

CUPRINS

PAGINA

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

STUDII

Adalbert Grote

„Vidul” compus de Aurel Stroe în *W.A. Mozart Sound Introspections* și în alte lucrări.

Relațiile cu tendințele nihiliste din realismul și expresionismul european	5
--	---

Maria Grăjdian

Minimalism as cinematic thought: Philip Glass and the paradigms of architecture, continuum, and fragmentation

17

INTERVIURI

Andra Apostu

Un dialog cu Frank J. Oteri,
președintele Societății Internaționale pentru Muzică Contemporană

39

CREAȚII

Diana Iulia Simon

O pasiune sud-americană – *La Pasión Según San Marcos*
de Osvaldo Golijov

53

RECENZII

Carmen Stoianov

Octavian Lazăr *de Cosma* ne învață că, pentru a ști unde mergem,
trebuie să înțelegem perfect „partitura” trecutului nostru

73

Berti Barbera

Amphitrio – „Timelines”

97

TABLE OF CONTENTS

	PAGE
Preamble	3
STUDIES	
Adalbert Grote “The Void” composed by Aurel Stroe in <i>W.A. Mozart Sound Introspections</i> and other works. Connections to nihilistic tendencies in European realism and expressionism	5
Maria Grăjdian Minimalism as cinematic thought: Philip Glass and the paradigms of architecture, continuum, and fragmentation	17
INTERVIEWS	
Andra Apostu A dialogue with Frank J. Oteri, president of the International Society for Contemporary Music	39
CREATIONS	
Diana Iulia Simon A South American Passion – <i>La Pasión Según San Marcos</i> by Osvaldo Golijov	53
REVIEWS	
Carmen Stoianov Octavian Lazăr Cosma teaches us that, in order to know where we’re going, we must fully understand the “score” of our past	73
Berti Barbera <i>Amphitrio</i> – „Timelines”	97

PREAMBUL

Deschiderea numărului este încredințată unei cercetări ample dedicate universului componistic al lui Aurel Stroe. Pornind de la lucrarea *W. A. Mozart Sound Introspections* și extinzând analiza către alte creații ale compozitorului, Adalbert Grote urmărește modul în care conceptul de „vid compus” capătă expresie muzicală și îl pune în relație cu marile direcții nihiliste din literatura și filosofia europeană. În această lectură interdisciplinară, muzica lui Stroe devine spațiul în care golul, ruptura și suspendarea sensului dobândesc o puternică încărcătură existențială.

O altă ipostază a reflecției asupra muzicii este propusă de Maria Grăjdian, care analizează muzica de film a lui Philip Glass din perspectiva minimalismului cu funcție de cadru conceptual care modelează percepția narativă și semnificația. Studiul își propune să investigheze modul în care coloanele sonore ale lui Glass articulează paradigme distincte ale experienței cinematografice printr-o analiză comparativă a filmelor *The Truman Show* (1998), *The Hours* (2002) și *Secret Window* (2004) și propune un model triadic alcătuit din „Arhitectură”, „Continuum” și „Fragmentare”, corespunzând caracteristicilor și rolurilor distincte ale minimalismului în cadrul fiecărui film.

Dialogul cu Frank J. Oteri, președintele Societății Internaționale pentru Muzică Contemporană, readuce în atenție unul dintre cele mai importante evenimente muzicale ale acestui an: ediția 2026 a *World New Music Days*, organizată la București. Interviuul depășește intenția retrospectivă a festivalului și deschide o discuție despre rolul ISCM, despre circulația internațională a muzicii noi și despre provocările cu care se confruntă creația contemporană într-o lume aflată într-o continuă transformare.

Diana Iulia Simon propune o analiză aprofundată a lucrării *La Pasión Según San Marcos* de Osvaldo Golijov, una dintre cele mai reprezentative reinterpretări contemporane ale genului. Sinteza dintre tradiții culturale și religioase, vitalitatea ritmică și dimensiunea sincretică a discursului muzical sunt urmărite într-o perspectivă care relevă originalitatea acestui opus în raport cu moștenirea occidentală a Pasiunii.

În rubrica destinată recenziilor, Carmen Stoianov analizează monumentală lucrare a lui Octavian Lazăr Cosma dedicată istoriei Filarmonicii din București, care acoperă o perioadă vastă de peste un secol și jumătate, subliniind importanța cronicii muzicale ca document istoric, ca memorie a unei instituții care a modelat identitatea culturală și statutul european al vieții muzicale bucureștene. Într-un registru diferit, Berti Barbera prezintă albumul „Timelines” al formației *Amphitrio*, lansat în 2024 și premiat de Radio România Cultural. Un proiect de jazz care integrează și transformă inspirat patrimoniul muzical al mai multor țări din Europa Centrală și de Est într-un rezultat proaspăt, cu un limbaj comun, contemporan.

Andra Apostu
Redactor

PREAMBLE

The issue opens with an extensive study dedicated to the compositional universe of Aurel Stroe. Starting with *W. A. Mozart's Sound Introspections* and extending the analysis to other works by the composer, Adalbert Grote examines how the concept of "composed void" finds musical expression and relates it to the major nihilistic currents in European literature and philosophy. In this interdisciplinary approach, Stroe's music becomes the space in which emptiness, rupture, and the suspension of meaning acquire a powerful existential significance.

Another way of reflecting on music is proposed by Maria Grăjdian, who analyzes Philip Glass's film music from the perspective of minimalism as a conceptual framework that shapes narrative perception and meaning. The study aims to investigate how Glass's soundtracks articulate distinct paradigms of the cinematic experience through a comparative analysis of the films *The Truman Show* (1998), *The Hours* (2002), and *Secret Window* (2004), and proposes a triadic model consisting of "Architecture," "Continuum," and "Fragmentation," corresponding to the distinct characteristics and roles of minimalism within each film.

The conversation with Frank J. Oteri, president of the International Society for Contemporary Music, brings one of this year's most important musical events back into the spotlight: the 2026 edition of *World New Music Days*, held in Bucharest. The interview goes beyond a retrospective look at the festival and opens a discussion about the role of the ISCM, the international circulation of new music, and the challenges facing contemporary creation in a world undergoing constant transformation.

Diana Iulia Simon offers an in-depth analysis of Osvaldo Golijov's *La Pasión Según San Marcos*, one of the most representative contemporary reinterpretations of the genre. The synthesis of cultural and religious traditions, the rhythmic vitality, and the syncretic dimension of the musical discourse are examined from a perspective that highlights the originality of this work in relation to the Western tradition of the Passion.

In the *Reviews* section, Carmen Stoianov analyzes Octavian Lazăr Cosma's monumental work on the history of the Bucharest Philharmonic, which spans a vast period of over a century and a half, highlighting the importance of the musical chronicle as a historical document and as a record of an institution that has shaped the cultural identity and European standing of Bucharest's musical life. On a different note, Berti Barbera presents the band *Amphitrio*'s album „Timelines,” released in 2024 and awarded by Radio România Cultural. It is a jazz project that ingeniously integrates and transforms the musical heritage of several countries in Central and Eastern Europe into a fresh outcome, expressed through a common, contemporary language.

Andra Apostu
Editor

STUDII

„Vidul” compus de Aurel Stroe în W.A. Mozart Sound Introspections și în alte lucrări.

Relațiile cu tendințele nihiliste din realismul și expresionismul european¹

Adalbert Grote

În eseuul său „Tragicul contradicțiilor irezolvabile. ‘Privirea în gol’ a lui Aurel Stroe”², Corneliu Dan Georgescu pornește, în primul rând, de la înțelegerea istorică a tragicului în istoria gândirii. El înseamnă la Aristotel – care se referă la tragedie (în limba greacă, τραγικός) ca *formă literară* – un eveniment care provoacă în același timp compasiune (*eleos*) față de cel afectat, dar și teamă (*phobos*) pentru noi înșine și, prin aceasta, o purificare (*katharsis*) cu privire la asemenea stări. Termenul de *tragic* trebuie diferențiat de alte noțiuni precum patetic, sublim, dramatic, trist, deznădăjduit etc. În acest context, potrivit lui Georgescu, termenii *dramatic* și *sublim* joacă un rol special: „Căci tragicul este făcut perceptibil printr-o anumită dramaturgie și, în absența *Sublimului*, nu se mai poate vorbi de *Tragic* – se discută despre ‘*Sublimul* din *Tragic*’ și aporiile sale”.

Despre implicarea tragicului în muzică pot fi menționate patru situații, în primele trei tragicul fiind „adăugat din exterior” și doar în al patrulea caz

¹ Acest articol a fost prezentat în octombrie 2025 în cadrul Simpozionului internațional cu tema „Aurel Stroe – Opțiuni pentru viitor”, organizat la Conservatorul *Carl-Maria von Weber* din Dresda. Traducerea în română a fost realizată de Corneliu Dan Georgescu în mai 2026.

² Georgescu, Corneliu Dan, *Die Tragik der unlösbaren Widersprüche. Aurel Stroes „Blick ins Leere”*. În: Corneliu Dan Georgescu, *Atemporal music – Archetypes – Ethnomusicology – Romanian Composers*. Vol. II. București 2019, p. 617-632

fiind dedus din muzică însăși: 1. Muzica redă un subiect literar tragic – așa cum se întâmplă în genurile muzicii vocale; 1.2 Muzica instrumentală are la bază un program cu substrat tragic; 1.3. Muzica instrumentală este caracterizată ca „tragică” printr-un titlu; 1.4 Tragicul este exprimat prin structuri muzicale specifice¹.

Sunt imaginabile două strategii pentru a ne apropia de conceptul de tragic în muzică. În primul rând, întrucât muzica care ilustrează teme sau personaje tragice (Oedip, Electra, Salome... Siegfried, Woyzeck) ar trebui să privilegieze anumite structuri muzicale, este necesar să le definim. În al doilea rând, s-ar putea însă aplica selectiv și diferențiat la muzică principii abstracte, considerate determinante pentru noțiunea generală de tragic la nivel filosofic, sau *să se transfere aceste principii la nivelul structurilor muzicale*². Se poate vorbi despre „tragedii in abstracto”, despre *drama ca model de referință al formei muzicale*, despre *transferul modelului dramatic de la nivelul metaforic la cel al tehnicii compoziționale*³. Se acceptă faptul că „stilul sonatei este dramatic”⁴, chiar dacă accentul pus pe simetrie în forma sonatei (prin repriză) este modelul opus interpretării dramatice. De asemenea, „marea unitate în construcția dramei grecești [...] este cu siguranță muzicală” [Fr. Schlegel 1803, după Stollberg]⁵.

Un tragic în sensul romantismului german sau al postromantismului nu intră în discuție pentru Stroe, muzica sa se înscrie mai degrabă într-o estetică care se situează pe linia Debussy-Satie, Stravinski-Bartók, Messiaen, Xenakis, Varèse, Ives și, prin urmare, se subscrie unei viziuni asupra lumii care se opune tragicului romantic în sensul marilor simfonici germani și – până la un anumit punct – condamnă patosul, respectiv pateticul în general, ca fiind chiar de prost gust. O excepție ar fi aspectele ascunse ale tragismului implicat ocazional în „nihilismul deznădăjduit” al curentului dada original.

Dincolo de explicațiile de natură științifică ale compozitorului, muzica lui Stroe are o dramaturgie proprie incontestabilă. El subliniază în mod conștient această dramaturgie prin descrieri metaforice: astfel, operele sale târzii sunt prevăzute cu formulări precum „*des formes naissent dans une milieu*

¹ Ibid., p. 621

² Ibid., p. 618

³ Arne Stollberg, *Tönend bewegte Dramen*, München 2014, p. 48, 60 și urm.

⁴ Tovey, Donald Francis, *Musical Articles from Encyclopedia Britannica*, Londra 1944, după Georgescu, p. 621

⁵ Arne Stollberg, *Tönend bewegte Dramen*, München 2014, p. 75

homogene”, „*ascension vers une mélodie lointaine, stable reprise par rarefaction du multimobile*”¹. În muzica sa, metaforele lui sunt considerate indicii (sugestii) care – conform propriilor sale afirmații – ar trebui să-i ajute pe interpreți să se apropie de sensul muzicii.

Operele anterioare, dar semnificative ale lui Stroe, precum *Arcade* pentru orchestră cu orgă și Ondes Martenot, 1962, sau *Laude I* pentru 28 de instrumente cu coarde, 1966, se bazează în principal pe structuri geometrice, susținute de algoritmi simpli, expliciți sau implicați, și de elemente ale teoriei probabilităților. Se poate vorbi aici despre un tragic ciudat, tipic pentru Stroe, al *lipsei oricărei afectivități convenționale*, despre structuri *pure, ca niște schelete*, care au în sine o valoare cognitivă asemănătoare cu un obiect natural – dar tocmai asta a vrut el și nimic altceva. Referitor la operele sale din perioada următoare, Georgescu spune: „Este vorba despre viața, lupta și înfrângerea *structurilor muzicale* înseși, despre *conflicte muzicale* irezolvabile, despre o *muzicală lipsă de speranță*, despre catastrofe și ‘surprize negative’ și despre o dramaturgie proprie, tragică, a *forme muzicale*”².

Piesa lui Aurel Stroe din 1994, *W. A. Mozart Sound Introspections*, nu pretinde a fi o succesiune de variațiuni ale unei teme melodice a lui Mozart. Ea înseamnă mai degrabă o privire spre interior, o *introspecție*, care poate avea loc și sub forma unor momente ce apar ca iluminate deodată de un reflector. Chiar și alegerea pasajului pe care Stroe îl vizează ca obiect al introspecției sale asupra lui Mozart este departe de toate clișeele pe care le putem asocia cu melodiile frumoase și plăcute ale lui Mozart, cu arcurile lor clasic echilibrate și cu căldura antropogenă, pe de o parte, și cu bogăția varietății lor, dificil de cuprins, pe de altă parte. Stroe este mai degrabă interesat de un moment extrem din opera lui Mozart, unde, la începutul dezvoltării din partea a IV-a a Simfoniei în sol minor KV 550 (măsura 125 cu Auftakt până la 134), apar 11 din cele 12 note ale unei scări cromatice în decurs de patru măsuri. În plus, Stroe este interesat de parcursul unic al temei, nu doar prin prelucrarea sa cromatică extremă, ci și prin îndrăzneala lui Mozart de a reduce tot mai mult distanța dintre intrările temei (măsurile 134-152). Este deci un aspect tehnic obiectiv care îl interesează, care nu are nimic de-a face cu evocările elegiace târziu-romantice ale mișcării finale din *Variațiunile după Mozart* ale lui Max Reger. Stroe urmărește o perspectivă punctuală asupra materialului folosit de Mozart și asupra posibilităților sale de dezvoltare într-o lucrare contemporană bazată

¹ Georgescu, 620, 623, 629

² Georgescu, 622

pe variațiuni, și nu descrierea muzicală a unei imagini a lui Mozart. Aici nu contează deci atmosfera, ci mai degrabă structura tehnică.

Fiecare parte constă dintr-o pereche de ipostaze: *tremolo-glissando*, *pizzicato-col legno*, *premere-flageoletti*, deși ipostazele nu sunt ușor de identificat în ductul muzical concret.

În prima secțiune a primei sale părți – *Tempestoso* –, Stroe urmează figurile cromatice ale modelului ales și le reunește la început într-o frază plină de energie, care însă se estompează repede. A doua secțiune reprezintă o citare literală a fragmentului tematic, în sensul că se aud notele structurale, ceea ce evidențiază și latura ritmică. De la măsura 16 începe a treia secțiune a primei părți cu o succesiune cromatică de optimi care se desfășoară paralel la toate cele trei instrumente. Începând cu măsura 18, această idee degenerază la violă într-un lanț cromatic descendent în pătrimi, care este preluat în măsurile 22 și 23 de vioară și violoncel și care scoate din nou în evidență cromatismul de bază al lui Mozart, dar într-o execuție diferită. Următoarea secțiune începe după o pauză de o măsură, urmată de lanțuri cromatice ascensionale diferite din punct de vedere ritmic, element cu care se și încheie prima parte.

Partea a 2-a – *Allegro vivace* – preia salturile de intervale caracteristice din măsura 26 a originalului mozartian și dezvoltă o structură proprie la toate instrumentele, cu salturi mari ascendente și descendente de diferite tipuri, nesincrone între ele. Astfel se creează o țesătură polifonică axată pe figuri de cvintă micșorată, în care apar grupări motivice din punct de vedere ritmic și al intervalurilor. Începând cu măsura 40, interpreții folosesc *col legno battuto* și *pizzicato* și trebuie să „lovească corzile cu degetele mâinii stângi pe notele indicate”. Mișcarea trebuie să se stingă treptat la vioară și violă¹.

Partea a 3-a – *Lento* – mărește contrastul dintre original și părțile anterioare ale *Introspecțiilor* prin note susținute *premere* și, începând cu măsura 17, prin succesiuni de sunete armonice la violoncel în șaisprezecimi și optimi, apoi prin sunete armonice la vioară în treizecideoimi. Totuși, vocea mediană a violei, caracterizată prin note susținute, joacă aici rolul unei voci principale.

Partea a 4-a – *Allegro* – abordează din nou cromatica ascendentă și descendentă a temei, precum și diferitele intrări ale temei din original, însă în niciun caz exact, ci doar ca figurații de optimi-șaisprezecimi care alternează în mod constant, la intervalul de secundă-terță. Asimetria pe plan ritmic al originalului este invocată aici încă o dată prin intrările decalate ale instrumentelor.

¹ Partitură, p. 5 și 6

Partea a 5-a – *Prestissimo, tempestuoso* – reia izbucnirea de la începutul primei părți într-un pasaj care trebuie să fie executat de patru ori la rând. Structurarea în măsuri este suspendată, muzica se desfășoară liber. Deasupra continuării din următoarea secțiune muzicală apare indicația: „comme un cri” (ca un strigăt). Din punct de vedere onomatopeic, primele note de șaizecipătrimi ar putea reprezenta intensitatea și caracterul brusc al strigătului, iar notele lungi legate ar putea reprezenta starea psihică de *suspans* imediat după aceea. Pasajul *Tempestoso* este repetat din nou *pianissimo*, de data aceasta urmat de un episod cu note întregi *tenuto* și *legato*, intitulat *ruvido* (aspru), a cărui durată de 22 de secunde conduce, conform partiturii, la un final *dolcissimo*. Într-un contrast extrem, o melodie consonantă „angelică” la patru voci, prezentată în note întregi, dar fără măsură, „coboară” într-un pasaj de acorduri consonante, a cărui execuție este consemnată ca „impersonală”. Notele repetate prin *gettato* produc un efect „ca un ecou”, urmate de indicația „bătând cu mâna pe cutia de rezonanță”. Figura de triole de șaisprezecimi din originalul lui Mozart din măsura 128 este reluată și este însoțită, inclusiv la repetare, de indicația *lontano*. Aceste scurte inserții sunt contrabalansate de zgomote percusive. Pe de o parte, tocmai în mișcarea a 5-a, cu indicația de interpretare „ca un strigăt”, pasajul coral-consonantic și legătura strânsă cu originalul ar lăsa să se presupună că Stroe regretă faptul că în zilele noastre nu mai poate compune o muzică precum cea a lui Mozart. Pe de altă parte, izbucnirile *Tempestoso*, loviturile pe cutia de rezonanță și interpretarea *ruvido* chiar înainte de citatul coral sugerează că furia și poate chiar disperarea l-au cuprins pe compozitor. Pare chiar că el se află într-o criză creativă, care își strigă ineficiența („comme un cri”) și vrea să-și exprime, prin sunete aspre, față de cultura fin cizelată a lui Mozart, regretul că nu poate face altfel decât să opereze cu contraste extreme. S-ar putea presupune că în el se instalează un sentiment de neputință și de gol.

Despre mișcarea a 6-a, Georgescu scrie: „‘Valse vide’ (*Comodo, tempo* 63) – se bazează pe o formulă de acompaniament bizară, cu sunete repetate mecanic, întrerupte de un motiv diatonic *con legno*. Alte forme de exprimare a golului, precum *flageoletti* lungi în *tenuto*, sună aici grotesc și pot fi interpretate ca o parodie a unui dans de salon [...] Stroe nu se preocupă de spiritul lui Mozart, ci de o prelucrare sistematică, neconvențională, excentrică, a fiecărui detaliu al scurtei citări [...] O decompoziție a ideii există în fiecare parte și este perceptibilă și la nivelul întregii piese. Golul este întotdeauna în prim-plan: prin pauze sau note de lungă durată, repetiții mecanice, ‘degradarea’ informației muzicale”¹.

¹ Georgescu, p. 627

Ceva similar se poate observa la Stroe și în alte lucrări: „Ciudata temă principală din *Prairies-Prières* pentru saxofon și orchestră mare din 1992–93, titlu ce exploatează din punct de vedere lingvistic asemănarea aliterativă dintre cuvintele franceze „prairie” și „prières” și face astfel din nou aluzie la un *peisaj pustiu* (reprezentând golul) și la o *rugăciune* (reprezentând un obicei special, pur uman) constă dintr-o singură notă supraacută, stridentă și de lungă durată a saxofonului sopranino în mi bemol (efect sol bemol). Această notă apare pentru prima dată într-un haos greu de cuprins, *ca evenimentul cel mai puțin așteptat, și astfel se impune ca temă principală*. Aceasta este o expresie a singurătății și a unui gol insurmontabil [...] este un *gest tragic pur muzical*¹. *Ciaconna con alcune licenze* din 1995 pentru orchestră începe cu 21 de coloane masive, disonante, greu de diferențiat, care constau din *multiphonics* executate de patru oboaie sunând iritant, ciudat de monoton, apăsător, fără speranță – metaforic vorbind, ‘ca o introducere în infern’². *Humoresca cu două priviri în gol* pentru ansamblu de cameră și orgă sau sintetizator, 1997 [...] începe ca o muzică mai degrabă veselă, ritmată [...] care este brusc întreruptă de o suprafață plată, lipsită de valoare informațională [...] care sugerează golul, nimicul – o suspendare surprinzătoare, o ruptură, moartea unei structuri muzicale³. În general, în *Carillons et échos (Six préludes solennelles)* pentru ansamblu de cameră domnește o atmosferă festivă, solemnă. În mișcarea a treia apare o imagine literară: „The loud lament of the disconsolate chimera” din *Tea Time Allusions* a lui T.S. Eliot, care – împreună cu *Coda* – face ca întreaga piesă să apară într-o altă lumină, depresivă [...] Aici contradicția dintre muzica plină de viață și gol, dintre *ordine* și *nimic*, este redată într-un mod și mai consecvent, chiar dacă efectul tragic este mai redus⁴.

Dacă urmărim explicațiile lui Stroe din „De ce compun” (parte a biografiei lui Kohli despre Stroe)⁵, ar trebui să includem introspecțiile mozartiene printre compozițiile morfogenetice, deoarece Stroe provoacă un fel de ruptură între partea a 5-a și a 6-a. Procesul prin care se ajunge la o ruptură ar putea fi văzut în partea a 5-a, cu *emoționalitatea* sa intensă, în contrast cu *răceala* dominantă din partea finală.

¹ Georgescu, p. 625

² Georgescu, p. 625

³ Georgescu, p. 624

⁴ Georgescu, p. 624

⁵ Angelika Kohli, *Und man hört sie doch*, ediție proprie, data exactă a apariției, necunoscută.

În descrierile lui Stroe privind compozițiile sale, compozitorul se dovedește a fi un matematician și om de știință bine informat, poate singurul compozitor la care știința naturii și „compoziția” în sensul de alăturare, de montare, se apropie atât de mult. Faptul că, la Stroe, dinamica tensiunii și dramatismul din piesele menționate, cum ar fi *Prairies-Prières* sau *Humoresca cu două priviri în gol*, se transformă aproape pe neașteptate într-un „vid compus”, nu se datorează însă doar artistului ca „braț prelungit al unui matematician”. Sursele occidentale pe care le-am consultat despre Aurel Stroe nu oferă niciun indiciu asupra faptului că Stroe s-ar fi ocupat vreodată de literatură sau că ar fi acceptat inspirație din ea. Nici în memoriile Angelikai Kohli nu se găsește vreo referire la acest lucru. Muzicologia românească ar putea da poate un răspuns precis în acest sens. Deși nu este obișnuit să se compare anumite pasaje muzicale ale unei opere direct cu literatura, am decis să fac tocmai acest lucru, deoarece imaginea golului pe care Stroe o transmite în piesele menționate din anii '90, corespunde unei gândiri sau unor curente literar-filozofice care, chiar dacă ceva mai devreme, au fost determinante pentru discursul intelectual din a doua jumătate a secolului XX. Prin aceasta se înțelege *expresionismul*, *literatura franceză* de la Baudelaire încoace, precum și *existențialismul* anilor '50 și '60 cu implicațiile sale *nihiliste*.

Această constatare necesită desigur cercetări suplimentare; ar trebui considerate, dintr-o perspectivă literară, *Mozart-Introspections* ca și celelalte lucrări analizate de Georgescu, precum *Prairies-Prières*, *Humoresca cu două priviri în gol*, precum și *Carillons et échos*, cu citatul său din T.S. Eliot „Tea Time Allusions”. Toate exemplele menționate au în comun *ruptura* care conduce la un anumit „vid”. Așa cum s-a remarcat deja mai sus, „un tragic în sensul romantismului german sau al postromantismului nu intră în discuție pentru Stroe [...] muzica sa se înscrie mai degrabă într-o estetică care se regăsește în linia Debussy–Satie, Stravinski–Bartók, Messiaen, Xenakis, Varèse, Ives¹. Dezvoltarea conținutului muzical și a „non-conținutului” (greu de exprimat verbal) în sensul unui „vid compus” ascunde o atitudine care, din perspectiva istoriei gândirii, ar putea fi clasificată drept „nihilistă”.

„Diferitele semnificații ale nihilismului de-a lungul istoriei gândirii pot fi stabilite în funcție de ceea ce se neagă: fie că este vorba de un *sens al vieții*, un sens al istoriei lumii, existența ființelor supranaturale, fapte recognoscibile, obligații morale, valori etc.”².

Filozofia lui Kant a marcat începutul sfârșitului credințelor religioase și a celor metafizice. Nu mai există *adevăr absolut*. Pentru științe, acest lucru

¹ Georgescu, p. 623

² Wikipedia, articolul *Nihilism*

înseamnă, de asemenea, că nu mai au o bază sigură. „Faptul că nu există adevăr; că nu există o natură absolută a lucrurilor, niciun 'lucru în sine' – acesta este însuși nihilismul, și anume cel mai extrem” [KSA XII, 351]¹.

Nietzsche a privit nihilismul din perspectivă genealogică, ca rezultat al unui proces istoric care se întinde de la Grecia antică până la creștinism. Pierderea credinței într-un Zeu atotputernic, așa cum era predată în Antichitate de Socrate și Platon, preluată în iudaism și apoi în creștinism, duce la distrugerea viziunii tradiționale asupra lumii și, prin urmare, la devalorizarea tuturor valorilor existente până atunci. „Ce înseamnă nihilismul? Că valorile supreme se devalorizează” [KSA XII, 350]².

În drama lui Georg Büchner (1813–1837) *Moartea lui Danton* (1835), personajul principal, imediat înainte de a fi dus la eșafod, scoate un strigăt disperat: „Lumea este un abis. Nimicul este zeul lumii care urmează să se nască!”³. Pe parcursul dramei, Danton trebuie să renunțe la atitudinea sa moderată față de Revoluția Franceză, deoarece Robespierre a preluat acum puterea și Danton este treptat îndepărtat, pentru că Robespierre nu tolerează pe nimeni lângă el și lasă ghilotina să vorbească în repetate rânduri în numele său. Astfel, Danton este lipsit și de structura sa spirituală, de sensul vieții sale și de convingerile sale. În fața atâtor violențe care amenință să capete viață proprie, el își pierde și încrederea în principiile sale și, odată cu aceasta, în sine însuși, ceea ce îl face să strige acum fraza de disperare menționată mai sus: „Nimicul este zeul lumii care urmează să se nască.” Astfel, Büchner invocă o *atitudine nihilistă* deja discutată în epoca sa.

În *Woyzeck* (1836) al lui Büchner, personajul principal îi strigă camaradului său: „Se aude în spatele meu, sub mine (bate cu piciorul în pământ) gol, auzi? Totul e gol acolo jos. Francmasonii!” Și la sfârșitul scenei: „Liniște, totul e liniște, de parcă lumea ar fi moartă”⁴. Woyzeck este un soldat sărac și nu a beneficiat de o educație burgheză. Din cauza grijii sale pentru Marie, cu care are un copil, a poziției sale sociale inferioare și a sentimentului său de lipsă de ieșire din impasul uman și material, pământul pe care stă este instabil: „Gol, totul e gol!”. Woyzeck pierde literalmente pământul de sub picioare. Lumea nu-i mai oferă siguranță. Se află în fața nimicului existenței sale. Goliciunea pământului simbolizează golul său interior, disperarea sa. Francmasonii sunt cei care ar urma să favorizeze ștergerea unei existențe pline

¹ KSA 350/351 înseamnă *Ediția critică a operelor lui Friedrich Nietzsche* (1980)

² KSA XII, 350

³ Georg Büchner, *Moartea lui Danton*, Stuttgart 1974, actul 4, scena 7, p. 73

⁴ George Büchner, *Woyzeck* (ed. Lothar Bornscheuer), Stuttgart/Ditzingen 1989, p. 12 și urm.

de sens în înțelesul creștinismului și, prin urmare, erau considerați un mare pericol pentru societatea de atunci.

Toate piesele lui Stroe, care tocmai au fost discutate, transmit la nivel muzical o anumită *nesiguranță, incertitudine, neîncredere, neajutorare*, deoarece se dezvoltă într-o sferă aparent lipsită de evenimente muzicale convenționale. Golul evocat de Georgescu își găsește corelarea în pierderea credinței și a încrederii, într-o atitudine nihilistă, care, atât la Danton, cât și la Woyzeck, se sfârșește într-o profundă nesiguranță, ba chiar cu moartea, iar la Woyzeck, cu uciderea iubitei sale. În acest sens, Esslin scrie în monografia sa despre teatrul absurdului: „Woyzeck [...] este una dintre primele piese din literatura universală care transformă o creatură chinuită, un om aproape slab de minte și bântuit de halucinații, într-un erou tragic [...] În el se regăsesc deja în germen unele fenomene ulterioare: anumite opere ale lui Brecht, expresionismul german și latura sumbră a teatrului absurdului, așa cum se manifestă în piesele timpurii ale lui Adamov”¹.

În literatura expresionistă și absurdă se găsesc câteva gesturi care ilustrează un proces de ruptură similar cu cel observabil în operele lui Stroe: 1) o schimbare neașteptată a decorului acțiunii, 2) o anumită brutalitate, 3) intrarea într-o altă sferă, negativă, fără speranță.

Poezia *Verfall* (I) (1913) de Georg Trakl (1887–1914) este scrisă în formă de sonet². Cele două cvartete de la început lasă eul liric să observe zborul păsărilor și transmit o atmosferă pozitivă. Terzetele următoare sunt însă introduse de o frază celebră, ca o cesiune cu consecințe grave: „Atunci o adiere mă face să tremur în fața decăderii.” Imaginile poetice care urmează gravitează în jurul negativului, care nu mai are nimic de-a face cu zborul păsărilor lăudat de eul liric, ci cu „plânsul mierlei în ramuri fără frunze” și cu „dansul morții copiilor palizi” sau cu „marginile întunecate ale fântânii”. În ansamblu, primele două strofe sunt pozitive, cu conotații legate de viață, iar ultimele două strofe se referă la întuneric și la moarte.

În parabola lui Franz Kafka (1883–1924), *În fața legii* (1915), în pasajul final, relațiile sunt din nou inversate. După ce, timp de zeci de ani, portarul i-a refuzat bărbatului de la țară accesul la lege, în final se spune: „Portarul își dă seama că bărbatul este deja la capătul puterilor și, pentru a-i ajunge totuși la auzul său pe cale de a dispărea, îi strigă: ‘Nimeni altcineva nu a putut primi acces aici, pentru că această intrare îți era destinată doar ție. Acum plec și o

¹ Martin Esslin, *Teatrul absurdului*, Reinbeck bei Hamburg 2006, p. 260

² Georg Trakl, *Verfall* II, în: George Trakl, *Das dichterische Werk*, Deutscher Taschenbuch Verlag München, p. 35

închid””. Omul de la țară își petrece deci întreaga viață încercând să fie lăsat de portar să intre în domeniul Legii. Din respect pentru consecințele pe care portarul i le descrie, în cazul în care ar încerca să intre de unul singur, omul rămâne toată viața așezat în fața ușii, pentru ca, în cele din urmă, în fața morții sale, să primească răspunsul descris mai sus. Ceea ce rămâne și aici este *un vid, un absurd al situației*¹.

În sonetul *A une passante* din colecția de poezii *Les Fleurs du Mal* (1861) a lui Charles Baudelaire (1821–1867), „eul liric” se entuziasmează pentru o doamnă în trecere, îndoliată, al cărei mers distins îl impresionează foarte mult. În al doilea segment, el începe să aiureze: el evocă „pasul ușor și nobil”, el „bea din ochii ei”, cade „în spasme ca un extaziat”, dar sub un „cer palid, plin de furtună”. În terzetele următoare, situația se schimbă decisiv și brusc: „Un fulger [...] și apoi noaptea”. Rămâne în *suspans* dacă aici se referă la noaptea fizică sau la o noapte metafizică, pentru că „eul liric” se simte disperat că poate nu o va mai vedea niciodată pe acea doamnă, nu știe încotro se va duce ea. Baudelaire prezintă stările sufletești ale protagoniștilor poeziei sale în final în așa fel încât trecătoarea pare că ar fi știut de iubirea „eului” liric. Ceea ce rămâne este iluzia și dezamăgirea. Rămâne un gol al iubirii dezamăgite, în care sferile, fie ele fizice sau metafizice, rămân neclare².

În piesa de teatru *Așteptându-l pe Godot* a lui Samuel Beckett (1906–1989), atribuită teatrului absurdului, acest absurd constă în faptul că Vladimir și Estragon îl așteaptă pe un anume Godot, dar acesta nu vine și nu va veni. Piesa în sine descrie golul existențial al personajelor care *așteaptă*, dar a căror așteptare nu este niciodată împlinită. Așteptarea rămâne goală. Martin Esslin scrie despre aceasta: „Tema piesei nu este Godot, ci *așteptarea*, așteptarea ca trășătură esențială a ființei umane. Toată viața noastră așteptăm ceva; Godot întruchipează ceea ce așteptăm – fie că este un eveniment, un lucru, o persoană sau moartea. Mai mult decât atât: în starea de așteptare trăim trecerea timpului în forma sa cea mai pură și mai directă”³.

Se remarcă faptul că toate piesele care evocă „golul” la Stroe, au fost create în anii '90. La începutul anilor '90, Stroe a pierdut, conform mărturiei partenerei sale de viață Angelika Kohli, mai multe persoane importante din

¹ Reinhard Dithmar (ed.) *Fabeln, Parabeln und Gleichnisse*, München 1970, în: Franz Kafka, *Vor dem Gesetz*, p. 230 și urm.

² Friedhelm Kemp și Claude Pichois (ed.), *Charles Baudelaire, Opere complete/Scrisori*, Darmstadt 1975, *Les Fleurs du Mal*, XCIII *A Une Passante*, p. 244

³ Samuel Beckett, *Așteptându-l pe Godot*, Frankfurt am Main 1971, Martin Esslin, op. cit., p. 35

viața sa. Nimic nu indică însă o criză de identitate ulterioară a artistului. Pe de altă parte, deși în acest deceniu au fost create multe lucrări semnificative, precum *Prairies-Prières*, acestea nu sunt menționate de Kohli în biografia lui Stroe. Unele stări sufletești ale lui Stroe, despre care Kohli oferă de altfel cu ușurință informații, nu sunt menționate. Ar putea avea acest lucru legătură cu o criză existențială? Întrebarea poate rămâne doar o speculație. Pe de altă parte, Stroe a trebuit să accepte multe rupturi (de existență): pierderea locului de muncă al tatălui său în România devenită socialistă, cel de-al Doilea Război Mondial, reformele Jdanov, fuga sa din România în anii '80, soarta de a rămâne în Germania în loc să se întoarcă în SUA ca experimentator respectat al noilor tehnici electronice. În portretele sale *Între determinare și haos și Haos și armonie*, Thomas Beimel îl descrie pe Stroe ca pe un om care ia în considerare totalitatea cosmosului, dar care nu se simte legat de nimic transcendent. Mai degrabă l-am putea descrie ca pe cineva care a căutat transcendentalul în interiorul lumii și a cărui misiune în viață a fost „să reflecte muzical starea lumii din ultimele două treimi ale secolului al XX-lea și să facă auzite în muzica sa adâncurile abisale ale acesteia, fără a se simți în mod ostentativ ca un acuzator al unei puteri superioare”. Potrivit lui Beimel, Stroe a dorit să facă perceptibile, prin muzică, *limitele unei lumi*. Se pare că acest lucru s-a întâmplat în mare parte în anii '90¹.

Traducere din limba germană: Corneliu Dan Georgescu

SUMMARY

Adalbert Grote

“The Void” composed by Aurel Stroe in *W. A. Mozart Sound Introspections* and other works. Connections to nihilistic tendencies in European realism and expressionism

In *W. A. Mozart Sound Introspections*, numerous musical events can be observed within the first five movements: developmental processes, rhythmic and melodic inventiveness, and sharply contrasted dynamics all demonstrate the composer's originality. By contrast, the sixth movement presents an “empty” waltz characterized by uniform rhythms and an absence of clear

¹ Thomas Beimel, *Zwischen Determination und Chaos. Portrait des rumänischen Komponisten Aurel Stroe*. MusikTexte 99, Köln, decembrie 2003

musical design. Comparable features can be found in other works by Stroe, such as *Prairie–Prières*, in which the “prairie” likewise evokes emptiness and desolation. Similar compositional tendencies appear in *Ciaccona con alcune licenze* and *Humoresque*, both of which convey impressions of emptiness, as well as in *Carillons et échos*, where the quotation from T. S. Eliot’s *Tea-Time Allusions* lends the work an even darker character. Here, music and meaninglessness, order and nothingness, are set in deliberate contradiction. This group of compositions, written mainly during the 1990s, expresses a profoundly nihilistic vision of a world that has become increasingly senseless. The collapse of musical values symbolically reflects a broader collapse of all values that sustain human existence. Nietzsche famously formulates this idea in *The Will to Power*: “What does nihilism mean? — That the highest values devalue themselves.”

Parallels to Stroe’s nihilistic outlook can be found in several major works of European literature. Georg Büchner’s dramas *Danton’s Death* and *Woyzeck* portray the existential despair of their protagonists. Charles Baudelaire’s poem *À une passante* symbolically evokes the fleeting and unstable nature of modern experience, while Georg Trakl’s *Verfall* reflects the transience and decay of reality. Franz Kafka’s parable *Before the Law*, conveys the senselessness and inaccessibility of existence. Finally, Samuel Beckett’s *Waiting for Godot* presents humanity’s futile dependence on the arrival of a saviour and the absurdity of waiting.

Minimalism as Cinematic Thought: Philip Glass and the Paradigms of Architecture, Continuum, and Fragmentation

Maria Grăjdian

1. Introduction: Repetition *and* Meaning, Repetition *as* Meaning

Film music has long transcended its auxiliary role, evolving into a decisive force in shaping narrative meaning, emotional depth, and philosophical resonance. In the works of Philip Glass, this evolution reaches a distinctive articulation, where minimalist composition becomes not merely an aesthetic choice but a structural principle, as through repetition, variation, and temporal modulation, Glass transforms music into a medium actively constructing cinematic reality and subjectivity. This paper investigates three distinct paradigms of minimalist film scoring as manifested in Philip Glass' work for *The Truman Show* (1998), *The Hours* (2002), and *Secret Window* (2004): while these films differ in genre, narrative structure, and thematic orientation, they collectively reveal a coherent yet multifaceted approach to film music which transcends conventional accompaniment, so that, instead, Glass' scores function as conceptual frameworks shaping the viewer's perception of time, identity, and reality.

The central argument of this study is that these three scores articulate a tripartite model of cinematic minimalism, which may be understood through the conceptual triad of "Architecture", "Continuum", and "Fragmentation": in *The Truman Show*, music operates as an architectural system of repetition which both sustains and ultimately destabilizes an externally controlled reality, enabling existential awakening. In *The Hours*, Glass' score creates a temporal and emotional continuum interweaving disparate narratives into a unified experiential field. In *Secret Window*, minimalist techniques are reconfigured to express psychological fragmentation, where repetition becomes a mechanism of obsession and disintegration. By examining these three paradigms, the current paper positions Glass not merely as a composer of film music but as a thinker in sound, whose work engages deeply with philosophical questions of identity, temporality, and perception. In doing so, it contributes to a broader

understanding of the ways in which minimalist music can function as a structural and interpretive force within cinema.

Scholarship on Philip Glass has traditionally emphasized his role as a central figure in musical minimalism, alongside composers such as Steve Reich and Terry Riley (Duckworth, 1999 [1995]; Mertens, 1988; Potter, 2000). Early studies focus on the formal properties of minimalism – repetition, additive processes, and gradual transformation –, often situating Glass within a lineage of post-WWII experimental music (Lucier, 2018; Kostelanetz, 1997; Richardson, 1999; Schwartz, 1996; Zimmermann, 2020). More recent work, nonetheless, has turned towards his contributions to film, recognizing the unique ways in which his compositional style interacts with cinematic narrative (Maycock, 2003; Wierzbicki, 2008; Russell/Young, 2000). Indeed, film music studies have increasingly acknowledged the capacity of minimalist scores to reshape traditional notions of diegesis, temporality, and emotional signification, with scholars arguing that repetition in film music can produce both immersion and estrangement, challenging linear narrative expectations. In this context, Glass' film scores are frequently cited as paradigmatic examples of music's function as a temporal and psychological agent rather than as mere accompaniment. Specific analyses of *The Truman Show*, *The Hours*, and *Secret Window* tend to focus on their thematic concerns – media control and reality, gender and temporality, and psychological fragmentation, respectively – while noting the atmospheric contribution of Glass' music (Manvell, 2021; Lucier, 2018; Harrison, 2021) – such discussions, nevertheless, often remain localized, treating each score in isolation rather than as part of a broader compositional and philosophical trajectory. This paper addresses that gap by proposing a comparative framework which reads the scores as interconnected expressions of a unified aesthetic logic, seeking, by articulating the paradigms of "Architecture", "Continuum", and "Fragmentation", to move beyond descriptive analysis towards a more systematic understanding of Glass' film music as a form of conceptual practice – one engaging with both cinematic form and philosophical inquiry.

The methodology of the current study is interdisciplinary, combining approaches from film music analysis, philosophy of art, and narrative theory. At its core lies a close reading of the interaction between musical structure and cinematic form in the selected films, which involves detailed attention to compositional elements such as repetition, harmonic progression, rhythmic patterning, and instrumentation, as well as their relationship to visual editing, narrative pacing, and character development. In addition to formal analysis, the paper adopts a conceptual framework grounded in philosophical inquiry,

as the paradigms of “Architecture”, “Continuum”, and “Fragmentation” are not merely descriptive categories but interpretive tools which enable a deeper understanding of the role of music in shaping the ontological and epistemological dimensions of the films: “Architecture” refers to the structuring function of music in constructing and regulating cinematic reality; “Continuum” denotes the capacity of music to create temporal and emotional cohesion across narrative discontinuities; “Fragmentation” captures the role of music in representing psychological disintegration and the breakdown of unified subjectivity.

In this train of thought, the comparative dimension of the methodology is essential: by analyzing three films across different genres and narrative strategies, the study identifies both consistencies and variations in Glass’ approach, allowing for the articulation of distinct paradigms within a coherent aesthetic system. This comparative perspective equally highlights the adaptability of minimalist techniques, demonstrating the ways in which they can be recontextualized to serve diverse narrative and philosophical purposes. Ultimately, the methodology seeks to bridge the gap between musicological analysis and film theory, treating the score not as a secondary element but as a central component of cinematic meaning-making.

The paper is structured around the three paradigms identified above, each corresponding to a detailed case study of one film: the first section, titled “Repetition and Awakening: Minimalism as Existential Architecture in *The Truman Show* (1998)”, examines Glass’ score through the prism of constructing a sonic framework which mirrors the protagonist’s controlled environment while gradually enabling his emergence into self-awareness. Here, repetition functions as both constraint and catalyst, embodying the tension between external control and individual agency. The second section, “Temporal Flow and Emotional Continuum: Minimalism as Interwoven Consciousness in *The Hours* (2002)”, shifts the focus to the role of music in bridging temporal and narrative divides: through its continuous, flowing structures, Glass’ score creates a unified emotional landscape connecting the experiences of three women across different historical periods, emphasizing the persistence of existential concerns. The third section, “Fragmentation and Obsession: Minimalism as Psychological Disintegration in *Secret Window* (2004)”, explores the darker potential of minimalist techniques – in such a context, repetition becomes a mechanism of compulsion, reflecting the protagonist’s fractured identity and descent into madness. Together, these segments form a triptych illustrating the versatility and conceptual depth of Glass’ film music,

simultaneously demonstrating minimalist composition's ability to articulate distinct modes of cinematic experience.

The first of these paradigms emerges most clearly in *The Truman Show*, where the interplay between music and narrative constructs a world defined by control, repetition, and gradual rupture. In this context, Philip Glass' score operates as an architectural force, shaping both the structure of Truman's reality and the conditions for its transcendence. Thus, it is the paradigm of "Architecture and Awakening" which takes the central stage now.

2. Repetition and Awakening:

Minimalism as Existential Architecture in *The Truman Show* (1998)

The Truman Show, directed by Peter Weir and featuring a score by Philip Glass, remains a striking meditation on the human condition: through the life of Truman Burbank, portrayed by Jim Carrey, the film explores identity, consumerism, authenticity, and the fragile boundary between reality and illusion. While its narrative critiques media culture and social conformity, its emotional and philosophical resonance is profoundly shaped by Glass' minimalist score, which functions not merely as accompaniment but as a parallel narrative voice.

At its core, *The Truman Show* examines the artificial construction of identity within a controlled, consumer-driven environment: indeed, Truman Burbank's life, entirely fabricated and globally broadcast as entertainment, becomes a powerful allegory for modern existence, where external forces – media, advertising, and societal expectations – shape individual identity. One of the film's most striking elements is its portrayal of love and relationships as commodities – and Truman's marriage to Meryl/Hannah Gill (Laura Linney) exemplifies itself a simulated intimacy designed for public consumption. Their interactions are devoid of genuine affection, instead functioning as scripted performances embedded with product placements: such an artificiality highlights the ways in which consumer culture can infiltrate even the most personal aspects of life, transforming relationships into transactional exchanges. In contrast, Truman's fleeting connection with Lauren/Sylvia (Natascha McElhone) introduces the possibility of authentic emotion, as unlike Meryl, Sylvia represents spontaneity, truth, and resistance to manipulation, and her attempts to reveal the reality of Truman's world catalyze his awakening, underscoring the transformative power of genuine human connection. The tension between these two relationships illustrates a central dichotomy: manufactured affection versus authentic love.

The film likewise offers a critique of traditional gender roles: on the one hand, Meryl embodies the idealized housewife, reinforcing a sanitized, 1950s-inspired domesticity, while Truman initially occupies the role of the passive, content breadwinner (Connell, 2005; Kimmel, 2013). Nevertheless, as Truman begins to question his reality, he subverts these roles, with his journey towards self-awareness reflecting a broader shift from passive conformity to active self-definition. On the other hand, Sylvia, as an independent and assertive figure, further challenges conventional femininity, symbolizing a modern, emancipated identity. At the same time, consumerism permeates every aspect of Truman's existence, as his world is sustained by advertising, and his daily life is meticulously curated to serve commercial interests. This omnipresence of consumer culture suggests that identity itself can become a product, shaped and manipulated for profit; Truman's gradual realization of the constructed reality mirrors an existential awakening: he begins to question not only his environment but also the authenticity of his desires and choices.

Philosophically, Truman's journey aligns with existentialist thought: his transition from ignorance to awareness reflects the struggle for autonomy in a world defined by external validation, and, eventually, the artificial dome of Seahaven Island becomes a metaphor for the constraints imposed by society, while Truman's escape symbolizes the pursuit of authentic existence (see Kimmel, 2013). His final act of defiance – choosing uncertainty over the illusion of familiar certainty – affirms the primacy of individual freedom. Moreover, the ethical dimension of the film is embodied in the character of Christof (Ed Harris), the creator of Truman's world: Christof represents authoritarian control masked as benevolence, raising questions about surveillance, consent, and the morality of exploiting human life for entertainment, while Truman's friend Marlon (Noah Emmerich) further complicates this dynamic, as his genuine affection is entangled with his role in sustaining the illusion (see Kimmel, 2013). Ultimately, *The Truman Show* functions as both a critique of contemporary society and a timeless exploration of human identity, as its depiction of voyeurism and media obsession anticipates the rise of reality television and social media, making its themes increasingly relevant, but it equally challenges viewers to reflect on their own realities and the forces shaping them, positioning cinema as both a mirror to the self and a catalyst for self-awareness.

If *The Truman Show's* narrative of constructs a philosophical framework, the music of Philip Glass provides its emotional and metaphysical architecture as it does not simply underscore the film but articulates its inner logic, translating Truman's psychological journey into sound. Rooted in

minimalism, Glass' score operates through repetition, gradual variation, and subtle shifts in texture, mirroring the controlled yet unstable nature of Truman's world.

Minimalism, as developed by Glass, is characterized by repetitive structures evolving incrementally over time (Evans, 2015; see Cooke, 2010) – and in *The Truman Show*, this compositional approach becomes a direct analogue to the main character's existence as his daily routines such as greeting neighbors, commuting to work, engaging in scripted interactions, are reflected in looping musical patterns which create and reinforce a sense of temporal suspension: the music suggests a life caught in a cycle, where change is imperceptible and freedom is illusory. Yet Glass' repetition is never static as beneath the surface, small variations accumulate, creating a subtle sense of unease, mirroring Truman's gradual awakening: at first, the irregularities in his world are barely noticeable, but over time they disrupt the illusion of stability. The music thus functions as a kind of subconscious signal, alerting the audience to the fragility of the constructed reality long before Truman fully comprehends it.

One of the most striking qualities of *The Truman Show's* score is its emotional ambiguity: unlike traditional film music, which often guides the viewer towards specific feelings, Glass' compositions resist clear emotional categorization, hovering between serenity and tension, familiarity and estrangement (Evans, 2015; Glass, 2016). This ambiguity reflects the dual nature of Seahaven Island itself – a place which appears idyllic but conceals profound manipulation – so the music invites the audience to question what they are hearing, just as Truman is compelled to question what he sees. Instrumentation plays a crucial role in shaping this atmosphere: Glass employs a combination of piano, strings, and electronic textures, creating a soundscape which is at once intimate and artificial, with the piano often carrying the repetitive motifs, grounding the music in a sense of personal introspection, while the strings introduce a lyrical dimension hinting at emotional depth beneath the surface. Electronic elements, meanwhile, subtly reinforce the artificiality of Truman's environment, suggesting an unseen technological apparatus governing his life.

As Truman's awareness grows, the music evolves in tandem, so that the earlier, tightly structured patterns begin to loosen, allowing for greater harmonic and rhythmic freedom. This shift is particularly evident in moments of realization, where the music expands beyond its initial constraints – interestingly, the effect is not abrupt but cumulative, reflecting the gradual nature of Truman's transformation, with the score thus becoming a dynamic

representation of his internal state, charting his movement from confinement to self-discovery (Glass, 2016; see Duffie, 1982, 1987). The relationship between music and silence is equally significant as Glass frequently employs sparse textures, allowing moments of quiet to punctuate the score, and these silences create space for reflection, emphasizing the isolation at the heart of Truman's experience, while equally heightening the impact of the music when it returns, reinforcing key emotional and narrative moments.

Perhaps the most powerful aspect of the score is its role in the film's climax: as Truman confronts the boundaries of his world, the music shifts from cyclical repetition to a more expansive, almost transcendent dimensions, as the harmonic progression opens up, and the textures become richer, suggesting the possibility of liberation. This transformation underscores the thematic culmination of the film: the transition from illusion to reality, from control to autonomy (Evans, 2015; Glass, 2016). Importantly, Glass's music does not simply celebrate Truman's escape, but in fact complicates it, as the sense of transcendence is tempered by an underlying ambiguity, reflecting the uncertainty of what lies beyond the constructed world. In this way, the score avoids sentimentality, maintaining a philosophical depth which aligns with the film's broader concerns.

An additional crucial dimension of *The Truman Show's* music is its meta-narrative function: because Truman's life is a television show within the film, the score operates on multiple levels, emerging both as the soundtrack of Truman's experience and, implicitly, as part of the broadcast consumed by the in-film audience. This duality reinforces the film's exploration of spectatorship, blurring the line between diegetic and non-diegetic sound, as the viewer is gradually implicated in the act of observation, mirroring the voyeuristic dynamics critiqued by the film itself (Buhler, 2019; see Chion, 2009). Last but not least, Glass's score contributes to the film's temporal structure, with the repetitive motifs creating a sense of continuity, linking disparate scenes into a cohesive whole, while, simultaneously, the gradual evolution of these motifs provides a subtle sense of progression, guiding the audience through Truman's journey. This complex balance between stasis and movement reflects the central tension of the film: the coexistence of control and change.

From a broader perspective, such music can be understood as a philosophical statement in its own right: minimalism, with its emphasis on process and perception, invites the listener to engage actively with the sound, noticing small changes over time (see Cooke, 2010). In *The Truman Show*, this mode of listening parallels the act of critical awareness as, just as Truman learns to perceive the inconsistencies in his world, the audience is encouraged

to attune themselves to the nuances of the score. Ultimately, Glass' contribution elevates the film beyond a conventional narrative: his music does not merely accompany Truman's story; it embodies it. Through its repetitive structures, subtle variations, and emotional ambiguity, the score captures the essence of a life lived within constraints – and the profound transformation which occurs when those constraints are challenged.

Almost three decades after its release, *The Truman Show* endures as a powerful exploration of identity, consumerism, and freedom. While its narrative offers a compelling critique of media culture and societal control, its emotional depth is inseparable from the music of Philip Glass which, together with Peter Weir's vision, transforms the film into a multidimensional experience, where sound and image converge to articulate a profound philosophical inquiry. Truman's journey towards authenticity resonates as both a personal and universal narrative, inviting audiences to question the forces that shape their own lives – and in the interplay between story and sound, *The Truman Show* reveals itself not only as a cinematic achievement but as an enduring meditation on what it means to be truly free.

3. Temporal Flow and Emotional Continuum: Minimalism as Interwoven Consciousness in *The Hours* (2002)

The Hours, directed by Stephen Daldry and scored by Philip Glass, presents an intricate meditation on identity, time, and the emotional architecture of human existence. Drawing from *Mrs. Dalloway* (1925) by Virginia Woolf and *The Hours* (1998) by Michael Cunningham, the film interweaves the lives of three women across different historical moments, constructing, through Nicole Kidman, Julianne Moore, and Meryl Streep, a layered exploration of femininity, love, and existential longing – one significantly deepened by Glass' musical language.

At its narrative core, *The Hours* presents three interconnected portraits of womanhood, each shaped by the constraints and possibilities of its respective historical context. The film's structure – moving fluidly between 1920s England, 1950s suburban America, and early 2000s New York – gradually conveys a temporal dialogue about identity, autonomy, and emotional truth (Illouz, 2012; Butler, 2024). Virginia Woolf, as portrayed by Nicole Kidman, embodies the archetype of the expansive mind in conflict with both internal and external limitations: living under the watchful care of her husband Leonard (Stephen Dillane), Woolf struggles with mental illness while attempting to write *Mrs. Dalloway*. Her existence is marked by the tension between

intellectual freedom and societal restriction, reflecting the broader constraints placed on women in the early 20th century, as her yearning for autonomy, coupled with her sensitivity to life's fragility, situates her within an existential framework in which she seeks meaning through creation while confronting the possibility of annihilation (see Kristeva, 1974). Her emotional and psychological intensity culminates in a tragic assertion of agency, underscoring the limited avenues for self-realization available to women for the largest part of history.

In contrast, Julianne Moore's Laura Brown represents the mid-century crisis of domestic femininity: trapped in the performative perfection of 1950s suburban life, Laura embodies the disillusionment hidden beneath societal ideals of marriage and motherhood. Her inability to connect authentically with her husband Dan (John C. Reilly) and her fleeting yet significant moment of intimacy with Kitty (Toni Collette) reveal suppressed desires and an unarticulated longing for a different existence. Laura's internal conflict is not merely personal but emblematic of a broader cultural condition: the suffocation of individuality under rigid gender roles (Butler, 2024; Kristeva, 1974). Her contemplation of suicide and eventual abandonment of her family constitute radical, morally complex acts of self-liberation, challenging the assumption that women's fulfillment lies solely within domesticity.

Meryl Streep's Clarissa Vaughan offers a contemporary counterpart, embodying both the progress and the unresolved tensions of modern identity: living in early 2000s New York, Clarissa navigates a life which outwardly reflects independence and success, yet remains deeply shaped by emotional attachments and unresolved pasts. Her relationship with her partner Sally (Allison Janney) reflects evolving societal acceptance of same-sex relationships, while her enduring connection to Richard (Ed Harris) – a former lover dying of AIDS – anchors her in a past which continues to define her emotional landscape (see Connell, 2005; Illouz, 2012). Richard's presence introduces themes of mortality, memory, and the persistence of love beyond conventional structures. Together, these three narratives form a composite portrait of femininity across time, as each woman grapples with the tension between societal expectation and personal authenticity, yet their struggles are neither identical nor reducible to a single trajectory of progress. Instead, the film emphasizes continuity as much as change: the same existential questions – about love, purpose, and identity – recur across decades, even as their social contexts evolve.

Thematically, *The Hours* engages deeply with existential philosophy in each protagonist's confrontation with the fundamental question of how to live meaningfully within the constraints of one's own circumstances: Woolf

channels her struggle into artistic creation; Laura confronts it through withdrawal and escape; Clarissa negotiates it through reflection and emotional endurance. Their choices illuminate different responses to the same underlying condition: the tension between the desire for authenticity and the pressures of conformity (Butler, 2024; Kimmel, 2013). Pivotaly, gender and sexuality are central to this exploration as the film challenges rigid binaries, presenting identity as fluid and contingent. Woolf's emotional and possibly romantic attachments to women, Laura's suppressed desires, and Clarissa's openly lesbian relationship collectively trace an arc of evolving sexual expression – yet the film resists presenting this evolution as linear or complete; instead, it underscores the persistent complexities of desire, intimacy, and self-understanding.

Stephen Daldry's direction reinforces these thematic concerns through a carefully orchestrated interplay of visual and narrative elements: the use of parallel editing creates a sense of simultaneity across time, suggesting that the characters' experiences are variations on a shared human condition, with recurring motifs – such as flowers, water, mirrors – serving as symbolic connectors, linking the women's inner lives while emphasizing the cyclical nature of existence. Ultimately, *The Hours* functions as both a reflection on the past and a meditation on the present, capturing the evolving roles of women while acknowledging the enduring challenges of self-definition: thus, by weaving together personal narratives with broader philosophical questions, the film invites viewers to consider their own positions within this continuum, highlighting cinema's capacity to illuminate the complexities of human experience.

The Hours' emotional and philosophical depth of is inseparable from the score composed by Philip Glass. Far from serving as mere accompaniment, Glass' music operates as a structural and interpretive force, shaping the film's temporal flow, emotional resonance, and conceptual unity, as through his distinctive minimalist language, the composer creates a sonic environment which not only reflects the inner lives of the characters but also binds their disparate narratives into a cohesive whole. As mentioned previously, minimalism, as practiced by Glass, is built upon repetition, gradual transformation, and an acute sensitivity to temporal perception (Evans, 2015; Glass, 2016): in *The Hours*, these elements become central to the film's exploration of time and consciousness as the repetitive motifs permeating the score mirror the cyclical patterns of daily life experienced by the three protagonists. Whether it is Woolf's writing routine, Laura's domestic rituals, or Clarissa's preparations for a party, their actions unfold within structures which appear stable yet conceal underlying tension.

Then again, Glass' stylistic repetition is never static as subtle variations in rhythm, harmony, and texture introduce a sense of movement within apparent stasis – a dynamic which reflects the characters' internal transformations: while their external circumstances may seem unchanging, their emotional and psychological states are in constant flux. The music thus becomes a vehicle for expressing what remains unspoken, articulating the nuances of longing, anxiety, and introspection that define their experiences. One of the most remarkable aspects of *The Hours*' score is its ability to traverse temporal boundaries: indeed, the film's narrative shifts between three distinct periods, yet Glass' music provides a unifying thread transcending these divisions. By employing recurring motifs across different contexts, the score suggests a continuity of human experience which extends beyond historical specificity, with the same musical ideas accompanying Woolf, Laura, and Clarissa, discretely implying that their struggles are interconnected manifestations of a shared existential condition (see Buhler, 2019; Cooke, 2010). This temporal fluidity is further enhanced by the music's harmonic language, as Glass often employs simple, diatonic harmonies which evolve gradually, creating a sense of openness and ambiguity, but, at the same time, these harmonies resist definitive resolution, mirroring the unresolved nature of the characters' lives, and the absence of clear cadences reflects the ongoing search for meaning, reinforcing the film's existential themes.

Instrumentation plays a crucial role in shaping *The Hours*' score's emotional texture: to start with, the piano serves as the central instrument, its repetitive patterns providing both structure and intimacy, the clarity of the piano's timbre allowing the listener to perceive subtle variations in the music, therefore fostering a heightened awareness of temporal progression. Strings, meanwhile, add a layer of warmth and expressivity, expanding the emotional range of the score, as their sustained tones contrast with the percussive quality of the piano, creating a dialogue between stability and fluidity (Kostelanetz, 1997; Maycock, 2003). Furthermore, Glass' use of rhythm is equally significant: the steady pulse which underlies much of the score evokes a sense of inevitability, suggesting the passage of time as an unstoppable force – yet this pulse is often disrupted by shifts in accentuation or tempo, introducing moments of instability reflecting the characters' emotional crises. These rhythmic variations gradually create a tension between continuity and disruption, mirroring the balance between routine and transformation in the characters' lives.

The relationship between music and image is particularly evident in *The Hours*' use of parallel editing: as the narratives of Woolf, Laura, and

Clarissa unfold simultaneously, Glass' score provides a rhythmic and emotional framework binding them together, with the music often bridging transitions between scenes, smoothing temporal shifts and reinforcing thematic connections – turning, in this way, into a kind of narrative glue, ensuring coherence within the film's complex structure (see Glass, 2016; Richardson, 1999). Silence, too, plays a vital role in the musical design, with Glass frequently allowing the music to recede, opening up spaces in which the characters' inner lives can resonate more comprehensively in their vivid vibrance. These moments of quiet are not mere absences of sound but integral components of the score's architecture as they heighten the impact of the music when it returns, emphasizing key emotional and narrative developments.

One of the most profound aspects of *The Hours*' score is its capacity to evoke a sense of inevitability while simultaneously suggesting the possibility of change: the repetitive structures imply a predetermined pattern, echoing the constraints imposed on the characters by their circumstances, yet the gradual transformations within these structures hint at the potential for agency and self-determination – a duality which reflects the central tension of the film: the interplay between fate and freedom, which, on a deeper level, engages with the film's exploration of mortality (see Russell/Young, 2000; Wierzbicki, 2008). The persistent, flowing nature of the score evokes the passage of time, while its cyclical patterns suggest the continuity of existence beyond individual lives: this perspective is particularly resonant in relation to Richard's storyline, where themes of memory and loss are foregrounded, with the music not merely underscoring these themes but generously amplifying them, offering an emotional resonance which extends beyond the immediate narrative.

Most importantly perhaps, Glass' score operates on a meta-narrative level: just as Woolf's *Mrs. Dalloway* serves as a connective thread between the characters, Glass' music functions as an auditory equivalent, linking their experiences across time and space, as the repetition of musical motifs parallels the recurrence of narrative elements, reinforcing the film's structural and thematic unity. From a philosophical standpoint, the score can be understood as an exploration of time itself: minimalism's emphasis on process and duration invites the listener to engage with the passage of time in a heightened way; in *The Hours*, this engagement mirrors the characters' own confrontations with temporality – whether through Woolf's contemplation of life and death, Laura's suspension between obligation and escape, or Clarissa's reflection on past and present. Ultimately, Glass' contribution transforms *The Hours* into a deeply immersive experience as his music does not simply

accompany the narrative but shapes its very perception, guiding the audience through the film's emotional and philosophical landscape. By articulating the subtle interplay between repetition and change, continuity and disruption, the score captures the essence of the human condition as portrayed in the film.

The Hours stands as a profound meditation on identity, gender, and the passage of time, exploring, through its interwoven narratives and richly drawn characters, the complexities of human existence with remarkable sensitivity. Yet its full impact emerges only through the interplay between image and sound. The collaboration between Stephen Daldry and Philip Glass elevates the film into a multidimensional work of art, where music becomes an essential vehicle of meaning: Glass' score, with its intricate balance of repetition and transformation, provides a sonic counterpart to the film's thematic concerns, deepening its emotional and philosophical resonance. As both a reflection of its time and a timeless exploration of the human condition, *The Hours* endures as a testament to the power of cinema – and music – to illuminate the most intimate dimensions of life.

4. Fragmentation and Obsession: Minimalism as Psychological Disintegration in *Secret Window* (2004)

Secret Window, directed by David Koepp and based on *Secret Window, Secret Garden* (included in the collection of novellas *Four Past Midnight*, 1990) by Stephen King, offers a psychologically dense exploration of identity, trauma, and the fragile boundary between reality and delusion. Anchored by Johnny Depp's portrayal of Mort Rainey and John Turturro's unsettling John Shooter, the film constructs the narrative of mental disintegration profoundly intensified by Philip Glass' score, composed in collaboration with Geoff Zanelli: together, in *Secret Window*, image and sound create an immersive meditation on love, betrayal, and the implosion of the self.

At its core, *Secret Window* presents a psychological study of identity under extreme emotional stress, as Mort Rainey's descent into madness is triggered by the collapse of his marriage, yet it evolves into a broader philosophical inquiry into the nature of the self, with the film positioning identity not as a stable entity but as a fragile construct, susceptible to fragmentation when confronted with trauma (see Conti, 2022; Herman, 1992; Van der Kolk, 2015). Thus, *Secret Window*'s narrative begins with betrayal when Mort discovers his wife Amy (Maria Bello) in an act of infidelity with Ted (Timothy Hutton), a moment which destabilizes his emotional foundation. The rupture is not merely relational but existential as it dismantles Mort's sense of

self, exposing the dependence of identity on emotional continuity and trust, with love, once a source of stability, turning into the origin of psychological collapse. In this context, the film subverts romantic idealism, presenting love as inherently vulnerable to transformation into resentment and despair. Mort's retreat to his remote cabin symbolizes an attempt at self-reconstruction through isolation – yet the cabin, instead of providing refuge, becomes a spatial metaphor for his mind: enclosed, repetitive, and increasingly disordered. Moreover, his writer's block reflects a deeper paralysis – the inability to re-narrate his life after trauma. As a writer, Mort's identity is tied to authorship and control over narrative; losing this capacity mirrors his loss of agency over his own existence.

Gender dynamics further complicate this psychological landscape: Amy's infidelity disrupts traditional expectations of feminine loyalty, positioning her as both a transgressive figure and an agent of autonomy as her actions challenge Mort's perception of masculinity, triggering a crisis rooted in emasculation and loss of control. Thus, Mort's initial passivity – marked by lethargy, dishevelment, and emotional withdrawal – contrasts sharply with the emergence of John Shooter, who embodies an exaggerated, hyper-masculine identity defined by aggression and dominance (see Connell, 2005; Kimmel, 2013). Indeed, Shooter functions as more than an antagonist; he is a projection of Mort's repressed desires and rage, while his accusation that Mort has "stolen" his story operates metaphorically, suggesting that Mort has been dispossessed of his identity – by betrayal, by failure, and by his own inability to assert control. The eventual revelation that Shooter is a manifestation of Mort's psyche reframes the narrative as an internal conflict rather than an external threat.

From a psychological perspective, *Secret Window* engages with the concept of dissociative identity disorder, as Mort's mind creates Shooter as a mechanism for coping with unbearable emotional pain, allowing him to externalize guilt and aggression. This division can be interpreted through a Freudian lens: Shooter represents the id – impulsive, violent, and unrestrained – while Mort's conscious self attempts, unsuccessfully, to maintain coherence (see Conti, 2022; Herman, 1992; Van der Kolk, 2015). The absence of a mediating superego underscores the collapse of moral and psychological balance, with *Secret Window*'s depiction of mental illness emerging as both intimate and unsettling. Unstoppably, Mort's deterioration unfolds gradually, emphasizing the insidious nature of psychological breakdown, as his increasing paranoia, memory lapses, and inability to distinguish reality from hallucination bring forth a sense of creeping inevitability. More importantly perhaps, the

film avoids reducing his condition to mere spectacle, and instead, it presents madness as a human response to overwhelming trauma, thereby challenging stigmatizing narratives around mental health.

Cinematically, David Koepp reinforces subjectivity through visual techniques: mirrors and reflections recur throughout *Secret Window*, symbolizing duality and fragmentation; tight framing and confined spaces evoke claustrophobia, aligning the viewer's perspective with Mort's psychological entrapment; the pacing, deliberately measured, mirrors the slow unraveling of his sanity, allowing tension to accumulate organically. Thematically, *Secret Window* engages with existential concerns about authorship and reality: as a writer, Mort is accustomed to constructing fictional worlds, yet he becomes trapped within a narrative he cannot control – such an inversion raises questions about the nature of storytelling and identity: to what extent are we authors of our own lives, and to what extent are we shaped by forces beyond our control?

Ultimately, Mort's transformation culminates in a chilling assertion of a new identity – one which apparently dissolves Shooter's destructive impulses, but such resolution is less redemptive and rather deeply unsettling, suggesting that the quest for coherence can lead to moral disintegration when grounded in repression rather than integration (see Herman, 1992, Kimmel, 2013). The film thus presents identity as a contested terrain, shaped by the interplay of memory, desire, and trauma: as such, *Secret Window* reflects early 21st-century anxieties surrounding mental health, masculinity, and personal failure, with its exploration of psychological fragmentation by means of cultural artefacts resonating with contemporary concerns about the pressures of modern life and the fragility of individual identity. By foregrounding these themes, *Secret Window* positions itself as both a reflection of its time and a cautionary narrative about the consequences of unresolved trauma.

The psychological intensity of *Secret Window* is inseparable from the score composed by Philip Glass in collaboration with Geoff Zanelli, as their music does not merely accompany the narrative but it actively constructs the film's emotional and psychological landscape through minimalist structures, textural layering, and subtle variation, gradually metamorphosing into an aural representation of Mort Rainey's fragmented consciousness. At the heart of the score lies Glass' characteristic minimalism, defined by repetition and gradual transformation (Evans, 2015; Glass, 2016): in *Secret Window*, these techniques are deployed to mirror Mort's obsessive thought patterns, with the recurring musical motifs functioning like intrusive thoughts, looping persistently with slight variations reflecting the instability of his mental state, and generating a

sense of entrapment, reinforcing the cyclical nature of Mort's psychological turmoil. Unlike the more meditative minimalism found in some of Glass' other works, the score in *Secret Window* carries a distinctly ominous undertone: the harmonic language often hovers in ambiguous territory, avoiding clear resolution and thereby sustaining tension. This lack of harmonic closure parallels Mort's inability to resolve his internal conflict, leaving both character and audience suspended in a state of uncertainty.

Instrumentation plays a crucial role in articulating this tension, with the piano, a central element of Glass' style, providing the structural backbone of the score: its repetitive patterns evoke a mechanical quality, suggesting the inevitability of Mort's descent. Strings add layers of unease, their sustained tones creating an atmosphere of latent dread. At times, the music incorporates darker timbral elements – low registers, dissonant clusters – which evoke the presence of Shooter as an intrusive force within Mort's psyche. Zanelli's contribution subtly enhances this palette, introducing textures which deepen the score's cinematic dimension, so that the blending of acoustic and electronic elements produces a soundscape which feels both intimate and alien, reflecting the duality of Mort's experience. This hybrid quality reinforces the ambiguity between reality and hallucination, a central theme of the film (Glass, 2016; see Richardson, 1999; Potter, 2000). Rhythm is another key component of *Secret Window's* score's psychological effect: the steady, pulsating patterns characteristic of minimalism evoke a sense of inevitability, as though events are unfolding according to an inescapable internal logic – yet these rhythms are often disrupted, through syncopation, irregular accents, or shifts in tempo, introducing moments of instability mirroring Mort's internal disintegration. The tension between regularity and disruption becomes, thus, a sonic analogue for the struggle between coherence and fragmentation.

One of the most compelling aspects of *Secret Window's* score is its capacity to externalize the relationship between Mort and Shooter: rather than assigning distinct musical themes to each identity, the music blurs the boundary between them, so that motifs associated with Mort gradually acquire darker inflections, suggesting the infiltration of Shooter's presence. This approach avoids simplistic dualism, instead emphasizing the continuity between the two identities. The music thus subliminally announces the film's central revelation: Shooter is not an external antagonist but an extension of Mort himself – amplified by the use of silence, which is equally significant, as strategic moments of musical absence lay bare space for psychological tension to intensify (see Cooke, 2010; Mertens, 1988). In *Secret Window*, such silences are not neutral; they are charged with anticipation, *a priori* compounding the

impact of subsequent musical entries: in scenes of confrontation or realization, the sudden withdrawal or reintroduction of music heightens emotional stakes, drawing the audience deeper into Mort's subjective experience. In this train of thought, Glass' musical vision plays a crucial role in shaping the film's temporal perception, as the repetitive structures disseminate a sense of suspended time, where past and present blur into one another – a temporal ambiguity reflecting Mort's mental state, in which memories, projection, and reality coexist without clear boundaries: the music discretely yet massively contributes to the film's disorienting atmosphere, reinforcing the instability of perception.

As the narrative progresses, the score evolves in tandem with Mort's transformation. Early cues, while uneasy, retain a degree of restraint, accompanying his efforts to maintain normalcy, but as his condition deteriorates, the music becomes increasingly dense and dissonant, with more pronounced textural layering and harmonic tension. This escalation mirrors the intensification of his internal conflict, culminating in a sonic environment which feels both overwhelming and inescapable. Indeed, in *Secret Window's* climactic moments, the music reaches a point of unsettling clarity, and subsequently, rather than resolving into harmony, it embraces dissonant elements, as if reinforcing Mort's acceptance of his fractured identity. This kind of "fractured resolution" is not cathartic but deeply ambiguous, aligning with the film's refusal to offer moral or psychological closure, and fortifying the unsettling nature of the narrative's conclusion, eventually leaving the audience in a state of contemplative unease (see Buhler, 2019; Duffie, 1982, 1987). On a meta-narrative level, the music can be understood as a commentary on authorship: just as Mort struggles to control his narrative, the score resists traditional musical expectations of development and resolution – its repetitive structures challenge linear progression, suggesting a model of time and experience which is cyclical rather than teleological, resulting into a compositional perspective coordinating with *Secret Window's* broader philosophical concerns, emphasizing the limits of control and the persistence of internal conflict.

From a broader aesthetic standpoint, Glass' and Zanelli's collaboration demonstrates the adaptability of minimalist techniques within a psychological thriller context: while minimalism is often associated with meditative or abstract works, in *Secret Window* it is harnessed to create tension and unease, developing into a score which feels both intellectually rigorous and viscerally affecting, capable of engaging the audience on multiple levels (Duckworth 1999 [1995]). Ultimately, the music of *Secret Window* functions as an

extension of the film's psychological inquiry as it does not merely reflect Mort's inner state but actively shapes the viewer's experience of it: through repetition, variation, and textural complexity, the score creates a sonic mirror of fragmentation, drawing the audience into the unstable terrain of the protagonist's mind.

Secret Window stands as a compelling exploration of identity, trauma, and psychological disintegration: through its intricate narrative and powerful performances, it interrogates the fragile boundaries between self and other, reality and illusion. The collaboration between David Koepp, Philip Glass, and Geoff Zanelli elevates the film into a multidimensional work in which sound and image are inseparably intertwined – thus, the score, with its haunting minimalism and psychological depth, transforms the cinematic experience into an immersive exploration of the human mind. As both a reflection of its cultural moment and a timeless meditation on the complexities of identity, *Secret Window* endures as a powerful testament to the capacity of cinema – and music – to probe the deepest layers of human experience.

5. Conclusion: From Structure to Disintegration

The exploration of fragmentation in *Secret Window* brings this tripartite framework to its most psychologically intense expression, where minimalist repetition no longer structures or connects experience but actively destabilizes it. Having traced the progression from external control to temporal continuity and finally to internal disintegration, the broader implications of Philip Glass' cinematic minimalism can now be drawn together within a unified conceptual perspective.

In *The Truman Show*, Glass' music operates as an architectural principle that both sustains and finally undermines an artificially constructed reality, with the score's repetitive structures mirroring the controlled environment in which Truman exists, reinforcing the illusion of stability while subtly introducing variations that signal its fragility. This dual function positions minimalism as a mechanism of both containment and awakening: what begins as a sonic reflection of external control gradually metamorphoses into the medium through which that control is exposed and transcended. The paradigm of "Architecture" thus reveals Glass' capacity to translate philosophical concerns – particularly those related to determinism and free will – into musical form, demonstrating the ways in which repetition can simultaneously encode constraint and enable liberation.

By contrast, *The Hours* exemplifies the paradigm of “Continuum”, in which Glass’ music dissolves temporal boundaries and forges emotional connections across distinct narrative planes: the score’s flowing, uninterrupted patterns create a sense of simultaneity, allowing the experiences of three women separated by decades to resonate within a shared sonic space. Here, minimalism functions less as a structuring force than as a connective tissue, emphasizing the persistence of existential concerns – love, identity, mortality – across time. This paradigm highlights the capacity of Glass’ music to unify disparate experiences without erasing their specificity, suggesting a model of human existence defined not by ruptures but by relational continuity and emotional resonance.

In *Secret Window*, minimalism assumes its most unsettling form, articulating a paradigm of “Fragmentation”, in which repetition becomes synonymous with psychological breakdown: the score’s looping motifs and unresolved harmonic tensions mirror Mort Rainey’s disintegrating consciousness, transforming music into a sonic manifestation of obsession and inner conflict. Unlike the architectural clarity of *The Truman Show* or the connective flow of *The Hours*, the music in *Secret Window* resists coherence, reflecting the collapse of the unified self. This paradigm underscores the darker potential of minimalist techniques, demonstrating how the same compositional principles which can structure or unify experience may also expose its inner cracks, revealing the precariousness of identity under emotional and psychological strain.

While this study proposes a coherent triadic framework, it is necessarily selective in scope, as focusing on three films limits the extent to which broader generalizations about Philip Glass’ oeuvre can be made. Additionally, the interpretive emphasis on philosophical paradigms may underrepresent other relevant dimensions, such as production context, audience reception, or collaboration with directors. As such, the findings should be understood as exploratory rather than exhaustive. Thus, future research may expand this framework by examining additional film scores by Philip Glass or by other minimalist composers, testing the applicability of the paradigms of “Architecture”, “Continuum”, and “Fragmentation” across a wider corpus, as comparative studies involving different genres or cultural contexts could further refine the model. Moreover, integrating empirical approaches – such as audience response studies – may offer valuable insights into minimalist film music’s ways of shaping perception and emotional engagement.

Ultimately, this study affirms the capacity of minimalist film music to function as a profound medium of philosophical expression. In the works of

Philip Glass, repetition is never merely decorative; it is a dynamic force that structures, connects, and destabilizes cinematic experience. By articulating the paradigms of “Architecture”, “Continuum”, and “Fragmentation”, this paper has sought to bring into the spotlight the transformative role of music in configuring not only how stories are told, but how reality, identity, and time itself are perceived.

REFERENCES

- Philip Glass Official Website: <https://philipglass.com/>
- Buhler, James (2019). *Theories of the Soundtrack*. Oxford: Oxford University Press.
- Butler, Judith (2024). *Who's Afraid of Gender?*. New York: Farrar Straus & Giroux.
- Chion, Michel (2009). *Film, A Sound Art*. Translated by Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press.
- Connell, R. W. (2005). *Masculinities*. 2nd Edition. London/New York: Routledge Publishers.
- Cooke, Mervyn (2010). *A History of Film Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Conti, Paul (2022). *Trauma: The Invisible Epidemic*. London: Vermilion Publishers.
- Daldry, Stephen (dir., 2002): *The Hours*. DVD. Los Angeles: Miramax.
- Duffie, Bruce (1982; 1987). *Two Conversations Composer & Performer Philip Glass*. 19. February 1982 and 29. July 1987. <https://www.bruceduffie.com/glass.html>
- Duckworth, William (1999 [1995]). *Talking Music: Conversations With John Cage, Philip Glass, Laurie Anderson, and Five Generations of American Experimental Composers*. Cambridge (Mass.): Da Capo Press.
- Evans, Tristian (2015). *Shared Meanings in the Film Music of Philip Glass: Music, Multimedia and Postminimalism*. London/New York: Routledge Publishers.
- Glass, Philip (1995). *Music by Philip Glass*. Cambridge (Mass.): Da Capo Press.
- Glass, Philip (2016). *Words Without Music: A Memoir*. New York: Liveright Press.
- Harrison, Tim (2021). *Sound Design for Film*. Marlborough: Crowood Press.
- Herman, Judith (1992). *Trauma and Recovery: The Aftermath of Violence*. New York: Basic Books.
- Illouz, Eva (2012). *Why Love Hurts: A Sociological Explanation*. Cambridge: Polity Press.
- Kimmel, Michael (2013). *Manhood in America*. Oxford: Oxford University Press.
- Koepp, David (dir., 2004): *Secret Window*. DVD. Culver City: Columbia Pictures.
- Kostelanetz, Richard (ed., 1997). *Writings On Glass: Essays, Interviews, Criticism*. Simon & Schuster Macmillan Publishing.

Kristeva, Julia (1974), *La Révolution du langage poétique*. Paris: Les Éditions du Seuil.

Lucier, Alvin (ed., 2018). *Eight Lectures on Experimental Music*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.

Manvell, Roger (2021). *The Technique of Film Music*. [unknown location] Hassell Street Press.

Maycock, Robert (2003). *Glass: A Portrait*. London: Sanctuary Publishing.

Mertens, Wim (1988). *American Minimal Music: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*. London: Kahn & Averill Press.

Potter, Keith (2000). *Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*. Cambridge/New York: Cambridge University Press.

Richardson, John (1999). *Singing Archaeology: Philip Glass's Akhnaten*. Middletown: Wesleyan University Press.

Russell, Mark; Young, James (2000). *Film Music*. Waltham: Focal Press.

Schwarz, K. Robert (1996). *Minimalists: 20th-Century Composers Series*. London: Phaidon Press.

Van der Kolk, Bessel (2015). *The Body Keeps the Score: Brain, Mind, and Body in the Healing of Trauma*. London: Penguin Books.

Weir, Peter (dir., 1998). *The Truman Show*. DVD. Los Angeles: Paramount Pictures.

Wierzbicki, James (2008). *Film Music: A History*. London/New York: Taylor & Francis Publishers.

Zimmerman, Walter (2020 [1976]). *Desert Plants: Conversations with 23 American Musicians*, Berlin: Beginner Press/Mode Records.

SUMMARY

Maria Grăjdian

Minimalism as Cinematic Thought: Philip Glass and the Paradigms of Architecture, Continuum, and Fragmentation

This paper examines the role of minimalist film music as a structural and philosophical force within contemporary cinema, focusing on the work of Philip Glass. While previous scholarship has addressed minimalism primarily in formal or historical terms, less attention has been paid to its function as a conceptual framework shaping narrative perception and meaning. Thus, the current study aims to investigate how Glass' scores articulate distinct paradigms of cinematic experience through a comparative analysis of *The Truman Show* (1998), *The Hours* (2002), and *Secret Window* (2004), while seeking to uncover the ways in which minimalist techniques – particularly repetition and gradual variation – mediate questions of identity, temporality, and psychological coherence. Methodologically, the critical inquiry combines

close musical and filmic analyses with a conceptual framework grounded in philosophy of art and narrative theory, and proposes a triadic model consisting of “Architecture”, “Continuum”, and “Fragmentation”, corresponding to distinct functions of minimalism within each film. The findings demonstrate that Glass’ music operates beyond accompaniment, functioning as a structural agent shaping cinematic reality: in *The Truman Show*, minimalism constructs and destabilizes an artificial world (Architecture); in *The Hours*, it forges temporal and emotional unity across narratives (Continuum); and in *Secret Window*, it articulates psychological disintegration (Fragmentation). These results suggest that minimalist film music can serve as a mode of philosophical expression, offering new insights into the relationship between sound, narrative, and human experience in cinema.

INTERVIURI

Un dialog cu Frank J. Oteri, președintele Societății Internaționale pentru Muzică Contemporană¹



Compozitorul Frank J. Oteri este președintele Societății Internaționale pentru Muzică Contemporană (ISCM) începând cu anul 2025. Acest forum al excelenței în muzica nouă din toată lumea a fost fondat în 1922, s-a dezvoltat treptat iar astăzi numără peste 60 de organizații din peste 50 de țări. Festivalul anual pe

care ISCM îl organizează sub numele de *World New Music Days* a fost găzduit în 2026 la București în perioada 23-31 mai de Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România, alături de partenerii săi. Sub simbolul *columnae infinite* a lui Constantin Brâncuși, echipa de organizare din România a spus o poveste fascinantă a muzicii noi. Dialogul pe care l-am purtat cu Frank J. Oteri pentru revista noastră oglindește reușita celor 24 de evenimente din programul ediției 2026 dar ne oferă și detalii interesante despre misiunea *International Society for Contemporary Music* într-o lume aflată în continuă schimbare, și despre provocările pe care această rețea profesională mondială de prestigiu le înfruntă în vremurile actuale.

Foto: Jeffrey Herman

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

- **A.A.:** You are president of the ISCM. Can you tell us more about this position, about your journey up to this point, and what it means, exactly?

F.J.O.: My presidency of the ISCM, which is for one year now, started last year in Portugal, during our general assembly in Lisbon. It's a fixed term but I've been on the executive committee of the ISCM for 10 years. When you're elected as an ordinary member, you have a two-year term and you can run for reelection once. After the four years, that's it, unless you go for a higher office. You can only do four years continuously as an ordinary member. The ExCom (Executive Committee) consists of the president, the vice president, and three ordinary members—that's what's called the presidential council, those are the elected positions—and then there are the appointed positions, which are secretary general, treasurer, and legal counsel. Legal counsel doesn't participate in all our meetings, just for things that we need. I was elected as an ordinary member in Tongyeong, South Korea in 2016 and re-elected in 2018 in Beijing. But the following year in Estonia was the end of the second term of the then president of ISCM, Peter Swinnen from Flanders in Belgium. So the then vice president, Glenda Keam from New Zealand, ran for president and I decided to run for vice president and was elected. Terms for president and vice president are three years and you can only serve two terms. In 2022, in Auckland, New Zealand, I ran for reelection for my second term as vice president. So my first term as president ends in 2028 and if I run for reelection, that term will end in 2031.

- **A.A.:** What are your goals as president of ISCM?

F.J.O.: I have many goals and that's why I have stayed a part of the ExCom for so long. I think it ties into what this network means. ISCM was founded in 1922 and we did our first festival in 1923, in Salzburg, Austria. Over a century focused on new music but, of course, the new music from those early years is now old music. There was a lot of talk about our centenary before the pandemic; many people thought it should happen in Austria, back in Salzburg, back where it began. I was part of these discussions in South Korea in 2016. At one point that year's delegate from South Africa, S'fisokuhle Jiba Xulu, said that if ISCM is really about celebrating the new we should all come to Africa. And I thought, the ISCM says it's a global network, music from around the world. But we had never met on the continent of Africa. To make a statement about how to usher in the next 100 years, we've got to go to Africa. It turned out that a member of the board of directors of New Music South Africa, who was living in South Africa a good part of the year at that time, was Lukas Ligeti, the son of György Ligeti whose career was started by ISCM in

1960. This is a true story. He was a completely unknown composer and he submitted an orchestral piece called *Apparitions* as an independent submitter to the ISCM festival; it was selected and received its world premiere at the festival and was a huge success. There are many stories like this in ISCM's history. Anyway, I had a phone conversation with Lukas in 2018 about ISCM and how an ISCM Festival could happen in South Africa and he was intrigued. Unfortunately he could not attend the next general assembly, in Tallinn, Estonia, in 2019, but he wrote a letter expressing interest which I read to all the delegates during one of the meetings. There were a lot of positive conversations about it. And that's what convinced me to run for vice president because I had to be a part of the group of people who would work toward helping to make this happen. This is something that had to happen. And it happened! In 2023, a hundred years after the first ISCM festival, the ISCM had a festival in Africa!

My goal as vice president was to help make this thing happen. Obviously this was a group effort. But I felt that I had to be part of the group that could make this happen. And my goal now is that I want to be part of a group that finally gets us to the last humanly inhabited continent, South America. It's crazy that we've never had a festival there. Alberto Ginastera, one of the greatest composers of Argentina, was on our executive committee back in the 1950s. We had really important performances in the history of ISCM, of Villa-Lobos from Brazil, Gustavo Becerra-Schmidt from Chile, also Leni Alexander, a fantastic female composer from Chile who's largely forgotten internationally. It might not happen until 2032 because there are lots of logistical challenges. So that would be a reason for me to stick around because I really want to see this happen.

- **A.A.:** ISCM has had presidents from Europe, and even from Australia and New Zealand, but never from the Americas. How does it feel to be the first president from the USA?

F.J.O.: This is an important thing. You might think this is a very weird time for somebody from the USA to be the president of an international organization because internally in the USA right now, the focus has been very inward instead of thinking globally. And it's a problem. I don't share that view. I have a very internationalist view, and I made it a point to say that during our general assembly in Portugal. I don't represent the current American political climate. I really believe in partnerships and fostering international relationships, and we're all in this together and we have to be. I think it's important for me to say that as an American on an international stage, people internationally need to know that there are many people in the United States

who don't have that inwardly focused view. And there are a lot of people everywhere who don't have that view. The situation happening with us in the USA is not unique to us. It's happening in many, many countries. This sort of nationalist, inward-looking idea. It comes from fear. It comes from a lack of understanding of the outside world, which is yet another reason why we have to exist as a network.

➤ **A.A.:** What is the mission, the goals of the ISCM?

F.J.O.: The ISCM was founded just a few years after World War I. I wasn't there, obviously. But I can imagine the conversations that were happening. Maybe, just maybe, if we all sit here together and listen to each other's music, the world will never erupt in a world war again. That was the idea. It was very altruistic. It's very profound and also sad in a way, because people were hurt after the war and they latched onto any hope they could find. I like to think, because I'm an optimist and maybe I'm a little naive too, that if we can sit together and listen to music, world wars won't happen again. Unfortunately less than 20 years later, Nazi Germany was starting to invade every country surrounding it and we wound up in another world war which was even worse than the first one. So these ISCM festivals weren't able to stop it. The Nazis came to power in 1933, which was only 10 years after the first ISCM festival. One of the first things they did was to forbid their composers from participating in the ISCM. Twenty years later, in 1943, there was no ISCM festival because World War II made traveling to an international festival impossible. The festival did not resume until 1946, but that healing event proved that a peaceful coming together to share music could once again be possible, a confirmation of the ISCM's original mission. Now, 80 years later, the mission of ISCM in the 21st century actually remains the same. Obviously the goal is sharing music across borders: national borders, continental borders, cultural borders. But it's also about nurturing repertoire. So many pieces were premiered at ISCM or had an early significant performance. George Gershwin's *An American in Paris*, which to this day remains a very famous piece of music, wasn't premiered at ISCM, but its first significant European performance was at an ISCM festival. There were arguments in the early years of ISCM between people who thought that the ISCM should only be promoting what they called progressive music, but there isn't one path, there has never been one path! Another goal of the ISCM is to showcase the variety of contemporary music: the diversity of styles, the diversity of generations creating it. Young people make great music, and very old people make great music, too. Men make great music, women make great music. People who are non-binary, who are beyond

the gender divide, also make great music. There are really, really interesting composers on all six humanly inhabitable continents.

- **A.A.:** What does ISCM offer today when everything, almost everything is already available on digital and online platforms?

F.J.O.: Human interaction. One of my great colleagues, Irina Hasnaș, who is from Romania and served on the ISCM ExCom for four years from Romania, had this idea when we were in the ExCom meetings during the pandemic. We can't have an ISCM World New Music Days festival. But we could have something she called The ISCM Virtual Collaborative Series. Every week or so we'd post a piece of music online that was sent to us from one of the member sections. She would send emails to the different sections of ISCM and ask them for selections and get photos of the composers, recordings they had rights clearance to send us or a YouTube link that was cleared that we could embed, composer biographies and short program notes about the selected piece. We got a second wind when the invasion of Ukraine happened. We decided to do a whole focus on Ukrainian composers. And so every other composer when we did it, because we wanted to pay attention to the rest of the world too, every other one was a Ukrainian. But the problem with being online is an attention span thing. You'll listen to maybe a few minutes or something, then you're on to the next thing. In a concert hall, you're not going to pick up your phone and start talking in the middle of the concert, so nothing distracts you. You're not going to go somewhere else. For that amount of time, you're together in that room hearing the music. It's just you and that music and the audience. And you have this connection to other people when you listen to music together. You may not be talking to those people. You may not know who they are personally, but you have this bond. You have this thing that you share. Whereas online, okay, a couple hundred people were logging in. Who are they? Everything's online. Sure, it's online, but how do you know it's there? How do you make people know it's there?

This year in Bucharest there was a great production of an opera by Adrian Iorgulescu at the Opera House. There was also a party for everybody who was there afterwards, delegates and others. That was very nice. It's important to create celebratory events like that, and for there to be opportunities to talk to each other and to network. A lot of people bring CDs, scores, and books about music from their countries to our meetings so that's also a platform for sharing music.

- **A.A.:** There are also national music centers all over the world that facilitate these interactions. I know you were part of one too, weren't you?

F.J.O.: When I first went to my ISCM meeting, in Zagreb, 15 years ago, I was already part of another international network. I used to work for this organization that's now called New Music USA. Before that it was called the American Music Center and then it merged with another new music focused organization here called Meet the Composer. When I worked there I also created and edited an online magazine called NewMusicBox, which I did for almost 25 years. The American Music Center was part of a very valuable international network called the International Association of Music Information Centers, IAMIC. Now it is just the International Association of Music Centres, but it is still IAMIC. I know you also have in Romania a music information center that Diana Rotaru coordinates. But ISCM is a larger network that has members from many more parts of the world and it has a platform which offers opportunities to composers from all these places.

➤ **A.A.:** How do you find new compositional voices? How do you promote them?

F.J.O.: While we are primarily focused on the new, because of our long history we are also a platform for music which is now over 100 years old. But ironically it's not actually old; it's still "modern" music.

Another thing that each year's festival can do besides exposing audiences to the brand new recent music of the last 5 to 10 years from all over the world, is to provide an opportunity to discover music from that particular place going back even further.

Some festival hosts have taken an even broader view. So in Portugal last year, and in South Africa a few years before, they had this idea that a lot of the famous pieces of contemporary music that were done at ISCM festivals in decades past were never done in their part of the world. It's important for a local audience to hear them. So in Lisbon, they did music of Claude Vivier, who's a Canadian composer who died in 1983. From our vantage point, we might consider that old music, right? But to the ears of audiences there, it was new and actually, to a lot of ISCM delegates, it was new as well. Many of them had never heard that composer before. Vivier was from Francophone Canada so he had a connection to France. Vivier has become famous after his death in the United States, but during his lifetime, even though Canada is next door, his music was not really done in the USA at all.

Clearly we want to shine a light on brand new work. And you asked how we promote it. There's no giant mechanism for ISCM to promote things. Seven people serve on the ExCom, eight, if we include our legal counsel who loves music, but is a legal expert but not a music expert. Except for our Secretary General, who is only paid to work part-time although she works

much more than that, the rest of us are volunteers. I try to promote ISCM wherever possible, but it's not like I have a platform to say, okay, we're gonna get these mailing lists and turn people on to all this music. A composer from Greece, Myrtó Nizami, just won our Young Composer Award. Everybody in the world should know her music now, right? We don't have the mechanisms to do anything beyond an article with her photo in our email newsletter, our website and our Facebook page. Our primary platform is the annual festival. The other thing that we do, though it's largely a ceremonial thing and I hope it can grow into something more than that, is that we have honorary members. These are mostly members of the older generation. Honorees are proposed from different countries, backed up by other countries. This year we elected Jane O'Leary, who's going to be 80 this year and is the very first honorary member from Ireland, and Doina Rotaru, who is our first-ever Romanian honorary member. We've had Honorary Members since 1923 and it's quite an illustrious list, but no woman was ever given this honor until Sofia Gubaidulina in 2011 which was only 15 years ago. That's shocking. Now we have 13 living honorary members, the oldest is György Kurtág who turned 100 this year. The other 12 are six men and six women; so we've come a long way. But we have much further to go to make this title more meaningful.

- **A.A.:** How do you promote the ISCM festivals? How important do you think it is for other people to know about this new music?

F.J.O.: Promotion is very important. I was so thrilled that the Romanian hosts of this year's festival organized that press conference at the very beginning of the festival which is actually very unusual. Having an event like this helps make the greater community aware that this is happening, and that it's not some esoteric, erudite, secret club. I used to write a massive essay for NewMusicBox about each year's festival before I was elected to the ExCom. The very last one that I wrote was for the one in Tongyeong. I felt like that was the last one I could write about objectively. In that essay, I compared the ISCM to the Harry Potter books. It was a cautionary tale. Our contemporary music community runs the risk of being like those wizards who exist in this secret society, which the rest of the world doesn't know about. Everybody else is a muggle. We need to change this paradigm. We need to be open; this music belongs to everybody. It's only going to have a life if it belongs to everybody. You can get somebody to love any kind of music. I don't care if it's minimalism, serialism, indeterminate music, neo-romantic, microtonal, jazz-influenced, improvisation-based, electronic. Some people are still horrified by rock and roll. There are no horrors. This is part of our world. It's all music. Even hip hop

and American country music, all of it. It's all one world. And I find things that are fascinating in all of this stuff. And I want ISCM to be a platform for everything. Obviously, our major focus is notation-based music. And the reason why is that it can travel more easily. Your music represents you and you are there. These ISCM festivals should be streamed. They should be online. People should hear them online, be able to access them. Is it the same experience as being there? No, but it'll give you a taste and make you whet your appetite, and maybe you'll want to go in a future year. If you can't go for whatever reason, maybe you can't afford to travel, maybe you're somewhere in the world, traveling is very difficult, or maybe you're physically unable to travel, you're ill, you need to be homebound. We can reach more people this way. It is so important that we find a way to reach more people.

- **A.A.:** Some pieces of music are meant to be experienced only live, aren't they?

F.J.O.: Some things are really meant to be live experiences and they're really hard to recreate any other way. I'll tell you one thing that I absolutely adored at the festival this year: Irinel Anghel's audio-video piece in which she was there in costume performing live along with the fixed media component. She added a human element. And that was amazing. It blew everybody's minds. It was wacko. It was great! At the 2014 festival in Wrocław, Poland, there was a crazy piece for 200 motorcycles in this open park with everybody revving their engines with cues from a conductor; it was crazy! I love recordings. I've got 30.000 of them here in my apartment. I listen to music all day long. But it's not the same, and this idea of being with other people and sharing music with them, you can't replicate that online.

I get into debates with people about these terrible times with our environment, carbon footprints when traveling around the world... but sitting under a rock in the corner of your room? That's how wars happen, because we don't understand other people, because we don't travel, because we're not aware of people in other societies, their needs, their lives. There's a basic human need to be connected in other places.

- **A.A.:** How much did you know about Romanian music before this year's edition of the festival?

F.J.O.: I knew a bunch of names, but I didn't have any feelings about it because I didn't have this direct connection to it. That only happened from being at that festival.

- **A.A.:** What would you say sets this edition apart from the other editions of the festival you have attended?

F.J.O.: I think that there was such a sheer love for this music! Love and respect! The level of performance was also very high. I was really impressed with the choral group, just an impeccable sound. Also, the variety of music that was done and the way they aced every single thing that they did. Extraordinary! I was floored by the orchestras! You know, with orchestras, you're lucky when any new music gets played, but oftentimes the performances sound like the music was sight-read or only had one rehearsal. These pieces sounded like they were being interpreted! And that makes a world of difference.

- **A.A.:** So you had a few highlights to remember.

F.J.O.: A bunch, actually, but I'm isolating a few of the incredible... the concert with violin and piano, the solo clarinet concert. I am not the biggest fan of solo instrumental music and I kind of went to that concert slightly dragging my feet. There were a couple of pieces with piano, but the rest were just clarinet alone. I thought, OK, this is going to be hard. This is going to be rough. But it was amazing. It was so good. And part of it was the repertoire, you know, this Tiberiu Olah piece for solo clarinet, which I'd never heard before. It's like 60 years old, it's an old piece. I thought it was an incredible piece of music. And it was also the player, wow! There was also this Chilean piece for contrabass clarinet on the program. Some people thought it was gimmicky, a bunch of low sounds and some unexpected high sounds. He made it totally musical. He totally made it work. That was a highlight for me as well. I sincerely try to love everything and I'm going to go to everything and I'm going to support it no matter what. Inevitably there will be things that I love more than others, but this concert defied my expectations. The player, Emil Vişenescu, made me love solo instrumental music. Doina Rotaru's *Himere*, an incredible violin concerto, was another highlight of the festival for me. It has very advanced harmonies, but it is still approachable. There's a real human element to it, you can feel the passion in it, it is not cold and calculating. It is not systems music. And I say this as somebody who loves systems, who goes crazy on math.

- **A.A.:** Are there any pieces that you really wanted to listen to again after leaving Bucharest?

F.J.O.: Yes! Ștefan Niculescu's *Undecimum* blew my mind during the festival. I also brought home a bunch of CDs that I was given, and I was overjoyed to discover that there were two different recordings of the piece in

my haul! That's another important way for a piece of music to have a life. It's all well and good to play a piece of music once, right? And then it never gets played again. That's horrible. We need to encourage multiple performances. The reason everybody loves Brahms and Tchaikovsky—well, not everybody does, there are people who hate them—but the reason so many people love their music is because it's done all the time. You can listen to a hundred different versions of a Brahms symphony. We need to make sure these pieces of music have a life beyond the premiere.

- **A.A.:** Can you tell me some of the challenges that ISCM is facing right now?

F.J.O.: Well, I'll give you a very direct example, economics. The financial challenges are huge. The main thing that we do is this festival every year and somebody hosts it. It's a huge effort. Right now, we are hopeful that we will have a 2027 festival in Lithuania, but it has not been 100% confirmed because they're waiting on budget stuff. What would happen if we didn't have a festival? This is something that often keeps me awake at night. How do we get these festivals to happen? Romania came together rather quickly. We didn't have a festival lined up for 2026 but the Romanian delegation put this thing together in only 14 months. So it can be done rather quickly. In the old days, these things used to be proposed and organized years in advance, although not always.

There are challenges that are beyond the control of our little tiny network that runs on love and mostly volunteerism. Our resources are membership dues, which to people in some parts of the world seem very high, which is also a challenge. We need to find alternative ways to bring in more members from South America. Also, the South African section, which hosted the festival only a few years ago, is now struggling. The economic situation there is very complicated. But they need to be at the table with us. And if they can't pay the dues, and they can't afford to travel to wherever the festival takes place, they can't be at the table. But that's not fair. So we need to find ways to make sure they're at the table. But that means we need to find the money somewhere else. We have a funding committee. We met over Zoom just yesterday. We're trying to apply for grants. For many decades, this organization survived without having a legal location, but in this last decade we are licensed in Austria. That means we can finally apply for funding from different organizations. Last year, we received funding from the Siemens Foundation for our Young Composer Awards, so we were able to increase the commission fee for the two composers whose music was done in Bucharest. We wouldn't have been able to do it otherwise.

How do we make festivals continue to happen? How do we increase our membership? Not only because we need membership fees to keep going as a network, but, even more importantly, because we need those people to be at the table for the music from their countries and their composers need this network so their music can be heard. So that's a challenge that is partially financial. It's financial in terms of how can we get a delegate from Uruguay, let's say, to travel to Romania. It's very far away.

I realize as a music organization, we can't change the world. We can't change people's minds, but I like to think that when we did all this stuff on Ukrainian composers we made more people in the music community at least aware of Ukraine. And so, music can do that. It can create an awareness and empathy. What else can we do? How can we use that for other flashpoints in the world?

- **A.A.:** In organizing these festivals, the host country always curates the programming. How do you feel about the selection for the Romanian edition?

F.J.O.: I love how this music means so much. You know, we were having breakfast at our hotel one morning and the festival was on TV. They were talking about the ISCM festival; it was incredible! I have to be honest with you, if this festival were to happen in New York City, it probably wouldn't be on TV, which is too bad, it should be, right? But how do you make that happen? How do you crack that? I feel like culture still means something in a very big way in Romania. And I think there's a lesson in here for people who come from countries where culture is more marginalized.

- **A.A.:** You said the Romanians organized the festival in 14 months. Is this a short period of time or a long one?

F.J.O.: It is very short! It is one of the strengths of this edition that it came together so quickly. You know, sometimes people are planning for years. The fact that they got together to organize this thing was very impressive. Also, some other strengths of the Romanian festival were the incredible variety of music, the mix of brand new pieces and older pieces, the open-mindedness. I loved the way that older music was integrated with newer music, both Romanian and international. I loved the lengths of the concerts, I thought they were just the right length and the days weren't too overloaded. There were three concerts a day. Sometimes during festivals in other years, concerts went way over time. You rush to get to the next concert, which is far away, and you miss the first piece. The locations were great here. You could walk to most places which was really good. There was also time to do other things. I was

very happy I got to see the Romanian Art Museum that was around the corner from the hotel where the ExCom was staying. I really want to express my appreciation about the team of the festival, they are amazing people and also fabulous composers. I am really happy that Diana Rotaru is now the delegate from Romania. She received the ISCM Young Composer Award years ago, before my time in the festival. Also, Dan Dediu and Valentina Sandu-Dediu are truly wonderful people and a power couple, a composer and a pianist/musicologist. These people are huge advocates for other people. That's what I have been aspiring to do in my own professional life. It's really important that you do your own music thing. Because we're all creators, we all have this ability, we all need to nurture that self-expression. But you need to be mindful that listening is the most important thing that you can do. Because from listening, that's how you get outside of yourself and understand other people. And I think if we could listen to each other, the world would be a better place.

- **A.A.:** Did you have any connections with Romania before this festival?

F.J.O.: No, the only connection was with Irina Hasnaș from her being on the ExCom. This was my first visit to Romania but my wife and I are still studying Romanian and our minds are already focused on coming back.

- **A.A.:** Do you feel like Romanian music has some distinctive aesthetic traits apart from music from other countries?

F.J.O.: I was amazed by your music. I was amazed at how many large-scale pieces there are. I now love Octavian Nemescu and Ștefan Niculescu, also Anatol Vieru's music. It shares some aspects of minimalism because there are these big block chords that are very static, but they're also quite chromatically complex. Also, the ways that folk music elements combine with more modernistic structural elements is fascinating. I think Romanian music has a recognizable sound. Before, I only knew about George Enescu and Dinu Lipatti, and a few scores I found online by Mihail Jora, but there is so much more there. I also feel the need to spend more time with Romanian literature. I made a list of things because my other love after music is language and literature. That's one of the other things that all humanity shares: language. But of course, language needs to be translated. Music doesn't need to be translated, which is why it can reach anyone who hears it anywhere in the world, although it does need to be performed.

- **A.A.:** Do you notice any significant changes in the musical languages of the new generation of composers? Are there any trends that you consider defining for the present?

F.J.O.: What I am noticing is the willingness not to be siloed, not to be in one camp, to be a hybrid, to be bi-musical or tri-musical. Is this generation the first generation to be that way? Certainly not. In the 1960s, Terry Riley, one of the founders of minimalist music, played jazz piano. He still plays jazz piano. He's an incredible jazz pianist. He also played with rock musicians. He did a record with John Cale, who also had a classical background. They did an album together that was released in 1971. So this is not a new thing. There's this idea of having your feet in multiple kinds of music, to not be locked into one genre. Although, you know, the corporate entities are trying to clamp down on that. They want to create AI models. If you like this, you'll like that. They want to sell you the same thing that you've already heard. I want to listen to something that's different than what I heard before. Don't recommend the thing that's the same. Recommend something that's totally different, but they don't think that way, right? Businesses are trying to clamp us down and put us back into silos. But I think a lot of creative minds nowadays don't want to be in those silos; they want to exist beyond them. They're the people we need to reach. They're the people to whom we need to say: Hey, ISCM is the network for you. We exist beyond genre. You may think we're contemporary classical music; oh, that's so scary. We've been around since 1922. Oh, that's such a long time. That's old. Back in the day. But we are open to all styles, to everybody, and to all people of the earth. The fiefdoms have now broken down, in part because we can now connect to each other online. We can't make the same connections we make in person, but we can make connections.

- **A.A.:** Do you think AI is the next link in the chain of musical evolution? Do you think this will change the role of composers and institutions dedicated to contemporary music?

F.J.O.: AI is a very dangerous thing. If you listen very carefully, I don't know, maybe I'm just being a humanist, once again this is not a new thing. Lejaren Hiller, who was a professor at the University of Illinois at Urbana-Champaign in the 1950s, worked on a program for writing music called Illiac. And he got the Illiac program to write a string quartet for him, the Illiac Quartet. It is an AI-created piece from the 1950s. And if you listen to it, you'll probably think it's kind of awful. The first movement sounds sort of like early music, then later on it sounds like modernist music. It's an interesting idea, but the result is quite boring. Decades later, David Cope, an electronic music composer who at some point got writer's block and couldn't write music,

designed a program to write music for him and he called that program Emily Howell; he gave it a female name. You can buy CDs of Emily Howell's music. She's not a real person. She's a computer program, programmed by this guy. The music is not terribly interesting. I know, the machines keep getting better. Computers can now beat anyone at chess. Garry Kasparov, who once was the greatest living chess player, lost to Big Blue.

I love chess, but I like to think that music does something more than chess. It hits the emotions. The computer can't hit the emotions because it doesn't have them, they're not there. So you could do all you want. You can have commercial music, library music, the stock music and AI has taken over a lot of that.

John Cage liked to say that he was creating his music totally by chance and that it was not his personality at all. Yet I can recognize a Cage piece. He's in there whether he wanted to be or not. You know, that's the thing. You can't escape the human element if you are a human creating something. And that's what AI cannot do, it doesn't have the emotion, the intuition, the gut, that's all humanity. I sincerely doubt we will have ISCM festivals devoted to AI-composed music at least as long as I'm president. Maybe in the future. Maybe there'll even be an AI president of ISCM one day. But I certainly hope not.

SUMMARY

Andra Apostu

**A dialogue with Frank J. Oteri,
president of the International Society for Contemporary Music**

Composer Frank J. Oteri has been president of the International Society for Contemporary Music (ISCM) since 2025. Founded in 1922, this international network dedicated to new music from around the world has grown steadily and today includes more than 60 organizations in over 50 countries. The annual festival organized by the ISCM under the name *World New Music Days* was hosted in Bucharest from May 23–31, 2026, by the Union of Composers and Musicologists of Romania, together with its partners. Under the symbol of Constantin Brâncuși's *Endless Column*, the Romanian team told a fascinating story of new music. Our conversation with Frank J. Oteri, conducted for our magazine, reflects the success of the 24 events included in the 2026 program, while also offering interesting insights into the mission of the International Society for Contemporary Music and the challenges it faces in today's society.

CREAȚII

O pasiune sud-americană – *La Pasión Según San Marcos* de Osvaldo Golijov

Diana Iulia Simon

A. Prezentare generală

Nașterea acestei versiuni a dramei creștine din spiritul culturii sud-americe a reprezentat răspunsul entuziast și carismatic oferit de compozitorul argentinian Osvaldo Golijov neobișnuitei inițiative a celor de la *Internationale Bachakademie*: conceperea unei viziuni contemporane asupra careului evanghelic al Noului Testament. Demersul, ce i-a implicat alături de Golijov pe Sofia Gubaidulina, Wolfgang Rihm și Tan Dun, a fost menit să comemoreze la începutul celui de-al treilea mileniu 250 de ani de la moartea lui J. S. Bach în cadrul *Europeisches Musikfest Stuttgart*.

În 1996, într-o corespondență cu Helmuth Rilling, Golijov afirma: „I know that this project would be the defining one for my life, because of its musical, physical and spiritual dimensions.”¹ Anticipând consecințele și amploarea unei asemenea inițiative, compozitorul se va retrage timp de un an din activitatea didactică de la Holy Cross College, dedicându-se culegerii de materiale din diverse zone ale Americii Latine și elaborării ideilor muzicale. De asemenea, împreună cu dirijoarea Maria Guinand și percuționistul Mikael Ringuist va înființa ansamblul coral *Schola Cantorum - Caracas*, respectiv *Orchestra La Pasión*, cărora li se va încredința premiera mondială a lucrării.

Prin abordarea unui asemenea subiect religios, opusurile lui Golijov, modelate inițial de stilurile *klezmer* și *yiddish* (a se vedea, spre exemplu, *Yiddishbbuk*, *The Dreams and Prayers of Isaac the Blind* sau *Kvakarat*), au demonstrat că autorul își poate etala originalitatea într-o mare varietate de

¹ Citatul este preluat din articolul lui Christian Eisert, *Zentrum meines Lebens-Zu den vier Passionen des Jahres 2000*, integrat în volumul colectiv *Passion-Internationale Bachakademie Stuttgart*, Mönchengladbach, B. Kühn Verlag, 2000, pag. 140.

genuri, ce merg de la sfera muzicii cu subiect sacru (pasiunea deja menționată), către cea vocal-instrumentală (Ayre - scrisă pentru soprana Dawn Upshaw și ansamblul *The Andalusian Dogs, Falling out of time* - dedicată *Silk Road Ensemble*) sau simfonică (*She was here* – scrisă pentru soprană și orchestră), concertantă (*Azul* - pentru violoncel și orchestră), de scenă (opera *Ainadamar*) și chiar, cu foarte mare lejeritate, către cea a muzicii de film (colaborări cu Sally Potter la *The Man Who Cried*, Alejandro González Iñárritu la *Darkness* sau cu Francis Ford Coppola în *Youth without Youth, Tetro, Twixt* și *Megalopolis*).

Succesul pe care *Pasiunea după Marcu* l-a raportat în rândul auditoriului și al criticii de specialitate a determinat o turnură spectaculoasă a carierei compozitorului argentinian: înregistrări la case de discuri prestigioase precum *Haenssler Classic, EMI, Deutsche Grammophon, Warner Records*, nominalizări și premii *Grammy* (*La Pasión Según San Marcos, Ainadamar* - categoria „Best contemporary composition”), stagii de compoziție și colaborări cu orchestrele *Atlanta Symphony, Boston Symphony* sau *Chicago*, diferite comenzi și granturi oferite de *Koussevitzky Music Foundation, Guggenheim Foundation, New York's Lincoln Center* etc¹.

Pentru a oferi o panoramă cât mai exactă asupra lucrării ce constituie obiectul acestei analize, prezentarea de față se va axa în continuare pe detalierea unor parametri semnificativi ai lucrării.

B. Analiza libretului: Structură. Strategii de abordare. Implicații în plan muzical

Suportul textual al opusului ce face obiectul analizei noastre este alcătuit atât din surse religioase, cât și „profane”. Dacă Evanghelia după Marcu (cap. 1; 13; 14; 15) constituie resortul energetic principal al dramaturgiei, structura de ansamblu câștigă în vitalitate prin utilizarea unor scrieri ale Vechiului Testament (fragmente din psalmii 113, 114, 116, 118 în secțiunea a 15-a sau din *Lamentațiile profetului Ieremia* în secțiunile 1 și 34) sau prin folosirea, în finalul pasiunii, a unui text de *Kaddish*². În ceea ce privește sursele

¹ Datele folosite în introducere au ca sursă site-ul oficial al compozitorului, www.osvaldogolijov.com, accesat la 20. 04. 2026 și cel al Colegiului Holy Cross, unde Golijov este profesor din 1991, <https://www.holycross.edu/academics/people/osvaldo-n-golijov>, accesat la 21.04.2026.

² *Kaddish*-ul (sau *Quaddish*-ul) reprezintă o rugăciune de preaslăvire a lui Dumnezeu, rostită în limba aramaică și folosită pentru a delimita secțiunile principale ale liturghiei ebraice: *pesuqei de-zimra, shema yisrael, amidah, seder tahanim* și citirea *Torei* (conform articolului *Kaddish, The New Grove, Dictionary of Music and Musicians*, 54

„profane” ale lucrării, acestea sunt două poeme (primul cu un autor anonim¹, iar cel de-al doilea aparținând poetei spaniole Rosalía de Castro²), folosite pentru a reprezenta momentele de căință ale lui Iuda (secțiunea a 13-a), respectiv Petru (secțiunea 26), ca urmare a trădării de care aceștia s-au făcut vinovați în fața Mântuitorului.

Pe lângă textele deja menționate, libretul conține, însă, și momente pur instrumentale ce ilustrează fie textul evanghelic (*Exordium*-ul pasiunii, secțiunea 1 - *Bautismo en la Cruz*-folosește ca elemente generatoare capitolele 1, v. 11 - „Tu ești Fiul Meu prea iubit, în Tine Îmi găsesc toată plăcerea Mea”, respectiv 15, v. 34 - „Elohi, Elohi, Lama Shabachtani” și un fragment al *Lamentațiilor lui Ieremia* - „O voi oameni care treceți pe aici/ Uitați-vă, uitați-vă și vedeți/ Dacă există o durere mai mare ca a mea”; secțiunea 25, *Desgarro de la Tunica*, constituie reprezentarea momentului în care marele preot își sfâșie hainele ca urmare a blasfemiei pe care Isus, în viziunea sa, a rostit-o odată cu afirmația că El este fiul lui Dumnezeu, Marcu, 14, v. 63; secțiunea 29, *Sentencia*, ilustrează decizia condamnării lui Isus luată în urma dialogului dintre

Londra, MacMillan Publishers Limited, 2001-2002, vol. 13, pag. 37). Iată traducerea textului folosit de Golijov: Fie ca numele Domnului să fie preamărit și preasfințit! / Amin! / Fie ca numele Său să fie binecuvântat în veci. / Binecuvântat, lăudat, slăvit, preamărit, / Puternic, ridicat în slăvi fie / Numele Celui Sfânt. / Binecuvântat este El / Dincolo de orice binecuvântare și cântare, / Laudă și consolare / Ce sunt rostite în lume / Spuneți: Amin.

¹ Traducerea textului anonim folosit în secțiunea a 13-a a pasiunii: Îmi doresc să reneg complet / această lume, / și să mă întorc din nou pentru a trăi, / mamă a inimii mele! / Pentru a vedea dacă într-o lume nouă / Aș putea găsi mai mult adevăr. Reperele pe secțiuni oferite în această analiză se raportează la ediția vieneză a partiturii, Viena, Universal Edition, 2001.

² Poetă galițiană a secolului al XIX-lea, cu reputație internațională. Creația sa (cuprinsă în volume ca *Follas Novas*, *Cantares Galegos* sau *En Las Orillas Del Sar*) se construiește pornind de la teme precum cea a nostalgiei, pesimismului, suferinței sau neliniștilor existențiale (conform C. Poullain, *Dictionnaire Universel des Litteratures*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, vol. I, pag. 623). Iată traducerea poemului folosit de Golijov în secțiunea 26 a pasiunii sale: Lună fără de culoare / Precum aurul palid: / Mă vezi aici și eu nu aș vrea ca tu / să mă vezi de acolo, de sus. / Du-mă, în tăcere, pe a ta rază / Către spațiul călătoriei tale. / Stea a sufletelor orfane, / Lună fără de culoare: / Știu că tu nu-ți reversi lumina / Pe o tristețe atât de profundă ca a mea. / Du-te și spune aceasta stăpânului tău / și mai spune-i să mă ia în lăcașul Său./ Dar, mai bine, nu-i spune nimic, Lună fără de culoare, / Căci oricum soarta-mi nu se va schimba, / aici sau în alte lumi. / Dacă știi unde moartea / își are lăcașul, / Spune-i să-mi ducă trupul și sufletul / într-un loc în care nu voi mai fi pomenit, / nici în această lume, / nici în cea de sus.

Pilat și mulțime, capitolul 15, v. 12-13), fie extensii subiective, interpretări, ale acestuia (secțiunea nr. 9, *Oracion Lucumi-Aria cu greieri* reprezentând-o pe femeia „tăcută” din Betania care, într-un act devoțional, toarnă mir pe capul Mântuitorului, capitolul 14, v. 3; secțiunea 28, *Silencio*, folosește tehnica flamenco de *palmas sordas*, bătăi din palme ale corului pe un continuum al *cajón*-ului¹, simbolizând expresia unei „teribile suferințe colective”² ca urmare a supliciilor la care este supus Isus).

De asemenea, libretul conține indicații și asupra unor momente de *capoeira*³ cu acompaniament de percuție în secțiunile 2 (*Dansul pescarului pescuit*), 21 (*Dansul învelitorii albe*) și 31 (*Mantia purpurie-Dansul vălului sacru*).

Aspectul lingvistic joacă un rol semnificativ în structurarea dramaturgiei literare, realizând, prin cele trei limbi folosite (aramaica, spaniola și latina), trimiteri către spații cultural-religioase specifice: Iudeea, America Latină, respectiv Europa. Limba aramaică apare în secțiunile 1, 33, 34 (prin textul „Elohi, Elohi, Lama Shabachtani”, Marcu, cap. 15, v. 34 și secvența *Kaddish*-ului, vezi nota 3) și 19 (unde invocația Tatălui, *Aba*, devine un leit-motiv ce străbate întreaga structură). Latina este folosită în secțiunea finală a pasiunii, odată cu intervenția fragmentului din *Lamentațiile profetului Ieremia*, în timp ce spaniola, ca limba predominantă, reprezintă o prezență constantă de-a lungul întregii lucrări.

Anticiparea evenimentelor constituie un procedeu caracteristic scrierilor biblice, de la profeții Vechiului Testament (spre exemplu, Isaia sau Ieremia) și până la episoadele evanghelice sau apocalipsa Sfântului Ioan. Golijov preia această strategie și o folosește atât în abordarea libretului, cât și în plan muzical în nouă secțiuni, ce vor fi detaliate în cele ce urmează.

Chiar în *exordium*-ul instrumental al pasiunii (pag. 7 a partiturii) se află o notă în care se specifică faptul că doi dintre membrii corului trebuie să-l înfășoare pe Deraldo (dansatorul de *capoeira* a cărui intervenție, cu rol

¹ Instrument de percuție de origine afro-peruviană de forma unei cutii, la care se cântă prin lovirea părții din față (formată, de obicei, dintr-un placaj). Instrumentul este folosit în stilurile rumba, flamenco și vals peruvian (conform Wikipedia, secțiunea dedicată instrumentelor de percuție afro-hispanice, <http://en.wikipedia.org/wiki/Caj%C3%B3n>, site accesat la 21.04.2026).

² Conform Osvaldo Golijov, *La Pasión Según San Marcos*, partitură, pag. 223, prima notă de subsol.

³ Arte marțiale sau stil de dans de origine afro-braziliană dezvoltat de sclavii africani aduși de portughezi din Angola, Golful Guineei și Congo în Brazilia (între sec. XVI-XIX), conform articolului *Capoeira* din *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, op.cit., vol. 4, pag. 289.

principal sau secundar, va marca episoadele 1 - *Bautismo en la Cruz*, 2 - *El Pescador Pescado*, 21 - *Danza de la Sabana Blanca*, 22 - *Ante Caifas*, 24 - *Escarnio y Negacion*, 29 - *Sentencia*, 31 - *Danza de la Sabana Porpura-Manto Sagrado*, 32 - *Crucifixion* și 34 - *Kaddish Vision*) într-o plasă de pescar. Cu aceasta, în secțiunea secundă, Deraldo va deschide primul dintre cele trei momente importante de *capoeira* ce străbat lucrarea (secțiunile 2, 21 și 31). Asocierea coregrafică a celor două secvențe plasate la începutul lucrării, înainte chiar de capitolele propriu-zise ale pasiunii, accentuează caracterul inexorabil al destinului cristic, anticipând și completând în plan vizual dramatismul textului și al muzicii.

Primer Anuncio, secțiunea 3, are la bază versetul 35 al capitolului 13 din Evanghelia după Marcu („Vegheați dar, pentru că nu știți când va veni stăpânul casei: sau seara, sau la miezul nopții, sau la cântarea cocoșilor, sau dimineța”). Selectarea acestui fragment situat „în afara” textului obișnuit al unei pasiuni (concentrat, în cazul textului lui Marcu, în jurul capitolelor 14 și 15) scoate încă o dată în evidență caracterul sibilinic al primului triptic al lucrării. Cuvintele Mântuitorului anticipează, astfel, labilitatea firii umane și, mai mult, oferă un avertisment pentru cele ce vor să vină: trădarea lui Iuda (secțiunea 11), somnul celor trei apostoli (Petru, Iacov, Ioan) aleși să vegheze pe Muntele Măslinilor în noaptea agoniei cristice (secțiunea 19) și tripla decizie a lui Petru (secțiunea 24).

Libretul intră apoi pe făgașul consacrat, ilustrând decizia bătrânilor, a preoților și a cărturarilor de a-L omorî pe Isus, urmată de episodul în care „femeia tăcută” din Betania toarnă mir pe capul Mântuitorului stârnind, astfel, indignarea în rândul apostolilor.

Episodul 10 revine, însă, la procedeul anticipării folosind pe lângă versetul 12 al capitolului 14 („Era în ziua dintâi a praznicului Azimilor, când jertfeau Paștele”) un insert din versetul 19 al aceluiași capitol chiar în finalul secțiunii („No sere yo?” - „Nu voi fi eu oare?”, pag. 82 a partiturii). Fragmentul evanghelic, astfel anticipat, subliniază întrebarea retorică a apostolilor, un fel de interogare apriorică a conștiinței, cu privire la cel care-L va trăda pe Mântuitor. Textul versetului 19 va deveni în următoarele secțiuni (11 și 12) o prezență constantă determinând efecte în plan formal (alăturarea versetelor 10-19-11-19-18/20-19-21-19 va avea drept consecință o alternare de tip cuplet-refren a discursului muzical).

Splendidul moment al Euharistiei, înștiințarea lui Petru cu privire la decizia sa de Mântuitor și agonia din grădina Ghetsimani construiesc o nouă secvență a momentelor consacrate din scenariul dramei.

Începând, însă, cu secțiunea 20 (*Arresto*) se reiterează principiul anticipării. Versetul 44 al capitolului 14 (replica lui Iuda: „(...) Pe care-L voi

săruta, acela este (...))”, simbolizând gestul de identificare a lui Cristos în fața celor trimiși să-L aresteze, va deveni leit-motivul episodului într-o manieră asemănătoare cu strategia folosită în secțiunile 11, 12 (iată succesiunea versetelor pentru prima structură formală a secțiunii, măs. 1-92: 44-43-44-45-44-46-44-47-44).

Danza de la Sabana Blanca (secțiunea 21) constituie al doilea moment coregrafic important, ilustrând capitolul 14 (versetele 50-52) al Evangheliei după Marcu. Golijov indică într-o notă de subsol (pag. 170) faptul că dansatorul de *capoeira* trebuie să rămână în poziția crucificării la sfârșitul episodului, o nouă anticipare a momentului culminant al traseului cristic.

Episodul 22 (*Ante Caifas*), a cărui evoluție muzicală se bazează în cea mai mare parte pe materialul expus în secțiunea 20, pornește de la versetele 61 (întrebarea marelui preot: „Ești Tu, Cristosul, Fiul Celui binecuvântat?”) și 58 (replica mincinoasă a detractorilor Mântuitorului care-L acuză pe Acesta de dorința de a le distruge templul) care sunt transformate în refrene ale structurilor formale A (măs. 15-54), respectiv A1 (măs. 55-90) prin următoarea succesiune de versete: 61-53-61-54-61-55 și 58-55/56-58-57-58-59-58-60.

Odată cu secțiunea 23, libretul pasiunii va urma în mod consecvent traiectoria consacrată a Evangheliei: răspunsul dat de Isus lui Caiafa, batjocorirea Sa de către cărturari și preoți, întâlnirea cu Pilat, judecata publică, supliciul la care Mântuitorul este supus de către soldații romani, crucificarea și, în final, moartea Sa.

Cele trei triptice ale libretului modelate de strategia anticipării (secțiunile 1-2-3; 10-11-12; 20-21-22) pot fi puse în conexiune cu simbolismul creștin al novenei, figură numerică asociată „distrugerii oricărui trup și a virtuții oricărui trup”¹. Însăși Evanghelia după Marcu amintește (în capitolul al 15-lea) faptul că Isus a fost răstignit în ceasul al treilea (versetul 25), în ceasul al șaselea s-a făcut întuneric peste toată țara (versetul 33) iar în ceasul al nouălea Mântuitorul a strigat cu glas tare „Elohi, Elohi, Lama Shabachtani” (versetul 34). Agonia de pe Cruce are, așadar, tot trei etape a căror sumă ajunge la aceeași cifră 9. În spatele caracterului funebru, novena conține, însă, în calitatea sa de ultimă cifră, și o trimitere către ideea unui nou început, o conexiune a morții materiale cu învierea în plan spiritual, așa cum va fi ea prezentată în capitolul 16 al Evangheliei. Iată, deci, „gravarea” extrem de subtilă într-un plan mai puțin accesibil al dramaturgiei literare a esenței drumului cristic: mântuirea prin sacrificiu.

¹ Conform Claude de Saint Martin, citat în Jean Chevalier; Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, București, Edit. Artemis, 2000, vol. II, pag. 351.

Modelarea parametrului libretului pornind de la principiul „trei”-ului va determina consecințe în plan muzical, ce vor fi detaliate în cele ce urmează.

Primul triptic folosește o triadă de elemente tematice ce vor interveni și vor anticipa apoi momente importante din traseul pasiunii, astfel: 1) motivul invocației - secțiunea *Bautismo en la Cruz* (trompete, pag. 2-8) își va găsi complementul în secțiunea 33, *Muerte* (solista Luciana, pag. 269-272); 2) motivul vocii divine - secțiunea *El Pescador Pescado* (acordeon, paginile 9-11) va reveni în episoadele *Soy Yo* (Luciana, pag. 191-192, 195-196), *Desgarro de la Tunica* (trompete, cor, pag. 206-208) și *Kaddish* (bași, acordeon, pag. 278-298; acordeon, violoncele, contrabași, pag. 303-304) în timp ce ultima idee tematică, 3) motivul avertisment prezent în *Primer Anuncio* (cor, pag. 17-23), va reapărea mereu amplificat timbral în secvența *Agonia* (pag. 133-137, 148-152).

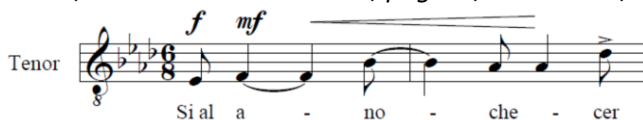
Secțiunea 1, motivul invocației, pag. 3, măs. 13-16, trompete;



Secțiunea 2, motivul vocii divine (conform indicației compozitorului, pag. 9 a partiturii), măs. 1-8, acordeon;



Secțiunea 3, motivul avertismentului, pag. 17, măs. 58-59, tenori;



Următoarea triadă (secțiunile 10-11-12) va folosi un element tematic comun, motivul interogării conștiinței (cor, pag. 82, măs. 25-28; pag. 83-102, măs. 25-28, 42-46, 55-58, 75-78, 93-96 și 113-128), într-o manieră similară cu modul în care tema sărutului trădător al lui Iuda sau a întrebării lui Caiafa va unifica ultimul triptic al pasiunii (episoadele 20-21-22, pag. 160-166, măs. 17-20, 25-28, 33-36, 41-44, 49-52, 57-60, 65-68, 73-76, 81-84, 89-92; pag. 172-179, măs. 15-18, 23-26, 31-34, 39-42, 46-49; pag. 187-190, măs. 87-102).

Secțiunea 10, motivul interogării conștiinței, pag. 82, măs. 27-30, S-A-T-B;



Secțiunea 20, motivul sărutului trădător al lui Iuda, pag. 160, măs. 17-20, T-B;



O privire analitică asupra modului de construcție a celor trei triade evidențiază atât similitudini, cât și elemente de complementaritate în arcurile lor. Dacă primul triptic are rolul unificării tematice a pasiunii (așa cum s-a menționat deja), următoarele două, în schimb, exercită doar influențe „locale” din acest punct de vedere (temele folosite aici nu se mai regăsesc în secțiunile ulterioare ale lucrării). În privința similitudinilor de structură, prima triadă stabilește o simetrie cu ultima prin folosirea momentelor de *capoeira* în partea lor centrală (secțiunea 2 - *El Pescador Pescado*, respectiv 21 - *Danza de la Sabana Blanca*), iar între tripticele 2 și 3 există afinități în plan formal prin utilizarea unui discurs de tip cuplet-refren. Totuși, toate cele trei triade folosesc în exclusivitate fragmente ale textului evanghelic ca impuls generator.

C. Ansamblul vocal-instrumental: Componentă. Lideri. Abordarea diferitelor roluri

Formația timbrală pentru care a fost concepută această lucrare cuprinde trei soliști (o soprană, o altistă și un tenor), un ansamblu coral (deseori divizat în 2 sau 3 segmente) și o formație instrumentală alcătuită din cinci secțiuni importante: 1) un impresionant arsenal al instrumentelor de percuție, 2) o combinație constantă a pianului cu chitara sau *tres*-ul¹ și un bas, 3) compartimentul alamei, 4) cel al coardelor și 5) cel al acordeonului solo.

¹ Instrument cubanez cu 6 sau 9 corzi cunoscut și sub denumirile de *Cuban Tres*, *Tres 60*

Dacă fiecărei grupe instrumentale îi corespund ipostaze bine definite (spre exemplu, percuția are rolul de modelator al „pulsului” desfășurării dramei, coardelor le corespunde funcția de realizare a tranzițiilor timbrale între tronsoanele energetice mari ale lucrării¹, acordeonul este asociat prezenței divine² etc.), părții vocale, în schimb, îi este caracteristică o osmoză a rolurilor. Astfel, altista solistă (Luciana) joacă atât rolul lui Iuda (episoadele 10 și 13) cât și pe cel al lui Isus (secțiunile 19, 23, 33 și 34) sau pe cel al vocii care-L glorifică pe Dumnezeu (aceeași secțiune 34), tenorul și dansatorul de *capoeira* (Reynaldo) îi întrupează pe Evanghelist (episoadele 4, 7, 16 și 17), pe Mântuitor (secțiunile 16, 17, 31) și pe apostolul Petru (secțiunea 17), la fel ca soprana (Samia) în episoadele 14 și 26. Corul la rândul său parcurge o serie întreagă de ipostaze, de la cea a detractorilor lui Isus, până la rolul celor ce-L laudă pe Tatăl Ceresc.

În toată această varietate timbrală există, însă, două prezențe reper care, prin amploarea rolurilor abordate și printr-o apariție masivă pe parcursul întregii pasiuni, își asigură funcția de lideri ai lucrării. Secțiunea percuției, pe de-o parte, și cea a ansamblului coral, pe de alta, domină și construiesc viziunea lui Golijov asupra Evangheliei după Marcu. Iată de ce demersul de față se va axa în continuare pe o prezentare succintă a modului în care cele două resurse timbrale sunt exploatate.

Din punct de vedere statistic, percuția reprezintă factorul cu cea mai mare pondere în modelarea fluxului energetic al lucrării: din 34 de secțiuni - câte conține pasiunea - 23 au la bază pulsația continuă a acestui segment timbral (episoadele 1, 3, 4, 5, 6, 8, 10, 11, 12, 15, 16, 17, 20, 21, 22, 23, 24, 28, 29, 30, 31, 32 și 33 dintre care patru, secțiunile 21, 28, 29 și 31, reprezintă momente solistice ale acestei grupe instrumentale), iar 3 folosesc intervenții pasagere ale acestuia (secțiunile 19, măs. 40-63, 113-128; 27, măs. 3-32, 59-62; 34, măs. 1-66, 123-146). Se poate constata, astfel, că percuția are în pasiunea lui Golijov rolul pe care clavecinul (alias *basso continuo*-ul din muzica barocă) îl susținea în muzica savantă a tradiției vest europene.

Guitar sau *Tres Cubano*. Este, de obicei, folosit pentru a întări linia melodică principală susținând-o la terță sau sexta ascendentă, alături de figurații ritmice complementare, conform articolului *Tres*, Wikipedia, <http://en.wikipedia.org/wiki/Tres>, site accesat la 20. 04. 2026.

¹ Între cele patru cicluri mari de evoluție energetică ale pasiunii (secțiunile 1-8; 9-12; 13-25; 26-34) coardele aduc contrastul timbral, agogic, de registru și dinamică construind în secțiunile 9, 13 și 26 acompaniamentul liniilor solistice (*tres*, Luciana și Samia). A se vedea graficul cu schema de tensiune a lucrării.

² Conform Osvaldo Golijov, *La Pasión Según San Marcos*, partitură, op.cit., pag. 9.

Originea instrumentelor folosite are și ea o consecință importantă în plan semantic. Utilizarea idiofonelor (de exemplu, *caxixi* sau *maraca*), a membranofonelor (*bongo*, *congas*, *timbales*, *surdo* etc.) de origine afro-latino-americană proiectează sonoritatea lucrării în mijlocul unui univers de o incredibilă luxurianță, într-o creștinătate „neagră”, plină de vitalitate și de imaginație. Pentru a ilustra legătura dintre utilizarea unui anumit segment al instrumentelor de percuție și momente specifice în desfășurarea dramei cristice, se va discuta, în cele ce urmează, semnificația a două grupe instrumentale: *Batá* și *Surdo*.

Familia tobelor *Batá* (*Iya*, *Itotele* și *Okonkolo*) reprezintă pentru populațiile de culoare din Guyana, Suriname, Bahamas și Cuba un grup de instrumente sacre, folosite doar de percuționiști inițiați, în contexte extrem de clar definite: rugăciuni, lectura unor poezii cu tematică religioasă, laude aduse divinității¹ etc. În *Pasiunea după Marcu* acest segment timbral este folosit masiv și adus exclusiv (n.b.) ca suport al fragmentelor evanghelice (secțiunile 3, 4, 5, 6, 17, 19 și 29 - capitolele 13, 35; 14, 1; 14, 2; 14, 29-31; 13, 35 și 15, 12-13). Golijov respectă, așadar, sensul sacru al folosirii acestor instrumente, însă le plasează într-un alt context conceptual. Melanjul astfel rezultat contribuie la conturarea unei atmosfere arhaice în care pulsează momente semnificative din drama cristică.

Membranofonele *Surdo* (*Cortador*, *Resposta* și *Maracaçao*) reprezintă bateria tipică de samba folosită de instrumentiștii sud-americani în cadrul festivalului de la Rio de Janeiro². Utilizarea acestei configurații timbrale în secțiunea de climax a întregii pasiuni (momentul crucificării, secțiunea 32) construiește un tablou carnavalesc aflat în contrast dramatic cu episodul pe care îl înfățișează. Compozitorul înțelege să redea în acest fel grotescul episodului, delirul detractorilor lui Cristos și uriașa inconștiență cu care umanitatea își sacrifică Mântuitorul.

Iată, deci, cum utilizarea unor anumite segmente instrumentale poate construi fie un sens convergent între parametrul timbral și cel dramaturgic (cazul percuțiilor *Batá*), fie unul divergent (grupul *Surdo*).

Partida corală secondează ca importanță și amploare secțiunea percuțiilor. Multiplele ipostaze în care aceasta este reprezentată construiesc tipologii specifice, ce vor fi definite și localizate în spațiul piesei în cele ce urmează: **rolul Mântuitorului** - secțiunile **3; 12** - măs. 97-113, 121-128; **14; 19** -

¹ Informație preluată din articolul *Batá drum*, Wikipedia, secțiunea dedicată instrumentelor de percuție afro-hispanice, https://en.wikipedia.org/wiki/Bat%C3%A1_drum, site accesat la 14.05.2026.

² Conform articolului *Surdo*, Wikipedia, <https://en.wikipedia.org/wiki/Surdo>, site accesat la data de 14.05.2026.

măs. 32-39, 40-63, 113-128, 150-153; **20** - măs. 93-106, 107-120; **27** - măs. 37-62; **34** - măs. 1-66, 129-150; **rolul Evanghelistului** - secțiunile **4** - măs. 13-20, 32-46, 58-68; **6**; **14**, măs. 2-12; **18**; **19**-măs. 25-31, 89-96; **20** - măs. 29-32, 37-40, 45-48, 52-58, 61-64, 69-72, 77-80, 85-88; **22**-măs. 19-22, 27-30, 34-38, 43-46, 51-54, 56-62, 66-74, 75-78, 81-86; **27**-măs. 1-36; **ipostaza detractorilor lui Cristos** - secțiunile **5**; **20**, măs. 17-28; **22** - măs. 15-18, 23-36, 31-34, 39-42, 47-50, 55-58, 63-66, 71-74, 79-82, 87-90, 91-102; **24**-măs. 5-41, 44-49, 51-final; **27** - măs. 36-final; **30**; **32**; **rol de glorificare a divinității** - secțiunile **15** și **34** - măs. 67-110; **rolul apostolilor** - secțiunile **8**; **11/12**; **24**-măs. 39-41, 48-49, 54-57; **rol timbral** - secțiunile **4** - măs. 56-57, 76-81; **28**; **34** - măs. 151-161;

Din punct de vedere al suportului textual, corul folosește în ipostazierea lui Cristos, a Evanghelistului, a apostolilor și a detractorilor Mântuitorului doar fragmente ale Evangheliei. Postura în care partida corală glorifică divinitatea are la bază, în schimb, secțiuni ale psalmilor din Vechiul Testament sau secvența laudativă a *Kaddish*-ului.

Abordarea corului ca resursă timbrală se va realiza prin:

1) schimbarea tipului de emisie sonoră concomitent cu intonarea succesivă a unor vocale diferite (a se vedea, spre exemplu, măs. 56-57, secțiunea 4),

2) asocierea cu secțiunea timbrală a percuției, folosindu-se în acest scop tehnica flamenco de *palmas sordas* (episodul 28) sau

3) vocalizarea unei consoane cu rol de fundal armonic, pedală (finalul pasiunii, pag. 303-304).

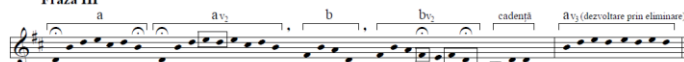
În ceea ce privește tratarea armonico-melodică a diferitelor ipostaze reprezentate de acest segment timbral, se remarcă predominanța caracterului modal, de cele mai multe ori diatonic, ce construiește idei tematice extrem de pregnante, bazate pe 2, 3, sau cel mult 4 motive. Iată, spre exemplu, analiza melodică a intervențiilor corale din secțiunea 14 a lucrării:

Secțiunea 14, Euharistia, pag. 110, cor de femei;

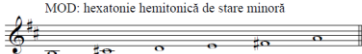
A Frază I



Frază III



MOD: hexatonie hemitonice de stare minoră



Ambientul timbral în care au loc intervențiile este modelat în cea mai mare parte de secțiunea percuției, a cărei absență (în episoadele 14 - *Euharistia*, 18 - *En Getsemani* și parțial în 19 - *Agonia*) oferă libertatea arcurii unor secțiuni cu un caracter interiorizat, contemplativ.

Figura cristică în ansamblul ei se construiește prin aportul tuturor actanților pasiunii (cor, soliști vocali¹, dansatori de *capoeira*²), Golijov urmărind reprezentarea Mântuitorului sub forma „personajului colectiv” care, prin cele 15 intervenții de pe parcursul întregii lucrări (secțiunile 2, 3, 8, 12, 14, 16, 17, 18, 19, 20, 23, 27, 31, 33 și 34), magnetizează întregul discurs în direcția reflecției asupra semnificației actului sacrificial.

În plan formal primordialitatea acestui rol se realizează prin concentrarea a trei dintre cele patru zone importante de climax ale lucrării în jurul figurii cristice (secțiunile 8 - *El Cordero Pascual*, 23 - *Soy Yo* și 32 - *Crucifixion*; a se consulta graficul cu schema de tensiune a lucrării) și prin plasarea episodului cu cea mai amplă întindere din desfășurarea dramei (secțiunea 19 - *Agonia*) în aproximativ centrul pasiunii.

Într-un mod asemănător cu abordarea rolului Mântuitorului, toate celelalte personaje ale scenariului biblic (Evanghelistul, Petru, Iuda, mulțimea apostolilor, Pilat, Caiafa, preoții și cărturarii acuzatori) vor fi reprezentate în multiple ipostaze vocale³, ceea ce determină o viziune de tip popular-arhaic în construirea pasiunii.

Prin acest mod de abordare, caracterizat de osmoza rolurilor, se conturează o perspectivă interesantă asupra dramei Mântuitorului: scenariul evită o reprezentare a acesteia sub forma unei acțiuni cu un simbolism abstract, ce trebuie evocat într-o atmosferă de evlavie austeră. Optează, în schimb, pentru construirea unei acțiuni dinamice, ce implică fiecare participant în parte și, în egală măsură, întreaga „comunitate”. Se atinge astfel scopul de a media, prin experimentarea directă a tuturor ipostazelor pe care o dramă de

¹ Rolul Mântuitorului este ipostaziat de către solistele Samia (episodul 14), Luciana (secțiunile 19, 23, 33, 34), de membre ale corului (Gioconda - episoadele 8, 12; Lisbeth - episoadele 12, 18, 19 sau Maibel - secțiunea 12) sau de către tenorul Reynaldo (secțiunile 16, 17).

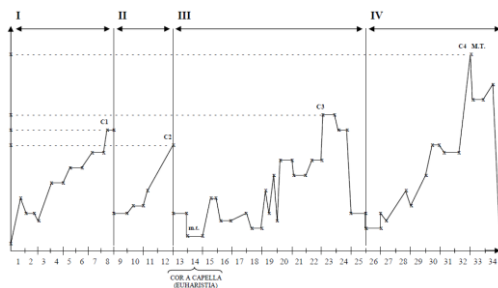
² Deraldo, dansatorul de *capoeira*, îl întrupează pe Cristos în episoadele 1, 2 și 31 (avându-l alături, în această ultimă intervenție, pe Reynaldo).

³ Evanghelistul este reprezentat de Reynaldo (secțiunile 4, 7, 16, 17), de tenorul corist Julio (episodul 11) sau de partida corală. În construirea rolului lui Iuda își aduc aportul solista Luciana (episoadele 10, 13) și ansamblul coral (secțiunea 20). Petru este ipostaziat de același Reynaldo (secțiunea 17), de cor (episodul 24) și de soprana solistă (secțiunea 26).

asemenea anvergură o presupune, înțelegerea la nivel intim a relațiilor subtile ce se stabilesc între diferitele „personaje” ale dramei creștine.

D. Relieful energetic al lucrării

*Schema de tensiune*¹ a pasiunii se prezintă în felul următor:



În arcuirea celor patru mari ascensiuni (secțiunile 1-8; 9-12; 13-25 și 26-34) vastul ansamblu al percuției joacă un rol esențial, reprezentând elementul ce polarizează în jurul său dinamismul întregii pasiuni.

În general, ciclurile de evoluție au la bază o succesiune de creșteri, consecutive² sau nu³, ale parametrului agogic, susținute în paralel de 1) ostinatouri ritmico-melodice⁴, 2) de tranziții ale discursului muzical de la secțiuni *rubato* către secțiuni *giusto*⁵ și 3) de acumulări în plan timbral¹.

¹ Numerele de la 1 la 34 ordonate pe abscisa sistemului de axe reprezintă secțiunile pasiunii prezentate în ordine cronologică. Prin abrevierile M. T. și m. t. se definesc punctele de maximă, respectiv minimă tensiune. C 1-2-3-4 reprezintă climaxurile fiecărui ciclu de evoluție proiectate pe axa verticală a ordonatelor. În realizarea acestui grafic au fost luați în considerare parametrii semnificativi ai discursului muzical: melodia, armonia, ritmul, dinamica, timbralitatea, repartiția registrală și densitatea sonoră.

² A se vedea, spre exemplu, primul ciclu evolutiv: secțiunile **1, 2** - pătrimea 72; **3** - pătrimea cu punct 66, 88, 108; **4** - pătrimea cu punct 72/78, 96; **5, 6** - pătrimea cu punct 112.

³ A se consulta cel de-al 3-lea ciclu evolutiv: secțiunile **13** – *rubato*, pătrimea cu punct 72; **14** - notație mensurală orientativă; **15** - doimea 60; **16** - notație mensurală orientativă; **17** - *accelerando* cvasi continuu; **18** - doimea cu punct 92, *meno mosso* - pag. 127; **19** - *rubato*, frecvente indicații privind accelerarea sau răirirea tempoului; **20, 22** - pătrimea cu punct 116; **23** - cea mai ridicată viteză de pe parcursul întregii lucrări; **24, 26** - doimea 112.

⁴ De exemplu secțiunea **3** - acordeon, chitară, *berimbau*, pian, bas, *caxixi*, maracas, *bombo*; secțiunea **7** - pian, bas, coarde; **23** - pian, chitară, bas etc.

⁵ Al 2-lea ciclu evolutiv: secțiunile **9** - *Rubato*, pătrimea cu punct 66/78; **10** - *Lento*,

Asocierea tuturor acestor parametri (ritm, agogică, timbralitate) conduce fluxul muzical către secțiuni de dimensiuni ample ce alcătuiesc, de obicei, climaxurile fiecărui ciclu de evoluție.

Începuturile ascensiunilor se realizează de cele mai multe ori pornind de la secțiuni *rubato*, lipsite de prezența motorică, dinamizatoare a percuției (a se vedea nr. 9, *Oracion Lucumi*; nr. 13-14, *Quisiera Yo Renegar* și *Eucaristia*; nr. 26, *Lua Descolorida*).

Climaxurile (secțiunile 8 - *Por que?*, 11-12 - *Judas y El Cordero Pascual*, 23 - *Soy Jo*, respectiv 32 - *Crucifixion*) construiesc o atmosferă dionisiacă, bazată pe utilizarea fără prejudecăți a repetițiilor (indicațiile se referă la 2, 3, 4 sau chiar 12 reluări ale aceluiași fragment) ce acoperă dimensiuni ample din economia piesei, pe folosirea unui spațiu timbral alcătuit din cor sau soliști, alămuri (trompete și tromboni), pian, chitară sau *tres*, bas și percuție, pe dezvoltarea unor *pattern*-uri ritmico-melodice aparținând unor dansuri de origine afro-latino-americană (spre exemplu, mambo - secțiunea nr. 8 sau samba - secțiunea nr. 32), pe situarea punctelor culminante în zone de climax al parametrului agogic și pe vitalizarea discursului muzical prin folosirea unor *intermezzo*-uri instrumentale de mare efect (secțiunile 8 și 23).

Există, însă, în economia pasiunii un moment aparte: *Euharistia*. Construcția în exclusivitate vocală a acestei secțiuni asigură contrastul său absolut în peisajul lucrării. „Climaxul negativ” pe care aceasta îl determină în arhitectura ansamblului proiectează desfășurarea întregii acțiuni din planul exterior al mișcării (caracteristic mării majorități a momentelor) către cel interior al meditației și contemplării asupra semnificației sfintei taine a împărtășaniei. În plan muzical, unicitatea momentului este susținută de caracterul diatonic al discursului muzical și de sintaxă, bazată pe arcuirea unei monodii construite în spiritul muzicii gregoriene.

Schema de tensiune a pasiunii poate prilejui o conexiune a evoluției energetice a lucrării cu traseul drumului cristic. Dacă primele două arcuiri (secțiunile 1-8 și 9-12) au o configurație mai puțin amplă ca dimensiune și mai centrată către o traiectorie ascendentă (a se vedea graficul cu schema de tensiune a lucrării), ciclurile următoare, în schimb, au un profil mult mai sinuos odată cu apropierea momentului agoniei de pe Muntele Măslinilor și a secvenței sacrificării Mântuitorului. Plasarea episodului crucificării în cea mai

pătrimea simplă sau cu punct 66; **11/12** - pătrimea 84/88.

¹ De exemplu secțiunea 3, structurile formale A (măs. 1-57, S, A, T, către final, *Okonkolo*, *Itotele*, *Yia*) și B (măs. 58-87, S, A, T, B, același grup de percuții, violoncel, contrabas).

înalță zonă de climax a lucrării determină focalizarea întregii drame către acest punct culminant îndelung pregătit, din punct de vedere muzical, începând cu momentul euharistic.

E. Parametrul stilistic

Din punct de vedere al definirii stilistice, *Pasiunea după Marcu* prezintă elemente ce încadrează lucrarea atât în sfera muzicilor tradiționale a) culte sau b) populare, cât și în cea a unor orientări ale secolului XX (cea a aleatorismului controlat sau cea a minimalismului repetitiv).

Textul în limba latină (momentul din secțiunea 34, *Kaddish*, linia melodică a altistei soliste, măs. 46-103), cântul în spirit gregorian (secțiunea 14, *Euharistia*, și 34, *Kaddish*, măs. 46-103, 151-166), tehnicile medievale ale *cantus*-ului *gymellus* (secțiunea 10, *El primer Dia*) sau *hoquetus*-ului (secțiunea 3, *Primer Anuncio*, corurile I, II, III, măs. 92-102; secțiunea 24, *Escarnio y Negacion*, corurile I, II, măs. 23-28), utilizarea figurii retorice *passus duriusculus* într-o formă stilizată (secț. 19, *Agonia*, violoncel-contrabas, măs. 20-23: *mi-re-reb-do-si*) proiectează dezvoltarea pasiunii în sfera muzicii culte de tradiție vest-europeană. Ritmurile de *samba cubana* (secțiunea 24, *Escarnio y Negacion*) sau *mambo* (secțiunea 8, *Por que?*), utilizarea stilului flamenco (în secțiunea 13, *Quisiera Yo Renegar*, 26, *Lua Descolorida* și 28, *Silencio*: prin ornamentica melismatică¹, cadența frigidă și tehnica de acompaniament de tip *palmas sordas*²), folosirea unor melodii tradiționale și a unei impresionante familii a instrumentelor de percuție, afiliază *Pasiunea după Marcu* la idiomul muzicilor tradiționale aparținând populațiilor afro-hispanice.

Folosirea tehnicii aleatorismului controlat (a se vedea, spre exemplu, episodul 7, *Uncion en Betania*), a unor secțiuni ce se arcuiesc pornind de la strategia minimalismului repetitiv (secțiunea 7 deja menționată, 23 - *Soy Yo* etc.), a *scat*-ului jazzistic³ (secțiunea 23), a tehnicilor vocale ce permit schimbarea timbralității unui sunet prin modificarea emisiei și intonarea unor

¹ Conform articolului *Salidas*, *The New Grove, Dictionary of Music and Musicians*, op.cit., vol. 8, pag. 923.

² *Palmas sordas* (bătăi din palme) constituie alături de *taconeos* (lovituri ale călcâielor) și *pitos* (pocnituri din degete) modalități frecvente de acompaniament ale dansurilor flamenco. Conform articolului *Palmas sordas*, *The New Grove, Dictionary of Music and Musicians*, op.cit.

³ Tehnică vocală specifică jazzului ce folosește onomatopee sau silabe fără sens pentru improvizație. Cultivată de discipolii școlii de la New Orleans, tehnica *scat*-ului va deveni celebră prin Louis Armstrong, Ella Fitzgerald, Dizzy Gillespie. Conform articolului *Scat*, *The New Grove, Dictionary of Music and Musicians*, op.cit., vol. 22, pag. 419-420.

vocale (secțiunea 27, *Amanecer, Ante Pilato*, măs. 1-32) și a controlului panoramei sonore prin mijloace electronice (a se vedea indicațiile de tipul *Sound manipulation* sau *Reverb and Digital Delay* din secțiunile 1, 7, 15, 25 și 34) plasează lucrarea în contextul modernității.

F. Particularități de concepție

În finalul acestei analize trebuie subliniată o particularitate ce definește caracterul singular al pasiunii lui Golijov: viziunea de tip comentariu asupra dramei cristice, imaginată într-un decor sincretic și multicultural.

Urmând spiritul pasiunilor protestante bachiene sau, mai recent, pe cel al unei viziuni catolice contemporane asupra subiectului (a se vedea *Passio et mors Domini nostri Iesu Christi secundum Lucam* - K. Penderecki), Golijov intervine în scenariul evanghelic consacrat conectându-l, prin intermediul unor texte poetice (n.b.) de această dată¹, la „pulsul interior” al omului contemporan (o atitudine similară va adopta și Wolfgang Rihm în a sa *Deus Passus-Passions Stücke nach Lukas*). Folosirea unor asemenea surse dramaturgice (episoadele 13 și 26), introducerea unor secțiuni pur instrumentale ce prelungesc anumite versete ale scrierilor biblice (episoadele 9, 15 și 28), permanenta anticipare a sacrificiului final (un procedeu folosit pentru a modela atât libretul cât și fluxul muzical), utilizarea unor texte sacre de proveniență creștină sau ebraică (secțiunile 15, 34) realizează un tablou ce accentuează, pe de-o parte, căința umană ca urmare a trădării săvârșite în fața Mântuitorului și caracterul implacabil al destinului cristic, pe de alta.

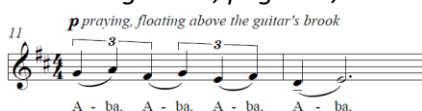
Tot pe linia comentariului asupra textului evanghelic se înscrie și realizarea personajului central. Multiplele reprezentări timbrale la care se pretează rolul Mântuitorului evită în mod deliberat identificarea acestuia cu un singur interpret, conturând, astfel, o figură cristică „familiară”, accesibilă tuturor membrilor „comunității” tocmai pentru faptul că fiecare își aduce aportul în realizarea ei.

Discursul pasiunii evidențiază în același timp latura umană a Mântuitorului. Folosirea versetului 34 al capitolului 15 din Evanghelia după Marcu („Dumnezeul Meu, Dumnezeul Meu, pentru ce M-ai părăsit?”) ca impuls

¹ Spre deosebire de Bach și Penderecki care optează pentru folosirea unor texte exclusiv religioase pentru comentarea dramei Mântuitorului (corale protestante în cazul lui Bach, respectiv fragmente de imnuri catolice, secvențe din mesa pascală catolică în cazul lui Penderecki), Golijov se orientează către un melanj de surse ale comentariilor între care, în mod surprinzător poate, introduce și două poezii de proveniență laică.

generator pentru secțiunile 1, 33 și 34 înrămează întreaga pasiune cu această dureroasă întrebare retorică. De asemenea, situarea episodului agoniei de pe Muntele Măslinilor aproximativ în centrul lucrării (secțiunea 19), individualizarea acestui episod printr-o structură formală mozaicată (în contrast cu celelalte secvențe ale pasiunii alcătuite, de obicei, din 1 sau 2 structuri), folosirea aici a trei idei tematice (care ilustrează tripla ipostaziere a Mântuitorului în relația Sa cu Tatăl ceresc, cu apostolul Petru ales să-l vegheze rugăciunea și cu postura Sa de Sibilă¹) contribuie la realizarea caracterului singular al acestui episod și la sublinierea, încă o dată, a naturii umane a lui Cristos.

Secțiunea 19, motivul rugăciunii, pag. 129, măs. 11-12, Luciana;



Secțiunea 19, motivul interogării lui Petru, pag. 132, măs. 31-35, Lisbeth, S-A;

En Tiempo

(echo)

p

echo

f

(echo)

Uamanda con ternura

Pe - dro... Si - món! Duer - mes? món! Duer - mes?

Pe - dro... Si - món! Duer - mes? Si - món! Duer - mes?

Si - món! Duer - mes? Si - món! Duer - mes?

Pe... món Duer - me món Duer - mes?

Pe... món Duer - me Si

Un aspect ce particularizează, însă, în mod pronunțat *Pasiunea după Marcu* este dimensiunea sincretică a acestei lucrări, dimensiune prezentă aici prin cvadrupla legătură realizată între sursele literare, muzică, gest și dans. Întrucât aspectele privind dramaturgia textului și a construcției muzicale au fost deja discutate, se vor expune în continuare pe scurt câteva observații legate de coordonatele mișcării scenice și a gestului.

¹ Ultima idee tematică a acestei secțiuni (motivul avertismentului) a fost deja expusă în cel de-al 3-lea exemplu muzical prezentat la pagina 7 a acestui demers analitic. Prezența în episodul agoniei a trei elemente tematice constituie o excepție ce situează această secțiune în contrast cu celelalte secvențe ale dramei ce au la bază 1 sau cel mult 2 motive generatoare.

În afara utilizării momentelor de *capoeira*, deja nominalizate în analiza de față, Golijov imaginează un plan al mișcării scenice prin care construiește reprezentarea vizuală a unei procesiuni. În acest sens pot fi citate, spre exemplu, indicația divizării corului în trei secțiuni distincte dispuse în tot atâtea spații ale scenei (episodul *Primer Anuncio*), având drept scop reprezentarea a trei colectivități umane ce se coboară de la munte pentru a celebra sacrificiul pascal (coro „refleja una procesion triple que baja de la montagna, como viniendo de tres villas diferentes”, pag. 12); intervenția din secțiunea a 7-a a solistului Reynaldo, pe un text în care acesta cere membrilor comunității să i se acorde atenția necesară pentru a putea „evoca” episodul ungerii cu mir a Mântuitorului („I le, i le, presten me mucha atencion...”, *Uncion en Betania*, pag. 50); numeroasele locuri ale lucrării în care apar indicații precum „Coro starts movement: right shoulder and right foot, balancing” (pag. 159), „swaying” (pag. 160) sau „standing up” (anunțând că soliștii instrumentiști trebuie să-și susțină în picioare *intermezzo*-urile) etc. Folosirea tuturor acestor modalități de abordare a corului, a soliștilor sau a instrumentiștilor impregnează întreaga atmosferă cu o energie debordantă, tipică fie muzicilor *gospel*, fie ceremoniilor tribale ale diferitelor populații de culoare.

Gestul are în *Pasiunea după Marcu* (prin cele două intervenții din secțiunile 28 și 34) o semnificație aparte. Indicația din episodul *Silencio* (coro „sudden raising of hands to Flamenco position, eyes fixated, staring ahead”, pag. 223) sau cea din secțiunea finală, *Kaddish* (coro „lowering head”, pag. 304) exprimă atitudinea colectivității în fața batjocoririi la care este supus Mântuitorul înaintea lui Pilat și postura pietății finale, rezultată din trăirea intensă a drumului cristic. Gesturi simple precum „privirea fixă, ațintită în față” și „plecând capul” primesc în acest context religios o încărcătură copleșitoare, ce orientează atenția oricărui om, fie el religios sau nu, către zona meditației și a interogării interioare.

Multiculturalitatea lucrării rezultă din diversitatea surselor, ce pornesc de la parametrul lingvistic (discutat deja) și merg până la integrarea în discursul sonor a unor texte sau momente muzicale cu trimiteri către spații culturale specifice: America Latină (secțiuni de samba sau mambo), Spania (episoadele flamenco), zona iudaică (textul *Kaddish*-ului din final) sau cea catolică latină (momentul Euharistiei). Construirea unui asemenea caleidoscop dramaturgic permite din start accesul la un public cu origini extrem de diverse, atu care, alături de arcuirea unei muzici pregnante, accesibile și plină de vitalitate, a câștigat o adeziune entuziastă a auditoriului încă de la prima reprezentație.

Preluarea unor melodii tradiționale (în secțiunile 9, *Oracion Lucumi* - „Basada en un tema tradicional, grabado Arsenio Rodriguez y transcripto por Aguiles Baez”, pag. 80, și 13, *Quisiera Yo Renegar* - „Fantasia sobre la cancion

tradicional flamenca del repertorio de la Nina de los Peines”, pag. 103) sau a unei teme aparținând compozitorului Victor Heredia (secțiunea 15, *Demos Gracias al Señor* - „Variaciones sobre la melodía de la canción Todavía Cantamos, compuesta por Victor Heredia”, pag. 112), precum și compunerea unor episoade semnificative ale dramei într-un idiom cu trimiteri către diferite muzici afro-americane (a se vedea episoadele 8, 16, 17, 28, 29) constituie, de asemenea, argumente ce pledează în favoarea *background*-ului multicultural al pasiunii.

Sincretismul, vitalitatea ritmurilor, caracterul dionisiac al unor momente semnificative ale discursului muzical, melanjul de tradiții și culturi atât la nivelul textului, cât și la cel al muzicii conturează un caracter atipic al *Pasiunii după Marcu* în contextul tradiției culturale vest-europene.

Chiar dacă lucrării i se poate reproșa un oarecare eclectism¹ sau construirea unor momente mai puțin inspirate², ansamblul pasiunii reușește totuși să convingă. Promovarea unei versiuni incitante, nonconformiste și carismatice a Evangheliei după Marcu șochează, reușind în același timp să creeze un efect care ar trebui să fie, în fond, dezideratul oricărei opere autentice de artă: nașterea întrebărilor, a dialecticii interioare în fiecare dintre cei care au răbdarea, perseverența sau șansa de a se opri asupra unei asemenea lucrări.

SUMMARY

Diana Iulia Simon

A South American Passion –

***La Pasión Según San Marcos* by Osvaldo Golijov**

The article *A South American Passion - La Pasión Según San Marcos* proposes a detailed analytical perspective on the highly acclaimed work of the Argentinian composer Osvaldo Golijov. Part of the commission made by the *Internationale Bachakademie Stuttgart* for the commemoration of the 250th anniversary of J.S. Bach's death, the passion represents Golijov's contribution to the

¹ Pe lângă influențele afro-hispanice, de muzică gregoriană sau de jazz, se mai pot identifica corespondențe cu limbajul armonic al lui Astor Piazzolla (secțiunea 19) sau cu elemente ce pot fi asimilate muzicii de film (începuturile episoadelor 20 și 22, asemănătoare cu una din temele pe care Richard Oschanitzky le-a folosit în coloana sonoră a filmului *Un comisar acuză*).

² Secvențele 15 și 34. Observația estetică este de ordin personal, iar autoarea rândurilor de față și-o asumă ca atare.

contemporary version of the four gospels in the New Testament, alongside the famous Sofia Gubaidulina (*Johannes-Passion*), Wolfgang Rihm (*Deus Passus, St. Luke Passion*) and Tan Dun (*Watter Passion after St. Matthew*).

Observing and connecting parameters such as the construction of the libretto (structure, strategies, musical implications), the vocal and instrumental ensemble (components, leaders, concepts in approaching the consecrated roles), the energetic configuration of the passion and its stylistic parameter, the author – a composer herself – discovers and interprets the particularities of Golijov's musical, religious and philosophical perspective on the subject. The syncretic vision, the vitality of the rhythmic constructions, the Dionysian character of significant moments in the musical discourse, the mélange of different traditions and cultures (both at the musical and text levels) outline the original character of this passion in the context of our Western musical tradition.

RECENZII

Octavian Lazăr *de Cosma* ne învață că, pentru a ști unde mergem, trebuie să înțelegem perfect „partitura” trecutului nostru

Carmen Stoianov

Nu, titlul nu are nicio greșeală. Înadins am adăugat o particulă nobiliară la numele Magistrului pentru a sublinia, încă o dată –, de parcă ar mai fi fost nevoie! – imperiala statură a domniei sale în muzicologia noastră, ale cărei trepte solare le-a clădit să dureze, celebrându-i prin tomuri versanți de Everestu, domolindu-i dune de Sahară, îmblânzindu-i înțețiri de talazuri... Așa că „dixit!” – rămâne *de Cosma*, cel puțin pentru mine, generația mea și cele de după noi, pentru cei ale căror antene sunt suficient de sensibile și îndatoritoare în a capta esența și reverberațiile nezăgăzuitului zbor înalt înrourând carisma spiritului academic enciclopedic nehotărnicit, nestingherit de bariere, oricare să fi fost ele...

Filarmonica din București în reflectorul cronicii muzicale – trei volume: 1866–1906, 1906–1914, 1914–1920, cuprinse în generoasa arcadă a unui „peste-un-secol-jumătate”... Valoarea metodologică a lucrării de față o constituie validarea cronicii muzicale ca document istoric. Istoria unei instituții antrenate în frontul creării unui public format să recepteze arta sunetelor la nivel de performanță cuprinde tripleta emoție, critică și rezistența acestuia. Lăsând „reflectorul cronicii” să lumineze trecutul, autorul ne oferă o istorie vie, subiectivă și pasionantă a modului în care Bucureștii au reușit să devină o capitală muzicală europeană. Iată, așadar, o operă fundamentală – între câte altele ale maestrului! –, continuând, de pe altă poziție, dintr-o altă perspectivă și într-o altă recitare față de alți muzicologi, viața aceleiași instituții-cheie în materie de simfonism românesc.

Cele trei volume mai sus menționate, mizând pe credibilitatea semnăturilor de presă, devin o prismă prin care se filtrează, parcă, amintiri vii (deși venind din veac!) ale muzicologului; sunt reflexii de gând ale celui care a ținut și știe să fie contemporan cu toate marile epoci ale „musicei la români” (cum obișnuia s-o spună Poslușnicu). O face aici mai cu seamă din acel 22

aprilie, *anno Domini* 1866 (dată de concert memorabil!), legat de care, în încheierea capitolului 1866 – „*Concert simfonic de muzică clasică*” (vol. I), domnia sa a găsit cu cale să statornicească locul unei întrebări. O reproduc aici, cu întregirea documentată a gândului privind prioritatea datării... Preludiată de argumentații solide, oferite chiar de critica muzicală inclusă în spectrul cultural al epocii – articole în revista *Satyru* l a lui Bogdan Petriceicu Hașdeu, semnătura lui C. I. Stăncescu din revista *Ateneul Român* – „*Belle arte. Mișcarea artistică în România în 1866*”, întrebarea de astăzi a muzicologului cercetător, ne dezvăluie postura celui dator să focalizeze „reflectorul” pe eveniment, pe ecoul cutezătoarei încercări lui Eduard Wachmann, pe reacția pozitivă a publicului și chiar pe deja cunoscuta „luptă” între lirici și dramatici care a măcinat energii artistice în cea de-a doua jumătate de secol XIX. Ea sună așa: „*Afirmarea Concertului, subliniez, pe 22 aprilie 1866, generează o problemă de prioritate, nesocotită în prezent. Anume: acest Concert împreună cu încă altele sunt minimalizate, chiar repudiate, umbrite de simfonicul de la finele anului 1868, care marchează debutul Filarmonicii Române, considerat începutul, momentul de pornire al activității acestei instituții. Mă întreb dacă mai poate fi corectă și oportună radierea a doi ani din existența mișcării concertante?...*” Mai notez doar că întrebarea, pusă în 2025, aparține acestui cercetător care, la mai bine de două decenii după 2003 – când a semnat un prim volum din „saga” *Filarmonicii* bucureștene (pe arciurea 1921-1945) –, își continuă cercetarea aprofundată, pe grilele inconfortabile prin definiție, ale cronicilor muzicale din acele timpuri – rar binevoitoare, adeseori aspre –, realizând un fel de „cronică a cronicilor muzicale”; gestul său oferă temeiul altor cernerii și nașterea – dacă nu a altor aserțiuni – măcar a unor întrebări ce nu dau pace și care ar putea, în timp, să erodeze la temelii deja cimentate... Mănușa – cu relevanță în date și armonizare istorică pe domnia Principelui Carol începută cu 2 zile înainte, pe *Constituția* de la 1866 și pe acel „symphonic” inaugurând domnia lui Wachmann – a fost aruncată. Se va găsi cineva s-o ridice?!

În formularea mai sus citată frapează sublinierea priorității unei probleme, pe care Octavian Lazăr Cosma o vede nerezolvată, pentru simplul fapt că este „nesocotită în prezent”, iar domnia sa se simte dator să ne-o așeze în față. Nici pe departe nu este singura, ci, alături de aceasta, reliefată încă în primele capitole, se adaugă multe altele. Vă las bucuria de a le descoperi; cele aproape peste 1800 de pagini de „*Hronic filarmonic*” (însoțite de o bogată ilustrare, surse bibliografice, bibliografii și index) abundă în astfel de exemple; totuși, îmi rezerv dreptul de a vă atrage atenția asupra unui singur fapt, ce se lasă observat chiar și la cea mai fugară luare de contact cu cronicile vremii, deci cu documentul primar la care a achiesat autorul. V-ați fi gândit ce trebuie să fi fost, în primul rând, în mintea celui care a simțit nevoia ori a fost obligat să scrie, a cronicarului... ce lasă el să se înțeleagă din rândurile încredințate tiparului? De la acel prim contact cu tăișul critic din *Satyru* l, revista lui Bogdan

Petriceicu Hașdeu în care se devoalează anatomia unui concert cu zbaterea între incertitudinile inerente ale începutului și realizarea – în sfârșit! – din acel binecuvântat 22 aprilie 1866! Și pe ce este pus reflectorul? Pe noul public, creat pentru a fi pus în oglindă cu cel din marile capitale ale Europei, pe nevoia unei culturi muzicale solide; publicul devine ținta-refren a gazetărilor care, chiar fără să o dorească în mod declarat, nu fac altceva decât să sublinieze aspectul sociologic al artei noastre muzicale puse în operă. Ne putem și întreba câte din cronicile muzicale de astăzi pun accent pe nevoia de educație sau pe nivelul publicului, câte privesc afișul prin lentila întrebării „cui i se adresează / ce nevoie culturală servește concertul?”... Dacă este să mă raportez la anul înscris pe frontispiciul *Ateneului Român* și să fac un calcul rapid privind populația Bucureștiului la acea dată, totul prins în ecuația aceluiași *Ateneu*, cu același număr de locuri... dar pentru populația Bucureștiului de astăzi, mă tem de concluzia ce s-ar putea trage legat de nivelul educației muzicale actuale..., deci nu o fac și, prin urmare, pot spune că... mai c-aș înțelege de ce componenta sociologică lipsește din vederile cronicarilor noștri...

Cele trei volume asupra cărora mă voi opri în cele ce urmează confirmă forța și neobosita curiozitate a muzicologului, capacitatea de a așeza fiecare eveniment în iconica sa ramă, de a lumina portrete de muzicieni fără a căror menire împlinită cu sacrificii muzica noastră de azi ar fi fost, cu siguranță, mult mai săracă. Fără cuvinte mari, esența Magistrului – îmi permit să-l numesc astfel, deoarece îl recunosc ca mentor și îndrumător – o constituie rigoarea enciclopedică: este „omul documentului original” pe care îl caută, la care se raportează, pe care îl așază în rețeaua de relații și conjuncturi ale vremii, între visuri, viziuni, perspective, așteptări, încercări, tresăriri, speranțe, neîncredere, sprâncene ridicate a mirare ori a punere sub îndoială, realizări și aplauze sau – de-a dreptul – critici tăioase, fără pic de menajamente; munca sa de arhivă este titanică iar viziunea de ansamblu este cea care l-a făcut întotdeauna să nu privească muzica izolat, ci ca pe o componentă organică a istoriei noastre naționale și a culturii ei. Plin de tact, cu înțelegerea cursului evenimentelor și din perspectiva imediată a vremii, dar și din cea oferită de trecerea ei, nu i-a privit pe muzicieni ca literă seacă, ci ca personaje: oameni cu dorințe, visuri, idealuri, având ce-și lăuda sau ce-și reproșa, cu bune și rele, cu ambiții, realizări sau răsunătoare (că tot vorbim despre muzică!) fiasouri. Sunt caractere vii, portretizate de un muzicolog deopotrivă scenarist și regizor, iar pe tine, cititorule, același autor te tratează ca publicul pe care și-l dorește, făcându-te să te simți în centrul involburat al acțiunii și, nu știu cum se face că... mai că... parc-ai vrea să sari să dai o mână de ajutor, să pui și tu un punct pe „i” și – de ce nu?! – să simți mândria de a fi fost printre cei care, atunci când s-a întrezărit ocazia, au dat „un leu pentru Ateneu”...

Nu în ultimul rând, am apreciat întotdeauna eleganța intelectuală a acestui spirit distins, care a reușit să mențină standardul academic la cele mai

înalte cote, chiar și în perioade dificile din punct de vedere politic. Dacă ar fi să i parafrazez filosofia de lucru potrivit spuselor domniei sale, aş nota că „muzicologia nu este doar relatarea unor fapte sonore, ci recuperarea demnităţii unui popor prin arta sa”. În cele aproape şapte decenii de neostoită luptă cu inerţia cerând a i se permite scotocirea acerbă prin arhive pentru a scoate la lumină adevăruri nespuse, ocolite sau neştiute de alţii, de susţinută activitate la masa de scris ori la catedra universitară, maestrul Octavian Lazăr Cosma rămâne cel care m-a/ne-a învăţat că, pentru a şti unde mergem, trebuie să înţelegem perfect „partitura” trecutului nostru. Practic, în monumentală lucrare dedicată *Filarmonicii* bucureştene din unghiul radiografiei oferite prin critica muzicală a vremurii, realizez că vorbesc despre un muzicolog pontif, creator de şcoală şi despre încă un muzicolog: umăr la umăr, tatăl şi fiul au stăruit ani la rând în a ne face, prin Editura Muzicală, un plănuit cadou spre fine de 2025. Din păcate, nefiind în ţară, nu am putut asista la memorabila lansare ce a avut loc chiar în *Palatul Ateneului Român* la 15 noiembrie.

Cele trei impozante volume la care mă refer nu sunt decât continuarea (în cronologia apariţiilor ca ISBN) sau preambul (în cealaltă cronologie), a celui apărut în anul 2003, pe aceeaşi veşnică temă a „muzicii la români” (dincolo de forma arhaică genitivală, citeşte: simfonicele bucureştene), filtrând aproape un secol de simfonic la *Filarmonica* din capitală; în ele au apărut, prin strădania consultantului de specialitate şi a editorului coordonator, muzicologul Mihai Cosma: note, bibliografie, îngrijire de ediţie, documentare, traduceri... În interviul oferit Andrei Apostu, găzduit de revista *Muzica* nr. 1/2025, Mihai se destăinuia, arătându-şi faţeta de care este mândru: cea de student perpetuu. Într-adevăr, a învăţat muzicologie la clasa maestrului, tatăl său, dar s-a format şi se formează în continuare ca muzicolog stându-i alături, susţinându-i eforturile şi ajutându-l în definitivarea pentru tipar a textelor, indiferent de amploarea acestora. Iar maestrul ştie să scrie mult, despre teme importante, dăltuind nemurirea muzicală la români prin tipărituri ce îşi cer dreptul la tomuri, la monumental. Da, ştiu că mă repet, dar o afirm încă o dată: aşa este şi cazul celor de faţă...

M-am întrebat – nu puteam să n-o fac! – care să fi fost motivaţia de adânc, de ce muzicologul a simţit imperioasa nevoie de a reveni la această instituţie emblematică la peste două decenii de când o dăruise deja cu o privire scrutătoare şi, singurul răspuns (pe care mi l-am dat tot eu) a fost acela că nu i-a dat pace gândul existenţei acelei bogăţii de date insuficient exploatate ca informaţie, în ciuda existenţei a numeroase cărţi cu consistente referiri la istoria vieţii *Filarmonicii* bucureştene, multe dintre acestea având o certă ținută muzicologică, demonstrând rigoarea documentării şi punându-ne în faţă informaţii valoroase. Dincolo de opera muzicologică dedicată *Filarmonicii* bucureştene de muzicieni care i-au precedat, a colegilor de generaţie ori a celor mai tineri, Octavian Lazăr Cosma se axează pe bogăţia şi caleidoscopica

relevanță (între monden și valabil valoric) a documentației mult mai palid reprezentate în alte viziuni: cea inserată în pagini de periodice sub semnături prestigioase (muzicieni, literați...) ori încă nedescifrate, pagini ce elogiază, pun întrebări, dau sfaturi, exprimă îndoieli, dau verdicte dar care, dincolo de toate, surprind prin spirit și prin semne de întrebare măiestrit așezate.

După elogiul documentului de epocă din *Preambul*, ne-am fi așteptat, poate, la simpla înșiruire, în perimetrul temporal al unui an, a documentelor – programe, afișe, cronici – fie acestea și comentate în spațiu restrâns ori pe larg, în funcție de importanța, magnitudinea evenimentului supus analizei. Cu toate acestea, vă pot asigura că nu veți găsi, stimați cititori amatori de inedit, nici presupusa înșiruire a acestora, după cum nu veți avea nici surpriza vreunei extrageri și evidențieri a vreunui curs cumulativ, a vreunui progres sau regres pe firul succesiunii evenimentelor ținând de afișul repertorial, de participare, de întrezărirea vreunei direcții, deși ele există și pe ele pare a se sprijini osatura lucrării. Nu ne sunt prezentate ca eșafodaj, ca schelă, ci ca motivație în spațiul unui adânc de gând. Pentru autor, ele devin trepte consolidând un parcurs ce se fundamentează continuu, susținut de la pagină la pagină, de la an-capitol la an-capitol, din primăvara rânduiri concertelor în apusul sonorității lor spre finele anului; și, ceea ce mi s-a părut cu adevărat interesant a fost continuitatea: „lecția” fiecărui an ce se încheie, predată celui care vine și care va putea demonstra fie că a asimilat-o pe deplin, fie că i-a înțeles esența și astfel a putut să „pună umărul” la consolidarea unei traiectorii ascendente, bazate pe aportul real al tuturor personalităților implicate în durarea vieții bucureștene de concert.

Dar mai este ceva ce se cere evidențiat în paralel; dincolo de toate acestea, există un survol suveran, în a cărui lumină și sub ale cărui umbre (citește „întrebări/îngrijorări”!) se lasă descifrată o rețea fină de procesualități ce conduc de la intenție, idee sau viziune a vreunui muzician ori a vreunui om politic/de cultură la prefigurarea/statuarea/lansarea evenimentelor sonore, cu întregi galerii suprapuse cotloanelor de interese, coincidențe, înrudiri, conexiuni, pașii fiind făcuți uneori în direcții complementare, dar conducând la realizarea unui tablou de o vivacitate, uneori chiar explozivă.

La modul concret, v-ați imaginat de câtă energie este nevoie pentru a pune în operă un simfonic?! Enumăr aici câteva *hinturi* ce se lasă lesne descifrate încă din primele pagini, dar pe care le putem regăsi – fie și ca zbor razant – până la ultimele din aceeași amplă lucrare. Astfel, apare la suprafață o rețea de aspecte, de la cooperarea instituțională (cu *Conservatorul* din capitală – de regulă!) și alegerea sălii (poziționare în centrul capitalei, număr de locuri, podium, acustică) de la stabilirea afișului, a dirijorului și a soliștilor (prim-planuri autohtone sau străine, dorința de lansare a unui tânăr de perspectivă sau doar rubedenie a cuiva important!), de la selecția orchestranților, plata lor și nota de eleganță a prezențelor scenice în deplină armonizare cu temele

conferințelor *Societății Ateneul Român* la nevoia existenței unor prime audiții al căror rol educativ să se imprime în conștiința publică mai mult decât o notă fugară în pagini de ziar...

Cunoscând perfect epocile istorice (nu ca un călător întâmplător prin ele, ci asemenea celui martor care le-a trecut pragul cu priviri pătrunzând dincolo de ascunzișurile obișnuite), maestrul devoalează gânduri ascunse, înrudiri între factorii de decizie – de multe ori neajunse la urechile presei, interese comune sau contradictorii, războiul declarațiilor... O face pentru a decanta ceea ce îl interesează: filonul de adevăr ce construiește mersul înainte al vieții noastre cultural-muzicale, apele ei fiind strânse – la ceasul începuturilor –, din picurări de intenții. Date sociologice și investigații psihologice își dau mâna dincolo de afiș ori de cronică, iar munca de arhivă își arată roadele, tablourile pulsând de viață. Ținta? Societatea românească în ansamblul ei; de aceea, parafrazându-i maniera de lucru, aş conchide că în viziunea sa, „muzicologia nu este doar relatarea unor fapte sonore, ci recuperarea demnității unui popor prin arta sa.” Cu siguranță, Octavian Lazăr Cosma a devenit, în timp, un *profiler* imbatabil; de la *Opera românească* – volume care i-au adus râvnitul *Premiu al Academiei Române* la o incredibil de tânără vârstă! – la *Hronicul Muzicii Românești*, *Universul Muzicii Românești*, istorii ale *Operei* ca instituție ori celelalte tomuri care umplu rafturi de biblioteci, respirând aerul inconfundabil al marilor instituții muzicale și de educație muzicală universitară de pe cuprinsul țării, spiritul său cercetător, șlefuit de zecile de mii de ore petrecute în arhive și inteligența ascuțită i-au permis să lege mental fapte și destine; în acest fel a putut ca, din literă aparent „moartă”, din formulări de cereri, rapoarte ori din articolele reflectând variile interese ale celor ce le-au scris, să poată reconstitui realități pulsând de viață în perimetrul trecutelor vieți și petrecutelor conjuncturi/relaționări construite pe interese politice, relații de rudenie, menajând sensibilitățile *influencer*-ilor vremii... În paginile create de muzicolog, mica și marea istorie își dau mâna, se oglindesc, se adresează una alteia, se completează, se întreabă și își răspund, se complimentează, își deapănă amintiri, se contrazic sau se ironizează, creând un orizont fascinant în continuă prefacere pe dunele mișcătoare ale imaginarului și ale realului care, la rândul lor, se confruntă ori se confundă...

Revin la *Preambul* și o fac întărind gestul celui care a considerat cu cale să se întoarcă la începuturi sau – așa cum o face – chiar dincolo de ele, recuperând cei 2 ani de istorie a simfonicelelor (1866-1868), perioadă pe care o și pune în discuție. Practic, *Preambulul* semnat de academicianul Octavian Lazăr Cosma în deschiderea primului volum al seriei nu este doar o simplă introducere; el prezintă și reprezintă. Prezintă metoda de lucru și reprezintă și ceea ce am putea numi, fără teama de a greși, *testamentul metodologic* al celui mai mare istoriograf al muzicii noastre. Într-o viziune de ansamblu, acest text

introdutiv punctează câteva aspecte esențiale care definesc întreaga cercetare:

1. Motivația actului recuperator – prin explicarea necesității de a trece de la *sinteza istorică* (deja realizată) la *documentul brut, viu*. *Preambulul* subliniază că istoria unei instituții nu se scrie doar prin date administrative, ci prin ecoul pe care muzica l-a avut în conștiința publică a vremii;

2. Metafora „reflectorului”; titlul nu este ales întâmplător, iar în *Preambul* autorul clarifică acest concept: cronică muzicală devine în viziunea sa instrumentul care luminează un trecut altminteri întunecat. Autorul argumentează de ce a ales să lase „vocea” criticilor de epocă (adesea pătimiși, uneori nedrepti, dar mereu autentici) să spună povestea *Filarmonicii*;

3. Arcul temporal (1866–1906) – în acest text, autorul justifică alegerea punctului de plecare: 1866, anul sosirii Principelui Carol I și al unei noi efervescente instituționale, culminând cu retragerea lui Eduard Wachmann în 1906. Este perioada în care se pun bazele profesionale ale simfonismului românesc;

4. Rigoarea academică *versus* pasiunea pentru arhivă – *Preambulul* dezvăluie imensul travaliu de cercetare: mii de pagini de ziare de epocă răsfoite pentru a extrage acele cronici care definesc atmosfera din vechiul București. Este subliniată importanța obiectivității, lăsând documentul să vorbească de la sine.

Volumul I (1866–1906)

Este fascinant modul în care maestrul Cosma a structurat acest prim volum nu doar ca listă de concerte, ci ca o pertinentă *analiză a mentalității colective* față de actul cultural, conturând „portretul” unei epoci de pionierat pe multe paliere, nu numai culturale, în România primului an de domnie a Principelui Carol. În ce privește tema volumului, pilonii instituționali sunt reprezentați în cele două capitole introductive: „*Concert spiritual*” și *Eduard Wachmann*, capitole prin care autorul stabilește fundamentul moral și uman. Așa cum o va face pe întreg parcursul perioadei în care a dictat direcția simfonicele, Wachmann nu este prezentat doar ca dirijor, ci ca un „apostol” al muzicii, iar conceptul de „concert spiritual” sugerează funcția educativă, aproape sacră, pe care muzica trebuia să o aibă în tânăra/în stadiul de formare (din punct de vedere cultural) societate românească.

Care ar fi evenimentele-cheie din perspectiva autorului? Avansând lectura acestui prim volum și privind cronologia oferită, maestrul a selectat titluri de cronici care surprind perfect dinamica socială, mai cu seamă entuziasmul începutului (1866-1870). Prin titluri precum „*Aplaud cu ambele mâini*” sau „*Această nobilă instituție*” trădează mândria bucureștenilor de a

avea, în sfârșit, o „Orchestra permanentă” (1868). Este momentul în care instituția primește validarea simbolică prin „Înaltul patronaj”; sincronizarea europeană (1870-1874) are în vedere organizarea unui „Festival Beethoven” la București, capitală în care, la 1874 se cânta deja Wagner (la doar câțiva ani după premierele europene!). Totuși, rigoarea criticii apare rapid: „Nu tot ce strălucește este aur” sau incidentul cu Ludovic Wiest, care a fost fluierat, semn că publicul și critica deveneau tot mai avizați și pretențioși... chiar ireverențioși; prin citatul „Muzica face parte din religia însăși” se indică faptul că, pentru elita vremii, *Filarmonica* devenise un spațiu de comuniune spirituală, nu doar o „distracțiune”. Titluri ca „Interes diminuat” și „Filarmonica rămasă în suspensie” pregătesc terenul pentru marea pauză. Întrebarea „O singură orchestră?” reflectă probabil dezbaterile privind resursele limitate ale statului român în pragul conflictului armat ce urmează iar „Pauza de război” (1877-1879) a absorbit toate resursele națiunii, atât financiare, cât și umane. Această gaură neagră în activitatea concertistică este, în sine, un fapt istoric grăitor: artele au tăcut pentru ca armele să poată vorbi pentru libertate. După memorabila cucerire a *Independenței*, Octavian Lazăr Cosma a reușit să cristalizeze, prin titluri de cronici și capitole, o epopee a supraviețuirii și a triumfului cultural.

Continuatoare de drept a celei care a precedat-o, perioada 1880–1906 reprezintă, în fapt, ceea ce am putea considera drept „Marea Arhitectură” a muzicii noastre clasice, ai cărei piloni se regăsesc, în primul rând, în „Edificarea Simbolului”: *Ateneul Român* (1884–1889), prin emoționanta progresie de la „Ideea palatului” (1884) la „*Ateneul Român, palat măreț*” (1886) și, în final, la „*Eră prosperă*” (1889), subliniindu-se aici momentul în care muzica își găsește „trupul” fizic, oferind stabilitate spiritului filarmonic. Esențială fiind sublinierea legăturii dintre *Filarmonică* și *Ateneu* – aceste două entități care s-au născut din aceeași nevoie de europenizare – capitolul dedicat *Societății Ateneul Român* apare necesarmente inclus în radiografia deceniului 1866–1876, un deceniu ce s-ar intitula „*Între Extaz și Agonie*”. În viziunea academicianului Octavian Lazăr Cosma, capitolul dedicat *Societății Ateneul Român* din volumul I este mult mai mult decât o istorie a unei clădiri; este cronică a unei victorii a spiritului civic românesc, capitolul fiind structurat pe ideea că, fără această Societate, *Filarmonica* ar fi rămas o orchestră fără „casă”, rătăcind prin săli de teatru improvizate sau grădini de vară. Iată câteva din punctele esențiale reliefate în continuare de autor: 1884, 1888–1889, personalitatea lui Wachmann, 1892 – *Anul Jubileului*, fenomenul Enescu, afirmarea lui Dimitrie Dinicu. Să le luăm pe rând...

Anii 1884, 1888–1889 – Trezirea conștiinței de sine. Nu pot să nu subliniez punctul de inflexiune pe care anul 1884 l-a reprezentat în maturizarea forțată a vieții muzicale bucureștene: pe de o parte, fragilitatea administrativă

a *Societății Filarmonice*, iar pe de altă parte, viziunea grandioasă a unui sediu propriu. Iată coordonatele acestui an, așa cum apar în „reflectorul cronicii”: *Societatea Filarmonică* este surprinsă în lupta sa între supraviețuire și idealism; se afla într-un moment critic de „reîncărcare a bateriilor”, autorul subliniind prin cronicile selectate efortul titanic de a menține o orchestră stabilă într-un context în care sprijinul statului era încă sporadic. O salvează rigoarea lui Wachmann, menționată pe larg în cronicile din acest an, care încep să-i reliefeze autoritatea incontestabilă, nu doar ca dirijor, ci ca „garant” al existenței Societății... și, desigur, creator de repertoriu ca misiune: cu orientarea clară către „muzica serioasă”, încercând să desprindă publicul de gustul pentru divertismentul facil. De altfel, „*Ideea palatului Ateneului*” este titlul-cheie în cuprinsul volumului pentru anul 1884. O. L. Cosma documentează modul în care *Societatea Filarmonică* și *Societatea Ateneul Român* încep să își contopească destinele. De ce anume era nevoie? De acustică și prestigiu și asta deoarece până în 1884, concertele se țineau în spații precare (precum *Grădina Episcopiei* sau *Teatrul Național*). În cronici, „ideea palatului” apare ca o necesitate vitală: orchestra avea nevoie de o „cutie de rezonanță” care să îi facă dreptate. În plus, era nevoie și de mobilizarea spiritului public, drept care în text se evidențiază cum, în acest an, discursul public se mută de la „ce cântăm?” la „unde vom cânta?” Este anul în care ceea ce unii considerau a fi doar utopia clădirii începe să devină proiect administrativ. Titlul „*Revelații*” din cuprins sugerează că, în ciuda lipsei unui sediu, calitatea artistică producea surprize, publicul începând să descopere noile nuanțe ale romantismului european; la rândul ei, cronica muzicală devenea mai analitică, trecând de la simpla relatare a evenimentului social la critica tehnică a interpretării orchestrei. *Societatea Filarmonică* înțelege că nu poate dăinui ca o entitate nomadă; este momentul în care Eduard Wachmann face sacrificiul de a pune bazele durabile, acceptând lupta cu birocrăția și finanțele precare pentru a pregăti terenul pentru ceea ce va fi, peste doar patru ani, inaugurarea simbolică a *Ateneului*. Dacă este să privim „Ateneul” ca stare de spirit în largul arc temporal 1866–1884, vom lua în discuție existența acelui nucleu de intelectuali (Constantin Esarcu, V.A. Urechia, Nicolae Kretzulescu) care au înțeles că o națiune nu poate exista fără o „cetate a culturii”; misiunea lor: *Societatea* nu dorea doar un sediu pentru concerte, ci un spațiu pentru conferințe, bibliotecă și expoziții — un veritabil centru al luminilor; cunoscutul slogan „*Dați un leu pentru Ateneu*” reliefează miracolul solidarității și entuziasmului (dar și dificultățile) colectării fondurilor atât de necesare proiectului! Sunt recuperate acele momente în care *Societatea* a luptat cu scepticismul unora și cu lipsa banilor, transformând construcția *Ateneului* într-o cauză națională; titlul cronicii din 1886, „*Ateneul Român, palat măreț*” marchează momentul în care visul devine palpabil sub bagheta arhitectului Albert Galleron. Simbioza cu *Filarmonica* (1888–1889) se

săvârșește la momentele 1888 (inaugurarea parțială) și 1889 (inaugurarea deplină), atunci când evenimentul ne este prezentat ca o „*Eră prosperă*”. Odată mutată în *Palatul Ateneului*, *Filarmonica* lui Eduard Wachmann își schimbă acustica și, implicit, calitatea artistică, iar cronicile vremii descriu mândria de a avea un edificiu care putea sta alături de marile săli din Viena sau Paris. Mai mult, are loc o transformare socială – titlul „*Tot high-life-ul la Ateneu*” (1891) indicând că *Societatea Ateneul Român* reușește să facă din mersul la concert o „modă” (așa cum apare în presa din 1893) și aceasta deoarece *Ateneul* devine centrul gravitațional al Bucureștilor, unde se întâlneau politicienii, scriitorii și aristocrația, sub privirile „savantului director” Wachmann. Pentru Octavian Lazăr Cosma, *Societatea Ateneul Român* a fost „plămânu” prin care *Filarmonica* a putut să respire. Fără tenacitatea membrilor acestei *Societăți*, muzica clasică în România ar fi rămas un fenomen de nișă, lipsit de prestigiul arhitectural care i-a oferit imunitate în fața vicisitudinilor politice. Este emoționant să vedem cum, în acest volum, autorul ne reamintește că *Ateneul* nu a fost construit de stat, ci de cetățeni, fiind simbolul suprem al ideii de „*Români de-ai noștri*” (titlu de cronică din 1886) care au vrut și au ținut cu tot dinadinsul să fie europeni prin cultură.

Eduard Wachmann – Muzicianul-fanion al unei întinse epoci: 1885 – 1904 – este tratat în lumina apoteozei și a amurgului, ca personaj de tragedie antică, pe cele două axe: *Gloria* (1885–1892) – când este numit „*Savantul director*” și cel care nu are „*potrivnic la noi*” la „*Rigoarea și Uzura*” (1894–1904) – când condeiele critice devin mușcătoare: „*Să fie mai riguros*”, „*Di Wachmann sub tutelă*”, până la momentul dramatic din 1904 când se scrie că toate „*Concertele simfonice se zbat de moarte*”. Portretul inițial nu este doar al unui simplu dirijor, ci al „*ctitorului*” de necontestat. Dacă *Filarmonica* este impresionantul edificiu al spiritului românesc, Wachmann este cel care a săpat fundația și a ridicat zidurile, piatră cu piatră, timp de aproape patru decenii. Personalitatea sa emerge prin câteva trăsături definitorii, extrase din „*reflectorul cronicii*”: într-o epocă în care Bucureștiul era încă dominat de lăutărism sau de gustul facil pentru operetă și café-concert, autoritatea și austeritatea profesională ieșită din comun a lui Wachmann a impus disciplina germană. Titlul cronicii din 1885 — „*În arta dirigerii nu-și află potrivnic la noi*” — îi confirmă această autoritate absolută. Manager vizionar și „dezinteresat”, motor administrativ al *Societății Filarmonice* timp de decenii, el nu doar dirija, ci „educa” orchestra și publicul cu o mână de fier și făcea asta chiar cu prețul sacrificiului personal. Cronică „*Dezinteresatul șef de orchestră*” (1872) chiar sublinia că Wachmann nu a urmărit profitul, adesea acoperind găurile bugetare din propriul buzunar sau renunțând la onorariu pentru ca muzicienii să fie plătiți. Ironia sorții surprinsă în cronică din 1892, „*Gloria și punga dlui Wachmann*” apare notată cu finețe, recunoscut fiind faptul că prestigiul lui

Wachmann creștea pe măsură ce resursele sale financiare scădeau în lupta cu întreținerea orchestrei. În plus, să nu uităm că nu a fost doar un practician, ci un intelectual model al muzicii, un muzician erudit. Programele create urmau o logică pedagogică, introducând publicul treptat în universul lui Beethoven, Haydn sau Mendelssohn. Să fie acesta motivul pentru care a fost considerat o instanță morală, cuvântul său în materie de estetică muzicală fiind lege în Bucureștii *fin de siècle*?! După 1902, portretul capătă nuanțe dramatice, așa cum este prezentat în presa care captează și momentele de declin. În 1903, titlurile sugerează presiunea noii generații și oboseala acumulată. Totuși, autorul îi păstrează demnitatea istorică, arătând că Wachmann a avut înțelepciunea de a pregăti tranziția către Dimitrie Dinicu și de a asista la transformarea *Filarmonicii* într-o instituție de stat (1906). Concluzionând, Eduard Wachmann a fost „omul-instituție”. Fără tenacitatea sa aproape mistică, *Societatea Filarmonică* s-ar fi dizolvat după primii ani de dificultăți; în schimb, Wachmann a oferit capitalei nu doar concerte, ci un standard european, învățând publicul român să păstreze socializarea pentru pauze și să respecte actul muzical în sine și pe cei care-l făuresc: să asculte în liniște și să aplaude la final.

Anul 1892 – An al Jubileului ocupă un loc special în cronologia acestui prim volum; vorbim despre *Jubileul* de 25 de ani al activității dirijorale a lui Eduard Wachmann și, implicit, al nucleului *Filarmonicii*. Momentul de sărbătoare ne este prezentat ca o confirmare a rezilienței culturale, ca bilanț al acelei generații ce mijlocise trecerea de la amatorism la profesionalism, reușind să mențină o stagiune constantă, în ciuda lipsei fondurilor de stat. De *Jubileu* se leagă și unul dintre cele mai savuroase și grăitoare titluri de cronică din volum: „*Gloria și punga d-lui Wachmann*”, gloria constând în aclamarea lui Wachmann ca un erou național al muzicii, „savant” care a civilizat auzul bucureștean iar punga nefiind altceva decât istovitorul efort financiar privat al aceluiași Wachmann, pe ideea că instituția supraviețuise în mare parte datorită sacrificiilor personale ale directorului său. Cu toate acestea, la 25 de ani de la debut, entuziasmul dirijorului nu scăzuse defel, cronicile recuperate în acest volum, vorbind despre un „Succes asigurat”: publicul era deja format, nemaivenind la *Ateneu* doar din curiozitate socială sau rațiuni mondene, ci pentru a asculta un ansamblu care avea acum o „amprentă sonoră” proprie. Cu aceste argumente, autorul ne convinge că, din punctul său de vedere, *Jubileul* din 1892 este punctul de maturitate maximă a erei Wachmann. Este momentul în care *Filarmonica* încetează să mai fie un „experiment” și devine un „monument viu”. Este impresionant cum acest prim volum al seriei reușește să recupereze prin aceste titluri contrastul dintre triumful artistic și fragilitatea materială a aceleiași epoci!

1898 – Anul Enescu! Este cel pe care orice muzicolog, care l-a avut profesor pe Octavian Lazăr Cosma la cursurile de muzicologie și istoria muzicii românești așteaptă să-l (re)citească prin ochii criticii de atunci, iar autorul acestei inedite istorii a *Filarmonicii* nu dezamăgește, oferindu-ne un capitol-cheie: Revelația „George Enescu” (1898). Anul 1898 apare ca un punct de cotitură absolut. Titlul „George Enescu – triplu debut” și menționarea *Poemei Române* marchează momentul în care *Filarmonica* încetează să fie doar un importator de cultură și devine o platformă pentru geniul național. Ne situăm în perioada în care sincronismul european și rezistența la nou sunt două forțe ce își dispută întâietatea și, trebuie să o recunoaștem, maestrul recuperează în mod remarcabil reacțiile publicului la marii inovatori. În aproximativ același perimetru temporal, Johannes Brahms (1896) este primit inițial cu „reticență”, dar recunoscut un an mai târziu ca fiind un compozitor de „înaltă valoare”; Ceaikovski (1898) apare ca adevărată „revelație”, primirea muzicii lui Richard Strauss (1902–1905) oscilează între dileme și evoluează de la întrebarea nerăbdătoare „De ce n-auzim ceva de Richard Strauss?” la entuziasmul pentru „sonoritățile strălucite” și „orchestrația perfectă”, în vreme ce Berlioz (1906) dă o nouă măsură ansamblului de instrumentiști, *Simfonia Fantastică* marcând atingerea maturității depline a orchestrei. Ce concluzie ar fi mai nimerită pentru acest prim volum ce pornește de la zorii simfonismului bucureștean și colaborarea strânsă a două instituții între care una de educație (*Conservatorul*) și ajunge la instituționalizarea orchestrei (1904–1906) cu surprinderea momentului istoric al trecerii ștafetei către Dimitrie Dinicu și transformarea într-o entitate susținută de stat („Orchestra permanentă a Ministerului”), atunci când vorbim, practic, despre sfârșitul eroismului privat și începutul stabilității bugetare? Necesara concluzie pentru volumul I o constituie magistrala demonstrație că *Filarmonica* din București a fost, în primii ei 40 de ani, un organism viu care a învățat să respire odată cu Europa, luptându-se cu lipsa banilor, cu orgoliile și cu inerția, dar ieșind învingătoare sub cupola *Ateneului*. Anul 1898 reprezintă, în viziunea academicianului Octavian Lazăr Cosma, momentul de „Big Bang” al muzicii românești moderne; capitolul dedicat personalității enesciene în ascensiune nu este doar o cronică de concert, ci descrierea unei mutații genetice în cultura noastră: trecerea de la statutul de „consumatori de muzică europeană” la cel de „creatori de valori universale”. Nu pot rezista tentației de a dezvolta aici ideea Enescu – „borna de aur” a acestui volum. Acest „Triplu debut” constituie un fenomen fără precedent, maestrul Cosma subliniind caracterul spectaculos al apariției tânărului George Enescu (care avea doar 16 ani și jumătate) în fața publicului bucureștean. Critica de epocă, pe care autorul o recuperează, este uluită de această trinitate artistică: **Enescu Compozitorul** – prezentarea *Poemei Române op. 1*, lucrare deja ovaționată la *Concertele Colonne* de la Paris, alături de **Enescu-interpret: Violonistul** – o virtuozitate care a lăsat publicul fără suflare

și, în aceeași măsură, **Pianistul**, dar și de **Enescu Dirijorul** – având capacitatea de a stăpâni orchestra cu o maturitate inexplicabilă pentru vârsta sa. Capitolul dedicat anului 1898 explică impactul politic și cultural al *Poemei Române* privind identitatea noastră națională. Autorul analizează cum, sub bagheta lui Eduard Wachmann (la data de 26 ianuarie/7 februarie 1898), această lucrare a oferit românilor prima oglindă simfonică de înaltă clasă; finalul lucrării, care includea *Imnul Regal*, a provocat un delir patriotic în sala *Ateneului*, consemnat de cronicarii vremii prin cuvinte precum „emoționant, de-a dreptul”. Acesta este momentul în care muzica simfonică românească capătă dorita „carte de identitate”. Autorul subliniază că succesul *Poemei române* a fost unul deopotrivă artistic și patriotic. Citarea din cuprins — acel: „*Emoționant, de-a dreptul*” — redă vibrația sălii în momentul în care acordurile *Imnului Regal* încheiau lucrarea, sub bagheta lui Eduard Wachmann, muzicologul notând că Enescu nu a adus doar folclor, ci a ridicat melosul popular la rigoarea formelor simfonice mari. Totodată, s-a marcat și un alt debut prin șocul modernității: Enescu versus ceea ce, în conștiința publicului era consemnat ca fiind tradiție/tradițional. Prin structura capitolelor, acest prim volum pune în oglindă anul 1898 cu revelația Ceaikovski. Enescu nu a venit într-un vid, ci a apărut exact când publicul bucureștean începea să asimileze marii romantici târzii. Dacă până atunci *Filarmonica* se lupta să „clasicizeze” gustul publicului (după cum o spune titlul cronicii din 1893), Enescu propulsează Bucureștii direct în avangarda secolului XX. Reacția „*High-life-ului*” nu se lasă așteptată. Maestrul recuperează din „*Reflectorul cronicii*” atmosfera mondenă. În 1898, concertele lui Enescu devin obligatorii pentru elită. Nu se mai mergea la *Ateneu* doar pentru „o distracțiune mai nobilă”, ci pentru a fi martori, a asista la nașterea unui mit național. În viziunea lui Octavian Lazăr Cosma, esența capitolului 1898 o constituie sublinierea anului în care *Filarmonica* primește sens. Fără Enescu, instituția risca să rămână o orchestră de provincie europeană care execută onest repertoriul clasic; cu Enescu, ea devine un laborator al geniului românesc. Este impresionant că în ediția trilogiei din 2025, întregind tetralogia începută în 2003, muzicologul a ales să păstreze toate aceste nuanțe ale cronicilor originale, permițându-ne să simțim fiorul pe care l-a simțit publicul de acum aproape 130 de ani!

Dimitrie Dinicu. În viziunea lui Octavian Lazăr Cosma, figura lui Dimitrie Dinicu reprezintă încheierea volumului I și, simbolic, trecerea de la „era eroică” a pionieratului la „era instituționalizată”. Dacă Wachmann a fost ctitorul, Dimitrie Dinicu este cel care a profesionalizat definitiv orchestra, oferindu-i rigoarea tehnică necesară secolului XX; ca atare, suntem invitați să citim nuanțe diverse atunci când este surprins momentul delicat al succesiunii. Într-o perioadă neagră financiar și artistic, apariția lui Dinicu este văzută ca o salvare. Violoncelist de excepție și pedagog, Dinicu nu era un novice. Titlul din 1904 —

„Dimitrie Dinicu exersează bagheta” — sugerează o perioadă de ucenicie sub ochii critici ai publicului obișnuit cu Wachmann. Sub impulsul său, se încearcă o reorganizare modernă, menită să scoată instituția din marasmul financiar-artistic în care intrase la începutul secolului. Anul 1906, punctul terminus al acestui prim volum, este marcat de consolidarea autorității sale. Care au fost acțiunile prin care noul dirijor și-a convins publicul? În primul rând, Dinicu a adus o dorită prospețime repertorială, exemplul elocvent selectat de autor fiind „*Prima audiție a Simfoniei Fantastice*” de Berlioz, o lucrare de o dificultate tehnică uriașă pentru acea vreme, veritabil test de maturitate, care a demonstrat că sub bagheta lui Dinicu orchestra a atins un nou nivel de virtuozitate. În al doilea rând, stilul dirijoral nou; spre deosebire de Wachmann, care era un „savant”, Dinicu este portretizat ca un dirijor mai analitic, mai atent la detaliul tehnic și la omogenitatea partidei de coarde, din care făcuse parte; în fine, sub mandatul său se realizează un act administrativ crucial: transformarea orchestrei în *Orchestra permanentă a Ministerului Instrucțiunii Publice*, ceea ce a însemnat „salvarea de la faliment” pentru că din acest moment, muzicienii nu mai depindeau de „punga” directorului sau de loterii publice, ci deveneau funcționari ai culturii române. Dimitrie Dinicu este cel care a reușit imposibilul: să preia o instituție în profundă criză financiară și organizatorică și, girând totul ca aspirație civică, să semneze actul de naștere al stabilității instituționale pentru *Filarmonica* din București. La capătul a patru decenii de sacrificii, *Filarmonica* trecea de la stadiul de ideal la cel de instituție; pentru națiunea noastră, tânără la acel moment, se putea vorbi deja despre construirea identității prin sunet. Beneficiind de temelia pusă de Eduard Wachmann, „apostol al rigorii” și de momentul de maturitate națională al debutului enescian cu *Poema Română*, *Filarmonica* încetează să mai fie doar un importator de cultură europeană, iar muzica românească capătă „drept de cetățenie” universală, demonstrând că poate asimila formele mari (Brahms, Ceaikovski) și le poate infuza cu spirit autohton; noul ei conducător, Dimitrie Dinicu este creditat ca fiind cel care a gestionat tranziția către modernitate. Marele câștig al anului 1906 îl reprezintă recunoașterea de către Statul Român a faptului că o *Filarmonică* este un bun public esențial, nu un lux privat.

Volumul II (1906–1914)

Aici, Octavian Lazăr Cosma surprinde exact perioada în care *Filarmonica* trece de la „copilărie” la maturitatea europeană. Ne aflăm în luminoasa și ampla „coadă de cometă” a perioadei de după marea *Expoziție Generală Română* din 1906, un timp al efervescenței culturale în care *Filarmonica* (trecând de la conducerea lui Eduard Wachmann spre epoca lui Dimitrie Dinicu) începe să-și definească un repertoriu din ce în ce mai ambițios. Volumul adună cronicile muzicale din presa vremii, oferind o imagine vie a

modului în care publicul și criticii primeau muzica lui Wagner, Strauss sau debuturile tinerilor compozitori români. În acest interval, *Filarmonica* a încetat să mai fie doar o „societate” de entuziaști și a devenit inima culturală a Bucureștiului. Volumul II documentează exact această tranziție, reflectată prin ochii criticilor de atunci, uneori severi, alteori binevoitori sau chiar entuziaști. La fel ca în cazul volumului I, admir fără rezerve densitatea informațională; angajat pe acest front, muzicologul nu scrie doar cronologie, ci construiește o adevărată fenomenologie a culturii române. Ca ghid de analiză personală, m-am servit de câteva repere: dinamica vârfurilor (momentele de maximă audiență sau efervescență creativă), schimbarea de paradigmă (trecerea de la amatorism la profesionalism, schimbări de viziune artistică: trecerea de la Wachmann la Dinicu), vizitele istorice (marii soliști sau dirijori europeni care „omologhează” orchestra pe harta internațională), inerentele crize și depășirea lor (scandaluri în presă, tăieri de subvenții sau conflicte între muzicieni și conducere), premierele absolute (prima audiție a unor capodopere: Wagner, Beethoven), dar și nașterea simfonismului românesc). Pe lângă cele de mai sus, putem observa și alte paliere ce s-ar cere consemnate. La nivelul lui 1906, mutația s-a produs: capitolele noului volum nu se mai disting prin cronologia anilor, ci a stagiunilor, așa cum se va putea citi și în următorul volum. Ce relevanță să ascundă acest simplu *switch*?! Octavian Lazăr Cosma ne-o transmite cât se poate de clar: acum, „*Capitala are orchestra stabilă*”, deci numărul concertelor crește exponențial, de la maxim 6 la de aproape 6 ori mai multe! Crește numărul vocal-simfoniceleor, se impune să observăm afluența publicului și relevanța sălilor ori a grădinilor bucureștene de concert intrate în orbita interesului chiar și post-stagiune; afișele introduc curajos muzică românească în competiție cu prime audiții ale celor mai diverse școli de compoziție, circulă deja nume de tineri și valoroși compozitori și interpreți, se creează culoare de comunicare directă cu noutatea. Ceea ce pun în prim plan cronicile nu este doar continua ascendență a acestor trasee și a multor altora ce li se alătură, cât mai ales, eleganța unui gest: cel de grație pentru viziunea, sacrificiile și temerarele acțiuni ale primului corifeu simfonist: Eduard Wachmann!

Practic, volumul secund al acestei „altfel de istorii” a *Filarmonicii* din București (recitată prin prisma cronicarilor muzicali), apare ca reală provocare și vizează o perioadă de „efervescență de aur” pentru cultura română. Evoluția *Filarmonicii* din București (1906–1914) vizează necesara etapă de la consolidare la modernism, contextul oferindu-i tranziția de la „era Wachmann la era Dinicu”. Ea debutează în momentul în care *Filarmonica* (pe atunci Orchestra Ministerului Instrucțiunii Publice, care deservea concertele *Ateneului*) trece de la pionierat la maturitate artistică. Dacă perioada 1866–1906, aflată sub imperiul gândirii și conducerii lui Eduard Wachmann, a fost

una de „alfabetizare” muzicală, despre intervalul 1906–1914 se poate spune că devine cel al „sincronizării europene”. Este ceasul la care, în baza celor patru decenii de culturalizare și de aducere la zi (europenizare) a informației și a gustului muzical, putem vorbi deja despre expandarea multor direcții noi sau de sens înnoitor, din rândul cărora mă voi limita doar la:

1. Modificări structurale în afișul repertorial față de perioada anterioară 1866-1906; afișul nu mai este doar o succesiune de piese populare sau fragmente de operă. Apare și se exersează, cu succes declarat, monumentalismul simfonic, totul în paralel cu subtila trecere de la „piese de gen” la cicluri complete (integrala simfoniilor de Beethoven);

2. Profesionalizarea continuă a ansamblului sub conducerea lui Dimitrie Dinicu; noul conducător aduce rigoarea tehnică. Sub bagheta sa, orchestra devine un organism stabil. Se pune accent pe „polifonia simetrică” și pe o disciplină a atacului care transformă ansamblul dintr-un grup de instrumentiști buni într-o orchestră de talie europeană;

3. Schimbările de paradigmă vizează tocmai această profesionalizare, realizată pe ideea că, începând cu 1906, „instituția” devine mai importantă decât „inițiativa”, definindu-se prin stabilitatea unui corp profesional (detronând ansamblurile). Trecerea ștafetei dirijorale/de conducere la Dimitrie Dinicu (decesul lui Eduard Wachmann marchează simbolic sfârșitul epocii de pionierat și începutul erei moderne) și împământenirea modelului german (1909–1911) prin introducerea ciclului simfoniilor beethoveniene și prezența orchestrelor străine (München, Leipzig), ceea ce forțează orchestra locală să tindă spre perfecțiune;

4. Oaspeții de marcă la *Filarmonică*: ansambluri, soliști, dirijori sunt, efectiv, tot atâtea deschideri de ferestre către lume, către Europa muzicală a primelor decenii de nou secol XX, atunci când Bucureștiul se înscrie pe harta de turnee, cu opriri obligatorii, a marilor artiști: dirijori ca Pietro Mascagni (validează prestigiul orchestrei), Felix Weingartner („rara perfecțiune”), Jose Lassalle (rigoare europeană), generația de aur a unor soliști de talia unor Jan Kubelik, Clara Haskil („debutul unui geniu”), Joseph Szigeti, Eugene Ysaÿe, Fritz Kreisler, Arthur Rubinstein ori ansambluri: *Orchestra din München* (aducând sonorități mahleriene), *Orchestra din Leipzig*, *Cvartetul Capet*. În acest fel, o serie de compozitori și interpreți cu valoare de simbol se impun în atenția publicului și, implicit, a presei; vizitele lor istorice vor avea darul de a înscrie Bucureștiul pe agenda de concert a marilor virtuozii.

5. Dinamica repertorială ne arată un public dispus să învețe să asculte „noul”. Deși inițial Debussy a fost receptat ca o „ciudățenie rară” (1906), șapte ani mai târziu devine un reper de „duh și claritate”. Wagnerismul se impune ca fir roșu în tot volumul; muzica lui Wagner nu este doar interpretată, ci devine o „fascinație” care transfigurează publicul (*Festivalul Wagner* din 1911), în vreme ce Richard Strauss (1913) apare cu o „formidabilă instrumentație”, marcând vârful de complexitate orchestrală al epocii. Diversificarea afișului se produce în paralel cu noi tipologii repertoriale la orizont. Demonstrând un simț al istoriei muzicii în concordanță cu opera de continuă educare a publicului, pe afișe se notează tot mai des „concertele-muzeu”, dar și festivalurile tematice (Wagner, Francez, Castaldi). Nu se mai cântă doar muzică germană, alături de muzica românească (Enescu, Castaldi), noile școli agreeate fiind cea franceză (Debussy, Ravel) și cea rusă (Ceaikovski, Rimski-Korsakov), care încep să domine afișul, aducând modificări sensibile în ceea ce privește orientarea gustului muzical al publicului;

6. Creația românească, reprezentanții ei și „ideea de Festival” fac ca multe nume (unele noi!) să intre în conștiința publicului. Titlurile din presă certifică faptul că Enescu era polul de atracție: de la postura de virtuoz (1906) la cea de pilon identitar al muzicii românești, în tripla sa calitate, deja onorată în etapa precedentă și, în plus, de ctitor al *Premiului Național de Compoziție* (1912), postură și moment crucial pentru școala națională. Acel strigăt al cronicarilor — „Enescu trebuie să vie!” — arată dependența culturală de geniul său, în vreme ce festivalurile dedicate lui Alfonso Castaldi și medaliile pentru Ion Nonna Otescu sau Alfred Alessandrescu demonstrează că Filarmonica a început să și exporte cultură, nu doar s-o importe. Fără îndoială, aici aflăm „vârful” emoțional și identitar al volumului; asistăm deja la ceea ce am putea numi „dinamica națională”, respectiv George Enescu și „Școala Românească”.

În paralel, dilema identitară (1912) bântuie printre cei care au condeit în mână, astfel că apare întrebarea critică: „*E firesc să încurajeze muzica românească?*”; totul pare o luptă între provincialism și universalitate. Se întetește focul criticilor: Dimitrie Dinicu, deși apreciat, intră sub tirul presei în 1914, semn că exigențele crescuseră enorm, iar criza finală răbufnește cu forță în stagiunea 1913–1914 atunci când, sub spectrul „vremurilor tulburi” („prefața” primei conflagrații mondiale), muzica devine un ultim refugiu de „reculegere sufletească”. Vă întrebați cum va fi tratată și această temă? Răspunsul e simplu: niciun parcurs cultural legat de note subiective (opinii, păreri, convingeri, interese), dar și de limitări financiare nu este liniar, drept care Octavian Lazăr Cosma nu evită să ne așeze în față și reversul medaliei: momentele tensionate, astfel că putem vorbi și despre crize depășite și despre „vremuri tulburi”.

Vă propun o altă abordare a salbei de stagiuni; urmând firul cronicilor credeți că acestea ne-ar putea oferi acea succesiune de *frames* din care s-ar putea reconstitui o peliculă de ciné-verité? Să încercăm experiența confirmărilor astfel:

- stagiunea 1906–1907 – este recitită ca stabilitate și noutate, când capitala înțelege că fără un nucleu permanent nu există progres, drept care Dimitrie Dinicu preia frâiele cu o mână de fier, vizând „armonia bine combinată” iar publicul trăiește șocul modernismului, Debussy fiind receptat ca o „ciudățenie rară”. Publicul, obișnuit cu romantismul, privește cu suspiciune impresionismul, dar critica salută „rafinamentul”, confirmând statutul orchestrei *Filarmonicii* prin vizita lui Mascagni: compozitorul operei *Cavalleria Rusticana* se află la pupitrul dirijoral;

- stagiunea 1907–1908 – a marcat însemnul a doi corifei: Enescu și Castaldi, validând creșterea interesului pentru compoziția autohtonă. Este ceasul la care George Enescu își impune autoritatea nu doar ca violonist, ci ca lider spiritual, dirijându-și propriile compoziții; în paralel, seara Alfonso Castaldi înseamnă recunoașterea rolului pedagogic și creativ al compozitorului italian stabilit în România;

- marcând simbolic sfârșitul unei epoci, stagiunea 1908–1909 (moartea și comemorarea muzicianului emblematic E. Wachmann) este act de educație civică, perfect integrat balansului modernism – tradiție. Prezența constantă a Reginei Elisabeta (Carmen Sylva) la concerte oferă o aură de prestigiu necesară finanțării și susținerii instituției, ceea ce impune și „gustul regal”; creația wagneriană „își menține prospețimea”, fiind motorul ce atrage publicul dornic de spectaculos;

- stagiunea 1909–1910 se află sub semnul lui Beethoven și Mahler, ciclul simfoniilor beethoveniene constituind proba de foc pentru orchestra; totuși, subzistă carențe (*Simfonia a IX-a* se cântă încă fără finalul coral din lipsa unui aparat vocal adecvat pregătit). Aceeși stagiune înseamnă și „impactul München”, orchestra acestui important centru cultural european făcând ca muzica lui Gustav Mahler să fie receptată ca revelație pentru publicul bucureștean;

- aceeași raportare la clasicism și virtuozitate (alte paliere) ne-o oferă stagiunea 1910–1911 prin *Simfonia Fantastică* a lui Berlioz; ea devine calul de bătaie al orchestrei, demonstrând virtuozitatea partidei de suflători (anterior pusă sub semnul întrebării). Debutul tinerei pianiste Clara Haskil uimește prin maturitate, fiind un moment de mândrie pentru școala românească de interpretare. Dacă vă întrebați care să fie „vârful absolut” al volumului de față, ei bine, este dificil de răspuns dar, totuși, merită să încercăm. Dacă ar fi să alegem un moment culminant, acesta ar putea fi stagiunea 1911–1912, atributul ei fiind, fără îndoială, apogeul internațional; poate fi considerată „ora astrală” a *Filarmonicii* de dinainte de anii marcați de prima conflagrație

mondială. Octavian Lazăr Cosma o descrie ca pe o stagiune în care Bucureștiul nu mai era o periferie, ci o capitală culturală veritabilă, impunând „3 premiere”:

1 – *standardul Weingartner* – prezența sa la pupitru a fost esențială, căci a oferit o lecție de „rară perfecțiune”. Cronicile vremii subliniază disciplina orchestrală pe care acest „dictator al baghetei” a reușit să o obțină;

2 – *triunghiul „de aur” al soliștilor* – într-un singur an, publicul îi ascultă pe Joseph Szigeti (violinistul intelectual), Eugene Ysaÿe (leul viorii) și pe membrii *Quartetului Capet*;

3 – *instituționalizarea națională* – 1912 este anul în care Enescu fondează *Premiul Național de Compoziție*, oferind o direcție clară tinerilor creatori români (pune piatra de temelie a creației simfonice românești moderne). *Filarmonica* devine astfel „laboratorul” muzicii naționale. Practic, este stagiunea în care se întâlnesc toate elementele: perfecțiunea dirijorală, instituționalizarea premiului de compoziție și vizita unor legende ale violonisticii. Este momentul în care *Filarmonica* din București încetează să mai fie o „instituție de stat” și devine un organism viu, european;

- stagiunea 1912–1913 promovează dilemele modernității prin Debussy – de la „ciudățenie” la „duh și claritate”; publicul bucureștean începe să înțeleagă nuanțe și prin Richard Strauss, căruia i se apreciază „formidabila instrumentație”, deși unii critici (mai conservatori) consideră că muzica sa nu are „nici farmec, nici grație”. În complementaritate absolută, contribuția autohtonă – Alfred Alessandrescu – apare ca o promisiune a „primăverii aurite” a componisticii românești;

- în contextul politic dat, cu umbra războiului planând din ce în ce mai amenințătoare, stagiunea 1913–1914 conduce spre „*Vremuri Tulburi*”, activitatea muzicală intensificându-se într-un refugiu („momente de reculegere sufletească”). Siegfried Wagner, fiu al marelui Richard Wagner, vine la București, consolidând cultul wagnerian iar genialul pianist polonez Arthur Rubinstein marchează, în manieră proprie, un final de epocă. Stagiunea cu care se încheie volumul II impune și *Tinerimea Simfonică* – prin care se readuce în prim plan nevoia de a educa tinerii, *Filarmonica* asumându-și rolul de „educator muzical”.

Concluzionând, dacă este să privim retrospectiv perioada 1906-1914 (fundație pe care s-a construit prestigiul de mai târziu al *Filarmonicii „George Enescu”*), ea poate fi încadrată sub cel puțin 3 comandamente socio-culturale pe care le servește din plin:

1 - **Evoluția de la divertisment la introspecție**, publicul învățând – la propriu – să asculte simfonii lungi, nu doar uverturi vesele;

2 - **Sincronismul:** Bucureștiul nu mai este o provincie culturală; premierele europene ajung la *Ateneu* în doar câțiva ani de la lansare;

3 - **Vocalitatea și Opera:** Deși *Filarmonica* este axată pe simfonic, colaborările pentru lucrări vocal-simfonice (odiseea operei *Înșir-te Mărgărite* pe muzica lui Alberto della Pergola, după feeria lui Victor Eftimiu) reprezintă, în paginile semnate de Octavian Lazăr Cosma, nu doar o simplă premieră, ci un simbol al ambiției culturale românești de la acea vreme.

Figură centrală a acestui volum, „maestrul ansamblului”, Dimitrie Dinicu este cel care a construit orchestra: pupitru cu pupitru, portativ cu portativ, cheie cu cheie, notă cu notă. Totuși, parcursul său nu a fost lipsit de amărăciune. Ca punct „forte”, muzicologul laudă temperamentul și priceperea acestui veritabil pedagog al orchestrei, disciplinând-o; cu toate acestea, spre finele perioadei analizate, Dinicu devine ținta unor atacuri virulente în presă. Să fie vorba despre exigența crescută a publicului (educat de vizitele unor Weingartner sau Nedbal) și a gazetarilor care reproșau uneori interpretări „prea palide” sau, dimpotrivă, „prea brutale”? Să fie vorba despre conflictul de viziune cerându-se perfecțiune constantă, împrăștiere, deschidere spre noi orizonturi pe care Dinicu, un clasic prin excelență, o gestiona cu dificultate în fața tinerimii simfonice efervescente? Nu primim un răspuns concludent în paginile volumului. Dar, în finalul acestuia, avem ocazia de a procesa traseul de la prima stagiune incluzând anul 1906 (când orchestra abia se stabilizea) la punctul terminus 1914 (cu microstagiunea de la Sinaia și succesele lui Rubinstein sau Enescu). În acest deceniu, Filarmonica a închis un cerc complet, reușind edificarea unei instituții (sub Wachmann și Dinicu), educarea publicului (prin concertele populare) și seducerea elitei europene (prin stagiunile de la Sinaia). Octavian Lazăr Cosma încheie astfel un volum dens conținând povestea modului în care o națiune își construiește o „voce” proprie prin sunet, într-un timp record de nici zece ani și lăsându-ne cu acea notă de „reculegere sufletească” – un amestec de mândrie pentru ce s-a construit și anxietate pentru ce avea să vină odată cu tunurile *Primului Război Mondial*. Este fascinant să te gândești cum, într-o lume fără înregistrări digitale, fără internet și sub spectrul unui război iminent, o mână de oameni (Wachmann, Dinicu, Enescu) a reușit să aducă la București „creierul” muzical al Europei și să umple sălile cu studenți și funcționari dornici de frumos. Imaginea *Ateneului* din 1914 vorbește de la sine: un loc unde, în ciuda criticilor acide și a bugetelor precare, se aplauda deopotrivă o simfonie de Beethoven și o primă audiție de Debussy, semn că „mărgăritele” începuseră deja să fie înșirate pe firul istoriei noastre.

Concluzia volumului II? Apelez la sintagma-refren „*Omul trăiește din speranțe*”; ne aflăm pe buza prăpastiei istoriei, cu imaginea unei *Filarmonici* care tocmai învățase să „zboare” (prin Debussy, Strauss și Enescu), onorându-și

misiunea de democratizare a culturii și de aducere a vibrației muzicii aproape de tinerimea simfonică, dar nevoită acum să se refugieze în „momente de reculegere sufletească”.

Volumul III (1914–1920)

Perioada avută în vedere de Octavian Lazăr Cosma ne așază în fața „Vârfurile de interes” ale perioadei, creionând tabloul fascinant al unei epoci de dinamică spectaculoasă: trecerea de la consolidarea identității muzicale naționale, prin „focul” *Primului Război Mondial*, până la triumful instituțional al *Filarmonicii*:

1 – *Vârful Genezei*: „Epoca noastră muzicală” (1914–1916) – reprezintă maturizarea conștiinței artistice românești, când nu mai suntem doar spectatori ai culturii europene, ci creatori incluși în circuitul de valori, așa cum este cazul lui Enescu „Arhitectul”, veritabilă forță motrice care impune capodopere complexe (precum *Simfonia a II-a* și actul III din *Parsifal*), oferindu-ne premisa identitară; *Premiul Național de Compoziție* reprezintă un crez, alături de care dorința de subvenționare a artei autohtone aduce speranța că „vom avea muzica noastră”, inclusiv prin lărgirea orizontului: includerea lui Bruckner și „istoria literaturii violonistice” (sete de educație și rafinament academic);

2 – *Vârful Rezilienței*: „*Inter Arma Silent Musae?*” (1918–1919). Chiar și într-o perioadă marcată de conflict, muzica refuză să tacă, devenind un „testament rar”, în care identificăm, în egală măsură, contrastul estetic (lumina lui Debussy și altitudinea lui César Franck servesc drept refugiu spiritual în fața ororilor războiului), rădăcinile (redescoperirea frumuseții cântecului popular ca sursă de supraviețuire culturală) dar și necesarele polemici, demonstrând că viața intelectuală este vibrantă, nu amorțită de front;

3 – *Vârful Tranziției și al Instituționalizării* (1919–1920) – moment al „schimbării de gardă” și al proiectelor monumentale care vor defini secolul XX: apusul și răsăritul (în timp ce „steaua lui Dimitrie Dinicu apune”, apare „revelația” George Georgescu, ca trecere de la eclectismul vechi la temperamentul modern, „straussian”); săgețile și reconfigurările (tensiuni post-război și disputele artificiale) devin semnele unei instituții care se curăță și se recalibrează și, în cele din urmă, apare *Proiectul FILARMONICA* – punct culminant absolut (venirea unor „coloși” – Felix Weingartner și Oskar Nedbal – confirmă faptul că Bucureștiul a devenit o capitală muzicală europeană de necontestat). Desigur, evoluția instituțională reflectată pentru perioada 1914–1920 este una spectaculoasă, marcând trecerea de la inițiative individuale și

entuziasm romantic la o structură profesionistă, stabilă și racordată la standardele europene. Axele acestei transformări aduc cu sine inevitabila trecere de la amatorism la un profesionalism din ce în ce mai riguros, explicabil în mare măsură și prin larga mobilizare favorizată de întoarcerea tinerilor muzicieni de la studiile din străinătate; deosebit de plastica formulare „cei care gâfâie la viori” (descriere a limitărilor tehnice de atunci) indică nevoia de a forma instrumentiști de elită, împlinind dorita misiune ca simfonicele să înceteze a mai fi simple evenimente sociale devenind, în schimb, „adevărată hrană sufletească” și instrument de educație națională. În paralel, se schimbă și modelul: *leadership*-ul în dirijat, observabil prin succesiunea și contrastul dintre lideri. Dacă Dimitrie Dinicu reprezintă epoca „eclectismului lăudabil”, o etapă de tranziție, necesară, dar care își atinge limitele, George Enescu acționează ca un „grandiose propagator” și „șef de școală”, impunând o viziune estetică și morală, iar George Georgescu apare ca „revelația”, aducând suflul modern, „straussian”; sub bagheta lui, instituția căpătă un temperament nou, mai incisiv și mai tehnic. În acest fel, ca proiect final, *FILARMONICA*, nu este doar o schimbare de nume, ci una de paradigmă; mari dirijori străini confirmă și validează destinul internaționalizării acestei instituții fundamentale a statului modern, pregătind terenul pentru ceea ce va deveni „epoca de aur” a muzicii românești interbelice (explorată deja de muzicolog într-un volum anterior). O perspectivă interesantă o reprezintă dirijorul invitat; dacă Enescu a fost „sufletul” și Georgescu „motorul”, Nedbal a fost „oginda” europeană în care s-a privit instituția pentru a se convinge că a ajuns la maturitate.

Explorarea de către autor a punctelor de maximă intensitate scoate în evidență esențialul prin secvența *Culminație – Complexitate – Sinteză*, moment în care răspunsul oricărui „de ce” devine explicație clară, deoarece aici se deznodă firele narrative sau argumentative acumulate în primele două volume. Culminația înseamnă impact, oferind satisfacția răspunsurilor mult așteptate pe ton de cele mai multe ori decisiv și revelator; complexitatea conduce la împingerea conceptelor spre limită, către nuanțele cele mai fine și excepțiile de la regulă (analiză aprofundată, detalii tehnice sau filosofice avansate), în vreme ce sinteza – ca vârf al oricăror conexiuni, face corelația între trecut, prezent și viitorul temei abordate. Nu este doar despre ce s-a întâmplat, ci despre moștenirea lăsată de acele idei sau evenimente. Privind lucrurile prin această cheie de citire, volumul III nu mai este doar „finalul”, ci devine destinația unde toate eforturile anterioare prind sens.

Desigur, volumul deschide și alte portaluri: politicul, birocrăția și orgoliile artistice, disputele între generații sau viziuni, intrigile pe care le-am putea numi de salon și care, în diverse grade, și-au pus amprenta asupra realității trăite în acei ani. Ce a prevalat: cearta pe regulamente ori ciocnirile pe cine a fost mai „patriot” în timpul războiului? Din volum aflăm un răspuns clar: calea de mijloc, cea în care perspectivele se întrepătrund și în care muzica își

vede de drumul ei, fie că este considerată hrană sufletească, fie că este privită drept prilej de „gâlceavă”. În timp ce în culise se aruncau „săgeți împotriva colaboraționiștilor” sau se purtau dispute birocratice, pe scenă se clădea o lume paralelă. Aici vedem că au prevalat acele momente de „puritate indicibilă” ale lui Enescu primite de public ca formă de exorcizare a tensiunilor. Arta nu doar că a supraviețuit „săgeților”, dar le-a făcut să pară irelevante. Când publicul ascultă *Simfonia cu cor* de Beethoven sub bagheta lui Enescu, micile orgolii politice dispar în fața absolutului. S-a adăugat „Proiectul FILARMONICA” – victorie a ideii că o națiune are nevoie de o „arhitectură sonoră” solidă pentru a exista cu adevărat. În această realitate, presa a afirmat răspicat că Enescu este „Singurul sortit să rămână”. Și astfel, într-o epocă de tranziție, unde „steaua lui Dinicu apune” și altele abia răsar, Enescu rămâne constanta divină, iar ceea ce astăzi privim ca victoria artei rezidă în capacitatea lui de a transforma cântecele poporului în „testament rar”, ridicând folclorul la rang de simfonie universală.

Cum îmi place să recitesc finalul volumului III? Ca pe o „Duminecă muzicală de o frumusețe rară”: în fundal, zgomotul polemicilor se stinge... se aude doar „avântul și sonoritatea” *Simfoniei a II-a* de Enescu. În cele din urmă, victoria este completă: instituția s-a născut, maestrul adulat pe marile podiumuri europene a fost recunoscut ca „șef de școală”, iar publicul a primit „hrana” promisă; arta nu a câștigat prin luptă directă cu birocrăția, ci prin altitudine. S-a ridicat atât de sus (la „altitudinea inspirației” lui César Franck), încât disputele de la sol nu au mai putut-o atinge.

Și ar mai fi ceva. Metaforele centrale ale volumului, la care subscriu:

- *Enescu privit ca Șef de școală*, nu doar un artist, ci un *DESTIN* („singurul sortit să rămână”);
- *arhitectura sonoră*: Muzica nu mai este doar divertisment, ci o construcție solidă, o structură de rezistență pentru spiritul național;
- *hrana sufletească*: într-o epocă de lipsuri materiale, concertele simfonice devin vitale pentru supraviețuirea morală.

În lumina acestor metafore, vă invit la lectura seducătoarelor și inspiratoarelor trei volume (cât tot atâtea tomuri!) dăruite muzicologiei românești de academicianul Octavian Lazăr *de Cosma*; adaug și un alt gând, în aceeași diagramă: dacă ne imaginăm *Filarmonica* drept catedrală, Wachmann i-a turnat fundalul, Dinicu i-a ridicat zidurile, Georgescu i-a montat cupola, dar Enescu rămâne cel care a știut să-i aducă înăuntru, întreagă, zestrea de lumină solară prin *Premiul Național de Compoziție* (veritabilă „declarație de independență” artistică), transformând clădirea – devenită *Ateneul* nostru cel de toate zilele – într-un spațiu viu, sacru.

SUMMARY

Carmen Stoianov

Octavian Lazăr Cosma teaches us that, in order to know where we're going, we must fully understand the "score" of our past

The Bucharest Philharmonic in the Spotlight of Music Chronicles is a three-volume work by Octavian Lazăr Cosma: 1866–1906; 1906–1914; 1914–1920, encompassing the broad span of "more than a century and a half." The methodological value of this work lies in its validation of the music chronicle as a historical document. It is the history of an institution engaged in the task of cultivating an audience capable of appreciating the art of sound at the level of performance encompasses the triad of emotion, criticism, and the audience's resilience. By letting the "spotlight of the chronicle" illuminate the past, the author offers us a vivid, subjective, and compelling history of how Bucharest succeeded in becoming a European musical capital. Here, then, is a seminal work – among many others by the maestro! – that continues, from a different vantage point, a different perspective, and a different interpretation compared to other musicologists, the story of this key institution in the realm of Romanian symphonic music.

Amphitrio – „Timelines”

Berti Barbera

Muzica bună te ia din prima, de aceea a fost simplu să-mi placă *Amphitrio*. Ei au stabilit un standard de care aş dori să mă las surprins cât mai des pe scena din România. De ce spun asta?

Combinaţiile riscante de genuri, stiluri şi moduri de articulare sunt, în muzica românească, fie sclipire, fie caraghioslăc. Ethosul românesc ilustrat muzical generează deopotrivă reuşite remarcabile şi un maldăr de balast ambalat frumos şi distribuit cu cinism unui public care primeşte ce se dă sau care preia mimetic pentru că află că e *cool*. Fără să mai insistăm pe balast, propun o reuşită, una dintre acele revelaţii muzicale pe care le întâlneşti destul de rar, de aceea te poţi bucura mai mult de ele, le poţi asculta mai atent şi îi poţi urmări pe creatorii lor câtă vreme se manifestă cel puţin la fel de consistent.

Formula de trio are o istorie lungă şi fertilă în jazz, de la Bud Powell şi Bill Evans până la Leszek Możdżer cu Lars Danielsson şi Zohar Fresco. Un trio bun nu pierde nimic prin dimensiune, câştigă dialog, spaţiu şi coeziune. Pianul, (contra)basul şi tobele, în mâinile potrivite, pot spune totul. *Amphitrio* se înscrie în această tradiţie cu o bază solidă în şcoala clasică şi în auditii esenţiale. Pianistul Andrei Petrache, basistul Mike Alex şi bateristul Philip Goron formează un trio construit pe complementaritate, pe energie comună şi pe o admirabilă unitate de intenţie. Din 2020, când grupul se numea Andrei Petrache Trio, iniţialele numelor membrilor s-au unit în noua denumire. *Amphitrio* înseamnă jazz european, scriitură complexă, bine articulată pe un teritoriu muzical comun descoperit. Recunoaştem ecouri nordice, motive estice, o panoramă sonoră redată detaliat, virtuos şi entuziast. Acustic, electric, groove şi suficiente motive de plăcută mirare. Aer proaspăt, contemporan!

„Timelines”, albumul lansat în 2024, porneşte dintr-un impuls dublu: dorinţa de a face ceva nou şi dorinţa de a celebra libertatea. În 2024, la 35 de ani de la eliberarea de sub regimul dictatorial, *Amphitrio* a conceput turneul „What Freedom Sounds Like” în 11 ţări, 8 dintre ele făcând parte din fostul bloc comunist, şi un album în care fiecare piesă porneşte dintr-un element folcloric specific fiecăreia dintre aceste ţări: România, Ungaria, Bulgaria, Germania, Polonia, Serbia, Cehia, Slovacia. Opt ţări, opt poveşti, un limbaj comun.

Albumul începe cu „Lynx”, cu cea mai intimă poveste de culise. Andrei Petrache a numit-o iniţial „Electron”, un „statement” pentru intrarea trupei în

lumea muzicii de fuziune, puternic și direct, cât mai reprezentativ. Apoi a venit modificarea: râsul, un animal pe cât de puternic în solitudinea lui, pe atât de rar, a fost alegerea ca simbol de distincție asociat cu România. Tema melodică are rădăcini folclorice, dar travestită în acest limbaj elaborat, capătă o energie pe care folclorul pur nu ar fi putut-o genera. Poate cea mai bună alegere pentru începutul unui album: România nu e evocată lent, nostalgic, ci prin forța unui animal sălbatic care încă trăiește în pădurile ei. Completarea ideală în acest format cu tentă rock este chitara lui Nicu Patoiu, cu fiecare notă implicată în sensul muzical.

„Weave of Time” pornește dintr-o țesătură tradițională slovacă. În mitologia slavă, destinul omului era țesut de Sudičky, cele trei femei care țeseau firul vieții fiecărui om la naștere. A țese înseamnă a crea destin, a lega prezentul de trecut și de viitor. Piesa cu intro de pian merge înapoi în timp, revine la simbolul slovac, la fel ca țesătura: un fir care se întoarce mereu la punctul de plecare, dar într-un alt strat. Pentru un trio de jazz e o idee muzicală extraordinară: tema care revine transformată, variațiunile care păstrează firul de bază, ritmul spiralat și adaosul timbral inspirat prin țesătura de flugelhorn a lui Sebastian Burneci.

„Marta” vine de la Baba Marta, bătrâna capricioasă din folclorul bulgar care personifică luna martie. Când e în toane bune, aduce soare și căldură. Când e supărată, aduce zăpadă și ger. De aceea vremea din martie e atât de schimbătoare, pentru că reflectă stările ei. De 1 martie, bulgarii poartă Martenitsa, un șnur împletit din fire albe și roșii, echivalentul măștișorului românesc. Alb pentru iarnă, roșu pentru viață. Se poartă până când vezi primul copac înflorit sau prima rândunică. Ambivalentă, imprevizibilă, cu o energie arhaică de zeiță a vremii și a trecerii timpului, Marta e ilustrată sincopat și poliritmic, ca și cum ne-ar dezvălui rostul muzical al tradiției de la sud de Dunăre.

„Lorelei” e sirena născută din literatura romantică germană și nu din folclorul străvechi. Clemens Brentano a inventat-o în 1801, Heinrich Heine a dus-o la nemurire în 1824 cu poemul său celebru. O femeie de o frumusețe copleșitoare stă pe stânca de pe malul Rinului, își piaptăna părul auriu și cântă. Marinarii, vrăjiți, nu mai iau seama la curenții primejdioși și se îneacă. Nu urmărește deliberat fatalitatea, e o frumusețe care ucide prin simpla ei existență. O legendă revitalizată de o piesă densă, dramatică, cu o componentă romantică amplificată de violoncelul lui Mihail Grigore.

„Emese's Dream” pornește dintr-un fragment de folclor maghiar. Emese e mama lui Álmos, primul conducător al triburilor maghiare care au migrat spre Pannonia în secolul IX. Visul ei profetic, cu vulturul care prin contopire a format un șuvoi de apă ce a hrănit pământul fertil, a fost interpretat ca semn că din ea se va naște un urmaș, conducător al unui popor mare. Béla Bartók a petrecut ani călătorind prin sate din Ungaria, România,

Bulgaria și Turcia, culegând melodii folclorice pe cilindri de ceară. Materialul acesta a devenit baza gândirii lui muzicale. *Amphitrio* au preluat un fragment din această culegere și l-au transformat în emblemă sonoră, așa cum făcea Bartók însuși: reconfigura materialul arhaic, îl aducea în atenție într-un limbaj modern. Astfel se încheie un cerc al continuității muzicale.

„Poppyflower”, floarea de mac e unul dintre cele mai încărcate simboluri ale memoriei și sacrificiului polonez. Bătălia de la Monte Cassino din 1944, câștigată în mare parte de Corpul II Polonez al generalului Anders, s-a desfășurat pe dealuri acoperite de maci roșii, înroșiți, se spune, de sângele celor căzuți. Din acea noapte dinaintea asaltului final a apărut cântecul *Czerwone maki na Monte Cassino* (*Macii roșii de pe Monte Cassino*), unul dintre cele mai emoționante cântece patriotice poloneze. Dar macul are și rădăcini mai vechi: în tradiția populară poloneză era asociat cu somnul, cu visul și cu lumea de dincolo, o punte între vii și morți. Referința la Chopin, o mazurcă jazz în măsură ternară, adaugă profunzime, iar oniricul, de obicei dizolvat în lumina zilei, e păstrat în memoria piesei și prin Cătălin Milea, care a ales perfect saxofonul sopran pentru această completare.

„Echoes of the Wolf Trail” e inspirată din folclorul sârb, unde lupul e mai mult decât un simbol al puterii, e o prezență ambivalentă, la granița dintre lumea oamenilor și lumea spiritelor. În mitologia slavă veche, lupul era asociat cu Veles, zeul lumii subpământene, mediator între vii și morți. În baladele epice sârbe culese de Vuk Stefanović Karadžić în secolul XIX, lupul apare ca animal totemic, ca ghid care cunoaște drumurile ascunse prin pădure, potecile pe care le urmează doar cei inițiați. *Wolf Trail* poate fi drumul invizibil pentru oameni obișnuiți, care leagă locuri și timpuri diferite. O temă care dispare și re apare, ca urmele unui lup în zăpadă.

„Bohemian Horse” imaginează pădurile și spațiile deschise ale Boemiei, o regiune cu o identitate culturală foarte distinctă, care a dat Europei o tradiție muzicală excepțională. Atât de mulți muzicieni ai Boemiei au populat orchestrele europene în secolul XVIII încât expresia „muzician boem” a ajuns să însemne generic un muzician rătăcitor, liber, independent, uneori în sens peiorativ. Calul în folclorul slav e animalul libertății și al spațiului deschis. Pe umerii lui Dvořák și Smetana, *Amphitrio* redau frumusețea pură, amplificată de armonia sublimă a grupului vocal *Blue Noise*.

Toți suntem unici, dar foarte puțini pot produce un asemenea album. E nevoie de resurse, concentrare, nelimitată inspirație și, mai mult decât orice, motivare, într-un mediu istovit de impostori. *Amphitrio* amplifică de câteva ori potențialul muzical al scenei românești, iar concertele lor deja entuziasmează publicul din întreaga Europă. Nu mă impresionează doar conținutul muzical, ci și coerența cu care este adresat publicului. Muzicieni serioși, foarte bine pregătiți, care cântă cu sens și cu plăcere, într-un limbaj complex, livrat într-o sonoritate accesibilă. Și nu prea cunosc un semn de reverență mai nobil decât

conținutul acestui album care celebrează actualitatea prin posibilitățile ei diverse, libertatea, desigur, precum și sursa inepuizabilă de inspirație a culturii europene.

SUMMARY

Berti Barbera

***Amphitrio* – „Timelines”**

Pianist Andrei Petrache, bassist Mike Alex, and drummer Philip Goron form a trio built on complementarity, shared energy, and an admirable unity of purpose. Since 2020, when the group was known as the Andrei Petrache Trio, the initials of the members' names have come together to form the new name. *Amphitrio* stands for European jazz, complex compositions, well-articulated within a shared musical territory they have discovered. We recognize Nordic echoes, Eastern motifs, and a soundscape rendered in detail, with virtuosity and enthusiasm. Acoustic, electric, groove, and plenty of reasons for pleasant surprise. A fresh, contemporary vibe!

“Timelines,” the album released in 2024, stems from a twofold impulse: the desire to create something new and the desire to celebrate freedom. In 2024, 35 years after the fall of the dictatorial regime, *Amphitrio* conceived the “What Freedom Sounds Like” tour across 11 countries—8 of which were part of the former Communist bloc—and an album in which each song draws on a folk element specific to each of these countries: Romania, Hungary, Bulgaria, Germany, Poland, Serbia, the Czech Republic, and Slovakia. Eight countries, eight stories, one common language.