

CUPRINS

PAGINA

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

STUDII

Dörte Schmidt

„Interacțiunile care leagă devin vizibile”.

Muzica nouă ca mediator de „public diplomacy” între România și Germania
în a doua jumătate a secolului XX

5

Alex Mușat

The drummers of 1970s progressive rock

in the Socialist Republic of Romania: creative solutions under censorship

33

PORTRETE

Mihai Cosma

Creația muzicologică a academicianului Octavian Lazăr Cosma –
dimensiuni științifice, istorice și culturale

54

INTERVIURI

Andra Apostu

Un dialog cu Thorsten Gubatz

79

RECENZII

George-Ioan Păiș

Aer proaspăt și praful istoriei

Incursiuni muzicale în Transilvania premodernă de Vlad Văidean

95

TABLE OF CONTENTS

	PAGE
Preamble	3
STUDIES	
Dörte Schmidt <i>"The connections that bind us become visible."</i> New music as a mediator of "public diplomacy" between Romania and Germany in the second half of the 20th century	5
Alex Muşat The drummers of 1970s progressive rock in the Socialist Republic of Romania: creative solutions under censorship	33
PORTRAITS	
Mihai Cosma The musicological oeuvre of academician Octavian Lazăr Cosma – scientific, historical and cultural dimensions	54
INTERVIEWS	
Andra Apostu A dialogue with Thorsten Gubatz	79
REVIEWS	
George-Ioan Păiş Fresh air and the dust of history <i>Musical Incursions in Pre-Modern Transylvania</i> by Vlad Văidean	95

PREAMBUL

Primul studiu al acestui număr al revistei, semnat de Dörte Schmidt, a fost publicat recent în *Die Musikforschung* (Bd. 79, nr. 1, 2026) sub titlul „*Verbindende Wechselwirkungen werden erkennbar*“. *Neue Musik als Medium der „public diplomacy“ zwischen Rumänien und Deutschland in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, avându-și originea într-o comunicare susținută de autoare la Simpozionul Săptămânii Internaționale a Muzicii Noi din 2023. El continuă direcția deschisă de volumul *Tangente și intersecții. România și Germania în dialog componistic* (Editura Muzicală, 2024), rezultat al aceuiași simpozion. Analiza este una extrem de detaliată și se bazează pe o bibliografie impresionantă, iar traducerea din limba germană ne este oferită de muzicologul Valentina Sandu-Dediu. Studiul aduce contribuții inedite privind schimburile culturale, în special muzicale, dintre România comunistă și Republica Federală Germania. Cercetătoarea demonstrează că, în pofida izolării politice a regimului Ceaușescu, au existat rețele active de colaborare și dialog artistic, care au făcut din muzica nouă un important instrument de diplomatie culturală.

Tot la rubrica *Studii*, Alex Mușat ne prilejuiește o întâlnire cu rock-ul progresiv din România și modul în care acesta a supraviețuit în anii 70, sub cenzură și opresiune politică. Urmărind evoluția stilului interpretativ al bateriștilor, pe baza interviurilor cu Mihai Farcaș (Progresiv TM) și Costin Petrescu (Phoenix), precum și a analizei unor albume reprezentative, autorul evidențiază trăsături precum autodidacticismul, improvizația în construcția instrumentelor, utilizarea măsurilor compuse inspirate din folclorul românesc și integrarea influențelor occidentale.

Muzicologul Mihai Cosma prezintă un portret profesional al academicianului Octavian Lazăr Cosma, care a dedicat peste 7 decenii activității muzicologice, publicând prin cercetările sale neobosite, o serie de volume ce rămân de referință în muzicologia românească. În acest studiu, autorul propune o parcurgere detaliată a aparițiilor editoriale ale academicianului, cel care a semnat mii și mii de pagini de istorie a muzicii românești, inclusiv un volum deosebit de consistent despre Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România realizat la sărbătorirea a 75 de ani de la înființarea acesteia.

Dialogul cu Thorsten Gubatz, propus la rubrica *Interviuri*, ne dezvăluie mai multe despre acest tânăr muzician, teolog și filosof pasionat de muzica românească, cu care ne-am întâlnit din ce în ce mai des în ultimii ani nu doar în calitate de compozitor sau interpret în festivalurile românești de muzică contemporană, dar și în calitate de autor de articole publicate chiar în revista *Muzica*. Are o legătură puternică cu muzicienii români și își dedică mult timp promovării creațiilor componistice românești pe canalul său de YouTube.

George-Ioan Păiș semnează o recenzie a volumului *Incursiuni muzicale în Transilvania premodernă* de Vlad Văidean, apărut în 2024 la Editura Universității Naționale de Muzică din București. Articolul evidențiază contribuția acestei cărți la cunoașterea vieții muzicale din Transilvania aproximativ între secolele al X-lea și al XVIII-lea, rezultată din ampla cercetare istorică întreprinsă de tânărul muzicolog căruia îi sunt apreciate „claritatea gândirii, capacitatea de sinteză și măiestria aproape acrobatică a scriiturii”.

Andra Apostu
Redactor

PREAMBLE

The opening study in this issue of the magazine, written by Dörte Schmidt, was recently published in *Die Musikforschung* (Vol. 79, No. 1, 2026) under the title „*Verbindende Wechselwirkungen werden erkennbar*“. *Neue Musik als Medium der „public diplomacy“ zwischen Rumänien und Deutschland in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts* which originated in a paper presented by the author at the 2023 International Week of New Music Symposium. It continues the line of inquiry opened by the volume *Tangents and Intersections: Romania and Germany in Compositional Dialogue* (Editura Muzicală, 2024), which resulted from the same symposium. The analysis is extremely detailed and draws on an impressive and diverse bibliography; the Romanian translation from German was prepared by the musicologist Valentina Sandu-Dediu. The study offers original insights into cultural exchanges – particularly in the field of music – between communist Romania and the Federal Republic of Germany. The researcher demonstrates that, despite the political isolation of the Ceaușescu regime, there were active networks of collaboration and artistic dialogue that made new music an important vehicle of cultural diplomacy.

Also in the *Studies* section, Alex Mușat takes us on a journey through Romanian progressive rock and how it survived in the 1970s amid censorship and political oppression. By tracing the evolution of drummers' playing styles, based on interviews with Mihai Farcaș (Progresiv TM) and Costin Petrescu (Phoenix), as well as an analysis of representative albums, the author highlights traits such as self-teaching, improvisation in instrument construction, the use of compound meters inspired by Romanian folklore and the integration of Western influences.

Musicologist Mihai Cosma presents a professional portrait of Academician Octavian Lazăr Cosma, who devoted more than seven decades to his tireless research, resulting in a series of volumes that remain landmarks in Romanian musicology. In this study, the author offers a detailed overview of the academician's published works—he who has authored thousands upon thousands of pages on the history of Romanian music, including a particularly comprehensive volume on the Union of Composers and Musicologists of Romania, published to mark the 75th anniversary of its founding.

The interview with Thorsten Gubatz reveals more about this young musician, theologian and philosopher who is passionate about Romanian music. We have encountered him frequently in recent years, not only as a composer and performer at Romanian contemporary music festivals but also as the author of articles published in the *Muzica* magazine. He has a strong connection to Romanian music and musicians and devotes a lot of time to promoting Romanian compositions on his YouTube channel.

George-Ioan Păiș reviews the book *Musical Incursions in Pre-Modern Transylvania* by Vlad Văidean, published by the National University of Music in Bucharest in 2024. The article highlights the book's contribution to our understanding of musical life in Transylvania from approximately the 10th to the 18th centuries, through extensive historical research conducted by the young musicologist, who is praised for his "clarity of thought, ability to synthesize, and almost acrobatic mastery of the written word."

Andra Apostu
Editor

STUDII

„Interacțiunile care leagă devin vizibile”. Muzica nouă ca mediator de „public diplomacy” între România și Germania în a doua jumătate a secolului XX¹

Dörte Schmidt

În *Raportul anual privind politica culturală pe 1987/88*, Departamentul cultural al Ambasadei Germaniei la București caracteriza România drept „unică în multe privințe: o țară socialistă care nu numai că nu dorește niciun contact cu Occidentul, dar nici nu vrea să aibă de-a face cu statele sale surori din Est”.² Izolarea autoimpusă a țării, constatată de diplomați cu puțin timp înainte de prăbușirea regimurilor

¹ Acest text are la bază o prelegere susținută la conferința „Punți componistice între Germania și România”, XXXII Săptămâna Internațională a Muzicii Noi, ed. 32, New Europe College, București. Pentru implicarea în istoria muzicii românești în general, pentru această invitație în particular și pentru numeroasele discuții purtate la București și la Berlin, mulțumesc din suflet doamnei Valentina Sandu-Dediu, rector NEC.

Această privire asupra României se datorează în mare măsură contextului de cercetare al proiectului finanțat de DFG „Ereignis Darmstadt” (Evenimentul Darmstadt), la crearea căruia Gianmario Borio a avut o contribuție importantă, în special prin perspectiva Susannei Heiter asupra contactelor internaționale ale cursurilor de vară și prin perspectiva lui Pietro Cavallotti asupra dimensiunilor politice ale acestora. Arhiva Cursurilor de vară de la Darmstadt, îndeosebi Thomas Schäfer și Sylvia Freidank au oferit cu multă generozitate acces la materialele de acolo și au permis tipărirea de surse. Multe mulțumiri adresez Arhivei Politice a Ministerului Federal de Externe, în special lui Knud Piening, pentru tot ajutorul acordat în obținerea accesului la sursele de acolo. Lucas Ligeti mi-a dat permisiunea de a cita din corespondența tatălui său, György Ligeti. Sunt îndatorată arhivei programului DAAD Artists-in-Berlin, și anume Silviei Fehrmann și lui Kaspar Aebi, pentru accesul generos la dosare.

² Berlin, *Arhiva politică a Ministerului Federal de Externe (PA AA)*: BAV 50 Buka 24608: Raport anual 1987/88.

politice comuniste, exprima clar frustrarea factorilor de decizie din domeniul culturii. Se înscria, de asemenea, în întreaga tradiție de diagnostice diferit motivate puse „cazului special al României”. Chestiunea, dezbătută acum pe larg, a eventualelor breșe în așa-numita „cortină de fier”, precum și a interacțiunilor dincolo de separarea blocurilor politice, pe care politica culturală externă miza atât de mult, nu pare să se aplice în acest caz, ba mai mult: evaluarea citată adaugă o dimensiune importantă acestor dezbateri, care sunt printre cele mai interesante și complexe nu numai în istoria (cultural) politică a Europei, concentrându-se atât pe relațiile Est-Vest, cât și pe semnificația dinamicii interne a așa-numitelor state din „blocul estic”.

Faptul că acest așa-numit „bloc estic” nu a fost nici atât de consecvent, nici atât de strict separat de Occident pe cât ar fi dorit uneori istoriografia Războiului Rece (de ambele părți ale „cortinei de fier”) este, nu fără motiv, un subiect tot mai des dezbătut în ultimii ani: imaginea lui György Péteri privind „cortina de nailon” a avut un impact puternic, fiind reluată și dezvoltată în repetate rânduri.¹ Keith Hitchins remarcă la rândul său: „Totuși, cortina de fier a fost mai permeabilă, chiar și în cazul României, decât este adesea recunoscut”.²

Faptul că textul mult citat al lui Péteri din 2010 a servit drept editorial pentru un număr cu tematică muzicală al revistei *Slavonica*, intitulat „Across and Beyond the East West Divide I: Transnational and Transsystemic Tendencies in East Central Europe's Music and Musical

¹ György Péteri, „The Nylon Curtain. Transnational and Transsystemic Tendencies in the Cultural Life of State-Socialist Russia and East-Central Europe,” în: *Slavonica* 10 (2004) 2, pp. 113-123. Istoricul contemporan Michael David-Fox afirmă cu referire directă la Péteri: „Dacă investigarea Războiului Rece cultural ca o relație simbiotică dincolo de diviziunea est-vest a devenit o industrie în creștere, o a doua linie de investigație care transcende cortina de fier abia acum devine o componentă serioasă a agendei istorice.” (Michael David-Fox, „Iron Curtain as Semi-Permeable Membrane. The Origins and Demise of the Stalinist Superiority Complex,” în: Patryk Babiracki și Kenyon Zimmer (eds.), *Cold War Crossings: International Travel and Exchange Across the Soviet Bloc, 1940s-1960s*, College Station 2014, pp. 14-39, aici p. 18). El susține teza conform căreia Uniunea Sovietică a lui Stalin a ridicat nu atât o „cortină de fier”, cât o „membrană semipermeabilă”, după cum subliniază în titlul textului său, și înlocuiește metafora larg răspândită a cortinei cu una nouă, care subliniază nu numai permeabilitatea materială condiționată, ci mai ales capacitatea de a transmite vibrații.

² Keith Hitchins, *A Concise History of Romania*, Cambridge 2014, p. 292.

Life under the Communist Era” [Peste și dincolo de diviziunea Est-Vest I: Tendințe transnaționale și transsistemice în muzica și viața muzicală din Europa centrală și de est în era comunistă], poate fi interpretat ca un indiciu al faptului că muzica a reprezentat unul dintre cele mai importante mijloace diplomatice în acest domeniu.¹ Nu întâmplător, având în vedere importanța economică a relațiilor dintre cele două blocuri în ceea ce privește interesele comerciale germano-germane (Republica Federală Germană – Republica Democrată Germană, nota trad.) și Târgul Industrial German de la Berlin, Péteri concluzionează:

Cortina era făcută din nailon, nu din fier. Nu numai că era transparentă, dar se preta, de asemenea, la puternice tendințe osmotice care globalizau cunoștințele dincolo de prăpastia sistemică cu privire la cultură, bunuri și servicii. [...] În cele din urmă, dar în mod evident, trebuie precizat că nailonul, spre deosebire de fier, este simbolul modernității industriale în primele decenii postbelice.²

Evident, el face astfel referire la o variantă a funcției de politică externă caracteristice perioadei postbelice, și anume legătura dintre economie și cultură. Având în vedere perspectiva dublă asupra relațiilor interne și externe ale blocurilor, Germania devine un caz de studiu deosebit de interesant. Iar dacă istoricul contemporan Peter Ulrich Weiß își îndreaptă atenția în mod specific asupra relației triumfiulare dintre România și cele două state germane (RFG și RDG, nota trad.) și discută politica lor culturală externă din anii 1950 până la începutul anilor 1970, el acordă muzicii pe bună dreptate o atenție deosebită. În orice caz, pentru anii 1967-1972, Weiß o identifică chiar ca fiind „domeniul cel mai continuu al auto-reprezentării culturale” (nu doar) a Republicii Federale

¹ Textele care urmează introducerii lui Péteri (inclusiv cele ale lui Danielle Fosler-Lussier, a cărei lucrare se concentrează pe rolul muzicii în politica culturală a Războiului Rece) se concentrează, după cum sugerează titlul, asupra țărilor din Europa centrală, precum Ungaria și Cehoslovacia. Țările din sud-estul Europei, cum ar fi România sau Bulgaria, nu au fost incluse aici. Referindu-se în mod repetat la Péteri, Lisa Jakelski afirmă, de asemenea, cu privire la Festivalul de toamnă de la Varșovia, că „cortina de fier nu era poate atât de impenetrabilă până la urmă” (Lisa Jakelski, *Making New Music in Cold War Poland: The Warsaw Autumn Festival, 1956-1968*, Oxford 2017, p. 134).

² Péteri, „The Nylon Curtain...”, p. 115.

în România.¹ În mod evident, din perspectiva RFG, muzica ar fi trebuit să fie un mijloc de „public diplomacy” care să vizeze construirea unor legături pe termen lung, bazate pe comunicarea (culturală).² Chiar dacă, în ansamblu, repertoriul tradițional predomină – așa cum rezumă și Weiß –, muzica contemporană joacă și ea un rol specific.

Poziția specială a României, de la proclamarea Republicii Populare Române până la sfârșitul regimului Ceaușescu, pe care nu doar Hitchins o consideră o eră distinctă, s-a manifestat inițial ca o ruptură față de orientarea vest-europeană urmărită până atunci. Nu întâmplător alege Valentina Sandu-Dediu, în remarcabila sa prezentare cuprinzătoare în limba germană a muzicii românești din a doua jumătate a secolului al XX-lea, schimbarea alianței din 1944 ca punct de plecare, și dedică spațiului de acțiune politică în care s-au concretizat poziționările estetice și compoziționale o secțiune detaliată separată, fără de care aceste poziționări nu pot fi înțelese într-un context european.³

Reorientarea politică a României după 1944 și proclamarea Republicii Populare au fost însoțite, pe parcurs, de aderarea la un stalinism dur, asociat deja din anii 1950 cu constituirea unui regim de

¹ Peter Ulrich Weiß, *Kulturarbeit als diplomatischer Zankapfel. Die kulturellen Auslandsbeziehungen der beiden deutschen Staaten und Rumäniens von 1950 bis 1972*, München 2010, p. 311.

² Pentru contextul discutat aici, prefer noțiunea de „public diplomacy” celei de „soft power”, deoarece se bazează pe observarea eforturilor de înțelegere reciprocă și comunicare pentru a construi relații pe termen lung, și include importanța instituțiilor și inițiativelor societății civile în acest sens (Johannes Paulmann, „Auswärtige Repräsentationen nach 1945: Zur Geschichte der deutschen Selbstdarstellung im Ausland,” în: Paulmann, edit., *Foreign Representations. Deutsche Kulturdiplomatie nach 1945*, Cologne et al. 2005, pp. 1-32, aici p. 1 și urm., precum și Claudia Auer, Alice Scrugies și Martin Löffelholz, „Schlüsselbegriffe der Internationalen Diskussion,” în: Kurt-Jürgen Maaß edit., *Kultur und Außenpolitik. Handbuch für Wissenschaft und Praxis*, a treia ediție complet revizuită și extinsă, Baden-Baden 2015, pp. 38-45, aici p. 40).

³ A se vedea Valentina Sandu-Dediu, *Rumänische Musik nach 1944*, Saarbrücken 2006. De asemenea, în eseul său „Rumänische Komponisten zwischen der 'gemäßigten', der 'radikalen' Moderne und der Postmoderne”, publicat în același an, în: *Musicology. Journal of the Serbian Academy of Sciences and Arts* 6 (2006), pp. 147-164, aici în special p. 164, unde afirmă că „estetica de ambele părți ale 'cortinei de fier' s-a sincronizat abia în anii 1970” și propune utilizarea unor concepte generale pentru a descrie situația.

securitate și supraveghere fără precedent până atunci.¹ Ambele au supraviețuit atât eforturilor de destalinizare ale lui Hrușciov, cât și retragerii ultimilor consilieri sovietici în 1964. În același timp, atitudinea ideologică a noilor elite politice române, care s-a intensificat după venirea la putere a lui Ceaușescu în 1965, era legată de o speranță orientată spre progres, de modernizare (în special economică) și de îmbunătățirea condițiilor de viață, proiectând puternic în prim-plan interesele naționale. Acest lucru explică și deschiderea observabilă de la preluarea mandatului, care s-a încheiat însă rapid, la începutul anilor 1970. La nivel ideologic și economic, România și-a croit astfel o cale proprie printre statele blocului estic. Această poziție specială a întărit inițial și speranțele Occidentului privind contactele (în special economice). Pe plan intern, însă, ea a favorizat o mobilizare centralizată (și controlată) a culturii și științei, în primul rând a istoriografiei, pentru o producție a identității „românești”, ceea ce a declanșat, mai ales în literatură, forme specifice de rezistență și subversiune intens discutate – un proces căruia Hitchins îi dedică o analiză aprofundată sub expresia-cheie de „luptă culturală”.² Având în vedere prăbușirea structurilor autocratice, el insistă mai ales asupra mecanismelor cenzurii atunci când diagnostichează un fel de „paradox post-tranziție”.³ Ierarhia valorilor valabilă anterior nu pune sub semnul întrebării doar pozițiile (de conținut, politice, estetice), ci mai ales modalitățile de adoptare a acestor poziții. Consecința a fost că mecanismele de atribuire a sensului au intrat în mișcare. În același timp însă, așa cum remarcă și Hitchins în acest context, tendința de restabilire a vechilor relații strânse cu Europa (de Vest) rămâne totuși evidentă.

I. „România – un caz special?”

Europa și muzica nouă înainte și după 1989

„Singura abordare valoroasă și promițătoare ar putea fi inițiată prin prisma muzicii românești contemporane, deoarece în aceasta continuă să se manifeste elemente pe deplin originale, care se

¹ Hitchins, *Concise History*, p. 227.

² Ibidem, pp. 245-291.

³ Ibidem, p. 304 f.

detașează de tendințele de dezvoltare din Europa Centrală”, constata jurnalistul Ulrich Dibelius în *Süddeutsche Zeitung*, în legătură cu interpretarea lucrărilor compozitorului George Enescu din cadrul festivalului de la București care îi poartă numele, în articolul său din 1970 despre „Șansele muzicii românești”.

Un aspect deosebit de îmbucurător al celei de-a 5-a ediții a Festivalului Enescu din acest an a fost, prin urmare, includerea muzicii românești moderne: se disting interacțiuni care creează legături, iar modelele comune sunt scoase în evidență tocmai prin diversitatea interpretării. [...] Și, cu uimire, nu putem decât să ne întrebăm de ce în afara României se știe atât de puțin despre toate acestea.¹

După ce a participat la Săptămâna Internațională a Muzicii Noi din 1991, fondată de Ștefan Niculescu la București, jurnalista Gisela Gronemeyer a observat într-o recenzie pentru revista *Musik Texte*, referindu-se la repertoriu, un dezinteres remarcabil, din punctul ei de vedere, față de evoluțiile actuale din Europa de Vest. „Lipsa de interes se bazează (...) pe reciprocitate”, a declarat ea. „Nimeni de aici nu este interesat de compozitorii români.” Gronemeyer a văzut în acest lucru o reacție la faptul că „publicul românesc nu manifestă în prezent aproape deloc interes pentru muzica occidentală, în timp ce, pe de altă parte, compozitorii încearcă să se apropie de Occident.”

Totuși, și în această privință interesul față de România este redus, continuă Gronemeyer:

Numele generației mai în vârstă le știm în treacăt, cursurile de vară de la Darmstadt s-au ocupat puțin de ei, Anatol Vieru încă mai are contacte în Berlin de pe vremea când era bursier DAAD. Myriam Marbe a devenit cunoscută prin intermediul scenei muzicale feminine, iar Aurel Stroe locuiește acum în Mannheim. Dar aceste întâlniri sunt sporadice, iar Anatol Vieru se plânge, de exemplu, că la

¹ Ulrich Dibelius, „Die Chancen der rumänischen Musik. Eindrücke vom Enescu-Festival in Bukarest,” în: *Süddeutsche Zeitung* 17/18, octombrie 1970.

începutul anilor 1970 compozitorii români erau mult mai prezenți în Germania, chiar și în Donaueschingen.¹

În timp ce relatarea lui Dibelius lega atribuirea unei specificități muzicii românești de observarea unor practici artistice comune și vedea tocmai în aceasta o bază pentru interacțiuni productive, pentru care solicita în textul său atenția publicului german, Gronemeyer constata, la relativ scurt timp după prăbușirea regimului Ceaușescu, că această legătură sperată nu părea să reziste dincolo de sfârșitul regimului. La prima vedere, e dificil să admitem în mod explicit lipsa de recunoaștere semnalată de Dibelius și Gronemeyer — cel puțin în ceea ce privește Cursurile de vară de la Darmstadt, pe care le menționează și Gronemeyer. Cu atât mai mult, cu cât atenția ne este atrasă și de istoriile de migrație complet diferite ale persoanelor prezente acolo. Să dau doar trei exemple:

Adriana Hölszky își începuse studiile la București, sub îndrumarea lui Ștefan Niculescu, venise în Germania împreună cu familia în 1976 și își finalizase studiile de compoziție la Stuttgart, sub îndrumarea compozitorului provenit din Iugoslavia, Milko Kelemen — care, la rândul său, venise în Franța și Germania încă din perioada studenției, la sfârșitul anilor 1950, și participase și la Darmstadt. Între 1978 și 1986, Hölszky a fost prezentă regulat la Darmstadt.

Horațiu Rădulescu, discipol al lui Tiberiu Olah, Ștefan Niculescu și Aurel Stroe, s-a mutat la Paris în 1969 și a menținut legături strânse cu Germania, nu doar la Köln, ci, începând din 1969, participând activ și la Darmstadt. De la mijlocul anilor 1980, a locuit timp de un deceniu la Freiburg și Berlin.

Carmen Maria Cârnecki, studentă a lui Dan Constantinescu, care locuiește acum din nou la București, venise în 1985 cu o bursă DAAD în clasa lui Klaus Huber de la Freiburg, s-a mutat la Darmstadt, locuise acolo mult timp și fusese prezentă la Cursurile de vară până în 1990.

Peisajul era deci variat și românii au fost întâlniți în mod repetat, în diverse moduri, pe scena muzicii noi din Germania, dar se pare că nu

¹ Gisela Gronemeyer, „Meilensteine. Die 1. Internationale Woche neuer Musik in Bukarest,” în: *Musik-Texte* 40/41 (august 1991), pp. 115-116, aici p. 116, cf. și Sandu-Dediu, *Rumänische Musik*, p. 46. Nota trad.: articolul a fost publicat în românește în *Muzica* 4/1991, pp.169-173, dar traducerea de aici îmi aparține.

au fost percepuți ca un grup, ci mai degrabă ca parte a unei avangarde ce se considera deja internațională: în orice caz, după 1989 (și nu numai), spre deosebire de alte țări est-europene, nu au rezultat de aici discuții reciproce privind interferențele și particularitățile.

În numeroasele analize privind rețelele de migrație și comunicare dintre Europa de Est și emisfera occidentală din perioada post-comunistă, România este absentă – s-ar putea spune, deloc surprinzător.¹ Una dintre puținele excepții o constituie, nu întâmplător, volumele de reportaje „Europäische Meridiane”, părute în cadrul „Grazer Musikprotokoll” și editate de Susanne Niedermayr și Christian Scheib.² Acestea includeau în mod explicit în spațiul de cercetare acele țări care, la momentul respectiv, se orientau atât cultural, cât și politic către Europa. Printre acestea s-au numărat inițial, în 2002, Ungaria, Slovenia, Slovacia, Polonia, Bulgaria și Croația, dar un an mai târziu, într-un al doilea volum, cercul s-a extins cu Serbia, Cehia și, în mod special, România, precum și fostele republici sovietice baltice Lituania, Estonia și Letonia.

În prezentările din aceste volume se reflectă, într-un anumit sens, imaginea în continuă schimbare a Europei sau – așa cum o formulează Niedermayer și Scheib – „ansamblul de experiențe, opinii, tradiții, judecăți și prejudecăți care provin din diverse constelații (istorice) și care generează identități și percepții despre sine în continuă schimbare”.³ Atât adoptarea, cât și respingerea par să reflecte geografia

¹ În plus față de numărul tematic din *Slawonica* menționat anterior, a se vedea, de asemenea, Anna Fortunova și Stefan Keym (eds.), *Eastern European Emigrants and the Internationalisation of 20th Century Music Concepts*, Hildesheim 2022; reiau aici propria contribuție în acest volum pentru a mă concentra tocmai asupra acestei lacune.

² Susanna Niedermayr și Christian Scheib (edit.), *European Meridians. New Music Territories. Reportagen aus Ländern im Umbruch*, o coproducție line_in:line_out și musikprotokoll im steirischen herbst, 2 vol., Saarbrücken 2002 și 2003.

³ Niedermayer/Scheib, „Abstract Monarchy. Musikszenen im ehemaligen ‘Ostblock’ und ihre Transformation. Eine Serie von Momentaufnahmen und Musikgeschichten zum Zeitpunkt eines Umbruchs” (Vortrag im Rahmen von Wien Modern 2003), in: *Multikulturelle und internationale Konzepte in der Neuen Musik*, hg. von Hartmut Krones, Wien 2008 (= Symposien zu Wien Modern, Bd. 4), S. 463-489, S. 463.

muzicală și culturală puternic identitar-politică ce s-a dezvoltat în Europa de Est în timpul celui de-al Doilea Război Mondial, de asemenea în Statele Unite, și care a rămas importantă în politica de alianță postbelică – Annegret Fauser a discutat acest aspect în detaliu.¹

Nu este o coincidență faptul că festivalul Wien Modern, fondat în 1988, cu mult înainte de aderarea Austriei la Uniunea Europeană în 1995, a acționat ca un seismograf pentru tentativa de reorganizare a Europei după căderea comunismului. La cea de-a cincea ediție, în 1992, au fost interpretați în total șapte compozitori români, alături de György Ligeti, de obicei considerat un exilat maghiar, dar născut în Transilvania, și pe care caietul-program îl numără printre compozitorii care „au deja dreptul la patrie în acest festival”, și Iannis Xenakis, care a trăit la Paris și a crescut în Grecia din 1932: „Din punct de vedere național, în jurul lui Xenakis (născut în România) se grupează câțiva compozitori români”.² În mod evident, acest grup a fost prezentat în context european. Cvartetul cu pian al lui Xenakis a fost încadrat într-o seară de triouri de coarde de Miriam Marbe și Dan Dediú.³ Reînnoind, într-un fel, axa tradițională București-Paris, filosoful și compozitorul Costin Mioreanu, cetățean francez din 1977, a fost prezent alături de Xenakis, Luc Ferrari și François-Bernard Mâche în cadrul unei serii de clavecin. Simfonia de cameră de George Enescu a deschis emblematic un întreg program cameral românesc: au urmat lucrări de Ana Maria Avram, Dan Dediú, Doina Rotaru și Ștefan Niculescu, în interpretarea *Ensemble 20. Jahrhundert* din Viena, sub conducerea lui Peter Burwik. Concertul a fost precedat de o convorbire publică a secretarului general al Wiener Konzerthaus, Karsten Witt, cu compozitorii români. Dintre aceștia,

¹ Annegret Fauser, „Lessons in Musical Geography. Imagining Eastern Europe in the United States during World War II,” în: Valentina Sandu-Dediú (edit.), *Music in Dark Times. Europe East and West 1930-1950*, București, Editura UNMB, 2016, pp. 19-60.

² Lothar Knessl (edit.), *Almanach Wien Modern. 24 octobre - 27 novembre 1992*, Viena 1992, p. 4.

³ N.B. Compoziția lui Dediú a fost sponsorizată de Fundația Alban Berg din Viena (Knessl, *Almanach*, p. 137), fundație care îi permisesese deja compozitorului de origine română Filip Herschkowitz să părăsească Uniunea Sovietică în 1987. Rolul lui Gottfried von Einem, care a fost președinte al acestei fundații din 1986 până în 1995, ar merita un studiu separat.

Niculescu s-a remarcat prin trei concerte în total și a putut prezenta, pe lângă muzică de cameră, și o piesă orchestrală. Importanța celei din urmă a fost subliniată și în discuția menționată, a lui Karsten Witt cu György Ligeti și Stefan Niculescu, care a precizat legăturile dintre cei doi.¹

Abstract Monarchy Trio, numele ansamblului maghiaro-austriac de la care Niedermayr și Scheib au împrumutat titlul cercetării lor asupra festivalului din 2003, indică în mod clar efectele persistente ale vechilor sfere de influență habsburgice care sunt evidente și aici.² În același timp, pentru România, vechea și noua legătură cu Parisul (alternativă la Viena și zona habsburgică), vizibilă și astăzi în peisajul urban al Bucureștiului, se impune ca permanent punct de referință. Acest lucru pune într-o lumină nouă rolul special al României în așa-numitul bloc estic, subliniat în repetate rânduri de diferite părți și din diverse perspective.

II. Două expoziții în Germania și România în jurul anului 1970

Cât de mult erau încărcate diplomatic relațiile muzicale dintre Republica Federală Germania (RFG) și România în cursul anilor 1960 o demonstrează două expoziții muzicale organizate de RFG în România și de România în RFG în anii 1969 și 1970, pe care nu întâmplător Peter Ulrich Weiß le pune în prim-plan.³ Editorul Karl Vötterle, directorul editurii Bärenreiter, pe care Robert Machold îl citează în raportul său din 1970 ca fiind inițiator al ambelor expoziții, invocase în discursul său de deschidere de la București „misiunea muzicii de a uni popoarele”.⁴ Wolfram Schwinger, cel care împreună cu Heinrich Lindlar și Alfons Ott selecționase exponatele pentru proiectul german, relatează într-o scurtă notă din 1969, în revista Bärenreiter *Musica*:

¹ Dan Dediu, implicat în acest festival, a proiectat recent mai multă lumină asupra acestei legături, odată cu publicarea corespondenței inedite dintre Ligeti și Niculescu din perioada 1989-1997 (Dan Dediu, „Ștefan Niculescu - György Ligeti. Corespondență inedită,” în: *Generația de aur a avangardei muzicale românești*, edit. de Antigona Rădulescu, București, Editura UNMB, 2021, pp. 93-122).

² Niedermayer/Scheib, „Abstract Monarchy...”, p. 263 și 273.

³ Weiß, *Kulturarbeit...*, p. 319.

⁴ Robert Machold, „Zwei Musikausstellungen in Rumänien und in der Bundesrepublik Deutschland,” în: *Mitteilungen der Südosteuropa-Gesellschaft* (1970) H. 2, pp. 69-73, aici p. 70.

În numele președintelui Institutului Goethe, al fostului ambasador Peter H. Pfeiffer și al ambasadorului Germaniei la București, Erich Straetling, Dr. Karl Vötterle a inaugurat expoziția cu un discurs în care, pornind de la afirmația lui Joseph Haydn – „limba mea este înțeleasă de întreaga lume” –, a descris universul muzicii ca pe o țară fără frontiere, și a prezentat întâlnirea dincolo de granițele ridicate de istorie, confesiuni și sisteme politice ca o posibilitate reală de înțelegere.¹

Goethe-Institut a alcătuit și trimis expoziția germană, iar din partea română, Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă și Uniunea Compozitorilor din România au colaborat cu Ambasada României în Germania și Institutul pentru Relații Externe. Amploarea acestor proiecte se reflectă și în lista participanților la vernisajele respective. Machold menționase, la deschiderea expoziției de la București din anul precedent, pe lângă ambasadorul german la București, alte personalități de seamă ale artei și muzicii românești, și anume pe vicepreședintele Uniunii Compozitorilor, Zeno Vancea.² Cu ocazia vernisajului expoziției românești de la Köln, din 21 aprilie 1970, la care Vancea a ținut discursul festiv, Machold indică, din partea română, pe ambasadorul României în Germania, pe vicepreședintele și secretarul Uniunii Compozitorilor din România, iar din partea germană, pe lângă reprezentanții Ministerului de Externe și ai orașului Köln, pe ministrul afacerilor federale al landului Baden-Württemberg (care era președintele consiliului de administrație al Institutului pentru Relații Externe din Stuttgart), precum și reprezentanți ai Asociației editorilor de muzică germani și ai Societății pentru Europa de Sud-Est.

Faptul că inițiativa acestor expoziții a venit din partea industriei editoriale germane se înscria în contextul practicii de a oferi cărți cadou și al eforturilor simultane, în cele din urmă eșuate, ale ambasadorului la București de a înființa un institut cultural german al cărui obiectiv principal ar fi fost crearea unei biblioteci care ar fi oferit, de asemenea,

¹ Wolfram Schwinger, „Deutsche Musik in Rumänien. Eindrücke in Bukarest gesammelt,” în: *Musica* 23 (1969) 4, pp. 376-377, aici p. 376.

² Machold, „Zwei Musikausstellungen...”, p. 70 și urm.

un loc pentru evenimente culturale.¹ Nu este o coincidență faptul că Wolfram Schwinger a dedicat o secțiune specială producției editoriale în scurta sa recenzie:

Ceea ce s-a văzut în expoziție poate fi numit cu adevărat o secțiune reprezentativă a activității editorilor germani de muzică de după ultimul război: partituri, de la ediții individuale de studiu până la cele mai importante ediții complete, cărți de muzică și enciclopedii, reviste și discuri erau expuse sub fotografii de format mare ale compozitorilor contemporani, ale noilor săli de concert și de teatre de operă din Germania. Vizitatorii au profitat din plin de posibilitatea de a răsfoi volumele și de a asculta discurile. [...] După expoziție, exponatele au fost puse la dispoziția instituțiilor muzicale române.²

Machold a relatat așadar cum întregul material al expoziției, constând în principal din cărți, partituri și discuri, a fost „înmânat Republicii Române ca dar”.³

Zeno Vancea fusese deja în Germania înainte de deschiderea expoziției. Încă din 1968, cu ocazia vizitei sale la Stuttgart, s-a evidențiat modul în care interesele politicii externe (culturale) române reprezentate de Vancea (care viza o legătură între „identitatea națională” și stadiul contemporan al tehnicii) și cele ale Germaniei (care se bazau pe o bază comună de înțelegere culturală) se întrepătrundeau. Conform raportului lui Wilhelm Reiter, Vancea considera că „îmbinarea elementelor stilizate ale muzicii populare cu tehnica contemporană de

¹ Weiß, *Kulturarbeit*, pp. 265-273.

² Schwinger, „Deutsche Musik...,” p. 376.

³ Machold, „Zwei Musikausstellungen”, p. 70. În 1967, anul premierei *Lontano* (Donauesschingen) și a Concertului său pentru violoncel (Berlin), de exemplu, compozitorul György Ligeti, care emigrase la Viena, a devenit cetățean austriac, apoi a locuit la Berlin în perioada 1969-1973, a colaborat cu editura germană Schott (György Ligeti, *Verzeichnis seiner veröffentlichten Werke*, Mainz 2022, p. 4). Ambele piese au fost lansate și pe disc de Wergo în 1969 (WER 60 036 și WER 60 045). Editura berlineză Bote & Bock îl avea în palmaresul său pe Iannis Xenakis. Nu s-a clarificat încă dacă partiturile lor au făcut parte din expoziție și nici dacă Wergo, care a fost preluată de Schott-Verlag în 1970, era deja implicată, deși industria discografică germană nu a participat la expoziție.

compoziție” și „alinieră muzicii românești la tendințele internaționale existente ale muzicii moderne” erau „în mare măsură realizate”.¹

Prin urmare, și „impresiile culese la București” de Schwinger se concentrează în special pe muzica nouă:

Este deosebit de îmbucurător faptul că și românii manifestă un interes puternic pentru promovarea muzicii lor în Germania – ansamblul bucureștean *Musica Nova* a dat startul cu lucrări ale compozitorilor români de avangardă la ediția de anul trecut a Zilelor muzicale de la Kassel [Kasseler Musiktagen, n. trad.] (...). O completare importantă a expoziției au constituit cele două concerte de la București (cu același program), în care Mircea Basarab a dirijat Orchestra Filarmonicii, interpretând exclusiv muzică germană contemporană. (...) Deoarece lucrările interpretate nu erau tocmai recente,² subsemnatul a putut profita de ocazia favorabilă a două conferințe cu exemple discografice, la Uniunea Compozitorilor Români și la Conservatorul din București, pentru a prezenta cele mai noi compoziții germane.³

Și Robert Machold subliniază în mod expres în raportul său: „a fost o satisfacție să constat că mulți dintre muzicienii români – tineri și mai în vârstă – erau foarte bine informați cu privire la cele mai moderne tendințe din țările occidentale”.⁴ Evidențiază de asemenea percepția internațională asupra scenei românești actuale: „unii dintre compozitorii mai tineri au câștigat mai multe premii internaționale (Berger⁵, Vieru⁶),

¹ Wilhelm Reiter, „Musikgeschichte und Musikleben Rumäniens. Württembergische Staatsoper in Bukarest. Besuch von Professor Zeno Vancea in Stuttgart”, în: *Mitteilungen der Südosteuropa-Gesellschaft* 8 (1968) H. 1/2, pp. 71-72, p. 71.

² Pe lângă Simfonia a II-a de Hans Werner Henze (1949), Schwinger menționează o fugă pentru orchestră de coarde de Karl Höller (1948), *Concertante Musik* de Boris Blacher (1937) și Concertul pentru orgă de Hindemith (1962) (Schwinger, *Deutsche Musik*, p. 377).

³ Schwinger, *Muzica germană*, p. 376 f.

⁴ Machold, „Zwei Musikausstellungen...”, p. 70

⁵ Berger a primit premiul de compoziție al Prințului Ranier al III-lea de Monaco, la Monte Carlo, în 1964.

⁶ Vieru a primit Prix international de composition musicale Reine Marie-José, la Geneva, în 1962.

sau au fost deja de multe ori invitați oficiali ai Festivalului de la Darmstadt (Hrisanide, Olah, Țăranu).¹

Deciziile estetice și tehnice de compoziție, precum și evaluarea lor publicistică și științifică se dovedesc, în lumina contextului discutat aici, o poziționare într-un peisaj marcat de poli politici și estetici.

III. România la Darmstadt

Punând accentul pe perioada din jurul anului 1970, secțiunea aceasta va analiza Cursurile de vară de la Darmstadt, evidențiate de Machold (și, după cum am arătat la început, menționate de Gronemeyer în 1991 ca actor important al acestei perioade). Corespondența dintre Institutul internațional de muzică din Darmstadt (IMD) și Departamentul cultural al Ambasadei RFG la București, precum și dosarele proprii ale ambasadei oferă o perspectivă asupra cadrului cultural-politic global în care acționau finanțatorii, fără de care un astfel de schimb cultural (impresionant și din punct de vedere numeric), care a început în a doua jumătate a anilor 1960 și a continuat în cele mai dificile condiții până la sfârșitul regimului Ceaușescu, nu ar fi fost de conceput.

O sinteză realizată de Inge Kovács în cadrul proiectului *Im Zenit der Moderne* [La zenitul modernismului] despre participanții „din ‚blocul estic’ și Iugoslavia”, menționează pentru prima dată participanți din România abia în 1966 (adică ultimul an al cercetării sale). Kovács subliniază faptul că Serviciul german de schimb academic (DAAD) a încurajat participarea prin burse în 1964 și 1966, iar de acestea au beneficiat în special maghiarii și cehii.²

¹ Machold, „Zwei Musikausstellungen...”, p. 71.

² Inge Kovács, „Die Ferienkurse aus Schauplatz der Ost-West-Konfrontation,” în: *Im Zenit der Moderne*, ed. de Gianmario Borio și Hermann Danuser, Freiburg 1997, vol. 1, pp. 116-139, aici p. 138. Despre anii următori, de asemenea, Dörte Schmidt și Susanne Heiter, „Ereignis Darmstadt - Bedingungen einer Geschichte der Ferienkurse, 1961 bis 1994,” în: Schmidt și Heiter (ed.), *Ereignis Darmstadt. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1962-1994*, München 2024, pp. 19-109, aici pp. 70-79; Susanne Heiter, „Die Ferienkurse unter Friedrich Hommel, 1981 bis 1994,” în: ibidem, pp. 277-479, aici pp. 405-407. Cu privire la programele de schimb ale DAAD pentru cercetători și universitari din România, printre altele, vezi și Weiß, *Kulturarbeit*, pp. 203-210.

Correspondența IMD arată că primii compozitori români au luat legătura cu Darmstadt în 1965. Totuși, materialele de arhivă relevă că acesta nu a fost primul contact oficial: deja în 1958, în contextul unei politici culturale post-staliniste și al concurenței culturale dintre statele Pactului de la Varșovia, foarte probabil ca urmare a acesteia, este consemnată deja o corespondență cu Wolfgang Steinecke (inițiatorul și directorul Cursurilor de vară de la Darmstadt, nota trad.). În 1956 fusese fondată Toamna varșoviană, iar România a participat la prima ediție.¹ Doi ani mai târziu a avut loc primul Festival și Concurs Internațional Enescu. Evident, și la București creștea interesul pentru crearea unei rețele internaționale prin intermediul muzicii, dincolo de „cortina de fier”.² În martie 1958, adică imediat înainte de desfășurarea primei ediții, secretarul Concursului Enescu s-a adresat lui Wolfgang Steinecke și i-a cerut recomandări pentru ediția inaugurală din rândul actualilor și foștilor participanților la Cursurile de vară.³ Evident, partea română avea la dispoziție și fonduri pentru cheltuielile de deplasare ale muzicienilor recomandați. La sfârșitul lunii aprilie, secretarul a confirmat trimiterea de alte broșuri și partituri pentru piesele românești obligatorii la concurs, greu de procurat în Germania.⁴ Steinecke a acceptat această ofertă și a trimis o listă internațională de 17 nume, dintre care cinci femei.⁵

¹ Orchestra Filarmonicii George Enescu din București a susținut cel de-al doilea concert cu un program care poate fi citit ca o diplomatie culturală: Suita op. 9 de Enescu a fost urmată de Mica Suită de Lutoslawski, ca reverență la țara gazdă, apoi de *Till Eulenspiegel* de Richard Strauss și, în final, de Simfonia nr. 2 de Hacıaturian, ca reverență către URSS (Jakelski, *Making New Music*, Appendix One, p. 173). Cu toate acestea, prezențe românești nu au existat în edițiile următoare. Abia în 1962, un compozitor român, Aurel Stroe, avea să fie interpretat acolo (ibidem, p. 124 și urm.).

² Weiß rezumă încercările diplomatice de apropiere dintre România și Bonn din această perioadă, care au fost flancate de schimburi comerciale și culturale (Weiß, *Kulturarbeit*, pp. 114-115).

³ O.D., Arhiva Institutului Internațional de Muzică Darmstadt (IMD): IMD-A100067-202158-05. Acest festival a fost unul dintre proiectele de schimb fixate în planurile culturale pentru unul și doi ani, care includeau trimiterea de ansambluri mai mari și participarea la festivaluri (Weiß, *Kulturarbeit*, p. 296).

⁴ 25.4.1958, IMD-A100067-202158-06.

⁵ 6.5.1958, IMD-A100067-202158-04. Unul dintre cei recomandați inițial a fost, după cum se poate observa dintr-o notă scrisă de mână pe copia dactilografată, eliminat

Se pare însă că schimbul de la sfârșitul anilor 1950 nu a dus la stabilirea unor contacte durabile între IMD și România. Acestea au fost reluate abia în 1965, la inițiativa părții române, după ce relațiile diplomatice dintre RFG și România păreau să se fi pus în mișcare odată cu alegerea lui Ceaușescu. Deși RFG deschisese deja un consulat onorific în 1961, abia în ianuarie 1967 au fost stabilite oficial relații diplomatice, ceea ce a dus la deschiderea unei ambasade în luna iulie a aceluiași an.¹

Era destul de evident că și scena muzicală din România miza pe un interes crescut din partea statului pentru stabilirea de contacte. Decizia lui Ceaușescu de a nu sprijini intervenția militară de la Praga a întărit cu siguranță speranțele RFG pentru legături culturale și diplomatice cu România. Faptul că legătura dintre Cursurile de vară și artiștii români s-a realizat în perioada dintre 1965 și începutul anilor 1970, în contextul consolidării relațiilor diplomatice generale, are o conexiune și cu încheierea unui „Acord de cooperare economică și culturală” între cele două state în iunie 1973. *Raportul anual de politică culturală* al Ambasadei Germaniei din 1973 afirma cu optimism (în retrospectivă – destul de derutant):

Dintre țările socialiste din Europa de Est, România este singura legată în mod natural de Europa de Vest: prin limba sa – de familia popoarelor romanice, și prin minoritatea germană – de țările din spațiul cultural german și mai ales de Republica Federală. Acest lucru oferă de la bun început oportunități favorabile activității culturale a tuturor țărilor occidentale și, prin urmare, și nouă.²

Faptul că aceste oportunități, pe care Dibelius le evocase și el în 1970 în *Süddeutsche Zeitung*, erau oricum ambivalente ca fețele lui Ianus, reiese clar din sursele de la Darmstadt. O trecere în revistă a

ulterior, deoarece acesta, un violonist, obținuse o bursă pentru cursurile de vară care aveau loc în același timp.

¹ A se vedea în detaliu, de exemplu, Weiß, *Kulturarbeit*, precum și informațiile de inventar privind ambasada din Arhiva politică a Ministerului Federal de Externe (PA AA), <https://politisches-archiv.diplo.de/invenio/direktlink/14938690-74b6-4e6b-a86a-2647d572c35f/>.

² PA AA: BAV 50 BUKA 13353, Raport anual privind politica culturală 1973, p. 24.

anilor 1966-1969 arată că primii patru participanți din 1966 – Alexandru Hrisanide, Aurel Stroe, Tiberiu Olah și Ștefan Niculescu – erau reprezentanți de frunte ai avangardei românești. Formularele de înscriere îi identifică pe Hrisanide, Olah și Niculescu ca beneficiari ai unor burse integrale oferite de DAAD, iar pe Stroe de asemenea ca „beneficiar al unei burse integrale”, fără vreo mențiune despre proveniența bursei.¹ Evident, programul de finanțare al DAAD s-a aplicat și artiștilor români și a acționat ca un motor al schimburilor.² Numărul participanților români înscriși a crescut semnificativ între 1966 și 1969. Chiar dacă o primă privire de ansamblu nu este poate completă, deoarece naționalitatea nu este întotdeauna menționată în documentele de înregistrare și trebuie verificat după nume și adresă, se poate totuși forma o imagine: Costin Mioreanu a venit pentru prima dată în 1967, Eugen Wendel, Cornel Țăranu și Myriam Marbe în 1968, iar compozitoarea și pianista Hilda Jerea, care fondase Ansamblul *Musica Nova* din București în 1966 și concertase deja în RFG, a participat în 1969. Ea se străduia să alcătuiască programe cu un repertoriu în mare parte avangardist care, într-un fel, consacra muzica unora dintre primii participanți la Cursurile de vară de pe scena muzicii noi din Germania de Vest. În 1972, acest ansamblu a susținut un concert cameral în cadrul Cursurilor de vară de la Darmstadt, cu muzică de Olah, Marbe, Brînduș, Stroe și Nemescu. Doar conferința anunțată a lui Radu Stan despre „Muzica nouă în România” nu a putut avea loc.

¹ IMD: A-100399-201653-08 (Hrisanide), A100401-201733-03 (Olah), A100401-201728-11 (Niculescu), A100402-201793-03 (Stroé).

² În prezentarea sa privind schimburile științifice și universitare din această perioadă, Weiß menționează, pe baza rapoartelor anuale, că la mijlocul anilor 1960 au fost depuse primele cereri de burse românești la DAAD, însă țara se afla pe ultimul loc în statistica DAAD privind bursele acordate în Europa de Est (Weiß, *Kulturarbeit*, p. 203). Faptul că aceste statistici au fost publicate în mod detaliat în aceste rapoarte demonstrează interesul public pentru acest aspect. A se vedea: „Stipendienaufenthalte ausländischer Wissenschaftler: Wissenschaftler aus Ost- und Südosteuropa,” în: Deutscher Akademischer Austauschdienst (ed.), *Jahresbericht 1966*, Bonn 1967, pp. 21-24. Acest lucru se potrivește, de asemenea, cu listele detaliate privind Europa de Est și de Sud-Est găsite în arhiva Darmstadt, a se vedea și Dörte Schmidt, „Emigration and Transfer of Ideas,” în: Fortunova/Keym, *Eastern European Emigrants*, pp. 195-209.

Sursele arată, de asemenea, că încă din 1967 un număr semnificativ dintre participanții admiși și cărora li s-au acordat burse (de către partea germană) nu au putut călători și au fost nevoiți să renunțe.¹ Corespondența din perioada premergătoare participării documentează în detaliu situația din ce în ce mai complicată cu privire la permisele de ieșire din țară. Probabil că în acest context compozitorul Eugen Wendel (cărui i se permisesse deja să călătorească în 1968 și 1969) a contactat în prealabil Ambasada RFG la București și a informat-o că aceste invitații au fost emise. Departamentul cultural s-a adresat apoi lui Ernst Thomas (director al festivalului de la Darmstadt între 1962-1982, nota trad.):

Compozitorul român Eugen Wendel a informat ambasada că se va deplasa la Darmstadt pentru cursurile de vară din acest an. În afară de el, au fost invitați o serie întreagă de colegi.

Până în prezent, ambasada nu era la curent cu acest fapt îmbucurător. Ea se străduiește de ceva vreme să organizeze o săptămână de muzică electronică pentru România. Prin urmare, participarea românilor la cursurile dumneavoastră de vară prezintă aici un interes deosebit.²

Atașatul cultural responsabil, Franz Keil, a cerut o listă a participanților, iar Thomas a profitat de această ocazie pentru a sublinia dificultățile:

Din 1966, muzicieni români participă regulat și în număr tot mai mare la Cursurile de vară pentru muzica nouă din Darmstadt. Având în vedere că printre aceștia se află o serie de compozitori extrem de talentați, am intensificat tot mai mult relațiile și, în acest an, am acordat 23 de burse pentru România. Vă atașez lista participanților români, cu datele lor de contact. Pe listă sunt menționate separat numele celor care au primit o

¹ Problemele legate de permisele de ieșire din țară pentru bursieri nu erau, evident, un caz izolat, după cum reiese din faptul că Kurt Müller, șeful Departamentului pentru relații culturale externe din cadrul Ministerului Federal al Afacerilor Externe, a menționat acest lucru în mod specific, într-un discurs rostit la deschiderea Societății Europei de Sud-Est în 1978, a se vedea: Kurt Müller, „Kulturaustausch mit Südosteuropa” (prelegere cu ocazia adunării generale anuale a *Südosteuropa-Gesellschaft* din 11 februarie 1978), în: *Südosteuropa-Mitteilungen* (1978) H. 1, pp. 3-12, p. 9, a se vedea și: Weiß, *Kulturarbeit*, p. 208 și cu referire la Müller, p. 392, nota 7.

² Ernst Thomas către Franz Keil, Ambasada Republicii Federale Germania la București, 25 august 1969, IMD-A100120-201346-12.

bursă, dar care se pare că nu primesc pașaport românesc care să le permită călătoria la Darmstadt.¹

În octombrie 1970, Keil a solicitat din nou o listă a participanților invitați în acel an, inclusiv a celor care au fost nevoiți să anuleze.² Lista a fost trimisă ambasadei prin poștă la 5 noiembrie 1970. Aceasta arată că raportul dintre participanți și anulări se schimbase acum hotărâtor în direcția anulărilor (cinci participanți față de nouă „români înscriși și acceptați care nu au călătorit”, inclusiv Tiberiu Olah și Radu Stan, de exemplu).³

O privire în arhiva Cursurilor de vară arată pe de o parte că, începând din 1966, artiști români au activat în mod regulat la Darmstadt, dar și, pe de alta, ce dificultăți au întâmpinat cei care călătoreau acolo.

IV. György Ligeti și rețeaua românească

Artiștii au migrat în mod repetat (uneori pentru a-și continua studiile) către Europa de Vest. Locuri precum Darmstadt au devenit astfel un fel de placă turnantă, un loc de întâlnire pentru românii cu domiciliul în România și pentru emigranți. Dacă poziționările artistice sunt întotdeauna înțelese ca localizări în peisaje estetico-politice determinate și determinabile, va fi util pentru dezbateri să privim diferențiat astfel de procese de migrație. După cum a arătat deja exemplul Wien Modern, se dovedește a fi deosebit de revelatoare întrebarea după ce criterii și considerente sunt grupați protagoniștii în fiecare caz. Cine ar fi, de exemplu, compozitor român la Darmstadt? În cartea sa, Valentina Sandu-Dediu numește artiști care au emigrat,

¹ Ernst Thomas către [Franz] Keil, 10 septembrie 1969, IMD-A100120-2011346-10. Despre Keil și implicarea sa în facilitarea schimburilor, și despre eforturile Departamentului cultural al Ambasadei României de a înființa un institut cultural german la București începând cu sfârșitul anilor 1960, vezi și Weiß, *Kulturarbeit*, în special pp. 261 și 265-273.

² [Franz] Keil, Ambasada Republicii Federale Germania, către Ernst Thomas, 22 octombrie 1970, IMD-A100120-201346-07.

³ Anexa la scrisoarea lui Ernst Thomas către Franz Keil din 5 noiembrie 1969, IMD-A100120-201346-08. De ce plecările nu au fost posibile în fiecare caz este o întrebare care trebuie urmărită mai departe în arhivele românești, mai ales, probabil, în arhivele Ministerului Afacerilor Externe din București.

precum Violeta Dinescu, Adriana Hölszki și Horațiu Rădulescu. Ea nu-l include printre compozitorii „români” pe György Ligeti, născut în minoritatea evreiască-maghiară din Transilvania și educat la Conservatorul din Cluj – în conformitate cu poziționarea larg împărtășită a lui Ligeti ca maghiar în exil.

O scrisoare adresată lui Ernst Thomas în 1966 arată că formarea timpurie la Cluj a lui Ligeti și mai ales contactele personale rezultate din aceasta au jucat totuși un rol important în contextul prezentat aici. Într-un moment în care Ligeti era demult consacrat la Darmstadt (unde participase pentru prima dată în 1957), când locuia la Viena (din 1959), și cu un an înainte de a obține cetățenia austriacă, el a intervenit în favoarea unui muzician din orașul său natal:

Acum permiteți-mi să vă adresez o rugămintă cu totul diferită. Am primit recent o scrisoare de la domnul Wilhelm Demian (...), care m-a rugat să-i facilitez accesul la materiale informative (partituri, cărți) despre noile tendințe muzicale europene. Dacă ați putea să-i trimiteți seria de *Darmstädter Beiträge* [Contribuții din Darmstadt, n. tr.] v-aș fi foarte recunoscător. Domnul Demian este dirijorul principal al Operei din Cluj-Napoca și este foarte interesat de muzica nouă (îl cunosc din tinerețe, deoarece am cântat sub bagheta sa în Cluj-Napoca, când eram membru al orchestrei). Având în vedere că politica muzicală din România se liberalizează treptat, consider că ar fi important contactul cu persoane precum domnul Demian. Deocamdată, în România nu se pot cumpăra partituri sau cărți de specialitate din Occident. Concertele de muzică nouă, care au început cu mare intensitate în București cu un an în urmă, se limitează deocamdată doar la București – în acest sens, viața muzicală din Transilvania, și astfel din Cluj-Napoca, este încă izolată; ceea ce este permis în București este încă în mare parte interzis în Transilvania.

Tocmai de aceea cred că nu este vorba doar de persoana domnului Demian, ci, prin intermediul lui, de un grup mai mare de muzicieni înfometați de tot ce este nou. Domnul Demian însuși este un compozitor conservator și de mică importanță, dar ca dirijor și profesor este excelent și are o vastă influență.

Am scris în același timp și domnilor Petschull și Schlee, pentru ca Peters și UE [Universal Edition, nota trad.] să trimită partituri la Cluj, dar cred că *Darmstädter Beiträge* (inclusiv

vechile ediții) ar fi materialul cel mai important – de aceea vă scriu atât de detaliat.¹

Aici se vede nu doar prin angajamentul personal al lui Ligeti cât de mult erau așteptate cu nerăbdare cărțile și partiturile – fondurile expoziției din 1969 ar fi trebuit să răspundă tocmai acestei nevoi, întrucât o parte din ele vor fi trimise la Conservatorul din Cluj.² Este pe cât de evident, pe atât de probabil că Ligeti a promovat și la Darmstadt, dar și în general, o perspectivă diferențiată asupra României. Thomas, în orice caz, a reacționat imediat. La 20 octombrie, Wilhelm Demian confirmă într-o scrisoare adresată lui Thomas primirea contribuțiilor de la Darmstadt și a catalogului bibliotecii. Și, într-adevăr, în anii următori apar și înscrieri la Cursurile de vară din Cluj, începând din 1968 cu Cornel Țăranu. Aplicațiile din 1969 sunt documentate în lista prezentată pentru Ambasadă, pe care figurau în total cinci bursieri din Cluj. În acest an, pe lângă Țăranu, se găsesc formulare de înscriere și pentru Harald Enghiurliu și Horațiu Cenariu (care, totuși, au fost nevoiți să se retragă), Dieter Acker, Vasile Herman și Erwin Junger.

V. Programul DAAD pentru rezidențe artistice în Berlin și Cursurile de vară de la Darmstadt

O incursiune în Programul DAAD pentru rezidențe artistice în Berlin, care prezintă în mod repetat interacțiuni revelatoare cu Cursurile de vară (explicate și prin legături personale din cadrul juriului și al evaluatorilor),³ confirmă importanța contactelor de la Darmstadt pentru

¹ György Ligeti către Ernst Thomas, 12 aprilie 1966, IMD-A100032-200663-07.

² Celelalte universități avute în vedere au fost Iași și București, Machold 1970, p. 70. Este foarte probabil ca printre acestea să se fi aflat și *Darmstädter Beiträge*, ca produse ale editurii Schott, precum și partituri de la editurile germane.

³ Cu privire la legătura dintre DAAD, în special programul pentru artiști, și cursurile de vară, a se vedea și Schmidt/Heiter, „Ereignis Darmstadt”, p. 31 și urm. și p. 37 și urm. Remarcabile sunt observațiile programatice detaliate privind orientarea programului și prezentările din ce în ce mai lungi ale evenimentelor din rapoartele anuale ale DAAD între 1966 și 1970, care arată cât de mult se dorea să se obțină un impact extern. De asemenea, este de remarcat faptul că, începând din 1969, se menționează care artiști

compozitorii români. În concordanță cu statutul politic special al Berlinului de Vest în acest proces diplomatic, programul artistic a jucat un rol deosebit de important și complex în schimbul cu Europa de Est.¹

Din runda de selecție pentru anul 1971 s-a păstrat, de exemplu, o notă a lui Peter Nestler (directorul programului la acea vreme), conform căreia acesta ar fi primit prin telefon informații de la Ligeti despre nouă candidați, Ligeti descriindu-l pe Aurel Stroe ca fiind „de cea mai înaltă clasă”.² Astfel de aprecieri, bazate cu siguranță și pe contacte personale, erau decisive în domeniul muzicii. Friedrich Wilhelm Hellmann, în calitate de reprezentant al DAAD, nu a adus, de exemplu, nicio propunere de muzician din călătoria sa exploratorie în România în 1968.³ Filologii de la Universitatea din București, în schimb, potrivit raportului său, s-au arătat foarte interesați de bursele anuale și de cursurile de vară, iar redacția revistei *Neue Literatur*⁴ a menționat imediat numeroase nume concrete pentru programul artistic, printre care Nicolae Breban, Ioan Alexandru, Ingmar Brantsch, Oskar Pastior și alții.⁵ Și totuși, Olah în 1969 și Niculescu în anul următor au fost primii bursieri din România (cu excepția lui Roman Vlad, care în 1964 era deja demult considerat italian).⁶ Abia apoi, din 1971, programul artistic a inclus și scriitori. Nu este surprinzător faptul că tocmai primii bursieri de la Darmstadt, care avuseseră deja contact cu DAAD prin finanțarea sederii lor acolo, apar și în Programul DAAD pentru artiști. Hrisanide, de asemenea unul dintre primii participanți la Darmstadt, a ratat la un pas

își păstrează reședința în Berlin după expirarea bursei, printre aceștia fiind menționat în 1970 și György Ligeti. (DAAD, *Jahresbericht 1970*, Bonn 1971, p. 60).

¹ Weiß, *Kulturarbeit*, p. 264 și urm.

² Arhiva programului artistic al DAAD din Berlin: dosar Stroe, fila 37.

³ Hellmann a vizitat în detaliu Conservatorul „Ciprian Porumbescu” după ce DAAD îl invitasese deja pe directorul acestuia, Victor Giuleanu, în Germania. Friedrich Wilhelm Hellmann, „Bericht über eine Dienstreise nach Bukarest und Sofia 13-25 mai 1968”, p. 8 și urm., PA AA: BAV 50 BUKA 13349. Pe pagina de gardă, raportul este marcat în mod expres "Confidențial!".

⁴ Revistă de literatură publicată în limba germană la Timișoara. N.trad.

⁵ Cf. Hellmann, „Bericht...”, p. 9, 11 și urm.

⁶ A se vedea, de exemplu, DAAD, *Jahresbericht 1964*, Bonn 1965, p. 16, unde Koellreuter este etichetat „Germania/Brazilia”, iar scenografa și actrița Dagmar Hader (ca actriță sub numele Dagmar Lassander), născută la Praga într-o familie germano-chiliană, este etichetată „Germania/Chile”, ca emigrant, a se vedea ibid. p. 15.

invitația în cadrul selecției din 1974, ocupând locul opt pe listă (șapte participanți au fost invitați, el ar fi fost primul „supleant”).¹

Cu un an înainte ca Olah să vină la Berlin în 1969, odată cu Ligeti, în calitate de bursier, ansamblul *Musica Nova* din București interpretase lucrări ale avangardei românești, printre care și de Olah, la Biblioteca Memorială Americană din Berlin (un loc emblematic pentru schimburile muzicale internaționale). După cum reiese din corespondența sa cu Nestler, acesta fusese deja la Berlin în aprilie 1967, imediat după prima sa vizită la Darmstadt.² Olah își prezentase atunci piesa *Columna infinită*, inspirată de Brâncuși, a cărei aspirație spre înalt atrăsese atenția lui Hans-Heinz Stuckenschmidt.³

Într-un mod similar contactelor cu Darmstadt, și cele cu Programul de rezidențe pentru artiști de la Berlin pot fi urmărite până la sfârșitul anilor 1980. Chiar și în 1988, când doar un singur compozitor român, Horațiu Rădulescu, stabilit demult în Europa de Vest, a mai beneficiat de o bursă, DAAD și-a folosit resursele financiare pentru a invita în mod repetat alumni români la Berlin, iar noul director al cursurilor de vară, Friedrich Hommel, a continuat să se intereseze de avangarda românească. Pentru anul 1982, în arhivă se găsește o listă intitulată „Cereri de burse pentru Europa de Est”: din cele 78 de cereri aflate acolo, 53 proveneau din România, iar al doilea grup ca mărime, cu 12 cereri, era format din unguri.⁴ În 1984, la Darmstadt, muzicieni români au participat la Forumul Compozitorilor, au fost incluși în programele concertelor și în conferința despre tonalitate.⁵ După cum

¹ A se vedea: „Berliner Künstlerprogramm. Protokoll der Jury-Sitzung am 27./28. März 1973 (Kopie)”, Anhang zu Karl Ruhberg an [Manfred] Steinkühler, Botschaft der Bundesrepublik Deutschland, 30.5.1973, PA AA: BAV 50 BUKA 13349.

² A se vedea Olah către Nestler, 5 mai 1967, *Archiv des Berliner Künstlerprogramms des DAAD: Akte Olah*, fila 15 și urm., precum și scrisoarea sa de cerere (nedatată), filele 17-26, aici 21, ibid.

³ A se vedea comentariul său radiofonic: Stuckenschmidt, extras din scenariul emisiunii „Gehört und beurteilt”, emisiune RIAS din 13 aprilie 1967, copie tipărită, în: *Akte Olah*, fila 27.

⁴ „Stipendiengesuche Osteuropa”, IMD-A100420-202510-19.

⁵ Costin Mioreanu, alături de Johannes Fritsch și Kevin Volans, a fost unul dintre vorbitorii din introducerea Congresului despre tonalitate din 21 iulie 1984, iar Anatol Vieru a ținut acolo o conferință în ziua următoare. Carmen Cârneți și Doina Rotaru au vorbit la Forumul Compozitorilor, iar pe 24.7. cvintetul de suflători al Radiodifuziunii

reiese dintr-o traducere în limba engleză din arhiva Cursurilor de vară de la Darmstadt, Anatol Vieru a scris un raport lung și detaliat pentru revista bucureșteană *Muzica* despre impresia sa despre cursurile din 1984, care l-a interesat pe Hommel atât de mult, încât a fost realizată special această traducere.¹

Iar pentru 1986, o listă intitulată „Participanți înscriși/anunțați din țările blocului estic (candidați la burse)” indică 27 din totalul de 51 de candidaturi din România (printre care se aflau 12 compozitori, incluzând nume consacrate precum Niculescu, Marbe și Stroe).² O notă de planificare a programului, întocmită de Hommel pentru același an, privind participanții din Bulgaria, Republica Socialistă Cehoslovacă, Iugoslavia, Polonia, România și Ungaria menționează șase nume pentru România: [Costin] Cazaban, M[iriam] Marbe, [Horațiu] Rădulescu, [Anatol] Vieru, și adăugate ulterior în creion: [Călin] Ioachimescu și [Radu] Stan.

Pentru a înțelege mai clar ce însemnau aceste adnotări și cifre, trebuie citite dosarele Ambasadei de la București. Raportul lui Matthias Serwo de la Institutul Cultural al RFG din 1985/86 începe cu fraza:

Izolarea și frustrarea caracterizează impresiile după un an petrecut în București. Izolarea: este interzis cetățenilor acestei țări să vorbească cu străinii. Acest lucru merge atât de departe, încât vecinii de pe stradă nu răspund la un salut. Nu există vizite la domiciliu. La instituții, acestea sunt rare și de obicei anunțate în prealabil.³

București a susținut un concert nocturn cu un program românesc, printre care și o lucrare a Violetei Dinescu, care trăia în Germania din 1982. A se vedea cronologia cursurilor din 1984, Susanne Heiter, Kim Feser, Pietro Cavallotti, Dörte Schmidt: *Chronologie der Internationalen Ferienkurse für Neue Musik, 1967-1994. Entstanden im Rahmen des Projekts „Ereignis Darmstadt”* (Universitatea de Arte din Berlin, 2011-2022), <https://internationales-musikinstitut.de/de/chronik/ferienkurse-1984/>.

¹ Articol de Anatol Vieru pentru *Muzica*, traducere în limba engleză, IMD-A1002014-2000029-16. Se pare că acest articol nu a apărut la acea vreme în *Muzica*, ci abia mai târziu: Anatol Vieru, „Darmstadt – 1984”, în *Cuvinte despre sunete*, București 1994, p. 387. Nici acolo nu există vreo mențiune despre o tipărire anterioară. Îi mulțumesc Valentinei Sandu-Dediu pentru această informație.

² IMD-A100429-202571-14. Au fost incluși doi compozitori din RDG (inclusiv tânărul Steffen Schleiermacher).

³ O.D. (ștampilă de primire ambasadă 24 iulie 1986), p. 1, PA AA: BAV 50 BUKA 24608.

În următorul raport din 1986/87 se arată: „*Rien ne va plus*, aceasta este impresia pe care o ai ca șef al Institutului Cultural din București. Noi acordăm burse, bursierii nu au voie să călătorească în străinătate”.¹ Și mai jos, la punctul „Planificare ulterioară”: „Cu onestitate ar trebui să spunem că, dacă atâtea țări doresc un I[nstitut] G[oethe] și totuși nu pot obține unul, de ce să rămânem aici, unde suntem doar tolerați cu reticență?”² Și, în cele din urmă, în *Raportul anual privind politica culturală* al Ambasadei din 1987/88, citat deja, se poate citi chiar la început constatarea lipsită de speranță: „Dar cel mai grav lucru pentru oamenii intelectuali este frica”.³

*

Având în vedere sursele păstrate, celebrele întâlniri din zilele de luni de la București cu „maestrii din generația de aur” (adică Niculescu, Olah, Marbé, Stroe și Vieru), despre care povestește de exemplu Irina Hasnaș, capătă o perspectivă mai largă.⁴ Reprezentanților aceluși grup avansat care, în calitate de călători, mențineau legătura cu Berlinul și Darmstadtul, le revenea, într-un fel, rolul de cronicari de voiaj în ambele „lumi”, atât în Germania (de Vest), cât și în România. La întâlnirile „de luni” de la București probabil că s-or fi discutat stiluri și curente componistice, dar altceva este fundamental: bursierii din Darmstadt și Berlin au adus la Ateneul din București posibilitatea unei culturi a dialogului de la Darmstadt, Berlin etc. Credibilitatea lor se baza pe poziționarea estetică și politică, iar percepția internațională i-a pus în

¹ Raport anual 1986/87, fără dată, fără ștampilă, p. 1, PA AA: BAV 50 BUKA 24608.

² Ibidem.

³ PA AA: BAW 50 BUKA 24608.

⁴ „Unii compozitori serveau drept paravan, drept scut, iar sub acesta se petreceau toate lucrurile importante. [...] Aveau loc aceste întâlniri de luni, te întâlneai cu un maestru din ‘generația de aur’ și aveau loc discuții și dezbateri despre ceea ce era nou, îndrăzneț. În fiecare luni, la ora cinci, ne întâlneam la Ateneu.” Irina Hasnaș, citată în: Niedermeyer și Scheib, p. 474.

lumina reflectoarelor, ceea ce le-a permis să creeze un camuflaj în care astfel de dezbateri au devenit posibile.¹

Privirea asupra acestor rețele de interacțiuni culturale oferă o perspectivă instructivă asupra relațiilor dintre compozitorii germani și cei români și, în lumina realității sumbre a regimului Ceaușescu aflat în plină desfășurare, prezintă argumente diferite față de afirmația că o astfel de „izolare” politică duce, printr-o deconectare de la situația generală atât din Europa de Vest, cât și Est, la o dezvoltare guvernată de propriile legi și, în cadrul acesteia, la una specific românească. Nici nu se poate, se pare, ajunge la esența acestei istorii doar prin încercări de sistematizare estetică.

Dacă ne întoarcem în acest moment la aprecierile menționate la începutul studiului de față, descrierea situației făcută de Gisela Gronemeyer în 1991 apare într-o lumină nouă. Când scria că românii „suferă mai ales de reputația că muzica lor nu este ‘la zi’, pentru că ceasurile din Est pur și simplu ticăiau altfel. Muzica din Uniunea Sovietică, prin contrast, este percepută aici ca exotică”, asemenea formulări relevă la rândul lor că privirea care categorisește astfel este ea însăși vulnerabilă la exotism. Situația neclară de după reunificarea germană era acum în centrul atenției unei priviri „occidentale”, ale cărei speranțe de clasificare și ordine implicau, cu siguranță, și perspective hegemonice. Lipsa de interes din partea românilor, remarcată în diverse ocazii, ar putea fi interpretată ca o strategie de a se sustrage de la acestea. Rolul particular al României, adesea evidențiat, capătă în acest context o nouă dimensiune. Sursele discutate arată cum s-a dezvoltat această încredere în sine, care îi determinase deja pe Niedermeyer și Scheib, în raportul lor din 2003, să concluzioneze: „În România, oamenii nu caută să recupereze timpul pierdut; ei știu de zeci de ani că sunt în frunte”.²

Traducere din limba germană: Valentina Sandu-Dediu

¹ Nu întâmplător Niedermeyer și Scheib afirmă că întâlnirile de luni, care au loc într-un loc vizibil, permit să se observe „cum se ascunde cineva în lumină”; Niedermeyer și Scheib, p. 474.

² Niedermeyer/Scheib, *Abstract Monarchy*, p. 474.

Nota traducătoarei

Acest studiu, publicat de curând cu titlul „*Verbindende Wechselwirkungen werden erkennbar*“. *Neue Musik als Medium der „public diplomacy“ zwischen Rumänien und Deutschland in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, în *Die Musikforschung*, Bd. 79 Nr. 1 (2026), a pornit, într-adevăr, cum precizează autoarea, de la o comunicare ținută în cadrul unui simpozion din Săptămâna Internațională a Muzicii Noi, București, 2023. Între timp a rezultat un volum din contribuțiile la acel simpozion, pe care l-am coordonat la Editura Muzicală, în 2024: *Tangente și intersecții. România și Germania în dialog componistic*. Studiul de față se adaugă drumului deschis de acel volum, și reprezintă o premieră în studierea arhivelor germane care dezvăluie schimburile culturale – muzicale în special – între România comunistă și Germania federală.

SUMMARY

Dörte Schmidt

“The connections that bind us become visible.”

New music as a mediator of “public diplomacy” between Romania and Germany in the second half of the 20th century

In the *Annual Report on Cultural Policy for 1987/88*, the Cultural Department of the German Embassy in Bucharest characterized Romania as “unique in many respects: a socialist country that not only desires no contact with the West, but also does not want to have anything to do with its sister states in the East.” The country’s self-imposed isolation, noted by diplomats shortly before the collapse of the communist regimes, clearly reflected the frustration of cultural policymakers. It also fit into the broader tradition of variously motivated analyses of “Romania’s special case.” The issue – now widely debated – of possible breaches in the so-called “Iron Curtain,” as well as interactions across the divide between political blocs, on which foreign cultural policy relied so heavily, does not seem to apply in this case; but rather: the cited assessment adds an important dimension to these debates, which are among the most interesting and complex not only in Europe’s (cultural) political history, focusing both on East-West relations

and on the significance of the internal dynamics of the so-called “Eastern Bloc” states.

Examining these networks of cultural interactions offers an instructive perspective on the relationships between German and Romanian composers and, in light of the grim reality of the Ceaușescu regime in full swing, presents arguments that challenge the assertion that such political “isolation” leads, through a disconnection from the general situation in both Western and Eastern Europe, to a development governed by its own laws and, within that framework, to a specifically Romanian one. It seems, in fact, that one cannot get to the heart of this history merely through attempts at aesthetic systematization.

The drummers of 1970s progressive rock in the Socialist Republic of Romania: creative solutions under censorship

Alex Muşat

Materials and methods

This study is based on a combination of primary sources, audio recordings, and contextual historical materials. The primary sources consist of two interviews I conducted in March 2023 with Romanian progressive rock drummers Mihai Farcaş (Progresiv TM) and Costin Petrescu (Phoenix). These interviews focused on the musicians' influences, technical approaches to drumming, access to instruments and equipment, and recording conditions under the cultural constraints of Socialist Romania.

The musical analyses draw on studio recordings by three representative Romanian progressive rock groups of the 1970s: Phoenix (*Cei ce ne-au dat nume*, 1972; *Mugur de fluier*, 1974; *Cantafabule*, 1975), Progresiv TM (*Dreptul de a visa*, 1976), and Sfinx (*Zalmoxe*, 1979). These recordings were selected because they exemplify two distinct aesthetic strategies within Romanian progressive rock: a synthesis of folkloric and Western elements (Phoenix and Sfinx) and a more explicit engagement with Western musical language (Progresiv TM). All recordings were accessed in their officially released versions, using digitalized reissues on Apple Music, YouTube, and Spotify.

Additional contextual materials include interviews and secondary literature on the cultural influence of censorship in Central and Eastern Europe. These sources were used to situate the musical analyses within their broader political and ideological contexts.

Musical analysis was conducted through close listening to selected tracks, with particular attention to rhythmic structures, meter,

timbre, instrumentation, and interaction between the drummer and other players.

Finally, the study situates these musical practices within their political and cultural context, particularly the impact of the July Theses of 1971 on Romanian artistic production. By combining musical analysis with firsthand testimony and historical framing, the article aims to identify both shared characteristics and divergent approaches in Romanian progressive rock drumming during the 1970s.

Introduction

Romanian music began receiving influences from rock as early as the 1960s, with beat and rock band appearing during the second half of the decade under Communist rule (Volceanov 2013, 746-747). However, this cultural opening would dramatically end with Nicolae Ceaușescu's announcement of the July Theses in 1971, which initiated a period of intensified ideological control over the arts, culture and society, and a return to Stalinism (Stanciu, 2013).

While British progressive rock band such as Yes and King Crimson drew their musical language primarily from classical music and jazz fusion (Martin and Halliwell 2011, 11), Romanian bands faced a different set of pressures and possibilities. Under Ceaușescu, folk cultural heritage was used for political and ideological purposes, particularly to reinforce the cult of personality and legitimize the regime (Rus 2024). This approach surprisingly created a unique style of Eastern European progressive rock, as some bands kept their Western musical influences while embracing Romanian folk themes, melodies, and rhythms.

While progressive rock scholarship has flourished in recent decades (Macan; Martin; Holm-Hudson), with detailed attention to British and American bands, the Romanian progressive scene remains largely unexplored in Anglophone scholarship. Works on rock music in the Eastern Bloc (Ryback; Ramet; Beard and Rasmussen) have begun to recover these histories, yet the specific musical practices of Romanian progressive rock have received no sustained analytical attention. Drawing on my own analysis of Romanian progressive rock for this

study, I propose a twofold trajectory for the genre's development in 1970s Socialist Republic of Romania.

The first zone comprised bands with strong folkloric influences, in which melodies and compound meters of Romanian folk music were mixed with Western tendencies of the genre. Phoenix exemplified this approach most successfully, creating a unique version of progressive rock that satisfied both artistic and ideological constraints. The second zone included bands that embraced Western European musical language more openly, such as Progresiv TM from Timișoara, a city situated close the Yugoslav border.

Despite the historical and cultural significance of this music, little has been documented about the musical language of the few Romanian bands that popularized progressive rock in the 1970s. Rhythmic analyses of the pieces are almost non-existent in musicological literature, and the creative solutions developed by Romanian drummers remain largely unexplored. In this context, conclusions about the rock drummers of the decade were drawn following two interviews I conducted in March 2023 with drummers Mihai Farcaș (Progresiv TM) and Costin Petrescu (Phoenix). These interviews provide information about the creative processes, material constraints, and musical influences that shaped the development of Romanian progressive rock. The interviews reveal not only technical details about drum techniques and equipment but also illuminate the broader cultural and political context in which these musicians operated.

Historical context: constraints, exploration, and innovation

Political constraints as a means of artistic discovery

Haraszti (1987, 45) argues that artistic production can persist even under totalitarian regimes, and that censorship may prompt musicians to develop new techniques and strategies. This particular dynamic can be reflected in the practice of progressive rock bands in The Socialist Republic of Romania, where the odd time signatures present in progressive rock camouflage it as a “folk-inspired genre”. Moreover, Whalen (2013, 1) argues that censorship of artistic work can

paradoxically stimulate and expand creativity rather than simply restricting it. Therefore, if Ceaușescu's plan in 1971 was to effectively remove Western influences from Romanian popular music, then it produced unexpected consequences, as rock musicians began to look for inventive ways of aligning with the Party's cultural values.

In an interview published in 2012, Phoenix band leader and guitarist Nicu Covaci recalled that when Ceaușescu demanded all Romanian art be based on folklore, the band responded, "If you want folklore, we will give you folklore." (Covaci 2012, author's translation). The band's next three albums, *Cei ce ne-au dat nume* (*Those Who Gave Us Names*, 1972), *Mugur de fluier* (*Flute Bud*, 1974), and *Cantafabule* (1975) effectively embrace odd time signatures and lyrics inspired by traditional Romanian folk songs, while simultaneously using rock instruments, such as electric guitars, synthesizers, and drum sets. In the same interview from, Covaci is quoted as saying:

At Electrecord [Romania's state-owned record label], I discovered an extraordinary resource: an archive of archaic music, a folklore anthology containing pre-Christian rituals. I would listen to it and weep, my hair standing on end; we would look at each other, tears streaming, trembling. We listened and listened until we began not merely to perform these songs, but to compose in that style ourselves. In this way, we were able to create a synthesis — and that is why I am proud, because we achieved a true synthesis (Covaci 2012, author's translation).

Therefore, the cultural environment of the late 1960s and early 1970s provided a fertile ground for the development of Romanian rock music that embraced Western aesthetics while remaining in line with the ideological frameworks. Fichter (2011) argues that "a vibrant countercultural and dissident movement developed in Romania between 1965 and 1975," in which young people "combined elements of the global youth movement with local cultural and political practices." Therefore, the musical vocabulary of Romanian progressive rock drummers had to be adapted to local conditions, including limited access to musical education and scarcity of professional instruments.

Within this context, Phoenix's band leader Nicu Covaci reflected on the challenges of innovating under difficult circumstances:

My intention was clear from the beginning, but the path had not been trodden by anyone before, so I did not know if I would succeed in turning the concept into reality. I persisted, and the result materialized into what can be called the “Phoenix style”. (Covaci 1994, 228, author’s translation).

However, Phoenix’s first record wasn’t initially well received by the Communist Party. In an article published in 2023, Romanian music outlet Rock FM notes that certain themes on the original *Cei ce ne-au dat nume* project were deemed “*taboo*” by the cultural arbiters of the Romanian Communist Party, leading to the planned double LP being cut to a single release. Tracks such as “Vișina” (“The Cherry”), “Cei ce ne-au dat nume” (“Those Who Gave Us Names”) and “Cocoșii Negri” (“The Black Roosters”) were removed from the original concept because they did not conform to the narrow folkloric and ideological frameworks promoted by the regime (Rock FM 2023).

However, Volceanov (2013, 747-748) argues that the Communist Party’s censorship was not always as effective. He cites the radio broadcasts of hippie songs such as Scott McKenzie’s “San Francisco” in the 1970s and the publication of translated Bob Dylan and Beatles lyrics in Romanian literary magazines in the following decade as examples of an uneven approach to censorship of Western musical and cultural influences.

Material constraints and creative solutions

In the period immediately following the July Theses of 1971, playing the drum set in progressive rock appears to have had several common characteristics, regardless of the musicians’ age, level of study, or geographic area. The two competing cities in the development of Romanian progressive rock seemed to be Bucharest, the political and cultural capital, and Timișoara, Romania’s westernmost major city (Mihai Farcaș, personal communication, 2023).

First and perhaps most significantly, the lack of formal education is evident across the entire cohort of progressive rock drummers. According to Mihai Farcaș, most drummers of the genre were self-taught and rarely graduates of high school or university studies in classical music. The absence of formal drum instruction meant that

Romanian rock drummers had to develop their own pedagogical methods, learning primarily through careful listening to records (Mihai Farcaș, personal communication, 2023).

In this context, the construction of rhythms and drum fills in rock music was accomplished without formal knowledge of the technical elements of language on the instrument. Drummers developed their vocabulary intuitively, guided by their ears and musical instincts rather than by systematic instruction in rudiments, reading, or theory. Costin Petrescu eloquently describes this process, remarking that his accompaniment was created by appealing to knowledge accumulated over time, to the numerous and varied rhythms memorized, and adapting personal inspiration and technique according to the form and style of the piece (Costin Petrescu, personal communication, 2023).

Mihai Farcaș provides an even more striking illustration of this autodidactic tradition when he admits that he first encountered the term *paradiddle* (one of the most basic rudiments in Western drum pedagogy) only in 1979, upon receiving a drumming coursebook from jazz drummer Eugen Gondi. Until that point, Farcaș had developed his technique entirely through imitation and experimentation (Mihai Farcaș, personal communication, March 2023). Moreover, the lack of formal training created particular challenges when it came to notation and communication with other musicians. Costin Petrescu notes that understanding and writing his drum parts required the assistance of his bandmates who were students at the Conservatory (Costin Petrescu, personal communication, 2023).

Another common point among Romanian progressive rock percussionists was the constant influence of foreign drummers, whose playing they studied, despite limited access to live performances or instructional materials. According to Farcaș, among the most frequently cited influences were John Bonham, Billy Cobham, Ginger Baker, Mitch Mitchell, Ringo Starr and Keith Moon (Mihai Farcaș, personal communication, 2023). The absence of the influence of drummers such as Bill Bruford or Carl Palmer, whose musical language uses elements from jazz music and classical percussion (Macan 1997, 47) suggests that Romanian drummers were more influenced by the foundational rock bands of the late 1960s than by the more elaborate and technically demanding progressive rock of the early 1970s.

In addition to individual drummers, both Mihai Farcaș and Costin Petrescu emphasize influences received from rock bands such as The Beatles, The Doors, and The Kinks (Mihai Farcaș and Costin Petrescu, personal communication, 2023).

Adding to their self-taught character and Western European influences, another defining feature of Romanian progressive rock drummers in the 1970s was the lack of superior quality instruments, compensated through various improvisations that demonstrate remarkable determination.

Mihai Farcaș reports studying with two broom handles on plastic hats, instead of the usual practice pad. This kind of resourcefulness was typical of Romanian musicians during this period, who mostly had to rely on low quality instruments made in the factories of The Socialist Republic of Romania (Mihai Farcaș, personal communication, 2023). Even more remarkable is Costin Petrescu's construction of an entire drum set from scratch. He states:

For the records I made with Phoenix in those periods, I used my personal set, which consisted of a bass drum, snare drum, two medium tom-toms, a floor tom, hi-hat, and two large cymbals. All the drums, except for the bass drum, were made of brass sheet, rolled, welded, and reinforced, manufactured in Romania with the help of my father, who had connections with workers in the field. They were fitted with a single head and original Remo plastic skins. I covered them with a special sticker, also brought with difficulty from Germany (Costin Petrescu, personal communication, 2023).

This account reveals the extraordinary lengths Romanian musicians had to go to obtain functional instruments, essentially becoming instrument builders in addition to players. More impressively, both the albums *Cei ce ne-au dat nume* (1972) and *Mugur de fluier* (1974) were recorded using this particular homemade drum set (Costin Petrescu, personal communication, 2023).

The improvisational aspect of drum set construction is also noted by Mihai Farcaș, who started using two bongos attached to the bass drum as tom-toms; a creative substitution that added a distinctive timbral quality to his playing while solving the problem of unavailable

tom-toms. The drummer's first professional instrument was a Pearl drum set purchased in 1972, representing a significant upgrade but also indicating that professional-quality instruments could be obtained, albeit with difficulty and expense. Like Costin Petrescu, Farcaș complemented his drum set with percussion elements from outside the sphere of rock music, including bongos and bells, instruments that were apparently more accessible than standard rock drum equipment (Mihai Farcaș, personal communication, 2023).

Drumming vocabulary in the works of Phoenix, Sfinx and Progresiv TM

Phoenix: Costin Petrescu and the jazz-influenced era (1972-1974)

Costin Petrescu's approach to drumming with Phoenix represents a good example of autodidacticism in Romanian progressive rock. His inclination toward jazz is evident throughout the LPs *Cei ce ne-au dat nume* (*Those Who Gave Us Names*, 1972) and *Mugur de fluiet* (*Flute Bud*, 1974), but reaches its apotheosis in the accompaniment and drum solo of the piece "Negru Vodă" (1972), a fourteen-minute epic that stands as one of the masterpieces of Romanian progressive rock. His rhythmic approach, characterized by extensive use of the hi-hat, cymbal work, and the performance of drums fills with a swing feel demonstrates a predilection for the jazz aesthetics, and not towards the harsher approach of rock music.

Interestingly, Costin Petrescu's use of jazz vocabulary on the drums is similar to the approach used by Deep Purple drummer Ian Paice in the early 1970s. In an interview I conducted with Ian Paice in 2022, he explained that his first musical influences came from big band, swing, and jazz music (Paice 2022). Their approach is also paralleled by Cream drummer Ginger Baker, who is quoted as saying he never played rock, but jazz (Baker 2019), and by Bill Bruford's remark: "We would rather be swinging here, rather than grooving." (Bruford 2019).

The compound meters chosen by composers Nicolae Covaci and Josef Kappl for the early Phoenix albums have their roots in various Romanian traditional customs, representing a conscious strategy to satisfy the cultural nationalist requirements of the July Theses while simultaneously pursuing progressive rock ambitions. The pieces on the

debut LP *Cei ce ne-au dat nume* are explicitly inspired by shepherding customs from Oaş and Maramureş in northern Romania, lamentations from various regions, and spring and winter customs from regions such as Banat and Suceava (Phoenix 1972).

Romanian folk music is notable for its use of asymmetric, or *aksak* rhythms, which combine short and long beats into additive sequences rather than following standard binary or ternary meters. As ethnomusicologist Constantin Brăiloiu theorized, *aksak* patterns are constructed from two unequal duration units (long and short), whose relative lengths produce a characteristic “limping” effect. These sequences are typically cyclic and odd in total count. Brăiloiu also exemplifies these groupings by using rhythmic combinations of durations such as 2+3, 3+2, 2+2+3, or 2+3+2 to illustrate examples of *aksak* rhythm (Brăiloiu 2009, 133–167).

The songs on *Cei ce ne-au dat nume* fall into the following meters: 6/4, 5/4, and 7/4 on “Introducere” (“Introduction”), 6/4 “Nunta” (“The Wedding”), 6/8 on “Păpărugă” (“Rain Song”), 7/4 on “Vara” (“Summer”), utilizing the asymmetrical meter common in Romanian folk dance music; and 4/4 on “Toamna” (“Autumn”), “Negru Vodă” and “Pseudo-morgana”.

Noteworthy throughout these recordings is Costin Petrescu’s jazz-tinged discourse and his use of the drum set not as a solo pretext, but as an accompanying instrument. The use of the hi-hat is particularly sophisticated in Petrescu’s playing. On “Introducere”, he executes rapid sixteenth notes while opening and closing the hi-hat unevenly, creating a constant texture that adds considerable rhythmic and timbral interest to what might otherwise be a straightforward rock beat.

On “Vara”, the prominence of the cowbell is increased in the audio mix, adding a bright, cutting timbre that evokes the bells worn by sheep in mountain pastures.

Other tracks on the debut album showcase different facets of Petrescu’s approach. “Iarna” (“Winter”) presents a shuffle rhythm; “Jocul caprelor” (“The Goats’ Dance”) prominently features tom-toms, with percussionist Valeriu Sepi literally playing goat bells as part of the arrangement (Phoenix 1972).

The influences of jazz music are most clearly present on the magnum opus “Negru Vodă”, a multi-section piece that ranks among

the finest achievements of Romanian progressive rock. In one section of this piece, Josef Kappl's bass guitar solo is accompanied almost exclusively on the hi-hat, in a swing manner with occasional random accents on the snare drum. Subsequently, Kappl and Petrescu engage in a dialogue clearly inspired by the improvisational exchanges common in jazz, with Petrescu creating drum fills made up of triplets across the entire range of the drum set, responding to and commenting on Kappl's bass lines in real time.

Regardless of the piece and the discourses of other band members, Petrescu's rhythmic approach reveals a certain predilection for rhythms and drum fills with swing elements, evidence of his inclination toward jazz music.

The next album, *Mugur de fluier (Flute Bud; 1974)*, offers similar discourses in compound meters while expanding the band's sonic palette and conceptual ambitions. Most pieces remain in 4/4, but significant exceptions include "Mica țiganiadă" ("Little Gypsy Dance") in 5/8, "Muzica și muzichia" ("Music and Music") alternating between 4/4 and 7/8, and "Dansul codrilor" ("Dance of the Woods") alternating between 6/4 and 5/4 meters.

In addition to the traditional drum set, Costin Petrescu often uses percussion instruments for *Mugur de fluier*, especially bongos, bells, timpani, and handclaps (Phoenix 1974). This expansion of the percussive palette beyond the standard rock drum set can reflect musicians' desire to incorporate timbres associated with Romanian folk music.

In addition to performing unison passages with other instruments, Costin Petrescu displays a preference for triplet drum fills framed in 4/4 meter. These triplet fills become something of a trademark, creating a temporary sense of 3/4 or 12/8 superimposed over the underlying 4/4 pulse. Additionally, as in the previous album, when not using snare drum, bass drum, and hi-hat for rhythm construction, Petrescu utilizes tom-toms tuned as high as possible, accompanied by the hi-hat operated with the foot on each quarter note of the 4/4 time signature. This technique of using high-tuned toms creates a sound reminiscent of traditional drums while maintaining the power and projection of a rock drum set.

Throughout the first two Phoenix albums, the drum set is mixed below the level of other instruments, a production choice that may reflect either the relatively poor technology of Electrecord studios — Mihai Farcaș notes that in 1976, the drum set was captured with only two microphones; a severe limitation compared to the multi-mic techniques already standard in Western studios (Mihai Farcaș, personal communication, 2023), or Costin Petrescu's tendency to treat the instrument toward the more sensitive direction of jazz.

Phoenix: Ovidiu Lipan Țândărică and the drum set as a soloistic voice (1975)

The much more powerful drum sound on the next Phoenix record, *Cantafabule* (1975), seems to demonstrate that the subdued drum mix on earlier albums was indeed a matter of taste rather than technical necessity. *Cantafabule* represents the first and only album from the 1970s by Phoenix featuring Ovidiu Lipan in the drummer role. However, he would become imprinted in the collective mind as the *de facto* drummer of the band, both through his subsequent presence in concerts, studio albums, and compilations throughout the 1980s and 1990s, and due to his dramatic escape from Romania in 1977 alongside guitarist Nicu Covaci, bassist Josef Kappl, and guitarist Erlend Krauser (Covaci 1994, 427-432). The flight of Phoenix members to the West, hidden inside Marshall amplifiers placed in the trunk of a truck, became one of the most celebrated episodes in Romanian rock history, transforming the band into symbols of artistic freedom and resistance to Communist control.

Cantafabule also represents a complex creation both in terms of concept and regarding harmonic, melodic, and rhythmic parameters. Based on Romanian folklore and fairy tales, the double album showcases Phoenix at their most ambitious and accomplished, with intricate arrangements, sophisticated compositional techniques, and virtuosic performances from all band members. The success of *Cantafabule* is maintained by Ovidiu Lipan's volcanic interpretation, which emancipates the drum set into a role with pronounced solo tendencies, a clear departure from Costin Petrescu's more accompanimental approach on earlier Phoenix albums. Where Petrescu

approached the drum set as a jazz-influenced musician, supporting and enhancing the melodic instruments while maintaining rhythmic stability, Lipan conceived of the drums as a melodic and soloistic voice in their own right, constantly commenting on and interacting with other instruments.

The album's opening, accomplished through the song "Invocație" ("Invocation"), performed in 6/8 meter, immediately establishes this more aggressive approach. Ovidiu Lipan alternates between martial snare drum patterns, discourses on tom-toms (like his predecessor Costin Petrescu, but with greater volume and intensity), rhythms in which the hi-hat's sonority is emancipated, and dramatic unison passages performed with bass drum and cymbals, particularly on the repeated vocal phrase "să se ivească!" ("let it appear!"). Moreover, the tom-tom interventions often have pronounced solo tendencies, transforming what might be simple fills into miniature drum solos that draw attention to themselves as independent musical events. In addition to the traditional drum set, the presence of bells and gongs adds an almost ritualistic quality appropriate to the song's theme.

Ovidiu Lipan uses the vocal pauses of lead vocalist Mircea Baniciu to perform drum fills on tom-toms and unison triplet passages with guitar and voice, on lyrics such as "al tău nume întreg, erai și ești" ("your full name, you were and are"), present in the song "Delfinul, dulce dulful nostru" ("The Dolphin, Our Sweet Dolphin"). This approach to drumming, in which the drummer actively listens and reacts to vocal phrasing, represents a sophisticated level of musical interaction reminiscent of the interplay in jazz music. While the rhythmic accompaniment of "Uciderea balaurului" ("The Slaying of the Dragon") is realized through a shuffle rhythm, "Știma casei" ("The Lady of the House") presents accompaniment on bongos, showcasing the integration of Latin percussion into Romanian progressive rock. Ovidiu Lipan's predilection for drum fills performed in every breathing moment of the voice can be sensed throughout "Pasărea calandrinon" ("Calandrinon Bird"), where the exclusively instrumental moments are accompanied with snare drum and tom-toms in a constant alternation of 6/4 and 3/4 meters.

Based on his presence on a single 1970s progressive rock album, several characteristics of Ovidiu's discourse can be highlighted: frequent

use of drum set passages in unison with the rhythms of vocal, electric guitar, bass guitar, or electric piano lines; construction of rhythms exclusively on tom-toms, creating a more primal sound; execution of triplet breaks frequently framed in 4/4 meter; constant performance in the *forte* register without significant intensity changes, maintaining a high energy level throughout; solo tendencies throughout the accompaniment, treating even ostensibly accompanimental passages as opportunities for rhythmic invention; and predilection for cymbal-based accompaniment.

Sfinx: Mihai Cernea and folkloric progressive rock experimentation

Positioned at the border between folkloric inspiration and Western language elements, the Bucharest band Sfinx (Sphinx) released the album *Zalmoxe* in 1979, a concept album inspired by the story of the Dacian god of the same name. Coming relatively late in the decade, *Zalmoxe* benefited from the earlier experiments of Phoenix, synthesizing folkloric and Western progressive elements with considerable sophistication. The album's Dacian theme was particularly astute politically, as references to Romania's pre-Roman Dacian heritage fit perfectly with dictator Nicolae Ceaușescu's promotion of protochronism — the theory that Romanian culture pre-dated and influenced other European cultures (Țăranu 2025, 2) — while simultaneously providing mythological and mystical content suitable for progressive rock.

Pieces such as “Ursitoarele” (“The Fates”) or “Blana de urs” (“Bearskin”) showcase drummer Mihai Cernea accompanying in unison with the rhythmic motifs of the electric and bass guitars, either on hi-hat or with the help of the bass drum or tom-toms. This unison approach, by now a well-established feature of Romanian progressive rock drumming, demonstrates how specific technical strategies became shared vocabulary across the scene. Likewise, like Costin Petrescu, Ovidiu Lipan, and Mihai Farcaș before him, Cernea predominantly uses tom-toms in the accompaniment of the song “Peștera” (“The Cave”). Cernea often gives the drum set discourse a solo tint, maintaining the quasi-soloistic approach pioneered by Ovidiu Lipan on *Cantafabule*. However, Cernea does not display Petrescu's jazz-inspired drumming or Ovidiu Lipan's

soloistic flair. His more subdued style enhances Sfinx's intricate arrangements while also delivering distinctly archaic tones on tracks like "Peștera" ("The Cave"), which features tom-toms and unconventional time signatures, including the use of 7/4 meter.

**Progresiv TM: Embracing improvisation and interplay –
Mihai Farcaș and Hely Moszbrucker**

While Phoenix found common ground between progressive rock and the music of archaic Romanian customs in compound meters derived from folklore, Progresiv TM from Timișoara drew their influences more directly from the Western zone, releasing the album *Dreptul de a visa* (*The Right to Dream*) in 1976, with the lineup of Ilie Stepan, Hely Moszbrucker, Mihai Farcaș, Gheorghe Toz, and Ladislau Herdina (Progresiv TM 1976). Their music showed less obvious debt to Romanian folklore than Phoenix, instead embracing the harmonic, melodic, and rhythmic language of British progressive rock more directly.

An innovation in Romanian rock music was the simultaneous performance of pieces on two drum sets, operated by Mihai Farcaș and Hely Moszbrucker (Mihai Farcaș, personal communication, 2023). This unusual configuration created a massively powerful rhythmic foundation while also allowing for complex polyrhythmic interactions between the two drummers.

Among the compositional and interpretive characteristics of the album are the presence of rhythmic unison passages between the drum sets and the rhythmic motifs of the bass guitar, electric guitar, or flute on pieces such as "Omul e valul" ("Man is the Wave"), "Rușinea soarelui" ("The Shame of the Sun"), and the album's title track "Dreptul de a visa / Poetul devenirii noastre" ("The Right to Dream / The Poet of Our Becoming").

Mihai Farcaș's and Hely Moszbrucker's drum kits are mixed in stereo, although there is no verifiable information about which drummer plays which kit. A striking example of their interplay occurs on "Rușinea Sorelui" ("The Shame of the Sun"): the drum set in the left channel maintains a 4/4 groove using hi-hat and bass drum, while the right-channel kit accompanies solely with cymbal bells. Later in the

track, the right-channel drummer occasionally emphasizes the first beat with the crash cymbals, while the left-channel drummer continues a 4/4 backbeat. Moreover, during the spoken-word section of "Odată doar vei răsări" ("Once You Will Rise"), the right-channel drummer performs an improvisational accompaniment on the cymbal bells, while the left-channel drummer maintains a steady 4/4 backbeat on the hi-hat and with snare rimshots. On the song "Nimeni nu e singur" ("No One is Alone"), only one drummer mixed in stereo plays the rhythmic accompaniment. Due to the uneven balance of instruments in the audio mix, particularly the relatively low volume of the drums, some of these rhythmic characteristics can be difficult to discern or may be partially obscured in the recording.

The album also features accompaniments on cymbals or bongos on tracks such as "Clepsidra" ("Hourglass"), "Va cădea o stea" ("A Star Will Fall"), and "Odată doar vei răsări" ("Once You Will Rise"); extended solo moments, frequent triplet drum fills on tom-toms framed in 4/4 meter (a technique shared with both Phoenix drummers, Ovidiu Lipan and Costin Petrescu); and improvisational moments.

Common features of Costin Petrescu, Ovidiu Lipan, Mihai Farcaș, and Mihai Cernea

The interpretive and compositional features of percussionists Costin Petrescu, Ovidiu Lipan, Mihai Farcaș, and Mihai Cernea, despite their individual stylistic differences, can be synthesized into a set of common characteristics that define Romanian progressive rock drumming in the 1970s. These shared features suggest not merely coincidental similarities but rather the emergence of a distinctive national style shaped by common constraints, influences, and creative solutions.

One defining characteristic is the extensive use of the hi-hat, crash and ride cymbals as primary accompaniment voices rather than as mere timekeeping devices. Equally important is the construction of rhythms exclusively on tom-toms, with the purpose of recreating archaic sonorities, which became a distinctive marker of Romanian progressive rock. By avoiding the snare drum and emphasizing the deeper, more resonant tones of tom-toms, drummers evoked the sound of traditional drums without actually abandoning their rock drum sets. Musicians also

made use of a wide spectrum of percussion instruments, including bells, gongs, woodblocks, cowbells, and especially bongos expanded the timbral palette available to Romanian progressive rock drummers. Moreover, the performance of triplet breaks, typically framed in 4/4 meter, became an ubiquitous feature across all Romanian progressive rock drummers.

Another feature is the creation of discourses with solo tendencies, particularly evident in the work of Ovidiu Lipan. This represented a move toward treating the drum set as a melodic voice rather than purely as a rhythmic foundation.

The frequent recourse to execution of rhythmic unison passages with various instruments of the band became perhaps the most characteristic feature of Romanian progressive rock drumming. These unison passages demonstrated the tight ensemble coordination and created dramatic moments of unified rhythmic energy.

The emancipation of the hi-hat through constant closing and opening and execution of various subdivisions, particularly evident in Costin Petrescu's work but present across most Romanian drummers, created a fluid, dynamic approach to hi-hat playing closer to jazz than to rock. This sophisticated hi-hat work added considerable rhythmic and timbral interest to accompaniments that might otherwise have been straightforward, transforming the hi-hat from a simple timekeeping device into an expressive musical voice.

Finally, the use of various compound meters and their frequent alternation stands as the most obvious link between Romanian progressive rock and its folkloric sources. The meters of 5/8, 6/4, 6/8, 7/4, and 7/8, common in Romanian folk music, became defining features of bands like Phoenix. The facility with which Romanian drummers navigated these meters suggests both the influence of folk music in their cultural environment and the benefits of learning rhythmic concepts intuitively.

Ovidiu Lipan and Costin Petrescu: a complicated relationship with the Communist Party in the 1970s

While drummers' creative choices under Communist rule in Romania often took the form of instrument construction and rhythmic

experimentation, they also involved devising strategies for artistic survival within an increasingly hostile environment. Paradoxically, despite the apparent success of bands such as Phoenix and Progresiv TM, many drummers were compelled to seek opportunities to leave the country, sometimes at the risk of their lives.

In a 2022 television interview with Romanian journalist Denise Rifai, Ovidiu Lipan notes that Phoenix's decision to wear long hair and beards aligned with the traditional imagery of Romanian *haidouks*. Ironically, long hair was also a defining aesthetic of their Western counterparts, such as Led Zeppelin and Jethro Tull. This suggests that Phoenix effectively semi-camouflaged their Western-inspired image by consciously—or unconsciously—adopting the appearance of traditional Romanian figures, thereby also conforming to the Party's expectations (Lipan 2022, 33:00-34:05).

In the same interview, Lipan also remarks on the relatively liberal cultural climate of Romania in the late 1960s and early 1970s, highlighting the prevalence of parties, alcohol consumption, and the inclusion of Western music in bands' repertoires, including songs by The Rolling Stones (Lipan 2022, 29:30-32:33). Moreover, Lipan explains that although the Communist Party initially tolerated the band's success, even a single "wrong word" in Phoenix's repertoire could have triggered unwanted unrest among the youth (Lipan 2022, 36:40-37:00). He also recounts attempting to use Nicu Ceaușescu (Nicolae Ceaușescu's son) as a contact to obtain a visa, an effort that ultimately proved unsuccessful (Lipan 2022, 37:00-37:11). Ultimately, led by Phoenix leader Nicu Covaci, Ovidiu Lipan (along with band members Erlend Krauser and Josef Kappl) fled Romania for Germany in June 1977, hidden inside Marshall amplifiers (Covaci 1994, 427–432). In an interview I conducted with bass player Josef Kappl in 2023, he described the yoga position Covaci taught the band members to adopt inside the amplifiers, as well as Lipan's panicked reaction that nearly led to their discovery (Josef Kappl, personal communication, 2023). After returning to Romania in the 1990s, Lipan released several world-music-oriented recordings, including *Visul Toboșarului (The Drummer's Dream)* and later songs influenced by Macedonian music, such as "Margareta", in 2002. None of these projects achieved the same level of success as Phoenix in the 1970s.

In an interview with Romanian newspaper *Adevărul* published in 2022, Phoenix drummer Costin Petrescu also mentions his decision to leave Communist Romania, noting his passion for architecture and other music styles such as jazz and contemporary music (Petrescu 2022). He states:

I went on several tours in different countries with the band Hyperion. One of the concerts took place in Lisbon, and in Paris I had some architect friends who suggested that I stay. And it was the right decision. I was able to do what I enjoy: architecture. It was a surprise: in 1984 I didn't even know how a drafting plotter or a photocopier worked, but there I learned all the ins and outs of the profession. Gradually, I moved up the ranks quite quickly. At two or three architectural firms I became a project manager, and I had the chance to work on some fairly important projects (Petrescu 2022, author's translation).

Two points are worth noting. First, Ovidiu Lipan's willingness to risk his life appears to have stemmed from a desire for artistic freedom and frustration with the limitations imposed by the Communist Party, whereas Costin Petrescu's decision to leave Romania seems to have been motivated more by a practical wish to pursue architecture.

Second, neither of these drummers achieved notable success abroad. Despite the technical complexity of the music performed by bands such as Phoenix, their limited international impact suggests that factors beyond skill were decisive. According to an interview given by Ovidiu Lipan to Romanian journalist Denise Rifai, language barriers further complicated their efforts to establish themselves professionally outside Romania (Lipan 2022, 39:20-39:37). These observations underscore that skill alone did not guarantee success outside Romania; institutional access and social connections were essential in determining professional outcomes.

Conclusions

The drummers of Romanian progressive rock in the 1970s navigated a uniquely challenging musical and political landscape, producing work that was simultaneously inventive, technically sophisticated, and rooted in local culture. Confronted with limited

access to formal musical education, scarce and low-quality instruments, and the pervasive ideological pressures of the Ceaușescu regime, musicians such as Costin Petrescu, Ovidiu Lipan, Mihai Farcaș, and Mihai Cernea developed a distinctive drumming vocabulary that combined improvisation, folkloric rhythmic patterns, and influences from Western rock and jazz drummers.

Their creative solutions, ranging from constructing or modifying instruments to integrating complex compound meters and timbres derived from folk music, demonstrate that artistic innovation under censorship can yield novel musical languages. The analysis of Phoenix, Sfinx, and Progresiv TM reveals that these drummers were not only technically adaptive but also strategically savvy, aligning their artistic goals with the ideological frameworks of the Socialist Republic of Romania. In some cases, this involved subtle forms of camouflage, such as Phoenix adopting the visual markers of traditional haidouks or deploying complex time signatures to satisfy both personal choices and political imperatives.

Yet, even when bands achieved apparent domestic success, the broader political constraints limited their capacity to translate that success internationally. Lipan's dramatic escape in 1977 and Petrescu's emigration highlight different trajectories shaped by contrasting motivations such as artistic freedom versus professional pragmatism, while their subsequent careers underscore the difficulty of negotiating foreign cultural landscapes, where language barriers and limited access to networks impeded international recognition.

Taken together, these findings illustrate the interplay between technical skill, creativity, and socio-political context in the formation of Romanian progressive rock drumming. The drummers' work in the 1970s exemplifies how musicians operating under restrictive regimes can generate original, sophisticated musical languages that engage with both local traditions and global musical currents. At the same time, the limitations they faced abroad remind us that artistic innovation alone is insufficient to guarantee transnational success. Ultimately, the careers of these drummers illuminate both the resilience of creative practice under authoritarianism and the complex ways in which music mediates between local identity, political constraint, and the global artistic sphere.

BIBLIOGRAPHY

40 de întrebări cu Denise Rifai – Ovidiu Lipan Țăndărică. Kanal D România, 7 Mar. 2022, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=jc8ScsyAFnE>. Accessed 7 Feb. 2026

Beard, Danijela Š., and Ljerka V. Rasmussen, editors. *Made in Yugoslavia: Studies in Popular Music*. Routledge, 2020.

Brăiloiu, Constantin. *Problems of Ethnomusicology*. Edited by A. L. Lloyd, Cambridge UP, 2009.

Covaci, Nicu. "Nicu Covaci: «Cei care încă mai pot, găsiți-vă șira spinării și învățați să spuneți NU»." Interview by L.M. *Epoch Times România*, 2012, <https://epochtimes-romania.com/news/nicu-covaci-cei-care-inca-mai-pot-gasiti-va-sira-spinarii-si-invatati-sa-spuneti-nu---172617>, accessed 2 Feb. 2026

Covaci, Nicu. *Phoenix, însă eu...*. Editura Nemira, 1994.

Fichter, Madigan. "Rock 'n' Roll Nation: Counterculture and Dissent in Romania, 1965–1975." *Nationalities Papers*, vol. 39, no. 4, 2011, pp. 567–585.

Haraszi, Miklós. *The Velvet Prison: Artists under State Socialism*. Basic Books, 1987.

Holm-Hudson, Kevin, editor. *Progressive Rock Reconsidered*. Routledge, 2002.

Macan, Edward L. *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*. Oxford UP, 1997.

Martin, Bill. *Listening to the Future: The Time of Progressive Rock, 1968-1978*. Open Court, 1998.

Paice, Ian. "Exclusiv | Ian Paice: 'Poți să îți păstrezi bucuria cântatului, chiar dacă anii trec'." Interview by Alex Mușat. Zile și Nopti, 11 May 2022, <https://zilesinopti.ro/2022/05/11/exclusiv-ian-paice-poti-sa-iti-pastrezi-bucuria-cantatului-chiar-daca-anii-trec/>. Accessed 27 Jan. 2026

"PHOENIX – Cei ce ne-au dat nume | Quantic." Rock FM, 2023, <https://www.rockfm.ro/eveniment/1815/phoenix-cei-ce-ne-au-dat-nume-quantic>. Accessed 29 Jan. 2026

Ramet, Sabrina Petra, editor. *Rocking the State: Rock Music and Politics in Eastern Europe and Russia*. Westview Press, 1994.

Rus, Alin. "The Instrumentalization of Cultural Heritage in Ceaușescu's Romania." *Academic Journal of Interdisciplinary Studies*, vol. 13, no. 4, 2024, pp. 1–12.

Ryback, Timothy W. *Rock Around the Bloc: A History of Rock Music in Eastern Europe and the Soviet Union*. Oxford UP, 1990.

Shteamer, Hank. "Bill Bruford Looks Back on Yes, King Crimson, Genesis, and Earthworks." *Rolling Stone*, 29 Oct. 2019, <https://www.rollingstone.com/music/music-features/bill-bruford-yes-band-king-crimson-genesis-earthworks-interview-902501/>.

Stanciu, Cezar. "The End of Liberalization in Communist Romania." *The Historical Journal*, vol. 56, no. 4, Dec. 2013, pp. 1063–1085, <https://doi.org/10.1017/S0018246X13000228>.

Țăranu, Ana. "Recurring Exceptionalism: Protochronism, Cultural Autarky, and National Identity in (Post)Socialist Romania." *Studies in East European Thought*, 11 June 2024, pp. 1–19, <https://doi.org/10.1007/s11212-025-09729-7>.

Volceanov, George. "The Paradoxes of Romanian Pop / Rock / Folk in Communist Romania." *European Academic Research*, vol. 1, no. 5, 2013, pp. 746–754.

Whalen, Aili. "Censorship as Catalyst for Artistic Innovation." *Journal for Peace and Justice Studies*, vol. 23, no. 2, 2013, pp. 98–116.

Williams, Stereo. "Ginger Baker Was a Jazz Drummer With a Rock Reputation." *Billboard*, 6 Oct. 2019, <https://www.billboard.com/music/rock/ginger-baker-dead-jazz-drummer-rock-reputation-8532290/>.

DISCOGRAPHY

- Phoenix. *Cantafabule*. Electrecord, 1975.
---. *Cei ce ne-au dat nume*. Electrecord, 1972.
---. *Mugur de fluier*. Electrecord, 1974.
Progresiv TM. *Dreptul de a visa*. Electrecord, 1976.
Sfinx. Zalmoxe. Electrecord, 1979.

SUMMARY

Alex Mușat

The drummers of 1970s progressive rock in The Socialist Republic of Romania: creative solutions under censorship

This research analyzes the evolution, musical language and creative solutions of drummers in Romanian progressive rock during the 1970s, a period defined by the syncretism between indigenous folkloric influences and Western rock aesthetics. Based on interviews conducted with drummers Mihai Farcaș (Progresiv TM) and Costin Petrescu (Phoenix), combined with musical analysis of representative albums, the study identifies common characteristics of drummers who embraced the genre in the 1970s: autodidacticism, improvisation in instrument construction, use of compound meters derived from traditional Romanian music, and influences from Western drummers. The study contextualizes these developments within the broader rock movement and examines how political pressures paradoxically fostered creative solutions. Such solutions encompassed not only musical innovations in rhythm and meter, but also physical ingenuity in instrument construction and ideological strategies to navigate censorship and, ultimately, escape Romania.

PORTRETE

Creația muzicologică a academicianului Octavian Lazăr Cosma - dimensiuni științifice, istorice și culturale

Mihai Cosma

Introducere



Octavian Lazăr Cosma este muzicologul român cu cea mai importantă operă, cu o carieră extinsă pe 7 decenii de activitate. Beneficiind de studii temeinice, începute la Conservatorul din Cluj-Napoca și desăvârșite la Conservatorul din Sankt-Petersburg, O. L. Cosma s-a impus ca o figură autoritară în peisajul muzicologiei naționale, opera sa fiind cunoscută și apreciată inclusiv peste hotare.

Provenit dintr-o familie de intelectuali români din mediul rural al Transilvaniei, a rămas

orfan la 7 ani, după asasinarea de către horthiști a părinților săi – învățătorii Aurelia și Lazăr Cosma – în zilele cedării Ardealului de Nord prin Diktatul de la Viena din 1940. Refugiat, a urmat studiile primare și gimnaziale la Școala normală de băieți din Blaj, beneficiind de o formare solidă, intensă și multilaterală. S-a înscris apoi la Conservatorul *Gheorghe Dima* din Cluj-Napoca, rezultatele obținute în anii I și II

recomandându-l pentru o bursă în străinătate. Varianta care i s-a oferit s-a dovedit a fi excelentă: a avut șansa să studieze la Conservatorul *N. A. Rimski-Korsakov* din Leningrad, adevărat templu al marii muzici, unde au fost lideri maeștri precum Anton Gr. Rubinstein, Nikolai A. Rimski-Korsakov, Piotr I. Ceaikovski, Alexandr K. Glazunov, Serghei S. Prokofiev, Dmitri D. Șostakovici etc. și profesori personalități de talia lui Leopold Auer, Ilya Musin, Cesare Pugnî, Nikolai Cerepnin, Henryk Wieniawski, Nikolai Zarembo, Henri Vieuxtemps etc. (Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, 1997)

La definitivarea studiilor desfășurate la secția de muzicologie (sub îndrumarea reputatului Mihail S. Druskin) a elaborat o amplă lucrare care viza conexiuni, legături, colaborări între muzicienii ruși și muzicienii români, de-a lungul timpului, de la Dimitrie Cantemir la Haricleea Darclee, Elena Teodorini, Giovanni Dimitrescu (Apostu, 2023), de la George Enescu la Constantin Silvestri. Însă deja din primul an de facultate debutase în presă cu cronici și alte articole, tipărite la Cluj și apoi în reviste rusești și românești.

A obținut titlul de Doctor în muzicologie în anul 1972, la Conservatorul *Gheorghe Dima* din Cluj, teza având tema *Oedipe* de George Enescu¹. După 1990 a devenit primul îndrumător de doctorat din București, în domeniul muzică, pentru ca apoi să înregistreze un nou record, deosebit de onorant: a devenit singurul muzicolog membru al Academiei Române din istoria instituției.

Ca tânăr absolvent, și-a început cariera în slujba muzicii românești, ca redactor de creație și consultant în Ministerul Învățământului și Culturii (***, Omagiații lunii februarie, 2023). A urmat intrarea în corpul profesoral al Conservatorului bucureștean, instituție pe care a slujit-o peste 60 de ani. Totodată, parcursul său în cadrul Uniunii Compozitorilor a fost spectaculos, ocupând pe rând toate funcțiile ierarhice și în cele din urmă devenind Președintele Uniunii.

Creația sa acoperă genuri diverse, de la cronică muzicală la volume de istoriografie, de la comunicări susținute la conferințe

¹ În comisie fiind unii dintre cei mai prestigioși și mai exigenți maeștri: îndrumătorul de doctorat Romeo Ghircoiașiu, compozitorul și muzicologul Sigismund Toduță, compozitorul Tudor Ciortea, compozitorul și muzicologul Zeno Vancea, cu toții profesori la respectiva instituție de învățământ superior.

științifice la monografiile principalelor instituții muzicale ale țării, studii de muzicologie, prezentări de lucrări, portrete de compozitori, prelegeri, emisiuni radio și tv. etc.¹ Interesul său s-a canalizat cu precădere către elaborarea de cărți, stabilindu-și ca principală direcție de cercetare istoria muzicii românești.

Prima carte

Debutul său în lumea editorială s-a produs la vârsta de 29 de ani, cu o lucrare în două volume: *Opera românească*², ale cărei capitole oferă detalii despre fenomenul artistic și social al spectacolelor de operă jucate în țările române de trupe străine încă din secolul XVIII, ulterior făcând analiza câtorva creații lirice semnificative din perspectiva istoriei muzicii românești, cu insistență asupra celei de-a doua jumătăți a secolului XIX și a perioadei interbelice. Pentru această carte originală și unică autorul a primit Premiul Academiei Române.

Oedip-ul enescian

După cinci ani Octavian Lazăr Cosma lansează cartea dedicată capodoperei lirice a lui George Enescu: *Oedip-ul enescian*³, prima foarte amplă analiză a partiturii, însoțită de trasee istorice și de impresii culese din cronicile de la premieră. Obținând accesul (după eforturi sporite) la partitura orchestrală⁴, a realizat un studiu de o complexitate

¹ În anul 1970 Octavian Lazăr Cosma a fost primit în Societatea Americană de Muzicologie (American Musicological Society), ca recunoaștere a valorii și prestigiului de care se bucura pe plan internațional. Este „Cetățean de Onoare al satului natal Treznea – localitate martir a neamului românesc și primul Cetățean de Onoare al Județului Sălaj” (Petrean-Păușan, 2026, p. 15).

² Cosma, Octavian Lazăr. *Opera românească: privire istorică asupra creației lirico-dramatice*. Vol. I+II. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R. P. R., 1962.

³ Cosma, Octavian Lazăr. *Oedip-ul enescian*. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, 1967.

⁴ Reamintesc faptul că nici până acum nu există o partitură generală tipărită, cea care circulă având paginile fotocopyate după originalul utilizat la premiera din 1936.

nemaîntâlnită, printre altele fiind primul muzicolog care a descoperit toate leitmotivele operei și care a reușit să identifice denumirea, semnificația și rolul fiecăruia dintre ele¹. Lexicograful și muzicologul Viorel Cosma considera că: „Analiza amănunțită a Oedipului enescian a contribuit implicit atât la popularizarea internațională a capodoperei, cât mai ales la revelarea procesului intim de creație a întregii moșteniri muzicale a genialului compozitor. Descifrând originala tehnică a leitmotivului din Oedip, arhitectonica și dramaturgia partiturii, trăsăturile stilistice, O. L. C. a fixat - cu argumente tehnice și considerații estetice - locul acestei lucrări în peisajul liric românesc și universal” (Cosma V. , 1999, p. 72). Ultima opinie citată este foarte recentă (apare într-un Portret publicat acum fix o lună): „Recitind unele pagini ale cărții Oedip-ul enescian, de Octavian Lazăr Cosma, observăm densitatea ideilor, reflectorul luminos proiectând cele mai nebanuite aspecte subtile ale creației enesciene, dar și faptul că maestrul muzicolog a aflat pildă, sprijin și calea, poteca de urmat în viață și în creația muzicologică, din însăși revelațiile izvorâte din studiile pe care și le-a propus și pe care le-a dus până la capăt, urmărindu-le și verificându-le, completându-le ani în șir, publicând rezultatele cercetării sale la zi”. (Popa-Stavri, 2026)

Hronicul muzicii românești

Hronicul muzicii românești este cea mai vastă serie de volume elaborată de un muzician român, pe parcursul a multe mii de pagini fiind prezentate istoria vieții muzicale de pe teritoriul României de azi, creațiile muzicale, portrete ale personalităților și aprecieri stilistice, inclusiv analize și exemplificări pe portativ, toate aceste pagini bazându-se în mare proporție pe descoperiri proprii, urmare a unei incredibile munci de documentare în întreaga țară, în căutare de documente și surse. Scrierea acestei epopei a muzicii noastre a început în anul 1973,

¹ Găsirea, acum circa 12 ani, a unei pagini scrise de mâna lui Enescu, pe care compozitorul notase leitmotivele sub forma unei liste cu portative, oferind și numele fiecăruia, a venit să confirme rezultatul expus de O. L. Cosma în cartea sa, în urmă cu circa o jumătate de secol (Cosma O. L., Din nou despre leitmotivele tragediei lirice Oedip, 2014, pg. 10-22).

cu volumul I¹, subintitulat *Epoca străveche, veche și medievală*². Volumul următor a fost tipărit în anul imediat consecutiv și se circumscrie perioadei 1784-1823, adică anilor clasicismului muzical european³. Volumul III⁴ se subintitulează *Preromantismul, 1823-1859* și se referă mai întâi la intersectarea folclorului cu muzica cultă, prin culegeri și prelucrări, la muzica bisericească, la cea de salon, cea de fanfară, la educația muzicală, la mișcarea teatrală și la personalitățile muzicii timpului.

Din recenzia lui Constantin Stih-Boos am ales următoarele aprecieri: „Nous avons seulement voulu souligner par là le fait que nous nous trouvons devant une contribution plus que méritoire, un ouvrage de référence d'une valeur incontestable, une excellente synthèse de l'histoire de la musique roumaine, documentée et compétente”⁵, autorul încheind articolul cu următoarele cuvinte: „Une lecture attentive du livre de Octavian Lazăr Cosma nous révèle l'impressionnante érudition de l'auteur, la richesse surprenante de l'information, la grande subtilité et profondeur des analyses; ajoutons à cela les nombreuses et utiles illustrations iconographiques et musicales. Ces qualités imposent les deux volumes de *Hronicul muzicii românești* comme un exemple de

¹ Lansarea acestei cărți a stârnit un val de reacții admirative, concretizate, printre altele, în articole de presă și recenzii elogioase (apărute în *Contemporanul, Săptămâna, România literară, Informația Bucureștiului, Muzica, Luceafărul, Scînteia, Făclia* etc. și semnate de nume de răsunset precum Gheorghe Firca, Elena Zottovicianu, Doru Popovici, Edgar Elian, J. V. Pandeleescu, Iancu Dumitrescu, Radu Gheciu, Smaranda Oțeanu, C. Costin, Virgil Medan etc. (Cosma V., 1999, p. 74)

² Cosma, Octavian Lazăr. *Hronicul muzicii românești*. Vol. I. București: Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1973.

³ Cosma, Octavian Lazăr. *Hronicul muzicii românești*. Vol. II. București: Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1974.

⁴ Cosma, Octavian Lazăr. *Hronicul muzicii românești*. Vol. III. București: Editura muzicală, 1975.

⁵ „(...) am dorit să subliniem că ne aflăm în fața unei contribuții mai mult decât meritorii, a unei lucrări de referință de o valoare incontestabilă, a unei excelente sinteze a istoriei muzicii române, documentată și competentă” (Stih-Boos, Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul muzicii românești*, vol. II-III. București, Ed. Muzicală, 1974-1975, 240 p. (II); 428 p. (III), 1977, p. 116) (trad. din lb. franceză de Mihai Cosma).

travail scientifique, dans lequel la passion et la compétence sont effectivement au service de l'historiographie musicologique”¹.

Următorul volum a fost tipărit, cu ritmicitatea deja stabilită, în 1976, și poartă subtitlul *Romantismul. 1859-1898*², punând accentul pe geneza școlii muzicale naționale românești, pe viața muzicală și pe critica muzicală. Rețin un fragment din recenzia Elenei Zottoviceanu: „Remarquable et très méritoire dans le contexte plutôt tiède dans lequel on traite d'habitude de la création du siècle passé est l'analyse équilibrée, objective des faits d'art, la justesse avec laquelle sont estimées les qualités et les déficiences d'une création, qui ne doit pas être placée sous le signe de l'égalité ni lorsqu'on l'exalte, ni lorsqu'on la minimise. Octavian Lazăr Cosma n'hésite pas à émettre des jugements de valeur diversifiés, attribuant la place qui leur revient à des créations et a des compositeurs, même si de la sorte il est obligé de changer certaines étiquettes déjà acceptées; de même, il mène plus loin les investigations effectuées jusqu'à ce moment, soit en découvrant des créations passées inobservées, comme, par exemple, Rapsodiile române (Les Rhapsodies roumaines) de Lubicz, soit en soumettant à la discussion des points de vue personnels concernant des œuvres et des compositeurs notoires”³. (Zottoviceanu, 1977, p. 122)

¹ „O lectură atentă a cărții lui Octavian Lazăr Cosma ne dezvăluie erudiția impresionantă a autorului, bogăția surprinzătoare a informațiilor, marea subtilitate și profunzime a analizelor; la acestea se adaugă numeroasele și utile ilustrații iconografice și muzicale. Aceste calități impun cele două volume ale Hronicului muzicii românești ca un exemplu de muncă științifică, în care pasiunea și competența sunt efectiv în slujba istoriografiei musicologice” (Stihi-Boos, Octavian Lazăr Cosma, Hronicul muzicii românești, vol. II-III. București, Ed. Muzicală, 1974-1975, 240 p. (II); 428 p. (III), 1977, p. 121) (trad. din lb. franceză de Mihai Cosma).

² Cosma, Octavian Lazăr. *Hronicul muzicii românești*. Vol. IV. București: Editura muzicală, 1976.

³ „O realizare remarcabilă și foarte meritorie în contextul destul de rezervat în care se abordează de obicei creația secolului trecut este analiza echilibrată și obiectivă a faptelor artistice, precum și corectitudinea cu care sunt evaluate calitățile și deficiențele unei creații, care nu trebuie plasată sub semnul egalității nici atunci când este exaltată, nici atunci când este minimalizată. Octavian Lazăr Cosma nu ezită să emită judecăți de valoare diversificate, atribuind locul cuvenit creațiilor și compozitorilor, chiar dacă astfel este obligat să schimbe anumite etichete deja

Apoi autorul a ajuns la epoca unei bogății notabile a fenomenului artei sonore și, în fine, la debutul și la afirmarea lui George Enescu, în triplă calitate de violonist, dirijor și compozitor – elemente prezentate în volumul V, subintitulat *Epoca enesciană. Viața muzicală. 1898-1920*¹. Despre al șaselea volum, care are subtitlul *Gândirea muzicală. 1898-1920* și a fost tipărit în 1984², autorul însuși descrie conținutul abordat, în chiar frazele de debut ale cărții: „Formele gândirii muzicologice, critica, folcloristica, istoriografia, didactica și altele, croite în etapele anterioare, se înscriu în efortul general al oamenilor de cultură de a promova creația și arta interpretativă autohtonă, de a răspândi valorile artei sunetelor universale și românești”. (Cosma O. L., *Hronicul muzicii românești*, 1984, p. 5)

Într-o recenzie publicată în limba engleză, Constantin Stih-Boos aprecia următoarele: „The exceptional chronological-analytical table of the then musical newspapers and journals or of the other periodicals containing musical articles and chronicles (p. 18) is also worth mentioning. A great merit of the author's is his timely attention paid to such unjustly forgotten music critics, as H. Göring, I. I. Roșca, M. Văcărescu-Claymoor and presentation of their merits, as well as his reinstatement of the most valuable activity as a critic of a first-rate composer, conductor and musicologist, Alfred Alessandrescu (previously too quickly labelled as merely echoing the impressionistic devices). (...) Above all, the volume is an extraordinary achievement, as it required induced a tremendous documentation and selection that has resulted in a first-rate reference work in Romanian musicology”³. (Stih-Boos,

acceptate; de asemenea, el duce mai departe investigațiile efectuate până în acel moment, fie descoperind creații trecute neobservate, cum ar fi, de exemplu, Rapsodiile române de Lubicz, fie prin supunerea la discuție a unor puncte de vedere personale privind opere și compozitori renumiți (trad. din lb. franceză de Mihai Cosma).

¹ Cosma, Octavian Lazăr. *Hronicul muzicii românești*. Vol. V. București: Editura muzicală, 1983.

² Cosma, Octavian Lazăr. *Hronicul muzicii românești*. Vol. VI. București: Editura muzicală, 1984.

³ „Merită menționat și excepționalul tabel cronologic-analitic al ziarelor și revistelor muzicale din acea perioadă sau al altor publicații periodice care conțineau articole și cronici muzicale (p. 18). Un mare merit al autorului este atenția acordată la momentul

Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul muzicii românești*, Ed. muzicală, Bucharest 1984, vol. VI, 536 p., 1985, p. 106)

Epopeea restituirilor istorice continuă cu al șaptelea volum¹ din această serie, care se referă la perioada 1898-1920 și cuprinde prima parte din imensa cercetare care vizează creația muzicală: corală, cântecul, vocal-simfonică.

După încă doi ani a apărut volumul VIII², care rămâne circumscris perioadei din volumul precedent și creației muzicale, de data aceasta cea simfonică și de cameră. Avea să fie cea din urmă carte tipărită sub regimul comunist, deoarece volumul IX³ a apărut în 1991, fiind ultima parte a analizei primelor două decenii ale secolului XX, de data aceasta genurile avute în vedere fiind opera, opereta și baletul.

Despre *Hronicul muzicii românești* jurnalista radio Mihaela Helmis sintetiza următoarea concluzie, în postarea de pe site-ul Radio România în care poate fi urmărit un interviu extins cu autorul: „Acad. Octavian Lazăr Cosma, reputatul muzicolog român, este primul cercetător care a realizat o istorie extinsă a creației muzicale și a vieții muzicale de pe teritoriul României de astăzi printr-o serie impresionantă de lucrări, inclusiv seria intitulată «Hronicul Muzicii Românești», apărută în 9 tomuri. Cu o abordare exhaustivă și profundă, a explorat și documentat opere fundamentale și subiecte esențiale pentru patrimoniul muzical românesc”. (Helmis, 2025)

oportun unor critici muzicali nedrept uitați, precum H. Göring, I. I. Roșca, M. Văcărescu-Claymoor, și prezentarea meritelor acestora, precum și reabilitarea activității extrem de valoroase ca critic a unui compozitor, dirijor și muzicolog de prim rang, Alfred Alessandrescu (etichetat anterior, prea repede, ca un simplu imitator al tehnicilor impresioniste). (...) Mai presus de toate, volumul este o realizare extraordinară, întrucât a necesitat o documentare și o selecție imense, care au dus la apariția unei lucrări de referință de prim rang în muzicologia românească” (trad. din lb. engleză de Mihai Cosma).

¹ Cosma, Octavian Lazăr. *Hronicul muzicii românești*. Vol. VII. București: Editura muzicală, 1986.

² Cosma, Octavian Lazăr. *Hronicul muzicii românești*. Vol. VIII. București: Editura muzicală, 1988.

³ Cosma, Octavian Lazăr. *Hronicul muzicii românești*. Vol. IX. București: Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, 1991.

Citez în continuare cuvintele Elisabetei Dolinescu din revista de limbă franceză *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*: „Loin d'être aride, l'ouvrage d'Octavian Lazăr Cosma est écrit dans un style simple, fluide, marquant un évident talent littéraire, sans jamais toutefois céder le pas à la tentation de « foire de la littérature » comme un but en soi. L'auteur demeure « musicologue », adopte pour de bon l'allure du scientifique. Il nous le confesse: « Hronicul muzicii românești a été conçu en tant qu'ouvrage scientifique, dans un langage aussi acceptable que possible » (p. 7). Partant du concept que l'histoire de la musique est une discipline exacte, l'œuvre tout entière s'était sur des données concrètes de nature musicale. L'auteur fuit les impressions personnelles traduites par des définitions ou descriptions subjectives; il s' en garde, assurément, dans la mesure ou tout auteur peut le faire”¹. (Dolinescu, 1974, p. 105)

Muzicologul Viorel Cosma scria despre seria celor nouă volume următoarele aprecieri: „Hronicul muzicii românești se constituie de pe acum într-o operă fără egal ca proporții în literatura noastră de specialitate (9 volume ample publicate până în 1991, acoperind perioadele istorice de la obârșii până la 1920), dar mai ales ca îndrăzneală a gândirii autorului, ce și-a propus să demonstreze - pe bază de documente scrise - vechimea, continuitatea și originalitatea culturii noastre muzicale. Bogăția materialului inedit (în special asupra epocilor dinaintea sec. XIX) se împletește cu noutatea concluziilor, la baza afirmațiilor aflându-se documentul sonor (partitura), singurul argument de rezistență peste timp”. (Cosma V., 1999, p. 72)

Ulterior Octavian Lazăr Cosma s-a îndreptat către cele mai prestigioase instituții de spectacole, de învățământ artistic superior și de concerte din România. Devine astfel singurul cercetător care a scris câte

¹ „Departe de a fi aridă, lucrarea lui Octavian Lazăr Cosma este scrisă într-un stil simplu, fluid, care denotă un evident talent literar, fără a ceda însă vreodată tentației de a face din „spectacolul literar” un scop în sine. Autorul rămâne „muzicolog”, adoptând pe deplin atitudinea savantului. El ne mărturisește: „Hronicul muzicii românești a fost conceput ca o lucrare științifică, într-un limbaj cât mai accesibil posibil” (p. 7). Plecând de la premisa că istoria muzicii este o disciplină exactă, întreaga lucrare se bazează pe date concrete de natură muzicală. Autorul evită impresiile personale traduse prin definiții sau descrieri subiective” (trad. din lb. franceză de Mihai Cosma).

un Hronic pentru fiecare dintre aceste instituții: Opera Română din București, Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România (1920-1995) – două ediții diferite, în 1995 și în 2020, urmate de *Centenarul Societății / Uniunii Compozitorilor Români* (2021) –, Orchestrele Radiodifuziunii Române (elaborată în anii când a fost Consilier al Președintelui Societății Române de Radiodifuziune și al Directorului Formațiilor Muzicale Radio), Universitatea Națională de Muzică din București (4 vol.), Opera Română din Cluj (2 vol.).

Universul Muzicii Românești.

Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România¹

Această masivă carte, bazată pe documente, pe procesele verbale ale ședințelor și pe amintirile personale, a fost scrisă pentru sărbătorirea a 75 de ani de la înființarea instituției. Dintre abundentele ecouri de presă, am ales să citez cuvintele muzicologului Titus Moiescu: „Le livre, paru aux Éditions Musicales, avec la subvention du Ministère de la Culture, au cours du mois de novembre 1995, à l'occasion de l'anniversaire de l'Union, n'est pas un livre à raconter, il doit être lu et commenté, parce que chaque paragraphe, chaque ligne extraite par l'auteur des documents, intégralement ou fragmentée, a une signification particulière, soit artistique, musicale, soit politique, idéologique”². (Moiescu, 1996, p. 87)

Autorul a declarat într-un interviu următoarele: „Volumul pe care l-am scris despre Uniunea Compozitorilor este prima carte de anvergură despre o uniune de creație. Și deși am avut carnet roșu, o spun cu convingere, nu am citat din niciun conducător politic român sau

¹ Cosma, O. L. (1995). *Universul Muzicii Românești. Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România*. București: Editura muzicală.

² „Cartea, publicată de Editura muzicală, cu sprijinul financiar al Ministerului Culturii, în luna noiembrie 1995, cu ocazia aniversării Uniunii, nu este o carte care trebuie povestită, ci trebuie citită și comentată, deoarece fiecare paragraf, fiecare rând extras de autor din documente, integral sau fragmentat, are o semnificație particulară, fie artistică, muzicală, fie politică, ideologică” (trad. din lb. franceză de Mihai Cosma).

sovietic. M-am ferit mereu de această otravă, de această murdărie în cărțile mele”. (Apostu, 2023, p. 51)

Deoarece tirajul s-a epuizat imediat, Editura muzicală a retipărit cartea în 2020, într-o ediție a doua revăzută și adnotată, în două volume (1920-1954 și 1954-1995)¹. Cu ocazia sărbătorii a 100 de ani de la înființarea Societății Compozitorilor Români, Octavian Lazăr Cosma a completat cercetările sale, lansând o monografie care panorama un secol de activitate, într-o formulă mai concisă și mai ușor de parcurs². Cartea a fost distinsă cu Premiul Special al U.C.M.R. pe anul 2021. (Clempuș, 2022)

***Simfonicele Radiodifuziunii Române: 1928-1998*³**

Cea mai „scurtă” dintre monografiile instituționale semnate de Octavian Lazăr Cosma este cea dedicată orchestrelor Radio, cartea având „doar” 900 de pagini... După modelul funcțional deja verificat, autorul studiază afișe, programe de sală, documente de arhivă, cronici și interviuri, își consultă propriile caiete de notițe scrise după ce asista la concerte, finisând imaginea măreață a celor două orchestre simfonice și a corului academic, parte glorioasă a stagiunilor muzicale românești, mai ales din perspectiva faptului că acestor formații li se datorează cele mai multe prime audiții de muzică semnată de compozitorii români contemporani. Perioada avută în vedere începe de la înființarea Radio-ului public (1928), ajungând până în 1998, anul când instituția sărbătorea 7 decenii de existență în serviciul public.

Muzicologul Oltea Șerban Pârău descrie cartea cu următoarele cuvinte: „Pornind de la fiorii începuturilor primei stagiuni, de la ctitorul orchestrei, Mihail Jora și de la George Enescu, susținând necondiționat concertele radio (care pe atunci erau transmise numai în direct), semnatarul cărții merge mai departe an după an, găsind câte o

¹ Cosma, O. L. (2020). *Universul muzicii românești. Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România* (Vol. I+II). (M. Cosma, Ed.) București: Editura muzicală.

² Cosma, O. L. (2021). *Centenarul Societății/Uniunii Compozitorilor Români*. București: Editura muzicală.

³ Cosma, O. L. (1999). *Simfonicele Radiodifuziunii Române. 1928-1998*. București: Editura Casa Radio.

particularitate fiecărei stagiuni și portretizând-o prin acea prismă. În 1930-31 vorbește despre "programe menite să-i satisfacă pe auditorii pretențioși", în 1948-49, despre "creația muzicală sovietică în prim plan", în 1972-73, despre "debuturi Cristian Badea, Tudor Dumitrescu, Mihaela Martin" sau în 1979-80, despre "fenomenul emigrației". O radiografie utilă specialiștilor, dar la fel de interesantă și pentru publicul care a frecventat ani la rând stagiunile simfonice ale Radiodifuziunii". (Șerban Pârău, 2002)

Monografia Operei din București

Hronicul Operei Române din București constituie o impunătoare frescă a istoriei spectacolului de operă în capitala țării, încă din perioada când instituția ca atare nu își conturase existența oficială, spectacolele datorându-se eforturilor individuale ale unor maeștri și promotori ai muzicii, uneori susținuți de administrația Teatrului Național. Cel dintâi volum¹ este prima carte publicată de O. L. Cosma în noul mileniu (anul apariției fiind 2003), cheltuielile de tipar fiind suportate direct de către Guvernul României iar la lansarea petrecută în Salonul Galben al Operei participând și Președintele României, domnul Ion Iliescu. Sunt parcurse, una câte una, toate stagiunile, din 1885 (anul primului spectacol jucat de o trupă românească – condusă de George Stephănescu și anunțată ca Opera Română – și până în 1921, anul când guvernul a acceptat finanțarea de la buget a instituției, devenită independentă de Teatrul Național și finanțată nemijlocit din bani publici). Au fost identificate datele premierelor, distribuțiile acestora și au fost scoase la iveală din arhive și din biblioteci ecourile de presă, prin citate din ziarele vremii – sistem care se va perpetua și în următoarele două volume. Acestea acoperă intervalele anuale 1921-1953 (adică de la instituționalizare și până la construirea și inaugurarea noului sediu, cel din Bulevardul Mihail Kogălniceanu), respectiv 1953-1970 (perioadă de modernizare, de creștere a prestigiului, de apariție pe afișe a unor premiere prestigioase, printre care versiunea românească a Oedipe-ului, montarea multor opere și baletе românești, precum și a unor titluri de mare prestigiu

¹ Cosma, O. L. (2003). *Hronicul Operei Române din București* (Vol. I). București: Editura muzicală.

pentru o instituție teatral-muzicală din creația lui Prokofiev, Richard Strauss, Debussy, Messiaen, de Falla, Bartók, Stravinski etc. Este și epoca întâlnirii publicului românesc cu nume mari ale scenei internaționale precum Virginia Zeani, Pavel Lisițian, Irina Arhipova, Nicolai Ghiaurov, Maia Plisețkaia, Hans Swarowsky și alții. O. L. Cosma alege cu grijă reliefa marilor artiști ai scenei bucureștene, evidențiind cu ajutorul cronicarilor acelor decenii performanțele unor cântăreți precum Zenaida Pally, Garbis Zobjian, Petre Ștefănescu-Goangă, Ladislau Konya, Dinu Bădescu, Mihail Știrbei, Mihail Arnăutu, Șerban Tassian, Ionel Tudoran, Nicolae Herlea, Ludovic Spiess, Valentin Teodorian, Arta Florescu, David Ohanesian, Octav Enigărescu, Magda Ianculescu, Octavian Naghiu, Dan Iordăchescu, Ion Buzea, Viorica Cortez, Elena Cernei, Cornel Stavru. Se pot găsi referiri și la stelele baletului românesc precum Magdalena Popa, Ileana Iliescu, Gabriel Popescu, Irinel Liciu, Gelu Barbu, Oleg Danovschi. Autorul reușește să identifice documente și să relateze și episoade dramatice, de natură politică, vizând represalii ale regimului împotriva artiștilor (cum ar fi arestarea și condamnarea unui grup de soliști), observă creșterea prestigiului european (turnee peste hotare ale instituției ori prezențe individuale ale soliștilor Operei pe marile scene ale lumii), contribuția la ridicarea ștachetei spectacolelor a măestrilor din fosă de talia lui Constantin Silvestri, George Georgescu, Jean Bobescu, Alfred Alessandrescu, Egizio Massini ori a regizorilor Panait Victor Cottescu, Jean Rînzescu, Hero Lupescu... Aceste ultime două volume au apărut în 2017¹, la Editura Academiei Române (având de așteptat, iată, 14 ani până să fie tipărite...). Noul context editorial s-a datorat unui eveniment extraordinar în viața lui Octavian Lazăr Cosma, onorant pentru întreaga breaslă muzicală: a devenit primul muzicolog membru al Academiei Române (mai întâi corespondent, apoi titular²). (Avakian, 2011)

În ampla sa recenzie, muzicologul Despina Petecel concluzionează: „Muzicologul Octavian Lazăr Cosma merită pe deplin respectul și prețuirea melomanilor și specialiștilor în egală măsură, pentru migala, dăruirea, competența cu care a selectat, a cules și asociat

¹ Cosma, O. L. (2017). *Hronicul Operei Române din București* (Vol. II+III). București: Editura Academiei Române.

² În ședința Adunării generale din 4 noiembrie 2016 (***, Octavian Lazăr Cosma a fost ales membru titular al Academiei Române, 2016).

surse atât de diverse din domeniul genului liric, pentru logica și coerența cu care le-a așezat în pagină, dar și pentru dibăcia, meșteșugul, tonul comunicativ, profesoral cu care a transformat niște date și informații, aride în principiu, în pagini quasi memorialistice, care se citesc pe nerăsuflăte”. (Petecel-Theodoru, 2019, p. 73)

Universitatea Națională de Muzică din București la 140 de ani

În ciuda întârzierii dezolante a tipăririi volumelor II și III despre Opera bucureșteană, autorul a efectuat între timp noi și noi cercetări, continuând pe linia elaborării unor monografii instituționale. Astfel, a urmat o carte dedicată instituției sale de suflet, unde devenise cadru didactic universitar înaintea împlinirii vârstei de 30 de ani (mai întâi, desigur, asistent, apoi titular de curs, specializările principale fiind Istoria muzicii românești și Muzicologie): Conservatorul de Muzică *Ciprian Porumbescu* (actuala Universitate Națională de Muzică București). Era, evident, cel mai în măsură să scrie Istoria acestei citadele de înalte studii muzicale, din moment ce aici își petrecuse ultimii 50 de ani, inclusiv din poziția de șef de catedră, membru în Consiliul profesoral și în Senat și de fondator al Școlii doctorale. Au rezultat alte mii de pagini, cuprinse în nu mai puțin de patru volume, delimitate temporal după cum urmează: 1864-1904 (de la fondare și până la momentul extinderii secțiilor cu Clasa de compoziție)¹, 1904-1945 (etapa de modernizare instituțională și de creștere a calității și diversității pregătirii elevilor, până după cel de-al doilea război mondial)², 1945-1974 (perioadă complexă, afectată de anii stalinismului dar și de relaxarea ulterioară, soldată cu cooptarea unor mari maeștri în corpul profesoral și cu absolvenți de înaltă valoare)³,

¹ Cosma, O. L. (2004). *Universitatea Națională de Muzică din București la 140 de ani*. (Vol. I). București: Editura Universității Naționale de Muzică.

² Cosma, O. L. (2008). *Universitatea Națională de Muzică București la 140 de ani* (Vol. II). București: Editura U.N.M.B.

³ Cosma, O. L. (2010). *Universitatea Națională de Muzică din București la 140 de ani* (Vol. III). București: Editura U.N.M.B. Carte recompensată de Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România cu Premiul pentru istoriografie pe anul 2010, împreună cu volumul I din Hronicul Operei Române din Cluj (***, Premiile UCMR pe anul 2010, 2011).

1974-2004 (decenii de succese, apoi de mari greutăți administrative și în cele din urmă de libertate, soldate cu transformări importante, inclusiv în ceea ce privește redenumirea instituției)¹. Seria acestor volume a fost tipărită pe parcursul a 10 ani. În anul lansării primului volum autorul a realizat și 2 mini-cărți de prezentare a întregii istorii a Conservatorului, într-un format mic, cu un număr redus de pagini, prima în limba română² iar a doua în limba engleză³.

Monografia Operei Române din Cluj-Napoca

Cercetările neobosite ale muzicologului nu s-au limitat doar la instituțiile din orașul în care locuia, București, ci următoarea sa țintă a fost Cluj-Napoca, unde mergea des pentru a studia în biblioteci și în arhive. Informațiile dobândite și noile capitole elaborate s-au concretizat în anii 2010 și 2011 cu publicarea la Editura Charmides din Bistrița a circa 1700 de pagini dedicate Operei Române din Cluj, care primea astfel prima monografie din istoria instituției (situație înregistrată și în cazul Operei din București, a Conservatorului, a Orchestrelor Radio și mai târziu a Filarmonicii). Autorul a dovedit o afinitate și o dragoste specială pentru această instituție din orașul primei sale studenții, pe a cărei scenă a jucat ca figurant și despre care a scris prima sa cronică în revista ardeleană de frumoasă tradiție *Făclia*⁴. În interviul acordat la lansarea primului volum, autorul motiva astfel scrierea acestei cărți: „(...) am simțit nevoia să prezint o instituție emblematică a vieții muzicale din țara noastră” (Gherasim, 2010),

¹ Cosma, O. L. (2014). *Universitatea Națională de Muzică din București la 140 de ani (Vol. IV)*. București: Editura U.N.M.B.

² Cosma, O. L. (2004). *Universitatea Națională de Muzică București: Privire istorică*. București: Editura U.N.M.B.

³ Cosma, O. L. (2004). *The National University of Music Bucharest: Historical survey*. București: Editura U.N.M.B.

⁴ „*Făclia de Cluj* este cel mai longeviv ziar din istoria presei clujene, având în spate o tradiție de peste 70 de ani, cu schimbări mai mici sau mai mari ale denumirii: *Lupta Ardealului* (1946-1951), *Făclia Ardealului* (1951-1952), *Făclia* (1952-1989), *Adevărul* (nr. 1-3, din decembrie 1989), *Adevărul în libertate* (1990-1991), *Adevărul de Cluj* (1991-2007), *Făclia de Cluj* (din 2007)” (Rad, 2019).

completând declarația cu reliefarea marilor personalități din primele decenii ale existenței Operei clujene: Constantin Pavel, Tiberiu Brediceanu, Traian Grozăvescu, Dimitrie Popovici Bayreuth, mai târziu Lya Hubic, Lucia Stănescu, Ion Piso și mulți alții. Sunt consemnate stagiunile, premierele, numele soliștilor și maeștrilor, dificultățile artistice și administrative, anii de refugiu la Timișoara, informațiile provenind din arhive, afișe, programe de sală, cărți de memorii, dialoguri cu foștii angajați ai instituției, articolele din presă¹. Al doilea volum a fost lansat public pe 8 noiembrie 2012, la București, la Muzeul Literaturii Române (Radio România Muzical, 2012). Iată câteva propoziții din recenzia publicată la Bistrița, orașul în care își are sediu Editura Charmides: „Faptele mari nu se pot realiza fără oameni pe măsură și un prim merit în această direcție îl reprezintă, alături de cel al înfăptuitorilor instituțiilor naționale de cultură, însăși acțiunea investigării cu minuțiozitate și perseverență a istoriei acestor edificii, în cazul de față fiind vorba de o deosebită acribie în prezentarea atât generală cât și în mare detaliu, prin pătrunderea în epocă a autorului, un specialist dotat cu mult spirit critic și talent artistic, în cercetarea și redarea evenimentelor, din exterior sau din culisele întortocheate ale scenei”. (Vrășmaș, Bârgăuanul Constantin Pavel în “Opera Română din Cluj”, de Octavian Lazăr Cosma, 2013) Redau în continuare și concluzia criticului muzical Carmen Popa: „Prin această impozantă monografie, Acad. Octavian Lazăr Cosma a semnat un act de legitimă restituire, apreciere și implicit chemare spre neuitare, redând muzicii și culturii românești un capitol de excepțională însemnătate”. (Popa, 2011-2012, p. 191)

Alegerea sa ca membru corespondent al Academiei Române în 2011 a venit ca o binemeritată și unică recunoaștere oferită celui mai important muzicolog român. Titularizarea a venit 6 ani mai târziu, răstimp în care a continuat să fie deosebit de activ în plan editorial.

¹ Detalii despre lansare putem citi în ziarul bistrițean : „Lansarea celui de al doilea volum a avut loc la Cluj-Napoca, în seara zilei de 20 mai 2012, în pauza spectacolului cu opera „Aida” de Verdi, ca uvertură literară a unui „Marș triumfal”, semnată de Acad. Octavian Lazăr Cosma prin monumentala sa carte, despre care au vorbit: regizorul Rareș Trifan, Director general al Operei clujene, Prof. univ. dr. Adrian Pop, Prof. univ. dr. Doina Modola, dr. Gavril Țărmure, directorul editurii bistrițene “Charmides”, iar în încheiere autorul”. (Vrășmaș, Istoria Operei Române din Cluj, 2013)

Pagini din istoria muzicii românești

În această nouă calitate a elaborat în 2018 cartea *Pagini din istoria muzicii românești* (2 vol.: *Partea I – Afirmări* și *Partea a II-a – Cristalizări*), care reia problematica *Hronicului muzicii românești* într-o altă formulă, mai succintă, fluentă, reasezată pe linii directe mai directe și pe suprafețe mai scurte, și apoi o fascinantă carte de amintiri – „Spinii din buchetul memoriilor”, cu accent pe cele trăite în teritoriile muzicale, cu relatări despre marile personalități pe care le-a cunoscut, concertele și spectacolele memorabile la care a asistat, turneele efectuate, studenții pe care i-a avut, parcursul său profesional relatat cu obiectivitatea istoricului obișnuit să prezinte fapte și dovezi.

Spinii din buchetul memoriilor (2019, 2021)

Într-un interviu radiofonic, autorul spunea: „existența mea, așa cum am descris-o în cele două volume de memorii, a fost foarte tumultuoasă, foarte dramatică, foarte norocoasă și... o existență minunată. Pentru că în permanență am avut de urcat un munte și acel munte era extrem de dificil (pentru că am rămas singur din fragedă copilărie, orfan de război) ca atare, nici nu mă gândeam la o carieră cât de cât relevantă. Or, acum, făcând un bilanț asupra existenței mele, văd că am avut bucuria, satisfacția, plăcerea, dificultatea de a lupta, de a duce bătălii permanente cu mine însumi, dar și cu forțe antagonice”. (Costea N., 2023)

Iar Carmen Stoianov, în cuprinzătoarea recenzie din revista *Muzica*, apreciază că: „Bogăția de rezonanțe pe care textul o naște în forul interior al cititorului este dincolo de cuvinte: o anume magie se înstăpânește și îți domină voința, anihilând orice tentativă de a scăpa din mrejele lecturii; te absoarbe total și pot asigura pe oricine că nu este pură curiozitate, ci trăirea nepereche a sentimentului de a fi prezent – la propriu – în relatare, alături de cel care își rememorează clipele astrale ale vieții, cu întregul ei tumult. Mărturiile vin de peste timp întregind și susținând periplul iar cantitatea de informații cu care iei cunoștință te uimește și te copleșește. O asemenea viață impune respect prin simpla luare la cunoștință a datelor ei; a te gândi că cineva a și trăit-o devine un exercițiu ce pare dificil de imaginat! Cu toate acestea, fascinantul condei

îmbie și incită prin acel *savoir faire* al iscusitului scriitor care te acroșează prin firescul adresărilor, prin tonul colocvial, care te câștigă ca partener de discuție, determinându-te să aprobi fără rezerve, din start, soluțiile aflate de autor la oricare din situațiile în care, de voie – de nevoie, l-a pus viața. Însoțite de trăiri ce îți cer acut și vehement dreptul la neuitare, evenimentele se succed asemenea unui șirag ce înlănțuie și zâmbet și lacrimă, și bucurie și durere, și bune și rele. Imaginea și cineticul își dau mâna; sunt la ele acasă. Chiar dacă nu există dialog ci, în cel mai bun caz vorbire indirectă, nu îi simți lipsa pentru că se recompune de la sine, cu o limpiditate aparte”. (Stoianov, 2023, p. 84)

Filarmonica din București în reflectorul cronicii muzicale

A urmat din nou o carte al cărei drum spre tipar a fost foarte anevoios, primul volum apărând în 2003¹ iar următoarele în 2025²! „Aceste ultime (...) volume pe care le am în curs de tipar vin să completeze istoricul acestei instituții pe care l-am prezentat într-o carte cu multe poze cu dirijori, soliști dintre cei mai faimoși. Traectoria acestor (...) tomuri este absolut originală în sensul că am efectuat o documentație cu aparatul foto în mână, luând imagini din cronicile muzicale la concertele filarmonicii de la începuturi până în 1920. Dau integral cronica, comentând-o sau nu. E un mod ingenios de a urmări evoluția gândirii criticii muzicale din București, alături de strategia evoluției repertoriale, când și cât s-a cântat o anumită lucrare. Să nu mai spun de savoarea condeielor vremurilor de atunci... Pe vremuri, nu exista cotidian în București și în principalele orașe din țară care să nu reflecte fiecare reprezentație muzicală, de operă sau balet. Cu detalii generoase despre soliști, dirijori etc”. (Apostu, 2023, pg. 54-55)

¹ Cosma, O. L. (2003). *Filarmonica din București în reflectorul cronicii muzicale*. București: Editura muzicală. Referindu-se la perioada interbelică (1921-1945), acest volum va deveni de fapt al patrulea din monografie, în ordinea cronologică a stagiunilor.

² Cosma, O. L. (2025). *Filarmonica din București în reflectorul cronicii muzicale* (Vol. I+II+III). București: Editura muzicală. Acoperă anii de la înființare și până după încheierea Primului război mondial. Vol. I: 1866–1906, Vol. II: 1906–1914, Vol. III: 1914–1920.

Într-un interviu pentru revista *Actualitatea muzicală* autorul declara: „În aceste 4 volume veți descoperi cât de multă muncă a fost depusă pentru a obține partituri, a forma instrumentiști de nivel superior și a educa publicul. De asemenea, se va înțelege ce salt uriaș s-a făcut cu fiecare concert, pentru a ajunge la nivelul marilor orchestre”. (Costea N.-L., 2025, p. 16)

Din reportajul Teodorei Constantinescu am extras cuvintele managerului Filarmonicii, domnul Marin Cazacu: „Avem o epopee, pentru că nu este numai o carte obișnuită, este istoria Filarmonicii din București așa cum s-a numit ea de la începuturi și până la 1945 și autorul este un om cu totul special și pentru mine, și pentru cei dintre dumneavoastră care l-au cunoscut, pentru că mi-a fost profesor, mi-a fost îndrumător de doctorat și prieten.” (Constantinescu T., 2025, p. 14)

Muzicologul Irina Nițu aprecia că „Volumele lansate la Ateneu constituie o nouă realizare titanică: autorul reconstituie fresca detaliată a tuturor concertelor susținute de Filarmonica bucureșteană începând cu anul 1886, prin intermediul cronicilor apărute în presa vremii (adunate – unele extrem de greu accesate, cercetate, ordonate și prezentate astfel încât lectura să fie cursivă și captivantă). Rezultatul este excepțional, ilustrând, pe de-o parte, evoluția instituției muzicale, iar pe de alta - a culturii românești. Totodată, cele peste 2000 de pagini ale “epopeii” redau farmecul cronicilor de demult și dezvăluie diverse subiecte. Cititorul poate urmări, de exemplu, rolul jucat de toți directorii instituției de-a lungul vremii, triplul debut al lui George Enescu din 1898 și evoluția sa ulterioară în calitate de dirijor, compozitor, violonist – și adesea, pianist – dar și situația artistului român și a creației muzicale românești de-a lungul timpului – probleme, opinii, programele Filarmonicii, soliștii concertelor sale, ș.a.m.d.” (Nițu, Eveniment de excepție la Ateneul Român: lansarea volumelor “Filarmonica din București în reflectorul cronicii muzicale” de Octavian Lazăr Cosma, 2025)

Concluzii

Autorul a mii și mii de pagini de istorie a muzicii românești (creația, viața muzicală, gândirea muzicală), academicianul Octavian Lazăr Cosma este o figură legendară a muzicologiei actuale, încă activ la

o vârstă a patriarhilor. „Este una dintre personalitățile de marcă ale muzicologiei românești, recunoscut ca fiind unicul muzicolog din istoria Academiei Române. (...) Cu o abordare exhaustivă și profundă, a explorat și documentat opere fundamentale și subiecte esențiale pentru patrimoniul muzical românesc”. (Goia, 2017)

Recunoașterea sa a venit nu doar prin cuvinte emoționante rostite sau scrise de personalități ale muzicii din România sau din străinătate, ci și prin premii, titluri onorifice și decorații. Se pot cita în acest sens titlul de Comandor al Ordinului Meritul Cultural, Categoria B - "Muzică" (Președintele României, emitent, 2004), Marele Premiu al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România (***, Octavian Lazăr Cosma a primit marele premiu al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România. Lista completă a premianților, 2013), titlurile de Doctor Honoris Causa acordate de Academia Națională de Muzică *Gheorghe Dima* din Cluj-Napoca (***, Octavian Lazar Cosma - Doctor Honoris Causa, 2008), de Universitatea Națională de Arte *George Enescu* din Iași (***, Lista personalităților cărora li s-a acordat titlul de Doctor Honoris Causa al Universității Naționale de Arte „George Enescu” din Iași, 2021) și acum de Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Chișinău¹.

Grigore Constantinescu, reputat critic muzical, scria: „Ideea de a construi asemenea arhitecturi istorice a germinat în multiple alte cercetări istoriografice, componistice și publicistice, îndreptate către principalele instituții muzicale românești de mare tradiție. (...), lucrări

¹ Citez aici lista doctoranzilor basarabeni îndrumați de Octavian Lazăr Cosma, așa cum apare într-un articol scris de doamna prof.univ.dr. Svetlana Badrajan: „O contribuție importantă a avut-o maestrul și la realizarea altor teze, valoroase pentru muzicologia basarabeană, și nu numai, printre care îi numim pe Victor Ghilaș, Structura și tendințele de evoluție a ansamblurilor de muzică populară din Moldova; Vasile Chiseliță, Muzica instrumentală din nordul Bucovinei – repertoriul de fluier; Raisa Bârliba, S. Prokofiev. Creația pentru pian. Titlurile vorbesc de la sine: o tematică vastă, domenii diferite – organologie, folclor muzical, istoria muzicii, inclusiv interpretare instrumentală” (Badrajan, 2013, p. 167). Îmi permit să mai adaug un nume, identificat de mine în arhiva U.N.M.B.: dirijorul Dumitru Goia, profesor la Conservatorul bucureștean, cu teza *D. D. Șostakovici – Formarea stilului simfonic*, susținută în anul 2005.

impunătoare, capabile a lumina realitatea în cernerea anilor în care aceste instituții au fost pilonii principali ai modernizării vieții muzicale naționale, ducând și peste hotare renumele artiștilor noștri”. (Constantinescu G., 2008)

La cea mai recentă sărbătorire a zilei de naștere, cu ocazia împlinirii a 93 de ani, Muzeul Național *George Enescu* formula astfel caracterizarea muzicologului: „Octavian Lazăr Cosma este una dintre cele mai importante personalități ale muzicologiei românești contemporane. Prin activitatea sa de cercetător, profesor universitar, critic muzical și academician, el a contribuit în mod esențial la studierea, promovarea și valorificarea patrimoniului muzical românesc. Opera sa științifică reprezintă un reper fundamental pentru istoria muzicii din România”. (***, Muzeul Național „George Enescu”, 2026)

BIBLIOGRAFIE

- ***. (2008, februarie 28). *Octavian Lazar Cosma - Doctor Honoris Causa*. Preluat de pe Radio România Muzical: <https://www.romania-muzical.ro/stire/octavian-lazar-cosma-doctor-honoris-causa/891651/48/5>
- ***. (2011, februarie 25). *Premiile UCMR pe anul 2010*. Preluat de pe Radio România Muzical: <https://www.romania-muzical.ro/articol/premiile-ucmr-pe-anul-2010/986861/49/5>
- ***. (2013, aprilie 5). *Octavian Lazăr Cosma a primit marele premiu al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România. Lista completă a premianților*. Preluat de pe Mediafax: <https://www.mediafax.ro/economic/octavian-lazar-cosma-a-primit-marele-premiu-al-uniunii-compozitorilor-si-muzicologilor-din-romania-lista-completa-a-premiantilor-10715938>
- ***. (2016, noiembrie 07). *Octavian Lazăr Cosma a fost ales membru titular al Academiei Române*. Preluat de pe Radio România Cultural: <https://www.radioromaniacultural.ro/sectiuni-articole/muzica-dans-arte/octavian-lazar-cosma-a-fost-ales-membru-titular-al-academiei-romane-id1807.html>
- ***. (2017). *Elitele României*. Preluat de pe Octavian Lazăr Cosma: <https://www.societateamuzicala.ro/elitele/octavian-lazar-cosma>
- ***. (2021). *Lista personalităților cărora li s-a acordat titlul de Doctor Honoris Causa al Universității Naționale de Arte „George Enescu” din Iași*. Preluat de pe Universitatea Națională de Arte „George Enescu” din Iași: <https://www.arteiasi.ro/despre-unage/prezentare/doctor-honoris-causa/>
- ***. (2023, februarie 7). *Omagiații lunii februarie*. Retrieved from Caiete silvane: <https://caietesilvane.ro/omagiati-lunii-februarie/>
- ***. (2026, februarie 15). *Muzeul Național „George Enescu”*. Preluat de pe Facebook: <https://www.facebook.com/muzeulnationalgeorgeenescu/posts/octavian-laz%C4%83r-cosma-93-octavian-laz%C4%83r-cosma-este-una-dintre-cele-mai-importante/1352887796866817/>

- Apostu, A. (2023). Un dialog cu muzicologul Octavian Lazăr Cosma. *Muzica*, 1, 46-56.
- Avakian, D. (2011). Muzicologul Octavian Lazăr Cosma a fost desemnat membru corespondent al Academiei Române. *Muzica*, 4, 158-166.
- Badrajan, S. (2013). Gânduri pe marginea unei aniversări Octavian Lazăr Cosma la 80 de ani. *Arta. Seria Audiovizuale*(XXII), 166-167.
- Cîrjan, C. (2025, octombrie 15). *Lansare de carte: "Filarmonica din București în reflectorul cronicii muzicale" de Octavian Lazăr Cosma - "cea mai importantă lucrare scrisă despre istoria instituției"*. Preluat de pe Radio România Muzical: <https://www.romania-muzical.ro/articol/lansare-de-carte-filarmonica-din-bucuresti-in-reflectorul-cronicii-muzicale-de-octavian-lazar-cosma-cea-mai-importanta-lucrare-scrisa-despre-istoria-instituiei/3883461/16/2>
- Clempuş, L. (2022, martie 22). *Au fost acordate Premiile UCMR pe anul 2021*. Preluat de pe Radio România Muzical: <https://www.romania-muzical.ro/stire/au-fost-acordate-premiile-ucmr-pe-anul-2021/3456901/49/5>
- Constantinescu, G. (2008, ianuarie 22). *Octavian Lazăr Cosma, o aniversare de prestigiu*. Preluat de pe Cronica muzicala online: <https://www.cimec.ro/Muzica/Cronici/GrConstantinescu103.html>
- Constantinescu, T. (2025). Filarmonica din București în reflectorul cronicii muzicale de acad. Octavian Lazăr Cosma. *Actualitatea muzicală*(11), 14-15.
- Cosma, O. L. (1962). *Opera românească: privire istorică asupra creației lirico-dramatice* (Vol. I+II). București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R. P. R.
- Cosma, O. L. (1967). *Oedip-ul enescian*. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România.
- Cosma, O. L. (1973). *Hronicul muzicii românești*. (Vol. I). București: Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor.
- Cosma, O. L. (1974). *Hronicul muzicii românești*. (Vol. II). București: Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor.
- Cosma, O. L. (1975). *Hronicul muzicii românești* (Vol. III). București: Editura muzicală.
- Cosma, O. L. (1976). *Hronicul muzicii românești* (Vol. IV). București: Editura muzicală.
- Cosma, O. L. (1983). *Hronicul muzicii românești* (Vol. V). București: Editura muzicală.
- Cosma, O. L. (1984). *Hronicul muzicii românești* (Vol. VI). București: Editura muzicală.
- Cosma, O. L. (1986). *Hronicul muzicii românești* (Vol. VII). București: Editura muzicală.
- Cosma, O. L. (1988). *Hronicul muzicii românești* (Vol. VIII). București: Editura muzicală.
- Cosma, O. L. (1991). *Hronicul muzicii românești* (Vol. IX). București: Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România.
- Cosma, O. L. (1995). *Universul muzicii românești. Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România*. București: Editura muzicală.
- Cosma, O. L. (1999). *Simfonicele Radiodifuziunii Române. 1928-1998*. București: Editura Casa Radio.
- Cosma, O. L. (2003). *Filarmonica din București în reflectorul cronicii muzicale*. București: Editura muzicală.
- Cosma, O. L. (2003). *Hronicul Operei Române din București* (Vol. I). București: Editura muzicală.
- Cosma, O. L. (2004). *The National University of Music Bucharest: Historical survey*. București: Editura U.N.M.B.
- Cosma, O. L. (2004). *Universitatea Națională de Muzică București: Privire istorică*. București: Editura U.N.M.B.
- Cosma, O. L. (2004). *Universitatea Națională de Muzică din București la 140 de ani*. (Vol. I). București: Editura Universității Naționale de Muzică.

- Cosma, O. L. (2008). *Universitatea Națională de Muzică din București la 140 de ani* (Vol. II). București: Editura U.N.M.B.
- Cosma, O. L. (2010). *Universitatea Națională de Muzică din București la 140 de ani* (Vol. III). București: Editura U.N.M.B.
- Cosma, O. L. (2014). Din nou despre leitmotivele tragediei lirice Oedip. *Muzica*(1), 10-22.
- Cosma, O. L. (2014). *Universitatea Națională de Muzică din București la 140 de ani* (Vol. IV). București: Editura U.N.M.B.
- Cosma, O. L. (2017). *Hronicul Operei Române din București* (Vol. II+III). București: Editura Academiei Române.
- Cosma, O. L. (2018). *Pagini din istoria muzicii românești* (Vol. I+II). București: Editura Academiei Române.
- Cosma, O. L. (2020). *Universul muzicii românești. Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România* (Vol. I+II). (M. Cosma, Ed.) București: Editura muzicală.
- Cosma, O. L. (2021). *Centenarul Societății/Uniunii Compozitorilor Români*. București: Editura muzicală.
- Cosma, O. L. (2025). *Filarmonica din București în reflectorul cronicii muzicale* (Vol. I+II+III). București: Editura muzicală.
- Cosma, V. (1999). Cosma, Octavian Lazăr. În V. Cosma, *Muzicieni din România. Lexicon* (pg. 70-75). București: Editura muzicală.
- Costea, N. (2023, februarie 15). *Academicianul Octavian Lazăr Cosma, la 90 ani*. Preluat de pe Radio România Muzical: <https://www.romania-muzical.ro/articol/audio-academicianul-octavian-lazar-cosma-la-90-ani/3630671/15/2>
- Costea, N.-L. (2025). „Acerba luptă pentru existență a mișcării simfonice” - interviu cu academicianul Octavian Lazăr Cosma. *Actualitatea muzicală*(11), 15-16.
- Dolinescu, E. (1974). Octavian Lazăr Cosma, Hronicul muzicii românești. Vol. I. *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art, série Théâtre, musique, cinéma*, XI, 104-106.
- Gherasim, P. (2010, aprilie 12). *Lansarea monografiei «Opera Română din Cluj»*. Preluat de pe Radio România Muzical: <https://www.romania-muzical.ro/articol/lansarea-monografiei-opera-romana-din-cluj/68127/22/2>
- Goia, S. (2017, iulie 28). *Octavian Lazăr Cosma: “Viața a fost o polifonie autentică, pentru că eu nu am fost numai profesor. În primul rând mă consider muzicolog”*. Preluat de pe Radio România Cultural: <https://www.radioromaniacultural.ro/emisiuni/asculta-vocile-de-azi/octavian-lazar-cosma-viata-a-fost-o-polifonie-autentica-pentru-ca-eu-nu-am-fost-numai-profesor-in-primul-rand-ma-consider-muzicolog-id7405.html>
- Helmis, M. (2025, Septembrie 17). „Hronicul muzicii românești”. *Invitat: dl. Octavian Lazăr Cosma, membru titular al Academiei Române*. Preluat pe martie 18, 2026, de pe Radio România Actualități: <https://www.romania-actualitati.ro/emisiuni/academica/hronicul-muzicii-romanesti-id218268.html>
- Moisescu, T. (1996). OCTAVIAN LAZAR COSMA, *Universul muzicii românești*, București, Ed. Muzicală, 1995, 590 p + 16 pl . *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art, série Théâtre, musique, cinéma*, XXXIII, 85-88.
- Nițu, I. (2020, martie 20). *O nouă pagină de istorie a muzicii românești*. Preluat de pe georgeenescu.ro: https://www.georgeenescu.ro/stiri-noutati_doc_1648_o-noua-pagina-de-istorie-a-muzicii-romanesti_pg_0.htm

- Nițu, I. (2025, octombrie 15). *Eveniment de excepție la Ateneul Român: lansarea volumelor "Filarmonica din București în reflectorul cronicii muzicale" de Octavian Lazăr Cosma*. Retrieved from georgeenesuc.ro: https://www.georgeenesuc.ro/stiri-noutati_doc_2859_eveniment-de-exceptie-la-ateneul-roman-lansarea-volumelor-filarmonica-din-bucuresti-in-reflectorul-cronicii-muzicale-de-octavian-lazar-cosma_pg_0.htm
- Petecel-Theodoru, D. (2019). Hronicul Operei Române din București. Încercare paratextuală de lectură. *Muzica*, 1, 59-74.
- Petrean-Păușan, I. (2026). Și la 93 de ani, Octavian Lazăr Cosma doboară mituri. *Caiete silvane*, 14-15.
- Popa, C. (2011-2012). Octavian Lazăr Cosma, Opera Română din Cluj. 1919–1999, Vol. I (1919–1959), 889 p.; Vol. II. *CP p 191 Studii și cercetări de istoria artei, Teatru, Muzică, Cinematografie, serie nouă*, 5-6(49-50), 189-191.
- Popa-Stavri, A. (2026, martie 2). *Octavian Lazăr Cosma, un architect al personalității muzicii românești și un „sculptor” modelator al caracterului ei contemporan*. Preluat de pe Armonii culturale.: <https://armoniiiculturale.ro/aurelian-popa-stavri-octavian-lazar-cosma-un-architect-al-personalitatii-muzicii-romanesti-si-un-sculptor-modelator-al-caracterului-ei-contemporan/>
- Președintele României, emitent. (2004, februarie 2004). *DECRET nr. 34 din 7 februarie 2004 privind conferirea Ordinului și Medaliei Meritul Cultural*. Preluat de pe Portal legislativ: <https://legislatie.just.ro/Public/DetaliuDocument/50036>
- Rad, I. (2019, noiembrie 24). *Amintiri de la "Făclia"*. Preluat de pe ilierad.ro: https://www.bcucluj.ro/sites/all/modules/custom/bcu_catalogs/data/cp/pdf/f/a/Faclia%20Cluj.pdf
- Radio România Muzical. (2012, noiembrie 8). *Lansare de carte semnată Octavian Lazăr Cosma - la Muzeul Literaturii Române*. Preluat de pe Radio România Muzical: <https://www.romania-muzical.ro/articol/lansare-de-carte-semnata-octavian-lazar-cosma-la-muzeul-literaturii-romane/1087541/49/5>
- Șerban Părau, O. (2002). Octavian Lazăr Cosma, Simfonicele Radiodifuziunii Române. *Art&Roll. Revista de Artă și Cultură Muzicală*.
- Stihi-Boos, C. (1977). Octavian Lazăr Cosma, Hronicul muzicii românești, vol. II-III. București, Ed. Muzicală, 1974-1975, 240 p. (II); 428 p. (III). *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art, série Théâtre, musique, cinéma*, 14, 115-121.
- Stihi-Boos, C. (1985). Octavian Lazăr Cosma, Hronicul muzicii românești, Ed. muzicală, Bucharest 1984, vol. VI, 536 p. *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art, série Théâtre, musique, cinéma*, XXII, 105-106.
- Stoianov, C. (2023). Spinii din buchetul memoriilor "unui pasionat al muzicii naționale" sau Despre Magistru și Parabola Semănătorului sau... o recenzie altfel.... *Muzica*, 2, 84-95.
- Vrășmaș, N. (2013, mai 28). *Bârgăuanul Constantin Pavel în "Opera Română din Cluj", de Octavian Lazăr Cosma*. Preluat de pe Răsunetul. Cotidianul bistrițenilor de oriunde: <https://rasunetul.ro/bargauanul-constantin-pavel-opera-romana-din-cluj-de-octavian-lazar-cosma>
- Vrășmaș, N. (2013, octombrie 1). *Istoria Operei Române din Cluj*. Preluat de pe Răsunetul. Cotidianul bistrițenilor de pretutindeni: <https://rasunetul.ro/istoria-operei-romane-din-cluj-0>
- Zottoviceanu, E. (1977). Octavian Lazăr Cosma, Hronicul muzicii românești, vol. IV, Romantismul (1859-1898), Bucarest, Ed. muzicală, 1976, 542 p. *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art, série Théâtre, musique, cinéma*, 14, 121-123.

Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова. (1997). *Энциклопедический словарь*. Preluat pe martie 17, 2026, de pe Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова: <https://www.conservatory.ru/esweb>

SUMMARY

Mihai Cosma

The musicological oeuvre of academician Octavian Lazăr Cosma - scientific, historical and cultural dimensions

Octavian Lazăr Cosma is the Romanian musicologist with the most significant work, with a career spanning seven decades. He began his career in the service of Romanian music at the Ministry of Culture. He then joined the faculty of the Bucharest Conservatory, an institution he served for over 60 years. At the same time, his career within the Composers' Society was unparalleled, as he held every leadership position in turn until he became the President. His body of work spans diverse genres, ranging from music reviews to historiographical volumes, from papers presented at academic conferences to monographs on the country's major musical institutions, musicological studies, work presentations, composer profiles, lectures, radio and TV programs, and so on.

INTERVIURI

Un dialog cu Thorsten Gubatz¹

Andra Apostu



Foarte apropiat de cultura muzicală românească despre care scrie cu plăcere și pe care o promovează în special prin canalul său de YouTube, Thorsten Gubatz are o pregătire teoretică unică, în teologie, filosofie, literatură germană și muzică, experiențele sale în aceste domenii concretizându-se prin două teze de doctorat impresionante. Consideră relația sa cu România și Republica Moldova ca fiind parte din karma lui, dedică mult timp și pasiune acestei legături și

ar fi încântat să participe activ la viața muzicală românească și pe viitor. Tânăr, energic și dedicat ideilor sale, clarinetist de formație, preferă să compună muzică de cameră pentru instrumente cu corzi; se definește ca artist minimalist, dar compozitorul său preferat este Gustav Mahler. L-am întâlnit frecvent în ultimii ani pe scenele festivalurilor românești de muzică contemporană, în calitate de interpret și compozitor, pe canalul său de YouTube ca promotor al muzicii românești, dar și în paginile revistei Muzica în calitate de autor de studii și recenzii.

¹ Interviuul a fost consemnat și este publicat în limba engleză.

➤ **Andra Apostu:** Who is Thorsten Gubatz, who promotes Romanian music like no one else outside the country does?

Thorsten Gubatz: Oh, who am I? As far as I can say it: I'm a guy from Germany, who grew up in Nuremberg. I studied philosophy and German literature in Constance, Pittsburgh and Freiburg, where I wrote a PhD thesis on philosophers Martin Heidegger and Hans-Georg Gadamer. Being one of those academic philosophers whose motivation is clandestinely religious, after my promotion, I went to a Cistercian and then to a Benedictine monastery. When I left the latter after the temporal vows, I finished my theological studies in Münster and made a second PhD, now about composer Bernd Alois Zimmermann as a religious artist. Currently, I am caring for my old parents, and I am looking for a job in the service of Romanian music.

➤ **A.A.:** How did this passion for Romanian music – and not just for music, but also for the Romanian cultural heritage that you promote with such generosity – come about, and who inspired it in you?

T.G.: My parents are not religious, but my mother received a very old-school Protestant ecclesiastic education, so one may say she has a lot of religion in her womb. Not only did I grow in this deeply melancholically religious womb, but when I was a child, my mother always encouraged me to watch Ingmar Bergman movies. If this software is installed and constantly updated in your childhood, you will likely have a strong interest in art and religion and in their interconnection. It is not by accident that I have written PhD theses on a strongly religiously inspired philosopher, on a student of his with a particular interest in the arts, and about a strongly religiously inspired, visionary yet deeply depressed modern composer. As to classical music, my moment of epiphany came when I was eleven years old, when my brilliant music teacher at high school shocked her students with "Le sacre du printemps". From that day on, my interest in classical music has been insatiable, and I decided to learn to play an instrument, the clarinet. Some years later, I made my first attempts at composition, and I experienced my moment of epiphany concerning literature, listening to a radio program on Eugène Ionesco – my first encounter with Romanian culture. It deserves mention that I grew up in Nuremberg, where Romanians are the second-largest ethnic minority. 2.8% of the city's population are Romanians, almost 15.000 people. A half-Romanian friend of mine at high school initiated me into Romanian folk music, poetry and cuisine. My major discovery concerning Romanian contemporary music came in 2011. It was the pretty unassuming website audio.cimec.ro, created by the UCMR in 2007. Fortunately, I already

knew enough about classical music in general and about contemporary classical music in particular that I had a judgment that I knew I could rely on. I did not even know the names of, say, Anatol Vieru and Mihai Moldovan; but when I listened to Vieru's "Memorial" and to Moldovan's "Scoarțe", very quickly it was clear to me that this was first-rate modern music, Vieru's piece not being far in spirit from Xenakis, Moldovan's not far from Zimmermann. When I left the monastery in 2016, I had resumed composing, and I had become good enough about playing the clarinet and about digital recording techniques that I decided to upload music on YouTube – not only my own pieces and recordings, but also other new or neglected music, from Romania in particular.

➤ **A.A.:** You said you studied philosophy, German literature, and theology. Did you also study composition or musicology? And were there certain people here in Romania who you feel have shaped your journey as an explorer of music?

T.G.: I have no degree in music or musicology. What comes closest to a musicological degree in my career is my second PhD thesis, which was theological, but de facto also musicological, and co-supervised by a German university professor of musicology, who – to my pleasure – called it musicologically "waterproof". But as a clarinetist, musicologist and composer I am basically self-taught, although it goes by itself that nobody is completely self-taught. When composers from Romania and from the Republic of Moldova found out about my YouTube channel, they more and more welcomed me into their world. When they found out that I could play their works, they sent me their scores and wrote new ones for me. When they found out that I could analyze music and write reviews on books and concerts, they let me contribute to their meetings and publications and proofread their manuscripts. When they found out that I could compose, they invited me to their festivals. For diplomatic reasons, I will not mention single names, but they know that I am endlessly happy about and thankful for what they have done for me.

➤ **A.A.:** You've created a true hub for promoting Romanian music through your YouTube channel. How do you select the music, based on what criteria, and – very interestingly – how do you choose the visual design for the videos? We're dealing with a platform where the visual aspect is essential; people go there to WATCH videos...

T.G.: Firstly, I would not present any music on my channel that I do not like – presenting a piece means being its advocate. And over the course of

decades, I have learned to trust my judgment, especially when it is positive. Not so much when it is negative. Quite a lot of times, I have made the experience that I started the exploration of a composer's work with the wrong piece, or in the wrong mood, or with wrong expectations. Therefore, whenever I temporarily dismiss a composer, I will listen to his or her other works again, and sometimes change my mind. There are composers to whose works I simply can't connect, but this is rather rare.

Secondly, I prefer new and/or neglected music – as a YouTuber, and even more as an interpreter. There was a time when I wanted to show to myself and the rest of the world that I can play certain repertoire pieces, and how I want them to ring out. Nowadays, I hardly do this anymore. There's no time and hardly any need.

Thirdly, I prefer those composers who can't promote themselves. There are several composers who have their own channels and know very well how to present their works on YouTube. Therefore, I don't prefer them, although I don't exclude them either – when I present some of their works, I also give the links to their own channels and/or the playlists which I have created for their music. There are also some composers who have so many fans that they hardly left any gaps to fill for me. Those who need me more are the dead and neglected, and also the alive and neglected, sometimes because they do not know how to present their works on YouTube in a way that will attract attention.

12 years ago, or so, Nicolae Brânduș had a YouTube channel. He presented his own music there – pure gold, some of the greatest masterpieces of Romanian modernism and postmodernism. But it all looked so unassuming, and hardly anybody discovered it! After maybe two years, Brânduș grew tired of casting his pearls before the swine, and deleted his channel. Luckily, I had downloaded it all and reuploaded it on mine.

When I was a very young man, we always had a TV magazine at home where Rolf Hochhuth (1931-2020) had a column. Hochhuth is remembered mostly as a highly political, cantankerous playwright, but he was much more than that. In his column "Galerie der Gedichte (Gallery of Poems)" he combined poems in German language with works of visual art. Thereby he gave proof of vast erudition, good taste and little bias, selecting works by poets and visual artists from all kinds of ideological and political affiliations. He also wrote a comment on the respective poem and on the respective work of visual art, but the brilliant thing was their combination, which had an artistic character in itself, allowing of a sensually intense semantic iridescence between juxtaposition, counterpoint, reinforcement, ... and what I am doing today on YouTube is very much alike when I think about a thumbnail image

that could “comment”, that could somehow “fit” a piece of music in an intelligent and attractive way. Just as a good book cover does have power to attract attention to the text inside, a good thumbnail image does have power to attract attention to the music.

Sometimes I present the music with its score – that’s when I believe that it can make the music easier to understand, or if the score has a calligraphic quality, or for whatever other reason. I don’t always do it, since music is primarily something to be listened to, and much music communicates directly enough. Whenever a work has lyrics, I seek to provide them with an English translation. I want to make what I present as easily accessible as possible. Especially if I’m in love with a piece, I can go to great lengths in this respect.

But making the works as easily accessible as possible serves yet another goal: having them appreciated! And for this, it still takes something else, namely good expertise and good true stories. Who composed it, when did this person live, how is the work called, when was it composed? Who is playing, when and where? And I do check my sources (even Viorel Cosma, blessed be his name, wasn’t always right), I appreciate my listeners’ feedback, and I keep correcting my descriptions. Sometimes I also write a comment when I find it helpful: an analytical sketch, an opera’s synopsis, or whatever. In any case, no one shall dare call “obscure” what I present only because he or she does not know anything about it! On the one hand, there are very many wonderful and curious people out there who are eager to enjoy exploring the tropical rainforest of music that is Romanian modernism and postmodernism. Today my channel is approaching 5000 subscribers, which at least is medium size for a rare music channel. But on the other hand, I seek to strongly discourage the complacency of ignorance (“I don’t know it, neither do my peers – therefore it’s obscure, not worth caring about it”) by suggesting: This is something great, something fascinating, something everything is known about, except by you!

➤ **A.A.:** First a music lover, then a clarinetist and composer. Is that the order in which you see yourself? Which came first for you – the music lover or the clarinetist? Did what you played lead you to explore the modern repertoire further, or did you first explore the possibilities of modern musical language more as an observer and musical analyst?

T.G.: Well, in temporal order I became a clarinetist, a composer and a YouTuber because I was a music lover. But my YouTube activities and my friends from Romania and the Republic of Moldova have helped me to act in

another triad: as a composer, as a performing musician and as a musicologist. Two rather practical approaches to music, one rather theoretical approach. It is really helpful to have all of these perspectives – to know how it is to entrust as a composer one's work to someone else, how it is when someone else entrusts his or her work to you as a performer, and the enormously multifaceted relations of making music to reflecting on it.

What is most dear to me is being a composer. My high school teachers had encouraged me very much with my first attempts at composition, yet when I chose not to study music, I kept playing the clarinet, but gave up composing for almost 20 years. I played with pianists and organists, with ensembles and orchestras, but it was exclusively conservative repertoire. I learned a lot, but playing modern music meant playing alone. At least I found out how much great and neglected modern repertoire there is for solo clarinet – this niche in the world of music proved to have a gold mine of its own. When, still in the monastery, I found out that I had become good enough for making recordings, I also resumed composing, at least for my own instrument. When I learned that Anatol Vieru wrote his solo violin piece "Shqip" in 1994 for a festival of contemporary music in Tirana, I had to admit: "Good Lord, this sounds like earthly bliss: taking part as a composer in a festival of contemporary music in a city like, say, Tirana, Skopje, or Chişinău." I will



explain later why I thought of Eastern Europe. For the moment I only want to say that, at that time, this was no more than a pipe dream. I had no idea that in 2023, it would come true in Chişinău, and in Bucharest in 2024, and many times again.

With composer Alina Rötzer.
Photo by Violeta Dinescu

As to the modern repertoire – in music, as well as in literature and in architecture, my first crush was always something modern. It was from there where I started exploring everything else.

➤ **A.A.:** Although you're a clarinetist, you don't write music exclusively for your own instrument. Which musical ensemble do

you feel most comfortable using to express your creative ideas? Is there, somewhere in the future, a desire to write music for a specific genre, perhaps on a larger scale?

T.G.: For me, one of the most rewarding things about being a composer is to write for strings. I always loved to play Bach's solo works for strings in clarinet arrangements. Although most of them work on the clarinet as well, it gives a sense for what a clarinet can't do, but what a violin or a cello can. So, for the SIMN in 2024, I wrote a string trio, and a string orchestra piece for the SIMN in 2025. I also love to write for the human voice and for the organ. Last year, I composed and recorded a Latin mass for baritone and organ. There is a choral triptych of mine which has not yet rung out, and there is one especially ambitious project that I have in mind, but that's an unhatched egg.

➤ **A.A.:** How does your creative process work? How does an idea come about, and, more importantly, how do you give it form and shape?

T.G.: I mostly start with some musical idea that somehow keeps me in thrall. It is rarely something that I consciously constructed, but something structured anyway. Composing means developing its inner logic. If on this way, I meet with other ideas that can be integrated, then they will. The outcome will be kind of a story, or kind of a drama, but a genuinely musical one. Anyway, this is just a general rule; it knows many exceptions.

➤ **A.A.:** What stylistic traits do you identify in your music? Where might it be categorized – what influences does it draw upon, and what kind of musical language does it employ?

T.G.: I am a minimalist. As a very young man I adored the Japanese Noh theater, where everything is concentrated to the essential, and every detail means a lot. I returned to this kind of aesthetics with my theological master's thesis, on Jean-Marie Straub's and Danièle Huillet's film "Moses und Aron", based on Schönberg's opera. I loved this sparse and austere imagery, brimming with significance that I could make explicit. Reducing means intensifying when the context is intense. Good minimalism asks for maximalist context. It is not that I did not appreciate different approaches. My favorite composer is Mahler, as maximalist as it gets. But here as well, not one single superfluous note, as Schönberg remarked; yet, one might say, a very extroverted musical temperament. Mine is introverted. I recently composed a song which I planned to be accompanied by a piano with two monodic lines. It proved to be too much, far too much. The principle of attack and decay was useless either. One human voice with monodic organ drones were everything I

needed, anything else would have been too much and would have weakened everything. Generally, I love drones, especially those very deep organ drones which are half-heard and half-felt. Drones not only turn time into space, but they turn soulless into soulful space. A friend of mine, German composer Eva-Maria Houben, has written a piece which lasts over an hour and which consists of hardly anything else than of such organ drones. She was so right, it is so good there is a piece which is so long where hardly anything distracts from these adorable drones. But I also love melodic movements accompanied by drones. I cherish parallels, and parallel movements cutting carelessly across the harmonic layer cake where octaves are something very close and half- or even microtones are something very distant. I revel in effectively used dissonance, especially spectral dissonance, and in clusters played by organs or by multiple divisi strings. When writing for the clarinet, I prefer a rather low tessitura – many contemporary composers use the altissimo register far too often. I enjoy the beautiful, soft, mysterious multiphonics, not the shrill catfight cacophonies.

➤ **A.A.:** You mentioned in a previous interview how much you like the song. Isn't that, in this postmodern era, an outdated concept?

T.G.: For modernist conceptions of the history and future of music, this could appear like an outdated concept. For example, strictly serialist composing does not allow of larger traditional entities like melodies. But even some major serialists saw a problem in this and therefore invented all kinds of liberties in order to restore or reinvent something like the "cantabile". As to postmodernism, if everything is ironized and put into quotation marks, why not a song as well, or a style of song writing? Since all those modernist conceptions tended to be horribly exclusivist, therefore suppressive, the postmodern rebellion came by necessity.

I oppose musical postmodernism only in two respects: firstly, if it actually means an antimodernist counter-revolution, a neo-"romantic" or rather neo-banal, neo-sentimental, neo-populist rollback against the modernist openings of new horizons; and secondly, if it basically keeps the exaggerated modernist bias against tradition by ironizing it compulsively. Jörg Widmann, for example, is a wonderful artist, but with an obsessive tendency towards ironically quoting and distorting – when I listen to his music, I always wait for that moment when I sense that the ironic attitude fades out, gets brittle and transparent, that the voices he intends to quote turn out to be his own voice. Sometimes it happens, sometimes not. Dan Dediú does some very similar things as Widmann, but he does them earlier and better, and his irony

can get wonderfully brittle and transparent. If music is to be interesting to me, it needs to be authentic. There is something deeply authentic, of course, about critical distance, about irony and eclecticism, but only to a certain degree. Just because we cannot express ourselves without quoting, expressing ourselves is not identical to quoting. As prone as we may be to irony, at some point, we no longer “feel joy” or “feel pain”, but we feel joy and we feel pain – we do not “live”, but we live, and for us human beings, it is essential to express, as good or bad we can, the truth of our existence. And therefore, necessarily, postmodern exaggerated irony needs to be overcome, just as modernist exclusivism needed to be overcome.

For a composer, this means facing the history of music, asking himself or herself: What does really convince you? – And as far as I am concerned, I can say: for example, the principle of melody. Not the urge to obey this principle, or any other! Modernism has taught us how great music can be without it. No, non-melodic, or atonal, or microtonal music are not ‘inhuman’! The human spirit is not as poor a thing as to be musically confined to melody, to modal or to major-minor tonality. But any modernist or postmodernist claims about such principles being ‘exhausted’ and nowadays leading necessarily to ‘kitsch’, are ideological, suppressive bullshit – crushed and ruined by the musical life of the spirit since the 1970s, not to be mourned, and definitely not to be revived.

➤ **A.A.:** You’ve also explored the relationship between music and mathematics, conducted an experiment on this topic, and theorized the results in a study – can you tell us about that?

T.G.: Since, as I told you above, I usually start with an idea that I did not consciously construct, but which is structured anyway, such that composing means developing its inner logic, I am not a constructivist, or a semi-constructivist at best. But I make exceptions, and I am fascinated by constructivism. Where one might expect a relation like: the more calculus, the less emotion (or expression), reality proves otherwise – not only in Bach, but he is a prime example.

During the last couple of years, Violeta Dinescu has used a certain kind of structure, developed by Romanian mathematician Dan Tudor Vuza, for creating a special kind of rhythmical canons. She uses theses structures in a non-constructivist way, such that they only regulate the temporal distribution of a musical material that, in itself, is in no way determined by the structures. Therefore, I developed a method for deriving also the musical material from the structures. When I had done so concerning pitches and durations, the outcome seemed to have some musical potential for me, as long as I decided

freely – that is, according to my musical taste –, about the tempo and dynamics. Otherwise, it would have sounded just like some entirely constructed slop to me, and not like music.

➤ **A.A.:** What are your thoughts on Romanian folklore, and how did you manage to connect with it, given that you come from a Western-style folklore region, which is very different from the Eastern-style one?

T.G.: At age 15, I was very reserved about Christianity; but when I saw a program on TV on Zen Buddhism, I was thunderstruck. It would not have made any sense to tell me: “But your own culture is Christian; what can a Japanese religion mean to you?” One could as well have asked our ancestors: “But your own culture is pagan; what can a Middle Eastern religion mean to you?” Obviously, it meant much to them. This is how the life of the spirit works: by cultural appropriation. Yes, it can be and often is malign, aggressive, awkward; but so can life as such, which anyway is not a generally accepted good reason for being against life, or is it? Therefore, I am firmly opposed to condemning cultural appropriation as such, since it means condemning the life of the spirit: condemning human identities’ openness to other identities. And we live in an age where an abundance of media brings the world to us, and we grow up with that. So it’s the same with music. Nothing against authentic Western folklore; yet what is called ‘Volksmusik’ in Germany is nothing that I ever could connect with. But I had the joy of listening to ethnomusicological programs on Bavarian Radio, and I was amazed by the expressive strength and the complexity of Eastern folklore. In the East, including Russia, Hungary and Romania, the introduction of folklore techniques into classical music made this music richer, especially in terms of rhythm – in fact, it modernized classical music. The names of Bartók and Enescu symbolize a fascinating type of musical modernism that includes, in essence, the appropriation of an already extremely rich and complex folk culture. This is also why I dreamed of participating as a composer in a festival of contemporary music in a city like Tirana, Skopje or Chişinău – in places where the enormous powers of musical modernism and of Eastern European folklore could unite. When I wrote a solo violin piece for Chişinău, it started somewhat à la Hindemith, only for then being clandestinely haunted by “Cine iubeşte şi lasă”.

I also deeply love Romanian Orthodox sacred music. Even less than Gregorian chant does it suggest any reactionary attitude to me – surprisingly, since I sympathize with mainstream Orthodox political agendas even less than with that of my own church. Orthodox sacred music mostly sounds extremely human, heartfelt, and full of life to me. I have nothing at all against its musical

conservatism: What is so good should only be changed with utmost care. My favorite composer of Orthodox sacred music is Bessarabian priest Mihail Bereзовski. It is one more reason for me to love Romanian modern and contemporary music that it kept its ties with this tradition, too.

When I walked across Chişinău for the very first time, I could hear the bells of the Orthodox Cathedral. It is a kind of ringing that I don't hear often in Germany. I immediately thought that this should be transformed into a piece in the spirit of Alfred Schnittke. This means that I wanted to enrich the ringing with dissonance and with allusions to other music. The piece is called "Clopotniţa", for violin and piano. The culmination point of its harmonic order is a dissonant chord on the notes E-flat, D and G, in German: Es-D-G. Bach already used it as a musical symbol meaning "Soli Deo Gloria": "Glory to God alone". The main motif of the violin is that of the small bells, but it also resembles the beginning of Schnittke's fifth symphony. It is meant to be a joke, yet not a foolish one, but a melancholic and religious joke – ironic in the spirit of Schnittke, whose irony, as postmodern as it was, did not mean aloofness, but consciousness of the broken, fragmentary, painful, traumatic. From my part, this irony includes my consciousness of this cathedral's belonging to the Moldovan Orthodox Church, which is a metropolitanate under the Russian Orthodox Church. I know what this means. Anyway, I respect this cathedral as a beautiful house of God, and as the main landmark of Chişinău. "Clopotniţa" is a declaration of love for this city, which has brought me so much joy.

Besides, when I first attended mass in Roman Catholic churches in Romania and in the Republic of Moldova, I noticed that the Roman rite there had acquired an Orthodox touch (for example, there is hardly any communion in the hand). Only then I really noticed what a strongly Lutheran touch it has in Germany (especially because of the chorales sung by the entire community).

➤ **A.A.:** Our great composer is George Enescu, but he is not the only one, even though the world sees him as the sole representative of Romanian music. What else is there besides George Enescu, and why is it worth exploring?

T.G.: Dear world, may I have your attention, please? Concerning Romania, there are, for example, George Stephănescu (1843–1925), Stan Golestan (1875–1956), Paul Richter (1875–1950), Nicolae Bretan (1887–1968), Ion Nonna Otescu (1888–1940), Constantin C. Nottara (1890–1951), Ludovic Feldman (1893–1987), Alfred Alessandrescu (1893–1959), Marţian Negrea (1893–1973), Filip Lazăr (1894–1936), Sabin Drăgoi (1894–1968), Mihail Andricu (1895–1974), Marcel Mihalovici (1898–1985), Mansi Barberis (1899–1986), Constantin Bobescu (1899–1992), Zeno Vancea (1900–1990), Ionel

Perlea (1900–1970), Theodor Rogalski (1901–1954), Tudor Ciortea (1903–1982), Sigismund Toduță (1908–1991), Paul Constantinescu (1909–1963), Alfred Mendelsohn (1910–1966), Constantin Silvestri (1913–1969), Dinu Lipatti (1917–1950), Mircea Chiriac (1919–1994), Roman Vlad (1919–2013), Alexandru Pașcanu (1920–1989), Dumitru Bughici (1921–2008), Tudor Jarda (1922–2007), Vasile Timiș (1922–2014), Anatol Vieru (1926–1998), Theodor Grigoriu (1926–2014), Carmen Petra-Basacopol (1926–2023), Pascal Bentoiu (1927–2016), Ștefan Niculescu (1927–2008), Tiberiu Olah (1928–2002), Adrian Rațiu (1928–2005), Vasile Herman (1929–2010), Dumitru Capoianu (1929–2012), Wilhelm Georg Berger (1929–1993), Felicia Donceanu (1931–2022), Myriam Marbe (1931–1997), Dan Constantinescu (1931–1993), Doru Popovici (1932–2019), Aurel Stroe (1932–2008), Remus Georgescu (1932–2021), Liviu Dandara (1933–1991), Cornel Țăranu (1934–2023), Gheorghe Costinescu (1934–2023), Mihai Mitrea-Celarianu (1935–2003), Nicolae Brânduș (1935–2023), Nicolae Coman (1936–2016), Alexandru Hrisanide (1936–2018), Irina Odăgescu-Țuțuianu (*1937), Lucian Mețianu (*1937), Mihai Moldovan (1937–1981), Corneliu Cezar (1937–1997), Corneliu Dan Georgescu (*1938), Vasile Spătărelu (1938–2005), Liviu Glodeanu (1938–1978), Richard Oschanitzky (1939–1979), Petru Stoianov (*1939), Hans Peter Türk (*1940), Octavian Nemescu (1940–2020), Dan Voiculescu (1940–2009), Horațiu Rădulescu (1942–2008), Sabin Păuța (*1943), Costin Mioreanu (1943–2025), Dan Buciu (1943–2025), Viorel Munteanu (*1944), Iancu Dumitrescu (*1944), Ulpiu Vlad (*1945), Maya Badian (*1945), Costin Cazaban (1946–2009), Valentin Petculescu (*1947), Liana Alexandra (1947–2011), Vladimir Scolnic (*1947), Fred Popovici (*1948), Marina Vlad (1949–2022), Călin Ioachimescu (*1949), Marcel Spinei (*1950), Christian Alexandru Petrescu (*1950), Horia Șurianu (*1951), Adrian Iorgulescu (*1951), Adrian Pop (*1951), Doina Rotaru (*1951), Maia Ciobanu (*1952), Adriana Hölszky (*1953), Violeta Dinescu (*1953), Sorin Lerescu (*1953), Liviu Dănceanu (1954–2017), Carmen Maria Cârneli (*1957), Mihnea Brumariu (*1958), Livia Teodorescu-Ciocănea (*1959), Laura Manolache (*1959), George Balint (1961–2019), Mihaela Stănculescu-Vosganian (*1961), Dana Cristina Probst (*1961), Nicolae Teodoreanu (1962–2018), Ana-Maria Avram (1962–2017), Dora Cojocar (*1963), Adina Dumitrescu (*1964), Iulia Cibișescu-Duran (*1966), Dan Dediu (*1967), Diana Dembinski Vodă (*1967), Didier Schein (*1969), Laura Ana Manzat (*1969), Irinel Anghel (*1969), Ana Szilágyi (*1971), Cătălin Crețu (*1971), Mihai Măniceanu (*1976), Tudor Feraru (*1976), Cristian Bence-Muk (*1978), Gabriel Mălăncioiu (*1979), Sabina Ulubeanu (*1979), Diana Iulia Simon (*1981), Diana Rotaru (*1981), ... and as unforgivable as it may be, I will stop here, since I am certainly stupid enough for having forgotten to mention many wonderful

composers, and since it is principally impossible to write a history of the present.

Concerning Bessarabia resp. the Republic of Moldova, there are, for example, Mihail Bereзовschi (1869–1940), Ștefan Neaga (1900–1951), Solomon Lobel (1910–1981), Gheorghe Neaga (1922–2003), Vasile Zagorschi (1926–2003), Zlata Tkaci (1928–2006), Vladimir Rotaru (1931–2007), Pavel Rivilis (1936–2014), Vitalii Verhola (1946–1984), Ion Macovei (1947–2011), Tudor Chiriac (*1949), Dmitri Kițenko (*1950), Gheorghe Mustea (*1951), Vladimir Beleaev (*1955), Vladimir Ciolac (*1956), Vlad Burlea (*1957), Ghenadie Ciobanu (*1957), Oleg Palymski (*1966), Snejana Pîslari (*1972), Alexander Timofeev (*1983), Lidia Ciubuc (*1990), and Veronica Ciobanu (*1993).

They all are worth exploring since they all wrote wonderful music. If you somehow belong to their world, be happy and be proud: You are part of something truly great.

➤ **A.A.:** What are your musical preferences, and what styles/aesthetic traits appeal to you? Who are your favorite composers among those active in Romania today? Without sounding undiplomatic, I just want to know what music resonates most deeply with you – what musical language do you feel suits your inner musical structure?

T.G.: I have many musical preferences, very different ones. As I said above, I love minimalist aesthetics. Mostly I am practicing it myself, and I love when others do it. But I can also love others doing something very different than I do. I love music that overwhelms me both with its intelligence, its depth and its intensity, music that grips, shocks, assaults and entrances me, music that makes me discover new worlds any time that I am listening to it again, since it is inexhaustible. Therefore, I owe my initiation into the mysteries of classical music to such a work, “Le sacre du printemps”; for the same reason, Gustav Mahler is my favorite composer; and Johann Sebastian Bach, Franz Schubert, Richard Wagner, Dmitri Shostakovich, Olivier Messiaen, Bernd Alois Zimmermann and Alfred Schnittke are other favorites of mine.

It would indeed be undiplomatic to speak of living people, but the first Romanian names that come to my mind are those of two deceased ones anyway: Nicolae Brânduș and Mihai Moldovan. Brânduș’s opera “La țiganci” and his “SinEuPhonia I” for tape, two organs and large orchestra are volcanic, transcendental masterpieces that make you wonder how they were possible in the first place, how anybody could compose and perform something like this. And when I listen to Moldovan’s orchestral pieces “Scoarțe” and “Rezonanțe”,

I wonder if he knew Zimmermann's "Photoptosis", since they are so close in spirit – at the same time highly constructivist and highly expressionist, with compression (plus quick repetition) and stretching of motifs, and so on.

Last but not least, in spite of all diplomacy, a living one! Lucian Mețianu (whom I have visited twice so far at his home in Lausanne) went to Cologne in 1969 because he wanted to study with Zimmermann, who unfortunately was already too sick. He would have loved Mețianu, who is deeply Pythagorean in spirit – a constructivist par excellence, and with that certain grace of the Muses that allows constructivists like Josquin or Bach, Xenakis or Mețianu, to write music which is more expressive than most music that was meant to be so. His first symphony is one of the greatest works of Romanian orchestral music from the 1960s, next to this era's masterpieces by Vieru, Niculescu, Olah, Stroe and the like. His monumental second symphony has never been performed, and this should change.

➤ **A.A.:** I recently discovered your book on Bernd Alois Zimmermann, whom you call a "religious artist." Why did you choose to explore his work, making this research the focus of your doctoral studies?

T.G.: Well, that's my theological PhD thesis. I have already sketched above why it does not come as a coincidence that art and religion and their interconnection are my thing, and the deeply melancholic modern spirituality of Ingmar Bergman, close in spirit across all of the Christian confessions to that of Kierkegaard, Dostoevsky, Nietzsche, Karl Barth, Hugo Distler, Jehan Alain, Andrei Tarkovsky, Alfred Schnittke ... and also Zimmermann. As a very young man, I listened to his "ecclesiastical action" – on might also say "cantata" – "Ich wandte mich und sah an alles Unrecht, das geschah unter der Sonne (So I returned, and considered all the oppressions that are done under the sun)". The complaint about earthly injustice in Ecclesiastes 4 is combined there with Dostoevsky's story of the Grand Inquisitor, who condemns Jesus Christ in the name of the church. I could never forget it. Zimmermann completed it five days before his suicide; it is far more than only his suicide note, but it is also his suicide note. It at least ponders the possibility that most of mankind is unable to follow Christ, hence forsaken by him and predestined to damnation (Augustine's classical horror scenario). Yet, as he did with many of his major works, Zimmermann wrote under the score: "O. A. M. D. G.": "Omnia ad maiorem Dei gloriam": "Everything to the higher glory of God". No book was ever written on what this may mean – hence, how religion and art relate in the work of this major composer of the 20th century –, let alone by a theologian.

And this is how my personal interest in this artist and a scholarly desideratum came together.

➤ **A.A.:** Does your creative expression as a composer complement your perspectives as a philosopher, literary scholar, or even a theologian? This may be a somewhat personal question, but which of these roles fulfills you the most? Musician, philosopher, or theologian? Can they intertwine; can they “coexist” with one another?

T.G.: During the last years, my focus has been increasingly on music. Currently I am proofreading a philosophico-theological PhD thesis by a friend of mine that reminds me of much that I have missed while I was writing a musicologico-theological PhD thesis myself. If I don't see this as a damage, it is not because I did not respect the philosophical and theological discourse. They are seriously dealing with the basic concepts of our culture, discussing freedom in particular. These highly abstract reflections imply highly concrete practical, social, political consequences, and therefore they are good examples for showing what Hegel meant by saying that the abstract is the truly concrete. Especially in our age of global neo-authoritarianism such reflections on what we really care about in our society are highly relevant. But as far as I see, these discourses work quite well. Except for reviewing and proofreading, they don't need me. I do have a project, on the concept of “Ahnung”, which translates as “presentiment”, “premonition”, “having a certain idea” etc. This term has a prominent, but pretty unsung philosophical and theological history, and it is also a word that's often used in everyday German. In a hardly translatable way, it associates very heterogeneous dimensions of human sapience and sentience – all of which somehow work together in our daily motivations and orientations, and in particular in the creation and experience of art. I am not yet sure if this concept will allow me to say something if not new, but sufficiently original for being interesting, about the aesthetic judgment as such and its relation to religious judgment: What exactly is taste, and to what extent is religion a matter of taste? – We will see.

My most general reason for not abandoning philosophy and theology is simply that theory is a part of life. As to my musical life, I am acting in the abovementioned triad of being a composer, a performing musician and a musicologist. The musical work of art is always somehow related to the other arts, motivated and oriented by the respective worlds in which they all exist. Therefore, the work of musicology will always have to be interdisciplinary, including the philosophy and the theology of music.

In any case, what is most satisfactory is always feeling truly useful. Now that my parents are old, I can be truly useful when I care for them. When music comes to my mind that does not yet exist, but I think it should exist, or I meet with someone else's piece of music that does not ring out as it should, or does not receive as much attention as it should, and I can play it or promote it, or when I am given a book for saying how good or bad it is, or when I am handed a manuscript by somebody who can work and think, but is bad at formulating elegantly, and I can ameliorate it, then I am given a task by the spirit, and I am happy to serve the spirit, since I feel truly useful.

➤ **A.A.:** How do you see your relationship with Romania and with Romanian music and culture, and how would you like it to evolve?

T.G.: My relationship with Romania and the Republic of Moldova must be some part of my *karma*, and a most fortunate one – one of the best things that happened in my life. I would be especially happy if my working for Romanian music could also turn into a job.

SUMMARY

Andra Apostu

A dialogue with Thorsten Gubatz

Deeply connected to Romanian musical culture – which he enjoys writing about and promoting, particularly through his YouTube channel – Thorsten Gubatz has a unique theoretical background in theology, philosophy, German literature, and music; his experiences in these fields have culminated in two impressive doctoral dissertations. He considers his relationship with Romania and the Republic of Moldova to be part of his destiny; he devotes a great deal of time and passion to this connection and would be delighted to continue actively participating in Romanian musical life in the future. Young, energetic, and dedicated to his ideas, a trained clarinetist, he prefers to compose chamber music for string instruments; he defines himself as a minimalist artist, but his favorite composer is Gustav Mahler. I have frequently encountered him in recent years on the stages of Romanian contemporary music festivals, as both a performer and composer; on his YouTube channel, where he promotes Romanian music; and in the pages of *Muzica* magazine where he has published essays and reviews.

RECENZII

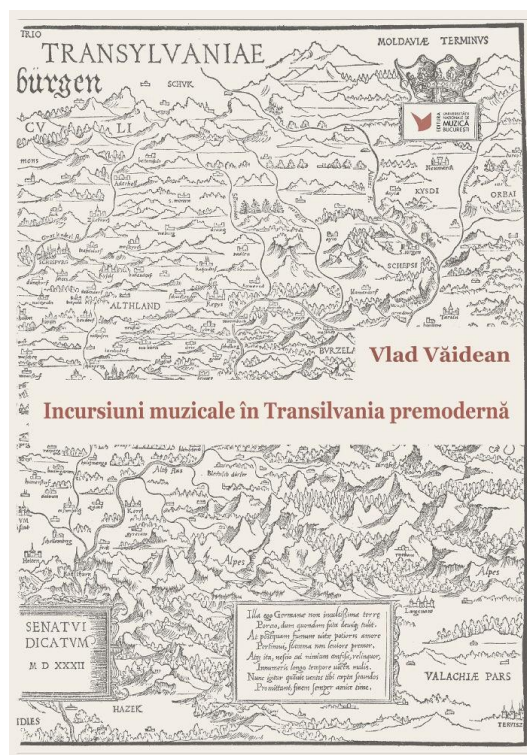
Aer proaspăt și praful istoriei *Incursiuni muzicale în Transilvania premodernă* de Vlad Văidean

George-Ioan Păiș

Nu pot să nu observ o oglindire între „greaua misie” declarată de autor a scrierii volumului și „greaua misie” a recenzentului, în egală măsură „mocăit”

(posibil simptom al unei împărțășite obârșii ardelenene) și cu siguranță mai puțin experimentat în ceea ce privește miezul dur al subiectului abordat. Amândoi, atât autorul cât și cititorul de față, ne confesăm pe această cale în mod smerit lipsa de pricepere. Fac apel la savuroasa formulare a lui Vlad Văidean, plasată strategic înspre concluzia introducerii volumului: „chiar țin să subliniez că, de fapt, subiectul cărții de față mă depășește în continuare”. Autorul anunță că „nu posedă decât în foarte mică, aproape nerelevantă măsură multilingvismul și competențele paleografice necesare” pentru întreprinderea unui asemenea demers de cercetare. Dacă Vlad

Văidean reușește să contrabalanseze aceste ante-anunțate lipsuri printr-o rigoare de cercetare exemplară, o limpiditate discursivă angajată în slujba unui



spirit de sinteză de mare alonjă și a unui rafinat spirit critic, de mare luciditate, eu voi încerca să-mi acopăr lipsa de pregătire în subiectul abordat (de altfel, o temă ce ține de apanajul hiper-specialiștilor) printr-o serie de observații (cvasi-eseistice) despre relevanța și dificultatea unui asemenea demers de cercetare în genere. De altfel, volumul lui Vlad Văidean poate servi ca un pretext și un prilej de reflectare asupra a ceea ce înseamnă să faci cercetare muzicologică de calitate astăzi. Oricare ar fi interesul publicului față de subiectul cărții, *Incursiuni muzicale în Transilvania premodernă* merită citită drept un exemplu de bună conduită a cercetării indiferent de natura obiectului, o mărturie de deontologie cărturărească pe care autorul o potențează cu a sa „cantonare iremediabilă în cuminenția școlărească a tocilarului” și „apetitul vicios al bibliografului”. Cu riscul depășirii (sau ratării) mizei unei recenzii de carte, frizând pe alocuri o notă de oarecare *laudatio* la adresa autorului, mă folosesc de aceste rânduri pentru a lansa câteva observații despre niște teme (sau meta-teme) desprinse din problemele de fond ale cercetării sale.

Prin incursiunea sa, Vlad Văidean reușește să jongleze cu măiestrie livrescă cu un set de dificultăți: dificultatea de a scrie despre muzică – oricine a încercat să depășească un nivel muzicologic rudimentar înțelege cu repeziciune că domeniul este unul alunecos, în care conceptele sunt rareori tari sau fixe; dificultatea de a scrie despre istorie, mai cu seamă despre una atât de îmbârligată ca cea a acestui ținut, a cărui „fertilă policromie culturală” are drept contrapondere felurite tensiuni istorice, etnice și naționale, ale căror ecouri încă se regăsesc, din păcate, în diverse ideologii xenofobe despre care, ne dorim să credem (poate naiv), că sunt doar marginale; cumulat, dificultatea de a scrie despre istoria muzicii unui asemenea ținut; iar probabil cea mai mare provocare, dificultatea de a face toate acestea *în absența* unor partituri sau surse muzicale concludente și cu un acces restrâns la surse primare. Întreg demersul a fost cel mai bine sintetizat de muzicologa Valentina Sandu-Dediu în textul prezent pe clapeta copertii a patra, observând că cercetarea lui Vlad Văidean se află „la granița fluidă între studii culturale și muzicologie”.

„Trăiesc tot mai mult cu senzația irelevanței”. Citind volumul, multiple asemenea enunțuri-nestemată au proprietate de a opri fluxul lecturii și de a obliga cititorul la un plus de reflecție. Totuși, acestea adesea se referă la capacitatea frapantă a autorului de a sintetiza complexe peisaje și de a înnoda ample sinusoide argumentative cu o concizie aparte. Citatul mai devreme amintit, la fel ca mare parte din introducerea apt numită *Explicație și confesiune*, sare în ochi și denotă o serie de calități: virtuozitatea condeiului, purtând frazele cu precizie și împletind rigoarea registrului savant cu savoarea unor alunecări baroce, fără să pice în calofilie; capacitatea de a construi ample linii de argumentare cu o claritate tranșantă; perspectiva critică, din care

transpare uneori o doză fină de umor rezervat; abilitatea de a ține cititorul antrenat prin dozajul stilistic ce servește ca un principiu de balansare a plajelor mai tehnice ale textului – de altfel, probabil cea mai de seamă calitate a volumului de față este felul în care acesta, deși clar abordând o temă de specialitate ce poate în primă fază să pară aridă, reușește totuși să fie accesibil și cititorului profan, în condițiile unui minim *fitness* intelectual. Această din urmă calitate este rezultanta a trei forțe convergente: claritatea gândirii, capacitatea de sinteză și măiestria aproape acrobatică a scriiturii. Printre aceste calități se strecoară și un mic defect, vădit în introducere, reacție secundară des întâlnită la posesorii oricărui talent, reacție izvorâtă dintr-o acutizare a smereniei: o exagerată subestimare a propriilor forțe, demersuri și rezultate.

Și totuși, câteva lucruri despre conținut, volumul arcuindu-se în patru capitole ample. Primul se referă la ideea specificului identitar, o problemă spinoasă în sine, complicată în discuția de față prin dimensiunea pluriethnică, plurilingvistică și pluriconfesională a spațiului transilvan, iar mai apoi dublată de controversa existenței unei eventuale dimensiuni muzicale ale acestei așa-zise, presupuse și deja discutabile (ca să nu spunem chiar șubrede) noțiuni de identitate transilvană. Vlad Văidean pregătește în aceste pagini terenul pentru investigația ce urmează în restul cărții, familiarizând cititorul cu cadrul istoric al Transilvaniei medievale. Românii, maghiarii, sașii și secuii s-au individualizat ca grupuri etnice, dar s-au coagulat sub aspectul unui sistem colectiv, trăsătură definitorie de fond – „cea mai redutabilă caracteristică a specificului transilvan rămâne tocmai această fertilă policromie culturală rezultată din conviețuirea, deopotrivă pașnică și concurențială”. Al doilea capitol, acoperind o amplă perioadă istorică de aproximativ șase secole, ne îndreaptă atenția spre viața acestor culturi și spre dimensiunea muzicală a comunităților lor, mizând pe primatul importanței cultului creștin în viața culturală (în măsura în care poate fi vorba de o viață culturală autonomă în aceste date istorice), de altfel, o trăsătură comună aproape tuturor culturilor europene în perioada medievală. Un alt pilon fundamental al cercetării în acest punct este explorarea relației dintre educație și mediul ecleziastic. Este amintită școala capitulară de la Cenad, importanța culturii muzicale gregoriene pe filieră romano-catolică, complicata relație pe care sașii luterani și maghiarii reformați o vor avea cu această „moștenire” gregoriană, impactul Reformei în general asupra acestor comunități, reale insule de creștinătate apuseană în miezul Carpaților, dar și impactul acesteia asupra românilor ortodocși. Tot aici sunt discutate tipăriturile muzicale, directă rezultantă a avântului pentru carte mijlocit de Reforma protestantă, autorul aplecându-se particular asupra *Cronicii* lui Sebestyén Tinódi Lantos și *Odelor* lui Johannes Honterus. Al treilea capitol se

preocupă de felul în care viața muzicală transilvană s-a acordat la scene omoloage europene, pictând o serie de fresce ale importantelor centre și curți (Buda sub conducerea lui Matei Corvin sau curtea de la Alba Iulia sub Sigismund Báthory și Gabriel Bethlen), dar și o serie de portrete de muzicieni problematizate la nivelul notorietății și importanței europene (cosmopolite) sau locale, de la Valentin Bakfark la „pleiada autorilor sași de *dictum*-uri”. Lectura acestor pasaj, o desprăfuire atent operată de autor, este probabil cea mai greoaie din prisma noțiunilor de specialitate istoriografică și gradului ridicat de specificitate. Mărturisesc că am fost încercat de un sentiment de oarecare neliniște împletit cu o doză stranie de seninătate citind aceste încropiri biografice din modestele crâmpoie bibliografice rămase în urmă; autorul mută în acest punct focalizarea discursului spre o istorie mărunță – nu povești ale împăraților, reginelor sau înalților demnitari, ci vieți ale meșteșugarilor muzicii. În fine, capitolul al patrulea promite o rampă de lansare către modernitatea istorică, preocupat mai degrabă de secolele XVIII și XIX, făcând trecerea spre identitatea națională românească și importanța fenomenului coral în plan muzical.

Ce relevanță au toate acestea? Este o întrebare care, după cum am observat deja, îl bântuie și pe autor încă din introducere. Există un răspuns primar: aceste lucruri sunt relevante specialiștilor doritori să aprofundeze panorama vieții muzicale în Transilvania secolelor X-XVIII, prezentată între aceste coperti într-un suflu nou, de o proaspătă inteligibilitate ce deschide textul chiar și neinițiatilor. Răspunsul secundar este, cred eu, mai interesant, și se află tot într-un plan virtual, la un nivel superior de lectură a textului, un *meta*-răspuns: relevanța cercetării pentru cei interesați sau angrenați deja în domeniul respectiv este oarecum trivială, însă relevanța cercetării în sine, ca demers de onestitate intelectuală și aprofundare a unei felii de cunoaștere rămâne capital, din păcate subapreciat de publicul larg și de politicile educaționale și în egală măsură subfinanțat, care în cazul lui Vlad Văidean a luat forma unui „exercițiu (...) de empatie culturală și confesională”. Cred că este un exercițiu necesar, și de asemenea cred că putem beneficia de pe urma acestei atitudini și dincolo de sala de studiu sau bibliotecă, în afara sferei cercetării.

O altă observație se desprinde firesc din suprafața textului: a scrie despre muzică înseamnă a scrie despre oameni, relațiile dintre ei și felul în care trăiesc. Fără a nega valoarea analizelor, a abordărilor structurale sau preocupate exclusiv de tehnică, trebuie recunoscut că acestea se prezintă de multe ori (și în special în rândul celor mai puțin experimentați) ca o ispită a unei forme de retragere, de divorțare a muzicii de realitățile ei înconjurătoare. În cazul unei zestre muzicale reconstruite și reconstituite, cum este cea de care

se ocupă volumul de față, este greu ca această ispită să existe într-o formă deplină. Totuși, adaosul partiturilor ar putea să îmbogățească un asemenea demers (fapt recunoscut de autor), însă cred că lipsa (sau sărăcia) lor este mai degrabă salutară decât deficitară. Prin absența documentului-obsesie din discuție avem prilejul de a ne (re-)aminti și (re-)înțelege câteva chestiuni esențiale în istoria muzicii: transformarea muzicii în „obiect” (și, mai recent, în marfă); transfigurarea aproape alchimică a muzicii din meșteșug în artă, o problematică fină ce antrenează ize sociologice; coagularea lentă a trinomului compozitor-interpret-public, noțiune cvasi-străină unei bune părți din vremurile discutate de autor; plasarea muzicii într-un ansamblu mai mare de practici culturale ce servesc la zugrăvirea imaginii unei comunități într-un anume cadru geografic-istoric și, de la un moment încolo în istoria ideilor, ca parte constitutivă din alcătuirea unei identități. Vlad Văidean și-a propus să privească de sus, însă tocmai datele documentare și bibliografice, „suma fărâmițată în tranșee”, l-a *obligat* să privească de sus. Tocmai această abordare, dibace construită și rafinat articulată, vorbind în egală măsură atât despre fenomenele culturale, cât și despre contextul istoric, politic și confesional din care acestea s-au desprins, denotând erudiție și uzând de ample trimiteri încâlcite către cotloane bibliografice din cele mai tainice, înșirând și invocând nume din varii manuscrise prăfuite și tomuri criptice accesibile doar inițiaților, toate acestea amintesc probabil cel mai bine de trăsătura fundamentală a actului muzical, un fundament ontologic ușor de ocolit (sau uitat) în cotidian, însă de o limpezime tranșantă în arta sunetelor: efemeritatea.

SUMMARY

George-Ioan Păiș

Fresh air and the dust of history

***Musical Incursions in Pre-Modern Transylvania* by Vlad Văidean**

There is an ironic dose of humor in the fact that both the author of the volume and the author of the review claim that the topic – music in Medieval and Pre-Modern Transylvania – is beyond their expertise! Vlad Văidean's book, clearly aimed at a specialized niche audience, has, thanks to the exquisite penmanship of its author, the ability to be an interesting read even for the uninitiated. The volume aims to paint a fresco of musical life in Transylvania roughly between the 10th and 18th centuries, in four large chapters. The first deals with the problem of identity: to what extent can one speak of a Transylvanian identity,

even more so of a Transylvanian *musical* identity? By laying the foundations of a historical framework, Vlad Văidean sets out the stage for his further investigations. The second chapter deals with the music of the ethnic and religious communities of the early and late Middle Ages: the influence of Roman Catholicism in the region, the importance of the relationship between educational systems and the ecclesiastical institutions of various denominations, the legacy of Gregorian chant in the communities of the Lutheran Saxons and the Calvinist Reformed Hungarians. The third chapter paints a series of frescos of important cultural centers, that of Buda and of Alba Iulia, whose court was anything but provincial in terms of preoccupations for music and the arts, before moving on to a series of portraits of musicians of varying degrees of European notoriety (that Văidean questions in a very refined manner), from Valentin Bakfark to the Saxon *dictum* composers. The last chapter deals with the more recent (18th—19th century) notion of *national identity* and choir music in this context. Through a series of very well-written arguments, extremely articulate synthesis and overviews, and an outstandingly limpid analysis, Vlad Văidean manages to turn the topic of Medieval Transylvanian music in a deontological model of well-made musicological research, reaching and spilling over into cultural studies.