

CUPRINS

PAGINA

Preambul 3

STUDII

Corneliu Dan Georgescu
Muzica românească pentru pian privită din perspectiva orientării estetice.
Schița unei posibile sistematizări 5

Oleg Garaz
Al treilea modernism avangardist (II)
De la aleatorism la conținutul „cutiei negre” 27

INTERVIURI

Andra Apostu
Un dialog cu muzicologul Mihail Cozmei 57

PORTRETE

Alex Vasiliu
Epopeea Antonin Ciolan 68

RECENZII

Irina Boga
Cine se teme de *Thanatos*? 91

Melania Turcu
„Antologia Muzicii Românești”. *Creații corale* 97

TABLE OF CONTENTS

	PAGE
Preamble	3
STUDIES	
Corneliu Dan Georgescu Romanian piano music seen from the perspective of its aesthetic orientation. Outline of a possible systematization	5
Oleg Garaz The third avant-garde modernism (II) From randomness to "black box" content	27
INTERVIEWS	
Andra Apostu A dialogue with musicologist Mihail Cozmei	57
PORTRAITS	
Alex Vasiliu The epic Antonin Ciolan	68
REVIEWS	
Irina Boga Who's afraid of <i>Thanatos</i> ?	91
Melania Turcu "Anthology of Romanian Music". <i>Choral creations</i>	97

PREAMBUL

Subiectele numărului curent al revistei sunt variate, propunând demersuri teoretice de sinteză, portrete și evocări, recenzii de carte dar și de disc, din registrul prioritar de preocupări ale publicației pentru muzica contemporană și în particular, pentru muzica românească.

Primul studiu, realizat de Corneliu Dan Georgescu despre muzica românească pentru pian, prezintă o abordare a acesteia din perspectiva orientării estetice pentru care oferă 4 categorii definitorii (orientarea liric-contemplativă, orientarea structuralist-constructivistă, orientarea arhetipală-reflexivă, orientarea ludic-parodică) pe un fundal istoric cu 6 perioade identificate. Exemplele de lucrări muzicale alese pentru a ilustra această posibilă sistematizare aparțin compozitorilor Paul Constantinescu, Ștefan Niculescu, Corneliu Dan Georgescu, Adrian Iorgulescu, Violeta Dinescu, Maia Ciobanu și Laura Manolache.

Oleg Garaz continuă studiul dedicat celui de-al „treilea modernism avangardist” printr-un episod intitulat *De la aleatorism la conținutul „cutiei negre”*. Sunt tratate mișcările de reacție la serialism, cu oprire de această dată asupra aleatorismului (și în special asupra contribuțiilor lui John Cage la această orientare), organizarea sonoră ca mecanism de evoluție conceptuală, modelul avangardist al radicalismului experimental, ideea de „cutie neagră” pentru conținuturi conceptuale, toate conducând la o posibilă perspectivă unificatoare a muzicii perioadei cercetate, identificată în „sonorystyka”, definită și teoretizată de muzicologul polonez Józef Michał Chomiński .

Dialogul cu muzicologul ieșean Mihail Cozmei ne transferă în zona muzicologiei ca poveste, o convorbire caldă despre „cum se face...” de la unul dintre cei mai cunoscuți reprezentanți ai cercetării muzicologice din România. Și parcă venind ca o reverberație a dedicației lui Mihail Cozmei, Alex Vasiliu realizează un studiu-portret dirijorului și profesorului Antonin Ciolan, la cei 140 de ani trecuți de la nașterea sa.

Rubrica recenziei de carte semnată în acest număr de Irina Boga, pune sub lupă volumul *Transylvanian Tributes to Ligeti. Thanatos in Contemporary Music, from the Tragic to the Grotesque*, un parcurs muzicologic consistent, cu 3 secțiuni - *Sonic Epigraphs*, *Ars Moriendi* și *Le Tout Petit Macabre - À Ligeti* - permanent spiralat fără scăpare în jurul ideii morții oglindită în muzica contemporană. Volumul este o colecție de eseuri rezultate în urma simpozionului celei de-a treia ediții a *Festivalului Ligeti* din anul 2020. Melania Turcu continuă parcursul de recenzare a CD-urilor din colecția *Antologia muzicii românești*, de data aceasta cu *Creații Corale* aparținând celor mai cunoscuți compozitori de muzică corală din România, cei care au fost și sunt prezenți în repertoriile curente ale celor mai prestigioase ansambluri corale din țară.

Andra Apostu
Redactor

PREAMBLE

The topics of the current issue of the magazine are varied, offering theoretical approaches of synthesis, portraits and evocations, book and CD reviews, from the priority register of the publication's concerns for contemporary music and in particular for Romanian music.

The first study by Corneliu Dan Georgescu on Romanian piano music proposes an approach to it from the perspective of its aesthetic orientation for which he offers 4 defining categories (lyric-contemplative orientation, structuralist-constructivist orientation, archetypal-reflexive orientation, ludic-parodic orientation) on a historical background with 6 identified periods. The examples of musical works chosen to illustrate this possible systematization belong to composers Paul Constantinescu, Ștefan Niculescu, Corneliu Dan Georgescu, Adrian Iorgulescu, Violeta Dinescu, Maia Ciobanu and Laura Manolache.

Oleg Garaz continues the study dedicated to the "third avant-garde modernism" with an episode entitled *From randomness to „black box” content*. It deals with the movements of reaction to serialism, this time focusing on aleatorism (and in particular on John Cage's contributions to this orientation), aspects of sound organization as a mechanism of conceptual evolution, the avant-garde model of experimental radicalism, the idea of a "black box" for conceptual content, all leading to a possible unifying perspective identified in "sonorystyka", defined and theorized by the Polish musicologist Józef Michał Chomiński.

The dialogue with the musicologist Mihail Cozmei from Iași transfers us to the area of musicology as a story, a warm conversation about "how to make..." from one of the best known representatives of musicological research in Romania. And as if reverberating Mihail Cozmei's dedication, Alex Vasiliu publishes a study-portrait of the conductor and professor Antonin Ciolan, 140 years after his birth.

The book review column signed in this issue by Irina Boga, puts under the magnifying glass the volume *Transylvanian Tributes to Ligeti. Thanatos in Contemporary Music, from the Tragic to the Grotesque*, a consistent musicological journey, with 3 sections - *Sonic Epigraphs*, *Ars Moriendi* and *Le Tout Petit Macabre - À Ligeti* - permanently spiraling without escape around the idea of death mirrored in contemporary music. The volume is a collection of essays resulting from the symposium of the 3rd *Ligeti Festival* in 2020. Melania Turcu continues the review of the CDs in the collection *Anthology of Romanian Music*, this time with *Choral Creations* belonging to the most famous choral composers in Romania, those who have been and are present in the current repertoires of the most prestigious choral ensembles in Romania.

Andra Apostu
Editor

STUDII

Muzica românească pentru pian privită din perspectiva orientării estetice Schița unei posibile sistematizări *

Corneliu Dan Georgescu

În cele ce urmează, voi încerca să prezint o imagine de ansamblu a muzicii românești pentru pian pe baza unei structuri bidimensionale. Prima dimensiune a acestei structuri se referă la o *ordine temporală* definită obiectiv (incluzând șase perioade istorice), iar cea de a doua, la *orientarea estetică* definită subiectiv (incluzând patru linii principale). Astfel se creează un fel de grilă cu 24 celule, care conțin atât informații la nivelul istoriei, ordonabile cronologic, cât și la nivel estetic-arhetipal, deci anstoric, ne-ordonabile. Nu toate aceste celule sunt „ocupate” în mod egal și nu voi putea expune aici decât o parte dintre ele, dar observarea lor poate oferi o primă impresie, desigur simplificată, asupra domeniului abordat. Avantajul acestei idei este acela că, alături de informația pe linie orizontală (cronologică) obișnuită, care nu se ocupă de ceea ce se întâmplă în interiorul unei anumite perioade, este oferită astfel și o informație pe linie verticală (estetică), deci, referitor la ceea ce se întâmplă în fiecare perioadă. Dezavantajul ei este acela că nu poate evita subiectivismul.

Tabelul ce urmează include și organizează, prin grila bidimensională descrisă, o parte dintre compozitorii români de muzică pentru pian. Numele unor compozitori importanți care au avut un interes redus sau chiar inexistent pentru muzica pentru pian este trecut între paranteze. Cu siguranță, toți sau aproape toți compozitorii au inclus acest instrument într-un ansamblu sau altul sau chiar l-au abordat ocazional, dar aici este luată în considerare doar *preocuparea consecventă pentru muzica pentru pian solo sau în concertele pentru pian*. În principiu însă, datele oferite nu pot fi exhaustive din multe motive, între altele, pentru că nu am găsit întotdeauna informații relevante.

Ideea unei astfel de prezentări schematice într-un tabel mi-a fost sugerată de o abordare similară a lui Dan Dediu [Dediu 2020].

		1 orientarea liric-contemplativă	2 orientarea structuralist-constructivistă	3 orientarea reflexiv-arhetipală	4 orientarea ludic-parodică
1	Din cca.1820	Eduard Caudella Alex. Flechtenmacher Ion A. Wachmann George Enescu Iuliu Mureșianu Tiberiu Brediceanu Ion Scărlătescu			
2	Din cca.1920	Romeo Alexandrescu Alfred Alessandrescu Theodor Fuchs Paul Richter Constantin Nottara Dimitrie Cuclin Max Eisikovits Stan Golestan Nicolae Julea Marcel Mihalovici Filip Lazăr Ionel Perlea Mihail Jora Gheorghe Dumitrescu Ion Dumitrescu Sabin Drăgoi (Theodor Rogalski) Dinu Lipatti	Constantin Silvestri (Ludovic Feldman)		Paul Constantinescu
3	Din cca.1945	Mihail Andricu (Zeno Vancea) Marțian Negrea (Tudor Ciortea) Sigismund Toduță (Roman Vlad) Constantin Brăiloiu Alfred Mendelsohn Dumitru Bughici (Mircea Chiriac) Hilda Jerea Liviu Comes Theodor Grigoriu (Wilhelm Berger) Pascal Bentoiu (Nicolae Beloiu)	Dan Constantinescu Anatol Vieru (Mircea Istrate) Miriam Marbe (Dumitru Capoianu) Doru Popovici Ștefan Niculescu	Aurel Stroe	
4	Din cca.1965	(Csiky Boldizsár) Nicolae Coman Radu Paladi Felicia Donceanu (Adrian Rațiu) (Doina Rotaru) (Viorel Munteanu) (Adrian Pop) (Dan Buciu) Irina Odăgescu-Țuțuianu (Cornelia Tăutu)	Gheorghe Costinescu Alexandru Hrisaniide Nicolae Brânduș (Eugen Wendel) Costin Mioreanu Mihai Mitrea-Celarianu Ștefan Zorzor Costin Cazaban Hans-Peter Türk (Eduard Terényi) (Sorin Vulcu) Maya Badian Gabriel Iranyi	(Corneliu Cezar) Liviu Glodeanu Corneliu-Dan Georgescu (Mihai Moldovan) (Octavian Nemescu)	(Liviu Dănceanu)
5	Din cca.1970	(Sabin Păutz) Vasile Spătărețu Liana Alexandra Dan Voiculescu Violeta Dinescu (Irina Hasnaș) (Nicolae Teodoreanu) Valentin Petculescu (George Balint)	(Iancu Dumitrescu) (Fred Popovici) (Călin Ioachimescu) Șerban Nichifor Adrian Iorgulescu (Mihnea Brumariu) (Horia Șurianu) (Carmen-Maria Carneci) (Sorin Lerescu) Livia Teodorescu-Ciocănea Dana Probst	Horațiu Rădulescu Maia Ciobanu	
6	Din cca.1990		(Diana Rotaru) Iulia Cibîșescu – Duran Dora Cojocaru Andrei Tănăsescu Mihai Măniceanu Gabriel Mălăncioiu	(Mihaela Vosganian)	Laura Manolache Dan Dediu (Irinel Anghel) (Cătălin Crețu)

Cele șase perioade ale dimensiunii temporale, care prezintă succint un „fundal istoric”, sunt desemnate printr-un an, care marchează aproximativ debutul lor, prin câteva evenimente politice importante, eventual câteva cuvinte cheie, precum și prin numele unor personalități reprezentative ale timpului. Dacă începutul fiecărei perioade este relativ clar definibil, acestea se contopesc de obicei cu următoarea și continuă să co-existe cu ea, astfel încât sfârșitul lor nu se poate preciza.

Prima perioadă corespunde construcției sistematice a unui stat și a unei culturi naționale românești după modelul occidental. Ea a devenit perceptibilă prin anul 1820 și a fost continuată și, parțial, încheiată cu succes în jurul anului 1881, fiind posibilă, printre altele, în urma eliberării de sub ocupația turcă și a protectoratului rusec. Dar „evoluția pan-europeană” a continuat și în perioada următoare din secolul XX, câștigând permanent o nouă calitate.

- 1821, 1848 – revolte sociale, politice, naționale împotriva domnitorilor fanarioți, a Imperiului Otoman și a Rusiei, dar și împotriva dominației austro-ungare în Transilvania.
- 1859 – Unirea celor două principate, Țara Românească și Moldova, într-un nou stat cu numele de România, sub domnia principelui Alexandru Ioan Cuza (1820-1873).
- 1862 – Introducerea oficială a alfabetului latin, după o serie de experimente locale.
- 1877 – Războiul de eliberare împotriva turcilor alături de Rusia, război victorios, încheiat prin Congresul de la Berlin din 1878.
- 1881 – Independența României, devenită monarhie în 1866 sub domnia lui Carol I de Hohenzollern-Sigmaringen (1839-1914), este recunoscută pe plan internațional.
- Se înființează primele școli de muzică, universități, filarmonici, teatre, teatre de operă etc., în special în București și Iași.
- Apar primele compoziții pentru pian, mai ales aranjamente de melodii populare, cum ar fi:

- Eduard Caudella - *Trois études: caprices de concert pour piano* (1813)
- Franz Rujițki - *42 cântece moldovenești, valahe, grecești, turcești* (1842)
- Ion Andrei Wachmann - *Buchet de melodii valahe originale* (1846-60)
- Carol Miculi - *12 arii naționale românești* (1848-54)
- Alexandru Berdescu - *9 caiete de melodii* (1860)

- Alexandru Flechtenmacher - *Colecțiune de cântece naționale* (1869)
- Constanța Erbiceanu (1847-1961) înființează prima școală românească de pian.
- Alte personalități importante din domeniul politic-cultural (politicieni, scriitori, filosofi, pictori) au fost: Grigore Alexandrescu (1810-1885), Mihail Kogălniceanu (1817-1891), Nicolae Bălcescu (1819-1852), Vasile Alecsandri (1821-1890), Ion Creangă (1837-1889), Nicolae Grigorescu (1838-1907), Titu Maiorescu (1840-1917), Ion Andreescu (1850), Mihai Eminescu (1850-1889), Ion Luca Caragiale (1852-1912), Ciprian Porumbescu (1853-1883), Victor Babeș (1854-1926), Anghel Saligny (1854-1925).

Cea de-a doua perioadă începe în jurul anului 1920, odată cu sfârșitul primului război mondial, și finalizează cu succes integrarea în cultura occidentală. România cunoaște acum o efervescență economică și culturală unică și aduce numeroase contribuții românești valoroase pe plan internațional, în multe domenii. Tânăra democrație românească este înlocuită în 1940 cu o dictatură fascistă, după ce Pactul Hitler-Stalin separase părți din provinciile românești de vest și de est. România intră în război alături de Germania lui Hitler împotriva Uniunii Sovietice, având ca țel principal recuperarea Basarabiei, dar suferind multe pierderi în luptele pentru Odesa și Stalingrad.

- 1920 – Înființarea *Societății Compozitorilor Români* (din 1949: *Uniunea Compozitorilor din România*, mai târziu, *Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România*), avându-l ca prim președinte pe George Enescu și ca prim secretar pe Constantin Brăiloiu.
- Organizarea de către etnomuzicologul Constantin Brăiloiu (1893-1958) a unor vaste arhive de muzică populară, printre altele la București și la Geneva.
- Prin sculptura sa, Constantin Brâncuși (1876-1957), care făcuse pe jos drumul de la Hobița la Paris în 1903-04, își impune arta sa „minimal-arhetipală”, mai întâi pe scena artistică pariziană și pe cea americană.
- Inițierea mișcării Dada în Elveția, printre altele prin contribuția lui Tristan Tzara (1896-1963).
- Valoarea cercetării sistematice a religiilor lumii prin Mircea Eliade (1907-1986) este unanim recunoscută.
- Alte personalități importante din domeniul cultural (pictori, scriitori, muzicieni, oameni de știință, filozofi, diplomați) au fost: Ștefan Luchian (1868-1916), Nicolae Iorga (1871-1940), Traian Vuia (1872-1950), Mihail Sadoveanu (1880-1961), George Bacovia (1881-1957), George Enescu (1881-1955), Nicolae Titulescu (1882-

1941), Aurel Vlaicu (1882–1913), Henri Coandă (1886-1972), George Georgescu (1887-1964), Constantin Brăiloiu (1893-1958), Lucian Blaga (1895-1961), Tudor Vianu (1898-1964), George Călinescu (1899-1965).

➤ Tot acum se afirmă pe plan internațional pianistii Clara Haskil (1895-1960), Silvia Șerbescu (1903-1965), Dinu Lipatti (1917-1950).

Cea de-a treia perioadă începe după 1945, odată cu sfârșitul celui de-al doilea război mondial, și instaurează perioada socialistă sub ocupația sovietică. România devine republică populară, apoi o republică socialistă în care fiecare domeniu este controlat politic. Degradarea culturii și izolarea de Occident provoacă un prim mare val de emigrație (care îi cuprinde între alții pe Constantin Brăiloiu, George Enescu, Ionel Perlea, Mircea Eliade, Emil Cioran, Constantin Silvestri).

➤ 1944: Începutul implementării socialismului sub ocupația sovietică, după deschiderea granițelor din 23 august în fața Armatei Roșii.

➤ 1946-1948: Abolirea monarhiei, a proprietății private, a drepturilor civile.

➤ Prin intermediul societăților *SovRom*, țara este exploatată sistematic pe plan economic de către Uniunea Sovietică.

➤ Sub președinția lui Matei Socor (1908-1980), UCMR se înscrie din 1949 pe linia culturii socialiste definite de Andrei Jdanov (1896-1948): revista *Muzica* nr. 1 din 1950 avea pe copertă portretul lui Stalin, iar la primul congres al UCMR din 1953 se proclama „lupta împotriva formalismului, a impresionismului, a atonalismului, împotriva cosmopolitismului și ploconirii în fața artei decadente burgheze”. Președinția lui Ion Dumitrescu (1913-1996) din 1957 „corectează” parțial dominantă politică, dar o continuă pe cea conservatoare, anti-modernistă.

➤ Personalități importante din domeniul cultural (scriitori, pictori, muzicieni) au fost: Tudor Arghezi (1880-1967), Mihail Sadoveanu (1880-1961), George Breazul (1887-1961), Alfred Alessandrescu (1893-1959), Theodor Rogalski (1901-1954), Grigore Moisil (1906–1973), Mircea Eliade (1907-1986), Eugène Ionesco (1909-1994), Constantin Noica (1909-1987), Ion Țuculescu (1910-1962), Emil Cioran (1911-1995), Sergiu Celibidache (1912-1996), Constantin Silvestri (1913-1969).

Cea de-a patra perioadă începe după 1960 și cunoaște inițial o scurtă liberalizare politică și culturală (și permite, de exemplu, apariția „generației de aur”, cu noul său gen de muzică). Totuși, această perioadă se încheie prin dictatura lui Ceaușescu. Izolarea culturală continuă, sub alte forme, iar răspândirea nepotismului și a corupției, axată și pe o veche tradiție de origine balcanic-fanariotă, este încurajată pentru o lungă perioadă de timp.

- O serie de reforme aduc o scurtă liberalizare culturală și o îmbunătățire a relațiilor internaționale.
- „Generația de aur” – Anatol Vieru (1926-1998), Ștefan Niculescu (1927-2008), Tiberiu Olah (1928-2002), Aurel Stroe (1932-2008) –, dar și Pascal Bentoiu (1927-2016), Miriam Marbe (1931-1997), Cornel Țăranu (1934) și mulți alții, reușesc să impună o importantă schimbare de direcție în muzica românească.
- Alte personalități importante din domeniul cultural au fost: Erich Bergel (1930-1998), Nicolae Labiș (1935-1956), Nichita Stănescu (1933-1983), Marin Sorescu (1936-1996), Marin Gherasim (1937-2017), Horia Bernea (1938-2000), Gabriel Liiceanu (1942), Andrei Pleșu (1948).

Cea de-a cincea perioadă începe prin 1970 și este caracterizată prin afirmarea unor noi generații cu orientări diverse, atât în direcția avangardei, cât și în sensul unui interes reînnoit pentru muzici tradiționale (folclorică, bizantină). Dar puținele libertăți acordate după 1960 sunt anulate, iar susținute oficial sunt mai ales cântecul de mase, lucrările cu teme politice, muzica ușoară, opereta. Degradarea standardului de viață, mizeria economică ca și corupția ating nivelul maxim. Perioadele 4 și 5 formează o unitate, dar ele se deosebesc esențial prin „direcția” evoluției lor: *de la dictatură la liberalizare*, respectiv *de la liberalizare înapoi la dictatură*.

- Festivalul „Cântarea României” organizează, include, acaparează și distorsionează după 1977 aproape orice manifestare artistică sub egida unui obsedant cult al personalității cu nuanțe naționaliste.
- Interdicția contactului cu occidentul, a călătoriilor în Europa apuseană cu excepția persoanelor susținute politic, ca și reprimarea libertății de expresie determină emigrarea masivă, cu orice prilej, mai ales a intelectualilor. Fiind considerată ilegală, ea este urmată de interzicerea apariției lor pe scena culturală internă.
- Cutremurul de gradul 7,4 din 1977 conduce la noi abuzuri ale conducerii de partid, care, profitând de situația critică, ocupă multe clădiri centrale cu profil de cercetare sau promovare a culturii, între care și Palatul Cantacuzino, unde funcționa UCMR, obligată acum să se mute în câteva camere puse la dispoziție de Ateneul român.
- Personalități culturale (dirijori) au fost: Horia Andreeescu (1946), Cristian Mandeal (1946).
- În pofida politicii dominante, continuând o tendință inițiată prin înființarea unor prime ansambluri orientate spre muzica modernă cum ar fi *Musica Nova* (Hilda Jerea), apar noi formațiuni: *Ars Nova* (Cornel Țăranu, 1968), *Hyperion* (Iancu Dumitrescu, 1976), *Traiect* (Sorin Lerescu, 1982), *Contraste* (Sorin Petrescu, 1983), *Archaeus* (Liviu

Dănceanu, 1985). Muzica modernă românească este executată acum frecvent în concerte.

Cea de-a șasea perioadă începe în 1990 și marchează sfârșitul epocii socialiste, al CAER-ului (*Uniunea Economică Est-Europeană*) ca și al *Pactului de la Varșovia*, permițând revenirea la o ordine democratică. Cultura se poate dezvolta liber, divers, noi personalități, orientări se afirmă. Totuși, nu toate problemele țării își găsesc o soluție.

- Revoluția din 1989 duce la răsturnarea violentă a dictaturii lui Ceaușescu, marchează sfârșitul perioadei socialiste și permite revenirea la contacte normale cu lumea occidentală.
- România devine membră a NATO în 2004 și a UE în 2007.
- Fondarea sau reprofilarea unor festivaluri internaționale de muzică precum *Festivalul George Enescu*, *SIMN (Săptămâna Internațională a Muzicii Noi)* și *Meridian* (în București), *Toamna muzicală clujeană* (în Cluj-Napoca), *Vacanțe muzicale* (în Piatra Neamț) etc.
- În ultimele perioade reușesc să se afirme o serie de dirijori, ansambluri camerale și instrumentiști, printre alții, și pianiști precum Valentin Gheorghiu (1928), Dan Grigore (1943), Radu Lupu (1945-2022), alături de mulți alți tineri interpreți și compozitori.

În ceea ce privește cele patru orientări estetice, am formulat pentru prima dată în 1992 o structură provizorie ternară, apoi, definitivă, cvaternară, pe care am prelucrat-o de mai multe ori [Georgescu 1997, 1998 etc.]. Aceste patru orientări au o *bază arhetipală*, adică nu sunt sau sunt relativ puțin ancorate într-o anumită perioadă (dar pot avea desigur „istoria” lor) sau într-o anumită regiune, și pot conține diferite variante, care pot pune accente diferite. De fiecare dată, am precizat că această abordare este subiectivă și că toate indicațiile sunt relative: apartenența unuia sau altuia dintre compozitori la o anumită orientare înseamnă doar că aceasta este dominantă în cazul respectiv, dar, în general, se poate afirma că la fiecare compozitor se pot regăsi toate cele patru orientări în proporții diferite.

(1) *Orientarea liric-contemplativă* poate fi descrisă și ca fiind impresionistă, narativă, poetică, romantic-națională. Este poate cea mai veche, mai semnificativă și mai constantă tendință a culturii românești în general și permite o mare variabilitate, care depășește tradiționalismul conservator inițial. Predecesori importanți, tipici ai acestei orientări, au fost pictorul Nicolae Grigorescu (1838-1907), poetul Mihai Eminescu (1859-1889) și însuși muzicianul George Enescu (1881-1955).

(2) *Orientarea structuralist-constructivistă* (inovatoare, experimentală, internaționalistă) s-a manifestat pregnant abia după primul război mondial și a cunoscut o lungă întrerupere din cauza impunerii culturii „realismului socialist”; cu toate acestea, interesul constant pentru avangarda occidentală nu a putut fi niciodată suprimat complet, nici chiar în această perioadă. Cei mai cunoscuți reprezentanți în domeniul compoziției, deși nu sunt nici primii și nici singurii, sunt cei patru compozitori ai „generației de aur”. Cu toate că nu se poate generaliza, s-ar putea afirma că generațiile următoare, deși nu mai puțin originale, ating rareori acest nivel.

(3) *Orientarea arhetipală-reflexivă* (anti-narativă, „universalistă”, „atemporală”, esențializantă) este fondată pe plan ideatic de sculptorul Constantin Brâncuși (1876-1957) și joacă un rol important în muzică abia în ultimele decenii, „încurajată” și de apariția minimalismului repetitiv, la care însă nu se reduce.

(4) *Orientarea ludic-parodică* (ironică, grotescă, absurdă, suprarealistă, interesată de kitsch) cunoaște o lungă tradiție în România și se dezvoltă permanent în paralel și complementar cu prima orientare. Cu mult înainte de muzică, această orientare a fost reprezentată de personalități importante în domeniul literaturii, între care scriitorii Ion Luca Caragiale (1852-1912) și Demetru Demetrescu-Buzău (Urmuz) (1883-1923), dar și Ion Barbu (1895-1961), autorul unei poezii ermetice, parțial absurde. Ultima orientare cunoaște în prezent o înflorire cu totul deosebită.

Aceste patru orientări estetice reflectă o viziune specifică asupra lumii și au un ethos propriu. Acest ethos este elementul definitoriu, pentru că el determină în mare măsură structura muzicală și se poate manifesta independent de generație sau gen muzical. În consecință, autorii își văd predominant arta (1) ca poezie, reverie, meditație, dorind crearea unei anumite atmosfere, (2) ca experiment, obiect de cercetare, căutare, dorind evitarea tradiției și explorarea de noi „drumuri”, (3) ca expresie a unui arhetip, a „atemporalului”, adică a dimensiunii eterne a muzicii, relativ independentă de o modă anume, dorind reconsiderarea fundamentelor muzicii, a semnificației lor și a efectului lor psihologic, (4) ca divertisment, frondă sau revelație a absurdului, pentru a provoca sau amuza publicul, dorind contrazicerea „normalului” sau a convenționalului. Tipul de orientare nu are nimic de-a face cu valoarea estetică a operelor în cauză, iar pentru cultura română au toate aceeași importanță. Nu se pot trece cu vederea confluențele între aceste orientări, dar nici combinațiile, interferențele între ele: astfel, de exemplu, un anumit caracter experimental, neconvențional pot avea

toate patru; de asemenea, ele pot folosi sau nu sugestii ale unui limbaj muzical pre-existent, cum ar fi folclorul, muzica psaltică sau Bach.

Se pot adăuga, comenta, critica multe cu privire la aceasta idee... Între posibilele completări, am încercat să marchez atât antecedentele, cât mai ales limitele acestor orientări printr-o denumire simbolic-ironică [Georgescu 2022]: Astfel, orientarea liric-contemplativă include și versiunile „Doina Oltului” și „Mama lui Ștefan cel Mare”, care accentuează o componentă folclorico-națională sentimentală; orientarea structuralist-constructivistă include și versiunea „Paris-Viena”, preocupată să imite fidel (și orbește) avangarda occidentală, iar orientarea ludic-parodică, care privilegiază grotescul și absurdul, include și versiunea „Coana Chirița'n provincie”, ca expresie a unei atitudini comic-parodice amuzante, distractive, atât ca temă, cât și ca mod de reprezentare. Orientării arhetipal-reflexive – care începe poate cu sugestiile arhitecturii vechi, tradiționale a satului și, în ciuda unor asemănări, nu trebuie confundată cu postmodernismul, dar nici cu tradiționalismul – fiind cea mai „tânără” dintre aceste orientări mai ales pe plan muzical, nu îi pot vedea încă limitele și nici găsi o versiune definibilă ironic.

Trebuie remarcat faptul că fiecare orientare nu numai că poate cunoaște, cum am mai afirmat, diferite versiuni, variante, dar *poate conține în sine și contradicții considerabile*; de exemplu, prima orientare poate fi direcționată spre național, dar acest fapt nu este deloc obligatoriu, cea de a doua, spre o explorare „lineară”, „analitică” sau, dimpotrivă, spre o sinteză, sau spre „străin”, exotic. Cea de a treia orientare se poate apropia de post-modernism sau nu, iar în cadrul celei de-a patra orientări trebuie făcută o distincție clară între dorința de a amuza publicul și utilizarea unor idei absurde sau suprarealiste, care, dimpotrivă, pot fi foarte grave. S-ar putea defini eventual în fiecare dintre ele o opoziție esențială, cum ar fi aceea între *divertisment*, *distractiv*, *amuzant*, *sentimental* și *recules*, *contemplativ*, „*serios*”.

Cele patru orientări estetice descrise se constituie într-o *structură cvaternară*, ce are conotații mult mai bogate decât s-ar părea. Această structură cvadrată (ea însăși cu virtuți arhetipale) sintetizează prin patru poli, respectiv 2x2 axe (1-2 versus 3-4, respectiv 1-3 versus 2-4 sau 1-4 versus 2-3), o serie de opoziții caracteristice, de exemplu: între (1) *reverie* și (4) *divertisment* (sau între *liniște*, *echilibru* și *neliniște*, *instabilitate*), respectiv între (2) *avangarda trecătoare* și (3) *lumea arhetipurilor „atemporale”* (sau între *efemer* și *etern*). Dar și opoziția axelor 1-2, respectiv 3-4 este semnificativă: între (1) *concentric* și (2) *excentric*, respectiv între (3) *logic* și (4) *absurd*. Se schițează astfel o posibilă „ordine generală” care nu este nicidecum legată doar de muzică sau doar de

cultura română.

O ultimă idee: ar fi posibil să încercăm să facem pe baza acestei structuri cvaternare (care are, cum am mai spus, o „bază arhetipală” pornind, de fapt, de la *cruce* și de *la împărțirea spațiului în patru sectoare*, principiul fiind acela al *cuprinderii și organizării „întregului”*) alte asocieri cu alte asemenea diviziuni? Fără îndoială, asocierile de mai jos, care au toate în comun modelul cvaternar, sunt speculații care vor rămâne întotdeauna discutabile. Dar avem astfel un teren de gândire „organizat”, pe care ne putem mișca în deplină libertate... și din această libertate se pot naște multe alte idei.

Așadar, am putea avea patru planuri în cele mai diferite domenii, cum ar fi: cele patru puncte cardinale, cele patru anotimpuri, cele patru substanțe primordiale din filozofia greacă (Thales, Anaximander, Anaximenes, Heraklit, *Timaios*-ul lui Platon), cele patru caractere fundamentale ale lui Hipocrate, și, de ce nu, cele patru orientări estetice în muzica românească expuse mai sus sau cele patru categorii sintactice definite de Boulez și Niculescu.

Iată câteva posibile asocieri:

est	vest	nord	sud
primăvara	toamna	iarna	vara
aer	terra	aqua	ignis
melancolic	sangvin	flegmatic	coleric
liric-contemplativ	structural-constructivist	arhetipal-reflexiv	ludic-parodic
monodie	polifonie	omofonie	heterofonie

Revenind la tabelul prezentat inițial, se pot formula câteva observații.

În ceea ce privește *cele șase perioade ale dimensiunii temporale*, se poate remarca faptul că doar perioadele 4 și 5 (ab 1965, respectiv ab 1970) cuprind toate cele patru orientări estetice; însă deoarece, așa cum am afirmat, fiecare continuă, cel puțin parțial, și în perioada următoare (din 1990), se poate deduce faptul că *o creștere continuă a „densității” intereselor și a numărului de compozitori implicați este indiscutabilă*.

În ceea ce privește *prezența orientărilor estetice în anumite perioade de timp*, singura orientare permanent abordată de compozitori a fost doar prima (*liric-contemplativă*). Cea de a doua (*structuralist-constructivistă*), deși cu mult timp înainte inițiată, devine dominantă abia după 1965. De asemenea, după 1965 cea de a treia orientare (*arhetipală-reflexivă*) nu cunoaște o dezvoltare continuă, în timp ce cea de a patra orientare (*ludic-parodică*), cu mult timp înainte inițiată pe plan literar, odată cu prima, câștigă treptat importanță în compoziție în ultimul timp.

Am afirmat că aceste orientări estetice au o bază arhetipală, deci sunt relativ independente de un anumit timp, de o anumită regiune; dar, de asemenea, că ele pot avea „istoria” lor. Nu este o contradicție. Faptul că se apelează la „ceva” într-o anumită perioadă nu înseamnă că acest „ceva” nu a pre-existat: se poate apela, renunța, din nou apela la ceva etc.



Următoarele scurte prezentări de mai jos a șapte piese muzicale selectate încearcă să documenteze concret câteva cazuri tipice pentru muzica românească de pian.

Ștefan Niculescu (1927-2008): *Jocul tastelor pentru pian* (1968)

The image shows a page of a musical score titled "TASTENSPIEL" by Ștefan Niculescu, composed in 1968. The score is for piano and is written in a key with one sharp (F#). It consists of four systems of music, each with a treble and bass staff. The score includes various dynamic markings: *pp* (pianissimo), *ff* (fortissimo), and *mp* (mezzo-piano). There are also performance instructions such as "P" (piano) and "V" (crescendo). The score is marked with a Roman numeral "I" in the top right corner. The composer's name "ȘTEFAN NICULESCU" is printed above the first system. The piece is titled "TASTENSPIEL" and "PENTRU PIAN / POUR PIANO".

Dintre cei patru compozitori ai „generației de aur”, Ștefan Niculescu este probabil cel mai apropiat stilistic de George Enescu, a cărui operă a fost unul dintre primii care a analizat-o în detaliu. Înainte de a deveni mai târziu un susținător consecvent al eterofoniei în practică și teorie, muzica sa era deja caracterizată prin caracterul său contemplativ – ca în această lucrare, o piesă pentru pian solo, în care „culoarea armonică” a unor acorduri amintește oarecum de Messiaen. Dominanta contemplativă justifică includerea piesei în prima orientare. Cu toate acestea, Niculescu, la fel ca marea majoritate a compozitorilor care au lucrat activ după 1965, poate fi încadrat și în a doua orientare (structuralist-constructivistă).

Violeta Dinescu: *Torre di Si* pentru pian (1994)

Torre di Si
per piano forte
Violeta Dinescu

Rubato *mp* *mp sf* *mp sf*

pp normando *pp* *mf* *mf sf* *mp*

pp ben articolato *pppp*

Există în această piesă un fel de „centru magnetic” pe nota Si, conceput mult mai larg comparativ cu o tonică în sistemul tonal. În jurul acestui centru se organizează o serie de conglomerate sonore de diferite densități și grade de disonanță și, prin urmare, de diferite „transparente”. Prin selecția specială a acestor conglomerate sonore se obține o anumită „plutire continuă”, mai ales prin jocul „elastic” al diferitelor registre, astfel încât se creează un fel de „vibrație a spațiului”. (Acestea sunt, în general, gândurile și cuvintele compozitoarei). Muzica poate fi integrată în prima orientare, în cea de a doua, precum și, parțial, în cea de a treia.

Adrian Iorgulescu: *Ipostaze I* pentru pian și orchestră (1975 rev. 2015)

The image displays a page from a musical score for the piece "Ipostaze I" by Adrian Iorgulescu, intended for piano and orchestra. The score is titled "IPOSTAZE I PENTRU PIAN SI ORCHESTRA" and is marked "I". The tempo is "Lento" (marked with a ♩=50) and the dynamics are "mp". The score is divided into two main sections: "Lento" (measures 1-10) and "Deciso" (measures 11-20). The "Deciso" section is marked with a ♩=200 and "ff". The score includes staves for Piano (Pian), Cello (C.), Double Bass (D.), Clarinet (Cl.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fag.), Trumpet (T.), Trombone (Tb.), Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Vla.), and Cello (C.). The score is written in a complex, contemporary style with many ties and slurs, indicating a continuous, vibrating texture. The page number 17 is visible in the bottom right corner.

În cadrul ciclului *Ipostaze*, această primă piesă pentru pian și orchestră este, de asemenea, prima creație dintr-o serie de șase concerte instrumentale ale autorului. Muzica dezvăluie o abordare dramatizantă, nuanțat expresionistă, bazată pe opoziția dintre fațete masive, abrupte, compacte: între liniște și tensiune, între armonie și disonanță, între senin și tragic. Se obține reunirea, din numeroase tipuri de organizare și construcție a unor materiale muzicale aparent incompatibile (inclusiv un coral tonal introductiv, scris de compozitor, care este integrat stilistic abia spre final), într-o unitate. În contextul celei de-a doua orientări, se poate detecta aici un ecou postmodernist.

**Corneliu Dan Georgescu: Piesa nr. 3 din ciclul
Opt compoziții statice pentru pian și mediu electronic (1968)**

Ben marcato e sonore
♩ = 280 MM

Klavier

Eight Static Compositions for Piano and Tape
3
Corneliu Dan Georgescu
(1968)

(5) (4) (3)

(2) (8)

(7) (6) (5)

Eight Static Compositions for Piano and Tape - Nr. 3
DOGOR - Berlin 2008

Acest ciclu reprezintă o primă expresie fără compromisuri a ideii de „muzică atemporală” arhetipală, idee teoretizată mulți ani mai târziu. Piesa a 3-a din ciclu se bazează pe opoziții binare extreme la cel mai elementar nivel al muzicii: alternanțe între muzică/pauză (prezență/absență), trison/cluster (armonie/zgomot), registru extrem înalt/extrem grav (lumină/întuneric), grupări de 3 sau 5 acorduri (*sectio*

aurea este reprezentată în această lucrare nu doar de aceste două numere din seria Fibonacci), alternanța între centre quasi tonale pe notele La/Si B (ca bază pentru o nouă alternanță: a cuplurilor de trisonuri majore/minore la interval de cvintă, echivalente unor acorduri tonică/dominantă), respectiv durate lungi/scurte. Nu există în această piesă o succesiune melodică de tonuri, se folosește exclusiv omofonia (celelalte piese din ciclu sunt, de asemenea exclusiv, fie polifonice, heterofonice etc.). Primitivismul general, cel puțin aparent, al concepției este îndreptat spre o *contemplare a structurilor de bază ale muzicii* și are prea puțin de-a face cu postmodernismul. Atât prin principiul formei, cât și prin material, se distinge aici clar, pe lângă cea a doua orientare, mai ales cea de a treia.

Maia Ciobanu: *Da Suonare* pentru pian (1976)

DA SUONARE

MAIA CIOBANU

$\text{♩} \approx 69 \text{ M.M.}$

legato quasi uno clavicembalo *simile*

* Alterările sînt valabile numai pentru notele în fața cărora sînt puse. The accidentals are to be applied only to those notes they are preceding.

Piesa este alcătuită din patru secțiuni succesive, fiecare fiind definită printr-o sintaxă sonoră: eterofonie, polifonie, monodie, omofonie și, de asemenea, printr-un material propriu (inclusiv un „mod Fibonacci” sau o formație pe sunetele armonice superioare ale notei Do etc.). Unitatea întregului este dată prin evoluția ritmică (bazată pe o mișcare permanentă) și mai ales cea psihologică.

Aceasta ar trebui să fie o piesă scrisă „pentru a fi sunată” în sensul clasic al cuvântului, o piesă care să țină cont de bucuria spontană a interpretului de a cânta la instrument, fără a căuta efecte speciale. Compozitoarea își vede lucrările sale timpurii ca pe un fel de protest împotriva unei mode moderniste standardizate, care este interesată aproape exclusiv de efecte coloristice. Tendința foarte timpurie de a opera cu structuri muzicale elementare, de bază, ca și simplitatea esențializată a formei trimit la cea de a treia orientare.

**Paul Constantinescu: Nr. 4 din *Fabule pentru pian*.
S-a certat cumătra gaiță cu cumătra bufniță (1932)**

4. s-a certat cumătra gaiță
cu cumătra bufniță

Vivo agitato

7

După George Enescu și Mihail Jora, Paul Constantinescu (1909-1963) contează ca una dintre cele mai importante și mai complexe figuri ale muzicii românești „clasice” pentru o lungă perioadă de timp, atât în calitate de „compozitor național-folclorist” și de orientare religioasă, autor al unor oratorii sau concerte bizantine, cât și de compozitor al „realismului socialist” sau autor de muzică corală, de cameră și pentru pian, sau de opere comice. Paul Constantinescu a fost un tradiționalist convins, nepopular în rândul avangardiștilor. Dar el însuși a fondat noi tradiții de lungă durată în fiecare dintre domeniile în care a fost activ. Acest lucru este valabil și pentru muzica sa virtuoasă și antrenantă pentru pian, ale cărei ecouri reverberează și astăzi, reprezentând de timpuriu în mod tipic una dintre liniile orientării a patra.

Laura Manolache: *Plecarea* pentru pian și recitator (2018)

The image shows a musical score for the piece "PLECAREA" by Laura Manolache. The score is for a reciter and piano. The tempo is marked as quarter note = 60. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into two systems. The first system includes a reciter part and a piano part. The piano part is marked with "misterioso" and "giocoso". The reciter part has lyrics: "Din toate preparativele voiajului, cea mai mare parte erau indeplinite". The second system includes a reciter part and a piano part. The piano part is marked with "dolce" and "giocoso". The reciter part has lyrics: "Din toate preparativele voiajului, cea mai mare parte erau indeplinite". The score includes various musical notations such as dynamics (ppp, pp, p), articulation (accents, slurs), and performance instructions (misterioso, giocoso, dolce, leggiero).

Muzica urmărește textul în mod cvasi-improvizațional, mereu întreruptă, mereu ezitantă și surprinzătoare în dezvoltarea sa, de exemplu, prin alternanța între clustere expuse ca acord sau ca o scurtă secvență cromatică de sunete. Tema lucrării constă în fragmente dintr-un text absurd al scriitorului român Urmuz (Demetru Demetrescu-Buzău, 1883-1923), care – deși opera sa se reduce la câteva povestiri absurde și grotești – este considerat un precursor important al avangardei literare

românești, al dadaismului și al suprarealismului. Ca atare, muzica reprezintă atât orientarea a doua, cât și orientarea a patra.

Fragment din textul *Plecarea de Urmuz*:

Din toate preparativele voiajului, cea mai mare parte erau îndeplinite.

În cele din urmă reuși să plătească și chiria, ajutat fiind de cele două rațe ale sale, și care nici de astă dată nu-l lăsară la mila vecinilor. Singurul lucru ce-l cereau în schimb era să fie și ele primite câte două ore pe zi în camera sa de lucru, care exala un așa dulce-amar miros de ciurciuvele.

Se sui în corabie. Sentimentul puternic și neînvinș de tată îl trase însă înapoi. Nu mai avea nici un moment de pierdut. Intrase în al șaptezecilea an al existenței sale lăsând în urmă un trecut glorios.

...și acuma zilele îi erau numărate. Singura dorință ce mai avea, era să-și serbeze nunta de argint.

...în sfârșit, spre satisfacția tuturor, ciocul său mătășos putea să atârne, plutind liber și nesupărat de nimeni pe apa rece și proaspătă a pârlășului cristalin.

După aceea se sui din nou în corabie. Bătrâna sa soție refuză însă să-l urmeze, roasă fiind de viermele geloziei. Totuși, conștientă de îndatoririle ei de soție, și pentru a nu se arăta prost crescută, îi oferi la plecare două lipii, un caiet de desene de Borgovanu și un zmeu cu speteze „din patru”, pe cari el le refuză, cu indignare, scuturând niște alune într-un sac.

Ambițioasă ca orice femeie și neputând suporta afrontul unui asemenea refuz, netrebnica soție îl legă atunci cu o frânghie de umerii obrazului și, după ce îl târî în mod barbar până la marginea corabiei, îl luă și îl depuse fără nicio formalitate pe uscat.

Dezgustat de viață și încărcat de glorie și ani, își scoase căciula și luă tot atunci ultimele dispozițiuni, cari erau și ultima sa voință. Renunță la toate titlurile și întreaga sa avere, se dezbracă în pielea goală, rămânând încins numai cu o funie de tei și, după ce în acea stare mai privi încă o dată marea nemărginită, se sui în prima căruță cu arcuri ce întâlnește în cale și, ajungând în goana cailor în orașul cel mai mare din apropiere, merse de se înscrie în barou.

Concluzie și morală: De vreți cu toții în timpul nopții un somn în tihnă să gustați, nu faceți schimb de ilustrate cu cel primar din Cîrligați.

Pe lângă compozitorii care au scris puțină sau deloc muzică pentru pian, există și alții care au acordat atenție pianului doar ocazional, adesea la începutul carierei lor. Ar trebui remarcat, totuși, că, *indiferent de gradul de atenție acordat acestui instrument, mai toți compozitorii au văzut în*

muzica lor pentru pian un fel de laborator pentru a-și testa pentru prima dată cele mai recente idei. Așadar, aceste piese au jucat un rol special în contextul activității de creație a autorilor lor. Acesta a fost unul dintre criteriile de selecție a materialelor exemplificative pentru această text.

De exemplu, piesa lui Niculescu reprezintă probabil stabilizarea unei orientări stilistice proprii spre o contemplație lirică după o serie de experimente, piesa Violetei Dinescu pare a fi unică în opera sa diversă, prin simplitatea și concizia ideii, piesa lui Adrian Iorgulescu marchează probabil re-direcționarea sau confirmarea înclinației compozitorului spre o orientare polistilistică (prin încorporarea în 2015 a unui coral cu o sonoritate aparte într-o piesă mai veche, din 1975, explicit modernistă), piesa mea a fost prima muzică non-evolutivă, adică „atemporală”, scrisă în 1968, înainte de a fi conceput și teoretizat această denumire în 1979, piesa Maiei Ciobanu este de asemenea unică prin caracterul *moto-perpetuo* și expunerea celor patru tipuri de sintaxă muzicală ca idee compozițională, dar ea poate conta și ca o „introducere” în estetica arhetipalului, iar piesa Laurei Manolache este probabil prima încercare a compozitoarei de a cupla muzica cu un text absurd.

Așa cum am mai afirmat însă, pianul a jucat un rol important în diferite formații de muzică de cameră pentru marea majoritate a compozitorilor; de fapt, *a fost probabil cel mai folosit instrument în acest sens de către toți* (o excepție este poate Doina Rotaru, la care acest rol este preluat de flaut). Nu trebuie neglijat nici faptul că, în mod tradițional, cântatul la pian ca amator făcea parte dintr-o „bună educație” în multe familii, dar nici faptul că lecțiile de pian au fost întotdeauna parte obligatorie a educației muzicale atât în școlile de muzică, cât și în conservatoare (mai târziu universități de muzică). În plus, instrumentul este de obicei prezent „pasiv” în casa oricărui compozitor, necesar pentru „probarea” pentru prima dată a ideilor componistice, eventual pentru „căutarea” lor.

Dintre compozitorii care au scris muzică pentru pian, relativ puțini au fost pianiști concertiști profesioniști: George Enescu (1881-1955), Dinu Lipatti (1917-1950), Valentin Gheorghiu (1928), Nicolae Brânduș (1935-2023), Alexandru Hrisanide (1936-2018), Andrei Tănăsescu (1955), Livia Teodorescu-Ciocănea (1959), Mihai Măniceanu (1976).

Concluzie: În timp ce muzica tradițională (folclorică) și cea sacră (psaltică, bizantină) au avut în spațiul românesc o existență milenară, o

muzică clasică în sens vest-european s-a putut afirma în România abia începând cu secolul al XIX-lea. În acest context, în ciuda unor condiții istorice nu întotdeauna favorabile, a apărut și o muzică românească pentru pian diversă, reprezentând fidel principalele direcții ale muzicii românești. Evoluția ei a fost apoi rapidă: între aranjamentele folclorice naive de prin 1813 și *Sonata I* pentru pian de George Enescu din 1924 sau *Concertul pentru pian, alături și percuție* de Aurel Stroe din 1963, distanța este imensă, atât din punct de vedere al scopului urmărit, cât și din punct de vedere estetic. Puține culturi muzicale au cunoscut o asemenea dezvoltare „abruptă”, fructuoasă, ca și rezultatul ei, reflectat în diversitatea și calitatea muzicii pentru pian românești actuale.

*Acest text a fost prezentat la simpozionul „Rumänische Musik für Klavier heute/Muzica românească pentru pian astăzi” din cadrul ciclului de simpozioane „Zwischen-Zeiten” de la Dresda, 23-25 septembrie 2022 și a fost însoțit de un fișier PPT și de exemple sonore. Ca și alte comunicări similare, el a fost adresat unui public eterogen, în cea mai mare parte prea puțin informat referitor la istoria și cultura românească, de unde și necesitatea unor informații documentare probabil inutile pentru publicul românesc.

La acest simpozion, organizat de prof. dr. Michael Heinemann, profesor la *Hochmusikschule* din Dresda, compozitorii George Enescu, Aurel Stroe și Dan Dediu au beneficiat de prezentări speciale a muzicii lor pentru pian, respectiv, prezentări dedicate lor exclusiv; acesta este motivul pentru care nu am mai inclus piese ale acestor trei importanți compozitori în secțiunea exemplificatoare din expunerea mea.

Consider totuși important a cita cel puțin lista compozițiilor pentru pian ale lui Dan Dediu în perioada 1985-2010, lista amplă și diversă a unui compozitor și muzicolog extrem de fecund și în acest domeniu: Op. 1 *Cinci piese pentru pian* (1985); op. 4 *Sonata* pentru două pian (1986); op. 6 *Trei Sonate* pentru pian: nr. 1 (1987), nr. 2 (1987), nr. 3 (1988); op. 8 *Nocturnis larvis* - Concertino pentru pian și orchestră (1988); op. 11 *Sfera nestării* pentru două pian (1989); op. 34 *Puck* pentru pian (1993); op. 43 *Concert no.1* pentru pian și orchestră (1994/1998); op. 60 *Sonata a IV-a* pentru pian (1996); op. 64 *Levantiques -12 Pièces pour piano (I^{er} Livre)* (1997); op. 66 *Rafales* pentru pian (1997); op. 72 *Introduceri și Cântececele ariciului. 7 Bagatelle pentru pian* (1998-99); op. 76 *Idile și Guerrille* pentru pian la patru mâini; op. 81 *Concert* pentru pian și percuție; op. 88 *Fulgor* pentru pian la 4 mâini; op. 97 *Fantasia fantomagica sul nome B.E.C.H.* pentru pian la 4 mâini (2002); op. 112 *The Grasshopper (Cosașul)* pentru pian la mâna stângă (2005); op. 142 *Shopping Chopin* pentru 3 pian (2010).

[extras din: https://ro.wikipedia.org/wiki/Dan_Dediu - consultat pe 24.01.2023]

O altă informație fragmentară, dar importantă, ne oferă numele primilor compozitori români care au scris un concert pentru pian și orchestră: Paul Richter (1918), Theodor Fuchs (1932), Filip Lazăr (nr. 2: 1933, nr. 3: 1934), Nicolae Julea (1936), Stan Golestan (1938), Iuliu Mureșianu (1939), Dimitrie Cuclin (1939), Sabin Dragoi (1940).

[extras din: <https://cimec.ro/artele-spectacolului/nou-lucrari-romanesti-pentru-pian-solo-compuse-in-perioada-1900-1945/> - consultat pe 17.02.2023]

Mai cunoscute sunt concertele din perioada următoare ale lui Sigismund Toduță (1943), Alfred Mendelsohn (1945), Paul Constantinescu (1952), Pascal Bentoiu (nr. 1: 1954, nr. 2: 1960), Valentin Gheorghiu (1959), Liviu Glodeanu (1960), Dan Constantinescu (1966), Anatol Vieru (*Jocuri* 1967), Adrian Iorgulescu (*Ipostaze I* 1975, rev. 2015), Nicolae Brânduș (nr. 1 *Dialogos* 1978, nr. 2 1993), Maia Ciobanu (*Concertul pentru pian și bandă* 1990), Alexandru Hrisdanide (*Sonnets* pentru harpsichord și orchestră 1990), Dan Dediu (nr. 1 1994/1998, neterminat; nr.2 1999).

Exemplele preluate din partituri cât și scurtele descrieri ale lucrărilor (cu excepția lui Ștefan Niculescu și Paul Constantinescu) au fost oferite cu amabilitate de către compozitorii respectivi.

Piese pot fi ascultate la următoarele adrese:

<https://www.youtube.com/watch?v=ncJm1Z8excE>

(Ștefan Niculescu: *Jocul tastelor*, 1968)

<https://www.youtube.com/watch?v=w2Lx6JhTegU>

(Violeta Dinescu: *Torre di Si*, 1994)

<https://www.youtube.com/watch?v=iAVyQv4DheA>

(Adrian Iorgulescu: *Ipostaze I*, 1975/2015)

<https://www.youtube.com/watch?v=zL Jujcm2Rk>

(Corneliu Dan Georgescu: *Opt compoziții statice*, 1968 - piesa nr. 3 de la minutul 8'16")

<https://www.youtube.com/watch?v=QFZqZy tASl>

(Maia Ciobanu: *Da Suonare*, 1976)

<https://www.youtube.com/watch?v=889tb-Z6 qU>

(Paul Constantinescu: *Fabule*, 1932)

<https://www.youtube.com/watch?v=8gW1hjtjR9w>

(Laura Manolache: *Plecarea* pentru pian și recitator, 2018)

Interpreții celor șapte compoziții prezentate au fost: Alexandrina Zorleanu (1), Werner Barho (2); Sorin Petrescu și Orchestra Română Radio (3), Adrian Tomescu (4), Maia Ciobanu (5), Cătălina Neamțu (6), Sorin Petrescu (7).

O versiune în limba germană a studiului, cu titlul "Alte und neue rumänische Klaviermusik aus Perspektive der ästhetischen Orientierung. Umriss einer möglichen Systematisierung" a apărut în nr. 4/2022 al revistei *Musicology Today*.

BIBLIOGRAFIE

Anghel, Irinel, *Orientări, direcții, curente ale muzicii românești din a doua jumătate a secolului XX*, Ed. Muzicală, București 1997, ediția a II-a Ed. Eikon 2018.

Petre Brâncuși, *Istoria muzicii românești*, București 1969.

Brezul, George, *Pagini din istoria muzicii românești*, București, vol. I, 1966.

Cosma, Lazăr Octavian, *Hronicul muzicii românești*, 9 vol., București 1973-1990.

Cosma, Viorel, *Muzicieni din România: Lexicon bio-bibliografic*, 10 vol., București, 1989-2011.

Dediu, Dan, *Contribuții componistice românești după 1960*. În: Noi istorii ale muzicilor românești. II. Ideologii, instituții și direcții componistice în muzica românească din secolele XX-XXI, București 2020, p. 353-413.

Georgescu, Corneliu Dan, *Noi tendințe în muzica românească contemporană*. În: Avangarda rusă. Avangarda muzicală în Europa de Est. Documentation-Congress Report, Heidelberg 1992, p. 284-294. Republicat cu același titlu în: Gegenwelten. Heidelberg 1997, p. 147-163, apoi în: Muzica, București 1/1998, p. 57-74.

Georgescu, Corneliu Dan, *Violeta Dinescu în contextul muzicii românești contemporane*. În: Corneliu Dan Georgescu: Muzica atemporală. Arhetipuri. Etnomuzicologie. Compozitori români. Studii și eseuri de muzicologie, Volumul II: Aspecte ale muzicii tradiționale și moderne românești, București 2019, p. 571-578.

Georgescu, Corneliu Dan, *Quo Vadis muzica românească?* În: Corneliu Dan Georgescu: op. cit., p. 905-912.

Georgescu, Corneliu Dan, *Patru tipuri de narativitate muzicală în muzica românească contemporană*. În: Corneliu Dan Georgescu: op. cit., p. 897-905. Republicat sub titlul: *Narativitate și anti-narativitate muzicală*. În: Muzica, București 5/2019, p. 13-38.

Sandu-Dediu, Valentina, *Muzica românească după 1944*, Saarbrücken 2006.

Sandu-Dediu, Valentina, *Muzica românească între 1944-2000*, București 2002.

Vancea, Zeno, *Istoria muzicii universale și românești*, București 1938.

Vancea, Zeno, *Creația muzicală românească în secolele XIX-XX*, 2 vol., București 1968, 1978.

SUMMARY

Corneliu Dan Georgescu

**Romanian piano music
seen from the perspective of its aesthetic orientation.
Outline of a possible systematization**

On the occasion of a symposium dedicated to Romanian piano music, an attempt is made to present this theme as a whole by means of a two-dimensional scheme. Information is provided on a number of historical periods and aesthetic orientations. The abstract character of this type of exposition is complemented by seven concrete examples of piano music. Among the study's conclusions is the fact that most composers, even those who have not paid particular attention to this instrument, saw their piano pieces as a first ground for experimenting with new ideas.

Al treilea modernism avangardist (II)

De la aleatorism la conținutul „cutiei negre”

Oleg Garaz

(continuare din *Revista MUZICA nr. 2 / 2023*)

Sistemele de organizare sonoră: „combustibilul” evoluției conceptuale. Miza pe *scriitura* de tip *masă sonoră* și pe *constituenta timbrală* ca factori generatori de formă și proces se înscrie drept o următoare achiziție majoră a gândirii muzicale europene. Genealogia acestei stări de fapt poate fi urmărită observând modelele istorice ale organizării structurale de profunzime *sub-formală*: (1) *modală-monodică* și (eterofonic)-*contrapunctică* (Ev Mediu și Renaștere), (2) *tonal-funcțională* în egală măsură *contrapunctică* și *omofonă* (Baroc), continuând cu hegemonia *omofoniei* în perioadele Clasicismului vienez și a Romantismului, și până la urmă adoptând ipostaza (3) *atonală* și din nou *contrapunctică* (dodecafonic-serială, Noua școală vieneză). În cel mai larg sens al ei, atonalitatea devine sistemul de organizare sonoră dominant pe durata celei de a treia modernități muzicale a secolului XX cuprinsă între limitele ei geografice deja euro-americane.

O observație importantă este că negocierea fiecărui nou salt evolutiv a fost înfăptuită prin intermediul *sistemelor de organizare sonoră*. Și asta într-o opoziție cu starea de lucruri din câmpul gândirii asupra *forme*, parametru de ordin secund, care prin organizarea lui urma fidel mutațiile din planul *scriitural*. Spre exemplu, relevantă în acest sens este starea de lucruri din cadrul Clasicismului vienez și a Romantismului. În planul *compoziției* *forme* nu este de găsit nicio componentă de ordin implicit muzical: ideea de *schemă compozițională*, *structură* și, respectiv, *procesualitate*, toate trei pot fi identificate ca fiind determinante de substanță explicit *logică*, și prin extensie, teatral-filologică.

Fie este vorba despre (1) trinitatea silogistică de substanță filosofică *teză-antiteză-sinteză* (concepția clasică *Allegro de sonată* cu o aplicabilitate cvasi-universală în planul genurilor), fie despre (2) dramaturgia de substanță teatrală („personale” – temele, trama „conflictuală” – planul armonic-tonal, „subiectul” narat – amorsarea, evoluția și consecințele „conflictului”, după aceeași *teză-antiteză-*

sinteză), fie despre (3) conținutul standardizat al părților întregului ciclu de sonată (p. I – *homo agens*, p. II – *homo sapiens*, p. III – *homo ludens* și p. IV – *homo communius*)¹, fie despre accepția de *psihodramă* (antagonismul *masculin-feminin* – tema principală versus blocul tematic secund)², toate patru cazurile țin de organizarea discursivă de tip *narativist*. Ori anume logica *narativă* determină nevoia unui foarte strict control atât asupra *structurii și procesului*, cât și asupra întregii compoziții ca *ciclu* asamblat din micro- și macro-*articulații discrete*.

Evoluția în planul schemelor compoziționale se prezintă astfel drept indiciu al mutațiilor din planul *sistemelor de organizare sonoră* – o imensă *fluctuație* istorică arcuită pornind de la modalismul originar al schemelor compoziționale lungi (rondo-variaționale, Ev Mediu-Renaștere, inclusă aici fiind și forma ciclică de ordin superior a *misei*), intensificate la maxim și dezbrucate în logica lor structurală a Clasicismului vienez (recursul la invariantul tripodic), urmate de o disoluție gradată tot mai pronunțată a articulațiilor (Romantismul târziu și Postromantismul) și „topirea” structurilor discrete în șuvoiul procesual atonal al dodecafonișmului serial (principiul ciclic al *suitei* și schema compozițională *neo-rondo-variațională*)³.

Cu alte cuvinte, cele trei modernisme ale ultimei modernități muzicale sunt într-un mod tot mai insistent orientate în direcția disoluției ideii de *articulație discretă* și a suspendării tot mai evidente a *controlului procesual*. Ceea ce situează în prim plan nivelul ierarhic sub-formal care sunt *sistemele de organizare sonoră*.

Deja la nivelul avangardelor postbelice, ca *tehnică și stil* de ieșire din varianta dodecafonic-serială a atonalismului, serialismul integral inevitabil cedează în favoarea *masei sonore* (cu variantele *electronică, stocastică și micro-polifonică*) focalizate explicit pe căutarea posibilităților de *disoluție* a oricărui tip de organizare compozițională ca succesiune de *articulații discrete*. Întreaga lucrare devenea astfel o singură *unitate*

¹ Mark Aranovsky, *Симфонические искания: проблема жанра симфонии в советской музыке 1960-1975 годов. Исследовательские очерки* [Cățuri simfonice: problema genului simfonie în muzica sovietică a anilor 1960-1975. Cercetări analitice], Leningrad: Sovetski Kompozitor, 1979, p. 27.

² Marcia J. Citron, *Gender and the Musical Canon*, Urbana and Chicago: Illinois University Press, 2000.

³ Drept referință istorică aici servește principiul rondo-ului variațional în creația lui J. S. Bach, așa cum acesta este tratat în V. Protopopov, *Принципы музыкальной формы И. С. Баха* [Principiile formei muzicale ale lui J. S. Bach], Moskva: Muzka, 1981. În paralel cu funcționarea principiului *rondo-variațional* (formele extensive lungi), muzicologul analizează în amănunt emergența și funcționarea principiului *da capo* (invariantul tripodic, intensiv scurt) în lucrările instrumentale și vocale bachiene.

procesuală integră. Calea spre muzica nouă adoptase o direcție complet diferită de viitorul serialist al lui Anton Webern.

Modelul avangardist al radicalismului experimental. Un alt tip de reacție explicit anti-serialistă, unică în insolitul ei, este suspendarea *controlului procesual* și, progresiv, a oricărui tip de control (controlul compozitorului, al interpreților sau al materialului). Această căutare își găsește forma pură în concepția *aleatorică*, într-o sinonimie graduală cu *indeterminarea*. Dacă până la urmă este vorba despre o acțiune concertată de reacție anti-serială (masă sonoră + aleatorism), respingerea asumată a ideii de *control* în calitate de metodă și tehnică exclusivă o adoptă doar aleatorismul¹. Declarație conceptuală, manifest, tehnică de lucru, ideologie, estetică și până la urmă filosofie. Acestea ar fi accepțiunile aleatorismului în gândirea compozitorului american, elev al lui Henry Cowell (1933) și Arnold Schönberg (1933-35), care a fost John Cage.

➤ *Suspendarea absolută ca referință conceptuală absolută.* Ca referință extremă (moment zero) a ideii de suspendare a controlului poate servi celebra „compoziție” (în realitate, performance) a acestuia – 4'33” în trei părți² (1952, pentru orice instrument³ sau componentă)⁴ –,

¹ *Alea* este numele jocului cu zarurile numit *tabula* (table) în culturile antice ale Greciei și Romei. Acțiune fundată mai degrabă pe noroc (jocul șanselor) decât pe îndemănare, pricepere și iscusință.

² În 1962 vede lumina zilei 4'33” nr. 2 cu titlul 0'00”. O informare detaliată asupra vieții și creației în: James Pritchett, *The Music of John Cage*, Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1993.

³ O formă de *intedeterminare* poate fi observată încă în *Arta fugii* de Bach. Este vorba atât despre absența indicațiilor privind componenta, cât și specificarea instrumentelor angajate în interpretarea lucrării.

⁴ Ori, într-o opoziție adecvată cu *liniștea* s-ar situa nu atât *sunetul muzical* (chiar și într-un veșmânt conceptual serial), cât mai degrabă *zgomotul* (conceptul *noise-ului*). Și atunci la cealaltă extremă s-ar situa mai târziu, proiectul *Merzbow* (în germ. Merzbau sau în jap. Merutsubau, inițiat în 1979) al japonezului Masami Akita prin genul *harsh* și *electronic noise*, situat între „bruitism” extrem (*Amalgamelody* și *Requiem*, albumul *Merzbeat*) și *zgomot alb* (albelele *Pulse Demon*, *Dharma*, *Peace For Animals* și *Mercurated* sau piesa *Woodpecker No. 1*). Aceste performance-uri acustice ca opoziție la *liniștea* lui Cage, percepută mai degrabă (totuși) ca *muțenie*, își găsesc referința potrivită în esența sonorului însuși, în fundamentele lui *pre-muzicale*, „dezordonate”, „haotice”, ca o expresie a *hybris-ului* primordial. Ca durată absolută a sonorității (cea mai durabilă compoziție interpretabilă vreodată) ar fi *As Long As Possible* (1987, piesă pentru orgă) de John Cage.

în calitatea ei de marcaj al limitei conceptuale de la care poate porni numărătoarea taxonomică. Un prim sens poate fi descifrat ca legătură indisolubilă între *proces* și *sonoritate*. Și asta deoarece căutarea unei soluții „absolute” pentru suspendarea controlului în egală măsură structural și procesual își poate găsi soluția doar în anularea completă a sonorității însăși. În opoziție, ca o reproiectare în fapt, un al doilea strat semantic ar fi că sonoritatea nu poate fi decât dinamică, adică procesuală. Și până la urmă, hiperbolizarea cezurii, a pauzei și, mai general, a importanței pe care o au „spațiile albe” între sunete trimite la însăși ideea imensității volumelor interatomice hiper-rarefiate și a iluziei care este însăși lumea materială: sunetele „planează” în vidul interstițial mut, singurul habitat propriu al sonorității.

➤ *Sensurile autoabandonului aleatoric*. Simplitatea sugestivă a sintagmei *suspendarea controlului* este, însă, doar una aparentă, deoarece chiar și pornind de la *gradul zero* al *liniștii absolute* (ca un autentic spațiu de libertate dat imaginației publicului), taxonomia tipologiilor de înfăptuire a acestei *suspensii* este diferențiabilă în mai multe forme de *cedare* graduală a controlului. În esență, termenul *cedare* este sinonim cu negocierea gradelor de *delegare*, și nu atât (și doar) a controlului structural și procesual al lucrării, cât a controlului auctorial asupra propriei intuiții și, respectiv, asupra textului. Evident, nu mai poate fi vorba despre niciun fel de organizare sonoră, structură, formă, proces, și în orice caz, despre niciun fel de *determinare* ca *voință* de text și structură. Ci, poate, doar o insuprimabilă curiozitate față de ce se află dincolo de toate aceste „cârje” ale unei gândiri încastrate în mai multe prejudecăți consensuale.

Accentul de prioritate cade pe ideea și ideologia *morții autorului* ca generator conceptual exclusiv, atât timp cât determinanta - *textul muzical* devine consecința unei singure *șanse* (posibilitate potențială) dintre mai multe altele, iar compozitorul adoptă simpla ipostază a unui *operator probabilistic*.

Esențializând, *textul muzical* realizat în *act* rezultă din concomitența a două proceduri posibile de delegare sau înstrăinare a *operatorului intuitiv* originar, ambele fiind forme de mediere.

Observație 1. Prima formă (pură) – ca metodă componistică – este medierea prin *șansă* (zaruri, ruletă rusească, cap sau pajură, I-Ching, cu focalizare pe *impredictibilitatea* componentelor structurale și procesuale), atunci când compozitorul delegă atribuțiile propriei intuiții unei proceduri de substanță probabilistică (duală sau multiplă, desfășurabilă în șiruri practic infinite).

A doua formă (pură) – ca act – se rezumă la delegarea funcției intuitive auctoriale către *interpreții* propriu-ziși în calitatea lor de *generatori intuitivi*, funcțiile de mediere îndeplinindu-le notația și indicațiile compozitorului (cu diverse grade de detalieri). Este vorba despre o *delegare negociabilă*.

În mod normal, este vorba despre o formă „mixtă” – îmbinarea primelor două ca metodă reală de compoziție prin recursul la ideea și tehnica *aleatorică*.

➤ *Cele șase vârste ale aleatorismului*. Personalitatea lui John Cage (1912-1992) este determinantă în înțelegerea gândirii muzicale de tip aleatoric¹. Iar aici, evident, este vorba despre un conflict semantic, deoarece pentru a produce indeterminare structurală și procesuală, compozitorul și-a formulat concepția în termeni foarte determinanți. Pe lângă importanța figurii compozitorului, inițierea aleatorismului doctrinar îi revine unei lucrări importante precum *Music of Changes* (1951), imediat urmată de *4'33''* (1952).

Etapizată în cei mai riguroși termeni muzicologici, perioada dedicată aleatorismului durează doar opt ani (1951-59) și este a treia în periodizarea creației compozitorului. O preced două perioade – prima, învățarea meșteșugului (*Sonata for clarinet*, 1933-36), și a doua, cu o preocupare susținută pentru pianul preparat (*Bachanale* – 1938, *Totem Ancestor* – 1942, *A Book of Music* – 1944, *Mysterious Adventure* – 1945, *Music for Marcel Duchamp* – 1947, *Works of Calder* – 1950 și *Concerto for prepared piano* – 1950-51).

Îi succed alte trei perioade: a patra – dedicată practicii de tip *happening* și *performance* (1959-1968), a cincea – revenirea la compoziția tradițională (1969-86) și ultima, a șasea, perioada târzie – preocuparea pentru compoziții cu titluri numerale (1987-1992).

Ori nu este de imaginat o departajare cronografică riguroasă atât timp cât acești opt ani ai perioadei aleatorice se impun ca nucleu conceptual al întregii creații, absorbind etapele anterioare – seria de peisaje ficționale *Imaginary Landscape No. 1* (1939), *Imaginary*

¹ Ca idee, aleatorismul apare înainte de activitatea lui John Cage. Spre exemplu, este de remarcat întrebarea pe care Cage i-o pune lui Marcel Duchamp: „How is that you used chance operations when I just being born?”. Lotringer, Sylvère. 1998. „Duchamp Werden”. În: *Crossinas: Kunst zum Hören und Sehen: Kunsthalle Wien. 29.5.-13. 9.1998* [catalogul expoziției]. editat de Cathrin Pichler, 55-61. Ostfildern bei Stuttgart: Cantz. Preluat de la adresa de Internet: https://en.wikipedia.org/wiki/Aleatoric_music#CITEREFLotringer1998.

² Urmează însă și alte lucrări în aceeași accepție conceptuală: *34'46.776'' For a Pianist* (1954), *31'57.9864'' For a Pianist* (1954), *45' For a Speaker* (1954), *26'1.1499'' For a String Player* (1954-55), și *27'10.554'' For a Percussionist* (1956).

Landscape No. 2 (1942) și *Imaginary Landscape No. 3* (1942) sau *Sonatas* (16) and *Interludes* (4) for *Prepared Piano* din a doua perioadă, care continuă cu *Imaginary Landscape No. 4* (1951) și *Imaginary Landscape No. 5* (1952) ale perioadei propriu-zis aleatorice. Energia conceptuală acumulată este orientată înspre mijloace precum improbabilitatea, șansa și indeterminarea, înspre seria de variațiuni pentru componente nedeterminate – *Variations I* (1958, perioada aleatorică), urmând *Variations II* (1961), *Variations III* (1962), *Variations IV* (1963), *Variations V* (happening, 1965), *Variations VI* (1966), *Variations VII* (happening, 1966) și până la urmă *Variations VIII* (1967), deja din a patra perioadă.

În a cincea perioadă sunt de observat, printre multe altele, seria de improvizatii (*Child of Tree/Improvisation I* – 1975, *Inlets/Improvisation II* – 1977, *Improvisation III* – 1980, și *Improvisation IV/Fielding Sixes* – 1982) și, spre exemplu, *Etudes Australes* (1974-75) și *Etudes Boreales* (1978), dar și un *Roaratorio, an Irish circus on Finnegans Wake* (1979).

Iar ultima perioadă, a șasea, începe cu, nici mai mult, nici mai puțin, decât cu *Music for _____* (în șaptesprezece părți fără partitură, 1984-87), continuă cu seria *Europeras 1 & 2*, *Europeras 3 & 4* (toate în 1987), urmând *Europeras 5* (1991) și în final declanșează o adevărată „cascadă” de piese cu titluri numerale, fără nicio legătură aparentă între ele, de succesiune, componente și conținut: *Two* (1987), *One* (1987), *Five* (1988), *Seven* (1988), *Twenty-Three* (1988), *Four* (1989), *One*² (1989), *Three* (1989), *Two*² (1989), *One*² = 4`33`` (0`00``) + cheia Sol vioară (1989), *One*^{4, 5, 6} și ⁷ (toate din 1990). Până la sfârșitul existenței fizice (1992), John Cage a continuat, deja exclusiv, cu titluri numerale, ultimile două lucrări fiind *One*¹¹ și *One*¹² (1992).

Și chiar dacă termenul *alea*¹ este introdus în circuitul muzicologic prin conferințele susținute la Darmstädter Ferienkurse (începutul anilor 1950) de către Werner Meyer-Eppler (1913-1960)², fiind propagat de Pierre Boulez, singurul care a urmat până la capăt calea *șansei* a fost John Cage³. În comparație cu fidelitatea și coerența conceptuală și până la

¹ Termenul are și forma lexica latină pentru operator, care este *aleator* (jucătorul de zaruri).

² Werner Meyer-Eppler este cunoscut ca acustician și fizician de origine germană. Împreună cu inginerul și compozitorul Robert Beyer și muzicologul și compozitorul Herbert Eimert, WME participă la organizarea studioului de muzică electronică de la Köln (Cologne) pe lângă Nordwestdeutscher Rundfunk (NWDR). Și încă în 1949, el propune metoda compoziției prin mijloace pur electronice în *Elektronische Klangerzeugung: Elektronische Musik und synthetische Sprache*, Bonn: Ferdinand Dümmlers, 1949.

³ Este cunoscut faptul corespondenței între Boulez și Cage, precum și disputele aprinse pe care cei doi le-au întreținut la începutul anilor 1950 în ceea ce privește căile muzicii noi. De asemenea, spre sfârșitul anilor 1950, John Cage

urmă doctrinară a acestuia din urmă nu s-a putut compara niciun compozitor euro-american. Pentru tot restul lumii componistice, aleatorismul a rămas un *simptom*, o *manieră* și o *tehnică* specifică de încercat, de învățat, de practicat și până la urmă de încadrat în arsenalul componistic. O asemenea fidelitate doctrinară ar fi de observat în preocuparea pentru neo-modalism la Bartók și Messiaen sau în cazul concepției neo-tonale la Șostakovici și Britten, la care ar adera și fidelitatea electronică-serială a lui Milton Babbitt, fără a mai aminti de inventatorul atonalismului dodecafonic-serial care a fost Arnold Schönberg.

➤ *Influențe, înrâuriri, împărtășire și iradiere.* A treia perioadă aleatorică (1951-59) a biografiei lui John Cage a „iradiat” nu doar întreaga lui creație, ci s-a extins, simptomatic și invaziv, înrâurind orientările „co-abitante” din spațiile culturale de ambele părți ale Atlanticului¹. Devenind o a treia tradiție referențială a celui de al treilea modernism, împreună cu serialismul integral și masa sonoră (în aspectele ei stocastic și micro-polifonic), scriitura de tip aleatoric intră în stări de agregare întâi de toate cu scriitura de tip masă sonoră.

Interferența o admite însuși șirul terminologic *întâmplare* (termen generic, cu sensul *întâmplător*) - *șansă* (*alea*, procedură, delegare decizională către procedura de selecție) - *indeterminare* (termen generic, delegarea controlului procedural, structural și procesual către interpret sau sursă sonoră ca generatoare de text sonor, cu notație diferită de cea propriu-zis muzicală)², cuvinte care nu au valoare sinonimală decât într-o măsură foarte aproximativă. Prin raportare la sensul negativ pe care îl are cuvântul *determinare*, toți trei termenii se referă la procedura specifică prin care compozitorul delegă momentul decizional către alți factori (text, interpreți). De unde poate fi dedusă câte o procedură pentru fiecare termen:

(1) recursul la *decizii tehnice* cu diverse grade de *indeterminare* (impredictibilitate a conținutului) pentru a produce o *partitură cu notație*

susține două conferințe. Prima, în 1958, la Darmstadt, este intitulată *Indeterminacy*, iar a doua la Bruxelles, poartă titlul *New Aspect of Form in Instrumental and Electronic Music*.

¹ A se vedea mișcarea *Fluxus*.

² Dintre toți trei termenii, doar *șansa* (*alea*) prezintă cel mai înalt grad de determinare. Îi urmează *întâmplarea* (căreia îi și este atașată titulatura *aleatoric*), termen care presupune, totuși, un grad (desi mult mai redus) de determinare. Doar *indeterminarea* se impune ca o evidentă și asumată suspendare a controlului.

fixă (aleatorism)¹. Cu alte cuvinte, ar fi vorba, după cum a afirmat chiar Werner Meyer-Eppler, despre: „a process is said to be aleatoric ... if its course is determined in general but depends on chance in detail”² (aleatorism controlat):

Observație 2. Ca exemplu servește compoziția *Music of Changes*, 1951 de John Cage, intensitățile, duratele, notele și grupurile de note împreună cu cronometrul, sunt stabilite prin recursul la metoda *I Ching*, pe când forma întregii lucrări este una fixă, sau, spre exemplu, *Night Music I* (1963) de George Crumb (1929-2022), în totală conformitate cu definiția lui Meyer-Eppler.

(2) o formă de îndepărtare de primul principiu este producerea de *forme fluctuante* sau *polivalente* (delegare deja semi-controlată către interpreți), atunci când compozitorul predetermină conținuturile și structura („cutiile” sau „modulele”), însă deciziile privind consecuția, frecvența și chiar interferența articulațiilor, este delegată interpreților. În această situație ar putea fi vorba despre *boxed notation*³ (fie fragment, fie text „încapsulat”), în care compozitorul predetermină cantitatea, extensia temporală, numărul de repetări și conținutul „cutiilor”, însă doar interpreții decid la modul spontan care și câte „cutii” și în ce ordine vor fi implicate în procesul execuției (indeterminare structurală-procesuală), ca aluzie la *sculpturile mobile* ale lui Alexander Calder.

Observație 3. Ca exemple pot servi trei lucrări ale compozitorilor Earle Brown (1926-2002), Karlheinz Stockhausen (1928-2007) și Morton Feldman⁴ (1926-1987), și anume *Twenty-Five Pages* (1953), urmând

¹ În realitate, este dificil de diferențiat forme pure pentru fiecare dintre cele trei tipuri de abordare, care servesc mai degrabă în calitatea lor de repere cu funcții atributive pentru identificarea parametrului prioritar. Mai degrabă este vorba despre identificarea (constatativă) a fiecărui tip de procedură și asta cu scopul de înțelegere adecvată a tipului de interacțiune (agregare).

² Meyer-Eppler, Werner, *Statistische und psychologische Klangprobleme*, în: *Die Reihe 1* (Elektronische Musik), 1955, p. 22-28. Ar trebui precizat că este vorba nu atât despre *șansă*, cât despre modelarea *impredictibilității*, însă în contextul determinat al sonorității notate.

³ Despre problemele notației în muzica modern-contemporană (muzica nouă), în: Earle Brown, *The Notation and Performance of New Music*, *The Musical Quarterly*, Vol. 72, No. 2 (1986), p. 180-201, Oxford: Oxford University Press, 1986, sau, deopotrivă: Jan A Kałużny, *Krzysztof Penderecki and his contribution to modern musical notation*, în: *The Polish Review*, Vol. 8, No. 3 (Summer, 1963), p. 86-95, Chicago: University of Illinois Press.

⁴ Despre aportul lui Morton Feldman la muzica aleatorică în prima jumătate a anilor 1950, a se vedea: Alistair Noble, *Composing Ambiguity: The Early Music of Morton Feldman*, Routledge, 2013.

Klavierstück XI (1956, formă variabilă, *Klavierstück V-X*), *Mixtur* (1964) și *Intermission 6* (1953). Recurgând la sintagma *limited aleatoric notation* sau, în alți termeni, *aleatorism (semi)controlat*, drept exemplu servesc *Mosaic Quartet nr. 3* (1934) de Henry Cowell sau *Lousadzak* de Alan Hovhaness (1944) ca și lucrări ale lui Witold Lutoslawski precum *Jeux vénitiens* (1960), *Concertul pentru violoncel și orchestră* (1969-70) și *Simfonia nr. 3* (1973-83).

(3) *delegarea* necontrolată a actului componistic către interpreți (și chiar dincolo de aceștia) prin *notație sumară* sau chiar *indeterminată* - scheme, imagini sau text noțional, grafism, recurgere la dispozitive cu producere independentă de conținut sonor (indeterminarea, aleatorism necontrolat).

Observație 4. O formă dusă la extrema radicalismului conceptual o prezintă *Imaginary Landscape No. 4*, pentru douăsprezece radiouri, a lui John Cage, unde relația compozitor-interpret-text este una complexă în virtutea faptului că (1) autorul formulează cu precizie doar setul de acțiuni pentru interpreți, (2) aceștia din urmă operează fără abatere conform indicațiilor (controlul frecvențelor și volumului), însă (3) nu există niciun control asupra „textului” care constă din fragmentele de emisiuni transmise de diverse posturi de radio. De asemenea, ca exemple de *grafism* ar putea fi amintite și *December 1952* (1952), *Folio and 4 Systems* (1952-1954, cu durată și componență nedeterminată) și *Available Forms I* (1961) de Earle Brown și *Zyklus* (1959) de Karlheinz Stockhausen, pentru ca o formă extremă de grafism să servească compozițiile *Octet '61* (1961) și *Treatise* (1963-1967) de Cornelius Cardew (1936-1981). De această dată, analogia plastică-vizuală ar putea fi tablourile lui Jackson Pollock.

Toate trei posibilitățile¹ comportă reale deschideri (diversificabile gradual) înspre efectul de *masă sonoră*², drept exemple relevante servind

¹ Toate trei tipologiile tehnice ale gândirii de tip aleatoric – controlată, semi-controlată și necontrolată – pot fi considerate drept *mimetice* (mimând *accidentalismul* sonorității prin notație fixă sau prin calculul statistic al *șansei*) sau *autentice* (excluzând oricare tip de mimetism). În același timp, trei forme conceptuale ale aleatorismului pot fi alăturate celor trei concepte cultivate de compozitorii *Noii școli vieneze* - atonalism, dodecafonie, serialism. În ambele cazuri, termenii tehnici pot servi și drept termeni „periodizant” ai evoluției în plan istoric drept „tehnică” (stil) de intrare, „tehnică” de menținere și „tehnică” de ieșire. De la aleatorism controlat (input) înspre determinare (output) și, respectiv, de la atonalism (input) înspre serialism pointillist (output).

² Spre exemplu, compoziția *Fifty-eight* (John Cage, 1992, punctul 3) are în mod cert aparența de *masă sonoră*, într-o aproximativă sinonimie cu *Pithoprakta* (Iannis Xenakis, 1955-56, atacuri, masă sonoră, grafism, tehnica de *glissandi* și *pizzicatti*, punctul 1+3). S-ar putea prezuma că termenii *aleatorism* și *masă*

lucrări precum *Tren Ofiarom Hiroszimy* (1961) și *Anaklasis* (1960) de Krzysztof Penderecki, *Volumina* (1966) de György Ligeti, sau *Εργα* (în nouăsprezece secțiuni) și *Polytope de Montréal* (1967, pentru patru orchestre¹, instalație multimedia care include sunet, lumină și arhitectură) de Iannis Xenakis. Fără a forța lucrurile, compoziția minimalistă *In C* (1964) de Terry Riley (1935), cumulează o serie întregă de însușiri parcă împrumutate de la tehnica aleatorică: componentă indeterminată, instrumente nedeterminate, precum și număr indeterminat de repetări a „modulelor” motivice-frazice. La această comunitate ar putea adera și Alfred Schnittke (1934-1998) cu *Simfonia nr. 1* (1968-1974), și coborând prin genealogia ideii de *indeterminare*, până la *Mosaic Quartet* (Cvartetul nr. 3, 1934) de Henry Cowell (1897-1965) și la însuși Charles Ives (1874-1954), pentru care aleatorismul a fost doar una dintre mai multe invenții muzicale².

Inflația conceptuală ca o chintesență a mentalității avangardiste.

În planul istoric al perioadelor (etapelor) stilistice, inițierea unor *concepții de reacție* (de obicei într-o multiplicitate sincronă, individuale sau de grup) marchează instaurarea situației de *centrifugare* a unui context cultural (istoric/stilistic) dat. Cu alte cuvinte, „fuga de centru” ca invariant

sonoră interacționează organic într-un mod biunivoc, reprezentând „efecte colaterale” implicite fiecăreia dintre cele două concepții. Deloc sinonimale într-un mod direct, *aleatorismul* poate genera efecte de *masă sonoră*, pe când aceasta din urmă afișează (aparent sau implicit) efecte *aleatorice*.

¹ Componente multi-orchestrale sunt prezente în *A Symphony of Three Orchestras* (1976) de Elliott Carter (1908-2012), precum și *Gruppen* (pentru trei orchestre, 1955-57) de Karlheinz Stockhausen.

² De cealaltă parte a Oceanului Atlantic, americanul Charles Ives (într-o evidentă sincronie cu pre-postmodernistul Gustav Mahler) concentrează parcă întregul conținut al celor trei modernisme: „...Ives produced, within an incredibly brief period of not more than 12 years (1902-1914), hundreds of compositions that not only stand alone as the sole musical parallels to our nineteenth-century literary masterpieces, but which also anticipate almost every technique and development of twentieth-century musical practice – neo-classicism, 12-tone writing, serialism, tone clusters, quartal harmonics, static pitch structure, „noise”, counterpoints of sound masses, provisional and open-ended composition, collage, quotation, stylistic juxtapositions, foreground background contrasts, aleatory methods, choice of „special” ensembles, non-synchronizing groups, spatial music, and the use of polyrhythms, polyharmonies, and polytonalities”, Jonathan Cott, *Charles Ives, Musical Inventor*, în: *The New York Times*, octombrie 1974, p. 21. Textul este preluat de pe Internet de la adresa: <https://www.nytimes.com/1974/10/20/archives/charles-ives-musical-inventor-music-the-music-of-ives-goes-both.html>

atitudinal indică emergența unei stări de *dispersie*¹. Hegemonia doctrinară a ultra-serialismului instituționalizat a declanșat *reacția* de multiplicare prin replici conceptuale antagoniste, „clonată” fiind (ca tentativă reușită/Cage sau ignorată/Xenakis-Ligeti) până și pretenția unei relative singularități². Din punct de vedere conceptual, perioada celui de al treilea modernism muzical a evoluat implacabil înspre o *pluricentricitate expansivă*.

În același timp, chiar în pofida concepțiilor componistice declarativ *eterogene*, audierea lucrărilor seriale, stocastice, micropolifonice și chiar aleatorice, în unele cazuri trădează o inexplicabilă „înrudire” și chiar „îngemănare”, însă nu atât între aceste patru tehnici (care afișau o evidentă alteritate conceptuală), cât, mai ales între sonoritatea lucrărilor în care au fost folosite.

Observație 5. Chiar luând în considerație transformările stilistice (tehnice-estetice) pe care le suportă gândirea unor compozitori precum „gemenii” Barocului (Bach și Händel), dar și cei trei „cavaleri” ai Clasicismului vienez (Haydn, Mozart și Beethoven) sau compozitorii

¹ Considerând fenomenul *dispersiei* drept un fenomen cultural tipic modernist, cel puțin ultimele două decenii ale secolului al XIX-lea romantic european (imediat după moartea lui Wagner, în 1883) ar putea fi considerate drept perioadă *proto-modernistă*. Este vorba despre *dispersia* Romantismului muzical inițiată pe mai multe planuri de conținuturile tehnice ale creației lui Richard Wagner. Pomenită de Ernst Kurth în celebra lui monografie (al doilea volum din trilogia canonului european – Bach, Wagner, Bruckner), criza armoniei romantice în opera *Tristan* a determinat o serie de *reacții conceptuale* (de discontinuitate): verismul italian (mai degrabă ca reacție anti-verdiană), ceva mai târziu venind expresionismul german (continuitate ca reacție ultra-romantică) și nu în ultimul rând naturalismul (discontinuitate) și, ulterior, impresionismul/simbolismul (discontinuitate), ambele franceze. Mai mult, după o primă perioadă postromantică marcată prin lucrări ca poemul simfonic *Pelleas und Melisande* și sextetul *Verklärte Nacht*, Arnold Schönberg formulează ideea *acentricității tonale* ca *reacție* (de continuitate) față de creația wagneriană. La un nivel superior al spiralei istorice, al treilea modernism muzical reia această situație, însă deja într-un context pan-atlantic (intercontinental).

² Reluând modelul de propagare „virală” a ultra-serialismului, tehnica aleatorică s-a prezentat drept una foarte seducătoare pentru mai mulți compozitori (în frunte cu fondatorul John Cage), care au fost Karlheinz Stockhausen, Morton Feldman, Witold Lutoslawski, John Corigliano, Earl Brown sau Franco Evangelisti (cu cartea *Dal silenzio a un nuovo mondo sonoro. 1957-1977*. dar și formația *Nuova Consonanza*). Cornelius Cardew (cu formația *Scratch Orchestra*) și, spre exemplu, în unele aspecte până și Henry Cowell sau Alan Hovhaness (cu o descendență până la Charles Ives). Spre deosebire de *accidentalismul irrational* al lui John Cage, atât muzica stocastică a lui Iannis Xenakis, cât și micropolifoniile lui György Ligeti ar putea fi văzute mai degrabă ca tehnici practicate de către un singur compozitor.

romantici (precum Brahms, Bruckner sau Mahler), în esență este vorba, totuși, despre modelul de *stil monolit*. Este evidentă fidelitatea față de o concepție tehnică-ideatică asumată pentru întreaga durată a vieții. În acest sens, este normal ca *stilul* să suporte anumite transformări evolutive ca și coeficient conceptual-tehnic al maturizării biologice a compozitorului¹.

Însă chiar de la începutul secolului XX drept indicator exclusiv al evoluției stilistice devine tipologia tehnicii practicate, lăsând în spate monovalența emotivă și în egală măsură difuză a termenului periodizant-estetic, Romantism. Deja creația lui Charles Ives prezintă modelul *multiplicității conceptuale* care împinge accepția termenului *stil* înspre o tot mai vizibilă inoperanță. Modelul este preluat de „gemenii” primului modernism muzical conceptualizați ca atare de către Theodor Adorno². Este vorba despre cele cinci stiluri (tehnic/perioade) ale vizionarului Schönberg și despre cele trei stiluri (estetici/perioade) ale „retrogradului” Stravinski. Iar în opoziție, spre exemplu, cu stilul *monolit* al lui Palestrina sau Bach, al treilea modernism excelează funciarmente în *fluiditate stilistică*, o ultimă accepție înainte de ieșirea din uz practic a acestui cuvânt.

Compozitorii celui de al treilea modernism doar amplifică modelul Stravinski-Schönberg. Spre exemplu, Boulez, Stockhausen, Xenakis și Ligeti au în comun un incipient interes pentru tehnica serială, urmând faza electronică, pentru ca ulterior fiecare să adopte o direcție diferită: Boulez rămâne fidel ultra-serialismului, Xenakis inventează muzica stocastică, iar Ligeti elaborează tehnica micropolifonică. Anume anii 1950 concentrează, pentru fiecare, alegerea reprezentativă de la care nu va devia nici Xenakis, și nici Cage, însă Boulez și Stockhausen (mai „omnivori”, cu evidente deviații înspre aleatorism)³ vor încerca mai multe tehnici, pe când Ligeti va urma propria cale, formulând o proprie estetică și reinventându-se continuu și astfel construind un avangardism personal (până la și după *Le Grand Macabre*, 1974-77).

¹ Wilhelm von Lenz, *Beethoven et ses trois styles*, London: Forgotten Books, 2018.

² Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Tübingen: Verlag J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1949.

³ De la *Sonata nr. 2* pentru pian (1947-48), *Structures* (1952) și *Le Marteau sans Maître* (1953-55), Boulez evoluează înspre *Pli selon Pli* (1957-62) și *Sonata nr. 3* pentru pian (1957), două lucrări cu o evidentă influență aleatorică, pentru ca deja în *Répons* (1981) să revină la idea fuziunii între *electronic* și *acustic*. La rândul lui, Stockhausen parcurge, rând pe rând, următoarele repere: *serial* (*Kreuzspiel*/1951), *electronic* (*Studie I*/1953 și *Studie II*/1954, *Kontakte*/1958-60 și *Mikrophonie I*/1964), *aleatoric* (*Klavierstück XI*/1956, *Momente*/1962-69) și *polistilistic* (*Hymnen*/1969).

Observație 6. Extinderea ofertei conceptuale slăbește considerabil relevanța termenului *stil*. Similar articulării unei lucrări muzicale prin *faze* (*phase shift*) scriiturale, de tempo sau timbrale, nici termenul *etapă* sau *perioadă* nu mai funcționează în același fel ca în Baroc, Clasicism vienez și Romantism. Cu alte cuvinte, accepția *stilistică* adoptă ipostaza de *simptom stilistic*.

De asemenea, polonezul Henryk Górecki (1933-2010) parcurge un traseu componistic cvasi-„conformist” începând cu *Simfonia nr. 1*, op. 14 (1959), o lucrare serială, suferind o despărțire de radicalismul avangardist în *Simfonia nr. 2, Copernicană*, op. 31 (1972), pentru a ajunge la minimalism în *Simfonia nr. 3, Symfonia pieśni żałosnych*, op. 36 (1976). La fel se întâmplă și în cazul americanului George Rochberg (1918-2005) cu un început explicit ultra-serialist în *Simfonia nr. 1* (1948-49) și *Simfonia nr. 2* (1955/56), până la *Contra mortem et tempus* (1965, cu o tehnică a citatului) și *Cvartetul de coarde nr. 3* (1972, cu scriitura neo-tonală și expresie de tip neo-romantic), pentru a finaliza cu *Simfonia nr. 5* (1986, având aluzii stilistice și o dramaturgie non-conflictuală).

Deloc metaforic, *fluiditatea* conceptuală expansivă instaurează în plan stilistic sincronia unei „mase” conceptuale care prin analogie ar putea fi asociată cu o „eterofonie” creativă-artistică în ceea ce privește gândirea și practica muzicală. O situație spectaculoasă: cumulare conceptuală, fluiditate și provizorat stilistice, și până la urmă, dispersie ca punct final al celui de al treilea modernism muzical, care, concomitent, semnifică atât sfârșitul celei de a treia modernități, cât și al șirului celor trei modernități culturale europene. Este de remarcat suspendarea sau epuizarea energiei evolutive ca semn al emergenței postmodernității, și, respectiv, a postmodernismului muzical. Încheierea unui ciclu cultural este evidentă. Însă care au fost premisele?

Observație 7. Răspunsul la această întrebare poate fi rezumat la modelul istoric de negociere a conținuturilor muzicii europene de tradiție componistică. În toate cele șase perioade istorice ale evoluției gândirii muzicale (de la Antichitate și până la Romantism), conținuturile ideologice au servit drept pârghie și chiar referință în formularea conținuturilor. Astfel, societățile *teocratice* ale Antichității, ale Evului Mediu și ale Renașterii inclusiv au fost ferm ancorate în sistemul modal de organizare sonoră ca sistem cu legături funcționale slabe (referința absolută fiind una transcendențială). În perioada Barocului european, trecerea de la *teocratic* la *aristocratic* determină emergența sistemului tonal-funcțional (ca replică tehnică a monarhiei – referința absolută de această dată laică), iar începând cu 1789 apare conștiința *democratică* (de la Beethoven și Wagner la Mahler), într-o evidentă „încleștare” concurențială cu structurile încă *aristocratice* (cu o culminație în prăbușirea celor patru imperii europene, la 1918), tendință care

culminează cu dispersarea treptată a organizării sonore fondate pe centricitatea exclusivă a tonicii. Intrarea în perioada *haoticului* (Bloom) sau a *extremelor* (Hobsbawm) marchează formularea *atonalității* ca un următor sistem de organizare sonoră¹.

Însă de abia din acest punct al istoriei devine vizibilă *desincronizarea* (de substanță și de obiect, de mijloace și scopuri) între ideologicul *comandatar* (semnificat) și gândirea muzicală ca *instrument* (semnificat). Emergența gândirii de tip *avangardist* și a „revoluției” *schönbergiene* devine posibilă, astfel, doar pe fondul unei inflații galopante a ideologicului, hiper-ofertant în prima jumătate a secolului XX: social-democrație, liberalism, precum și o serie de totalitarisme – socialism bolșevic și sovietic, dictaturi militare sud-americeane, național-socialism german, fascism italian și spaniol, comunism-maoist chinez. Gândirea muzicală își revendică o proprie capacitate de a-și formula conținuturile, cu atât mai mult cu cât conceptul *muzicii absolute* (E. T. A. Hoffmann, R. Schumann și R. Wagner) fusese o primă tentativă de a eluda ideologicul fie printr-un recurs doctrinar la trecut (Palestrina-Beethoven sau Bach-Beethoven), fie printr-o resuscitare a unei mitologii naționale (Wagner), o primă „breșă” conceptuală cu scopul de a elimina *obediința* și *desincronizarea*.

Ori, hiper-producția conceptuală avangardistă (sinonimă cu inflația categoriei *stil*) este doar un efect cumulativ tardiv și astfel o consecință a crizelor în lanț din planul ideologiilor europene. Nu întâmplător, anume în anii 1950², apare al treilea modernism ca o culminație a tendinței amorțate la început de secol. De asemenea, toate cele trei modernisme muzicale s-au desfășurat între limitele celor două manifeste ca dovezi ale nevoii de o proprie ideologie: *L'arte dei rumori* (1913) de Russolo și *Music as Gradual Process* (1968) de Steve Reich. Cuvântul-cheie este *independența*. Cel puțin pentru al treilea modernism muzical.

Ca și antecesorii săi – Palestrina pentru muzica Renașterii sau Bach și Händel pentru muzica Barocului –, și Beethoven a formulat o definiție

¹ Este de remarcat faptul că în fiecare perioadă istorică, drept „partener” de negociere a ideologicului (estetic, social, politic) nu este *canonul* muzicii europene, nici *stilul*, nici *genurile*, și nici formele (schemele compoziționale), ci *sistemele de organizare sonoră*, care își asumă funcția și structura de *habitat* pentru toate celelalte categorii ale gândirii muzicale.

² După încheierea celui de Al Doilea Război Mondial (suprimarea totalitarismelor europene), în câmpul democrațiilor euro-americeane se instaurează o relativă uniformitate instabilă în plan ideologic. Declanșarea Războiului Rece între deja foștii aliați victorioși (1946) instaurează, însă, un relativism polemic și chiar conflictual, amplificat și prin persistența ideilor socialiste în rândul elitelor occidentale. În tabăra occidentală criza ideologicului culminează cu anul 1968 prin revoltele studențești de la Paris și în egală măsură în Statele Unite (pe fondul Războiului din Vietnam). Același an marchează și criza în tabăra socialismului urss-ist – invazia Ungariei în 1956 și a Cehoslovaciei în 1968.

conceptuală unificatoare nu doar pentru Clasicismul vienez, ci și pentru întregul secol al XIX-lea, romantic. Împreună cu E. T. A. Hoffmann, A. B. Marx și R. Wagner, și Fr. Liszt urmat J. Brahms și G. Mahler au acționat sub „umbrela” definiției beethoveniene. De ce ar sta altfel lucrurile în secolul al XX-lea? Cu atât mai mult că urmând inflației ideologice, și concepțiile componistice înaintau înspre o proprie și inevitabilă inflație. Ceea ce s-a și întâmplat în cadrul celui de al treilea modernism muzical. Cu atât mai necesară devenea o explicație doctrinară totalizatoare.

Conținutul „cutiei negre” ca legitimare pentru conținuturile conceptuale ale ultimului modernism muzical. O trăsătură mai puțin evidentă a orientărilor din cadrul celui de al treilea modernism muzical este caracterul *inclusiv* (în planul mijloacelor) și chiar „acaparator” (în planul spațiului cultural), pe care îl manifestă fiecare dintre concepțiile componistice avangardiste¹. Indiferent de premise, această tendință este evidentă atât prin diversificarea, cât și prin includerea a noi și noi mijloace tehnice vizând instaurarea fiecărei concepții drept *referință, doctrină și tradiție*.

Însă, deși eterogene ca tehnică de compoziție, în ceea ce privește *efectul sonor real*, atât ultra-serialismul cât și muzica stocastică, micropolifoniile, aleatorismul sau muzica electronică, tind înspre efectul cumulativ al *masificării* sonorității prin importanța pe care o are fiecare element al scriiturii. Și chiar în pofida acestei evidente alterități a metodelor de compoziție, care sunt multe, sincrone și eterogene, fiecare tipologie conceptuală se prezintă exclusiv drept una *orientată* înspre sau *focalizată* pe *efectul sonor*². Exemplul ultra-serialismului este edificator, deoarece această orientare care nu a urmărit explicit efectul de *masă sonoră* (deși l-a realizat), a deținut în cel mai vizibil mod caracterul *inclusiv* prin importanța controlului funcțional (serial) al fiecărui element de scriitură³.

¹ Este vorba despre tendința de instituționalizare în calitate de orientare dominantă și, implicit, tradiție. Ca o continuare a disputelor între Boulez și Cage (*The Boulez-Cage Correspondence*, J. J. Nattiez R. Samuels, eds., Cambridge University Press, 1995) despre direcțiile de evoluție a muzicii noi, ultra-serialismul și aleatorismul devin două referințe componistice majore în spațiul nord-american la nivelul anilor 1950 și începutul anilor 1960.

² Și asta într-o explicită antiteză cu muzica *orientată către public* a perioadelor Barocului, Clasicismului vienez și Romantismului. Psihologismul, emotivismul, narativismul, poeticitatea și dramaturgismul, toate mijloace extramuzicale și toate tributare ideologic, au fost, evident, incluse în consistența compoziției muzicale drept *aservite publicului prin concepția componistică*.

³ În comparație cu hiper-„pedanții” compozitori avangardiști, cu o responsabilitate maximă pentru cele mai mici elemente scriiturale (ultra-

➤ *Teoria ca determinantă a practicii.* Atât pentru ultra-serialism, cât și pentru toate celelalte avangardisme de reacție, o teorie unificatoare o formulează muzicologul polonez Jozef M. Chomiński, care pentru început publică în 1956, textul intitulat *Z zagadnień techniki kompozytorskiej XX wieku*¹.

Cu un studiu sistematic ancorat în creația lui Chopin (*Preludia Chopina/1950, Sonaty Chopina/1960 și Chopin/1978-80*) și Szymanowski (*Studia nad twórczością Karola Szymanowskiego/Studiul creației lui Karol Szymanowski, 1969*), Chomiński elaborează o monumentală pentalogie dedicată formelor muzicale (*Formy muzyczne, împreună cu soția sa Krystyną Wilkowską-Chomińska, ed. a II-a, 1974-87*), urmărind și trei teme de cercetare în domeniul istoriei muzicii: *Muzyka polskiego Odrodzenia/Muzica Renașterii poloneze (1953), Historia muzyki (în două volume, împreună cu soția, 1989-90), Historia muzyki polskiej (Istoria muzicii poloneze, împreună cu soția, 1995-96).*

serialism și micropolifonie), compozitorii Barocului și în special ai Clasicismului vienez par a fi fost niște „indiferenți” prin chiar recursul la *formele generale de mișcare* și la scriitura de tip figurativ-ornamental. Este vorba despre raportul *unitate de informație per unitate de timp*, care îi avantajează pe Boulez și Ligeti, însă îi dezavantajează într-un mod vizibil pe Haydn și Mozart. După cum observă Charles Rosen cu referire la convenționalismul formelor generale de mișcare figurativ-ornamentală în concertele pentru pian K. 450 și, respectiv, K. 595 de Mozart: „... These passages are formed out of the basic elements of tonality: placing them well requires a certain mastery, but the invention of material here may be said to be almost at the zero degree. It is easy to see how any one of these passages may conveniently be replaced by a similar one from another work (p. 5/355) și, de asemenea, ca identificare a *locului comun* cu *arbitrarul*: „the long passages of stuffing in the late eighteenth century simply helped to pass the time, to extend the dimensions of the form, to make it more imposing.” (p. 13/363), în: Charles Rosen, *Tradition without Convention: The Impossible Nineteenth-Century Project*; proiectul *The Tanner Lectures on Human Values* (University of Utah, April 11, 2000). Textul este postat pe Internet și poate fi descărcat de la adresa:

https://tannerlectures.utah.edu/_resources/documents/a-to-/r/Rosen_01.pdf

¹ Chomiński, J., *Z zagadnień techniki kompozytorskiej XX wieku* [Din problemele tehnicii componistice a secolului al XX-lea], în: revista *Muzyka*, nr. 3/1956, p. 24–51. În studiul său intitulat *The Evolution of Jozef Chominski's Theory of Sonology: An Assessment*, cercetătorul polonez Maciej Golab prezintă câteva etape în evoluția acestei teorii. În nr. 3 al revistei *Muzyka* (1961, p. 3-10) apare textul intitulat *Technika sonorystyczna jako przedmiot systematycznego szkolenia* [Tehnică sonoristică – obiect de studiu sistematic]. În 1968 vede lumina zilei monografia intitulată *Muzyka Polski Ludowej* [Muzica poporului polonez] (Warsovia: 1968, p. 127-71). În final, o ultimă formă apare în manuscrisul publicat doar parțial și intitulat *Fundamenta sonologiae/Podstawy sonologii muzycznej* [1976-78, Fundamentele sonologiei muzicale].

Pe fondul acestei laborioase activități de cercetare în ambele domenii ale muzicologiei – sistematic și istoric –, textul din 1956 se prezintă (1) ca o sinteză evaluativă în egală măsură pertinentă și necesară în calitatea ei de *teorie unificatoare*, (2) ca o dovadă a excelenței profesionale care îi permite lui Chomiński identificarea unei *înșușiri determinante a muzicii avangardiste* și (3) ca nevoie a cercetătorului de a relaționa direct cu procesele evolutive în planul *gândirii muzicale de actualitate* (în opoziție cu sintezele de substanță istoricistă).

Mai mult, această sinteză teoretică inițiază practic, o adevărată renaștere a școlii componistice poloneze. Este un fapt cu atât mai spectaculos, cu cât Polonia este o țară comunizată (după 1945 și după a cincea dezmembrare din 1939), încadrată estetic și ideologic în *realismul socialist*, membră a Pactului de la Varșovia, și o societate a cărei cultură este suficient de bine închisă în spatele Cortinei de Fier.

Însă necătând la această situație ideologică-politică deloc avantajoasă pentru elanuri și mai ales experimente avangardiste, în uz intră termenul *sonorism*, introdus de Józef Chomiński¹, însă în forma evident poloneză a termenului, „*sonorystyka*”. În termeni proprii, este vorba despre ideea și concepția de sinteză care determină apariția (Noii) *Școli poloneze de compoziție*.

Observație 8. Aplicată rolului și funcției pe care și l-a reclamat sonoristica poloneză, expresia *cutie neagră* apare ca o sinonimie perfect justificată a termenului *gap*, pe care Zbigniew Granat îl folosește în studiul lui (cu sensul de *lacună* și *decalaj*). Din multitudinea accepțiilor acestui din urmă cuvânt, cel mai bine se potrivesc *spărtură*, *gaură*, *breșă*. Deși, în esență, este vorba despre o *lacună* sau un *gol* conceptual teoretic, pe care Chomiński îl completează, redând întregului context avangardist coerența, integritatea și puterea de articulare în calitate de *sistem de vase comunicante*. Astfel, prin inventarea unui singur termen – „*sonorystyka*” –, contextul *inflaționar* prin însăși multitudinea *alterităților* conceptuale și aparent *centrifug*, se relevă drept unul

¹ „Se pare că există o credință acceptată printre muzicologii vorbitori de limbă engleză precum că toate ideile importante din muzicologie sunt disponibile fie în engleză, fie în germană. Aș dori să sugerez, totuși, că multe concepte interesante sunt dezvoltate în afara muzicologiei „mainstream”, dar din cauza barierei lingvistice, ele rămân relativ necunoscute lumii occidentale. Sunt multe lacune de completat în acest sens, iar completarea uneia dintre ele este scopul meu modest în această lucrare. Numele acestui decalaj este „sonoristics”, dar în afară de numele său cu sunet englezesc, termenul nu se găsește în niciunul dintre dicționarele standard.”, în: Zbigniew Granat, *Rediscovering "sonoristics": A groundbreaking theory from the margins of musicology*, în: Zdravko Blazekovic, Barbara Dobbs McKenzie (ed.), *Music's intellectual history*, Repertoire International de Litterature Musical, New York, 2009, pp. 821.

centripet, „alteritățile” convergând în efortul comun de inventare a muzicii noi.

Într-adevăr, expresia *cutie neagră* indică și alteritatea lingvistică (limba poloneză), una neprivilégiată (spațiul culturilor muzicale est-europene), și ideologia regimului (socialism, realism socialist și pact militar anti-occidental), toate trei izolaționiste, populiste și concentraționale, precum și insolitul termenului „*sonorystyka*”, de negăsit (după arată Granat), „în niciunul dintre dicționarele standard”. Insolit, izolaționism, populism, alteritate – toți cei patru termeni relevă însă cu o atât mai mare putere forța concepției sonoristice, care dintr-o cvadruplă „încătușare” și deloc ostentativ, își asumă într-un mod legitim accepția de „comentariu” unificator și reprezentativ pentru cel de al treilea modernism muzical.

Este convingerea compozitoarei Sofia Gudaidullina că muzica din a doua jumătate a secolului XX definește perioada de asimilare a spațiului sonoristic. La această idee aderă și cercetătoarea Svetlana Putilova: „... sonoristica devine substanță pentru un «câmp unificat al sonorului»” și asta deoarece „în oricare tehnică de compoziție ar lucra un compozitor, gândirea lui într-un fel sau altul va interfera cu fenomenul sonorismului”¹. Ori, absorbind ideea concepției *sonoristice*, tehnicile avangardiste deodată apar într-o cu totul altă lumină: sonorism stocastic/spațial, arhitectonic (Xenakis), sonorism micropolifonic/static (Ligeti), sonorism ultra-serial/pointilist (Boulez/Stockhausen/Nono/Babbitt), sonorism de clustere (Cowell), sonorism electronic (Stockhausen / Ligeti / Boulez / Xenakis), sonorism bruitist (Varèse), sonorism aleatoric (Cage și Lutoslawski) sau sonorism dramatic (Penderecki).

➤ „*Sonorystyka*”: *repertorii și tipologii*. După cum arată Iwona Lindstedt în monografia ei², școala sonoristică poloneză se prezintă printr-un corp conceptual-repertorial coerent, integrat și în egală măsură diversificat, în imaginea unei taxonomii complete (urmărind preceptele concepției formulate de Chomiński) și cu lucrări care dincolo de orice polemici îi validează potențialul structural-expresiv drept unul cu valoare

¹ Svetlana Putilova, *Соноризм как художественное явление в музыке польских композиторов 60-70-х годов XX века* [Sonorismul ca fenomen artistic în creația compozitorilor polonezi ai anilor 60-70 ai secolului XX], rezumat al tezei de doctorat, Moskva: 2011, p. 25. Textul este postat pe Internet și poate fi descărcat de la adresa:

https://new-dissert.ru/_avtoreferats/01004966362.pdf

² Lista repertorială-analitică este preluată din: Iwona Lindstedt, *Sonorystyka w twórczości kompozytorów polskich XX wieku* [Sonoristica în creația compozitorilor polonezi ai secolului XX], Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2010, Cuprins.

și energie de instaurare în calitate de concepție normativă. În capitolul III. *Analizy utworów sonorystycznych* (Analiza lucrărilor sonoristice), lista lucrărilor reprezentative este subdivizată în două grupuri – (1) lucrări sonoristice propriu-zise și (2) lucrări electroacustice¹:

(1) **Lucrări propriu-zis sonoristice:** 1.1. Krzysztof Penderecki, *Tren. Ofiarom Hiroszimy* (1960), *Quartetto per archi nr. 1* (1960), *Polymorphia* (1961), *Kanon* (1962); 1.2. Henryk Górecki, *Scontri*, op. 17 (1960), *Genesis I: Elementi per tre archi*, op. 19 nr. 1 (1962), *Genesis II*, op. 19 nr. 2 (1962); 1.3. Wojciech Kilar, *Riff* (1962), *Générique* (1963), *Diphthongos* (1963), *Springfield Sonnet* (1965); 1.4. Kazimierz Serocki, *Segmenti* (1960-61); 1.5. Witold Szalonek, *Improvisations sonoristiques* (1968); 1.6. Bohusław Schaeffer, *Mała Symfonia: „Sculptura”* (1960)

(2) **Lucrări electroacustice de substanță sonoristică:** 2.1. Włodzimierz Kotoński, *Etiuda na jedno uderzenie w talerz* (1959); 2.2. Andrzej Dobrowolski, *Passacaglia na 40 z 5* (1959); 2.3. Tomasz Sikorski, *Echa II (quasi improvisazione)* (1961-63).

Enumerarea de mai sus este, evident, incompletă în virtutea interesului analitic focalizat pe anumite aspecte de interes pentru cercetătoare. În completare ar putea fi menționate și alte lucrări precum *Equivalenze sonore* (1959) de Bogusław Schaeffer, *Fluorescences* (1962) de Penderecki, *Choros I* (op. 20, 1964) de Górecki și *Symphonic Frescoes* (1964) de Serocki. dar și *Les sons* (1965) de Witold Szalonek, prima (1966) și a doua (1971), *De natura sonoris* de Penderecki, *Spectri sonori* (1973) de Marta Ptaszvska, *Poème sonore* (1975) de Marek Stachowski și *Klangspiel* (1967) de Włodzimierz Kotoński.

Din lista lwonei Lindstedt lipsesc, de asemenea, nume precum Grażyna Bacewicz (*Pensieri Notturmi*/1961. *Concertul pentru vioară nr. 7/1965* și baletul *Desire*/1967-69) și Witold Lutosławski (partea a II-a din *Simfonia nr. 2/1967. Trois poèmes d'Henri Michaux*/1961-63. *Livre pour orchestre*/1968). două figuri importante ale muzicii poloneze, care la rândul lor, au contribuit prin lucrări proprii la evoluția concepției sonoristice.

Spre deosebire de concepția-monolit stocastică sau, de asemenea, -monolit micropolifonică, sonoristica se dovedește a fi structurată din mai multe accepții ca derivate ale principiului de bază. Chiar și departajarea de mai sus în două grupuri, deși net distincte, amestecă între ele lucrări care nu vor avea aceleași *dominante* tehnice și asta chiar dacă toate intră sub „umbrela” definiției sonoristice. În aceeași

¹ Această diferențiere o susține și cercetătorul israelian Mark Rais în textul intitulat *Сонористика и электроакустическая музыка, структура и восприятие* [Sonoristica și muzica electroacustică: structura și receptarea]. Textul este postat pe Internet și poate fi descărcat de la adresa: https://e-notabene.ru/phil/article_26574.html

situație se află și orientarea cu titlul generic *aleatorism*, în interiorul căreia sunt diferențiabile trei accepții ca forme de derivare procedurală-practică de la principiul de bază: aleatorism controlat, semi-controlat și necontrolat. Doar în calitate de analogie aici poate servi și trinomul atonalism-dodecafonie-serialism, însă în calitate de forme evolutive ale unui principiu original.

Tot trei sunt și accepțiile componistice de realizare a principiului sonoristic:

1. sonorismul *activ*, cu accent pe notația nedeterminată (grafism), pe refuzul total sau parțial de a opera cu înălțimi și organizări ritmice, pe o puternică infuzie de microcromatisme și, drept consecință, pe delegarea inițiativei către interpret. Este evidentă interdependența între importanța vizualității *grafice* și miza pe aspectul *coloristic* al sonorității. Reprezentative în acest sens sunt câteva lucrări: *Scontri (Coliziuni)*, cu o tehnică de straturi sonore), op. 17, pentru orchestră și opt grupuri de percuție (1960) și seria *Genesis I, Elementi*, op. 19 (1962, trio de corzi), *Genesis II, Canti strumentali*, op. 19, pentru 15 interpreți, și *Genesis III, Monodramma*, op. 19, pentru soprană, percuție metalică și șase contrabași (1963) de Górecki. Mult mai hotărât pe această cale înaintează Serocki, spre exemplu, prin *Impromptu fantasque* (1973, în 20 segmente organizate într-o formă tripodică), pentru recordere, mandoline, chitare, percuție și pian.

2. sonorismul *moderat* sau *clasic* (cel mai uzitat), poziționat la intersecția între mijloace tradiționale și „euristice”, este de remarcat în lucrările lui Lutoslawski – *Livre pour orchestre* (1968) și *Les Espaces du sommeil*, pentru bariton și orchestră (1975) și la Penderecki, în special în *Pasiunile după Luca* (1966), o formă de sinteză între gândirea de tip tradițional și cea de tip avangardist;

3. sonorismul *pasiv* (sau *latent*) se dovedește „absorbant” față de mijloacele tradiționale, conservând, spre exemplu, rolul melodiei și recurgând la resursele sistemelor modale și tonal-funcționale. Însă este evidentă atenția acordată componentei acustice – la nivel timbral, de registru și dinamic. La fel, este de observat apelarea genurilor și formelor tradiționale. Lucrarea concertantă *Scenes* pentru violoncel, harpă și orchestră (1977) de Tadeusz Baird excelează prin „personificarea” dramaturgică a instrumentelor solistice și recursul la un limbaj cu claritate tributară simplității sugestive emoționale. În aceeași estetică a simplificării este concepută și *Simfonia nr. 3, Symfonia pieśni żalonych*, op. 36 (1977) de Górecki¹. Nu ar fi de exclus de aici creația lui Arvo Pärt sau Valentin Silvestrov.

¹ Sistematizarea tipologică este preluată din: Svetlana Putilova, *op. cit.*, p. 5-9.

➤ „*Sonorystyka*”: noua lume a muzicii, noua realitate a sonorului.
Ideea. Însușirea determinantă a ideii *sonoriste* (Chomiński) se relevă prin comparație cu ideea *analizei reduționiste* care vizează *structurile de profunzime* (Schenker), cu teoria lui Hans Mersmann referitoare la *elementele primare și secundare* ale unei lucrări muzicale, cu teoria *energetică* a lui Ernst Kurth sau, după cum arată Zbigniew Granat¹, și cu ideile lui René Leibowitz și Josef Rufer, susținători și promotori ai dodecafonismului și serialismului schönbergian. Evident, toate aceste teorii țin de atitudinea *excluzivă*, de *privilegiere*, spre exemplu, a anumitor parametri (nucleele tonale, Schenker), elementele *primare* (seria și șirurile de serii) în opoziție cu cele *secundare* (scriitura, dinamica, agogica ș.a., Mersmann). *Deprivilegiată* este chiar scriitura și împreună cu ea *sonoritatea reală* a lucrării, care este doar un punct de pornire în explorarea analitică a „*profunzimilor*” structurale. Ori, în comparație cu ideea de *totalizare* în concepția ultra-serială, *totalizarea* sonoristică se referă la cu totul altceva. *Selectarea și comasarea* unui grup de parametri determinanți ai sonorității sub formă de *unități seriale* contravine flagrant cu ideea *totalității* sonoristice cu referire la *integralitatea sonică* (acustică) a compoziției muzicale² exclusiv în forma ei interpretată, adică reală. Două abordări și, în consecință, două lumi complet diferite.

„*Sonorystyka*” reclamă o formă insolită a *sono*-percepției și a *sono*-reprezentării (psihologic, fenomene subiective), precum și a *sono*-acusticității (ca fenomen obiectiv), ceea ce determină o formă specifică a procedurii componistice, duce la apariția unor forme muzicale unice (individuale) și reformulează fundamental arhi-tectonica împreună cu metro-tectonica unei lucrări, atât timp cât în calitate de *agent tectonic* se prezintă a fi timbrul.

➤ *Reformularea accepțiilor*. O simplă comparație a ultra-serialismului cu sonorismul îl arată pe cel dintâi oprindu-se, totuși, la operarea cu înălțimile, precum și limitându-se la sunetul muzical tradițional. Parafrazând celebrul titlu al lui Alex Ross, se poate spune cu toată convingerea: *the rest is sonoristic*. Pășind peste pragul în spatele căruia rămâne ultra-serialismul, muzica născută din teoria lui Chomiński

¹ Zbigniew Granat, *op. cit.*, p. 827.

² Cu alte cuvinte, în cazul ultra-serialismului este de constatat o *desincronizare* între (1) concepția *intențională* de organizare a unor unități structurale și (2) efectul obținut. În cazul sonoristicii, este vorba, din contră, despre orientarea convergentă *intențională* a tuturor elementelor scriiturale înspre obținerea unei forme sonore finale.

reclamă un *vocabular* componistic ireductibil la oricare altă tehnică, la oricare alte structuri, forme și procese.

Împreună cu *bruitismul* și *ultra-serialismul*, scriitura de tip *sonoristic* face parte din subspecia atonală a tipologiilor sistemelor *tonale* de organizare sonoră. Însă în acest caz special, trebuie făcută departajarea clară de celelalte trei tipuri învecinate care sunt *atonalismul* propriu-zis, *dodecafonია* și *serialismul*. Dacă acestea din urmă operează cu *înălțimi determinate*, în cazul *sonorismului* este vorba despre operarea fie cu diferențierea în *micro-înălțimi*, fie cu combinarea înălțimilor nediferențiate, ceea ce deja implică *timbrul* (un parametru difuz în comparație cu înălțimea), și determină o *alteritate* funciară a *sonorismului*. Este vorba despre *structuri discernabile auditiv* în opoziție cu *structurile indiscernabile*. Această alteritate rezidă în reformularea coordonatelor componistice tradiționale (sunet, articulație, armonie, contrapunct, forme) în *clase de obiecte sonoristice*:

(1) sunete singulare, structuri verticale intensive și extensive, microintervale, liniște, sunete și zgomote izolate;

(2) structuri sonore izolate omogene sau „poligene”, clustere, structuri izolate orizontale și verticale;

(3) dominante structurale ale formei, configurații texturale multi-secționale ș.a.;

(4) detalii latente ca accesorii indiscernabile empiric – înălțimi particulare, detalii orientate sonor sau zgomote izolate de contextul formei¹.

Considerat drept tipologie de scriitură referențială cu funcție *incluzivă*, sonorismul se relevă ca *invariant* (cu referire la efect) și ca *algorithm* (ca procedură focalizată pe obținerea efectului), dar și ca o cheie universală de lectură (înțelegere și asimilare).

În cazul concepției *sonoristice*, răspunsurile clarificatoare trebuiesc căutate de această dată la nivelul specific al *scriiturii* ca formă de realizare practică a ambelor tipuri de *sisteme de organizare sonoră*: atât a celui tonal (ca organizare atonală), cât și a celui sintactic (ca organizare de substanță *timbrală* a scriiturii).

Observație 9. În acest sens pot fi diferențiate cel puțin șapte tipuri de *scriitură sonoristică*:

1. *monofonică*: sub forma unui sunet durabil cu aceeași înălțime, a cărui elaborare este realizată prin mijloace dinamice sau de

¹ Maciej Golab, *op. cit.*, p. 11.

articulare, și de asemenea printr-o linie timbrală particulară, exprimată prin glissando monodic, microcromatism sau expunere ekmelică¹;

2. *pointilistă*: sub forma de „puncte” sonore (sunete-monade), „împrăștiate” liber în spațiul scriiturii și registrului, perceptibile ca sunete-culori autonome;

3. *micropolifonică*: sub forma de „culoare mobilă/dinamică” sau „maggă sonoră”, care apare ca rezultat al „polifoniei inaudibile, ale cărei detalii constitutive nu sunt percepute ca separate, deși fiecare element al scriiturii este încadrat în caracterul întregii rețele polifonice”. Tipuri: imitativ, eterofon, de contrast;

4. *cluster*: sub forma de „ciorchini”, sau fâșii, ale căror dimensiuni variază de la sonorități din trei sunete până la macrosonorități extinse sau chiar până la cuprinderea întregului registru (al orchestrei sau al claviaturii). Tipuri: a. prin constituirea intervalică – diatonice, cromatice, pentatonice, microtonale și b. prin grade procesuale – statice și mobile;

5. *pluri-stratificată*: constituirii masive sub formă de *polifonie de straturi*, contrapunct al *blocurilor scriitoriale*, fiecare fiind diferențiat printr-o organizare individuală din punct de vedere al ritmului și înălțimilor;

6. *mobilă*: sub forma unei poliritmii multifonice (la mai multe voci), drept consecință „a suprapunerii mai multor partide instrumentale independente, interpretate rubato”. Ca exemplu poate servi *grafismul*, însoțit de mijloace de articulare netradiționale;

7. *stereofonică*: este exprimată prin multidimensionalitatea „țesăturii” muzicale, în care pe lângă orizontală și verticală este implicat și parametrul de profunzime (diagonala)².

O asemenea panoplie de tipologii scriitoriale demonstrează un singur lucru: „sonorystyka” deține suficiente instrumente, precum și tehnici pentru a concura și chiar a înlocui complet bibliotecile de mijloace aparținând atât tradiției tributare (neo-tonalism și neo-modalism), cât și tradiției seriale. Și cu o declarație tehnică-estetică fundată pe un principiu complet diferit de tot ceea ce fusese practicat anterior. Ori, de aici decurge o proprie metodă și tehnică de analiză a unor categorii procedural-structurale complet noi, pe care Chomiński le definește drept

¹ Prin etimologia antică grecească, termenul *ekmelic* (de la ἐκμελής/ekmelos – cu referire la sonoritate neplăcută, dezarticulată) trimite la sunete cu înălțime nedeterminată. În muzica avangardistă procedeul *ekmelic* reprezintă inserția intonațiilor nediferențiate ale vorbirii într-un text muzical cu înălțimi determinate (*Sprechgesang*), la care ar adera atât procedeul *shout*, cât și *skate*, prin recursul la *dirty tones*. De asemenea, procedeul *ekmelic* este folosit și în tehnica *sonoristică*. Ca antonim, există termenul *emmelic* (ἐμμελία/emmeleia – cu referire la sonoritate plăcută, armonioasă) – totalitatea sunetelor potrivite pentru muzică, sunete cu înălțime determinată.

² Svetlana Putilova, op. cit., p. 3-4.

un nou domeniu de studiu și îl subdivide în următoarele subdomenii constitutive: (1) tehnologia sonorului, (2) raționalizarea timpului, (3) formarea structurilor verticale și orizontale, (4) transformarea elementelor (ca evoluție funcțională în interiorul scriiturii) și (5) continuitatea formală¹.

Concluzii istorice-metodologice. În planul gândirii muzicale, secolul XX a început prin ascensiunea hotărâtă a *atonalismului* Noii școli vieneze și în concomitență cu *modalismul timbral* impresionist. Tonal-funcționalismul luase sfârșit. Tot așa cum la 1918 ia sfârșit impresionismul doctrinar odată cu moartea lui Debussy². Însă nu dispăre definitiv, ci continuă, chiar și într-o cavalcadă de concepții particulare prin Paul Dukas, Maurice Ravel, Frederic Delius, Ottorino Respighi, Albert Roussel, Isaac Albeniz, Manuel de Falla și Jan Sibelius. Astfel, viitorul muzicii nu putea fi decât atonal, dodecafonic și serial. De remarcat este că ambii compozitori, și Debussy (doctrinar), și Schönberg (experimental), recurg la ideea *culorii* (pentru început *Klangfarben* în cazul celui de al doilea), fără a o fi imaginat drept un element capabil de reformulări fundamentale în planul compoziției muzicale (melodie, armonie, contrapunct, ritm, orchestrație, formă, proces).

Prin înrâurirea lui Messiaen intervine o primă „sincopă” a reorientării serialismului de la *pointilismul* webernian înspre o variantă neprevăzută (nici măcar de către Schönberg, decedat la 13 iulie 1951) a *ultra-serialismului* doctrinar („eterofonic”) inițiat și cultivat de către Boulez. Viitorul nu putea fi altul decât ultra-serial. O a doua „sincopă” intervine, însă, prin relevarea tot mai puternică a opțiunii (asumate explicit sau neasumate conceptual de către compozitorii avangardiști) pentru *timbralitate* împreună cu „deblocarea” *scriiturală*³ și în egală

¹ Explicitarea fiecăruia dintre cele cinci categorii în: Zbigniew Granat, *op. cit.*, p. 827.

² Impres-simbolismul debussian își găsește locul propriu mai degrabă într-un paralelism cu postromantismul lui Mahler și, concomitent, cu cel al lui Schönberg (tema *Pelleas și Melisande*), deoarece în paralel cu disoluția sistemului tonal-funcțional prin *multi-centricitatea tonală și hipercromatizarea* postwagneriană, acțiunea impresionismului este una identică, însă orientată în direcția disoluției prin recursul la resursele modalismului. De asemenea, ar fi de observat că ideea propriu-zis atonală este asociată de către Schönberg întâi de toate cu timbrul. Indeterminarea tonală reclamă și parametrul cu cel mai scăzut grad de determinare care este „culoarea” sonoră.

³ Limitele reale ale rezistenței la diversitate, dar și capacitatea generatoare de noutate ale *scriiturii* au fost cu adevărat relevante de abia în cadrul celui de al treilea modernism și asta în virtutea celei mai slabe determinări pe care o oferea parametrul *timbru* în comparație cu parametrul *înălțime* (în organizările modală, 50

măsură *formal-procesuală* pentru a fi focalizată pe efectul de *masă sonoră*.

Direcțiile concomitente până la începutul anilor 1950 converg într-o concepție de sinteză. Atonalitatea fuzionează cu timbralitatea, parcă reluând în special „declarația” în egală măsură *atonală și timbrală* a lui Schönberg din piesa nr. 3, *Farben*, din ciclul *Fünf Orchesterstücke* op. 16 (1912). Iar tandemul *timbralității și al atonalității*, marcant pentru muzica avangardistă a secolului XX, trebuie înțeles atât ca o genială premoniție (initio), cât și ca o determinantă majoră a traseului evolutiv (motus) care își găsește forma realizării depline în concepția sonoristică (terminus) – *atonalitatea timbral-scriiturală*.

Fără a avea pretenția de instaurare doctrinară drept concepție-hegemon, dar și fără asumarea ipostazei de avangardism de *reacție*, sonoristica poloneză, chiar și de după Cortina de Fier (în calitate de Răspuns Estic la ultra-serialism), se ipostaziază drept explicația unificatoare – nucleu în egală măsură epistemologic și hermeneutic – pentru întreg câmpul creațiilor muzicale avangardiste ale anilor 50 ai secolului trecut. Geneza și emergența gândirii muzicale de tip sonoristic nu puteau fi rezumate doar la *cazul Chomiński*, autorul teoriei, și, ulterior, la figuri artistice reprezentative precum Serocki, Gorecki și, respectiv, Penderecki. Discursul, adică povestea sonorismului, nu putea căpăta un sens suficient printr-o simplă descriere, ci doar ca *obiect* inclus în mai multe *fluvii discursive* ale altor concepții și tipuri de gândire. Este vorba astfel, despre diferența între două tipuri de abordare – unul *excluziv*, focalizat strict pe descrierea *obiectului de studiu* (sonorismul polonez, eterofonia românească, polistilistica sovietică), și, în opoziție, cea *incluzivă*, prin acumularea în jurul temei centrale a unui sistem cât mai consistent de *referințe asociate* în imaginea unui *sistem de vase comunicante* – fie pe orizontala prezentului, fie pe verticala istorică. Ambele stări țin de specificul poziționării muzicologice între *obiect și context*.

Descrierea *excluzivă*, a unui *obiect izolat* – conceptul sonorismului și autorul său, tehnica sonoristică și practicienii acesteia, poziționarea

tonal-funcțională și dodecafonică-serială) și *durată* (contrapunctul medieval și renescentist și în egală măsură opțiunile pentru poli-ritmie și poli-metrie în muzica secolului XX). „Metaforicitatea” semantică avansată a timbralității a fost și cauza pentru care aceasta (ca și în cazul instrumentelor de percuție) a intrat în atenția gândirii componistice de abia după ce resursele oferite de *înălțime și durată*, precum și potențialul lor conceptual au fost literalmente epuizate. Algoritmul *determinării absolute* a atins asemenea grade de „eroziune”, încât pasul următor a fost evident – opțiunea pentru mijloace sonore și organizare formal-procesuală cu un grad avansat de indeterminare.

istorică a fenomenului într-o *cutie temporală* –, ține, evident, de forma propedeutică-didactică a unei expuneri informative – o *simulare statică* și *punctuală*, intenționat *izolată* de multitudinea factorilor suplimentari care definesc imaginea unui fenomen *implicat* și astfel *dinamic*.

A doua, însă, de *includere* a obiectului *angajat* în cât mai multe *istorii, narațiuni și genealogii*, paralele, proxime sau îndepărtate temporal și geografic, animă obiectul ca *simulare dinamică*. În acest al doilea caz, *includerea* presupune atât (pre)existența disimulată a viitorului sonorism *ab ovo* – impresionismul, bruitismul, conceptul *Klangfarben* ș.a.¹ – pe întreg traseul de acumulare a premiselor generative, cât și (post)existența acestuia ca principiu deja referențial ca o componentă a altor concepții componistice (spre exemplu, componenta *sonoristică* în muzica stocastică a lui Xenakis, în aleatorismul lui Cage și Lutoslawski sau în tehnica micropolifonică a lui Ligeti, spectralismul românesc și european sau muzica electroacustică și electronică). Cu alte cuvinte, sonorismul polonez reprezintă unul dintre *scenariile importante* în evoluția gândirii muzicale fondate pe *timbru, scriitură și masă sonoră* care obturată fiind de proeminența gândirii dodecafonică-seriale doctrinare, își găsește expresia de vârf de abia în cadrul istoric al celui de al treilea modernism european și într-o incitantă concomitență cu *noul și ultimul serialism*.

Într-un al doilea sens, rolul și funcția sonorismului în propriul bazin stilistic nu sunt reductibile la o singură accepție (structurală, stilistică, istorică, de interacțiune și înrâurire conceptuală ș.a.), deținând și sensul (1) de *tehnică reprezentativă* pentru mai toate concepțiile avangardelor *de reacție*, (2) de antipol teoretic al concepției analitice schenkeriene, (3) de antipol conceptual-practic al *noului serialism integral*, și (4) de o posibilă soluție stilistică pentru ieșirea din ultimul modernism muzical.

Și oricât de original, poate insolit, ar apărea întreg contextul ultimului modernism avangardist, acesta capătă un sens doar fiind încadrat într-o continuitate istorică în calitatea lui de *invariant* situat în

¹ După cum indică Zbigniew Granat în studiul lui *Rediscovering "sonoristics": A groundbreaking theory from the margins of musicology*, în: Zdravko Blazekovic, Barbara Dobbs McKenzie (ed.), *Music's intellectual history*, Repertoire International de Litterature Musical, New York, 2009, pag. 822: "... aspectul esențial pentru muzica întregului secol XX a fost căutarea unor noi calități ale sonorității, care, după transformările radicale în cadrul sistemului tonal și după o eventuală prăbușire a acestuia, au devenit o preocupare crescândă a compozitorilor acestui secol. [...] Cele mai evidente etape ale acestui proces, reprezentate de către Debussy, principiul *Klangfarbenmelodie* al lui Schönberg, "pointilismul" lui Webern, Messiaen, Stockhausen și Boulez, au arătat într-un mod foarte evident că vechile categorii analitice, în special melodia și armonia, nu mai sunt suficiente pentru a descrie noua muzică."

interiorul unui ansamblu de *invarianți* (cu tot atâtea genealogii și, implicit, ecologii) care asigură atât articularea evolutivă, cât și înțelegerea celor întâmplute ca fapt cultural încadrabil cu drepturi depline într-o istorie a muzicii europene.

Mai mult, într-un al treilea sens, sonorismul se poziționează drept epicentru de *iradiere* și *legitimare conceptuală* nu doar pentru avangardismele *de reacție* – orientări contestate și în același timp de căutare a alternativelor evolutive –, ci

(5) face corp comun cu alte două orientări muzicale majore – *polistilistica* sovietică și *eterofonia* românească – ca *răspuns estic* la hegemonia euro-americană a ultra-serialismului și a aleatorismului.

Dacă în primul caz, sonorismul îndeplinește funcția de *alimentare, suport și grupare* sub umbrela unei *explicații legitimize* a tuturor avangardismelor într-un corp comun *anti-serial*, atunci în cel de-al doilea caz, el însuși face corp comun cu celelalte două orientări est-europene în calitate de *avangardism de rezistență* într-un context ideologic totalitar.

În calitate de *epicentru de iradiere (blackbox)*, ideea și teoria lui Józef Chomiński permite o extrapolare conceptuală dincolo de limitele celui de al treilea modernism, poziționându-se aproape simetric între două determinante:

(a) a procesului de emergență și

(b) o posibilă finalitate în evoluția parametrului timbral ca factor generator de structură și proces. Ca și concepție de intrare – *input* – se prezintă *impresionismul debussian*, însă și cu o alternativă genealogică proprie, una poloneză – creația lui Karol Szymanowski (1882-1937), în special prin influența impresionistă din a doua perioadă de creație, cu o descendență din romantismul german și cu o solidă ancorare în creația lui Chopin (o preocupare majoră și pentru Chomiński). Stilul de ieșire – *output* – îl reprezintă concepția *spectralistă*, de această dată de descendență românească – Corneliu Cezar, Octavian Nemescu, Costin Cazaban, Horațiu Rădulescu, Iancu Dumitrescu și Ana-Maria Avram, urmați de doi compozitori francezi Tristan Murail și Gérard Grisey, aici aderând și finlandeza Kaija Saariaho.

Importanța gândirii muzicale de tip sonoristic rezidă în primul rând în *ireversibilitatea* mutațiilor pe care le-a provocat și care în scurt timp au devenit normative. În al doilea rând, conceptul „*sonorystyka*” reformulează nu doar accepțiile orientărilor avangardiste cu care coexistă, ci devine *vârf de lance* al unei genealogii consistente și în același timp iradiază înspre viitor această în definitiv nouă percepție a sonorului. Revelator este și faptul că sonorismul produce două „replici” – una de *reacție* precum minimalismul american, a doua, concepția spectralistă, *de continuitate*, ce apare pe teren componistic românesc și francez. Iar prin

teoria pe care a formulat-o în 1956, muzicologul Józef Chomiński se instalează lângă compozitori precum Beethoven, Wagner, Debussy și Schönberg, cu toții nu doar reformatori ai gândirii muzicale, ci și producători ai unor noi stări de identitate a realității sonore.

BIBLIOGRAFIE

Monografii:

- Boulez, Pierre, *Relevés d'apprenti, collected and presented by Paule Thévenin, 41–45. Paris: Éditions du Seuil. 1966: articolul Aléa.*
- Kohoutek, С.. *Техника композиции в музыке XX века* [Tehnica de compoziție în muzica secolului XX], Moskva: Muzîka., 1976
- Kostrzewska, H., *Sonorystyka*, Poznan: Ars Nova, 1994
- Maklîghin, A. M., *Фактурные формы сонорной музыки* [Formele de scriitură în muzica sonoristică], Moskva: Laudamus, 1992
- Mayer, Leonard B., *Music, the Arts, and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture*. Chicago and London: Chicago University Press. 1994
- Mirka, Danuta. *The Sonoristic Structuralism of Krzysztof Penderecki*, Katowice: Akademia Muzyczna. 1997
- Nyman, Michael. *Experimental music: Cage and Beyond*, Cambridge: Cambridge University Press. 1974
- Roig-Francoli, Miguel A., *Understanding Post-Tonal Music*. Boston: McGraw-Hill, 2008
- Thomas, Adrian, *Polish Music since Szymanowski*, seria *Music in the Twentieth Century*, nr. 19, Cambridge University Press, 2005

Culegeri

Țenova, V. (red. resp.), *Теория современной композиции* [Teoria compoziției contemporane], Moskva: Muzîka, 2007

Texte în culegeri:

- Granat, Zbigniew (ed.). *Sonoristic Leacies. Towards New Paradigms*. în: *Music Theory, Aesthetics and Composition*, Muzyka 2008/1 (208) (Warsaw: Instytut Sztuki PAN, 2008), p. 7-16
- Granat, Zbigniew, *Rediscovering „sonoristics”: A groundbreaking theory from the margins of musicology*, în: Zdravko Blazekovic, Barbara Dobbs McKenzie (ed.), *Music's intellectual history*, Répertoire International de Littérature Musicale, New York, 2009, p. 821-834
- Konen, Valentina J., *Музыкально-творческие виды XX века: к постановке проблемы* [Speciile artistice-muzicale ale secolului XX (spre formularea problemei)], în: *Этюды о зарубежной музыке* [Studii despre muzica de peste hotare], Editura Muzîka, Moscova, 1975

Texte în reviste

Chomiński, J., *Z zagadnień techniki kompozytorskiej XX wieku* [Din problemele tehnicii compozitoriale a secolului al XX-lea]. Muzyka. 1956. Nr. 3. p. 24–51.

Chomiński J., *Technika sonorystyczna jako przedmiot systematycznego szkolenia* [Tehnică sonoristică drept subiect de învățare sistematică], Muzyka, 1961, anul 6, Nr. 3

Golab, M., *The Evolution of Józef M. Chomiński's Theory of Sonology: An Assessment*, Muzyka, 2008, Vol. 53, Nr. 1(208), p. 17-29 (acest număr al revistei Muzyka este în întregime dedicat problemelor orientării sonoriste)

Teze

(Doctorat) Boleslawska-Lewandowska, Beata, *Symphony and symphonic thinking in Polish music after 1956*, Cardiff University, 2009

Textul este postat pe Internet și poate fi descărcat de la adresa:

<https://orca.cardiff.ac.uk/id/eprint/54346/1/U584419.pdf>

(Masterat) Hextall, Pieta, *An Examination of the Chance Elements in Witold Lutosławski's Music: With Particular Attention to its Function as a Model for Compositional Practice*, Victoria University of Wellington, 2012.

Textul este postat pe Internet și poate fi descărcat de la adresa:

<http://researcharchive.vuw.ac.nz/handle/10063/2211>

Webografie:

Lindstedt, Iwona, *How to Analyze Sonoristic Music? Perspectives for the Development of Jozef M. Chomiński's Theory of Sonology*, în: Muzyka, 2008, Vol. 53, Nr. 1(208), p. 47-63. Textul este postat pe Internet și poate fi descărcat de la adresa:

https://www.academia.edu/1419922/How_to_Analyze_Sonoristic_Music_Perspectives_for_the_Development_of_J%C3%B3zef_M_Chomi%C5%84skis_Theory_of_Sonology

Meyer, Leonard B., *Some Remarks on Value and Greatness in Music*, în: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* (The American Society for Aesthetics), Vol. 17, Nr. 4 (Jun., 1959), p. 486-500, New Jersey: Wiley, la adresa:

<https://www.jstor.org/stable/428221>

Mirka, Danuta, *Texture in Penderecki's Sonoristic Style*,

Textul este postat pe internet și poate fi descărcat de la adresa:

<https://mtosmt.org/issues/mto.00.6.1/mto.00.6.1.mirka.pdf>

Putilova, Svetlana, *Соноризм как художественное явление в польской музыке второй половины XX века* (Sonorismul ca fenomen artistic în muzica poloneză din a doua jumătate a secolului XX), la adresa: <http://www.globecsi.ru/Articles/2008/Putilova.pdf>

Rais, Marc, *Функциональность в музыке тембров* (Funcționalitatea în muzica timbrurilor), la adresa: <http://www.21israel-music.com/Timbres.htm>

Tomas, A., *Boundaries and Definitions: The Compositional Realities of Polish Sonorism* (2008). Textul este postat pe Internet și poate fi accesat la adresa:

<https://onpolishmusic.com/articles/%E2%80%A2-boundaries-and-definitions-2008/>

*** *Muzikos Koponavimo Principai: sonorizmas* [Principles of Music Composing: Sonorism], 14th International Music Theory Conference, Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2014. Textul este postat pe Internet și poate fi descărcat de la adresa:

<http://xn--urnalai-cxb.lmta.lt/wp-content/uploads/2014/Muzikos-komponavimo-principai-XIV.pdf>

SUMMARY

Oleg Garaz

The third avant-garde modernism (II) From randomness to "black box" content

The second segment of late musical modernism reveals the problem of reference in all its sharpness. And it is not the referentiality of anteriority, but (self-)edification as reference. Boulez's famous assertions - "Schönberg is dead" and especially "Every musician who has not felt the necessity of the serial language is USELESS" - produce a spectacular split, leading to the emergence of avant-gardism as a reaction to institutionalised ultra-serialism. The suspension of procedural control and the game of chance, as well as sonic massification, become two promising conceptual orientations that propose viable solutions for moving forward. The verve and generative flare of the avant-garde decade (1950s) seems to emulate the 'golden decade' (1920s) of European musical culture. And the context of the Cold War (1946-1991) and the 'Iron Curtain' makes things even hotter, as the aleatorism invented by Schönberg's American pupil (John Cage) practically meets the creators of the Polish Chomiński's theoretical concept - „sonorystyka” (Serocki, Salonek, Penderecki). And in the end, two orientations will become referential for the totally unpredictable end of the last musical modernism - American minimalism and - on the other side of the "curtain" - Romanian spectralism. Thus ended an evolutionary cycle both in terms of the evolution of music and in general of the stylistic evolution of Euro-American culture.

INTERVIURI

Un dialog cu muzicologul Mihail Cozmei

Andra Apostu



Am avut onoarea de a adresa întrebări unuia dintre cei mai longevivi și dedicați muzicologi din România, un profesionist în istoriografia muzicală și un rafinat observator al vieții muzicale ieșene. Domnul Mihail Cozmei este renumit pentru profesionalismul său dar și pentru căldura cu care a susținut și promovat artiști valoroși, interpreți și compozitori. În același timp a pus bazele unei adevărate școli de muzicologie în cele peste cinci decenii petrecute la catedra de istoria muzicii, muzicologie și estetică muzicală a Universității Naționale de Arte „George Enescu” din Iași.

Andra Apostu: Stimate domnule Cozmei, sunteți principalul exponent și un continuator de tradiție al muzicologiei ieșene. Deși de-a lungul carierei dvs. ați urmat căi deschise de înaintașii dvs. precum George Pascu, Theodor T. Burada și nu numai, ați fost marcat și de interacțiunea cu maestrul Paul Constantinescu, Dragoș Alexandrescu, Zeno Vancea. Cum a fost această perioadă și cum v-a influențat ea cariera dumneavoastră de mai târziu?

Mihail Cozmei: De la început trebuie să menționez că atunci când m-am prezentat la concursul de admitere organizat, în vara anului 1950 la Conservatorul de Muzică *Ciprian Porumbescu* din București, eram absolvent al unui liceu de cultură generală din Huși, cu o oarecare pregătire muzicală: cântasem în cor de biserică din „fragedă copilărie” și, mai ales, la încurajarea profesorului de muzică Ioan Timuș, pregătisem și dirijasem cu ceva succes corul Liceului *Cuza Vodă*. Cum a fost normal, am optat pentru Facultatea de Compoziție, Dirijat și Profesor de Muzică, întrucât doream să mă formez ca dirijor de cor și, poate chiar mai mult...

A.A.: Care au fost primele dumneavoastră publicații, primele emoții să vă vedeți cuvintele tipărite? Când ați știut că vă doriți să urmați o carieră de muzicolog?

M.C.: La absolvire, viața mi-a condus preocupările spre domenii de activitate pe care le-am învățat și cucerit treptat: critica muzicală, mai întâi, apoi istoriografia muzicală și, surprinzător, managementul cultural, toate impuse de solicitările vieții muzicale din anii 60-80 ai secolului trecut. Așadar, pot îndrăzni a spune că nu eu am ales cariera de muzicolog, ci muzicologia m-a ales pe mine. Și totul s-a petrecut printr-o mereu înnoită dorință de cunoaștere a locului, a oamenilor, a mentalităților și inițiativelor de bun augur, a succeselor și înfrângerilor din viața muzicală a Iașului.

Voi evoca, pe scurt, apropierea și afirmarea în domeniile muzicologiei. Mai întâi, în timpul anilor de studii, angajarea ca ziarist colaborator la Secția de Artă a revistei *Contemporanul* (unde șef era George Bălan, pe atunci coleg de grupă la Conservatorul bucureștean), în paginile căruia am „comis” două texte (octombrie-noiembrie 1953), unul despre Institutul de Folclor (ce știam eu oare despre acest institut foarte important în acel moment, nu este greu de înțeles, dar sarcina trebuia îndeplinită); al doilea, despre turneul baritonului Petre Ștefănescu-Goangă în URSS, cu informații preluate direct de mine într-o discuție cu marele artist, el mâncând brânză cu smântână și mămliguță, eu înghițind în sec... Un an mai târziu am scris, la solicitarea profesorului Nicolae Buicliu, o relatare despre *Cenaclul Conservatorului Ciprian Porumbescu* (publicat în Revista *Muzica* nr. 5). Publicarea acestor texte a stârnit în mine o stare de orgolioasă auto-prețuire, pentru că însemna mult să-ți apară numele în reviste de prestigiu în care semnau personalități importante ale culturii noastre. Este drept, relatarea despre activitatea Institutului de Folclor a stârnit ceva discuții acide și întrebări cu privire la specialitatea autorului. Această afirmare, surprinzătoare și pentru mine, s-a oprit brusc. Am fost declarat bolnav și trimis la Sanatoriul TBC de la Moroieni.

Momentul următor a fost, cred, hotărâtor. La absolvire, în 1956, compozitorul Achim Stoia, atunci director al Filarmonicii *Moldova*, aflând că vreau să mă stabilesc în Iași, mi-a propus să accept numirea pe postul de *secretar artistic* la instituția pe care o conducea, funcție care presupunea și elaborarea programelor de sală și a prezentărilor pentru concertele simfonice și educative (acestea, pe care eu le-am numit *muzicologie orală* erau practicate excelent de profesorul, dirijorul și muzicologul George Pascu). Se adăugau, desigur, și concertele-lecție lunare. Bineînțeles că nu din primul an a trebuit să „compun” texte despre partiturile înscrise în programele simfonice săptămânale. Dar am avut timp să citesc mult (biblioteca muzicală cuprinzătoare a domnului Pascu mi-a fost pusă la dispoziție cu generozitate) și am asistat permanent la repetițiile și concertele orchestrei simfonice. Vrând-nevrând a trebuit să scriu nu doar programe de sală, ci și textele pentru prezentările concertelor, desigur cu firești stângăcii și ceva încercări de „literaturizare” a conținutului partiturilor. Destul de repede am fost în stare să produc și texte de care nu mă dezic nici astăzi, ca, bunăoară, programul de sală (7 pagini) al concertului din 3 ianuarie 1958, dirijat de Achim Stoia, dirijorul corului fiind George Pascu, având următorul program: Uvertura *Coriolan* și *Simfonia a IX-a* de Beethoven.

Anii filarmoniști au fost etapa pregătirii pentru începuturile unei activități muzicologice tot mai aplicate, dublată de o constantă prezență în paginile revistelor *Iașul literar* și, mai cu seamă, *Cronica*, dar și în ziarul *Flacăra Iașului*, semnând atât cronici la premierele Operei Române, cât și texte despre muzicieni. Chiar și despre tendințele de înnoire a gândirii artistice din secolul trecut, unele chiar șocante pentru mai toți muzicienii timpului.

Punând punct acestor rânduri privind începuturile unui viitor muzicolog, mă simt dator să încerc a evoca „întâlnirile” fericite cu personalități ale culturii noastre muzicale, profesori la Conservatorul din București: **George Breazu**, care la cursul de Teoria Muzicii și Solfegiu ne-a purtat, la abordarea fiecărui element al teoriei muzicale, prin toată istoria culturii muzicale; ne-a vrăjit ca orator și ne-a deschis mintea spre o mai complexă înțelegere a gândirii muzicale. **Dragoș Alexandrescu** ne-a învățat teoria aplicată și solfegiarea, fiind asistent atunci, al profesorului George Breazu. Nu am uitat nici orele de Armonie tonală la care profesorul și compozitorul **Ion Dumitrescu** încerca să ne îndrume cu aprecieri acide uneori, dar cu o vădită bunăvoință față de strădaniile noastre de a nu încărca teme cu cvinte și octave paralele; în al treilea an am urmat cursul de Armonie sub îndrumarea profesorului și compozitorului **Paul Constantinescu**, ale cărui preocupări pentru modalism, în general, și pentru armonia modală de la curs, au dat roade

bune în cazul unor colegi care s-au orientat și spre activitatea de creație muzicală. Evoc, de asemenea, cu note de admirație, distincția seniorială a profesorului și compozitorului **Tudor Ciortea**, apoi didactica poate prea riguroasă a orelor de Contrapunct asigurate de profesorul și compozitorul **Nicolae Buicliu** sau orele desfășurate într-o atmosferă destinsă, încărcate de bun gust și un cert profesionalism conduse de profesorii **Dumitru. D. Botez** și **Ioan D. Vicol**. Despre cultura muzicală de până în secolul XX, o doamnă - al cărei nume s-a pierdut în umbra uitării - nu ne-a transmis prea multe idei nemarcate de estetica preluată, ca și N. Moraru, din surse proletcultiste. Au fost cursuri teoretice fără exemple muzicale (în instituție exista doar un aparat de radio cu pick-up de tip sovietic, mereu ocupat). Urme certe a marcat în formarea mea ca muzician, ca istoriograf și critic muzical, profesorul George Breazu. Tema sugerată pentru a-mi alcătui lucrarea de absolvire a cursului a fost – „Invățămintul muzical în Moldova”, notată cu *foarte bine*. Să fi fost un gest premonitoriu? Oricum, scrierile sale s-au aflat în permanență pe masa de lucru a tânărului istoriograf muzical ieșean.

Ca muzician și om, m-a însoțit în permanență personalitatea profesorului și compozitorului **Alexandru Pașcanu**. Felul său de a fi, cultura uimitoare, harul pedagogic, bunătatea sa și, cu deosebire puterea de a înțelege spusele și nespusele au fost în permanență pentru mine, date călăuzitoare. Mi-a fost profesor la trei cursuri: Teoria instrumentelor, Orchestrația, Citire de partituri. Ultimul, de o oră pe săptămână a devenit pentru mine un curs de două ore, întrucât colegul care urma să vină la întâlnirea cu profesorul uita să fie prezent. Și astfel am avut șansa unor discuții despre tot, despre muzică și muzicieni, despre literatură și artele plastice, despre lumea de ieri și din acel moment, despre prietenie și, da, despre religie și credință.

A.A.: În scrierile dumneavoastră observ două direcții principale: muzicologia de tip istoric (în volumele deosebit de bogate în informații privind instituții muzicale sau de învățământ muzical, și altele) și muzicologia de tip critic, ca observator rafinat al activității muzicale și culturale ieșene (mă gândesc aici în special la cartea *Cuvinte despre muzică și muzicieni*). Cum se împacă aceste două laturi complementare dar pe care, de obicei, le regăsim singulare la muzicologii contemporani dvs.?

M.C.: Sosind în Iași în toamna anului 1956 - eu la Filarmonica Moldova și soția mea la Școala Populară de Arte - în ciuda greutăților, greu de acceptat uneori, ne-am integrat firesc în munca și aspirațiile tuturor, cu scopul de a contribui la o nouă renaștere a vieții muzicale ieșene (se înființase în 1949, Filiala din Iași a UCMR, luase ființă în 1956, Opera Română din Iași, se redeschid porțile Conservatorului de Muzică

George Enescu în 1960). Din contactele cu muzicienii mai vârstnici, cu deosebire instrumentiști la Filarmonică (unii, bunăoară violonistul, profesorul și dirijorul Alexandru Garabet, concert-maestrul orchestrei, de asemenea, corniștii Ioan Nosec și Constantin Arbore făcuseră parte din orchestra inițiată de George Enescu în stagiunea 1917-1918, iar alții activaseră în orchestrele simfonice conduse de Mircea Bârsan și, în primul rând, de Antonin Ciolan) sau din discuțiile cu George Pascu ori cu compozitorii și profesorii Constantin Georgescu și Constantin Constantinescu am început să descopăr trecutul important și valoros al vieții muzicale ieșene. Și astfel, în timp, am înțeles că voi putea fi persoana, cercetătorul care să ducă mai departe cele aflate și scrise până în acel moment, să adaug noi informații cu privire la începuturile dificile dar de remarcabilă importanță, ca și despre realitățile impresionante prin profesionalism și entuziasm din lașul de ieri și din anii 60-80 ai secolului trecut. Cu cine să încep, de la cine să pornesc? Desigur, de la **Teodor T. Burada**, a cărui fiică, violonista și profesoara Lucia Burada Romanescu mă aprecia pentru ceea ce publicam în revista *Cronica* despre muzicienii de ieri și ai momentului. În scrierile lui T.T. Burada am aflat sursele bogate de documentare pe care le folosise dar cărora nu le epuizase importanța, totodată, idei și texte de arhivă și cronici cu privire la învățământul muzical, viața muzicală din numeroasele saloane de muzică ale epocii, spectacolele de teatru cu muzică și de operă mult prețuite de publicul ieșean și din alte centre ale Moldovei. Apoi, cum cântasem în cor de biserică, m-am îndreptat către **Gavriil Musicescu**, cel care publicase câteva texte muzicologice despre culegerea și publicarea cântecelor populare. Am aflat în acest fel că a existat în Iași o revistă cu profil muzical, editată și scrisă aproape integral de **Titus Cerne** (*Arta*, Iași, 1883-1885, 1894-1896), care în plus publicase și un *Dicționar de muzică. Voci și instrumente, biserică, concert, teatru, compoziție, istorie*, Iași, 1898 (A-D), 1899 (E-L). Personalitatea acestui muzicolog, compozitor și profesor, strădaniile sale, setea de cunoaștere și dorința de a valorifica tot ceea ce purta amprenta valorii în viața muzicală românească, totodată interesul pentru lărgirea cunoștințelor despre muzica centrelor europene, toate acestea m-au provocat să duc mai departe ceva din începuturile sale. Și am pornit să cercetez, să aflu și să scriu. În primul rând ca fost membru al Filarmonicii *Moldova* (1956-1962), apoi ca profesor la Conservatorul de Muzică *George Enescu* (1962-1997), am considerat că am datoria, o datorie de onoare, să adun între copertile unor volume istoria acestor instituții (*Filarmonica Moldova* - 50, Iași, Edit. Filarmonica, 1992; *Pagini din istoria învățământului artistic modern din Iași, la 150 de ani (1860-1995)*, Iași, Edit. Artes, 2021, volum îmbogățit cu noi informații față de acela din 1995.

În toată această muncă de cercetare și elaborare m-am consultat adesea și cu domnul George Pascu, cel care, la aniversarea unui secol de la înființarea Conservatorului De Muzică și Artă Dramatică, cu două școli - la Iași și București (1964) - a scris un volum omagial, nu o istorie în sine, ci o portretizare exemplară a profesorilor care s-au impus nu doar prin activitatea de formare a viitorilor muzicieni, ci și prin reușitele personale care au conferit Iașiului aura de loc al inițiativelor practice și teoretice de o certă importanță. Formula aceasta de redactare împletită cu riguroasa documentare a activităților curente și a evenimentelor muzicale care au pus în lumină meritele școlilor de muzică și teatru, se află și în exemplara reconstituire a Iașiului muzical din volumul *Hronicul muzicii ieșene*, Iași, Edit. Noel, 1997, realizat în colaborare cu Melania Boțocan. La împlinirea a cincisprezece ani de la înființarea Filarmonicii Moldova, George Pascu a scris o concisă dar convingătoare istorie a mișcării simfonice din Iași, rezultat al unei munci pe care a desfășurat-o chiar cu o notă de patos. Lucrarea a fost tipărită în 1957, dar înainte de a fi preluată pentru prezentare cu ocazia concertului aniversar, a fost trimisă la topit. Motivul? În scrisoarea de salut a academicianului Mendel Haimovici, autorul afirmă că „publicul amator de artă iubește și prețuiește pe artiști, mai mult decât pe cei care-i satisfac nevoile materiale”. Profesorul Pascu a fost atât de afectat de această decizie arbitrară, încât nu a mai dorit să recidiveze publicând o nouă ediție îmbogățită cu noi documente și opinii.

Acestea au fost personalitățile criticii și istoriografiei muzicale ale căror împliniri am încercat să le dezvolt și să le adâncesc. Cercetătorii de mâine vor stabili în ce măsură lucrările mele au urmat „căile deschise” de iluștrii mei precursori.

A.A.: Aplecarea asupra muzicologiei istorice presupune disciplină, ordine și coerență atât în documentare cât și în structurarea materialului finit. Cum decurge acest proces, vă documentați undeva anume, aveți o anumită rutină?

M.C.: Muzicologia este un domeniu complex și, mai ales, o „știință deschisă”, iar muzicologul - s-a spus adesea - este ca și dirijorul, un muzician care face muzică fără să producă sunete! În economia convorbirilor noastre nu este necesară și o prezentare a tuturor ramurilor de cercetare. Două din multele ramuri, practicate și de mine sunt, cred, de o importanță majoră: **istoriografia**, ca știință omniprezentă în toate ramurile muzicologiei și **critica muzicală**, prin care nu înțeleg doar cronica de concert și spectacol, ci ca pe o situație obiectivă în raport cu aspectele de viață muzicală (creație, interpretare, muzicologie, receptare a muzicii). Între aceste două „laturi complementare” se află în permanență o relație firească, întrucât - cum a scris undeva G. Călinescu - „nu există istorie fără critică și nici critică fără istorie”. În tot ce am scris de-a lungul anilor, m-

am străduit să armonizez aceste două ramuri. Mai mult, am fost convins că istoriografia și critica pot contribui efectiv la dezvoltarea și afirmarea muzicii, la promovarea muzicii în ansamblul culturii și a practicii culturale.

Sunt convins că orice muzician și, în primul rând, orice muzicolog trebuie să se implice în viața societății, să comunice, să critice, să explice iubitorilor și viitorilor iubitori ai muzicii, cum și de ce avem nevoie de arta sunetelor, cum și de ce evoluează sau involuează muzica de astăzi și, desigur, care sunt valorile creației, artei interpretative și ale muzicologiei din țara noastră și din lume.

A.A.: Ați intrat în istoria unora dintre cele mai renumite instituții culturale ieșene, Filarmonica Moldova, dar v-ați aplecat și asupra învățământului muzical prin *Pagini din istoria învățământului artistic din Iași: 1860-1995, Existențe și împliniri: dicționar biobibliografic domeniul muzică* (cu două ediții) etc. Aceste incursiuni în istorie, prin faptele pe care le descoperiți, prin istoriile oamenilor, aduc cu ele și un bagaj emoțional? Sunt muzicologii istorici oamenii care redescoperă culoarea și viața unor oameni și instituții uitate de vreme?

M.C.: Orice incursiune în viața unui om, a unui muzician, a unei instituții culturale poate provoca cercetătorului trăiri mai mult sau mai puțin profunde, stări emoționale pozitive sau negative. Oricum, cel puțin mirare. În acest sens, cercetând și scriind despre cele două instituții importante din Iași - Filarmonica și Conservatorul - am trăit cu o vibrantă intensitate evocarea a două situații caracteristice. Cea pozitivă se referă la pianistul și profesorul **Radu Constantinescu**, director al celor două instituții și la lupta sa stăruitoare, dramatică uneori, dominată însă de o permanentă și vie pasiune pentru dezvoltarea și afirmarea culturii muzicale din această zonă a țării. Zeci de memorii, zeci și zeci de intervenții pe lângă mai marii timpului de la care obținea promisiuni nerespectate și din partea unora, chiar brutale refuzuri. În ciuda unor asemenea atitudini, nu și-a pierdut voința de a construi domeniul de activitate și instituții spre mai binele cultural al locului. Și astfel, în 29 martie 1942 s-a desfășurat primul spectacol al Operei Române a Moldovei, iar pe 9 octombrie 1942, a avut loc concertul de inaugurare a Filarmonicii *Moldova*, la pupitrul dirijoral aflându-se George Enescu. A doua situație, cea negativă: în 1944, orchestra simfonică a Filarmonicii, și o parte importantă dintre studenții și profesorii Academiei, conducerea și arhiva se aflau în refugiu la Făget. Și chiar susțineau concerte și spectacole în zonă. Indignare a stârnit și stârnește atitudinea lui **Mircea Bârsan** care, cu mijloace nu prea elegante, reușește să atragă o parte dintre instrumentiști și profesori la București și propune ministerului de resort aducerea celor două instituții ieșene la București. Obține chiar funcția de director al Filarmonicii și al Conservatorului (14 octombrie 1944) și

destituirea lui Radu Constantinescu. În discuțiile cu Al. Garabet și alții care au trăit acel moment, am simțit și eu indignarea celor rămași la Făget și am vibrat la evocarea dârzeniei cu care au pregătit revenirea la Iași, director la Filarmonică fiind ales profesorul George Pascu și Nicolae Broșteanu - clarinetist, la Conservator.

A.A.: Puteți face recomandari pentru mai tinerii muzicologi, vis-a-vis de această rigoare a documentării?

M.C.: În prezent sursa mea de documentare este constituită din fișele și documentele pe care le-am adunat în orele de cercetare. În perioada de activitate, cu deosebire între anii 1965 - 1985, apoi 1990 - 2000, dincolo de obligațiile didactice și de conducere (decan, 1965 - 1976, rector, 1976 - 1984), mi-am stabilit lunar zilele și orele în care, cu o disciplină strictă am parcurs cea mai mare parte a dosarelor aflate în Arhivele Statului Iași, ziare, volume și manuscrise de la Biblioteca Centrală Universitară Iași, Muzeul Literaturii Române Iași, în sfârșit, arhivele celor două instituții aflate, permanent, într-o fructuoasă colaborare - Universitatea Națională de Arte *George Enescu* și Filarmonica *Moldova*. Au mai rămas multe surse de cercetat, de pildă, Arhivele Primăriei Municipale Iași. Le-am lăsat spre satisfacția celor mai tineri. Să nu-și uite însă masca împotriva prafului. Și mănușile.

Pentru mai tinerii și viitorii muzicologi aș putea să le spun multe. Mai întâi le voi atrage atenția asupra faptului că muzicologia nu este o activitate cu succes de public, cu aplauze și flori. Și nici cu substanțiale beneficii materiale. Să nu se aștepte la tipărirea unor lucrări, scrise cu trudă și dragoste, în prea multe sute de exemplare și nici la apariția reprezentantului unei edituri care să le solicite - cu onorariile firești și nu cu substanțiala contribuție personală a autorului - un volum despre un compozitor, un interpret sau despre trecutul și prezentul vieții muzicale ieșene, sau din alte centre, chiar din lumea largă.

Înainte de a se decide pentru această activitate dificilă dar plină și de satisfacții, le recomand să mediteze la următoarele, presupunând că dragostea de muzică și de cercetare există: sunt în stare să se auto-disciplineze împletind normal programul de cercetare cu activitatea care le asigură sau le va asigura condițiile de viață? Au reușit să-și descopere o nepotolită sete de cunoaștere și o puternică dorință de a-și păstra la un nivel normal profesionalismul? Au suficientă răbdare și speranță că într-un târziu vor apărea și documentele așteptate? Cred că persoanele apropiate vor reuși să înțeleagă și să susțină această pasiune? (Eu am avut pe deplin această înțelegere și o permanentă susținere). Pentru că da!, aceasta este muzicologia - o pasiune care presupune și spirit de sacrificiu din partea muzicologului și a celor apropiați. Celor care ne vor urma le doresc mult succes!

A.A.: Prin scrierile dvs. ați fost un permanent susținător al muzicienilor, al interpreților pe care i-ați promovat prin diverse metode și cărora le-ați dat, în acest fel, încredere. Cât de importantă este critica de specialitate pentru dezvoltarea profesională a muzicienilor, deopotrivă compozitori și interpreți?

M.C.: Pot să spun că susținerea muzicienilor tineri - compozitori, interpreți, critici muzicali - a fost una dintre obsesiile mele constante. Din momentul în care am avut și puterea de decizie (ca decan, apoi rector), am promovat organizarea „serilor muzicale ale Conservatorului”, cu scopul de a desăvârși pregătirea studenților, întrucât studiau, aveam impresia, doar pentru întâlnirea săptămânală cu profesorii și nu pentru confruntarea cu publicul. Am îndemnat și profesorii mai tineri să-și valorifice aptitudinile în raport cu publicul și, astfel să se autocunoască. Am găsit, printre multe altele, trei programe tipărite ale unor asemenea cicluri de manifestări - 1966-1967, 1970, 1986. În această direcție ar fi încă multe de spus, bunăoară despre repertoriul promovat de la o ediție la alta a „serilor muzicale”. Cred că, pe această direcție, cea mai importantă inițiativă și realizare a căpătat rapid un nume cu frumoasă rezonanță - **Vacanțe Muzicale la Piatra Neamț**. Am reușit, în acest fel, să scutim studenții noștri de posibilele pericole presupuse de munca pentru care nu fuseseră pregătiți și le-am asigurat contactele directe, prin cursuri de măiestrie, cu personalități ale muzicii noastre (Ștefan Niculescu, Myriam Marbè, Pascal Bentoiu, Aurel Stroe, Anatol Vieru, Constantin Stroescu, Arta Florescu, Sofia Cosma, Marin Constantin ș.a.) și posibilitatea afirmării publice prin cicluri de manifestări în Piatra Neamț, Roman, Bicz, Cetatea Neamț, Mănăstirea Neamț ș.a. Ideea a prins. Vacanțele Muzicale se desfășoară și în prezent, anual, desigur cu un profil determinat de condițiile de astăzi.

Și tot în ideea promovării tinerilor compozitori, interpreți și critici am inițiat - tot în colaborare cu dirijorul Ion Baciu și Filarmonica ieșeană, **Festivalul Muzicii Românești**, cu un succes așteptat de noi, pentru că la susținerea programelor de concert au participat nu doar formații muzicale locale, ci și din București, Cluj-Napoca, Timișoara, Brașov. S-au afirmat atunci: grupul celor cinci compozitori, tinere cadre didactice (Vasile Spătărelu, Anton Zeman, Sabin Păutza), dar și studenți compozitori (Viorel Munteanu, Cristian Misievici, Teodor Caciora). Și tot în acest festival s-a afirmat constant Cvartetul *Voces*. Totodată, scriind despre concertele programate în fiecare ediție, s-au impus în critica muzică ieșeană atât Liliana Gherman, cât și Paula Bălan.

Fiind vorba de critici și critică, voi spune că documentul publicat într-o revistă sau un ziar este foarte important pentru toți cei implicați, cu

condiția ca aprecierile să fie făcute cu profesionalism și obiectivitate și în ideea de a încuraja, ajuta și afirma.

A.A.: Ați dedicat o mare parte din timpul dumneavoastră formației *Voces*, cvartet devenit emblematic pentru viața muzicală ieșeană și nu numai. Vorbiți-ne despre interesul dumneavoastră pentru această formație.

M.C.: Mi-au plăcut întotdeauna studenții care mărturiseau, prin activitatea lor publică, dorința de afirmare a talentului, a pregătirii tehnice și a culturii muzicale. Și cum am fost în bune relații cu un fost coleg de generație, **George Hamza**, prima vioară a Cvartetului *Muzica*, l-am vrăjit să facă naveta la Iași, în ipostaza de colaborator. Și a făcut-o. Câteva cvartete au obținut premii la *Festivalul de Cvartet de coarde* de la Brașov, patronat de ilustrul muzician W. G. Berger. Cu G. Hamza și-au început pregătirea de specialitate și membrii Cvartetului *Voces*, care a debutat la Iași, acum cinci decenii, în data de 8 aprilie 1973. Cu membrii acestui valoros cvartet de coarde am avut relații strânse, prietenești chiar. l-am încurajat, i-am sprijinit, am scris, cred, cele mai multe pagini de critică muzicală după concertele lor și, mai cu seamă, am realizat un volum de convorbiri cu cei patru artiști - Bujor Prelipcean, Anton Diaconu, Constantin Stanciu și Dan Prelipcean. Volumul a fost tipărit în condiții foarte proaste în 1993 și retipărit într-o formulă civilizată la Editura Artes, Iași, 2021.

A.A.: O aplecare deosebită aș dori să fac asupra volumului dumneavoastră deosebit de dens și variat, *Cuvinte despre muzică și muzicieni*. De ce ați ales să aduceți la lumină evenimente culturale din perioada anilor 1960-1980?

M.C.: Pentru cine a citit sau va citi o lucrare cu titlul *Cuvinte despre muzică și muzicieni* în care am adunat texte publicate în ziarele și revistele timpului sau intervenții la reuniuni culturale, aspectele de viață muzicală retipărite în acest volum vor așeza într-o poziție mai clară starea vieții muzicale din Iași în perioada 60-80. O perioadă de adevărată renaștere muzicală a Iașului care, cum scriu în cuvântul de început, așeza din nou orașul nostru în rândul centrelor culturale de primă importanță ale țării - București, Cluj-Napoca și Timișoara. Cartea are șapte părți - *Opinii, Muzica și literatura, Lumea muzicală în schimbare, Schițe și portrete, Despărțiri, Recenzii, Cronici*. Volumul a primit Premiul Academiei Române *Ciprian Porumbescu* în 2019.

A.A.: Care este, poate, cel mai complex și dificil demers muzicologic pe care l-ați avut? Poate cel mai provocator profesional, și de ce?

M.C.: Cel mai provocator demers muzicologic a fost realizarea Dicționarului *Existențe și împliniri*. Dificil, pentru că am dorit ca structura

acestei lucrări lexicografice să nu semene cu monumentală operă bio-bibliografică în multe volume a regretatului Viorel Cosma, în care a fost înscrisă întreaga floare a creației și muzicologiei din România. Mai mult sau mai puțin înflorită! În al doilea rând, am vrut să pun într-o mai firească lumină, pentru noi ieșenii, dar și pentru muzicienii din celelalte zone ale țării, personalitatea unor compozitori și muzicologi aflați de prea mult timp în umbra uitării. În sfârșit, amintindu-mi spusele lui Oscar Wilde - „Să trăiești este cel mai rar lucru din lume; majoritatea oamenilor se mulțumesc să existe” - mi-am numit dicționarul bio-bibliografic folosind cuvinte cu un sens sugestiv și ușor de distins - *împliniri, existențe* - sens care poate fi descoperit cu ușurință mai ales parcurgând biografia fiecărui personaj înscris în ordine alfabetică.

A.A.: Aveți o vârstă absolut onorabilă și pentru mulți dintre noi ați fost sursă de documentare și inspirație...

M.C.: La vârsta aceasta care îmi apasă umerii îndoindu-mi spatele, sursă de documentare aș mai putea fi, dar de inspirație...mă rog. Chiar vreau să vă spun stimată doamnă Andra, că punându-mi ochelarii și convorbind cu întrebările - la obiect - pe care mi le-ați adresat, am simțit nevoia să parcurg câteva pagini din volumul despre care am vorbit mai sus și din T. T. Burada. Pagini care efectiv m-au inspirat și m-au determinat să duc la capăt două proiecte: primul ar fi despre personalitățile cu care am făurit și afirmat imaginea muzicală a Iașiului în a doua jumătate a secolului trecut, al doilea proiect - despre gustul pentru spectacol, pentru teatru cu muzică, pentru operă în Iașiul din secolul al XIX-lea.

SUMMARY

Andra Apostu

A dialogue with musicologist Mihail Cozmei

I had the honour to interview one of the most dedicated musicologists in Romania, a professional in music historiography and a refined observer of the musical life in Iași. Mr Mihail Cozmei is renowned for his professionalism but also for the warmth with which he has supported and promoted valuable artists, performers and composers. At the same time, he laid the foundations of a true school of musicology in the more than five decades he spent teaching music history, musicology and musical aesthetics at the "George Enescu" National University of Arts in Iași.

PORTRETE

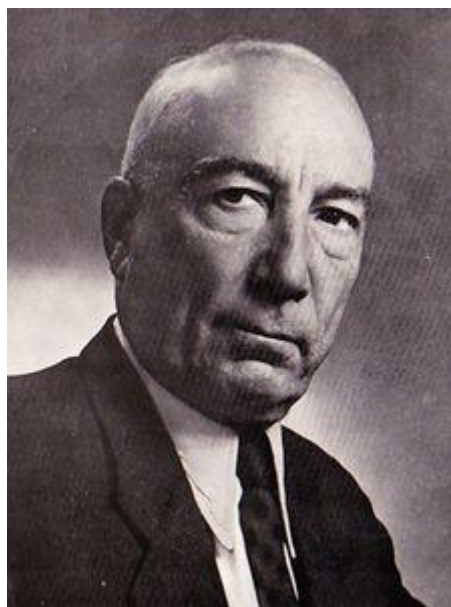
Epopoea Antonin Ciolan

(1 ianuarie 2023 – 140 de ani de la naștere)

Alex Vasiliu

Preambul

Împlinirea la 1 ianuarie 2023 a 140 de ani de la nașterea dirijorului, profesorului, făuritorului de instituții muzicale Antonin Ciolan constituie



încă un argument să revenim la personalitatea sa plurivalentă, proteică. Celelalte argumente privesc absența din circulația publică a unor informații temeinic verificate, vădindu-și efectul îndelungat prin necunoașterea unor aspecte definitorii pentru activitatea sa, pentru istoria artei sonore culte românești. Sigur, de-a lungul deceniilor, articole, interviuri, cronici publicate în presa cotidiană și culturală, în volume de istoriografie au reflectat activitatea impetuoasă, cu multe caracteristici înnoitoare pentru viața muzicală a Moldovei și a țării, destinul uman sinuos al lui Antonin Ciolan (mai ales textele de

dinainte de 1944). Este meritul istoricului muzical Mihail Cozmei că a oferit cercetătorului interesat de personalitatea lui Antonin Ciolan bibliografia substanțială cuprinzând dicționare, enciclopedii, sinteze istoriografice, memorialistică apărute în intervalul de timp 1912-2010¹. O

¹ Mihail Cozmei, *Dicționar biobibliografic. Domeniul Muzică*. Ediția a II-a. Editura Artes, 2010. Universitatea de Arte „George Enescu” Iași, pp. 109-113

seamă de documente revelatoare au rămas tăcute pînă în anul 2012, când Gheorghe Mușat le-a adus la lumină în prima ediție a monografiei *Antonin Ciolan – inegalabilul maestru al baghetei*.¹ Câteva articole-semnal în presa generalistă, în reviste culturale, emisiuni la Radio Trinitas, TVR Iași și TVR 3 au luminat importanța publicării ediției a II-a, revăzută și adăugită, în anul 2017.² Însemnările de față, ce includ alte documente, informații absente din documentația actuală, au rostul de a contribui la cunoașterea mai detaliată a omului și muzicianului ce merită statutul de model pentru generațiile tinere. Cuvintele generice, de început al portretului publicat de profesorul Mihail Cozmei în revista *Cronica* din 21 ianuarie 1983, reprezintă un stimul pentru cercetarea detaliată:

„Nu sunt mulți marii artiști a căror viață și activitate, al căror destin s-a contopit cu istoria vieții culturale a unei localități, definindu-se și definind-o. O asemenea personalitate, cu aură de legendă, a fost Antonin Ciolan.”³

Predoslovie ce se încheie acum, spațiul extins din aceste însemnări dedicat elementelor biografice sper să alcătuiască pledoaria convingătoare, încă necesară pentru cunoașterea unui reprezentant de primă importanță a culturii muzicale românești.

Începuturi sub semnul valorii precoce

În mod natural, copilul, adolescentul, tânărul Antonin Ciolan a dezvoltat calitățile înaintașilor din familie. Dorința de a ști, de a învăța, plăcerea lecturii i-au fost transmise de tată, Daniil, școlit la mănăstirea din Târgu Neamț, la Seminarul ieșean „Veniamin Costache”, ajuns avocat și profesor de filozofie, interesat de literatură, fondator al cotidianului „Lupta”. Mama i-a transmis, tot așa, înclinația spre literatură, spre poezie, dar mai ales calitățile muzicale – Smaranda Ciolan având, după cum își amintea peste ani fiul său, o voce frumoasă de soprană. Ar fi exagerat să explicăm spiritul de acțiune, talentul organizatoric, rapiditatea, eficiența în tot ce a înfăptuit de timpuriu Antonin Ciolan gândindu-ne la viața aspră, nu lipsită de pericole dar și de frumuseți, a înaintașilor săi mai îndepărtați, plutași pe apele greu de stăpânit ale Bistriței? Sau alegerea pentru studiile superioare, la dorința părinților, a Facultăților de matematică-fizică și drept, pe care le-a urmat un timp? Din fericire și-a ascultat instinctul,

¹ Editura *Ecou Transilvan*, Cluj-Napoca

² Editura *Junimea*, Iași.

³ *Centenar Antonin Ciolan*, revista *Cronica*, Iași, 21 ianuarie 1983, text antologat în Mihail Cozmei, *Cuvinte despre muzică și muzicieni*. Editura *Artes*, Iași – 2017, pp. 297-301

interesul, pasiunea pentru arta sunetelor, pe care, de altfel, le-a dovedit încă din primii ani ai copilăriei, când, asemeni lui George Enescu, era numai urechi la cântecele lăutarilor. Marșurile militare ascultate pe străzile Iașului sau în parcul din Târgu Neamț (unde a „debutat” întâmplător la vârsta de 8 ani înlocuindu-l pe toboșar – element predestinat al vivacității, al pregnanței ritmice puternic marcante în versiunile sale dirijorale de mai târziu), sunetul pătrunzător al fanfarei nelipsită la nunți, primele lecții de vioară, apoi de pian au fost treptele de început ale drumului muzical de la care nu s-a abătut toată viața.

Dublul talent muzical-organizatoric, spiritul volitiv i-au fost remarcate de profesorii Liceului Național din Iași (printre ei Enrico Mezzetti), unde i s-a încredințat conducerea orchestrei și a corului alcătuit din elevi. Studiul pianului încă din copilărie a înlesnit „rolul” de acompaniator în producțiile școlare, când a completat partiturile soliștilor vocali și corului în concertele organizate de Theodor Burada în Iași, în orașele mici ale Moldovei. Anul 1901 a rămas în memoria muzicianului, în documentele Mitropoliei Moldovei și Bucovinei. Dirijând în sala de festivități corul de el pregătit, cu toată pasiunea, cu începutul de siguranță pe care i le-au dat succesele dintâi tânărul de numai 18 ani a simțit emoția puternică știind că dirijorul titular al ansamblului vocal din instituție, compozitorul Gavriil Musicescu, mult respectat de toată societatea muzicală românească, a venit special să asculte. A fost primul succes mare, pentru că severul, intransigentul Musicescu l-a cooptat pe Antonin Ciolan ca asistent al său la Corul Mitropoliei din Iași, iar în 1899, cu ocazia turneului întreprins de acest ansamblu vocal la Moscova și Sankt Petersburg, a împărțit cu el „pupitrul dirijoral”. În capitală au fost susținute concerte la Catedrala Sinodală și în palatul guvernatorului orașului în onoarea Regelui Carol I al României, cu prilejul vizitei acestuia în Rusia, iar în catedrala Kremlinului, „Adormirea Maicii Domnului”, în prezența Țarului Nicolae al II-lea și a familiei imperiale. În concertele de la 21 iulie și 16 august, maestrul și discipolul au dirijat fragmente din *Cântările Liturgice*. Musicescu a mai făcut un important gest de apreciere: în 1901, ca director al Conservatorului din Iași, l-a desemnat pe foarte tânărul Antonin Ciolan dirijor al orchestrei instituției, post rămas liber prin retragerea lui Eduard Caudella și a altor profesori, ca protest față de întreruperea subvenției ministeriale acordată orchestrei școlii ieșene de învățământ muzical superior. Acestea au fost „rădăcinile” din care s-au dezvoltat cu atâta succes timp de decenii activitățile lui Antonin Ciolan ca dirijor de coruri și de orchestre.

Interesul copilului de altădată pentru sonoritatea, pentru repertoriul fanfarelor s-a dovedit la nivel superior în timpul efectuării serviciului militar în Regimentul 4 Vânători, când a organizat o orchestră

de dimensiuni relativ mici și o fanfară, susținând spectacolele de operetă *Baba Hârca* de Alexandru Flechtenmacher și *Fatinitza* de Suppé. Întors în viața civilă, Anton Ciolan a întemeiat orchestra Cercului Didactic, iar din 1903 a participat la realizarea unor spectacole de operetă găzduite de Teatrul Național din Iași. Succesul noii orchestre a determinat conducerea Teatrului să-i solicite susținerea unei adevărate stagiuni, dar ca întotdeauna, banii au rămas o problemă, astfel că dirijorul și ansamblul și-au schimbat locul de activitate tot în centrul aristocratic al Iașului, pe strada Lăpușeanu, la vestita berărie „Bragadiru”. Cei 25 de instrumentiști au înlocuit taraful schimbând, bineînțeles, repertoriul. Atunci s-a vădit prima dată dorința lui Antonin Ciolan de a orienta interesul, gustul publicului de la polci, valsuri și, cel mult, operete, spre repertoriul simfonic sau de operă, deoarece în programele de la „Bragadiru” a fost inclus, pe lângă muzica de divertisment vieneză, un potpuriu din opera *Maestrul cântăreți* de Wagner! Din evocările perioadei ieșene de dinaintea Primului Război Mondial reiese că în timpul programelor orchestrei de salon dirijată de Antonin Ciolan, personalul localului nu servea clienții spre a se păstra liniștea necesară muzicii!

A doua perioadă de educație muzicală

În primele două decenii ale secolului XX, intelectualitatea din Moldova era în mare parte orientată spre limba și cultura franceză, ceea ce ar fi putut determina plecarea lui Antonin Ciolan să studieze la Paris. Alegerea Germaniei ca perioadă de învățătură muzicală superioară datorită antecedentelor familiale bucovinene (tatăl s-a născut în apropiere de Gura Humorului, în satul Gura Cârjii) ar putea fi presupunerea autorului prezentelor însemnări. Dar rigoarea, precizia, trăinicia de tip german a cursurilor, a întregii activități muzicale de la Dresda, Leipzig și Berlin s-au potrivit primei perioade de formare, la Iași, a personalității lui Antonin Ciolan. Intrat mai întâi, în 1909, la Conservatorul din Dresda, el și-a continuat pregătirea avându-l ca profesor de contrapunct, fugă și compoziție pe Felix Draeseke (ceea ce a convenit tânărului român pasionat de muzica lui Wagner deoarece dascălul era considerat adept al „noii școli germane”, tot un admirator, în dubla calitate de dirijor și teoretician, al maestrului de la Bayreuth). În Leipzig, cunoscutul conducător de orchestră Arthur Nikisch i-a potențat lui Antonin Ciolan pasiunea, exactitatea interpretării lucrărilor simfonice de Beethoven și Ceaikovski, iar la Berlin concepția impusă de alt dirijor renumit, Hans von Bülow, i-a oferit noi perspective în tratarea partiturilor lui Wagner, stimulându-i și interesul pentru simfoniile de Brahms. *Triada Nikisch-Bülow-Draeseke* poate fi considerată ultima, cea mai importantă

pecete asupra stilului dirijoral, rafinat o viață de Antonin Ciolan. Au intrat în rezonanță cu personalitatea, cu climatul interior al muzicianului român temperamentul ardent al lui Nikisch, adâncirea sondării, puterea de expresie ale lui von Bülow, transmise de urmașii acestuia, iar Draeseke l-a influențat datorită culturii tehnice profunde în domeniul orchestrației. Se știe, Draeseke a fost apreciat de Wagner la superlativ, mai ales ca performer cu bagheta al scriiturii pentru ansamblu, ca autor al însemnărilor despre arta orchestrației. În privința tehnicii, a expresiei dirijorale, combinația învățăturilor marca *Hans von Bülow-Arthur Nikisch*, dinamismul, precizia, masivitatea de factură germană alături pe vivacitatea, rigoarea, temperamentul deseori incandescent, forța emoțională și caracterul spectaculos încă de atunci evidente la Antonin Ciolan au avut ca rezultat modelarea stilului său dirijoral. Nu pot fi omise studiile cu Jean Luis Nicodé, care i-a cultivat repertoriul vocal-simfonic. În perioada Dresda, Antonin Ciolan era deja considerat unul dintre cei mai valoroși interpreți ai creației compozitorilor clasici ruși, ceea ce avea să dovedească ulterior în mod strălucit. Adăugând la aprecierea de care s-a bucurat din partea celor trei profesori (Draeske, Nikisch, Nicodé), integrarea ca violonist în cvartetul de coarde condus de Alexandr Writting, deținerea postului de dirijor permanent al Societății Filarmonice „Mozartverein” din Dresda, ale căror concerte le-a dirijat de cele mai multe ori fără partitură, propunerea lui Draeseke de a prelua catedra de compoziție, altă propunere, la fel de onorantă, a lui Nikisch, de a susține în septembrie 1917 o serie de concerte la Riga, Sankt Petersburg și Kiev – se formează imaginea clară a perspectivelor largi deschise lui Antonin Ciolan de a se integra în societatea muzicală selectă germană. Două documente probează aprecierea de care s-a bucurat. Profesorul Felix Draeseke semna următoarea caracterizare:

„Domnul ANTONIN CIOLAN mi-a făcut impresia unei personalități întru-totul înzestrate din punct de vedere al muzicalității, [căruia] i-a lipsit în teorie numai o îndrumare adecvată pentru a putea ajunge la excelente rezultate. Deoarece D. Ciolan s-a dovedit a fi foarte sârguincios și, precum am amintit, foarte muzical și a făcut progrese remarcabile în studiul contrapunctului, este de așteptat din partea dânsului ca rezultatul final al studiilor sale să fie foarte bun. Consilier secretar, profesor FELIX DRAESEKE, șeful Comisiei de profesori în Teorie și Compoziție la Conservatorul Regal, 12 iulie 1910.”¹

Tot Draeseke a scris:

¹ Gheorghe Mușat, Antonin Ciolan – *Inegalabilul maestru al baghetei*. Junimea, 2017, p. 36

„CERTIFICAT. Domnul Antonin Ciolan din Iași a studiat la mine cu cel mai bun succes contrapunctul și va fi absolvit în foarte curând acest obiect spre desăvârșita mea mulțumire. Am găsit în Domnia sa un domn de un talent muzical extraordinar, de la care cu certitudine și de la studiul de compoziție care va urma, mă aștept la cele mai îmbucurătoare rezultate. 30 iulie 1911”.¹

Cu potrivirea temperamentului, seriozității, rigorii, determinării, pasiunii și spiritului organizatoric de care a dat dovadă, este ușor să ne închipuim ce carieră profesională performantă ar fi avut Antonin Ciolan în Germania ca dirijor și profesor, în lume ca șef de orchestră. Dar altă calitate, pe care mulți nu ar fi capabili să o aprecieze astăzi, i-a oprit drumul spre afirmarea fără granițe: patriotismul.

Înălțimi și bolgii; repertoriul simfonic

Chemat sub arme în țară, Antonin Ciolan a participat mai întâi la campania militară din 1913, ca sublocotenent în regimentul 4 Vânători Iași. În 1916 a luat parte, cu același regiment, având gradul de locotenent și comandant de companie, la luptele de pe frontul Primului Război Mondial. Dumnezeu l-a ajutat: rănit în urma unei explozii, rămas o zi sub un val de pământ, apoi îndelung spitalizat, având nevoie de mult timp spre a-și reveni, Antonin Ciolan s-a întors în orașul natal, implicându-se din nou, cu toată energia, în viața muzicală. Refugiul autorităților, al multor muzicieni la Iași în timpul Războiului a înlesnit organizarea de instituții și concerte. Se știe, Enescu a activat intens ca violonist, ca dirijor în săli de concert, a cântat răniților aflați pe patul de spital. Tragediile, lipsurile războiului nu au descurajat muzicienii ieșeni în eforturile înființării orchestrei simfonice. După scurta perioadă 1914-1916, când orchestra și corul Societății muzicale din Iași au susținut o serie de concerte dirijate de Antonin Ciolan, în 1918 s-a înființat Societatea muzicală „George Enescu”, dorită de inițiatori – Traian Ionașcu, Antonin Ciolan, Mircea Bârsan, Romeo Drăghici – apropiată de rolul, de importanța unei instituții de tip filarmonic. În titulatură încă nu a intrat cuvântul „filarmonică”, situația generală a Iașului nu permitea, însă organizatorii au profitat, în sensul bun, de prezența la Iași a lui George Enescu pentru impulsionearea ritmului concertistic, pentru acordarea de prestigiu Societății.

Impresionat de cultura, spiritul organizatoric și de acțiune, de experiența deja acumulată, de succesul dirijorului, pianistului Antonin

¹ Idem, p. 40

Ciolan – președintele noului for muzical, George Enescu, l-a desemnat director. Evident, dinamismul lui Ciolan ca organizator și muzician a stimulat mult ritmul de desfășurare a concertelor, în prima stagiune fiind oferite publicului 20 de programe dirijate în alternanță cu Mircea Bârsan, iar după plecarea acestuia la studii în Franța, toate programele au fost conduse de Antonin Ciolan, George Enescu numindu-l și în funcția de director general. Afișele vremii dovedesc importanța acordată de Antonin Ciolan repertoriului clasic-romantic de bază, ce includea în mod frecvent simfonii de Beethoven (primul program, din 17 decembrie 1918, a cuprins *Uvertura Leonora 3*, *Concertul în re major pentru vioară și orchestră*, *Simfonia a III-a „Eroica”*, la 11 noiembrie 1921 au fost ascultate *Simfonia a V-a*, tot de Beethoven și poemul simfonic *Stenka Razine* de Glazunov), Ceaikovski (*Simfonia a IV-a*, la 26 martie 1923), Saint-Saëns, Dvořák în anii următori, cu orchestrele Societății și Conservatorului sau Academiei de muzică și artă dramatică, în funcție de denumirea schimbată a instituției de învățământ muzical superior. Unul dintre cele mai importante, dificile dar performante programe poate fi considerat cel din 23 ianuarie 1931, când Antonin Ciolan a interpretat împreună cu orchestra Societății „George Enescu”, simfoniile *Din Lumea Nouă* de Dvořák și *Patetica* de Ceaikovski. Ar fi îndreptățită întrebarea - câte orchestre simfonice românești (și nu numai românești) pot interpreta astăzi într-o seară cele două creații simfonice ample, atât de dificile tehnic și expresiv?

Odată cu plecarea din țară a lui George Enescu în 1919, disensiunile dintre Mircea Bârsan și Antonin Ciolan s-au întetit prin desemnarea dirijorului ca director al Conservatorului. Atitudinea unor muzicieni ieșeni împotriva lui Antonin Ciolan a fost alimentată prin scrisori la autoritățile locale și din București, prin campanii în presa ieșeană ce aveau ca subiect privilegierea de către șeful de orchestră a repertoriului simfonic german și rusesc, deși capodoperele compozitorilor din aceste țări erau cultivate în toate centrele muzicale din lume. La Iași se pleda pentru un repertoriu mai ușor, apropiat de române și muzică de divertisment, minându-se eforturile permanente ale lui Antonin Ciolan, desfășurate pe parcursul anilor, de a îndrepta publicul spre valorile consacrate ale muzicii academice. Scopul nedeclarat de adversari era minimalizarea, chiar scoaterea sa din circuitul muzical local. Valoarea ca dirijor de anvergură europeană i-a fost confirmată de personalități din străinătate venite în turneu la Iași, cum au fost Felix von Weingartner, Oskar Nedbal, Henry Morin. Nedbal a înscris în concertul orchestrei Societății „George Enescu” din 1909, *Simfonia „Patetica”*, iar în cel din 1922, *Simfonia a III-a* de Beethoven, *Preludiul operei „Lohengrin”*, uvertura operei „*Maeștii cântăreți*” de Wagner – toate,

opus-uri incriminate de adversarii muzicianului ieșean. Apreciind calitățile tehnic-expresive ale orchestrei, Nedbal îl considera pe Antonin Ciolan „un artist desăvârșit ce se consacră pe de-a-ntregul muzicii”.¹

Fiind nevoit să repete o singură dată cu orchestra Societății „George Enescu”, rămasă la celelalte repetiții cu Antonin Ciolan, Felix von Weingartner a apreciat la rândul său performanța muzicienilor din Iași – dirijorul și ansamblul simfonic:

„Sunt de-a dreptul uimit de faptul că instrumentiștii cântă întocmai așa cum aș fi vrut eu să le cer”.²

La distanță de numai două zile (15-17 martie 1922), orchestra Societății a stabilit adevărate performanțe interpretând *Uvertura „Carnavalul roman”* de Berlioz, *Simfonia „Faust”* de Liszt, poemul simfonic *„Le séjour des bienhereux”* de Weingartner, atunci învățat, *Preludiul operei „Lohengrin”* de Wagner, *Simfonia a VIII-a* de Schubert și *Simfonia a III-a* de Beethoven. Semnificative sunt opiniile lui Henry Morin adresate reporterului cotidianului *Opinia* pentru ediția din 25 aprilie 1925:

[venirea mea la Iași] „trebuie s-o mulțumiți domnului Ciolan, care m-a invitat să conduc orchestra voastră și am făcut-o cu atât mai mare plăcere cu cât aveam de achitat o datorie față de orașul d-stră. [...] Vă mărturisesc că am avut o plăcută surpriză [...] căci mă așteptam să mă găsec în fața unei orchestre de amatori, potrivit unor informațiuni. Vă pot mărturisi cu sinceritate că orchestra ieșeană are calități reale; am fost impresionat de calitățile instrumentiștilor, în special ale violinelor.”³

Dar una este să te laude oaspeți de seamă sosiți în vizită la intervale mari de timp – alta este să fii permanent criticat acasă la tine, de colegii de meserie. Demisii din funcția de director al Conservatorului, procese în cele din urmă câștigate, amintitele campanii de presă l-au afectat, fără îndoială, pe Antonin Ciolan, dar nu i-au învins încrederea în forțele proprii, energia de a lupta. Cu atât mai mult cu cât muzicieni de valoare, mai vârstnici, i-au luat curajos, cinstit apărarea. Etapele neplăcute pentru el, pentru viața muzicală ieșeană, pot fi urmărite din lectura publicațiilor *Opinia*, *Lumea* și *Curierul Artelor* din anul 1922. Închiderea acestui prim episod trist al destinului unuia dintre cei mai importanți muzicieni români este oportună prin redarea cuvintelor lui George Enescu din cotidianul *Opinia*, datat 12 martie 1927:

¹ Idem, p. 63

² Idem, p. 65

³ Idem, p. 68

[domnul Ciolan] „e o victimă a manoperilor altora. O valoare muzicală necontestată și singurul căruia i s-ar putea încredința bagheta unei asociații simfonice. Dacă se va reface fosta asociație [referire la Societatea „George Enescu”] e cel mai indicat pentru conducerea ei.”¹

Numit în 1930 director al Conservatorului din Iași, Mircea Bârsan nu a reușit să asigure activitatea continuă a orchestrei, deși la reînființare a fost iarăși de față George Enescu. În cele două stagioni cât a ființat, neobositul conflict cu Antonin Ciolan, pe care l-a întreținut, a avut două efecte negative: numărul foarte mic de concerte și retragerea subvenției oricum redusă acordată de Ministerul Artelor. În cele din urmă, după numai doi ani Societatea „George Enescu” s-a desființat a doua oară, iar la conducerea Academiei de Muzică și Artă Dramatică a fost numit poetul Mihai Codreanu.

În acest timp, Antonin Ciolan și-a găsit aprecierea superlativă mai întâi la Chișinău, apoi la Cernăuți, Bălți, Soroca, Ismail și în alte localități. Numai în stagiunea 1921-1922 a dirijat 53 de concerte alcătuite cu lucrări ale compozitorilor clasici ruși. Cunoscută fiind exigența profesională a dirijorului, performanța este impresionantă dacă ne gândim la condițiile modeste de deplasare pe distanțe mari în acea epocă și la obligativitatea susținerii concertelor la Iași în aceeași perioadă de timp. Totuși, chiar numărul programelor de la Iași a fost mult mai mic decât cel înregistrat în deplasare! La invitația *Societății simfonice*, a Primăriei municipiului Chișinău, a direcțiunii *Societății Muzicale*, el a preluat la 14 iulie 1927 funcția de director general al Școlii Muzicale. I se datorează înființarea Orchestrei filarmonice a Basarabiei, pe care a condus-o ca prim-dirijor. De reținut că lui Antonin Ciolan i s-a încredințat și funcția de inspector general al Fundațiilor Culturale Regale în domeniul muzicii pentru teritoriile Prut și Nistru. Numărul mare de afișe, fotografiile din perioada 1921-1931 atestă prețuirea de care s-a bucurat Antonin Ciolan în aceste ținuturi.

Luptele din culisele vieții muzicale ieșene nu au putut împiedica momentele speciale din 1931 și 1934, când a fost sărbătorit cu fast: studenții prezenți în număr mare au aruncat de la balconul sălii Teatrului Național sute de flori spre muzicianul ce își savura noua clipă de glorie. După discursurile conducătorilor unor instituții ieșene, după concertul simfonic, aceeași studențime entuziastă l-a luat pe maestru în brațe și l-a dus spre caleașca ce aștepta pe peronul teatrului, în timp ce corul adunat acolo îi cânta încă odată „La Mulți Ani”!

¹ Idem, p. 108

Muzica religioasă

Al doilea domeniu muzical de excelență pentru Antonin Ciolan a fost conducerea corurilor religioase. Am menționat succesul când avea 18 ani organizând și conducând corul Liceului Național din Iași, fiind acceptat ca asistent de Gavriil Musicescu. Mișcarea corală era în acea epocă bine reprezentată peste tot în țară de ansamblurile laice active sub egida unor școli și așezăminte culturale, de ansamblurile constituite pe lângă lăcașuri de cult. Dintre corurile existente la Iași în primele decenii ale secolului XX, două și-au câștigat renumele bazat pe îndelungata valoare muzical-artistică: al Mitropoliei și al Bisericii „Sf. Spiridon”. Adus de Gavriil Musicescu la nivelul performanței, apreciat de publicul din Iași, din orașe ale Transilvaniei unde a susținut turnee, de credincioși, de personalități culturale și prelați de vază, corul Mitropoliei Moldovei și Bucovinei a fost dorit de patriarhul Nicodim al României la aceleași cote valorice. Întâi Stătătorul Bisericii Ortodoxe Române a ținut seama de competență, de prestigiu, hotărînd ca vocile să fie ale celor mai buni studenți de la Academia ieșeană ce se pregăteau în domeniile muzicii corale și de cult, iar dirijor-prim Antonin Ciolan, care a fost numit în acest post în februarie 1935. Surprinzător pentru unii, lui Antonin Ciolan i s-a mai acordat postul de dirijor al corului Bisericii „Sf. Spiridon”. Cu siguranță, s-a ținut seama de calitatea excepțională a acestui ansamblu vocal, condus de el vreme îndelungată, din 1921 până în 1938 când, după numai o lună, în februarie, Epitropia a reînnoit contractul, argumentând prin aprecierile elogioase ale cercurilor muzicale și ecleziastice. Cu siguranță, valoarea celor două ansambluri corale a fost recunoscută și de cei care au răspândit vestea la București, ajunsă în cele mai înalte cercuri politice și religioase. Sunt convins, a mai contat generozitatea lui Antonin Ciolan: întrucât suma alocată corului Mitropoliei a fost modestă pentru cele 90 de persoane angajate, dirijorul a lucrat 8 ani fără să accepte o retribuție, iar la corul Bisericii „Sf. Spiridon” a cedat salariul unui elev din Basarabia, fără mijloace financiare. Poate că ar trebui căutat în presa ieșeană a vremii dacă neacceptarea retribuției de către Antonin Ciolan cât a dirijat cele două coruri a fost explicată corect. Spirit drept, sincer, prob, curajos, el a vorbit limpede în discursul ținut la începutul activității corului bisericii Sf. Spiridon despre lipsa de grijă a autorităților locale pentru dificultățile financiare ale studenților, profesorilor Academiei și celor ce activau în formații muzicale de înalt nivel artistic!

Cum am arătat, performanțele lui Antonin Ciolan în calitate de dirijor de cor erau cunoscute la București în mediile politic și religios, astfel că în septembrie 1942, cu prilejul inaugurării *Turnului dezrobirii Basarabiei* din Chișinău, a fost desemnat să dirijeze corurile reunite din

Chișinău, Bălți, Soroca, Hotin, Orhei, Cetatea Albă și Ismail, cu care a lucrat în prealabil separat. Au fost prezenți atunci Regele Mihai I al României, mareșalul Ion Antonescu, primul ministru, personalități politice, ierarhi înalți ai Bisericii Ortodoxe Române care au ascultat *Imnele Sfintei Liturghii* de Gavriil Musicescu, piese laice și patriotice. Aprecierea supremă a venit foarte repede: peste numai o lună, el a fost numit, fără a fi cerut, director general muzical și prim-dirijor al orchestrei Operei din Odessa. În monografia *Antonin Ciolan – inegalabilul maestru al baghetei*, Gheorghe Mușat a precizat, bazându-se pe documentele păstrate în arhiva familiei Ciolan și la CNSAS:

La cererea și insistența Guvernământului Transnistriei către Guvernul Român, ministrul Culturii Naționale Ion Petrovici a fost nevoit să dea ordinul nr. 254.204/1942, prin care Antonin Ciolan s-a văzut obligat să muncească dublu, împărțindu-și activitatea artistică atât în Moldova cât și în Transnistria unde, începând cu 1 octombrie 1942, a fost repartizat în funcția de Director General Muzical al Operei din Odessa. Activitatea maestrului Antonin Ciolan la Opera din Odessa a durat până în 20 martie 1944, când s-a întors în țară și s-a refugiat cu Conservatorul din Iași, la Făget (Banat).¹

Din nou, el și-a dovedit calitățile muzicale și organizatorice de excepție într-un timp uimitor de scurt: i-a fost suficient doar un an și jumătate pentru montarea a 24 de spectacole de operă și balet (afișele, fotografiile sunt documente prețioase). Și la Odessa, A. Ciolan s-a bucurat de mult respect din partea colectivului teatrului liric, reprezentațiile având mare succes.

Nu se poate trece la următorul episod din această epopee fără menționarea pe scurt a altor trei momente istorice pentru cultura Iașului, a țării, deși extrem de scurte, legate de activitatea lui Antonin Ciolan. La 2 noiembrie 1941 a dirijat concertul susținut de orchestra Academiei în prima transmisiune a Postului de Radio Moldova, concert alcătuit exclusiv din lucrări românești: uvertura operei *Petru Rareș* de Eduard Caudella, *Divertisment rustic* de Sabin Drăgoi, două fragmente din poemul simfonic *Țigani* de Alexandru Zirra, *Arii bucovinene* de Carol Miculi și *Rapsodia I* de George Enescu.² În martie 1942 dirija spectacolul *Boema* de Puccini la Opera din Iași, ce tocmai fusese deschisă. Teatru liric efemer deoarece sfârșitul războiului a însemnat și sfârșitul instituției. Mai norocoasă, Filarmonica, înființată în același an, și-a sărbătorit recent, la 9 octombrie

¹ Idem, p. 188

² Radu T. Constantinescu, *Temă cu variațiuni. Memoriile unui muzician*. Junimea, ediția I, 1986, p. 123, ediția a II-a, 1999.

2022, al VIII-lea deceniu de existență, dar primele două stagiuni, 1942-1944, s-au bucurat de prezența ritmică la pupitru a dirijorului Antonin Ciolan, aflat printre membrii fondatori.¹

Reîntoarcerea în bolgiile vremurilor

Instalarea noului regim politic în august 1944 i-a adus lui Antonin Ciolan alte suferințe mari. Deși în momentul primei arestări, la 19 octombrie 1944, motivul nu i s-a comunicat, a fost limpede că a purtat „vina” de a fi participat ca dirijor de coruri la inaugurarea *Turnului Dezrobirii Basarabiei*, de a fi lucrat ca director general muzical, ca prim-dirijor al Teatrului de operă și balet din Odessa, activitățile sale muzicale de la Cernăuți fiind, în configurația politică schimbată, la fel de prost văzute. La 1 februarie 1945, Ministerul Afacerilor Interne a emis ordinul nr. 2992 de eliberare din arest, dar la 13 aprilie a fost din nou reținut de Poliția din București și inclus pe lista criminalilor de război. Ultima acțiune s-a dovedit total inexplicabilă deoarece, cu doar o lună în urmă, la 13 martie 1945, Antonin Ciolan primea din partea Președenției Consiliului de Miniștri (în timp ce era reținut!), *cu Brevetul cu nr. 21.403, medalia Răsplata muncii pentru 25 de ani în serviciul Statului.*² Una dintre acuzațiile false ce i s-au adus viza înstrăinarea, la plecarea din Odessa, a unor materiale și sume de bani. În memoriile adresate primului ministru, ministrului Afacerilor Interne, Antonin Ciolan a explicat sincer, precis, așa cum îi era felul, motivele activității sale la Odessa (exclusiv sarcină oficială de la București), natura pur muzicală a îndeplinirii ordinelor primite, lipsa

¹ Trebuie corectată o informație care nu îl privește direct pe Antonin Ciolan: a fost publicată cu mult timp în urmă dar într-un text de ample dimensiuni despre muzicianul comentat aici. În articolul *Portrete de interpreți: Antonin Ciolan* (*Muzica*, nr. 1, 1967, p. 37) Rodica Oană Pop afirma: „lașului îi trebuie un simfonic” arată „Opinia” din 4 decembrie 1929, dar acest deziderat nu va fi împlinit decât abia în anul 1942 datorită lui George Enescu, care reușește să obțină înființarea filarmonicii „Moldova”. Documentele demonstrează că acțiunile cele mai multe, mai insistente pentru înființarea instituției au aparținut pianistului și profesorului Radu T. Constantinescu, care a și argumentat în cartea sa de memorii *Temă cu variațiuni* (Junimea, ediția I, 1986, ediția a II-a, 1999), reproducând lista membrilor fondatori, 22 de persoane, listă în care nu figurează numele lui Enescu. R. T. Constantinescu precizează: „M-am dus la București, ca să-l rog pe maestrul Enescu să dirijeze primul nostru concert, arătându-i că orchestra e crudă încă și are nevoie de repetiții îndelungate. Deși foarte ocupat, ca de obicei, maestrul a acceptat cu bonomie și după o săptămână de repetiții, a avut loc, la 9 octombrie 1942, concertul inaugural “ [...] (citată din ediția a II-a, p. 131).

² Gheorghe Mușat, *Antonin Ciolan* – op. cit, p. 191

oricărui amestec în problemele financiare ale Operei din Odessa, totala neafiliere politică. Sintetizându-și îndelungata activitate muzicală, ajuns la 62 de ani în această situație critică, nedreaptă, Antonin Ciolan și-a încheiat memoriul din 16 martie 1945 cu o propoziție scurtă, demnă: *Nu cer milă, cer dreptate!*

În completarea evocării episodului dramatic din viața muzicianului, trebuie menționate memoriile foștilor studenți ai lui Antonin Ciolan la Conservatorul de muzică din Iași, memoriile orchestrei și soliștilor Operei din Odessa adresate ministrului culturii de la București, în care au fost explicate pe larg natura prezenței sale în Odessa ca profesor, ca dirijor și director general al teatrului liric, texte din care răzbat prețuirea, afecțiunea pentru artistul, organizatorul, omul Antonin Ciolan. Toate actele oficiale reprezentând evenimentele nedorite din 1945 (memoriile în manuscris și dactilografiate, reabilitarea emisă de Ministerul Justiției, publicată în *Monitorul Oficial, Partea I, Nr. 129, iunie 1946*) au fost integral difuzate prima dată în monografia lui Gheorghe Mușat. Apărută doar în amintita ediție a Monitorului Oficial, exonerarea muzicianului de orice vină a rămas pentru mulți necunoscută, neclaritatea situației, teama împiedicând timp îndelungat numeroși muzicieni, instituții muzicale și de presă să se refere liber la acel eveniment. Abia în 2012, anul publicării primei ediții a monografiei, situația a fost lămurită pe deplin.

Tocmai neclaritatea, incertitudinea, frica instaurată de noul regim în 1944 au stimulat imediat atitudini și fapte radicale, vindicative ale unor muzicieni care au dorit să-și potolească frustrările acumulate în timp față de activitatea prodigioasă, plină de succes, a lui Antonin Ciolan, față de funcțiile pe care le-a deținut. Unul dintre cei mai activi detractori ai săi a fost vechiul inamic Mircea Bârsan. Antonin Ciolan nu a mai dorit să suporte climatul nefavorabil ce i s-a creat la Iași, luând, la vârsta de 64 de ani, drumul Bucureștiului, unde la 18 septembrie 1947 i-a fost încredințat, prin Ordinul nr. 15.161 emis de Ministerul Artelor, postul de prim dirijor al orchestrei Filarmonicii „George Enescu”, apoi a condus câteva concerte la Radiodifuziune. Dar suspiciunea în urma evenimentelor recente din 1945-'46, inconfortul unor muzicieni la apariția confratelui încărcat de prestigiul profesional imens au creat altă situație neplăcută pentru Antonin Ciolan. Nu fusese uitat că în 1942 dirijase la București, în trei concerte, ansamblurile reunite ale multor coruri din țară, bagheta lui fiind atent urmărită la Arenele Romane de 2000, 4000 și 6000 de voci! Iar în scurta perioadă 1947-1949 avusese succes la București cu simfoniile de Beethoven, *Dansurile polovțiene* de Borodin sau poemul simfonic *O noapte pe muntele pleșuv* de Musorgski. Cu toate aceste succese, și autoritățile politice s-au găsit în situația de a acorda credit deplin unui

muzician pe care l-au înțemnițat cu puțini ani în urmă, așa că au pus în practică singura soluție de rezolvare a problemei.

Începând din 1949, unul dintre punctele importante ale politicii regimului comunist a fost înființarea de instituții culturale. Filarmonicile au avut prioritate, începându-și activitatea în mai multe orașe din țară. Important centru cultural, pe bună dreptate Clujul nu putea lipsi din ecuație. Existau Institutul român de artă, Opera Maghiară, Opera Română, Conservatorul, însă nu exista Filarmonică. Îmi exprim opinia că autoritățile l-au considerat pe dinamicul muzician Antonin Ciolan în burgul transilvan departe de orgoliile și geloziile unor confrăți, instituțiile muzicale, Conservatorul îi puteau absorbi energia creatoare în domeniul dirijatului și pedagogiei, viitoarea Filarmonică ar fi devenit pentru el locul ideal și, prin el, o instituție de prestigiu. În consecință, în 1948 i s-a repartizat catedra de profesor la Institutul român de artă din Cluj, în 1949 a devenit prim dirijor al Operei Maghiare, în anul următor a primit catedrele de „orchestră” și „dirijat” la Conservator, iar în 1955, la înființarea Filarmonicii, a fost numit director și prim-dirijor.

La 4 noiembrie 1955, primul concert al orchestrei Filarmonicii clujene a ilustrat, cum altfel?, succesele stabile din repertoriul lui Antonin Ciolan. Au fost interpretate uvertura la *Maeștrii cântăreți* de Wagner și *Simfonia a III-a „Eroica”* de Beethoven, din creația românească prezentându-se *Concertul pentru orchestră de coarde* de Sigismund Toduță, Liana Șerbescu oferind publicului *Concertul în do minor pentru pian și orchestră* de Serghei Rahmaninov. Poate că nu întâmplător, Antonin Ciolan a ales pentru prima înfățișare a noii orchestre clujene în fața publicului *A III-a simfonie beethoveniană*. Poate că și-a simțit, după o viață de muncă asiduă, inspirată, pe toate planurile muzicale, după succesele și suferințele care l-au copleșit, după ajungerea târzie la limanul dreptății și adevărului, consacrate tot datorită muncii, seriozității, talentului, disciplinei, curajului său – statutul de erou al muzicii. În orice caz, s-a simțit respectat, exprimarea oricărei dorințe pe planurile muzical-organizatoric fiindu-i împlinită prompt de autoritățile clujene. I s-au acordat posturile de instrumentiști în orchestră pe care le-a considerat de trebuință, fondurile necesare achiziționării de instrumente, partituri, cuvântul său a fost prețuit, și-a aplicat în voie la Filarmonică strategia repertorială. Efectele s-au evidențiat într-o perioadă relativ scurtă de timp: concertul festiv „Bartók” și Festivalul „Robert Schumann” (1956), concertul comemorativ „Iuliu Mureșianu” (1957), concertul festiv „Schubert” (1958), integrala simfoniilor de Beethoven (1962), concertele cu ceea ce am putea numi *muzica titanilor*: Brahms-Bethoven-Richard Strauss (1963); concertele Mozart (1964, 1965, 1966), Ceaikovski (1966, 1967) etc. S-au dovedit etapele creșterii valorice a orchestrei Filarmonicii

din Cluj până la nivelul recunoscut de al doilea ansamblu simfonic românesc performant, după cel al Filarmonicii din București. Casa de discuri „Electrecord” a realizat, începând din a doua jumătate a deceniului 1961-1970, o serie importantă de înregistrări, inclusiv două albume cu maestrul Ciolan. Invitarea ca dirijor al concertului de deschidere la Festivalul Internațional „George Enescu” din 1967, susținut împreună cu orchestra Filarmonicii din București, a avut ca motive, desigur, valoarea sa permanent argumentată când a condus ansamblurile simfonice ale Filarmonicii și Radiodifuziunii (ex. *Concertul Beethoven* – 20 mai 1954 cu Orchestra Radio și pianista Aurelia Cionca; *concertul Andricu-Händel-Wagner*, 1 ianuarie 1955 cu orchestra Filarmonicii și organistul Helmuth Plattner; *concertul Mozart-Beethoven* din 2 aprilie 1966 cu aceeași orchestră și violonistul Ștefan Ruha). Este cunoscut ajutorul dat de maestrul Antonin Ciolan tânărului sărac și virtuoz Ștefan Ruha, pe care l-a programat în concertele Filarmonicii clujene, amăgindu-i oarecum lipsa banilor.

Întorcându-ne la activitatea de la Cluj a lui Antonin Ciolan, numărul dirijorilor pregătiți de el a crescut considerabil datorită libertății de care s-a bucurat în transmiterea concepției ca șef de orchestră, în sleftuirea tehnicii și expresivității studenților clasei de „dirijat orchestră” și „dirijat cor”. Formați în deceniile trecute la Iași sub îndrumarea lui Antonin Ciolan – Carlo Felice Cillario, Emanuel Elenescu, Dumitru D. Botez, Florica Dimitriu, Remus Zincoca au fost urmași la Cluj de Anatol Chisadji, Erich Bergel, Petre Sbircea, Alexandru Munteanu, Ervin Acél, Miron Rațiu, Emil Simon. Multe decenii, Sergiu Celibidache nu a fost știut ca învățăcel de aproape (la Iași), ca admirator de departe al profesorului și dirijorului Antonin Ciolan. Deși nu s-a înscris oficial student al Conservatorului din Iași, Celibidache a urmărit de multe ori cursurile maestrului, s-a bucurat de sfaturile sale. Scrisoarea din 14 iulie 1968, plină de afecțiune, trimisă din Veneția, este o dovadă importantă:

„Iubite Maestre,/ Rîndurile matale mi-au umplut sufletul de bucurie. Numai de ce ai început cu Domnule?/ Mie îmi plăcea mult mai mult cînd la Iași îmi spuneai „drăguță” și te rog să crezi că nu m-am schimbat./ Atunci ca și astăzi gîndeam că mata ai fost cel mai mare dirijor român. Și printre impresiile din țară pe care le-am luat cu mine la plecare și care într-un fel mi-au influențat adolescența și desfășurarea, imaginea netedă a lui Antonin Ciolan cu intransigența, răbdarea și talentul lui a fost hotărâtoare. [...] eu te văd maestre în fața ochilor și astăzi cînd la Ateneu în timpul unei probe a unui așa zis mare dirijor, te-ai întors spre banca din spate unde stăteam eu și bietul Mircea Florescu și ne-ai spus cu indignare:

nu-i așa! măi băieți! Și nu era așa dragă și neuitate maestre! / Cu tot dragul de totdeauna al matalui elev credincios, Sergiu Celibidache”¹

Succesele importante, valoarea ca dirijor și profesor au avut drept rezultat firesc pentru Antonin Ciolan, în vremurile când puterea politică i-a fost favorabilă, acordarea celor mai importante distincții oficiale românești: Ordinul „Meritul cultural pentru artă”, cl. a II-a (1934, 1942), Artist emerit (1953), Ordinul muncii cl. I (1958), Ordinul Meritul cultural cl. I (1961), Maestru emerit al artei și Profesor emerit (1962), Artist al poporului (1964), Decorația „Meritul Cultural” cl. I (1970).

Antonin Ciolan și-a încheiat epopeea lumească la 4 decembrie 1970. Momentele oficiale de prețuire supremă înaintea ultimului drum spre „Eternitatea” lașului natal au oglindit recunoștința societății muzicale clujene pentru ridicarea instituțiilor sale de profil, mai ales a Filarmonicii, la nivel performant în țară și peste hotare (după cum se poate demonstra datorită cronicilor), clipa dispariției, retrospectiva onorantă a realizărilor sale numeroase ca dirijor, profesor, conducător de organizații profesionale în domeniul muzicii motivând atunci atenția presei, chiar dacă rigorile cenzurii comuniste i-au trecut sub tăcere destule succese.

Concepția dirijorală

Am acordat spațiu generos evocării destinului uman și muzical purtând numele lui Anton Ciolan pentru că, din nefericire, o parte consistentă a informațiilor aflate multe decenii în circulație restrânsă au fost sporadice, lacunare, au ocolit perioade semnificative din istoria României, implicit din viața și activitatea sa. Abia în anul 2012, trompetistul, profesorul, conducătorul de formații muzicale Gheorghe Mușat a adunat între copertile impozantului volum *Antonin Ciolan – inegalabilul maestru al baghetei* un mare număr de documente (informații din presă, cronici, scrisori, afișe, programe de concert, acte oficiale, evocări ale unor muzicieni, fotografii) care luminează ceea ce am numit *epopeea lui Antonin Ciolan*. Accesul la alte documente apărute între timp sau consultate personal, la care mă voi referi în continuare (înregistrări audio, scrieri publicistice și muzicologice) îmi motivează gestul de sporire a luminării realizărilor exemplare marca „Antonin Ciolan”.

¹ Gheorghe Mușat, *Antonin Ciolan – Inegalabilul maestru al baghetei*. Junimea, ediția a II-a, 2017, pag. 350-351

Iau ca prim exemplu *Mica serenadă în do major K.K. 525* de Mozart. Ajuns la 80-83 de ani¹, Antonin Ciolan a creat din măsurile de început ale primei părți, *Allegro*, „imaginea” temperamentului propriu: accentuat-dinamic, volitiv, ușor sesizabil în vârfurile trăsăturilor de arcuș. Se simte cadența interioară de sorginte germană, însă deplin rezonantă mlădierii melodice, urmărită cu talentul-știința diferențierii trăsăturilor, a eleganței frazării. Impetuozitatea tinerească irumpe o clipă și în a doua secțiune a *Romanței*, spre a lăsa din nou loc **lirismului respectuos** al acestui *Andante*, încheiat măestrit cu cele două ultime note admirabil prelungite. Alt binom detectabil în viziunea lui Antonin Ciolan a fost aparenta dichotomie între cadență și eleganță din *Menuet (Allegretto)*, pentru ca în *Rondo (Allegro)* să izbucnească din nou tinerețea sprintară, cu accente hotărâte, însă nu exagerate.

Unul dintre pilonii rezistenți 61 de ani în repertoriul lui Antonin Ciolan, de la începutul studiilor în Germania (1909) până la finalul vieții (1970), a fost **simfonismul beethovenian**. Astăzi, întruparea sonoră a concepției sale în privința *Simfoniei a VII-a* poate fi reconstituită indirect din analiza Rodicăi Oană Pop², și nemijlocit din audiția versiunii înregistrată împreună cu ansamblul de acasă, de la Cluj. Acest document îmi permite ordonarea impresiilor personale. După atâtea reluări ale partiturii, la senectute regizorul noului spectacol muzical a echilibrat solemnitatea introducerii, *Poco sostenuto*, a gradat cu finețe sonoritățile viorilor și ale instrumentelor de suflat, cărora le-a cerut claritate, lirism, aspect incisiv, participare organizată la „traficul” de teme, înțelegere creatoare a rolului temelor secundare. Secțiunea *Vivace* a fost, sub gesturile măsurate ale octogenarului dirijor, exact ceea ce au trebuit să fie: expunere hotărâtă, de aceeași sorginte germană, cu aceeași origine a strălucirii instrumentelor de alamă.

În partea a II-a, *Allegretto*, dramaturgia tristeții beethoveniene este exprimată cu o senină maturitate, fără supradimensionarea vreunei note sau vreunui accent. Sunetul fiecărui instrument este clar luminat, imaginea de ansamblu duce gândul ascultătorului la orchestre renumite ale lumii. Arhitectura complexă, logica fiecărui plan, a fiecărui detaliu sonor, dublul caracter epic-descriptiv, dozarea nuanțelor, ritmul interior, spectaculozitatea secvențelor în *Allegro* amintind inevitabil tempii alerți ce au supranumit una din indicațiile altui temperamental cu baghetă, Arturo Toscanini, „toscanissimo” (de aici termenul românizat

¹ Imprimarea audio nefiind datată precis, o asimilez intervalului de timp 1964-1966, când Antonin Ciolan a susținut o serie de concerte „Mozart” la Cluj-Napoca și la București cu orchestrele celor două filarmonici.

² *Portrete de interpreți: Antonin Ciolan*, în *Muzica*, nr. 1, 1967, pp. 35-40

„ciolanissimo”!) – totul contribuie la înalțarea unui edificiu muzical-artistic rezistent în timp.

Alt stâlp de rezistență a creației dirijorale „marca Antonin Ciolan” este, fără îndoială, **simfonismul brahmsian**. Coloană nefisurată din anii 1909-1913, când a fost ridicată sub îndrumarea profesorilor germani. Pentru Brahms, liniile de forță ale concepției dirijorale șlefuită o viață de Antonin Ciolan pornind de la Hans von Bülow, prin urmașii săi. Spre deosebire de simfonia beethoveniană înregistrată în concert, primul opus de acest tip, op. 68 în do minor, beneficiază de performanța captării sonore, argument pentru publicarea pe disc.¹

Masivitatea dramatică, tristețea desenului melodic al oboiului și al partidei de violoncel, stinsă treptat în tăcere, climatul interior învolburat cuprinzând întregul complex instrumental, alternările unduite de la tempo-ul de marș la andantele liric permisiv ritardanto-urilor justificate, „ariile” parcă de belcanto ale partidei violinelor, și ele supuse vivacității neafectată de senectutea dirijorului, totul a inspirat în partea I, *Un poco sostenuto – Allegro*, interpretarea performantă a orchestrei modelată de Pygmalion-ul său.

Partea a II-a, *Andante sostenuto*, a însemnat pentru Antonin Ciolan un poem de un lirism înfiorat, dar sensibilitatea moldoveanului și-a aflat echilibrul în simțul arhitectonic ce a stăpânit proporțiile, a luminat solar ori crepuscular, după vrerea compozitorului, sunetul și expresia fiecărui instrument, peisajul impunător al ansamblului simfonic.

Grația solemn-lirică se regăsește în mini-poemul *Un poco allegretto e grazioso* din partea a III-a, pentru ca mișcarea finală, *Allegro non troppo, ma con brio – più allegro*, să devină în concepția lui Antonin Ciolan un poem simfonic în sine, de o captivantă dispunere a diversității tematice, a complexității scriiturii, a spectaculozității desfășurării dramatice, a frumuseții muzicii. Totul a fost migălit cu răbdare și minuțiozitate de german, cu simțul proporțiilor, cu logica argumentării celui care în tinerețe își începuse, ne amintim, studiile de Drept, cu sensibilitatea latină definindu-l pe scena de concert și pe scena vieții. *Simfonia I* de Brahms în viziunea lui Antonin Ciolan captivează total ascultătorul, formându-l precum și-a format maestrul orchestrelor, așa cum a fost ca om: în legea ambivalentă a rigorii, clarității, fermității, pregnanței, caracterului spectaculos al discursului muzical.

Încă un pilon de sprijin pentru structura principală a repertoriului cultivat de Antonin Ciolan l-a constituit creația rusă (Ceaikovski, Musorgski, Rimski-Korsakov, Glinka, Borodin, Hacıaturian etc.). Doar afișele, unele cronici, alte documente scrise și fotografice pot argumenta

¹ Electrecord, prima ediție - ECE 0330, 1968

succesul neîntrerupt al concertelor, al spectacolelor de operă dirijate de-a lungul deceniilor în toată țara. Din păcate, în momentul de față printre foarte puținele înregistrări audio existente mai poate fi studiată doar înregistrarea *Simfoniei a V-a în mi minor opus 64* de P.I. Ceaikovski, realizată tot cu Orchestra Filarmonicii „Transilvania”.¹

Încă de la începutul marșului din partea I – *Andante. Allegro con anima*, este evident climatul temperamental, năvalnic ce dezvăluie valoarea individuală și de ansamblu a instrumentiștilor clujeni. Impresia principală dintâi, revenită la audiția acestui document sonor, este **caracterul epic** al muzicii în viziunea lui Antonin Ciolan. Îndiferent de natura sa – dinamică sau lirică. Atrage atenția din nou vioiciunea tinerească, impresionează mobilitatea desfășurării muzical-sonor-expressive reflectată în exploziile întregului aparat orchestral, în solo-urile sprintare.

Ardenta expresiei rămâne nestinsă în *Andante cantabile con alcuna licenza*, partea a II-a. Liniile melodice ale viorilor și violoncelelor, ale fagotului, ale oboiului, totul este șlefuit, luminat cu inspirație, cu echilibru. Desenul melodic inventat de Ceaikovski își păstrează natura existențial-romantică, ferită de orice redundanță, de orice notă grandilocventă. Nici elementul-surpriză nu lipsește, justificat de contrastele firești, luminate ale atacurilor puternice de la instrumentele de alamă lăsând loc melodiei unduioase a instrumentelor cu corzi din final.

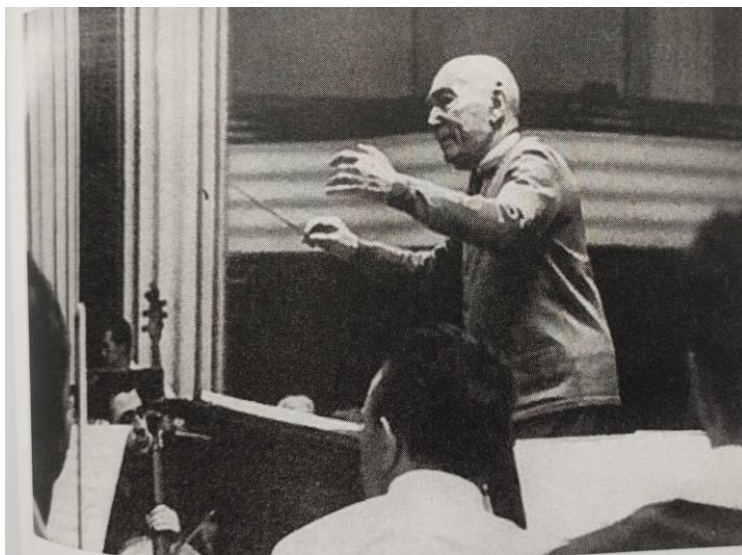
Caracterul epic se păstrează în elegantul vals din partea a III-a, *Allegro moderato*, eleganță ce nu se pierde în fulgurarea melodică a violinelor și instrumentelor de suflat avantajate de solo-uri sprintare. Este alt moment definitoriu pentru valoarea individuală și de ansamblu la care ajunseseră membrii Filarmonicii din Cluj.

Andante maestoso – Allegro Vivace, partea a IV-a, ar fi putut fi pentru Antonin Ciolan, contemporanul unor Furtwängler, Toscanini sau George Georgescu prilejul ritmului alert cadențat, al strălucirilor puternic iradiante, orbitoare, „mitraliate” din pâlniile instrumentelor de alamă, de întreaga „artilerie” instrumentală. Nu este așa pentru că masivitatea impozantă (pleonasm intenționat) a triadei melodie-ritm-sonoritate a rămas echilibrată datorită școlii germane urmată în tinerețe, datorită naturii expansive, volitive a dirijorului român, datorită experienței și maturității. Ascultând opus-uri de Mozart, Beethoven, Brahms sau Ceaikovski în variantele dirijorale rămase de la Antonin Ciolan, se impune alt element stilistic ce i-a fost propriu: **libertatea creatoare mult respectuoasă față de textul muzical**. De aceea climatul ardent,

¹ Electrecord 0294

vivacitatea ritmică, luminarea poetică a cantilenelor, șlefuirea solo-urilor, spectaculozitatea momentelor de ansamblu, continuitatea interioară a fluxului dramatic, maturitatea senectuții neîntrerupt înfierbântată de tumultul afectiv tineresc – totul asigură creației dirijorale „marca Antonin Ciolan” interesul, aprecierea superlativă neafectate de trecerea timpului.

Pe parcursul însemnărilor de față, am privilegiat, ca informație și comentariu, versiunile interpretative ale unor lucrări din repertoriul simfonic. Motivul îl constituie numărul mare al informațiilor, amintirile celor care l-au cunoscut, l-au urmărit în sala de concert, dovezile concludente ale înregistrărilor. Există prea puține cronică, rămâne de cercetat dacă s-au efectuat imprimări ale spectacolelor de operă. Dar evaluările concertelor sale simfonice, înregistrările mă încredințază că sub bagheta lui Antonin Ciolan orchestra își păstra egalitatea ca element important al reprezentației, nu avea rol acompaniator. Avansez supoziția că succesul spectacolelor de teatru liric de la Chișinău, Odessa, Cernăuți, Iași, Cluj s-a datorat și pregnanței „vocii” ansamblului instrumental, ce



contribuia prin mobilitatea ritmică, prin dispunerea accentelor, frumusețea și strălucirea melodică, prin păstrarea caracterului epic-dramatic al muzicii la plasarea întregii producții în zona spectacolului de primă calitate.

Încă un triumf târziu al lui Antonin Ciolan a fost invitarea sa, la Festivalul Internațional „George Enescu” din 1967 în ipostaza onorantă a deschizătorului de concerte. Clemansa Firca a înregistrat în cuvinte măsurate importanța momentului, remarcând unul dintre componentele de bază ale viziunii dirijorale, **coeziunea gândirii muzical-dramatice:**

Evenimentul prezentării în deschiderea festivalului a Simfoniei I [în mi bemol major opus 13] în execuția Filarmonicii „George Enescu” condusă de Antonin Ciolan a însemnat totodată – în virtutea unei tendințe deja relevate – o proiectare în simfonismul european a „Eroicei” enesciene, efectiv investită cu acest caracter. O asemenea concepție, excluzând efuziunile romantice, a fost favorizată de adoptarea tempo-ului extrem de viu, ducând la o linie continuă, la evitarea fragmentărilor.¹

Doar afișele, câteva cronici, informațiile diseminate sporadic de-a lungul timpului în reviste, în cărțile profesorului Mihail Cozmei, în volumul monografic realizat de Gheorghe Mușat, în volumul lui Eugen Pricope *Dirijori și orchestre*² dau seamă despre bogăția și diversitatea repertoriului componistic românesc prezent în programele dirijorului, peste tot în țară. Rămâne de aflat dacă lucrări de Enescu, Caudella, Drăgoi, Rogalski, Paul Constantinescu, Toduță au rămas în memoria magnetică.

Concluzii

Prima calitate (în ordine cronologică) a lui Antonin Ciolan a fost **patriotismul**. El a renunțat la perspectivele evidente ale carierei dirijorale în Germania și în Europa spre a se întoarce în țara natală. În acest sens, poate fi considerat deschizătorul seriei dirijorilor români care și-au sacrificat succesul pe cele mai importante scene ale lumii - Ion Baciș și, de la un anumit moment, Cristian Mandeal devenindu-i urmași vrednici. Efectele negative ale opțiunii celor trei maeștri ai baghetei au fost nedreptățile, luptele de culise, energia prețioasă irosită în conflicte cu autoritățile (Ciolan, Baciș), cu mentalitățile românești ce privilegiază deseori interesul personal, pecuniar în dauna celui colectiv. Antonin Ciolan nu numai că s-a întors în România, dar și-a ales rolul de întemeietor de orchestre, înnoitor al repertoriilor, de profesor. Însă prin concepțiile înaintate, prin rezultatele admirate de dirijorii străini care au lucrat cu orchestra din Iași, de George Enescu, din 1955 cu orchestra din Cluj, de public, el și-a argumentat permanent statutul ce a depășit granițele naționale. Cu dreptate scria Eugen Pricope:

[...] „a lucrat mereu în provincie, dar n-a rămas un provincial. Octogenar, dirija Filarmonica din Cluj, al cărei director era, acasă ori în turneu la Ateneul din București. Dirija, deasemenea, Filarmonica George

¹ *Muzica*, nr. 10, 1967, *Festivalul. Muzica Românească*. Clemansa Firca – *Creația enesciană*, p. 15.

² Editura Muzicală, 1971, capitolul *Un animator neobosit - Antonin Ciolan*, pag. 343-349

Enescu cu un brio ce stârnea entuziasmul, ca unul căruia i s-ar fi convenit întotdeauna mai mult.”¹

În nota de subsol, autorul volumului preciza:

„*Ciolan a dirijat la Filarmonica din București 10 programe în 26 de ani (1940-1966).*”

Al doilea element ce se detașează la audiția înregistrărilor este **pregnanța ritmică**. Tempo-urile lui Antonin Ciolan se potriveau deseori indicațiilor *allegro-allegretto-presto*, dar corespund permanent **mobilității interioare a muzicii**, având rezultat caracterul epic, fluența neîntreruptă a desfășurării ce include în mod contrastant, perfect justificat dramatismul și lirismul, fermitatea și starea poetică. Deși înregistrările audio au fost realizate când dirijorul ajunsese la opt decenii de viață, nu este perceptibilă concepția austeră, din care fiorul ingenuu a fost eliminat spre a lăsa loc serenității lipsită de elan. Spre exemplu, versiunea *Primei Simfonii în do minor opus 68* de Brahms emană spiritul înțelepciunii grave, impozante chiar, luminată solar de frumusețea și poezia desenului melodic.

Arhitectura grandioasă, solidă a edificiului muzical, vizibilă din orice unghi, este privită/ascultată (din oricare secțiune a lucrării) oferă concomitent receptorului **libertatea savurării fiecărui detaliu sonor**, la fel cum se întâmplă când privești o catedrală, cu ornamentele sale baroce încrustate în piatră. Armonia de ansamblu este impresionantă, admirabilă rămâne sonoritatea fiecărui instrument privilegiat de compozitor cu pasaje solistice. „Arii” individuale alocate oboiului, flautului, violoncelului sau viorii – alt exemplu poate fi *Simfonia a V-a în mi minor* de Ceaikovski.

Numai din puține mărturii sonore adăpostite în memoria magnetică, rămâne evidentă **modernitatea** interpretărilor lui Antonin Ciolan. Străine de redundanțe, efuziuni și edulcorări tipice finalului de secol XIX, primei jumătăți de secol XX, refuzând orice nuanță sau accent de orgoliu personal evident chiar la șefi de orchestră celebri, versiunile interpretative ale dirijorului român au, în schimb, orgoliul justificat al apropierii sensibile de spiritul partiturii. Dacă adăugăm la aceste coordonate ale concepției **șlefuirea infinitezimală a detaliilor** privind fiecare instrument, a sonorității de ansamblu, ne explicăm valoarea performantă, de nivel internațional, la care a ajuns orchestra Filarmonicii clujene sub conducerea sa.

Sunt valori-model ce ar merita oferite spre studiu tinerilor aflați în stadiile însușirii tehnicii dirijatului de orchestră, valori pe care publicul de

¹ Eugen Pricope, *Dirijori și orchestre*. Editura Muzicală, 1971, pag. 343, capitolul *Un animator neobosit*, p. 343.

astăzi ar trebui să le cunoască. Spre sfârșitul vieții îndelungate, Antonin Ciolan a fost supranumit cu dreptate „patriarhul dirijorilor”. Acum își merită pe deplin locul printre cei mai importanți dirijori din istorie.

SUMMARY

Alex Vasiliu

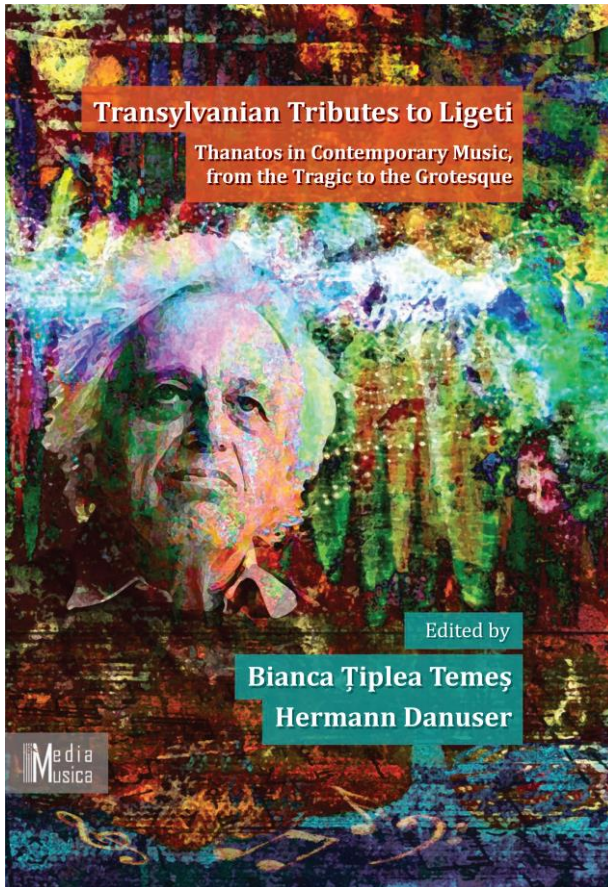
The epic Antonin Ciolan

Strongly influenced by the musical schools of Leipzig, Dresden and Berlin, Antonin Ciolan had an exceptional career as a conductor, founder of orchestras, innovator of the musical life of Iași by introducing into the concert repertoire, symphonic masterpieces representing German, Russian and French creation, highly appreciated conductor of religious choirs, respected teacher at Conservatories of Iași and Cluj-Napoca, ferment of the musical life in Chișinău, Odessa, Chernivtsi, where he coordinated concert and opera institutions. He was director and first conductor of the "Transilvania" Philharmonic, whose orchestra he brought to the European standards and he was the teacher of a long series of conductors retained by the history (Emanuel Elenescu, Sergiu Celibidache, Remus Tzincoca, Erich Bergel, etc.). He has distinguished himself as the creator of a conducting concept that has stood the test of time thanks to the combination of respect for the score-creative freedom, thanks to his dynamism and dramatic sense, the enhancement of each sound source and of the whole orchestra, thanks to the spectacularity of his interpretative versions. Antonin Ciolan is a legendary name in Romanian music that deserves to be better known.

RECENZII

Cine se teme de *Thanatos*?

Irina Boga



Ființele umane au pierdut știința de a muri, susținea Zoltán Farkas în eseul *Thanatos ca ritual: „Funeral Rite” de Zoltán Jeney*. Această afirmație m-a surprins și am avut nevoie de un răstimp să îi înțeleg substratul. Autorul identifica, în adevărul zilelor noastre, o dizolvare a presupusei umilințe și integrități caracteristice *ars moriendi*, o detașare de demnitatea ultimei călătorii și transgresarea către o atitudine violentă, dezagreabilă, umilitoare, întreținută de tăvălugul ce a călcat cu barbarie umanitatea ultimelor secole (deportată sau nimicită de genocide, deflagrații mondiale sau pandemii, părăsită în morminte comune). Un

furt de identitate – am spune, sau mai degrabă o aducere la numitor comun, menită a șterge tot ce ne este personal, inclusiv demnitatea în fața morții. Thanatos coboară astfel din sfera zeilor de ordin tragic, cu nuanțe de posibil sublim – acolo unde își confrunta teritoriul cu Eros, pentru a descinde direct în

infern: o zonă grosieră și gregară a cărei disperare, astăzi, alunecă pe panta grotescului. Este în fapt și tematica volumului *Transylvanian Tributes to Ligeti. Thanatos in Contemporary Music, from the Tragic to the Grotesque*, o colecție de eseuri reieșite în urma celei de-a treia ediții a *Festivalului Ligeti* (2020), o colaborare Transylvania Art and Science și Academia Națională de Muzică „Gheorghe Dima” din Cluj Napoca. Îngrijit de Bianca Țiplea Temeș și Hermann Danuser (keynote speaker al conferinței), compendiumul de lucrări¹ implică trei paliere de discuții. Traseul ideilor poartă cititorul pe o serpentină aparent fără ieșire ce întrebă la infinit: este moartea o glumă grotescă? Parcă urmând pașii lui Dante, cele trei lumi pe care avem ocazia să le vizităm cu ajutorul volumului – *Sonic Epigraphs, Ars Moriendi și Le Tout Petit Macabre – À Ligeti* – nu vor mai acorda cititorului șansa „organizată” de a părăsi Infernul pentru a ascende către Paradis. Spirala este descendentă, declin progresiv și invariabil în teritoriul apocaliptic al Morții, tempoul dansului macabru în care suntem prinși înțețindu-se până la paroxism. În introducerea Biancăi Țiplea Temeș, ce precede cele trei capitole mari deja enunțate, autoarea rememorează cu perplexitate drumul parcurs de la alegerea, undeva în 2018, a tematicii simpozionului – moartea oglindită în muzica contemporană, până la publicare. Subiectul a alunecat ușor către lumea controversată a muzicii lui Ligeti, iar problematica morții a preluat conotații imprevizibile și absurd de reale odată cu momentul pandemic. Ostilitățile conferinței au trecut în online, iar astăzi, reveniți la un presupus normal, contribuțiile unei serii de autori prestigioși și-au văzut varianta fizică într-un volum intrigant ca tematică și rezolvări, publicat în limba engleză.

Să examinăm însă datele pariului. Avem ca punct de plecare premisa muzicii contemporane. Tangenta estetică propusă urmează a căuta dacă există posibilitatea unirii a două puncte **a** (tragic) și **b** (grotesc). Liantul va fi reprezentat de transilvăneanul György Ligeti. Iar opera sa – *Le Grand Macabre*, dezlănțuie talazurile lui Thanatos, adică indiferent ce traseu alegem sau variantă de rezolvare a problemei, la final este moartea.

Dacă în canonul antichității, întreg edificiul trăirilor artistice se ridica pe emblema unică a frumuseții, timpurile noastre s-au dezis de acest echilibru, lăsând loc în artă și pozițiilor survenite din organic, trivial sau mundan. Cadranelor categoriilor estetice ireductibile, acele „modificări ale frumosului”, cum le intitula Tudor Vianu, s-a lărgit progresiv până când, la Étienne Souriau, fiecare ceas al existenței va bate alt sentiment, pentru ca apoi esteticul să poate fi redat

¹ *Transylvanian Tributes to Ligeti, Thanatos in Contemporary Music: from the Tragic to the Grotesque* editat de Bianca Țiplea Temeș, Hermann Danuser. - Cluj-Napoca: MediaMusica, 2022; vom reproduce titlurile comunicărilor în limba engleză, așa cum se regăsesc în volum.

fără tăgadă de fiecare adjectiv în parte pe care ni l-am putea imagina. Să însemne această pulverizare sfârșitul sau libertatea? Timpurile noastre par că s-au dezis de frumusețe, lăsând în noi să se nască virtuți și frici de mii de culori. Și astfel grotescul și proximitatea morții devin un vehicul comun, pus în mișcare de forța anxietății. Dezbatem eterne monologuri cu eul nostru verificându-ne conștiința propriei existențe, gradul de teamă, moartea sinelui, sau moartea ca renunțare.

Capitolul I, *Sonic Epigraphs*, debutează cu intervenția lui Hermann Danuser, ce ne oferă o primă variantă de a supraviețui inevitabilului sfârșit: amintirea. *The Memorial Topic in the Twentieth Century and Schoenberg's Modernist Genealogies* întrevește, în rememorarea și valorificarea trecutului și a prezenței celor morți, acea linie roșie a semnificației, înțelesul existenței în continuitatea sa. Fie că face apel la comemorarea de substrat ironic, unde absurdul sau parodia transcende aspectului funest, inversând stările (vezi Simfonia I de Mahler), fie că discută disputarea memoriei (Beethoven citat de Richard Strauss) sau oscilația între disperare și idolatrie a lui Alban Berg în relație cu Schönberg, Danuser oferă o șansă valabilă a învingerii timpului prin artă. O artă care la nivel de motiv, idee, motivație sau argument valorifică trecutul, păstrându-l viu. Nimeni și nimic nu dispăre cu adevărat până când nu este uitat.

Pe aceeași traiectorie regăsim eseul lui László Vikárius – „*This is my death song...*” *Between Funèbre and Grotesque in Béla Bartók's Compositions of 1908* – care din premisele discuției evocă o genealogie ideatică și de conduită a meșteșugului între Beethoven, oglindit în Bartók, regăsit mai departe în Ligeti și tot astfel în generații de creatori ce le-au urmat, creând ogivă peste timp. Inspirat peste măsură de realitatea folclorică – sursă a tuturor emoțiilor, Bartók apelează nu de puține ori la grotesc, în opusurile camerale, balet și operă. Însă această intervenție, adeseori în tandem cu largirea realității către orizonturi misterioase, atrage după sine un comportament posibil violent și brutal, asociat disperării și sarcasmului. Grotescul lui Bartók este fantastic, chiar malefic uneori.

În cele ce urmează, Pavel Pușcaș și Ioana Badiu-Avram oferă cititorului o analiză de proporții a *Requiem*-ului lui Bruno Maderna. Finalizată la sfârșitul celui de-al Doilea Război Mondial, partitura a fost pierdută până în prima decadă a anilor 2000, un text muzical ce îmbină o varietate de stiluri, concentrat totodată într-un flux linear, ușor inteligibil.

Dacă soluția continuității prin artă ca strategie de rezistență e fost deja expusă, o altă variantă de depășire a consecințelor traumatice pare să se regăsească tot în expresia artistică. Beata Bolesławska analizează, în studiul *Reflecting War Traumas: Roman Palester's Requiem and Zygmunt Mycielski's Rescue Songs*, o serie de lucrări ce rezonază prezența terifiantă a războiului în simfonismul polonez. Palester, prizonier nazist, repatriat apoi într-o țară în ruină, alege ca vocea sa să răsună într-un limbaj intim, aproape de factura unei

rugăciuni, cu încredere în supraviețuire. Drama războiului se traduce în lirism melancolic, suferința nu perpetuează, ci caută alinare. La fel și Mycielski, revenit în Polonia după front și lagăr, găsește în forța poetică rostul salvării, confesiunea cu valoarea de cunoaștere. Întâlnirea cu Thanatos în aceste cazuri nu are nimic grotesc în actul artistic, ci doar în atrocitățile ce l-au determinat.

Cu capitolul secund, *Ars Moriendi*, coborârea continuă. Sau este totuși un simulacru al Purgatoriului? Din Purgatoriu mai ai șansa să ieși? Sau este doar așteptarea eternă a calvarului? După lucrarea lui Zoltán Farkas pomenită la începutul acestei descinderi, descoperim eseul *From Thanatos to the Elysian Fields in the Music of Dan Dediu*, semnat de Olguța Lupu. Autoarea identifică un număr mare de creații semnate Dan Dediu în care preferința autorului pentru asocieri contradictorii îl poartă în proximitatea morții. Atitudinea pe care o asociază Olguța Lupu, în analiza pe patru studii de caz, este însă însoțită de speranță. Moartea ca final sau moartea ca pasaj? Aparent, în spatele definitivului implacabil există o șansă pentru sufletele aparte de a fi purtate dincolo de fluviul Oceanus, părăsind astfel o lume a contrastelor pe care Dan Dediu exersează să le integreze într-un univers comun. Fie că întunericul izbește din aspecte gotice relevate de atitudinea de ordin mistic sau lumina visătoare însoțește versurile dureroase semnate de Marin Sorescu pe patul de moarte, Olguța Lupu construiește pe Thanatos-ul desprins din muzica lui Dan Dediu un eseu foarte uman, sensibil și oarecum reconfortant, în care bucuria tristeții zugrăvește un posibil prezent fixat în Nafs-ul iluminării.

Citind titlul contribuției doamnei Bianca Țiplea Temeș la volumul de față, *The Sound of Falling Tears: The Dawn Song (Cântecul zorilor) in Romanian Composition*, gândul m-a purtat instantaneu către estetica renașcentistă și *Melancholia* lui Albrecht Dürer. Autoarea stratifică cu iscusință prezența unui motiv repetitiv în arta tuturor timpurilor – lacrima – identificându-i deopotrivă prelucrările de tip cultivat și esența brută desprinsă din ritualul folcloric. De la *lamento*-ul lui John Dowland la *Lacul de lacrimi*, ce hrănește grădina *Castelului lui Barbă Albastră* bartókian, de la Benjamin Britten la George Crumb sau de la Myriam Marbé la Doina Rotaru, universul durerii a surprins mereu urma lacrimilor pe obrazul timpului. Izvorul folcloric pare să compenseze durerea pierderii prin cântec, ghidând astfel sufletul în lunga călătorie ce îl așteaptă – *Cântecul zorilor*, alături de *Al gropii* sau de *Bocet* par să filtreze esența suferinței fruste, alunecând între grotesc și sublim, fără efort.

Odată ajunși la cea de-a treia secțiune a discuțiilor, ne trezim proiectați direct în măruntaiele grotescului: *Le Tout Petit Macabre – À Ligeti*. Amy Bauer întreabă fără menajamente: 'Are you dead, like us?' *The Liminal Status of the Undead in the Music of Ligeti*. Raportarea morții la Ligeti se proiectează între *Requiem* și opera *Le Grand Macabre*, personaje deformate și tehnici

componistice împinse la limită, sfidând cu prisosință normele. Amy Bauer discută un conflict libidinal transformat în metodă, eludarea existenței supuse legilor naturii atrăgând după sine aberația, personaje hiper-expressive care mor pentru a reveni la viață, măști demonice și voci spectrale. Vârtejul nebunesc este întrerupt, pentru puțin, de intervenția doamnei Elena Maria Șorban, care realizează *Exercises in Dying? Reflexions on Ligeti's Unpublished Juvenile Latin Cantatas*. Se reia însă la fel de brusc cu *Death in Hamburg? Memorial Aspects of Ligeti's Late Concerto* de Benjamin R. Levi. Autorul întrevede o legătură organică între pierderile din viața lui Ligeti și aspectul de *lamento* al muzicii sale. Moartea pășește prin extindere dincolo de *Requiem* sau operă către lucrările târzii, unde situațiile componistice de natură extremă vor oscila între microtonii, spectralism și ... multiculturalism.

Dar nu mai este timp. Finalul amânat este aici cu cel din urmă studiu: *From Kylwiria to Bruegh elland: Concepts and Preliminary Stages on the Way to Le Grand Macabre* de Heidi Zimmermann. „Vreau să scriu piesa vieții mele” anunța Ligeti în 1971, motivație care îi oferă autoarei terenul pentru a reveni la două momente aparte de inspirație caracteristice compozitorului: utopia *Kylwiriei* - lumea inventată de copilăria lui Ligeti în care limba oficială avea la bază româna și *Oidipus*. Suntem adânc gravați în sfera operei inspirate de *La Balade du Grand Macabre* de Michel de Ghelderode și adaptați totodată unui Breughelland zugrăvit de penel. Poate am fi tentați să plasăm întreaga greutate a existenței – ce pare destinată unui teritoriu apocaliptic, pe umerii prezentului. Îndepărtați de icoana uitată a frumosului, astăzi, permitem oricărui adjectiv să ne numească estetic. Și ne regăsim siniștri, deformați, anxioși, vicleni, perversi sau doar triști. Dar să nu uităm că lumea lui Nekrotzar din Breughelland este și lumea din *Triumph van den Doot* a lui Pieter Bruegel cel Bătrân. Moartea sinistră și grotescă, pierderea demnității în fața deznodământului fatal, misterul extincției sau dansul macabru nu le-am inventat noi. Maestrul păpușar Meschke ne joacă pe fiecare în firele sale aiurite, legiunea cotopește pământul, iar morții nu vor mai face diferență de cei vii. Tragic ar putea fi finalul, grotesc este dansul, Kylwiria (calvar) este țara / Prințul întunericului ar putea – dacă nu ar fi vorba despre o operă alienantă și parodică – să aducă deznodământul fatal. Dar până și Judecata de Apoi se petrece sub bătaia insensibilă a metronomului, tema din Eroica beethoveniană devine serie, iar moartea, evident, nici ea nu mai este cea fost. În mod uimitor, prin *Le Grand Macabre*, Ligeti, la întânirea tragicului cu grotescul, aduce sfârșitului lumii speranță și chiar o umbră de umor.

Ne-am înhămat, citind volumul, la o călătorie terifiantă și atroce, și întâlnirile au fost pe măsura așteptării. Cu toate acestea, cât de infinit infernul și cât de macabră proximitatea morții, forța artistică pare să fi regăsit, de fiecare dată, o cale de evadare din disperare. Mai este speranță.

SUMMARY

Irina Boga

Who's afraid of *Thanatos*?

For the volume *Transylvanian Tributes to Ligeti. Thanatos in Contemporary Music, from the Tragic to the Grotesque*, a collection of essays resulting from the third edition of the Ligeti Festival (2020), (collaboration of Transylvania Art and Science and the National Academy of Music "Gheorghe Dima" in Cluj Napoca), Thanatos descends from the sphere of tragic gods where he confronts his territory with Eros, to slide down directly into hell: a coarse and gregarious zone whose despair embodies the grotesque. Curated by Bianca Țiplea Temeș and Hermann Danuser (conference keynote speaker), the compendium of papers concerning death, mirrored in contemporary music, involves three levels of discussion - *Sonic Epigraphs*, *Ars Moriendi* and *Le Tout Petit Macabre - À Ligeti*. The trail of ideas takes the reader on a seemingly dead-end serpentine that asks endlessly: is death a grotesque joke? The red line is represented by the Transylvanian György Ligeti, while his opera - *Le Grand Macabre*, unleashes various aesthetic claims.

„Antologia Muzicii Românești”

Creații corale

Melania Turcu



Proiectul ambițios de promovare a muzicii corale autohtone, intitulat „Antologia Muzicii Românești - *Creații corale*” și inițiat de Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România, a ajuns, iată, la a XV-a ediție. Păstrând simetria numerică, CD-ul dedicat lucrărilor pentru cor reunește tot 15 piese, semnate atât de compozitori activi în această breaslă, cât și de alți compozitori care s-au aplecat ocazional asupra respectivului gen muzical.

Cele două mari direcții vizate de autorii incluși în acest document sonor sunt reprezentate de lucrările de inspirație folclorică și de cele de factură religioasă.

Așadar, ediția a XV-a a *Creațiilor corale* se deschide cu ***Dorurile mele***, lucrare scrisă de **Dan Buciu** pentru cor și ansamblu instrumental pe text propriu. Gândită într-o formă tripartită în care figurează ideea de repriză (variată), piesa se remarcă prin complexitate armonică (ce dă naștere unui discurs muzical destul de disonant, frământat), prin combinarea scriiturilor de tip omofon și polifonic care pun în prim-plan corul, ansamblul instrumental ocupând un loc secundar în construcție, dar și prin accentul deosebit acordat dinamicii (prin dese fluctuații la nivelul nuanțelor de *piano-forte*). Totodată, transpar anumite elemente de inspirație folclorică, mai cu seamă în partea mediană, redată în manieră polifonică.

A doua lucrare, ***Laudatio***, pentru cor mixt a cappella, aparține compozitorului și interpretului **Christian Alexandru Petrescu**. Autorul realizează o partitură sacră captivantă, folosindu-se de un discurs majoritar polifonic (episoadele omofone sunt de regulă izoritmice și se adresează divinității) din care nu lipsesc ornamentări de ordin melodic sau scurte momente de ison (în a

doua parte a piesei), ambele specifice muzicii religioase, într-o frumoasă înveșmântare armonică.

Piesa cu numărul trei, **O altă revedere**, pentru cor mixt a cappella pe versurile lui Nicolae Labiș, semnată de compozitoarea **Diana Dembinski-Vodă**, ar putea fi privită ca un madrigal modern datorită strânsei relații ce se stabilește între muzică și text, dar și alternării momentelor de omofonie izoritmă cu elemente de recitativ, precum și cu sugestii polifonice. În final, este rememorată parțial tema inițială, prefigurându-se o formă de ansamblu tripartită.

A patra lucrare, **Kyrie** din „**Missa Celestia**” pentru cor, solist și efecte media de **Marcel-Octav Costea**, reprezintă o abordare inovatoare a domeniului muzical coral de factură religioasă, alăturarea corului cu efectele media fiind una reușită și surprinzător de expresivă. Alcătuită din trei părți distincte, piesa dispune de un limbaj muzical neocromatic, redat prin intermediul sintaxelor mixte (omofonă și polifonică) și a unui acompaniament izoritmă, pregnant, ca de psalm (în partea secundă).

A cincea piesă, **Christ ist erstanden (Cristos a înviat)**, pentru cor mixt pe versuri de Johann Wolfgang Goethe extrase din opera *Faust*, aparține binecunoscutului compozitor clujean **Adrian Pop** și constituie un eșantion muzical de factură sacră de înaltă calitate, deopotrivă interiorizat și tensionat. Cele trei părți componente se diferențiază mai ales prin scriitură: polifonică în prima, axată numai pe cuvintele „Christ ist erstanden”, polifonico-omofonă în a doua și pur omofonă în a treia (în cadrul căreia se reia textul primei secțiuni și în care are loc climaxul dinamic al piesei).

Lucrarea cu numărul șase, **Despre pace**, pentru cor de copii și pian pe versuri de Felicia Donceanu, de **Irina Odăgescu-Țuțuianu**, îndeamnă spre introspecție asupra unui subiect cât se poate de actual - pacea/războiul. În acest sens, compozitoarea scoate în relief un leit-motiv fondat pe întrebarea (retorică?): „Oameni mari, voi știți ce înseamnă pacea pentru noi, cei mici?”. Lucrarea se compune din două secțiuni contrastante - prima, mai amplă decât a doua, gândită într-o formă de tipul strofă-refren, iar a doua, mai restrânsă și mai lirică, - în care corul este personajul principal iar pianul capătă rol de acompaniator (deși i se oferă și scurte momente de intermezzo). În ambele secțiuni, scriitura omofonă este suverană, fără a omite și rarele intervenții de recitativ solo.

A șaptea lucrare este de fapt un fragment (prima parte) din **Rugăciune** pentru cor mixt a cappella pe versurile lui Mihai Eminescu, realizată de compozitorul ieșean **Viorel Munteanu** într-un limbaj muzical modal în care sunt evidențiate câteva elemente de inspirație bizantină vizibile în special la nivelul liniilor melodice cu rol tematic ale sopranei soliste (aspect des întâlnit în creațiile vocale ale maestrului Munteanu). Piesa se fundamentează pe o scriitură majoritar omofonă de tipul monodie acompaniată (tema fiind expusă aproape

de fiecare dată de soprana solistă, corul devenind mai degrabă un însoțitor) și pe alternanțe de momente soli-tutti.

A opta lucrare, **TAKA-FUGA**, pentru cor mixt a cappella, a dirijorului și compozitorului **Valentin Gruescu**, reprezintă un exercițiu de virtuozitate corală (în care figurează și anumite efecte vocale), intens polifonizat și variat dinamic, ce îmbracă o formă clasică tripartită (prin reluarea temei inițiale în final). Piesa este o fugă modernă ce amintește de transcrierile pentru cor ale *Bourrée*-urilor pentru lăută în mi minor și La major de Johann Sebastian Bach.

Cea mai amplă lucrare de pe acest CD - a noua - aparține compozitorului **Petru Stoianov** și se intitulează **Cuvinte și strigături**, pentru cor mixt a cappella pe versuri de Nichita Stănescu. Compusă din cinci părți distincte din punct de vedere tematic, sintactic și agogic, piesa este o combinație de elemente folclorice încadrate într-un sistem modal și înfățișate fie prin intermediul unui text propriu-zis („cuvinte”), fie prin anumite onomatopee („strigături”) prezente îndeosebi în ultimele două secțiuni.

Înscrisă tot pe filonul folcloric, a zecea piesă, **Pârâuț cu apă lină**, pentru cor mixt a cappella, a regretatului compozitor **Remus Georgescu**, propune o altă abordare față de majoritatea lucrărilor de acest gen, dispunând de un discurs modal cu armonii surprinzătoare și mai elaborate pentru o muzică de factură populară. Forma tripartită se regăsește atât la nivel tematic (apare ideea de repriză), cât și la nivel sintactic (scriitura folosită pleacă de la omofonie, ajunge la polifonie imitativă (în scară ascendentă în a doua parte) și revine la omofonie spre finalul piesei).

Lucrarea cu numărul 11, **Ciocârlia**, pentru cor mixt a cappella, scrisă de **Felicia Donceanu** pe versurile poetului Lucian Blaga, se constituie din trei părți diferite sub raport tematic și al construcției, dar care au în comun utilizarea elementelor folclorice. Astfel, se face apel la moduri populare subtil cromatizate, precum și la o scriitură corală de o atrăgătoare policromie. O atenție aparte este acordată legăturii dintre muzică și text, ca atare, sunt utilizate anumite efecte vocale ce imită cântecul ciocârliei în prima și în ultima secțiune, în cazul acesteia din urmă caracterizată printr-o anumită pregnanță ritmică, figurează și câteva fragmente din celebra melodie populară *Ciocârlia*, inclusă și de George Enescu în a sa *Rapsodie Română nr. 1*.

A 12-a lucrare aparține profesorului și compozitorului **Grigore Cudalbu** și este un **Sonet** pe versuri de Francesco Petrarca, pentru cor mixt a cappella. Gândită într-o formă cvasi-palindromică alcătuită din șase mișcări restrânse, expuse fie în manieră polifonico-imitativă, fie în manieră omofonă (uneori și izoritmă), piesa este simplă dar eficientă, nu prezintă reliefuri sau culminații mari, fiind egală din punct de vedere ritmic și armonic (sunt folosite armonii de tipul medievalo-renascentist), toate acestea pentru a recrea ambianța muzicii vechi.

Următoarea lucrare, a 13-a, este semnată de **Anca-Nicoleta Neagu** pentru cor de copii pe versuri populare și se intitulează **Plugușorul creștinesc**. Compozitoarea apelează la anumite sonorități accesibile, specifice unui număr considerabil de lucrări scrise în acest gen, iar formatul arhitectonic ales este per ansamblu de tipul strofă-refren (la jumătatea piesei se configurează o nouă secțiune tematică care întrerupe patternul de mai sus). Alăturarea corului cu efectele de percuție realizate de tamburină dar și de sugestiile vocale ale partidei de alto care de cele mai multe ori imită sunetul clopotelor, este una reușită și evocă atmosfera festivă de iarnă.

Penultima piesă, a 14-a, este o inspirată armonizare pentru cor mixt a cappella a colindului **Pomuț răzmuratu**, pe versuri populare, realizată de profesorul și compozitorul **Iosif Fiț**. În ciuda faptului că înveșmântarea într-o armonie clasic-tonală, obișnuită, poate părea desuetă, totuși, melodia ce stă la baza colindului este splendidă, iar ideea de intrare progresivă a vocilor este salutară.

Cu lucrarea dirijorului și compozitorului **Eugen Dan-Drăgoi**, **Mărimuri la Sfântul Apostol Andrei**, pentru cor bărbătesc, se încheie cea de-a XV-a ediție a *Creațiilor corale*. Concepută în stil neopsaltic și structurată în două părți contrastante ca scriitură - prima, în care se apelează aproape exclusiv la cântarea psaltică, specific bizantină, dar în care spre final figurează și scurte momente polifonice, și a doua, în care scriitura polifonică din debut devine omofonă -, piesa dispune de un suport armonic de tip neomodal care nu afectează în niciun fel sobrietatea caracteristică acestui gen muzical.

SUMMARY

Melania Turcu

"Anthology of Romanian Music"

Choral creations

The ambitious project to promote Romanian choral music, entitled "Anthology of Romanian Music - Choral Creations" and initiated by the Union of Composers and Musicologists of Romania, has now reached its 15th edition. Keeping the numerical symmetry, the CD dedicated to works for choir brings together 15 pieces, signed both by composers active in this guild, and by other composers who have occasionally turned to this musical genre.

The two main directions addressed by the composers included in this sound document are works of traditional folkloric inspiration and those of a religious nature.