

CUPRINS

PAGINA

Preambul	3
----------	---

STUDII

Alexandra Magazin	
Marcel Mihalovici și reinventarea discursului simfonic postbelic	5

Vlad Ghinea	
<i>Big band</i> -ul românesc în perioada comunistă. Ipostaze reflectate în presa vremii	25

INTERVIURI

Andra Apostu	
Un dialog cu Cristina Comandașu, manager Radio România Muzical	45

CREAȚII

Ion Bogdan Ștefănescu	
<i>Concertul pentru flaut și orchestră</i> de Adrian Iorgulescu	67

RECENZII

Thorsten Gubatz	
Enescu the Progressive. On the latest volume of “Musik-Konzepte” and its most impressive predecessor	87

Cătălin Cernătescu	
<i>Spune, inimioară, spune:</i> O incursiune sonoră în cântecele de lume din secolul al XIX-lea	98

TABLE OF CONTENTS

	PAGE
Preamble	3
STUDIES	
Alexandra Magazin	
Marcel Mihalovici and the reinvention of the postwar symphonic discourse	5
Vlad Ghinea	
The Romanian Big Band during the communist era. Portrayals in the press of the time	25
INTERVIEWS	
Andra Apostu	
A dialogue with Cristina Comandașu, manager of Radio România Muzical	45
CREATIONS	
Ion Bogdan Ștefănescu	
<i>Concerto for flute and orchestra</i> by Adrian Iorgulescu	67
REVIEWS	
Thorsten Gubatz	
Enescu the Progressive. On the latest volume of “Musik-Konzepte” and its most impressive predecessor	87
Cătălin Cernătescu	
<i>Tell Me, Dear Heart, Tell Me:</i> An aural voyage through 19th-Century secular songs	98

PREAMBUL

În primul studiu al revistei, bazat pe o cercetare arhivistică care se sprijină pe manuscrise autografe, schițe compoziționale și corespondență nepublicată păstrate la Fundația Paul Sacher din Basel, Alexandra Magazin aduce în atenție creația simfonică a compozitorului Marcel Mihalovici, situată la intersecția dintre memoria culturală românească și estetica modernistă franceză. Autoarea urmărește parcursul creației simfonice postbelice a lui Mihalovici și felul în care acesta își adaptează structurile formale și expresive tradiționale la necesitățile estetice impuse de rupturile istorice ale secolului XX, propunând un model de modernitate fundamentat pe continuitate critică, mediere culturală și reinventarea formei.

Vlad Ghinea analizează evoluția *big band*-ului românesc în perioada comunistă, evidențiind modul în care contextul politic și ideologic i-a influențat afirmarea și receptarea. Pe baza articolelor și interviurilor publicate în presa vremii, autorul reconstituie parcursul acestor ansambluri și urmărește schimbarea statutului lor, de la marginalizarea din primii ani ai regimului până la recunoașterea oficială din ultimele decenii ale comunismului.

Rubrica *Interviuri* prilejuiește întâlnirea cu una dintre cele mai cunoscute personalități jurnalistice muzicale din România, doamna Cristina Comandașu, managerul Radio România Muzical. Activitățile domniei sale sunt cunoscute nu doar prin prezența sa la microfonul postului de radio pe care îl conduce, ci și prin modul în care se dedică proiectelor valoroase pe care le coordonează, inițiative cu puternic impact asupra vieții muzicale românești.

Flautistul Ion Bogdan Ștefănescu propune o analiză deosebit de atentă asupra *Concertului pentru flaut și orchestră* de Adrian Iorgulescu. Apreciat și versatil interpret, autorul prezintă în detaliu structura, limbajul și trăsăturile expresive ale concertului care îi este dedicat. Interpretul dă dovadă de o înțelegere profundă a muzicii compozitorului, a caracterului minimalist care îi guvernează mare parte din creație și care, și aici, stă la baza întregii lucrări: o celulă muzicală din două note care generează un adevărat univers, complex și plin de surprize. În același timp, autorul vorbește despre acea putere de transmitere a compozitorului identificată drept „mod de gândire teatral”, concept extins și asupra altor lucrări din creația lui Adrian Iorgulescu.

Rubrica *Recenzii* este deschisă de compozitorul și interpretul german Thorsten Gubatz, fin observator și consecvent promotor al muzicii românești în spațiul cultural european. Volumul pe care îl analizează face parte din prestigioasa colecție *Musik-Konzepte*, publicație muzicologică de mare prestigiu, editată trimestrial la München, în Germania. Volumul îi este dedicat lui George Enescu și reunește eseuri scrise de muzicologi români și germani (Valentina Sandu-Dediu, Michael Heinemann, Adalbert Grote, Dan Dediu, Roberto Reale, Corneliu Dan Georgescu).

Apariție ce marchează debutul discografic al ansamblului de muzică veche „Dimitrie Cantemir” al Universității Naționale de Muzică din București, albumul *Spune, inimioară, spune* prezentat de Cătălin Cernătescu este o inițiativă cu scop de revitalizare a „cântecelor de lume”, creații eminamente laice. Formația reunește profesori, studenți și alumni UNMB, așadar muzicieni cu experiență și expertiză nu doar în cântul psaltic, dar și al diverselor instrumente specifice lumii oriental-levantine.

Andra Apostu
Redactor

PREAMBLE

In the magazine's first study, based on archival research drawing on autograph manuscripts, compositional sketches, and unpublished correspondence held at the Paul Sacher Foundation in Basel, Alexandra Magazin highlights the symphonic work of composer Marcel Mihalovici, situated at the intersection of Romanian cultural memory and French modernist aesthetics. The author traces the development of Mihalovici's postwar symphonic output and examines how he adapted traditional formal and expressive structures to the aesthetic demands imposed by the historical upheavals of the 20th century, proposing a model of modernity grounded in critical continuity, cultural mediation, and the reinvention of form.

Vlad Ghinea analyzes the evolution of the Romanian Big Band during the communist era, highlighting how the political and ideological context influenced its emergence and reception. Drawing on articles and interviews published in the press of the time, the author reconstitutes the history of these ensembles and traces the evolution of their status, from marginalization in the early years of the regime to official recognition in the final decades of communism.

The *Interviews* section features a conversation with one of Romania's best-known music journalists, Ms. Cristina Comandașu, the manager of Radio România Muzical. She is known not only for her presence behind the microphone at the radio station she manages, but also for her dedication to the valuable projects she coordinates - initiatives that have a powerful impact on Romanian musical life.

Flutist Ion Bogdan Ștefănescu offers a particularly thorough analysis of Adrian Iorgulescu's *Concerto for Flute and Orchestra*. A highly regarded and versatile performer, the author presents in detail the structure, musical language, and expressive qualities of the concerto dedicated to him. The performer demonstrates a profound understanding of the composer's music and the minimalist character that governs much of his work and which, here as well, forms the foundation of the entire piece: a two-note musical cell that generates a veritable universe, complex and full of surprises. At the same time, Ion Bogdan Ștefănescu discusses the composer's ability to convey his vision, identified as a "theatrical way of thinking", a concept that extends to other works in Adrian Iorgulescu's oeuvre.

The *Reviews* section is opened by German composer and performer Thorsten Gubatz, a keen observer and steadfast promoter of Romanian music within the European cultural sphere. The volume he reviews is part of the prestigious Musik-Konzepte series, a publication of great musicological value that appears quarterly in Munich, Germany. The volume is dedicated to George Enescu and brings together essays written by Romanian and German musicologists.

Marking the recording debut of the "Dimitrie Cantemir" early music ensemble of the National University of Music in Bucharest, the album *Tell Me, Dear Heart, Tell Me*, presented by Cătălin Cernătescu, is an initiative aimed at revitalizing "folk songs" – eminently secular compositions. The ensemble brings together professors, students, and alumni of the National University of Music in Bucharest – musicians with experience and expertise not only in psaltic chant but also in playing various instruments specific to the Eastern Levantine world.

Andra Apostu
Editor

STUDII

Marcel Mihalovici și reinventarea discursului simfonic postbelic

Alexandra Magazin

I. Introducere. Simfonia după 1945: criză, continuitate, reinvenție

În 1969, Samuel Beckett, laureat al Premiului Nobel pentru Literatură, consemna, în legătură cu ultima simfonie a lui Marcel Mihalovici, versuri care aveau să capete valoare emblematică pentru o condiție existențială radicală: „Que ferais-je sans ce monde sans visage sans questions / où être ne dure qu'un instant où chaque instant / verse dans le vide dans l'oubli d'avoir été”¹. Transpusă muzical de Mihalovici, meditația asupra vidului existențial devine expresia unei crize profunde a artei postbelice și formulează o întrebare esențială: cum mai poate supraviețui — și, mai ales, cum se poate reinventa — simfonia, monument al tradiției europene, după catastrofa celui de-al Doilea Război Mondial?

II. Marcel Mihalovici între două spații culturale. Identitate și filiații

Prezența distinctă în muzica europeană a secolului XX se explică prin dubla apartenență culturală și prin participarea activă la viața

¹ „Ce m-aș face fără această lume fără chip și fără întrebări / unde ființa durează doar o clipă, unde fiecare clipă / se varsă în gol, în uitarea de a fi fost”. (traducerea noastră), Link accesat la data de 31.10.2025 <https://www.poesie.net/beckett1.htm>.

muzicală pariziană. Format la București și stabilit la Paris din 1919, parcursul său componistic, marcat în principal de mediul francez, îl situează în cercul cunoscut sub denumirea de *École de Paris*, fără a rupe legăturile cu spațiul cultural românesc. Creația orchestrală, cu precădere lucrările simfonice, impune o analiză aprofundată, raportată la transformările limbajului muzical din perioada postbelică.

Manuscrisele, corespondența, textele teoretice și articolele publicate oferă date esențiale pentru înțelegerea evoluției stilistice a lui Mihalovici și a opțiunilor sale estetice. Materialul documentar relevă coerența unui parcurs artistic marcat de ruptura istorică produsă de cel de-al Doilea Război Mondial și de o reflecție constantă asupra statutului formelor tradiționale. Genul simfonic ocupă un loc central în această problematică, fiind supus unui proces de reinterpretare structurală și expresivă.

Integrarea lui Mihalovici în viața muzicală europeană este confirmată de relațiile profesionale și intelectuale stabilite cu personalități importante din România și din Occident, precum George Enescu, Mihail Jora, Anatol Vieru, Cornel Țăranu, dar și cu figuri reprezentative ale modernismului european, între care Nadia Boulanger, Paul Sacher și Hans Rosbaud.

Limbajul muzical al lui Mihalovici integrează tehnici moderne fără abandonarea completă a principiilor formale moștenite, generând un discurs simfonic tensionat, aflat între continuitate și fragmentare, între construcție arhitecturală și expresie concentrată.

În cadrul muzicii românești a secolului XX, Mihalovici propune o direcție distinctă față de modelul enescian dominant. Dacă George Enescu dezvoltă o modernitate bazată pe sinteză și continuitate organică, Mihalovici explorează o orientare mai radicală, centrată pe restructurarea formelor și pe redefinirea funcției expresive a simfoniei în contextul postbelic.

Analiza creației simfonice a lui Mihalovici din perspective formală, estetică și culturală permite evidențierea contribuției sale la configurarea unui tip de discurs simfonic caracteristic celei de-a doua jumătăți a secolului XX.

Tabelul următor oferă o privire de ansamblu asupra simfoniilor lui Marcel Mihalovici.

Anul	Titlul lucrării	Perioada de compoziție	Data primei audiții	Locul și dirijorul primei audiții
1951	<i>Sinfonia giocosa</i> op. 65	11.08.– 25.09.1951	14.12.1951	Basel, Paul Sacher
1952	<i>Sinfonia partita</i> op. 66	iunie–august 1952	01.03.1953	Baden-Baden, Hans Rosbaud
1960	<i>Sinfonia variata</i> op. 82	09.08.1960– 07.11.1960	05.01.1962	Zürich, Hans Rosbaud
1963	<i>Sinfonia cantata</i> op. 88	27.08.1953– 13.12.1963	24.11.1964	Paris, Serge Baudo
1969	<i>Simfonia a V-a</i> op. 94	1966– 04.08.1969	07.10.1971	București, Iosif Conta

III. Reconfigurarea formei de simfonie. *Sinfonia giocosa* și economia discursului

Analiza laboratorului componistic al lui Marcel Mihalovici poate fi realizată pornind de la ciclul celor cinci simfonii din perioada postbelică. *Sinfonia giocosa* (1951) marchează un moment semnificativ al evoluției sale stilistice prin integrarea ironiei ca principiu structural al discursului simfonic. Premiera a avut loc în decembrie 1951, la Basel, fiind susținută de Orchestra de Cameră sub conducerea lui Paul Sacher, căruia lucrarea îi este dedicată. Programul concertului a inclus, de asemenea, creații de Karl Amadeus Hartmann, Boris Blacher și Conrad Beck¹.

În corespondența cu dirijorul Paul Sacher, Marcel Mihalovici formulează explicit premisele estetice și formale ale *Sinfoniei giocosa*. Scrisoarea din 27 septembrie 1951 constituie un document de prim rang pentru înțelegerea genezei și a intenției componistice: „J’ai fini ma *Symphonie* – Elle t’est naturellement dédiée – J’espère y avoir rendu

¹ *** , *Le Guide du Concert*, no. 20, 19.06.1953.

toute la joie que j'ai eue à la composer pour toi. À bien considérer son contenu j'ai trouvé qu'elle était bien moins burlesque que giocosa. Ce qui fait que je l'ai définitivement intitulée *Sinfonia giocosa*. Tu vas m'attraper pour le changement, car je crois que tu as dû l'annoncer avec le titre que je t'avais d'abord indiqué. Mais Symphonie burlesque n'allait vraiment pas finalement. Pardonne-moi ce caprice. Il est si difficile de trouver le titre exact d'une œuvre si l'on veut ajouter à celui d'une forme consacrée, le bon adjectif !"¹.

Distincția formulată între *burlesque* și *giocosa* depășește nivelul semantic și indică o poziționare estetică precisă. Mihalovici respinge conotațiile de deformare grotescă sau ironie caricaturală asociate burlescului, în favoarea unei expresivități ludice integrate într-un discurs coerent. Titlul funcționează astfel ca indicator hermeneutic, orientând interpretarea către mobilitate, energie și claritate formală.

Definirea structurii este la fel de explicită: „C'est une vraie Symphonie – en deux mouvements. Le deuxième est un thème à variations. La dernière variation constitue le final. Ça dure quatorze minutes.”². Afirmția „c'est une vraie Symphonie” are valoare teoretică. Structura bipartită implică o condensare funcțională a genului: rolurile tradiționale ale simfoniei sunt redistribuite, nu eliminate. Variațiunea devine mecanism structural major, iar finalul este absorbit în ultima variațiune, fără a necesita o mișcare separată.

Concepția finalului este detaliată într-o scrisoare ulterioară: „Oui, on peut finir le programme avec la *Sinfonia giocosa*. La dernière

¹ „Am terminat Simfonia mea – îți este, desigur, dedicată – sper că am reușit să redau în ea toată bucuria pe care am avut-o compunând-o pentru tine. Privind cu atenție conținutul ei, am constatat că este mult mai puțin burlescă decât *giocosa*. Din acest motiv i-am dat în mod definitiv titlul *Sinfonia giocosa*. O să-mi reproșezi această schimbare, fiindcă cred că ai anunțat-o deja sub titlul pe care ți-l indicasem inițial. Dar *Symphonie burlesque* nu mai era, în fond, potrivit. Iartă-mă pentru acest capriciu. Este atât de dificil să găsești titlul exact al unei lucrări, atunci când vrei să adaugi, la cel al unei forme consacrate, adjectivul potrivit!” (traducerea noastră). Scrisoare de la Marcel Mihalovici către Paul Sacher, Paris, 27 septembrie 1951, **160-0203–0204**, Paul Sacher Stiftung, Basel.

² „Este o adevărată simfonie – în două părți. Cea de-a doua este o temă cu variațiuni. Ultima variațiune constituie finalul. Durata ei este de paisprezece minute.” (traducerea noastră). Scrisoare de la Marcel Mihalovici către Paul Sacher, Paris, 27 septembrie 1951, **160-0203–0204**, Paul Sacher Stiftung, Basel.

variation est brillante quoiqu'elle finisse *pp*, mais c'est un vrai final. Elle dure environ trois minutes"¹.

Finalul nu se sprijină pe o culminație dinamică, ci pe claritatea articulării formale. Încheierea în *pianissimo* redefinește funcția concludivă, deplasând parametrii dinamici către logica structurală a discursului muzical. *Sinfonia giocosa* se configurează astfel ca o lucrare simfonică orientată spre eficiență retorică și rigoare formală.

În textul de prezentare a concertului, compozitorul oferă indicații relevante asupra concepției formale și expresive. Titlul sugerează explicit orientarea ludică a construcției. Structura este bipartită. Prima mișcare (*Allegro giocoso*) adoptă un model formal de tip clasic, bazat pe opoziția a două idei tematice. Un element distinctiv constă în modificarea succesiunii tematice în repriză, unde tema secundară precedă tema principală. Ideea inițială, supusă pe parcursul dezvoltării unor transformări considerabile, re apare doar episodic spre finalul mișcării, contribuind la o concluzie concentrată.

Partea a doua este concepută sub forma unei teme cu variațiuni (*Andantino scherzando – Stesso tempo – Più mosso – Allegretto – Tempo giusto – Presto*), desfășurate în cinci secțiuni contrastante. Una dintre variațiuni reintroduce temporar material tematic din prima parte, asumând funcția unui final simfonic condensat, fapt care consolidează unitatea formală a lucrării și relația internă dintre cele două părți.

Interesul analitic se concentrează asupra relației subtile cu folclorul românesc. Mihalovici precizează: „J'ajoute que, sans faire aucun usage d'un matériel folklorique roumain, la thématique de cette œuvre en a parfois l'accent. A ma plume, plutôt *chromatique*, parfois, restent encore attachés des souvenirs des musiques du terroir qui ont enchanté mon enfance et ma jeunesse”². O asemenea mărturie clarifică

¹ „Da, se poate încheia programul cu *Sinfonia giocosa*. Ultima variațiune este strălucitoare, deși se încheie *pp*, însă este un final autentic. Durează aproximativ trei minute.” (traducerea noastră). Scrisoare de la Marcel Mihalovici către Paul Sacher, Paris, 27 octombrie 1951, **160-0206-0208**, Paul Sacher Stiftung, Basel.

² „Adaug că, fără a face uz de vreun material folcloric românesc, tematica acestei lucrări prezintă uneori o asemenea inflexiune. Stilul meu componistic, mai degrabă «cromatic», păstrează încă, pe alocuri, amintiri ale idiomurilor sonore care mi-au fermecat copilăria și tinerețea.” (traducerea noastră), în Lukas Näf, *Der Einakter Phèdre op. 58 von Marcel Mihalovici und Yvan Goll*, lucrare de licență, coord. Hans-Joachim Hinrichsen, Universität Zürich, 2003, p. 29.

natura demersului componistic: absența citatului direct este compensată de o interiorizare profundă a idiomului muzicii tradiționale românești.

Instrumentația restrânsă — flaut (sau piccolo), oboi, clarinet, fagot și coarde — indică o opțiune estetică orientată spre rafinare timbrală, nu spre simplificare. Fiecare instrument dobândește funcție individualizată în cadrul dialogului polifonic, iar transparența ansamblului favorizează perceperea clară a relațiilor structurale. Modelul formei de sonată este supus unei intervenții critice prin modificarea succesiunii tematice în repriză, procedeu care afectează echilibrul arhitectural al construcției tradiționale.

Este remarcabilă și paralela cu Bohuslav Martinů, colegul său din *École de Paris*, care compusese *Sinfonietta giocosa* în 1940. Convergența stilistică – dincolo de simpla coincidență – demonstrează preocupările comune ale compozitorilor emigranți est-europeni la Paris: găsirea unui limbaj care să îmbine spiritul ludic modern cu substanța tradițiilor native. Pentru ambii compozitori, Parisul devine laboratorul unei asemenea sinteze.

IV. Densitate, rigoare și autonomie structurală. *Sinfonia partita* și radicalizarea scriiturii pentru coarde

În creația simfonică a lui Marcel Mihalovici, *Sinfonia partita* pentru coarde marchează o orientare radicală spre intensificarea proceselor interne ale discursului muzical, prin restricția deliberată a aparatului sonor și prin concentrarea asupra continuității polifonice. Corespondența cu Paul Sacher oferă indicii decisive privind modul în care exigența scriiturii influențează atât receptarea, cât și circulația interpretativă a lucrării.

Evaluarea formulată de Sacher după audierea înregistrării Orchestrei Naționale din Paris sub conducerea lui Jascha Horenstein are o valoare analitică de prim ordin: „Je possède la partition de la *Sinfonia partita* et je l’ai également sur bande jouée par l’Orchestre National de Paris sous la direction de Jascha Horenstein. [...] C’est une très belle œuvre. Jusqu’à présent je n’ai pas eu le courage de l’incorporer à un de mes programmes, car elle me semble excessivement difficile pour les

cordes !”¹.

Dificultatea evocată nu privește un pasaj izolat sau un gest de virtuozitate individuală, ci nivelul global de solicitare impus ansamblului de coarde. Scriitura reclamă o omogenitate extremă a atacului, un control permanent al intonației și o gestionare riguroasă a densității texturale. Coardele nu funcționează ca suport armonic pasiv, ci ca organism polifonic activ, aflat într-o stare de tensiune.

Confirmarea viabilității acestei concepții apare în contextul unei interpretări ulterioare, descrise de compozitor în termeni lipsiți de ambiguitate: „La *Sinfonia partita* a fort bien monté hier soir. Gros succès même. Et ce qui m’a fait plaisir, c’est que la délégation de l’orchestre est allée trouver le chef pour lui demander de rejouer mon ouvrage la saison prochaine”².

Exigența devine astfel criteriu de legitimare artistică. *Sinfonia partita* se afirmă ca lucrare de autonomie structurală, în care finalitatea rezultă din epuizarea procesului polifonic, nu dintr-un gest retoric explicit. Reacția orchestrei indică faptul că exigența tehnică nu constituie un obstacol în receptarea publică, ci dimpotrivă, devine un factor de legitimare artistică. *Sinfonia partita* solicită un nivel de angajament colectiv apropiat de practica muzicii de cameră, în care fiecare voce contribuie activ la construcția formei.

Un element cu valoare contextuală, dar semnificativ pentru poziționarea estetică a lucrării, apare într-o scrisoare ulterioară, unde Mihalovici evocă aprecierea exprimată de Arthur Honegger cu puțin timp înainte de moarte: „...C’est une musique qu’Arthur a aimée et qu’il a entendue peu de temps avant sa mort. Il m’a appelé chez lui un jour

¹ „Dețin partitura *Sinfonia partita* și o am, de asemenea, pe bandă, interpretată de Orchestra Națională din Paris sub bagheta lui Jascha Horenstein. [...] Este o lucrare foarte frumoasă. Până în prezent nu am avut curajul să o includ într-unul dintre programele mele, deoarece mi se pare extrem de dificilă pentru coarde!” (traducerea noastră). Scrisoare de la Paul Sacher către Marcel Mihalovici, Paris, 6 martie 1957, **160-0295**, Paul Sacher Stiftung, Basel.

² „*Sinfonia partita* a fost foarte bine pusă în scenă aseară. A avut chiar un mare succes. Iar ceea ce mi-a făcut o deosebită plăcere a fost faptul că reprezentanții orchestrei au mers la dirijor pentru a-i cere să reia lucrarea mea în stagiunea viitoare” (traducerea noastră). Scrisoare de la Marcel Mihalovici către Paul Sacher, Hamburg, 4 mai 1954, **160-0258–0259**, Paul Sacher Stiftung, Basel.

pour me le dire”¹. Mențiunea nu adaugă un argument sentimental, ci confirmă integrarea lucrării într-un orizont estetic exigent, asociat cu rigoarea construcției și cu autonomia discursului. *Sinfonia partita* se afirmă, astfel, ca o lucrare de densitate structurală ridicată, în care finalitatea rezultă din epuizarea procesului polifonic și nu dintr-un gest retoric explicit. La nivel tehnic, Mihalovici dezvoltă ceea ce aș numi un *serialism temperat*. Spre deosebire de rigiditatea serialismului integral, el aplică principiul serial cu flexibilitate, permițând devieri expresive când logica muzicală o cere.

V. Variațiunea ca principiu generator. *Sinfonia variata* și serialismul temperat

În *Sinfonia variata* din 1960, seria de bază nu impune un cadru rigid, ci funcționează ca un generator de posibilități. Mihalovici o segmentează, o suprapune cu propriile ei transformări și creează structuri armonice care mențin repere tonale. Un aspect definitoriu al tehnicii sale constă în folosirea orchestrației ca parametru structural independent. În loc să orchestreze o partitură pianistică preexistentă, Mihalovici gândește direct în culori orchestrale.

Lucrarea este finalizată în noiembrie 1960, iar în aprilie 1961 intră în circuitul editorial. Premiera este programată pentru decembrie 1961, la Paris, sub conducerea lui Igor Markevitch, în cadrul prestigioaselor *Concerts Lamoureux*. Un eveniment neașteptat perturbă planurile: demisia lui Markevitch din funcția de dirijor determină anularea concertului².

Hans Rosbaud și Orchestra Tonhalle din Zürich preiau lucrarea. Premiera din 5 ianuarie 1962 la Tonhalle Zürich se dovedește o dezamăgire – presa reacționează în mare parte negativ, considerând lucrarea „prea puțin modernă”³. Paradoxul este revelator: în epoca

¹ „...este o muzică pe care Arthur a iubit-o și pe care a ascultat-o cu puțin timp înainte de moarte. Într-o zi m-a chemat la el acasă ca să-mi spună acest lucru.” (traducerea noastră). Scrisoare de la Marcel Mihalovici către Paul Sacher, Paris, 23 februarie 1957, **160-0293–0294**, Paul Sacher Stiftung, Basel.

² Năf Lukas, *“Music always wins”*. Marcel Mihalovici und Samuel Beckett, lucrare de disertație, Universität Zürich, 2008, p. 247.

³ *Ibidem*, p. 248.

serialismului integral de la Darmstadt, limbajul „modernist temperat” al lui Mihalovici apare conservator criticilor elvețieni.

Răsturnarea de situație vine la premiera franceză din 26 aprilie 1962 la Paris, cu Orchestra Națională sub conducerea lui Manuel Rosenthal – un succes răsunător care confirmă specificitatea receptării critice naționale și importanța contextului cultural în evaluarea operei de artă.

Combinățiile timbrale devin elemente motivice recurente – dialogul corn-harpe, suprapunerea instrumentelor de lemn și de alamă în registre extreme, folosirea percuției ca element de articulare structurală.

Sinfonia variata reprezintă o asimilare completă a principiului variațional ca mecanism generator al formei. Importanța confruntării directe cu realizarea sonoră este subliniată chiar de compozitor: „Je serai, le 5 janvier, à Zurich pour la première audition de ma *Sinfonia variata*. Si le temps le permet, je ferai un saut à Bâle pour un jour et vous dire bonjour, au moins par téléphone”¹.

Chiar dacă Sacher nu poate asista la premieră, reacția transmisă ulterior confirmă reușita execuției: „Malheureusement il ne m’a pas été possible d’entendre la première audition de la *Sinfonia variata* à Zurich, mais j’ai appris par Coni [Conrad Beck- n.n.] que tu as été fort satisfait de l’exécution”².

Din perspectivă muzicologică, *Sinfonia variata* se distinge prin relativizarea ierarhiilor tradiționale. Tema nu este tratată ca obiect al recunoașterii, ci ca materie a unei transformări continue. Variațiunea nu mai este secțiune, ci proces permanent, realizat prin modificări graduale de textură, densitate și culoare. Lucrarea funcționează ca punct de sinteză între finalitatea clară a *Sinfoniei giocosa* și densitatea continuă a *Sinfoniei partita*.

¹ „La 5 ianuarie voi fi la Zürich pentru prima audiție a *Sinfonia variata*. Dacă timpul îmi va permite, voi face o scurtă deplasare la Basel pentru o zi și vă voi saluta, cel puțin telefonic.” (traducerea noastră). Scrisoare de la Marcel Mihalovici către Paul Sacher, 1 ianuarie 1962, **160-0328**, Paul Sacher Stiftung, Basel.

² „Din păcate, nu am putut asista la prima audiție a *Sinfonia variata* la Zürich, dar am aflat de la Coni [Conrad Beck] că ai fost foarte mulțumit de interpretare.” (traducerea noastră). Scrisoare de la Paul Sacher către Marcel Mihalovici, 23 ianuarie 1962, **160-0329**, Paul Sacher Stiftung, Basel.

Recepția critică a *Sinfoniei variata* subliniază echilibrul dintre tradiție și imaginație, lucrarea fiind descrisă, pe de o parte, ca „s'appuie sur un solide fond classique mais la forme garde une fantaisie, un sens imagiatif fort séduisants”¹ (Suzanne Demarquez, *Les Lettres françaises*), iar pe de altă parte ca „rien de plus varié, de plus vivant, de plus vrai, de plus authentique, de plus plaisant, de plus lyrique et cependant de plus serré que cet ensemble de trois mouvements”² (Clarendon, *Le Figaro*), formulări care confirmă densitatea expresivă și coerența formală a lucrării.

VI. Reconfigurarea genului simfonic: vocea umană și teatralitatea abstractă

Un salt calitativ major se produce odată cu *Sinfonia cantata* pentru bariton, cor și orchestră, lucrare la care Mihalovici lucrează intermitent între 1953 și 1963. Prin această lucrare vocal-simfonică, el a experimentat procedee de construcție care au devenit determinante pentru configurarea părții vocale din *Simfonia a V-a*, distanțându-se, astfel, de lucrările anterioare, al căror accent cădea pe construcția formală. Prin punerea pe muzică a unor texte din Vechiul Testament (Cartea lui Qohélet, respectiv *Eclesiastul*), Mihalovici a deschis câmpul reflecției muzicale asupra sensului vieții și asupra problemelor conduitei existențiale, integrând astfel considerații filosofice în opera sa.

Recepția contemporană surprinde cu acuratețe caracterul excepțional al procesului de creație. Cronica semnată de F.-Y. B. insistă asupra gradului de elaborare și asupra duratei neobișnuite a genezei lucrării, subliniind importanța rafinamentului formal și a reflecției continue asupra materialului sonor: „Œuvre travaillée, très achevée, telle sera sans doute l'impression donnée par la *Sinfonia cantata* de Marcel Mihalovici. Il a mis dix années à la mettre au point, y pensant longuement, la reprenant sans se lasser, pour lui conférer ce polissage,

¹ „Sinfonia variata se sprijină pe un solid fundament clasic, însă forma păstrează o fantezie și un simț imaginativ deosebit de seducătoare.” (traducerea noastră)

² „Nimic nu este mai variat, mai viu, mai adevărat, mai autentic, mai plăcut, mai liric și, totodată, mai concentrat decât acest ansamblu alcătuit din trei mișcări.” (traducerea noastră).

ce *fini* qui rendent plus perceptibles l'éclat d'un bijou, l'achèvement d'un objet d'art"¹.

Aprecierea relevă o concepție a compoziției bazată pe rigoare progresivă și pe atenția acordată fiecărui detaliu structural. Finisajul nu apare ca etapă finală secundară, ci ca rezultat al unei gândiri componistice orientate spre coerență, echilibru și densitate expresivă. În același registru, cronica asociază lucrarea cu ideea maturității artistice, formulată explicit drept trăsătură definitorie a creației târzii: „Voici également un témoignage de la maturité d'un artiste dont la production est jalonnée de partitions de haute signification. L'organisation musicale de celle-ci est intimement liée à sa conduite sensible, dramatique, même”².

Caracterizarea surprinde relația strânsă dintre organizarea muzicală și dimensiunea expresivă a discursului. Sensibilitatea și dramatismul nu funcționează ca efecte retorice, ci ca principii care modelează arhitectura internă a lucrării. În această perspectivă, *Sinfonia cantata* se configurează ca sinteză între rigoare formală și intensitate expresivă.

Cronica remarcă tensiunea dintre cadrul formal tradițional și extinderea genului simfonic prin integrarea vocii, fără abandonarea structurilor consacrate: „le compositeur a écrit cette symphonie, chantée d'un bout à l'autre, mais qui comporte très classiquement quatre mouvements, sur des textes choisis parmi les plus poétiques de l'Ecclésiaste”³.

¹ „Lucrare elaborată, desăvârșită în cel mai înalt grad — aceasta va fi, fără îndoială, impresia lăsată de *Sinfonia cantata* de Marcel Mihalovici. I-au fost necesari zece ani pentru a o definitiva, meditănd îndelung asupra ei, reluând-o fără osteneală, pentru a-i conferi acea șlefuire, acel «finisaj» care fac mai perceptibile strălucirea unei bijuterii și desăvârșirea unui obiect de artă.” (traducerea noastră) în *Cahiers ORTF*, 24 noiembrie 1964, cronică semnată de F.-Y. B. Acest articol se regăsește în Paris, Arhiva Médiathèque Musicale Mahler, Dossier Marcel Mihalovici.

² „Iată, de asemenea, o mărturie a maturității unui artist a cărui creație este marcată de partituri cu o înaltă semnificație. Organizarea muzicală a acestei lucrări este strâns legată de conduita sa sensibilă, chiar dramatică.” (traducerea noastră)

³ „Compozitorul a scris această simfonie, cântată de la un capăt la altul, dar care cuprinde, într-o manieră foarte clasică, patru părți, pe texte alese dintre cele mai poetice pasaje ale *Ecclésiastului*.” (traducerea noastră)

Textul funcționează ca principiu generator prin intermediul unui leitmotiv semantic cu tonalitate reflexivă și sceptică: „Le leitmotiv des paroles, assez désabusé, construit autour de son désenchantement le flot des images qui s’y rejoignent”¹.

În plan muzical, cronica subliniază existența unui nucleu tematic unic, supus variației continue, fără dezvoltare tematică tradițională: „c’est un thème unique autour duquel s’enroule où se déroule le discours musical, thème varié et non développé, suivant le soin extrême que Marcel Mihalovici apporte à toute composition, et l’attention qu’il accorde à la forme”².

Variațiunea devine astfel un mecanism structural permanent, iar economia de mijloace capătă valoare expresivă. Atmosfera partiturii este determinată de refrenul recurent preluat din *Eclesiastul*, care concentrează sensul filosofic al lucrării: „«Illusion des illusions, tout est illusion, et poursuite du vent...», pensée qui résume à elle seule la sage philosophie à laquelle un être humain doit souscrire, s’il a su vraiment vivre”³.

Vocea umană nu este aici un simplu adaos timbral, ci un element care reconfigurează însăși natura genului simfonic. Tehnicile vocale extinse pe care le solicită – *Sprechgesang*, *glissando*, șoapte amplificate orchestral – transformă simfonia într-un teatru sonor abstract.

Geneza acestei lucrări monumentale se întinde pe un deceniu întreg, revelând complexitatea procesului creator la Mihalovici. În aprilie 1955, compozitorul și soția sa, pianista Monique Haas, pleacă într-o călătorie de trei luni în Australia⁴. Un proiect deosebit de important din perioada australiană este orchestrarea unei simfonii pentru cor și orchestră. Mihalovici lucrează din 1953 la compoziția „Tout est illusion”,

¹ „Leitmotivul textului, destul de dezabuzat, construiește, în jurul dezvrăjirii sale, fluxul de imagini care converg în acesta.” (traducerea noastră).

² „Este vorba despre o temă unică, în jurul căreia discursul muzical se înfășoară sau se desfășoară, o temă variată, nu dezvoltată, în acord cu grija extremă pe care Marcel Mihalovici o acordă oricărei compoziții și cu atenția sa constantă față de formă.” (traducerea noastră).

³ „«Deșertăciunea deșertăciunilor, totul este deșertăciune și goană după vânt...», idee care rezumă, de una singură, filosofia înțeleaptă la care un om trebuie să adere, dacă a știut cu adevărat să trăiască.” (traducerea noastră).

⁴ Alexandra Magazin, *Compozitorul Marcel Mihalovici. O biografie*, Editura MediaMusica, Cluj, 2024, p. 63.

pe care o finalizează la 8 mai 1955 în Melbourne. Lucrarea devine ulterior parte integrantă a monumentalei *Sinfonia cantata*. Între 27 august 1953 și 13 decembrie 1963, după aproximativ zece ani de la începerea proiectului, lucrarea este în sfârșit completată.

Premiera are loc la 24 noiembrie 1964 la Théâtre des Champs-Élysées din Paris, cu Orchestra Națională, Corul ORTF și baritonul Heinz Rehfuss sub conducerea lui Serge Baudo. Presa reacționează favorabil, iar evenimentul capătă o rezonanță specială – chiar și mereu suprasolicitata Monique Haas, deosebit de ocupată în acel an, reușește să asiste la premieră. În același an 1964, Mihalovici este ales membru corespondent al Académie des Beaux-Arts de la Institut de France, consacrare instituțională care confirmă statutul său în elita culturală franceză¹.

Structura arhitectonică a lucrării – cu alternanța dintre secțiuni orchestrale pure și secțiuni vocal-orchestrale – creează un joc dialectic între abstracție și expresie, între sunetul pur și cuvântul încărcat de sens. Baritonul solo funcționează ca mediator între aceste două dimensiuni, vocea sa traversând spectrul de la declamație aproape vorbită la lirism intens.

VII. Stilul târziu și sinteza expresivă.

Simfonia a V-a și poetica vidului

Apogeul acestei direcții este atins în *Simfonia a V-a* cu textul lui Samuel Beckett, compusă între 1966 și 1969 în memoria dirijorului Hans Rosbaud, lucrare în care vocea capătă un rol structural esențial. Compozitorul însuși descrie astfel geneza și concepția operei: „[...] je viens de terminer ma *Cinquième Symphonie* (à la mémoire de Hans Rosbaud). Cette *Symphonie* contient, dans le mouvement initial et le troisième et ultime mouvement, une importante partie vocale. J’ai utilisé pour cette partie vocale – sorte d’Élégie – l’admirable poème que Beckett écrit en 1948”².

¹ *Ibidem*, p. 67.

² „[...] tocmai am terminat *Simfonia a V-a* (în memoria lui Hans Rosbaud). Această simfonie conține, în partea inițială și în a treia și ultima parte, o importantă componentă vocală. Pentru această parte vocală – un fel de elegie – am folosit

Colaborarea cu Beckett nu este doar o alegere literară prestigioasă. Este o declarație estetică fundamentală: absurdul devine principiu organizator al discursului simfonic. Poezia aleasă - din ciclul său în franceză - explorează tema vidului existențial și a izolării umane, teme care rezonează profund cu viziunea post-apocaliptică a lui Mihalovici.

Mihalovici se înscrie, prin *Simfonia a V-a*, fără îndoială, în tradiția simfonică, fie și numai datorită amplului scherzo central, care amintește de importanța scherzourilor la Mahler. Nota inovatoare rezidă în concepția formală de ansamblu: unei părți introductive lente, cu un scurt pasaj vocal, este urmată de un scherzo cu o vitalitate incisivă, iar în încheiere apare din nou o parte lentă, elegiacă, care pune integral pe muzică poemul lui Beckett.

Un moment semnificativ în creația simfoniei este decizia târzie a lui Mihalovici de a integra în lucrare poemul lui Samuel Beckett „Que ferais-je sans ce monde sans visage sans questions” (1948). Compozitorul îl contactează pe Beckett pentru a-l informa despre această alegere a poemului, primind un răspuns laconic, dar încurajator de la scriitor: „Bravo pour la symphonie et intégral de Ravel. Très content pour mon poème”.¹

Decizia de a integra o parte vocală în *Simfonia a V-a* și de a recurge la un text de Samuel Beckett nu pare să fi fost una întâmplătoare, ci se înscrie într-un interes mai vechi al lui Mihalovici pentru această poezie. Un indiciu în acest sens este oferit de Fournier, care, într-un articol realizat în colaborare cu compozitorul, evocă un episod relevant pentru geneza acestei opțiuni textuale: „On lui demanda un jour de proposer un texte poétique comme thème pour le concours du *Prix de Rome*. Marcel Mihalovici choisit alors de proposer aux candidats ce poème de Samuel Beckett[...]”².

admirabilul poem pe care Beckett l-a scris în 1948.” (traducerea noastră) în Lukas Näf, „*Music always wins*”. Marcel Mihalovici und Samuel Beckett, op. cit., p. 35.

¹ „Felicitări pentru simfonie și pentru integrala Ravel. Sunt foarte mulțumit de felul în care a fost pus pe muzică poemul meu.” (traducerea noastră). Scrisoare de la Samuel Beckett către Marcel Mihalovici, 18.9.1969, Berlin. Documentul se află la Arhiva Samuel Beckett, Univesity of Reading, Anglia.

² Edith Fournier, *Marcel Mihalovici et Samuel Beckett, musiciens du retour*, în „Revue d’Esthétique”, Paris, 1990, p. 247.

Simfonia, compusă inițial în 1966 și dedicată dirijorului Ionel Perlea, primește forma definitivă abia trei ani mai târziu. Prima audiție are loc la București în 1971, în interpretarea Orchestrei Naționale Radio, condusă de dirijorul Iosif Conta și având-o ca solistă pe Emilia Petrescu. În același an, lucrarea este prezentată la Paris, unde este interpretată de Orchestra Filarmonicii Radio, cu Daniel Chabrun la pupitrul dirijoral și Isabel Garcisanz ca solistă¹.

Recepția internațională confirmă valoarea lucrării. Mihalovici este profund impresionat când își audiază *Simfonia a V-a* în iunie 1974, dirijată de Ferdinand Leitner la Bayerischen Rundfunk. Cu această ocazie, își exprimă deschis entuziasmul: „Ich kam einfach nicht dazu dir zu schreiben, Dir für alles unendlich zu danken. Was ich von der Sinfonie hörte war einfach herrlich. Es war eine Wonne für mich, mit Dir arbeiten zu können. Wurdet Ihr fertig mit dem Scherzo? Möchte gerne etwas von Dir erfahren. Hat Dir eigentlich meine Sinfonie etwas gesagt?.”²

Calitatea deosebită a muzicii face ca *Simfonia a V-a* să fie distinsă la 7 octombrie 1971 cu prestigiosul Premiu „George Enescu”, acordat de Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique (SACEM) – recunoaștere instituțională supremă care consacră lucrarea ca operă majoră a repertoriului simfonic postbelic³.

În creația târzie a lui Marcel Mihalovici, *Simfonia a V-a* se distinge prin durată extinsă a genezei, prin integrarea vocii de soprană solo în discursul simfonic și printr-o orchestrație elaborată lent, cu o atenție constantă acordată economiei de energie și concentrării componistice. Corespondența cu Paul Sacher documentează etapele de lucru și relevă o modificare profundă a raportului dintre timp, formă și efort creator.

¹ Alexandra Magazin, *op. cit.*, p. 157.

² „Pur și simplu nu am reușit să-ți scriu mai devreme, ca să-ți mulțumesc din toată inima pentru tot. Ceea ce am auzit din simfonie a fost pur și simplu minunat. A fost o adevărată bucurie pentru mine să pot lucra cu tine. Ați reușit să terminați scherzo-ul? Mi-ar plăcea să aflu ceva de la tine. Ți-a spus, de fapt, ceva simfonia mea?” (traducerea noastră). Scrisoarea lui Marcel Mihalovici, către Ferdinand Leitner, 4 iulie 1974, Paris, citată în Lukas Näf, *Der Einakter Phèdre op. 58 von Marcel Mihalovici und Yvan Goll*, licență, coordonator prof. dr. HansJoachim Hinrichsen, Universitatea de Filosofie, Zürich, Mai 2003, p. 18.

³ *** „Marcel Mihalovici – Grand Prix de la SACEM” în *Le Monde*, 10.6.1979, Paris, p. 25.

În scrisoarea din 28 iulie 1968, Mihalovici formulează explicit problema resurselor fizice ca factor determinant al procesului componistic: „...comme je ménage encore beaucoup mes forces, ou plutôt comme je les utilise uniquement pour pouvoir terminer l'orchestration de ma 5^e *Symphonie*, j'écris le moins possible de lettres”¹. Afirmatia indică faptul că orchestrația nu reprezintă o fază secundară, ci constituie nucleul muncii componistice. Distribuția timbrală și echilibrul intern al mării formații orchestrale solicită un efort susținut, ceea ce sugerează o gândire orchestrală extrem de rafinată, în care fiecare decizie timbrală are consecințe structurale.

Un an mai târziu, Mihalovici precizează configurația lucrării și stadiul procesului de creație: „...j'ai fini ma 5^e *Symphonie pour grand orchestre et voix de soprano solo* – suis en train de l'orchestrer. C'est long, mais je commence à en voir le bout”². Integrarea vocii de soprană solo într-o simfonie târzie nu are funcție ilustrativă sau concertantă în sens tradițional. Vocea acționează ca extensie timbrală a orchestrei și ca vector de intensificare expresivă, inserat organic în țesătura sonoră. Dimensiunea vocală contribuie la lărgirea spectrului liric al discursului simfonic, fără a rupe coerența formală.

Primirea partiturii de către Sacher, consemnată în 1972, confirmă finalizarea lucrării și intrarea ei în circuitul profesional: „Tu m'as fait un très grand plaisir en m'envoyant la partition de ta V^e *Symphonie* munie d'une si charmante dédicace”³. Concizia formulării indică importanța gestului componistic și a dedicației, în cadrul unei colaborări de durată. Documentele care urmează arată că *Simfonia a V-*

¹ „... întrucât îmi menajez în continuare forțele – sau, mai precis, le folosesc exclusiv pentru a putea finaliza orchestrația Simfoniei a V-a – scriu cât mai puține scrisori.” (traducerea noastră). Scrisoare de la Marcel Mihalovici către Paul Sacher, Paris, 28 iulie 1968, **160-0358-0360**, Paul Sacher Stiftung, Basel.

² „... am încheiat *Simfonia a V-a* pentru orchestră mare și voce de soprană solo și mă aflu în cursul orchestrării ei. Este un proces îndelungat, dar încep să-i văd sfârșitul.” (traducerea noastră). Scrisoare de la Marcel Mihalovici către Paul Sacher, Paris, 30 mai 1969, **160-0366-0369**, Paul Sacher Stiftung, Basel.

³ „Mi-ai făcut o foarte mare bucurie trimițându-mi partitura *Simfoniei* tale a V-a, însoțită de o dedicație atât de fermecătoare.” (traducerea noastră). Scrisoare de la Paul Sacher către Marcel Mihalovici, 23 octombrie 1972, **160-0381**, Paul Sacher Stiftung, Basel.

a nu rămâne la stadiul de partitură, ci este supusă unei verificări interpretative riguroase.

Un moment decisiv îl constituie sesiunea de înregistrare de la Basel, sub bagheta lui Erich Schmidt, la care Mihalovici asistă personal: „je serai vers le 15 septembre à Bâle pour assister à l'enregistrement de ma 5^e *Symphonie* sous la direction d'Erich Schmidt”¹.

Prezența compozitorului la procesul de înregistrare indică necesitatea unui control direct asupra realizării sonore, semn al complexității scriiturii orchestrale și al importanței echilibrului timbral. Evaluarea ulterioară confirmă nivelul interpretării: „Erich Schmidt a donné une superbe version de ma 5^e *Symphonie* avec l'Orchestre symphonique de Bâle”². Aprecierea se referă la calitatea realizării artistice și la adecvarea dintre concepția partiturii și execuția orchestrală. Exigențele partiturii presupun un rafinament dirijoral deosebit și o disciplină colectivă strictă, caracteristici specifice unei gândiri simfonice orientate spre densitate expresivă și profunzime.

Din perspectivă muzicologică, *Simfonia a V-a* poate fi interpretată ca sinteză a etapei târzii din creația lui Mihalovici. Complexitatea și durata procesului de orchestrare, integrarea vocii, amploarea aparatului orchestral și nevoia unui control interpretativ atent indică o orientare spre respirație largă și timp interior. În raport cu *Sinfonia giocosa*, centrată pe eficiență retorică, sau cu *Sinfonia partita* și *Sinfonia variata*, focalizate pe proces și densitate structurală, *Simfonia a V-a* mută centrul de greutate spre lirism concentrat și meditație simfonică amplă, caracteristice stilului târziu al compozitorului.

Reconfigurări ale discursului simfonic: sinteză analitică

Analiza creației simfonice postbelice a lui Marcel Mihalovici evidențiază un parcurs coerent, guvernat de tensiunea dintre tradiție și

¹ „În jurul datei de 15 septembrie voi fi la Basel pentru a asista la înregistrarea Simfoniei mele a V-a, sub bagheta lui Erich Schmidt.” (traducerea noastră). Scrisoare de la Marcel Mihalovici către Paul Sacher, Paris, 20 iunie 1973, **160-0389–0391**, Paul Sacher Stiftung, Basel.

² „Erich Schmidt a oferit o interpretare remarcabilă a Simfoniei mele a V-a, alături de Orchestra Simfonică din Basel.” (traducerea noastră). Scrisoare de la Marcel Mihalovici către Paul Sacher, Paris, 26 octombrie 1973, **160-0396–0397**, Paul Sacher Stiftung, Basel.

reconfigurare formală, dintre continuitatea genului și necesitatea reinventării sale într-un context estetic marcat de ruptura istorică a secolului XX. Cele cinci simfonii compuse după 1945 nu formează o simplă succesiune de lucrări, ci configurează un veritabil laborator de reflecție asupra posibilităților discursului simfonic într-o epocă a crizei formelor consacrate.

Sinfonia giocosa inaugurează direcția printr-o regândire a finalității și a economiei discursului, în care variațiunea și claritatea formală înlocuiesc retorica monumentală a tradiției. *Sinfonia partita* radicalizează orientarea prin concentrarea asupra scriiturii pentru coarde și prin afirmarea autonomiei structurale a procesului polifonic, iar *Sinfonia variata* transformă principiul variațional într-un mecanism generator permanent al formei, relativizând ierarhiile tematice tradiționale și privilegiind procesul în raport cu arhitectura segmentată.

Sinfonia cantata marchează o etapă decisivă prin integrarea vocii și a textului ca factori structurali, extinzând câmpul simfonic spre o dimensiune reflexivă și teatrală, fără abandonarea rigorii construcției. Direcția își găsește apogeul în *Simfonia a V-a*, unde vocea umană, poezia lui Samuel Beckett și orchestrația elaborată converg într-o sinteză a stilului târziu, orientată spre densitate expresivă, timp interior și meditație asupra condiției umane.

În ansamblu, creația simfonică a lui Mihalovici se conturează ca formă de modernism temperat, situată între serialismul integral și persistența reperelor clasice, între rigoare structurală și libertate expresivă. Refuzul gestului spectacular și preferința pentru procese lente de elaborare, pentru echilibru timbral și pentru control formal riguros definesc un tip de discurs simfonic care nu urmărește ruptura demonstrativă, ci transformarea din interior a genului.

Prin opera analizată, Mihalovici propune o alternativă semnificativă la modelele dominante ale modernității radicale postbelice și afirmă posibilitatea unei continuități critice a simfoniei ca formă de gândire muzicală. Simfonia nu mai apare ca monument al tradiției, ci ca spațiu al reflecției, al sintezei și al interogării sensului, confirmând locul compozitorului în configurația plurală a modernismului european din a doua jumătate a secolului XX.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

Arhive

1. Arhiva Médiathèque Musicale Mahler, Paris. *Dossier Marcel Mihalovici*.
2. Arhiva Paul Sacher Stiftung, Basel. Colecția Marcel Mihalovici și Paul Sacher.
3. Arhiva Samuel Beckett, University of Reading, Anglia.

Cărți

4. Beck, Georges, *Marcel Mihalovici*, Paris: Heugel & Cie, 1954.
5. Bruyr, Jose, *L'écran des musiciens*, Paris: Au Mercure du Livre, 1933.
6. Magazin, Alexandra, *Compozitorul Marcel Mihalovici. O biografie*. Cluj-Napoca: Editura MediaMusica, 2024.
7. Mihalovici, Marcel, *Amintiri despre Enescu, Brâncuși și alți prieteni*, București: Editura Eminescu, 1990.

Teze și lucrări academice

8. Näf, Lukas. *Music always wins. Marcel Mihalovici und Samuel Beckett*. Dissertation, Universität Zürich, 2008.
9. Näf, Lukas. *Der Einakter Phèdre op. 58 von Marcel Mihalovici und Yvan Goll*. Lucrare de licență, coord. Hans-Joachim Hinrichsen, Universität Zürich, 2003.

Articole de reviste și ziare

10. ***, *Le Guide du Concert*, nr. 20, 19.06.1953.
11. ***. „Marcel Mihalovici – Grand Prix de la SACEM”, în *Le Monde*, Paris, 10.06.1979, p. 25.
12. Carelli, Francesco, „Un grand musicien de l'École de Paris : Marcel Mihalovici”, în *L'agent de liaison*, 9.10.1948, p. 6.
13. Fournier, Edith. „Marcel Mihalovici et Samuel Beckett, musiciens du retour”. *Revue d'Esthétique*, Paris, 1990.
14. F.-Y. B. „Sinfonia cantata de Marcel Mihalovici”, în *Cahiers ORTF*, 24 noiembrie 1964.

SUMMARY

Alexandra Magazin

**Marcel Mihalovici and the reinvention
of the postwar symphonic discourse**

The composer's postwar symphonic output remains an insufficiently explored area of European musical modernism. Situated between Romanian cultural memory and French modernist aesthetics, his five postwar symphonies articulate an original form of symphonic thinking that avoids both the dogmatism of integral serialism and retrospective neoclassical solutions. Across *Sinfonia giocosa*, *Sinfonia partita*, *Sinfonia variata*, *Sinfonia cantata*, and the *5th Symphony*, the symphonic discourse is progressively reoriented toward processual form, with variation functioning as a permanent structural mechanism and traditional thematic hierarchies undergoing systematic relativization. Orchestral texture, density, and timbral organization emerge as primary formal parameters, while the reconfiguration of formal finality contributes to a redefinition of the symphony as a space of internal transformation and expressive economy.

Grounded in archival research based on autograph manuscripts, compositional sketches, and unpublished correspondence preserved at the Paul Sacher Foundation in Basel, the study reveals a flexible compositional practice in which serial techniques are applied selectively and orchestration assumes a central structural role. The integration of the human voice and literary text – particularly Samuel Beckett's poetry – in *Sinfonia cantata* and the *5th Symphony* further expands the boundaries of symphonic discourse, introducing an abstract theatrical dimension without compromising formal coherence.

By correlating analytical perspectives with documentary sources and contemporary reception, the article proposes a reassessment of Mihalovici's position within postwar symphonic history and outlines a model of modernity grounded in critical continuity, cultural mediation, and the reinvention of form.

Big band-ul românesc în perioada comunistă. Ipostaze reflectate în presa vremii

Vlad Ghinea

După Primul Război Mondial, Statele Unite ale Americii au început să fie cuprinse de o adevărată „febră” a muzicii jazz, care s-a răspândit rapid peste Atlantic, în marile centre europene. Comportând o componentă dansantă pronunțată, jazzul a intrat în casele ascultătorilor prin intermediul discurilor și al undelor radio, iar numeroase restaurante și hoteluri au început să angajeze interpreți de jazz pentru a atrage clienți. De la început, ansamblurile au prezentat dimensiuni variate (determinate de contexte sociale și economice), pornind de la formula restrânsă de *combo* (3-6 interpreți) și ajungând până la *big band* cu o componență de 10-15 muzicieni, atingând uneori dimensiunile unei orchestre de cameră. Spre finalul anilor 1940, *big band*-ul ajunge să integreze cinci sau șase trompete, patru tromboni, cinci saxofoane și clarinete, plus instrumente din secțiunea ritmică (pian, set de tobe, chitară, contrabas sau chitară bas electrică). Solouri ample – adeseori construite improvizatoric – sunt dispuse în alternanță cu dialogurile dintre suflătorii din alamă și lemne – fie responsorial ori prin punctarea unor elemente tematice repetitive (*riff*) –, acest concept rămânând până astăzi „formula esențială a scriiturii pentru *big band*”¹.

Strâns conectată la fenomenul cultural mondial în perioada interbelică, România a cunoscut la rândul său o răspândire a muzicii jazz în orașele mari. După cum remarcă jurnalistul și muzicologul Alex Vasiliu într-un amplu studiu dedicat fenomenului jazz autohton, numeroși muzicieni s-au afirmat după 1920 în localuri și studiouri radiofonice bucureștene, ca parte a unor „formații în care se improviza pe ritmurile sincopate ale primelor stiluri de jazz, pretabile dansului”², însă nu este

¹ James Lincoln Collier, „Bands (jazz)”, în *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J024300>, accesat pe 30 aprilie 2026, p. 2, 6-7.

² Alex Vasiliu, „Istoria jazzului românesc în documente inedite”, în *Noi istorii ale muzicilor românești*, vol. 2: *Ideologii, instituții și direcții componistice în muzica românească din secolele XX-XXI*, ed. Valentina Sandu-Dediu și Nicolae Gheorghită,

semnalată existența unor ansambluri mai mari, care să se apropie de formula de *big band*. Instaurarea regimului comunist după cel de-Al Doilea Război Mondial a adus cu sine adoptarea esteticii realist socialiste și condamnarea influențelor vestice, considerate decadente, atât în muzica academică, precum și în muzicile de divertisment¹. Cu toate acestea, jazzul a continuat să fie prezent în viața culturală a marilor orașe, ducând o „viață dublă”: „muzica aceasta era la ordinea zilei, laolaltă cu cântecele lăutărești, valsurile, tango-urile, șansonetele și dansurile sud-americeane”².

În ceea ce privește ansambluri mai mari, un număr însemnat de orchestre din blocul estic – constituite pe modelul sovietic ale muzicii de estradă – au întreprins turnee în țară, consemnate în presa românească. La rândul său, România a preluat acest model, în special prin înființarea în 1949 a Orchestrei de Estradă a Comitetului Radio (condusă de Sile Dinicu), urmată mai apoi în 1950 de apariția formației Casei de discuri Electrecord (coordonată de Teodor Cosma până la plecarea sa din România la începutul anilor '60). În privința acestor ansambluri – active adeseori în contextul festivalurilor și discurilor de muzică ușoară –, Alex Vasiliu observă faptul că piesele cu orchestrație de *big band* încă se regăseau în repertoriul lor³, dată fiind influența americană neîntreruptă:

Cum în deceniul 1951-1960 *big band*-urile clasice americane erau încă în vogă și orchestrațiile acestora circulau, este justă concluzia că o parte din programele orchestrelor de estradă, deci și ale celor din țara noastră, era alcătuită din piese clasice ale repertoriului american, la care se adăugau aranjamente ale unor melodii de muzică ușoară românească.⁴

ediția a II-a, Editura Muzicală și Editura Universității Naționale de Muzică București, 2021, p. 282.

¹ Vezi Nicolae Kirculescu, „Referat asupra problemelor muzicii ușoare, ținut în ședința din 28 septembrie 1951 a Plenarei Uniunii Compozitorilor din R.P.R. de N. Kirculescu”, *Muzica* 6 (1952), p. 51-58. Articolul condamnă în termeni foarte duri influențele occidentale din muzica ușoară, inclusiv cele provenite din jazz.

² Vasiliu, p. 286.

³ Vasiliu, p. 293.

⁴ Vasiliu, p. 294.

Data fiind evitarea de către regimul comunist a termenilor și influențelor vestice în arta autohtonă în primii ani ai regimului comunist, m-am întrebat care a fost perspectiva presei din România asupra *big band*-ului și a întrupărilor sale românești. Consultând biblioteca digitală *Arcanum*, am putut observa cum, după lipsa mențiunilor în presa din primii ani ai stalinismului, termenul revine sporadic, apoi începe să fie folosit frecvent – în contextul evenimentelor dedicate jazzului, organizate după 1970 în orașe precum Sibiu, Brașov și Costinești –, iar în ultimul deceniu al regimului primește un soi de validare ideologică prin includerea în programul unor manifestări ca festivalul *Cântarea României*.

Primele menționări. De la scutul ziarelor în limbă germană la deschiderea post-1965

Până în 1989, am remarcat faptul că numeroase articole despre jazz și *big band* apar în publicații în limbă germană precum *Neuer Weg*, *Hermannstädter Zeitung*, *Die Woche* sau *Neue Literatur*, dar există mențiuni și în ziare în limba maghiară. După cum voi detalia mai departe, majoritatea mențiunilor în limba română sunt identificate după 1970, puținele apariții de până atunci referindu-se la contextul internațional și nu la ansambluri românești de tip *big band*. Am întâlnit prima menționare a *big band*-ului în presa românească postbelică în anul 1957 (după moartea lui Iosif Stalin și începutul dezghețului cultural-politic al politicilor promovate de Nikita Hrușciiov), în ziarul de limbă germană *Neuer Weg*¹. Sosit în România pentru o serie de concerte cu

¹ În primii ani ai regimului comunist, ziarul *Neuer Weg* a reprezentat principalul mijloc de diseminare a știrilor despre acțiunile întreprinse de Comitetul Antifascist German (redactorul-șef Anton Breitenhofer a fost responsabil cu secția de cadre), entitate înființată în anul 1949 și activă până în 1953, care a avut ca scop denazificare populației germane de pe teritoriul României și implicarea membrilor acestei comunități în procesul de „construire a socialismului”. Deși Comitetul nu a obținut rezultate importante în ceea ce privește îmbrățișarea idealurilor socialiste de către minoritatea germană – în special din cauza faptului că a fost foarte sceptică față de intențiile comuniștilor, mai ales după abuzurile comise de aceștia între 1945-1948 –, activitățile sale au contribuit la o dezvoltare a vieții sociale, economice și culturale, inclusiv prin înființarea unor teatre și școli în limba germană, publicarea de cărți și reviste, ziarul *Neuer Weg* fiind distribuit în 30.000 de exemplare în anii '50. Vezi Cornel

Leipziger Rundfunk-Tanzorchester (Orchestra de Dans a Radiodifuziunii din Leipzig), dirijorul Kurt Henkels a acordat un interviu în care a vorbit despre activitatea ansamblului pe care îl conduce, menționând integrarea improvizației ca trăsătură a muzicii de dans moderne: „Într-o orchestră mare (*big band*), improvizația este folosită de obicei într-o manieră limitată, ceea ce întărește remarcile mele precedente cu privire la faptul că muzica de dans pe care noi o facem este una modernă”¹. Interesant este și faptul că Henkels vorbește despre seria *Jazz at the Philharmonic* (coordonată de producătorul Norman Granz la Philharmonic Auditorium din Los Angeles între 1944 și 1983), unde observă o desfășurare a evenimentelor apropiată de cea a unui concert de muzică clasică, neîntreruptă de „strigăte, huiduieli și fluierături ale așa-numiților semiprofesioniști”². Mai mult decât atât, menționează importanța muzicii jazz ca sursă de inspirație pentru compozitori ca

Pintilescu, „Minoritatea germană”, în *Panorama comunismului în România*, ed. Liliana Corobca, Polirom, Iași, 2020, p. 427-431. În contextul acestei atitudini mai deschise a regimului față de minoritatea germană, este posibil ca strecurarea câtorva mențiuni ai termenilor „jazz” și „big band” (proveniți din Occident și, implicit, din zona dușmanilor de clasă capitaliști) să se datoreze unei vigilențe ceva mai relaxate din partea aparatului de cenzură.

¹ M. Roth, „Kurt Henkels über moderne Tanzmusik”, *Neuer Weg*, 6 iulie 1957, p. 4: „In einem grossen Orchester (*Big band*) kommt normalerweise die Improvisation nur sparsam zum Geltung, und dies bestätigt von neuem meine vorher geäusserte Bemerkung, dass die Musik, die wir machen, moderne Tanzmusik ist.” O cronică ulterioară turneului desfășurat de Orchestra de Dans a Radiodifuziunii din Leipzig a semnalat calitatea interpretărilor și repertoriul ofertant – alcătuit din lucrări de George Gershwin, Glenn Miller, Cole Porter, Henri Mălineanu, Ștefan Kardoș, Aurel Giroveanu –, dar și câteva deficiențe, una dintre ele fiind legată chiar de lipsa aspectului improvizatoric. Vezi Jean-Victor Pandelescu, „Orchestra de muzică ușoară a Radiodifuziunii din R.D.G.”, *Muzica* 8, 7 (1957), p. 38: „Părerea noastră este însă că formația lui Kurt Henkels se intitulează greșit «jazz simfonic». Este, așa cum am arătat, o excepțional de valoroasă formație de muzică ușoară, căreia îi lipsește însă tocmai ceea ce constituie atributele unui jazz: elementul solistic improvizatoric precum și acel balans ritmic, așa zisul *swing*.”

² M. Roth, „Kurt Henkels über moderne Tanzmusik”, p. 4: „Es gibt eine Konzertveranstaltung «Jazz at the Philharmonic», die in der ganzen Welt zu hören ist und in der die bedeutendsten Solisten des Jazz auftreten. Diese Konzerte sind nur für den ausgesprochenen Jazzfans hörens Wert. Während der Vorstellung herrscht eine Atmosphäre wie bei einem klassischen Konzert. Die Darbietungen werden nicht von sogenannten Halbstarren durch Zurufe, Johlen und Pfeifen gestört.”

Arnold Schönberg și Igor Stravinski, într-o vreme când muzicile moderne și de avangardă erau blamate în România: „Prezentată în această formă desăvârșită, muzica de jazz își va păstra relevanța și peste 50 de ani, mai ales pentru că deja astăzi oferă inspirație compozitorilor de muzică clasică (Schönberger [sic!], Strawinski).”¹

La distanță de câteva luni, același cotidian a publicat un interviu cu Sergiu Malagamba – remarcat încă din perioada interbelică prin calitățile sale de baterist, compozitor, aranjor și dirijor –, care a întreprins un turneu de trei luni în Uniunea Sovietică, unde a cântat alături de ansambluri din Armenia și Franța. Cu toate că Malagamba nu folosește acest termen în răspunsurile sale, ansamblul condus de muzician este prezentat ca *Big band „Jazz-București”* – prima astfel de referire pe care am întâlnit-o cu privire la un grup românesc postbelic –, iar succesul obținut de muzician este folosit ca argument pentru încurajarea acestui tip de ansamblu în concluzia semnatarul acestui interviu, care realizase și interviul cu Henkels:

La afirmațiile lui Malagamba ar mai fi însă ceva de adăugat. Toată lumea s-a bucurat că o orchestră de jazz românească a înregistrat un astfel de succes încă de la primul său turneu în străinătate. O dovadă că suntem capabili să ne măsurăm cu formații renumite de acest gen. Dar nu trebuie să rămână doar la atât. Autoritățile competente ar trebui să pună în sfârșit capăt tratamentului destul de neglijent de care a avut parte până acum muzica ușoară și de divertisment și să se străduiască mai degrabă să o ajute să se dezvolte și mai mult, pentru că am demonstrat că suntem capabili de ceva.²

¹ Roth, „Kurt Henkels über moderne Tanzmusik”, p. 4: „In dieser vollendeten Form dargeboten, wird die Jazzmusik auch in 50 Jahren noch ihre Gültigkeit haben, vor allem deshalb, weil sie heute schon Komponisten der ersten Musik (Schönberger, Strawinski) Impulse verleiht.”

² M. Roth, „Musikalische Reise durch die Sowjetunion. Wir interviewten Sergiu Malagamba”, *Neuer Weg*, 17 septembrie 1957, p. 2: „Den Ausführungen Malagambas wäre aber noch etwas hinzuzufügen: Alle hat es gefreut, dass ein rumänisches Jazz-Orchester von seiner ersten Auslandstournee solche Erfolge mitbringt. Ein Beweis, dass wir fähig sind, es auch mit berühmten Formationen dieser Art aufzunehmen. Es soll aber nicht dabei allein bleiben. Unsere kompetenten Stellen sollten endlich einen

Perioada relativ scurtă de relaxare politică și culturală de la începutul regimului Nicolae Ceaușescu a prilejuit deschiderea către fenomenul contemporan din Occident, iar iubitorii muzicii jazz din România au dorit o stimulare a acestui segment prin înființarea unor cluburi dedicate, care au presupus organizarea de discuții, prelegeri și proiecții de documentare, precum și manifestări muzicale. Bunăoară, constituirea clubului de jazz al Casei de cultură a studenților din Brașov a fost menționată în presa locală, cuprinzând atât activități de ordin educativ (exemplificări de înregistrări și prezentarea etapelor din istoria muzicii jazz), cât și afirmarea unor formații românești, inclusiv a unei formule de *big band*. Am extras fragmente din două articole apărute în 1971 în publicații brașovene, care par să aibă același autor (se semnează G. M., respectiv M. G.) și din care putem înțelege o anumită nuanță legată de diferențe în ortografierea termenului „jazz”¹:

și-au adus o prestigioasă contribuție și instrumentiști consacrați ca Alex. Herșcovici (pian), Nathy Zoltan (clarinet și saxofon alto), George Nistor (trompetă), Fr. Incze (contrabas), T. Mezei (ghitară), ș.a. precum și orchestra mare (*Big band*) sub conducerea lui Alex. Herșcovici, formații care au interpretat piese din marile succese ale jazzului.²

Manifestările clubului de jaz [sic!] din Brașov au cuprins până acum, în prima parte, un ciclu de inițiere în istoria și specificul muzicii de jaz [sic!], urmate în partea a doua de programe susținute de instrumentiști brașoveni care au demonstrat talent și

Schlussstrich unter die bisher reichlich stiefmütterliche Behandlung der leichten und Unterhaltungsmusik setzen, und lieber danach trachten, ihr zu noch größerem Aufschwung zu verhelfen, denn dass wir etwas können, haben wir bestätigt.”

¹ În contextul unor articole publicate în jurul anilor 1961-1962, Alex Vasiliu a remarcat faptul că ortografierea cu un singur „z” indica legătura genului de arta americană decadentă, iar semnarea articolelor prin inițiale sau lipsa indicării autorului constituiau cel mai probabil strategii de protecție în fața unor eventuale repercusiuni din partea regimului. Vezi Vasiliu, p. 298, 301.

² G. M., „«Clubul de jazz» al Casei de cultură a studenților din Brașov”, *Astra* 12, 6 (1971), p. 16.

receptivitate pentru acest gen de muzică. În paralel, Clubul de jaz [sic!] a pus bazele și unei formații mari (*big band*).¹

În același an, compozitoarea Myriam Marbé a publicat un articol dedicat jazzului, unde remarcă aspecte legate de potențialul ofertant al ritmului în jazz, apropierea de fenomenul muzicii de avangardă, precum și integrarea aspectului improvizatoric în cadrul organizat al unui *big band*:

Căci muzica de jazz – cea mai ritmică – este totodată cea mai neliniștită ritmic – și tocmai această neliniște își cere posibilitatea de evadare. [...] factorul hotărâtor l-a reprezentat libertatea ritmică pe care o impune improvizația, culminând cu improvizația colectivă a „free-jazz-ului” (cea mai evoluată formă a jazz-ului actual în care excelează un Coleman); aci, evadarea din timpul măsurat spre o scurgere continuă nu e numai o cucerire a jazz-ului, ci și o trăsătură care, ca și creația prin improvizație colectivă, ca și identificarea interpret-compozitor, a marcat puternic muzica așa-zisă „cultă” a zilelor noastre. De altfel, cred că această actuală joncțiune (spre deosebire de unele „altoiri” din trecut cu caracter hibrid, ca „big-band”-urile simfonizante) nu este doar posibilă, ci chiar necesară, ea un impuls înnoitor al ambelor categorii muzicale.

IMPROVIZAȚIE – această condiție sine qua non a jazz-ului. M-am întrebat, înainte de a-l auzi pe Duke [Ellington], cum se împacă acest spirit cu tipul de orchestră organizat? [...] a avea un „*big band*” organizat, dar totodată format din soliști ce improvizează cu dezinvoltură și suplețe; a stimula personalitatea acestor interpreți-improvizatori și a rămâne, ca rezultat final – o artă marcată totuși de personalitatea lui Duke.²

¹ M. G., „La Casa de cultură a studenților: «Clubul de jaz»”, *Drum nou*, 9 decembrie 1971, p. 2.

² Myriam Marbé, „O istorie condensată a jazz-ului”, *România literară*, 11 noiembrie 1971, p. 22.

**Big band-ul românesc în programele festivalurilor de jazz din țară,
după 1970**

Purtând mai multe denumiri de-a lungul deceniilor, orchestra condusă de Sile Dinicu a menținut întotdeauna o titulatură asociată Radiodifuziunii, însă după 1970, în contextul unor evenimente din sfera muzicii jazz, începe să apară (cu diverse variații) ca *Big band-ul Sile Dinicu*. Primele mențiuni în acest sens le-am identificat în anul 1973, cu ocazia unui concert la Sala Palatului¹, iar organizarea primei ediții a Festivalului de jazz de la Sibiu a prilejuit apariția ansamblului în încheierea evenimentului, un articol semnat de Daniela Caraman Fotea și Florian Lungu laudând calitatea instrumentiștilor dirijați de Dinicu:

Concluzie sonoră și totodată moment culminant ai Festivalului de la Sibiu: prezența unui ansamblu de meritată notorietate, ale cărui calități distinctive le constituie precizia intonațională, sincronismul și pregnanța în atac a sunetului, omogenitatea și strălucirea sonorităților, performanțele solistice individuale ale unora dintre instrumentiștii săi (Tănase Bucătaru – trompetă, Miki Ampoițan – saxofon tenor, Cornel Meraru – trombon, Doru Danciu – baterie, Dan Dimitriu – gitară-bass), ansamblu care sub bagheta maestrului Sile Dinicu și-a reconfirmat virtuțile de veritabil *big band*.²

Următoarea ediție a festivalului a readus același *big band* condus de Dinicu (în program a figurat și un *big band* al Ansamblului Armatei din Cluj-Napoca)³, cronicile reconfirmând impresia lăsată în anul precedent: „Și, așa cum era de așteptat, *Sile Dinicu Big Band* a încheiat cea de-a treia seară de concert cu un final grandios. Programul a cuprins în principal piese de Glenn Miller (din filmul «Valea Soarelui»). O notă de

¹ Vezi Octavian Andronic, „Microfestival muzical”, *Informația Bucureștiului*, 6 martie 1973, p. 2; Petru Popescu, „Top”, *Contemporanul*, 16 martie 1973, p. 6.

² Daniela Caraman Fotea, Florian Lungu, „Marginalii la Festivalul Sibiu '74. Valori în jazzul românesc”, *Contemporanul*, 19 aprilie 1974, p. 6.

³ „Drei Tage Jazz”, *Die Woche*, 14 martie 1975, p. 5.

umor a fost interpretarea temei muzicale a serialului TV «Misiune imposibilă», care s-a încheiat recent.”¹

Succesul festivalurilor și cluburilor dedicate jazzului s-a reflectat și în apariția unor *big band*-uri constituite din amatori, adesea membri ai cluburilor de jazz din țară. La ediția din 1976 a Festivalului de la Sibiu au fost incluse în program trei astfel de grupuri (*Big band-ul Casei de Cultură a Studenților din București*, condus de Gabriel Mărgărint; *Big band-ul jazz-rock* coordonat de Zoltán Náthy; *Big band-ul sibian* aflat sub conducerea lui Erik Manyak), cu niveluri diferite din punct de vedere al tehnicii instrumentale și al calității interpretărilor:

Așteptata bătălie a celor trei *big band*-uri n-a avut loc la nivelul sperat. Gabriel Mărgărint a condus o orchestră de entuziaști în formare, Náthy Zoltán [un] grup corect, iar Eric Manyak ne-a înfățișat încercări care, deocamdată, depășesc posibilitățile tehnice ale executanților. Preferințele mele se îndreaptă totuși către formația sibiană, deoarece au încercat o muzică mai nouă și datorită faptului că grupa ritmică a susținut mai bine intențiile leaderului. O remarcă specială merită bateristul Lucian Fabro.²

Dintre aceste grupuri, cel condus de Mărgărint s-a aflat printre cele trei *big band*-uri incluse în programul festivalului din 1977, când deja începeau să fie resimțite intruziunile de natură politică prin asocierea evenimentului cu festivalul *Cântarea României*:

Anul acesta, festivalul de jazz a fost pus sub semnul angajant, și îndemnând la responsabilități

¹ Mircea Rieth, „Platz für junge Talente. Das Jazzfestival von Sibiu / Eigene Kompositionen bildeten das Schwergewicht”, *Die Woche*, 4 aprilie 1975, p. 5: „Und wie nicht anders zu erwarten war, beendete die *Sile Dinicu Big Band* den dritten Konzertabend mit einem Finale maestuoso. Das Programm enthielt in der hauptsache Glenn-Miller-Stücke (aus dem Film «Tal der Sonne»). Ein humoriger Tupfer war die Dabietung der Kennmelodie des vor kurzem zu Ende gegangenen TV-Serials «Unmöglichlicher Auftrag».”

² Radu Basarab, „Un câștig net la dosarul jazzului românesc”, *Tribuna Sibiului*, 1 aprilie 1976, p. 3.

sporite, al Festivalului național „Cântarea României”. Înțelegând menirea unui asemenea festival și apreciind, în mod just, că numai prin originalitate jazz-ul nostru se poate impune, majoritatea participanților a pregătit și a prezentat lucrări și aranjamente proprii. [...] Între alte aspecte pozitive ale acestei reușite ediții a festivalului se cere subliniată prezența a numai puțin de trei *big band*-uri, orchestra Radioteleviziunii, dirijată de Sile Dinicu, orchestra Casei armatei din Cluj-Napoca și *Big band-ul studenților bucureșteni*, condus de Gabriel Mărgărint, precum și participarea a patru formații studentești.¹

La acel moment, președinte al Clubului de jazz „București” și având o experiență îndelungată în sfera genului (activ încă din perioada interbelică), Mihai Berindei a realizat o radiografie mult mai extinsă a evoluției celor trei ansambluri. Este remarcabil stilul profesionist prin care Berindei comentează calități și aspecte de îmbunătățit pentru fiecare grup. Privitor la prestația *big band*-ului studentesc din București, autorul a observat o evoluție a calității sunetului, indicând totodată nevoia de a aborda un repertoriu mai modern, în care aspectul improvizatoric să fie integrat mai convingător:

Big band-ul Casei studenților „Grigore Preoteasa” din București, condus de Gabriel Mărgărint, a deschis a treia gală a festivalului sibian de jazz, după ce obținuse, cu puțin înainte, un premiu la finala muzicală studentescă a festivalului „Cântarea României”. Față de prezentarea din anul trecut, s-a constatat un progres în omogenitatea ansamblului și, mai ales, în sonoritatea și atacul alăturilor, obținut desigur prin muncă, pentru care atât tinerii executanți, cât și mai ales entuziastul lor conducător, merită toate felicitările. Ceea ce ar urca valoarea orchestrei ar fi formarea unor soliști improvizatori, cât și abordarea, în măsura

¹ Octavian Ursulescu, „Sibiu '77. Un prilej de afirmare a jazz-ului românesc”, *Scînteia tineretului*, 5 mai 1977, p. 4.

posibilităților ansamblului, a unor aranjamente mai moderne, mai complexe. Din cele cinci piese prezentate, am remarcat prelucrarea lui Gabriel Mărgărint a temei folclorice *De-ar fi dorul*.¹

Trecând la ansamblul clujean, Berindei a apreciat simțul muzicienilor pentru spiritul partituri, inițiativa de a aborda aranjamente de actualitate, o îmbunătățire semnificativă în actul interpretativ al soliștilor, dar și extinderea formației de tip dixieland² în una de dimensiunea unui veritabil *big band*:

Ca și anul trecut, evoluția pe scena festivalului a formației „Dixie” a Ansamblului armatei din Cluj-Napoca a fost viu aplaudată de publicul auditor. De data aceasta, excelentul grup sub coordonarea muzicală a lt. col. Gheorghe Vulpe a dovedit entuziasm și profesionalism, executând cu precizie aranjamente prestabilite, pasaje de improvizație colectivă și solo-uri instrumentale. Din punct de vedere al feelingului, atacului, autenticității stilului și al calității improvizației, trombonistul Mihai Porcișan ne-a schimbat impresia de anul trecut, în convingerea că se poate încadra în categoria jazzmanilor autentici.

Surpriza mare ne-a produs-o transformarea formației, prin adăugirea a încă 6 suflători, într-un *big band* care a entuziasmat prin omogenitate, precizie ritmică specific jazzistică, ceea ce denotă înțelegerea stilului și feeling din partea tuturor executanților. [...] Am apreciat în cel mai înalt grad alegerea repertoriului și, mai ales, calitatea excelentă a modernelor aranjamente, indiferent dacă acestea au fost transcrise după interpretările unor formații renumite, sau au fost lucrări originale. Partiturile au

¹ Mihai Berindei, „Festivalul de jazz «Sibiu '77» (II)”, *Transilvania* 7, 83 (1977), p. 51-52.

² Dixieland s-a numărat printre primele stiluri ale muzicii jazz la începutul secolului XX, la popularizarea sa contribuind formații precum Original Dixieland Jazz Band sau The Hot Five (cea din urmă condusă de Louis Armstrong). Spre mijlocul anilor 1920, formula instrumentală standard a unui grup dixieland a cuprins (cu posibile variații) cornet, trombon, clarinet, pian, banjo, tuba, set de tobe. Vezi Collier, p. 5.

fost bine scrise și interpretarea ansamblului perfect „jazzistică”. Toate felicitările acestei formații de mâna întâi, pentru preocuparea arătată și rezultatele obținute.¹

Big band-ul condus de Sile Dinicu i-a captat în special atenția lui Berindei, care i-a alocat un spațiu extins în cronică sa. Pe de-o parte lăudând calitățile instrumentiștilor și aranjorilor, autorul nu ezită să discute cauzele care au dus – în opinia lui Berindei – la o plafonare a ansamblului, una dintre acestea fiind suprasolicitarea muzicienilor în sfera muzicii ușoare, așa cum reiese din „multiplele îndatoriri curente” menționate de Berindei. De asemenea, jazzmanul consideră că *big band*-ul condus de Dinicu s-ar înscrie în elita ansamblurilor europene dacă ar fi utilizat la adevărata valoare și ar alocă timp suficient pregătirii unui repertoriu modern de jazz, nu doar unor standarde prelucrate într-o tradiție considerată deja învechită la acel moment. Am ales să redau câteva selecțiuni mai ample din textul lui Berindei pentru a readuce la lumină una dintre cele mai lucide și complexe analize asupra *big band*-ului românesc:

Prezent la toate manifestările muzicii ușoare și la unele ale jazzului românesc din ultimii ani, *Big band-ul Radio-televiziunii*, condus de maestrul Sile Dinicu, prezent la Festivalul „Sibiu 77”, a avut, și acum, un cuvânt important de spus. Formația RTV, compusă din muzicieni profesioniști de mâna întâi, capabilă a executa la perfecție aranjamente de orice stil, dispune de o amplă paletă sonoră, ce este cu finețe și mult meșteșug pusă în valoare de

¹ Berindei, p. 52. Dintr-o cronică din 1981, am aflat că Mihai Porcișan a preluat conducerea ansamblului atunci când a participat la ediție din acel an a festivalului sibian. Impresia generală a ansamblului amintește de cea lăsată în 1977, însă calitatea improvizației invocată de Berindei nu se mai afla la același nivel. Vezi Toma Tohati, „Împlinind dezideratele unui autentic act de cultură (II)”, *Tribuna Sibiului*, 29 martie 1981, p. 2: „Gala seriei a doua a fost încheiată de *Big band-ul Casei armatei din Cluj-Napoca* condus de Mihai Porcișan, o formație alcătuită din instrumentiști de reală valoare care ne-au oferit sonorități limpezi și echilibrate, pline de căldură și vigoare. Ne-a plăcut și repertoriul, alcătuit echilibrat și cu gust, cu preocupare evidentă pentru promovarea creației autohtone de gen. Mai puțin reușite au fost momentele de improvizație.”

conducătorul ei. În ultimii ani, valoarea instrumentiștilor improvizatori de jazz din orchestră a crescut simțitor [...]. Este regretabil că acești veritabili jazzmeni nu au fost mai mult puși în valoare, precum și faptul că nu s-au folosit mai mult aranjamente de un stil pur jazzistic mai evoluat, cu atât mai mult că în formație sunt mulți aranžori talentați, printre care Sandu Avramovici și Cornel Meraru. De asemenea este regretabil că, din punctul de vedere al alegerii repertoriului și al stilului autentic jazzistic al aranjamentelor, această formație de elită s-a lăsat uneori întrecută de debutantul *big band* din Cluj-Napoca. Deși de bun gust și bucurându-se de aprecierea marelui public meloman, aranjamentul conținând numai expunerea temelor nemuritoarelor melodii lansate de Glenn Miller reprezintă, totuși, o formă, frumos prezentată, de muzică ușoară agreabilă, dar al cărei stil de aranjament, azi depășit nu are decât unele contingențe cu jazzul autentic. [...] Pe de altă parte, dacă până la însușirea unui stil propriu de orchestrație, se simte necesitatea căutării unei inspirații în producțiile orchestrelor de renume mondial, atunci de ce să nu se adopte de preferință un limbaj autentic jazzistic modern al unor „Count Basie” contemporan, Duke Ellington, sau mai bine încă, „Thad Jones-Mel Lewis”, „GUI Evans” sau „Don Ellis”. [...] Cred că nu ar trebui socotită deplasarea formației RTV la Sibiu ca una din multiplele ei îndatoriri curente, ci ca îndeplinirea unui mesaj cultural, al promovării jazzului românesc, azi luat în observație și apreciat și peste hotare.

Acest ansamblu de elită dispune de toate resursele jazzistice necesare, din păcate însă insuficient puse în valoare. Această orchestră poate, dacă i se acordă timpul și ajutorul necesar, să devină nu numai și cel mai bun *big band* de jazz din țară, dar și unul din primele din Europa și ar fi păcat să nu i se dea posibilitatea de a o dovedi.¹

¹ Berindei, p. 52.

Ajungând în anii '80, am observat apariția unor noi *big band*-uri formate din muzicieni amatori, care s-au afirmat pe scenele românești în contextul unor evenimente de profil (Festivalul de Jazz de la Sibiu) sau la festivalul *Cântarea României*. Ziarul de limbă germană *Die Woche* a publicat în 1980 un interviu cu Constantin Iridon, dirijorul *big band*-ului alcătuit de membri ai Casei de Cultură a Sindicatelor din Sibiu, care obținuse premiul al doilea la Sibiu și urma să participe la *Cântarea României*. Discutând despre repertoriul ansamblului, Iridon a menționat aranjamente ale unor piese de Glenn Miller, Woody Herman, Maynard Ferguson, Harry James, Teddy Jones, precum și compoziția proprie 332 (după cum sugerează denumirea, lucrarea conține o componentă folclorică pronunțată, fiind apreciată în presa vremii¹). Interesant este și răspunsul muzicianului la întrebarea cum obține partiturile, amintind de maniera în care muzicienii români transcriau muzica jazz încă din anii '50: „Transcriu muzica de pe înregistrare, voce cu voce, notă cu notă. Însă pentru o asemenea muncă ar fi nevoie de urechile unui elefant”².

O altă categorie a unor noi apariții de *big band* după 1980 se referă la ansamblurile de tineret, incluse în programul festivalului de la Sibiu. Începând din 1982, încep să fie menționate grupuri precum *Mini Big band-ul pionierilor din Botoșani*, *Mini Big band-ul de pionieri din Botoșani*³, *Big band-ul Casei Pionierilor din Cluj Napoca*⁴ și *Big band-ul*

¹ Doru Constantiniu, „Festivalul de jazz «Sibiu '80». Gala debuturilor”, *Tribuna Sibiului*, 29 martie 1980, p. 2: „Seara s-a încheiat cu surpriza prezenței în festival a *Big band*-ului Casei de cultură a sindicatelor Sibiu care, condus cu măiestrie și pricepere de prof. Constantin Iridon, a prezentat un program echilibrat repertorial, bine pus la punct, dar mai ales trăit cu o vizibilă sinceritate (cea mai apreciată piesă a fost compoziția folclorică «332», a dirijorului *big band*-ului). Reacția sălii, pe bună dreptate, a fost cea la care întotdeauna obligă o reușită artistică incontestabilă, ceea ce ne îndreptățește să afirmăm că Sibiul câștigă, prin acest *big band*, o nouă și valoroasă formație de jazz.”

² Horst Weber, „Jazzmusiker mit Elefantenohren. Gespräch mit Constantin Iridon, dem Leiter der Big Band des Gewerkschaftskulturhauses Sibiu”, *Die Woche*, 18 aprilie 1980, p. 5: „Ich schreibe die Musik vom Tonband ab, Stimme für Stimme, Note für Note. Aber für so eine Arbeit bräuchte man die Ohren eines Elefanten.”

³ Vezi Monica Ioniță, Valeria Dogaru, „Festivalul de jazz «Sibiu '82»”, *Muzica* 6, 32 (1982), p. 39; Mihaela Uncheșel, „Festivalul de jazz «Sibiu '82», ediția a XII-a”, *Viața studentască*, 14 aprilie 1982, p. 2. Ambele surse menționează un singur *mini big band*, dar diferă orașul de proveniență.

⁴ Florian Lungu, „Sibiu '83”, *Contemporanul*, 3 iunie 1983, p. 12.

*Gaio*¹. Ultimul ansamblu amintit, dirijat de Ștefan Vannai la Cluj-Napoca, a reunit „uteciști din diverse domenii de activitate, elevi, studenți, muncitori, tehnicieni, ingineri”, fiind privit ca un proiect important al învățământului de jazz prin „transpunerea în realitate a unui îndrăzneț principiu educativ”². *Big band*-ul condus de Vannai s-a aflat printre cele două astfel de ansambluri programate la ediția din 1988 a festivalului de la Sibiu, pe lângă veteranii din orchestra Armatei:

Dintre formațiile noastre consacrate, doar două (și încă ambele din Cluj-Napoca) mai cultivă exigenta formulă de agregare a *big band*-ului: orchestra Casei Armatei, dirijată de M. Porcișanu, și cea a Casei Tineretului, recte ansamblul *Gaio*, sub conducerea lui Ștefan Vannai. Dacă în cazul primului *big band* avem de-a face cu o interpretare profesionistă, corectă, agreabilă, însă parcă puțin atinsă de patina rutinei, orchestra mai tânără ne-a delectat cu un recital dinamic, etalând un crescendo valoric înspre secțiunea modernă a repertoriului și suplinind lipsa solo-urilor memorabile printr-o bună coordonare între compartimente.³

Ediția din 1989 a festivalului sibian a reflectat într-o anumită măsură și condițiile social-economice dure din ultimul an al regimului Ceaușescu. După ce, cu un an în urmă, a reprezentat singurul *big band* din programul festivalului de jazz de la Costinești⁴, *Gaio* a constituit prezența singulară a acestui tip de ansamblu la Sibiu: „Orchestra Gaio a Casei de cultură a tineretului Cluj-Napoca este, cu cei 23 de membri ai săi, singurul *big band* prezent în gale. Felicitări dirijorului Ștefan Vannai pentru consecvența cu care își continuă activitatea de îndrumător al acestei unice școli vii de jazz din țara noastră!”⁵

¹ Virgil Mihaiu, „Tânăra generație a jazzului românesc”, *Transilvania* 5, 91 (1985), p. 65.

² Virgil Mihaiu, „Probleme ale tinerei generații în jazz”, *Transilvania* 5, 93 (1987), p. 47.

³ Virgil Mihaiu, „Policromii festivaliere”, *România literară*, 4 august 1988, p. 18.

⁴ Virgil Mihaiu, „Costinești '88”, *Tribuna*, 15 septembrie 1988, p. 6.

⁵ Virgil Mihaiu, „Zile de primăvară cu jazz”, *România literară*, 18 mai 1989, p. 18.

Considerații finale. Către o scenă postdecembristă

Atunci când precizau repertoriul propus de *big band*-urile românești, publicațiile vremii au menționat de cele mai multe ori nume consacrate din străinătate, compozițiile autohtone fiind semnate de obicei de conducătorii ansamblurilor. Această situație este cu atât mai curioasă cu cât numeroase voci ale vremii au pledat pentru promovarea creației românești în jazz și, deși există mai multe astfel de compoziții pentru ansambluri mici, nu poate fi vorba de un repertoriu românesc consistent pentru *big band* până în 1989. Care ar fi motivele pentru lipsa lucrărilor de acest tip? Plecând de la cronica lui Mihai Berindei din 1977, lipsa de timp și disponibilitate a unor ansambluri precum cel condus de Sile Dinicu (angrenat în cea mai mare parte a timpului în activități din sfera muzicii ușoare) ar fi putut constitui un impediment important pentru compozitorii de jazz dornici să scrie pentru un ansamblu mai complex. Totodată, buna integrare a improvizatoricului în cadrul unui ansamblu organizat implică atât o tehnică temeinică în ceea ce privește compoziția de jazz pentru *big band*, cât și un ansamblu specializat pe acest tip de muzică (după cum am văzut, foarte puține *big band*-uri au ilustrat calitățile tehnice necesare).

Cea mai importantă voce componistică românească a *big band*-ului a fost Richard Oschanitzky (1939-1979), activ mai cu seamă în zona jazzului și în cea a muzicii de film. Paradoxal, capodoperele românești care implică ansamblul de *big band*, semnate de Oschanitzky, nu au avut premiera mondială decât după Revoluția din 1989, la mai mult de două decenii după moartea compozitorului. La începutul anului 1973, compozitorul mărturisea într-un articol că urmează să trimită „Radiodifuziunii din Berlin (R.D.G.) ultima parte a unei lucrări, de mari proporții pentru pian, orchestră simfonică și *big band* intitulată «Antifonii»”¹, interpretată în primă audiție abia în 2001, la Iași². În anul dispariției lui Oschanitzky, omagiul semnat de Florian Lungu în revista *Muzica* precizează alte două lucrări înregistrate cu ansambluri de jazz din RDG:

¹ George Stanca, „Scurtă prelegere despre genuri sau riscul neîncadrării. De vorbă cu Richard Oschanitzky”, *Flacăra* 11, 22 (10 martie 1973), p. 21.

² Vasiliu, p. 315.

Tot de la începutul anilor 70 – aceasta constituind perioada cea mai prolifică a activității sale – datează [...] imprimarea pe bandă de magnetofon, în Republica Democrată Germană, a amplelor opusuri de jazz simfonic *Dublu concert pentru pian, saxofon-tenor, orchestră simfonică și big band* (Richard Oschanitzky – pian, Dan Mândrilă – saxofon-tenor, Orchestra „Gewandhaus” și *Big band-ul Günther Gollasch*, reunite sub bagheta lui Adolf Fritz Guhl) și *Variationen 71* (cu compozitorul la pian și, în aceeași componență, un ansamblu simfonic și o orchestră de jazz dirijate de Günther Blumhagen).¹

Dintre aceste lucrări, *Dublul concert* constituie o capodoperă a jazzului simfonic prin prisma faptului că instrumentelor soliste le sunt atribuite pasaje de improvizație în partea a treia, „*big band-ul* comentează discursul soliștilor în stil clasic de jazz”, iar „orchestra simfonică este pusă în valoare ca ansamblu și cu mini-solouri ale unor instrumente, totul integrându-se într-un flux de o ingeniozitate, naturalețe și muzicalitate uimitoare”². Asemenea altor opusuri ample scrise de Oschanitzky, această lucrare concertantă a fost interpretată în premieră mondială, în contextul ediției din 2004 a Festivalul *Richard Oschanitzky* de la Iași (Florian Weber – pian, Nicolas Simion – saxofon, Orchestra Filarmonicii *Moldova* din Iași, dirijor Peter Oschanitzky)³.

Efectele schimbărilor politice și adoptării unui regim democratic după 1989 au avut așadar un impact semnificativ și pentru segmentul *big band-ului* românesc, în primul rând prin recuperarea și valorificarea repertoriului de valoare, dar și prin deschiderea unor noi perspective. După Revoluție, orchestra Radiodifuziunii a devenit oficial *Big Band Radio România*, menținându-și activitățile din zona muzicii ușoare (cum ar fi prezențele la edițiile festivalului *Cerbul de Aur* de la Brașov după 2018), totodată desfășurând la Sala Radio o stagiune centrată pe repertoriul și aranjamentele de *big band*. Ipостazele dirijorale postdecembriste ale lui Ion Cristinoiu (1991-1994), Ionel Tudor (1994-

¹ Florian Lungu, „Richard Oschanitzky”, *Muzica* 5-6, 29 (1979), p. 55.

² Vasiliu, p. 327.

³ Vasiliu, p. 317.

2022)¹ și Simona Strungaru (2022-prezent) au întărit poziția *Big Band-ului Radio* în vârful ansamblurilor de profil din România și au deschis noi posibilități de colaborare cu jazzmen din țară și din străinătate, printre cele mai recente fiind cele cu muzicianul american Cory Henry (29 noiembrie 2025) și cu tânărul grup românesc Amphitrio (2 aprilie 2026). Acesta din urmă – format din pianistul Andrei Petrache, basistul Mike Alex și percuționistul Philip Goron –, în parteneriat cu *Big Band-ul Radio*, organizează în acest an concursul internațional de compoziție *Writing for Big Band – a Challenge?*, cea mai bună lucrare urmând să fie interpretată de Amphitrio și *Big Band-ul Radio*. Pe lângă dorința de a explora posibilitățile contemporane ale *big band*-ului, acest proiect constituie un prilej extraordinar de încurajare a compozitorilor români să contribuie la construirea unui repertoriu românesc, prea puțin configurat până în prezent.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

- , „Drei Tage Jazz”, *Die Woche*, 14 martie 1975, p. 5.
- Andronic, Octavian, „Microfestival muzical”, *Informația Bucureștiului*, 6 martie 1973, p. 2
- Basarab, Radu, „Un câștig net la dosarul jazzului românesc”, *Tribuna Sibiului*, 1 aprilie 1976, p. 3.
- Berindei, Mihai, „Festivalul de jazz «Sibiu '77» (II)”, *Transilvania* 7, 83 (1977), p. 51-52.
- Caraman Fotea, Daniela, Florian Lungu, „Marginalii la Festivalul Sibiu '74. Valori în jazzul românesc”, *Contemporanul*, 19 aprilie 1974, p. 6.
- Collier, James Lincoln, „Bands (jazz)”, în *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J024300>, accesat pe 30 aprilie 2026.
- Constantiniu, Doru, „Festivalul de jazz «Sibiu '80». Gala debuturilor”, *Tribuna Sibiului*, 29 martie 1980, p. 2.
- G. M., „«Clubul de jazz» al Casei de cultură a studenților din Brașov”, *Astra* 12, 6 (1971), p. 16.

¹ Andrei Tudor, „O privire panoramică asupra muzicii ușoare românești”, în *Noi istorii ale muzicilor românești*, vol. 2: *Ideologii, instituții și direcții componistice în muzica românească din secolele XX-XXI*, ed. Valentina Sandu-Dediu și Nicolae Gheorghiuță, ediția a II-a, Editura Muzicală și Editura Universității Naționale de Muzică București, 2021, p. 339-340.

Ioniță, Monica, Valeria Dogaru, „Festivalul de jazz «Sibiu '82»”, *Muzica* 6, 32 (1982), p. 38-39.

Kirculescu, Nicolae, „Referat asupra problemelor muzicii ușoare, ținut în ședința din 28 septembrie 1951 a Plenarei Uniunii Compozitorilor din R.P.R. de N. Kirculescu”, *Muzica* 6 (1952), p. 51-58.

Lungu, Florian, „Richard Oschanitzky”, *Muzica* 5-6, 29 (1979), p. 55-56.

Lungu, Florian, „Sibiu '83”, *Contemporanul*, 3 iunie 1983, p. 12.

M. G., „La Casa de cultură a studenților: «Clubul de jaz»”, *Drum nou*, 9 decembrie 1971, p. 2.

Marbé, Myriam, „O istorie condensată a jazz-ului”, *România literară*, 11 noiembrie 1971, p. 22.

Mihaiu, Virgil, „Tânăra generație a jazzului românesc”, *Transilvania* 5, 91 (1985), p. 64-65.

Mihaiu, Virgil, „Probleme ale tinerei generații în jazz”, *Transilvania* 5, 93 (1987), p. 46-47.

Mihaiu, Virgil, „Policromii festivaliere”, *România literară*, 4 august 1988, p. 18.

Mihaiu, Virgil, „Costinești '88”, *Tribuna*, 15 septembrie 1988, p. 6.

Mihaiu, Virgil, „Zile de primăvară cu jazz”, *România literară*, 18 mai 1989, p. 18.

Jean-Victor Pandelescu, „Orchestra de muzică ușoară a Radiodifuziunii din R.D.G.”, *Muzica* 8, 7 (1957), p. 38.

Pintilescu, Cornel, „Minoritatea germană”, în *Panorama comunismului în România*, ed. Liliana Corobca, Polirom, Iași, 2020, p. 421-440.

Popescu, Petru, „Top”, *Contemporanul*, 16 martie 1973, p. 6.

Rieth, Mircea, „Platz für junge Talente. Das Jazzfestival von Sibiu / Eigene Kompositionen bildeten das Schwergewicht”, *Die Woche*, 4 aprilie 1975, p. 5.

Roth, M., „Kurt Henkels über moderne Tanzmusik”, *Neuer Weg*, 6 iulie 1957, p. 4.

Roth, M., „Musikalische Reise durch die Sowjetunion. Wir interviewten Sergiu Malagamba”, *Neuer Weg*, 17 septembrie 1957, p. 2.

Stanca, George, „Scurtă prelegere despre genuri sau riscul neîncadrării. De vorbă cu Richard Oschanitzky”, *Flacăra* 11, 22 (10 martie 1973), p. 21.

Tohati, Toma, „Împlinind dezideratele unui autentic act de cultură (II)”, *Tribuna Sibiului*, 29 martie 1981, p. 2.

Tudor, Andrei, „O privire panoramică asupra muzicii ușoare românești”, în *Noi istorii ale muzicilor românești*, vol. 2: *Ideologii, instituții și direcții componistice în muzica românească din secolele XX-XXI*, ed. Valentina

Sandu-Dediu și Nicolae Gheorghită, ediția a II-a, Editura Muzicală și Editura Universității Naționale de Muzică București, 2021, p. 331-354.

Uncheșel, Mihaela, „Festivalul de jazz «Sibiu '82», ediția a XII-a”, *Viața studentescă*, 14 aprilie 1982, p. 2.

Ursulescu, Octavian, „Sibiu '77. Un prilej de afirmare a jazz-ului românesc”, *Scînteia tineretului*, 5 mai 1977, p. 4.

Vasilie, Alex, „Istoria jazzului românesc în documente inedite”, în *Noi istorii ale muzicilor românești*, vol. 2: *Ideologii, instituții și direcții componistice în muzica românească din secolele XX-XXI*, ed. Valentina Sandu-Dediu și Nicolae Gheorghită, ediția a II-a, Editura Muzicală și Editura Universității Naționale de Muzică București, 2021, p. 281-330.

SUMMARY

Vlad Ghinea

The Romanian Big Band during the communist era.

Portrayals in the press of the time

The establishment of the communist regime after World War II brought with it the adoption of socialist realism and the condemnation of Western influences, deemed decadent, in both classical music and popular music; however, jazz continued to be a part of cultural life in major cities. Romanian stage orchestras – often active in the context of festivals and light music recordings – maintained big band-style arrangements in their repertoires, even though – for a time – this term was not openly associated with those ensembles. This study traces the developmental stages of the Romanian big band, drawing on various articles and interviews published in the press of the time. After a lack of mentions in the press during the early years of Stalinism, the term “big band” reappeared sporadically, then began to be used frequently – in the context of jazz events organized after 1970 in cities such as Sibiu, Brașov, and Costinești – and in the regime’s final decade, it received a sort of ideological validation through its inclusion in the program of events such as the *Cântarea României* festival. Regarding the Romanian repertoire for big band, publications of the time recorded very few original compositions, usually written by the ensembles’ leaders. The only notable exception is the composer Richard Oschanitzky, whose works were premiered only after the anticommunist Revolution of 1989.

INTERVIURI

Un dialog cu Cristina Comandașu, manager Radio România Muzical

Andra Apostu

Doamna Cristina Comandașu, managerul Radio România Muzical, este una dintre personalitățile care se identifică cu acest post de radio. Emisiunile muzicale pe care le semnează acoperă toate genurile muzicale și jurnalistice: rubrici, transmisiuni naționale și internaționale,



interviuri, prezentări discografice etc. Este una dintre cele mai cunoscute voci iubitorilor de Radio România Muzical și reprezintă cu succes imaginea unui post de radio modern, dar și a României prin prezența domniei sale în juriul International Classical Music Awards sau ca reprezentant al postului în European Broadcast Union. Dedicată meseriei sale, a inițiat proiecte valoroase cu puternic impact asupra vieții muzicale românești, de la tineri la artiști cu experiență, devenind un onorant promotor al culturii autohtone peste hotare.

Foto: Ioana Chiriță

- **Andra Apostu:** Stimată doamnă Cristina Comandașu, ați studiat pianul, apoi canto; ce v-a făcut să vă apropiați de

cariera de radio? Este o zonă aparte spre care nu se îndreaptă mulți absolvenți de Conservator.

Cristina Comandașu: Eu nu am făcut Liceul „Dinu Lipatti” de la clasa I, am ajuns acolo în clasa a IX-a. Am urmat Școala nr. 56 și Școala nr. 2 de muzică, în paralel. Imediat după Revoluție am câștigat un concurs de pian important și atunci au început să-și pună problema familia și profesoara de pian - care îi îndemna foarte tare -, să fac liceul de muzică. S-a generat contextul acesta și așa am ajuns să dau admitere la „Dinu Lipatti”. Nu ascund că m-am gândit ulterior să mă mut, pentru că având nota 10 la treapta întâi - cum era atunci - la română și la matematică, de fapt, puteam să fac orice altceva.

➤ **A.A.:** Și ce v-ar mai fi tentat?

C.C.: Drept. Sincer. Adică, asta le-am zis părinților, mutați-mă la Liceul „Mihai Viteazul”, că aș vrea să fac Drept. Sigur, contextul de viață era cu totul altfel atunci, asta le mai lipsea părinților, să mai stea să mă mute pe mine. Și am continuat, am făcut pian, într-adevăr, iar din clasa a XI-a am început să studiez și canto. Așa am ajuns să îmi pun problema să dau admitere la Pedagogie canto, inițial, ca pe urmă, în următorul an, să dau la canto principal. Mai târziu, a venit un context în care profesoara cu care lucram, doamna Arta Florescu, la un moment dat, mi-a spus: „Dragă, trebuie să te gândești bine, ce e mai bună, vocea sau capul, și să optezi”. Și eu am zis: „Capul e mai bun decât vocea”, ceea ce era adevărat și nu am greșit. Și atunci era și contextul economic care era. Eu și toți colegii mei încercam ca după terminarea facultății să avem un serviciu asigurat, să putem supraviețui, cum era și cazul meu. A apărut, pur și simplu, oportunitatea de a veni să colaborez la Radio, pentru că Radio România Muzical de-abia se deschisese și, sigur, avea nevoie de oameni. Așa am ajuns eu aici, în iunie 1997.

Iată că anul viitor se fac 30 de ani deja: așa a pornit povestea mea în Radio. Destul de complicată, pentru că vocea mea nu era tocmai de radio, poate că nu e nici acum, deși multă lume spune că e foarte ușor de ascultat. Altfel se făcea radio atunci, deci nu a fost ușor din multe puncte de vedere, însă am descoperit un loc unde puteam să fac ceva care să conteze. În primul rând, să îmi activez capul, care a fost cel care m-a ajutat mai apoi să înțeleg, de exemplu, și ce înseamnă bugete.

Faptul că am învățat bine matematică m-a ajutat să pot să țin bugete în mână, multe proiecte în paralel și diverse aspecte de organizare. În plus, mi-a plăcut să lucrez cu oamenii, și asta e adevărat. De fapt, am iubit muzica. Asta m-a condus în tot ce a urmat în acești 30 de ani.

- **A.A.:** Ați fost încă de la început, înseamnă, aici în Radio, cu Radio România Muzical?

C.C.: Da, postul se deschisese în martie 1997, eu am venit în iunie 1997. Din 2000, am avut un contract de muncă pe jumătate de normă la Redacția Muzicală, redacția care producea pentru Radio România Muzical atunci pentru că așa era forma de organizare. Primul concurs pe care am avut șansa să îl dau a fost la finalul anului 2000, dar nu am luat acel concurs. Atunci angajările se făceau extrem de greu. Abia în anul 2004 când s-au scos toate funcțiile manageriale la concurs mi s-a propus să candidez pentru funcția de redactor șef, să încerc măcar. Eu am zis că e o nebunie, aveam 26 de ani. Până la urmă am zis că n-am nimic de pierdut și, de fapt, eram disperati, eu și soțul meu, pentru că nu puteai să duci o familie în contextul de atunci, era foarte complicat. Am dat concursul și l-am luat.

- **A.A.:** Este important să ai modele într-o astfel de carieră? Ați avut oameni către care să priviți în zona de radio sau ați început de la zero totul?

C.C.: O să fiu foarte sinceră. Nu am avut niciun model. Am făcut totul după capul meu pentru că mi s-a părut că modul de atunci de a face lucrurile era anacronic deja față de generația pe care o reprezentam eu. Iar eu eram conștientă că trebuie să facem un post de radio care să fie ascultat de oameni și că, până la urmă, e bine să vorbim și pentru profesioniști, și pentru melomanii aceia „hard”, dar un post de radio trebuie să fie - mai ales un post de radio public, care folosește banii oamenilor pentru funcționare -, pentru public mai larg. Pentru mine nu a funcționat niciodată – vedeți, capul? -, ideea „așa se făcea, așa se face”. Eu întotdeauna am pus în discuție totul: dacă, într-adevăr, așa e, că „așa se face”, având în față exact nevoia celor cărora ne adresăm; noi nu făceam un produs pentru noi, făceam un produs pentru

cei de acasă care ne ascultau și pe care îi doream să fie din ce în ce mai mulți... Ori discursul acesta care era ex-catedra, multă vorbărie, cuvinte pompoase, pentru mine, tânăra de atunci, hai 25, 26, 27 de ani, mi se părea total anacronic.

Așadar, pot să spun că nu am avut niciun model. M-am gândit eu tot timpul cum să fac ca să ajung simplu și direct la oameni. Și se pare că am găsit calea cumva. Acesta e adevărul, dacă m-ați întrebat.

- **A.A.:** Apreciez tare mult sinceritatea dumneavoastra! Deci ați venit cu un parfum de avangardă din start, de actualitate, de ancorare la prezent, față de ceea ce era sau ce se gândea la început?

C.C.: Eu am citit tot timpul foarte mult. Am căutat și luat modele din altă parte decât strict de aici, de la locul de muncă. Când în 2005, de exemplu, am fost invitată la postul public irlandez de radio ca să văd cum fac ei lucrurile, am fost extrem de impresionată, în primul rând, de naturalețe. Asta lipsea la noi. Naturalețea exprimării, naturalețea selecțiilor muzicale, naturalețea acestei gândiri de apropiere față de public și de a merge cu publicul sau de a servi publicul. Naturalețea relațiilor umane care se stabileau între colegi și, pe urmă, între colegi și publicul cu care interacționai la radio. Citesc și acum foarte multă literatură iar atunci citeam foarte multă, că exista încă destul de multă, presă culturală, și mă uitam cum fac alții. Și îmi și aduc aminte, într-un an, în ședința redacțională, am spus: „Hai să preluăm și noi modelul de la *Dilema veche*, de exemplu. Oamenii aceia vorbesc despre lucruri importante într-un limbaj care le este accesibil tuturor. Hai să încercăm și noi”.

- **A.A.:** Deci, modele în sensul în care v-ați documentat, practic, v-ați format aici, în cap, cu capul, ca o bază de date de informații...

C.C.: Am încercat să navighez într-un ecosistem mult mai larg, deschis către ceea ce vedeam eu ca modele de bună practică în cultură în România, dar mai ales în străinătate, pentru că un post de muzică clasică nu mai există în România și nici nu cred că va mai exista, dar există în Europa. Fiecare țară are un asemenea post de radio și puteam

să ne uităm și noi cam ce fac oamenii acolo, cum sună, cum se exprimă, cum se organizează. De aici au venit modelele și era firesc să fie așa. Nu suntem deloc singuri pe lume și este bine, din punctul meu de vedere, să fim împreună mai mulți și să lucrăm mai mulți într-o coeziune pe care o văd acum europeană, în ceea ce înseamnă preservarea acestei moșteniri culturale importante, care are ceva de spus pentru fiecare dintre noi, cei care trăim aici, în Europa.

- **A.A.:** Ce calități ar trebui să aibă un bun jurnalist radio, în primul rând, în special în zona muzicii clasice?

C.C.: În primul rând, să știe muzică clasică, fără discuție; aș vrea să subliniez că fără cunoștințe de specialitate, care se obțin cu studii superioare, mi se pare aproape imposibil să rezști. Și de aceea, întotdeauna, la Radio România Muzical aceasta a fost o condiție minimală pentru angajare. De asemenea, trebuie să poți să scrii corect românește, să vorbești corect românește, să te țină nervii, să ai rezistență la stres, să ai o voce care să-ți permită să te exprimi, să fii curios. Astea ar fi primele lucruri.

- **A.A.:** Sunt destul de multe.

C.C.: Da, și apoi să ai anduranța aceasta a lucrului unde nu e permis să întârzi un minut, niciodată, unde totul se întâmplă într-un anumit timp, unde nu contează că ți s-a întâmplat ceva în familie sau nu, sau ce e cu tine, tu trebuie să fii acolo, ca un actor...

- **A.A.:** Și se mai pliază generațiile actuale pe aceste condiții, le mai întrunesc?

C.C.: Foarte greu, de aceea noi am înființat ceea ce am numit Academia Radio România Muzical. De fapt, aici a existat tot timpul o informală academie Radio România Muzical. Prin mâna mea și a colegilor mei care s-au ocupat cu asta cred că au trecut vreo 30 de copii, poate și mai mulți, cel puțin în anii aceștia de când lucrez aici. Dar da, mai ales acum, este extrem de important, pentru că și cunoștințele de specialitate cu care se vine din școală sunt mai puține. Eu n-aș vrea să supăr, dar adevărul este că față de ce știam eu – am terminat facultatea

în 2000 –, nivelul de cunoștințe cu care se vine acum este undeva cam la 25%.

În ceea ce privește cunoștințele despre compozitori, despre stiluri, noțiuni concrete de istoria muzicii, poate și un pachet minimal de audiții, acestea sunt bagajul lor din școală. E adevărat, eu am învățat foarte mult aici, la Radio, pentru că noi deja avem în spate o istorie a interpretărilor și a înregistrărilor care se întinde pe mai mult de 100 de ani. Iar în clipa când tu selectezi muzica pentru o emisiune, ar trebui să ai o vedere de ansamblu, să cunoști unde s-a înregistrat, când, cum. Să cunoști de unde să iei înregistrările devine deja o chestie complicată aici, în Radio, unde avem cel puțin trei surse în care trebuie să căutăm. Dar da, confirm că este din ce în ce mai greu. Eu mi-aduc aminte când eram de vârsta lor, adică la 20 și un pic de ani, eram undeva între 15 și 20 de colaboratori în redacție. Acum avem 4.

➤ **A.A.:** Nu-și mai doresc ei?

C.C.: Pe de-o parte nu își doresc pentru că, să recunoaștem, statutul jurnalistului de la Radio România a involuat, societatea nu-i mai privește la fel. Pe de altă parte, nu mai există interesul material, nu mai sunt plătiți la fel, și atunci își pun întrebări de ce ar veni să-și bată capul aici.

➤ **A.A.:** Deci mai puțin motivați în zona financiară.

C.C.: Nu vă imaginați că a rămas aici ca în urmă cu 20 de ani, deloc. E o luptă pentru supraviețuire și în condițiile astea e destul de complicat. Dar, aici aș pune un mare „dar”, Radio România Muzical este cu adevărat unul dintre puținele locuri unde se mai poate ca un muzician, muzicolog, om cu studii teoretice muzicale, să se exprime și să dobândească o notorietate națională, și aș zice chiar internațională.

➤ **A.A.:** Ce face, concret, Academia de Radio? Este o zonă de tranziție între etapa de pregătire teoretică din școală și partea practică din radio, adică îi trece pe doritori prin niște filtre? Dacă da, care sunt acestea?

C.C.: Da, exact asta face Academia. Practic, colegii mei au făcut cursuri și seminarii pe tot ce înseamnă genuri jurnalistice, ce înseamnă de la a ști să scrii o știre până la a alcătui un plan de întrebări pentru un interviu și chiar mai departe, cum se construiește o emisiune.

➤ **A.A.:** Deci informații și activități foarte concrete.

C.C.: Absolut. Aș vrea să subliniez faptul că eu am fost tot timpul un om extrem de practic și conectat în permanență cu practicalitatea lucrurilor. Degeaba vorbim noi filozofii dacă nu știi să faci, efectiv, ce ai de făcut. De aceea, eu am pus mâna și am făcut eu cam tot, inclusiv partea tehnică din ceea ce se întâmplă aici. Ca să știu măcar ce să cer, să pot avea o viziune de ce se poate face și, la rândul-mi, să pot sări în ajutor oricând. Colegii mei știu lucrul acesta. Eu pot să salvez în locul lor cam oricare situație care poate apărea și, de altfel, am și făcut-o.

Până la urmă, noi nu suntem roboți, suntem oameni, pot apărea diferite probleme și e foarte bine să lucrăm în echipă, să putem să simțim că avem o plasă de siguranță și că orice ar fi, lucrul merge înainte.

➤ **A.A.:** Acești participanți la Academia de Radio au trecut și prin aceste detalii tehnice minime de cunoaștere?

C.C.: Absolut, pentru că fără asta nu se mai poate. Nu mai putem lucra decât într-un calculator, începând cu conceperea textului. Accesarea bazelor de date unde se află muzicile se realizează printr-un calculator sau poate chiar două. Editarea se face într-un soft de editare și mai apoi, programarea către emisie se face tot într-un soft.

➤ **A.A.:** Așadar, cunoștințele digitale sunt un necesar! Eficiență și eficacitate.

C.C.: Absolut! Fără asta nu se poate. Eu am folosit toate instrumentele tehnice existente posibile pentru a ușura munca, pentru a putea lucra și de la distanță. De exemplu, crearea de știri se face într-o bază de date pe care o avem accesibilă online și unde lucrurile se lucrează, se exportă apoi către site. Și mai este ceva. Totul există pe telefon în orice moment. Adică să ne gândim, jurnalismul înseamnă și

urgența unor lucruri care pot apărea. Toate astea sunt accesibile într-un telefon. Mai puțin, sigur, ceea ce înseamnă emisia care nu se poate accesa de la distanță, evident, din cauza măsurilor de securitate care trebuie luate în cazul unei companii publice.

➤ **A.A.:** Studenții pot veni să facă practică la dumneavoastră?

C.C.: Absolut! Chiar zilele acestea îmi fac planul pentru a lua legătura cu UNMB pentru propuneri. Anul trecut, din echipa venită de la UNMB a și rămas în Radio să lucreze una dintre persoane.

➤ **A.A.:** Contează foarte mult că încă își doresc, e foarte important.

C.C.: Da, sigur că da. Și eu sper să-și dorească, pentru că totuși ce face Radio România Muzical nu mai face nimeni în țara asta și se lucrează la un nivel european, important, aș vrea să subliniez lucrurile acestea. Chiar în această perioadă pregătesc o prezentare pe care o am de făcut la plenara EBU – European Broadcast Union, care are loc anul acesta la Katowice. Prezentarea mea detaliază modul în care Radio România Muzical a făcut – și devine un exemplu european – ca în ultimii șapte ani cota de piață să îi crească de trei ori. Este ceva fără precedent în Europa pentru un post de muzică clasică. Eu nu mai cunosc astfel de exemple recente, cel puțin. Iar o creștere cu 300% a cotei de piață este ceva spectaculos pentru orice domeniu, orice companie. Luând în considerare și contextul în care existăm și lucrăm, nu suntem într-o țară care are orchestre vechi de 500 de ani, plus contextul social media care a explodat foarte mult în ultimii ani ori condițiile financiare și de resurse umane pe care alții le-ar privi absolut dezastruoase. Și atunci, cu atât mai mult este un succes foarte important și mă bucur că această idee a fost agreată de colegii mei de la EBU. Așa că nu doar Radio France, BBC sau WDR vor avea prezentări, ci va fi și o prezentare din România despre un succes important.

➤ **A.A.:** Felicitări! În condițiile care sunt, cum spuneți, dezastruoase, resursa umană, logistică, financiară, cum s-a

întâmplat această creștere? Prin ce eforturi, doar umane, de echipă, de drag de radio, de drag de muzică?

C.C.: Dacă ar fi să reduc la un singur cuvânt, da. Chiar am stat să văd puțin cum s-au mișcat lucrurile, am ascultat comparativ cu ce se întâmplă în Europa, să am o privire mai largă acum, foarte recentă, ca să-mi dau seama de ce aici s-a întâmplat așa. În acești șapte ani și jumătate de când eu sunt manager Radio România Muzical, s-au întâmplat niște lucruri, s-a muncit enorm, s-au făcut foarte multe evenimente online, offline, s-a ținut grila într-un anume fel. Dar tot nu există o explicație concretă pentru că, de fapt, toate astea au concurat. A venit și pandemia, pe care noi am folosit-o ca un prilej. Adică prima dată audiența s-a dublat în timpul pandemiei, cam de la 0,7 la 1,5% cotă de piață în București.

➤ **A.A.:** A avut, așadar, legătură cu lipsa oamenilor din sala de concert?

C.C.: Să ne înțelegem, radio-ul este altceva decât o sală de concert. Și dacă urmărim puțin studiile care s-au făcut în toată perioada asta, observăm că publicul ar vrea să acceseze spectacolele, dar există piedica costului, care este important, a timpului care nu există, iar oamenii caută produse care să le fie accesibile ușor. Radio-ul este gratis și, în clipa în care tu oferi un produs bun de ascultat care să te însoțească ore la rând, atunci oamenii rămân cu tine. Ideea e să oferi acel produs pe care oamenii să îl acceseze și să rămână cu tine.

➤ **A.A.:** Poate că mai există un avantaj, mai ales pentru simplitii melomani, comentariile din pauza concertului, acele detalii pe care le oferă colegii dumneavoastră ascultătorilor.

C.C.: Oamenii au nevoie de context, au nevoie de poveste, iar asta este ceea ce livrează radio-ul. Chiar am întrebat pe contul nostru de Facebook de ce ascultă oamenii Radio România Muzical. Multe răspunsuri au venit din zona „pentru selecția muzicii, pentru că mă liniștește”, dar și „pentru calitatea realizatorilor”. Deci, este și un aspect psihologic important aici.

➤ **A.A.:** Foarte important pentru ziua de astăzi.

C.C.: Exact. Și noi am speculat acest aspect într-o anumită măsură în construcția programelor; acest lucru nu se vede, nu e explicit, dar noi ne-am gândit la lucrurile astea și eu cer sau construiesc grila într-un anume fel, astfel încât omul să audă muzica potrivită la ora potrivită.

➤ **A.A.:** Deci există o întreagă strategie.

C.C.: Da, bineînțeles că este o strategie. Nu poți să pleci la luptă fără strategie. E cineva într-un birou care stă, gândește mult și, pe urmă, spune fiecăruia ce are de făcut și care din toate bucățile alea obține un tot, așa funcționează mintea mea, bucăți de puzzle. Am nevoie și să văd că toată mișcarea merge exact într-acolo unde vrem să ajungem. Da, e o întreagă strategie în spate, nu se întâmplă nimic de la sine. În general, am învățat că nu se întâmplă nimic de la sine.

Dar ceea ce contează enorm este că oamenii cu care lucrez sunt extrem de profesioniști. Lucru remarcat, de altfel, și de ascultătorii noștri. Profesioniști și în ceea ce fac, dar și în relațiile profesionale. Adică eu nu trebuie să spun de trei ori un lucru. E suficient să-l spun o dată sau poate niciodată. Este suficient să discutăm cam ce vrem de la început, să știe ce au de făcut și să facă ce au de făcut. Și pe parcurs mai intervin corecții, dar nu multe, pentru că sunt oameni care lucrează de foarte mulți ani. Nu pun niciodată oamenii să facă ceea ce nu pot face sau nu li se potrivește. Acesta este iarăși un lucru important. Oamenii performează când fac ceea ce le place și ce știu mai bine să facă. Asta este fără discuție. Și pune-i să facă exact ce li se potrivește, ce le place și vor face.

➤ **A.A.:** Și ajungem la managerul de radio. Cum a fost acea perioadă de început când ați acceptat pentru prima dată interimatul conducerii?

C.C.: Tot timpul am fost interimară. Și acum sunt interimară, da. Sigur, a fost o perioadă de trecere, dar cum să zic, eu fiind redactor șef înainte și având treabă cu majoritatea lucrurilor, nu a fost o schimbare prea mare.

- **A.A.:** Care a fost însă schimbarea? În partea aceasta financiară, administrativă, poate ceva mai intens?

C.C.: Da, evident. O bună parte din timp îmi petrec semnând nenumăratele hârtii, așa este birocrăția românească, pentru orice. Gândirea care funcționează pentru mine este cea pe care o are oricare manager: ideea, sursa de finanțare – dacă am banii, dacă nu, ce alte variante mai am? Nu poți face nimic fără resursele financiare și umane din spate, fără un plan foarte bun. Noi lucrăm și cu situația stagiunilor de emisiuni care pornesc din luna septembrie și se termină prin vară, iar asta înseamnă buget între ani, cu resurse minimale, că așa vin de la bugetul de stat. Și așa cum spuneam, tot timpul sunt alte și alte hârtii care trebuie făcute și care se reinventează pentru diverse plăți și așa mai departe. Ceea ce contează, totuși, este să știi ce vrei și care sunt prioritățile, iar pentru mine prioritățile au fost să facem evenimente care să fie vizibile. Consider că pentru o idee bună tot timpul găsești bani.

- **A.A.:** Și totuși bugetele nu sunt niciodată suficiente pentru câte idei bune se găsesc...

C.C.: Am lucrat de multe ori cu 60% surse bugetare și 40% surse proprii, adică bani aduși de mine prin sponsorizări, parteneriate etc.

- **A.A.:** Este foarte mare acest procent de 40%.

C.C.: Da, dar asta este realitatea. Noi nu vindem bilete la concert. „Produsul” vândut de mine este ideea mea și, desigur, seriozitatea mea confirmată în timp. Banii au mers acolo unde a trebuit, adică în emisiuni care sunt foarte apreciate acum și care au adus o audiență mult mai mare: *La Grande Bellezza* cu Cătălin Sava, *Game Origins* cu Sebastian Androne Nakanishi, *Camera Albastră* cu Cristian Măcelaru, *Music teen* cu Valentina Băințan etc.

Banii au mai mers și către Academia Radio România Muzical pentru plata onorariilor acestor tineri, niciodată n-am fost adepta lucrului pe 0 lei, 0 bani, nu e cinstit, nu e corect, chiar dacă înveți. Apoi, banii au plecat și către susținerea proiectului *Moștenitorii României Muzicale*, proiectele care s-au făcut cu concerte neconvenționale, cum

ar fi cele din mall-uri, care au adus vizibilitate și un plus de imagine. Semnalul este că muzica clasică chiar e pentru toți, așa cum este sloganul postului gândit de noi, din multe puncte de vedere și dincolo de orice. De fapt, această idee m-a animat și îi animă și pe toți colegii mei în condiții grele de muncă, faptul că muzica aceasta clasică chiar face ceva bine.

- **A.A.:** Vi se întâmplă să primiți feedback la întâmplare, pe stradă, de exemplu? Pentru că oamenii de la radio sunt doar voci, nu au același impact vizual în societate precum oamenii de televiziune, de exemplu.

C.C.: Mi s-a întâmplat să mă urc într-un taxi și taximetristul asculta Radio România Muzical, iar când l-am întrebat ce ascultă mi-a mărturisit că el numai asta ascultă! E minunat când primești mesaje de la oameni care spun că nu mai sunt singuri pentru că au postul acesta de radio. Mai sunt copiii care au participat la proiectul *Ascultă 5 minute de muzică clasică* și vin la concerte la Sala Radio și spun „să știți că eu am început să ascult muzică clasică pentru că mi-a pus mie profesoara de muzică, la școală, piesele alea de la *Ascultă 5 minute*”. Astea sunt lucruri care rămân și, de fapt, contează pentru nația asta. E o întreagă generație care a plecat din țară, mi-am pus și eu problema dacă să plec sau nu dar dacă tot am rămas, hai să fac ceva pentru țara asta. Ceva care să conteze și care să construiască, nu să dărâme.

- **A.A.:** Această echipă a dumneavoastră, așa cum o descrieți pare a fi o inimă mare ce funcționează în primul rând din dragoste pentru muzică.

C.C.: Așa este iar lucrul acesta se simte, oamenii îl sesizează. Există un grad mare de implicare emoțională, poate mai mult ca la televiziune unde imaginea „fură”. La radio, noi, jurnaliștii chiar suntem mult mai expuși. După tonul vocii, după cum vorbim, oamenii își pot da seama dacă suntem supărați, dacă suntem triști, cum suntem ca personalitate. Neavând imaginea, cu siguranță își construiesc, ca atunci când citești o carte, propria imagine despre omul respectiv. Suntem un companion discret, dar mereu prezent pentru foarte mulți oameni. Cred că este foarte importantă această conexiune pe care o realizăm cu oamenii,

chiar esențială pentru un post de radio. Suntem un loc unde se strâng laolaltă public, muzicieni, evenimente. Suntem ca o inimă care bate pentru tot ecosistemul, un ecosistem important al muzicii clasice și de jazz. Această inimă leagă România cu tot ceea ce se întâmplă la nivel mondial.

- **A.A.:** Postul Radio România Muzical este un post european foarte bine văzut, cotate, chiar la nivel mondial. Cum s-a întâmplat acest lucru?

C.C.: În Europa suntem pe locul 1 conform numărului de transmisiuni în direct din oferta European Broadcast Union (EBU), acest lucru înseamnă că noi transmitem cam 80 de concerte în direct pe an, din Europa, dar și din Statele Unite ale Americii. La această cifră se mai adaugă concertele din timpul Festivalului Enescu, unde au fost între 30 și 60 de transmisiuni într-o lună, făcute de aceiași oameni, aceeași echipă de 12 oameni, iar echipa de comentatori de transmisiuni directe internaționale este de doar 6 oameni.

- **A.A.:** Deci sunt și perioade mai intense când mai adăugați echipei dumneavoastră și ajutoare, colaboratori?

C.C.: Nu sunt colaboratori, sunt salariați. Echipa a variat mereu între 22 și 24 de oameni, atâția suntem cu totul, acum 23, ca să fiu exactă. Avem și perioade mai pline, de exemplu când e Festivalul Enescu.

- **A.A.:** Este impresionant de... puțin și faceți atât de multe!

C.C.: Da, dar este realitatea. De aceea am spus de condițiile vitrege. Că lumea nu-și imaginează că această construcție care pare că face atâta e ținută doar de atâția oameni.

- **A.A.:** Ați realizat foarte multe proiecte, printre care și cele pe care le-ați menționat. Au fost de foarte mare succes, confirmate în timp prin longevitate, în primul rând, în grila de emisiuni, dar și prin impactul pe care l-au avut la public.

Cum prinde formă o idee? Cum s-a născut, de exemplu,
Ascultă 5 minute de muzică clasică?

C.C.: Tot din dorința de a servi publicul, de a face ceva practic, eficient. Sincer, ideea a pornit în 2010, când veneam de la o ședință. Era o zi de luni și rememoram cum fusesem la cumpărături peste weekend, într-un mall unde auzisem numai niște muzici... tare anoste. M-am gândit, oare ar fi așa ceva chiar imposibil de făcut? Să se audă muzică bună, clasică, în magazine, mall-uri etc.? Ușor, ușor, ideea s-a dovedit a nu fi așa nebunească, am început proiectul cu principalele supermarket-uri și mall-uri din România, apoi am început să mă gândesc că, de fapt, cel mai eficient ar fi să intrăm în școli, pentru că acolo se formează, se educă gustul artistic, se clădește cultura. Am participat în 2014 la o consfătuire națională a inspectorilor de muzică, ideea a fost foarte bine primită și am făcut acest lucru la nivel național, având în inspectorii de muzică oameni de legătură în fiecare județ. Este foarte comod și pentru mulți profesori care, poate, nu știu unde să caute, sunt la începutul carierei, fără acea privire panoramică, cultural-muzicală. Mai ales astăzi când toată lumea are o hiper-informație, în această situație, să selectezi devine o problemă.

➤ **A.A.:** Și dumneavoastră cum ați făcut această selecție, pe ce criterii?

C.C.: Pentru mine a fost important să ofer ce era necesar pentru o cultură muzicală, cu compozitori și interpreți care să fie relevanți și, mai mult decât atât, să aducă și ceva românesc în ecuație; copiii trebuie să facă conexiunea cu ce se întâmplă în țara lor dar în context mondial, să fie și ei cetățenii lumii acesteia în care trăiesc. Sperăm că acești copii, așa ca un target mai îndepărtat, poate, să devină ascultători de muzică clasică, să devină melomani. Aș vrea să menționez ceva: eu nu am gândit *Ascultă 5 minute de muzică clasică* ca pe un instrument de marketing pentru Radio România Muzical, cu scop comercial, de a atrage ascultători. Și poate că lucrul acesta a ținut și proiectul în viață... Dar am gândit că România are nevoie de oameni care să aprecieze cultura. Iar noi, ca post public de radio trebuie să servim asta.

- **A.A.:** Așadar Radioul servește interesul public. Nu mai sunt prea multe instituții sau entități care fac cu adevărat acest lucru, nu doar la nivel declarativ.

C.C.: Eu am considerat că prin poziția pe care o am într-un post de radio public, trebuie să servesc interesul public. Pentru mine, interesul public înseamnă să avem și noi cetățeni care să fie informați și care să poată gândi autonom. Cultura de bună calitate are ceva important de spus aici. Și mai este ceva ce descoperim în timpurile noastre, faptul că această cultură înaltă, mai ales exprimată în muzica clasică, aduce un confort psihic de care oamenii au nevoie din ce în ce mai mult. Nu este o situație firească ca 75% din populațiile de adolescenți să sufere de anxietate. Nu este firesc să avem atâtea cazuri de depresie și la adulți. Este, în mod cert, o suferință psihică, psihologică, o traumă pe care o trăim cu toții. Da, s-a întâmplat ceva în civilizația noastră în momentul când s-a trecut accentul de la a fi împreună la individualism, la a vedea lucrurile doar din punctul meu de vedere. Uneori uităm că nu putem trăi decât dacă suntem într-o apartenență de grup și ne tragem puterea din lucrul acesta. Individualismul nu este bun. Ori, cultura înaltă asta face. Ne face să trăim frumos împreună, ne dă sens în viață. Pentru mine lucrurile astea contează și le-am aplicat nu doar la nivel personal ci am considerat că pot și eu să servesc, mai degrabă, decât să mă căinez că moare cultura! Hai să încerc să fac ceva.

- **A.A.:** Care a fost cel mai provocator sau poate mai emoționant dintre proiectele dumneavoastră aici, la radio?

C.C.: Fiecare proiect vine cu provocările lui. Eu nu prea mă uit în urmă, eu mă uit tot timpul înainte. În trecut au fost provocări de tot felul, cum sunt cele din experiența editorială. De exemplu, transmisiunile directe internaționale sunt printre cele mai riscante. Lumea nu știe că noi primim emisia radio-ului internațional care transmite, iar noi lucrăm pe acea transmisie, pe un *running order*, un desfășurător, în speranța că este cum scrie acolo. Îl auzi pe comentatorul care vorbește de la postul celălalt și tu în același timp trebuie să vorbești peste el, ceea ce deja e o chestie complicată. Nu ai ca repere decât aplauzele, dar nu știi pentru ce se aplaudă, va intra concertmaestrul, dirijorul? Te orientezi la fața locului, după ce auzi că se

întâmplă, că dacă mai vine un rând aplauze, e clar că a fost concertmaestrul și acum o să intre dirijorul. Am avut o situație în care am fost anunțați de la început că se va începe cu 15 minute întârziere. Ok, am pregătit ceva, am acoperit spațiul, de cele mai multe ori trebuie să vorbești tu ca să acoperi acest spațiu. Au trecut cele 15 minute și muzica tot nu începea, mai mult decât atât, a început cineva să vorbească și a vorbit încă 15 minute, timp în care a trebuit să vorbesc și eu... știți ce înseamnă 15 minute de vorbire? Foarte mult, vreo 7 pagini scrise, așa, ca reper. Trebuie să fii pregătit pentru orice; avem de multe ori la îndemână tot felul de fișe, cărți, să acoperim spațiul de emisie, în caz de așa ceva.

Altă dată am fost conectați pe un post greșit, în loc de BR Klassik, am fost conectați pe postul bavarez de muzică populară, iar legătura am restabilit-o pe la mijlocul Concertului nr. 2 pentru pian de Rahmaninov. Nu vă zic ce consum mental este, pe loc nu îți dai seama, e adrenalina pură, dar apoi pici epuizat! Oricum, în orice transmisiune live, există această doză mare de adrenalină, pentru că ai mult neprevăzut, ai de vorbit la cel puțin 5000 de oameni cât sunt pe sfertul de oră la Radio România Muzical, doar în București. Este impresionant, dar și copleșitor. Ca om de radio trebuie să stai bine cu stăpânirea de sine.

- **A.A.:** Ce este, mai exact, European Broadcast Union și de ce este importantă apartenența Radio România Muzical în acest organism european?

C.C.: EBU este asociația companiilor publice media din Europa, cu membri asociați și pe alte continente. EBU înseamnă schimburi muzicale, adică schimburi de conținut, de concerte de muzică clasică. Aici, în cadrul EBU, este cel mai bine dezvoltat schimb, pentru că majoritatea corporațiilor publice produc muzică clasică mai mult decât oricare alt tip de muzică. În același timp, și noi exportăm către EBU cele mai bune producții românești pe care le înregistrăm; acest schimb se realizează pe o platformă de vizibilitate globală. Pe o audiență calculată zilnic, aproximativ 20 de milioane de oameni din Europa accesează ceea ce se difuzează în cadrul EBU.

- **A.A.:** Cum faceți selecția acestor concerte „pentru export”?

C.C.: E foarte simplu. La noi nu funcționează decât valoarea profesională, punct. Există filtre interne de selecție, adică se dau calificative la concerte, dar și noi, jurnaliștii, cei care am asistat la ele sau le ascultăm, avem propriul punct de vedere și până la urmă acesta e și rolul criticului muzical, să spună ce e bine și ce nu e bine. Să nu uităm că înregistrarea e nemiloasă, martorul cel mai fidel pentru ce s-a cântat cu adevărat și al nivelului unui artist. Tot înregistrarea este martorul calității tehnice, iar Radio România întotdeauna a lucrat la nivel înalt din punct de vedere tehnic, producțiile noastre au fost mereu la nivel similar cu al celorlalte companii de radiodifuziune europene, adică din cinci puncte, undeva media e la 3,5, ceea ce este foarte onorant. Un punct în plus este datorat colegilor mei, inginerii de sunet și regizorii muzicali, aceștia din urmă toți absolvenți de Conservator, cu studii muzicale. Deci contează foarte mult și calitatea tehnică a regizorilor dar, în primul rând, contează calitatea interpretării muzicale, pur și simplu.

- **A.A.:** Ați fost recent realeasă ca membru în grupul de muzică EBU pentru perioada 2026-2028, alături de membri din Germania, Luxemburg, Portugalia, Regatul Unit, Suedia, Olanda, Danemarca etc. Ce presupune această activitate de membru?

C.C.: Este un grup restrâns de 9 oameni care stabilește strategia pentru muzică clasică la nivelul EBU. Eu am fost și selector pentru stagiunile Euroradio. Rolul selectorului e acela de a alege din 400-500 de concerte cam jumătate care să rămână în stagiune. Este important, pe de o parte, că poți să susții punctul tău de vedere pentru ceea ce ai propus, dar și să vezi un pic trendul internațional. Noi suntem foarte bine reprezentați, în general, de Festivalul Enescu, asta fără discuție, dar încercăm și să aducem actori noi, dincolo de ceea ce făceam oricum, adică ofertarea concertelor orchestrelor radio.

- **A.A.:** Care sunt concertele românești introduse în această selecție?

C.C.: În Stagiunea Premium Euroradio 2025-2026 am avut patru concerte, din Festivalul de muzică veche de la București, un concert de la Sala Radio cu Alexandru Tomescu, solist, un alt concert care a avut loc

pe 21 mai la Filarmonica George Enescu dirijat de Gabriel Bebeșelea și concertul cameral al Cvartetului Arcadia care a avut loc pe 21 aprilie. Sunt concerte care pleacă, prin EBU, inclusiv în Coreea de Sud, în Japonia etc. EBU înseamnă o platformă globală de promovare pentru artiști, pentru produsele unor țări și un mod de a lucra care, aș spune, este într-un fel idealul a ceea ce se dorește la nivel de transmisiuni de concerte.

- **A.A.:** Cum este primită și privită muzica românească? Ce perioade din creația românească sunt mai „cerute” pe plan european, mondial?

C.C.: Muzica românească este foarte cerută, chiar mai mult decât noi o putem livra. Sigur, compozitorul George Enescu este foarte cunoscut, deja un brand românesc, dar există foarte multă muzică românească în afară de Enescu.

Am o situație concretă. Există un pianist german, Oliver Triendl, care a câștigat și un premiu special la premiile International Classical Music Awards de anul trecut pentru abordarea repertoriilor neobișnuite. El a înregistrat *Concertul pentru pian* de Radu Paladi, iar premiul ICMA a fost câștigat în anul când a publicat *Concertul pentru pian* de Paul Constantinescu pe disc. El a venit la mine și mi-a zis că își dorește să mai abordeze și alte repertorii românești, dar că nu găsea partituri – deci, își dorea, dar nu găsea. Nu avem partituri, nu avem sursă de distribuție de partituri în afara țării și cred că asta a rămas ca un reflex din comunism, o selecție greoaie a ceea ce pleacă în afara țării. Toată lumea caută acum repertorii mai deosebite, dar care să sune bine și să nu îndepărteze publicul. Este o întreagă generație de compozitori pe care o avem, total necunoscută în afara țării. Iar acesta este un proiect care urmează să se desfășoare în noiembrie, când Oliver Triendl va avea concert de stagiune la Cluj cu *Concertul pentru pian și orchestră* de Valentin Gheorghiu pe care i l-am propus și i-a plăcut foarte mult, sub bagheta lui Gabriel Bebeșelea, care are și partiturile de la cele două simfonii de Valentin Gheorghiu ce nu au fost înregistrate până acum. Va fi un concert de stagiune la care noi mergem să înregistrăm nu doar concertul, ci și repetițiile, în speranța că reușim să scoatem o înregistrare de înalt nivel calitativ care să plece către o casă de discuri

internațională; avem deschise discuțiile cu mai multe case internaționale interesate de un asemenea proiect.

- **A.A.:** Așadar, o promovare a muzicii românești în mai multe moduri...

C.C.: Această promovare trebuie făcută implicit. De exemplu, Sebastian Androne-Nakanishi a fost Compozitorul anului 2022 la gala premiilor ICMA și nu l-am propus întâmplător. Mi-am propus să încerc cu el, pentru că știam cum scrie, ce scrie și am mers destul de sigur spre a câștiga, ceea ce s-a și întâmplat. El este un compozitor foarte inspirat care a făcut o imagine foarte bună muzicii românești și României și pentru care acel premiu a fost important în carieră. Similar, am susținut-o și pe soprana Aida Pascu, pentru „Tânărul artist al anului”, tot la ICMA, a câștigat în 2024, unde, la fel, am fost convinsă de la început că ea va câștiga, ceea ce s-a și întâmplat, pentru că era ceva valoros. Poate că am asta, un simț de a detecta valoarea mai repede decât alții. Cum să nu-l sprijini pe un om al tău care e bun și valoros, dacă ai posibilitatea să faci asta? Foarte important, următoarea gală ICMA va fi la Cluj pe 9 aprilie 2027.

- **A.A.:** O veste grozavă și un eveniment onorant pentru România!

C.C.: ICMA e al doilea organism internațional unde reprezintă România, pe lângă EBU Classical Music Group, iar la ICMA chiar e un lucru care îmi place foarte mult, se discută doar despre muzică. Nu există niciun criteriu financiar sau comercial. Este singurul juriu care premiază doar pe criterii profesionale discurile care vin. Iar noi, cei din juriu, lucrăm neremunerați.

- **A.A.:** Deci sunteți membri iarăși cu inima?

C.C.: Sigur că da. E și un instrument de măsură, pentru a vedea unde te plasezi ca țară. Sigur, fiecare aplică propria grilă, dar până la urmă se lucrează destul de matematic. Fiecare dintre noi propune pentru 16 categorii, maxim 10 discuri. Uneori nici nu propun atâtea, depinde de categorie. Apoi se consideră nominalizat discul care

întrunește voturile a doi membri și de acolo începem trei runde de vot din care se alege câștigătorul. Există și un board care în caz de paritate votează ce rămâne.

➤ **A.A.:** Ce proiecte pregătiți?

C.C.: Avem proiectul din noiembrie 2026 *Moștenitorii României Muzicale* la Sala Radio cu trei dintre bursieri, într-un concert al Orchestrei de Cameră Radio, un concert de concerte cu violoncelista Sofia Blându, pianistul Dominik Ilisz și contrabasistul Vlad Rațiu. Peste vară avem trei sesiuni de înregistrări programate. Vlad Rațiu revine cu un repertoriu preclasic alături de pianista Cătălina Bordeanu după o sesiune de înregistrări la noi în 2020, care înțeleg că au ajuns referință pentru toți cei care studiază contrabasul în România. Mai înregistrăm, tot în vederea realizării unui disc pentru o casă internațională, cu pianista Raluca Știrbăț integrala ariilor populare românești de Carol Miculi, ce nu a fost înregistrată niciodată. Culmea este că sursa partiturilor am găsit-o în Polonia. Apoi, Alina Bercu face înregistrări speciale cu un repertoriu pe care l-a cântat în februarie 2026 la Ateneul Român. Și apoi ne pregătim pentru marea aniversare de 30 de ani la Radio România Muzical, în 2027, pe 24 martie. Chiar în ziua aniversării o să facem un concert pe care deja l-am anunțat și care este deosebit, pentru că ne-am propus ca toate piesele să fie alese de ascultători. Oamenii au putut propune și am primit foarte multe propuneri, aproape 300! Urmează să alegem ce poate fi cântat de Orchestra de Cameră Radio cu Alexandru Tomescu solist, care întotdeauna a fost alături de noi în concertele aniversare Radio România Muzical. Sigur că el este și solistul Radioului, dar ne și leagă o foarte adâncă prietenie, am fost colegi de facultate, ne știm de o viață. După acest concert special, pe 26 martie, tot în cadrul proiectului „Moștenitorii României muzicale”, îl aducem pe Radu Rățoi, solist al Orchestrei Naționale Radio, pentru că mi s-a părut firesc să existe și ceva - altceva, așa cum e postul acesta de radio, tot timpul surprinzător, dar totuși rămânând în sfera muzicii clasice. Să nu uităm că pe 9 aprilie 2027 va fi gala ICMA de la Cluj, unde, sigur, suntem broadcaster oficial audio, TVR va fi broadcaster oficial național video și totul va pleca spre broadcasterul internațional care este contul YouTube Deutsche Welle.

➤ **A.A.:** De ce ați ales Clujul?

C.C.: În primul rând, din cauza infrastructurii și, sigur, și a deschiderii oamenilor de acolo. Gala ICMA înseamnă un concert cu părți de lucrări sau cu lucrări de aproximativ 5-7 minute, cu cel puțin 10 soliști, invitați de talie importantă internațională. Ei nu se pot schimba la baie... Îmi pare rău să spun asta, dar e o realitate, trebuie ținut cont și de imagine. La Cluj există această sală nouă absolut spectaculoasă, deschisă recent. Încă un detaliu important, Orchestra Filarmonicii din Cluj, în momentul de față, este cea mai cunoscută orchestră românească la nivel internațional, singura care are proiecte discografice internaționale de ani de zile, cu șefi de partidă care formează cel mai cunoscut și valoros cvartet din România care activează la nivel internațional, Cvartetul Arcadia.

Reprezentanții conducerii Filarmonicii din Cluj au fost la gala ICMA de la Bamberg de anul acesta, au prezentat oferta lor și au făcut o foarte frumoasă imagine. Partea asta de Transilvanie are foarte multe lucruri frumoase de arătat, congruente cu ceea ce se întâmplă în Europa, sunt perfect adaptate realităților de acolo și dacă oamenii aceștia doresc să se prezinte și să fie o carte de vizită pentru România, este un lucru absolut lăudabil. Acest fapt nu exclude participarea și altor instituții românești pe viitor, data pentru 2031 este încă deschisă, locul nu este stabilit, deci cam cu atâta avans se lucrează. Putem aduce gala și la București sau în alt oraș românesc care își dorește să facă parte din aceste proiecte și să lucreze la standardele internaționale necesare. Pentru mine, aceste standarde sunt realitatea zilnică și vin într-o practică ce, de fapt, înseamnă respect față de artiști, față de organizatori, față de timpul, nervii fiecăruia etc.

➤ **A.A.:** Vă mulțumesc pentru disponibilitate și dăruirea pe care o oferiți muzicii clasice și iubitorilor acestui gen.

SUMMARY

Andra Apostu

**A dialogue with Cristina Comandașu,
manager of Radio România Muzical**

Ms. Cristina Comandașu, the manager of Radio România Muzical, is one of the figures most closely associated with this radio station. The music programs she produces cover all musical and journalistic genres: regular segments, national and international broadcasts, interviews, album reviews, and more. She is one of the most recognizable voices among Radio România Muzical listeners and successfully represents the image of a modern radio station as well as that of Romania through her presence on the jury of the International Classical Music Awards and as the station's representative in the European Broadcasting Union. Dedicated to her profession, she has initiated valuable projects with a strong impact on Romanian musical life - from young musicians to experienced artists - becoming a distinguished promoter of local culture abroad.

CREAȚII

Concertul pentru flaut și orchestră **de Adrian Iorgulescu**

Ion Bogdan Ștefănescu

De la bun început simt nevoia să fac această mărturisire: faptul că un compozitor de talia lui Adrian Iorgulescu mi-a dedicat un concert a reprezentat o confirmare a nivelului meu performativ, un calificativ de *summa cum laude*. Am fost atât de impresionat de gestul domniei sale, încât am simțit nevoia să notez pe partitură data la care l-am primit: 8 august 2016. Iar ocaziile de a-l interpreta au apărut foarte curând, mai precis pe 28 octombrie, la Chișinău, când, practic, am realizat prima audiție mondială a acestui remarcabil concert, alături de Orchestra Filarmonică, dirijată de Mihail Agafița. Concertul s-a înscris într-o serie memorabilă de manifestări organizate întru celebrarea creației importantului nostru compozitor, căruia, tot atunci, i-a fost conferit titlul de *Doctor Honoris Causa* de către Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice. Apoi, pe 26 mai 2017, a fost programată și prima audiție românească, în cadrul SIMN, cu Orchestra Națională Radio, la pupitru aflându-se Cristian Oroșanu. Această interpretare a fost propusă de UCMR pentru fixare pe suport CD. Nu-mi vine să cred că au trecut deja aproape 10 ani de la prima manifestare, fiindcă muzica acestui concert este încă foarte pregnantă în mintea și sufletul meu. Este o lucrare robustă, un edificiu sonor cu o arhitectură impecabilă, pe de o parte, iar pe de alta, cu gesturi muzicale de forță și bravură, ce pun abilitățile solistului într-o lumină scenică scilipitoare; cu momente de sensibilitate și candoare perfect decupate, care speculează atât interiorul interpretului, cât și timbralitățile și efectele pe care cele trei tipuri de flaut alese – flautul de concert, piculina și flautul bas – sunt capabile să le realizeze datorită imaginației creatoare.

Concertul se deschide printr-un gest solistic minimal emis de flautul de concert, printre sonoritățile irizate ale unui *chimes* de metal, gest care cuprinde repetarea cu obstinație a unei celule de secundă mică descendentă (re - do #), în registrul grav, într-o nuanță delicată. Succesiunea ritmică, diferit accentuată, creează senzația de plâns cu suspine întrerupte intempestiv de un motiv ascendent de nouă trezecișidoimi care, prin repetarea cvintei perfecte do – sol, din registrul grav până în acut, capătă o traiectorie de tip săgeată, încheiată, în mod surprinzător, cu o alunecare pe sunetul sol #, potențând astfel aspectul interogativ al motivului.

The image shows a musical score for four instruments: Flute solo, Tam-tam, Wind Chimes, and Piano. The score is written in 4/4 time. The Flute solo part begins with a descending eighth-note scale (D4, C#4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3) marked with a piano (p) dynamic. This is followed by a series of ascending sixteenth-note runs, culminating in a sharp upward leap. The Tam-tam part features a single, powerful stroke marked with fortissimo (ff) dynamics. The Wind Chimes part includes glissando markings and a section labeled 'To Gong'. The Piano part provides a harmonic foundation, with a final chord marked ff.

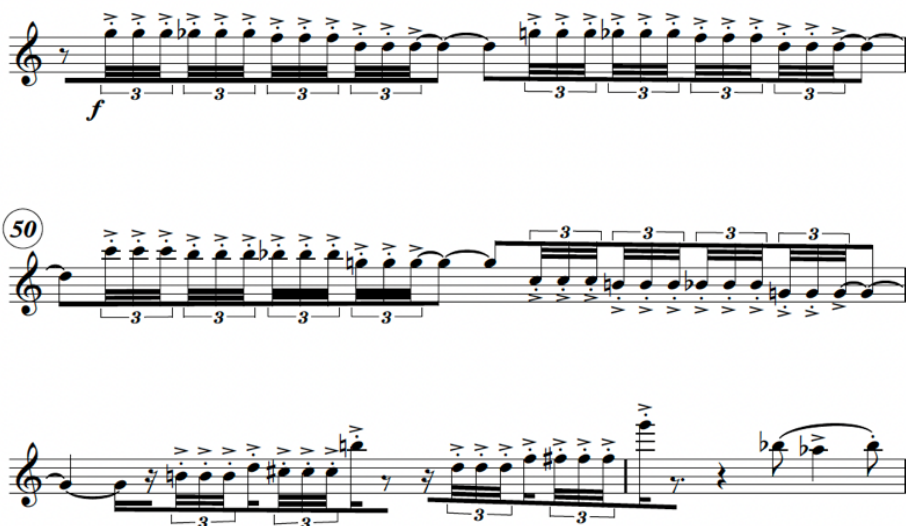
Acest gest, realizat parcă din poignet, se erijează în semnătura autorului, întrebuințată atât în momentele cheie sau de cotitură ale dramaturgiei textului muzical, cât și în ultimele respirări ale muzicii, când întregul parcurs tocmai descris revine, cu diferențe și stereotipii ritmice menite să sugereze același plâns teatralizat întrerupt de semnătura plasată chiar în ultima măsură, lăsându-ne astfel un final deschis. Revenind însă la debutul concertului, prin această semnătură ni se permite, practic, intrarea în universul plin de aventură al lucrării. Iorgulescu se folosește parcă de un procedeu cinematografic, ca cel al deschiderii diafragmei unei camere de luat vederi, dezvăluindu-ne brusc un cadru cu atmosferă tenebroasă, cu răceală de granit, clusterelor instrumentelor de suflat potențate de percuție și intervențiile telegrafice, bine ritmate și aspre ale coardelor creând senzația de panică.

[illegible]

Avem de-a face cu un peisaj arid, colțuros, aspru, în care elementul plin de viață este adus de silueta sensibilă și ludică a flautului, ușor impacientat, rostogolind aceeași idee fixă a celei re - do #, care acumulează tensiune prin expansiuni bruște către registrul acut, cu ținta fixă – sol #. Practic, în acest spațiu ca un corset, de două octave și o cvintă mărită, se desfășoară întreaga dramaturgie a primei părți. În ciuda tempoului stabil, aparent comod, tiradele flautului, cu preponderență în treizecișidoimi și diviziuni excepționale, ritmurile complexe și efectele de tehnică extinsă fac ca prestația solistică să fie eclatantă, plină de surprize timbrale, mereu inventivă, demonstrativă și plină de forță, în continuă polemică cu aparatul orchestral.

The image displays a musical score for the song "The Rose Tree." The score is written for a single melodic line on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 2/4. The tempo is marked "Moderato." The score is divided into four systems, each containing two staves. The first system begins with a treble clef and a key signature of one flat. The second system is marked with a circled "15" and a mezzo-forte "mf" dynamic. The third system continues the melody. The fourth system is marked with a circled "20" and includes a trill ("tr") at the end. The score is written in a clear, professional font, with notes, rests, and bar lines clearly visible. The overall layout is clean and easy to read.

Nu pot să nu remarc faptul că, pe sub tot acest parcurs solistic evolutiv, există un suport orchestral în care stăpânirea tehnicii de orchestrație este desăvârșită, flautul fiind continuu potențat. Chiar și în momentele de mare tensiune, de disperare, instrumentul solist este mereu plasat în spațiul sonor ideal pentru a fi auzit. Intervențiile pianului din orchestră sunt, de asemenea, foarte bine decupate, aducând, de fiecare dată, o diferență timbrală bine venită. Se poate afirma că spațiul dramaturgic cuprins între gestul de debut al lucrării și reperul 60 se subsumează scenei I, pigmentată și cu momente de suspans realizate pe rețeta muzicii de film polițist, compozitorul dezvăluindu-și astfel și latura sa ludică, fără a renunța însă la atmosfera tensionată. Scena se încheie cu un moment contorsionat, în care discursul instrumentelor din orchestră parcă se răsucesce într-o împletitură din ce în ce mai groasă, iar flautul emite sunete și ritmuri fixe, asemenea unor semnale morse,



preluate apoi de orchestră, trecându-se astfel spre următoarea secțiune generoasă (scena a II-a), al cărei rol solistic este deținut de piculină.

Iorgulescu introduce astfel în scenă un personaj strident, agasant, hărțuitor, care, prin atitudine și sonorități frapante, provoacă și momente de ilaritate. Există spații cadențiale, dar cu un profil bine controlat de către compozitor, și momente care prelungesc acțiunea polițistă, în care piculina își revendică dreptul de a fi în prim plan, prin acțiuni de mare virtuozitate și prin folosirea cu obstinație a registrului supra-acut. Personajul expus de piculină va ieși din cadru prin același procedeu al semnalelor morse (m.81-82), din ce în ce mai estompate, până la aparenta stingere totală pe sunetul re cu coroană din m. 83, însuflându-se astfel senzația că personajul se resemnează după pledoaria susținută cu atâta vehemență. Numai că, asemenea situațiilor din filmele de suspans, protagonistul revine cu o forță șfichiuitoare, se întoarce brusc cu fața la "camera de luat vederi" și, printr-un ultim puseu, scrijelește, parcă, semnătura compozitorului pe timpanul ascultătorilor, într-un gest de isterie maximă, scrisul fiind, bineînțeles, modificat, deformat și tensionat până la distorsionare (m. 84-85).



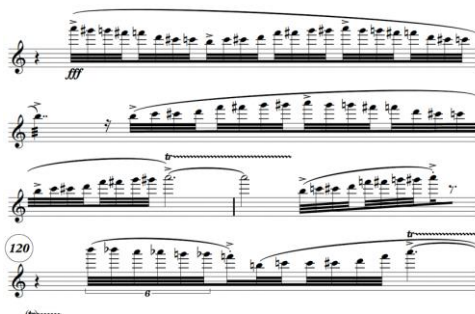
Orchestra preia profilul ascendent al piculinei, într-un dialog fulgurant, pentru a plonja direct în materialul tensionant de la începutul concertului, bineînțeles variat, și pentru a crea spațiul evolutiv al flautului solist. De la m. 87 începe, practic, un episod plin de energie (scena a III-a), asemănător luptelor libere, în care există și tatonare și prize alunecoase și tactici de abordare cu figuri consacrate și pierderi sau recuperări de teren, totul într-o împletitură continuă, corp la corp, între flautul solist și aparatul orchestral care, asemenea personajelor mitice, pare a fi un organism cu mai multe brațe, datorită partidelor care răspund inițiativei solistului.

A page of a musical score for orchestra and solo flute. The score includes staves for Flute, Side Drum, Cymbal, Piano, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Double Bass, and Contrabass. The music is in 2/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamics. The Flute part is prominent, with various articulations and dynamics. The orchestral accompaniment is dense and rhythmic, with many notes beamed together. The score is written in a standard musical notation style with various dynamic markings and articulations.

În ciuda traseului colțuros, cu multe asperități timbrale, există și momente de sincron între solist și diferitele compartimente orchestrale - când coarde, când suflători, când percuție -, creând senzația de "priză la sol", pentru ca zbaterea generală să fie mai abilită potențată.



Discursul flautului este puternic, energic, exercitând o continuă dorință de a câștiga această "finală olimpică", cu demonstrații tehnice scilipitoare, care conduc spre o acumulare incandescentă de tensiune. Momentul culminant se petrece în m. 116-121, în care flautul, în registrul acut și dinamică de *fortissimo possibile*, își revendică victoria.



După acest episod, compozitorul creează spațiul (m. 121-141) pentru un discurs declamativ al învingătorului, într-o cadență în care toate elementele de construcție de până acum sunt prezente, dar sunt rostite pe un ton care frizează cabotinismul și care provoacă reacții în cadrul orchestrei. Intervențiile orchestrale sunt când misterioase ori joviale, când vehemente. Acest moment cadențial pune în valoare, o dată în plus, viteza, plasticitatea și expresivitatea flautului, lăsând interpretului libertatea de a se evidenția prin imaginație și tehnică.

Fl. *mf* *f* *mf* *f* *p*

S. Bth. *To Timp.*

T. Bth. *ff*

Perc. *ff*

Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

Vla. *mp*

Vcl. *coll legno* *f* *mp*

Cb. *ff*

135

≡

140

Fl. *f* *mf* *p*

Timp. *Sleigh Bells* *mf* *To Timp.*

Mfcs. *Tubular Bells* *p*

Legătura cu o nouă intrare a personajului arțăgos se realizează printr-o punte ritmată și armonizată în stilul muzicii de film polițist, asemenea unei uverturi de spectacol la finalul căreia se ridică cortina (scena a IV-a). Această senzație este sugerată de gesturile muzicale flautistice, la m.143-145.

Odată ridicată această cortină imaginară, orchestra se ambalează într-un puternic *crescendo*, care înroșește atmosfera și lasă spațiul deschis pentru evoluția piculinei, în tonul de cabotinism propus inițial de flaut. După doar trei măsuri, orchestra intervine și, practic, se inițiază o nouă competiție, de data aceasta între concurenți cu categorii de greutate diferite. Sprinteneala și acuitatea piculinei, precum și stereotipul figurilor deja consacrate în apariția inițială încep să domine întregul parcurs. Momentele de suprapunere ritmică între cele două

forțe active, adică între piculină și lemnele din orchestră sau viorile în registrul acut și, mai ales, între piculină și pian, spre finalul episodului, subliniază, parcă, modalitatea în care instrumentul solist reușește să-și subjuge "partenerul de ring", aducându-l în punctul la care poate încheia demonstrativ, pe un tremolo de terță mare, în nuanță blândă, insuflând senzația că totul a fost "floare la ureche".

The image displays a musical score for three instruments: Piccolo (Pic.), Flute (Fl.), and Piano (Pian.). The Piccolo part is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It features a complex, fast-paced melody with many sixteenth and thirty-second notes, and a final section with a tremolo. The Flute part is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. It has a more melodic line with some rests. The Piano part is written on a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one flat. It includes a bass line with a tremolo in the final section. The score is divided into measures by vertical bar lines.

Încheierea întregului parcurs dramatic (scena a V-a) se realizează printr-un dialog între flautul solist, pian și timpane, în care sunt reiterate anumite "situații" ale desfășurării dramaturgice, pe un ton ușor emfatic, ton care provoacă reacția tumultuoasă a întregii orchestre, exercitată episodic, până când, într-un gest de abandonare a persuasiunii cu care solistul a încercat să-și convingă interlocutorii, flautul glisează, mai întâi pe o terță mică (și *b* – sol), apoi pe o secundă mică (sol – fa #,) cu accent puternic pe fa #, ca un gest ostentativ de "lehamite", subliniat de intervenția dură a percuției.

Partea a doua se deschide cu intervenția flautului din orchestră, care enunță același motiv interogativ, catalogat drept semnătura autorului, fără de care nicio desfășurare dramatică ulterioară nu ar putea fi valabilă.

2

Dondolante
♩=120
(2+3)

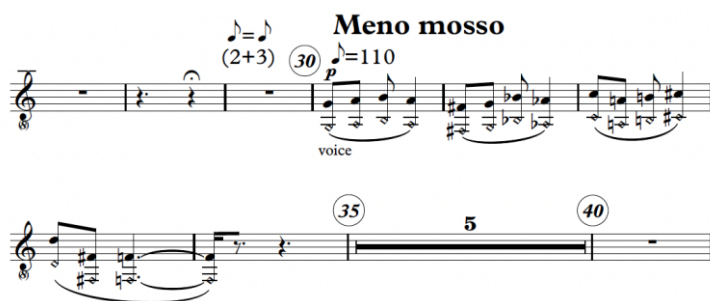
Întregul parcurs solistic este încredințat eminentemente flautului bas. Pe suportul fonic al tam-tam-ului, solistul este dezvăluit, ca într-un vis, asemenea unui personaj pe o scenă de teatru: semnătura iorgulesciană declanșează parcă un spot de lumină (sugerat de tam-tam) fixat pe spațiul în care se află personajul principal – timid, sensibil, misterios, cu ușoare tresăriri ale mușchilor obrazilor (accente minuțios stabilite), cu grimase (*frullato*).

Dondolante

♩=120
(2+3)

Bass Flute

Atmosfera onirică este potențată de intervențiile tam-tam-ului, vibrafonului, pianului și prin licăririle susținute de tremoloul viorilor în acut, care pun accentul pe anumite reacții ale personajului principal. Când apar și clusterelor suflătorilor de lemn, povestea onirică își începe parcursul, asemenea procedurii cinematografice în care anumite cadre fixe, panoramate progresiv, încep să prindă viață. Dialogul se însușește prin intervenția timbrală a clarinetului, în opoziție cu cea a flautului bas, apoi prin aglomerarea celorlalte voci ale suflătorilor din orchestră. Totul se desfășoară ca un fir de borangic de pe fuior, plecând de la celula motivică mi - fa # - sol - fa # - fa becar, din care se naște o țesătură melodică și armonică pentru întreaga parte secundă. Asemenea suprapunerii planurilor cinematografice, la m. 30, compozitorul introduce o secvență (film în film / vis în vis) cu iz ludic: o melodie inventată, dar care parcă aparține unei romanțe cunoscute, fiindcă se creează senzația că o recunoaștem (capacitatea compozitorului de a crea iluzii), întrerupând la momentul oportun marasmul "țesăturii magice".



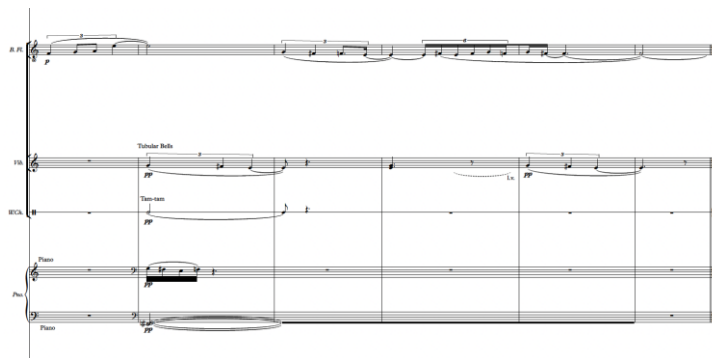
Această diversiune produce un fior puternic, marcat de orchestră, ca o trezire bruscă din vis, și totuși "visul în vis" continuă într-un registru asemănător, prelungind experiența abia trăită. După doar câteva măsuri, care reprezintă cupola bine arcuită a melodiei "șlăgăroase", protagonistul se întoarce la acțiunea propriu-zisă a visului inițial, unde se întâmplă tot felul de evenimente pline de tensiune, nebuloase, spaime, mereu estompate de apariția unor fragmente de melodie. Avem de-a face cu un caleidoscop de timbruri și culori care, prin rotire, produce o sumedenie de imaginii nemăiîntâlnite. Distingem până și motivele telegrafice din prima parte și momentele aspre, rigide (tremolo la orchestră – bisbigliando la flaut bas).

This musical score features a string ensemble (Violins I and II, Violas, Cellos, and Double Basses) and a Vibraphone. The string parts are marked with *mp* (mezzo-piano) and include a *col legno* section. The Vibraphone part is marked with *p* (piano) and includes a *Vibraphone* section. The score is written in 4/4 time and includes a *Rehearsal* mark.

Foarte interesantă este secvența care urmează acestor rememorări (de la reper 120), în care sunt amestecate cele două spații onirice, creându-se melodii distincte, cu personalitate, peste care se suprapun elementele primei părți, chiar și cele care determină firul muzicii de film polițist.

This musical score features a woodwind ensemble (Clarinet, Flute I and II, and Bassoon) and a Percussion section (Bass Drum). The woodwind parts are marked with *mp* (mezzo-piano) and include a *solo* section. The Percussion part is marked with *p* (piano) and includes a *Bass Drum* section. The score is written in 4/4 time and includes a *Rehearsal* mark.

Vraja se oprește odată cu debutul părții a treia în *attacca* (m. 160). Practic, se petrece o schimbare bruscă de cadru în timpul atmosferei halucinogene produse de aglutinarea timbrală între flaut și orchestră, pe sunetul-pedală fa # al flautului bas în registrul grav.



După o abruptă intervenție de patru măsuri orchestrale, cu tentă expresionistă,



flautul de concert intră în scenă cu o atitudine punctualistă, preluând din apanajul tehnic al flautului bas (bisbigliando), după care începe să construiască replici bine arcuite, într-o sferă ludică a discursului muzical, care se încheie cu semnătura iorgulesciană, voit îngroșată și deformată, dar cu punctarea vârfului interogativ, de data aceasta fixat pe do *b* acut.

The image displays a musical score for a flute, spanning measures 165 to 180. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The score is characterized by complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as *f* (forte), *ff* (fortissimo), and *sf* (sforzando). A specific performance instruction, "(Bisbigliando)", is noted above the staff at measure 170. Measure numbers 170, 175, and 180 are circled. The score concludes with a double bar line and a final dynamic marking of *ff sf*.

Practic, această nouă semnătură declanșează răspunsul ferm al orchestrei, după care întregul dialog între flautul solist și ansamblu va păstra elementele de discuție ale primei părți, dar cu mult mai multe argumente demonstrative în planul solistic și intervenții solide ale compartimentului de alamă. Parcursul evolutiv se oprește ca în zid, la m. 213, pentru a-i da solistului posibilitatea argumentării libere.

210

Violins I, Violins II, Violas, Cellos, Double Basses, Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons, Horns, Trumpets, Trombones, Tuba, Euphonium, Timpans, Snare Drum, Cymbals, Triangle, Tom-toms, Gong.

În scurtă vreme însă alama intervine (m. 215) și ridică discursul la o tensiune paroxistică, care se întinde până la m. 267.

220

Violins I, Violins II, Violas, Cellos, Double Basses, Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons, Horns, Trumpets, Trombones, Tuba, Euphonium, Timpans, Snare Drum, Cymbals, Triangle, Tom-toms, Gong.

Aici, compozitorul, în mod salutar, simte nevoia să ofere solistului un moment de evidențiere, bine teatralizat, într-o cadență cu elemente de virtuositate, dar și imaginative în același timp, deoarece se bazează pe aceleași structuri motivice cărora le modelează profiluri surprinzătoare. Practic, personajul devine imprevizibil și își creează spațiul pentru a acționa decisiv, în m. 219- 221, prin intervale care "mușcă", devin sentențioase, bine țintite.

The image displays a musical score for a flute solo, spanning measures 210 to 220. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 210 begins with a forte (ff) dynamic and features a series of rapid, slurred eighth notes. Measures 211-214 continue this melodic line with various slurs and accents. Measure 215 is marked with a forte (f) dynamic and includes a triplet of eighth notes. Measures 216-219 show a continuation of the melodic development with slurs and accents. Measure 220 concludes the passage with a final note and a fermata. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings (ff, f).

De la m. 285 flautul solist rămâne singur. Pare să se trezească din vâltoare, liniștindu-și respirația agitată, căpătând încredere prin rememorarea visului cu gesturi emfatice, cu inserări ale discursului piculinei și flautului bas. Se readuce atmosfera din finalul părții a doua, prin pedala pe fa # susținută de solist și insinuarea clarinetului cu melodia destinată momentului de "film în film / vis în vis", menită să îmbujoreze discursul flautului, care începe să evolueze în paralel, cu o contra-melodie, formată din motive deja expuse. Toată această acalmie se sfârșește prin același gest folosit în finalul părții I: *glissando* la semiton (fa-mi), care induce a anume moleșală, dar accentul pe

sunetul final are rolul de trambulină pentru ultima zvâcnire, în care coardele emit motivele ritmice din debut, în dialog cu pianul, iar flautul, după trei măsuri orchestrale, începe să exerseze semnătura bine-cunoscută, oglindită într-un efect deviat la semiton superior, fiindcă se întoarce pe succesiunea de cvinte sol # - do #, din acut spre registrul grav. Gestul se repetă segmentat, pare că protagonistul încearcă să-și recapete acuitatea inițială, motivele suspinelor își fac apariția insistent și, în cele din urmă, după un moment de suspans pe sunetul do din registrul grav, când publicul nu mai știe la ce să se aștepte, compozitorul semnează în mod decisiv, clar și cu mare ușurință, creând un final deschis, asemenea filmelor de suspans în care aparența rezolvării este demontată prin strecurarea unui accent care schimbă percepția și lasă loc de "va urma".

This musical score snippet covers measures 320 to 324. It features five staves: Flute (Fl.), Trombone (Tub. B.), Clarinet (Clar.), Piano (Pia.), and Viola (Vla.). The Flute part is the most active, with a melodic line that includes a trill in measure 320 and a long, sustained note in measure 324. The Piano part has a rhythmic accompaniment. The Viola part has a single note in measure 324. The Trombone and Clarinet parts are mostly silent, with some markings like 'Wind Chimes' and 'p' (piano) in measure 324.

This musical score snippet covers measures 325 to 329. It features four staves: Flute (Fl.), Trombone (Tub. B.), Horns (Hrns.), and Viola (Vla.). The Flute part continues the melodic line from the previous snippet, with a trill in measure 325 and a long, sustained note in measure 329. The Piano part has a rhythmic accompaniment. The Viola part has a single note in measure 329. The Trombone and Horns parts are mostly silent, with some markings like 'p' (piano) in measure 329.

Concertul se înscrie pe traiectoria consistentă și ascendentă a patrimoniului concertant românesc dedicat flautului, fiind, în mod cert, una dintre referințele acestuia. Este, pe de o parte, o demonstrație solidă a modului calculat, bine structurat de a crea muzică – o celulă de două sunete care generează un univers complex, plin de evenimente mereu surprinzătoare, de un dramatism ce cu greu s-ar fi crezut că

poate fi încredințat flautului, dar și cu momente de candoare sau chiar comice -, iar pe de altă parte, reprezintă o probă de bravură solistică întinsă pe durata a treizeci de minute, coroborată cu jubilația timbrală izvorâtă din modul de a orchestra și de a folosi cele trei mărimi de flaut. I se oferă astfel solistului posibilitatea etalării continue a veleităților tehnice și expresive, prin intuirea și asumarea gândirii teatrale atât de specifice, în general, creației lui Adrian Iorgulescu.

SUMMARY

Ion Bogdan Ștefănescu

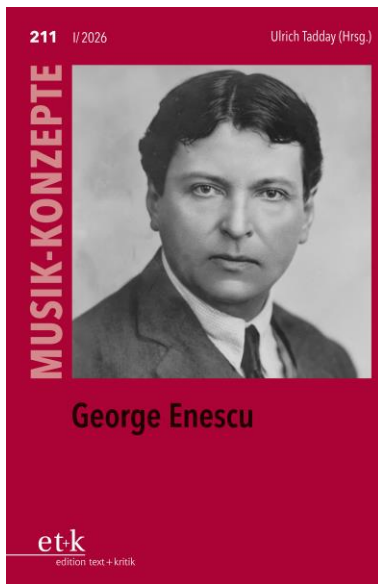
Concerto for flute and orchestra by Adrian Iorgulescu

The *Concerto* situates itself on the solid, ascending trajectory of the Romanian concertante repertoire for flute and is, undoubtedly, one of its key points of reference. On the one hand, it stands as a compelling demonstration of a calculated, rigorously structured way of making music: a two-note cell that generates a complex universe full of ever-surprising events, with a dramatic intensity one would hardly have believed could be entrusted to the flute, yet also with moments of candour and even of humour. On the other hand, it constitutes a *tour de force* for the soloist extending over some thirty minutes, in tandem with the timbral exhilaration deriving from the orchestral writing and from the deployment of all three sizes of flute: concert flute, piccolo and bass flute. In this way, the soloist is offered an ongoing opportunity to display technical prowess and expressive range, by intuiting and assuming the theatrical way of thinking so characteristic, in general, of Adrian Iorgulescu's creative output.

RECENZII

Enescu the Progressive. On the Latest Volume of “Musik-Konzepte”¹ and Its Most Impressive Predecessor²

Thorsten Gubatz³



“Musik-Konzepte (Music Concepts)” is a prestigious quarterly musicological series, published by “edition text+kritik” in Munich. Founded in 1977 by Heinz-Klaus Metzger and Rainer Riehn, its editor since 2004 is Prof. Ulrich Tadday from the University of Bremen. In order to better understand what it may mean that a volume on Enescu appeared in this series in 2026, it will be worthwhile to take a look at its main founder, Heinz-Klaus Metzger (1932-2009), one of Germany’s most prominent music theorists of his time.

¹ **George Enescu**, edited by Ulrich Tadday. – Munich: edition text+kritik im Richard-Boorberg-Verlag 2026 (Musik-Konzepte, Vol. 211). 117 pp., Softcover ISBN: 978-3-68930-141-5 (GE)

² **Enescu im Kontext (Enescu in Context)**, edited by Violeta Dinescu, Michael Heinemann, and Roberto Reale. – Oldenburg: BIS-Verlag der Carl-von-Ossietzky-Universität Oldenburg 2019 (Archiv für osteuropäische Musik. Quellen und Forschungen [Archive for Eastern European Music. Sources and Research], Vol. 5). 419 pp., Softcover ISBN: 978-3-8142-2379-7

free download: https://oops.uni-oldenburg.de/4682/1/2379-7_Dinescu-Heinemann-Reale_Enescu%20im%20Kontext_opti.pdf (EK)

³ Universität Münster (Germany)

When Metzger first attended the Darmstädter Ferienkurse (Darmstadt Summer Courses for New Music) in 1950, the rediscovery of New Vienna dodecaphonism was at its heyday, and so was the progressist self-awareness of Darmstadt's most memorable voices. Theodor W. Adorno was among the lecturers, taking the New Vienna School as a paradigm for the Spirit who knows to grasp, to penetrate, to appropriate the historical 'material' of its art, to understand the logic of its development, and therefore to develop it further, actively and creatively. Anybody who would not understand the turn to dodecaphonic atonality as such a creative decision motivated by historical necessity would therefore count as reactionary; and who would understand this step, but refuse to make it, would be even worse, that is, archi-reactionary. In 1952, when Darmstadt embarked on radicalizing dodecaphonism to serialism, Pierre Boulez put it bluntly "that any musician who has not felt the necessity of the dodecaphonic language – we do not say understood, but well felt –, is USELESS. Since his whole work situates itself on this side of his time's necessities."¹

George Enescu, in turn, is quoted to have said on his deathbed in 1955 to conductor Sergiu Comissiona: "All this dodecaphonic music ... tell them, tell them this is not music! Music has to go from one heart to another."² – Therefore, Adorno, Boulez, and young Metzger, too, would very likely have assigned Enescu to the *massa damnata* of the useless. But history went on, and with wonted violence, it would ruin and crush even the firmest beliefs on how it should necessarily go on. For Adorno, it was essential for the work of art "to make itself the – albeit tragic – image of good life";³ Darmstadt in 1958 saw lectures by John Cage for whom this was idolatry and a way of replacing the good with its illusion. But even if, for the sake of the true liberation of mankind, art had to be abolished, this was still a model of how history should proceed.

¹ "[A]ffirmons, à notre tour,] que tout musicien qui n'a pas ressenti – nous ne disons pas compris, mais bien ressenti – la nécessité du langage dodécaphonique est INUTILE. Car toute son œuvre se place en deçà des nécessités de son époque" (Pierre Boulez, „Éventuellement...“. In: La revue musicale 21 [1952], pp. 117-148, here p. 119).

² Noel Malcolm, *George Enescu. His Life and Music*. Baskerville 1990, p. 260.

³ In the German original of his "Philosophy of New Music": "sich zum sei es auch tragischen Bild richtigen Lebens zu machen" (Theodor W. Adorno, *Philosophie der Neuen Musik*. In: Id., *Gesammelte Schriften XII*, ed. Rolf Tiedemann. Frankfurt 1975, p. 166).

Everything became much more complicated when also Cage's highly optimistic, anarchistic yet strangely puritan, iconoclastic progressivism somehow failed to convince all of mankind.

Although he would never break with Adorno, Metzger was highly fascinated by Cage and an advocate of him; but then he would also witness the collapse of avantgarde progressivism on both sides of the Atlantic in the late 60s and early 70s. Composers looked back to the creative chaos at the beginning of the 20th century and asked themselves what opportunities might have been missed because of the predominance of dodecaphonism and serialism after World War II. Was major-minor tonality really 'exhausted', and were there other kinds of tonality or atonality that definitely were not? – This is the historical situation in which the series "Musik-Konzepte" had its beginning. Each of its volumes (211 so far, plus 37 special issues) is dedicated either to a particular composer or to a problem which is considered topical by the editor(s). All in general, the quest is for progressive spirit in the history of music up to the present times, always keeping in mind how problematic the concept of progress has become – in 1998, vol. 100 bore the title "Was ist Fortschritt? (What is Progress?)".

Eastern Europe came into focus with some major figures: Janáček (7), Liszt (12), Mussorgsky (21), Bartók (22), Skrjabin (32/33 & 37/38), Stravinsky (34/35), Chopin (45), Ligeti (53), Lutosławski (71-73), Martinů (special issue 2009), Ustvolskaya (143), Hölszky (160/161), Dvořák (174), Kurtág (special issue 2020), Veress (192/193), and Kodály (202). So there is still much work to do about the avantgarde greenhouses of Eastern Europe after World War II, especially Poland, Romania and Yugoslavia. But at least, now there is a volume on Enescu (211), and the era of Western avantgarde exclusivism is sufficiently bygone that "Musik-Konzepte" finally could ask for the progressive spirit in his work. This is done in six essays by Romanian and German musicologists.

In the first one (GE 7-20), Valentina Sandu-Dediu points at a tendency in Romanian musicology to stylize Enescu as a national cultural hero, and therefore to misinterpret many features of his music as typically Romanian. Concerning his "Sept chansons sur Clément Marot",

she states that “if one listens to this music by Enescu today with European ears, one will definitely attribute it to the French sphere, and one will ask if it makes any sense still to look for a Romanian folkloristic tone” (GE 9).¹ As to his third sonata for violin and piano, written explicitly ‘in Romanian folk style’, Sandu-Dediu writes that it was “one of the preferred subjects of musicologists who analyze innovative elements of the compositional structure and language, as potential sources for new generations of composers” (GE 13-14),² since it “contains unspectacular, yet groundbreaking contributions to the innovations of the music of the 20th century: the integration of free rhythm, heterophony, microtones and improvisation into Western musical forms.” (GE 14)³ Instead of tracing back Enescu’s ‘Romanian folk style’ to particular Romanian folk traditions, Sandu-Dediu pleads for focussing rather on how he succeeds in “integrating nuances from his homeland into a universalism of conception and compositional technique” (GE 20).⁴ In the second essay (GE 21-30), Michael Heinemann aims for the same goal when he retraces the genesis of the ‘Romanian’ idiom in Enescu’s first piano sonata, as “an idea which is territorialized so as to make discernible, in its deterritorialization [...], the potential of a national idiom.” (GE 21)⁵

The order of the last four essays roughly follows Enescu’s biography, from his first works to his last one. Adalbert Grote (GE 31-54) shows how young Enescu first learned and appropriated traditional

¹ “Wenn man [jedoch] diese Musik mit europäischen Ohren hört, ordnet man sie heute zweifellos dem französischen Raum zu und fragt sich, ob es Sinn macht, noch nach einem rumänischen Volkston zu suchen.” (9)

² “[Von da an bleibt diese Sonate] eines der bevorzugten Themen von Musikwissenschaftlern, die innovative Elemente der Kompositionsstruktur und -sprache analysieren, als potenzielle Quellen für neue Generationen von Komponisten.” (GE 13-14)

³ “[Diese Partitur von Enescu] enthält unspektakuläre, aber tiefgreifende Beiträge zu den Innovationen der Musik des 20. Jahrhunderts: die Integration von freiem Rhythmus, Heterophonie, Mikrotönen und Improvisation in westliche Musikformen.” (GE 14)

⁴ “[Vielleicht werden erst junge Musikwissenschaftler Enescus raffinierte stilistische Synthese wiederentdecken und ihn eher als jemanden wahrnehmen, dem es gelungen ist,] einheimische Nuancen in einen Universalismus der Konzeption und der Kompositionstechniken zu integrieren.” (GE 20)

⁵ “eine Idee, die territorialisiert wird, um in ihrer Deterritorialisierung [...] das Potenzial eines nationalen Idioms erkennbar zu machen.” (GE 21)

forms and then quickly emancipated himself from them, so quickly that his String Octet, written at age 18, would become “one of the most unusual works of chamber music at the turn of the century” (GE 42): “On the one hand, Enescu exploits just every available technique of counterpoint; on the other hand, concerning harmony and the organization of voices, he orients himself by conventional harmonic rules, and he aims at consonant relations of sounds, which more often than not acquire an additional charm by a Romanian tonal repertoire.” (GE 49)¹

In the fourth essay (GE 55-69), Dan Dediú speaks of a fractal thematic order in Enescu’s symphonies, one that works with motifs which, in turn, consist of runes and gestures. This order “becomes the origin of Enescu’s athematism, such that the themes become similar, almost indistinguishable entities, since they are built from the same rhythmic-melodic units. The multiplicity of thematic paths is sometimes unsettling, and it leads to a kind of athematism by overthematization” (GE 64).² Concerning traditional forms, an “Enescu form can start as a song, but then it can as well proceed as a sonata and end as a development.” (GE 65)³ “The thematic overlappings always lead to the sidestepping of clear cadences, each end of a section being at the same time the beginning of another section.” (GE 66)⁴ According to Dediú, this “merging of all thematic elements into one stream of sound [...] has its roots in Wagner’s infinite melody and leads Enescu to *infinite*

¹ “Enescu reizt einerseits alle nur verfügbaren kontrapunktischen Techniken aus; andererseits orientiert er sich in der Frage des Zusammenklangs und ihrer Stimmführung an konventionellen harmonischen Regeln und bemüht sich um konsonante Zusammenklänge, die nicht selten einen zusätzlichen Reiz durch einen rumänischen Tonvorrat erhalten.” (GE 49)

² “[Diese fraktale thematische Ordnung, die mit Motiven arbeitet, die ihrerseits aus Runen und Gesten zusammengesetzt sind,] wird zur Geburtsstätte des Enescianischen Athematismus, in dem Sinne, dass die Themen zu ähnlichen, fast ununterscheidbaren Gebilden werden, da sie aus denselben rhythmisch-melodischen Einheiten aufgebaut sind. Die Vielzahl der thematischen Pfade ist manchmal beunruhigend und führt zu einer Art Athematismus durch Überthematisierung”. (GE 64)

³ “Eine Enescu-Form kann als Lied beginnen, aber auch als Sonate weitergehen und als Durchführung enden.” (GE 65)

⁴ “Die thematischen Überlappungen führen immer dazu, dass klare Kadenz umgangen werden, jedes Ende eines Abschnitts ist gleichzeitig der Anfang eines anderen Abschnitts.” (GE 66)

polyphony." (GE 66)¹ In the following contribution (GE 70-92), Roberto Reale, who wrote his PhD thesis on "Elements of Lament in George Enescu's Opera 'Œdipe'",² shows how Enescu generates *Leitmotive* in his *opus magnum*.

At the end of this volume (GE 93-108), Corneliu Dan Georgescu first takes a closer look at Enescu's last major works, the "Concert Overture" and the "Chamber Symphony", and then sketches "a comprehensive, synthesizing perspective on Enescu's compository thinking in general" (GE 106),³ which he summarizes briefly in the abstract to his essay as "a pan-European orientation, melodic primacy, heterophonic textures and orchestration, fluid formal architecture, structural flexibility, chromaticized modal tonality, and a fusion of introspective lyricism with a transcendent musical atemporality – positioned outside the dominant modernist paradigm of his era." (GE 111)

Sandu-Dediu's and Heinemann's contributions may be read as reminders that Enescu, like any great composer, does not belong only to one nation, but to the entire world, and that – just as Georgescu points out at the end of the book – Enescu's vision was pan-European from early on: "The merger of German symphonics with the refinements of French impressionism and echoes from Romanian *lautări* folk music runs like a common thread through Enescu's entire output." (GE 106)⁴ Anyway, through his entire output, that is: until the end, until the "Chamber Symphony" of 1954, two years after Boulez had written his

¹ "Diese fließende Konzeption des musikalischen Kondukts, dieses] Verschmelzen aller thematischen Elemente zu einem Klangstrom, hat seine Wurzeln in der Wagner'schen unendlichen Melodie und leitet Enescu zur *unendlichen Polyphonie*." (GE 66)

² Roberto Reale, *Elemente der Klage in George Enescus Oper "Œdipe"*. Oldenburg 2022 (Archiv für osteuropäische Musik. Quellen und Forschungen [Archive for Eastern European Music. Sources and Research], Vol. 7).

https://oops.uni-oldenburg.de/5498/9/978-3-8142-2404-6_reale.pdf

³ "[Angesichts der besonderen Stellung, die die beiden hier behandelten Werke im Gesamtwerk Enescus einnehmen, wird der Versuch, ihre Charakteristika zu beschreiben, letztlich zu] einem umfassenden, synthetisierenden Blick auf das kompositorische Denken Enescus insgesamt." (GE 106)

⁴ "Die Verschmelzung der deutschen Symphonik mit Raffinessen des französischen Impressionismus und der Echos aus der rumänischen volkstümlichen *lautări*-Musik zieht sich wie ein roter Faden durch Enescus gesamtes Schaffen." (GE 106)

“Structures Ia” and Cage had come forth with “4’33””. In this perspective, Enescu can appear very conservative, remaining true to a pan-European, yet dated musical culture of the early 20th century. But it is exactly this early 20th century that suddenly fascinated young composers again since the late 1960s, and the essays in this volume shed some light on Enescu as a great example of what an independent brilliant musical mind could achieve when it neither joined the paradigms of modernism nor those of conservatism that would come to power since the 1920s. When Boulez acknowledged that Berg radicalized a tendency in Austro-German music towards forms “that practically never cease to develop, and that do not implicate any return”,¹ or that he loadened traditional forms with “such an emotional and formal overload, that they break down under the weight of all these overloads”,² he could as well have said this about Reger or Enescu.

In another text, Dan Dediu also refers to Boulez’ remarks on Berg, namely about the “Kammerkonzert”:

I saw that here is quite something else in Berg than this kind of romanticism that is easy to grasp at first glance. And, from discovery to discovery, what fascinated me more and more, is the complexity of this spirit: the number of self-references, the intricacy of the musical construction, even the esoterism of many references, density of texture, all this universe which is in perpetual movement and that keeps turning around itself, all this is absolutely fascinating.³

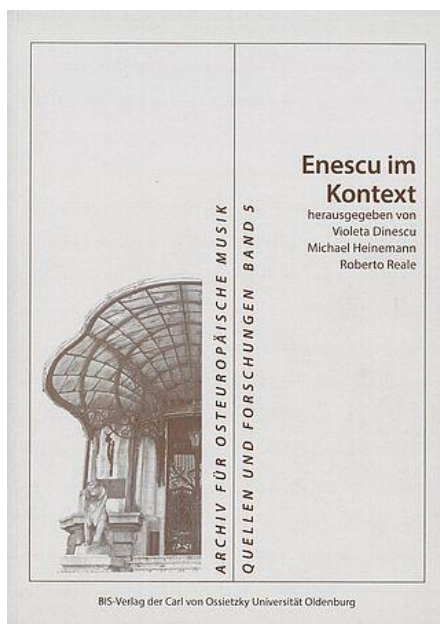
¹ “[C]e que je trouve, par exemple, chez Berg, c’est un sens du développement continu avec énormément d’ambiguïté, ce que j’appelle le «développement romanesque»; c’est-à-dire qu’il ne s’agit plus, à ce moment-là, d’un développement architectural simple avec des points de symétrie (perspective toujours facile à prendre), mais, au contraire, de formes beaucoup plus intriquées,] qui, pratiquement, ne cessent de se développer et n’impliquent aucun retour” (Pierre Boulez, *Par volonté et par hasard. Entretiens avec Célestin Deliège*. Paris 1975, pp. 17-18).

² “[On ne peut regarder l’évolution accomplie par Berg que comme une espèce de quête continue pour arriver à un maximum d’efficacité des formes, et on n’a pas plutôt trouvé leur maximum d’efficacité qu’on n’a qu’une hâte, c’est de les dissoudre progressivement et de les détruire ou de leur donner] tellement de surcharge émotionnelle et formelle, d’ailleurs qu’elles s’effondrent sous le poids de toutes ces surcharges” (ibid., p. 23).

³ “[J]’ai vu qu’il y avait bien autre chose en Berg que cette espèce de romantisme facile à saisir au premier abord. Et, de découverte en découverte, ce qui m’a passionné au fur

Dediu remarks:

The same words apply as well to Enescu's *Third Symphony*, *Vox Maris* or the *String Quartet in G*. Therefore, the question arises: How can the intellectual scheme be overcome according to which romanticism in the 20th century equals anachronism? By the discovery of complexity. If a work of music achieves a certain degree of complexity, it remains valid, even if it exhibits the Romantic lyricism. (EK 84)¹



One should add that any catalogue of criteria concerning musical 'validity' will always have to be extremely complex in itself, and Dediu's remark does not *per se* exclude the possibility of music which is strong and deep and valid in any sense, though rather simple. But what deserves even more attention is the book from which the quote is taken. This book is called "Enescu im Kontext (Enescu in Context)", and it was published in 2019 as vol. 5 of the series "Archiv für osteuropäische Musik. Quellen und Forschungen (Archive for Eastern European Music. Sources and Research)". This series

exists since 2013; it arose from the "ZwischenZeiten-Symposium", an annual academic meeting on Romanian music and its international

et à mesure, c'est la complexité de cet esprit: le nombre de références à soi-même, l'intrication de sa construction musicale, l'ésotérisme même de beaucoup de références, densité de la texture, tout cet univers qui est en perpétuel mouvement et qui ne cesse de tourner sur lui-même, cela est absolument fascinant" (ibid., p. 26).

¹ "Dieselben Worte passen ebensogut zu Enescus 3. *Sinfonie*, *Vox Maris* oder dem *Streichquartett* in G. Daher stellt sich die Frage: Wie kann man das Gedankenschema überwinden, das besagt, Romantik sei im 20. Jahrhundert gleich Anachronismus? Durch Entdeckung der Komplexität. Wenn ein Musikwerk eine gewisse Komplexität erreicht, dann bewahrt es seine Gültigkeit, selbst wenn es den romantischen Lyrisismus aufweist." (EK 84)

context, initiated by Violeta Dinescu during her activity as a professor at the University of Oldenburg in Germany (from 1996 to 2021), and continued by Michael Heinemann at Dresden's Hochschule für Musik. The very first "ZwischenZeiten-Symposium" in November 2006 was dedicated to Enescu; "Enescu im Kontext" contains the contributions to this event as well as some Enescu-related ones from later "ZwischenZeiten" meetings, together with historical documents about Enescu's life and *Wirkungsgeschichte*. All of the researchers who authored the essays in the new "Musik-Konzepte" volume belong to the same greater group formed in the context of the "ZwischenZeiten-Symposium", and compared to "Enescu im Kontext" with its 419 pages, the "Musik-Konzepte" volume with its 117 pages – in particular its last four essays – appears like a condensed introduction to the world of Enescu, inviting to step on into the broader horizon opened by the larger book. It deserves mention that all volumes of the "Archiv für osteuropäische Musik" can be downloaded for free (concerning "Enescu im Kontext", see the link at the beginning of this article).

When Michael Heinemann, in his essay on the genesis of the 'Romanian folk style' in Enescu's first piano sonata, speaks of the amalgamation of traditional Western forms of musical articulation with another musical tradition, "inside of which sound and rhythm follow alternative modes of operationalization" (GE 29),¹ this calls for a characterization of these modes. In "Enescu im Kontext", Eva-Maria Houben gives an inventory of features characteristic of the 'Romanian folk style' concerning the third violin sonata:

chromatic turns, passages oscillating between major and minor, sounds and combinations of sounds which are colored by quarter-tones, glissandi and small upwards portamenti in the violin part, a parlando-rubato reminiscent of free speaking, ample ornamentation, sound colors quoting, as it were, those of other instruments like flute or cimbalom,

¹ "[Dazu dient die klangliche Annäherung an ein Idiom, das an Ravel und Debussy gemahnt und doch nichts weniger als Kopie ist, da die Diskussion kompositorischer Parameter nur auf der Grundlage einer anderen musikalischen Tradition zu verstehen ist,] innerhalb derer Klang und Rhythmus alternativen Modi der Operationalisierung folgen." (GE 29)

permanent fluctuation of tempo, of dynamics, of harmonic coloration. (EK 193)¹

Last but not least, Houben mentions heterophony. One may add the use of scales with augmented seconds, which was enough to give Satie's "Gnossiennes" no. 1 and 3 a 'Romanian' tint. It would definitely be interesting also to hear an ethnomusicologist about it, beyond all attempts of tracing back Enescu's 'Romanian folk style' to particular Romanian folk traditions. Sandu-Dediu's outlook on "Romanian Music after Enescu" (EK 401-409) sketches a tropical rainforest of music on which whole libraries have been, and far more should be written, especially by Western musicologists for whom they still are *terra incognita*. Anyway, at least for those who can read German, the new "Musik-Konzepte" volume and "Enescu im Kontext" are excellent for making a start and one step further.

SUMMARY

Thorsten Gubatz

Enescu the Progressive. On the Latest Volume of "Musik-Konzepte" and Its Most Impressive Predecessor

At last, the prestigious German quarterly "Musik-Konzepte (Music Concepts)", whose general quest is for progressive spirit in the history of music up to the present times, has dedicated a volume to Enescu. This is done in six essays by Romanian and German musicologists, culminating in Corneliu Dan Georgescu's characterization of Enescu's artistic approach by the terms of "a pan-European orientation, melodic primacy, heterophonic textures and orchestration, fluid formal architecture, structural flexibility, chromaticized modal tonality, and a

¹ "[Zu hören sind:] chromatische Wendungen, zwischen Dur und Moll changierende Passagen, durch Vierteltöne, Glissandi und kleine, aufwärts führende Portamenti in der Violinstimme gefärbte Klänge und Klangverbindungen, ein an freies Sprechen erinnerndes parlando-rubato, reichhaltige Ornamentik, Farbgebungen, die andere Instrumente wie Flöte oder Zymbalon gleichsam herbeizitieren, ständige Fluktuation des Tempos, der Dynamik, der harmonischen Färbungen." (EK 193)

fusion of introspective lyricism with a transcendent musical atemporality – positioned outside the dominant modernist paradigm of his era.” (GE 111) This volume sheds some light on Enescu as a great example of what an independent brilliant musical mind could achieve when it neither joined the paradigms of modernism nor those of conservatism that would come to power since the 1920s. It also reminds of a much larger book about Enescu, authored by the same, yet extended group of researchers, which was formed in the “ZwischenZeiten-Symposium”, an annual academic meeting at the University of Oldenburg. It is called “Enescu im Kontext (Enescu in Context)”, and it was published in 2019 as vol. 5 of the series “Archiv für osteuropäische Musik. Quellen und Forschungen (Archive for Eastern European Music. Sources and Research)”. The new “Musik-Konzepte” volume appears like a condensed introduction to the world of Enescu, inviting to step on into the broader horizon opened by the larger book.

Spune, inimioară, spune: **O incursiune sonoră în cântecele de lume** **din secolul al XIX-lea**

Cătălin Cernătescu

Albumul de debut al Ansamblului de muzică veche „Dimitrie Cantemir” al Universității Naționale de Muzică din București este, înainte de orice, o încercare de a da iarăși glas „cântecelor de lume”, acele creații eminamente laice pe care le-au consemnat în manuscrise slujitorii Bisericii cu ajutorul sistemului de notație a muzicii de tradiție bizantină.

Ansamblul „Dimitrie Cantemir” s-a constituit în anul 2025 în cadrul proiectului MACAM (Muzici și afecte la curțile aristocrației moldo-valahe), cofinanțat de Administrația Fondului Cultural Național

și Universitatea Națională de Muzică din București. Formația reunește profesori, studenți și alumni UNMB, în consecință, muzicieni iscusiți, cu înaltă expertiză, deopotrivă în cântul psaltic și al unor instrumente specifice lumii oriental-levantine.

Inițiativa revivalistă a grupului este pe cât de firească, pe atât de necesară în viața muzicală românească. Firească, fiindcă cercetarea și recuperarea repertoriilor vechi și a muzicilor de lume consemnate în notație bisericească țin de însăși sfera de expertiză a profesorilor specializării „Muzică bizantină” de la UNMB, care asigură totodată conducerea muzicală a ansamblului. Necesară, fiindcă aceste eforturi



readuc în actualitate repertorii uitate între filele manuscriselor de psaltichie.

Reflexii ale mentalului, sentimentalului și gustului muzical de la cumpăna secolelor XVIII și XIX, piesele de pe albumul de față – intitulat *Spune, inimioară, spune* după poemul dregătorului Ienăchiță Văcărescu (1740–1797) – constituie resurse valoroase pentru cei interesați de muzica românească veche.

Câteva dintre piesele de pe disc provin din colecția de cântece de lume tipărită 1852 de Anton Pann (1796/7-1854) sub titlul *Spitalul amorului sau Cântătorul dorului*. Altele sunt preluate din *Cartea de cânturi* a ucenicului său brașovean George Ucenescu (1830-1896), probabil cea mai extinsă colecție de limbă română de acest fel (ms. rom. 3497 din Biblioteca Academiei Române din București).

Ocazional, în creațiile din epoca fanariotă se pot surprinde melodii cu accente patriotice, eșafodate pe fondul unei puternice anxietăți postcoloniale. O astfel de piesă este *Dintr-a patriei dulci sânnuri* sau *O, Moldavie, iubită*, pe care unele surse i-o atribuie mitropolitului Moldovei, cărturarul Veniamin Costachi (1768-1846).

Sub influența literaturii grecești fanariote și prin contactul cu literatura franceză și germană, în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea în Principatele Române pătrunde curentul neoanacreontic, care valorifică în special tema dragostei, adesea în cheia neîmplinirii. Către jumătatea secolului al XIX-lea, muzica de lume încă ocupa un loc aparte în peisajul sonor al societății românești. Era o muzică a orașelor și mahalalelor, a hanurilor și vechilor curți boierești, în care improvizatia, ornamentația și expresivitatea melancolică se împleteau în chip admirabil.

Versurile cântecelor de lume evocă adesea iubiri imposibile, promisiuni nespuse, întâlniri tainice. La fel, înstrăinarea și lamentarea sunt teme recurente în creațiile muzicale ale secolului al XIX-lea, reflectând frământările sufletești în fața ruperii de comunitate, stigmei sau a traiului greu. Despre acestea vorbesc piesele precum *Aoleu, frate răzneț*, din colecția lui Anton Pann și *Ah, lume ciudată*, de Gheorghe Ucenescu, inspirată de mult mai celebrul cântec *Arză-l focul dascăl*.

Departate de a considera încheiate eforturile de cercetare depuse în proiectul MACAM, ne-am propus ca acest mănunchi de cântări alese

să reprezinte cel dintâi dintre albumele noastre audio și, din fericire, am realizat acest lucru. În 2026, ansamblul nostru a reușit să înregistreze alte 11 piese din secolul al XIX-lea, reunindu-le în albumul *Mugur, mugurel*, despre care vom vorbi altă dată.

Astfel de inițiative de revigorare a unor lumi sonore pierdute reclamă un public cu deschidere către ambianțele socio-culturale ale vremii, precum și audiențe care să perceapă adevărata valoare a unui *playlist* mai puțin obișnuit pentru ascultătorul contemporan.

Prin albumul menționat dorim să sporim interesul științific și muzical - poate și apetența -, pentru muzicile de lume și universul afectiv pe care-l descriu textele acestor piese. Îi invităm pe cei curioși să asculte câteva povești muzicale din vremuri demult apuse, care deapănă, într-un limbaj savuros de epocă, narativul inepuizabil al sentimentelor umane.

SUMMARY

Cătălin Cernătescu

Tell Me, Dear Heart, Tell Me:

An aural voyage through 19th-Century secular songs

The debut album *Spune, inimioară, spune (Tell Me, Dear Heart, Tell Me)* of the “Dimitrie Cantemir” Early Music Ensemble of the National University of Music Bucharest dresses in new garb a forgotten repertoire, long hidden between the leaves of 18th- and 19th-century musical manuscripts. The ensemble’s first album brings to life the so-called *cântece de lume*, secular repertoires notated by churchmen by means of Byzantine musical semiography. The selected repertoire derives chiefly from Anton Pann’s *Spitalul amorului (The Hospital of Love, 1852)* and from George Ucenescu’s *Carte de cânturi (Book of Songs, Rom. MS 3497, Library of the Romanian Academy in Bucharest)*. The pieces draw their essence from the socio-cultural milieu of the pre-modern era and carry the recurring themes of Phanariot lyricism: unrequited love, estrangement, lamentation, and postcolonial anxiety. The album stands as an important documentary and revivalist endeavour for the study of early Romanian music.