

CUPRINS

PAGINA

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

STUDII

Corneliu Dan Georgescu Muzica lui Aurel Stroe privită din perspectivă arhetipală Studiul arhetipurilor muzicale (XI)	5
80 de termeni utilizați în muzica lui Aurel Stroe. Glosar	24
George-Ioan Păiș „Secolul serial” și paradoxul controlului	39

INTERVIURI

Andra Apostu Un dialog cu managerul Artexim, compozitoarea Cristina Uruc	56
--	----

CREAȚII

Iulian Bogdan Vodă Debutul primei simfonii a lui Tiberiu Olah, între exercițiu de admirație și elemente de originalitate dramaturgică și formală	74
---	----

RECENZII

Diana Rotaru Colecționarul de idei: Dan Dediu are ac de urechea noastră	84
Carmen Cârnelci-Cavassi <i>Portal în sonor</i> <i>Cercetări... Restituiri... Conexiuni... Corespondențe... Cronici...</i>	91

TABLE OF CONTENTS

	PAGE
Preamble	3
STUDIES	
Corneliu Dan Georgescu Aurel Stroe's music viewed from an archetypal perspective A study of musical archetypes (XI)	5
80 terms used in Aurel Stroe's music. Glossary	24
George-Ioan Păiș The „Serial Century” and the paradox of control	39
INTERVIEWS	
Andra Apostu A dialogue with Artexim's manager, composer Cristina Uruc	56
CREATIONS	
Iulian Bogdan Vodă The debut of Tiberiu Olah's <i>First Symphony</i> , between an exercise in admiration and elements of dramaturgical and formal originality	74
REVIEWS	
Diana Rotaru The Idea Collector: Dan Dediu has our ear	84
Carmen Cârnelci-Cavassi <i>Sound Portal</i> <i>Research...Reinterpretations...Connections...Correspondences...Chronicles...</i>	91

PREAMBUL

Primul studiu al acestui număr al revistei *Muzica* este semnat de Corneliu Dan Georgescu care explorează structurile profunde ale creației lui Aurel Stroe prin extinderea în plan muzical a teoriei arhetipurilor lui C. G. Jung. Analiza urmărește relațiile dintre arhetipurile Incipit-Finis, Persona-Umbra, Animus-Anima, Androgynus, Puer și Duplex Nativitas și modul în care acestea se configurează diferit în diverse etape și lucrări ale compozitorului. În centrul interpretării se află tensiunea dintre Animus, asociat organizării și structurii, și Umbra, asociată rupturii, negației și tragicului. Studiul este completat de un amplu glosar de 80 de termeni, care cartografiază universul conceptual al lui Stroe, aflat la intersecția dintre știință, structuralism, muzici tradiționale și sensuri metaforice personale.

Plecând de la afirmația muzicologului britanic Arnold Whittall, conform căreia secolul XX poate fi numit „secolul serial”, autorul celui de al doilea studiu, George-Ioan Păiș oferă o reflecție profundă asupra moștenirii conceptuale a serialismului ca mișcare estetică și tehnică de compoziție. Centrat în jurul personalității compozitorului francez Pierre Boulez (cu ocazia centenarului nașterii sale), articolul analizează „paradoxul serialismului total”, privit ca o problemă acută de control și luare a deciziilor în actul componistic. De asemenea, este explorat impactul acestui curent asupra gândirii muzicale contemporane și asupra modului în care muzica este receptată de public.

Rubrica *Interviuri* prilejuiește întâlnirea cu compozitoarea Cristina Uruc, manager Artexim și coordonatorul echipei care organizează Concursul și Festivalul Internațional „George Enescu”. Discuția urmărește traseul profesional al acesteia, de la formația de compozitor și primele experiențe de organizare de evenimente culturale până la conducerea unor proiecte de anvergură.

Oprindu-se asupra unui punct de referință fundamental în simfonismul românesc al anilor '50, Iulian Bogdan Vodă deschide noi perspective muzicologice asupra debutului simfonic al lui Tiberiu Olah. Analiza primei mișcări a *Simfoniei I* demonstrează aplicarea riguroasă a *Secțiunii de Aur* de către compozitor. Lucrarea lui Olah este prezentată ca o sinteză magistrală între forța viscerală de tip șostakovian și logica geometrică a lui Béla Bartók, păstrându-și totodată o profundă independență dramaturgică și stilistică.

Diana Rotaru publică o recenzie a volumului lui Dan Dediu intitulat *Acul urechii*, apărut în anul 2026. Cartea este descrisă ca o veritabilă *Wunderkammer*. Eseurile cuprinse în volum dezvăluie profilul unui compozitor care funcționează ca un „clopot uman”, vibrând la stimulii culturali din jur, a cărui proză este marcată de virtuozitate lingvistică și de o profundă vocație pedagogică.

Cel de-al doilea text critic, semnat de Carmen Cârnelci-Cavassi, este dedicat textelor lui Carmen Stoianov, reunite într-un volum sub titlul *Portal în sonor*. Recenzia evidențiază amploarea și diversitatea cercetărilor incluse. Sunt subliniate capacitatea autoarei de a recupera informații și perspective mai puțin cunoscute, de a descoperi contexte și a construi conexiuni și de a transforma cercetarea muzicologică într-un parcurs deschis către noi direcții de investigație.

Andra Apostu
Redactor

PREAMBLE

The first study in this issue of *Muzica* magazine is signed by Corneliu Dan Georgescu, who explores the underlying structures of Aurel Stroe's work by applying C. G. Jung's theory of archetypes to the musical realm. The analysis examines the relationships between the archetypes Incipit-Finis, Persona-Umbra (Shadow), Animus-Anima, Androgynus, Puer, and Duplex Nativitas, and how these take on different forms in various stages and works of the composer. At the heart of this interpretation lies the tension between the Animus, associated with organization and structure, and the Umbra, associated with rupture, negation, and the tragic. The study is complemented by an extensive glossary of 80 terms that maps out Stroe's conceptual universe, situated at the intersection of science, structuralism, traditional music, and personal metaphorical meanings.

Following the assertion by British musicologist Arnold Whittall that the 20th century can be called the "Serial Century", the author of the second study, George-Ioan Păiș offers a profound reflection on the conceptual legacy of serialism as an aesthetic movement and compositional technique. Centered on the figure of the French composer Pierre Boulez (on the occasion of the centennial of his birth), the article analyzes the "paradox of total serialism," viewed as an acute problem of control and decision-making in the act of composition. It also explores the impact of this movement on contemporary musical thought and on the way music is received by the public.

The *Interviews* section features a conversation with composer Cristina Uruc, manager of Artexim and coordinator of the team that organizes the "George Enescu" International Competition and Festival. The discussion traces her professional journey, from her training as a composer and her early experiences in cultural organization to her leadership of large-scale projects.

Focusing on a fundamental landmark in Romanian symphonic music of the 1950s, Iulian Bogdan Vodă opens up new musicological perspectives on Tiberiu Olah's symphonic debut. His analysis of the first movement of the *First Symphony* demonstrates the composer's rigorous application of the *Golden Ratio*. Olah's work is presented as a masterful synthesis of Shostakovich-like visceral power and Bartók's geometric logic, while retaining a profound dramaturgical and stylistic independence.

Diana Rotaru publishes a review of Dan Dediu's book titled *Acul urechii (The Ear's Needle)*, published in 2026. The book is described as a veritable *Wunderkammer*. The essays in the volume reveal the profile of a composer who functions as a "human bell," resonating with the cultural stimuli around him, and whose prose is marked by linguistic virtuosity and a profound pedagogical calling.

The second critical article, written by Carmen Cârnelci-Cavassi, is devoted to Carmen Stoianov's collection of essays, titled *Portal în sonor (Sound Portal)*. The review highlights the breadth and diversity of the research included. It emphasizes the author's ability to uncover lesser-known information and perspectives, to discover contexts and establish connections, and to transform musicological research into a path open to new directions of inquiry.

Andra Apostu
Editor

STUDII

Muzica lui Aurel Stroe privită din perspectivă arhetipală Studiul arhetipurilor muzicale (XI)¹

Corneliu Dan Georgescu

Scopul acestui demers este acela de a releva unele dimensiuni ale muzicii lui Aurel Stroe care nu se percep la o primă audiție, deci o încercare de a explica *sensul* structurilor muzicale. Premise necesare sunt o bună cunoaștere a operei acestui compozitor, precum și acceptarea ideii că, „în spatele” structurilor muzicale stau anumite principii de organizare, iar, la un nivel mai profund, există și o anumită semnificație a acestora în plan psihologic. Fapt este că muzica lui Stroe oferă, prin bogăția ei informațională, un teren ideal pentru asemenea interpretări. Nu am în vedere impresii subiective, ci tocmai ceva ce poate fi definit, în mare măsură, obiectiv.

Punctul de vedere pe care îl susțin, explicat în repetate rânduri în diverse studii începând din 1980, reprezintă o extensie în plan muzical a teoriei arhetipurilor psihice formulate de Carl Gustav Jung. Voi evoca aici, pe scurt, elementele de bază ale acestei teorii, după care voi aborda următoarele arhetipuri sau cupluri de arhetipuri jungiene: **Incipit-Finis**, **Persona-Umbra**, **Animus-Anima**, **Androgynus**, **Puer** și **Duplex Nativitas**. Denumirea acestora a fost preluată de la Jung sau, pentru consecvență și pentru a evita confuzia cu accepțiunea uzuală a cuvântului respectiv, formulată în stilul lui printr-un termen în limba latină. Fiecare dintre aceste arhetipuri a fost tratat în studii speciale (vezi bibliografia, secțiunea separată dedicată arhetipurilor muzicale, menționată pentru a evita pe cât

¹ Acest text a fost redactat pentru a fi prezentat la un simpozion din Germania, de aceea, el conține multe informații (mai ales cu referire la noțiunea de *arhetip muzical* în general sau la Aurel Stroe) cunoscute probabil publicului de specialitate român, dar necunoscute celui german.

posibil auto-citățile repetate) din care voi prelua aici consistent ideile principale, noutatea acestui text constând în aplicarea lor la muzica lui Aurel Stroe într-un prim demers exemplificativ.

Fără a oferi o definiție explicită a arhetipului, C. G. Jung se referă în repetate rânduri la această noțiune centrală a psihologiei sale analitice. El consideră arhetipurile, numite inițial „dominante ale subconștientului colectiv” [Jacob 1999:48], un dat psihic primordial comun, datorat acumulării unor experiențe nenumărate repetate continuu [Jung 1965:434]. Jung afirmă că subconștientul „s-ar învârti la nesfârșit în jurul lui însuși”, dacă nu ar interveni conștientul „ca să-l elibereze” [Keintzel 1991:79]; dar și conștientul s-ar închista, dacă nu ar interveni subconștientul „să-i dea viață”. În concepția lui Jung, arhetipurile în sine sunt vide, elemente pur formale, *facultas praeformandi* [Jung 1963:124, 128, 129; 1971:167]; ele nu sunt figurabile sau exprimabile în esența lor, ci pot fi doar sugerate printr-un simbol [Jung 1970, *Psychologie...*: 25]. Totodată, ele își schimbă permanent forma. De aceea trebuie diferențiat *arhetipul* – noțiune abstractă, referitoare la un conținut psihic dificil de definit, invariabil și independent de o anumită epocă sau regiune – de *reprezentările arhetipale*, adică formele materiale concrete și variabile ale expresiei sale, dependente de factori temporali și spațiali. În măsura în care ne ocupăm de muzică privită ca artă, deci dorim să o înțelegem și să o explicăm nu doar la nivel fizic-acustic, ci și ca produs uman conștient și, în mare măsură, subconștient, acest punct de vedere îmi pare indispensabil.

Nașterea (*Genesis, Incipit, Initium, Începutul*) este deschisă tuturor posibilităților. Ea semnifică tulburarea unei ordini sau a unei unități preexistente prin apariția a ceva nou, care se afirmă, se construiește, se dezvoltă, se amplifică; implică elan, direcționare, dar și așteptare, speranță, deci tensiune, încordare. **Moartea** (*Mortem, Finis, Sfârșitul*) este, într-un anumit sens, obligată să țină seama de ceea ce a fost; ea implică, prin urmare, împlinire, concluzie, dar și închidere, deci relaxare, destindere sau disoluție, dezagregare, uneori transfigurare, apoteoză, perspectiva unei „învieri” [Georgescu 1986].

Persona desemnează fațada, dimensiunea simbolic asociată zilei, luminii, soarelui, convenției, aparenței, tradiționalismului, dorinței de a fi plăcut, acceptat, admirat, de a se integra într-o comunitate. **Persona** reprezintă, așadar, „masca” pe care fiecare o poartă într-o anumită societate sau într-un anumit context. În schimb, **Umbra** este definită de Jung drept „ceea ce omul nu vrea să fie” [Jung 1991:191]. Ea reprezintă latura negativă a personalității, partea întunecată, ascunsă, simbolic legată de noapte, de dorințe refulate, de ceea ce este asocial, opus a ceea ce este considerat normal și acceptabil pentru ceilalți – deci tocmai ceea ce fiecare respinge, neglijează

sau dorește să ascundă: egoism, narcisism, invidie, ură, teamă, complexe de inferioritate, lașitate, dar și unele calități pozitive „deranjante”.

Problema principală este aceea că **Umbra** este rareori percepută ca atare; de cele mai multe ori se manifestă doar sub forma unei „revelații negative” trecătoare, imediat respinse. Totuși, **Umbra** nu poate fi suprimată: ea trebuie acceptată și integrată, pentru a evita rebeliunea ei sub nivelul conștiinței, adică un dezechilibru psihic. Din punct de vedere funcțional, la un nivel general, arhetipul **Persona** are un rol de integrare socială, convențională, în timp ce arhetipul **Umbra** „se ascunde”, are un rol negativ, antisocial.

Animus nu se referă la bărbat ca atare, ci la rațiune, logică, constructivitate, disciplină, fecundare, paternitate. **Anima** nu se referă la femeie ca atare, ci la sensibilitate, emoționalitate, receptivitate, fertilitate, maternitate. Ambele arhetipuri se găsesc atât în personalitatea masculină, cât și în cea feminină, în proporții și cu funcții diferite.

Arhetipul **Animus** poate fi considerat ca având o funcție predominant organizatoare; rolul său este acela de a distinge, de a cunoaște, de a controla. Arhetipul **Anima** pare a avea o funcție specială de relație între conștient și subconștient; misiunea sa este aceea de a unifica, de a integra elemente ale subconștientului în conștiință, de a compensa o rațiune prea rigidă [Jung 1958:54]. În toate cazurile este vorba despre „personalități parcelare” [Jung 1958:54], despre zone fragmentare, incomplete, ale unui psihic, care poate integra sau proiecta – în cel mai rău caz, refula – componente complementare esențiale proprii sale *individuații*, adică împlinirii unei personalități complete, echilibrate, armonioase.

La rândul său, arhetipul **Androgynus** – noțiune care, în accepțiunea curentă, sugerează proprietăți sexuale atât masculine, cât și feminine – nu se referă la o ciudățenie anatomică, ci la o sinteză, la un echilibru al arhetipurilor **Animus** și **Anima**: atât rațiunea și disciplina, cât și emoționalitatea și sentimentele se îmbină, în proporții echilibrate, într-o unică structură psihică stabilă. Această *coniunctio oppositorum* (*syzygium*) este rezultatul unui proces de individuație avansat, care nu diminuează calitățile specifice de tip **Animus** sau **Anima**, ci le împlinește prin complementaritatea lor.

În ceea ce privește *proiecțiile* acestor arhetipuri, ele reprezintă, ca orice proiecție psihică, o reacție subconștientă [Jung

1990:62; Jacobi 1991:91], deci involuntară, necontrolabilă. Aceste proiecții pot conduce la o polarizare exagerată, posibil nelogică, asupra unui bărbat concret sau asupra unei femei concrete. Jung deosebește patru trepte ale *imaginii Animus*: prima definește „forța naturală a sălbaticului”; a doua, „fapta curajoasă a eroului”; a treia, „abilitatea cuvântului politicianului sau artistului”; a patra, „spiritualitatea terapeutului sau a preotului”. În mod similar, arhetipul **Anima** cunoaște patru *imagini*: prima trimite la imaginea „mamei primordiale” (Eva), situată la nivel pământesc, pur biologic, privind înmulțirea – principiul Bios; a doua se bazează pe imaginea ce privește în primul rând activitatea erotică, însă ridicată la nivel estetic și romantic (Elena – principiul Eros); a treia privește principiul feminității spiritualizate (Maria – principiul genezei spirituale); a patra găsește în imaginea respectivă „înțelepciunea absolută” (Sofia).

Dar proiecțiile funcționează curent, inclusiv fixațiile respective: cele ale **Animus**-ului asupra oricărui bărbat – fiu, frate, tată, prieten, coleg, iubit, vedetă sportivă, erou, profesor, doctor, conducător, – sau asupra unor calități atribuite masculinității în general: caracterul activ, inițiativa, forța; iar proiecțiile **Animei** asupra oricărei femei – fiică, soră, mamă, prietenă, colegă, iubită, soră de caritate, artistă celebră, model erotic, profesoară, – sau asupra unor calități atribuite feminității în general: caracterul pasiv, finețea, labilitatea, sentimentalismul. Repet: proiecțiile sunt involuntare și necontrolabile și pot fi ilogice.

În mod similar, arhetipul **Puer** nu se referă la copil ca persoană, ci la latura infantilă, în sens abstract, a unui om de orice vârstă: curiozitate, impuls către joc, experimentare, cercetare, instinct, intuiție, naturalețe, nevinovăție, creativitate, uneori naivitate, vulnerabilitate, nesiguranță.

În fine, arhetipul **Duplex Nativitas** („dubla naștere”) nu se referă la ceva ce, din punct de vedere biologic ar fi oricum imposibil, ci la ideea unei *origini simultan umane și divine*, curentă în mitologia greacă, și în general în mitologia eroilor, cu un rol important în mistere și religii; sau la dualitatea *materie–spirit, trup–suflet*, eventual la o transformare radicală în viața unui om, având semnificația unei noi nașteri. Ea poate fi înțeleasă și ca „renaștere după o primă moarte”, respectiv inițiere, pentru Jung, inițierea fiind – după o moarte cauzată de o neadekvare, care necesită o transformare radicală – un proces de redefinire, o „reînviere” ce presupune și o jertfă [Samuels... 1991:112].

Arhetipurile **Androgynus**, **Puer** și **Duplex Nativitas** sintetizează, într-un fel, ceea ce relevă primele două perechi de arhetipuri ca diferit, eventual opus, integrând elementele respective sau concentrându-se asupra unor aspecte în cea mai mare parte neutre. Dintre acestea, Jung acordă o atenție deosebită

arhetipului **Puer** (*das Kind-Archetyp* [Jung 2001:107–136]). Gradul de ambiguitate al acestui arhetip, inclusiv caracterul contradictoriu al calităților sale, depășește cazurile descrise anterior. El poate însemna creștere, dezvoltare, copilul divin, piticul ca expresie a unei forțe naturale ascunse [Jung 2001:113], o stare trecută care nu se mai întoarce [Jung 2001:118], un viitor potențial [Jung 2001:119], abandonul, suspensia, pericolul [Jung 2001:123], nemurirea [Jung 2001:125], hermafroditismul, nediferențierea [Jung 2001:129], rezultatul unirii contrariilor, vulnerabilitatea, infantilismul, absența identității sau forța divină [Jung 2001:133–135].

Aparținând subconștientului colectiv – ca de altfel toate celelalte arhetipuri – între cele șapte arhetipuri menționate mai sus există contacte multiple, dar nu echivalențe sau simetrii stricte. Aceste contacte constau în înrudiri, suprapuneri parțiale, sau opoziții, complementarități. Conform teoriei lui Jung, unele arhetipuri pot acționa simultan sau interfera, fenomen pe care el îl numește „constelare”. Unele arhetipuri par a avea capacitatea de a se grupa, de a forma asemenea „constelații” cu proprietăți comune. Perechi de arhetipuri, fără a alcătui însă simetrii perfecte, sunt cuplajele **Persona-Umbra**, **Animus-Anima** sau **Incipit-Finis**. Alături de acestea, arhetipurile **Androgynus**, **Puer** și **Duplex Nativitas** ocupă fiecare o poziție izolată specială.

Se pot observa, de pildă, unele asemănări între **Persona** și **Animus** (preponderența ordinii, a logicii, a regulilor, a previzibilului) sau între **Umbra** și **Anima** (preponderența sensibilității, a imprevizibilului), precum și între **Anima** și **Puer** (preponderența instinctului, spontaneitatea), ori între **Puer** și **Androgynus** (evitarea sau depășirea dualității **Animus–Anima**). În acest context, Jung se ocupă în mod special de acele arhetipuri, care au o ancorare mai profundă în subconștient, cum sunt arhetipurile **Anima** și **Puer**.

Arhetipurile sunt omniprezente în miturile și basmele din literatura universală [Jung 1970, *La Conscience...*]. Deoarece orice dat psihic este preformat, sunt preformate și funcțiunile sale separate, mai ales acelea care provin nemijlocit din disponibilitatea subconștientului. Între ele se află, înainte de toate, fantezia creatoare [după Jung 1990:1, 9, 78–79, 124] și, implicit, arta. Jung a citat adesea miturile, basmele, visele, simbolurile, religia și arta, în general, ca forme curente de exprimare a arhetipurilor. Pentru el, simbolurile „au calități arhetipale”, zeii „se comportă arhetipal”, iar miturile sunt „înscenări arhetipale” [Samuels... 1991:44]. El a evitat însă consecvent să se refere la muzică. Se pare că nu a fost o omisiune întâmplătoare: conform mărturiei pianistei Margaret Tilly, Jung s-ar fi exprimat în 1956, deci către sfârșitul vieții sale, în sensul că „muzica îl irită”, deoarece ea „lucrează cu un material arhetipal extrem de profund, dar cei care o practică nu realizează acest lucru”.

În cele ce urmează, se consideră că muzica nu se reduce la partitură sau la înregistrare, acestea fiind doar forme de conservare convenționale ale ei. Va fi vorba despre muzica privită ca organism viu, despre „proiectul”, ideea sau „sufletul” ei, existent ideal în mintea compozitorului înainte ca aceasta să primească un „corp material”, precum și despre transmiterea acestui proiect către ascultător prin intermediul structurilor muzicale. Se poate vorbi despre un *metalevel*, unde ideea muzicală s-ar constitui, înainte ca ea să fie formulată printr-un algoritm de către compozitor [Taube: 2004]. Se are în vedere, desigur, o privire simbolică. Valoarea unei asemenea cercetări constă în aceea că ea ne permite să abordăm semnificații care, în mod normal, sunt neglijate.

Mă voi concentra asupra a șase lucrări reprezentative pentru diferitele perioade de creație ale lui Aurel Stroe: *Arcade*, *Laude*, *Concertul pentru clarinet*, *Humoreska*, *Ciaccona con alcune licenze* și *Prairie-Prières*. Nu voi evita însă referiri ocazionale la alte lucrări, tocmai pentru că o cercetare la nivel arhetipal trebuie să considere subiectul în totalitatea sa, ca și contextul său.

Arhetipurile **Incipit-Finis**: O primă privire generală ne relevă faptul că în perioada *Monumentum – Arcade – Laude – Canto* (1961–1968), dată fiind omogenitatea limbajului și strictetea algoritmului compozițional, nu se pot percepe distinct nici arhetipurile **Incipit** și **Finis**, dar nici perechile **Persona-Umbra** și **Animus-Anima**, neexistând nici gesturi specifice, suficient de diferențiate, pentru cele două extremități ale formei ori pentru grade diferite de ordonare a materialului muzical, nici „surprize” în general. Se poate vorbi, eventual, despre un arhetip **Androgin**, o sinteză solidă a arhetipurilor **Animus-Anima** dominată de **Animus**, în care detaliile sau mici variații sunt incluse într-o structură unitară, stabilă și previzibilă.

Dacă prima perioadă de creație nu a favorizat detectarea arhetipurilor vizate, situația este cu totul alta în faza următoare, în cadrul căreia marea majoritate a lucrărilor lui Stroe se subsumează noțiunii de *muzică morfogenetică*. Aici există prin definiție deosebiri pregnante între limbaje muzicale diferite, haos, mobile nediferențiabile – respectiv detalii distincte, armonii disonante – respectiv consonante, suprafețe omogene – respectiv aluzii la structuri de origine folclorică, citate sau evocări ale altor muzici, precum și interferențe între ele, inclusiv disoluții și catastrofe. Însăși alăturarea unor sisteme melodice (numite de Stroe „de acordaj”) incomensurabile, inspirată de definirea de către Alain Daniélou a celor patru sisteme de organizare a înălțimii sunetelor: *acustic*, *pentatonic*, *modal*, *temperat* [Daniélou 1959] provoacă o anumită tensiune. Toate acestea constituie scena ideală pentru exprimări explicite la nivel arhetipal.

În ceea ce privește arhetipurile **Incipit-Finis**: *Concertul pentru clarinet* debutează cu un solo tematic al clarinetului unic, pregnant, acompaniat violent de un ostinato la gran cassa, un moment dinamic bine conturat la nivel melodic și ritmic, și se încheie cu un lung tenuto static, un acord consonant în re major cu septimă (armonicele 4, 5, 6, 7) la trompete. *Ciaccona con alcune licenze* începe dramatic, cu o succesiune regulată de blocuri disonante *multiphonics* la cele patru oboaie solo, repetate cvasi-mecanic pe fundalul unui *crescendo* haotic la coarde, și se încheie cu o disoluție caracteristică a muzicii. *Prairie-Prières* începe cu o masă compactă de mobile plus un lung tenuto al saxofonului solist și se încheie, de asemenea, cu disoluția totală a muzicii, din care rămâne numai acel lung tenuto inițial al saxofonului. Toate acestea se impun ca gesturi deosebit de pregnante, marcând punctele extreme ale formei. Se poate afirma că, la Stroe, arhetipurile **Incipit-Finis** fie că nu există (ca în *Arcade*, *Laude*), fie că reprezintă *momente decisive pentru formă*: în *Prairie-Prières*, de pildă, totul se desfășoară între un *maximum* și *minimum* de informație, oferite de începutul, respectiv de sfârșitul piesei. Alternanța sau suprapunerea dintre *dezordine* și *ordine* ori alternanța dintre o structură complexă inițială și o disoluție finală sugerează o opoziție *grosso-modo* **Animus-Anima**, uneori prezentă chiar din debutul unei piese, marcând pregnant arhetipurile **Incipit-Finis**, o „constelare” între perechile **Incipit-Finis** și **Animus-Anima** care se profilează ca o calitate specifică lui Stroe.

În acest sens, un caz cu totul special este reprezentat de *Concertul pentru pian, alămuri și percuție*, în care cele patru mari părți descriu o schemă formală ABCB. În această piesă, partea A (cu o structură relativ omogenă, bazată pe alternanțe de *cluster*e la pianul solist și sunete la percuție, de fapt, zgomote) ocupă funcția arhetipului **Incipit**, iar ultimul B (care constă exclusiv dintr-un *tenuto* armonic la alămuri, o repriză identică a primului B), funcția arhetipului **Finis**, partea C fiind centrul piesei.

Arhetipurile **Persona-Umbra**: Perechea de arhetipuri **Persona-Umbra** presupune reguli clare, care definesc o convenție, precum și abateri pregnante de la aceste reguli („greșeli”), pentru a putea fi percepute. Din nou, nu este cazul pieselor *Arcade* și *Laude*, unde algoritmul muzical este aplicat strict, fără excepții sau abateri semnificative: **Persona** nu este contrazisă de nimic. Chiar dacă am putea observa în *Laude*, alternanța *arco/pizzicato*, iar în *Arcade*, contraste între arcadele ascendente și descendente, respectiv faptul că solo-ul orgii reprezintă o oarecare derogare față de complexul orchestral dominant, aceste detalii sunt prea bine integrate în structura omogenă generală pentru a fi percepute drept *excepții de la regulă*. Mai precis: contrastul între *tenuto* și *pizzicato* (*Laude*) ca și cel între *ascendent* și *descendent* (*Arcade*) sunt cât se

poate de pregnant, dar repetiția lor previzibilă anulează senzația de excepție, „greșeală”, care ar motiva perceperea unei **Umbre**.

Umbre autentice întâlnim însă în toate celelalte lucrări ale lui Stroe: de exemplu, masele haotice ale mobilelor din *Concertul pentru clarinet*, din *Ciaccona* sau din *Prairie-Prières*, care estompează orice detaliu – detalii ce vor deveni apoi parțial clar perceptibile în pasaje de tip *écoute fine*; avem, așadar, o **Umbă** dominantă, o **Persona** „umbrită”, apoi afirmată sau reafirmată. Dar și rupturile repetate de limbaj din *Humoreska* reprezintă **Umbre**, imagini negative ale muzicii „normale” din restul piesei. În plus, schimbările de sistem melodic („de acordaj”) din *Ciaccona* sau *Prairie-Prières* – ca, de altfel, din aproape toate compozițiile lui Stroe de după *Concertul pentru clarinet* – descriu un fenomen original: *fiecare nou sistem melodic, care distonează cu muzica precedentă, se instaurează ca o nouă Umbă, care va deveni apoi Persona, pentru a fi, la rândul ei, contrazisă de o nouă Umbă; rezultă astfel o alternanță repetată a „schimbărilor de rol”*.

O altă lucrare prezintă de asemenea o situație specială: în *Mozart Sound-Introspections*, un citat din Mozart este permanent „contrazis” de structuri cu totul străine lui; poate chiar stilul muzical specific mozartian este ironizat, „brutalizat”. Toate aceste negări se constituie într-o **Umbra** dominantă – o atitudine pe care Adalbert Grote, într-o comunicare prezentată la simpozionul de la Dresda din 2025, o numește *nihilistă*. Într-adevăr, nihilismul poate fi considerat un fel de **Umbă** a unei atitudini sociale normale (**Persona**) și se manifestă convingător în această piesă a lui Stroe.

Trebuie remarcat însă că, dacă în viața cotidiană **Persona** desemnează ceea ce este bun, normal, pozitiv, acceptat, ea poate însemna în artă convenționalism, banalitate, deci lipsa unei personalități artistice conturate. Dimpotrivă, **Umbra** – ceea ce în viața cotidiană este disprețuit sau refuzat – nu este doar mai interesantă și mai atrăgătoare, ci este adesea esențială: numai ea poate susține nucleul originalității unui artist. Sensul existenței artistului constă, la acest nivel, în a-și crea o **Persona** proprie, unică, diferită de cea „oficială”, ceea ce implică și integrarea mai multor **Umbre** proprii, care pot fi și ele diferite de formele oficiale. Este, de exemplu, cazul piesei *Mozart Sound-Introspections*, în care personalitatea lui Stroe se conturează prin negarea caracterului muzicii mozartiene, prin „umbrirea” lui sistematică.

Revenind la constelarea între două perechi de arhetipuri: Există gesturi care, deși trimit indirect la **Umbra**, pot apărea independent, la începutul unei lucrări, când relația **Persona-Umbra** nu este clar definită încă, sau la sfârșitul acesteia. În acest caz, după cum am arătat, arhetipul **Umbra** poate constela cu arhetipurile **Incipit-Finis**. Astfel se întâmplă cu secvența celor 21 de blocuri

sonore aproape indistincte care deschid *Ciaccona con alcune licenze* pentru orchestră (1995), blocuri bazate pe *multiphonics* ale celor patru oboaie soliste, stridente și solemne totodată, ca venite dintr-o altă lume, perceptibile ca iritante, stranii, monotone, apăsătoare, „negative”. Aceste blocuri apar totuși ca un element relativ ordonant de tip **Animus** în contextul haotic al mobilelor în *crescendo* la coarde, de tip **Anima**. La fel se manifestă ideea stranie din *Prairie-Prières* pentru saxofon și orchestră mare (1992–1993), exprimată printr-un singur sunet supra-acut, lung și strident al saxofonului sopran solist, care va reveni periodic, impunându-se ca un fel de temă principală a piesei, un fel de **Persona** cu o coloratură **Animus**. El face ca suprafața haotică a mobilelor să fie percepută drept o **Umbră** cu o coloratură **Anima**. Acest sunet rămâne singur la sfârșitul piesei, unde funcționează ca un fel de strigăt primitiv, expresie a singurătății și a unui vid final, definitiv, non-informațional, efect greu de descris mai bine decât ca aparținând totuși **Umbrei** – unei **Umbre** care, în forma muzicală respectivă, a câștigat aici definitiv „bătălia cu **Persona**”. Dar în comparație cu citatul din Debussy, bine structurat melodic și ritmic, același sunet apare ca un dat nestructurat, lipsit de personalitate, evocând **Anima**. Este un bun exemplu pentru a releva nu atât *flexibilitatea* arhetipurilor, cât *mobilitatea* semnificației lor, în funcție de context, caracteristică artei. De asemenea, faptul că o analiză la nivel arhetipal nu poate fi realizată simplu, mecanic, ea necesită permanent o evaluare atentă a fiecărui context, rămânând adesea discutabilă.

Se pot da și alte exemple: în contextul armoniei tonale clasice, cvintele paralele, o disonanță nepregătită sau un *cluster* apar ca erori inadmisibile; în altă muzică însă ele pot constitui chiar elementul de bază. În mod asemănător, în contextul unei muzici strict dodecafonice, un acord consonant poate părea străin. În general, **Umbră** muzicii tonale este muzica atonală și invers; dar **Umbră** muzicii instrumentale nu este muzica vocală – aceasta poate fi doar un alt aspect al **Personei** sale. Însă o disonanță, o **Umbră** tipică, poate prezenta și atributele arhetipului **Anima**, prin aceea că nu respectă ordinea de tip **Animus** a consonanțelor, care au impus o anumită **Persona** proprie, și anume, acea **Persona** atotputernică a armoniei clasice funcționale.

Dacă Jung descrie **Umbră** ca „periculoasă” și „amenințătoare”, în muzica lui Stroe se poate observa, pe lângă rolul ei special în asigurarea originalității, contactul **Umbrei** cu *Tragicul* – un Tragic aparte, definit nu prin argumente literare, ci prin însăși evoluția structurilor muzicale. Este vorba despre „moartea” simbolică a structurilor muzicale, fie printr-o catastrofă, fie prin disoluție.

Arhetipurile **Animus-Anima**: Corespondentul muzical al arhetipului **Animus** poate fi recunoscut în tot ceea ce privește *ideea principală a unei opere*, conceptul abstract, regulile globale, proiectul în ansamblu, structura logică de bază, existența ei virtuală, concepția care o animă, „sufletul” ei – și nu, în mod esențial, în ceea ce presupune o energie mai ridicată, precum *crescendo*, *accelerando*, acumulare, dinamizare, *fortissimo* etc., care ar caracteriza mai degrabă un presupus arhetip **Yang**. Arhetipul muzical **Anima** poate fi recunoscut în tot ceea ce privește *realizarea materială a operei*, substanța muzicală concretă, existența ei reală, „trupul muzicii”, detaliile, inclusiv abaterea de la reguli sau de la proiect – și nu, în mod esențial, în ceea ce presupune o energie mai redusă, precum *diminuendo*, *rallentando*, *pianissimo*, dezagregarea etc., care ar caracteriza mai degrabă un presupus arhetip **Yin**.

Arhetipul muzical **Animus** ar reprezenta deci și ceea ce este schematic, latura controlabilă, ordonată, previzibilă, fixată, eventual rigiditatea, închiderea, simetria, precum și tabelele, seturile de structuri, sistemele melodice sau ritmice, familiile de timbruri privite ca materiale disponibile – tot ceea ce poate organiza, optimiza, stabili, având unele tangențe, sub aspectul convenționalității, cu **Persona** și uneori, sub aspect energetic, cu arhetipul **Yang**. Arhetipul muzical **Anima** ar reprezenta deci și ceea ce este neașteptat, surprinzător, senzual, imprevizibil, improvizatoric, spontan, capricios, haotic, eventual destructurarea, dezordinea, latura deschisă, generativă, având unele tangențe la nivelul surprizelor informaționale cu **Umbra** și uneori, la nivel energetic, cu arhetipul **Yin**.

Nu este vorba, așadar, de o considerare de natură pur energetică **Yang-Yin** și nici despre vechile și destul de uzate noțiuni de „conținut” și „formă”, deoarece perspectiva arhetipală nu separă structura muzicală, asimilabilă „forme”, de semnificația ei în plan psihologic, asimilabilă „conținutului”. Se poate schița însă o oarecare analogie între **Animus** și „structura în afara timpului”, respectiv între **Anima** și „structura în timp” a muzicii respective.

Din aceste observații se poate vedea, din nou, că un pasaj muzical poate sugera mai multe arhetipuri simultan – *pozițional*, *funcțional*, *morfologic*: de pildă, în același timp **Incipit**, **Persona** și **Animus**.

Uneori pare dificil să distingem perechea **Animus-Anima** de perechea **Persona-Umbra**. Există, într-adevăr, așa cum am arătat, o anumită apropiere între **Animus** și **Persona**, în măsura în care ambele pot implica ordinea și convenționalul, precum și între **Anima** și **Umbra**, prin relația lor cu improvizația și neconvenționalul. Totuși, în ciuda acestei proximități, nu poate exista

confuzie între aceste cupluri de arhetipuri, care exercită funcții diferite: **Animus** se referă în principal la *structurare*, iar **Persona** la *convențional*, după cum **Anima** se referă în principal la *variație*, iar **Umbra** la *nepermis, neobișnuit*.

Se pot imagina și cazuri extreme: o muzică *integral programată*, fără niciun detaliu în afara unui sistem unic, strict structurat („eliminarea arhetipului **Anima**”, ca în *Laude*), sau o muzică *integral improvizatorică*, executată spontan, fără vreun plan sau proiect („eliminarea arhetipului **Animus**” – atitudine refuzată teoretic de Stroe). Dacă primul caz este oricum rar și greu de imaginat, al doilea este imposibil: elemente ale arhetipului **Animus** se impun la nivelul subconștientului chiar și fără voia compozitorului sau intenția interpreților.

Dat fiind faptul că arta funcționează după anumite legi, componentele unui cuplu arhetipal nu pot fi deci separate în mod absolut. De exemplu, **Umbra** nu poate fi definită decât în raport cu **Persona**; semnificațiile ei și criteriile care o definesc pot fi contradictorii, iar ceea ce numim **Umbră** într-un anumit context poate deveni **Persona** într-altul. În mod asemănător, calitățile caracteristice **Animus**-ului și **Animei** sunt dependente unele de celelalte, iar arhetipul **Puer** nu poate fi definit decât în contextul caracteristic amândurora. Arhetipul **Androgin** constă în sinteza, în echilibrul lor. Nu este greșit a considera că separarea arhetipurilor între ele, respectiv, segmentarea unui nivel arhetipal unitar al unei opere de artă este doar *un procedeu analitic metodologic*. Aceasta, cu atât mai mult cu cât acest punct de vedere (pentru că este vorba în primul rând de un anumit punct de vedere, de o anumită perspectivă) poate fi aplicat și în interiorul unei forme muzicale, la anumite segmente ale ei. Un singur exemplu: dacă suprafața relativ omogenă sau lent evolutivă a *mobilelor* din *Prairie-Prières* nu oferă un **Incipit** și un **Finis** distinct propriu al acestor segmente, nu același lucru se poate afirma despre majoritatea celorlalte segmente din *Prairie-Prières*, mai perceptibil structurate.

În cele ce urmează, voi adăuga câteva considerații desprinse din analiza arhetipală a lucrării *Humoreske mit zwei Blicken ins Leere* (*Humoresca cu două priviri în gol* – sau: „în nimic”, „în abis”) pentru ansamblu de cameră și orgă sau sintetizator (1997) [Georgescu 2016].

O muzică ritmică, senină, veselă, inspirată de un colind românesc vîoi, care apare repetitiv și permanent variat pe un fundal de orgă și care poate fi considerată „normală” la nivel informațional, este întreruptă brutal de două ori de o suprafață statică, non-informațională – un *tenuto* extins de *flageolete* la vioară, încheiat cu un *glissando* descendent și însoțit de sonorități eterice de *piatti con arco* sau de *multiphonics* ale oboiului. Această suprafață non-

informațională reprezintă golul, nimicul, abisul – ca o suspendare bruscă și surprinzătoare, ca o „moarte” a structurii muzicale. Ea constituie o expresie perfectă a **Umbrei**, a unei **Umbre** care, de data aceasta, nu se poate integra.

De observat că *pauza* – în sens larg, de întrerupere temporară a muzicii – este, desigur, întotdeauna un contrast esențial față de muzica însăși, însă nu joacă întotdeauna rolul descris mai sus; de cele mai multe ori, ea este doar un fel de respirație, un element care ajută la articularea liniei melodice și rareori formează un „hiatus dramatic”. În cazul de mai sus însă, **Umbra** poate constela și cu arhetipul **Finis** deci evocă semnificația morții pentru o anumită structură.

De altfel, muzica lui Aurel Stroe este plină de **Umbre**: rupturi, catastrofe, întreruperi brutale ale evoluției unei structuri, până la consecvența ei dizolvare, pierderi, „distrugeri”, „morți” ale informației, procedee care apar uneori treptat, alteori însă brusc. Se adaugă aici contrastele mari între idei mai mult sau mai puțin incompatibile: incommensurabilitatea dintre sisteme melodice (*acustic, pentatonic, modal, temperat*), dintre sisteme ritmice (*giusto, rubato*), dintre niveluri informaționale diferite (haosul informal și incontrollabil al mobilelor sau *glissando*-urilor alături de liniile detaliate de tip *écoute fine*: idei tematice melodice simple, deliberat copilăroase, „naive”), deci contraste dintre *complexitate haotică nestructurată* maximă și *simplitate structurată* maximă; dar și dintre *cluster*e cu ambitus restrâns sau larg și armonii perfect consonante, dintre continuu și discontinuu, dintre *paradigme culturale* diferite, sau și, în general, dintre diferitele „limbaje muzicale” întâlnite în creația sa.

Între aceste „limbaje muzicale” apar uneori structuri inspirate explicit din folclorul românesc – mai ales din colind: direct în sonatele pentru pian (1955, 1984, 1991) sau în *Humoreska* (1997), și indirect în *ostinato*-ul ritmic al „colindei infinite” din *Ciaccona con alcune licenze* (1995) – dar și sugestii ori citate din alte tradiții culturale, de pildă africane sau asiatice, ca în *Quintandre* pentru suflători (1984) sau în *Lieder auf Morgenstern* pentru voce, saxofon și percuție (1987). Dacă mulți compozitori, între care și Béla Bartók sau George Enescu, au fost animați de o *viziune pan-europeană integratoare*, la Stroe fuziunea componentelor culturale contradictorii sună cu totul altfel: ea nu tinde spre sinteză, ci accentuează contradicțiile în toată acuitatea lor. Pe lângă *Capricci et Răga* (1990), titluri precum *Chorales et Comptines* (1992), *Prairie-Prières* (1992–1993) sau *Carillons et Échos* (2002) reflectă în ele însele o dualitate voită, o opoziție, un dialog conștient cu imagini ale **Umbrei** exprimate pe plan noțional abstract.

Arhetipul **Duplex Nativitas** necesită o abordare specială. Ca și în cazul cercetării noțiunilor de Sublim sau de Tragic, nu poate fi indicată o anumită structură muzicală care ar determina în mod nemijlocit acest arhetip; este necesară luarea în considerare a întregului context structural și interpretativ al unei opere sau al unui segment al ei. Aplicat unei anumite opere de artă, se pot distinge aici două planuri. Acest arhetip ne permite să ne referim, alături de structurile muzicale propriu-zise, la *inefabilul muzical*, la ceea ce se naște și rămâne în psihicul nostru atunci când ascultăm o piesă deosebită, fără a putea stabili exact ce anume din acea piesă ne-a provocat o emoție neobișnuită. Ascultând *Arcade* sau *Concertul pentru pian*, ceea ce emoționează în mod special este frumusețea unică, de natură geometrică, a sonorităților, care nu seamănă cu niciuna dintre muzicile cunoscute: nicio melodie recognoscibilă, nicio temă, nicio schemă familiară, ci doar sunete. Dar aceste sunete își afirmă prezența într-un mod atât de specific, de intens, încât obiectul descris se impune sensibilității noastre *altfel*, poate chiar mai pur, mai pregnant, mai perfect în nuditatea sa decât o muzică obișnuită. Dacă vrem, putem considera această impresie drept „sufletul” acestei muzici, pentru că nu „corpul” ei structural – alcătuit doar din note și durate – ne emoționează, ci tocmai *ceva* transmis de el, dar situat dincolo de el, *ceva* subtil, de neexplicat și, de fapt, de neatins și de neînțeles. Pe lângă „nașterea fizică” a acestei muzici – prin notarea ei pe hârtie și audierea ei – se naște astfel în psihicul nostru un al doilea nivel, descris de arhetipul **Duplex Nativitas**: nivelul ei „divin”, care nu poate fi explicat prin mijloace simple.

Desigur, asemenea interpretări pot fi respinse, dar ele pot fi și înțelese măcar în esența lor, eventual formulate mai relevant. Nu este vorba numai despre aceste piese ale lui Stroe, ci despre „marea muzică” în general, privită la un nivel metaforic și simbolic. Se poate aminti aici și raportul dintre *viziune* și *realizare*, dintre „inspirație” și materie: în *Arcade*, de exemplu, se poate vorbi despre viziunea unei armonii arhitecturale ideale și „traducerea” ei, prin șirul lui Fibonacci concretizat în durate și înălțimi, prin sunetele orchestrei de suflători plus orgă și *Ondes Martenot*. Se poate vorbi de două lumi diferite, „născute” separat.

Dar în evoluția stilistică a lui Aurel Stroe s-a produs și o schimbare radicală de optică – ceea ce ar putea fi numit o „a doua naștere componistică” – prin renunțarea la muzica statuară, determinată de un algoritm riguros aplicat (*Arcade* etc.), respectiv prin adoptarea concepției morfogenetice (începând cu *Concertul pentru clarinet*). Este un alt nivel unde s-ar putea vorbi

de arhetipul **Duplex Nativitas**, o „a doua naștere”, care a urmat după „moartea” primei orientări, și după o „inițiere” într-o nouă lume.

Situații excepționale rămân cele din *Arcade* sau *Laude*, respectiv *Prairie-Prières*. În primele se remarcă inexistența arhetipurilor **Incipit-Finis** și preponderența arhetipurilor **Persona** și **Animus** sau **Androgynus** – a unui „algoritm componistic virtual” strict definit, care a integrat toate detaliile – în raport cu variabilitatea minimă a parametrilor (asimetrii ritmice datorate seriei Fibonacci, contraste între contur ascendent-descendent sau *tenuto-pizzicato*), care ar reprezenta un arhetip **Anima** subordonat, dar și renunțarea manifestă la o structură ierarhică, la tematism și la formă tradițională ca și la „surprizele negative” ale arhetipului **Umbra**.

La polul opus se află *Prairie-Prières*, unde sunt perceptibile distinct toate arhetipurile muzicale, începând cu **Incipit-Finis** și cu arhetipurile **Animus-Anima** și **Puer** în forme extrem de pregnante (de ex., ultimul, în pasajele colorate timbral prin folosirea specială a diferitelor anexe ale saxofonului sau *palm-ram*, *tongue-ram*, *flutter-tonguing* și în cele vocale – secvențele *ta-tu-ti tu-ti, tu-ta-ti-ta-ti-ko to-ti-ka*). Din acest motiv am asimilat schimbarea de optică operată odată cu *Concertul pentru clarinet* cu o „nouă naștere”.

Câteva considerații concluzive, respectiv un scurt rezumat al celor expuse mai sus, plus unele completări.

În muzica lui Stroe domină deci conflictul între arhetipurile **Animus** (care oferă o structură solidă) și **Umbra** (care o neagă), prin neglijarea arhetipurilor complementare **Anima** (care ar oferi detalii expresive) și **Persona** (care ar accepta convenționalisme).

Arhetipurile **Persona-Umbra** prezintă un joc permanent al alternării rolurilor: **Umbra** devine în mod repetat noua **Persona**, pentru a fi din nou „umbrită” și a ajunge apoi iar „în plină lumină” (*Prairie-Prières*, *Concertul pentru vioară* etc.). Iar cuplul arhetipal **Animus-Anima** este fie redus radical la **Animus**, fie savant inclus într-un arhetip **Androgin**, în care părțile nu mai pot fi separate; dar ele apar și independent, în soluții componistice personale. Rolul arhetipului **Puer**, în măsura în care este diferențiabil de **Anima**, pare relativ redus cantitativ, dar, de fiecare dată când poate fi definit, este deosebit de important (un alt exemplu: pregnantul motiv „oiseaux” din prima sonată pentru pian). În fine, arhetipul **Duplex Nativitas** poate fi recunoscut pe diferite planuri: în transformarea radicală a orientării componistice de după perioada *Arcade*, în ideea componistică însăși, întotdeauna excepțională ca pregnanță și

valoare ontică, în claritatea și permanența ei în memoria afectivă a ascultătorului, mult timp după recepționarea „corpului” muzicii prin audiere.

Arhetipurile **Incipit-Finis** definesc „nașterea” și „moartea” unei opere; ele există întotdeauna obiectiv și pot fi doar în cazuri cu totul excepționale, estompate. Situații excepționale, care pot fi considerate o caracteristică lui Stroe: ele nu pot fi definite clar într-o compoziție dominată, mai bine zis, „dictată” de **Animus**, sau, o întreagă compoziție se desfășoară ca o dezagregare lentă între un *maxim informațional*, prezentat ca **Incipit**, și un *minim informațional*, prezentat ca **Finis**.

Persona definește regulile curente într-un anumit pasaj sau într-o anumită operă; acestea pot fi de natură atât **Animus**, cât și **Anima** sau **Androgynus**. **Umbra** definește ceea ce contrazice temporar aceste reguli. Ea poate deveni însă **Persona**; invers, **Persona** poate deveni **Umbra** numai după ce o nouă **Persona** s-a afirmat.

Animus definește *aspectele redundante* ale unei opere. **Anima** arată *aspectele entropice* ale unei opere.

Jocul, într-un anumit sens „dezechilibrat” al alternanțelor dintre aceste două perechi de arhetipuri (**Persona-Umbra** respectiv **Animus-Anima** – „dezechilibrat”, pentru că **Umbra** și **Animus**, care domină fiecare perechile respective, pot fi ele însele „în conflict”) stă la baza muzicii lui Stroe, dar funcționează, în principiu, în diferite forme, în orice artă temporală, provocând *surpriza și noul*, respectiv integrarea sa. În special rolul variat, dar întotdeauna important acordat arhetipului **Umbra** sugerează că muzica lui Aurel Stroe ar putea fi definită ca o *regie savantă a Umbrelor*.

Androgynus definește sinteza arhetipurilor **Animus-Anima**, echilibrul lor. Toate trei pot constitui **Persona** unei opere. Caracteristic lui Stroe pentru o perioadă, la acest nivel: dizolvarea arhetipului **Anima** într-un arhetip **Androgin** dominat de **Animus**.

Puer definește ceva încă nesigur, experimental, care presupune o creștere, o dezvoltare, pentru a-și dobândi sensul. Poate mai mult decât altele, acest arhetip este dependent, nu poate fi definit decât în contextul arhetipurilor **Animus** și **Anima**. Ocupă o poziție specială la Stroe: redus cantitativ dar esențial calitativ (reamintesc motivul „oiseaux” din prima sonată pentru pian sau variatele secvențe centrale din *Prairie-Prières*, care se impun cu o pregnanță deosebită).

Duplex Nativitas definește „celălalt” nivel al muzicii, „sufletul” ei, pe care îl simțim și îl prețuim mai ales afectiv, după ce am luat cunoștință rațional de structurile muzicale la nivel fizic, de „corpul” ei. Ceea ce ar putea fi privit ca tipic pentru Stroe: *valoarea pur ontică dorită de el pentru operele sale este atât*

de ridicată, încât ele primesc și o a doua valoare, „paralelă”, o valoare subtil afectivă, posibil independent de intențiile sale.

Arhetipurile muzicale pot fi *primare* sau *secundare*. Dacă dualitatea primară a arhetipurilor **Incipit-Finis**, **Persona-Umbra** și **Animus-Anima** poate fi percepută întotdeauna, chiar și în cazul unei muzici care nu este lucrată convențional, nu are partitură sau nu este destinată instrumentelor clasice, arhetipurile **Androgynus** și **Puer** sunt secundare, nu întotdeauna distinct definibile, iar arhetipul **Duplex Nativitas** rămâne ipotetic.

Arhetipurile muzicale există în orice muzică; de aceea nu se poate vorbi despre o „muzică arhetipală” specială. Ele pot fi doar mai mult sau mai puțin reliefate, mai mult sau mai puțin accentuate. Mai corect este a vorbi despre *nivelul arhetipal* al unei opere, sau de o *perspectivă arhetipală*, care ar evidenția acest nivel. O muzică cu profil dramatic pregnant (*Prairie-Prières*) facilitează recunoașterea arhetipurilor muzicale; o muzică „liniară” (*Arcade*) indică mai curând dominația unui singur arhetip sau a unui complex, a unei „constelații” arhetipale. O anumită structură muzicală (un ritm, un mod, o formulă melodică) nu este însă un arhetip în sensul acceptat în acest text, ci doar una din formele concrete de exprimare a unui arhetip, o componentă a sa.

Nu ar fi lipsit de interes a încerca o cercetare la nivelul arhetipurilor inconștientului colectiv în sensul lui C.G. Jung asupra *omului* Aurel Stroe. O asemenea cercetare ar implica însă o competență specială și ar depăși oricum scopul prezentului studiu.

O primă impresie, o afirmație riscată ce se cere a fi considerată cu toată prudența posibilă: nu este exclus ca sistemul arhetipurilor *psihice* caracteristice *omului* Aurel Stroe să fie foarte aproape de sistemul arhetipurilor *muzicale* descris mai sus, dedus din opera sa, deci dintr-un produs al *omului* Stroe (poate mai ales în ceea ce privește funcția arhetipurilor **Animus-Anima, Puer**), după cum nu ar fi exclus ca anumite arhetipuri psihice să se reflecte tocmai prin contrariul lor (poate mai ales arhetipurile **Persona-Umbra**: între convenționalismul prezenței sociale a lui Stroe, mai ales în ultimii ani, și ne-convenționalismul muzicii sale).

Noțiunea de arhetip muzical nu neglijează nivelul fizic al unei opere, structurile ei muzicale, ci îl privește „în adâncimea lui” din perspectivă psihologică. Această noțiune are, în sine, puține tangențe cu semanticul, esteticul, eticul, morala, pe care, într-un anumit sens, le precede din punctul de vedere al percepției la o audiție, sau cu teoriile muzicale clasice. Puține perspective pot explica însă atât de clar, în ansamblu, „mecanismul subteran” al unei opere de artă și relația ei intimă cu psihicul uman, ca produs al acestuia.

BIBLIOGRAFIE

(se indică doar prima editare):

Anghel, Irinel, *Orientări, direcții, curente ale muzicii românești din a doua jumătate a secolului XX*, București 1997.

Caillouis, Roger, *L'Homme et le sacré*, Paris 1950

Cezar, Corneliu, *Introducere în sonologie*, București 1984

Chevalier, Jean, Alain Gheerbrant: *Dictionnaire des symboles*, Paris 1973

Daniélou, Alain, *Traité de musicologie compare*, Paris, 1959

Daniélou, Alain, *La sémantique musicale*, Paris 1967

Dediu, Dan, *Fenomenologia actului componistic. Arhetip, arhetrop și ornament în creația muzicală*. Teză de doctorat. Biblioteca UNMB 1995, manuscris

Dediu, Dan, *Aplicații ale fenomenologiei arhetipale muzicale la Simfonia de cameră op. 33*. În: *George Enescu în muzica secolului XX la 40 ani de la moartea sa*. 1995, Simpozionul Internațional de Muzicologie „George Enescu”, 2000, p. 93-97

Durand, Gaston, *Structurile antropologice ale imaginarului*, București 1998

Duțică, Gheorghe, *Orizonturi componistice românești*, București 2016

Eliade, Mircea, *Le mythe de l'éternel retour. Archetypes et répétitions*, Paris 1949

Franz, Marie-Louise von-, Joseph L. Henderson, Jolande Jacobi, Aniela Jaffé: *Der Mensch und seine Symbole. Von C. G. Jung*, Düsseldorf 1993

Georgescu, Corneliu Dan, *Canto II de Aurel Stroe*, Muzica 11/1972, p. 14-19

Georgescu, Corneliu Dan, *Aurel Stroe, Alain Daniélou și ideea sistemelor de acordaj incompatibile*, Muzica nr. 3/2009, 47-68

Georgescu, Corneliu Dan, *Aurèle Stroë: Prairie-Prières*. În: C. D. Georgescu, *Muzică atemporală – Arhetipuri – Etnomuzicologie – Compozitori români. Vol. II: Aspecte ale muzicii românești tradiționale și contemporane*, București 2019, p. 579-588

Georgescu Corneliu Dan, *Tragicul contradicțiilor irezolvabile. „Privirea în gol” a lui Aurel Stroe*, Muzica 5/2017, p. 18-39

Georgescu, Corneliu Dan, *Aurel Stroe și Iannis Xenakis. Scurte întâlniri providențiale*, Muzica 4/2022, p. 14-24

Ghyka, Matila C., *Estetica și teoria artei*, București 1981

Hillman, James, *Archetypal Psychology*, Dallas 1983

Jacobi, Jolande, *Die Psychologie von C. G. Jung*, Olten 1971

Jung, Carl Gustav, *Bewußtes und Unbewußtes*. Frankfurt a.M., Hamburg 1957

Jung, Carl Gustav, *L'âme et la vie*, Paris 1963

Jung, Carl Gustav, *Psychologie de l'inconscient*, Genève 1963

Jung, Carl Gustav, *Types psychologiques*, Genève 1965

Jung, Carl Gustav: *Gesammelte Werke in 17 Bänden*, Olten 1966-1972

Jung, Carl Gustav, *La conscience morale dans la perspective psychologique*. În: *Aspects du drame contemporain*, Paris 1970

Jung, Carl Gustav, *Psychologie et alchimie*, Paris 1970

Jung, Carl Gustav, *Les racines de la conscience*, Paris 1971

- Jung, Carl Gustav, *Archetypen*, München 1990
Keintzel, Raimar, *Unter Scheidung, C.G. Jung*. Mainz, Stuttgart 1991
Kurtág, György, *On the Romanian Archetype*. În: Romanian Archetypes. Musicology Papers. Special issues dedicated to György Kurtág. Vol. XXIII, Cluj-Napoca 2009, p. 10-16
Motte-Haber, Helga de la, *Musikpsychologie*, Köln 1972
Motte-Haber, Helga de la, *Handbuch der Musikpsychologie*, Laaber 1985
Nattiez, Jean-Jacques, *Situation de la sémiologie musicale*. In: *Musique en jeu*, nr. 5, Paris 1971
Nemescu, Octavian, *Capacitățile semantice ale muzicii*, București 1983
Nemescu, Octavian, *Naturalitatea, culturalitatea și transculturalitatea sunetului [I]*, Muzica, nr. 1/1990, p. 37-44
Nemescu, Octavian, *Elementele arhetipale naturale în perspectiva recuperării lor de către culturalitățile muzicale [II]*, Muzica 1/1990, p. 45-51
Nemescu, Octavian: *Dimensiunea interioară a sunetului. II*, Muzica, 4/1992, p. 50-60
Samuels, Andrew, Bani Shorter, Fred Plaut, *Jung'scher Psychologie*, München 1991
Stein, Murray, C. G. *Jung's Landkarte der Seele. Eine Einführung*, Düsseldorf 2000
Strobel, Wolfgang, *Klang–Trance–Heilung. Die archetypische Welt der Klänge in der Psychotherapie*. In: *Musiktherapeutische Umschau [MTU]* 9/1988, Oldenburg, p. 119-139
Taubе, Heinrich T., *Notes from the Metalevel*, London 2004
Timmermann, Tonius, C. G. *Jung, die Musik und die Musiktherapie*, Wiesbaden 2020
Warming, Patricia, *Psyche and Sound. The Use of Music in Jungian Analysis*. In: *Music and Miracles*, Wheaton 1992, p. 230-241

**Lista studiilor mele în domeniul arhetipurilor muzicale
(1982–2023, în ordinea publicării lor)**

(RRHA = Revue Roumaine d'Histoire de l'Art; M = Muzica; SM = Studii de Muzicologie)

- | | | |
|------|---|--------------------------|
| 1982 | <i>Preliminaries to a Theory of Archetypes in Music</i> | RRHA XIX/1982, 75-78 |
| 1983 | <i>Preliminarii la o posibilă teorie asupra arhetipurilor în muzică</i> | SM Vol. 17, 1983, 99-142 |
| 1984 | <i>Arhetipurile muzicale</i> | M 3/1984, 11-14 |
| 1984 | <i>A Study of Musical Archetypes (I). The Symbolic of Numbers</i> | RRHA XXI/1984, 59-67 |
| 1985 | <i>A Study of Musical Archetypes (II). The Iterative Building Principle</i> | RRHA XXII/1985, 49-54 |
| 1986 | <i>A Study of Musical Archetypes (III). The Archetypes of Birth and Death</i> | RRHA XXIII/1986, 23-26 |

- 1986 *Studiul arhetipurilor muzicale (I). Simbolica numerelor*
SM Vol. 20, 1986, 59-78
- 1986 *Studiul arhetipurilor muzicale (II). Principiul arhitectonic iterativ*
M 3/1986, 12-16
- 1986 *Studiul arhetipurilor muzicale (III). Arhetipul „nașterii” și al „morții”*
M 12/1986, 12-14
- 1987 *A Study of Musical Archetypes (IV). The Archetype of Alternating Contrary Elements (Yin-Yang)*
RRHA XXIV/1987, 59-66
- 1987 *Studiul arhetipurilor muzicale (IV). Arhetipul alternanței elementelor contrarii (Yin – Yang)*
M 11/1987, 11-16
- 2000 *Myriam Marbe und die Suche nach Archetypen in der rumänischen zeitgenössischen Musik. In: Myriam Marbe. Komponistin zwischen Ritual und Intellekt*
Pfau-Verlag Saarbrücken 2001, 44-72
- 2008 *Spezifische musikalische Gesten bei Enescu. Eine Untersuchung unter dem Aspekt der Musikarchetypen. Publicat sub titlul Essays zu George Enescu. II. George Enescu und die Musikarchetypen*
Studia Universitatis, Series Musica. Nr. 1/2008, Cluj-Napoca, p. 52-61
- 2015 *Studiul arhetipurilor muzicale (V). Ideea „substanțelor primordiale” și categoriile sintactice*
M 5/2015, 25-40
- 2020 *Studiul arhetipurilor muzicale (VI): Arhetipurile Animus – Anima – Androgynus – Puer – Duplex Nativitas*
M 6/2020, 16-43
- 2021 *Studiul arhetipurilor muzicale (VII). Arhetipurile Persona-Umbra*
M 2/2021, 13-33
- 2021 *Studiul arhetipurilor muzicale (VIII) „Monotonia arhetipală” – un principiu estetic*
M 4/2021, 11-33
- 2022 *Studiul arhetipurilor muzicale (IX). Notiunea de Eternitate privită din perspectivă arhetipală*
M 2/2022, 15-37
- 2023 *Studiul arhetipurilor muzicale (X): Armonia privită din perspectiva arhetipală*
M 6/2023, 5-27

Dacă o analiză la nivel arhetipal poate spune multe despre o operă de artă, ea rămâne totuși o „privire din afară”, o perspectivă interpretativă asupra ei. O completare necesară ar fi aceea a unei „priviri din interior”, o considerare obiectivă a structurilor muzicale. Este exact ceea ce încearcă să facă un glosar cu termenii folosiți de Aurel Stroe în comentariile sale asupra muzicii proprii, termeni care exprimă ceva din modul său original de a gândi.

80 de termeni utilizați în muzica lui Aurel Stroe

Glosar¹

Acordaj pitagoreic

Un *sistem melodic* axat pe cvinte perfecte. Vezi și *pentatonica* și *ciclul cvintelor*.

Acustic

Primul dintre cele patru *sisteme melodice* definite de Alain Daniélou, sistem bazat pe seria armonicelor naturale. Este cel mai „natural” sistem și oferă celorlalte sisteme elemente constructive esențiale. Este constituit dintr-o notă fundamentală și o serie de intervale definite de multiplii acestei note fundamentale (armonice). Este caracterizat, spre deosebire de alte sisteme, prin ierarhie și stabilitate.

Ālāp, Ālāpana

În tradiția muzicii clasice din nordul Indiei, preludiul improvizat al unei piese muzicale, în care modul respectiv, un *Rāga*, este prezentat treptat, deci parcurs, „expus”, începând cu cele mai grave sunete și terminând cu cele mai înalte.

Aleatoric

Un procedeu componistic în care întâmplarea este utilizată în mod conștient ca element de creație pentru a obține rezultate imprevizibile.

¹ Început cu intenția de a clarifica sensul a doar câtorva noțiuni mai importante folosite preferențial de Stroe, acest demers a ajuns să încerce să cuprindă cât mai mult din lumea noțională prin care el își definea compozițiile proprii. Dar bogăția acestei lumi este practic infinită, nu poate fi cuprinsă în totalitate. A rezultat un repertoriu din ce în ce mai amplu de noțiuni, pe care Stroe însuși nu s-a gândit să-l sistematizeze decât fragmentar, un repertoriu constituit atât din noțiuni ale științei contemporane lui, ele însele nu toate simplu de definit, ale structuralismului francez, ale terminologiei muzicilor tradiționale din diferite continente, cât și din cuvine uzuale, „încărcate” la Stroe cu un sens propriu și cu o coloratură metaforică unică.

Algoritm

Un set de instrucțiuni care descriu pas cu pas rezolvarea unei probleme. „Muzica algoritmică” se referă la muzica produsă în mod quasi-automat, de obicei prin executarea unui program de computer care conține algoritmul ei generator.

Arhetip

Model primordial, fundamental în filosofia platonică. În psihologia analitică a lui Carl Gustav Jung, arhetipurile sunt structuri psihice universale, înnăscute, ale inconștientului colectiv, care modelează comportamentul uman (de exemplu *Persona-Umbra*, *Animus-Anima*). Ele servesc ca modele recurente, care se regăsesc în toate culturile și epocile; dar forma lor de exprimare este diferită, în funcție de spațiul și timpul concret în care ele se manifestă. Stroe preferă termenii analogi *formă primară* sau *formă mumă*.

Atemporalitate – Atemporal – Non-temporal

Se referă la posibilitatea ca într-o artă temporală precum muzica să poată apărea, la nivel perceptibil, iluzia unei „suspendări a timpului”. Stroe preferă termenul *non-temporal*.

Atractori stranii

Un atractor descrie un „comportament stabil” către care evoluează, se îndreaptă un sistem dinamic. Există patru tipuri principale: *atractori punctuali, ciclici, toroidali și stranii (strange attractors)*. *Atratorul Lorenz* este un model matematic care simulează comportamentul haotic în sisteme precum atmosfera și formează o structură în formă de fluture în spațiul tridimensional. Acesta arată că înseși sistemele *deterministe* relativ simple pot fi imprevizibile pe termen lung, dar și că prezintă o dependență sensibilă în funcție de condițiile inițiale.

Catastrofe

Termenul descrie matematic schimbări bruște în procese continue; el a fost introdus de René Thom (1923–2002), matematician și filosof francez, fondatorul *teoriei catastrofelor*. Cele șapte catastrofe fundamentale sunt (în forma originală în engleză și traducerea în română): *fold catastrophe* → *catastrofă de pliere*; *cusp catastrophe* → *catastrofă de cusă (de vârf)*; *swallowtail catastrophe* → *catastrofă de tip coadă de rândunică*; *butterfly catastrophe* → *catastrofă de tip fluture*; *elliptic umbilic catastrophe* → *catastrofă ombilic eliptic*; *hyperbolic umbilic catastrophe* → *catastrofă ombilic hiperbolic*; *parabolic umbilic catastrophe* → *catastrofă ombilic parabolic*. La

Stroe, termenul descrie metaforic degradarea bruscă, devierea neașteptată a informației muzicale de la parcursul anterior.

Ciclul cvintelor

O serie de douăsprezece cvinte ascendente sau descendente care, în sistemul temperat, revin la punctul de plecare. În *sistemul pitagoreic*, după Daniélou, acest sunet la care se revine este cu o comă mai sus, cvintele formând astfel o spirală ale cărei sunete „rulează” în jurul lor fără a se atinge imediat. Ciclurile de 12, 53, 359, 666 etc. până la 25.842 cvinte sunt considerate a avea semnificații proprii în tradiția chineză.

Clasă de compoziție

Produsul unui program special de calculator care generează nu numai o compoziție, ci mai multe variante înrudite într-o clasă.

Colindă

Gen muzical în contextul ritualului tradițional românesc de iarnă, caracterizat printr-un ritm sincopat și aksak („șchiop”, asimetric).

Structură colotomică

Termen introdus de etnomuzicologul olandez Jaap Kunst pentru a defini sintaxa unică a *gamelanului*, de exemplu a celui din Java.

Dastgāh

Sistem melodic al muzicii tradiționale persane, înrudit cu sistemele *Rāga* și *Maqām*.

Determinism

Se referă la o succesiune de evenimente sau stări care este definită în mod univoc de condițiile anterioare și, prin urmare, previzibilă.

Doină

Gen din cadrul cântecului liric tradițional românesc, caracterizat prin improvizație, ritm *rubato*, formă liberă și formule melodice tipice.

Durată

Termen central în opera lui Henri Bergson (1859–1941), filosof francez care a încercat să redefiniască timpul, spațiul și cauzalitatea, între altele, principalul reprezentant al *filosofiei duratei* (*durée*). El subliniază experiența intuitivă a timpului și eterogenitatea acestuia.

Écoute fine

Segmente muzicale de obicei solistice, „subțiri”, în care detaliile sunt clar perceptibile. De aceea este un spațiu optim pentru utilizarea *microintervalelor*, spre deosebire de *multimobile*, care pot fi percepute doar global.

Entropie / entropie crescândă

Măsură a dezordinii într-un *sistem determinist*. A nu se confunda cu *haosul*. A doua lege a *termodinamicii* spune că într-un sistem închis, entropia totală rămâne constantă sau crește.

Epistemologic

Întrebările epistemologice se referă la modul în care putem cunoaște lumea. Gaston Bachelard (1884–1962), filosof francez al științei și imaginației, este cunoscut pentru teoria sa privind „rupturile epistemologice” (de exemplu, între cunoașterea senzorială și cea rațională), pentru *discontinuitatea duratei* și pentru legătura dintre cunoașterea poetică și cea științifică.

Estetica neoplatonică

Plotin, principalul reprezentant al neoplatonismului, considera *frumusețea* ca un principiu intuitiv, legat de *adevăr* și de *bine*. *Frumusețea* nu ar fi un sentiment subiectiv, ci un principiu metafizic. Stroe nu se consideră un adept al acestei estetici, pe care o respinge de pe o poziție „generativistă”.

„Folclor planetar”

Se subînțelege metaforic utilizarea liberă a folclorului de pe toate continentele, adesea sub formă abstractă sau sub forma doar a uneia dintre componentele sale (de exemplu, prin „extragerea” liniei melodice sau a ritmului).

Formă mumă

Vezi *Arhetip*.

Formă primară

Vezi *Arhetip*.

Gamelan

Denumeste atât un gen muzical din tradiția muzicală indoneziană, cât și orchestra care interpretează o piesă corespunzătoare. Un gong mare marchează începutul și sfârșitul unui ciclu, în timp ce alte instrumente, în majoritate metalofone, interpretează la intervale regulate sau în segmente de

formă în raport de 1 la 2 formule repetitive: cu cât segmentul este mai scurt, cu atât tempo-ul este mai rapid. Se utilizează sisteme melodice quasi-echidistante (*Slendro* și *Pelog*). Sintaxa respectivă este denumită de Jaap Kunst, *colotomic structure*. Stroe a preluat în mod variat principiul suprapunerii diferitelor tempo-uri sau idei muzicale în muzica sa.

Generativ / Estetică generativă

Vezi *structuralism*.

Haos – Teoria haosului

Nu este vorba despre *haos* în sensul sistemelor *stocastice*, ci de *sisteme dinamice* și de *haos determinist*. *Teoria haosului* afirmă că cele mai mici modificări ale condițiilor inițiale ale unui sistem pot duce la rezultate imprevizibile. Edward Lorenz (1917–2008), matematician și meteorolog american, este considerat unul dintre fondatorii *teoriei haosului*. El a descris *efectul fluturelui*.

Improvizatie

Se referă la crearea și interpretarea spontană a muzicii în fața publicului, fără o pregătire prealabilă. Stroe consideră că improvizația sărăcește structura „în afara timpului”, fără de care o operă de artă nu poate exista. Improvizația ar fi prea încărcată de banalități inevitabile, ar fi prea aproape de instinct, reprezentând astfel o structură neterminată, ceva imperfect.

Incomensurabilitate

Două mărimi nu pot fi măsurate cu o unitate de măsură comună, dar pot rămâne comparabile. A se distinge de *incompatibilitate*.

Incompatibilitate

Spre deosebire de *incomensurabilitate*, indică situația în care elementele corespunzătoare nu au absolut nimic în comun, adică nu sunt comparabile. Elementele *incomensurabile* pot fi *compatibile* sau nu.

Informatică

Știința reprezentării, stocării, prelucrării și transmiterii sistematice a *informațiilor*, de obicei prin prelucrare automată cu ajutorul computerelor.

Informație

În *teoria informației*, cunoștințele pe care un emițător le transmite unui receptor (destinatar) printr-un canal de informații. Poate apărea prin semnale

sau coduri care transmit un conținut sub forma unui text, a unei imagini sau a unui mesaj audio.

Întâmplare

Un eveniment imprevizibil, neașteptat, pentru care nu există o explicație cauzală clară.

Ireversibilitate

Într-un sistem *determinist* înseamnă, de exemplu, trecerea într-o singură direcție posibilă de la o *entropie* mai mică la una mai mare. Vezi și *processe disipative*.

Ison

În muzica tradițională bizantină sau în tradiția *Rāga* definește un ton fundamental care însoțește permanent melodia principală și simbolizează prezența eternă a Duhului Sfânt. Prezent în multe muzici tradiționale. În general, la Stroe, isonul este reprezentat de fundalul sonor (un sunet, un acord consonant, un ostinato sau cluster) care însoțește *pasiv* o structură muzicală *activă*.

Logică simbolică

Spre deosebire de logica clasică a lui Aristotel, conținuturile sunt formulate, în locul limbajului natural, prin simboluri pe bază matematică.

Maqām

Sistem modal al muzicii tradiționale arabe, înrudit cu sistemele *Rāga* și *Dastgāh*.

Mecanism emoțional

Expresie folosită de Stroe pentru a descrie elemente expresive, emoționale, după părerea lui, „un efect inevitabil al oricărui experiment muzical”.

Meloformație

Grupuri instrumentale fixe în muzica lui Stroe pe care le-a folosit inițial în *Canto*, dar care reprezintă principiul orchestrației sale în multe alte lucrări.

Metaforă

Expresie figurativă în care un cuvânt este transferat din contextul său semantic inițial într-un altul pentru a transmite un mesaj poetizant – un mijloc

stilistic care poate modela textele abstracte, precum descrierea structurii muzicii, făcându-le mai vii și mai ușor de înțeles. Stroe folosește în mod conștient *metafore* pentru a facilita receptarea muzicii sale.

Microtonal

Utilizarea de trepte tonale și scale construite pe baza unor intervale mai mici decât semitonul temperat (100 cenți) (de exemplu, $\frac{1}{4}$ ton, cca. 50 cenți, sau $\frac{3}{4}$ ton, cca. 150 cenți, în practica *Rāga* sau *Maqām*).

Mobil / Multimobil

Fragmente muzicale scurte care pot fi combinate liber, în segmente de formă specifice, cu scopul de a crea un efect global de *haos*. Contrariul: *écoute fine*.

Mod – Modal

Unul dintre cele patru *sisteme melodice* descrise de Alain Daniélou. Utilizează intervale definite prin *raporturi proporționale*. Constă dintr-o scară muzicală, ale cărei sunete dețin funcții specifice (o notă centrală sau finală, o notă mediană, formule melodice caracteristice). Este cel mai răspândit *sistem melodic* de pe toate continentele, teoretizat încă din antichitatea greacă și întruchipat și în *Rāga* hindusă, *Maqām*-ul arab, *Dastgāh*-ul persan. Se caracterizează și prin flexibilitatea anumitor trepte (forme diatonice, cromatice, enarmonice).

Morfogeneză

Denumeste inițial dezvoltarea organismelor, organelor, celulelor și a altor structuri – adică constituirea unei forme propriu-zise –, care are loc în biologia dezvoltării prin formarea de modele, migrație și diferențiere celulară. Termenul este utilizat pe scară largă (René Thom: *Stabilité structurelle et morphogénèse. Essai d'une théorie générale des modèles*. Benjamin, Massachusetts 1972) și este folosit de Stroe pentru descrierea unui principiu de bază al muzicii sale.

Multifonice

Tehnică extinsă de interpretare pe un instrument muzical monofonic (de obicei un instrument de suflat din lemn) pentru a produce simultan mai multe sunete complexe, din diferite scale, efectul fiind adesea un timbru bizar. Stroe consideră *multifonicele* ca definind un al cincilea *sistem de acordaj*, pe lângă cele patru sisteme definite de Alain Daniélou, deoarece el nu poate fi explicat

în niciun mod cunoscut. Aici nu mai este vorba de un *sistem melodic* sau de *acordaj*.

Musgener

Numele unui program de calculator dezvoltat de Stroe, utilizat în special în prima sa perioadă de creație de la București, pentru controlul distribuției sunetelor în timp. Partea *Prat* determină durata și instrumentele, iar partea *Atif* determină înălțimile sunetelor unei piese muzicale programate.

Muzică generativă

Se referă la un sistem programat după anumite reguli, care generează în *general* muzică sau un limbaj muzical, deci *nu în mod special o piesă anumită*. Este similar în linii mari funcționării gramaticii unei limbi vorbite. *Procesul de producere* se află în centrul atenției. Conceptul se deosebește de cel de *muzică algoritmică*, care descrie în detaliu fiecare pas al producerii deterministe a unei *piese muzicale precizate, concrete*.

Muzică morfogenetică

Muzică a cărei structură se modifică în funcție de *ontologia* operei muzicale și care se caracterizează prin *ambiguitate structurală* – o incertitudine paradoxală între *structura superficială* și *eidos* (esența, realitatea eidetică a compoziției). Termenul este utilizat ca principiu conceptual pentru a descrie dezvoltarea formei și structurii prin *sisteme* bazate pe procese *generative*. Este un element definitoriu al muzicii lui Stroe.

Muzică stocastică

Se referă la utilizarea anumitor modele matematice (teoria mulțimilor, procese stocastice, teoria jocurilor) în muzică, de exemplu la Iannis Xenakis.

Muzică tradițională

Termen introdus în etnomuzicologie pentru a înlocui denumiri mai vechi precum „folclor” sau „cultură populară”, fără ca semnificația sa să fie mai puțin ambiguă. Subînțelege adesea muzica populară, dar nu trebuie uitat că marile culturi ale Asiei cunosc și o *muzică tradițională cultă*.

Ontologic

Temele *ontologice* se ocupă de o întrebare fundamentală: ce există și ce nu există, ce poate fi considerat real în lume.

Palimpsest

Inițial definea un document al cărui text vechi a fost suprascris cu unul nou. În sens figurat, se referă la *structuri de adâncime*, care sunt „acoperite” de influențe mai recente, *structuri de suprafață*. Stroe folosește adesea variat ideea suprapunerilor diferitelor structuri.

Paradigmă

O paradigmă este un model fundamental, un tipar sau o modalitate de gândire care servește drept orientare și determină modul în care sunt înțelese fenomenele și rezolvate problemele. Ea influențează viziunile științifice, normele sociale sau comportamentele. O *schimbare de paradigmă* se referă la transformarea unui astfel de model, adesea radicală, printr-o revoluție.

Pelog

Formație de sunete din muzica tradițională indoneziană, bazată pe șapte sunete quasi-echidistante. Octava este împărțită în șapte intervale quasi egale, un interval având cca. $1200/7 =$ aproximativ 171 cenți, situat între o secundă mică și una mare (în *sistemul temperat*, 100, respectiv 200 cenți). Există însă și alte forme și teoretizări.

Pentatonic - pentatonică

Unul dintre cele patru *sisteme melodice* ale lui Daniélou, bazat pe scale formate din doar cinci sunete la intervale de cvinte/cvarte perfecte. Este probabil că a fost răspândit în întreaga lume într-o fază incipientă de dezvoltare a *muzicii tradiționale* și a fost teoretizat încă în China antică. Fiecare sunet nou se referă la cel precedent și nu la un centru comun. Este caracterizat deci, spre deosebire de *sistemul acustic*, prin *descentralizare*. Nu orice formație melodică de cinci sunete poate fi numită *pentatonică*.

Percepție a timpului

Este analizată și descrisă sistematic în domeniul psihologiei experimentale de către psihologul francez Paul Fraisse (1911-1996). El face distincție între percepția *duratei* și percepția *ordinii* evenimentelor, amândouă fiind date intuitive, înnăscute.

Postmodernism - Postmodern

Termen introdus de filozoful francez Jean-François Lyotard (1924-1998), prin care se proclamă „sfârșitul marilor narațiuni” sau al „meta-narațiunilor” existente în *modernitate*, care legitimează instituțiile sociale, practicile politice, etica și modurile de gândire. Reprezentanți ulteriori precum Michel Foucault,

Jacques Derrida, Jacques Lacan, Jean Baudrillard vorbesc despre *deconstrucție* și *reconstrucție*, *jocuri de limbaj*, *discursuri*, despre *incomensurabilitate* și *pluralizare*. Nu inovația se află în centrul interesului (artistic), ci o *recombinare* sau o nouă aplicare a ideilor existente prin *colaj* și *crossover*. Deși a manifestat interes pentru acest curent și îi aplică unele principii, Stroe nu se consideră un adept al lui.

Post-structuralism

Un curent filosofic și umanist care a apărut în Franța în anii 1960 ca o critică la adresa *structuralismului*. Se pornește de la premisa că *semnificația* este creată prin limbaj și discursuri sociale și, prin urmare, este întotdeauna variabilă, *descentralizată* și dependentă de raporturile de putere. Conceptele cheie sunt *deconstrucția*, *intertextualitatea* și accentuarea instabilității semnelor și semnificațiilor. Gânditori importanți sunt Michel Foucault, Jacques Derrida și Roland Barthes. Multe concepte au fost preluate apoi de *postmodernism*.

Probabilistic

Adică ceva se întâmplă pe baza unor *probabilități*, deci este mai mult sau mai puțin nesigur, doar în linii mari controlabil. Opusul său este *determinist*.

Procese disipative

Se referă la pierderile de energie care apar din cauza frecării sau rezistenței și transformă energia în căldură. Ilya Prigogine (1917–2003), fizician-chimist belgian-rus, este cunoscut pentru lucrările sale privind *structurile disipative* și *procesele ireversibile ale termodinamicii*.

Rāga

În tradiția hindusă, un grup de sunete, un *mod*, care creează o anumită stare emoțională și servește ca bază pentru *improvizație*. Există sute de *rāga*, unele foarte puțin diferențiate, adesea asociate cu o anumită perioadă a zilei sau a anului.

Redundanță

În teoria informației, apariția repetată, multiplă a aceleiași *informații*. Opusă *entropiei*.

Rest

Un fragment muzical izolat („un dernier reste non-assimilé”) care apare adesea o singură dată, mai ales spre sfârșitul unei piese muzicale. Termen preluat din analiza *structuralistă* a limbajului a lui Nicolas Ruwet.

Ritm aksak

În limba turcă, „șchiop” sau *asimetric*, este un ritm al cărui număr de timpi, spre deosebire de *ritmul divizionar*, nu este format din multipli ai lui 2 sau 3. Forme tipice sunt asocierile de 2 și 3 timpi, de exemplu 2+3, 2+2+3, 3+2+3, în măsuri de 5/8, 7/16, 8/16. Frecvent în special în muzica tradițională din Orientul Apropiat și din Peninsula Balcanică. Denumirea a fost introdusă de Constantin Brăiloiu.

Ritm rubato

În folclor, spre deosebire de un ritm *giusto* (caracteristic muzicii de dans), un ritm *rubato* (caracteristic genurilor muzicale lirice) nu are o pulsație regulată, ci se desfășoară liber. Stroe combină toate sistemele ritmice.

Ruptură

„O ruptură care amenință să distrugă unitatea operei de artă” și poate fi cauzată, de exemplu, de utilizarea *sistemelor de acordaj incommensurabile* sau de reducerea bruscă a informației ca urmare a unei *catastrofe*.

Schimbare de paradigmă

Concept introdus de Thomas S. Kuhn (1922–1996), istoric și filosof american al științei, cunoscut pentru lucrarea sa *The Structure of Scientific Revolutions* (1962). O teorie științifică veche este înlocuită de o teorie radical nouă printr-o revoluție. Deoarece aceste teorii nu sunt compatibile, are loc o schimbare fundamentală de gândire.

Semantică

Studiul *semnificației* semnelor (cuvinte, propoziții) într-un limbaj. *Semantica* este un subdomeniu al *semioticii*.

Semiotică – Semiologie

Studiul general al tuturor tipurilor de *semne* (imagini, cuvinte, gesturi).

Sinergetică

Doctrina interacțiunii dintre elemente de orice fel în cadrul unui sistem dinamic complex (de exemplu, molecule, celule sau obiecte, procese sau chiar oameni). Termen introdus de Hermann Haken (1927–2024), fizician german, fondator al *sinergeticii* („acționând împreună”).

Sistem de acordaj

Vezi *Sisteme melodice*. Termen preferat de Stroe.

Sisteme de acordaj incommensurabile

Ideea incommensurabilității a fost introdusă de indologul și muzicologul francez Alain Daniélou (1907–1994), autorul cărții *Traité de Musicologie Comparée* (Paris, 1959), în care, pornind de la studiul mai ales al muzicilor tradiționale, a prezentat teoria sa privind cele patru *sisteme melodice*. Aceste sisteme nu au o unitate de măsură comună, sunt deci *incommensurabile*, dar rămân, în principiu, comparabile. Stroe utilizează liber sugestii din aceste sisteme ca principiu de bază al organizării înălțimilor sunetelor în multe dintre lucrările sale.

Sisteme melodice

Cele patru *sisteme melodice* definite de Alain Daniélou (*acustic, pentatonic, modal, temperat*) sunt preluate liber de Stroe sub numele de *sisteme de acordaj*. Ele ies în evidență în mod clar în pasajele din compozițiile sale intitulate *écoute fine*. (Am preferat în acest text termenul *sistem melodic* în locul altora, cum ar fi sistem sonor, sistem tonal, sistem de acordaj, care pot provoca fiecare confuzii și pentru a păstra echivalența *sistem ritmic / sistem melodic*).

Slendro

Formație de sunete din muzica tradițională indoneziană, bazată pe cinci sunete quasi-*echidistante*. Octava este împărțită în cinci intervale aproximativ egale. Un interval are deci cca. $1200/5 = 240$ cenți, situându-se astfel între o secundă mare (în acordaj temperat 200 cenți și în acordaj natural 204 cenți) și o terță mică temperată (300 cenți). Deși are cinci trepte, a nu se confunda cu *pentatonica*, care are de asemenea cinci trepte, dar altfel definite.

Structură în afara timpului / structură în timp

Distincție introdusă de Xenakis între structurile muzicale „în sine” (*hors-temps*) și „existența lor în timp”, în cadrul unei anumite forme muzicale. Comparabil doar în linii mari cu dihotomia *morfologie / sintaxă*. Stroe a prețuit în mod deosebit *structura în afara timpului*, fără de care el consideră că nu ar putea exista o operă de artă muzicală.

Structuralism

Termen utilizat, printre alții, de Nicolas Ruwet (1932–2001), lingvist belgian, teoretician literar și muzicolog, reprezentant al analizei structuraliste în limbă, poezie și muzică. Vezi și *semantică, semiotică, muzică generativă*.

Temperat - acordaj egal

Este al patrulea dintre *sistemele melodice* definite de Alain Daniélou, un amestec axat pe o bază *acustică și modală*, de la care preia ideea de *centru*, dar care împrumută ideea de *modulație* din *cercul cvintelor*. Octava (1200 cenți) este împărțită în 12 intervale egale de 100 cenți. Spre deosebire de celelalte trei sisteme melodice, Daniélou consideră *sistemul temperat* ca un construct artificial, un hibrid, „corectat” la execuția muzicală pe instrumente fără acordaj fix prin revenirea la sistem *acustic, modal* sau *pentatonic*. Pe lângă această *temperare* utilizată în muzica cultă europeană, există și alte formații melodice quasi-echidistante, precum *Slendro* și *Pelog* din Indonezia.

Termodinamică

Se bazează pe patru principii fundamentale (legi) care descriu comportamentul energiei, căldurii, temperaturii și entropiei în sistemele fizice. Din al doilea principiu al *termodinamicii* se pot deduce afirmații despre direcția proceselor și principiul *ireversibilității*. Ilya Prigogine (1917–2003) este autorul unor lucrări despre *structuri disipative* și despre *termodinamica proceselor ireversibile*. Stroe se referă la acest principiu în muzica sa.

Tonuri diferențiale

Când se cântă două sunete cu înălțimi diferite, poate rezulta un fenomen pur auditiv, iluzia unui sunet nou, mai profund. Dacă aceste două tonuri simultane sunt foarte apropiate ca frecvență, se produc oscilații, așa-numitele „bătăi”.

Vis

Denumeste în principiu, experiența subiectivă, adesea vie, din timpul somnului. Subiectul a fost tratat, printre alții, de Sigmund Freud și Carl Gustav Jung. Stroe vorbește despre vis ca fiind „subconștient pur”, care „este structurat într-un anumit fel, dar aduce întotdeauna cu sine multă întâmplare distructivă, ‘zgomot de fond’, ‘balast’”. Din punct de vedere conceptual, se face distincția între *vis (rêve)* și *reverie (rêverie)*.

SURSE:

Wikipedia;

Formulări proprii bazate pe afirmațiile lui Aurel Stroe cu referire la următorii autori și teoriile lor:

Gaston Bachelard (1884–1962)

Henri Bergson (1859–1941)

Constantin Brâncuși	(1876–1957)
Alain Daniélou	(1907–1994)
Paul Fraise	(1911–1996)
Hermann Haken	(1927–2024)
Thomas S. Kuhn	(1922–1996)
Edward Lorenz	(1917–2008)
Jean Piaget	(1896–1980)
Ilya Prigogine	(1917–2003)
Nicolas Ruwet	(1932–2001)
René Thom	(1923–2002)
Iannis Xenakis	(1922–2001)

SUMMARY

Corneliu Dan Georgescu

Aurel Stroe's music viewed from an archetypal perspective

A study of musical archetypes (XI)

Aurel Stroe's music lends itself particularly well to an analysis at the level of musical archetypes in Carl Gustav Jung's sense, due to the exceptional diversity of the musical material on the melodic, rhythmic, formal, paradigmatic, temporal, and informational levels. Special cases include either (1) the irrelevance of certain primary archetypes such as **Initium-Finis** or the composer's own archetypal "constellations," or archetypal complexes such as **Animus-Androgynus** (in his early creative period, for example in *Arcade, Laude*), or (2) the dominance of a single archetype, especially **Animus** (for example in movements 1, 2, and 4 of the *Concerto for Piano, Brass, and Percussion*), or (3) the qualitative importance of an archetype such as **Puer** despite a quantitatively reduced presence (e.g., in the *Piano Sonatas* or *Prairie-Prière*), or (4) an alternating consideration of **Animus-Anima** or (5) the interchangeable interplay of **Persona-Umbra** (in the morphogenetic period, e.g., in *Chacona con alcune licenze, Prairie-Prière, Concerto for Violin and Orchestra*). The association between the **Umbra** archetype (The Shadow) and the notion of the Tragic (for example in *Humoreske mit zwei Blicken ins Leere, Mozart-Introspection*) can also be considered characteristic.

Given the importance accorded to the **Animus** and **Umbra** archetypes, Stroe's music could be defined from an archetypal perspective as a subtle conjunction between the "dictatorship" of the **Animus** and the special "dramaturgy" of the **Umbra**.

80 terms used in Aurel Stroe's music. Glossary

What began as an attempt to clarify the meaning of just a few of the key concepts preferred by Aurel Stroe has evolved into an effort to encompass as much as possible of the conceptual world through which he defined his own compositions. But the richness of this world is practically infinite; it cannot be fully encompassed. The result is an increasingly extensive repertoire of concepts, which Stroe himself never thought to systematize except in a fragmentary way - a repertoire consisting both of concepts from the science of his time, not all of which are easy to define - of French structuralism, of the terminology of traditional music from various continents, as well as of common words, "loaded" by Stroe with a specific meaning and a unique metaphorical resonance.

„Secolul serial” și paradoxul controlului¹

George-Ioan Păiș

Puține idei au avut un impact mai pronunțat asupra muzicii secolului XX decât serialismul. O idee aparent simplă (dar a cărei definiție, după cum vom vedea, se dovedește dificilă) – structurarea muzicii în funcție de ordonarea elementelor în șiruri; în esență, aducerea în prim-planul actului componistic (dacă nu chiar absolutizarea) a consecuției și permutației – avea să aibă implicații neașteptate într-o mulțime de manifestări muzicale din cele mai diferite. Formele serialismului au fost variate: de la o simplă metodă de lucru cu valențe matematice la aproape o formă de ezoterism muzical cu accente de numeromanție, de la un mijloc de organizare al palierelor mai profunde sau superficiale ale textului muzical la un principiu constructivist utopic, revoluționar ce ar „epura” muzica de bagajul imperfect al inspirației, stilului sau deciziei componistice. Arnold Whittall afirma în volumul *The Cambridge Introduction to Serialism*, evocând amploarea impactului acestui „curent”, că dorește „să arate cititorilor felurile în care un principiu a influențat atât de multă muzică scrisă de la 1900 încoace, încât nu ar fi prea extravagant să numim anii 1900-99 drept «secolul serial»”². Esențială în afirmația muzicologului britanic este ideea de „influență”, asupra căreia mă voi apleca mai mult decât asupra tehnicilor seriale propriu-zise, acestea fiind, în realitate, asemenea concepțiilor filozofice și estetice din spatele abordării, mai variate decât par – același autor afirmă într-un alt studiu că, încă din începutul interbelic (când discutăm despre serialism doar în planul înălțimilor, deci doar despre dodecafonia specifică celei de-a doua școli vieneze) „tehnica serială de scriere cu 12 sunete a fost de la început mai degrabă multiplă decât

¹ Studiul a fost prezentat în data de 7 noiembrie 2025, în cadrul Simpozionului de muzicologie *Rădăcini. Berio, Boulez și diaspora românească*, desfășurat sub egida Festivalului Internațional *Meridian* și coordonat de Vlad Ghinea. Textul comunicării și prezentul studiu sunt o prelucrare a subcapitolului „Ecouri seriale” din teza mea de doctorat *Preocupări fundamentale în muzica secolului XX reflectate în compoziția românească și creația proprie*, elaborată sub îndrumarea prof. univ. dr. Dan Dediu și susținută la UNMB în 7 aprilie 2026.

² Arnold Whittall, *The Cambridge Introduction to Serialism*, Cambridge University Press, 2008, p. 16: „[M]y aim is to introduce readers to the ways in which a principle has impinged on so much music composed since 1900 that it might not be too extravagant to call the years 1900-’99 «the serial century»”.

singulară”¹. Serialismul își justifică importanța istorică prin moștenirea sa ideatică și nuanțele istoriei și receptării acestei constelații eterogene de tehnici componistice.

Același Whittall afirmă, frust și cuprinzător, în introducerea volumului menționat mai sus, că serialismul este „un fel de a scrie muzică”². Aparenta simplitate a acestui enunț cuprinde o esență tare a curentului – accentul pe metodă. Acesta vede originile metodei în jurul anilor '20, cu rădăcini în îndepărtarea graduală a compozitorilor de tonalitate. Astfel, acesta ajunge la concluzia că „serialismul este prin urmare parte din ceea ce se numește gândire muzicală post-tonală”³ (un termen în egală măsură complicat de definit, însă valoros prin maleabilitate).

Însuși termenul „serial” nu este lipsit de o oarecare echivocitate. Marcus Zagorski și Morag Josephine Grant pledează, în publicații diferite, pentru un sens larg, flexibil al termenului, ce subsumează o multitudine de tehnici. Amândoi amintesc de originea franceză a termenului, *sérielle*, a cărui paternitate îi este atribuită lui René Leibowitz, aplicată de acesta metodei schönbergiene de compoziție cu 12 sunete. Dezvoltările tehnice și terminologice ulterioare au încercat distanțarea denumirii de simpla tehnică dodecafonică interbelică, propunând în schimb sintagmele serialism integral, serialism total, serialism multiplu. Ambii autori amintesc de asemenea despre valențele diferite pe care termenul îl ia în diversele limbi europene, fiind mai flexibil în franceză și engleză, și oarecum specific aplicabil doar direcțiilor postbelice în germană⁴. Tot în planul dificultăților terminologice, Catherine Nolan reperează trei direcții principale de înțelegere a termenului, posibile definiții sau puncte de plecare pentru acestea:

În primul rând, serialismul se poate referi la o succesiune ordonată de obiecte, incluzând serii de 12 sunete, caz în care contextul poate fi descris ca serialism de 12 sunete sau, uneori, doar ca dodecafonie. În al doilea rând, serialismul se poate referi la expansiunea și

¹ Arnold Whittall, „Serialism in History and Criticism” în *The Cambridge Companion to Serialism*, ed. Martin Iddon, Cambridge University Press, 2023, p. 39: „Twelve-tone serial technique was multiple rather than singular from the beginning”.

² Whittall, *Cambridge Introduction to Serialism*, p. 1.

³ Whittall, *Cambridge Introduction to Serialism*, p. 1: „Serialism is therefore part of what has become known as post-tonal musical thinking”.

⁴ Vezi Marcus Zagorski, „The Aesthetics of Serialism”, în *The Cambridge Companion to Serialism*, ed. Martin Iddon, Cambridge University Press, 2023 p. 20-21; Morag Josephine Grant, *Serial Music, Serial Aesthetics: Compositional Theory in Post-War Europe*, Cambridge University Press, 2001, p. 5-6.

diversitatea abordărilor componistice și estetice bazate pe o serie, care poate sau nu să conțină 12 elemente. În anumite cazuri, această versiune de serialism poate fi privită nu ca o continuare a serialismului de 12 sunete, ci ca un fel de opoziție față de dodecafonie. În al treilea rând, serialismul se poate referi la un mod de gândire, o „stare de spirit” (Dallapiccola, citat în Alegant 2010: 9), o filozofie sau chiar o ideologie care ține la loc de cinstite rigoarea, ordinea și unitatea ca principii componistice, deconectându-le de stilul muzical sau metodă.¹

Rezoned cu abordarea acestor cercetători în utilizarea termenului nu într-o manieră rigidă, ci într-una permisivă, ce face referire atât într-un sens larg la universul ideatic asociat acestui curent (și, într-o anumită măsură, desprins din acesta), cât și la utilizarea unor mecanisme și strategii componistice indiferent de numărul de paliere ale lucrării pe care acestea le afectează. Metodele s-au referit, într-o evoluție istorică pe care o simplific conștient, la organizarea materialului muzical în funcție de șiruri ordonate de elemente: inițial, a totalului cromatic în serii de 12 sunete, ulterior a altor parametri muzicali prin serii distincte (de 12 valori sau nu) sau înrudite/descinse prin anumite proceduri din seria înălțimilor, iar mai târziu (și uneori în paralel – amintesc de dificultatea acestei simplificări didactice) în serii variabile (mai lungi sau mai scurte), slăbind obsesia constructivă pentru numărul 12.

O cheie de înțelegere a fenomenului serial este încadrarea acestuia într-o mai amplă cultură preocupată de rigoare metodică în creația artistică, în acest sens M.J. Grant afirmând că „serialismul este el însuși localizat în cadrul mai amplei estetici a constructivismului”². Într-o consultație cu compozitorul Dan Dediș, acesta a extrapolat afirmația de mai sus extinzând-o asupra

¹ Catherine Nolan, „Theorising Serialism”, în *The Cambridge Companion to Serialism*, ed. Martin Iddon, Cambridge University Press, 2023, p. 3: „First, serialism may refer to ordered successions of objects, including twelve-tone rows, in which case the context may be described as twelve-tone serialism or, sometimes, simply dodecaphony. Second, serialism may refer to the expansion and diversity of compositional approaches and aesthetics based on a series, which may or may not contain twelve elements. On occasion, this version of serialism might be viewed not as a continuation of twelve-tone serialism, but as a sort of opposition to dodecaphony. Third, serialism may refer to a way of thinking, «state of mind» (Dallapiccola, quoted in Alegant 2010: 9), philosophy, or even ideology that reveres rigour, order, and unity as compositional principles while disconnecting them from musical style or method”.

² Grant, p. 38: „[S]erialism itself is located within the larger aesthetics of constructivism”.

întregului curent al modernismului, nuanțând totuși prin amintirea faptului că și creația polifonică bachiană poate fi privită, într-o anumită lectură, ca fiind o expresie a unui spirit constructivist. Această problematizare amintește de ideile muzicologei Valentina Sandu-Dediu, dezvoltate pe larg în volumul său *Ipostaze stilistice și istorice ale manierismului în muzică*, ce reperează drept concepte-cheie ale atitudinii manieriste în artă o afinitate pentru încifrări, jocuri combinatorice, tehnici ezoterice, corespondențe alfanumerice translatate în diverse niveluri de profunzime ale textului muzical, dar și o preocupare deosebită a compozitorilor pentru „constructivism”, înțeles ca o aplecare specială asupra principiilor de construcție a textului, punând accent pe rigoare structurală și simetrie (nu doar ca element de suprafață și în niciun caz în înțelesul termenului asociat clasicismului, ci și a simetriei ca structură de profunzime mai puțin vizibilă sau audibilă neinițiatului, în afara analizei meticuloase)¹. Făcând o trimitere directă la pătratul magic și asociindu-l pe acesta cu matricea transformărilor unei serii dodecafonice, ce dispune tabelar cele 48 de ipostaze ale unei serii (seria de bază și cele 12 transpoziții ale acesteia, cele 12 lecturi în recurență, 12 inversări și recurențele acestora), autoarea afirmă că „acesta rămâne un arhetip ale cărui înfățișări diverse vor străbate istoria culturii europene, iar în muzică vor atinge un punct culminant prin serialism”².

Tot în planul ancorării serialismului într-un context cultural și estetic mai amplu, amintesc studiul lui Marcus Zagorski, „The Aesthetics of Serialism”. Acesta reperează principalele „teme” ale esteticii serialismului, șase la număr, multe dintre acestea fiind relevante pentru atitudinea modernistă în muzică în general, chiar în curente diferite sau opuse serialismului: (1) întâietatea „progresului” ca idee fundamentală în concepția estetică, conjugată cu „istoria” și „necesitatea”; (2) dimensiunea „politică” a serialismului ca expresie a „libertății” și a „rezistenței anti-fasciste și anti-comuniste”; (3) importanța „științei și tehnologiei”, dezvoltată în paralel cu serialismul și ale cărei preocupări s-au transpus în plan muzical; (4) concepția „experimentului”, o altă instanță a apropierei de și împrumutului din știință; (5) o atenție deosebită acordată ideilor de „unitate și organicitate”, manifestate în acribia controlului tuturor relațiilor din interiorul lucrării; (6) provocarea unui nou tip de „percepție și audiție”, racordat la inovațiile tehnicii componistice³.

¹ Am încercat o sintetizare a câtorva elemente din capitolul introductiv, autoarea revenind asupra acestor chestiuni pe întreg parcursul lucrării. Pentru o familiarizare punctuală cu noțiunile parafrazate aici, vezi Valentina Sandu-Dediu, *Ipostaze stilistice și istorice ale manierismului în muzică*, Editura Muzicală, București, p. 14-32.

² Sandu-Dediu, p. 20.

³ Zagorski, p. 27-35.

Dacă Schönberg considera că tehnica dodecafonică era o încununare a tradiției muzicale austro-germane și o continuare firească și necesară a acesteia¹, mulți din compozitorii asociați curentului post-1945 au văzut potențialul serialismului ca reprezentând o epurare de tradiție, o veritabilă ruptură de trecut și formele de balast artistic ale acestuia, precum tematismul sau concepția formală învechită bazată pe criterii cândva tonale, translatate impropriu într-un limbaj serial, acestea fiind aidoma unor „corpuri străine”² ce trebuiau eliminate. Compozitori ca Boulez au văzut în abordările componistice ale lui Schönberg „dovada nostalgiei neoclasice, dorința de a scrie muzică veche într-un fel diferit în loc de a scrie muzică cu adevărat nouă”³. Despre această relație complicată a compozitorilor postbelici cu moștenirea schönbergiană, precum și despre neîncrederea acestora în intuiție sau subiectivitate ca rezervoare ale expresiei artistice, David Osmond-Smith afirmă că aceștia:

au înțeles cu o claritate dezolantă [că] încercările intuitive de a obține noutate [...] păreau sortite doar să reitereze într-o manieră negativă ceea ce era la îndemână. Prin urmare, imaginația creativă trebuia să existe în tensiune cu ceva ce se percepea ca fiind străin, contra-intuitiv. Construirea unui labirint de jocuri seriale care obligă la salturi constante în teritoriu necunoscut – de a găsi un mod de a trăi cu și prin nefamiliar – a fost mijlocul de a atinge acest scop. Din acest punct, obsesia lui Schönberg cu garanția integrității „organice” a lucrării post-tonale părea un anacronism, o regresie de la saltul său fin în întunericul capodoperelor sale atonale expresioniste – și totuși, în ciuda sa, el a oferit generației postbelice semințele unui nou praxis creativ.⁴

¹ Whittall, „Serialism in History and Criticism”, p. 41.

² Zagorski, p. 33.

³ Whittall, „Serialism in History and Criticism”, p. 43: „However, for the Babbitts and Boulezs [...] developing variation was little more than evidence of neoclassical nostalgia, the desire to write old music in new ways rather than truly new music”.

⁴ David Osmond-Smith, „New beginnings: the international avant-garde”, în *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, Cambridge University Press, p. 347-348: „[But as the post-war generation] understood with desolate clarity, intuitive attempts at novelty [...] seemed fated merely to reiterate negatively what was to hand. The creative imagination therefore needed to exist in tension with something that was experienced as alien, as counter-intuitive. Setting up a maze of serial games that compelled one to take constant leaps into unknown territory – to find a way of living with and through the unfamiliar – was the means to this end. From this standpoint, Schoenberg’s own obsession with guaranteeing the «organic» integrity of the post-

Relația complicată cu figura centrală a celei de-a doua școli vieneze, acuzată de paseism și de o reală deturnare și dezamorsare a potențelor revoluționare ale principiilor codificate în dodecafoniism, îi va determina pe compozitorii europeni de după Cel de-Al Doilea Război Mondial să îl adopte „în mod manifest” ca „punct de pornire” pe Anton Webern¹, căutând în mod explicit o ruptură față de tradiție. Spre deosebire de Europa, ecourile fenomenului serial aveau să ia altă formă în America, unde „compozitorii serialiști americani se vedeau, în cuvintele lui Babbitt, drept «copiii legitimi, chiar dacă abandonați, ai revoluției schönbergiene» (Babbitt 1973-4: 28) și astfel (conform implicațiilor) adevărații moștenitori ai tradiției tonale europene și a moștenirii acesteia”².

De asemenea, această relație complicată amintită avea să se reflecte și în raportarea acelorși compozitori la însăși tehnica serială la finele anilor '50 și începutul anilor '60 – în acest sens, Valentina Sandu-Dediu amintește de tendința lui Stockhausen și Boulez „în acea perioadă [...] spre o «ordine totală». [...] culminațiile seriale la care ajunge fiecare [...] vor marca totodată (aparent paradoxal) impasul serialismului integral. Determinarea condusă la extrem [...] va trebui să accepte imixtiunea indeterminării”³.

Cu toate acestea, amplexarea dezideratului pentru „ordine totală” a fost criticată de anumiți autori. Menționând că nu toate aspectele unei compoziții se pot controla, anumite decizii privind anumiți parametri se reduc invariabil la o formă de euristică, M.J. Grant afirmă că „nu există serialism «total», și acești ceilalți parametri sunt în mod frecvent cei care fac să funcționeze sau nu o lucrare serială. Într-adevăr, aparentul paradox între rațional versus irațional, decizie versus automatizare, este cheia serialismului însuși”⁴. Aceeași autoare vede, discutând despre o continuitate și discontinuitate, muzica serială ca fiind „deschisă” și totodată „surprinzătoare, imprevizibilă”⁵. Ideea dominantă a unei

tonal work appeared as an anachronism, a regression from the fine leap into the dark of his expressionist atonal masterpieces – and yet, despite himself, he had offered the post-war generation the seeds of a new creative praxis”.

¹ Sandu-Dediu, p. 214.

² Charles Wilson, „Metamorphoses of the Serial”, în *The Cambridge Companion to Serialism*, ed. Martin Iddon, Cambridge University Press, 2023, p. 333: „American serialists, who saw themselves, in Babbitt’s words, as «the legitimate, if abandoned, children of the Schoenbergian revolution» (Babbitt 1973-4: 28) and hence (so the implication ran) the true inheritors of the European tonal tradition and its legacy”.

³ Sandu-Dediu, p. 214-215.

⁴ Grant, p. 131: „But there is no such thing as «total» serialism, and these other parameters are frequently those which make or break a serial work. Indeed, the seeming paradox of rationality versus irrationality, decision versus automation, holds the key to serialism itself”.

⁵ Grant, p. 164.

încorsetări generale a oricăror tentative componistice seriale nu mai pare, în acest moment, atât de convingătoare (desigur, nu putem nega prezența anumitor dogmatisme în unele cercuri, asociate anumitor figuri istorice, instituții sau scene de o mai mică sau mare amploare, însă cred că acestea trebuie privite contextual, și raportate la adevărul lor impact). În această privință, comentând relația dintre rigiditatea tehnicii seriale (o critică des invocată) și eliberarea ulterioară, Charles Wilson spune următoarele:

Nu doar „libertatea” compozitorilor față de noțiuni seriale după 1960 a tins să fie exagerată. Exagerată a fost și „strictetea” cu care se spune că compozitorii lucrau înainte de această dată. Noțiuni despre rigiditatea de tip cămașă de forță a „serialismului integral” sau „serialismului total” sunt omniprezente.¹

Desigur, proporționarea retrospectivă a acestor tendințe pare firească, însă este ușor de înțeles cum, în contextul istoric al mijlocului secolului XX, lucrurile nu păreau atât de relaxate, date fiind sentințele tăioase ale unei figuri expansive ca Boulez, care în 1952 scria că „orice compozitor care nu a avut experiența – nu spun înțelegerea, ci cu adevărat experiența – necesității limbajului dodecafonic este INUTIL. Căci întreaga sa operă nu satisface nevoile epocii sale”². Totodată, și Boulez ajunge „ani mai târziu, într-o conversație cu Joan Peyser, să se dezică dezinvolt de primele sale tentative în serialismul total, zicând că *Structures 1a* nu a fost «totală, ci totalitară»”³.

Un alt rol esențial în dezvoltarea acestui conglomerat tehnico-estetic l-a jucat dezvoltarea muzicii electronice, a posibilităților tehnologice de sintetizare și analizare a sunetului. Aceste evoluții oferă o nouă opțiune, în afară de relația înscriserii în tradiție sau non-tradiție, o a treia direcție în afara dihotomiei – relația cu sunetul în sine și relațiile dintre parametrii acestuia, descoperirea sa ca o „materie primă” a artei muzicală, purificată de reflexe stilistice. (Despre

¹ Wilson, p. 319: „At the same time, it was not just composers’ «freedom» from serial notions after 1960 that tended to be overstated. Exaggerated too was the «strictness» with which composers were said to have worked prior to that date. Notions of the straitjacketed rigidity of «integral serialism» or «total serialism» are ubiquitous”.

² Pierre Boulez, *Stocktakings from an Apprenticeship*, ed. Paul Thévenim, trad. Stephen Walsh, Clarendon Press, Oxford, 1991, p. 113: „[A]ny musician who has not experienced – I do not say understood, but truly experienced – the necessity of dodecaphonic language is USELESS. For his entire work brings him up short of the needs of his time”.

³ Alex Ross, *The Rest is Noise. Listening to the twentieth century*, Fourth Estate, Londra, 2012, p. 434: „Years later, in a conversation with Joan Peyser, he casually dismissed his early ventures in total serialism, saying that *Structures 1a* had been not «Total but Totalitarian»”.

stil în serialism, Charles Wilson scrie că este „o categorie tabu” și că „chestiunile de stil au fost adesea marginalizate în majoritatea discuțiilor despre muzica serială”¹. În aceleași rânduri, autorul menționează critica lui Adorno, în observația că serialismul „se cristalizează astfel într-un cod și într-un «stil», într-un fel ce poate fi văzut fie ca o consecință inevitabilă a procesului istoric, fie ca o trădare a impulsului motivant, auto-regenerator al serialismului”²). În acest sens, serialismul prezintă afinități cu alte curente artistice ale secolului XX ce plasează o importanță deosebită pe materia primă a disciplinei artistice și a relației artistului cu proprietățile acesteia (aidoma interesului pentru materialitate și textură în sculptură sau pentru culoare în pictură – grăitoare sunt în acest sens trimiterele din volumul amintit al lui M.J. Grant la gândirea și opera lui Paul Klee). Această aplecare asupra sunetului se naște și datorită posibilităților tehnice de studiu amănunțit al caracteristicilor sunetului, ce nu existau până în acest punct istoric³. Aplecarea tehnică este în armonie cu tematica estetică amintită mai devreme, o anumită predilecție pentru științificitate, rigoare și constructivism.

Revenind la această „eliberare” a practicilor seriale față de un presupus dogmatism rigid, în anii '50 seria nu mai este tratată atât ca o „«ordine» fixă, ci mai degrabă ca un rezervor de posibilități”⁴. Făcând tot apel la cercetarea lui Charles Wilson, acesta subliniază în privința fenomenului caracterul de „echilibru – chiar compromis – între rațional și empiric, oricât de mult ar fi părut să încline spre partea rațională a ecuației”⁵. Este interesant de văzut felul în care însăși atitudinea compozitorilor serialiști se schimbă înspre a doua jumătate a secolului XX, în acest sens două pasaje sunt grăitoare: primul face trimitere la compozitorul italian Bruno Maderna, pentru care „ceea ce a fost «ieri un sistem gramatical, o unealtă de organizare» a devenit o stare de spirit, o «forma mentis»”⁶; iar al doilea la Helmut Lachenmann, care „a vorbit despre

¹ Wilson, p. 320: „[A] category that was often taboo in serial circles, namely style. (...) Serialism has generally been considered not to constitute a style in itself but rather to be capable of accommodating different stylistic tendencies. Questions of style have therefore found themselves marginalised in most discussions of serial music”.

² Wilson, p. 331: „Serialism – or, if one preferred, post-serialism – might thus crystallise into code and into «style», in a way that could be seen as either an inevitability of the historical process or a betrayal of serialism’s motivating, self regenerating impulse”.

³ Grant, p. 58.

⁴ Wilson, p. 323: „But probably the most radical moves of the 1950s involved seeing the row no longer as an «ordering» at all but rather as a reservoir of possibilities”.

⁵ Wilson, p. 332: „It has become increasingly apparent that serialism was always about a balance of – or a compromise between – the rational and the empirical, however much it seemed weighted towards the rational side of the equation”.

⁶ Wilson, p. 333: „Meanwhile to Bruno Maderna what was «yesterday a grammatical system, a tool of organization» had become a state of mind, «a forma mentis»”.

mijloacele seriale ca un «ajutor în invenție», față de care cineva se poate raporta [...] într-un mod «care ajută imaginația dincolo de propriile ei limite»¹.

O perspectivă integrativă asupra fenomenului trebuie să ia în considerare și criticile, care nu au fost puține. Dincolo de impactul răsunător al serialismului, nu putem ignora dificultățile pe care această muzică le-a ridicat și continuă să le ridice în audiență. Deși era „muzică de ascultat”, aceasta „necesita noi moduri de ascultare”². Fred Lerdahl, în studiul său „Cognitive Constraints on Compositional Systems”, dar și în alte scrieri³, aduce o critică acestei tehnici bazându-se pe principii de cogniție auditivă și științele percepției, discutând despre o ruptură între o „gramatică a ascultării” și o „gramatică a compoziției” ce conduce în esență serialismul la o formă de „opacitate cognitivă”⁴. (Critica lui Lerdahl, temeinic argumentată, nu trebuie cooptată unei linii de argumentare ce emite sentințe axiologice cu privire la anumite opțiuni estetice din muzica secolului XX în baza unui apel la științificitatea abordării cognitiviste, acesta fiind și principalul punct criticabil al demersului lui Lerdahl. O nuanțare a poziției sale și coroborarea acesteia cu alte puncte critice, deși tentantă, depășește scopul acestei cercetări în momentul de față.) Tot în sfera criticii, sau ca un rezultat al acesteia, Wilson afirmă că „în cele din urmă, probabil, tocmai această aducere în prim-plan a tensiunii dintre sistem și realizare, dintre «ochi» și «ureche», ar putea fi cea mai potentă moștenire a serialismului”⁵. Într-o sferă similară, nu atât o imputare pe cât o constatare critică, Jeffrey Perry, în recenzia volumului lui M.J. Grant, evidențiază caracterul excepțional al serialismului în istoria muzicii universale:

Dacă există o doctrină urmată fără greșală de toți serialiștii de la Darmstadt, este că artistul individual nu trebuie să-și subordoneze judecata subiectivă (întotdeauna a lui, notă – cercul de la Darmstadt era o grupare masculină) niciunei autorități ce nu este propria lui creație – nu trecutului și nu unui sistem *a priori* ca tonalitatea.

¹ Wilson, p. 338: „Helmut Lachenmann has spoken of serial means as «an aid to invention», to which one relates (...), in a way that «helps [the] imagination beyond its own limits»”.

² Zagorski, p. 35: „It was, of course, music to be listened to, even when it required new kinds of listening”.

³ Vezi Fred Lerdahl, *Composition and Cognition. Reflections on Contemporary Music and the Musical Mind*, University of California Press, Oakland, 2020.

⁴ Fred Lerdahl, „Cognitive Constraints on Compositional Systems”, *Contemporary Music Review* 2, 6 (1992), p. 97-120.

⁵ Wilson, p. 338: „Ultimately, perhaps, the foregrounding of this tension between system and realisation, between «eye» and «ear», may be one of serialism’s most potent legacies”.

Dacă investigăm felul în care majoritatea muzicii a fost făcută în majoritatea locurilor și majoritatea timpului, această poziție este singulară, și radicală într-un mod singular. Într-o măsură sau alta, în mod conștient sau instinctiv, toată muzica scrisă pentru sala de concert ce a urmat fie a amplificat acest punct de vedere, fie l-a respins într-un mod auto-conștient. [...] Pentru aproape toată muzica scrisă destinată spațiilor diferite de sala de concert sau de mediul academic, poziția serialiștilor este extrem de ciudată, fiindcă în pofida extinselor construcții de modele ale relației dintre compozitor, interpret și ascultător, muzica lor este în întregime orientată către compozitor.¹

Într-adevăr, postura serialismului în raport cu alte metode mai „intuitive” de a scrie muzică este cel puțin stranie, dacă nu de-a dreptul izbitoare. Totuși, este această stranie care a condus, în opinia mea, atât la o parte din metehnele curentului, cât și la ampla sa influență. Zagorski afirmă că „probabil mai mult decât în cazul oricărei alte muzici, ideile asociate serialismului au fost cele care au contribuit la practicarea sa răspândită”².

În aceleași rânduri, Zagorski identifică minimalismul și spectralismul ca două direcții componistice ce s-au constituit ca reacții la adresa serialismului, afirmând că „ideile care au motivat aceste abordări pot fi contrastate în mod util cu cele ce i-au motivat pe compozitorii seriali”³. În paginile aceluiași volum, însă în studiul deja amintit al lui Charles Wilson despre transformările fenomenului, acesta contrazice afirmațiile lui Zagorski, văzând în tentativa de

¹ Jeffrey Perry, „Review of M. J. Grant, *Serial Music, Serial Aesthetics: Compositional Theory in Post-War Europe* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001)”, *Music Theory Online* 1, 9 (2003),

<https://www.mtosmt.org/issues/mto.03.9.1/mto.03.9.1.perry.php>, accesat în 20 septembrie 2025: „If there is one tenet followed by all the Darmstadt serialists unfailingly, it was that the individual artist must not subordinate his (always *his*, note – the Darmstadt circle was a male compound) subjective judgment to any authority not of his own making – not to the past and not to an *a priori* system such as tonality. Upon inspection of how most music has been composed in most places at most times, this stance is singular, and singularly radical. To some extent or other, consciously or instinctively, all subsequent music written for the concert hall has either amplified this viewpoint or self-consciously rejected it. [...] To virtually all music written for venues other than the concert hall or the academy, the serialists’ stance is freakishly extreme, because despite their extensive modeling of the relationship between composer, performer and listener, their music is entirely composer-oriented”.

² Zagorski, p. 35: „But more so than perhaps any other music, it was the ideas associated with serialism that contributed to its widespread practice”.

³ Zagorski, p. 35: „The ideas that motivated these approaches can be usefully contrasted with ideas that motivated serial composers”.

critică a celor două curente de fapt continuări voalate (și probabil involuntare) tocmai ale universului ideatic serial: fie în domeniul compoziției spectrale prin atenția sporită acordată analizei sunetului în sine, o moștenire a mariajului componistic-tehologic al serialiștilor; fie în ideea „automatizării” ce distanțează compozitorul în plan decizional de operațiunile de control ale suprafeței piesei, mutând decizia în construcția „proceselor” sau algoritmilor, deosebit de relevantă în creația minimaliștilor (cu amendamentul restricției câmpului înălțimilor)¹.

Un alt compozitor și teoretician reprezentativ este americanul George Perle, un caz aparte, mai degrabă un „compozitor cu 12 sunete” decât un compozitor serial. Perle se înscrie în „tradiția” criticilor lui Schönberg, aidoma lui Boulez, care critică tratarea seriei ca mecanism tematic, acesta observând o contradicție în faptul că Schönberg caută prin serie să obțină atât un „motiv”, în sensul tradițional muzical al cuvântului, cât și un mijloc de organizare locuitor tonalității². Concepția lui Perle este mai degrabă una de structură de profunzime. De altfel, acesta mărturisește că conceptul său componistic a fost fundamental influențat de o neînțelegere parțială (datorată nu în mică măsură lipsei accesului la surse) a tehnicii dodecafonice schönbergiene. Astfel, acesta construiește serii ciclice, bazate pe ciclul cvintelor perfecte și al secundelor mici (singurele desfășurări intervalice ciclice ce acoperă totalul cromatic) și pe inversarea lor, mizând în sistemul său pe importanța conducerii vocilor și a simetriei în compoziția cu 12 sunete, ca o legătură cu mijloacele tradiționale componistice³. Descrierea de față este o simplificare relativ didactică, sistemul descris de Perle, atât în analizele din volumul citat, cât și, mult mai amănunțit, în *Twelve-Tone Tonality*, fiind mai complex și mai nuanțat ca metodă. Despre serialismul integral, sau „translatarea”/adaptarea mijloacelor seriale la alți parametri ai sunetului, ceea ce John Backus (citât în Perle) numește „compoziție prin numerologie”, Perle afirmă că „astfel de extensii ale sistemului dodecafonic al lui Schönberg sunt mai relevante pentru invenția codurilor criptografice decât pentru compoziția muzicală”⁴. Critic nu doar la adresa inovațiilor post-schönbergiene, Perle vede și în concepția clasică dodecafonică, a seriei ordonate ca unic rezervor al posibilităților armonice și melodice, o limitare:

¹ Wilson, p. 337-338.

² George Perle, *The Listening Composer*, University of California Press, Berkeley, 1990, p. 174-175.

³ Perle, *The Listening Composer*, p. 189.

⁴ Perle, *The Listening Composer*, p. 182: „[S]uch extensions of Schoenberg's twelve-tone system have more relevance to the invention of cryptographic codes than to musical composition”.

Ordonarea nu are altă funcție decât de a desfășura agregatul de 12 sunete, dar agregatul pe care îl desfășoară este doar o manifestare de suprafață, pe atât de primitivă în relație cu un limbaj dodecafonic cu adevărat integral și autonom, pe cât ar fi reiterarea constantă de suprafață a scării diatonice în relație cu tradiționalul sistem tonal.¹

Charles Wuorinen, în *Simple Composition* (text nelipsit de controversă, a cărei introducere se poate încadra într-un canon al afirmațiilor scandaloase, simptomatice pentru o anumită poziție zeloasă a adepților serialismului – fără îndoială, alături de stilul incisiv al lui Boulez, genul acesta de declarații au contribuit la o receptare negativă a curentului și tehnicii, precum și la o reputație de elitism, uneori mai mult sau mai puțin fondat), vorbește favorabil despre poziția compozitorului modern, subliniind libertatea (și sugerând obligativitatea) acestuia de a-și construi singur materialele fundamentale lucrului, spre deosebire de creatorii trecutului, a căror muncă era redusă, în opinia sa, la o simplă umplere a suprafeței muzicale, o completare a detaliilor de prim-plan în baza temeiului și premiselor deja acceptate și valabile ale sistemului tonal. Wuorinen afirmă că măștrii trecutului aveau certitudini, în timp ce artiștii prezentului se bucură de libertate deplină². Limbajul are o doză de infatuare, iar afirmațiile par să comporte o doză de naivitate: procesul componistic nu constă doar în elaborarea unor suprafețe care să ornameze o structură mai profundă, iar pornirea de la un material sau complex de materiale deja existent (ca în cazul limbajului tonal sau a unui mod) nu reduce complexitatea deciziilor necesare actului de a construi un text muzical. Totuși, există un sâmbure de adevăr în faptul că compozitorii secolelor XX-XXI par să fie mai preocupați de elaborarea materialului precomponistic și de definirea mecanicilor sonore ce vor înfăptui piesa înainte de realizarea ei, crescând astfel numărul de decizii necesare. Cu toate acestea, nu cred că fenomenele sunt comparabile sau că pot fi încadrate pe o gradație a dificultății, prin simplul fapt că Wuorinen ignoră deplin contextul cultural-istoric și estetic-stilistic în care se ancorează aceste acte creatoare foarte diferite: un compozitor serialist american în Statele Unite ale anilor '80 va avea cu totul alte preocupări și obiective în scrierea unei piese față de un *Kapellmeister* bavarez de la

¹ Perle, *The Listening Composer*, p. 183: „Ordering has no function other than that of unfolding the twelve-tone aggregate, but the aggregate it unfolds is only a surface manifestation, as primitive relative to a really integral and autonomous twelve-tone language as the constant surface reiteration of the diatonic scale would be relative to the traditional tonal system”.

² Charles Wuorinen, *Simple Composition*, Longman, New York, 1979, p. 13, 40.

începutul secolului al XVIII-lea. Nu consider că ne putem descotorosi de aceste detalii ca fiind insignifiante.

Propun în acest punct o recapitulare sinoptică: în esență, serialismul în sens restrâns ca tehnică componistică poate fi înțeles ca lucrul cu șiruri ordonate de elemente. Această concepție a evoluat din principiile compoziției cu 12 sunete teoretizate de Arnold Schönberg și a doua școală vieneză. Compozitorii post-1945 s-au raportat în principal la creația lui Anton Webern, văzând în el un precursor al aplicării principiului serial în domenii diferite de cel al înălțimilor. Prin extinderea acestor principii și datorită dezvoltării în paralel a tehnologiei de sintetizare și prelucrare electronică a sunetului, serialismul câștigă un areal de expresie nou – lucrul cu parametri. O adevărată schimbare de paradigmă, izolarea și prelucrarea liberă a elementelor constitutive ale discursului muzical, atomizate în variabile ce pot fi manipulate, a constituit o nouă deschidere de orizonturi componistice, alterând (în funcție de amploarea operațiilor seriale utilizate și numărul de parametri tratați astfel) în mod fundamental procesul componistic. M.J. Grant afirmă că „gândirea parametrică a fost adesea descrisă ca fiind principiul fundamental al tehnicii seriale”¹. Ulterior, principiul lucrului cu șiruri ordonate s-a flexibilizat, lăsând loc lucrului cu șiruri parțial ordonate sau cu mulțimi neordonate. În acest sens, neordonat nu implică o dispunere aleatorie a elementelor, ci mai degrabă o dispunere „standard” ce nu prescrie o desfășurare cronologică exactă în suprafața muzicală (este cazul unor structuri acordice, ale căror clase de înălțimi nu descriu o ordine succesivă orizontală, ci o simultaneitate, putând fi astfel permutate liber în suprafața muzicală; de asemenea, este cazul lucrului cu mulțimi de clase de înălțimi specific *set theory*). Pe lângă această maleabilizare a unor tactici componistice ortodoxe, o altă consecință a serialismului este, în mod paradoxal și pentru anumiți compozitori ca o reacție de negare directă a acestuia, lucrul cu hazardul, practică în jurul căreia întâlnim o multitudine de termeni ce descriu tehnici și abordări componistice diverse, dar înrudite: indeterminare, aleatorism, șansă, improvizație. Mai departe, reverberații ale ideilor compozitorilor seriali s-au resimțit, într-o manieră transformată, inclusiv în muzicile declarat anti-seriale, anumiți autori văzând ecouri îndepărtate chiar și în muzica populară, „explorând felul în care muzici bazate pe *sample-uri* – atât EDM cât și hip-hop – pot să prezinte o atitudine serială, nu în mică măsură din cauza utilizării răspândite a *drum machines*, *samplers* și *sequencers*”².

¹ Grant, p. 62: „Parametric thinking has often been described as the fundamental principle of serial technique”.

² Jennifer Iverson, „Technologies and the Serial Attitude”, în *The Cambridge Companion to Serialism*, ed. Martin Iddon, Cambridge University Press, 2023, p. 353: „I would like to explore the ways that sample-based music – both EDM and hip-hop –

Depășind palierul tehnicii, consider că moștenirea serialismului este cea mai interesantă în plan ideatic, al unei filozofii estetice, rezumată cu măiestrie de Charles Wilson:

Ceea ce supraviețuiește totuși pentru mulți este
acea nevoie pentru o confruntare explicită cu întrebări
privitoare la material și proces, cu provocările pe care le
ridică unui corpus de tehnici și estetici moștenite, și
abilitatea de a arunca în aer gesturi surprinzătoare sau
neprevăzute – până și gesturi ce s-ar putea, în timp, să fie
absorbite într-un aparat moștenit și astfel să se coaguleze
într-un stil.¹

Pledez pentru ideea că serialismul a fost tendința majoritară în muzica ultimului secol, în jurul căreia s-au configurat și ramificat celelalte orientări? Absolut deloc, iar dacă această perspectivă reiese totuși din rândurile anterioare este pentru că am dorit să subliniez nu atât caracterul ubicuu al serialismului ca tehnică (după cum am văzut, însăși aspectul tehnic, cel mai pasibil de a comporta o definiție limpede, unitară și singulară, se manifestă în realitate încă din vremea formelor „serialismului clasic” schönbergian drept o multitudine de abordări și opțiuni, metoda devenind mai degrabă cadru), pe cât potența și difuzia acestuia ca o constelație de idei influente, un ansamblu eterogen de viziuni ce și-au găsit ecourile inclusiv în concepții muzicale declarat critice la adresa fenomenului.

Întărind ideea unei neîncrederi în subiectivitate, uneori îndreptată chiar față de propriile impulsuri creatoare, Ernst Krenek vorbește într-un articol din 1960 centrat pe limitările tehnicii seriale despre relația compozitorilor cu ideea de inspirație, un concept cu puternice conotații romantice. În studiul său, compozitorul austriac discută și despre un anume paradox al concepției serialismului integral, observat în aproximativ aceeași perioadă și de Boulez – anume că serializarea tuturor parametrilor muzicali conduce la suprafețe muzicale ce dau impresia hazardului, creând o dialectică complicată (și fructuoasă) între determinism, șansă, control și improvizație. Această ultra-determinare este reprezentativă pentru focalizarea atenției compozitorului nu pe prim-planul sonor al piesei, ci pe procesul componistic gândit ca un sistem

may exhibit a serial attitude, not least because of the prolific use of drum machines, samplers, and sequencers”.

¹ Wilson, p. 339: „[W]hat nonetheless survives for many is that need for an explicit confrontation with questions of material and process, with the challenges they pose to a body of inherited techniques and aesthetics, and their ability to throw up surprising and unforeseeable gestures – albeit ones that may, in time, become absorbed into an inherited apparatus and thus coalesce into style”.

complex de producție cvasi-autonom, ale cărui rezultate sunt calculate, „premeditate, dar imprevizibile”. Aparent, compozitorul serial ilustrat de Krenek este preocupat eminamente de structură, înțeleasă aici ca mecanismul, ansamblul de metode pre-componistice ce „generează” piesa. Este, probabil, una din cele mai drastice schimbări de paradigmă din istoria muzicii în sensul diferenței de optică sau conduită a compozitorului față de propriul obiect al activității. O selecție din câteva pasaje cheie ale studiului vor clarifica mai bine această nouă poziție estetică, relația acesteia cu atitudinea romantică, cel puțin în accepțiunea ei uzuală, fiind una clar contradictorie:

În mod general și tradițional „inspirația” este ținută la loc de seamă ca fiind cea mai distinsă sursă a procesului creator în artă. [...] Compozitorul a ajuns să nu mai aibă încredere în propria sa inspirație, fiindcă aceasta nu este de fapt pe atât de inocentă pe cât pare, fiind condiționată de un corpus uriaș alcătuit din amintiri, tradiție, formare și experiență. Pentru a evita dictatele unor asemenea fantome, el preferă să construiască un mecanism impersonal care va oferi, în conformitate cu patternurile premeditate, situații imprevizibile. [...] Cu alte cuvinte, actul creator are loc într-un areal complet nebănuit până acum, anume în construirea enunțurilor seriale. Ce se întâmplă pe urmă este predeterminat de selectarea mecanismelor, dar nu premeditat, decât sub forma rezultatului inconștient al operațiunilor predeterminate. Neașteptatul se întâmplă din necesitate. Surpriza este încorporată.¹

Horseshoe theory (teoria potcoavei) este o teorie politică marginală care consideră că pozițiile extreme ale spectrului politic stânga-dreapta sunt, în realitate, mai apropiate în materie de concepție și practică decât par în mod

¹ Ernst Krenek, „Extents and Limits of Serial Techniques”, *The Musical Quarterly* 2, 46 (1960), p. 228-229: „Generally and traditionally «inspiration» is held in great respect as the most distinguished source of the creative process in art. [...] Actually the composer has come to distrust his inspiration because it is not really as innocent as it was supposed to be, but rather conditioned by a tremendous body of recollection, tradition, training, and experience. In order to avoid the dictations of such ghosts, he prefers to set up an impersonal mechanism which will furnish, according to premeditated patterns, unpredictable situations. [...] In other words, the creative act takes place in an area in which it has so far been entirely unsuspected, namely in setting up the serial statements. What happens afterwards is predetermined by the selection of the mechanism, but not premeditated except as an unconscious result of the predetermined operations. The unexpected happens by necessity. The surprise is built in”.

superficial, fără să fie totuși întru totul sinonime sau suprapuse – cu alte cuvinte, în locul a două puncte aflate în capete opuse ale unei axe, acestea se aseamănă mai mult cu relația poziției capetelor unei potcoave¹. Paradoxul serialismului poate fi descris prin aceeași analogie cu imaginea potcoavei. Compozitorii serialiști au cochetat cu niște extreme utopice, probând limitele ontologiei muzicale. De o parte, avem extrema libertății depline, o muzică aflată în afara oricărei constrângeri: nu doar stilistice sau de limbaj, ci și a constrângerilor temporale, spațiale, acustice; de cealaltă parte, avem extrema controlului absolut, o muzică în care orice acțiune este perfect justificată într-o logică ce rivalizează cu o formă de contabilitate teurgică. Ambele poziții eșuează: prima prin faptul că orice acțiune se va înscris, firește, în limitele unor constrângeri date cărora nu le putem scăpa, chiar dacă este vorba de simpla „constrângere” a percepției necesară înfăptuirii actului muzical; a doua prin faptul că mania motivării fiecărui gest, sunet sau micron muzical conduce la o buclă de recurență, justificările necesitând justificări ce necesită justificări *ad infinitum* – la presupusul capăt al acestui lanț există un imbold artistic greu de îndreptățit sau argumentat. În fine, cele două poziții extreme, precum capetele potcoavei, se apropie una de cealaltă și se aseamănă prin aceea că înfăptuirea reală a oricăreia dintre aceste concepții utopice ar conduce la paralizarea totală a actului artistic și, în cele din urmă, la același rezultat sonor: liniștea.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

Boulez, Pierre, *Stocktakings from an Apprenticeship*, ed. Paul Thévenim, trad. Stephen Walsh, Clarendon Press, Oxford, 1991.

Grant, Morag Josephine, *Serial Music, Serial Aesthetics: Compositional Theory in Post-War Europe*, Cambridge University Press, 2001.

Iverson, Jennifer, „Technologies and the Serial Attitude”, în *The Cambridge Companion to Serialism*, ed. Martin Iddon, Cambridge University Press, 2023, p. 340-364.

Krenek, Ernst, „Extents and Limits of Serial Techniques”, *The Musical Quarterly* 2, 46 (1960), p. 210-232.

Lerdahl, Fred, „Cognitive Constraints on Compositional Systems”, *Contemporary Music Review* 6, 2 (2009), p. 97-121.

Lerdahl, Fred, *Composition and Cognition. Reflections on Contemporary Music and the Musical Mind*, University of California Press, Oakland, 2020.

Nolan, Catherine, „Theorising Serialism”, în *The Cambridge Companion to Serialism*, ed. Martin Iddon, Cambridge University Press, 2023, p. 3-19.

¹ Rachel Sobers, „Horseshoe Theory in American Politics”, <https://vanderbiltpoliticalreview.com/12168/us/horseshoe-theory-in-american-politics/>, accesat în 25 august 2026.

Osmond-Smith, David, „New beginnings: the international avant-garde”, în *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, Cambridge University Press, p. 336-363.

Perle, George, *Twelve-Tone Tonality*, University of California Press, 1977.

Perle, George, *The Listening Composer*, University of California Press, 1990.

Perry, Jeffrey, „Review of M. J. Grant, *Serial Music, Serial Aesthetics: Compositional Theory in Post-War Europe* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001)”, *Music Theory Online* 1, 9 (2003),

<https://www.mtosmt.org/issues/mto.03.9.1/mto.03.9.1.perry.php>, accesat în 20 septembrie 2025.

Ross, Alex, *The Rest is Noise. Listening to The Twentieth Century*, Fourth Estate, Londra, 2012.

Sandu-Dediu, Valentina, *Ipostaze stilistice și simbolice ale manierismului în muzică*, Editura Muzicală, București, 1997.

Sobers, Rachel, „Horseshoe Theory in American Politics”, <https://vanderbiltpoliticalreview.com/12168/us/horseshoe-theory-in-american-politics/>, accesat în 25 august 2026.

Whittall, Arnold, *Musical Composition in the Twentieth Century*, Oxford University Press, 1999.

Whittall, Arnold, *The Cambridge Introduction to Serialism*, Cambridge University Press, 2008.

Wilson, Charles, „Metamorphoses of the Serial”, în *The Cambridge Companion to Serialism*, ed. Martin Iddon, Cambridge University Press, 2023, p. 317-339.

Wuorinen, Charles, *Simple Composition*, Longman, New York, 1979.

Zagorski, Marcus, „The Aesthetics of Serialism”, în *The Cambridge Companion to Serialism*, ed. Martin Iddon, Cambridge University Press, 2023, p. 20-36.

SUMMARY

George-Ioan Păiș

The „Serial Century” and the paradox of control

British musicologist Arnold Whittall states that “it might not be too extravagant to call the years 1900-’99 «the Serial Century»”. Among the iconic figures associated with this phenomenon – which is both an aesthetic movement and a compositional technique – perhaps the most prominent is the French composer Pierre Boulez. On the occasion (and under the pretext) of the 100th anniversary of his birth – a double bridge of centuries and rows – this study offers a reflection on the conceptual legacy of serialism, a defining idea of 20th-century musical thought. By analyzing the ideas and practices of this phenomenon, the study sheds light on several aspects of the paradox of total serialism, expressed as a problem of decision-making and control in composition. The way in which this issue relates to current compositional trends, as well as its impact on reception, remain fertile lines of inquiry that the study explores.

INTERVIURI

Un dialog cu managerul Artexim, compozitoarea Cristina Uruc

Andra Apostu



Cristina Uruc face parte dintr-o tânără generație de manageri artistici români care aduc prospețime în peisajul cultural autohton și nu numai. Compozitor de profesie, și-a început cariera în 2007 la Artexim, organizând Concursul Internațional George Enescu și a

acumulat o experiență vastă în toate aspectele producției de evenimente culturale. În 2025 a fost aleasă cu unanimitate de voturi președinte al AEAA (Association Européenne des Agents Artistiques), o frumoasă confirmare a experienței sale în domeniul leadership-ului artistic. Deosebit de serioasă și riguroasă în profesia ei, cu misiunea asumată de a promova imaginea lui George Enescu și a culturii românești, Cristina Uruc organizează anual, alternativ, alături de echipa sa, Festivalul și Concursul Internațional George Enescu. În pragul ediției jubiliare cu numărul XX a concursului, ne-a împărtășit câteva dintre obiectivele sale imediate dar și din strategia pe termen lung din spatele acestui eveniment.

Foto: Andrada Pavel

Andra Apostu: Dragă Cristina, ești absolventă a secției de compoziție la Universitatea Națională de Muzică din București și deții titlul de doctor în compoziție. Cum s-a produs transformarea de la compozitor la manager artistic?

Cristina Uruc: Activitatea mea în domeniul managementului cultural a început foarte devreme, când aveam 19 ani, chiar aici, la Artexim. Într-un fel, însă, preocuparea pentru organizare exista încă din liceu. Eram foarte activă, îmi plăcea să adun colegii în jurul unor proiecte și să organizez diverse evenimente în școală. Am absolvit Colegiul Național de Arte „Regina Maria” din Constanța iar în primii ani de facultate am organizat, tot la Constanța, două recitaluri cu colegi de la Universitatea Națională de Muzică din București. Apoi, în 2012-2013 au urmat cursurile de vară MusicUS! Summer Camp de la Eforie, organizate împreună cu Fundația ConstantArt și cu Iulia Chirobocea, președinta Fundației. A fost o experiență care ne-a plăcut foarte mult și care, pentru mine, a confirmat această direcție. Aș spune, așadar, că trecerea de la compoziție către managementul artistic s-a produs foarte organic. Sunt, prin felul meu de a fi, o persoană organizată, structurată și disciplinată, iar aceste lucruri există, de fapt, și în compoziție. Rigoarea, disciplina, capacitatea de a construi și de a vedea relația dintre diferite structuri sunt esențiale și acolo. În timp, am descoperit că pot transfera foarte firesc aceste principii și în activitatea de organizare și management cultural. Pentru mine, cele două direcții nu s-au exclus niciodată, ci s-au completat.

➤ **A.A.:** Cum a fost primul contact cu această lume frumoasă dar complexă a organizării unui festival de anvergură?

C.U.: La finalul anului întâi de facultate, când aveam 19 ani, am avut șansa să vin să lucrez pentru prima dată la Artexim. Pe atunci, Festivalul și Concursul Enescu se desfășurau în aceeași perioadă, așa că primul meu contact cu această lume a fost, de fapt, foarte intens. Mă ocupam de programul lor, de repetiții, de toate detaliile logistice și îmi amintesc foarte bine diminețile în care îi întâmpinam la ora șase, la Conservator, înainte de începerea studiului. Pentru mine totul era complet nou. Nu știam ce înseamnă, din interior, organizarea unui festival sau a unui concurs internațional și, practic, mi-am construit experiența de la zero. La ediția următoare a Concursului am trecut în secretariatul juriului de pian, apoi, treptat, către responsabilități tot mai complexe, până la coordonarea generală. A fost un parcurs construit pas cu pas, în care am avut șansa să înțeleg fiecare nivel al organizării și, mai ales, să învăț direct din experiență cât de multă rigoare, atenție și coordonare presupune un eveniment de asemenea anvergură.

➤ **A.A.:** De atunci nu te-ai mai despărțit de acest domeniu?

C.U.: Prima mea colaborare cu Artexim a fost în 2007 și a durat câteva luni. Apoi, din 2009, am revenit la Festival și la Concurs, de data aceasta ca secretar al juriului de pian, iar din acel moment colaborarea mea cu Artexim a devenit constantă, mai întâi în special în cadrul Concursului și, treptat, tot mai mult și în Festival. A fost și aici un proces de creștere treptată. De la o ediție la alta, responsabilitățile deveneau mai mari, iar artiștii pe care îi aveam în grijă erau personalități din ce în ce mai importante. Pentru mine, a fost una dintre cele mai valoroase forme de învățare: am putut observa foarte îndeaproape atât mecanismele din spatele unui eveniment de asemenea amploare, cât și felul în care lucrează marii artiști.

- **A.A.:** Activitatea de la Artexim a fost dublată, la un moment dat, de postul din departamentul de Studio Spectacole din UNMB dar și de o perioadă considerabilă petrecută în Italia, tot în acest domeniu de management artistic. Vorbește-ne, te rog, despre această perioadă.

C.U.: O perioadă destul de lungă am lucrat în paralel în mai multe direcții: la Studio Spectacole al Universității Naționale de Muzică din București, la Artexim și, în același timp, am avut și o colaborare cu Fundația culturală a dirijorului Christian Badea. La un moment dat, aveam practic trei activități diferite în zona de organizare și management cultural. Cu toate acestea, Festivalul și Concursul Enescu au rămas întotdeauna, pentru mine, prioritatea principală. Această etapă a continuat până în 2013 inclusiv, când am participat la ultima mea ediție de Festival și Concurs Enescu în calitate de colaborator Artexim înainte de plecarea în străinătate.

La finalul lui 2015, după un stagiu Erasmus în Italia, la Centrul de Muzică Veche al Collegio Ghislieri din Pavia, am rămas acolo și am continuat să lucrez în domeniul managementului artistic. Am plecat cu foarte mult din ceea ce învățasem aici, la București, și am avut ocazia să duc mai departe acel know-how într-un alt context cultural și profesional.

Îmi amintesc foarte bine că, în 2015, am urmărit concertul de deschidere al Festivalului Enescu de acasă, de la televizor, și am plâns aproape tot concertul. Atunci am înțeles cât de mult îmi lipsea să fac parte din această echipă minunată, din această lume. De fapt, Festivalul și Concursul mi-au lipsit foarte mult în toți anii în care am fost plecată. A rămas permanent sentimentul că o parte importantă din parcursul meu profesional și personal era aici.

- **A.A.:** Perioada de la Centrul de muzică veche Ghislieri a fost o perioadă în care te-ai specializat în domeniul care îți era deja familiar?

C.U.: Se spune adesea că pleci în străinătate ca să te specializezi, ceea ce este doar parțial adevărat. În cazul meu, experiența de la Colegiul Ghislieri a fost mai degrabă una de completare și de lărgire a perspectivei profesionale. Unul dintre lucrurile importante pe care le-am realizat atunci a fost că noi, cei care lucram în România, eram deja parte dintr-un mediu internațional, chiar dacă eu, la vârsta aceea, nu eram pe deplin conștientă de acest lucru. Prin Festivalul și Concursul Enescu lucrasem deja cu artiști, orchestre și profesioniști din foarte multe țări, iar acest know-how s-a dovedit extrem de valoros când am ajuns în Italia.

Sigur că acolo am intrat într-un alt tip de organizare, într-o altă cultură instituțională și într-un sistem administrativ și fiscal diferit, dar tot într-un context profund internațional. Muzicienii cu care lucram nu erau doar italieni, iar activitatea avea o dimensiune europeană foarte puternică. Mi-am dat seama destul de repede că experiența pe care o aduceam de la Artexim nu doar că îmi era utilă, ci îmi permitea să contribui concret la activitatea de la Ghislieri.

În același timp, Italia mi-a oferit experiențe pe care nu le avusesem până atunci: am învățat ce presupune organizarea și administrarea unui ansamblu de muzică barocă, construirea unei stagiuni dedicate acestui repertoriu, organizarea unui festival și a turneele internaționale. Este un domeniu cu foarte multe particularități, de la profilul artiștilor și instrumentele istorice până la publicul său specific și la circuitul european în care funcționează aceste ansambluri. Pentru mine exista totuși și un punct de legătură cu ceea ce cunoscusem deja în România: în Festivalul Enescu avusesem ocazia să întâlnesc și să ascult unele dintre marile ansambluri internaționale de muzică veche. În Italia am avut șansa să văd, de data aceasta din interior, cum se construiește și se susține în mod constant o asemenea activitate.

➤ **A.A.:** Cum a venit decizia de a te întoarce în România?

C.U.: Decizia de a mă întoarce în România a fost una strict profesională. După trei ani și jumătate de colaborare cu Ghislieri, am primit o propunere din partea lui Cristian Lupeș, managerul Filarmonicii de Stat Sibiu; căuta un consultant artistic. Urmăream deja de ceva timp activitatea Filarmonicii din Sibiu și îmi amintesc foarte bine ecurile pozitive apărute după venirea lui Cristian la conducerea instituției. Mi-au plăcut foarte mult viziunea lui, strategia și felul în care a reușit să re poziționeze Filarmonica. În perioada pandemiei, mai ales, a fost una dintre instituțiile muzicale cele mai vizibile din România, iar modul în care a comunicat și a menținut instituția activă mi s-a părut, la acel moment, un model foarte interesant.

Am avut mai puțin de 24 de ore să iau decizia. A fost o schimbare destul de radicală, într-un fel asemănătoare cu cea din 2015, când plecasem în Italia, dar am simțit că este o oportunitate pe care trebuie să o urmez. La Sibiu am regăsit, într-o anumită măsură, un ritm și un mod de lucru cu care eram deja familiarizată din anii de la Artexim. Și Cristian Lupeș se formase profesional aici, alături de Mihai Constantinescu, iar noi ne cunoșteam de mult timp și înțelegeam modul de lucru. Din acest motiv, nici nu am simțit că am nevoie de o perioadă propriu-zisă de acomodare.

Colaborarea noastră s-a încheiat după mai puțin de un an, pentru că a apărut posibilitatea de a reveni la Artexim, de această dată într-un rol cu o responsabilitate mult mai mare. Am acceptat, iar pentru mine a fost, într-un fel, întoarcerea într-un loc care făcuse parte din formarea mea profesională încă de la început.

- **A.A.:** Din luna martie 2022 ai venit la Artexim ca manager interimar. Crezi că ne poți creiona o posibilă suită de calități pe care trebuie să le însumeze un manager artistic?

C.U.: Cred că, înainte de toate, trebuie să ai o anumită structură umană pentru a te apropia de această profesie. Există, într-un fel, și o componentă de vocație. În domeniul nostru, însă, sunt esențiale și cunoștințele muzicale solide, pentru că ele îți permit să înțelegi cu adevărat ceea ce construiești și oamenii cu care lucrezi. Apoi, cred că orice om care lucrează în cultură trebuie să fie foarte curios. Eu sunt curioasă în fiecare zi: ce mai pot învăța, ce se întâmplă în jurul meu, ce apare nou nu doar în muzica clasică, ci și în jazz, în alte genuri muzicale și, în general, în mediul cultural. Este important să nu rămâi închis într-un singur univers.

Ai nevoie, de asemenea, de foarte multă pasiune și de duranță. Organizarea unor evenimente de amploarea Festivalului și Concursului Internațional George Enescu presupune enorm de multă disponibilitate, capacitatea de a lucra sub presiune și de a gestiona situații de criză. Lucrăm, de-a lungul unui an, cu mii de oameni, iar fiecare dintre ei vine cu propria personalitate, cu propriile nevoi și propriul mod de a comunica. Dincolo de strategie și organizare, managementul cultural este, în foarte mare măsură, despre oameni.

- **A.A.:** Ce se întâmplă când mai apar, inevitabil, și conflicte?

C.U.: Cred că diplomația este esențială și, într-o anumită măsură, ține și de structura personală. Trebuie să poți „citi” o situație, să înțelegi oamenii din fața ta și să găsești măsura potrivită în fiecare context. Ai nevoie de echilibru, de calm și de capacitatea de a-ți păstra mintea limpede chiar și

atunci când presiunea este foarte mare. Nu întotdeauna este vorba despre a avea dreptate, ci despre a găsi soluția care permite lucrurilor să meargă mai departe, fără să pierzi din vedere nici obiectivul profesional, nici relația umană.

- **A.A.:** Sunt multe calități dar care este cel mai important lucru de care are nevoie un manager bun?

C.U.: Fără nicio îndoială, de o echipă bună și de susținerea ei! Uneori ai posibilitatea să îți construiești echipa, alteori lucrezi într-o structură deja existentă, dar în ambele situații este esențial felul în care relaționezi cu oamenii de lângă tine. Cred foarte mult în respectul pentru oameni și pentru munca lor, în capacitatea de a le vedea calitățile și de a crea contextul în care acestea se pot dezvolta. Un manager trebuie să își ajute oamenii să crească, dar și să știe să îi lase să plece atunci când simt că au nevoie de o altă etapă profesională sau personală.

Mi se pare foarte important să îi vezi, înainte de toate, ca oameni, nu doar ca angajați. Fiecare are propria viață, familie, propriile limite și propriile momente dificile, iar într-o echipă sănătoasă trebuie să existe și atenție față de aceste lucruri. Un manager gestionează, desigur, foarte multe lucruri administrative, bugete, proceduri, documente, termene. Dar cred că ar trebui să aspire să fie și un lider. Iar leadershipul nu există în absența unei echipe care are încredere în tine și cu care rezonezi. În cele din urmă, rezultatele unui manager sunt întotdeauna și rezultatele oamenilor alături de care lucrează.

- **A.A.:** Foarte importantă, spunei și tu mai devreme, este diplomația în acest proces continuu de comunicare cu artiștii. Cum se realizează această comunicare?

C.U.: În cazul Artexim și al Festivalului și Concursului Internațional George Enescu, există o delimitare foarte clară între viziunea artistică și implementarea acesteia. Selecția artistică este construită împreună cu directorul artistic, maestrul Cristian Măcelaru. Discutăm strategia generală, ansamblurile, artiștii și proiectele pe care dorim să le aducem în Festival sau în Concurs, pornind, desigur, de la viziunea sa artistică.

Odată stabilite aceste direcții, începe procesul de implementare, care revine Artexim. De cele mai multe ori, primele contacte cu artiștii sau cu reprezentanții lor sunt inițiate de mine, iar ulterior, când discuțiile ajung în zona contractuală și de producție, ele sunt preluate de colegii care lucrează specializat pe impresariat și contractare. În cazul artiștilor de acest nivel, comunicarea se desfășoară aproape întotdeauna prin impresari sau agenții de management, iar procesul poate dura mult: de la prima discuție artistică până la definitivarea programului, a disponibilităților și a contractului.

Este important de spus și că relația funcționează în ambele sensuri. Noi invităm artiști și ansambluri pe care ni le dorim în Festival, dar există și un număr foarte mare de artiști, agenții și orchestre care vin către noi cu propuneri. Faptul că își doresc să fie prezenți în Festivalul Enescu spune, cred, foarte mult despre prestigiul pe care Festivalul îl are astăzi în circuitul internațional.

- **A.A.:** Ce înseamnă să ai o strategie artistică? Programul de festival, de pildă, se stabilește cu mult timp înainte?

C.U.: Da, uneori angajamentele artistice se încheie cu câțiva ani înainte, mai ales în cazul marilor orchestre, al dirijorilor și al soliștilor foarte solicitați, ale căror calendare se construiesc pe termen lung. Pentru ediția de anul viitor a Festivalului, de exemplu, suntem deja într-un stadiu foarte avansat și lucrăm la definitivarea programului. Construcția acestuia începe, de regulă, cu marile ansambluri internaționale. Abia apoi dezvoltăm celelalte componente ale Festivalului: seriile camerale, recitalurile, proiectele dedicate copiilor și familiei, spectacolele imersive sau alte formule artistice speciale.

Există și un motiv foarte concret pentru care pornim de la orchestrele mari: trebuie să corelăm perioada Festivalului cu turneele lor europene. Nici perioada în care se desfășoară Festivalul Enescu nu a fost aleasă întâmplător; ea coincide cu o perioadă foarte activă a circuitului internațional de turnee. Dincolo de componenta artistică, acest lucru este important și din punct de vedere logistic și financiar. Uneori putem corela deplasările unei orchestre cu cele către alte festivaluri europene și putem împărți anumite segmente de transport sau de zbor cu parteneri internaționali. Altfel, costurile pentru a aduce un ansamblu de asemenea dimensiuni exclusiv la București ar fi considerabil mai mari. Strategia artistică înseamnă, așadar, mult mai mult decât alcătuirea unei liste de concerte. Înseamnă să construiești o ediție coerentă artistic, dar în același timp realistă din punct de vedere al calendarului, al producției și al resurselor.

- **A.A.:** Una dintre condițiile de includere în festival este existența în programul orchestrelor a unei lucrări enesciene, cum funcționează acest lucru?

C.U.: Da, interpretarea unei lucrări de George Enescu este una dintre condițiile importante ale participării în Festival, dar noi încercăm să mergem mai departe de atât. Ne dorim ca muzica lui Enescu să nu fie interpretată doar la București, ci, atunci când este posibil, să fie integrată organic în întregul turneu european al orchestrei. Am avut asemenea exemple foarte frumoase, în care o lucrare de Enescu a fost preluată și în celelalte concerte ale turneului,

nu doar în cel de la București. Este exact ceea ce ne dorim, pentru că astfel muzica lui ajunge la publicuri noi și capătă o circulație internațională reală.

Nu putem impune acest lucru pentru întregul turneu, evident, dar îl propunem și îl încurajăm. Unele ansambluri sunt foarte deschise, altele au constrângeri legate de programul deja stabilit. Și pentru o orchestră este important ca repertoriul unui turneu să aibă coerență și să fie sustenabil artistic și logistic. O lucrare pregătită pentru o singură apariție presupune un efort suplimentar foarte mare. De aceea, atunci când Enescu ajunge să fie integrat în întregul program de turneu, câștigul este cu atât mai important. Acest lucru s-a întâmplat anul trecut cu dirijorul Klaus Mäkelä și Orchestra Concertgebouw, au introdus Rapsodia Română nr. 1 în tot turneul lor european.

- **A.A.:** Este și un plus de imagine pentru George Enescu și pentru România, de fapt. Cum sunt primite lucrările enesciene de către artiștii străini?

C.U.: Cred că muzica lui George Enescu este descoperită și redescoperită tot mai mult de marile orchestre și de marii dirijori ai lumii. Este rezultatul unui efort construit în timp, la care Festivalul Enescu a contribuit esențial. În ultimele decenii, managementul Artexim, prin Mihai Constantinescu și prin directorii artistici ai Festivalului, a urmărit constant promovarea creației enesciene în circuitul internațional. Odată cu preluarea direcției artistice de către maestrul Cristian Măcelaru, această misiune a fost continuată și amplificată, atât în ceea ce privește muzica lui Enescu, cât și promovarea mai largă a culturii muzicale românești.

Pentru maestrul Măcelaru este și o misiune profund personală. Programează constant lucrări de Enescu în concertele pe care le dirijează în lume și vorbește despre el cu o admirație foarte sinceră – spune adesea că Enescu este eroul său. Cred că acesta este, de fapt, unul dintre cele mai importante lucruri pe care le putem face: nu doar să îl celebrăm pe Enescu în România, ci să contribuim la prezența muzicii sale acolo unde îi este locul, în repertoriul internațional al marilor orchestre și în marile săli de concerte.

- **A.A.:** Festivalul Internațional George Enescu are, deci, o prioritate în promovarea muzicii enesciene în special dar și românească în general. Cât de importantă este, în strategia de programare, prezența muzicii românești în afara creației enesciene?

C.U.: Pentru noi, organizatorii și pentru direcția artistică a festivalului, muzica românească are prioritate. Există, de altfel, o tradiție importantă în

acest sens: Festivalul a avut dintotdeauna serii și concerte dedicate creației românești, iar colaborarea cu Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România este una de lungă durată.

Începând cu ediția din 2023, am încercat însă să regândim într-o anumită măsură felul în care această muzică este prezentă în Festival. Împreună cu maestrul Cristian Măcelaru, ne-am dorit ca lucrările compozitorilor români, inclusiv cele contemporane, să nu rămână concentrate exclusiv în concerte dedicate muzicii românești, ci să fie integrate firesc în programele unor orchestre și ansambluri care interpretează repertorii foarte diverse. Este, cred, un pas important către un public mai numeros și către o mai mare vizibilitate a acestor lucrări. Atunci când muzica românească este plasată exclusiv într-o serie distinctă, există riscul ca acele concerte să devină evenimente de nișă, aproape insulare în interiorul Festivalului. Or, noi ne dorim exact contrariul: ca această muzică să intre în dialog cu marele repertoriu și să fie ascultată de același public.

În ediția din 2025, de exemplu, pe lângă orchestrele românești prezente în Festival, am avut și ansambluri și artiști internaționali importanți care au integrat creații românești în propriile programe. Pentru noi, aceasta este una dintre direcțiile pe care dorim să le dezvoltăm în continuare: nu să separăm muzica românească, ci să îi oferim un context artistic în care să poată fi descoperită firesc și de un public cât mai larg.

- **A.A.:** Anul acesta, chiar acum în perioada august-septembrie se derulează concursul internațional George Enescu. Cum putem promova muzica românească prin acest tip de eveniment?

C.U.: Preocuparea aceasta există și în cazul Concursului și nu este una recentă. Pentru ediția din 2024, la inițiativa maestrului Cristian Măcelaru, au fost comandate trei lucrări noi, care au devenit piese impuse în secțiunile de vioară, violoncel și pian. Comenzile au fost adresate unor laureați ai Secțiunii de Compoziție a Concursului Enescu – Sebastian Androne-Nakanishi, Vlad Maistorovici și Diana Rotaru. În felul acesta, Concursul nu doar interpretează repertoriu, ci contribuie și la apariția unor lucrări noi și la circulația lor internațională prin intermediul tinerilor muzicieni care le studiază și le interpretează.

Păstrăm acest principiu și în ediția actuală, chiar dacă autorii lucrărilor comandate nu sunt, de această dată, compozitori români. Este important pentru noi ca Secțiunea de Compoziție să nu existe separat de celelalte secțiuni, ci ca lucrările și laureații ei să intre efectiv în circuitul interpretativ al Concursului.

O direcție similară există și în Festival. Începând cu ediția din 2025, maestrul Cristian Măcelaru a propus ca deschiderea Festivalului să capete o anumită continuitate: Filarmonica „George Enescu”, dirijată de directorul artistic, iar programul să includă și o lucrare comandată unui compozitor român, prezentată în primă audiție absolută. Prima asemenea comandă i-a fost adresată lui Dan Dediș, iar pentru ediția următoare a fost aleasă compozitoarea Livia Teodorescu-Ciocănea. Aș sublinia însă că preocuparea pentru promovarea muzicii românești a existat dintotdeauna în Festival. Ceea ce încercăm noi acum este să găsim formule noi prin care să îi creștem vizibilitatea și circulația. Tocmai de aceea am renunțat la delimitarea foarte rigidă a unei serii exclusiv dedicate muzicii românești la Sala Radio. Am simțit că, în loc să o pună în valoare, această separare risca uneori să o izoleze și să o adreseze unui public mult prea restrâns.

Strategia noastră este, așadar, una de integrare: muzica românească și cea contemporană trebuie să stea alături de repertoriul internațional, să fie interpretate de artiști români și străini și să ajungă la public nu pentru că se află într-o categorie separată, ci pentru valoarea lor artistică.

- **A.A.:** Festivalul are o componentă mai specială, Simpozionul Internațional George Enescu. Care este misiunea acestuia în tabloul mare al evenimentului?

C.U.: Simpozionul Internațional George Enescu este spațiul în care dimensiunea artistică a Festivalului este completată de cercetare și reflecție. Este locul în care studiul asupra creației și personalității lui Enescu depășește granițele României și intră într-un dialog muzicologic internațional.

Pentru mine, Festivalul Enescu nu poate fi imaginat fără această componentă. Nu este suficient ca muzica lui Enescu să fie interpretată; ea trebuie cercetată, contextualizată, înțeleasă și repusă permanent în circulația ideilor. Simpozionul contribuie tocmai la această aprofundare și la formarea unei perspective internaționale asupra operei sale.

Enescu este unul dintre marile simboluri culturale ale României, iar promovarea creației sale are nevoie atât de scena de concert, cât și de o bază solidă de cercetare. Dialogul cu muzicologi și cercetători din întreaga lume contribuie la consolidarea locului său în istoria muzicii și, în același timp, la o mai bună cunoaștere a culturii românești în afara țării.

- **A.A.:** Festivalul mai aduce în lumină un fenomen foarte interesant și anume turismul cultural. Cum este el perceput la nivel de management?

C.U.: Am programat studii în acest sens pentru festivalul din 2027 pentru a avea o imagine mult mai clară, cu cifre. O să urmărim platformele de bilete, impactul pe social media, gradul de interes pe fiecare țară în parte etc. Analizele ediției din 2025 ne arată că numărul cumpărătorilor de bilete din afara țării, la festivalul Enescu, au crescut cu 8% față de ediția precedentă. Este un procent bun. Avem intenția de a urmări acest fenomen, ne dorim să știm cine este publicul nostru, care este profilul beneficiarului de festival. Impactul pe care festivalul îl are asupra turismului cultural din România este un studiu foarte complex în care trebuie să implicăm mai multe instituții și care, sperăm noi, să poată fi făcut, dacă nu anul viitor, poate în 2029, pentru că începem ușor, ușor cu festivalul și apoi vom merge și pe concurs – pentru că avem categorii de beneficiari ușor diferite.

➤ **A.A.:** Ce aduce nou această ediție jubiliară – XX – a Concursului Internațional George Enescu din acest an?

C.U.: Ediția a XX-a aduce foarte multe noutăți și, într-un fel, începe să depășească granițele formatului clasic de concurs – acela în care vii, cânti și pleci. Ne-am dorit ca această ediție să aibă o componentă formativă mult mai puternică, pentru că, până la urmă, un concurs este și el o etapă într-un proces educativ mai amplu. Pentru un tânăr muzician, competiția poate însemna validare și confirmare, dar este, mai ales, o stație într-un parcurs mult mai lung de devenire artistică.

Am pornit și de la experiențe pe care Festivalul Enescu le-a avut în trecut – workshop-uri de compoziție, Forumul Internațional al Compozitorilor și alte proiecte care le-au oferit tinerilor muzicieni posibilitatea de a intra în contact direct cu mari creatori ai prezentului, precum Magnus Lindberg, Zygmunt Krauze, Dan Dediu sau Doina Rotaru. Am preluat această idee și am adaptat-o actualului format al Concursului, printr-o serie de masterclass-uri.

A apărut astfel și componenta de dirijat, care lipsea până acum din universul Concursului Enescu. Împreună cu maestrul Cristian Măcelaru, ne-am gândit că un masterclass de dirijat este cea mai firească modalitate de a o introduce. Maestrul Măcelaru susține acest masterclass, iar alături de el avem un masterclass de interpretare, dedicat tinerilor muzicieni de până în 25 de ani, și, pentru prima dată în această formulă, un masterclass de compoziție susținut împreună cu membrii juriului secțiunii de Compoziție.

Tot în această ediție am dorit să aducem mult mai mult în lumină secțiunea de Compoziție. În formatul tradițional al Concursului, concurenții de la secțiunile instrumentale veneau la București și parcurgeau aici toate etapele, în timp ce, în cazul compoziției, procesul era mult mai puțin vizibil pentru public. De aceea am introdus un concert dedicat muzicii contemporane și

Secțiunii de Compoziție, tocmai pentru a-i oferi o prezență artistică reală în cadrul Concursului și pentru a pune creația nouă în centrul atenției.

Muzica românească este prezentă și în componenta de dirijat. În cadrul masterclass-ului este inclusă o lucrare de Livia Teodorescu-Ciocănea, prezentată în primă audiere absolută de Orchestra Română de Tineret, sub conducerea unuia dintre dirijorii selecțiați.

O altă schimbare importantă ține de repertoriul Concursului. Pentru prima dată am introdus în listele de repertoriu și lucrări semnate de compozitoare. Nu am făcut acest lucru din dorința de a răspunde formal unei tendințe, ci pentru că există un repertoriu extrem de valoros, care pur și simplu nu fusese suficient reprezentat până acum. Ni s-a părut firesc să existe un echilibru mai mare și, mai ales, ca participanții să aibă posibilitatea de a alege dintre lucrări valoroase indiferent de cine le-a compus.

Selecția a fost făcută împreună cu președinții juriilor și cu maestrul Cristian Măcelaru, iar criteriul principal a rămas același: valoarea muzicală și capacitatea repertoriului de a testa, la cel mai înalt nivel, calitățile tehnice și artistice ale concurenților.

În fond, aceasta este poate cea mai importantă noutate a ediției jubiliare: încercăm să privim Concursul nu doar ca pe o competiție, ci ca pe un spațiu de formare, întâlnire și evoluție pentru tinerii muzicieni.

- **A.A.:** Vorbește-ne puțin, te rog, despre acest concert mult așteptat în semifinală, cu „lideri de orchestră”, fără dirijor, deci?

C.U.: Este un plan destul de îndrăzneț, pe care îl avem încă din 2022. De la început ne-am dorit să transformăm treptat Concursul într-un context în care tinerii muzicieni să își poată demonstra nu doar virtuozitatea și calitățile artistice, ci și capacitatea de comunicare și de leadership muzical.

În ultimii ani, formula *play&conduct* a devenit tot mai prezentă în practica internațională, mai ales în cazul orchestrelor de cameră. Sunt numeroși soliști care își asumă și conducerea ansamblului, fie din poziția de solist, fie din cea de concertmaestru, fără un dirijor aflat la pupitru. Există, de altfel, concursuri internaționale importante care folosesc de mult timp asemenea probe.

În partea a doua a semifinalei, această formulă este obligatorie. Nu ne propunem să testăm dacă un violonist, un violoncelist sau un pianist poate deveni dirijor, ci dacă este capabil să construiască împreună cu orchestra o interpretare coerentă, să comunice o intenție muzicală, să asculte, să reacționeze și, în același timp, să își asume responsabilitatea artistică a întregului.

Un mare solist este, desigur, o personalitate artistică în sine, dar credem că muzicianul complet trebuie să știe și să colaboreze profund cu ceilalți. Într-un ansamblu mai restrâns, fără dirijor, acest lucru devine foarte vizibil: felul în care „respiră” împreună cu orchestra, cum indică o intrare, cum gestionează tempo-ul, echilibrul, frazarea și cum reacționează la ceea ce primește din partea celorlalți muzicieni.

Este, până la urmă, un nivel suplimentar de înțelegere a actului muzical. Formula *play&conduct* ne permite să vedem nu doar cât de bine cântă un concurent, ci și ce fel de muzician este atunci când trebuie să construiască muzica împreună cu ceilalți.

- **A.A.:** Din 2024 ați introdus sesiunile de *wellbeing*, primul concurs internațional din lume care a abordat această chestiune. De ce considerați că sunt necesare?

C.U.: Am introdus această componentă în 2024 pornind de la o întrebare foarte simplă: ce putem face pentru concurenți dincolo de a le oferi scena pe care să cânte? Pentru că participarea la un concurs de nivelul Concursului Enescu presupune o presiune extraordinară. Sunt muzicieni foarte tineri, extrem de bine pregătiți, care vin aici cu ani întregi de muncă în spate, iar într-un interval foarte scurt trec prin evaluare, comparație, așteptare, reușită sau, inevitabil pentru cei mai mulți, prin experiența de a nu trece în etapa următoare.

În 2024 am început, de fapt, cu două direcții de *wellbeing*. Una era dedicată sănătății și rezilienței mentale, împreună cu Angelica Postu, iar cealaltă avea în vedere sănătatea fizică a muzicianului: respirație, postură, stretching și conștientizarea corpului în raport cu instrumentul, sesiune coordonată de Anca Cristescu.

În 2026 am păstrat și am dezvoltat prima direcție sub titlul „Mindful on Stage”, împreună cu dr. Angelica Postu, care are un profil foarte potrivit pentru ceea ce ne-am dorit noi: este pianistă, psiholog și muzicoterapeut și cunoaște, așadar, din interior atât realitatea muzicianului de performanță, cât și mecanismele psihologice ale presiunii, stresului și emoțiilor de scenă.

Am învățat și noi din prima ediție: în 2024 propuseserăm mai ales sesiuni de grup și am constatat că această formulă nu răspundea suficient de bine nevoilor concurenților. Anul acesta am trecut către întâlniri individuale, la care participanții pot veni dacă doresc. Nu sunt ședințe de terapie și nu există nicio obligație de participare. Este pur și simplu un cadru sigur în care un tânăr muzician poate vorbi despre presiunea competiției, despre emoțiile de scenă, despre stres sau despre momentul dificil în care află că nu s-a calificat în etapa următoare.

Mi se pare foarte important să normalizăm această preocupare pentru sănătatea muzicianului. Multă vreme, în lumea muzicii de performanță, discursul a fost aproape exclusiv despre studiu, disciplină, rezistență și performanță. Toate acestea sunt esențiale, dar artistul nu este numai interpretul care urcă pe scenă. Este un om care trebuie să gestioneze presiunea, vulnerabilitatea, succesul, eșecul și o carieră construită într-un mediu extrem de competitiv.

Din cercetările noastre, atunci când am introdus aceste sesiuni în 2024, Concursul Enescu a fost primul concurs internațional de muzică ce a integrat un asemenea program de wellbeing în desfășurarea etapelor. Dincolo însă de această premieră, pentru noi este mai important ca proiectul să fie realmente util. De aceea îl evaluăm, îl adaptăm și încercăm, de la o ediție la alta, să îl modelăm pornind de la nevoile reale ale concurenților.

➤ **A.A.:** Oferiți și serviciu de arcușerie?

C.U.: Da. Din această ediție avem, în mod oficial, și o componentă dedicată arcușeriei, prin colaborarea cu Andrei Nițescu, arcușierul oficial al Concursului Internațional George Enescu 2026, și cu Archetarium Lab.

Ideea a venit foarte firească, din experiența edițiilor anterioare ale lui Andrei. Concurenții de la secțiunile de vioară și violoncel petrec aici mai multe zile, într-un context de competiție foarte intens, iar problemele legate de arcuș pot apărea exact în momentul în care au cea mai mare nevoie ca totul să funcționeze impecabil. Am întâlnit de mai multe ori această nevoie și ne-am dat seama că este important să putem oferi un astfel de sprijin chiar în cadrul Concursului.

Dincolo de suportul oferit muzicienilor, Archetarium Lab aduce și o componentă de prezentare și dialog în jurul arcușului, al accesoriilor și al acestei meserii extrem de specializate. Este încă un exemplu al felului în care încercăm să construim Concursul în jurul nevoilor reale ale tinerilor artiști, nu doar în jurul momentului în care urcă pe scenă.

➤ **A.A.:** Ai fost aleasă recent președinte al Asociației Europene a Managerilor de Artiști, pentru prima dată o femeie președinte și din România.

C.U.: Este o responsabilitate care mă onorează foarte mult, mai ales că Artexim are o istorie de peste 30 de ani în această organizație. Am fost aleasă în 2025, la Adunarea Generală de la Istanbul, iar pentru mine este important și faptul că vin în această poziție cu o perspectivă dublă: lucrez și în zona de management și relație cu artiștii, dar sunt, în același timp, organizator al unui

festival și al unui concurs internațional de foarte mari dimensiuni. Asta îmi permite să înțeleg ambele părți ale dialogului.

Ceea ce îmi place foarte mult în activitatea AEAA este că discuțiile sunt extrem de aplicate. Ne întâlnim cu impresari și manageri din diferite țări europene și vorbim foarte concret despre ceea ce se schimbă în profesia noastră: mobilitatea artiștilor, contractare, relația dintre agenții și organizatori, sustenabilitatea turneeleor, repertorii, costuri, dar și despre modul în care evoluează publicul și piața muzicală. Sunt întâlniri în care putem compara sisteme și experiențe foarte diferite și, de multe ori, descoperim că problemele pe care le considerăm locale sunt, de fapt, comune întregului sector european.

Particip, de asemenea, la paneluri și grupuri de lucru internaționale. La unul dintre cele mai mari târguri de muzică clasică din Europa, Classical: NEXT 2026, care s-a desfășurat anul acesta la Budapesta, am făcut parte din juriul internațional care a selectat proiectele, showcase-urile și temele de conferință și am coordonat un closed-door meeting dedicat organizatorilor de concerte și festivaluri. Am discutat despre riscul în programarea artistică: cât de mult poți risca atunci când construiești un program, cum echilibrezi viziunea artistică, așteptările publicului, constrângerile financiare și chiar contextul geopolitic. Îmi plac foarte mult aceste întâlniri fără discursuri pregătite, în care profesioniștii pot vorbi deschis despre lucrurile care au funcționat, dar mai ales despre cele care nu au funcționat și despre ce putem învăța unii de la ceilalți.

Cred că acesta este, de fapt, unul dintre marile avantaje ale apartenenței la asemenea rețele: nu este vorba doar despre reprezentare sau despre prezența la niște întâlniri internaționale, ci despre accesul la o comunitate profesională în care se schimbă experiență și se pot construi colaborări reale.

Iar pentru mine există și o miză legată de România. În 2026 am adus pentru prima dată în istoria de peste șapte decenii a AEAA Adunarea Generală la București și am invitat în dialogul cu membrii asociației și manageri ai instituțiilor muzicale din România și din regiune. Mi se pare important ca noi să nu fim doar cei care mergem în marile rețele europene, ci să aducem aceste rețele și aici și să facem din România un loc în care asemenea conversații profesionale internaționale se întâmplă firesc.

- **A.A.:** De ce este nevoie de aceste asocieri? Atât Concursul cât și Festivalul Internațional „George Enescu” fac parte și ele din mai multe structuri organizaționale europene de profil.

C.U.: Aceste asocieri sunt foarte importante pentru că te așază într-un cadru profesional internațional și, în același timp, reprezintă un reper de credibilitate. Apartenența la o rețea profesională presupune, de regulă,

asumarea unor standarde de calitate, de transparență, de corectitudine și a unor bune practici comune.

Este important și în relațiile profesionale directe. Atunci când începi o colaborare cu un agent, cu o instituție sau cu un partener nou, faptul că acesta face parte dintr-o structură internațională recunoscută îți oferă un prim nivel de încredere și un limbaj profesional comun. Știi că există anumite reguli și principii la care membrii acelei comunități aderă.

Pentru Artexim, Festival și Concurs, aceste afilieri înseamnă însă mult mai mult decât atât. Ele ne conectează permanent la ceea ce se întâmplă în domeniu la nivel internațional: cum evoluează standardele de organizare, ce probleme întâmpină alte instituții, ce soluții găsesc, cum se schimbă relația cu artiștii și cu publicul. Este un schimb continuu de experiență.

Și, evident, există și componenta de networking, dar eu nu aș reduce-o la simpla creare de contacte. Este vorba despre construirea unor relații profesionale pe termen lung, despre posibilitatea de a iniția colaborări, de a compara modele de lucru și, uneori, de a găsi împreună soluții pentru probleme pe care le avem cu toții.

În fond, într-un domeniu atât de internațional cum este muzica, este foarte greu să funcționezi izolat. Apartenența la aceste rețele te obligă și pe tine să rămâi conectat, să îți evaluezi permanent practicile și să menții un anumit nivel profesional.

➤ **A.A.:** Ce riscuri sunt în această poziție pe care o ai?

C.U.: Sunt foarte multe riscuri și cred că este important să spunem și lucrul acesta, pentru că, văzut din exterior, un festival de asemenea anvergură poate părea o succesiune foarte frumoasă de concerte, artiști extraordinari și întâlniri spectaculoase. În spatele lor există însă foarte multă presiune și o responsabilitate enormă. Lucrurile nu sunt întotdeauna „roz”.

Lucrăm la o ediție de Festival sau de Concurs cu aproape doi ani înainte, încercăm să anticipăm cât mai multe situații, dar există întotdeauna lucruri pe care nu le poți controla: se poate îmbolnăvi un artist, poate fi anulat un zbor, poate întârzia un instrument, poate apărea o problemă tehnică sau logistică cu câteva ore înainte de concert. Iar publicul care intră în sală nu trebuie să simtă toate acestea. Într-un fel, acesta este și testul unei echipe bune: ceea ce se întâmplă în spate trebuie rezolvat înainte să ajungă pe scenă.

Unul dintre cele mai spectaculoase exemple pentru mine a fost la Festivalul din 2025, la Lady Macbeth din Mțensk de Șostakovici. Cu mai puțin de 24 de ore înainte de reprezentație, Pavel Černoch, tenorul care trebuia să interpreteze rolul Serghei, a devenit indisponibil. Vorbim despre o operă extrem de dificilă, care nu se află în repertoriul curent al oricărui solist și

pentru care nu poți pur și simplu să găsești, de pe o zi pe alta, pe cineva care să preia rolul.

Am început imediat să căutăm și am avut șansa să îl găsim disponibil pe Serghei Polyakov, la Lyon. A venit rapid la București și a intrat în spectacol fără repetiție generală, după o repetiție în cabină cu dirijorul Giancarlo Guerrero. A cântat extraordinar și spectacolul a avut loc în condiții foarte bune. Pentru public, lucrurile au mers firesc. Pentru noi, în culise, au fost probabil unele dintre cele mai intense ore ale acelei ediții.

Acesta este un exemplu foarte vizibil, dar asemenea situații, la scări diferite, apar permanent. Riscul cel mai mare al poziției mele este poate tocmai acesta: la un moment dat trebuie să iei o decizie foarte repede, uneori fără să ai toate informațiile pe care ți le-ai dori, și trebuie să îți asumi consecințele ei. Nu ai întotdeauna luxul de a spune „mai analizez până mâine”, pentru că mâine poate fi deja concertul.

Există și o presiune care vine din responsabilitatea față de foarte mulți oameni: față de artiști, față de echipă, față de parteneri și instituțiile cu care lucrăm și, nu în ultimul rând, față de public. Uneori trebuie să iei decizii care nu sunt cele mai confortabile sau cele mai populare, dar care sunt corecte pentru proiect.

Cred că aici se vede și diferența dintre organizare și leadership. Nu poți elimina riscul, oricât de bine ai planifica. Poți însă să construiești o echipă capabilă să reacționeze, să îți păstrezi calmul și mintea limpede și să cauți soluția, nu vinovatul, atunci când apare o criză. Pentru mine, aceasta este probabil una dintre cele mai dificile, dar și dintre cele mai importante părți ale meseriei.

- **A.A.:** Câteva gânduri concluzive pentru publicul de festival, de concurs, pentru tinerii care aspiră la o carieră în management artistic...?

C.U.: Pentru public, aș spune în primul rând să vină cu deschidere și curiozitate. Un festival sau un concurs nu înseamnă doar să asculți artiști pe care îi cunoști deja, ci și să descoperi muzicieni, repertorii și experiențe pe care poate nu le-ai fi ales în mod instinctiv. Uneori, tocmai de acolo vin cele mai frumoase surprize. Festivalul și Concursul Enescu există prin artiști, dar capătă sens deplin prin publicul care vine în sală, ascultă, reacționează și construiește împreună cu noi această comunitate.

Iar tinerilor care se gândesc la o carieră în management artistic le-aș spune să fie foarte curioși și să nu se teamă să înceapă de jos. Eu am început la 19 ani, întâmpinând concurenți la șase dimineața și organizând programe de repetiții. Cred foarte mult în experiența directă, în a vedea cum funcționează

toate nivelurile unui proiect și în a înțelege că niciun detaliu nu este neimportant.

Este o profesie care cere multă muncă, răbdare, rigoare și rezistență, dar și foarte multă pasiune pentru oameni și pentru ceea ce construiești. Trebuie să continui să înveți permanent, să observi ce se întâmplă în jurul tău, să ai curajul să schimbi lucruri atunci când este nevoie și, în același timp, să nu pierzi niciodată din vedere motivul pentru care faci toate acestea.

În cazul nostru, la capătul tuturor planurilor, contractelor, bugetelor, negocierilor și situațiilor de criză este muzica. Și cred că acesta este privilegiul extraordinar al acestei profesii: să contribui, chiar dacă de multe ori din culise, la apariția unor momente care pot rămâne în memoria oamenilor pentru foarte mult timp.

SUMMARY

Andra Apostu

A dialogue with Artexim's manager, composer Cristina Uruc

Cristina Uruc is part of a young generation of Romanian artistic managers who are bringing a breath of fresh air to the local cultural scene and beyond. A composer by profession, she began her career in 2007 at Artexim, organizing the George Enescu International Competition, and has gained extensive experience in all aspects of cultural event production. In 2025, she was unanimously elected president of the AEAA (Association Européenne des Agents Artistiques), a wonderful affirmation of her expertise in the field of artistic leadership. Extremely dedicated and meticulous in her profession, and committed to promoting the legacy of George Enescu and Romanian culture, Cristina Uruc organizes the *George Enescu International Festival and Competition* annually, alternating between the two events, alongside her team. On the eve of the competition's 20th anniversary edition, she shared with us some of her immediate goals as well as the long-term strategy behind this event.

CREAȚII

Debutul primei simfonii a lui Tiberiu Olah, între exercițiu de admirație și elemente de originalitate dramaturgică și formală

Iulian Bogdan Vodă

Prima lucrare simfonică de gen a compozitorului proaspăt întors de la studiile moscovite¹ depășește evident nivelul unei simfonii *de școală, de tinerețe*, dovedind o forță expresivă de tip șostakovian și o logică a construcției de tip bartokian, dar cu multiple alte resurse de lirism și diversitate a stărilor, cu o dramaturgie particulară și alte realizări ce constituie mai mult decât germeni ai evoluției viitoare a creatorului.

Limbajul modal are elemente melodice și ritmice de origine populară, însă fin filtrate, iar armonia, atât la nivel micro- cât și macrostructural, dezvăluie deja anumite particularități ale stilului din anii de maturitate. Dacă Tiberiu Olah alege să construiască aproape de tiparul clasico-romantic al organizării formale, în schimb, în detaliile microstructurii, în momente cruciale ale dezvoltărilor, în jocul simetrie-asimetrie al microfrazării, găsește soluții demne de un maestru. De asemenea, utilizarea pauzelor în momente-cheie, a opririlor bruște, alegerile dramaturgice surprinzătoare din segmentele ce urmează punctelor culminante constituie semne ale gestionării timpului muzical într-o manieră particulară, nemaîntâlnită, care va constitui unul dintre elementele esențiale ale arsenalului dramaturgic și expresiv al compozitorului. Nu în ultimul rând, combinațiile timbrale sunt extrem de novatoare, particulare, cu realizări ce demonstrează deja caracteristica de excepțional orchestrator a compozitorului.

Abordarea de față se face din două perspective, prima fiind aceea a fericitei situații în care am avut ocazia să dirijez această simfonie². Analizând

¹ Cosma, Viorel – *Muzicieni din România. Lexicon*, Vol. VII (O-P), Editura Muzicală, București, 2004

² În cadrul Festivalului Săptămâna Internațională a Muzicii Noi, în compania Orchestrei Concerto a Universității Naționale de Muzică din București.

lucrarea, am utilizat sintetica prezentare făcută de către muzicologul Silvan Georgescu¹, care a adus în atenție anumite aspecte formale (la nivel macrostructural), de sintaxă și tematice, evidențiind coerența demersului compozitorului, aspectele de natură ciclică și de caracterizare dramaturgică.

Nu mai puțin important, trebuie să menționez că am fost timp de șase ani studentul lui Tiberiu Olah, ca atare, am avut ocazia de a observa anumite preocupări ale sale, așa cum apăreau din analiza lucrărilor foarte diverse pe care le propunea în cadrul cursului de compoziție. Pentru a putea observa relevanța aspectelor de natură constructivă legate de *Secțiunea de aur*, în contextul multiplelor schimbări de tempo și de măsură, am utilizat înregistrarea din concert a lucrării², ajustând minutajul față de anumite licențe de tempo și agogică existente în această soluție de concert.

Limitarea analizei la prima parte a simfoniei are rațiuni de dimensiune, un studiu al întregii lucrări, amănunțit, fiind în pregătire, la nivelul unui întreg volum.

Partea I propune o construcție amplă, de aproximativ 14 minute ca desfășurare temporală, cu introducere lentă urmată de o formă de sonată rapidă, allegro. Parcurgerea structurii, împreună cu soluțiile tematice și modale mi-au adus în atenție imediat partea inițială a *Concertului pentru orchestră* de Béla Bartók, cu care această mișcare are în comun destul de multe elemente concludente. Se poate specula chiar ideea unui omagiu nedeclarat (date fiind datele politico-istorice ale momentului conceperii lucrării) din partea lui Tiberiu Olah, care mai târziu a arătat o admirație totală față de soluțiile maestrului maghiar, în mod special față de lucrarea menționată. Corespondența soluțiilor tematice, a anumitor alegeri constructive, precum și utilizarea secțiunii de aur în aspectele macro-structurale, constituie argumente serioase ale asocierii cu lucrarea bartokiană.

Mai mult, se poate observa utilizarea celulei originare a Simfoniei în re minor de César Franck (*re-do#-fa*), în introducere, ca versiune variată a unei teme semnal ce se poate revendica bartokian, ceea ce ar putea duce la specularea unor analogii cu această lucrare romantică târzie, pe care Olah a îndrăgit-o, de asemenea – prin construcția ciclică, cu reutilizarea anumitor teme în toate părțile simfoniei, chiar prin construcția în trei părți a genului, precum și prin anumite soluții cromatice armonice ce se apropie de idiomul lui Franck.

¹ Georgescu, Silvan, *Simfonia I de Tiberiu Olah*, cuvânt înainte, Editura Muzicală, București, 1964

² Așa cum a fost ea prezentată în Sala George Enescu a UNMB în data de 25 mai 2016.

Parcursarea segmentelor componente ale părții întâi aduce relevante observații asupra atentei proporționări a acestora, asupra legăturilor tematice și a evoluției materialului modal utilizat.

Introducerea, în durată de aproximativ 4 minute (14 repere de repetiție), *Adagio*, cu centri modali pe *re, sol, mi, la* și *do*, completând prin cele 5 centre imaginea unei pentatonii anhemitonice construite predominant prin suprapunere de cvarte/cvinte, este amplă și relevantă dramaturgic, precum și tematic. Se structurează complex, într-o manieră foarte apropiată constructiv, dar și tematic de opusul bartokian amintit, astfel:

- I1.1., până la reper 1, cu o sintaxă polifonică pe 2 planuri, propune un dialog între basul cu o tetratonie (*re-do-fa-sol*, precursora a pentatoniei viitoare, de certă inspirație bartokiană) și un plan cromatic (*fa#-mi-re#*) al clarinetului bas, care constituie germenele temelor pentatonice hemitonice, heptacordice și cromatice, cu rol expresiv tensional, ca o negură, o pâclă densă;
- I1.2., între reperele 1 și 2, cu sintaxă omofonă, cu melodie tetracordică (*re-do-mi-fa*) ce anunță viitoarea **temă motto**, cu acompaniament intens cromatic, format din armonii de cvarte perfecte și mărite;
- I1.1., a doua expunere, mai amplă, între reperele 2 și 4, cu sintaxă polifonică cu 2 planuri multiplicat la 4 de la reperul 3, instabil (cu centrare pe *do* inițial), cu și mai evidente referiri la tema inițială a introducerii din *Concertul pentru orchestră* al lui Béla Bartók;

Written for the Kossuthszky Music Foundation in memory of Mrs. Katalin Kossuthszky

CONCERTO FOR ORCHESTRA

I **BÉLA BARTÓK**

(INTRODUZIONE)

Adagio non troppo, 1/4 = 72-84

30

Ex. 1, debutul *Concertului pentru orchestră* de Béla Bartók

Ex. 2, extras din debutul (Introducerea) părții I a *Simfoniei I* de Tiberiu Olah

- I1.2., a doua expunere, reper 4, mai amplă și mai complexă, cu melodica evoluând către un mod cromatic (*la-sib/si-do/do#-re-mi-fa*), dovedind valoarea de răspuns în relația cu structura inițială a introducerii (I1.1.), cu citarea celei inițiale a simfoniei franckiene mai sus menționate (flaut 1, reper 4, a se vedea exemplul nr. 2);
- I1.1., a treia expunere, între reperele 5 și 8, cu debut similar precedentei expuneri (polifonie pe două planuri, multiplicată în evoluția secțiunii), la care se adaugă un al treilea plan, melodic cromatic ascendent, în secunde mari armonice (pe grupuri de câte 2 instrumente), care pregătește structura de tip coral de mare importanță în evoluția ulterioară a piesei); constituie o ascensiune dinamică spre punctul culminant al introducerii (aflat la *Secțiunea de aur* a acestei structuri), cu un nou centru și o temă pregnantă (tema motto);
- I2.1., de la reper 8, coral de suflători (3 trompete și lemne), cu o temă similară celei din a doua secțiune a introducerii bartokiene, centrată pe *sol*, contrapunctată de structura de cvarte a lui I1.1.; comportamentul vechii teme, care rămâne element de acompaniament al următoarei teme este de asemenea preluat de la Bartók;



Ex. 3, Tema semnal, la 3 trompete,
din Introducerea *Concertului pentru orchestră* de Béla Bartók

Ex. 4, Tema – motto (semnal), la trei trompete,
din Introducerea părții I a *Simfoniei I* de Tiberiu Olah

- I2.2., de la reper 10, instabil, cu centrare inițială pe *mi*, propunând un coral intens cromatic, contrapunctat de intervenții polifonice imitative pe tricordii și tetracordii cromatice, constituie o replică la structura anterioară, într-un binom similar celui de la I1.1. – I1.2.;
- I2.3., de la reper 12, pe un centru de *la* alternând un micro-coral pe 2 voci și un contrapunct la o a treia voce, cu momente armonice statice, se întoarce treptat la diatonism, într-o calmare a tensiunii acumulate în precedentele două segmente; acest segment constituie o surpriză dramaturgică, ce nu se regăsește în soluția bartokiană;
- I2.4. (I1.1. ca structură modală și tematică), de la a șasea măsură după reperul 14, în fapt o scurtă ascensiune dinamică și de tempo către *Allegro*-ul de sonată, revine la structura de cvarte din I1.1. inițial, închizând un arc al introducerii destul de ample și complexe, cu formă bipartită cu mică repriză.

Forma de sonată (propriu-zisă), cu o durată de aproximativ 10 minute, împărțite în 3 minute și 30 secunde – Expoziția, 3 minute – Dezvoltarea, 2 minute și 10 secunde – Repriza și 1 minut și 20 secunde – Coda, propune o comprimare treptată a timpului alocat fiecărui segment (și față de introducerea de 4 minute), prin esențializarea expunerii unor materiale, prin utilizarea procedului de dezvoltare prin eliminare, prin repriza inversată (precedată de o falsă repriză a temei secundare). Toate aceste aspecte constructive sunt posibil inspirate de modelul bartokian.

Expoziția, de la *Allegro* până la reperul 32, propune o temă inițială (Tema I.1.) alertă, energică, în măsura de 3 optimi (similară soluției din opusul bartokian), expusă într-un mod centrat pe *re*, cu elemente mobile/cromatisme, dar care se relevă a fi un locric (*re - mib – fa – sol - lab - sib - do*), element de particularizare a expresiei cu totul special (locricul fiind, după experiențele mele interpretative și analitice practic inexistent în structurile unor lucrări de asemenea valoare); apropierea – prin energie, dinamism și pregnanță melodico-ritmică, precum și prin anumite procedee de prelucrare (secvențiere, asimetrizare la repetare etc.) – de Bartók este evidentă, dar expresia este particulară, mai ales datorită locricului, pe care poate Olah l-a utilizat în dorința unei exprimări instabile și tensionate (soluție probabilă, față de tipologia sa de creator și gânditor inovator), fie că acest locric a rezultat prin amplificarea unui modal pentacordic cu elemente complementare (soluție posibilă față de structura din I1.1, spre exemplu), efectul este puternic, de mare impact, în ciuda simplității abordării, ca scriitură;

La reperul 2 al *Allegro*-ului, apare o temă complementară T1.2., bazată pe melodia de cvarte suprapuse din I1.1. și pe coralul din mers cromatic ascendent al ultimei expuneri a lui I1.1., aici cu rol de acompaniament;

La reperul 5, T1.3., o ultimă idee a grupului tematic principal se expune pe dominantă (centru de *la*), cu o asemănare izbitoare ca profil melodic cu inversarea lui T1.1., dar cu un caracter descriptiv, la limita liricului, într-o soluție diatonică foarte transparentă; această structură este dezvoltată prin secvențe libere și transpusă pe *mib*, apoi pe alte centre, pentru a da senzația unei punți, ce se dovedește a fi interioară, pregătind de fapt a doua expunere a temei principale, T1.1., de la reperul 17; la reperul 19 reapare și T1.2., mai alertă, dar păstrând caracteristicile importante ale primei expuneri;

Puntea debutează la reperul 22, de pe un *re* lidic, modulând des, utilizând polifonia imitativă ca procedeu predilect; după un punct culminant la reperul 24, are loc o diluare a tensiunii și a complexității scriiturii, pentru a face loc temei secundare;

Tema a doua (T2), de la reperul 26, de inspirație folclorică evidentă, are din nou o corespondență evidentă cu Bartók, ca atmosferă, scriitură camerală, însă relația între centrii modali este *re – si*, la terță, nu la cvartă mărită; celula inițială urmează profilul melodic al temei motto;

Concluzia expoziției, de la reperul 29, propune un coral de armonii majore paralele, centrat pe *si* major, comentat de un plan melodic minimal al basului, care are o celulă de 4 sunete ce poate fi identificată în parcursul melodic al temei 1.1.

Dezvoltarea aduce 5 segmente (notate cu D1 – D5), într-o diversitate de abordări, ce se apropie din nou de soluțiile bartokiene prin utilizarea fugatto-ului;

- D1, între reperele 32 și 35, alternează o melodie acompaniată, ce utilizează capul tematic al temei 1.1., cu un coral ce continuă ideile din concluzia expoziției; este instabil și evoluează către un centru de *fa*; soluția constructivă nu e preluată din opusul bartokian, ci posibil din cel franckian;
- D2, de la reperul 35, un fugatto amplu și complex, cu o temă largă combinând elemente din T1.1., T1.3. și T2, constituie și o ascensiune dinamică spre punctul culminant;
- D3, de la reperul 41, centrat pe *do* inițial, utilizează capul tematic al lui T1.1 și tema de coral a concluziei expoziției combinată cu melodia din T1.3., element tematic ce tinde să devină principal în contextul părții;
- D4, de la reperul 45 (poziționat la *Secțiunea de aur* a părții), prin așezarea pe un centru de *sib*, recuperează în tema creată și elementele

constitutive ale temei secundare și ale temei motto, într-o culminație paroxistică; după punctul culminant, apare din nou o simplificare ritmică și armonică, însoțită de o orchestrație din ce în ce mai economică;

- D5, de la reperul 52 (ce ar constitui *Secțiunea de aur* negativă a întregii simfonii), este o falsă repriză a temei a doua (T2), pe un centru de *do*, un moment de minim tensional care contrastează puternic cu precedentele segmente.

Repriza aduce mai întâi tema secundară (T2) în *re* eolic, de la reperul 58 (*Secțiunea de aur* a *Allegro*-ului), calm și transparent, urmat de o punte de la reperul 67, care recrează, cu pauze dramatice și discontinuități specifice, elementul tematic principal;

De la reperul 71, repriza temei principale (T1.1), în *re*-ul locric inițial, este urmată de T1.3. (T1.2. lipsește) de la reperul 73, apoi de o tranziție de la reperul 78 (cu elemente din tema secundară - T2, dar cu o armonizare de coral cromatică, tensionată).

Coda, de la reperul 83, reamintește tema principală (T1.1.), într-un context cameral, mai puțin energic, pentru a se dilua progresiv până la un acord de *re* major și apoi la un singur sunet (*re*). Acest final cu dramaturgie complet diferită de opusurile "inspiratoare" arată încă o dată independența compozitorului față de presupusele modele.

O privire rapidă asupra părților a doua și a treia, ce nu fac obiectul acestui studiu, este totuși necesară, pentru a releva anumite elemente de construcție, de reutilizare tematică și de independență față de modelele amintite. Astfel, în partea a doua, elemente de Bartók (din *Muzica pentru coarde, percuție și celestă* și din *Concertul pentru orchestră*) dar și din Șostakovici aduc o altă perspectivă asupra ciclicității, prin folosirea temei semnal a trompetelor din introducerea părții I. Totuși, în anumite momente din finalul părții apar reminiscențe din a treia parte a concertului bartokian, imaginea generală devenind una mult mai complexă dramaturgic. A treia parte se depărtează mai mult de modelele evidente, are o soluție tematico-timbrală cu totul particulară, însă o conexiune cu a cincea parte a *Concertului* bartokian este totuși posibilă prin modul de construcție și de acumulare energetică a debutului, până la prima pauză generală. Acolo drumurile celor două lucrări se despart până la reperul 26, unde tema semnal de alamă (tema-motto) amintește de finalul similar al concertului inspirator. Tratarea polifonică a

temei este apropiată de model, până la regăsirea temei semnal din părțile anterioare, care încununează efortul integrator și ciclic al tematicii utilizate.

Elementele de articulare temporală a segmentelor (pentru partea I) aduc mai multe utilizări ale *Secțiunii de aur*, astfel:

Introducere (<i>Adagio</i>) aprox 4'		Expoziție (<i>Allegro</i>) aprox 3'30''			Dezvoltare aprox. 3'					Repriză aprox. 2'10''			Codă aprox. 1'20''
I1	I2	T1	T1 a 2a exp	T2	D1	D2	D3	D4 Pct. culm.	D5	T2	p	T1	(cu T1)
	S.a a Intro		S.a. a p. I					S.a. (+) a p. I		S.a. a <i>Allegro</i> - ului			

Momentul expunerii temei semnal / tema – motto în introducere este în proporția secțiunii de aur a segmentului introducerii.

A doua expunere, cu rol de punct culminant al expoziției, a temei principale (T1.1), în expoziție, corespunde secțiunii de aur negative a părții I.

Punctul culminant al dezvoltării (secțiunea D4) este adus la *Secțiunea de aur* a părții I, iar repriza formei de sonată (repriză inversată ce începe cu tema secundară) corespunde secțiunii de aur a *Allegro*-ului formei de sonată propriu-zise.

Față de multiplele analize propuse în postura de profesor de compoziție, de către Tiberiu Olah, această preocupare pentru proporționalitate a segmentelor este evident o consecință directă a admirației pentru Bartók.

Concluzii

Sunt de mare importanță logică și expresivă legăturile de natură intonațională între temele utilizate în această primă parte. Ele nu sunt doar personaje contrastante într-o dramaturgie, ci sunt membre în aceeași comunitate, sunt "rude" (deși nu evident).

Construcția atentă la detalii, cu minuțiozitate arhitectonică și amplitudine gotică, pare o structură intelectuală, în care aspectul logic - constructiv are valoare primordială, însă, exact ca la Bartók, ceea ce frapează este tocmai valoarea expresivă extraordinară a discursului.

Dacă în multe aspecte constructive Olah îl urmărește pe Bartók, la nivel dramaturgic și ca expresie finală, muzica se diferențiază substanțial, cu soluții foarte particulare și de mare impact.

BIBLIOGRAFIE

Cosma, Viorel – *Muzicieni din România. Lexicon*, Vol. VII (O-P), Editura Muzicală, București, 2004

Georgescu, Silvan, *Simfonia I* de Tiberiu Olah, cuvânt înainte, Editura Muzicală, București, 1964

Tiberiu Olah și multiplele fațete ale postmodernismului, volum colectiv îngrijit de Olguța Lupu, Editura Muzicală, București, 2008
tiberiuolah.ro

SUMMARY

Iulian Bogdan Vodă

The debut of Tiberiu Olah's *First Symphony*, between an exercise in admiration and elements of dramaturgical and formal originality

The *First Symphony* of Tiberiu Olah represents a foundational landmark in the Romanian symphonism of the 1950s. Far from a derivative academic exercise, this monumental work synthesizes the visceral expressive power of Dmitri Shostakovich with the rigorous geometric logic of Béla Bartók. Rather than merely imitating these modern masters, Olah assimilates their structural paradigms into a highly singular dramaturgical language characterized by innovative modal filtering, architectural complexity, and a precise, mathematical manipulation of musical time. Integrating theoretical musicology with empirical practice, this study analyzes the 14-minute first movement using unique insights from the author's background as Olah's student and conductor. To verify the composer's macrostructural application of the *Golden Ratio*, the research utilizes a live concert recording timer as a precise analytical tool. The study follows closely the formal structure, with thematic and modal clarifications, along with dramaturgical considerations.

The melodic links between the diverse thematic materials in this first movement possess immense logical and expressive significance. Rather than functioning as merely contrasting characters within a dramatic thinking, the themes operate as tightly interwoven members of the same genetic lineage. Olah's meticulously detailed construction, marked by architectural minutiae and a gothic-like structural amplitude, manifests as an intensely intellectual system where the logical-constructive aspect holds primordial value. Yet, mirroring the Bartókian archetype, what ultimately strikes the listener is the extraordinary, uninhibited expressive value of the final discourse. While Olah follows Bartók through many formal and proportional pathways, he ultimately diverges at the level of core dramaturgy and final aesthetic impact, delivering a highly particularized masterpiece of profound symphonic independence.

RECENZII

Colecționarul de idei: Dan Dediu are ac de urechea noastră

Diana Rotaru

De câțiva ani buni, autocorectul de la telefon îmi schimbă cu înverșunare „Dediu” în „Sediu”. Tot nu mă îndur să aflu cum să scap de funcția

Dan Dediu

Acul urechii

Eseuri despre muzică și muzicieni



Editura Muzicală

asta antipatică pentru că, recunosc, situația este enervantă (mai ales în momente de stres organizatoric), dar are și farmecul ei. Este haioasă această „scăpare freudiană” a telefonului meu care, cumva, a ghicit faptul că Dan Dediu este într-adevăr (epi)centrul scenei muzicale contemporane românești (chiar și din punct de vedere administrativ), dar și un focar din care izvorăsc neostoit idei și acțiuni, câteodată în stadiu embrionar, dar de multe ori conduse într-o săvârșire chiar de născocitorul lor. Și, în timp ce citeam ultima sa carte, *Acul urechii*¹, m-a condus cu gândul acest „sediu” și la acele *Wunderkammer* atât de populare în secolele trecute, cabinetele de curiozități pline doldora de tot felul de năzbâtii

fascinante (li se mai spunea și „camerele cu minuni”). *Acul urechii* este un asemenea cabinet de curiozități în care sunt adunate eseuri mai mici sau mai mari, scrise de-a lungul anilor și apărute în diverse publicații, unele fulgurant-

¹ Dan Dediu, *Acul urechii. Eseuri despre muzică și muzicieni*, Editura Muzicală, București, 2026

succinte, altele elaborate, unele ludice, unele serioase, iar altele – fabuloase lecții de compoziție. Și, de fapt, Dan Dediu este el însuși o *Wunderkammer*, un *colecționar de idei* cu capul și mintea pline de sertărașe, ca în picturile lui Dalí, doldora de tot felul de gânduri despre te miri ce, dar toate gravitând mereu în jurul Marii și Grozavei Curiozități care este Muzica. Eseul meu preferat din carte, „O poveste cu clopote”, este un adevărat autoportret involuntar al autorului, care se descrie, înconjurat de sonoritățile clopotelor din Bamberg: „Sunetele se zbat în jurul tău, se combină șoptindu-ți la ureche, intrându-ți în piele și făcându-te, la propriu, să vibrezi cu ele, până ce devii tu însuși clopot, cu inima pe post de limbă.”¹ Așa ni-l relevă *Acul urechii* pe Dan Dediu: ca pe un *om-clopot* care vibrează la tot ce îl înconjoară și metamorfozează totul în sunete și în gânduri despre sunete.

În afară de această mare obsesie a muzicii, mai remarcăm din rândurile cărții următoarele:

1. *Virtuozitatea epitetelor*: sunt cărți în care îți vine să îți bagi dinții, atât de delicios sunt scrise; aceasta este una dintre ele. Exprimările sunt plastice, inedite, incitante, provocatoare și pline de miez. Și, apropo de „miez” și „băgat dinții” –

2. *Gurmanderia mentală*: în afara deselor referiri la gastronomie și diferite tipuri de mâncare (chiar de la început, volumul este comparat cu o „pungă plină de floricele de porumb”), este evidentă pofta gândului și a cuvântului, plăcerea de a prepara și de a coace ideile în construcții rafinat-elaborate – și de a ne ospăta cu ele. Tot legat de asta –

3. *Impulsul disecției*: compulsiunea de a analiza la sânge idei și muzici este complementară vocației de creator – pentru că orice compozitor autentic știe cât de necesar este faptul că, înainte să crezi, trebuie să diseci. Și, dacă tot diseci –

4. *Obsesia tabelor și a clasificărilor*: informația este exhaustiv, aproape excesiv structurată, aranjată, clarificată și organizată, lucru care vine nu numai din nevoia de control a avalanșei de gânduri (poate și a realității), dar și din –

5. *Vocația pedagogică*: grija constantă pentru noile generații și dragul imens pentru tinerii compozitori și muzicieni sunt evidente în fiecare rând al cărții, iar multe din eseuri le sunt direct dedicate. Tot lor le este dedicată și –

¹ Pag. 80

6. *Prognoza muzicală*: curiozitatea covârșitoare a autorului este dominată de o preocupare intensă pentru viitorul muzicii și posibilele direcții pe care o vor lua realitățile noastre muzicale și sociale, cele de acum.

Volumul-cabinet este structurat *concentric*, pe trei niveluri. Cel exterior, prima secțiune a cărții, intitulată „Curiozități și utopii”, debutează jovial cu două eseuri despre *zgomot*: uvertura este „Asurzitoarea tăcere a benzilor desenate”, unde este analizat sistemul de reprezentare vizuală a sonorului din *comics*, de la texte la „ZBANG!”-uri, în funcție de cei patru parametri ai sunetului, iar în a doua, „Allegro barbaro”, se discută despre violența în muzică, fie ea „debilă” sau „genială”, precum și despre sunetul „acid, crispat, zgrunțuros, veninos, mărăcinos” (v-am spus că epitetele sunt fantastice). În această secțiune epidermică se mai povestește despre: *lipiciul muzical* – „Timpul lipicios”, cel al conjuncțiilor structurale (punțile) și „Hitosfera”, unde lipiciul este celebrul *hook* aducător de glorie; *gastronomie* – „O <<Carte de bucate muzicale>>”, unde aflăm despre rețete componistice „frugale și elaborate” și „Enologie muzicală”, unde autorul se transformă în posibil somelier; *etică muzicală* – etica restaurării („Capodopere neterminate”) și etica transcripției („Aurul și balaurul...”); *cultură de masă* – „Arheologia manelei sau <<compozițiunea amfibie>>” și, din nou, „Hitosfera”, unde apare o metaforă superbă, „suntem înconjurați de învelișuri” (dintre care ultimul este „sicriul”...) și este remarcat pericolul „Patului lui Procust” (tirania rețetei de succes); în sfârșit, *ascultare muzicală* – rolul de igienă mentală al sălii de concert, „văzută ca sală de fitness informațional și emoțional” („Neofilie și neofobie”) și rolurile muzicii absolute („Ce face muzica cu mintea noastră?”), de la hartă temporală la spațiu de confort.

Al doilea mare calup de eseuri, „Povești și reflecții”, forează mai în profunzimea preocupărilor autorului, reprezentând de fapt un fel de *Ars Poetica* a acestuia, atât din perspectiva compozitorului, cât și din cea a profesorului Dan Dediu. Este continuată meditația despre *importanța ascultării rituale* din sala de concert, pentru că țelul muzicianului este „de a-i reduce la tăcere pe ceilalți” („Producția de tăcere”), iar în „O poveste cu clopote” aflăm despre rolul taumaturgic, de a te „curăți pe dinlăuntru” al sunetului, acordându-te cu universul exterior. Două eseuri sunt dedicate *liedului*, ca o scrisoare de dragoste pentru „bun simț, bun gust și civilizație” („Liedul cu pian: un gen nesuferit?”), pentru „tăinuire”, „zăbavă” și „găsirea grăuntelui vocii” („Decalogul cântăreților de lied”). Până aici este clar manifestul pentru protejarea *intimității* atât de fragile a muzicii, dar și a actului miraculos de a o asculta. *Vocația dascălului* este evidentă în minunata lecție de compoziție, „De

ce ai pus aici *si bemol* și nu *re*” – care ar trebui să fie lectură obligatorie și tatuaj cerebral pentru orice tânăr creator, mai ales că e foarte scurtă – și mă grăbesc să copiez aici două apoftegme atât-de-cuprinzătoare: „Muzica se face cu sunete potrivite. Nici prea multe, nici prea puține, dar exact cele care trebuie”¹ (da!) și „Filozofia [muzicii] nu se găsește în ceea ce spune compozitorul despre ea, ci în ceea ce spune ea despre compozitor”² (o, da!). Tot în sectorul lecțiilor de compoziție aflăm din ce este alcătuită autenticitatea („Câteva gânduri despre autenticitate în muzică”) și cum poți să ajungi la ea („Câteva întrebări și două obsesii”), aflăm despre *cornucopie* de informație accesibilă astăzi („Frigiderul de muzică sau educația muzicală cu *YouTube*”), dar și despre importanța instituțiilor tradiționale („A conserva Conservatorul”) și despre ce poți face când le absolvi („Piața muncii muzicală și *Shrek Forever After*”). În același context al relației cu noile generații, o atenție deosebită este acordată *fenomenului de mutație culturală* – atenție care implică o preocupare pentru accesibilizarea limbajelor muzicale și pentru comunicarea cu publicul („Mișcarea creativității muzicale în secolul XXI”), pentru apariția unui nou om renascentist – „turbo-individul” („Omul-orchestră *turbo*”), pentru pericolul „năpârlirii talentului muzical” („Genius, come back!”) și, bineînțeles, pentru „Tiranii de barbari”, reflecție inspirată de *Barbarii* lui Alessandro Baricco³, accentuând aspectul benefic al mutației, reîmprospătarea canalelor de comunicare cu tinerii. Alte gânduri cuprinse în segmentul central: „Cum scriem despre muzică” (mică lecție de muzicologie), „Transparență și opacitate” (eseu inspirat de *social media*) și „Cum reacționăm?” (despre atitudinile remarcate în pandemie).

Centrul cabinetului-de-curiozități, „Proiecții și personaje”, este cel mai greu, devoalând o perspectivă destul de sumbră și îngrijorată asupra viitorului muzicii, descris cu ironie fină și amară. Vom asista în continuare la „vampirizarea muzicilor trecutului”, într-un context condus de ecuația „*dispecerat plus necrofilie*” („Un viitor al muzicii fără o muzică a viitorului”); „mania jubileelor”, comercializată și golită de sens, face prezentul să pară „un *obez rahitic* – un obez al cantității și un rahitic al calității” („Virusul <<jubileu>>”); plastifierea și vidarea emoțiilor autentice prin înlocuirea lor cu „claviatura extinsă” de codificări prin emoticoane ne pun în primejdia de a redeveni „fiare” („Cum stăm cu simțirea?”); trăim într-o lume care este „prizoniera standardizării accelerate”, unde „posibilul s-a retras din realitate” („Standardizare și libertate”); în criza provocată de pandemie care atacă

¹ Pag. 92

² Pag. 94

³ Alessandro Baricco, *Barbarii. Eseu despre mutație*, trad. Dragoș Cojocaru, Ed. Humanitas, București, 2009.

ultimele vestigii ale avangardei, accesibilizarea limbajului e doar un „pansament”, nu și o soluție de reconectare cu publicul („Cosmetică și realism în muzica nouă azi”); iar în panica de a da „un *update* la cultura națională” într-o lume dominată de „anglofrenie și pop”, trebuie să nu uităm să lăsăm și o „scară de incendiu” și să ținem totuși cont de tradiția noastră („Către un alt nivel”). În alte eseuri însă, vâlul sumbru al premoniției unei devalorizări generale se ridică pentru a face loc unor soluții pragmatice, în care găsim nu numai o scânteie de speranță, dar chiar un entuziasm curios și o afirmare puternică a propriei preferințe estetice. Aceasta din urmă este vădită în „Era istoricității”, unde sunt analizate cele două direcții posibile ale compozitorului, cea a avangardei, a noutății „tari”, prin „sondarea pe orizontală” (cunoașterea trecutului pentru a-l evita complet) și cea de tip neo- / post-, a noutății „slabe” prin „sondarea pe verticală” (adâncirea unui stil din trecut) – a doua este prezentată ca o punte mai rapidă de conectare cu publicul, dar și cu istoria, fiind sfătuiți să „renunțăm la a mai concura cu trecutul”. Sfatul se continuă într-o nouă super-lecție de compoziție, „Privirea înapoi”, unde este subliniat faptul că pentru a putea „înnoi viitorul” trebuie să „cunoști trecutul”, precum și importanța semantică a *repetiției*, atât în istoria muzicii, cât și în interiorul unei singure opere muzicale. Metafora foarte simpatică a „muzicianului-veveriță”, care sare dintr-un copac-palier cultural în altul (*highcult*, *lowcult*, *midcult*, *hipcult*), fără a se împiedica de prejudecăți, luând modelul unor înaintași de seamă (Kagel, Márquez, Warhol), este una foarte benefică, detaliată în „Piedici și eliberări”.

În sfârșit, după o pauză la stresul viitorului – minunatul eseu „Liniște, tăcere, pauză”, din care am adorat fiecare cuvânt și din care *nu numai* tinerii compozitori își pot extrage învățăminte prețioase despre importanța „golului plin”, delectându-se în același timp cu o clasificare a tipurilor de „tăcere ritmată” (pauză-culminație, pauză-sită, pauză-recalibrantă etc.) –, ultimele șase eseuri sunt dedicate unor figuri emblematice ale trecutului muzical (o nouă afirmare a importanței „privirii înapoi”). Dedicat unui tip de cititor mai versat, mai specializat în limbajele muzicale, aceste portrete mi-au prilejuit un nou motiv de topire extatică cu nasul în foile cărții. Bunăoară, în „Ludwig van Beethoven și *Marea Fugă* op. 133”, vorbind despre finalul lucrării, autorul spune: „Cvartetul de coarde se transformă din oglinda conversației celor patru oameni raționali într-un răcnet al unor oameni posedați”¹. Extaz! Apoi, Wagner este descris drept un „maestru al branding-ului”, inițiator de „cult religios” („Richard Wagner și terorismul temporal”), în contrast evident cu veșnica tinerețe spirituală a lui Stravinski, mereu înnebunit să își primenească limbajul

¹ Pag. 208

(„Igor Stravinski – *vigor & rigor*”). Alt extaz! Dimensiunea pedagogică a relatărilorordonate și cuprinzătoare se amestecă și în continuare cu perle literare delicioase: vorbind despre primul contact cu „câmpurile armonice” ale lui Berio care a coincis cu îndrăgostirea de muzica acestuia, autorul ne spune: „fusesem parcă deochiat de această sonoritate, care m-a ridicat în slava cerului și m-a purtat într-o reverie din care m-am trezit uimit când vraja s-a rupt”¹. Aș vrea să văd ce cititor ne-împietrit la suflet nu fuge mintenaș să caute înregistrări cu *Requies* (piesa în cauză) după o asemenea descriere. Sau cu *Sinfonia*, după asocierea acesteia, în același eseu – „Luciano Berio și *Arca lui Mahler*” – cu o „termitieră care zumzăie”. Sau înregistrări cu „György Ligeti, vrăjitorul sunetelor”, „omul cel mai neliniștit și curios din lume”, despre care Dan Dediu spune că scrie fie „o muzică ce ne vorbește despre timpul munților și al norilor”, fie „o muzică a catastrofei, a visceralului și a panicii: ca și când, subit, am înnebuni de durere”². Volumul este completat de portretul „Pierre Boulez sau de la *Ciocanul fără stăpân* la stăpânul muzicii”, unde sunt laudate, pe deplin merit, vizionarismul și inovările marelui muzician.

În prefața cărții *Acul urechii*, autorul își exprimă dorința de a „transforma urechile cititorilor în ascuțitori de gânduri” (mă declar ascuțită), urmând ca, în decursul celor 45 de *pastile-concentrate-de-Dan-Dedi* să își mărturisească nu numai dragostea infinită față de muzică, dar să se și mărturisească pe sine. Este poate una din cele mai personale cărți din multele cele publicate până acum. Și una care cu siguranță nu trebuie să lipsească din biblioteca unui iubitor de muzică – fie ea mai nouă sau mai veche.

SUMMARY

Diana Rotaru

The Idea Collector: Dan Dedi has our ear

A review of Dan Dedi's book, *The Ear's Needle. Essays on Music and Musicians*, published in 2026 by Editura Muzicală, reveals it to be a *Wunderkammer*, a cabinet of curiosities containing a collection of essays of varying lengths, written over the years and published in various journals; some are brilliantly concise, others elaborate, some playful, some serious, and others – fabulous lessons in composition. We note, first and foremost, his obsession with music; the author is likened to a human bell, vibrating in response to

¹ Pag. 223

² Pag. 239

everything around him and transforming everything into sounds and thoughts about sounds, but also the virtuosity of his epithets, his intellectual gluttony, his impulse for dissection and analysis, his obsession with tables and classifications, his pedagogical vocation and his musical foresight. This compendium is structured concentrically across three levels: 'Curiosities and Utopias', 'Stories and Reflections' and 'Projections and Characters'. It is perhaps one of the most personal books amongst the many published to date. And one that certainly ought not to be missing from the library of any music lover – whether the music is new or old.

Portal în sonor¹

Cercetări... Restituiri... Conexiuni... Corespondențe... Cronici...

Carmen Cârnecki-Cavassi

Din start, de la parcurgerea cuprinsului, se anunță un volum consistent, complex, divers, informativ, charismatic. Dar și arhitectura pe care Carmen Stoianov a dat-o acestei sume de texte este interesantă și contribuie – prin activarea quasi-perpetuă a leit-motivului *sonor* – la generarea unei atracții către lectură și reflecție.

Cercetări... Restituiri... Conexiuni... un titlu elocvent pentru conținutul primei părți a volumului. Aceasta începe, ca o reverență a muzicologului român față de figura emblematică a lui George Enescu, cu un studiu de muzicologie analitică – „Creația enesciană: Implicații ale principiului variațional asupra formei” (inclus în volumul *Simpozion George Enescu*, 1981, București, Editura Muzicală) și continuă, rămânând în domeniul componisticii românești, cu două texte critice: „Considerații privind Dramaturgia operei *Zamolxe* de Liviu Glodeanu, opus centrat pe misterul păgân al lui Lucian Blaga” (*Revista Muzica*, nr. 1, 1990), „Filip Lazăr – pionierat în neoclasicismul muzical românesc” (Volumul *Repere în neoclasicismul muzical românesc*, Editura Fundației România de Măine, București, 2000) și o biografie: „Ivela – muzician complex și profesor vizionar”, în care descoperim o personalitate complexă (aproape uitată): muzicologul, compozitorul, dirijorul, organistul, lexicograful muzical și profesorul Abraham Levy – Ivela, membru al comunității sefarde din București, autor – printre altele – al unui dicționar muzical ilustrat, o premieră în lexicografia noastră muzicală în primii ani ai secolului XX, când știința muzicologiei abia fusese introdusă în România. (Publicat în volumul *Studia Hebraica*, nr. 2/2002, *The Goldstein Goren Center for Hebrew Studies*, Editura Universității din București)

Atrasă de ineditul unei posibile interpretări, Carmen Stoianov ne atrage în lumea creatorilor/compozitorilor romantici - cu studiul „Frédéric Chopin – Ballade no. 2, opus 38, un posibil cod sau simple coincidențe?!” – în care semnalează “un alfabet sonor inițial schumannian de extracție klüberiană (...) cu similitudini literă-sunet, dar și cu translații intervalice în cele două momente-cheie ale baladei (...), aflăm sau ne reamintim de apetența general

¹ Volum apărut la Editura Muzicală, București, 2025

romantică pentru încifrări, ca și de circulația în epocă a lucrării lui Johann Ludwig Klüber: *Kryptographik...*”, lansând și sugestii pentru ulterioare dezvoltări ale subiectului. (Revista *Muzica*, 2010, nr. 3, sub genericul *Centenar Chopin*)

Și despre un titlu celebru din creația lirică autoarea găsește ceva ce încă nu s-a dezvoltat, re-interpretează, re-citește text și partitură din unghiuri insolite: „Un imn cu valoare leitmotivică în opera *Madama Butterfly* de Giacomo Puccini” este și despre contextul istoric (epoca victoriană și începutul de secol XX), cu mirajul îndepărtatelor meleaguri orientale, ciocnirea între mentalități și civilizații. (Publicat în volumul *Proceedings of the 34th annual congress American Romanian Academy of Arts and Sciences / ARA*, 2010)

... și din nou Enescu: „Contrapunctul de stări” în *Sept Chansons de Clément Marot*” - poate una dintre cele mai interesante și personale contribuții enesciene. Textul denotă o elocventă viziune muzicologică, autoarea surprinzând și prin formulările plastice, uneori profund poetice precum „nuanțele reveriei”, „(...) textura nuanțelor și a treniei de indicații”, (...) „sub faldurile înțelepte încrederi în valențele vindecătoare ale timpului” sau (...) „tandra reverie a lunecării clapelor vegheate de lumina unei meandrate vocalități evocatoare...” (Publicat în volumul *Proceedings of The George Enescu International Musicology Symposium*, București, 2011, Editura Muzicală, vol. 2)

Următoarele două studii de muzicologie sunt elocvente pentru componistica europeană. În „Creația beethoveniană: Reflexe Psalmice” întâlnim o preocupare de durată a autoarei legată de prezența psalmilor și a inspirației religioase în creația mai multor compozitori, aici cercetarea plecând de la ciclul „Șase lieduri pentru voce și pian op. 48” (pe versuri de Christian Fürchtegott Gellert) și ajungând la colecții de imnuri sacre de compozitori britanici și replici în secolul XX la Marcel Dupré. Firul epic află legături între tema beethoveniană a Imnului din „Șapte Variațiuni pe *God Save the King*” și rădăcinile biblice ale textului într-o inedită plasare în istoria în ultimele patru secole a traseelor operelor muzicale care au plecat de la Psalmii biblici. (Revista *Actualitatea Muzicală*, 2020, nr. 8, sub genericul *Cercetări muzicologice*). În același traseu de cercetare, al doilea studiu - „Gabriel Fauré la întâlnirea cu Psalmii biblici” - focalizează pe „Requiem op. 48”, pe care-l apropie analitic de „Ein deutsches Requiem, nach Worten der heiligen Schrift”, op. 45 de Brahms. (Revista *Actualitatea Muzicală*, 2020, nr. 9, sub genericul *Lauri*). În același areal de inspirație biblică – în care autoarea se mișcă cu informație și conexiuni muzicologice impresionante prin buna cunoaștere a domeniului de referință – sunt cuprinse și studiile intitulate „Manifestări de ieri și de azi în onoarea Sf. Cecilia, patroană a Muzicii”, „Aaron Copland (120) și discipolii. De la trasee biblice la Psalmi” – considerat „decan” al componisticii americane și „veritabil

cetățean al lumii muzicale” –, precum și “Gheorghe Mandicevschi (150) – creator de muzică liturgică și Psalmi” – figură marcantă a vieții muzicale din Cernăuți la finalul secolului XIX și începutul secolului XX.

Acest prim grupaj de studii cu Tematica biblică și a Psalmilor este întrerupt de o incursiune în lumea celei de a șaptea arte: “Arnold Schoenberg, urmașii săi și tangențele cu lumea filmului” – o veritabilă expunere de lexicografie cu informații care proiectează o efervescentă zonă de lucru conjugat între muzică de film documentar sau artistic, protagoniști, scenarii și regie semnate de o rafală(!) de nume cunoscute, care “recreează în sonor (...) atmosfera unei epoci apuse (...), o epocă neașteptat de colorată, seducător de vie, fremătătoare încă...” – cum concluzionează autoarea. (Revista *Actualitatea Muzicală*, februarie 2021, sub genericul *Conexiuni*)

Prima parte a volumului de față mai propune alte cinci titluri de *Cercetări... Restituiri... Conexiuni...* – într-un grupaj menit să celebreze un “Jubileu la jumătate de mileniu”, avându-i ca protagoniști pe Philippe de Monte (secolul XVI), Josquin des Prez (sec. XV/XVI) și Salomone Rossi (secolele XVI-XVII / “Salome Rossi (450). De la monodie la psalmul polifonic”) – tematizată fiind și aici abordarea textelor biblice în componistica Renașterii, ca limită istorică a jumătății de mileniu pe care autoarea și-a propus să o celebreze, apoi, printr-un salt în secolul XX, ca limită quasi-contemporană/modernă, prin studiile dedicate lui George Enescu (“Atracția tematicii biblice; intersecții”), Ernest Bloch (“Cântare Psalmică de secol XX”). Panorama largă astfel creată este susținută și printr-o abundență a detaliilor atât din domeniile muzicale, cât și din cele înrudite – rezultanta fiind o performanță muzicologică redutabilă.

Un al doilea capitol al volumului, intitulat *Corespondențe...*, adună trei texte-cronici având nota comună confirmată de genericele sub care au fost publicate (în revista *Actualitatea Muzicală*: *Corespondență din Tel Aviv* și *Pe Mapamond* - 2021, nr. 8; *Corespondență* - 2022, nr. 9). Două dintre ele relatau despre evenimente muzicale care s-au petrecut în capitala Israelului: premiera Operei Israeliene din Tel Aviv-Yafo cu “Italiana în Alger” de Gioachino Rossini (“Parlons Opera! *L’italiana in Algeri* și Opera Israeliană... Sau invers!” / în iulie 2021) și spectacolul de închidere a stagiunii 2021-2022 a aceleiași scene cu “La Traviata” de Giuseppe Verdi (“Când o floare delicată precum camelia nu este deloc numită”). Autoarea este o bună cunosătoare a vieții muzicale din Israel, detaliile pe care le aduce despre palierele realizării scenice și, desigur, despre interpreții mult-aplaudați – printre care și baritonul Ionuț Pascu, absolvent al Universității Naționale de Muzică București – dublate de comentariile proprii mereu generoase fac din aceste *Corespondențe* o lectură nu doar informativă, ci și deosebit de captivantă. Același ton l-a avut și corespondența din Australia

de la Festivalul Internațional “Adelaide Festival of Arts”, unde, în același an 2021 au răsunit 151 de lucrări psalmice: 150 de Psalmi biblici – în formulări corale majoritar *a cappella*, și - ca final - motetul la 40 de voci *Spem in alium* de Thomas Tallis.

Capitolul *Cronici* adună nouă titluri (dintr-o mulțime scrise începând cu anii de studenție...), din care se remarcă o invitație la o “Seară de muzică la Castelul Peleş”, cronică unui recital cu “Trio Sternin la Sărbătoarea Luminilor. Gazdă: Templul Coral din București”, o reîntâlnire “În scăpărări de stea, colinda” cu Corul de Copii Radio și cu dirijorul Răzvan Rădos, sau un emoționant remember Iancu Țucărman: “Cu duioșia amintirii... pe un portativ romantic”.

Interviurile realizate de autoare și selectate pentru acest volum au avut ca invitați un dirijor (“Interviu / în două acte / cu dirijorul Ethan Schmeisser, Director artistic al Operei Naționale București”), un compozitor (“Șapte întrebări, mult mai multe răspunsuri și... o neliniștitoare coda – Interviu cu compozitorul și profesorul Nicolae Brânduș”) și o profesoară de pian, organizatoarea festivalului “Academic Piano Competition”, Râmnicu Vâlcea (“Povestea unui concurs – Interviu cu Dorina Arsenescu”) – și aici maniera de a construi un dialog, de a comenta și lansa idei provocatoare pentru cei intervievați este captivantă.

Aniversări... Omagieri... Capitolul dedicat “momentelor speciale” debutează cu republicarea unui amplu studiu despre personalitatea lui Vinicius Grefiens, compozitor și profesor la (pe atunci) Conservatorul “Ciprian Porumbescu”: “Vinicius Grefiens – 70” - un studiu-omagiu, în care apar nume importante ale vieții muzicale românești - compozitori, muzicologi, profesori: Jora, Chirescu, Perlea, Brăiloiu, Felicia Donceanu ș.a. (publicat inițial în 1986, în revista *Muzica*, nr. 11)

Cu ton marcat de emoție, Carmen Stoianov scrie despre o altă aniversare: 30 de ani de la lansarea *Actualității Muzicale* (“Aniversare AM”), rememorând din prisma proprie - ca membră a echipei la momentul lansării - și “în tempo rapid” devenirea acestei neobosite reviste-jurnal a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România.

Un alt material bogat în informații de istorie (mai) recentă a muzicii românești: “Alfred Mendelsohn... sau omul-flacăra-idee, gânduri despre un concert omagiu” (publicat în Revista *No14plusminus.ro*, *worldpress*, octombrie 2015) - este un omagiu adus unui compozitor intrat în ultimele decenii într-un nemeritat con de uitare. “...și dacă tot am intrat pe firul tors al vremii, să punctăm câte ceva din încărcătura de zgură ce a marcat-o...”, scrie Carmen Stoianov amintind de premiile obținute în tinerețe la Concursurile de

compoziție “George Enescu”, pe care le pune apoi în simetrie târzie cu Simfonia a IV-a compusă de Alfred Mendelsohn *in memoriam George Enescu*.

Între câteva articole cu *amintiri* despre alți maeștri ai scenelor muzicale românești (“L-am cunoscut pe Theodor Grigoriu...”) sau *comemorări* (“Arc peste timp: Dinu Lipatti”; “Nicolae Lungu (120) – De la nume la renume..., inclusiv pe calea Psalmilor”), un *Laudatio* (“Preludiu – Povestea continuă”) ș.a. se interpun și două texte aparte, primul: “Un compozitor: Petru Stoianov și căutarea luminii eminesciene la neîntâlnirea cu Nichita” (*In memoriam Nichita Stănescu*) – despre obsesia generos-creativă a compozitorului față de ‘gândul nichitian’ (C.S.) – și al doilea: “Petru Stoianov – Threnody, in loving Memory of the Holocaust Victims”, din care, în strânsă legătură cu tematica istorico-biblică, selectez aici două titluri care o valorifică: “Recitind Psalmii Davidici” – pentru cor, și “Heteropsalmia” – lucrare vocal-instrumentală; aceasta din urmă, “(...) într-o serie de alte lucrări ale compozitorului, (...) răspunzând nevoii de concretizare *în sonor* a ideii de sacru” – scrie autoarea.

Capitolul *Prezentări... Recenzii... Eseuri...* cuprinde mai multe texte cu caracter eterogen, toate consunând în stilul autoarei: prozodie acaparantă – prin consistența nu doar a informației sau argumentării, dar și a frazei ramificate, – pusă în slujba ideii, pe care nu se lasă până nu o urcă pe treapta propusă: sus, în față, convingător, concludiv, de neratat.

Prezentări, prefață, program de sală

“Cuvânt înainte (Dimitrie Cantemir)” la cartea pe care dr. Victor Ghilaș o dedică figurii istorice și culturale a lui Dimitrie Cantemir (“Dimitrie Cantemir în istoria culturii muzicale”, Chișinău, Editura Epigraf, 2004) atrage atenția – cu multă participare din partea autoarei față de destinul și realizările de excepție ale ‘prințului-cel-fără-de-țară’ – asupra răspunsurilor la un set de întrebări, printre care și aceea, esențială pentru subiect: “A fost Cantemir un muzician de aceeași anvergură cu profilul academic al savantului geograf, istoric, literat, filosof...?”

O contribuție inedită o aduc cele două texte fundamentate pe creații literare emblematice pentru fondul cultural românesc, texte cuprinse în volumul “Dimensiunea *sonoră* a existenței în proza literară a lui Mihai Eminescu și în scrierile lui Ion Creangă” (Editura Eurostampa, 2013): Primul – “Considerații generale (Mihai Eminescu)” este o cercetare interdisciplinară a “seducătoarelor metafore *sonore* din poezia eminesciană” (C.S.), care pleacă de la numeroase detalii din viața și creația Poetului, printre care aplecarea lui Eminescu spre arta muzicii, cursurile de istoria muzicii audiate la Universitatea din Berlin ș.a. Sensibilitatea autoarei la tot ce semnalizează dimensiunea sunetelor – muzicale sau naturale – în scrisul eminescian se manifestă prin

prezența cuvântului *sonor* în fiecare lansare de idee nouă: “În proza literară eminesciană, balanța apelului la *sonor* (...) / Frapante prin complexitate, fragmentele în care se află cuibărit ‘firul de tort’ al *sonorului* se lasă citite (...) mai ales în chei diferite: portrete *sonore* (...)”.

Deși mai concentrat, “Cuvânt înainte (Ion Creangă)”, ca parte a doua a volumului menționat mai sus, extrage din povestirile și vorba genialul povestitor dimensiunea *sonoră* a existenței sătești. “Fiecare clipă trăită în satul copilăriei (...) capătă conotații speciale, în primul rând *sonore*, apoi specific muzicale (...) și, mai departe: „întreaga sa atitudine față de *sonor* definește mai plenar (...) personalitatea celor evocați în “*Amintiri*”, în care “vorbele de duh aduc a cântec”, iar formulările rimate și ritmate ale folclorului și limbii vorbite reamintindu-ne că scriitorul era cunoscător atât al cântării de strună, cât și al cântecului sătesc – sunt câteva idei anunțate spre a fi dezvoltate apoi pe larg.

Același capitol propune alte scrieri, toate atractive – dintre care selectez doar prin titluri: “Gânduri despre un dirijor la început de carieră... sau un prim deceniu de activitate la pupitrul a trei filarmonici de prestigiu” – o cuprinzătoare prefață la volumul “Remus Georgescu – o viață dăruită muzicii. Cronici, mărturii, documente” – de Veronica Laura Demenescu, Rafaela-Ani Carabenciov (Editura Eurostampa, 2013), precum și cele două texte: “Confesiune” și “Preambul” la volumul *Sonorul în basmul românesc* (despre scrierea căruia autoarea mărturisește că a fost “o aventură spirituală (...), care s-a concretizat apoi în timp, totul cristalizându-se într-o sistemică alcătuire în care *sonorul* (s.n.) infuzează inițiativ, iar basmul își spune propria poveste”.

Recenzii

Pentru acest subcapitol, Carmen Stoianov a selectat din mapa sa de recenzii două: prima la volumul “Opera din Basarabia în secolul XX” - semnat de Luminița Guțanu, și al doilea, intitulat “Când suta de ani se condensează în doar 245 de pagini – Premiul special al UCMR”, aici fiind în obiectiv volumul semnat de Octavian Lazăr Cosma “Centenarul Societății/Uniunii Compozitorilor” (Editura *Cartea Veche*, 2021), prezentat ca „o admirabilă sinteză - operă de creație muzicologică fundamentală, un adevărat *Hronic*, (...) o pasionantă lectură! Cartea unui adevărat *Magistru* al Universului muzicii românești”. (text publicat în revista *Actualitatea Muzicală*, aprilie 2022)

Eseuri

“Treptele sonorului în primele trei capitole din *Genesis*; interferențe cu tipologii arhitectonice specific muzicale” – o impresionantă cercetare în Geneza/*Genesis* (Cartea Începuturilor) prin care autoarea merge pe urma

sonorului, acesta “se întrupează gradat, asemenea unei ample respirații și se constituie în valoare simbolică, extinzându-se sau condensându-se de la cosmogonia începutului la zorii existenței umane terestre”. Două *Preliminarii*, trei *Capitole* – ce propun o interpretare argumentată a vechilor texte și prin sublinierea suitei de *simboluri sonore* care abundă – și o concluzie: *Variațiuni sonore pe tema luminii*. Un eseu impresionant prin profunzimea ideilor, dar și prin punerea lor în cuvinte directe, care evită metafora pentru o cât mai transparentă transmitere. Fiind o bună cunoscătoare a limbii ebraice, autoarea extrage valoarea numerică a literelor alfabetului ebraic, dar și a cuvintelor esențiale din ‘Carte’ (Lumina, Pomul Vieții, Adam etc.), pentru a le pune apoi în corespondență cu vocabule ale *sonorului*: armonice, tetracorduri. Eseul are un înalt grad de elevare teoretică, dar și de criptare, respectiv citire simbolică. (Publicat în revista *Muzica*, nr. 4, 1998)

Despre una din cărțile sfinte ale Bibliei, care poartă pecetea Cântecului, este vorba în eseu “Un titlu: Cântarea Cântărilor – și un gând în inima alfabetului ebraic”. Cercetarea textului din punct de vedere lingvistic ajunge și aici la corespondențe între versete, cuvinte, litere definite numeric și puterea lor simbolică, implicațiile acestor relaționări fiind propuse ca revelații, legate încă de “tulburătoare întrebări” (C.S.). (Eseu prezentat la 1st World Congress on Science, Economics, and Culture, August 2007, New York-Bucharest, și publicat de Cartea Universitară, 2008)

În eseu “*Liturghia Amen-urilor*” de Liviu Comes (pentru care compozitorul a primit Premiul de creație al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor pe anul 1992) ... sau despre sensurile lui *Amen* la răspântie de timp și timpuri” Carmen Stoianov pleacă de la întrebarea declanșatoare, care începe cu îndoiala (dar...) ce trebuie învinsă: *Dar* este această Liturghie cu adevărat o ‘Liturghie a *Amen-urilor*’? [Așa cum a supranumit-o Valentin Timaru...] Pornind de la “semnificația de adânc a lui *Amen*”, argumentația este multidisciplinară și convingătoare: “Cuvânt străvechi paleo-sinaitic, (...) cu sens complex anevoie de descifrat, *Amen* poartă cu sine sensul credinței, al adevărului, al puterii, confirmării, suportului, speranței (...)”, iar concluzia muzicologului reamintește leit-motivul *sonorului*: “*Liturghia Sfântului Ioan Gură de Aur* vine să reînvie sonoritățile și vibrația atât de speciale ale dramei liturgice în spațiul bizantin de cântare”.

& More...

Ca o apropiere de finalul volumului...

1.a Nu doar spirit feminin Renascentist...

“Maddalena Casulana, Raphaela Aleotti și Vittoria Aleotti – operă tipărită, răspuns preceptelor tridentine și ... psalmi” - un titlu baroc – cu trei

nume de compozitoare, în creația cărora apar și ... psalmi – așa își intitulează Carmen Stoianov eseul despre cele trei reprezentante ale Renașterii muzicale italiene, care s-au bucurat – printre alte circumstanțe... – de inventarea și răspândirea tiparului muzical începând cu sfârșitul secolului XVI în Italia (Veneția, Bologna). Ca o continuatoare a liniei feminine astfel expuse este prezentată și “Isabella Leonarda (400) – creatoare de psalmi și prima compozitoare care a publicat *sonate da chiesa*” – cu mențiunea interesantă că din cele peste 200 de lucrări care-i poartă numele cea mai mare parte a fost publicată în timpul vieții sale. (Revista *Actualitatea Muzicală*, 2021, sub genericile *Restituiri*, respectiv *Istории*)

1.b ... sau contemporan...

“Archaeus de martie ’22: atitudine și altitudine” – ca o revenire în prezent: o cronică la concertul susținut de ansamblul Archaeus în cadrul proiectului (lansat de regretatul compozitor Liviu Dăncăanu) *Componistica Feminină Românească* (VII), concert organizat de Muzeul Național „George Enescu” în parteneriat cu Universitatea Națională de Muzică București. Lucrările a cinci compozitoare (Mihaela Vosgianian, Diana Dembinski-Vodă, Laura Ana Mânzat, Doina Rotaru și semnatara acestor rânduri) au răsunat în Sala “George Enescu”, parcă răspunzând – în contextul acestui capitol – celor patru (amintite mai sus) din Italia secolelor XVI-XVII. Un pod *sonor* lansat peste mai bine de patru secole?

1.c ... și, dincolo de acesta...

Grație unui nou zigzag între Renaștere și Contemporan, am descoperit cu încântare articolul “Un triumvirat în Arta Dansului: de la Maestru la Discipoli... ocolind Psalmii...” despre abordarea dansului profesionist în Italia mijlocului de secol XV – cu nume de celebri maeștri, care au creat profilurile dansante ale vremii, pe care le-au transmis discipolilor, anticipând teoretizarea și fixarea lor în publicații dedicate. (Publicat în *Actualitatea Muzicală*, 2022, nr. 7, sub genericul *Sincretism cultural*)

Încheierea din titlul eseului anterior (...ocolind psalmii) ar trebui citită ca o subliniere a caracterului profan al acelor dansuri de epocă, în timp ce, în cele mai multe texte este nu doar prezent, ci subliniat interesul pentru domeniul Psalmilor. Autoarea revine la această idee centrală a întregului volum în eseul “Creatori polonezi de secolele XVI-XVII, față în față cu provocarea Psalmilor biblici”, semnalând influența școlii franco-flamande pe teritoriul polonez, selectând nume de compozitori și traducători (poeti) ai Psalmilor davidici și indicând prezența documentelor care atestă „vivacitatea vieții muzicale poloneze la răspântii de secole și culturi...” (Publicat în *Actualitatea Muzicală*, 2022, nr. 9, sub genericul *Universală*)

2. ... Scrutând orizonturi de timp...

“Pseudo-recomandări muzicale: Început de 2021, privind spre 2022”. Capacitatea autoarei de a lega informații și stimuli din diferite branșe este redutabilă: Noul An Chinezesc este identificat forței energetice Metal, ceea ce ar corespunde în sonor clopotului și sunetului RE. De aici apare la modul cel mai natural propunerea de a face în noul an audiții din creația lui Debussy (*Les Cloches/Clopoțele*) și Ravel (*Bolero*) sau – din muzica românească – *Clopoțele Alba-luliei* de Nicolae Beloiu ș.a.m.d.

Aceeași dezinvoltă abordare o regăsim în sub-capitolul “*Coincidentia oppositorum*”: destăinuire și mirare – pornind de la aflarea surselor întrebărilor departe, în vârsta copilăriei... autoarea ajunge miraculos de ușor la oratoriul *Messias* de Händel, apoi la cuprinsul Psalmilor, la Școala de la Notre-Dame, până la 1848, an în care imnul *Joy to the World* este publicat în versiune definitivă.

3. ... Către o tentantă nuanțare *pro domo*... Începând cu o mărturisire, sub pavăza unui sperat *Captatio benevolentiae*.

Postfață

Patru texte sunt grupate în finalul volumului de față: O postfață semnată de Lavinia Coman la volumul *Sonorul în basmul românesc*. Cuvinte-cheie: *Lección de ascultat basmele*. “A treia ureche”. Un interviu de Mihai Cosma: De vorbă cu Carmen Stoianov – cu ocazia decernării Premiului UCMR pe anul 2019, oferit de secția de Muzicologie și Critică muzicală, pentru volumul dedicat muzicii Psalmilor. Cuvinte-cheie: *Interdisciplinaritatea. Cercetarea universului biblic*.

Un portret sintetic al autoarei: *Aniversare Carmen Stoianov – 70*, de Mihaela Marinescu. Cuvinte-cheie: “*Starea de Cântec*”. (publicat în *Actualitatea Muzicală*, 2020, nr. 12, sub genericul *Eveniment – Aniversări*). O recenzie: *Psalmii lui Carmen* semnată de Mihai Cosma la volumele “Cărțile Psalmilor. Reflexii în sonor” de Carmen Stoianov. Cuvinte-cheie: *Fișa Psalmului*. (text publicat în *Actualitatea Muzicală*, 2022, nr. 2, sub genericul *Academica*)

*

În extinsele spații cultural-muzicale cercetate, din diverse momente ale istoriei europene și extra-europene, oriunde își îndreaptă atenția, curiozitatea și interesul muzicologic, Carmen Stoianov găsește cărări neumblate, descoperă detalii încă neobservate, formulează atractiv și argumentat idei, dezvoltă contexte, numește surse, desenează conexiuni, anunță timp și loc pentru următoarele proiecte. În totul - un volum de valoroasă marcă.

SUMMARY

Carmen Cârneli-Cavassi

Sound Portal

Research... Reinterpretations... Connections... Correspondences... Chronicles...

Right from the start, just by skimming the table of contents, it's clear this is a substantial, complex, diverse, informative, and charismatic volume. But the structure that Carmen Stoianov has given to this collection of texts is also interesting and contributes – through the quasi-perpetual use of a musical leitmotif – to fostering a desire to read and reflect. Within the vast cultural and musical realms she explores – spanning various periods of European and non-European history – wherever she turns her attention, curiosity, and musicological interest, Carmen Stoianov finds untrodden paths, uncovers previously unnoticed details, formulates ideas in an engaging and well-reasoned manner, develops contexts, cites sources, draws connections, and announces the time and place for her next projects. All in all – a volume of exceptional value.