

CUPRINS

	PAGINA
Preambul	3
STUDII	
Mihaela-Georgiana Balan Interferențe balcanice în muzica lui Liviu Dănceanu: estetica alterității în <i>Exerciții de admirație</i> , op. 101	5
CREAȚII	
Cristina Gârbea Formă, fond și imaginar interpretativ (III) în <i>Simfonia concertantă pentru două pianе și orchestră de coarde</i> , op. 5 de Dinu Lipatti	26
PORTRETE	
Laura Tătulescu O incursiune reflexivă în cariera multivalentă și creația compozitoarei Livia Teodorescu-Ciocănea	58
INTERVIURI	
Andra Apostu Un dialog cu etnomuzicologul Ovidiu Papană	70
RECENZII	
Lena Vieru Conta <i>In memoriam Valentin Gheorghiu</i>	85
Carmen Popa <i>Creații simfonice românești</i>	98

TABLE OF CONTENTS

	PAGE
Preamble	3
STUDIES	
Mihaela-Georgiana Balan Balkan interferences in Liviu Dănceanu's music: the aesthetics of otherness in <i>Exercises of admiration</i> , op. 101	5
CREATIONS	
Cristina Gârbea Form, content, and interpretative imagery in Dinu Lipatti's <i>Symphonie concertante for two pianos and string orchestra</i> , op. 5	26
PORTRAITS	
Laura Tătulescu A reflective foray into the multifaceted career and creative work of composer Livia Teodorescu-Ciocănea	58
INTERVIEWS	
Andra Apostu A dialogue with ethnomusicologist Ovidiu Papană	70
REVIEWS	
Lena Vieru Conta <i>In memoriam Valentin Gheorghiu</i>	85
Carmen Popa <i>Romanian Symphonic Works</i>	98

PREAMBUL

Primul studiu publicat în numărul 3 al revistei *Muzica* îi este dedicat de către Mihaela-Georgiana Balan, compozitorului Liviu Dănceanu, mai precis, opusului său cu numărul 101 intitulat *Exerciții de admirație*, ciclu de lucrări muzicale inspirate de diferite tradiții, spații culturale și practici artistice din întreaga lume, din care au fost selectate acele popoare situate geografic și cultural în zona sud-estică a Europei, care sunt considerate a aparține, a fi conectate sau a se afla într-o relație de interferență cu (micro)universul balcanic: grecii, românii și țiganii. Prin această cercetare, autoarea și-a propus investigarea și identificarea mecanismelor muzicale prin care compozitorul român sondează esența alterității, integrând-o propriului său limbaj muzical.

Cristina Gârbea își continuă călătoria analitică în zona interpretării muzicale pianistice cu un nou studiu din seria *Formă, fond și imaginar interpretativ*. De data aceasta, autoarea se oprește asupra *Simfoniei concertante pentru două pianе și orchestră de coarde*, op. 5 de Dinu Lipatti, ultima sa compoziție orchestrală majoră, în care influențe baroce, stravinvinskiene, impresioniste și jazzistice se împletesc organic cu elemente de inspirație folclorică românească. Studiul este completat de o perspectivă interpretativă comparativă asupra unor înregistrări reprezentative, dezvăluind modul în care alegerile de tempo, articulație și culoare timbrală contribuie la reînnoirea continuă a sensului expresiv al muzicii.

Soprana Laura Tăulescu realizează în paginile revistei un portret al compozitoarei Livia Teodorescu-Ciocănea, cu aplecare către creațiile acesteia care abordează vocea în diferite ipostaze și contexte timbrale. Un plus de admirație aduce autoarea modului în care compozitoarea înțelege în detaliu vocea umană, la nivel funcțional dar și expresiv, fapt evidențiat de nivelul deosebit de profund în care o abordează în partiturile sale.

Rubrica *Interviuri* prilejuiește întâlnirea cu etnomuzicologul Ovidiu Papană, reprezentant de seamă al organologiei muzicale românești. Dialogul oferă cititorilor, o incursiune deosebit de interesantă în lumea instrumentelor muzicale tradiționale pe care fie le construiește, le recondiționează, fie le caută în călătoriile sale prin întreaga lume.

Volumul omagial *In memoriam Valentin Gheorghiu* apărut în 2024 la Editura UNMB continuă tradiția colecției *Marii pianiști*, deschisă odată cu volumul dedicat pianistului Radu Lupu. Lena Vieru Conta realizează o recenzie a acestei cărți care a fost îngrijită de muzicologii Monica Lup și Ștefan Costache și prefațată de Valentina Sandu-Dediu. Portretul marelui pianist român se conturează în mai multe moduri, pe de o parte din reconstrucții cu caracter biografic și pe de altă parte printr-o serie de interviuri și relatări semnate fie de foști elevi, colaboratori dar și membri ai familiei.

CD-ul *Creații simfonice românești* din seria *Antologia muzicii românești*, este prezentat de Carmen Popa, care comentează apreciativ autenticitatea chipurilor componistice distinct conturate prin lucrările alese: Călin Ioachimescu, prin *Simfonia nr. 1*, Octavian Nemescu, prin *PostSimfonia a II-a* și Mihaela Vosganian, prin *Broken (Trei stări de spirit pentru orchestră)*.

Andra Apostu
Redactor

PREAMBLE

The first study published in the 3rd issue of the *Muzica* magazine is dedicated by Mihaela-Georgiana Balan to the composer Liviu Dănceanu, specifically to his work op. 101, titled *Exercises of admiration*, a cycle of musical works inspired by various traditions, cultural spaces, and artistic practices from around the world, from which were selected those nations geographically and culturally situated in southeastern Europe that are considered to belong to, be connected with, or be in a relationship of interference with the Balkan (micro)universe: the Greeks, Romanians, and Gypsies. Through this research, the author set out to investigate and identify the musical mechanisms through which the Romanian composer explores the essence of otherness, integrating it into his own musical language.

Cristina Gârbea continues her analytical exploration of piano performance with a new study in the series *Form, content, and interpretative imagery*. This time, the author focuses on Dinu Lipatti's *Symphonie concertante for two pianos and string orchestra*, op. 5, his last major orchestral composition, in which Baroque, Stravinskian, Impressionist, and jazz influences organically intertwine with elements inspired by Romanian folk music. The study is complemented by a comparative interpretative analysis of representative recordings, revealing how choices of tempo, articulation, and timbral color contribute to the continuous renewal of the work's expressive meaning.

In the pages of the magazine, soprano Laura Tătulescu portrays composer Livia Teodorescu-Ciocănea, focusing on her works that explore the voice in various roles and timbral contexts. The author expresses particular admiration for the composer's detailed understanding of the human voice, both functionally and expressively, a fact highlighted by the exceptional depth with which she approaches it in her scores.

The *Interviews* section features a conversation with ethnomusicologist Ovidiu Papană, a leading figure in Romanian musical organology. The interview offers readers a particularly fascinating glimpse into the world of traditional musical instruments, which he either builds, restores, or seeks out on his travels around the world.

The homage volume *In Memoriam Valentin Gheorghiu*, published in 2024 by UNMB Publishing House, is the latest addition to the *Great Pianists* series, which began with the volume dedicated to pianist Radu Lupu. Lena Vieru Conta reviews this book, which was edited by musicologists Monica Lup and Ștefan Costache and prefaced by Valentina Sandu-Dediu. The portrait of the great Romanian pianist takes shape in several ways: on the one hand, through biographical reconstructions, and on the other, through a series of interviews and narratives written by former students, collaborators, and family members.

The CD *Romanian Symphonic Works* from the *Anthology of Romanian Music* collection is presented by Carmen Popa, who praises the authenticity of the distinct compositional personalities outlined in the selected works: Călin Ioachimescu, with *Symphony No. 1*, Octavian Nemescu, with his 2nd *PostSymphony*, and Mihaela Vosganian, with *Broken (Three Moods for Orchestra)*.

Andra Apostu
Editor

STUDII

Interferențe balcanice în muzica lui Liviu Dănceanu: estetica alterității în *Exerciții de admirație*, op. 101¹

Mihaela-Georgiana Balan

1. Multiculturalitate, transculturalitate și balcanism – coordonate conceptuale și funcționale într-un spațiu muzical integrator

1.1. Multiculturalitatea desemnează existența simultană, relativ autonomă, a mai multor culturi într-un spațiu comun din punct de vedere geografic, social și având un istoric în mare parte similar ori determinat de factori asemănători de impact. De-a lungul secolelor, în întreaga lume pot fi observate cazuri de regiuni geografice cu parcurs istoric instabil, marcate de migrații în masă, hotare mobile, integrări teritoriale pe harta marilor imperii ori de mișcări revoluționare cu impact eliberator, pe de o parte și devastator în plan economic, pe de altă parte. În Canada, premierul Pierre Elliott Trudeau a introdus în 1971 multiculturalismul ca politică oficială de stat, pentru a păstra libertatea culturală a tuturor indivizilor și pentru a oferi recunoaștere contribuțiilor culturale ale diferitelor grupuri etnice la societatea canadiană², ceea ce a impulsionat și gândirea teoretică la nivel mondial. În cazul spațiului din Balcani, acest fenomen este vizibil atât la nivel geopolitic, cât și

¹ Cercetarea a fost prezentată în cadrul conferinței internaționale „Balkan Interferences in Contemporary Music and Art. Contextualizations and Multidisciplinary Approaches” organizată de Institutul de Cercetare Multidisciplinară în Artă al Universității Naționale de Arte „George Enescu” în data de 3.10.2025, la Iași.

² Wayland, Sarah V. (1997). „Immigration, Multiculturalism and National Identity in Canada”, în *International Journal of Group Rights* 5, nr. 1/1997, pp. 46-47. Sursa: <https://pier21.ca/research/immigration-history/canadian-multiculturalism-policy-1971#fn-1> (accesat 16.09.2025).

administrativ-teritorial, pe fundalul complex al coexistenței unor culturi distincte și totuși asemănătoare, prin menținerea identităților tradiționale care evidențiază deopotrivă particularități, similitudini, tensiuni și sinteze. În *Dicționarul Explicativ al Limbii Române*, am descoperit ambii termenii referitori la acest fenomen al postmodernității: „multiculturalismul” este definit drept „coexistență a mai multor culturi diferite, într-o societate etc.”, iar „multiculturalitatea” ca „existență a mai multor culturi în cadrul aceleiași țări sau spațiu politic comun”. În acest context, multiculturalitatea devine un cadru conceptual important pentru înțelegerea pluralismului stilistic și a identităților etnice promovate de compozitorul Liviu Dăncănu în *Exercițiile de admirație*, datorită contactului său cu numeroase țări, tradiții, culturi în turneele efectuate alături de ansamblul *Archaeus*.

1.2. Transculturalitatea, un alt termen vehiculat în perioada postmodernismului, este un concept mai recent și mai subtil, care tinde să depășească simplele juxtapuneri culturale, propunând o viziune mai amplă și cuprinzătoare, exprimând totodată și o anumită dinamică interioară a elementelor provenite din diferite culturi, datorită influențelor reciproce produse prin adiacență, interacțiune, interferență, până la transformare și „contaminare” interculturală. Există doi termeni înrudiți, din aceeași familie lexicală: adjectivul „transcultural” se referă la „relațiile dintre mai multe culturi”, iar „transculturația” semnifică „trecerea de la o formă de cultură inferioară la alta superioară, prin contact și adaptare”. Filosoful german Wolfgang Welsch (n. 1946) analizează conceptul de transculturalitate într-un studiu publicat în 1999, unde afirmă, printre multe alte idei, că „factorii culturali de astăzi – de la nivelul macro al societății până la nivelul micro al indivizilor – au devenit transculturali. Vechiul concept de cultură denaturează forma reală a culturilor, tipul relațiilor lor și chiar structura identităților și manifestarea stilului de viață al indivizilor.”¹ Societățile, comunitățile,

¹ Welsch, Wolfgang (1999). „Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today”, în *Spaces of Culture: City, Nation, World*, ed. de Mike Featherstone and Scott Lash, London: Sage, pp. 194-213.

Sursa: https://welsch.uni-jena.de/papers/W_Welsch_Transculturality.html (accesat 16.09.2025)

națiunile și formele lor de manifestare artistică sunt transculturale per se. În domeniul muzicii, transculturalitatea permite apariția unor idiomuri stilistice mixte, hibride, rezultate din asimilarea selectivă a unor trăsături de limbaj ori de expresie sonoră specifice. Dănceanu recurge frecvent la asemenea mecanisme: nu reproduce folclorul, ci extrage esențe stilistice, pe care le filtrează și reformulează prin propriul limbaj componistic.

1.3. Balcanismul, ca noțiune culturală, a fost mult timp încărcat de ambiguități și conotații negative, din cauza asocierii cu stridența eclectismului, excesul ornamentației, cu incoerența tradițiilor orale și lipsa unei tradiții academice proprii prin raportare la „marea artă” central-vest-europeană. Din punct de vedere istoric, spațiul balcanic a fost traversat de influențe multiple: în Antichitate – grecești, în Evul Mediu – bizantine, în secolele XVI-XX – otomane, slave, central-europene, fiecare lăsând urme în formele de manifestare artistică a comunităților din aceste regiuni. În muzică, balcanismul se manifestă în primul rând prin racordarea la filoanele culturale și artistice care s-au format de-a lungul secolelor și au hrănit spiritualitatea și creativitatea umană din aceste teritorii: tradiția bizantină, folclorul țărănesc autentic, arta lăutărească de circulație interurbană, influențele otomane și orientale, precum și anumite elemente arhaice grecești și slave. Există o bibliografie amplă¹ care tratează aspectele culturilor și artelor din

-
- ¹Dumnić Vilotijejić, Marija (2018). „Contemporary Urban Folk Music in the Balkans: Possibilities for Regional Music History”, in *Muzikologija*, nr. 25/Ian. 2018. Belgrad: Institute of Musicology, Department of Fine Arts and Music, Serbian-Croatian Academy of Sciences and Arts.
 - Dumnić Vilotijejić, Marija (2020). „The Balkans of the Balkans: The Meaning of Autobalkanism in Regional Popular Music”, in *Arts*, vol. 9 (70), Multidisciplinary Digital Publishing Institute (MDPI) AG.
 - Jakovljević, Rastko S. (2012). „The Fearless Vernacular: Reassessment of the Balkan Music Between Tradition and Dissolution”, in *Proceedings of the International Conference „Musical Practices in the Balkans: Ethnomusicological Perspectives”*, November 23-25, 2011, Academic Conferences, vol. CXLII, book 8, Serbian Academy of Sciences and Arts, Department Of Fine Arts And Music.
 - Karamanić, Slobodan & Unverdorben, Manuela (2019). „Balkan High, Balkan Low: Pop-Music Production Between Hybridity and Class Struggle”, in *Made in Yugoslavia? Studies in Popular Music of the Balkans*, Springer Publisher.
 - Krakovsky, Christina, Rainer Gries & Eva T. Asboth (2016). „The Balkans as the

spațiul balcanic, iar în plan muzical, numeroase studii și câteva volume consistente despre istoria, stilurile, tehnicile de scriitură și interpretare specifice fie muzicii balcanice în general, fie anumitor culturi naționale sau regionale. Aceste forme artistice au determinat impregnarea muzicii – fie ea de tradiție orală sau cultă, de inspirație rurală sau urbană, practică în masă ca muzică populară ori în medii exclusiviste, burgheze – cu trăsături distinctive de stil, limbaj și expresie: moduri arhaice, deseori cu inserții de microtonii, formule melodice specifice, ritmuri asimetrice, deseori libere, nemăsurate, ornamentație vocală și instrumentală sofisticată, complexă, originală, asocieri timbrale eteroclite, cu instrumente deopotrivă tradiționale și occidentale, afinitatea pentru virtuozitate, improvizație și o teatralitate exuberantă.

1.4. Relația dintre multiculturalitate, transculturalitate și balcanism este complexă, stratificată și dificil de delimitat conceptual,

European Inner Otherness”, editorial publicat în revista *Medien & Zeit. Kommunikation in Vergangenheit und Gegenwart* (The media and time. Communication in the past and present), Issue 31, nr. 1/2016.

- Lausevic, Mirjana (2015). *Balkan Fascination: Creating an Alternative Music Culture in America*. Oxford: Oxford University Press, Tertulia.
- Nenić, Iva (2014). „A Longing for the Other: Interculturality in (Post)traditional and World Music Scene of Serbia”, ICTM Study Group on Music and Dance in Southeastern Europe: 2012 Symposium-Berovo, Macedonia.
- Nenić, Iva (2015). „World Music in the Balkans and the Politics of (Un)Belonging”, în vol. *Beyond the East–West Divide: Balkan Music and Its Poles of Attraction*, Belgrade: Institute of Musicology, Department of Fine Arts and Music, Serbian Academy of Sciences and Arts.
- Nenić, Iva (2020). „Not Different Enough: Avoiding Representation as ‘Balkan’ in Macedonian Ethno Music”, In *Arts*, vol. 9, Multidisciplinary Digital Publishing Institute.
- Pennanen, Risto Pekka (2024). “Lost in Scales: Balkan Folk Music Research and the Ottoman Legacy”, In *Muzikologija/Musicology*, nr. 8 (decembrie).
- Silverman, Carol (2024). „Transnational Balkan Romani Music: Global and Local Trends”, in *The Oxford Handbook of Global Popular Music*, editors: Simone Krüger Bridge & Britta Sweets, Oxford Handbooks Online.
- Tole, Vasil (2007). *Iso-polyphony – A World Cultural Asset*. Tirana: Toena.
- Wilson, Dave (ed.) (2020). *Special Issue: Balkan Music: Past, Present, Future*. Arts, Multidisciplinary Digital Publishing Institute.
- Yenigün, Cüneyt (2013). *Balkan Multiculturalism: Example to Itself & to the EU*, ICES Annual Science Conference.

Întrucât toate cele trei noțiuni implică ideea de interacțiune între culturi, însă din perspective diferite. În contextul balcanic, multiculturalitatea este o realitate istorică profund înrădăcinată: Imperiul Otoman, cu politica sa de toleranță religioasă și etnică, a favorizat coexistența comunităților grecești, albaneze, sârbești, turcești, românești, aromâne, bulgărești etc, fiecare păstrându-și obiceiurile, limba, credințele și formele de manifestare artistică. Această coabitare nu a fost lipsită de conflicte, dar a permis dezvoltarea unui peisaj cultural policrom, în care identitățile nu s-au dizolvat, ci s-au stabilizat în relații de proximitate și contact. În schimb, transculturalitatea implică mai mult decât o simplă coexistență: ea presupune o simbioză culturală și o hibridizare artistică, într-un proces activ, dinamic, unde elementele provenite din diferite surse se întrepătrund, se transformă și dau naștere unor forme noi, greu de atribuit unei singure surse etnice.

În muzică, acest fenomen se poate observa în ipostazele preluării intonațiilor arhaice, a melismelor bizantine, ritmurilor otomane, dansurilor slavone și modurilor țigănești, care s-au îmbinat și integrat în tradiții muzicale naționale, determinând un limbaj unitar și divers în același timp, relativ omogen, dar și versatil. Luând în considerare toate aceste fenomene și caracteristici, balcanismul poate fi perceput în egală măsură drept un cadru generator al acestor procese transculturale și ca rezultat al acestora. Titulatura geografică dată de localizarea în Peninsula Balcanică este strâns legată de receptarea culturilor incluse în anumite categorii estetice, de instabilitatea formelor de exprimare artistică, de continua mobilitate și transfigurare a caracteristicilor stilistice, de teatralitatea gestului artistic și deschiderea către alte influențe externe. Muzicologul Jim Samson surprinde esența dinamicii care modelează și întreține tensiunile culturale, istorice și politice din Balcani, evidențiind forța memoriei culturale și identitatea acestei regiuni impregnate în muzică, tradiție, gândire, istorie și viață: „Există o narațiune a emancipării, dar există și o narațiune a întoarcerii acasă, a rădăcinilor. Există un curent puternic care trage această regiune inexorabil spre Occident, dar există și vârtejuri, curenți subterani care o readuc constant spre Răsărit. Națiunile din Balcani sunt bântuite de imperii. Pacea este bântuită de război, istoria de mit. Orașele moderne sunt bântuite de satele rurale. Politica este bântuită de cultură. Când

ascultăm muzică de toate tipurile din această regiune, nu putem să nu fim conștienți de puterea memoriei culturale.”¹

În ultimele decenii ale secolului XX și începutul secolului XXI, a avut loc reevaluarea acestui fenomen, determinând examinarea conceptului, formularea unor teorii și metode specifice de analiză, evidențierea caracterului distinct, autentic și a expresivității de mare forță, până la valorizarea balcanismului ca expresie a simbiozei culturale, ca rezultat al suprapunerilor, întrepătrunderilor și strategiilor de adaptare la alteritate. Această permeabilitate se regăsește și în creația muzicală contemporană, lucrările din ultimele decenii reflectând deseori un bazin stilistic comun, o memorie sonoră colectivă care unește particularitățile și similitudinile culturilor din spațiul balcanic. „Societățile din Balcani au fost în schimbare în ultimii ani, la fel și formele culturale. Muzica nu face excepție. Dacă privim în perspectiva duratei lungi, putem susține că instabilitățile actuale din viața muzicală fac parte dintr-un proces.”² Așadar, balcanismul funcționează ca o formă regională de multiculturalitate și transculturalitate, prin contextul oferit de primul fenomen pentru coexistența mai multor etnii, popoare, tradiții și prin procesul activ, transformativ, în constantă schimbare și reconfigurare, implicat în cazul celui de-al doilea concept. Un asemenea fenomen nu poate fi încadrat într-o singură cultură, ci oferă o perspectivă de anvergură asupra unui întreg bazin cultural ce oferă cadrul și mijloacele concrete de exprimare prin care aceste procese dobândesc coerență la nivel regional. O bună parte din aspectele și discutate până acum se vor regăsi, în forme mai evidente sau mai disipate, și în lucrările muzicale pe care le vom aborda în capitolul următor.

2. Identitate și dialog cultural în muzica contemporană românească: *Exercițiile de admirație* între balcanism și transculturalitate

Prin *Exercițiile de admirație*, op. 101, Liviu Dănceanu explorează tocmai acest fond comun, concentrându-se pe acele trăsături recunoscutibile ale unor identități etnice din diferite state, regiuni,

¹ Samson, Jim (2013). *Music in the Balkans*, cap. 25 „Endgame” – „Are We There Yet?”, Leiden: Brill Publisher, p. 667.

² *Idem*, cap. 21 „Global Balkans. All Change” – „Brave New World”, p. 554.

culturi, fără a cădea în clișee artistice neconvingătoare. Alegerea acestui titlu cu valențe deopotrivă filosofice și practice indică intenția muzicianului de a-și exprima aprecierea și de a omagia alte culturi printr-un gest componistic referențial față de valorile „celuilalt”. Culturile, ca și ființele, indivizii, existența lor, pot fi privite din puncte de vedere diferite de ele însele, ca alterități, prin diferite forme de a gândire, creație și manifestare artistică.

Exercițiile de admirație alcătuiesc un ciclu de 21 de duo-uri instrumentale, compuse între anii 2004-2005. Titlul ópus-ului este constituit prin alăturarea a două cuvinte cu semnificații diferite, neașteptate în această asociere: pe de o parte, admirația este un fenomen puternic, ce hrănește spiritul cu stări frumoase, prielnice creșterii și înălțării interioare; pe de altă parte, exercițiul este acțiunea voluntară de a practica ceva prin generarea și antrenarea conștientă a unor obiceiuri sănătoase pentru corp, minte și suflet deopotrivă.

Exercițiile de admirație vizează mai multe etaje ale edificiului afectiv pe care compozitorul l-a înălțat în peregrinările și popasurile sale printre oameni, în colectivități și culturi muzicale. Pentru Liviu Dănceanu, „primul etaj este cel în care locuiesc admirabilii mei prieteni arhei. Al doilea etaj este cel în care se adăpostește câte o entitate etnică, motiv al recursurilor la caracteristicile sonore capabile să de-conspire etnia în cauză.”¹ Astfel, exercițiile invită, totodată, și la admirația față de alte culturi, națiuni, spații geografice și artistice, prin aluziile sonore realizate cu ajutorul structurilor modale, elementelor intonaționale, formulelor ritmice și trăsăturilor de *ethos* specifice anumitor culturi muzicale. Cele 21 de duo-uri sunt denumite prin referire la 21 de popoare, fiecare având la început câte un banc ilustrativ sau o scurtă istorisire cu personaje reprezentative pentru poporul respectiv, fiecare piesă componentă devenind o meditație muzicală asupra unei alterități observate, internalizate și transfigurate sonor într-un mod imaginativ, original, novator.

Fiind considerate de însuși autorul niște „exerciții”, lucrările din acest amplu ciclu pot fi interpretate ca idei de cercetare în laboratorul său creator, cu aplicativitate artistică și relevanță estetică, investigând

¹ Dănceanu, Liviu (2004-2005), extras din partitura manuscrisă *Exerciții de admirație*, op. 101, descrierea propriei intenții componistice.

mijloacele componistice, elementele de limbaj și trăsăturile stilistice prin care pot fi exprimate muzical particularitățile culturale ale popoarelor alese ca subiect generic și sursă de inspirație. Dintre toate piesele ciclului, am selectat trei adecvate tematicii abordate în studiul de față, „Românii”, „Grecii” și „Țigani” constituind popoare reprezentative pentru cultura balcanică și fenomenele discutate anterior, referitoare la interferențele artistice din acest context istorico-geografic versatil, unde materialul muzical devine în sine un spațiu de mediere între tradiții, stiluri, influențe, forme colective și individuale de expresie, reflectând un parcurs istoric îndelungat.

2.1. Exerciții de admirație nr. 10 – „Români” pentru pian și violoncel

Prima lucrare pe care o voi aborda în această cercetare este cea dedicată românilor, chiar dacă în cadrul ciclului este inclusă la numărul 10. Scrisă pentru pian și violoncel, piesa are la bază o glumă referitoare la trei caracteristici ale românilor, grupate câte două prin alternanță, într-un mod similar cu asocierile timbrale ale instrumentelor ansamblului *Archaeus* pentru duetele care alcătuiesc *Exercițiile de admirație*.

Cînd Domnezeu i-a creat pe romani, i-a destinat să fie bogați, inteligenți și cinstiți. Apoi s-a pus pe treabă dracu' ..., și cum nu putea anula ceea ce voise Domnul, a făcut doar o mică modificare:

- cei bogați și inteligenți să nu fie cinstiți;
- cei cinstiți și bogați să nu fie inteligenți;
- cei inteligenți și cinstiți să nu fie bogați.

Piesa este gândită în trei secțiuni cursive, care pot fi delimitate pe baza caracteristicilor de limbaj muzical, tehnicilor de scriitură, ideilor componistice predominante, dar și în funcție de prezența în discurs și raportul reciproc dintre cele două instrumente. Discursul muzical evidențiază încă de la început o structură compozită, alcătuită precum un mozaic din fragmente melodice diatonice acompaniate prin pedale în *tremollo*, altele cu sintaxă vertical-armonică și inserții cromatice, altele bazate pe emisii de armonice naturale (deopotrivă la violoncel și pian).

Măsurile alternative și schimbările constante ale indicațiilor metronomice întăresc această observație, contribuind la diferențierea și mai clară între ritmul *rubato* (în unitățile de discurs delimitate metric

prin 2/4, 3/4, 4/4, 5/4, 6/4 sau chiar 8/4 și având indicații metronomice mai mici de 80, conținând uneori pasaje de armonice naturale, alteori fragmente melodice cu ornamente având aspect melismatic și efect tânguitor), ritmul *giusto* (în pasajele cu măsuri 3/8, 4/8, sau 2/4, având indicații metronomice între 90 și 130-140, cu melodii pregnante, inițial diatonice, iar în paginile următoare cu o încărcătură cromatică tot mai ridicată) și ritmul asimetric (mai puțin prezent, evident în fragmentele cu măsura de 5/8, cu indicații agogice de peste 200 și conținând accente asimetrice pe parcurs, în pg. 3 - jos și pg. 4, structuri verticale bazate pe secunde, lipsind componenta melodică). Astfel, compozitorul realizează câteva trimiteri la anumite modele sonore referențiale din tradițiile muzicale populare ale culturii românești, sugerând cântecul doinit, semnalele de bucium, elemente de joc și horă, dar într-un mod abstract, transfigurat și distanțat de sursele originale de referință.

Secțiunea A -2-

-3-

-4-

Secțiunea B

Exerciții de admirație nr. 10, Români pentru pian și violoncel, pp. 2-4 (manuscris)

În contrast cu acest mod de a scrie discursul în secțiunea din primele trei pagini (nr. 2-4), următoarea secțiune (B – paginile 5-6) aduce o scriitură omogenă și câte un stil distinct destinat succesiv fiecărui instrument. Astfel, în pagina nr. 5 rămâne violoncelul solo, a cărui linie sonoră este tratată liber, în stil improvizatoric și cu un caracter deosebit de expresiv, aproape baladesc, fiind încadrată mai mult convențional în măsura de 4/4. După o scurtă tranziție în care

intervine pianul pentru a însoți violoncelul în finalizarea frumoasei sale melopei, acesta rămâne singur pentru a intona o succesiune de triluri la ambele mâini, pe rând, ca și cum ar exprima o suspensie sonoră a energiei acumulate anterior, în aceeași măsură de 4/4 și cu același aspect de improvizație, direcționată de această dată spre căutarea unei noi ancore, care nu întârzie să apară în pagina nr. 6 jos, prin acordul construit pe fundamentala *re*.

Tranziție: violoncel+pian

Exerciții de admirație nr. 10, Români pentru pian și violoncel, pp. 5-6 (manuscris)

Ultima secțiune a lucrării aduce culminația discursului și încheierea lucrării, marcate prin tensionarea maximă a liniei melodice intonate de violoncel într-o densă aglomerare cromatică, apoi prin salturile între registrele grav-mediu-înalt, fluctuațiile pe termen scurt între niveluri contrastante de intensitate sonoră (*pp-ff-p-fff*), apariția măsurii de 8/4 corelată cu cel mai amplu fragment de armonice naturale și prin cea mai puternică revenire a temei violoncelului, pe coarda a treia, în *forte*, urmată de imitația realizată în octave la unison de ambele planuri sonore ale pianului, la interval de cvintă ascendentă față de tema violoncelului. Finalul rămâne deschis, cu tema rămasă incompletă la pian, suspendată prin oprirea pe sunetul si din octavele 1 și 2, anulat printr-un *do diez* grav la violoncel (din octava mare), intonat dur, sec, în *fff*. Practic, compozitorul nu dă nici o șansă stabilirii vreunui echilibru între componentele discursului, întregul nefiind, de fapt, niciodată întreg, iar ancora sonoră, deși pare stabilă printre numeroasele ipostaze

de stil, ritm, intonație, agogică, timbralitate, își pierde treptat forța de susținere a construcției.

Exerciții de admirație nr. 10, Români pentru pian și violoncel, p. 7 (manuscris)

2.2. Exerciții de admirație nr. 18 – „Greci” pentru percuție și vioară

O altă ipostază a multiculturalității din spațiul balcanic este piesa cu numărul 18, dedicată grecilor, în ipostaza timbrală destinată violinei și instrumentelor de percuție (două wood-blocks, două bongos, trei tom-toms, sega, timpan și gran cassa).

Structura lucrării se devoalează treptat, pornind de la expunerea unei teme la vioară, însoțită de scurte intervenții ritmice la wood-blocks, urmată de o succesiune de prelucrări ale unor segmente din teme, resimțite în special la nivel ritmic, întrucât vioara devine pe parcurs un instrument de sprijin, asigurând, succesiv, suportul armonic cu ritmuri diferite față de bongos și tom-tom, apoi pedale de note prelungite și glissandi pentru ritmurile susținute de timpan și gran cassa, și ulterior o combinație mai complexă de structuri vertical-armonice, cu accente și *glissandi*, care determină tensionarea discursului și atingerea zonei de culminație. În final, vioara readuce capul tematic al temei inițiale, fără a o mai intona integral, realizând cadența finală pe sunetul *sol*₁. Această imagine sonoră de ansamblu ne oferă sugestia unei forme variaționale

moderne, alcătuită din temă, trei variațiuni și o succintă coda recapitulativă.

Revenind la monodia expusă inițial, printr-o emisie simplă, în *pizzicato*, *non-vibrato* de către violină, observăm forța ei de afirmare, dată de structura modală diatonică, de tip mixolidian cu baza pe *sol* și cadență pe *re*, ritmul alcătuit din unități de câte două sau trei durate, grupate convențional în măsuri de 2/4 sau 3/4, evidențiind mai degrabă succesiunea unor picioare metrice de sorginte antică elină. Aceste observații indică o gândire muzicală redusă la esența parametrilor melodic și ritmic, dintre care primul întruchipa genul feminin, iar al doilea componenta masculină, reunite și sincronizate într-un echilibru perfect, armonios, simbolic. Compozitorul a ales un fragment muzical consacrat, existent în antologiile de muzică arhaică, în capitolul dedicat Antichității eline: *Epitaful lui Seikilos*.

Tema din „Greci” pentru percuție și vioară / Epitaful lui Seikilos

10 - you ēn goi - vou, lē - ēu ē luē mē lu - mōi
Ho - son dāi phai - nou, mē - den ho - lōi ty ly - pōi)

ηρόε ε - λ - γω - λ - ε - τ - ι - ρ - ο ēν, τ - ο - τ - ι - λ - ο - ε - χ - ο - ρ - ο - ε - ρ - ε - τ - ι - λ - ε
pro - o - li - gon es - ti to dēn, to se - los ho chro - nos ap - ai - tel.

TRANSLATION
So long as you live, be radiant, and do not grieve at all. Life's span is short and time
exacts the final reckoning. (EDNA M. HOOKER)

(b) The tombstone on which Seikilos cut the epitaph for his wife was found by
W. H. Ramsay in 1883 at Tralles in Asia Minor. The epitaph is a short piece,
complete and undamaged.

Exerciții de admirație nr. 18, Greci pentru percuție și vioară, tema

Comparând cele două extrase, observăm mici diferențe de încadrare metrică, dar acestea sunt irelevante în contextul unei culturi străvechi, accentele fiind date de fapt de text, de legile nescrise ale limbii vorbite, ceea ce determină posibilități multiple de grupare în potențiale măsuri.

În continuarea temei, compozitorul Liviu Dăncăanu optează pentru variația, transfigurarea și abstractizarea acestui fragment muzical, recurgând la diferite procedee de reconfigurare a discursului. Prima variație aduce o scriitură ritmico-armonică, să-i spunem, în care wood-block-urile preiau picioarele metrice din tema inițială și le readuc

sub forma unei succesiuni ritmice în care există și pauze, dobândind energie și mobilitate. Violina trece în plan secund, intonând structuri acordice de câte patru sunete, mai întâi diatonice, cu cvarte și cvinte suprapuse, apoi dobândind tot mai multe cromatisme și un mers paralel în structuri alcătuite din septime sau none inferioare și cvarte superioare.

The image displays a musical score for Percussion (P) and Viola (VF). It is divided into three sections: **TEMA** (Theme), **VARIAȚIA I** (Variation I), and **VARIAȚIA II** (Variation II). The score is written for two staves, P and VF, with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The tempo is marked 'Allegro' and the time signature is 2/4. The score includes a key signature of one sharp (F#) and a common time signature of 2/4. The score is numbered 18 and is a manuscript for exercises.

1) Bacchetie par gli obocchi di legno
2) Bacchetie par gli membranofoni

Exerciții de admirație nr. 18, Greci pentru percuție și vioară, pp. 2-3 (manuscris)

A doua variație se evidențiază începând cu măsura a 4-a din sistemul al doilea, pagina nr. 3, aducând ca noutate scriitura pe două planuri sonore la fiecare partidă instrumentală: percuția dobândește un discurs din ce în ce mai volubil și energic, prin desfășurarea concomitentă a liniilor ritmice la timpan și gran cassa, ca într-o polifonie lineară ne-imitativă pe două planuri ritmice, în timp ce vioara intonează o voce statică, de tip ison ținut pe sunetele acordajului natural (*re, la, mi, fără sol*) și o altă voce (fie deasupra, fie dedesubtul isonului) care conține inserții ornamentice, de tip melismatic, urmate de glisări pe coardă, corelate cu creșteri sau descreșteri dinamice.

A treia variație este cea mai amplă și are cea mai complexă scriitură, ideile dominante și unificatoare de pe parcursul ei fiind *tremollo*-ul menținut prin *accelerando* la cele două wood-blocks, ornamentația constantă cu ajutorul apogiaturilor, combinațiile de ritmuri realizate de aproape toate instrumentele de percuție (sincope,

contratimp, contratimp sincopați, pe jumătate, pe sfert de timp), salturile melodice mari la violină de până la dublă octavă (cvintadecimă), structurile acordice foarte extinse, conținând câte trei sexte suprapuse ori două sexte și o septimă, sau octavă, scrise pe verticală, iar în plan orizontal succedate prin *glissando*.

Gradul ridicat de dificultate tehnică și virtuozitate conferă discursului o locvacitate culminativă, marcată prin debitul ritmic ridicat și mobilitatea acrobatică între registre.

- 5 -

VARIAȚIA III

accel — — —

The image shows a handwritten musical score for Variation III. It consists of three systems of staves. The first system has a piano (P) staff and a violin (Vl) staff. The second system has a piano (P) staff and a violin (Vl) staff. The third system has a piano (P) staff and a violin (Vl) staff. The score includes dynamic markings like 'f' and 'ff', and a tempo marking 'J=55'. The notation is complex, with many beamed notes and slurs, indicating a fast and technically demanding piece.

Exerciții de admirație nr. 18, Greci pentru percuție și vioară, p. 5 (manuscris)

Lucrarea se încheie cu revenirea în atmosfera inițială simplă, rarefiată, redusă în final la chintesența caracteristilor sonore al structurii modale și ritmice: saltul de cvintă perfectă ascendentă (*sol – re*), subtonul în raport cu baza modului (*fa natural – sol*), unitățile ritmice binare primordiale (iambul format dintr-o silabă scurtă / neaccentuată și una lungă / accentuată, troheul format dintr-o silabă lungă / accentuată și una scurtă / neaccentuată, spondeul format din două silabe lungi / accentuate, iar ultimul sunet, rămas singur, simbolizează sunetul original, autonom, unic).

Handwritten musical score for Percussion (P) and Viola (Vl) from "Exerciții de admirație nr. 18". The score is in 3/4 time with a tempo of 110. It features a "CODA" section highlighted in yellow, with lyrics "pe- den- do-" and "pe- den- do-". The text "Iamb Troheu Spondeu 1 silabă" is written below the yellow box. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "p" and "f".

Exerciții de admirație nr. 18, Greci pentru percuție și vioară, p. 8 (manuscris)

În cazul acestei piese din ciclul *Exercițiilor de admirație*, punctul de plecare indică o sursă antică, atestată istoric, spre deosebire de celelalte piese analizate în acest studiu, în cazul românilor și romilor neexistând documente muzicale păstrate în scris din timpuri atât de vechi. Pe teritoriul Peninsulei Balcanice au existat culturi diverse încă dinaintea erei noastre, însă grecii au fost cei care au creat clasicitatea Antichității europene, lăsând în urmă inscripții, scrieri în forme durabile, ce intră și în existența contemporană prin creații artistice de mare valoare, precum acest exemplu.

În sensul dat de cercetările moderne, balcanismul nu are legătură directă cu Antichitatea, însă, din punct de vedere istoric și geografic, se sprijină pe un fundament arhaic, validabil prin surse de vechimi variabile, fiind alcătuit prin întrepătrunderea a trei mari culturi care au predominat în acest spațiu în secole diferite: greacă, otomană, slavă, la

care se adaugă și influențele popoarelor migratoare, unele menținute și perpetuate până în zilele noastre.

2.3. Exerciții de admirație nr. 3 – „Țigani” pentru pian și vioară

În spațiul balcanic, comunitățile rome se regăsesc într-o rețea culturală complexă, în care activitatea lor muzicală depășește granițele etnice și naționale. Albania, Bosnia și Herțegovina, Bulgaria, Croația, Kosovo, Macedonia de Nord, Muntenegru, România, Serbia sunt țări în care minoritatea romă trăiește de multe secole.

Lăutarii romi au fost prezenți, încă din perioada otomană, în toate marile centre urbane și zonele rurale ale regiunii, adaptându-se la culturile muzicale locale – sârbești, bulgărești, grecești, turcești –, integrându-le în propriul repertoriu și limbaj stilistic. Dinamica lor existențială, caracterizată printr-o mobilitate geografică și stilistică neconținută, le-a conferit un rol cultural diferit de popoarele cu localizare stabilă, devenind veritabili intermediari ai culturilor, mediatori ai întrepătrunderilor rural-urbane și schimburilor interbalcanice. Astfel, au contribuit la formarea unui stil eclectic, constant adaptabil și infuzabil cu noi elemente tradiționale, un fel de idiom trans-național care îmbină modurile populare, scările orientale, ritmurile tradiționale, efectele particulare de emisie timbrală, ornamentația și virtuozitatea într-o manieră inventivă, liberă, „nereglementată” de vreun sistem de norme componistice ori interpretative.

În cadrul practicilor muzicale tradiționale din spațiul românesc, lăutarii de etnie romă au devenit factori determinanți ai circulației și transformării repertoriilor prin trecerile dintr-o regiune într-alta, realizând un veritabil *media channel* de comunicare între comunitățile rurale restrânse, izolate și spațiile urbane extinse, eteroclite. Prin diversitatea preocupărilor și activităților artistice, aceștia au funcționat ca agenți de transmitere și diseminare a materialului muzical prin prestațiile în hanuri, târguri, saloane orășenești, participarea la nunți, cumătrii, sărbători și în diverse contexte festive de amploare, adesea în localități aflate la distanțe considerabile. Dar, spre deosebire de un simplu colportaj, în sensul rigid al termenului, procesul de preluare și difuzare se realiza printr-o filtrare activă, marcată de intervenții stilistice semnificative, romii având ca elemente distinctive intonația imprecisă (explicabilă prin lipsa unei profesionalizări adecvate), ornamentația

abundentă, microvariațiile melodice, ajustările agogice, afinitatea pentru ritmurile asimetrice și integrarea unor formule modale provenite din diferite zone balcanice și orientale.

Opțiunea compozitorului Liviu Dănceanu pentru una dintre cele mai convenționale asocieri timbrale – pian și vioară (notate în această ordine în titlatura piesei nr. 3 din cadrul ciclului *Exerciții de admirație*) – are legătură tocmai cu această practică larg răspândită și accesibilă a interpretării la cele două instrumente uzuale, regăsite în general și în creațiile compozitorilor din secolele XIX-XX pentru a surprinde spiritul folcloric eclectic al muzicii practicate de lăutarii romi în spațiul european, cu disponibilitatea rapidă și asocierea facilă dintre doi muzicieni (sau muzicanți) care cântă la aceste instrumente în diferite medii și contexte, dar și cu permisivitatea timbrală a pianului de a sugera sonoritățile unui alt instrument tradițional – țambalul. Tehnici precum *tremollo*, *arpeggiato*, *glissando*, *staccato* rapid pe aceeași coardă (determinând acel efect de pedală zbârnăită, adică „țititura”) se regăsesc adaptate la pian, care se mulează pe specificul țambalului.

The image displays a handwritten musical score for a piece titled "Exerciții de admirație nr. 3, Țigani pentru vioară și pian". The score is written for Violin (VL) and Piano (Pian) in 3/4 time. It features complex rhythmic patterns, including tremolos and arpeggios, and is marked with "molto vibrato" and "molto vite". The score is divided into three systems, each with a key signature change indicated by a sharp sign. The first system starts with a 3/4 time signature and a key signature change to one sharp. The second system starts with a 4/4 time signature and a key signature change to two sharps. The third system starts with a 3/4 time signature and a key signature change to one sharp. The score is written in a clear, legible hand, with various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Exerciții de admirație nr. 3, Țigani pentru vioară și pian, pp. 2-3 (manuscris)

De asemenea, prezența frecventă a secundeii mărite în succesiuni extinse de formule ritmice excepționale rapide, anacruzele ornamentate, urmate de note prelungite la violină, în registrul său grav spre mediu, ținute prin *molto vibrato*, trecerile de la o notă ținută la altă

prin scurte pasaje melancolice, aproape doinite, ritmul precizat în secțiunile piesei prin alternanța dintre *rubato* la *giusto*, acompaniamentul pianului prin structurile acordice cu secunde disonante care contribuie la efectul de „zbârnâit” – toate acestea sunt tehnici de scriitură, detalii interpretative care conferă acestei piese un caracter lăutăresc și un spirit pasional, filtrat prin măiestria compozitorului de a imagina, scrie, recrea o muzică atât de familiară nouă, și totuși inedită.

Exerciții de admirație nr. 3, Țigani pentru vioară și pian, pp. 5-6 (manuscris)

3. Concluzii

În *Exercițiile de admirație* compuse de Liviu Dănceanu, multiculturalitatea poate fi considerată drept temă a întregului ciclu muzical, transculturalitatea ca perspectivă estetică și tehnică de abordare artistică a relației cu alte națiuni, iar piesele dedicate românilor, grecilor și romilor evidențiază într-un mod implicit balcanismul cu valoare de orizont expresiv **implicit**, **subînțeles** ce modelează demersul artistic întreprins în cadrul pieselor selectate prin însăși sonoritatea lor, chiar dacă finalitatea **explicită** a compozitorului a

fost una mult mai cuprinzătoare, dincolo de limitele Peninsulei Balcanice.

Limbajul muzical valorificat în cele trei piese, detaliile melodice, ritmice, agogice, de scriitură, sincronizare verticală, timbralitate, ornamentație și gestualitate componistică în expunerea unei idei, continuarea sau întreruperea ei, sunt elemente distinctive pentru existența unui **fond comun, multistratificat**, construit în timp pe susținerea oferită de câțiva **piloni** de rezistență: **muzica religioasă bizantină**, cu versiunile corespunzătoare riturilor **greco-român și slavo-rus, arta populară țărănească**, delimitată în spațiul unor localități și zone restrânse, și **folclorul așa-zis urban**, constituit din diferite tradiții, practici și repertorii de circulație inter-urbană, inter-regională, până la nivelul influențelor inter-naționale, la acestea adăugându-se **influențe turcești, grecești, rusești**.

Printre numeroasele etnii, tradiții și națiuni, muzica devine un veritabil liant social și cultural, având capacitatea de a transcende frontierele lingvistice, religioase și chiar ideologice, evidențiind un spațiu colectiv al gândirii, exprimării, manifestării artistice. Demersul componistic întreprins de Liviu Dănceanu poate fi interpretat și ca o formă de relație „diplomatică” între națiuni, reflectând o atitudine deschisă către dialog intercultural, în care alteritatea este valorizată și integrată într-un univers expresiv propriu deosebit de original și puternic.

BIBLIOGRAFIE

- Dănceanu, Liviu (2004-2005). Partitura manuscrisă *Exerciții de admirație*, op. 101.
- Dumnić Vilotijević, Marija (2018). „Contemporary Urban Folk Music in the Balkans: Possibilities for Regional Music History”, în *Muzikologija*, nr. 25/Ian. 2018. Belgrad: Institute of Musicology, Department of Fine Arts and Music, Serbian-Croatian Academy of Sciences and Arts.
- Dumnic Vilotijevic, Marija (2020). „The Balkans of the Balkans: The Meaning of Autobalkanism in Regional Popular Music”, în *Arts*, vol. 9 (70), Multidisciplinary Digital Publishing Institute (MDPI) AG.
- Jakovljevic, Rastko S. (2012). „The Fearless Vernacular: Reassessment of the Balkan Music Between Tradition and Dissolution”, în *Proceedings of the International Conference „Musical Practices in the Balkans: Ethnomusicological Perspectives”*, November 23-25, 2011, Academic

- Conferences, vol. CXLII, book 8, Serbian Academy Of Sciences And Arts, Department Of Fine Arts And Music.
- Karamanić, Slobodan & Unverdorben, Manuela (2019). „Balkan High, Balkan Low: Pop-Music Production Between Hybridity and Class Struggle”, în *Made in Yugoslavia? Studies in Popular Music of the Balkans*, Springer Publisher.
- Krakovsky, Christina, Rainer Gries & Eva T. Asboth (2016). „The Balkans as the European Inner Otherness”, editorial publicat în revista *Medien & Zeit. Kommunikation in Vergangenheit und Gegenwart* (The media and time. Communication in the past and present), Issue 31, nr. 1/2016.
- Lausevic, Mirjana (2015). *Balkan Fascination: Creating an Alternative Music Culture in America*. Oxford: Oxford University Press, Tertulia.
- Nenić, Iva (2014). „A Longing for the Other: Interculturality in (Post)traditional and World Music Scene of Serbia”, ICTM Study Group on Music and Dance in Southeastern Europe: 2012 Symposium-Berovo, Macedonia.
- Nenić, Iva (2015). „World Music in the Balkans and the Politics of (Un)Belonging”, în vol. *Beyond the East–West Divide: Balkan Music and Its Poles of Attraction*, Belgrade: Institute of Musicology, Department of Fine Arts and Music, Serbian Academy of Sciences and Arts.
- Nenić, Iva (2020). „Not Different Enough: Avoiding Representation as ‘Balkan’ in Macedonian Ethno Music”, în *Arts*, vol. 9, Multidisciplinary Digital Publishing Institute.
- Pennanen, Risto Pekka (2024). „Lost in Scales: Balkan Folk Music Research and the Ottoman Legacy”, în *Muzikologija/Musicology*, nr. 8 (decembrie).
- Samson, Jim (2013). *Music in the Balkans*, Leiden: Brill Publisher.
- Silverman, Carol (2024). „Transnational Balkan Romani Music: Global and Local Trends”, în *The Oxford Handbook of Global Popular Music*, editors: Simone Krüger Bridge & Britta Sweers, Oxford Handbooks Online.
- Tole, Vasil (2007). *Iso-polyphony – A World Cultural Asset*. Tirana: Toena.
- Wayland, Sarah V. (1998). „Immigration, Multiculturalism and National Identity in Canada”, în *International Journal of Group Rights* 5, nr. 1 (1997), pp. 46-47. Sursa: <https://pier21.ca/research/immigration-history/canadian-multiculturalism-policy-1971#fn-1> (accesat 16.09.2025).
- Welsch, Wolfgang (1999), „Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today”, în *Spaces of Culture: City, Nation, World*, editat de Mike Featherstone și Scott Lash, London: Sage, pp. 194-213. Sursa: https://welsch.uni-jena.de/papers/W_Welsch_Transculturality.html (accesat 16.09.2025)
- Wilson, Dave (ed.) (2020). *Special Issue: Balkan Music: Past, Present, Future*. Arts, Multidisciplinary Digital Publishing Institute.
- Yenigün, Cüneyt (2013). *Balkan Multiculturalism: Example to Itself & to the EU*, ICES Annual Science Conference

SUMMARY

Mihaela-Georgiana Balan

**Balkan interferences in Liviu Dănceanu's music:
the aesthetics of otherness in *Exercises of admiration*, op. 101**

Through his famous *Exercises of admiration*, composer Liviu Dănceanu transposes a series of ethno-cultural identities into a musical discourse that is at once eclectic and unified, multicultural and yet strikingly individualized, reflecting the phenomenon of cultural interference that can also be found in restricted geographical areas within a continent, such as the Balkans. This paper focuses on a cycle of musical works inspired by different traditions, cultural spaces, and artistic practices around the world, from which we have selected those peoples located geographically and culturally in the southeastern European area, who are considered to belong to, be connected to, or be in a relationship of interference with the Balkan (micro)universe: *Greeks, Romanians, and Gipsies*. Through this research, we aim to investigate and identify the musical mechanisms through which the Romanian composer probes the essence of otherness, integrating it into his own musical language and into a versatile, protean, and original stylistic idiom.

CREAȚII

Formă, fond și imaginar interpretativ (III) în *Simfonia concertantă pentru două pianе și orchestră de coarde*, op. 5 de Dinu Lipatti

Cristina Gârbea

Simfonia concertantă pentru două pianе și orchestră de coarde, op. 5 a fost compusă spre finalul studiilor lui Lipatti la Paris și este dedicată dirijorului Charles Munch, sub îndrumarea căruia s-a aflat tânărul compozitor în acea perioadă. Lucrarea a fost interpretată sub bagheta acestuia la începutul lunii iulie 1939, însă premiera absolută a avut loc mai devreme, pe 10 mai 1939, la Paris, în interpretarea compozitorului-pianist și a Clarei Haskil, într-un concert dedicat muzicii românești, alături de lucrări semnate de George Enescu, Marcel Mihalovici, Leon Klepper, Filip Lazăr și Stan Golestan¹.

Opusul a fost prezentat în diverse contexte importante, printre care concertul omagial din 6 septembrie 1951, susținut în cadrul Festivalului Internațional de la Besançon, în memoria regretatului pianist și compozitor. Soliști au fost Madeleine Lipatti și Béla Síki, alături de Orchestra Națională a Franței, sub bagheta lui George Enescu. Evenimentul a fost reluat pe 14 septembrie 1951 de aceiași soliști, la Geneva, cu *Orchestre de la Suisse Romande* sub conducerea dirijorală a lui Ernest Ansermet². O înregistrare notabilă există cu Orchestra

¹ Monika Jäger, *Das kompositorische Werk von Dinu Lipatti als Teil der europäischen Moderne. Aspekte einer rumänisch-französischen Stilsynthese*, Epos, Osnabrück, 2010, p. 342.

² Madeleine Lipatti și Béla Síki, dirijor Ernest Ansermet, *Orchestre de la Suisse Romande, Les Inédits*, Archiphon, ARC-112-13, 2011, CD.

Simfonică din Cluj-Napoca, dirijată de Emil Simon, avându-i ca soliști pe Sofia Cosma și Corneliu Gheorghiu, păstrată în arhiva Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România¹. În Germania, lucrarea a fost interpretată pe 26 septembrie 2000, la Academia de Muzică din Darmstadt, sub bagheta Lindei Horowitz, cu soliștii Friederike Richter și Eike Wernhard².

În Fonoteca Radio România există mai multe versiuni interpretative valoroase: Sofia Cosma și Corneliu Gheorghiu alături de Orchestra de Studio a Radioteleviziunii (dirijată de Carol Litvin), Orchestra „Camerata” (dirijată de Dumitru Pop) sau Orchestra Filarmonicii „George Enescu” (dirijată de Mihai Brediceanu), Suzanna Szörenyi și Corneliu Rădulescu alături de Orchestra de Studio a Radioteleviziunii (dirijată de Răzvan Cernat sau de Paul Popescu), Julien Musafia și Lory Wallfisch alături de Orchestra de Coarde a Festivalului de la Lucerna (dirijată de Rudolf Baumgartner), Lory Wallfisch și Horia Mihail alături de Orchestra de Cameră Radio (în versiuni dirijorale de Cristian Brâncuși sau de Horia Andreescu)³.

Simfonia concertantă a fost publicată în 1984 la Editura Muzicală din București și este ultima lucrare orchestrală completă a lui Lipatti, cu excepția instrumentației din 1945 la *Danses Roumaines*. Reducția pentru două pianе – care cuprinde textul original distribuit celor două instrumente soliste și scurte fragmente semnificative din discursul orchestral, în special solouri sau desene ritmice – a fost realizată de pianistul Corneliu Rădulescu în același an și publicată, de asemenea, la aceeași editură bucureșteană.

Lucrarea este alcătuită tripartit (*Molto maestoso*, *Molto Adagio*, *Allegro con spirito*) și continuă direcția neoclasică a compozitorului, desprinzându-se însă mai clar de modelele istorice decât lucrările anterioare (*Concertino în stil clasic*, *Toccata* neterminată pentru orchestră de cameră). Aceasta integrează elemente din folclorul

¹ Sofia Cosma și Corneliu Gheorghiu, dirijor Emil Simon, Orchestra Simfonică din Cluj-Napoca, *Dinu Lipatti*, Electrecord, STM-ECE 01120, România, 1976, LP.

² Jäger, p. 343.

³ Compozițiile lui Dinu Lipatti, *Lucrări concertante*, <https://www.dinulipatti.org/simfonia-concertanta-op-5-pentru-doua-piane-si-orchestra-de-coarde-ro-a163>, accesat la 14.07.2025.

românesc într-un limbaj neoclasic și chiar impresionist, într-un tablou stilistic ce surprinde *Zeitgeist*-ul primei jumătăți a secolului XX.

Aspecte structurale și estetice

Partea I (formă de lied tripartit)

A (21 măsuri)
Introducere (2+2)
Tema I (2+2; reper 5)
Tema I (imitație) (2+3+2+2; reper 5 ⁴)
Concluzie (2+2; reper ² 20)
B (69 măsuri; reper 20²)
B₁ (reper 22) Tema α (1) – Tema β_1 (1) – Tema β_2 (1) α (1) – β_1 (1) – α + β_1 (2) β_2 + α (1) – β_1 (1) – β_2 + β_2 (1) – α + β_1 (2) Tranziție (2+2; reper ¹ 35)
B₂ (reper 35 ³) β_1 + α (1+2) – β_2 + β_2 (1) – β_1 (2) β_2 + α (2) – β_1 (2) – β_2 + β_2 + β_2 (3)
B₃ (reper 50 ¹) α + α + α (2) Tranziție (2+1; reper ² 55)
B₄ (reper 55 ¹) α + β_1 dezvoltat (2+1) – α (1) – β_2 (1) – β_2 (2+2) Tranziție (1+2+2+2+2+2+2+2+2+1) + (α + α) (1+3)
A (17 măsuri, reper ²90)
Introducere (2+2)
Tema I (2+2; reper 90 ²)
Tema I (imitație) (2+3+2+2; reper 95 ¹)
Coda (2+1, reper 105)

Tabel 1. Schema formală a Părții I, *Molto maestoso*.

Simfonia concertantă debutează cu o mișcare structurată într-o formă de lied tripartit, în care secțiunile A și B contrastează prin tempo, metru și scriitură pianistic-orchestrală. Lucrarea se deschide cu o scurtă introducere de patru măsuri, evidențiind textura acordică bitonală a pianului II, dar mai ales desfășurarea trioletelor intonate de violă, ca o reminiscență ritmică și caracterială – subliniată de indicația *maestoso* – a primei părți din *Concertino în stil clasic*. Această suprapunere de straturi sonore, între linia cromatică a corzilor și acordurile disonante ale pianului, generează de la început o tensiune între diatonism și cromatism, între stabilitate tonală și instabilitate armonică, efect ce va fi dezvoltat ulterior prin tehnici de imitare canonică și ostinato, amintind de procedeele neoclasice stravinskiene. Linia trioletelor este organizată în structuri rotative, creând senzația unui perpetuum mobile, după cum urmează (ex. 1):



Ex. 1: Dinu Lipatti, *Simfonia concertantă pentru două pianе și orchestră de cameră*, op. 5, partea I, măs. 1-6, Editura Muzicală, București, 1984, marcarea structurilor rotative

Apariția temei se face simțită la reperul 5, cu Auftakt, atunci când vioara I introduce o linie melodică caracterizată prin ritm punctat și triluri, care sugerează fie o uvertură barocă, tratată cu îndrăzneală armonică și densitate ritmică¹, fie o „arie clasică, bogat alterată și modulantă”². Registrul ales, conturul melodic descendent, desenul intervalic (terță mică și cvintă perfectă coborâtore, urmate de secundă mică ascendentă, respectiv terță mică și sextă mare descendente, urmate de secundă mare ascendentă) și ornamentarea notelor lungi cu triluri – toate acestea par să evoce soloul pianului din secțiunea A a părții a II-a din *Concertino în stil clasic*. (ex. 2 a-b).

¹ Jäger, p. 345

² Grigore Bărgăuanu, Dragoș Tănăsescu, *Dinu Lipatti*, Editura Muzicală, București, 2000, p. 223.



Ex. 2a: Dinu Lipatti, *Simfonia concertantă pentru două piano și orchestră de cameră*, op. 5, partea I, măs. 4-6

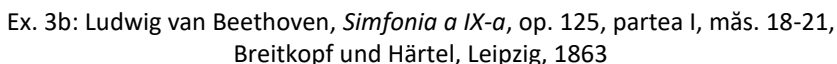


Ex. 2b: Dinu Lipatti, *Concertino în stil clasic pentru pian și orchestră de cameră*, op. 3, partea a II-a, măs. 7

În timp ce filiația melodico-ritmică dintre ideile tematice enunțate de Lipatti în două dintre cele mai importante lucrări pianistice ale sale este mai mult decât evidentă, tipul de organizare al discursului (ritmul punctat, succesiunea pătrimii legate de prima șaisprezecime dintr-un grupaj de câte patru, urmate de patru optimi, conturul melodic și mai ales ritmic, articulația diferențiată între *legato* și *non legato*, tempoul impunător) trimite cu gândul la o veritabilă „memă muzicală” clasică: tema I a „Allegro ma non troppo, un poco maestoso” din *Simfonia a IX-a* de Beethoven¹. Aceasta pare să funcționeze ca un „vierme de ureche” creativ, impregnat inconștient în memoria stilistică a compozitorului (ex. 3 a-b).



Ex. 3a: Dinu Lipatti, *Simfonia concertantă pentru două piano și orchestră de cameră*, op. 5, partea I, măs. 7



Ex. 3b: Ludwig van Beethoven, *Simfonia a IX-a*, op. 125, partea I, măs. 18-21, Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1863

Tema I este preluată, la reperul ¹10, de către vioara II, urmând ca secțiunea să se dezvolte pe principiul imitației canonice. O scurtă concluzie (reper ²20), propusă de vioară și violă, încheie prima expunere

¹ Sugestie datorată coordonatorului meu științific, prof. univ. dr. Dan Dediu.

tematică, reluând două elemente definitorii ale ideii melodice principale – motivul descendent de trei sunete și trilul – și supunându-le repetiției sau dinamizării ritmice. Această scriitură amintește întrucâtva de „Preludiul la unison” din *Suita I pentru orchestră*, op. 9 de Enescu.

Spre deosebire de prima secțiune, B-ul (reper 20²) este conceput ca o amplă dezvoltare articulată în mai multe faze, în care ideea melodică α se suprapune, într-o textură polifonică, cu două ipostaze tematice complementare: β_1 și β_2 . Tema α , conturată într-o sugestie tonală la vioara I, se construiește pe un gest arpeggiat descendent – acordul desfășurat, în răsturnarea a doua, al tonicii lui *re major* – urmat de un mers ascendent sincopat, care îi imprimă vitalitate și o tensiune internă subtilă. Vioara II suprapune, într-o izoritmie bitonală, ideea tematică principală, fiind construită pe baza acordului tonicii lui *mi bemol major*, îmbogățit cu nonă mare.

Cele două ipostaze tematice complementare, β_1 și β_2 , apar inițial sub forma unui dialog între cele două plane soliste, unde scriitura mâinii drepte se bazează pe șaisprezecimi structurate în alternanțe de mersuri treptate și salturi, într-un desen cromatic-serpentinat, în timp ce acompaniamentul mâinii stângi se constituie din punctări scurte de decime (mari sau mici). Scriitura motorică a șaisprezecimilor, fundamentată pe cromatizarea îndrăznească a discursului muzical, și acompaniamentul sobru, concis, reiau principiul mișcării continue și a ostinatoului ritmic care caracterizează și prima parte a *Concertului pentru pian și instrumente de suflat*, K042 de Igor Stravinski, evidențiind aceeași preferință pentru texturi mecaniciste, structuri repetitive și un pian tratat ca instrument cvasi-percutant, integrat într-o scriitură contrapunctică (ex. 4 a-b).



Ex. 4a: Dinu Lipatti, *Simfonia concertantă pentru două piano și orchestră de cameră*, op. 5, partea I, măs. 24-27



Ex. 4b: Igor Stravinski, *Concert pentru pian și instrumente de suflat*, K042, partea I, măs. 160-163, Boosey & Hawkes, New York, 1960

După ce ideile tematice propuse de cele două pianiste sunt reluate într-o scriitură imitativă de către viorile I și II sau violă, prima fază a secțiunii B se încheie printr-o tranziție care introduce două elemente structurale noi, ce vor constitui baza unui amplu fragment acumulativ ulterior (B₄). Pe de o parte, la pianul I, Lipatti articulează un acompaniament solemn, sincopat, realizat prin octave, care evocă funcția de *basso continuo* – o referință la tehnica barocă de sprijin armonic. Această aluzie stilistică evidențiază orientarea neoclasică a scriiturii, vizibilă și în *Concertino în stil clasic*, dar și în alte lucrări pianistice importante, precum *Concertul pentru pian și orchestră în sol major* de Ravel (partea a II-a). Pe de altă parte, corzile propun o figurație ritmică asimetrică, cu „rupturi bruște în continuitatea fluxului”¹ tipice limbajului stravinskian, organizată în structuri rotative de tip ostinato (ex. 5).



Ex. 5: Dinu Lipatti, *Simfonia concertantă pentru două pianе și orchestră de cameră*, op. 5, partea I, măs. 34-35

¹ Alina Velea, „Repere stilistice în *Simfonia concertantă* de Dinu Lipatti”, în *Dinu Lipatti. Contemporanul nostru – Caietul simpozionului internațional „Dinu Lipatti”*, Academia de Muzică, București, 1996, p. 52.

Următoarele două faze (B₂ și B₃) aparțin pianelor soliste, desfășurându-se sub forma unui discurs muzical dezvoltător, în care cele trei ipostaze tematice fie se suprapun sau se completează, fie culminează în afirmări canonice. Acestea concluzionează printr-o succintă tranziție ce readuce în prim plan cele două elemente plastic-sugestive: ritmul de influență stravinskiană și basul de inspirație barocă.

Ambele vor sta ca fundament în constituirea fazei B₄, unde Lipatti construiește un amplu fragment acumulativ, în care ritmul ostinato se afirmă cu o pregnanță motorică remarcabilă. Pe parcursul a 23 de măsuri (reper 65-²90), un pattern ritmic scurt, reiterat obsesiv în configurații rotative, devine nucleul unei tensiuni crescânde. Instrumentele cu coarde sunt introduse treptat, stratificând textura și amplificând efectul hipnotic, aproape minimalist, al desfășurării sonore.

Această tehnică a repetiției ritmice ostinate evidențiază influența directă a lui Stravinski și a *stile barbaro*¹, în care supremația ritmului devine principiu constructiv esențial. În contextul primei jumătăți a secolului XX, o astfel de abordare era profund modernă: reabilita ritmul ca forță primară a organizării muzicale, în opoziție cu tradiția romantică a dezvoltării tematice expansive și modulante. Lipatti preia astfel modelul stravinskian – vizibil mai ales în lucrări precum *Ritualul primăverii* sau *Concertul pentru pian și suflători* –, unde pulsația obsesivă, accentele neregulate și ostinatourile poliritmice generau un efect de tensiune continuă, cu substrat „primitiv”.

Interesant este modul în care Lipatti îmbină această idee cu aluzii baroce, cum ar fi linia acompaniamentului cu caracter de *basso continuo*, menținând un dialog între vechi și nou. Repetiția motorică, cu tentă cvasi-minimalistă, anticipă preocupările estetice ale avangardei americane de mai târziu (Steve Reich, Philip Glass), dar aici este pusă în slujba unei acumulări organice, controlate, ce pregătește reexprimarea temei principale. Prin acest procedeu, Lipatti demonstrează nu doar o extraordinară intuiție stilistică, ci și o capacitate de a integra și sintetiza tendințele neoclasice și moderniste ale timpului într-un limbaj propriu, original (ex. 6).

¹ Sintagmă propusă de Siegfried Borris, citat de Clemansa Liliana Firca în *Modernitate și avangardă în muzica ante- și interbelică a secolului XX (1900-1940)*, Editura Fundației Culturale Române, București, 2002 p. 41.

65 Un poco sostenuto

pp cresc. poco a poco

Vie

Vic

Cb.

arco

3/4

4/4

3/4

div

Ex. 6: Dinu Lipatti, *Simfonia concertantă pentru două pianе și orchestră de cameră*, op. 5, partea I, măs. 64-69, marcarea structurilor rotative

Acest amplu travaliu ritmic, puternic cromatizat și tensionat, culminează cu o scurtă afirmare a temei α , preluată imitativ, de la pianul I la instrumentul solist pereche. Momentul aduce o deschidere solară, marcată de clarificarea armonică, sugerată de mersul diatonic al arpegiului pe tonica lui *do major*, încununat de indicația expresivă *quasi trombe* și de nuanța plină, cu rezonanță triumfală.

Secțiunea A (²90) revine cu acordurile arpegiate ale pianului I, care acompaniază mersul nestăvilit al trioletelor de pătrimi, distribuite acum violoncelului. Este remarcabilă aici opțiunea lui Lipatti de a nu frânge fluxul constant, neînduplecat, al ritmului stravinskian din secțiunea anterioară, ci de a-l conserva intact pentru încă trei măsuri, chiar și în noua secțiune, sau de a insera fragmente din acesta, ca o nălucă sonoră, până la finalul mișcării. În acest mod, pulsația ostinato devine un liant structural subtil, dar pregnant, accentuând senzația de continuitate și tensiune latentă.

Tema I se afirmă, de această dată, la pianul II, fiind preluată integral de vioara I și prelucrată motivic de vioara II. Mișcarea se încheie cu o codă concisă (reper 105), alcătuită din două măsuri care sugerează, prin aluzia arpegiată, culoarea lui *do major*, mai curând ca o zonă de clarificare temporară decât ca un centru tonal fix. Această rezoluție este întărită de o măsură finală cu valoare de „verdict” cadențial, exprimat prin nuanța plină, schimbarea bruscă de tempo (*Allegro molto*) și articulațiile *marcato* și *pizzicato*, ce accentuează caracterul tranșant și afirmativ al încheierii.

Partea a II-a (formă de lied tripentapartit)

A₁ (31 măsuri)
Introducere/figurație anticipativă (2)
Idee melodică a (3+2)
I.m. a (prelucrare) (3+1)
I.m. a (prelucrare) (3+3+3)
Tranziție (2+2)
I.m. a (prelucrare) (2+3)+2
B₁ (20 măsuri; reper ³ 35)
Introducere (1)
Idee melodică b + prelucrări (2+2+2+1+1+2+2+2+1+1+1+2)
A₂ (5 măsuri; reper 50 ²)
Introducere (1)
I.m. a (prelucrare) (4)

B₂ (15 măsuri; reper 55 ²)
Idee melodică b + prelucrări (3+2+2+3+3+2)
A₃ (19 măsuri; reper 70 ²)
Introducere (1)
Motiv a (1)
Motiv a (imitație) (1)
Motiv a (imitație) (1)
I.m. b (2+2)
Motiv a + prelucrări (1+3+3+2+2)
Coda (9 măsuri; reper 90 ¹)
Motiv a + pedală pe si (3+2+4)

Tabel 2. Schema formală a Părții a II-a, *Molto adagio*.

Partea a doua (*Molto adagio*) reprezintă un tablou static, delicat, enigmatic și bântuitor, în care cele două pianе soliste se topesc în partitura generală, contribuind prin accente plastice și figuri ostinato la crearea unei atmosfere cvasi-enesciene sau a unei stări de stază – „o supraconștiință contemplând oprirea timpului într-un etern prezent”¹. Această mișcare lentă prezintă o serie de similarități cu partea mediană din *Sonata a III-a pentru pian și vioară „în caracter popular românesc”* de George Enescu (1926) și cu partea a treia din *Muzică pentru coarde, percuție și celestă* de Béla Bartók (1936)². Toate cele trei creații se remarcă printr-o atmosferă care mocnește, rafinată și misterioasă, în care timpul pare să fie suspendat într-o stare de visare aproape hipnotică.

La Lipatti, acest caracter de *stasis* este susținut prin tănuirea celor două instrumente soliste în textura orchestrală, părțile pianistice contribuind subtil la crearea unei suprafețe acustice cu iz impresionist. În mod similar, Enescu în partea mediană a *Sonatei a III-a* creează o lume sonoră distinsă și ușor stranie, unde flageoletele, ornamentica

¹ Ștefan Niculescu citat de Velea, p. 53.

² Jäger, p. 350.

folclorică, modurile arhaice și frazarea cu caracter improvizatoric generează o stare de calm profund, cu o melancolie specifică limbajului său. Bartók, la rândul lui, în partea a treia a lucrării sale orchestrale, obține o atmosferă nocturnă, aproape ireală, mai ales prin folosirea registrelor extreme ale viorilor, textura imitativă și combinația timbrală unică dintre coarde, percuție și celestă, făuritoare a unei „plutiri” auditive specifică scriiturii sale târzii.

Din punct de vedere tehnic, toate aceste pasaje demonstrează o evidentă influență impresionistă, vizibilă prin armonii suspendate, pedale armonice, acorduri modale, planuri sonore suprapuse și efecte timbrale inedite. În plus, în cazul lui Lipatti și Enescu, elementele de folclor românesc nu lipsesc, fiind însă filtrate și stilizate cu multă delicatețe: la Enescu, caracterul popular este direct sugerat de subtitlul lucrării, dar devine o evocare simbolică, în timp ce la Lipatti motivele de inspirație folclorică sunt integrate discret, contribuind la nuanța cvasi-enesciană a tabloului sonor. Bartók, fidel cercetării sale etnomuzicologice, inserează de asemenea influențe folclorice maghiare, însă și acestea apar disimulate în texturi moderne și motive obsesive.

Nuanța delicată, tempoul redus, structurarea discursului în măsuri alternative, acompaniamentul repetitiv, ostinato, intonat pe aceeași notă (cvasi-recto tono), pe care se suprapune melodia cu iz folcloric intonată de vioară sau violă, debutând cu terță mică (descendentă în cazul lui Lipatti și Bartók și ascendentă la Enescu) – toate aceste elemente converg spre aceeași filiație stilistică, de o mare forță evocatoare și expresivitate lirică (ex. 7 a-c).

Molto adagio
72
Viol. I
Viol. II
Vie
Vic.
Cb.

Ex. 7a: Dinu Lipatti, *Simfonia concertantă pentru două pianе și orchestră de cameră*, op. 5, partea a II-a, măs. 1-3



Ex. 7b: George Enescu, *Sonata a III-a pentru pian și vioară „în caracter popular românesc”*, op.25, partea a II-a, măs. 1-4, Enoch et Cie, Paris, 1933

Musical score for various instruments including Timpani (Timp.), Xylophone (Xyl.), Violin I (Vle. 1.), Violin II (Vle. 2.), and Cello I (Cb. 1.). The tempo is 'Adagio molto' with a quarter note equal to 40 (♩ ca 40). The key signature has one flat. The score shows a complex texture with various dynamics like 'pp', 'mf', and 'p'. The instruments play in 4/4 time, spanning measures 1-4.

Ex. 7c: Béla Bartók, *Muzică pentru coarde, percuție și celestă*, Sz. 106, partea a III-a, măs. 1-4, Universal, Viena, 1937

Mișcarea este structurată într-o formă de lied tripartit. Prima secțiune (A₁) debutează cu o scurtă introducere intonată de viorile I și II, construită pe centrul sonor *si*, guvernată de figura cvintoletului dispusă în valori de șaisprezecimi și de alternarea notei *si* la distanță de octavă. Cele două măsuri inițiale fixează un continuum acompaniator, un veritabil „covor sonor”¹ care se va menține cu obstinație până la prima schimbare a tempoului. Pe acest murmur ostinato se înalță melodia intonată de violă, o idee muzicală „ca o doină”², care nu se conturează ca o temă de sine stătătoare. Aceasta este generată de motivul terței mici descendente, variat de două ori: mai întâi figura intervalică coborâtore este urmată de o cvartă perfectă

¹ Jäger, p. 349.

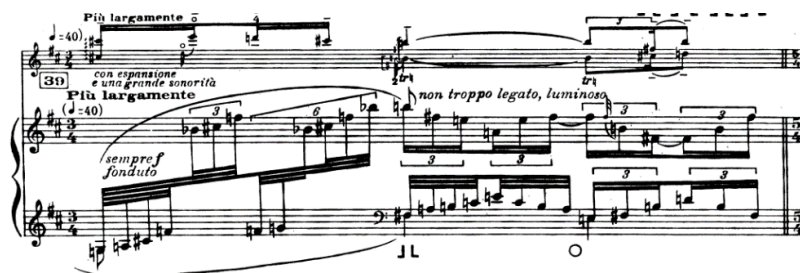
² Bărgăuanu, Tănăsescu, p. 225.

ascendentă, apoi de o succesiune de terță mică și cvartă perfectă descendente; a doua variație pornește tot de la motivul inițial, continuă cu o cvintă perfectă ascendentă, o secundă mare și revine la terță mică și cvarta perfectă descendente, creând astfel o linie melodică flexibilă, cu inflexiuni folclorice subtile. Acest gest cu caracter depresiv, meditativ, este preluat și prelucrat apoi de violoncel și de vioara I, compozitorul dezvoltând fantezist desenul melodic, reconfigurând finalurile de frază în contururi ascendente și îmbogățind discursul muzical cu scurte momente de eterofonie enesciană.

Cele două pianе soliste își păstrează în această secțiune rolul de instrumente acompaniatoare, fie intonând cvarte goale, fie desfășurând pasaje nesfârșite de octave frânte, fie imitând figura cvintoletului de șaisprezecimi de la început, intonată de pe centrul si și dezvoltând un scurt desen melodic cromatic descendent, configurat sub forma unui cerc (*si – mi – mi bemol – re – do diez – do – si*). Indicația „harmoniques” atribuită instrumentelor cu coarde și mai ales caracterul poetic-senin sugerat de Lipatti pianului I – redat prin mențiunea *lumineux* – evidențiază filiația enesciană și afinitatea cu limbajul impresionist francez, trădând preocuparea compozitorului pentru nuanțe timbrale rafinate și sugestii poetice care transcend notația tradițională (ex. 8 a-b).

36

Ex. 8a: Dinu Lipatti, *Simfonia concertantă pentru două pianе și orchestră de cameră*, op. 5, partea a II-a, măs. 22-24



Ex. 8b: George Enescu, *Impresii din copilărie* pentru vioară și pian, op. 28, „Răsărit de soare”, măș. 22, Salabert, Paris, 1952

Secțiunea a doua (B₁) debutează la reperul ³35, într-un tempo *più animato, ma tranquillo*, cu o măsură de figurație anticipativă, în care compozitorul distribuie pianului I o perdea sonoră neîntreruptă, constituită din acorduri desfășurate, intonate pe trepte din ce în ce mai înalte. Șirul de acorduri se desfășoară în următoarea succesiune: major cu septimă mare, major cu cvartă perfectă și septimă mică, minor cu sextă mică și septimă mare, micșorat, minor cu cvartă mărită, minor cu sextă mare și septimă mică, micșorat cu septimă mică, major cu nonă mare, major cu cvartă perfectă și septimă mare, major cu septimă mare (ex. 9). Instabilitatea armonică – sugerată prin adăugarea septimelor și prin abundența acordurilor disonante –, la care se adaugă tenacitatea și calmul ritmului, suspendarea într-o nuanță redusă și indicația *quasi celesta* – menită să confere o sonoritate eterică, transparentă, cristalină – toate acestea contribuie la crearea unei atmosfere fluide, misterioase și onirice, caracterizată printr-o tensiune subtilă și o delicatețe impresionistă.



Ex. 9: Dinu Lipatti, *Simfonia concertantă pentru două pianе și orchestră de cameră*, op. 5, partea a II-a, măș. 32-52, ritm armonic

Deasupra pianului se dezvoltă, intonată de vioara I, o idee melodică tânguitoare cu un contur sinuos. Corzile susțin soloul viorii și figurațiile pianistice printr-o structură acordică organizată descendent, pe trepte cromatice, ca într-un lamento acompaniator. Secțiunea se încheie cu o scurtă concluzie cu caracter cadențial atribuită pianului I, singurul moment de virtuozitate moderată, în care par să se coaguleze – în intervale diatonice și cromatice – totalitatea sunetelor integrate în discursul repetitiv, ostinato, tensionat, al travaliului anterior.

Secțiunile A₂ (reper 50²) și B₂ (reper 55²) se desfășoară într-un mod succint, fiecare reconstituind elementele fundamentale ale discursului muzical. Astfel, ele readuc în prim-plan acompaniamente ostinate, precum cvintoletul de șaisprezecimi și figurațiile *quasi celesta*, alături de ideile tematice cu iz folcloric și caracter languros, precum și linia melodică coborâtoare, evocând figura retorică a *passus duriusculus*.

Secțiunea A₃ (reper 70²) se insinuează prin reapariția bine-cunoscutelor șaisprezecimi grupate în cvintolet, fixate pe centrul si, însă prima idee melodică nu-și mai regăsește forma completă din debut. Singurul element care se impune cu o încăpățănare aproape obsesivă este motivul terței mici descendente, acum intonat de vioara I la o cvintă perfectă mai sus decât în expunerea inițială, și organizat apoi – inclusiv în codă (reper 90¹) – într-un dialog imitativ împreună cu vioara II, menținut până la final, ca un ecou insistent al nucleului tematic inițial. Deși secțiunea B nu mai revine integral, ideea melodică a acesteia răzbate totuși prin soloul violoncelului (reper 75¹), intonat la o cvartă mărită ascendentă față de prima expunere, ca o reminiscență discretă și melancolică, menită să închidă cercul discursului și să păstreze în planul sonor umbra fragmentului dispărut.

Chiar dacă *Molto adagio* prezintă o anumită dezvoltare tematică generală, efectul final nu este unul linear, ci se configurează mai degrabă ca o textură sonoră constantă și suspendată, susținută de procedeul repetiției. În acest discurs poetic, pianul nu capătă un rol solistic dominant, ci se integrează organic ca instrument „de culoare”, consolidând caracterul static și timbral al întregii părți mediane, în contrast cu mișcările extreme rapide ale lucrării.

Partea a III-a (formă de sonată)

Expoziție (150 măsuri)
Introducere (3+5+2+2+2+2+2+2+2+2+2+2+2+2+2+2+2) Anacruză (2+2)
Tema I (reper ¹ 50) (2+2+2) Motiv α (1+1)+ introducere (2+2+2+2)+(2+2)
Punte (reper ² 75) Anacruză (2+2) $I_1 + \alpha$ (2+2+2+2+2+2+2) + (3+1+2+2) + (4+2+2)
Tema II (reper ² 105) Introducere (2+2) II (2+2+2+2+2+2+2+2+2+2+2+2+3+2+2) + (2+2)
Concluzie (reper 140) (2+2+2+2+2)
Dezvoltare (80 măsuri; reper 150)
$D_1 (\alpha + II)$ (2+2+2+2+2+2+2+2+2)
$D_2 (\alpha + II)$ (3+2+2+2+3+2+2+2+2+2+3+5)
$D_3 (\alpha)$ (3+2+2+2+2+3) Cadentă (α) (2+2+2) Anacruză (2+2+2+2+2)
Repriză (103 măsuri; reper 230)
Introducere (2+6+4+2+2+2+2+2+2)
I_1 + prelucrare (reper ¹ 255) (2+2+2+2+2+2+2+2)
Punte (reper 270) Anacruză (2) + I_2 + elemente introducere expoziție (2+2+2+2+2+2+2+2+2+2)
I_1 (reper 290 ²) (2+2+2+2+2+2)
II (reper ¹ 305) Introducere (3+1) + expunere și prelucrare (2+2+2+2+2+2+2+2+2+2+3)
Concluzie (reper ² 335) $\alpha + II$ (3+2+2+2+3+3+2+3+1+2+2+1+2+2+2+2+2+2)

Coda (32 măsuri; reper 370 ¹)
Introducere (2+2)
I ₁ + prelucrare (reper 375) (2+2+2+2+2)
α prelucrat (reper 385) (2+2+1+3+2)
Codetta (reper 395) (7+2)

Tabel 3. Schema formală a Părții a III-a, *Allegro con spirito*.

Ultima parte, *Allegro con spirito*, este cea mai bogată din punct de vedere al materialului tematic și al diversității expresive, compozitorul realizând aici o sinteză complexă între elemente inspirate din muzica lăutărească românească, jazz, ostinatouri melodico-ritmice, structuri de tip „Klangfläche”¹ (suprafețe sonore), poliritmie și polifonie.

Structurată într-o formă de sonată, mișcarea finală se deschide cu o amplă introducere de inspirație folclorică. Basul ostinato propus de violoncel, construit pe intervale de cvartă perfectă și executat *pizzicato*, creează un fundament grav, specific acompaniamentului lăutăresc. Peste acesta, ritmul anapestic al viorii II și violei, organizat pe trepte cromatice și articulat incisiv, aduce o pulsație dansantă, evocând energia ritmurilor tradiționale. Murmurul viorii I, rezultat din alternanța cvintei perfecte cu lansări spre o voce de sopran oscilantă (când la cvintă perfectă, când la terță mare), completează această țesătură, sugerând ornamentica și libertatea improvizatorică a lăutarilor. Întregul tablou reconstituie cu subtilitate atmosfera de dans popular, pe care Lipatti îl explorase deja, în 1934, în Suita *Șătrarii*.

Prima idee melodică a expoziției, expusă de pianul I, este introdusă printr-o frază pătrată anacruizică (reper 45), în care primele două măsuri se bazează pe o succesiune de mersuri combinate, diatonice și cromatice, dublată la unison de mâna stângă. Următoarele două măsuri sunt dominate de un gest descendent, structurat în jurul figurii ritmice de tip anapestic, o formulă primordială care va sta la baza dezvoltării motivice ulterioare. Tema I este construită în jurul centrului *la*, desfășurându-se pe un desen melodic zigzagat, articulat prin salturi ample (septime mici, cvinte perfecte, cvarte mărite, octave perfecte),

¹ Jäger, p. 350.

ceea ce îi conferă un caracter energetic și fragmentat, cu un evident iz stravinskian. Intonarea acestei linii la unison între cele două mâini la pianul I accentuează incisivitatea motivică și claritatea profilului ritmic (ex. 10). Simultan, violoncelul introduce un element melodic nou: un model ostinato bazat pe grupuri de câte două șaisprezecimi legate, cu un desen melodic de factură modală și un evident iz lăutăresc. Pedala gravă, oscilantă și contratimpată a contrabasului completează atmosfera, îndeplinind – ca într-un taraf tradițional – rolul de fundament armonic și ritmic.

The image displays a musical score for three instruments: Violin (Vlc.), Cello (Cb.), and Piano I. The score is written in 2/4 time and consists of two systems of staves. The Violin and Cello parts are in the upper staves, while the Piano I part is in the lower staff. The Piano I staff includes the instruction 'espressivo e legato'. The score features complex rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The Piano I part has a prominent, fast-moving line in the right hand, while the Violin and Cello parts have more melodic, sustained lines. The overall texture is dense and rhythmic.

Ex. 10: Dinu Lipatti, *Simfonia concertantă pentru două pianе și orchestră de cameră*, op. 5, partea a III-a, măs. 46-53

Odată cu reperul 55, compozitorul introduce motivul α , alcătuit din două celule distincte: un gest anapestic ascendent – format din două șaisprezecimi și o optime, cu accent pe primul sunet – și un interval de terță mică descendentă, dispusă în valori de optimi, dintre care a doua este marcată. Prin acest profil ritmic și melodic, motivul dobândește un caracter caustic și memorabil, pe care Lipatti îl va valorifica cu predilecție în secțiunea dezvoltătoare. Tranziția către tema a II-a se realizează fie prin prelucrarea desenului tematic principal și a frazei anacruzice asociate acestuia, fie prin reorganizarea materialului

introdutiv (basul *pizzicato* al violoncelului și linia cromatică a viorii II și violei) în textura pianelor soliste (ex. 11).



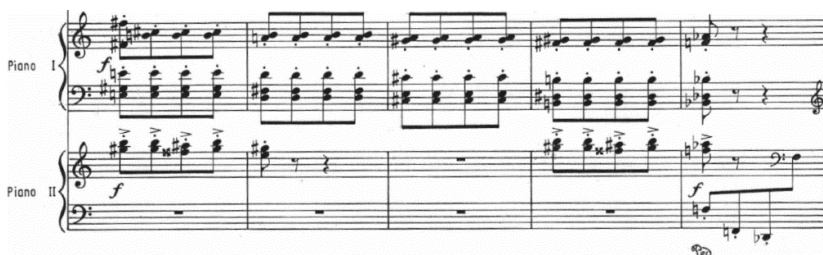
Ex. 11: Dinu Lipatti, *Simfonia concertantă pentru două pianе și orchestră de cameră*, op. 5, partea a III-a, măs. 58-61, marcarea liniilor cromatice introductive ale viorii II și violei

Tema a II-a (²105), introdusă la pianul I prin două măsuri de acompaniament ostinato, interpretat *staccato* într-o manieră ce amintește de debutul mișcării, nu prezintă un contrast puternic față de prima idee melodică. În ceea ce privește caracterul și articulația (*espressivo legato*), la care se adaugă cadrul tonal-modal, cele două teme se înscriu în aceeași atmosferă estetică. Diferențele se manifestă atât în modul de tratare a acompaniamentului, cât și în organizarea desenului melodic. Tema a II-a se conturează printr-o linie melodică mai curgătoare și ușor cantabilă, bazată pe intervale restrânse – predominant secunde, cu o întindere maximă de cvartă perfectă –, gravitând în jurul centrului *mi bemol* și prezentând inflexiuni tradiționale de cântec naiv, de joc copilăresc. Spre deosebire de ideea melodică inițială, expusă la unison, această temă este dublată la cvartă (ex. 12). Ulterior, este dezvoltată de același instrument, pe principiul repetiției și variației motivice, și preluată imitativ de vioara I.



Ex. 12: Dinu Lipatti, *Simfonia concertantă pentru două pianе și orchestră de cameră*, op. 5, partea a III-a, măs. 105-114

Concluzia expoziției (reper 140) propune o nouă textură pianistică: acorduri dispuse în optimi, disonante și articulate *staccato*, pe care instrumentele soliste le interpretează într-o manieră percutantă și ostinato, amintind direct de procedeele stravinskiene din *Ritualul primăverii*. La fel ca în cazul creațiilor compozitorului rus, unde blocurile sonore disonante sunt repetate obsesiv și suprapuse cu accente neașteptate, Lipatti utilizează aceste optimi percutante ca material ritmic și timbral cu funcție structurală, nu doar coloristică. Prin tratarea pianului cu o pregnanță aproape mecanică – prefigurată de indicația de caracter *ironico* și amplificată de notația *furioso* –, energia brută și caracterul ritualic specifice limbajului stravinskian sunt recontextualizate, evocând (în special) baletul menționat anterior (ex. 13 a-b).



Ex. 13a: Dinu Lipatti, *Simfonia concertantă pentru două pianе și orchestră de cameră*, op. 5, partea a III-a, măs. 140-144



Ex. 13b: Igor Stravinski, *Ritualul primăverii*, K015, „Adorația pământului”, «Vestitorii primăverii», măs. 1-7, versiune pentru pian la 4 mâini realizată de compozitor, Éditions Russes de Musique, Leipzig, 1989

Dezvoltarea (reper 150), de dimensiuni mai restrânse în raport cu ampla secțiune expozitivă anterioară, se fundamentează pe elementele recognoscibile ce constituie materialul melodic-ritmic al acesteia. În prima fază (D₁), compozitorul creează, susținută de acompaniamentul ostinato al pianului II, o pânză polifonică aerisită, brodată imitativ de către pianul I și viorile I și II pe baza unei idei motivice provenite din tema a II-a: conturul ascendent-descendent,

format din secunde mici și mari, al optimilor, încheiat cu un salt urcător de terță mică.

Următoarele două faze (D₂, reper 170; D₃, reper 200) împărtășesc același material tematic și aceleași procedee de dezvoltare. Pornind de la motivul α, exploatat de Lipatti cu o tenacitate aproape obsesivă, și remarcând prezența unor acorduri percutante de factură stravinskiană, a unor fragmente caracteriale transformate din tema a II-a și a unei versiuni distorsionate a temei I, observăm nu doar o simplă prelucrare tradițională (prin secvențare, repetiție, variație etc.) a surselor melodico-ritmice inițiale, ci configurarea unei veritabile scene motorice – plină de elan dansant, umor și ironie –, animată de parfumul inconfundabil al jazzului. Lipatti integrează subtil elemente specifice acestui limbaj „decadent” – sincopări și contratimpări, accente deplasate, armonii cu septimă adăugată, glissando, efecte timbrale –, reluând o sursă de inspirație prezentă și în partea a III-a a *Concertino-ului în stil clasic*. Această apropiere de idiomul jazzistic îl afiliază direcției exploratorii deschise de marii compozitori ai începutului de secol XX, precum Stravinski, Milhaud sau Ravel, care au asimilat libertatea ritmică și cromatica tipice acestui gen muzical în structuri rafinate, dând naștere unor expresii muzicale noi, originale și profund ancorate în spiritul vremii.

Dezvoltarea se încheie cu o scurtă cadență pianistică, desfășurată la unison între cele două instrumente soliste, în care scriitura veloce, bazată pe șaisprezecimi cromatice, amintește de pasaje similare din *Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră mică*, op. 19, de Filip Lazăr (ex. 14 a-b). Textura cadenței se dizolvă treptat într-o pedală pe re, redată ca un murmur de octave de către pianul I și punctată *staccatissimo* de celălalt instrument solist.



Ex. 14a: Dinu Lipatti, *Simfonia concertantă pentru două pianouri și orchestră de cameră*, op. 5, partea a III-a, măs. 140-144



Ex. 14b: Filip Lazăr, *Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră mică, op. 19*, partea a II-a, măs. 1-3, transcripție pentru 2 pianе realizată de compozitor, Durand, Paris, 1934

În repriză (reper 230), prefigurată de elementele cu iz „lăutăresc” – acompaniamentul ostinato, modelul ritmic bazat pe grupuri de câte două șaisprezecimi legate și linia cromatică introductivă –, compozitorul readuce tema I în două ipostaze distincte: prima, la reper ¹255, intonată de vioara a II-a, iar a doua, la reper 290², propusă de violă, ambele construite pe centrul tonal inițial. Tema a II-a reapare la vioara I (reper ²310), la o secundă mică ascendentă față de prima sa expunere. Secțiunea recapitulativă se încheie cu o țesătură polifonică ce reia nuanțele jazzistice din dezvoltare (concluzie, reper ²335), fiind construită pe același material motivic.

Coda (reper 370¹) propune, într-o manieră inedită, o recreare a sursei melodico-ritmice introductive, servind ca prolog instrumental pentru ultima expunere a temei I, realizată la pianul II, și pentru o manifestare finală tranșantă a motivului α. Lucrarea se încheie cu o codettă (reper 395) articulată brusc după două măsuri de suspensie, de pauză generală. Oscilația *sol-re*, intonată aici de întreg aparatul solistic-orchestral într-o nuanță răsunătoare, funcționează ca o pedală-sentință – un gest de coagulare tonală, ritmică și expresivă, condensând energia ostinatourilor anterioare într-un bloc sonor de factură ritualică, purtând rezonanțe stravinskiene și nuanțe triumfător-mecanice.

Interpretări în dialog: trei viziuni

Prezentul capitol propune o analiză comparativă a trei interpretări reprezentative ale *Simfoniei concertante pentru două pianе și orchestră de coarde*, op. 5. Sunt abordate versiunea realizată de Madeleine Lipatti și Béla Siki, împreună cu *Orchestre National de France*,

sub bagheta dirijorului George Enescu, înregistrată la Besançon pe 6 septembrie 1951, în concertul omagial dedicat compozitorului și pianistului român¹; interpretarea Suzanei Szörenyi împreună cu Corneliu Rădulescu, alături de Orchestra de Studio a Radioteleviziunii, dirijată de Răzvan Cernat în anul 1984²; precum și înregistrarea din 1997 a lui Lory Wallfisch și Horia Mihail, acompaniați de Orchestra Națională Radio, sub conducerea dirijorului Horia Andreescu.

Toți cei șase pianiști s-au dedicat de-a lungul carierei lor interpretative și/sau pedagogice promovării creației românești și în special a opusurilor semnate de Dinu Lipatti. În acest sens, pianista Madeleine Lipatti (născută Cantacuzino), soția compozitorului, a avut un rol esențial în conservarea operei și amintirii acestuia³ după moartea sa prematură. Un moment de referință îl constituie, de altfel, chiar interpretarea *Simfoniei concertante*, op. 5 alături de Béla Siki. Pianist de origine maghiară, format la Academia de Muzică „Liszt Ferenc” din Budapesta, acesta a fost un continuator al idealurilor estetice împărtășite de Lipatti în cadrul întâlnirilor discipol-student petrecute la Geneva.

Pianiștii Suzana Szörenyi și Corneliu Rădulescu s-au remarcat printr-o activitate interpretativă și pedagogică solidă, fiind promotori activi ai creației românești. De-a lungul carierei, ambii artiști au abordat lucrări importante din repertoriul autohton, precum *Dansurile românești* lipattiene (Szörenyi-Hilda Jerea) și integrala creației enesciene pentru pian la 4 mâini (Szörenyi-Rădulescu)⁴, promovându-le în recitaluri, festivaluri și înregistrări de arhivă.

Lory Wallfisch, pianistă de origine română stabilită în Statele Unite ale Americii, a fost o partizană a muzicii românești, popularizând

¹ Madeleine Lipatti și Béla Siki, dirijor George Enescu, *Orchestre National de France*, Tahra, TAH 246, România, 2002, CD.

² Suzana Szörenyi și Corneliu Rădulescu, dirijor Răzvan Cernat, Orchestra de Studio a Radioteleviziunii, Electrecord, ST-ECE 3101, România, 1984, LP

³ Madeleine Lipatti a reunit într-un volum memorial dedicat soțului său amintirile personale și reflecțiile legate de viața și cariera acestuia, sub titlul *In memoriam Dinu Lipatti. Mărturii*, Grafoart, București, 2018.

⁴ Steluța Radu, Viorica Rădoi, „Suzana Szörenyi”, biografia pianistei și pedagogiei române, publicată pe site-ul Concursului Internațional de Duo „Suzana Szörenyi”, <https://www.concursul-suzanaszoerenyi.ro/suzana-szoerenyi-ro/>, accesat la 17.07.2025.

creația lui Lipatti și a altor creatori autohtoni prin recitaluri și înregistrări. Fiind o apropiată atât a tânărului compozitor, cât și a lui Enescu, discografia lui Wallfisch cuprinde, printre altele, *Sonatina pentru mâna stângă* lipattiană, *Suita a III-a pentru pian*, op. 6 de Constantin Silvestri, *Sonata pentru violă și pian*, op. 32 de Mihail Jora, *Toccata* de Paul Constantinescu¹ sau *Sonata nr.1 în fa diez minor*, op. 24 de Enescu². În același timp, Horia Mihail, pianist român din generația postdecembristă, a inclus frecvent în repertoriul său lucrări semnate de Lipatti – printre care *Concertino în stil clasic*, *Sonatina pentru mâna stângă*, *Nocturna în fa diez minor*³ – sau de alți compozitori români (Enescu, Tiberiu Brediceanu, Dan Dediu etc.), contribuind la propagarea acestora prin intermediul concertelor și inițiativelor culturale. Amândoi artiștii au avut un rol semnificativ în păstrarea vizibilității operei lipattiene în peisajul muzical contemporan.

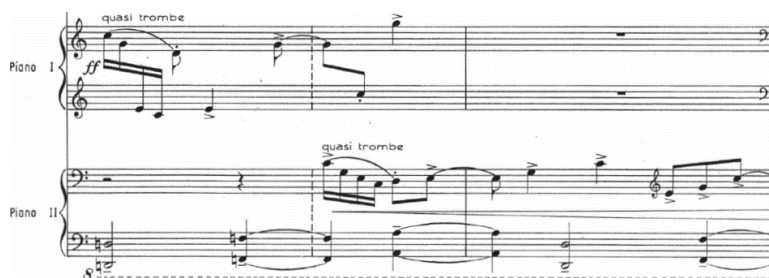
Prima parte a *Simfoniei concertante* pune în fața pianiștilor soliști o serie de provocări de ordin expresiv și tehnic, care depășesc simpla redare corectă a textului muzical. Una dintre dificultățile centrale constă în alegerea unui tempo adecvat în acord cu indicația *Molto maestoso*, o formulare ce vizează mai curând caracterul decât un parametru metronomic strict, solicitând un echilibru între solemnitate și fluentă. Paleta dinamică cuprinzătoare, ce se întinde de la *p* la *fff*, presupune o modelare nuanțată a culorii sonore și reliefația respirației interioare a frazei muzicale, în special în contextul unui ansamblu orchestral de coarde dens și energic. Interpretarea impune, de asemenea, o atentă valorificare a diversității indicațiilor expresive – de la *pesante*, *risoluto* sau *quasi trombe* (ex. 15), la nuanțe subtile precum *sans dureté* sau *poco espressivo* – precum și o claritate a articulațiilor, unde distincția dintre *legato* și *non legato* (care poate semnifica *portato*, *staccato* sau

¹ Lory Wallfisch, *A Festival of Romanian Music (Enescu. Jora. Lipatti. Silvestri. Constantinescu. Brânduș. Negreanu)*, Ebs, ebs 6146, Germania, 2006, CD.

² Lory Wallfisch, *George Enescu*, Ebs, ebs 6043, Germania, 1995, CD.

³ Deși aceste informații nu sunt disponibile în arhiva online a programelor de concert, declarațiile privind promovarea creației compozitorului și pianistului român, precum și admirația profundă pe care Horia Mihail i-a purtat-o acestuia, pot fi regăsite într-un scurt interviu intitulat „Gânduri despre Dinu Lipatti”, realizat pentru canalul de YouTube al Casei Artelor „Dinu Lipatti”, <https://www.youtube.com/watch?v=f1YYaMS0UNg>, accesat la 17.07.2025.

chiar *staccatissimo*) sau notația *marcato* joacă un rol esențial în conturarea expresivă a discursului.



Ex. 15: Dinu Lipatti, *Simfonia concertantă pentru două pianе și orchestră de cameră*, op. 5, partea I, măs. 85-87

Din punct de vedere al scriiturii, contrastul dintre acordurile arpeggiate, ample și grave din secțiunea A și figurile de șaisprezecimi cromatice, șerpuite și motrice din B, cere flexibilitate tehnică și capacitate de trecere convingătoare de la lirism la mobilitate. Nu în ultimul rând, momentele de dialog imitativ sau de contrapunct între cele două pianе presupun o coordonare atentă și o viziune comună, în care individualitatea fiecărui solist este pusă în slujba unui discurs unitar și coerent.

În ceea ce privește interpretările părții întâi, se remarcă o apropiere evidentă între duoul Madeleine Lipatti și Béla Síki (5'15") și cel format din Suzana Szörenyi și Corneliu Rădulescu (5'12"), ambele optând pentru un tempo mai animat, care conferă discursului un plus de cursivitate și elan. Prin contrast, versiunea propusă de Lory Wallfisch și Horia Mihail (5'55") se distinge printr-un tempo ușor mai reținut, care imprimă frazei o gravitate controlată și o aură discret melancolică, aproape misterioasă.

Toate cele trei interpretări evidențiază cu finețe expresivitatea partiturii: acordurile arpeggiate din introducere, marcate *pesante* și încredințate pianului II, sunt redactate cu greutate sonoră, dar și cu claritate, creând un efect incisiv și sobru, de deschidere gravă și impunătoare. Șaisprezecimile din secțiunea B, specifice scriiturii neoclasice, sunt redactate clar și fluid, cu o expresivitate condusă de conturul melodic și nu de aplicarea unor libertăți agogice. Secțiunea B₄, unde pianul II imprimă acompaniamentul ca un *basso continuo*, este

tratat în toate cele trei versiuni cu grijă pentru construcția timbrală generală și intensificarea gradată a tensiunii, în consonanță cu direcția amplificatoare a întregului ansamblu. Indicația *quasi trombe*, introdusă în concluzia travaliului ritmic tensionat, este interpretată ca o sugestie de claritate și strălucire a temei α , în timp ce reluarea temei α , în secțiunea A finală, este redată cu strălucire și precizie, conform indicației *risoluto* și a articulației scurte și accentuate.

Așadar, în toate cele trei versiuni, cele două pianе alternează cu naturalețe între rolul solistic – evidențiat în momentele de dialog polifonic – și cel de acompaniament expresiv, integrându-se armonios în arhitectura orchestrală propusă de Lipatti. Ultimele două măsuri din coda se disting printr-o sincronizare riguroasă și o coeziune camerală impresionantă, care contribuie la caracterul tranșant al încheierii. O soluție interpretativă deosebită apare în versiunea semnată de Madeleine Lipatti și Béla Siki (5:13): în penultima măsură, unde partitura cere un acord lung, în *fff* (ex. 16), cei doi pianiști aleg să nu îl atace „placat”, ci optează pentru o redare în tremolo, o alegere menită să prelungească tensiunea acordului și să înlesnească integrarea acestuia în dinamica ascendentă a orchestrei, evitând diminuarea immanentă instrumentului cu claviatură și creând, în schimb, un efect de vibrație continuă, organică.

The image displays a musical score for two pianos, labeled 'Piano I' and 'Piano II'. The score is for measures 104-107 of the first part of Dinu Lipatti's Concertant Symphony. Piano I begins with a 'poco rit.' (ritardando) marking and a 4/4 time signature. Both pianos play a sustained chord in the final measure, marked 'fff' (fortissimo) and 'Allegro molto' with a tempo of 184. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Ex. 16: Dinu Lipatti, *Simfonia concertantă pentru două pianе și orchestră de cameră*, op. 5, partea I, măs. 104-107

Partea a doua ridică o serie de provocări interpretative de o finețe aparte, diferite de dificultățile tehnice specifice virtuozității pianistice tradiționale. În locul spectaculozității, interpreții sunt chemați să creeze o atmosferă de profundă suspendare și introspecție, printr-un dozaj expresiv rafinat. Una dintre dificultățile centrale este alegerea unui tempo adecvat, care să păstreze cursivitatea frazelor fără a compromite caracterul static sugerat de indicația *Molto adagio*. De asemenea, găsirea unui raport coerent între cele două secțiuni – A (lentă) și B (*un poco più animato, ma tranquillo*) – implică o sensibilitate agogică subtilă, un simț al proporțiilor. Articulația continuă de tip *legato*, menținută în nuanțe reduse (*ppp*, *pp*, *p*, maxim *mf*), solicită un control fin al sonorității și al atacului la cele două plane soliste. Redarea fluidității liniei de șaisprezecimi grupate în cvintolet, subordonate alternanței metrice 3/4 – 2/4, adaugă un strat suplimentar de complexitate. În plus, valorificarea efectelor timbrale *lumineux* și *quasi celesta*, împreună cu redarea imponderabilității generate de ampla pedală finală pe *si*, contribuie decisiv la conturarea atmosferei onirice și cvasi-imateriale a acestei mișcări. Toate aceste aspecte cer nu doar rigoare tehnică, ci și o profundă capacitate de interiorizare și echilibru expresiv între cele două plane.

Deși nu se remarcă diferențe marcante între cele trei versiuni interpretative analizate, toate înscriindu-se în atmosfera meditativă construită de Lipatti în partea a doua a lucrării, pot fi totuși sesizate variații subtile de nuanță și caracter. Toate cele trei duouri evocă o formă distinctă de melancolie, conferind acestei stări afective o paletă expresivă diferită. Astfel, în versiunea semnată de Madeleine Lipatti și Béla Siki (aproximativ 8 minute), discursul capătă o tentă profund nostalgică, cu părțile pianistice topindu-se aproape imperceptibil în textura orchestrală – o fuziune sonoră ce poate fi pusă, cel puțin parțial, pe seama contextului emoțional încărcat în care a fost realizată interpretarea. În schimb, în varianta oferită de Suzana Szörenyi și Corneliu Rădulescu (6'40"), un tempo general mai cursiv și o animare subtilă a secțiunii B imprimă discursului o melancolie aerată, cu accente luminoase, păstrând echilibrul între contemplativ și fluid. În interpretarea din 1997, realizată de Lory Wallfisch și Horia Mihail (7'50"), contrastele dintre cele două secțiuni devin chiar mai vizibile. Deși secțiunea A rămâne lentă și elegiacă, în B pianele își păstrează

claritatea cursivității. Cei doi artiști valorifică fiecare detaliu structural semnificativ: în prima secțiune, efectul *lumineux*, asemănător unui clopoțel trist, este bine reliefat; în B₁, acordurile desfășurate devin un contrapunct limpede la *lamento*-ul orchestral, într-o interpretare ce privilegiază transparența și expresivitatea conturului melodic ascendent, iar în B₂, acompaniamentul arpeggiat ce însoțește figurația de șaisprezecimi *quasi celesta* este articulat cu gravitate (ex. 17).



Ex. 17: Dinu Lipatti, *Simfonia concertantă pentru două pianе și orchestră de cameră*, op. 5, partea a II-a, măs. 55-57

Partea a treia aduce cu sine o serie de dificultăți interpretative ce depășesc sfera virtuozității spectaculoase, solicitând în schimb o stăpânire matură a caracterului versatil și jucăuș al discursului muzical. Alegerea unui tempo adecvat, care să reflecte indicația *Allegro con spirito*, devine esențială pentru a pune în valoare nu doar energia nestăvilită a mișcării finale, ci și spiritul dansant ce străbate partitura, prin nuanțe folclorice subtil stilizate și aluzii rafinate la limbajul jazzistic.

Pianistul este pus în fața unei scriituri bogate în articulații (de la *staccatissimo* la *legato*), accentuări și dinamici contrastante (de la *pp* la *fff*), toate sprijinite de o densă rețea de indicații expresive – *brillante*, *giocos*, *ironico*, *quasi trombe*, *quasi fagotto*, *furioso*, *scherzando* etc. (ex. 18) Alternanța dintre viteza și fluiditatea pasajelor de șaisprezecimi, lirismul liniilor *legato* și incisivitatea acordurilor masive, de factură stravinskiană, solicită un control nuanțat al gesticii pianistice și o colaborare receptivă între cei doi soliști. Mai ales în dezvoltarea spumoasă, cu caracter aproape improvizatoric, se simte nevoia unei maleabilități comune, capabile să valorifice umorul rafinat al replicilor, al contrelor surprinzătoare și energia spontană, ludică, a discursului. Finalul, construit din două acorduri scurte și concludive, susținute de tremolo, cere o precizie percutantă, capabilă să conchidă întreaga lucrare cu forță, exactitate și aplomb teatral.



Ex. 18: Dinu Lipatti, *Simfonia concertantă pentru două piano și orchestră de cameră*, op. 5, partea a III-a, măs. 383-386

Cele trei versiuni ale părții a III-a se înscriu în același registru expresiv și tempoul abordat este relativ apropiat, respectând indicația *Allegro con spirito* și spiritul dansant al mișcării. Duratele înregistrărilor sunt următoarele: Madeleine Lipatti-Béla Siki (5'40"), Suzana Szörenyi-Corneliu Rădulescu (5'35") și Lory Wallfisch-Horia Mihail (5'50"), diferențele de desfășurare în timp reflectând nu variații de tempo semnificative, ci mai curând opțiuni caracteriale/expresive subtile. Totuși, Wallfisch și Mihail se remarcă printr-o limezime tehnică ce învelește fiecare detaliu într-o claritate sculptată, conferind întregii versiuni o eleganță sigură și echilibrată.

Toate cele trei duouri adoptă o claritate neoclasică în redarea discursului muzical, cultivând o expresie cvasi-obiectivă, fără exagerări agogice sau fluctuații expresive arbitrare. Pasajele de virtuozitate tehnică sunt abordate cu siguranță și fluență, iar temele I și II sunt interpretate cu un *legato* expresiv bine conturat. Suprapunerea contrastantă dintre linia melodică continuă a temei a II-a și acompaniamentul *staccato* este echilibrat și precis, relevând o bună înțelegere a texturii omogen-contrastante. Caracterul *giocos* al motivului α este evidențiat cu umor și vivacitate, în timp ce pasajul cu indicația *le pouce un peu en dehors* („degetul mare puțin scos în relief”; ex. 19), în care linia de sopran preia traseul cromatic al vioarei II și al violei din introducere, este atent reliefat în toate cele trei versiuni.



Ex. 19: Dinu Lipatti, *Simfonia concertantă pentru două piane și orchestră de cameră*, op. 5, partea a III-a, măs. 283-287

Cele patru măsuri *ironico* repetitive care preced secțiunea dezvoltătoare sunt tratate cu un umor ușor acid, caustic, iar acordurile robuste, de factură stravinskiană, sunt redactate cu vigoare și robustețe. Dezvoltarea (cu precădere fazele D_2 și D_3), cu coloratura ei jazzistică, oscilează cu finețe între precizie ritmică și libertatea unui joc sonor bine controlat. Finalul este impecabil sincronizat, marcat de o precizie camerală exemplară. Tot acest echilibru este posibil datorită colaborării strânse dintre cei doi soliști și celelalte două entități ale ansamblului – orchestra și dirijorul –, cu un plus de coerență și acuratețe în versiunea oferită de Wallfisch și Mihail.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

- Bărgăuanu, Grigore & Tănăsescu, Dragoș, *Dinu Lipatti*, Editura Muzicală, București, 2000
- Firca, Clemana Liliana, *Modernitate și avangardă în muzica ante- și interbelică a secolului XX (1900-1940)*, Editura Fundației Culturale Române, București, 2002
- Jäger, Monika, *Das kompositorische Werk von Dinu Lipatti als Teil der europäischen Moderne. Aspekte einer rumänisch-französischen Stilsynthese*, Epos, Osnabrück, 2010
- Radu, Steluța; Rădoi, Viorica, „Suzana Szörenyi”, <https://www.concursul-suzanaszoerenyi.ro/suzana-szoerenyi-ro/>, accesat la 17.07.2025
- Velea, Alina, „Repere stilistice în *Simfonia concertantă* de Dinu Lipatti”, în *Dinu Lipatti. Contemporanul nostru – Caietul simpozionului internațional „Dinu Lipatti”*, Academia de Muzică, București, 1996

SUMMARY

Cristina Gârbea

**Form, content, and interpretative imagery in Dinu Lipatti's
Symphonie concertante for two pianos and string orchestra, op. 5**

The present analysis, approached from the perspective of the performer, aims to explore several key coordinates of Dinu Lipatti's *Symphonie concertante for two pianos and string orchestra*, op. 5, highlighting the relationship between form, stylistic language, and interpretative imagery, as well as the work's placement within the aesthetic context of the first half of the twentieth century. Regarded as Lipatti's last major orchestral composition, the piece is presented as a mature synthesis of his neoclassical idiom, in which Baroque, Stravinskian, Impressionist, and jazz influences are organically interwoven with elements of Romanian folk inspiration. The study is further complemented by a comparative interpretative perspective on several representative recordings, revealing how choices of tempo, articulation, and timbral color contribute to the continual renewal of the work's expressive meaning.

PORTRETE

O incursiune reflexivă în cariera multivalentă și creația compozitoarei Livia Teodorescu-Ciocănea

Laura Tătulescu

România este cunoscută ca fiind o țară bogată în ceea ce privește cultura și talentul. Sfera muzicală nu doar că nu face excepție, ci întărește regula. A existat dintotdeauna (și continuă să existe) o preocupare în mediul artistic ce a dus către plămădirea unor cariere



importante, construite pe baza unui dar incontestabil, a unei munci riguroase, dar și a unei dorințe de a scoate la rampă o voce autentică.

Pe compozitoarea Livia Teodorescu-Ciocănea (n. 1959) toate aceste lucruri au ghidat-o pe un drum dovedit versatil, profesionist și de succes.

S-a născut în perioada comunistă când educația muzicală și posibilitățile de dezvoltare artistică erau limitate. Studiile doctorale erau permise unui număr foarte restrâns de persoane, iar părăsirea țării în scop academic sau artistic era un demers dificil de realizat.

Livia Teodorescu-Ciocănea s-a orientat către învățământul doctoral după Revoluția din 1989, când sistemul s-a schimbat și a permis unui număr mai mare de candidați să se înscrie la studii de nivel superior. A studiat pianul cu Ana Pitiș și Ioana Minei, iar mentorul său în compoziție a fost renumita compozitoare Myriam Marbe – o imensă personalitate care a pavat drumul multor creatori, în special pe cel al femeilor compozitoare și una dintre foarte puținele artiste care au reușit, în ciuda regimului, să pună România pe harta muzicală a modernismului la nivel european.

S-a specializat în Marea Britanie în 1996 ca bursieră Tempus, iar în anii 1998 și 1999 ca bursieră a Ministerului Educației Naționale (MEN) pentru studii doctorale la Universitatea din Huddersfield, având-o coordonatoare pe compozitoare Margaret Lucy Wilkins. Aceste stagii au fost efectuate în completarea studiilor doctorale înregistrate la Universitatea Națională de Muzică din București, sub îndrumarea compozitorilor Anatol Vieru și, ulterior, Octavian Nemescu.

Pianistă

A urmat o carieră de pianistă concertistă, interpretând pe plan național și internațional un număr important de lucrări din repertoriul pentru pian solo și pian la patru mâini, aducând la rampă în primă audiție românească, două lucrări majore de Olivier Messiaen: *Visions de l'Amen* pentru două pian (cu pianista Luminița Berariu) și partea de pian solo din *Simfonia Turangalîla*, alături de Orchestra Filarmonicii George Enescu, sub bagheta dirijorului Alain Pâris.

Stăpânirea acestui instrument și vasta experiență ca solistă au dus la o libertate și o naturalețe de expresie evidente în compozițiile pentru pian. Are numeroase înregistrări în calitate de pianistă, interpretând lucrări ale compozitorilor universali, dar și propriile creații, precum *Nocturniana: Fantasy for two pianos on Chopin's Nocturne*, *Sontatina Buffa: Hommage to Charlie Chaplin* pentru pian la patru mâini (una dintre cele mai cântate piese pentru pian ale sale) și Concertul pentru pian și orchestră *Lebenskraft* (Forța vieții), interpretat de către compozitoare alături de Filarmonica George Enescu, sub bagheta

maestrului Paul Nadler¹, un colaborator frecvent al operei Metropolitan din New York. În această lucrare, compozitoarea acordă o importanță specială *Auftakt*-ului (anacruza), care este elementul ce propulsează (sau proiectează) energia muzicală, direcționând tensiunile. Piesa împletește dimensiuni contemporane puternic conturate cu ecouri de ragtime și sonorități lirice.

Contribuție academică

În prezent, este profesor asociat la Universitatea Națională de Muzică din București, în cadrul departamentului de Compoziție, Muzicologie și Pedagogie Muzicală, unde, de-a lungul anilor a predat compoziția, forme și analize muzicale, stilistică și poetică muzicală, mulți dintre studenții săi urmând cariere de interes în domeniul creației. În 2008 a câștigat un grant de cercetare internațional (*Endeavour Award*) din partea guvernului australian, începând astfel o intensă colaborare cu Monash University Melbourne. Între 1917 și 2021 este numită Adjunct Associate Professor, iar din 2021 este profesor afiliat al acestei universități. În 2022 a fost aleasă membră a Academiei Europene de Științe și Arte din Salzburg.

În calitate de muzicolog, a publicat trei lucrări majore care configurează și reconfigurează aspecte și soluții privind timbrul instrumentelor, respectiv aspecte sintactice și morfologice ale compozițiilor muzicale: *Timbrul muzical – strategii de compoziție*, *Tratat de forme și analize muzicale* și *Curente de gândire în muzica secolelor XX și XXI*.

Prima dintre acestea, *Timbrul muzical – strategii de compoziție*, publicată în 2004 la Editura Muzicală, este un studiu amplu asupra timbrului din perspectivă psiho-acustică, bazat pe teorii moderne. Lucrarea include, de asemenea, analize timbrale ale unor creații orchestrale proprii.

Tratatul de forme și analize muzicale, publicat în 2005 la Editura Muzicală și reeditat în 2014 la Editura Grafoart, este o lucrare științifică și didactică ce conține capitole despre arhetipurile formelor muzicale, clasificarea unităților structurale precum fraza, motivele și perioadele,

¹ 16 și 17 iunie 2011, Ateneul Român

dar și criterii de analiză. Sunt discutate și definite formele tonale omofone și polifone vocale și instrumentale, oferind exemple din repertoriul clasic. Cartea include și exemple din creația modernă a compozitorilor Béla Bartók, Claude Debussy, Igor Stravinsky și Krzysztof Penderecki. Această lucrare didactică este un reper în universitățile de muzică din țară și figurează pe lista de recomandări pentru doctoranzi, care, printr-o analiză amplă și detaliată a muzicii, ajung la o înțelegere mai profundă a unei lucrări, dobândind, ca rezultat, o paletă mai largă de opțiuni interpretative.

Un alt demers important în domeniul academic este îngrijirea unei noi ediții publicată de Grafoart a *Tratatului de artă pianistică* aparținând mentorilor săi, Ana Pitiș și Ioana Minei – un ghid valoros pentru tinerii pianiști privind tehnica interpretativă, metodologia și cerințele psihologice ale predării acestui instrument.

Compozitoare

Livia Teodorescu-Ciocănea abordează un spectru larg de genuri muzicale, valorificând sonoritatea, expresivitatea și mesajul fiecărei creații, într-un stil care îi aparține în mod distinct. Componenta modernă a compozițiilor sale se regăsește, în principal, în atenția acordată timbrului și în tehnicile sale creative originale, apropiate de școala spectralismului.

A scris peste 80 de lucrări, interpretate în mai mult de 200 de concerte și festivaluri din întreaga lume, una dintre cele mai recente scene fiind Weill Recital Hall din prestigioasa instituție Carnegie Hall din New York (lucrarea *Infloribus*, în interpretarea cvartetului de coarde american Bayberry Quartett¹). Finalitatea acestui demers a fost realizarea unei înregistrări speciale în condiții acustice optime și publicarea ei la casa de discuri Cicerone MA, în colaborare cu Halidon Music și Sound Espressivo pe al cărui site, lucrarea a fost descrisă astfel: „Compoziția Lievei Teodorescu-Ciocănea, realizată cu o meticulozitate remarcabilă, oferă o perspectivă revigorantă asupra formatului atemporal al cvartetului de coarde. De la frumusețea tulburătoare până la ritmul exploziv, secțiunile din Cvartetul de coarde nr. 2, *Infloribus*,

¹ 1 iulie 2024

explorează o gamă largă de emoții și peisaje sonore, punând în valoare măiestria și versatilitatea Cvartetului de coarde Bayberry. Acest album este o mărturie captivantă a viitorului muzicii clasice, unde tradiția întâlnește inovația în fiecare notă.”¹

Este autoarea conceptului de *hypertimbralism* – un termen muzical nou, introdus de compozitoare, ce face referire la timbrul extins prin diferite procedee noi care îmbogățesc vocabularul compozitorului contemporan. Hipertimbralismul pornește de la gestul timbral ca unitate expresivă primară. Este analizat modul în care timbrul acționează simultan pe multiple niveluri de percepție: senzorial, emoțional, simbolic. În articolul său, *Poetics of hypertimbralism in music* (Poetica hipertimbralismului în muzică)², compozitoarea demonstrează că în muzica contemporană sunt doi factori care au dus la evoluția esteticii bazate pe timbru: masa sonoră (texturi dense, non-tematice) care generează un ”timbru global” și tehnici instrumentale complexe.

Conceptul vizează lucrări orchestrale, camerale sau pentru instrumente solo care se bazează pe timbralități neobișnuite, implicând energie polispectrală. Un exemplu în acest sens îl constituie concertul pentru flaut și orchestră *Rite for enchanting the air* (Ritual pentru fermecarea aerului), în care contrastele timbrale au rol principal: solistul se folosește de diferite variante de flaut interșanjabile pe parcursul concertului (de la flaut bas până la piccolo), iar orchestra, de tehnici speciale pentru a obține combinații de sonorități pe axa continuumului sunet/zgomot.

¹ Sound Espressivo: citatul original în limba engleză: „Livia Teodorescu-Ciocănea's composition, meticulously crafted, offers a fresh perspective on the timeless string quartet format. From the hauntingly beautiful to the explosively rhythmic, the "Infloribus" String Quartet No. 2 pieces explore a wide range of emotions and soundscapes, showcasing the Bayberry String Quartet's mastery and versatility. This album is a thrilling testament to the future of classical music, where tradition meets innovation in every note.”

<https://ru.soundespressivocompetition.com/albums/infloribus>

² Teodorescu-Ciocănea, Livia: *Poetics of hypertimbralism in music*, Proceedings of the European Academy of Sciences and Arts, vol. 1 (22 decembrie 2022).

<https://www.peasa.eu/site/article/view/6>

Muzica sa explorează, de asemenea, postmodernismul și neo-impresionismul, precum și spectralismul multistratificat, adică utilizarea unor sintaxe diferite, suprapuse în funcție de registru și de grupările instrumentale ale orchestrei. Compozitoarea împarte ambitusul orchestral în trei straturi: pentru registrul înalt utilizează structuri micro-polifonice, pentru registrul mediu – structuri omofone, iar pentru registrul grav – pedale.

A căutat în compoziții, dar și din punct de vedere muzicologic să demonstreze că există un etos timbral asociat diferitelor culturi, fie prin utilizarea explicită a unor instrumente specifice (cum ar fi ocarina, cimpoiul, sau acordeonul), fie printr-un aliaj sonor care să evoce acel spațiu cultural. Și influențele bizantine sau gregoriene s-au evidențiat în structurile melodice, în toate cazurile în combinație, cu intenția unui ecumenism sonor.

O cantată cu caracteristici hipertimbrale de actualitate este *Mysterium tremendum* pentru mezzosoprană și orchestră. Titlul lucrării face referire la sintagma teologică *Mysterium Tremendum et Fascinans*, introdusă de teologul luteran german Rudolf Otto, care exprimă dualitatea sentimentului religios: frica și fascinația deopotrivă, a credinciosului în fața misterului divin.

Cantata îmbină etosul religiei ortodoxe cu cel al catolicismului, iar linia melodică vocală conduce întreaga dezvoltare dramatică. Vocea alternează între un timbru angelic și unul dramatic, de factură operistică. Notabil este faptul că momentele lirice sunt atribuite registrului acut al vocii, iar liniile dramatice registrului mediu.

În acest sens, compozitoarea notează:

„În afara sonorităților naturale diferite ale părții vocale, textele multilingve au oferit o modulație perpetuă a etosului, care mi-a permis să gândesc muzical în termeni de etosuri timbrale distincte. Pentru mine, rezonanța textelor reflectată de peisajele timbrale ale orchestrei a sugerat diferențierea culturală dintre cele două rituri: ortodox și catolic. Intenția mea a fost să compun o muzică ecumenică, în care estul și vestul să fie unite fundamental prin timbru și etos.”¹

¹ Livia Teodorescu-Ciocănea – *Orchestral Music* (Toccata Classics), booklet CD - p. 17, traducerea autoarei.

Ex. nr. 1: fragment din cantata *Mysterium Tremendum*

Există un echilibru între tratarea tradițională a orchestrei și utilizarea tehnicilor instrumentale extinse pentru efecte timbrale speciale (triluri armonice sau de presiune ale coardelor, sunete eoliene, *bisbigliando* – tremolo blând, aproape șoptit – sau sunete aerate ale instrumentelor de suflat din lemn și alamă).

Mysterium tremendum îmbină sentimentul de teamă în fața mâniai sacre cu trăirea înălțării spirituale în raport cu perfecțiunea și plenitudinea iubirii divine.

Liedurile din portofoliul compozitoarei cuprind un limbaj care contopește modernismul occidental cu cel oriental. Uneori sunt inspirate de elemente ale etosului folcloric românesc sau ale altor culturi; pot avea sonorități bizantine sau gregoriene, dar și o abordare timbrală singulară. Temele narrative alese de compozitoare acoperă o paletă largă și diversificată, inspirate din literatura universală, istorie,

scene biblice și figuri sacre sau din natură, în special tematica toamnei, care reprezintă un leitmotiv literar al cântecelor sale. Lucrări precum *Evangheliile toamnei* pe versuri de Nichita Stănescu, *Întomnare-n lied* pe versurile compozitorului Nicolae Coman și *Chanson d'Automne* (Paul Verlaine) au fost puse în valoare prin interpretări de marcă în sălile de concert. Ele reprezintă o lume în care, în mod liber, muzica se confundă cu starea, fără prejudecăți de limbaj sau estetică pe care interpreții o augmentează cu sufletul lor.

Repertoriul său vocal-simfonic, abordat de cei mai valoroși soliști ai țării, a avut, de asemenea, un impact semnificativ în sfera concertistică din România.

O lucrare de curând prezentată pe scena Radiodifuziunii române este cantata *L'isolement* pentru două soprane și orchestră¹. În programul de sală compozitoarea nota: "Cantata *L'isolement* [...] este o proiecție dramatică a versurilor lui Alphonse de Lamartine în mediul simfonic și liric vocal. Sunt reflectate momente de adâncă însingurare, descrieri ale unor peisaje naturale și cosmice încărcate de semnificații psihologice precum și interogări filozofice cu răspunsuri asemenea unor sentințe. Vocile celor două soprane se împletesc, se unesc sau se opun prin registre și țesături adecvate momentelor textului. Orchestra funcționează ca o matcă sonoră care asigură adâncime, varietate timbrală și sugestie poetică."

Este o lucrare cu impulsuri romantice, dramatice și lirice, toate exprimate prin voce în interacțiune cu mediul complex timbral al orchestrei. Versurile lui Lamartine declanșează adevărate tablouri vivante prin descrierile de natură, brăzdate de tulburătoare afirmații filozofice la sfârșitul anumitor strofe, ca niște fulgere sau strigăte deznădăjduite:

„Au coucher du soleil, tristement je m'assieds
Le soleil des vivants n'échauffe plus les morts
Un seul être vous manque, et tout est dépeuplé!"

¹ Primă audiție absolută cu sopranele Diana Țugui și Teodora Gheorghiu – 22 mai 2024 – cu Orchestra de Cameră Radio, dirijor Vlad Maistorovici, în cadrul festivalului *Săptămâna Internațională a Muzicii Noi*.

[illegible]

Ex. nr. 2: fragment din cantata *L'isolement*

Scriș în 2018, oratoriul *Câmpuri de maci* (Poppy Fields) este o lucrare vocal-simfonică în cinci părți pentru trei soliști (mezzosoprană, tenor și bariton), cor și orchestră, dedicată memoriei celor căzuți în Primul Război Mondial. O versiune care a cuprins selecțiuni din oratoriu – părțile I, II și V, a fost interpretată în primă audiție de către corul și orchestra Filarmonicii George Enescu în datele de 21 și 22 noiembrie 2024, avându-i soliști pe baritonul Adrian Mărcan, tenorul George Vîrban și mezzosoprana Antonela Bârnat. La pupitrul orchestral s-a aflat dirijorul Nabil Shehata, pregătirea corului fiind asigurată de Iosif Ion Prunner.

Partea întâi, pentru bariton și orchestră, este inspirată de evenimentul istoric din 4 august 1914, care a marcat intrarea Marii Britanii în război. Liniile vocale ale solistului sunt replici maiestuoase, de tip recitativ, care conferă o forță transparentă textului. Orchestra narează fluxul dramatic, susținând constant vocea.

Textul celei de-a doua părți provine din poemul *In Flanders Fields*¹, scris de maiorul canadian John McCrae după a doua bătălie de la Ypres (1915). Acesta descrie macii care înfloresc și se unduiesc printre crucile cimitirelor de pe câmpurile de luptă din Flandra.

Puterea simbolică a macilor este amplificată de cadrul istoric al apariției lor, respectiv printre câmpurile devastate de explozii și mormintele soldaților uciși de prima utilizare din istorie a gazelor toxice. Înflorirea macilor este o metaforă a puterii de a renaște, culoarea roșie – un omagiu adus sacrificiului, iar câmpurile – un îndemn către cei rămași de a păstra convingerile pentru care eroii și-au dat viața.

Compozitoarea a încapsulat în linia vocală toate detaliile care permit vocii să-și etaleze flexibilitatea în nuanțe delicate și să fie condusă treptat spre potențialul său maxim. Direcția liniei vocale este adesea determinată de sensul și greutatea textului.

Cea de-a cincea parte pentru mezzosoprană (sau soprană dramatică), cor și orchestră este *Rugăciunea Reginei Maria pentru cei căzuți*. Textul ultimei părți al acestui oratoriu este extras din scrierile Reginei Maria de după Primul Război Mondial, publicate în volumul *Gânduri și icoane din vremea războiului*. Regina Maria (nepoata Reginei Victoria a Marii Britanii) a fost activă în spitalele de război, îngrijind soldații răniți și oferind alinare celor pe moarte. Convertită la ortodoxie, și-a manifestat credința printr-o dedicare perseverentă față de țara sa adoptivă, luptând pentru drepturile și libertatea acesteia.

Din punct de vedere muzical, această parte prezintă momente vocale și instrumentale de *recto-tono*, care aduc o intimitate specifică rugăciunii, combinate cu sonorități contemporane. Vocalizele oscilante între terță mică și mare duc către apoteoza finală ce dezvăluie o pledoarie puternică pentru credință și speranță. Orchestra și vocea se contopesc pe deplin, ambele participând la realizarea expresivității globale.

¹ Trad. în limba română: *Pe câmpurile Flandrei*

Pentru a da viață unei personalități de asemenea demnitate și influență, compozitoarea a ales vocea de mezzosoprană – un tip de voce autoritar cu capacitatea de a oglindi atât amploarea caracterială a Reginei, cât și vulnerabilitatea acesteia în fața neputinței proprii. Lucrarea explorează toate registrele vocii, necesitând un ambitus vocal larg și flexibilitate dinamică.

Oratoriul predispozează ascultătorul la o reflecție interioară profundă.

96 **poco trattenendo**

M-S. solo **K** wavy glissando (quassi trill+gliss.)

Vln. solo **K** wavy glissando (quassi trill+gliss.)

Pno. **K** wavy glissando (quassi trill+gliss.)

Ex. nr. 3: fragment din partea a V-a – *Rugăciunea Reginei Maria*
din oratoriul *Câmpuri de maci* (reducție)

Cu ocazia lansării albumului *Music for voices and orchestra* la casa de discuri Toccata Classics – cu care compozitoarea are o colaborare de lungă durată, criticul spaniol Marçal Borotau aprecia în revista Sonograma Magazine: „Cu acest disc, susținut de o lungă carieră creativă, Livia Teodorescu-Ciocănea se reafirmă ca una dintre cele mai personale și profunde voci ale creației românești contemporane.”¹

¹ Borotau, Marçal: *Music for Voices and Orchestra*, originalul în limba spaniolă: *Aquest disc, avalat per una llarga trajectòria creativa, Livia Teodorescu-Ciocănea es reafirma com una de les veus més personals i profundes de la creació contemporània romanesa*, Sonograma Magazine, 29 ianuarie 2026, <https://sonograma.org/suplement-de-discos/livia-teodorescu-ciocanea/>

Compozitoarea își centrează sonoritățile creative în vibrațiile timbral-emoționale nealterate ale vocii, descoperind splendoarea în trăirile genuine – fie ele durere, frică, disperare, introspecție sau bucurie – ce stau mărturie unui parcurs artistic original, trăit autentic.

SUMMARY

Laura Tătulescu

A reflective foray into the multifaceted career and creative work of composer Livia Teodorescu-Ciocănea

Livia Teodorescu-Ciocănea (born 1959) is a leading figure in Romanian contemporary music, with an active and multifaceted career as a composer, pianist, musicologist, and teacher. She has published three major works that configure and reconfigure aspects and solutions regarding the timbre of instruments, as well as syntactic and morphological aspects of musical compositions. She is the author of the concept of hypertimbralism—a new musical term introduced by the composer, which refers to timbre extended through various new processes that enrich the vocabulary of the contemporary composer. Her music encompasses a wide range of genres in which the human voice often plays a central role. The *lieder* in the composer's portfolio feature a language that blends Western and Eastern modernism. Her vocal-symphonic repertoire, performed by the country's most talented soloists, has also had a significant impact on the concert scene in Romania. These works are a convincing demonstration of a thorough understanding of the functionality of the voice, from which springs a powerful interpretative depth.

INTERVIURI

Un dialog cu etnomuzicologul Ovidiu Papană

Andra Apostu

Cercetătorul Ovidiu Papană este cel mai de seamă continuator al demersurilor științifice în domeniul organologiei muzicale. Eforturile domniei sale în acest domeniu sunt dublate de pasiunea sa pentru colecționarea de



instrumente muzicale dintre cele mai diverse, din întreaga lume. Prin abilitățile sale tehnice și cu o nemăsurată dăruire și răbdare a recondiționat un număr impresionant de instrumente iar pe unele dintre ele le-a construit de la zero, promovând imperioasa necesitate a studierii aplicate a fiecărui instrument în parte. În volumele sale dar și în conferințele la care a participat în lunga sa carieră, a prezentat cu pricepere și dăruire toate

detaliile instrumentelor pe care le poartă cu domnia sa în patru valize, de la aspect general, parametri de construcție, date acustice complete până la modalități de interpretare muzicală și expresivitate artistică.

- **Andra Apostu:** Stimate domnule Ovidiu Papană, sunteți interpret, constructor, cercetător în tainele instrumentelor tradiționale din întreaga lume și în special din România. Cum s-a născut la dumneavoastră această pasiune pentru folclor, instrumente tradiționale, acustică?

Ovidiu Papană: Dacă o luăm de la începuturi... să știți că am avut o viață interesantă dar foarte dificilă. Perioada anilor 50 în care am copilărit a adus familiei mele și nu numai ei, multe probleme de ordin financiar. Pe plan educațional, eu am urmat o școală obișnuită, inclusiv liceul l-am absolvit cu un profil real. De aici și cunoștințele mele de fizică, de mare ajutor mai târziu când

am construit instrumente muzicale. Am învățat la vioară cu un vecin, un preot din Cernăuți din clasa I, până la terminarea liceului. El m-a inițiat foarte bine în domeniul muzical clasic, pregătirea mea muzicală fiind făcută la nivelul unui liceu de muzică. În momentul în care eram prin clasa a VI-a, bunicul meu s-a gândit să îmi completeze educația muzicală cu ceva ce era mai puțin obișnuit la vremea aceea. A apelat la lăutarul din zona noastră care a avut ca misiune să mă apropie de muzica populară. Eu aveam auz absolut iar experiența cu acest om a fost deosebită, nu doar sub aspect muzical ci și uman, mi-a fost un adevărat părinte spiritual. El mi-a cizelat la nivel superior urechea muzicală și mi-a definitivat noțiunile ce țin de cultura orală. Am devenit bun și în mediul lăutăresc deși studiam în paralel și repertoriu clasic pentru vioară. Cu muzica populară aveam și niște avantaje prin participarea mea la diferite ansambluri de amatori cu care mai plecam prin vacanțe (ieșiri pe care nu mi le permiteam din cauza situației materiale familiale). Cântam și muzică clasică și muzică populară, eram mascota muzicanților, puteam cânta orice.

- **A.A.:** Și totuși în paralel ați reușit să faceți față unei școli normale și mai târziu unui liceu cu profil real?

O.P.: Eu am fost dintotdeauna atras de activitatea tehnică, am fost foarte îndemânat – spre deosebire de bunicul meu care avea „două mâini stângi”. Am preluat treptat cam tot ce era de făcut prin gospodărie. Mi-a plăcut foarte mult electronica. De prin clasa a VI-a, a VII-a, am început să fac primele montaje electronice, chiar voiam să am o carieră în domeniul radioului iar spre finalul liceului nu știam încotro să merg, înspre electro-radio-fizică sau la muzică.

- **A.A.:** Ați construit primul dumneavoastră instrument în perioada liceului? Cum ați reușit?

O.P.: Prin clasa a X-a eram și eu „rocker”, îmi plăcea foarte mult acest curent muzical. Nu am avut bani să îmi cumpăr o chitară și mi-am făcut singur una. Am sculptat-o din lemn iar dintr-o bobină de inducție de la un camion Steagul Roșu mi-am făcut doza electromagnetică. Magneții erau procurați de la un dinam de bicicletă. La scurt timp după construcția chitarei am mai construit ceva: o vioară! La finalul liceului am văzut cum lucrează un lutier amator... m-a fascinat și mi-am dorit să construiesc o vioară, nu pentru că nu aveam instrument ci pentru că îmi doream să parcurg acel proces de inițiere muzicală completă pas cu pas. În toate domeniile de activitate în care am fost implicat, treburile au fost duse până la capăt cu același entuziasm și dedicare. Datorită acestui fapt, uneori am fost calificat ca „naiv”. Acest termen mă onorează, pun suflet și fac lucrurile cu pasiune chiar dacă nu am un câștig material din asta.

- **A.A.:** Și ce v-a determinat să vă îndreptați spre muzică?

O.P.: Problema era că familia mea nu mă putea susține financiar la București la facultate și am optat pentru Institutul Pedagogic de trei ani din Timișoara. Acolo l-am avut la disciplina folclor pe maestrul Nicolae Ursu, o persoană erudită; cu el am mers la prima investigație de folclor pe Valea Nerei,

o experiență care m-a marcat foarte mult și mi-a consolidat decizia pentru viitorul meu profesional în acest domeniu. Din păcate profesorul meu drag a murit când eram în anul II de facultate.

După absolvirea studiilor am fost repartizat la Târgu Jiu la un liceu bun din oraș, poate cel mai bun, liceul Tudor Vladimirescu. Asta se întâmpla în 1969. Orașul era într-o perioadă de „metamorfoză”, de la un târg aproape rural devenit dintr-o dată capitală de județ.

- **A.A.:** Deci prima experiență pedagogică, erăți foarte tânăr, aproape de vârsta elevilor dumneavoastră, cum a fost?

O.P.: Eu am început treaba foarte serios dar situația nu a fost chiar plăcută, unii elevi erau destul de răsfățați. Am fost dur, în primul trimestru al anului școlar am avut 47 de corigenți la muzică. Au început tot felul de presiuni, timp de patru ani nu mi-a fost prea ușor, am fost și anchetat pentru propagandă occidentală în rândul elevilor doar pentru faptul că am încercat să fac la liceu o formație rock. Am deranjat autoritățile prin comportamentul meu. Această situație conflictuală s-a repetat de mai multe ori în viața mea. Am fost justițiar tot timpul și mi-am asumat această atitudine până în prezent. După primul an, „rebelul” a fost dat afară de la liceu inițial dar am fost încadrat la Liceul Pedagogic din aceeași localitate unde am predat vioara. Acolo, după diverse încercări de a alcătui o formație de muzică clasică, am reușit să fac o orchestră de muzică populară. La liceu am avut copii de țărani din tot Gorjul. Am încercat din nou să fac și o formație rock, dar am fost „tras de urechi” și am terminat povestea. Am dorit să mai fac și o formație camerală de muzică clasică dar elevii acestei școli fiind crescuți la țară nu erau atașați de acest tip de muzică. În acea perioadă am învățat multe detalii legate de folclorul oltenesc și deja în al doilea an „copiii mei se mișcau” bine la vioară – am reușit să alcătuiesc o formație școlară de muzică populară. Această inițiativă a creat o mare surpriză colegilor mei de breaslă.

- **A.A.:** Iar la Conservatorul din București când ați ajuns?

O.P.: Încă din primul an de învățământ am făcut demersurile pentru completarea studiilor muzicale. M-am înscris la *fără frecvență*. Acolo nu am fost tratați prea bine, cei înscriși erau cam de „umplutură”. Uneori această relație de factură didactică era justificată pentru că aveam foarte mulți colegi care erau acolo doar ca să își întregească salariile. Eu chiar voiam să învăț! Abia când am devenit cadru universitar, la rândul meu, i-am înțeles pe profesorii mei de atunci. De ce ne tratau așa? Profesorii din acea perioadă erau generația de aur de dascăli și compozitori: Victor Lușceanu, Myriam Marbe, Ion Dumitrescu etc. Ei erau forțați să facă cursurile acelea cu noi la un nivel discutabil. Tot la Conservator am susținut licența cu doamna profesoară Emilia Comișel cu care am avut o relație profesională de scurtă durată. Ulterior doamna profesoară a avut un rol deosebit de important în viața mea.

- **A.A.:** Și ce ați făcut după ce ați revenit în Timișoara?

O.P.: Am stat la Târgu Jiu 7 ani apoi am revenit acasă, la Timișoara, cu soția mea și cu prima noastră fetiță. Mama mea rămăsese singură și trebuia să vin cu orice preț, să o ajut. Vremurile erau foarte dificile din punct de vedere financiar, am făcut multe lucruri pentru a supraviețui cu familia mea, nu neapărat legate de muzică. La un moment dat m-am angajat la fosta Casă a Pionierilor ca dirijor de ansamblu de muzică populară. Nu aveam documentele (studiile) necesare pentru a fi angajat ca profesor de vioară la liceul de muzică. La „pionieri” am stat vreo 19 ani, o perioadă destul de frumoasă, am luat premii la competițiile muzicale, am făcut multe turnee cu formația de copii. Deși știam că pot mai mult, nu îmi puneam problema să am o carieră muzicală deosebită, până la Revoluție. După 1990 s-a reînființat Facultatea de Muzică de la Timișoara și fostul meu asistent universitar de la disciplina dirijat, profesorul Damian Vulpe m-a chemat acolo, am fost la început asistent universitar și mai târziu am preluat catedra de folclor de la această facultate.

- **A.A.:** Este un moment important în cariera dvs., cel în care ați virat către mediul muzical academic și către cercetarea propriu-zisă.

O.P.: Da, pot spune că atunci am început într-adevăr activitatea mea științifică serioasă. Câteva amintiri drăguțe: imediat după Revoluție a fost la un mare festival folcloric la Muzeul Satului din București. Aveam o „trupă” de copii cu care m-am prezentat, iar în juriu am regăsit-o pe doamna profesoară Emilia Comișel. Fără a mă fi reținut din perioada studiilor, domnia sa a cerut să vorbească cu mine după competiție. M-a întrebat ce am scris în domeniul folclorului (evident că nu scrisesem nimic despre ce făceam practic). Doamna profesoară mi-a luat datele și m-am trezit cu o invitație la o conferință a Institutului de Etnologie și Folclor din București „din partea doamnei Emilia Comișel”. M-am apucat să fac și eu ceva, atunci am luat cunoștință cu segmentul elitist al oamenilor din domeniul muzical folcloric. Treaba asta se întâmpla la începutul anilor `90, cred că în 1991. În perioada anterioară îmi dădusem deja gradele în învățământ, aveam și gradul I. Practic, după Revoluție am început să lucrez foarte serios pe linie de cercetare. Pentru mine, doamna Emilia Comișel a fost *îngerul meu spiritual*. O întâmplare deosebită în această perioadă: având cursul dumneaei de folclor, cartea aceea fundamentală pentru folclorul românesc, am mers la domnia sa să îmi dea un autograf. Mi-a scris: „Prietenului meu, Ovidiu Papană, cu mențiunea că vreau să îi citesc tot ce scrie...”. Mă încuraja enorm de mult. Acest autograf a marcat definitiv testamentul meu profesional. Am participat la foarte multe acțiuni organizate de Institutul de etnologie și folclor. Când mergeam pe la București mergeam obligatoriu pe la Doamna Comișel, fiind primit într-o cameră capitonată cu cărți; a fost o perioadă deosebit de frumoasă din viața mea.

- **A.A.:** După ce ați început să și scrieți ceea ce făceați în practică ați mers o treaptă mai sus și la nivelul studiilor?

O.P.: M-am înscris la doctorat la Cluj, ca un necunoscut. Din păcate, doamna Emilia Comișel nu avea titlul de doctor. La Cluj a fost o admitere foarte

riguroasă. Mai întâi am plecat să iau legătura cu viitoarea mea conducătoare de doctorat, doamna profesoară Ileana Szenik. Am călătorit cu trenul toată noaptea. Pentru a fi acceptat, am prezentat tema mea de lucru cu foarte multe detalii, am făcut o pledoarie de aproape ceas. La examenul de acceptare a candidaturii mele pentru doctorat am arătat ce vreau, sau mai precis cum vreau să îmi configurez lucrarea. Eu deja mai scrisesem lucrări științifice, aveam unele studii publicate prin intermediul doamnei Emilia Comișel. Mai mult decât atât, am fost ca interpret de muzică tradițională într-un ansamblu al Casei de Cultură din Timișoara, formația „Timișul”, o formație de amatori cu care am avut ocazia să văd „lumea”. La Gorj am învățat să cânt la drâmbă – am făcut două culegeri monumentale. Când am ajuns, așadar, la Cluj, am început să vorbesc despre drâmbă dar nu așa cum se știa. Ori despre asta scrisese deja Béla Bartók. Eu, însă, având și formația de tehnician în domeniul radio-electronicii, începusem să lucrez la investigații computerizate ale sunetelor. Cei de acolo m-au privit cu precauție dar când am răsturnat sacoșa mea cu instrumente muzicale i-am convins. După treaba asta, profesorii de la Facultatea din Cluj au devenit foarte interesați de activitatea mea, întâlnirea a durat vreo oră (față de cele 15 minute alocate fiecărui candidat). Aveam un program computerizat de investigații sonore care pentru mine a fost o revelație – vedeam toată configurația spectrală a sunetelor, viața lor, la a zecea mie parte din secundă – să vezi cum se naște sunetul, cum trăiește și cum moare... La Cluj am fost bine apreciat și am început imediat examenele de doctorat. Pentru mine perioada studiilor de doctorat nu a fost dificilă, această nouă formă de inițiere chiar îmi făcea foarte mare plăcere.

➤ **A.A.:** Sunteți publicat în *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, cum ați demarat această colaborare?

O.P.: Lucrând pentru doctorat la o cercetare legată de tilincă, am vrut să văd ce scriu și alții despre acest subiect. Am consultat vasta lucrare enciclopedică *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Oxford University Press). Aici am căutat, să văd ce este scris despre tilincă, eu fiind interpret la tilincă... Surpriză, în cadrul enciclopediei erau scrise unele concluzii inexacte. Și ce credeți? Mi-am revizuit propriile concluzii și am scris la editură tot ce am găsit eu inexact legat de acest instrument (interpretarea mea acustică a șirului de sunete emise de tilincă). Am creat o furtună acolo, mi-au răspuns imediat și mi-au spus să le trimit informațiile corecte ca să repare conținutul. Nu a fost ușor, mi-au pus o mulțime de condiții de tehnoredactare, în plus trebuia să transmit totul într-o engleză academică. Am făcut tot ce mi-au cerut. Sunt acum, așadar, în dicționar cu acest articol despre tilincă, la descrierea instrumentului fiind atașată și o formulare făcută de domnul Tiberiu Alexandru, părintele organologiei românești.

➤ **A.A.:** Cum plecați pe teren, unde plecați?

O.P.: Pur și simplu mă duceam unde azeam că e vreun interpret care cântă bine. Erau vremuri comico-tragice... mă primea sau nu mă primea omul, nu știam când mă întorc acasă. Mergeam cu trenurile de tip „personal”, cu

autobuz „rată” sau chiar și pe jos. Aveam sarsanale cu mâncăruri nealterabile, aveam aparatele de înregistrat după mine și mă duceam la poarta omului. Unii erau deschiși să fie înregistrați, alții nu. Uneori făceam calea întoarsă.

➤ **A.A.:** Așadar aveți fonoteca dvs.? Ce doriți să faceți cu ea?

O.P.: Da, am fonoteca mea încă din anul 1968 de când mi-am cumpărat magnetofonul meu (a trebuit să merg să cânt la nunți ca să fac bani să îmi cumpăr acest magnetofon). Pe lângă materialele procurate din teren, am mai înregistrat multe melodii deosebite când am fost invitat ca membru în juriile competițiilor de folclor. Deocamdată fonoteca este sursa mea principală de subiecte folclorice. Am vrut să fac unele schimburi de materiale cu instituțiile de specialitate dar nu s-a putut din motive legislative. În final, fonoteca va fi donată unor instituții culturale adecvate. Foarte multe piese culese teren sunt transcrise și introduse ca exemplificări în cărțile mele: moduri populare, sisteme sonore, sisteme ritmice, tehnici de execuție ș.a.m.d.,. În lumea muzicală se caută aceste piese, se plătesc bani frumoși pentru aceste cântece în condițiile în care soliștii caută să le valorifice în mod comercial. Nu am fost de acord cu astfel de practici.

➤ **A.A.:** Ce lucruri mai aparate ați mai descoperit pe teren?

O.P.: Am găsit, de pildă, un fluier cu ancie care nu respectă structura noastră sonoră obișnuită, departajările dintre sunete erau făcute din ton în ton (structură sonoră hexatonală). Am descoperit asta la un cioban. În practica muzicală folclorică e o întreagă lume, o altă mentalitate, e ceva total diferit. Trebuie să trăiești acolo ca să poți să o înțelegi. Eu am arătat în cărțile mele toate aceste lucruri. De-a lungul timpului, au mai fost și situații în care doream să cumpăr unele instrumente tradiționale. De regulă, ciobanii nu voiau să-și vândă fluierile, le aveau din neam în neam. Am întâlnit și unele instrumente absolut necunoscute în România, nici doamna Comișel nu știa despre ele. Ce nu am putut să achiziționez, am fotografiat, am înregistrat structurile sonore și am construit în atelierul meu unele copii (cu o acuratețe de 98%).

➤ **A.A.:** Cum arată atelierul dvs., aveți tot ce vă trebuie pentru a construi instrumente?

O.P.: Am un atelier „serios”, inclusiv un strung mic de lucru. Atelierul m-a ajutat foarte mult, ori de câte ori am vrut să reproduc întocmai un instrument pe care nu îl puteam cumpăra. Fluierul acela despre care vă spuneam, o carabă la care emisia sonoră era făcută din ton în ton: do, re, mi, fa diez, sol diez, la diez și si diez, nu am putut să-l cumpăr. În aceste condiții, am construit o replică acordată perfect diatonic și am făcut schimb cu persoana în cauză. Nu a înțeles demersul meu de a populariza un astfel de instrument, nu îi venea să creadă.

➤ **A.A.:** Construcția de instrumente v-a oferit o perspectivă total diferită asupra organologiei, asupra acusticii...

O.P.: Am construit/reparat unele instrumente muzicale și am reușit să cânt unele sunete la toate instrumentele din colecția mea. Cu baza teoretică de 7 ani de facultate am reușit să văd lucrurile în toată complexitatea și interdependența lor. La un moment dat am și râs de unii cercetători care au vrut să se apuce de organologie... nu au șanse prea mulți (fără lipsă de modestie). Dacă nu lași „pixul” pe masă și nu pui mâna pe burghiu sau nu sculpezi fluierul sau vioara, nu cunoști viața unui instrument. Ar mai trebui să și cânti puțin la el... și asta nu face nimeni (deocamdată). În acest mod s-a zămislit în timp competența și succesul meu care au ajuns să fie recunoscute pe plan internațional. M-am implicat cu drag în domeniul cercetării, de la activitatea practică până la investigația pe calculator, folosind acel program computerizat japonez care analizează fenomenul sonor. Nu vreau să se înțeleagă faptul că mă țin „mare”. Din păcate, majoritatea cercetătorilor actuali nu abordează fenomenele muzicale la nivel global, sunt destul de superficiali, nu coboară la „munca de jos”.

➤ **A.A.:** Aveți o colecție impresionantă de instrumente, povești interesante despre ea!

O.P.: Am o colecție de aproximativ 600 de instrumente tradiționale, jumătate românești și jumătate străine, folosite de alte popoare, plus 70 de jucării muzicale care, de fapt, sunt preistoria muzicii, instrumente concepute în perioada primitivă.

➤ **A.A.:** Din aceste 600 câte ați construit dumneavoastră?

O.P.: Cred că aproape un sfert, la cele românești. Sunt replici după instrumentele muzicale întâlnite pe teren. Unele nu se mai găsesc, sunt amintite doar de Tiberiu Alexandru. Eu le-am reconstruit, aveam nevoie de ele pentru justificarea studiilor muzicale, nu puteam să scriu fără a avea instrumentele „martor”. La analiza unui instrument muzical viabil trebuie să observ cum e acordat, să aud cum cântă, să văd dacă e conceput tonal, modal, să studiez manierele de cântat care sunt particularizate în raport cu cele din muzica academică. Interpreții tradiționali care cântă la aceste instrumente nu au învățat după reguli standardizate ci au inventat propriul lor mod de cânta „au cântat după capul lor”. În practica interpretativă folclorică pot fi utilizate tehnici de cântat total diferite față de cele întâlnite în muzica de factură clasică.

În privința modelelor constructive, am o vioară tradițională românească (reparată) care a fost construită după un model „vioară piccolo”, din vestul european. Ea a fost făcută de un meșter tâmplar acum vreo sută de ani. E unică în lume! E varianta românească a unui instrument muzical clasic căzut în dizgrație. Pentru achiziții, eu caut mereu și pe net și colaborez cu anticarii. Am o adevărată rețea, mă anunță când găsesc ce mă interesează. La achiziție, le-am dat întotdeauna un preț corect. Unele instrumente sunt de multe ori deteriorate dar eu repar tot. De exemplu am achiziționat tot o vioară unică în lume. Este o vioară concepută cu șase coarde: doi de *mi*, doi de *la*, doi de *re*. Când cântă, interpretul trage cu arcușul pe ambele coarde și se aude o

execuție muzicală făcută două viori. A fost construită de un lăutar moldovean din zona Bicăzului, în speranța că poate lua mai mulți bani de la nuntă, zicea că: uite ... se cântă la două instrumente! Vioara a fost găsită într-o stare jalnică. Am reparat-o. Cordarul era prelucrat dintr-o vertebră de animal. Orificiul central al călușului era echivalentul găurii din centrul vertebrei. Aceste instrumente muzicale tradiționale nu au fost cunoscute în mediul academic.

➤ **A.A.:** Le-ați popularizat?

O.P.: Da, de câte ori am avut ocazia. Am fost la trei congrese mondiale de organologie în Portugalia. Acolo au rămas surprinși ... și chiar au fost puțin mirați, nu se așteptau să avem noi românii așa ceva. La primul congres, nevorbind limba engleză ci franceza, nu mă băgau în seamă. Am început să fiu acceptat în bransă după susținerea comunicării științifice. La acest congres mă dusesem cu 100 de instrumente muzicale pentru a prezenta în paralel și o expoziție reprezentativă. La început colegii au fost destul de circumspecți față de mine și colecția mea, dar când au început să vadă exponatele „s-a dus vorba” și au fost fascinați. La prezentare m-a ajutat o studentă româncă masterandă cu traducerea în limba engleză și limba portugheză. În final au fost foarte interesați de informațiile inedite aduse de mine. În același timp, acolo am aflat și eu unele informații profesionale care pentru mine au fost de mare folos. De obicei, la astfel de ocazii, eu iau cu mine patru valize mari cu cele mai reprezentative instrumente tradiționale românești și când țin o prelegere, le expun, le explic construcția lor și cânt la unele instrumente. La final cei prezenți pot veni să pună mâna pe ele, să le vadă „pe viu”.

➤ **A.A.:** Ce instrument v-ați dori și nu îl aveți în colecția dumneavoastră?

O.P.: Nu am reușit să achiziționez până acum o cobză țărănească, am găsit la un moment dat un astfel de instrument dar era foarte scump și din păcate, era și cam deteriorat. E singurul instrument muzical care îmi lipsește din colecție, în rest nu văd ce aș mai putea avea. Spre deosebire de alți colecționari, eu am achiziționat și un număr mare de jucării folclorice muzicale.

➤ **A.A.:** În călătoriile dumneavoastră, ați explorat toate regiunile? Instrumentele pe care le aveți în colecție sunt din întreaga țară?

O.P.: Da, am achiziționat toate modelele de instrumente folosite în spațiul cultural românesc. Pentru cunoașterea și cumpărarea instrumentelor muzicale tradiționale, pe lângă deplasările din teren am colaborat mult cu Muzeul Satului și cu Muzeul Astra din Sibiu unde veneau și constructori de instrumente. Am stat cot la cot cu meșterii. Să știți că întâi mă testau, îmi spuneau lucruri parțial adevărate. După ce am fost „verificat” abia atunci am fost „validat” de această breaslă. Am ajutat și eu meșterii să își mai profesionalizeze instrumentele, spunându-le ce știam despre ele. Această colaborare a fost benefică și pentru mine și pentru ei.

- **A.A.:** V-ați pus vreodată problema organizării instrumentelor pe care le aveți într-un muzeu?

O.P.: Tangențial s-a pus și problema unui muzeu de instrumente dar, din păcate, nu s-a putut realiza pe plan administrativ. Am fost întrebat și eu ce fac cu colecția mea, dacă vreau să o donez unui muzeu. Nu sunt de acord cu donația lor. Eu am investit mult în achiziționarea acestor instrumente. Nu am fost ajutat de nimeni. De obicei, donațiile nu sunt apreciate de cei care le primesc. Sunt *respectate conjunctural* doar obiectele care au fost achiziționate cu mulți bani. Dacă voi lua decizia înstrăinării instrumentelor trebuie să mă asigur cumva că nu apare o persoană care să le „caseze” sau să le înstrăineze în mod fraudulos.

Când am scos cele cinci volume care pun în valoare instrumentele tradiționale românești am zis să promovez puțin colecția, am făcut o



prezentare și am trimis-o muzeelor muzicale din străinătate. Am încercat să trimit la cele mai importante muzee din lume. Am nimerit chiar la un specialist organolog de la Metropolitan Museum. Persoana era contrariată că afirm faptul că instrumentele mele și sunetele lor sunt unice. La început am avut păreri contrarii care s-au lămurit printr-un dialog profesional. Ulterior le-am explicat tuturor colegilor de

breaslă că eu am altă viziune legată de instrumentele muzicale, diferită de cea a oamenilor care lucrează în zona muzeelor. Dacă un instrument muzical este pus pe un panou i se face un mare deserviciu. Instrumentul muzical este conceput să cânte. Prezentarea instrumentelor muzicale trebuie să fie făcută printr-o descriere a calităților sale muzicale, nu într-o manieră exclusiv vizuală. Aceste „obiecte” au alt statut, ele trebuie să fie auzite.... După aceste precizări făcute public, mi s-a spus să trimit tuturor colegilor din muzee ceea ce gândesc eu. În această problemă am fost „tras de urechi” de cei de la muzeul muzical din Amsterdam, mi s-a reproșat că nu cunosc specificul muncii de muzeograf și ... cum îmi permit să fac astfel de sugestii! De-a lungul timpului am avut și unele asperități în dialogurile susținute pe linie profesională.

- **A.A.:** Sunteți autor pentru 14 cărți scrise ca rezultat al cercetării dumneavoastră foarte riguroase, atât teoretice cât și

ca practician – interpret al tuturor instrumentelor pe care le aveți, constructor de instrumente, acustician...

O.P.: După ce mi-am luat doctoratul am vrut să îmi păstrez și libertatea de a face muzică pe toate planurile, să fac ce îmi place. Am, de pildă, și un album polifonic pentru vioară scris contrapunctic, compunând 44 de piese de vioară pentru copii, inclusiv piese programatice, concepute la nivelul de înțelegere al copiilor. Din păcate albumul nu prea a fost popularizat eu nefiind în mediul școlar. Eu l-am publicat, pentru a arăta că am și preocupări legate de muzica de factură clasică, nu doar de „folclorist”.

- **A.A.:** Ați primit premiul Academiei pentru volumul I al cărții dumneavoastră *Instrumente Tradiționale Românești, Studii acustico-muzicale*.

O.P.: Da, e onorant. A fost premiat primul volum, sunt cinci în total. Nu cred că o să le citească cineva în totalitate, sunt aproximativ 2.500 de pagini. Conținutul volumelor este foarte complex, lectura lor solicită și unele cunoștințe de acustică muzicală. În branșa muzicală, nu multe persoane sunt inițiate în problemele de fizică și de acustică muzicală. În prezentările mele organologice am pus în discuție anumite teorii acustice: prima, cea legată de faptul că armonicile superioare la tilincă nu au fost interpretate corect, a doua se referă la pocnetul biciului. Aici am nuanțat unele teorii acustice susținute în mediul academic american. Pentru a-mi susține părerile am făcut zeci de încercări practice, am pocnit cu biciul, am făcut experiențe similare cu scuturarea unui cearșaf, am înregistrat și analizat cu încetinitorul aceste fenomene fizice. De asemenea, după părerea mea, cântatul la fierăstrău nu este justificat în plan teoretic decât parțial. Aceste nuanțări teoretice sunt expuse în volumele mele. Din păcate ele fiind netraduse, nu pot fi cunoscute și „judecate” la nivel internațional.

- **A.A.:** Afirmăți cândva că e necesar să știi fizică pentru a obține performanță la un instrument muzical. E nevoie de cunoștințe complexe?

O.P.: Nu poți desfășura o activitate muzicală în mod profesional fără să cunoști detaliile fizice ale formelor sale de manifestare. A învăța puțină acustică muzicală nu e ceva complicat. Problema este că oamenii nu prea au chef să studieze amănunțit elementele colaterale ale unei activități.

- **A.A.:** De ce credeți că nu mai e interes pentru această lume organologică?

O.P.: Modelul socio-cultural actual este parțial în derivă. Toți oamenii se gândesc în primul rând la bani și mai ales la modul în care pot să îi obțină cât mai rapid. De multe ori am fost întrebat (chiar și de studenții mei): „Dar ce iese din treaba asta?” Le-am răspuns invariabil: „les ochii...”. Cam asta e atitudinea multor oameni din actuala societate.

- **A.A.:** Mai are organologia moștenitori în România?

O.P.: Nu, din păcate nu.

- **A.A.:** O impresionantă colaborare, concretizată cu o apariție editorială, este cea pe care ați avut-o cu prestigioasa editură Cambridge Scholars Publishing. Cum a început această colaborare și care a fost finalitatea acestui proiect?

O.P.: Pe baza articolului meu publicat în The New Grove Dictionary..., care este practic biblia muzicală a lumii, cei de la Cambridge Scholars Publishing, (o editura elitistă coordonată de cei mai importanți dascăli de la Cambridge, specializați în aprecierea materialelor științifice) mi-au propus o colaborare pentru un volum de organologie. Am fost încântat dar a fost un proiect foarte greu de dus până la capăt. Acolo au foarte multe reguli, se lucrează la alt nivel. A doua oară nu cred că m-aș mai încumeta la un astfel de proiect. Au fost probleme legate de termenii muzicali de specialitate. Trebuia să traduc denumirile unor părți de instrumente. Când prezentam un instrument muzical tradițional românesc scriam termenul în limba română și explicam în mod detaliat în limba engleză descrierea constructivă a instrumentului. Volumul se numește *Romanian Traditional Musical Instruments in the Context of the Family of Musical Instruments*. Au fost achiziționate peste 100 de exemplare. Ele au ajuns în marile biblioteci ale lumii, din păcate niciuna din România. Cartea prezintă comparativ instrumentele tradiționale românești și străine. Până în momentul de față, acest subiect nu a mai fost abordat în cadrul organologiei. Am pus acolo tot ce e mai bun din practica muzicală românească: vioara cu șase corzi, violoncelul bătut cu bățul, fluierul folosit în cadrul practicilor funebre etc. Am ales doar „bijuteriile” culturii noastre tradiționale.

- **A.A.:** Ați scris acolo și despre „duduroni” sau despre drâmbă?

O.P.: Da, am scris în carte multe lucruri despre „duduroni” și despre „ruda sa elevată” – taragotul. Nu cred că se vor supăra cercetătorii unguri pe mine. Taragotul s-a născut în Ungaria dar la ei nu a fost folosit în mod relevant în mediul muzical tradițional. Elitele maghiare au făcut mult pentru promovarea taragotului. Au o școală clasică de taragot la instituțiile muzicale superioare. Din păcate nu s-a reușit includerea lui nici măcar în perimetrul culturii muzicale clasice. În Ungaria sunt organizate tabere de vară pentru taragotiști și clarinetiști, acolo am cunoscut cercetători din America și din Franța. Practic, taragotul s-a născut la ei dar a „crescut” la noi în cadrul culturii noastre tradiționale. Mărturie stau sutele de instrumente folosite zeci de ani în România, întâi în Banat și mai apoi în Transilvania. În studiile mele organologice am descris principalele tehnici inedite de cântat la taragot, altele decât cele de tip clasic.

„Duduroniul” nostru este o capodoperă, nu se știe nimic de el, este o struțo-cămilă, o combinație între blockflöte și taragot. Eu am două instrumente de acest fel. Ultimul „duduroni” a fost construit în Maramureș, din lemn de prun, a fost sculptat manual și dotat cu ancie din lemn de alun. Am și un

taragot neconvențional confecționat din metal în perioada interbelică la uzinele din actualul oraș Oțelul Roșu. E unic, a fost turnat din aluminiu. În colecție mai am un instrument aerofon primitiv, folosit acum aproximativ 100 de ani, un instrument utilitar care imită cântatul păsărilor: „fișconiu’ de pitpalac”. Cu aceste instrumente muzicale am fost invitat la emisiunea televizată *Românii au Talent*. Acolo am precizat încă de la începutul venirii mele că nu particip competițional, am adus instrumentele și am cântat la ele pentru a le populariza în spațiul cultural românesc.

➤ **A.A.:** Multă lume consideră că drâmba e un instrument popular românesc.

O.P.: Lipsă de informare, incultură. Drâmbelul este întâlnit în multe spații culturale. Există modele de drâmbă din metal, din bambus și din os. Drâmbelul metalic este peste tot, la origine cred că au fost instrumente muzicale folosite în practicile magice. Vă dați seama ce efect avea la un om sălbatic sunetul drâmbelului, credea că a coborât un spirit superior... Cântatul la drâmbă este atipic. El se manifestă prin variații timbrale cu un efect sonor inimitabil!

➤ **A.A.:** Instrumentele muzicale românești, au „rude” în toată lumea. Cum au putut fi create instrumente similare la sute, mii de kilometri distanță dar cu trăsături comune? Există o gândire muzicală comună?

O.P.: Pentru a lămurii prezența și utilizarea instrumentelor muzicale în toate spațiile geografice, în literatura de specialitate există termenul de *poligeneză* (crearea unor instrumente muzicale în spații geografice diferite, fără a fi influențate constructiv sub nicio formă. Practic, toate construcțiile muzicale au la bază aceleași legi acustice. Unele variante constructive au rezultat prin interferențele culturale stabilite între popoare. Ne-am bătut cu turcii, cu o mulțime de popoare migratoare, dar tot ce a fost bun (începând cu sarmalele sau cu uneltele casnice) a fost preluat de noi (și invers) prin fenomenul de interferență culturală. Cine poate spune al cui e fluierul? Principiul fluieratului a fost întâlnit deja în perioada timpurie a existenței umane. Fluierul a fost utilizat, preluat și îmbunătățit constructiv în diferite spații geografice. Datorită acestui fapt, la fluier există mari diferențieri sub aspectul organizării structurilor sonore. Aici e o întrebare filozofică muzicală, oamenii se exprimă sonor și se comportă afectiv în viața lor de zi cu zi după planul construcției lor genetice. Toate rasele umane au trăsăturile lor specifice. Aceste trăsături se reflectă și în gândirea lor muzicală.

➤ **A.A.:** Cum adică?

O.P.: Chiar acum am în proiect o cercetare, pe care vreau să o finalizez într-un posibil volum (a 15-a carte de specialitate). E un studiu care abordează sincretic probleme de filosofie, biologie, psihologie, acustică muzicală etc. În această carte aș dori să justific de ce (pe lângă necesitățile legate de susținerea vieții biologice) avem nevoie și de muzică. Cartea începe cu două întrebări

fundamentale: Ce e muzica? și De ce, când asculți muzică, ești colportat din viața asta fizică într-o altă lume?

Problemele de ordin genetic care diferențiază gândirea estetică umană pot fi observate în mod evident doar dacă studiem culturile tradiționale ale diverselor organizări sociale stabilite pe criterii etnice. Unele popoare asiatice sunt sensibile emoțional la timbrele muzicale, chinezii au nevoie pentru exprimările lor muzicale doar de 5 sunete, lângă ei, alte popoare (indienii) cântă cu sferturi de ton, noi europenii gândim heptatonic, modal... Eu ca român gândesc estetic în felul meu și mă manifest în modul meu caracteristic.

Lucrurile astea se pot vedea și prin construcția punctuală a instrumentelor muzicale. Cu ajutorul lor poți să îți dai seama ce a dorit omul să simtă emoțional la un moment dat sau ce fel de muzică îi este pe plac: cum se exprimă timbral, cum folosește structurile sonore, formele arhitectonice (libere sau încadrate precis). Când am fost într-un turneu în Franța, doina noastră a fost percepută... ca o piesă muzicală care nu se mai termină. Ei nu înțelegeau forma noastră de exprimare muzicală improvizată, au un alt mod de gândire estetică și de structurare a discursului muzical.

➤ **A.A.:** Deci nu poți educa modul de gândire muzicală?

O.P.: Doar parțial și până la un punct. Dacă înveți particularitățile unei muzici nu înseamnă că o și simți întru totul. Am vrut la un moment dat să fac un schimb de experiență cu o fanfară din Germania (atunci era încă Republica Democrată Germană). În acea perioadă eu am condus un ansamblu folcloric de copii. Prin unele cunoștințe, am sugerat o colaborare culturală cu o formație de fanfară nemțească de acolo. Le-am trimis nemților o casetă cu repertoriul nostru tradițional. Cei din Germania mi-au zis că muzica asta nu e interesantă pentru ei, și că nu ar avea succes la publicul lor. În mod sincer, nici discul cu repertoriul lor de fanfară trimis de ei nu era prea interesant pentru publicul nostru. Era o muzică cu care noi nu eram obișnuți.

În Belgia am avut de asemenea o altă experiență foarte interesantă. O solistă vocală de muzică populară din ansamblul meu a început să cânte o doină. În final (apropos de treaba de rasă umană și de genetică) a venit o fată din spațiul african care i-a oferit solistei mele un ursuleț de pluș. A spus că a marcat-o mult acea manieră de cântat. În spațiul african există astfel de interpretări muzicale descătușate metric, de factură improvizatorică. A fost printre puținele persoane din acea sală care a „vibrat” la acea muzică.

➤ **A.A.:** Aveți experiență în cunoașterea culturilor muzicale din întreaga lume. Ce zonă geografică mai bogată, mai interesantă, mai complexă v-a impresionat cel mai mult?

O.P.: E foarte greu să facem astfel de alegeri. De pildă, noi, români cred că suntem extrem de bogați, poate printre cei mai bogați sub aspect repertorial. Am fost incluși în cadrul unor imperii care ne-au divizat de-a lungul secolelor și am fost forțați să ne construim enclavele noastre culturale separate. Această situație a generat o moștenire culturală vastă și bine diferențiată. Spre exemplu, muzica oltenească diferă mult de muzica

bănăţeană, cu toate că structural ele au părţi comune - structurile modale, tematicile versurilor populare etc. Spun asta foarte asumat, la noi e o varietate repertorială incredibilă. La alte popoare sunt lucruri interesante unele bine particularizate dar nu au varietatea muzicii noastre tradiţionale, uneori repertoriile lor sunt aplatizate, devin chiar plictisitoare.

Din păcate, în această perioadă de timp, toate culturile promovate pe cale orală sunt în declin. Europa occidentală şi-a înmormântat folclorul cu mult timp în urmă. În ţările avansate tehnologic, cultura scrisă a inhibat cultura orală, eliminând brutal muzica tradiţională.

➤ **A.A.:** Chiar şi la ţară s-au produs aceste schimbări?

O.P.: Da. În Germania, de exemplu, există unele fanfare constituite neinstituţionalizat dar gândirea lor muzicală e deja formată în stil clasic. Acolo au rămas doar unele vechi reconstituiri folclorice revigorate prin prezenţa nemţilor care au emigrat din România în ultimele decenii. La noi folclorul tradiţional german a rămas neschimbat o perioadă lungă de timp prin fenomenul de enclavizare culturală. În Ungaria, prin impunerea curentului muzical lăutăresc, muzica maghiară ţărănească a fost marginalizată în mare măsură. Acest fenomen nu a fost observat în zonele rurale la minoritatea maghiară din spaţiul geografic românesc. Într-un alt mod conjunctural, prin deschiderile graniţelor stabilite pe criterii etnice, o astfel de situaţie cred o să ne aştepte şi pe noi. Sub aspect cultural, se va ajunge la un folclor spectacular care e doar o „treabă muzicală garnisită cu sirop”.

Pe plan internaţional compromisul cultural realizat în perioada actuală prin activităţile de tip scenic prezintă deja muzica tradiţională într-o formă cosmetizată. În acest moment ne bucurăm că acest tip de repertoriu a mai rămas încă viabil. Noile modele cultural-muzicale promovate de societăţile moderne au debusolat întreaga cultură promovată pe cale orală. Din fericire, noi avem înregistrat în fonotecile noastre un tezaur folcloric absolut fantastic.

➤ **A.A.:** Şi ce viitor are trecutul nostru cultural, domnule Papană?

O.P.: Nu are. Pe plan cultural, vechea noastră zestre tradiţională a rămas încriptată în perioada ei de timp. Astăzi nu se mai creează nimic tradiţional. Se ia un model cultural (discutabil) şi se pune în diverse şabloane. Creaţiile artistice de calitate vor dispărea în timp, nu au „aderenţă” la noile generaţii. Manifestările folclorice actuale nu mai au nimic în comun cu folclorul românesc original... Melodiile actuale sunt nişte cântece de petrecere de calitate îndoielnică. Astăzi dacă te duci la o nuntă rurală folclorul muzical tradiţional este pe cale de dispariţie. Interpretările muzicale sunt monopolizate de soliştii vocali care interpretează foarte rar muzică tradiţională. A fost o perioadă mai recentă în care s-a gândit relativ folcloric. În prima fază, cântecele erau nişte „făcăţuri” (aşa le numeau muzicanţii). La o melodie se lua un fragment de aici, unul de dincolo..., erau create unele mici compilaţii folclorice. Apoi s-au inventat tipologii de cântat ornate cu apogiaturi şi cu sisteme de cântat zonale. Prin promovarea unor astfel de cântece a apărut deja o denaturare cumplită a folclorului tradiţional. În acest moment s-a

renunțat și la treaba asta, artiștii de azi promovează un repertoriu care nu au nimic în comun cu folclorul inițial. E o muzică facilă de comerț, o muzică „modernă”, cu sclipici...

SUMMARY

Andra Apostu

A dialogue with ethnomusicologist Ovidiu Papană

Researcher Ovidiu Papană is the foremost figure continuing scientific endeavors in the field of musical organology. His efforts in this field are matched by his passion for collecting a wide variety of musical instruments from around the world. Through his technical skills and with boundless passion and patience, he has restored an impressive number of instruments and built some of them from scratch, demonstrating the imperative need for the applied study of each individual instrument. In his books and in the conferences he has participated in throughout his long career, he has presented with competence and dedication all the details about the instruments he carries with him in four suitcases - from general appearance and construction parameters to complete acoustic data, as well as methods of musical interpretation and artistic expression.

RECENZII

In memoriam Valentin Gheorghiu

Lena Vieru Conta

Volumul omagial *In memoriam Valentin Gheorghiu*, apărut în 2024 la Editura UNMB, continuă o frumoasă și necesară tradiție pe care cartea despre Radu Lupu din Colecția *Marii Pianisti* a aceleiași edituri a deschis-o. Îngrijit de muzicologii Monica Lup și Ștefan Costache, prefățat de Valentina Sandu-Dediu, cu o eleganță stilistică ce dă tonul paginilor următoare, volumul este alcătuit din trei părți-arcade în arhitectura cărții. Prima, intitulată *Intinerarii artistice:*



interpret, compozitor, mentor, conține cinci studii despre Valentin Gheorghiu, în care biografia artistului, aportul său la viața muzicală românească și internațională, trăsăturile artei sale interpretative și amprenta de pedagog sunt descrise din unghiuri diferite, din care se degajează același personaj echilibrat, generos, înzestrat cu prisosință, admirat fără rezerve de toți cei care l-au cunoscut. Al doilea mare capitol, *Din cioburi și oglinzi. Portrete afective* e alcătuit din interviuri cu și despre marele pianist și, ca întotdeauna, în această înșiruire de evocări, interesante sunt, pe lângă personajul principal, personalitățile celor intervievați, precum și ale celor care le pun întrebări. În al treilea capitol, *Re-vizitări critice*, găsim câteva cronici despre Valentin Gheorghiu împreună cu

două articole scrise de el în 1964 și un *Laudatio* care sintetizează, de fapt, prima parte a cărții. Un rezumat în limba engleză semnat de Maria Monica Bojin face accesibilă publicația și celor care nu vorbesc limba română, iar

Addenda conține o listă selectivă a înregistrărilor pianistului și un opis al compozițiilor lui, foarte utile celor interesați de interpretarea lucrărilor, de reascultarea înregistrărilor și de cercetarea creației muzicianului. O galerie de imagini bine alese îl aduce în fața ochilor pe Valentin Gheorghiu la diferite vârste, singur sau alături de personalități nu numai muzicale. Postfața Monicăi Lup explică motivele și scopul acestui volum omagial, realizat în condiții grafice excelente, și adresează mulțumiri colaboratorilor și susținătorilor apariției cărții.

Prima parte a volumului se deschide cu prezentarea Monicăi Lup, *Valentin Gheorghiu – o viață dedicată scenei românești*; documentarea temeinică, atenția la detalii, scrupuloasa citare a surselor, stilul obiectiv și clar fac captivantă lectura: cititorul e impresionat de redarea contextului istoric, de schițarea, în linii fine, a portretului Maurorei, mama fraților Ștefan și Valentin Gheorghiu, portret care se deduce mai mult din acțiunile ei, decât din cuvinte. Apar și imagini creionate în linii puternice – Mihail Jora e văzut cu ochii copilului și totodată apreciat cu maturitatea adultului, în același pasaj dintr-un text de Valentin Gheorghiu citat de Lavinia Coman (în *Constanța Erbiceanu, o viață dăruită pianului*, din 2005): "...însă în loc de a întâlni un om dur și morocănos, ne-am trezit cu o persoană atât de caldă, de drăguță, de apropiată de noi, deși eram copii, încât l-am îndrăgit pe loc pentru tot restul vieții (...) Era de o generozitate fără margini. Chiar și după terminarea conservatorului, ne primea oricând spre a-i arăta vreo nouă compoziție. Se uita la ea, o descifram la pian și... plecam mereu încurajat și cu un avânt reîmprospătat."¹ În relatările profesoarei Maria Șova apar unele detalii interesante (și discutabile, din punct de vedere pedagogic), despre metodele de lucru ale domnișoarei Erbiceanu : "În acest timp, Valentin nu avea voie să mai cânte ce îi plăcea, ca să nu strice ceea ce realiza în studiu"², precum și un portret al lui Valentin Gheorghiu copil : "Valentin era de o conștiinciozitate rară și de o cinste exemplară. Nu mințea niciodată, avea un suflet extrem de pur. Era foarte tipicar, cochet, atent să se prezinte întotdeauna impecabil. Aceste trăsături erau și o moștenire de la tatăl său. De fapt, a preluat de la ambii părinți calități importante. Erau oameni corecți, cinstiți, gospodari, iubitori de copii, cărora le erau devotați până la sacrificiu"³. Iată un portret de familie în *mise en abîme* – Maria Șova citată de Lavinia Coman, citată, la rândul ei, de Monica Lup – care trimite cu gândul la reprezentările din oglinzile picturilor de gen flamande sau olandeze. Apar, de asemenea, un fragment dintr-o scrisoare de recomandare a lui Enescu, publicată în revista *Muzică și poezie*⁴, acte și decizii oficiale, note de subsol despre personaje importante ale vremii care i-au ajutat pe frații Gheorghiu să studieze la Paris, o sumedenie de informații și referiri care îmbogățesc orizontul cultural al cititorului. Interesante sunt și graficele despre repertoriul

¹ *In memoriam Valentin Gheorghiu*, p.19

² *Ibidem*, p.20

³ *Ibid.*, p.20

⁴ *Ibid.*, p.21

pianistului, ca și cele care prezintă colaborările acestuia cu diverși dirijori. Munca de istoric a Monicăi Lup este impresionantă, iar pentru cineva care a cunoscut personal personajele evocate – pe Mihail Jora, pe criticul J.V. Pandelescu (celebrul "JVP"), pe Vladimir Orloff, pe Cătălin Ilea, pe Ada Brumaru, pe Alfred Hoffman, pe mai toți dirijorii din grafice – lectura e un fel de *Le temps retrouvé*. Poți cunoaște pe cineva de o viață fără să știi atâtea detalii din biografia lui; atâtea dintre noi, născuți în a doua jumătate a veacului trecut, l-am considerat "de la sine înțeles" pe Valentin Gheorghiu, l-am internalizat ca pe unul dintre cei mai mari pianiști români, l-am ascultat de nenumărate ori în săli de concert, am stat de vorbă cu el fără să știm lucruri esențiale despre el.

Capitolul următor, *Recuperări necesare: portret al pianistului și compozitorului Valentin Gheorghiu în oglinda percepției internaționale*, de Ștefan Costache, vădește o minuție similară în cercetarea cronicilor și documentelor, majoritatea oferite de arhiva familiei Gheorghiu. Organizate în subcapitole, după țările în care a concertat pianistul, extrasele din cronici relevă, printre altele, preferințele și idiosincraziile cronicarilor citați. Olivier Alain îl critică pe Valentin Gheorghiu, în *Le Figaro*, pentru sunet uneori aspru și pentru dezinvoltura din *Papillons*¹, dar îl laudă pentru forța din *Fantezia în do major* de Schumann. Marc Pincherle, într-o cronică din 1961, menționează "autoritarismul metronomic în virtutea căruia Schumann se supune aceluiași tratament ca Stravinski sau Hindemith" și căruia Valentin Gheorghiu nu i se supune. În critica lui Evan Senior, din Marea Britanie, apărută în *Music and Musicians* în ianuarie 1959, apare și o opinie a cronicarului despre muzica românească a epocii: "Concertul pentru pian de Valentin Gheorghiu este o lucrare interesantă, perfect construită din punct de vedere pianistic și fără a cuprinde acea uniformitate nedorită care se pare că definește atât de mult compozițiile moderne românești"². ("Generația de aur" abia începea să-și deschidă aripile). Într-o cronică din 1973, criticul suedez Carl-Gunnar Ahlen deploră efectele sonore ale concertelor lui Mendelssohn, Hummel, Weber sau Field pe clapele unui pian modern, "relativ greoi la cântat și cu sunet pufos", și susține – în 1973 ! – că "extrem de puțini pianiști mai posedă azi vechiul joc al degetelor în care fiecare sunet se aude clar, cu toată viteza uluitoare"³, or existau deja Van Cliburn, Martha Argerich, Lev Vlassenko, Vladimir Krainev, ca să nu mai vorbim de Horowitz, probabil unul dintre "puținii pianiști" evidențiați de cronicar. În presa japoneză, Akira Ueno subliniază caracterul clasic al interpretărilor lui Valentin Gheorghiu, în timp ce Nitoshi Shibata, în 1970, deplânge artiștii facili, plasându-l pe Valentin Gheorghiu la antipod: "În această lume a publicității exacerbate, artiștii atracției superficiale sunt cei mai susceptibili să ajungă la faimă. Acum, domnul Gheorghiu reprezintă opusul acestui model; calitățile tehnice și interpretarea în fața publicului sunt de

¹ Ibid., p.62

² Ibid., p.68

³ Ibid., p.73

factură tradițională, fără urmă de snobism.”¹ În Elveția, în 1974, remarca unui critic care semnează “Cx” nu poate fi percepută astăzi decât ca amuzantă, prin conformismul în fața abaterii de la normă: “[...] iar luni, la Beaulieu, în al cincilea concert din abonament – (Orchestra de Cameră din Lausanne l-a avut, n.n.) pe Valentin Gheorghiu, un pianist român de renume mondial, care, *deși și-a permis câteva mici libertăți*, a încântat pe deplin auditoriul numeros printr-o interpretare clară, bogată în sonorități, poetică, atrăgătoare, într-o versiune perfect relaxată a *Concertului nr. 1 în do major* de Beethoven”.² Specificul național care transpare în anumite pasaje din cronicile citate poate face deliciul cititorului modern: un cronicar german, de pildă, îl laudă pe Valentin Gheorghiu în *Berliner Zeitung*, în 1956, catalogându-l totodată drept “pianist extrem de *muncitor*”. Dincolo de calitățile excepționale ale pianistului Valentin Gheorghiu și consemnarea repertoriului său, cronicile transmit atmosfera vieții muzicale a celei de a doua jumătăți a secolului XX și oferă un prilej neașteptat de a confrunta gândirea criticului muzical contemporan cu cea a cronicarilor secolului trecut. În *Concluziile* studiului, Ștefan Costache atrage atenția cititorului asupra rarefierii agendei internaționale a lui Valentin Gheorghiu, datorate barierelor politice din blocul comunist în care pianistul a ales să trăiască, în ciuda propunerii de a rămâne la Londra, și emite ipoteza unei cariere de mai mare anvergură pe plan mondial în cazul în care acesta ar fi ales alternativa londoneză. Valentin Gheorghiu însuși spune, într-un interviu din 2003, că nu știe dacă a ales bine sau nu³, dar în afara frazei “am rămas cu consolarea că, în această perioadă grea, am adus puțină alinare și bucurie ascultătorilor mei de aici”, nimic altceva nu indică, în tot volumul, vreun regret sau vreo frustrare a muzicianului legate de magnitudinea recunoașterii sale naționale și internaționale.

Studiul *Istoriei întretesute. Valentin Gheorghiu și Festivalul Internațional George Enescu*, de Ioana Marghita, la fel de bine documentat și riguros comentat, readuce și informații deja enunțate în capitolele precedente, face o cronologie utilă a prezenței repertoriului enescian în Festival și citează aprecieri ale unor cronicari consacrați, Ada Brumaru și Alfred Hoffman, al căror “condei” era celebru printre contemporani. Interesante sunt și citatele din cronicile lui Viorel Cosma sau din cele ale compozitorilor Costin Cazaban – una dintre mințile strălucitoare ale generației sale – sau Doru Popovici, activ promotor al vieții muzicale bucureștene în anii 1970-1980. Apar numele lui Edgar Elian, Elena Zottoviceanu, Claudiu Negulescu, Grigore Constantinescu, Anca Florea, de care cei care i-au cunoscut își amintesc cu plăcere. Referințele la Dumitru Avakian, Carmen Stoianov, Bedros Horasangian – scriitor și meloman –, la colegii lui Valentin Gheorghiu din juriile Concursului Enescu, la dirijorii cu care pianistul a colaborat, sunt binevenite – istoria le va păstra și le va valorifica.

¹ Ibid., p.77

² Ibid., p. 78

³ Ibid., p. 24

În studiul său, *Gânduri despre arta pianistică a lui Valentin Gheorghiu*, Viniciu Moroianu citează un foarte frumos portret al lui Valentin Gheorghiu făcut de Cristian Mandeal în broșura dublului CD *Valentin Gheorghiu* din 2012. Bucură evocarea lui Mândru Katz, discipol al Floricăi Musicescu, rivala Constanței Erbiceanu, în percepția elevilor domnișoarei Musicescu. De reținut e și comparația indirectă cu Radu Lupu: “Totodată rămâneai marcat de diversitatea tușeului, strălucirea concertantă și eleganța frazării, ca, mai târziu, la Radu Lupu. Și totul cu o maximă economie și eficiență a gestului”.¹ Într-adevăr, nicăieri nu apare vreo aluzie la histrionism în evocările artei lui Valentin Gheorghiu; în schimb, cei care l-au cunoscut știu cu cât haz putea relata întâmplări amuzante și spune bancuri.

În studiul *Valentin Gheorghiu și compozițiile sale*, Dan Dediu analizează cu virtuozitate și har creația componistică a pianistului. Textul este bogat în conotații, analizele partiturilor se ocupă deopotrivă de structura și de dramaturgia compozițiilor; stilul lui Dan Dediu e clar, imaginativ și suplu. O bogată experiență de teoretician și pedagog, armonios împletită cu prospețimea gândirii compozitorului activ, în plină maturitate, transpare în acest capitol care oferă interpreților dezlegări și soluții de tălmăcire a lucrărilor lui Valentin Gheorghiu. Îndemnul de a face un proiect de înregistrare a tuturor pieselor și de a îngriji moștenirea componistică a lui Valentin Gheorghiu încheie acest text strălucitor, precis în exprimare și percutant în epitete.

Pianist și discipol – Valentin Gheorghiu și Mihai Ritivoiu, de Andreea Kiseleff-Ignat, aduce în prim plan tactul, delicatețea cu care Valentin Gheorghiu a abordat sarcina dificilă de a-l îndruma pe tânărul pianist, precum și auzul Maestrului, “printre cele mai fine și mai uimitoare”.² E comentată și opțiunea lui Valentin Gheorghiu pentru un repertoriu mai limitat și mai avantajos (similară selectivității lui Michelangeli), întru permanenta perfecționare și excelență a interpretării, așa cum rezultă ea din mărturiile lui Mihai Ritivoiu. Câteva lucruri esențiale pentru și mai tână generație sunt de reținut din acest interviu, realizat de Andreea Kiseleff-Ignat: faptul că lui Valentin Gheorghiu nu-i plăcea să vorbească despre el însuși (când ne gândim că majoritatea semenilor noștri adoră să o facă, nu putem decât să admirăm decența, pudoarea, modestia Maestrului), faptul că nu cânta nici afectat, nici scolastic, afirmația că a fost un om fericit. Satisfacția de a face cu cea mai mare probitate profesională ceea ce știa să facă cel mai bine, echilibrul, liniștea și aprecierea oferite de familie, acordul cu sine însuși, comportamentul ireproșabil – toate fac parte din mozaicul care alcătuiește fericirea creatorilor cu caracter armonios aspectat.

Partea a doua a volumului, *Din cioburi și oglinzi. Portrete afective* începe cu transcrierea unor discuții pe care muzicologul Anca Ioana Andriescu le-a avut cu Maestrul în 2021. Reiese, de la bun început, imensa recunoștință pe care Valentin Gheorghiu o purta părinților lui, lui Mihail Jora, celor care îl

¹ Ibid., p. 114

² Ibid., p. 135

ajutaseră în tinerețe. Muzicianul se dezvăluie curtenitor și cu mult tact: “Am scrisoarea aici și pot să ți-o arăt, Anca... și cu asta vreau să-ți mulțumesc pentru răbdarea pe care o ai cu mine...”¹. Se văd modestia și bunul simț inculcate prin acel tip de educație specific începutului secolului XX – le-am văzut și în comportamentul Clarei Haskil, al lui Dinu Lipatti –, aversiunea pentru “lauda de sine”, pentru publicitate și exagerări: “Mă retrag pentru că sună foarte... “pompos” orice interviu: oamenii vorbesc “ca la carte”, se mai și laudă, de multe ori se profită de orice și nu aș vrea să fac și eu la fel. E normal dacă vorbești de prieteni și de cei pe care îi admiri să “te scapi” și pe tine acolo, înăuntru, și atunci evit asta”². Te întrebi, pentru că în carte urmează un șir întreg de interviuri despre Valentin Gheorghiu, câți dintre cei intervievați adoptă aceeași atitudine? Cititorul va vedea singur. Interviuul lui Valentin Gheorghiu aduce mărturii inedite despre Enescu și sugestii despre cum trebuie cântate lucrările acestuia – răspunsul pe care i-l dă Valentin Gheorghiu unui pianist german care cânta *Sonata a III-a pentru pian și vioară* și număra mecanic cvintoletele este perfect: “I-am spus că dacă faci așa nu mai este Enescu, căci Enescu trebuie cântat cu spiritul respectiv, nu faci câte o bucată, ci faci un întreg univers”³. Prețioase sunt și amintirile despre Lipatti și Enescu cântând împreună în apartamentul din blocul de lângă Calea Victoriei, unde a locuit Enescu în timpul războiului. Poziția lui Valentin Gheorghiu în chestiunea compozitor versus interpret e clară: “Părerea mea este că muzica trebuie să reprezinte sufletul compozitorului, nu al interpretului – deci interpretul are dificultatea de a se pune în situația celui care a scris acea muzică (...)”⁴. Lîmpede este și alegerea autenticității în detrimentul perfecțiunii – deși imperfecțiunile ar trebui să fie căutate cu lupa sau cu microscopul în interpretările lui Valentin Gheorghiu... Fermecătoare sunt umorul și nonșalanța pianistului când spune: “pe atunci el scârțâia la vioară (e vorba de Ștefan, fratele lui, n.n.), și eu băteam clapa”⁵ sau când povestește despre turneele în America de Nord, cerințele impresarilor, oboseala: “Iar cei de acolo, ca să te angajeze, îți spun ce să cânti. Am fost așa și cu trioul, cu Ștefan și Cătălin Ilea, iar fratele meu a declarat că nu mai face asta în viața lui, că el era mai comod ca mine!”⁶. Legătura afectivă dintre cei doi frați este remarcabilă – de la sine înțeleasă în atâtea familii și totuși atât de contrazisă de situații opuse în altele... Este evidentă și nostalgia tinereții, a unor vremuri revolute când “oamenii erau mai calzi decât sunt acum. Acum, oamenii sunt foarte doritori de bani și să trăiască bine – atunci era mai altfel”⁷.

¹ Ibid., p. 147

² Ibid., p. 148.

³ Ibid., p. 151

⁴ Ibid., p. 154

⁵ Ibid., p. 148

⁶ Ibid., p. 159

⁷ Ibid., p. 157

Interviul pe care pianista Roxana Gheorghiu, soția Maestrului, i-l dă lui Ștefan Costache are meritul de a prezenta răspunsuri mai scurte, mai concise decât întrebările puse; la ultima întrebare, care îl pune pe Valentin Gheorghiu alături de Radu Lupu și Dinu Lipatti și totodată sugerează răspunsurile, replica Roxanei scade din măreția întrebării și comută tema, abil și modest, de la aspirațiile la universal, la realitatea individuală a pianistului și a familiei lui, în spiritul lui Valentin Gheorghiu însuși, perceput mai degrabă ca un empiric decât ca un teoretician. Și Valentina, fiica pianistului, răspunzând-i Cristinei Gârbea, menține un ton rezervat, la obiect, dând detalii inedite, ca faptul că tatălui ei îi plăcea Nat King Cole, că se încălzea cu game și Hanon, că avea trac. (Surprinzătoare pare, în paragraful cu biografia Valentinei, omisiunea lui Dominique Weber dintre profesorii ei de la Conservatorul din Geneva).

Mărturiile partenerilor de muzică de cameră ai lui Ștefan Gheorghiu au în comun faptul că toți l-au apreciat la superlativ și în plan profesional, și în plan uman. Mici detalii fac cu atât mai interesante interviurile, cu cât par involuntare: Marin Cazacu îi relatează lui Petre Fugaci prima sa colaborare cu Valentin Gheorghiu, în 1983, cu *Triplul concert* de Beethoven, menționând-o pe Mihaela Martin și omițând dirijorul; valorizează în mod special concertele familiilor de muzicieni – Gheorghiu, Cazacu și Croitoru –, subliniind rolul formator pe care acestea le-au avut în carierele copiilor muzicienilor și exprimă un anumit elitism muzical: “Din start îți devenea prieten – sigur, dacă făceai parte din acea categorie care, din punct de vedere muzical, se apropia de idealurile lui profesionale; am simțit că mă aprecia și pe mine și pe Gabriel Croitoru și pe câțiva cu care el a colaborat în mod special. Valentin Gheorghiu, fiind o persoană destul de solitară, nu împărtășea această prietenie decât cu persoanele pe care le simțea foarte aproape de felul lui de a gândi muzica, de felul lui de a se comporta în societate, în relația cu alți muzicieni”¹. Poziția lui Valentin Gheorghiu față de concursurile de pian, față de juriile acestora, față de concurenți sunt interesante – era obiectiv și “n-ar fi făcut o nedreptate niciodată”², ca și modul în care decurgeau repetițiile pentru concertele camerale, prospețimea abordării unui repertoriu în reluare – toate sunt descrise cu spirit de observație și cu luciditate.

Mihaela Martin îi povestește Marinei Nedelcu ce a însemnat pentru formarea ei ca muzician contactul cu frații Gheorghiu; tonul este respectuos, ai impresia că violonista re trăiește acele momente din tinerețe, că se identifică cu statutul ei de atunci, simetric cu modul lui Valentin Gheorghiu de a fuziona cu stilul compozitorului. Un element important și doar aparent paradoxal al personalității și artei lui Valentin Gheorghiu reiese din textul Mihaelei Martin: seriozitatea și totodată ușurința cu care trata concertele cu mai tinerii săi parteneri: “Era foarte concentrat, însă avea și o anumită lejeritate în atitudine (...) Acest lucru mă inspira și pe mine, îmi dădea o anumită încredere legată de

¹ Ibid., p. 171

² Ibid., p. 173

bucuria de a ieși pe scenă”¹. În completarea și oarecum contrar celor afirmate de Marin Cazacu cu privire la afinitățile elective, Mihaela Mihai spune: “Îmi amintesc cât de călduros și prietenos era când o întâlnea pe mama mea. Nu avea niciun fel de alură de star, avea o modestie extraordinară și înțelegere pentru aspectele de zi cu zi ale vieții”².

Silvia Marcovici are doar cuvinte de laudă pentru Valentin Gheorghiu, dar le adresează “de la egal la egal”: “La rândul meu, am descoperit că eram întodeauna pe aceeași lungime de undă cu Valentin, iar școala din care veneau ei s-a transferat și asupra mea”. Sau, după ce Valentin Gheorghiu îi spune că ea cântă extraordinar pe înregistrările cu ei doi pe YouTube: “L-am asigurat că și el cânta minunat, dar a insistat cum că eu aș fi fost formidabilă. Ce vreau să spun e că era un om de o delicatețe cu totul aparte și de o modestie exagerată. Multă vreme m-am luptat cu el, ca să fie mai conștient de propria lui valoare.”³ Vrând-nevrând, aici exprimarea Silviei Marcovici sună un pic “patronizing”, protectiv-îngăduitor; de asemenea, surprinde afirmația ei “Din păcate, școala Gheorghiu nu mai există astăzi.”⁴ Există discipoli ai lui Ștefan Gheorghiu chiar printre cei intervieuați în volum.

Gabriel Croitoru, elev al lui Ștefan Gheorghiu, îi pomenește pe Silvia Marcovici, pe Radu Aldulescu, pe Marin Cazacu (cu care converge în opinia că Valentin Gheorghiu nu cânta de două ori la fel aceeași piesă), pe Horia Mihail, pe marele Ivry Gitlis; o natură generoasă se deslușește în interviul lui, natural, relaxat. E limpede că se simte bine în pielea lui, iar întrebarea Ariadnei Ene-Iliescu “Putem spune că aveau loc și discuții despre interpretare, hermeneutică sau, mai degrabă aveți un dialog pur muzical?”, la care Gabriel Croitoru răspunde “Nu, discuții n-am avut niciodată”⁵ are același efect asupra celor care l-au cunoscut pe Valentin Gheorghiu (zâmbet în fața candorii tinerilor) ca întrebarea lui Ștefan Costache pusă Valentinei Gheorghiu: “Obișnuia să vă ceară uneori sfatul în legătură cu ceea ce făcea ca interpret? Avea nevoie de validarea familiei?” Răspunsul Roxanei, ferm, laconic, e de bun simț: “Valentin a fost întotdeauna un independent și nu simțea nevoia să-mi ceară sfaturile. Eu eram, în schimb, cea care apela la recomandările lui.”⁶ Modestia lui Gabriel Croitoru contrastează cu paternalismul Silviei Marcovici: “Afirmarea lui Valentin Gheorghiu pe scenele internaționale nu pot s-o compar cu ceea ce am făcut eu. Am făcut și eu ce am putut.”⁷ Gabriel Croitoru relatează și câteva anecdote care adaugă multă culoare amintirilor.

Pianiștii intervieuați vădesc și ei puncte de vedere și caractere diferite: Luiza Borac vorbește cu mult respect despre profesorii ei, Lavinia Coman și

¹ Ibid., p. 212

² Ibid., p. 213

³ Ibid., p. 218

⁴ Ibid., p. 217

⁵ Ibid., p. 239

⁶ Ibid., p. 162

⁷ Ibid., p. 239

Gabriel Amiraș, evocă amintiri de-ale ei de la vârsta de 8 ani, când l-a văzut prima oară pe Valentin Gheorghiu la Râmnicu-Vâlcea și consemnează interpretările proprii ale *Concertului pentru pian și orchestră*. Spune la un moment dat că marele pianist avea un repertoriu uriaș, or chiar din statisticile primului capitol și din evocările lui Mihai Ritivoiu reiese că Valentin Gheorghiu avea un repertoriu mai degrabă limitat, atent selecționat, pe care prefera să-l perfecționeze. Philippe Dinkel, la origine pianist, ulterior afirmat mai ales ca muzicolog în Elveția, răspunde la multe întrebări despre concursurile internaționale, despre concurenți și originalitate, despre reticența lui Valentin Gheorghiu de a preda și pare surprins de faptul că acesta putea să rădă chiar de sine însuși, ceea ce cititorului îi provoacă din nou un zâmbet: cum văd unii oameni umorul, dacă autoironia nu intră în repertoriu? În același timp, Dinkel consemnează “ceva copilăros” în sensul cel mai bun în modul de a vorbi al lui Valentin Gheorghiu. Faptul că Philippe Dinkel nu l-a ascultat niciodată *live* pe Valentin Gheorghiu nu pare relevant, deoarece textul lui este mai degrabă narativ decât descriptiv. Celălalt muzician elvețian, Jean-François Antonioli, răspunde în limba română întrebărilor puse și provoacă un nou zâmbet cititorului, afirmând: “Atunci eram căsătorit cu Ioana Bentoiu, fiica prietenului meu Pascal Bentoiu, care fusese și el un student al lui Mihail Jora la compoziție.”¹ (Apropiații familiei Bentoiu știu că Jean-François Antonioli l-a cunoscut pe Pascal Bentoiu în calitate de ginere, nicidecum nu au fost doi prieteni, dintre care unul s-a însurat cu fiica celuilalt). Surprinzător pare faptul că însăși Ioana Bentoiu, care l-a cunoscut îndeaproape pe Valentin Gheorghiu încă din anii 1960-1970, a cântat cu el, are legături vechi de familie cu frații Gheorghiu, cu copiii lui Ștefan Gheorghiu și al cărei tată a fost prieten intim cu Valentin, nu a fost interviuată... Mărturia ei, ca soprană, despre Valentin Gheorghiu acompaniind-o într-un program Enescu, ar fi fost un atu prețios pentru acest volum.

Interviul lui Nelson Goerner, care o menționează pe Maria Tipo, profesoara lui de la Conservatorul din Geneva din anii 1980, demonstrează și el, indirect, că Valentin Gheorghiu nu teoretiza prea mult interpretarea muzicală, deși cei doi discutau despre interpreți și repertoriu. Goerner conchide: “[...] e atât de la îndemână să ascuți aceste înregistrări (ale lui V.G., n.n.) care vorbesc de la sine, nu e prea mult de spus în plus, după părerea mea. Când ascuți o muzică de asemenea natură, discuțiile nu-și mai au rostul.”² Admirabilă apare această consonanță cu aforismul lui Ludwig Wittgenstein din *Tractatus Logico-Philosophicus*: „Was gezeigt werden kann, kann nicht gesagt werden.” („Ce poate fi arătat nu poate fi spus”).

Tenorul și regizorul Cristian Mihăilescu deapănă, cu haz și naturalețe, amintiri din tinerețe în care apar Dan Iordăchescu, Ion Voicu, Cătălin și Marilena Ilea – o desfătare pentru martorii acelor ani – și, printre altele, elogiază rolul Roxanei în viața pianistului. Merită observate și bonomia cu care

¹ Ibid., p. 232

² Ibid., p. 207

Valentin Gheorghiu reacționa la imitațiile pe care i le făcea Pichi Mihăilescu, și revelionul spontan de la Sinaia.

Interviul acordat de Adrian Iorgulescu scoate la iveală admirația compozitorului pentru tenacitatea pianistului Gheorghiu: „Am fost și eu pianist (desigur, la un nivel incomparabil inferior) în tinerețe; am urmat liceul de muzică, am continuat apoi încă patru ani la facultate, însă niciodată nu am putut să exersez peste două ceasuri. El se simțea coerent și consecvent cu sine în fața clapelor, iar timpul nu mai conta.”¹ (Un nou zâmbet apare pe fața cititorului pianist, împins de situație să-și spună „uite, tocmai așa unii devin mari pianiști”). Adrian Iorgulescu îl laudă și îl prețuiește pe Valentin Gheorghiu în ipostaza de compozitor a acestuia, iar relatările despre asiduitatea lui la ședințele Uniunii Compozitorilor completează portretul muzicianului. Prietenia lui Valentin Gheorghiu cu Pascal Bentoiu apare și ea în prim plan în amintirile lui Adrian Iorgulescu.

Foarte interesant este și interviul lui Cristian Mandeal: pe lângă portretul admirabil al lui Valentin Gheorghiu ca artist și ca om, din care se deduce percepția unei dualități – optimism și melancolie –, pe lângă evocarea unor momente speciale, concerte, seri de după concerte, turnee, transpare o punere în paralele a destinului lui Valentin cu propriul destin al lui Cristian Mandeal. Decizia de a rămâne în România pare să frământa și azi o parte dintre artiștii care au luat-o la vremea respectivă, lucru lesne de înțeles, dar cu care Valentin Gheorghiu părea să fie împăcat. La întrebarea dacă Valentin Gheorghiu și-ar fi regretat opțiunea de a rămâne în țară, răspunsul este „Nu se poate să nu regreti, dar în același timp îți evaluezi prioritățile cu plusurile și minusurile ce decurg de aici. [...] A ales să stea acasă, între ai lui, și lucrul ăsta pentru el a fost atât de important încât cariera și-a „sacrificat-o”. Într-un fel, aici ne asemănăm ca destin, nici el, nici eu, nimeni nu-și poate ghici viitorul dinainte, nu poate spune ce s-ar fi întâmplat dacă alegerea ar fi fost alta. Dar este sigur că măcar șansele ar fi fost altele dacă și el, și eu am fi ales o altă cale a deciziilor noastre la timpul potrivit. [...] Saltul în necunoscut se face la o vârstă când încă mai ai un viitor, când mai ai ceva în față. Așa ceva se face doar la mare tinerețe.”² Aici, Cristian Mandeal vorbește în numele său și în cuvintele lui se simte o mare nostalgie a tinereții și o sinceritate remarcabilă. Omagiul adus Roxanei Gheorghiu – „O extraordinară gospodină și tovarășă de viață. O susținătoare din toate punctele de vedere, nu numai gospodăresc, a lui Valentin. L-a sprijinit foarte mult moral. Roxana a luptat pentru el toată viața ca o leoaică și a fost o soție, aș zice, de nota 10”³ – relevă o admirație imensă și dorul de calitățile unei parteneri de viață care știe să creeze o ambianță favorabilă contactelor sociale. În altă ordine de idei, uneori o simplă locuțiune adverbială poate releva, voluntar sau nu, o inapetență: “În decurs de cinci-șase ani am înregistrat un album cu integrala simfoniilor lui Bruckner, cele cinci

¹ Ibid., p. 194

² Ibid., p. 183

³ Ibid., p. 180

discuri cu Valentin, două cu Dan Grigore, dar și alte lucrări care făceau parte din albume separate, *chiar și muzică românească*.¹ Poate că anii în care piesa simfonică românească era obligatorie în deschiderea concertelor filarmonicilor românești și-au pus amprenta, dar compozitorii știu că, pe atunci, muzica românească avea deschidere și în afara festivalurilor muzicii contemporane. În economia volumului, interviul lui Cristian Mandeal iese în evidență prin sinceritatea lui, vocabularul și imaginația bogate și prin nota de reverie cu totul aparte.

Mihai Constantinescu observă și alte particularități importante ale caracterului lui Valentin Gheorghiu, faptul că era total neconflictual, că nu ieșea în față pentru a-și face dreptate sau pentru a se face cunoscut sau auzit, că nu solicita recunoașterea și că își făcea întotdeauna datoria. Consemnează și un episod în care Valentin nu a ezitat să-și ceară scuze pentru ceva ce ar fi putut leza interlocutorul. Toate aceste trăsături sunt caracteristice oamenilor generoși, siguri pe ei, autentici. Critica pasageră a sistemului nostru de învățământ care nu le permite catedre în universități nici valorilor unanim recunoscute, dar fără doctorat – cazul lui Valentin Gheorghiu, Dan Grigore și Hero Lupescu –, apare spre sfârșitul textului. Cristina Uruc, care l-a cunoscut pe marele nostru pianist abia în 2007, ca studentă lucrând ca asistent al concurenților și al membrilor Concursului Enescu, consemnează bunătatea lui și promite că ARTEXIM va promova creația lui componistică. Ioana Georgescu-Răileanu, fiica dirijorului George Georgescu, aruncă lumină asupra gusturilor în arta plastică ale muzicianului; interesantă și nu întâmplătoare este predilecția lui pentru Pierre Bonnard, pictor opulent și totodată neostentativ. Citim, în treacăt, și despre "dragostea dominatoare" a mamei lui, care "a țesut în jurul lui Valentin o colivie invizibilă."²

Toate mărturiile din partea a doua a volumului se constituie într-un mozaic, un "discurs caleidoscopic", cum scrie Monica Lup în *Postfață*, despre omul și muzicianul Valentin Gheorghiu, oferindu-i totodată cititorului atent plăcerea de a observa particularitățile celor implicați în dialogurile despre subiectul principal. În partea finală, *Re-vizitări critice*, găsim transcrierea unei emisiuni radiofonice a lui Florino Dellatola despre Valentin Gheorghiu, făcute în 1970. Celebrul și extravagantul-în-surdină domn Dellatola, "Florino" pentru prietenii apropiați, a fost elev eminent al Floricăi Musicescu, profesor la Liceul de Muzică nr.1, actualmente Liceul *Dinu Lipatti* și bun prieten al Ludmillei Popișteanu, și ea fostă elevă a domnișoarei Musicescu, profesoară celebră la Liceul de Muzică nr.2, actualmente *George Enescu*. Florino Dellatola l-a acompaniat la pianul II pe compozitorul Ștefan Niculescu la absolvirea Conservatorului, în *Concertul nr. 5* de Beethoven, când domnișoara Musicescu – a cărei clasă Ștefan Niculescu o părăsise, neputându-i suporta stilul dur, pentru a se muta la clasa domnișoarei Erbiceanu – i-a felicitat pe amândoi.³

¹ Ibid., p. 179

² Ibid., p. 191

³ Fapt relatat de Ludmila Popișteanu și confirmat de Ștefan Niculescu, în anii 1980.

Observăm, în textul domnului Dellatola, o impecabilă cunoaștere a formei muzicale și a dramaturgiei la Chopin (termenii pe care îi utilizează trimit la cartea Ninei Vieru, *Dramaturgie muzicală în opera lui Chopin*, apărută încă în 1960), a conținutului *Sonatei în si minor* de Liszt. Autorul descrie în două-trei fraze foarte la obiect și totodată bogate în conotații și *Concertul pentru pian și orchestră* de Valentin Gheorghiu. Tipul de cronică făcută de Florino Dellatola pare ideal, pentru că reunește atenția la detalii și descrierea competentă a lucrurilor esențiale, cu punerea în context istoric, stilistic, psihologic. Domnul Dellatola scrie obiectiv, neutru, în timp ce articolul lui Alfred Hoffman (Freddy pentru prietenii apropiați), apărut în *România literară* din aprilie 1983 este scris cu fluiditate, ușurință și talent literar la persoana I; putem spune că reprezintă critica impresionistă de tip călănescian.

Laudatio compus de Grigore Constantinescu în mai 1996, cu prilejul conferirii titlului Doctor Honoris Causa lui Valentin Gheorghiu, urmează o cronologie a realizărilor muzicianului, îi enumeră pe cei cu care a cântat, citează din cronicile cele mai reprezentative, schițează portretul omului și îi descrie succint opera, enumeră distincțiile primite și îl plasează în panteonul format din George Enescu, Dinu Lipatti, Constantin Silvestri. Carmen Manea, în articolul *Valentin Gheorghiu – 95*, publicat în *Actualitatea muzicală* din aprilie 2023, introduce termenul *umanist*, atribuit protagonistului, noțiune care trimite imediat la arta Renașterii, cu care pianistul avea afinități, fiind și de origini italiene, prin mama sa.

Cele două cronici scrise de Valentin Gheorghiu însuși în 1964, amândouă despre Arthur Rubinstein, exprimă marea lui admirație pentru pianistul cu care avea afinități electivă. Nu degeaba Florino Dellatola îi atribuie epitetul "apolinic" lui Valentin Gheorghiu. De altfel, scriind "Dar Rubinstein ne-a redat, cu înflăcărată poezie, în același timp cu o austeritate exemplară, complexul artei lui Chopin, păstrându-se în nota-i personală, aceea de a ocoli, cu o rară măiestrie, orice exces: de viteză, de intensitate, de tempo, de sentimentalism"¹, Valentin Gheorghiu își teoretizează propria estetică a interpretării muzicale.

Summary, rezumatul în engleză făcut de traducătoarea Maria Monica Bojin, păstrează sintaxa și întorsăturile frazei tipice vorbitorilor de limba română, uniformizând astfel micile diferențe de stil dintre autorii textelor. În toate fotografiile de la sfârșitul volumului, Valentin Gheorghiu apare în sacouri impecabile, uneori în cămașă albă, la pian, înconjurat de membri ai juriilor și diverse alte personalități. În ultima poză, făcută, probabil, după un concert, Roxana și Valentina Gheorghiu se uită în ochii privitorului, în timp ce Valentin Gheorghiu, îmbrățișându-le, privește altundeva – vederea-i pare a se întoarce și spre interior, și spre zări îndepărtate.

¹ Ibid., p. 281

SUMMARY

Lena Vieru Conta

In memoriam Valentin Gheorghiu

The review of the volume *In memoriam Valentin Gheorghiu* opens with an evocation of the book's architecture: three substantial parts accompanied by an addendum, a preface, and a postface. It then turns to the essential themes of each section, beginning with the pianist's and composer's meticulously reconstructed biography, followed by an exploration of his international career, reflected in a corpus of reviews grouped by country. These critical voices, marked by the cultural and historical sensibilities of their respective milieus, reveal both convergences and striking differences in perspective. From the interviews that constitute the volume's second part emerge the unanimously acknowledged virtues of Valentin Gheorghiu — both as artist and as human being — alongside the subtly individual inflections of each interlocutor's stance. The third section brings together a series of musical articles and reviews, some devoted to Valentin Gheorghiu and two authored by him; these texts are succinctly presented, with attention to the stylistic contours and intellectual concerns of each contributor. The Apollonian nature of Valentin Gheorghiu's personality functions as the unifying thread of a mosaic woven from memories, impressions, appreciations, and anecdotes — a tapestry that, while illuminating facets of the pianist's character, also reveals much about those who recount them. Taken together, these fragments shape a vivid fresco of Romanian musical life in the latter half of the twentieth century.

Creații simfonice românești

Carmen Popa

Amprenta oricărei personalități artistice asupra propriei creații rămâne un semn distinctiv în procesul de cunoaștere, evaluare dar și în cel de comunicare. E fascinant să întâlnești atâtea *proiecții ale sinelui*, relevând transpuneri marcate de originalitate, ale universului interior, ale emoțiilor, ale

eului profund într-o formă muzicală, o linie melodică, o structură ritmică, o paletă timbrală sau în varii sintaxe sonore.

Audierea CD-ului 70, *Creații simfonice românești*, reprezintă, *de facto*, un tur virtual aparte, creat doar prin intermediul artei sunetelor, al uneia din galeriile amplei expoziții a personalităților reprezentative ale componisticii românești contemporane (promovată sub emblematica denumire *Antologia muzicii românești*), în cadrul căruia se pot intui, cu exigență,

portrete de reală autenticitate - chipuri proprii desprinse din operă. Creația poate fi/este o formă de autoportret, prin stil personal, organizare tematică și viziune artistică. Împreună, aspectele relevate oglindesc lumea interioară a autorului.

Călin Ioachimescu prin *Simfonia I*, Octavian Nemescu prin *PostSimfonia a II-a* și Mihaela Vosganian prin lucrarea *Broken (Three mood states for orchestra)* - protagoniștii CD-ului 70 - oferă, prin ingenioasa înlănțuire a lucrărilor, un spectacol al profilurilor individuale captivante, al dinamicii stilurilor, esteticilor, survolând spații, idei, semnificații, într-un turbion al timpului, de la model original la imitație, de la ritual la cult apoi artă, de la tradiție la inovație, personalizând traseele, respectiv evoluția.

Cu o arhitectonică elaborată, ancorată în tradiție (număr de părți, alternanță de tempo și de caracter, formă), *Simfonia I* aparținând compozitorului Călin Ioachimescu, cucerește prin robustețea și dezinvoltura exprimării, prospețimea demersului componistic și imaginativa accedere la o *nouă consonanță*. În îmbrățișarea *tutti*-ului simfonic (din *allegro*-ul părților I și

a V-a) sunt cuprinse, într-o succesiune expresivă, partidele de suflători (un *Andante* al alternanței, în valuri, a elementelor constructului dihotomic "dezintegrare-recompunere"), percuția (în *Allegretto*-ul unui diptic spumos, configurat pe un alt tip de alternanțe, ce implică antinomii precum acordabil-neacordabil în asociere cu abordări ce se interferează - melodic - ritmic cu liric - dinamic) și corzile + harpa (în *Adagio*-ul - omagiu mahlerian, de factură polifonică, cu densități heterofone, ale cărui sonorități sunt semnificativ înnobilate de timbrul cald al instrumentelor cu coarde și efectul discret al grației harpei, în demersul cu falduri sublime). Gustul aplicat pentru simetrii, pe de o parte și contrastele puternice pe spații mici, pe de altă parte, din *Allegro vivace* final (un *quasi-rondo*) conferă un echilibru special între ordine și dinamism - caracteristic, în general, compozitorului - creând spații rafinate și vibrante deopotrivă.

PostSimfonia a II-a a compozitorului Octavian Nemescu - se relevă asemenea unei reconfigurări cosmogonice post-factum a simfoniei - ca gen muzical afirmat în clasicism.

Coloanele arhetipale ale acestei muzici capacitează și mobilizează, generează decontextualizări, dinamitări, purificări ale construcției simfonice în sine, esențializându-i discursul, restructurându-i mecanismul, concentrându-i și vitalizându-i funcțiile. Abordarea intens spiritualizată, precum și suflul înnoitor produc un impact cathartic copleșitor.

Demersul inițiat, bazat pe esențializări succesive, concepute în *crescendo*, (impresionant proces echivalent cu un *ascensio* năucitor) e tăios, dramatic, marcat de demantelări inexorabile (alt reflex arhetipal), conducând la nucleul cu semnificații profunde. Căutarea echilibrului și a armoniei, deziderat însemnat (gest tipic al complementarității) se conjugă eficient cu scrutarea arhetipală de ansamblu. Detaliile încărcate de sensuri - ca intervalul de un semiton - ajung să facă diferența, între stări afective complet opuse, proprii psihologiei umane precum bucuria și tristețea sau elemente definitorii ale existenței sale - viață și moarte - iar în cadrul ludicului iterativ (cu ingenioasele crochiuri arhetipale), redefinesc timpul, forma - ca o funcție a timpului, spațiul și vibrația (ca inepuizabilă sursă de energie) care plonjează în profunzimile ființei, surprinzând ritmurile ei creatoare.

Infinitul e redus la clipă, clipa esențializând veșnicia.

Gândirea arhetipală nemesciană, în context muzical-filosofic, e o entitate vie care se dezvăluie prin dinamica devenirii sale sonore, prin volutele metastilistice cu deschideri spre universalism.

Simfonia de "după" este, în termeni arhetipali, o istorie a sunetului redusă la esență. Se nasc, firesc, întrebări, în siajul unei estetici a interogației, *postsimfonia* rămânând un opus cu final deschis.... E, *de facto*, o invitație la introspecție, la a căuta sensul în ambiguitate.

BROKEN: Three mood states for orchestra (scrisă în 2023) este o lucrare a compozitoarei Mihaela Vosganian, din "ciclurile așa numite paradigmatic". Demersul componistic este unul conceptual, specific unei

creații structurale, care se constituie parte a unui proces mai amplu, de explorare artistică.

BROKEN se afirmă ca o lucrare simfonică cu un narativ profund, cu dezvoltări programatice, ce funcționează ca o oglindă critică a condiției umane actuale. Tripticul - 1) *Broken Heart/Inimă Frântă*; 2) *Broken Wings/Aripi Zdrobite*; 3) *Broken Mind/Minte Alienată* - descrie cu luciditate dublată de sensibilitate o traiectorie a degradării interioare, pornind de la suferința emoțională, trecând la pierderea libertății/idealurilor, culminând cu pierderea rațiunii, într-un context distopic.

Inimă Frântă e o reacție imediată a sensibilității la o lume lipsită de empatie, dominată de o societate confuză. Mișcarea circulară repetitivă, apăsătoare, în intervalul unei terțe mici, în rostire monodică, sacadată, a tutti-ului orchestral, ajunge, prin repetiție, la sfâșieri paroxistice tulburătoare.

Aripi Frânte reprezintă limitarea și prăbușirea idealurilor, într-o "societate coercitivă", în care individul e doborât de norme, structuri rigide sau de un parcurs "fără direcție" generalizat. Valsul stridențelor grotești, al zborului frânt, e dramatic.

Minte Alienată coincide cu pierderea sinelui, consemnată prin accentele tragic-grotești ale unui marș cvasi-funebru.

Lucrarea reflectă anxietatea existențială a secolului XXI, transformând "societatea fără direcție" într-un mesaj critic și reflexiv.

Creația rămâne deopotrivă o prelungire a personalității precum și o mărturie a identității.

SUMMARY

Carmen Popa

Romanian Symphonic Works

Listening to CD No. 70, *Romanian Symphonic Works*, takes us on a unique virtual tour- created solely through the art of sound - of one of the "galleries" in the "extensive exhibition" of leading figures in contemporary Romanian composition (promoted under the emblematic title *Anthology of Romanian Music*). Within it, one can discern, with exigence, portraits of true authenticity: distinct faces drawn from the works themselves. Călin Ioachimescu, through *Symphony No. 1*, Octavian Nemescu, through *PostSymphony No. 2* and Mihaela Vosganian, through *Broken (Three mood states for orchestra)* - the protagonists of CD No. 70 - offer, through the ingenious interweaving of their works, a display of captivating individual profiles. This is a showcase of stylistic dynamics and aesthetics, traversing spaces, ideas, and meanings in a whirlwind of time: from original model to imitation, from ritual to cult and then art, from tradition to innovation - personalizing their paths and the evolution of music.