ISSN 0580 3713

Revistă acreditată de Consiliul Național al Cercetării Științifice

CUPRINS

PAGINA

Preambul **3**

STUDII

Corneliu Dan Georgescu
Boulez și gândirea muzicală algoritmică **5**

Dan Dediu
Stilul componistic al lui Aurel Stroe în trei fulguraţii și o diagramă **28**

INTERVIURI

Andra Apostu
Un dialog cu muzicologul Olguța Lupu **39**

CREAȚII

Ioana Andreea Hrior
Shadows, Echoes, Sway de Liviu Marinescu **60**

RECENZII

Lena Vieru Conta
Ciprian Porumbescu – *Jurnal 1879* **90**

Melania Turcu
„Antologia Muzicii Românești”. *Creații de lied* **97**

ISSN 0580 3713

Magazine accredited by the National Council for Scientific Research

TABLE OF CONTENTS

PAGE

Preamble **3**

STUDIES

Corneliu Dan Georgescu
Boulez and algorithmic musical thinking **5**

Dan Dediu
Aurel Stroe's compositional style in three fulgurations and a diagram **28**

INTERVIEWS

Andra Apostu
A dialogue with musicologist Olguța Lupu **39**

CREATIONS

Ioana Andreea Hrior
Shadows, Echoes, Sway by Liviu Marinescu **60**

REVIEWS

Lena Vieru Conta
Ciprian Porumbescu's Diary – 1879 **90**

Melania Turcu
"Anthology of Romanian Music". *Lied creations* **97**

PREAMBUL

Primul număr al revistei *Muzica* din anul 2024 debutează cu varianta în limba română a unei comunicări prezentate de Corneliu Dan Georgescu la simpozionul internațional *Andere Zeiten Rumänische Komponisten in Darmstadt* de la Dresda, în luna octombrie 2023. Unul dintre țelurile simpozionului era omagierea lui Pierre Boulez și a rolului jucat de el în evoluția muzicii contemporane. În acest studiu autorul arată cum ideea serialismului integral de care este legat numele compozitorului francez, a deschis indirect gândirea muzicală algoritmică. Pornind de la definirea termenului de *algoritm*, ajungând la identificarea concretă a proceselor compoziționale algoritmice cu foarte multe exemple din practica muzicală de avangardă a compozitorilor români de secol XX-XXI, Corneliu Dan Georgescu se oprește asupra programului *Common Music* scris inițial în jurul anului 1990 în limbajul de programare CLISP de către Heinrich K. Taube ce propune un mod de a construi muzica, pe baza unui proiect existent inițial într-un ipotetic *Metalevel*.

Dan Dediu, autorul celui de-al doilea studiu, prezintă stilul componistic al lui Aurel Stroe prin trei "fulguraţii" ce-i pun în lumină *materialul muzical* (urmărind 3 prefixe - atitudini caracteristice: *anti-, pseudo-, post-), structura stilului* (cu 7 straturi supraetajate) și *modernismul obținut cu mijloace postmoderne.* Aceste aspecte sunt sintetizate printr-o diagramă, concluzionând un demers ce oferă căi de înțelegere profundă a muzicii compozitorului.

La rubrica *Interviuri* o descoperim pe una dintre cele mai pasionate și metodice cercetătoare în arta sunetelor, muzicologul Olguța Lupu. Compozitor de formație, doamna Olguța Lupu este generos implicată în actualitatea muzicală românească și europeană, fiind și un îndrăgit pedagog preocupat de calitatea învățământului universitar și preuniversitar.

Ioana Andreea Hrior este autoarea unei detaliate analize a trei lucrări din creația compozitorului Liviu Marinescu. Cele trei piese – *Shadows* (2013), *Echoes* (2009) și *Sway* (2013) – se încadrează ultimei opțiuni artistice pe care semnatara studiului o identifică în profilul componistic al lui Liviu Marinescu, ce propune combinarea instrumentelor acustice cu diferite tehnici ale muzicii electronice.

Volumul *Ciprian Porumbescu - Jurnal 1879* este dezvăluit sub lupa atentă a pianistei - muzicolog - artist vizual Lena Vieru Conta. Este admirată munca de cercetător pe care Stanca Scholz-Cionca a depus-o odată cu traducerea acestei cărți, elaborând un bine documentat studiu introductiv. *Jurnalul* a apărut la Editura Corint în seria de evenimente omagiale din *Anul cultural Dimitrie Cantemir și Ciprian Porumbescu,* auspicii sub care s-au organizat evenimente artistice și educaționale dedicate celebrării vieții și operei acestora.

CD-ul cu numărul 16 din colecția *Antologia Muzicii Românești* este dedicat creațiilor camerale de lied și reunește 15 titluri care aparțin unora dintre cei mai cunoscuți compozitori ai genului. Tematica lor e diversă, cu rafinate și variate accente de ordin estetic și stilistic reflectând preocuparea compozitorilor de a realiza echivalentul muzical al imaginilor poetice alese ca surse de inspirație.

Andra Apostu
Redactor

PREAMBLE

The first 2024 issue of the *Muzica* magazine begins with a study by Corneliu Dan Georgescu, a translation of a paper he presented at the international symposium *Andere Zeiten Rumänische Komponisten in Darmstadt* in Dresden, in October 2023. One of the aims of the symposium was to pay tribute to Pierre Boulez and the role he played in the evolution of contemporary music. In this paper the author shows how the idea of integral serialism, to which the French composer's name is linked, indirectly opened up algorithmic musical thinking. Starting from the definition of the term *algorithm*, reaching the specific identification of algorithmic compositional processes with many examples from the avant-garde musical practice of 20th-21st century Romanian composers, Corneliu Dan Georgescu focuses on the *Common Music* program, originally written around 1990 in the CLISP programming language by Heinrich K. Taube, which proposes a way to build music, based on an existing project in a hypothetical *Metalevel*.

Dan Dediu, the author of the second study, presents Aurel Stroe's compositional style through three "fulgurations" that highlight his *musical material* (following 3 prefixes - characteristic attitudes: *anti-*, *pseudo-*, *post-*), *the structure of his style* (with 7 superimposed layers) and *the modernism achieved with postmodern means*. These aspects are synthesized in a diagram, concluding an approach that offers ways of a deeper understanding of the composer's music.

In the *Interviews* section we discover one of the most passionate and methodical researchers in the art of sounds, musicologist Olguța Lupu. A composer by education, Olguța Lupu is generously involved in the Romanian and European music scene. She is also known as a beloved pedagogue concerned with the quality of university and pre-university education.

Ioana Andreea Hrior is the author of a detailed analysis of three works by composer Liviu Marinescu. The three pieces - *Shadows* (2013), *Echoes* (2009) and *Sway* (2013) - fit the last artistic option that the author of the study identifies in Liviu Marinescu's compositional profile, which proposes the combination of acoustic instruments with different techniques of electronic music.

The impressive volume, *Ciprian Porumbescu's Diary – 1879* is revealed under the watchful eye of pianist - musicologist - visual artist Lena Vieru Conta. Stanca Scholz-Cionca is to be admired for the research work she has put into the translation of this book, producing a well-documented introductory study. The volume was published by Corint Publishing House as part of the series of tribute events of the *Dimitrie Cantemir and Ciprian Porumbescu Cultural Year*.

CD number 16 of the *Anthology of Romanian Music* collection is dedicated to lied creations and brings together 15 titles belonging to some of the most well-known composers of the genre. Their themes are diverse, with refined and varied aesthetic and stylistic accents, reflecting the composers' concern to achieve the musical equivalent of the poetic images chosen as sources of inspiration.

Andra Apostu
Editor

STUDII

Boulez și gândirea muzicală algoritmică*

Corneliu Dan Georgescu

1. Introducere

Printre numeroasele teme și idei pe care Pierre Boulez le prezintă cu o neobosită abilitate dialectică în cele două volume de scrieri ale sale [B I 1963, B II 1985], există un subiect care este abordat repetat, direct sau indirect: *latura tehnică a muzicii.* Astfel și este intitulat cel de-al doilea și cel mai amplu capitol din primul volum: *Tehnica muzicală* [*Musikalische Technik* - B I:1963 29-123]. Acest capitol se referă în întregime la structura în sine a unei compoziții, de multe ori în opoziție față de aspectele estetice, poetice sau documentare, pe care Boulez se pare că nu le apreciază decât într-o măsură limitată. El urmează astfel linia confirmată a structuralismului francez, care s-a impus în lingvistică și a format o tradiție și în muzică, printre alții prin Nicolas Ruwet, François-Bernard Mâche, Jean-Jacques Nattiez. În calitate de compozitor însă, el urmează o altă cale, proprie.

Parcă pentru a contrazice cele afirmate mai sus, primul capitol al celui de-al doilea volum, care se ocupă de asemenea în mod fundamental de tehnica compoziției, se intitulează *Despre necesitatea unei orientări estetice* [*Über die Notwendigkeit einer ästhetischen Orientierung* – B II:1985 7-55], iar acest lucru clarifică totul: Boulez nu este în principiu împotriva esteticii sau poeticii muzicale, ci doar împotriva unui anumit mod de a vorbi despre muzică. În plus, el nu consideră că muzica timpului nostru (NB referindu-se la perioada de după 1962) trebuie judecată ca fiind „hiper-intelectualizată”; dimpotrivă, el vorbește de o anumită „regresie intelectuală” [B I:1963 18]. Boulez are de altfel propriile lui opinii în absolut toate domeniile, opinii foarte precise și bine fundamentate, de care este profund convins,

atât în domeniul tehnicii componistice cât și în cel al comentariilor estetizante. De exemplu, cuprinzătoarea sa critică a analizelor obișnuite se încheie cu propunerea concretă a trei etape indispensabile unei analize complete, moderne [B I:1963 15]. Fără îndoială, Pierre Boulez, autorul epocalei *Penser la musique aujourd'hui* [1963], rămâne unul dintre cei mai activi gânditori ai muzicii de atunci și de azi, și unul dintre acele personalități care au furnizat permanent idei noi și soluții, pentru un progres continuu al muzicii. Dar nu acest binecunoscut punct de vedere general este tema demersului meu prezent.

În cele ce urmează, voi menționa doar una dintre ideile sale și voi discuta ecoul acesteia în muzica de astăzi. Iată ce susține Boulez, unul dintre inițiatorii serialismului integral și în conformitate cu principiile acestuia:

„Conceptul de serie poate fi aplicat tuturor componentelor fenomenului sonor neprocesat [...]: înălțimii, duratei, intensității, timbrului [...] interschimbabilitatea componentelor sonore [este] un fenomen structural de bază, indispensabil".

[„Der Reihenbegriff lässt sich auf alle Komponenten des unverarbeiteten Klangphänomens [...] anwenden: auf Tonhöhe, Dauer, Intensität, Klangfarbe [...] die Austauschbarkeit der Klangkomponenten [ist] ein unerlässliches strukturelles Grundphänomen" – B I 1963:30].

Serialismul integral dorește desigur să controleze toate „componentelor fenomenului sonor", dar de „interschimbabilitatea componentelor sonore [Austauschbarkeit der Klangkomponenten]" nu este vorba în mod curent. Tocmai această *aplicabilitate generală* a conceptului de *serie* și, ca urmare, posibilă *interschimbabilitate* – ceea ce permite *operații similare pe diferite niveluri structurale prin intermediul unor serii numerice optimizate* – deschide calea gândirii algoritmice în compoziție.

Nu va mai fi vorba despre Boulez decât cu totul ocazional în continuare. Am decis totuși să includ numele său în titlul acestui studiu pentru a sublinia rolul său nu numai în ceea ce privește concret tehnica muzicală propriu-zisă, ci și în evoluția modului de a gândi în general despre muzică.

2. Ce este un algoritm. Ce este gândirea algoritmică.

Termenul „algoritm" provine de la numele unui savant arab din secolul al IX-lea, al-Chwarizmi (latinizat: Algorismi)[1] care este mai bine cunoscut ca fiind unul dintre „părinții", deci fondatorii algebrei; el a

[1] https://en.wikipedia.org/wiki/Al-Chwarizmi

avut, de asemenea, contribuții semnificative pentru timpul său și în calitate de geograf, astronom și cartograf. Noțiunea are astăzi mai multe înțelesuri.

Un algoritm este *un set finit de reguli care descriu îndeplinirea unei sarcini anumite pas cu pas și într-un mod care exclude orice ambiguitate*.[1] În matematică, un exemplu-prototip și unul dintre cele mai vechi algoritmuri folosite*, algoritmul euclidian*, descrie modul de obținere a celui mai mare divizor comun a două numere: se scade succesiv numărul mai mic din cel mai mare, până cele două numere devin egale, deci rezultatul scăderii devine zero.[2]

Noțiunea de „gândire algoritmică" se referă la *modul sistematic de gândire care are ca scop generarea unui algoritm și lucrul cu acesta*. Iar noțiunea „compoziția muzicală algoritmică" are în vedere *procesul în care muzica este creată pas cu pas, într-un mod complet controlat, folosind un algoritm descriptibil matematic*. „Complet controlat" nu înseamnă controlat simplist, mecanic, cel puțin în sensul că aici poate avea o importantă contribuție și *întâmplarea* (de exemplu, sub forma procedurilor tip *clever random*, care pot încorpora calcule de probabilitate nuanțate, gradate, sau de orice altă natură); iar *fantezia liberă* își are și ea aici locul, doar că funcționează altfel decât de obicei. Deoarece aproape orice compoziție muzicală poate fi în principiu descrisă ca o succesiune de numere (care definesc înălțimea, durata, intesitatea, timbrul fiecărui sunet), o altă definiție a „compoziției muzicale algoritmice", simplificată la extrem ar fi: *expunerea unor reguli care generează șiruri de numere interpretabile muzical*.[3]

> Termenul de „algoritm în muzică" nu se referă la un stil, la o orientare, în general, la un anumit produs, iar termenul de „muzică algoritmică" nu este chiar corect, deși este uzual, deoarece orice muzică poate fi virtual gândită algoritmic. A descrie un algoritm ca fiind o „metodă de lucru" specifică ar fi mai exact. Cu toate acestea, este vorba mai degrabă de un *anumit mod de gândire care poate fi implementat prin diferite metode*, care la rândul lor pot genera produse foarte diferite (*output data*) prin prelucrarea, oricât de complex definită, a unor date de intrare (*input data*).

---

[1] https://en.wikipedia.org/wiki/Algorithm
[2] https://en.wikipedia.org/wiki/Euclidean_algorithm
[3] https://de.wikipedia.org/wiki/Algorithmische_Komposition

3. Scurt istoric

Menționez câteva momente din istoria acestei idei în domeniul muzicii.

În 1660, Athanasius Kircher (1602-1680), învățat iezuit, profesor de teologie și filozofie la *Collegium Romanum* din Roma, activ în domeniul matematicii, fizicii, chimiei, geografiei, geologiei, astronomiei, biologiei, medicinii, istoriei, dar și al muzicii, a descris o *Arca Musarithmica* (sau *Arca Musurgia* sau *Musical Ark)*, o „mașină de compus" printr-o tehnică combinatorie[1], „mașină" care poate fi privită ca un fel de prim algoritm compozițional muzical.[2]

În 1757, Johann Philipp Kirnberger (1721-1783), compozitor de simfonii, sonate și teoretician, între altele, inițiator al unei prime colecții de *Corale* de Johann Sebastian Bach și autor al unui sistem de acordaj temperat, publică în 1757 la Berlin lucrarea *Compozitor de poloneze și menuete permanent la dispoziție* [*Der allezeit fertiger Polonoisen- und Menuettencomponist*], un ghid pentru a compune în cele două genuri muzicale folosind două zaruri. Deoarece acestea nu pot furniza decât numere între 1 și 6, respectiv 36 combinații de asemenea două numere, iar „algoritmul compozițional" este oricum pre-definit, fiind doar *inițiat* prin ele, rezultatele nu pot fi decât foarte limitate.[3]

Iar în 1793 a fost publicată lucrarea, atribuită *postum* lui Wolfgang Amadeus Mozart, *Introducere în compoziția de valsuri – Joc de zaruri componistic* [*Anleitung zum Componieren von Walzern – Musikalisches Würfelspiel*], care a devenit un *bestseller* al timpului. Dar și Joseph Haydn publicase în 1790 asemenea „indicații de compoziție", iar „jocuri de zaruri muzicale" vor mai fi publicate și în prima jumătate a secolului al XIX-lea, în special pentru muzica pentru pian.[4]

> În ultimele exemple este vorba de un algoritm primitiv, care este „pus în mișcare" prin *întâmplare* (o *întâmplare finită*, cum am arătat, limitată la combinații de 2-3 rezultate ale unor aruncări de zaruri). Peste câteva sute de ani, în 1951, John Cage va folosi întâmplarea în *Music of Changes*, prima sa lucrare integral bazată pe proceduri randomizante. Acest procedeu poate fi astăzi aplicat curent

[1] https://de.wikipedia.org/wiki/Athanasius_Kircher
[2] https://en.wikipedia.org/wiki/Arca_Musarithmica
[3] https://de.wikipedia.org/wiki/Johann_Philipp_Kirnberger
[4] https://de.wikipedia.org/wiki/Musikalisches_Würfelspiel

și divers nuanțat prin *computer programs*, la nivelul unei compoziții sau al unor segmente ale ei.

În fine, în jurul lui 1960, Iannis Xenakis va scrie programe în limbajul FORTRAN care pot genera automat partituri muzicale ce pot fi interpretate cu instrumente tradiționale.

Dacă este vorba de predecesori în general, trebuie subliniat și faptul că simplitatea sistemului dodecafonic practicat de „clasicii" serialismului, Arnold Schönberg, Alban Berg și Anton von Webern, precum și anumite faze din modul în care se lucrează cu acesta, ne-ar putea sugera de asemenea ideea unei generări algoritmice „manual realizate" a muzicii.

4. Muzica electronică. Programarea pe calculator. Inteligența artificială (AI – *Artificial Intelligence*).

Există relații diverse între muzica computerizată, muzica electronică și gândirea algoritmică precum și în evoluția ideilor respective, dar nu și o legătură fixă. Fiecare dintre aceste domenii a avut propriul său parcurs și contactul său propriu cu inteligența artificială. Prin urmare, în cele ce urmează mă voi referi și eu doar pe scurt la aceste domenii, laterale gândirii algoritmice, și doar în măsura în care domeniile „se ating".

Dacă Aslfred Graham și-a imaginat în 1895 un instrument care putea genera electric sunete muzicale[1], *annus mirabillis* al sunetului eletronic este 1906, când John Ambrose Fleming inventează trioda. Una din liniile respective ale AI s-a orientat în direcția *sintezei sonore* și a utilizării unor *modele compoziționale simple* (de exemplu, *ostinato*-uri ritmice sau *pattern*-uri componistice pentru o muzică disco standard) pe sintetizatoare devenite din ce în ce mai complexe, mergând până la emiterea sunetului și a unor compoziții viabile exclusiv prin software. Printre predecesorii cei mai cunoscuți din „preistoria" muzicii computerizate la nivel profesional se numără Lejaren Arthur Hiller, cel care a creat prima compoziție produsă prin software, *ILLIAC Suite* (*String Quartet No. 4*) încă în 1957[2] și, la un alt pol, John Chowning, care a inventat sinteza modulației de frecvență (FM – *frequence modulation*) în

[1] https://www.thomann.de/blog/de/die-geschichte-des-synthesizers/
[2] https://de.wikipedia.org/wiki/Lejaren_Hiller_(Komponist)

1967, un mod de generare a sunetului prin mijloace electronice care s-a impus imediat[1]. O altă orientare, mult mai sofisticată, a mers în direcția *simulării limbajelor muzicale* ale unor compozitori cunoscuți (Bach, Mozart, Schubert, Chopin, Prokofiev) prin combinarea unor scurte segmente dintr-o bază de date axată pe analize detaliate ale operelor compozitorilor respectivi, conform unor modele stilistice [David Cope: 2004]. Aurel Stroe a lucrat și el cu astfel de programe cu studenții, în calitate de profesor invitat la Universitatea *Champaign-Urbana* din Illinois, în anii 1985-86. O a treia abordare încearcă să reproducă însuși *procesul de creare a unei compoziții* în sine, folosind un algoritm. Mă voi referi în continuare la această abordare în detaliu.

> Nu este un fapt neobișnuit ca o realitate să existe înainte de a fi primit un nume și de a fi teoretizată. După cum se vede, modul foarte variat în care AI poate fi utilizată în muzică s-a „probat" și s-a diversificat cu mult înainte ca menționarea explicită a acestui termen să devină aproape o modă.

Printre alții, Pierre Boulez este unul dintre compozitorii care facilitează unor asemenea idei un curs clar evolutiv, mai concret și mai consistent decât până la el, în direcția gândirii algoritmice și a AI, chiar dacă în mare parte indirect, și, mai ales, chiar dacă el nu a luat parte personal la acest proces. IRCAM (*Institut de recherche et coordination acoustique/musique*) a fost fondat de el în 1976 în *Centre Beaubourg* în Paris și condus de el până în 1992[2]. Programele de calculator pentru compunerea muzicii care au fost dezvoltate aici (de exemplu *Max, FFT-1, AudioSculpt, Modalys, TS2, Spat*) pot genera compoziții reale, cu condiția ca informațiile inițiale să fie corespunzătoare. Dacă precizez uneori „compoziții viabile" sau „compoziții reale", este pentru că nu întotdeauna rezultatele obținute prin diferite *hardware* sau *software* dirijate prin AI se situează la înălțimea celor obținute prin „compoziția clasică". La aceste programe ar trebui să se adauge și *OpenMusic, Symbolic Composer, Common Music* (toate bazate pe limbajul de programare LISP) și *CSound* (orientat spre prelucrarea sunetului).

> Aproape toți compozitorii români din grupul de la Paris, cum ar fi Costin Miereanu, Mihai Mitrea-Celarianu, Horia Rațiu, Costin Cazaban, Horațiu Rădulescu, Horia Șurianu, Cristian Petrescu au lucrat

---

[1] https://en.wikipedia.org/wiki/John_Chowning
[2] https://en.wikipedia.org/wiki/IRCAM

mai mult sau mai puțin sistematic la IRCAM, iar Carmen Maria Cârneci, printre alții, a studiat compoziția și dirijatul cu Boulez. Dar numărul compozitorilor români care au făcut cunoștință cu ideile lui Boulez la Darmstadt este mult mai mare, începând cu „clasicii" Aurel Stroe (din 1966), Ștefan Niculescu (din 1966), Tiberiu Olah (din 1967), Miriam Marbe (din 1968), Cornel Țăranu (din 1968), Anatol Vieru (din 1969) și terminând cu cei mai tineri. Între ei, Călin Ioachimescu, pe atunci tânăr compozitor, a primit în 1984 la Darmstadt, premiul *Kranichstein* pentru compoziția sa *Oratio II*, care are o componentă electronică. **

5. Compoziția algoritmică. Premise.

Granițele dintre compoziția muzicală tradițională și cea algoritmică sunt fluide. Orice utilizare a unor reguli stricte de compoziție – de exemplu, cele referitoare la armonia clasică sau contrapunct – ar putea fi descrise, dintr-o perspectivă lărgită, ca fiind componente de natură „algoritmică" ale unei lucrări. În special utilizarea ajutoarelor matematice în compoziție sugerează nemijlocit acest lucru.

În descrierea „ajutoarelor matematice în compoziție" se pot distinge mai multe planuri, deci și semnificații (adesea confundate): (1) existența *implicită* a matematicii (matematica *există virtual* în orice obiect, deci și în muzică, conștient sau nu, voit sau nu); (2) folosirea *explicită* a matematicii (matematica *este folosită conștient, voit*, ca metodă de lucru); (3) folosirea *descriptivă* a matematicii (orice obiect existent, deci și muzica, *poate fi descris* prin matematică); (4) folosirea *prescriptivă* a matematicii (orice obiect încă ne-existent, deci și muzica, *poate fi generat* prin mijloace matematice). Punctul 4 se deosebește de punctul 2 prin aceea că definește nu un ajutor matematic general (de exemplu, prin lucrul la tabele de ritmuri), ci o metodă sistematică de generare a unei muzici reale: punctul 4 este *explicit* și *prescriptiv*, dar punctul 2 este doar *explicit*.

În ceea ce privește muzica românească: aproape fiecare compozitor român de după aproximativ 1960 a folosit „manual" ca ajutor în lucrările sale, deci *explicit*, parțial și *prescriptiv,* proceduri intuitive bazate pe instrumente matematice, în special pentru a defini dimensiunea diastematică a muzicii sau ritmul acesteia, de la simpla „traducere" a unor serii de numere (numere prime, seria Fibonacci) în înălțimi sau durate, până la structuri mai complexe, cum ar fi structurile fractale. Dar „instrumentele" alese au fost diferite. De

exemplu, Ștefan Niculescu a folosit elemente din teoria grafurilor pentru a controla combinațiile de sunete, iar Anatol Vieru, cu ajutorul matematicianului Dan Vuza, a folosit elemente din teoria mulțimilor, atât *prescriptiv* în propriile lucrări, cât și *descriptiv,* în teoriile sale, expuse în *Cartea modurilor,* respectiv *The Book of Modes* [1980, 1993].**

Un caz aparte este reprezentat de Aurel Stroe, care, în colaborare cu matematicieni de la *Centrul de Calcul al Universității* din București, a explorat posibilitățile de utilizare a computerului în procesul compozițional încă din 1963, iar după 1965 a folosit propriul său program de calculator (PRAT) pentru a plasa sunete în timp. În mai și iunie 1966, primele lucrări computerizate ale lui Stroe au fost prezentate în premieră în sala de spectacole a Radiodifuziunii Române: *Musique de concert pour piano, percussion et cuivres,* 1963-65 și *Laudes I* pentru orchestră de coarde, 1966. Dar el nu a mai rămas mult timp pe acest „drum" și nici nu pare să fi avut nevoie întotdeauna de așa ceva: unele compoziții ale sale mai vechi sau mai noi (*Arcade,* 1962-63*, Canto I,* 1967) erau, prin structura lor, compoziții „quasi-programate la computer", compoziții quasi-algoritmice, deși produse exclusiv „manual".

Printre compozitorii români care au fost activi în domeniul muzicii electronice între 1960-1980 și au lucrat, mai mult sau mai puțin ocazional cu computerele în acea perioadă, de cele mai multe ori nefiind ei înșiși programatori, s-au numărat, pe lângă Aurel Stroe, Corneliu Cezar, Octavian Nemescu, Lucian Mețianu, Liviu Glodeanu, Anatol Vieru, Călin Ioachimescu. Din acest mic grup bucureștean am făcut și eu parte, începând cam din 1968.

De remarcat că, în timp ce avangarda românească se orienta mai ales spre Paris, conform unei relativ vechi tradiții, Corneliu Cezar și Octavian Nemescu au fost influențați decisiv prin „lecția avangardei americane" (John Cage, Morton Feldman și mai ales La Monte Young și Terry Riley), în direcția *minimal music* și *conceptual art,* inclusiv prin felul de a vorbi despre muzică profetic-quasi ezoteric-para muzical. Cu totul necunoscută în România în acei ani și echivalând astfel cu o adevărată revelație, ei au avut acces la această muzică datorită lui Radu Stan, care reușise să adune și oferea la *Biblioteca Centrală de Stat,* o serie de benzi cu cele mai interesante noutăți muzicale. Cezar scrie în 1965 piesa *Aum*, compoziție electronică inspirată direct de lungile isonuri consonante ale lui La Monte Young, apoi *Taaroa*, 1968, iar Nemescu, pe aceeași linie,

folosește isonuri de muzică electronică pentru execuții instrumentale *live,* începând din 1965, în piesa *Combinații în cercuri* pentru violoncel, ansamblu și bandă de magnetofon, urmată de altele, poate cea mai caracteristică fiind *Concentric*, 1969, pentru aceeași formație; el frecventează o perioadă, anual, *Studioul de Muzică Electronică* [*Institut international de musique électroacoustique*] din Bourges, după ce a câștigat aici premii în 1980 și 1982. Mețianu lucrează compoziția sa „clasic" electronică *Pythagoreis* în *Studioul de Muzică Electronică* [*Studio für Elektronische Musik*] din Köln în perioada 1969-71 iar Liviu Glodeanu folosește banda de magnetofon în piesa *Melopee,* 1971, scrisă pentru flaut sau diferite grupe de instrumente, pentru o execuție paralelă simultană a prelucrării muzicii cântate pe bandă, procedeu similar în linii mari cu cel introdus în 1966 de Karlheinz Stockhausen în piesa *Solo für ein Melodieinstrument und Live-Elektronik*, 1966. Aurel Stroe prelucrează piesa *Armonia,* 1963, pentru mediu electronic, iar Anatol Vieru scrie *Țara de Piatră*, 1972, inspirat de un reportaj al lui Geo Bogza. Cum am arătat, Călin Ioachimescu primește în 1984 pentru compoziția sa parțial electronică *Oratio II*, la Darmstadt, premiul *Kranichstein.* Cu excepția lui Nemescu, Ioachimescu și parțial Cezar și Mețianu, din câte știu, lucrările citate mai sus reprezintă unicate sau quasi-unicate în creația compozitorilor respectivi. De remarcat că marea majoritate a lucrărilor acestor compozitori nu sunt „compoziții electronice pure", ci folosesc o bandă de magnetofon lucrată electronic sau procedee electronice *live* alături de o execuție instrumentală sau instrumental-vocală. Iar după cum se vede, felul de a trata muzica electronică „pe linie" americană (gen La Monte Young, ca la Cezar sau Nemescu) este cu totul altul decât cel „pe linie" germană (gen Stockhausen, ca la Mețianu).

În ceea ce mă privește, activitatea mea consta pe atunci sau puțin mai tîrziu, în încercări perseverente de a genera pe computer sunetul unor fundaluri-isonuri electronice continui ale propriilor mele compoziții (*Opt compoziții statice pentru pian și bandă de magnetofon*, 1968, *Model Mioritic*, 1970-72, cvartetele de coarde cu mediu electronic nr. 1, 3 și 4, 1980, 1982, 1983), dar și de a lucra structura componistică globală a unei lucrări (de exemplu, prima piesă a ciclului *Atemporal Studies, Corona Borealis,* 1980 și finalul cvartetului de coarde nr. 4, 1983). Era vorba desigur, ca și în cazul lui Stroe, mai ales de a obține serii de numere, care puteau fi „traduse" manual în muzică. Mai interesantă mi se pare ideea că felul meu de a lucra atunci (de prin

1968, dar vizibil mai ales în *Model Mioritic*, din 1970*)* reprezenta adesea „traducerea" manuală a unei gândiri algoritmice intuitive în muzică. Faptul că unul dintre computerele avute la dispoziție atunci dispunea de trei generatoare de sunete, era exact ce îmi trebuia mie, pentru că astfel puteam produce simplu trisonurile dorite. Astfel au fost concepute lungile șiruri de cadențe consonante din cvartetul de coarde nr. 1 (*Composition with Red, Yellow and Blue*) sau din *Preludiul* Simfoniei a 2-a (*Horizontales*), amândouă din 1980. De altfel, cadențele consonante sau consonanțele în general, privite ca arhetip, vor constitui, după o primă enunțare în 1968, tema întregului ciclu de cvartete dedicat lui Piet Mondrian (și sugerat de el) începând din 1980, ca și a multor altor lucrări de mai târziu, de data asta însă concepute integral la computer (de exemplu, în ciclul *Orbis,* ca un șir de consonanțe majore-minore plasat pe ciclul ascendent al cvintelor). În principiu, e de remarcat ce influență durabilă pot avea câteva surse de inspirație din occident în contextul muzicii tinerilor compozitori din anii 1960-80, nemulțumiți cu realitatea muzicală limitată a timpului lor.

Dar numai câțiva compozitori români erau capabili atunci să lucreze ei înșiși un program de computer, interesul fiind concentrat mai ales pe muzica electronică produsă prin „mijloace clasice". Situația se va schimba curând. Sever Tipei în Urbana și Constantin Basica în San Francisco, SUA, iar în România sau peste granițe, între alții, Nicolae Brânduș, Liviu Dandara, Horațiu Rădulescu, Ulpiu Vlad, Călin Ioachimescu, Maia Ciobanu, Nicolae Teodoreanu, Irinel Anghel, Mihaela Vosganian și mai ales Cătălin Crețu, coordonatorul Centrului de Muzică Electroacustică și Multimedia al UNMB, se numără printre compozitorii activi în diferite feluri în acest domeniu. Această listă nu este nici pe departe completă, iar informațiile mele în acest domeniu nu sunt consecvent actualizate.

Problemele generale ale muzicii electronice, computerizate sau nu, depășesc însă sfera de cuprindere a acestui studiu, astfel încât mă voi limita în cele ce urmează la propria mea experiență. Pe de o parte, informațiile furnizate astfel sunt complete și sigure și, în mare parte, caracteristice pentru România, cel puțin a anilor 1960-1990, iar pe de altă parte, prin evoluția mea ulterioară din Germania, pot oferi suficiente detalii cu referire la tema menționată în titlu. Desigur că voi apela însă la orice altă informație ar putea servi această temă, mai ales pentru că nu trebuie omis faptul că *eu sunt compozitor și nu specialist în electronică*.

6. Programarea la computer

Dacă rudimente ale gândirii algoritmice am experimentat intuitiv de prin 1968, experiența mea reală în programare a început în jurul anului 1980 în România, într-un moment în care computerul era privit în lumea muzicii, cu puține excepții, ca un fel de ideal utopic, intangibil, rezervat unor specialiști inițiați. Poate că tocmai asta m-a atras la început… Am „lucrat” (de fapt, o noțiune cam pretențioasă, dacă avem în vedere că era vorba doar de un fel de nesfârșite experimentări, rareori având un rezultat utilizabil) ca programator cu mai toate calculatoarele existente la nivel privat în acea vreme, cum ar fi *XZ, Spectrum, Commodore 64*. Aceste calculatoare puteau fi găsite în acei ani doar pe „piața neagră”, la prețuri exorbitante și fără nicio documentație. Singurul compozitor român cu care am putut face pe atunci schimb de experiență în programare a fost Corneliu Cezar, cu care împărtășeam și interesul pasionat pentru astrologie, marea majoritate a compozitorilor, inclusiv Stroe, apelând la ajutorul matematicienilor. Cezar mi-a mijlocit de altfel și achiziția „pe sub mână” a unor computere. Chiar mai mult decât pentru compoziție, el era interesat și capabil să programeze pe un *Commodore 128,* întregul *software* necesar pentru a calcula datele unei astrograme, care altfel ar fi necesitat zile întregi de calcule manuale complicate și supuse greșelilor. A fost foarte interesant, chiar pasionant, era însă o *Sackgasse* din cauza lipsei de informații corespunzătoare; cu mare greutate am reușit să fac rost din Germania de câteva cărți și reviste de specialitate. Nu se poate imagina astăzi ce probleme aveam și ce investiție de timp, de răbdare și energie presupunea munca noastră. Limbajul de programare accesibil era BASIC, în versiuni destul de primitive, dar cuprinzând rutinele esențiale. Astfel puteam lucra însă cu un computer și puteam exersa primii pași în programarea unei compoziții pe linia unei „gândiri algoritmice”.

Contactul cu Cezar a fost întrerupt prin emigrarea mea în 1987, dar experiența mea a fost dezvoltată permanent după această dată în Germania, unde, primii bani pe care i-am avut, au mers în achiziția unui computer *Amiga 500,* apoi *Amiga 2000.* Dacă un *Commodore* avusese un generator de sunet analog la trei voci, seria de computere *Amiga*, ca și *Atari*, ca și tot ce a mai urmat, produceau sunetul pur digital, ceea ce oferea posibilități mult mai mari. La aceste computere am lucrat la Lahr, chiar în primul an după emigrare, 1988, piesa *Crystal Silence,* pe linia *Atemporal Studies,* dar și un program care asocia datelor astrologice

(semne, case, relații), structuri muzicale; nu am reușit să-i trimit acest program lui Cezar, care se arătase desigur interesat, nu în ultimul rând din cauza incompatibilităților între sisteme.

Abia după câțiva ani am luat însă cunoștință explicit de gândirea algoritmică și am evoluat în această direcție. Și în Germania, ca și în România, am preferat să nu apelez la instituții sau la ajutor specializat, ci să „mă descurc" singur, cu toate avantajele și dezavantajele. Între 1968 și 1987, o serie de compoziții create astfel fuseseră cântate la București, iar după 1988 și în Germania. Iar aici, la Berlin, am folosit în perioada bursei de la *Internationales Institut für Vergleichende Studien* în 1989-90, cunoștințele mele în domeniul programării și pentru scrierea unui program de simulare a semnalelor de bucium carpatice și a maqamului *bayati* (comunicarea respectivă a fost prezentată la sesiunea ICTM de la Viena, în 1991). Nu mi-aș mai pune acum problema să lucrez ceva – compoziție, text, corespondență, informare, film – fără computer. Trebuie să recunosc însă și faptul că nu am fost nici pe departe întotdeauna mulțumit de rezultat, de multe ori simțindu-mă îngrădit, limitat, forțat „să merg altundeva" decât voiam eu; dar „de vină" nu a fost programul sau computerul, ci eu însumi. Un *instrument* nu poate fi niciodată „vinovat" de ceva… Stilul de lucru este cu totul altul: se pune mai ales problema nu atât de *a construi*, cât de *a experimenta liber*, de a „optimiza" apoi, de *a alege între versiuni*.

Din cât îmi este cunoscut, unii dintre colegii mei compozitori de atunci (perioada 1970-90), bucureșteni sau emigrați, nu s-au arătat în mod special interesați de acest domeniu (precizez, „în mod special", pentru că ocazional, unii dintre ei au avut felul lor de abordare): Eugen Wendel, Mihai Moldovan, mai târziu, Adrian Pop, Liviu Dănceanu, Violeta Dinescu, Doina Rotaru, Diana Rotaru, Sorin Lerescu, Horia Șurianu, Adrian Iorgulescu, Dan Dediu. Caracteristică este și atitudinea compozitorilor din „generația de aur" sau contemporani lor: marea majoritate nu a fost atrasă serios de „lumea computerului". Tiberiu Olah, Ștefan Niculescu, Pascal Bentoiu, Doru Popovici, Cornel Țăranu, Myriam Marbé, Dan Constantinescu nu au arătat niciun interes, Anatol Vieru doar parțial, și nici chiar Aurel Stroe, care acumulase o experiență considerabilă în calitate de pionier în acest domeniu, nu a mai folosit computerul pentru compoziție după 1990. Desigur însă că nu este nimic de criticat aici: nimic nu este „obligatoriu" în artă, singurul criteriu este calitatea rezultatului.

Se poate pune totuși întrebarea, de ce un compozitor atât de consecvent orientat către noile idei și soluții, inclusiv în lumea tehnicii, matematicii sau filozofiei cum a fost Aurel Stroe, renunță tocmai la ceea ce constituia o sinteză a acestora? Consider că prezintă interes să expun argumentele sale, formulate cu prilejul discuțiilor noastre de după 2000. Astfel afirma el că, în ceea ce privește generarea sunetului, găsește că lumea muzicii intrumentale este mai bogată în culori și nuanțe și mai flexibilă (aceasta afirmație privește în primul rând comparația cu muzica electronică), iar în ceea ce privește posibilitatea compoziției și a controlului parametrilor muzicali prin computer, nu mai are nevoie de așa ceva; se simte mult mai liber și „creativ" când își scrie manual partitura; el apreciază acum în primul rând nu aplicarea strictă a unor reguli, ci tocmai abaterile de la acestea, ceea ce vine imprevizibil. La contra-argumentele și explicațiile mele, că un computer din anii '90 nu mai este ceea ce era în anii '60, iar noile procedee sunt cu nimic mai puțin flexibile și „creative" și permit orice „joc" între reguli și abateri, previzibil și imprevizibil, în plus, sunt mult mai eficiente decât lucrul „manual", și la propunerea mea de a-l iniția în CM, răspundea, ridicând din umeri: „Sunt prea bătrân ca să mai încep așa ceva". Dar nici Ștefan Niculescu, unul dintre primii compozitori români care au folosit un sintetizator într-o compoziție mixtă, un sintetizator fără o interfață MIDI, care să permită controlul, prelucrarea sunetelor și „încărcarea" de noi bănci de sunete etc., nu s-a arătat interesat de acest, prin anii 1990, încă relativ nou aspect. Fără comentarii… poate doar unul singur: nu m-aș gândi în niciun caz să „acuz" pe cineva, pentru că nu se interesează de ceea ce interesează pe alții. Este interesant însă de remarcat și faptul că tocmai acei compozitori care au avut la dispoziție posibilitatea de a se informa în anumite domenii (mă refer nu numai la computere, ci, de exemplu, la toată „lecția americană"), nu au folosit decât relativ puțin acest avantaj, în timp ce acei compozitori care nu avut această posibilitate, s-au străduit să „reinventeze" aceste domenii, din lipsă de informații.

7. Programul *Common Music*. Programarea OOP.

Programul de compoziție *Common Music* (CM) stabilește noi standarde în domeniul gândirii algoritmice în muzică.[1] După crearea lui în jurul anului 1990, el a fost dezvoltat în mod continuu de Heinrich Taube (*Research Board of the University of Illinois*) și de alți colaboratori (cum ar fi Tobias Kunze și William Schottstaedt, *Stanford University's Center for Computer Research in Music and Acoustics*) și a câștigat mai

[1] [http://www.sourceforge.net/projects/commonmusic]

multe concursuri internaționale de programe de compoziție. Este situat în domeniul public și există o linie de internet care permite utilizatorilor să se informeze și să facă schimb de experiențe liber.[1]

Deoarece programul a fost dezvoltat pe platforma *Apple*, el provoacă în mod constant probleme de compatibilitate pentru utilizatorii cu sistemele de operare Linux sau Windows; în ultimul caz funcționează doar într-o fereastră DOS modernizată. Din păcate, comunicarea prin internet se concentrează asupra problemelor de compatibilitate și nu a celor componistice. Am adus propriile mele contribuții la acest program în domeniul controlului macro-formei și al utilizării sale polifonice (programul este gândit în primul rând pentru o voce), într-o structură controlată prin *Sectio Aurea* pe mai multe niveluri. Este aproape exact ceea ce făcusem eu manual prin 1970, în săptămâni și săptămâni de lucru intens, în *Model Mioritic…*

După 2004, Taube vorbește despre un „Metalevel" al compoziției, nivel care ar precede generarea algoritmică a unei partituri [Taube 2004]. Ideea, nu foarte riguros motivată, este însă desigur interesantă și în sine și deschide un câmp larg de comentare: În ce constă acest „Metalevel"? De unde provin datele existente în el? Sub ce formă există ele acolo? etc.

CM a fost scris inițial în limbajul de programare LISP. LISP (o abreviere de la *List Processing*) a fost inventat în 1958 de John McCarthy și este „un limbaj de programare scris în LISP".[2] Aceasta nu este o tautologie, ci exprimă o caracteristică specială a acestui limbaj, care îl deosebește de altele precum ALGOL, FORTRAN, PASCAL sau C. LISP nu face nicio diferență între datele și funcțiile, procedurile și rutinele aparținând limbajului original și cele definite de un programator ocazional; toate contribuțiile sunt integrate nemijlocit în limbaj și pot fi folosite ca extensii. Prin urmare, limbajul poate „învăța" și se poate adapta permanent. Poate că acesta este și motivul pentru care LISP este considerat limbajul optim pentru proiecte de inteligență artificială, cercetare, experimente și chiar compoziție.

CLISP (Common LISP) – o versiune specială a LISP – este, în plus, unul dintre primele limbaje care a adoptat noua tehnică de programare numită *programare orientată pe obiect* [*object oriented programming*]

---

[1] https://www.semanticscholar.org/paper/An-Introduction-to-Common-Music-Taube/da843a6300be5764999af549785f3084aad58e30

[2] https://de.wikipedia.org/wiki/Lisp

(OOP). Această extensie a unui limbaj de programare permite utilizarea unei serii de metode considerate a fi cele mai avansate în acest domeniu, cum ar fi o structură strict logică, ierarhică a programului și o mare flexibilitate în reutilizarea codului de programare într-o infinită varietate de contexte. De altfel, binecunoscutul sistem de operare WINDOWS este scris în C++, o variantă OOP a limbajului C.

> „Ideea OOP" este atât de interesantă în sine și atât de bogată în conotații și semnificații, încât îi voi acorda mai multă atenție aici, mai ales că joacă un rol important în gândirea algoritmică.

„Programarea orientată pe obiect" (OOP)[1] este o paradigmă de programare bazată pe conceptul de *obiecte*, concepute ca structuri care pot conține atât *date* cât și *cod*: *date* sub formă de *câmpuri* [*fields*] (cunoscute adesea sub numele de *atribute* sau *proprietăți*) și *cod* sub formă de *proceduri* [*procedures*] (cunoscute adesea sub numele de *metode*).

> [Object-oriented programming (OOP) is a programming paradigm based on the concept of *objects*, which can contain data and code: data in the form of *fields* (often known as *attributes* or *properties*), and *code* in the form of *procedures* (often known as *methods*)].[2]

Terminologia specifică OOP folosește noțiuni cum ar fi: *class* (eventual *superclass, subclass), function, object, instance, invariant, encapsulated, slot, atribute, variable, parameter, argument, constructor, destructor, inheritance*. Tot ce se referă la program este formulat în limba engleză (ca de altfel în toate limbajele de programare citate în acest text). În explicațiile care urmează, traducerile în română ale acestor noțiuni specifice sunt redate cu caractere cursive, pentru a le pune în evidență.

Un exemplu de gândire OOP în domeniul muzicii.

„Sonata" este numele unei *clase* de obiecte care este dotată cu anumite *proprietăți*, *invariante* („temă", „expoziție", „dezvoltare", „repriză" etc.). „O sonată de Beethoven" este un *obiect* specific al

---

[1] https://de.wikipedia.org/wiki/Objektorientierte_Programmierung
[2] https://en.wikipedia.org/wiki/Object-oriented_programming

acestei *clase* care *moștenește* toate *atributele* sale *încapsulate* (adică intangibile), ale căror *parametri* (*slots*) primesc *argumente*, adică valori specifice (teme concrete, o anumită tonalitate, durate, ritmuri, culori timbrale etc.). „O interpretare a sonatei de Beethoven” este o *instanță* a *obiectului* „Sonată de Beethoven”. Această *instanță* nu afectează *obiectul* și *clasa* respective, din care pot fi construite oricând noi *instanțe*. *Clasa* „Sonata” poate cunoaște și alte *obiecte*, „Sonată de Mozart”, „Sonată de Haydn” etc., „Sonata de Beethoven” poate cunoaște mai multe interpretări. Prin urmare, o nouă sonată sau o nouă interpretare a sonatei de Beethoven nu trebuie redefinite „de la zero”; ele adoptă *atributele* deja definite pentru *clasa* și *obiectul* respectiv, cu ajustările necesare.

Un *obiect* „Sonată de Beethoven” va *moșteni* și va împărtăși *atributele încapsulate* ale *clasei* „Sonata” împreună cu obiectul „Sonată de Mozart”, dar va diferi de acesta în ceea ce privește unele *proprietăți* specifice ale *obiectului* corespunzător.

Printre altele, în această structură (*clasa* „Sonata”) pot fi inserate o *superclasă* (de exemplu, „muzică instrumentală”) și *subclase* („sonate clasice” sau „sonate moderne”); *proprietățile* unui *nivel superior* sunt *moștenite* de toate *nivelurile inferioare*.

Programul CM „gândește” într-un mod similar.

Clasa „MIDI” (adică o categorie care a moștenit *atributele încapsulate* ale sunetului de la *superclasa* „sunet”) conține următoarele *slot*-uri: ***:time :keynum :duration :amplitude :channel***, care controlează următorii parametri, cunoscuți de fiecare muzician: ***:time*** – punctul de inserție a unei note pe o axă a timpului, ***:keynum*** – înălțimea notei (ca număr pe scala MIDI, de exemplu, 34, ca simbol, de exemplu, *c* do, *df* re bemol, *fs* fa diez, sau frecvență, de exemplu, 440 Hz), ***:duration*** – durata acesteia (de exemplu, *w h q* – *whole* „notă întreagă”, *half* „doime”, *quarter* „pătrime” etc. dar și ca valori numerice), ***:amplitude*** – intensitatea sa (de exemplu, ca simbol: *mf*, sau ca valoare: 0-127), ***:channel*** – canalul MIDI pe care este redată muzica (în funcție de generatorul de sunet, acceptate fiind până la 128 de canale), deci culoarea sa timbrală.

Aici putem recunoaște ideea lui Boulez: toți parametrii sunetului sunt tratați în mod egal și sunt considerați alături într-o singură *clasă*. Ei sunt *tratați în mod egal*, adică sunt „alimentați” prin

serii optimizate de numere. Pentru a fi mai precis: faptul că se pot folosi și simboluri (*c, df, ff, piano* etc.) reprezintă o extensie a programului, pentru a facilita utilizarea acestuia. Fiecare *slot* acceptă însă în principal numere; astfel, sunt posibile operații matematice comune. „Serie optimizată de numere" înseamnă că fiecare *slot* are limitele sale; dacă, de exemplu, numărul 240 are sens pentru *slot*-ul ***:keynum***, el nu poate fi acceptat de *slot*-ul ***:amplitude***, care nu poate prelucra decât numere între 0 și 127; ca atare, 240 va fi redus la 127. Dar *slot*-ul ***:keynum*** nu va „înțelege" și nu va putea interpeta, dacă i se oferă ca valoare *ff* (*fortissimo*), valoare destinată *slot*-ului ***:amplitude***. În acest caz, compilarea codului se oprește și se semnalează greșeala.

Există câteva dificultăți în folosirea programului ce trebuie depășite. Codul CM/LISP trebuie formulat prin utilizarea strictă a cuvintelor-cheie ale limbajului (și ale programului CM, care *a moștenit proprietăți* individualizate din LISP, CLISP și SCHEME) cu ajutorul unui editor, prin atribuirea de valori *slot-urilor* și prin respectarea exactă a regulilor sintactice respective. De exemplu, după cum s-a observat, între altele, numele *slot*-urilor trebuie să fie precedat de două puncte, astfel încât acestea să fie recunoscute ca atare și să poată fi distinse de numele unor variabile, macrocomenzi, funcții etc.; fiecare „propoziție" de cod trebuie să fie închisă între paranteze; textul de după „;" este considerat un comentar și nu este „evaluat" de program etc. După ce codul a fost compilat de program (ceea ce se întâmplă numai dacă totul este corect), datele MIDI „scrise" de acesta pot fi audiate imediat cu ajutorul unui program care „citește" date MIDI (de exemplu, VLC sau *Media Player*). Pentru se constitui într-o partitură scrisă, ele trebuie să fie interpretate de un program de notație muzicală (de exemplu, *Finale*). Dar aceste date MIDI pot fi eventual convertite în format .WAV și pot fi prelucrate din punct de vedere sonor, apoi redate de un alt program (de exemplu, *Adobe Audition*). Documentația programului CM ca și tutorialul respectiv sunt adesea incomplete sau nu mai sunt actualizate și există destule erori (*bugs*). Deoarece programul este conceput pentru platforma *Apple* sau *Linux*, „instalarea" lui pe un computer bazat pe platforma *Windows* presupune instalarea unui întreg pachet de programe diverse, și efectuarea a tot felul de adaptari, trimiteri; este un sector în care există adesea schimbări, care fac ca întregul sistem să nu mai funcționeze. În general, este nevoie de mult timp, răbdare și interes pentru a încerca și experimenta ceva și pentru a obține un rezultat, adesea la început decepționant, alteori incotrolabil.

8. Algoritmul compozițional

Codul de programare, formulat în mod normal în limba engleză prin noțiuni care au devenit un bun comun internațional pentru multe alte limbaje de programare, cod care conține fazele cele mai importante în construcția unei compoziții (deci, *descrierea algoritmului compozițional*), cuprinde în CM patru etape principale:

(1) *inițializarea* (declararea sau „încărcarea" regulilor, respectiv a sintaxei programului CM și, indirect, a limbajului LISP). Atașarea și a limbajului LISP, pe lângă CM, permite mai târziu utilizatorului să extindă liber programul, conform intereselor sale, în acest limbaj;

(2) *determinarea materialului muzical* (introducerea notelor, modurilor, seriilor, duratelor etc. ce vor apărea în compoziție, respectând regulile respective), în mod normal prin *liste* de *date*;

(3) *definirea procedurilor de procesare a materialului* (expunerea *metodelor*, *rutinelor*, comenzilor etc. cu care vor fi prelucrate datele introduse). Este punctul care permite orice contribuție personală, cu condiția să respecte sintaxa limbajului și să permită o integrare;

(4) *execuția* (interpretarea codului prin aplicarea procedurilor definite la punctul 3 asupra datelor introduse la punctul 2, ceea ce conduce la *generarea efectivă a compoziției*, până acum existente doar în „Metalevel").

(5) *scrierea* compoziției ca un șir de date (de obicei ca MIDI-fișier) la locația indicată.

Aceste etape sunt de fapt logice și sunt oricum folosite intuitiv de majoritatea compozitorilor. Punctele 2 și 3 permit contribuția personală și definesc compoziția respectivă, punctele 1, 4 și 5 sunt fixe, „prescrise".

9. Un exemplu concret

Compoziția prezentată aici ca exemplu constă în utilizarea experimentală a binecunoscutei serii din *Concertul pentru vioară* de Alban Berg într-o lucrare proprie, *AB Skizze. Hommage à Boulez* (cca. 4 minute), pentru o formație camerală simulată. „Cuvintele cheie" ale limbajului sunt aici tipărite cu bold, pentru a fi diferențiate de celelalte cuvinte din cod, care pot fi titluri, nume sau valori atribuite de programator, iar noțiunile specifice OOP sunt scrise cursiv. Textele aflate după „;" sunt considerate *comentare* si nu sunt prelucrate de program;

aceste comentare sunt necesare pentru a explica, reaminti programatorului sensul unor acțiuni.

```
Acesta este codul CM al piesei mele AB Skizze. Hommage à Boulez.
; ********************************************************************************
;          1. I N I Ţ I A L I Z A R E :
(in-package :cm)(set-midi-file-versions! true)(cd "E:/CM_Files/12TonMusik/Work/MID")
      ; prin „încărcarea" cu  :cm sunt puse la dispoziție toate regulile și posibilitățile programului.
      ; „true" înseamnă că se vor accepta mai multe versiuni; „cd…" precizează în ce folder vor fi scrise datele.
; ********************************************************************************
;          2. M A T E R I A L U L   M U Z I C A L :
        ; Seria lui Alban Berg este: c ef g bn dn dn fn an cs en fs gs as (do, mi bemol, sol, si natural etc.)
        ; Seria apare în formă directă, recurentă, inversată, recurent-inversată, toate funcții aparținând CM.
        ; De remarcat „parantezele incluse în paranteze" și „închiderea" lor corectă, adesea „comasată"
        ; Fiecare nouă grupare de date – new cycle – este un ciclu ce se repetă pe toată durata prescrisă de for
        ; și ea trebuie să primească un nume, pentru a putea fi „chemată" de program ( de ex. „RowA").
        ; RowA_mel sugerează că este vorba de melodie, Row_rhy, de ritm.
        ; Nu este obligatoriu, dar este de dorit să se folosească denumiri sugestive.

; Datele pe planul înălțimii sunetelor:
          ; Funcția  define, una dintre cele mai frecvent folosite, ca și new cycle sau of se explică de la sine.
          ; Cuvintele-cheie :notes și :rhythms „înțeleg" datele oferite ca înălțimi și durate de sunete
       (define RowA_mel (new cycle :notes '(c4 ef4 g4 bn4 dn4 fn4 an4 cs4 en4 fs4 gs4 as4)
          :for (new cycle :of '(13 ))))   ; dacă nu este precedat de „punct și virgulă", textul este procesat
       (define RowB_mel (new cycle :notes (reverse '(c4 ef4 g4 bn4 dn4 dn4 fn4 an4 cs4 en4 fs4 gs4 as4))))
          :for (new cycle :of '(11 ))))   ; cuvântul-cheie :for descrie aici de câte ori se repetă ciclul- aici, de 11 ori
       (define RowC_mel (new cycle :notes (invert '(c5 ef5 g5 bn5 dn5 dn5 fn5 an5 cs5 en5 fs5 gs5 as5))))
          :for (new cycle :of '(13 ))))   ; cuvântul-cheie :of înseamnă aici „din ciclul care urmează"
       (define RowD_mel (new cycle :notes (reverse (invert '(c5 ef5 g5 bn5 dn5 fn5 an5 cs5 en5 fs5 gs5 as5)))
          :for (new cycle :of '(11 ))))
           ; Mica virgulă după :of  înainte de paranteză indică faptul ca datele (cifre sau litere)
          ; trebuie privite ca „strings", deci nu pot servi la eventuale operații matematice.
          ; Ciclul are aici un singur termen, 13 sau 11.
          ; Cum am mai spus, slots sau alte funcții trebuie precedate de„ :"  :notes, :rhythms, :for

; Datele pe planul duratei sunetelor: (aici ciclul cuprinde o „listă de liste de alte cicluri")
       (new cycle :of list
                        (list (
                                (new cycle :rhythms '(w. w h. h q.) :for (new cycle :of '(6 5 5 4 3 3 2 1 ))))
                                (new cycle :rhythms '(e q. q. q      :for (new cycle :of '(3 2 3 3 2 2 2)))
                                (new cycle :rhythms '(h.)            :for (new cycle :of '(7 6 6 5 4 4 3 2 1 ))))
                                (new cycle :rhythms '(q)             :for (new cycle :of  '(3 2 1 )))
                                (new cycle :rhythms '(s)             :for (new cycle :of '(4 12 32 4 4 4 64)))
                                (new cycle :rhythms '(w w w w q w q w q w q w q)
                                                                     :for (new cycle :of '(2 4 8 16)))))
                                                                     :name 'row_rhy)
       ; Decalarea diferitelor rânduri nu este obligatorie, dar ajută la citirea codului.

; Datele ce descriu amplitudinea sunetelor (dinamica) și lista canalelor MIDI (a „vocilor")
       (new heap :of (list (new cycle :of  '(122 55 66 122 122 122 66 122 55 66) )))) :name 'row_amp)
       (new heap :of (list (new cycle :of  '(0 1 1 2 3 4 5 6 7 8 10 11) )) ))              :name 'rowX_chan)
       ; Un ciclu poate primi un nume prin define sau prin name.
       ; heap semnifică „la întâmplare", deci ordinea dată nu se respectă.

; ********************************************************************************
```

```
;        3. D E F I N I R E A   P R O C E D U R I L O R
; Aici se definesc rutinele ce vor acţiona la punctul 4.
        ; „Play12Ton” ca şi „MelINFO” etc. sunt nume compuse, sugestive
        ; pentru o rutină şi pentru o variabilă, definite de programator
        (define (Play12Ton reps MelINFO RhyINFO AmpInfo ChanInfo)
        ; Cum se poate înţelege de la sine, în procesul ce urmează se repetă de „reps” ori citirea datelor
        ; „reps” este o variabilă ce trebuie definită la execuţia codului, aici primeşte valoarea 240
        ; wait este o funcţie CM care introduce o „aşteptare” pe durata RhyINFO
        ; o variabilă care se actualizează automat, ca şi now şi :time.
        ; Celelalte slots „aşteaptă” datele introduse prin variabilele respective
        ; MelINFO (ce note din ciclul notes?), RhyINFO (ce durate din ciclul rhythms?) etc.
        ; Slot-urile :keynum  :duration primesc apoi date din grupa MelINFO, respectiv RhyINFO
        ; next înseamnă că, la fiecare nouă parcurgere a datelor, din acest ciclu se vor citi datele următoare
        ; MIDI este funcţia de bază a CM, care reuneşte toate datele necesare, tratate egal
        ; aşa cum a intuit Boulez.

          (process repeat reps
                  output (new midi        :time          (now)
                                          :keynum        (next MelINFO)
                                          :duration      (* 2 (next RhyINFO))
                                          :amplitude     (next AmpInfo)
                                          :channel       (next ChanInfo)))
                                                 wait    (next RhyINFO)))
        ; Valoarea duratei constă în multplicarea fiecărei valori RhyINFO cu 2,
        ; echivalentă cu o rărire a tempo-ului cu 50%.
        ; now este o „variabilă de sistem CM” care indică locaţia în timp a punctului de inserţie curent („acum”).

; ***********************************************************************************

;        4. E X E C U Ţ I A   şi   5. S C R I E R E A
        (events (list
          (Play12Ton 240 RowA_mel   #&Row_rhy   #&Row_amp   #&RowX_chan)
          (Play12Ton 240 RowB_mel   #&Row_rhy   #&Row_amp   #&RowX_chan)
          (Play12Ton 240 RowC_mel   #&Row_rhy   #&Row_amp   #&RowX_chan)
          (Play12Ton 240 RowD_mel   #&Row_rhy   #&Row_amp   #&RowX_chan) ) )
          "12TonMusik.mid" ' (0 34 55 89) ; "12TonMusik.mid" este numele datei scrise.
        ; Cifrele 0 34 55 89 indică prin numărul măsurii locul unde „intră” vocile 1, 2, 3, 4
        ; events este procedura standard, care execută codul şi scrie rezultatul.
        ; list este unul din procedeele curente, caracteristice limbajului LISP,
        ; care poate introduce o listă de „obiecte” (numere, simboluri, alte liste etc.).
        ; Aici, el introduce o listă de repetări ale rutinei Play12Ton.
        ; În timp ce, pe plan melodic, cele patru execuţii folosesc aspecte diferite ale seriei lui Berg
        ; pe planul ritmului, al amplitudinei şi al canalelor MIDI „se iau date” din acelaşi ciclu unic,
        ; însă într-o ordine definită de heap, deci întâmplătoare.
; ***********************************************************************************
```

Acesta este un exemplu foarte simplificat, care utilizează doar aproximativ 5% din capacitățile programului CM. Dar programul poate accepta orice operație matematică, operații cu grade de probabilitate sau relații, libere sau controlate de anumiți parametri, poate stabili relații între înălțimi și durate, precum și o varietate practic nelimitată de combinații între ele, toate exact determinate sau prin diferite grade de probabilitate. Rezultatul nu poate fi întotdeauna prezis, motiv pentru care programul este utilizat și ca instrument experimental sau de explorare.

10. Concluzii

Posibilitatea de a experimenta într-un timp relativ scurt diferite variante ale unei idei componistice (Stroe vorbea despre „clase de compoziții” încă de prin anii ‘60) prin simpla modificare a valorii unor parametri, pentru a obține o partitură aproape automat, reprezintă facilități considerabile pentru orice compozitor.

Cu toate acestea, acest program este doar un instrument – un instrument foarte complex și flexibil, care nu poate însă înlocui gândirea componistică și talentul muzical, sau poziția estetică a compozitorului-programator. Programul nu poate oferi de obicei decât schița unei compoziții. Limitele sale constau și în faptul că se lucrează cu date MIDI, deci cu *note* și nu cu *sunete* – cel puțin, în forma sa „clasică”, pentru că în ultimele versiuni, acest impediment a fost ingenios evitat. Dar tocmai aceasta este problema acum: programul a fost permanent complicat, prin accesarea limbajului de programare SCHEME și dezvoltarea sa pe această linie (ceea ce face ca unele noi rutine folosind CLISP să nu mai fie acceptate), apoi prin adăugarea unui *„extensive compositional toolbox”*, care cuprinde *Csound, Common Lisp Music, Music Kit, C Mix, C Music, M4C, RT, Mix, and Common Music Notation*, programe care „rezolvă totul” (prelucrarea sunetului, ordinea, notația), dacă sunt documentate și funcționează; dar pentru fiecare nivel există programe separate mult mai bune. De aceea, eu „am rămas” la o versiune mai veche a CM, ceva mai stabilă, mai bine documentată și dotată cu posibilități suficiente.

În efervescența unică de idei a *Cursului Internațional de Vară pentru Muzică Nouă* [*Internationale Ferienkurse für Neue Musik*] de la Darmstadt*,* în special în perioada 1946-1970, în a cărui direcționare Stockhausen și Boulez au jucat un rol decisiv, au fost create multe premise pentru dezvoltarea ulterioară a muzicii contemporane. Printre acestea se numără *serialismul integral*, acel nou mod de a gândi muzica, care s-a dovedit a fi o componentă esențială a *gândirii algoritmice* de mai târziu. Surprinzător pentru unii, această linie a fost curând întreruptă prin *muzica aleatorică*, definită chiar de autorii *serialismului integral,* Stockhausen și Boulez, în 1956-57, și nu mult mai târziu, de *minimal music* (după 1960), ca și de *postmodernism* (fenomen complex, prezent odată cu mijlocul secolului al XX-lea, al cărui „start” ar fi dificil de precizat). Dar perspectiva creată prin *gândirea algoritmică* și modul

specific de abordare a muzicii nu sunt elemente ce pot fi „înlocuite” de noi curente sau orientări, pentru că ele nu se reduc la proceduri sau stiluri, ci reprezintă *un mod de a gândi*, o punte de legătură (până acum, poate cea mai directă și precisă) între acel „Metalevel” ipotetic și muzică, deci între *neființa* și *ființa* unei compoziții.

Nu trebuie să fie însă întotdeauna o programare rigidă și pretențioasă pe calculator, iar programarea poate fi privită ca un „caz extrem”. Dar chiar și un efect indirect al acestui mod de gândire ar putea fi benefic în orice muzică sau în viață în general, deoarece impune *ordine, claritate, exprimare concisă, coerență, finalitate, logică.* Iar acestea nu pot face rău nimănui…

Notele autorului:

*Comunicare prezentată la simpozionul internațional *Andere Zeiten. Rumänische Komponisten in Darmstadt* de la Dresda, 13-15 octombrie 2023, organizat de prof. dr. Michael Heinemann în cadrul *Hochschule für Musik Karl Maria von Weber Dresden*. Unul din țelurile simpozionului era omagierea lui Pierre Boulez și a rolului jucat de el în evoluția muzicii contemporane.

Ca și în cazurile similare, un fișier PPT atașat comunicării a inclus și exemple sonore; dintre acestea, se poate audia acum doar compoziția mea *AB Skizze. Hommage à Boulez (3’ 18”)*, al cărei cod în CM este citat integral în textul comunicării.[1]

**Fiind destinat unui public nefamiliarizat cu muzica românească, acest text conține unele informații referitoare la aceasta, informații care pot părea redundante publicului românesc.

Unele idei din acest text au fost preluate din studiul meu *Compoziția cu ajutorul computerului. O introducere în „muzica algoritmică”*, publicat în *Muzica* nr. 2/2015, p. 12-26 și republicat în *Muzica atemporală. Arhetipuri. Etnomuziologie. Compozitori români. Studii și eseuri de muzicologie*. Vol. I, p. 553-560, dar aceste idei au fost în mare parte reformulate și extinse.

Sursele wikipedia au fost consultate în perioada 7-12.10.2023.

Textele lui Pierre Boulez (volumele sunt citate prescurtat astfel, de exemplu: [B I:1963 29-123] [B II:1985 7-55]) au fost publicate prima oară în în cadrul *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, după 1955. Ediția în limba germană din care am citat în acest text (B. Schott's Söhne, Mainz, 1963) reia exact această versiune.

[1] https://youtu.be/8NL8-2ReKxg

Bibliografie selectivă:

Pierre Boulez, *Musikdenken heute 1*. în: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik V*. B. Schott's Söhne, Mainz, 1963. Editat de Ernst Thomas. Tradus din limba franceză de Josef Häusler și Pierre Stoll.

Pierre Boulez, *Musikdenken heute 2*. în: *Darmstadt Beiträge zur Neuen Musik VI*. B. Schott's Söhne, Mainz, 1985, editat de Ernst Thomas. Tradus din limba franceză de Josef Häusler.

Cope, David, *Virtual Music. Computer Synthesis of Musical Styles.* Cambridge, Massachusetts, 2004

Decroupet, Pascal, *Le rôle des clés et algorithmes dans le décryptage analytique: L'exemple des musiques sérielles de Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen et Bernd Alois Zimmermann*. In: *Revue de musicologie*, 98(1), 2012, p. 221-246

Decroupet, Pascal und O'Hagan, Peter: *Serial organisation and beyond: Cross-relations of determinants in Le Marteau sans maître and the dynamic pitch-algorithm of 'Constellation'*. In: Pierre Boulez studies, editat de Edward Campbell, Cambridge 2016, p. 108-138

Nyman, Michael, *Experimental Music. Cage and Beyond*, Cambridge, 1974

Taube, Heinrich K., *Notes from the Metalevel. Introduction to Algorithmic Music Composition*, London, 2004

SUMMARY

Corneliu Dan Georgescu

Boulez and algorithmic musical thinking

In the unique effervescence of ideas of the *Internationale Ferienkurse für Neue Musik* in Darmstadt, especially in the period 1946-1970, Pierre Boulez stands out, together with Stockhausen, as a leading theorist and a permanent source of new ideas for modern music of those years. Among these, the idea of integral serialism and, implicitly, of treating musical parameters as equal in terms of their numerical control, including their interchangeability, indirectly paves the way for algorithmic musical thinking. *Common Music*, originally written around 1990 in the CLISP programming language by Heinrich K. Taube, is perhaps the most efficient and flexible program for this purpose. It is not about a particular musical style, nor a particular method of composition, but a way of thinking, a way of "building" music, based on a project that originally existed, according to the program's author, in a hypothetical "Metalevel".

Stilul componistic al lui Aurel Stroe în trei fulguraţii şi o diagramă

Dan Dediu

Fulguraţia 1: materialul muzical

Materialul muzical utilizat de Aurel Stroe poate fi înţeles prin prisma a trei prefixe ce dezvăluie trei atitudini diferite şi complementare, care se menţin şi în orizont estetic: *anti-*, *pseudo-* şi *post-*.

Anti-

Atât în cheie pasivă, cât şi în cheie activă, prefixul *anti-* deschide spre atitudinea de negaţie ce ia o dublă înfăţişare: fie ca *rezistenţă*, *apărare* faţă de o forţă ce vine din exterior spre noi, cu ideea de a ni se impune (cheie pasivă), fie ca *revoltă*, *izbucnire* din interior şi *atac* împotriva unei opresiuni (cheie activă). Dar această negaţie conţine şi un grad mare de teatralitate, de disimulare, în sensul unui joc subtil între afirmaţie şi negaţie: afirm că un lucru este ceva, dar el e de fapt, sub raportul conţinutului (nu al declaraţiei), contrariul a ceea ce am afirmat.

În muzica lui Aurel Stroe găsim asumate ambele variante, colorate uşor ironic, prin jocul semantic liber al asociaţiilor ce se formează pornind de la titlurile pe care autorul le sugerează. Astfel, asistăm la propunerea unei *anti-armonii* în *Armonia*, părţile a II-a şi a IV-a (sunt identice) din *Muzica de concert pentru pian, percuţie şi alămuri* (1964-65), unde acelaşi acord de 10 sunete e folosit de la începutul la sfârşitul mişcării, fără nicio schimbare de armonie, ci doar cu schimbări ale atacurilor instrumentelor de alamă (4 trompete, 4 corni, 4 tromboni), schimbări ce urmează durate calculate conform şirului Fibonacci, şi care se desfăşoară cu o axă de simetrie la măsura 12, ceea ce deschide în subiacent asemănarea structurii cu cea a testului Rohrschach. E exact cazul despre care vorbeam mai sus: anunţ prin titlu o armonie, iar în realitate propun un acord nemişcat şi disonant. Unde e armonia pe care o afirm? Sau, dacă asta e armonie, atunci trebuie să

vedem cum definim armonia, astfel încât realitatea percepției să se muleze pe realitatea gândului componistic.

Totodată, multimobilele din *Concertul pentru clarinet și orchestră* (1974-75), deși în mod individual constau în colecții de melodii tradiționale românești (ușor aranjate pentru instrumentele de coarde), odată intrate în angrenajul suprapunerilor aleatorii și complet independente dau naștere unui șuvoi sonor în care sunt efectiv presate și desfigurate, într-un indiscutabil exemplu de *anti-folclor.* Mai departe, suntem cu siguranță în prezența unei *anti-melodii* la finalul *Concertului pentru clarinet și orchestră*, odată cu sunetele finale ce suspendă universul muzical și-l ancorează într-un limb atemporal pe un acord de re major cu septimă de dominantă (sau, în viziune spectralistă: pe armonicele 4, 5, 6 și 7 ale rezonanței naturale a sunetului *re*). Nu în ultimul rând, coralul din debutul *Ciacconei con alcune licenze* (1995-96) este în mod vădit un *anti-coral*, prin caracterul de bruiaj țipător armonico-timbral pe care cele patru oboaie cu multifonice parcă îl evacuează visceral în *fortissimo*.

Pseudo-

Odată cu prefixul *pseudo-* intrăm în lumea cópiilor, a artefactelor imitative, a gradelor de apropiere față de original și a proliferării simulacrelor (Jean Baudrillard[1]), care în actualitate ajunge chiar până la fenomenul *shanzhai* (Byung-Chul Han[2]), care subîntinde cópiile mai bune decât originalul.

În cadrul stilului componistic al lui Aurel Stroe, prin prefixul *pseudo-* identificăm materialul muzical inventat *à la manière de*, dar care nu reușește și nici nu dorește să preia toate elementele definitorii ale originalului, astfel încât să dea naștere vreunei cópii stilistice perfecte sau vreunei pastișe reușite. Scopul acestui tip de „imitație defectă” este altul. Există o sforțare interioară care „răsucește” reflexiv dintr-o dată acest material inițial, întorcându-l spre o direcție pe care acesta n-a avut-o niciodată, și astfel îl îmbogățește cu o nouă semnificație. Așadar, la Stroe, intenția de a calchia un stil istoric individual sau o anumită muzică nu este deloc naivă, ci are în spate o

---

[1] Jean Baudrillard, *Strategiile fatale,* Editura Polirom, Iași, 1996, traducere de Felicia Sicoie.

[2] Byung-Chul Han, *Shanzhai: Deconstruction in Chinese*, MIT Press, Boston, 2011.

intenție parodică (în sensul inițial al termenului, de „cântec secund”, *paro-dia*), întotdeauna existând în subtext o încercare de reinterpretare, de scoatere la lumină a bucăților stranii, a cotloanelor, a ascunzișurilor și chiar a defectelor structurii respective. De exemplu, serialismul din partea I a *Muzicii de concert pentru pian, percuție și alămuri* poate fi privit ca *pseudo-serialism*, căci el utilizează tehnica serială, dar o minează dinăuntru prin greșeli intenționate, astfel rezultând un fel de ceasornic haotic. Apoi, *quasi cadenza* instrumentului solist din *Concertul pentru clarinet și orchestră* e iarăși un exemplu tipic de *pseudo-folclor* românesc, iar *Colinda infinită* din *Ciaccona con alcune licenze*, prin descărnarea de melodie și păstrarea doar a ritmului ei, este clar o *pseudo-colindă*.

Exemplele pot continua cu *pseudo-coralele* din *Concertul pentru acordeon și ansamblu de soliști* (2001), cu o manieră de armonizare preluată (se pare) din exercițiile armonice ale studentului Erik Satie (însăși simularea unor „exerciții” de armonie, lipsite de pretenția artistică a unor piese omologate/validate axiologic spune multe despre preferințele și – în fapt – pretextele muzicale pe care le caută Stroe pentru un fel de pseudo-autolegitimare ce seamănă mai curând cu un alint șui decât cu o reală căutare de modele sau surse de inspirație), dar și cu *Valsul vid* din finalul trioului de coarde *W.A. Mozart – Sound Introspections* (1994), despre care chiar autorul spune undeva că e ca un glob pământesc dezbrăcat de meridiane și paralele.

Post-

Prefixul *post-* are o istorie bogată, aducând cu sine capacitatea de a privi retrospectiv un fenomen existent. E domeniul ce se deschide după un final. Nu e ceva nou, dar nici nu mai poate fi pus în rând cu vechiul. E mai presus decât vechiul, dar încă nu e complet nou. E ceva nenumit, în așteptarea botezului sau a evenimentului ce va declanșa o nouă serie de evenimente și care va face să-și găsească numele, identitatea. *Post-* e o stare de după, dar fără stare. O *sferă a nestării*, cum frumos formulează Dimitrie Cantemir în *Istoria ieroglifică*.[1]

În contextul stilistic de care ne ocupăm, prefixul *post-* desemnează atitudinea de preluare a unui material muzical din rezervorul istoriei muzicii europene și de redare a sa în cadrul unor

[1] Dimitrie Cantemir, *Opere IV*, *Istoria ieroglifică*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1973, p. 162.

lucrări proprii ca *citat* modificat (transformat, fragmentat, expandat, turtit) sau, în cel mai ambiguu caz, ca *aluzie* la o anumită muzică omagiată. Astfel, celule ritmico-melodice și modalități tehnice preluate din capriciile lui Niccolò Paganini (așa-zisele „mărci înregistrate" à la Paganini, mai ales pizzicatele cu ambele mâini din *Capriciul nr. 24*) sunt recompuse și împachetate diferit la Stroe, cumva într-o manieră postmodernă creativă, devenind fragmente de *post-capricii* în *Capricii și Rāgas – Concert pentru vioară și ansamblu instrumental*. Cumințenia și naivitatea neoclasică a debutului din *Quintandre pentru cvintet de suflători* (1984) ascunde ceva periculos, disimulând abisul existenței sub o pojghiță melodică acceptabilă, dar înșelătoare, declanșând ceea ce am putea numi o *post-eufonie* sau *post-neoclasicism*. Tot în această categorie intră și inserțiile omagiale multiple și surprinzătoare aduse unor compozitori cu care Aurel Stroe are afinități elective: Claude Debussy în *Ondine, un reste non assimilé* din *Prairie, Prières pentru saxofon și orchestră* (1993), dar și în primul preludiu din *Préludes lyriques pentru ansamblu de soliști* (1998-99), Érik Satie în cele cinci corale și o invențiune din *Concertul pentru acordeon*, care sunt propriu-zis *post-corale* și *post-invențiune*, Philippe de la Rue în *Sonata nr. 3 „en palimpseste" pentru pian* (1991-92), Antonio Lotti în *Crucifixus* din *Mandala cu o polifonie de Antonio Lotti* (1997).

Fulguração 2: structura stilului

Putem concepe structura stilului componistic al lui Aurel Stroe sub forma unor straturi temporale supraetajate, ceea ce conduce la ideea de *palimpsest*, idee atât de dragă compozitorului. Aceste straturi apar de jos în sus, ca la orice structură sedimentară, în ordine cronologică, iar ceea ce propunem aici este o privire a unei secțiuni transversale a acestei structuri muzicale carstice.

1. Primul strat, cel mai de jos, are două trepte: treapta I este constituită de *neoclasicismul de tip stravinskian*, iar treapta a II-a accesează și continuă creator atât tehnicile cât și estetica lui Olivier Messiaen. Ceea ce au în comun ambele trepte ale acestui prim strat este *tehnica montajului*, care a fost în mod sistematic folosită de Stravinski și apoi perfecționată ca juxtapunere complexă de către Messiaen.

La Aurel Stroe este omniprezentă această tehnică, pe care o găsim atât în opusurile timpurii, cât și în cele târzii. Să ne gândim numai la Sonata nr. 1 *Morfogenetica* pentru pian (1955), unde montajul este subordonat schemei formei de sonată în prima parte, dar care răbufnește în tăietura clară a formei și în incompatibilitatea stilistică a celor două teme; dar și la *Mandala cu o polifonie de Antonio Lotti*, unde montajul diferitelor vocabule și structuri cuprinde ca o vâlvătaie întreaga arhitectură în recurență a piesei.

2. Deasupra stratului neoclasic se așază un alt palier, de o cu totul altă provenienţă și ethos: l-am putea numi *modernismul magic* al lui Karlheinz Stockhausen. La finalul anilor ’60 - începutul anilor ‘70, Stockhausen devenise un fenomen mondial, prin deschiderea spre muzica tradiţională orientală, în special indiană, în lucrări emblematice precum *Stimmung* (1968), iar mai apoi *Mantra* (1970). Această influenţă este întărită în muzica lui Stroe și prin activitatea prodigioasă a lui Alain Daniélou[1], autor al celor două volume epocale *Sémantique musicale* (1967) și *Traité de musicologie comparée* (1959), pe care Aurel Stroe le internalizează încă din perioada rezidenţei DAAD din Berlinul de vest (1972-73) și pe care le va utiliza creator în concepţia sa componistică. Numele de *folclor planetar* a fost forjat de un jurnalist francez vizavi de muzica lui Stroe, preluând în context muzical o sintagmă din epocă a pictorului maghiar Victor Vasarely. Numai că la Stroe acest *folclor planetar* devine (ca ipostază a lui *pseudo-* de care vorbeam mai sus) o simulare imaginară, artificială a unor muzici preexistente și reinventate de el într-un fel personal, pornind de la premisele lor existenţiale ce sunt transplantate în alt context spaţio-temporal. Folosindu-se de diferite *sisteme de acordaj* (ce definesc raporturile sunetelor din cadrul unei scări muzicale simple sau complexe), proprii muzicilor tradiţionale din diverse culturi, compozitorul jonglează cu o mulţime de ethosuri disjuncte reieșite din sisteme microtonale incompatibile, forţând expresia muzicală efectiv să o ia razna, să depășească barierele obișnuitului și să „sară peste bord”.

Astfel, în trioul *În vis desfacem timpurile suprapuse* (1970), colindul-„ţipurităra” microtonal al clarinetului este suprapus cu

[1] Alain Daniélou, *Sémantique musicale,* Hermann, Paris, 1967 și *Traité de musicologie comparée*, Hermann, Paris, 1959.

lamento-ul morocănos și încăpățânat al violoncelului și cu, pe de o parte, motorismul de preludiu pseudo-baroc al clavecinului și, pe de altă parte, cu acidele salturi atonale ale pianului. De asemenea, în opera *Choeforele - Orestia II* (1973-77) ne întâmpină paradigme muzicale foarte diferite, care, toate, sunt preluate dintr-un rezervor de *folclor planetar imaginar*, în componența căruia intră nu numai muzici tradiționale (orale) de pe tot mapamondul, ci și o întreagă istorie a muzicii scrise europene. De la trâmbițele tibetane la multifonicele oboiului, de la armonicele naturale ale sunetului la figurațiile clavecinistice acrobatice (ce parcă mixează velocitatea pianismului romantic lisztian cu preludierea barocă), de la melodiile pseudo-folclorice în sisteme de acordaj microtonale la solourile ritualice ale trombonului ca instrument deopotrivă heraldic și thanatic, găsim în *Choeforele* o pletoră de asemenea tropi stilistici pe care compozitorul îi filtrează, esențializează și apropriază, transformându-i în figuri de stil aproape monadice (de genul tropilor retoricii *kenning* din poezia islandeză a *skalzilor*, pe care îi descrie Jorge Luis Borges în eseul său *Las kenningar* din *Historia de la Eternidad* din 1936[1]), pe care le va putea apoi monta în diverse angrenaje și dispozitive structurale inedite.

3. Un al treilea strat al gândirii componistice a lui Aurel Stroe este constituit de fenomenul sonor al *texturii*, al efectului global, apărut în prim-planul gândirii componistice odată cu *Metastaseis* (1953-54) de Iannis Xenakis și cu sonorismul școlii poloneze, în special în lucrările lui Krzysztof Penderecki. Texturalismul, mai mult decât sonorismul, joacă un rol important în anii ’60 în cristalizarea stilului lui Stroe. Acest lucru înseamnă că texturile lui Stroe în general nu sunt aglomerări de efecte instrumentale sau clustere, ci sunt obținute prin suprapuneri polifonice de melodii cuprinse în module numite *multimobile*, iar interpreții au libertatea de a alege ordinea în care le vor cânta (influența conceptului de *operă deschisă* fiind aici străvezie și venind, desigur, din epocala lucrare *Klavierstück XI* a lui Stockhausen, binecunoscută mediului componistic avangardist de atunci din România). Bunăoară, în *Canto II* (1971) sunt utilizate o mulțime de melodii tradiționale românești suprapuse într-un roi

[1] Jorge Luis Borges, *Opere*, *vol. 1*, *Istoria eternității*, Editura Univers, București, 1999.

sonor ce coboară treptat și lent din acut în grav, iar în partea a III-a *Delirando* din *Muzica de concert pentru pian, percuție și alămuri* decelăm ecouri din *Eonta* pentru alămuri și pian (1964) de Xenakis.

4. Al patrulea etaj ce concură la structura stilului este de ordin *estetic* și vine pe filiera *teatrului absurdului*. Desigur, există o întreagă tradiție în cultura românească ce se dezvoltă în acest sens, pornind de la teatrul și proza lui Caragiale, trecând prin Urmuz și mișcarea dadaistă, apoi genial încununată de teatrul lui Eugen Ionescu. Dacă mai adăugăm și un pic din scrierile lui Franz Kafka combinate cu poezia și pictura suprarealiștilor francezi, ajungem la o formulă în care bizareria și stranietatea se manifestă cu putere prin utilizarea desfigurărilor sonore, a transformărilor neverosimile, a titlurilor absconse, a ironiei reci și a atitudinii *anti-*. Și totuși, absurdul și bizarul la Stroe nu e același ca la, bunăoară, Mauricio Kagel, cu care împărtășește gustul pentru dizolvarea clișeelor și subminarea sonorităților tradiționale prin îngroșarea excesivă a trăsăturilor definitorii ale unor muzici, precum și prin caricaturizare. La Stroe, absurdul reiese mai mult din neadecvarea unui obiect sonor la contextul în care este adus, din surpriza pe care ne-o face într-un moment în care nu ne-am fi așteptat deloc să se întâmple ceea ce se întâmplă. Se poate ca absurdul la Stroe să nici nu fie intenționat, ci să rezulte dintr-o nevoie imensă de comunicare ce ajunge să nu mai comunice pentru că vrea să spună prea multe prea repede și devine astfel ilizibilă. Cum se întâmplă în finalul piesei de teatru *Scaunele* de Ionescu: comunicarea e imploziva, esențializată la maxim, și de aceea devine imposibilă.

5. Stratul următor este de ordin general-cultural, dar și muzical. Există chiar un vertij al *cunoștințelor generale și muzicale* pe care le posedă și cu care lucrează compozitorul, cunoștințe care-i pun în funcțiune facultatea de fantazare creatoare muzicală și-l ridică pe aripile inspirației. Uluitoarea, enciclopedica și amănunțita sa cultură generală și muzicală își pune pecetea asupra structurilor pe care le imaginează, ea fiind secondată (și uneori chiar prefigurată) de impregnări culturale diverse, din domenii precum literatura (Eschil, Aristofan, Sofocle, T.S. Eliot, Christian Morgenstern, Marina Țvetaieva, Vladimir Soloviov, Antonin Artaud, Nichita Stănescu), filosofia (Parmenide, Heidegger), teologia (Toma d'Aquino). În acest

sens, putem susține o apropiere între Aurel Stroe și Jorge Luis Borges. Deși unul este compozitor iar celălalt scriitor, ambii au utilizat rezervorul culturii mondiale drept sursă de inspirație pentru admirabilele lor aventuri creative.

6. Ca penultim strat se adaugă palierul științific, format din cele trei domenii care l-au fascinat și inspirat neîncetat pe compozitor: *termodinamica* (Ilya Prigogine), *geometria* și *algebra topologică* (Alexander Grothendieck) și *teoria catastrofelor – morfogeneza* (René Thom). Aceste influențe răzbat în multe feluri în stilul lui Stroe, atât la suprafață (titluri precum *Fuga disipativă* din *Concertul pentru acordeon și orchestră*, sonatele pentru pian nr. 1 - *Morfogenetica* și nr. 2 - *Termodinamica* sau *Anamorfoze canonice* pentru cvintet și bandă) cât și în profunzime (procesele formale entropice sau negentropice, adăugările progresive de material, aglutinările polifonice, recurențele savante).

7. Deasupra tuturor, ca etaj ce încununează această arhitectură găsim *invenția structurală* ca *joc combinatoriu* al imaginației, ce coroborează toate straturile precedente și le alimentează cu combustibilul celor trei atitudini specifice reliefate în *Fulguração 1*: anti-, pseudo- și post-. Aici e „sala motoarelor”. Tot ceea ce a fost asimilat anterior hrănește solul acestui palier creativ. De aici pornesc toate ideile nărăvașe și structurile nemaiîntâlnite. Și tot aici stă credința în primordialitatea structurii, și nu a expresiei. Căci Aurel Stroe urmărește proiectarea unor structuri muzicale care să genereze influență în planul realității, după cum declară într-un interviu: „Mie îmi place cel mai mult să fac asemenea structuri muzicale care, formalizate, să-mi imaginez că mai modelează şi alte lucruri pe faţa pământului, sau spirituale. (...) Pe mine asta mă interesează, dacă se poate face.”[1] Găsirea unor structuri care să funcționeze ca niște declanșatoare de noi niveluri de realitate, care să aprindă imaginația și să transmute materialul în spiritual devine atunci o experiență aproape mistică, în care oțelul modelării se amestecă cu mercurul materialului sonor.

---

[1] Aurel Stroe, *«...așa cum a stat Nietzsche în fața unei pietre...»*, în *Secolul 21*, 1-6/2001, p. 435.

Fulguraţia 3: modernism cu mijloace postmoderne

Pornind întrucâtva din meditaţii adâncite asupra simfoniilor lui Gustav Mahler, pe care le-a comentat într-un volum de interviuri editat de Ruxandra Arzoiu[1], Aurel Stroe îşi concepe într-un mod miraculos o fântână componistică în care lumea întreagă să se oglindească în întreaga sa vastitate. Despre sine însuşi Stroe afirma următoarele: „Eu nu sunt un dezvoltător. Mă uit la universul acesta cât este de bogat, cât este de diferit, şi încerc să captez în muzica mea toate elementele, reducându-le la un formalism (dar nu sistem!) integrator. Tot ceea ce văd este un formalism mai ales în exprimare. (…) Eu încerc să fac un fel de realism universal în care totul intră ca fiind o parte şi un element din univers. Sunt un compozitor care, când mă uit la dreapta îmi place ceva, când mă uit la stânga îmi place altceva. Trebuie să recunosc că mie îmi place lumea."[2]

Aşa e, diagnosticul e corect. Muzica lui Stroe nu povesteşte prin dezvoltare lineară, precum scrisul, ci taie permanent şi montează, asemenea filmului. De aceea nu putem vorbi despre dramaturgie la Stroe, ci despre discontinuitate şi fragmentaritate, ca două faţete ale principiului modernităţii: fractura. Dar coerenţă şi continuitate există în natura semnificaţiei şi comunicării, în pofida fragmentarităţii metodei de compoziţie.

Astfel, se deschide aici un paradox interesant care se poate formula lapidar: stilul componistic al lui Aurel Stroe *utilizează tehnici postmoderne într-un mod modern*. În acest sens, construcţia structurii generale se realizează cu tropi bine definiţi, diferiţi ca origine şi expresie (muzici europene şi extraeuropene, folclor planetar imaginar, concepte ştiinţifice, aluzii literare), care sunt montaţi printr-o combinatorică bizară într-un dispozitiv formal ciudat, dar fascinant. Angrenajul sonor astfel obţinut (să ne gândim la *Ciaconna con alcune licenze*, la *Prairie, prières* ori *Mandala cu o polifonie de Antonio Lotti* ca la nişte petroliere transoceanice sau portavioane imense) devine un fel de arcă muzicală ce parcă se pregăteşte mereu de un diluviu care nu mai vine, asemenea aşteptării lui Godot din piesa lui Samuel Beckett.

---

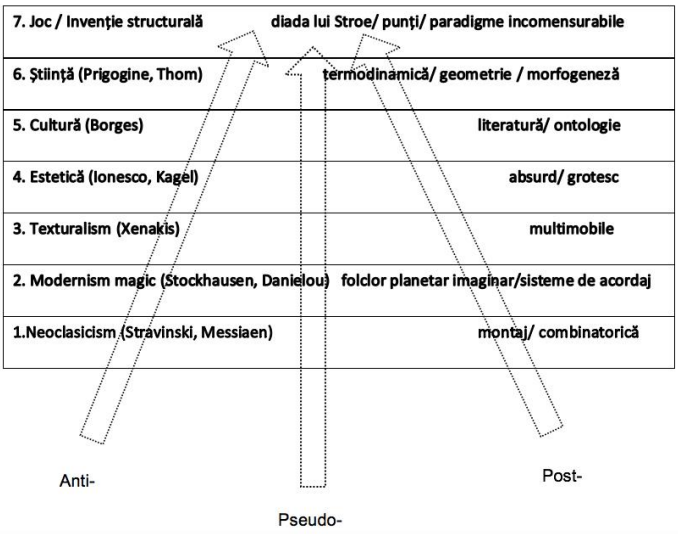
[1] Ruxandra Arzoiu, *În universul simfoniilor lui Gustav Mahler: dialoguri cu compozitorul Aurel Stroe*, Editura Muzicală, Bucureşti, 2003.

[2] Luana Stan, *Muzica românească, ANCHETĂ, Interviu cu Aurel Stroe*, în Revista *Muzica,* nr. 1/2002, p. 7.

Există oare o metodă prin care putem „zgândări” inovația să se ivească? Aurel Stroe s-a gândit și la asta și ne-a propus lucrul cu *paradigmele incomensurabile*, categorii muzicale care se pot concatena, dar nu se pot compara, pentru că nu au o unitate de măsură comună. Ce am putea atunci face pentru a le apropia, de vreme ce ele coexistă în orizontul aceleiași lucrări muzicale? Răspunsul e logic: să începem a crea *punți* între ele, derivând treptat materialul fiecăreia întru apropierea modelelor inițiale, prin găsirea elementelor asemănătoare şi dezvoltarea unor puncte de flexiune, a unor articulații care să unească cele două paradigme.

Astfel, în plan temporal, nu putem compara succesiv mai mult de două paradigme, și atunci se naște un mecanism simplu și eficient de provocare a invenției și imaginației: punerea în discuție a două lumi sonore, procedeu pe care l-am numit în alt context, *diada lui Stroe*.[1] Exemple găsim mai ales în opusurile mature și târzii: *capricii* şi *ragās*, *clopoţei* şi *ecouri* (*carillons et échos)*, *acorduri* şi *numărători* (*accords et comptines*). De aici, putem merge mai departe și prelua creator *diada lui Stroe*, adaptând-o și îmbogățind-o cu material muzical propriu. Miriștele invenției nelimitate ne sunt deschise. Rămâne doar să începem să zburdăm.

Diagrama: Structura stilului lui Aurel Stroe



[1] Dan Dediu, *Cu Aurel Stroe prin cotloanele minții și bizareriile muzicii. Eseu morfogenetic*, revista ID, anul IV, nr. 11 (50), noiembrie 2008, p. 22-23.

SUMMARY

Dan Dediu

Aurel Stroe's compositional style in three fulgurations and a diagram

Fulguration 1: the musical material. The musical material used by Aurel Stroe in his music can be understood through three prefixes revealing three different and complementary attitudes, which are also maintained in the aesthetic horizon: *anti-*, *pseudo-* and *post-*. *Anti-* highlights both resistance and revolt as anti-harmony, anti-melody, anti-folklore and anti-choral. *Pseudo-* invents musical material *à la manière de*, but in a radical and original way. *Post-* takes music from the past and quotes it, modifying it.

Fulguration 2: style structure. Aurel Stroe's style takes the form of temporal layers superimposed in a palimpsest: 1. Neoclassicism (montage technique); 2. Magic modernism (imaginary planetary folklore, tuning systems); 3. Texturalism (multimobile); 4. Aesthetics (absurd, bizarre); 5. Culture (literature, philosophy); 6. Science (thermodynamics, morphogenesis); 7. Invention of structure (modelling).

Fulguration 3: modernism with postmodern means. Aurel Stroe's compositional style uses postmodern techniques in a modern way. Innovation is born by working with *incommensurable paradigms*, between which *bridges* are created. Each time, the mechanism joins two sound worlds, a process we have called *Stroe's dyad*.

INTERVIURI

Un dialog cu muzicologul Olguța Lupu

Andra Apostu

Doamna Olguța Lupu este compozitor și muzicolog, în prezent decan al Facultății de Compoziție, Muzicologie și Pedagogie Muzicală din cadrul Universității Naționale de Muzică din București. Scrierile domniei sale sunt exemple de pasiune și metodă, două componente esențiale în definiția unui muzicolog. Cercetările sale în domeniul muzical sunt realizate cu o implicare deosebită, fiecare subiect este ales cu grijă și tratat cu deosebită atenție și dedicare. Alături de preocupările-i strict muzicale, doamna Olguța Lupu este și un pedagog îndrăgit, subiect care ar merita tratat ulterior, separat: relația cu studenții, dragostea pentru educația muzicală în toate formele ei dar și implicarea la nivel administrativ cu o minte deschisă la schimbare și inovație sunt doar câteva dintre elementele care îi alcătuiesc portretul profesional. Fără nicio urmă de exagerare, acestor calități le alătur cu toată convingerea pe cele de natură umană: empatia, răbdarea, dedicarea și integritatea, parcă din ce în ce mai rare astăzi.

Andra Apostu: Ați studiat compoziție cu Tiberiu Olah – putem vorbi de moșteniri muzicale în creația dvs.?

Olguța Lupu: Cred că fiecare dintre noi este o sumă de moșteniri, de influențe. În ce mă privește, am avut enorma șansă de a avea drept mentori mai mulți muzicieni extraordinari, cărora le sunt extrem de recunoscătoare și fără de care nu aș fi ceea ce sunt.

Când am venit în București, la șase ani, am studiat mai întâi cu doamna Iolanda Zaharia, profesoară de pian și pianistă în Orchestra Națională Radio. Dânsa mi-a deschis gustul pentru citirea la prima vedere, pentru că la finalul fiecărei lecții cântam cu dânsa ceva la patru mâini. Era un desert pe care îl savuram de fiecare dată. Doamna Iolanda era cumnata academicianului Octav Onicescu, locuiau în aceeași casă, am avut astfel șansa să îl cunosc și pe distinsul matematician.

Apoi, am fost admisă la clasa doamnei Ludmila Popișteanu, una dintre cele mai renumite și mai apreciate profesoare de pian, cu care am studiat pe parcursul celor 12 ani petrecuți la Liceul „George Enescu”. Doamna, așa cum o apelam cu toții, studiase cu domnișoara Florica Musicescu. Deși era o foarte bună pianistă, așa cum am avut ocazia să descopăr mai târziu, a decis să se dedice carierei de profesor. Dânsa mi-a sădit o atitudine aproape religioasă față de muzică, pe care o vedea ca o valoare supremă. Eram, cu toții, servitorii acestei arte, fiecare după cum reușea mai bine. Nu exista ideea de rivalitate între elevii din aceeași clasă, pentru că fiecare era în competiție doar cu sine, în serviciul muzicii. La lecțiile Doamnei asistau, mai mereu, profesori tineri, care ulterior au devenit la rândul lor pedagogi reputați. Țin minte că am participat, încă din primele clase, la audițiile pe care le organiza periodic, în care cântam cu toții, de la mic la mare. La final, fiecare era invitat să își spună părerea, iar Doamna încheia șirul. Era uluitor modul în care reținea nu doar detalii extraordinar de subtile din prestația fiecăruia, ci și considerațiile exprimate de fiecare dintre noi. Cu răbdare, blândețe, dar și fermitate, explica fiecăruia ce a fost bine, ce a fost mai puțin bine, unde am evaluat corect sau eronat. La început, mi s-a părut copleșitor, bineînțeles. Mi-era greu și să îmi aduc aminte ce a cântat fiecare, darămite să îmi spun vreo opinie. Dar, încet-încet, s-a format această abilitate extrem de importantă, de a asculta cu atenție, empatic și critic deopotrivă, și de a conștientiza impactul muzicii. Am evoluat foarte bine sub supravegherea dânsei, acumulând foarte mult din punct de vedere muzical. Era împotriva oricăror exagerări care ar fi denaturat sensul muzicii. Miza foarte mult pe controlul subtil al sunetului prin ascultarea

atentă, pe studiul reflexiv, nu mecanic, în care trebuie identificată cauza și rezolvată problema. De pildă, când începeam un nou repertoriu, prima etapă era să venim cu piesa învățată pe dinafară. Încă din prima lecție. Abia apoi începea lucrul efectiv. Apoi, faptul că o piesă era învățată se verifica prin derularea ei în auzul interior, fără a pierde niciun detaliu. Țin minte cum, uneori, mama intra în cameră în timp ce stăteam în vârful patului și îmi cântam, foarte concentrată, o fugă la patru voci. Părea că nu fac nimic, dar efortul era maxim. Îmi mai amintesc cum Doamna ne-a obișnuit să respectăm contribuția muzicologului. Avea o colecție de volume de analize muzicale pe care le consulta destul de frecvent, explicându-ne apoi aspecte semnificative ale partiturii. Și ne trimitea mereu să ascultăm lucrările studiate în interpretări de referință. Era foarte dificil pe atunci, trebuia să apelăm la un coleg mai mare, student la Conservator, care mergea cu noi la mediateca instituției. La aniversările Doamnei eram invitați cu toții. Când mergea în străinătate, în jurii sau la cursurile lui Carlo Zecchi, ne aducea fiecăruia mici atenții, ceea ce mă emoționa în mod deosebit. Alcătuiam cu toții o mare familie.

Pe parcursul studiilor la Liceul Enescu, am avut ca profesori și alți muzicieni de mare calibru: am făcut Istoria muzicii cu Octavian Nemescu, Contrapunctul cu Doina Rotaru, Armonia, Formele și Estetica cu Adrian Iorgulescu. Doamna Lucia Pop a fost o minunată profesoară de Teorie-solfegiu-dicteu, dădea sarcini individualizate fiecărui elev, nimeni nu se plictisea, fiecare evolua în ritmul său.

În clasa a 12-a, m-am decis să nu dau la pian, ci la compoziție. Mă pregăteam deja la teorie, solfegiu și dicteu cu Simeon Ulubeanu, care studiase pianul cu doamna Popișteanu și compoziția cu Olah. În primele clase, obișnuiam să improvizez la pian cu mare plăcere, fusesem la festivaluri de compoziție pentru copii, dar abandonasem acest traseu. Simi mi-a redeschis apetitul pentru compoziție. Era un profesor formidabil, care făcea analize muzicale în stilul pe care ulterior l-am descoperit la Olah. Avea o cultură impresionantă, mereu avea povești fascinante de spus. Compusese și o colecție de dicteuri concepute special pentru a dezvolta gândirea muzicală fără explicații teoretice, doar prin experiență directă. Alături de el, totul era simplu și logic. Era și un om de o generozitate, o blândețe, o răbdare și o înțelepciune ieșite din comun, foarte apreciat de compozitori precum Myriam Marbé sau Aurel Stroe, cu care împărtășea pasiunea pentru munte. Alături de el, m-am pregătit pentru un examen de admitere draconic, pe care l-am susținut cu mult succes.

La recomandarea lui Simi, cu care am păstrat cele mai calde relații până când a plecat dintre noi anul trecut, am mers la clasa lui Tiberiu Olah, unde am continuat să descopăr fascinată universul interior al muzicii. Lecțiile de compoziție ale lui Olah – la care asistam toți studenții clasei lui, de dimineața până către după-amiază, indiferent de anul de studiu – constau în primul rând în analiza unor lucrări. Niciodată nu ne-a propus vreo lucrare proprie. Venea cu lucrări dintre cele mai variate, de la Palestrina la Ligeti, de la Bach la Scelsi. Nu toate îi plăceau, dar ținea să ni le arate, să le ascultăm, să le discutăm și să ne reveleze detalii ce țineau de logica alcătuirii, de modul în care era obținută coerența, coeziunea, dar și contrastul, surpriza. Analizele lui semănau adesea cu niște piese de teatru, în care apăreau tot felul de evenimente aparent neașteptate, care aveau explicații subtile, dar clare, dacă știai să privești cu atenție textul muzical. După aceea, ascultam și analizam propriile lucrări. Ținea mult să lucrăm ritmic, săptămânal, ceea ce mi se pare absolut firesc. Apoi ne punea la curent cu ce se mai cânta în lume. Obișnuia să asculte până târziu în noapte posturile de radio cu profil muzical din Germania și avea carnete de notițe în care își însemna idei, impresii. Am absolvit în 1993, dar am rămas foarte apropiată de Olah până când s-a stins, în 2002. Rămăsese singur, îi era foarte greu să se descurce, îi duceam aproape săptămânal mâncare gătită, ieșeam împreună la plimbare în parcul Ioanid sau în parcul Herăstrău.

Desigur, pe parcursul studiilor la Conservator, Olah m-a influențat cel mai puternic, dar am venit în contact și cu alți muzicieni de calibru, care și-au pus amprenta asupra formării mele, între care Dinu Ciocan (la Contrapunct și Semiotică muzicală), Dan Constantinescu (Armonie tonală), Dan Buciu (Armonie modală), Dragoș Alexandrescu (Teoria muzicii), Veturia Dimoftache (Citire de partituri) și alții.

Ulterior, după ce am devenit asistent universitar, m-am apropiat mult de doamna Magda Buciu. Nu am avut norocul să îmi fie profesoară, dar am colaborat cu dânsa mulți ani, asistând-o la cursuri, și îi datorez foarte mult atât în modul în care abordez astăzi învățarea teoriei muzicii, cât și ca deschidere inter și transdisciplinară. Și, bineînțeles, am avut ocazia să conlucrez cu mulți colegi, mai tineri sau mai în vârstă, de la care am încercat să învăț permanent.

Așa că, iată, sunt un cumul de influențe, de moșteniri muzicale și sunt, încă o dată, foarte recunoscătoare tuturor celor care au contribuit la formarea mea.

A.A.: Există o preocupare intensă pentru creația maestrului Olah, cu aplecare deosebită pe aspecte de ritm, organizare temporală, strategii ritmice. De ce i-ați dedicat o așa mare parte a timpului (!) dumneavoastră?

O.L.: Această preocupare derivă dintr-un amestec de obiectivitate și subiectivitate. Pe de o parte, l-am apreciat enorm din punct de vedere profesional și m-au emoționat profund multe dintre lucrările sale. Pe de altă parte, am fost foarte atașată de el, așa că mi s-a părut absolut normal să încerc să fac tot ce depinde de mine pentru a contribui la mai buna cunoaștere a creației sale. Cred că am un singur studiu în care mă ocup exclusiv de strategii de organizare a ritmului în creația lui Olah. În rest, am analizat diverse lucrări sau am creionat portrete ale sale din diverse perspective, încercând să pun în lumină logica interioară, expresivitatea, inventivitatea conexiunilor, modul în care reușește să integreze tradiția în modernismul radical.

Pentru a populariza mai bine creația sa, am realizat și un site, tiberiuolah.ro, în care pot fi găsite multe informații utile. Îi mulțumesc cu această ocazie surorii dânsului, distinsa doamnă doctor Edit Gogolák, împreună cu care am mers pe urmele sale în satul natal, Arpășel, și la liceul din Salonta.

A.A.: Ați făcut parte dintr-o generație de deschizători de drumuri: proiectele culturale în domeniul artistic-muzical. Proiectul AFCN din 2008 dedicat lui Tiberiu Olah și multiplelor fațete ale postmodernismului a fost un început promițător care a dat curaj multor artiști să demareze proiecte artistice. Povestiți-ne despre această primă experiență.

O.L. Acel proiect a marcat un moment aniversar, pentru că în 2008 s-au împlinit 80 de ani de la nașterea lui Olah. La scurt timp după plecarea dintre noi a lui Olah, în 2002, am realizat că scrierile sale (studiile muzicologice, articolele, interviurile) erau o resursă foarte prețioasă pentru a-i înțelege mai bine creația, principiile, concepția, viziunea artistică, dar și pentru a oferi o imagine a contextului de atunci, a dezbaterilor care au marcat epoca, precum național-universal, tradiție-modernitate – în fapt, o luptă cu chingile ideologice, în care Olah s-a implicat cu consecvență. Însă aceste scrieri erau greu accesibile, fiind risipite în diverse publicații, pe parcursul mai multor decenii. Și m-am gândit să le adun într-un singur volum, alături de scrierile dedicate creației lui de către alți autori. În plus, am dorit să marchez acel moment

și prin impulsionarea unor noi cercetări, așa că proiectul a inclus și un simpozion dedicat lui Olah, la care am avut bucuria și onoarea de a avea ca invitați muzicologi de prestigiu.

Cu un an înainte, depusesem la AFCN un alt proiect, mai general și fără legătură cu un eveniment anume, care nu fusese admis. Spun asta pentru a sublinia faptul că și eșecurile au rolul lor. În 2008, pe baza experienței acumulate și beneficiind de sfaturile doamnei Valentina Sandu-Dediu în redactarea proiectului, am câștigat. Cu toate că am primit doar o jumătate din fondurile solicitate, nu am renunțat la niciunul dintre obiective: organizarea simpozionului și editarea a două volume – „Tiberiu Olah – Restituiri", aproape 700 de pagini conținând scrierile semnate de Olah și cele care i-au fost dedicate, și „Tiberiu Olah și multiplele fațete ale postmodernismului", ce reunea lucrările prezentate în simpozion. Desigur că nu au mai rămas fonduri pentru munca propriu-zisă, care a fost imensă și a presupus mersul în mai multe biblioteci, identificarea și fotografierea articolelor, cronicilor, interviurilor, apoi redactarea computerizată a acestora, pe care mi-am asumat-o. La finalul volumului am alcătuit în premieră și un catalog al lucrărilor sale, perfectibil, desigur. Sunt foarte bucuroasă că am reușit să fac acel efort uriaș, pentru că strângerea scrierilor de și despre Olah într-un singur volum s-a dovedit a fi foarte utilă colegilor de breaslă, contribuind la facilitarea cercetărilor privind muzica sa. Îi mulțumesc lui Dragoș Călin, care m-a ajutat cu aspectele administrative, fiind pe atunci președinte al Asociației Dan Constantinescu, prin care a fost depus proiectul.

Însă povestea proiectului nu se oprește aici. Are și o Codă mai puțin plăcută. În același an, apăruse un volum monografic dedicat lui Olah. Cum era și normal, l-am consultat și am descoperit cu stupoare că un întreg studiu pe care-l dedicasem lui Olah, publicat în revista Muzica în 2003, fusese preluat și devenise capitol în respectiva carte, în deplinul dispreț al drepturilor de autor. Citind și alte pasaje, am avut senzația de déjà-vu. Și am descoperit astfel un plagiat de dimensiuni monumentale, construit cu o migală și o tenacitate demne de o cauză mult mai bună. Autoarea preluase fragmente din diverși autori, cel mai adesea fără a utiliza ghilimele sau trimiteri în subsol, alteori – cu ghilimele, dar trimițând eronat la alte surse. Rezultatul era practic un colaj, în care preluările variau ca dimensiune, de la câteva rânduri sau un paragraf până la articole sau studii întregi. Dacă nu aș fi trecut eu însămi chiar în acel an prin toate acele scrieri, redactându-le computerizat cuvânt cu

cuvânt și citindu-le repetat în vederea editării textului, cu siguranță că nu aș fi putut detecta plagiatul. Am identificat nu mai puțin de 24 de autori care fuseseră plagiați fără scrupule. Unii dintre ei nu mai erau în viață. A fost un proces extrem de laborios, pentru că pe atunci nu știam să utilizez acea comandă a computerului care permite găsirea unor cuvinte sau sintagme. Acum ar fi fost mult mai simplu. Dar revolta a fost motorul care mi-a dat energia necesară. Țin minte că cel mai mult m-a indignat faptul că doamna și-a însușit cuvintele pline de miez ale lui Olah însuși, schimbând nonșalant persoana I cu persoana a III-a. Cu susținerea unanimă a Biroului de muzicologie, am înaintat către conducerea UCMR de atunci o scrisoare de protest, semnată de 12 dintre autorii plagiați. Colegiul de Onoare al UCMR, întrunit pentru a analiza cazul, a constatat faptul că „majoritatea surselor folosite în volumul mai sus amintit sunt preluate, unele reproduse identic, până la dimensiunea unui studiu integral" (am citat din Procesul verbal încheiat în 21.11.2008), doamna în cauză fiind sancționată cu avertisment. Doamna Valentina Sandu-Dediu a avut apoi inițiativa de a realiza un interviu, publicat în primul număr al revistei Acord a UNMB, în care am detaliat tot traseul acestei descoperiri. A fost un demers care mi-a lăsat un gust foarte amar, dar care era absolut necesar pentru a păstra deontologia profesională.

A.A.: Preocuparea pentru timpul muzical transpare din întreaga carieră de muzicolog. Aș vrea să ne spuneți mai multe detalii despre modul în care vedeți dumneavoastră timpul muzical și nu doar în creația maestrului Olah ci în muzica proprie dar și în analizele pe care le-ați realizat pentru muzica altor compozitori contemporani – Adrian Iorgulescu, Dan Dediu etc.

O.L.: Cred că organizarea timpului este esențială pentru orice muzică. Când vorbim despre timpul muzical, nu ne referim doar la structurarea ritmului, la succesiunea duratelor, ci și la organizarea în timp a tuturor parametrilor discursului: înălțimi, durate, intensități, timbruri, armonii, registre, densități, sintaxe, formă. Există personaje muzicale între care se stabilesc diverse raporturi și a căror evoluție creează arcul dramaturgic. Paul Hindemith spunea că ritmul este „acțiune în timp" („Action in Time"), referindu-se la ritm în acest sens lărgit. Iar în muzicologie, pe trunchiul semioticii muzicale s-a dezvoltat naratologia; analizele muzicale incluse de Eero Tarasti în volumul *A Theory of Musical Semiotics* sunt extrem de inspiratoare și surprind cu

mare acuitate devenirea actanților sonori. Așa cum observa Nicolas Ruwet, în cadrul unei lucrări, chiar dacă există reveniri ale unor secțiuni, niciodată nu sunt percepute identic, pentru că se așază peste straturile precedente, se formează noi conexiuni. Desigur, poate exista și o etapă preliminară, în care compozitorul își construiește vocabularul cu care va lucra (scări, durate, acorduri etc.), iar aceasta nu presupune neapărat organizarea în timp, este ceea ce Xenakis numește „hors-temps" („în afara timpului"). Dar compoziția propriu-zisă nu poate eluda raportarea la timp, este punerea „en-temps" a tuturor elementelor componente.

De aici rezultă și preocuparea compozitorilor pentru timp. Olah, de pildă, abordează de mai multe ori acest subiect în scrierile și interviurile sale, discutând despre relația dintre memorie și muzică. Iar superpoziționarea, unul din procedeele sale predilecte, pe care a utilizat-o și la scara unor părți întregi ale unor lucrări, este aparent de natură spațială, dar de fapt revelează reunirea părților într-un întreg pe care încă nu-l cunoaștem, care se formează tocmai prin adiția straturilor. Se descoperă astfel potențialul simbiotic al unor entități diferite, care permit convieţuirea prin stratificare, dar care creează astfel și o nouă realitate sonoră. Dincolo de muzică, e o metaforă, de fapt, a armonizării noastre cu noi înșine, cu trecutul nostru, cu ceilalți, cu ceea ce ne înconjoară.

Și Anatol Vieru a fost foarte preocupat de problema timpului. Cea de-a doua parte a *Cărții modurilor/The Book of Modes*, publicată în 1993 în limba engleză la Editura Muzicală în îngrijirea Valentinei Sandu-Dediu, se intitulează „From Modes to Musical Time" și abordează teme precum „Muzica – o artă temporală", noțiunea de „spațiu-timp" (o abordare foarte modernă, pentru că cele două concepte sunt interdependente și în teoria relativității), „timpul orb" și „timpul măsurat", „segmentarea și unificarea timpului muzical". Vieru se referă, între altele, la vechiul paradox al lui Zenon, reluat într-o altă formă de Stéphane Lupasco, și anume la *aparenta contradicție între continuu (linie, undă) și discontinuu (punct, corpuscul).* După părerea lui Vieru, timpul este doar un punct în mișcare; memoria noastră este cea care unește punctele prezentului într-o linie pe care o numim linia timpului. Acest volum este doar o reflectare a preocupărilor sale componistice legate de organizarea timpului, ce transpar chiar din titlurile unor lucrări precum *Odă tăcerii* (în care se pleacă de la un bloc complex de sunete în *forte*, sculptat, „ros" treptat în timp, până la neantizare), *Clepsidra I/II*

sau *Scoica*, ce pun problema oscilației și concomitenței *continuu-discontinuu*.

Coexistența unor timpuri diferite stă și la baza unor lucrări ale lui Octavian Nemescu. Muzica morfogenetică a lui Aurel Stroe sau procesul de sincronizare treptată a eterofoniilor la Ștefan Niculescu sunt tot procese eminamente temporale. Unele lucrări ale lui Myriam Marbé (precum *Timpul inevitabil, Timpul regăsit, In Memoriam*) sau ale Doinei Rotaru (ca, de pildă, *Ceasuri I-III*, *Metamorphosis, L'Éternel Retour, Quatrotempi*) indică încă din titlu problematica timpului. Chiar și muzica atemporală, căreia Corneliu Dan Georgescu îi dedică mai multe studii și care constituie preocuparea centrală a creației sale componistice, este bazată tot pe relația cu timpul – de data aceasta, prin evidențierea permanențelor, ca mijloc de atenuare sau chiar de dizolvare a vectorialității timpului. Este, așa cum scriam în eseul ce încheie cel de-al treilea volum al studiilor sale, un mod de „a ființa în timp pentru a îl transcende".

Nu întâmplător, Adrian Iorgulescu a dedicat două excelente volume relației muzicii cu timpul – *Timpul muzical. Materie și metaforă* (1988), *Timpul și comunicarea muzicală* (1991), în care analizează în detaliu ramificațiile complexe ale acestui raport. Iar nonconformistul tratat de compoziție muzicală ce-i aparține lui Dan Dediu, *Cei 9 „i" sau cum compunem*, tratează adesea problema timpului, lucrările muzicale fiind văzute drept călătorii ce trebuie atent gestionate, pentru ca evenimentele să nu vină prea devreme ori prea târziu, iar raportul dintre durata generală și informația muzicală să fie optim.

Apropo de asta, îmi amintesc că, în orele cu Olah, modul în care timpul era „umplut" cu muzică era esențial. Când îi duceam ce lucrasem, mă punea mai întâi să cânt la pian, apoi lua partitura și fredona el de mai multe ori, imitând foarte sugestiv diversele instrumente. O lua mereu de la capăt, încercând să surprindă cât mai precis locul unde era un dezechilibru în gestionarea timpului. Și, în final, spunea – „Uite, aici trebuie să extinzi" sau „aici ar trebui comprimat". Și, după operarea modificărilor, lucrarea devenea întotdeauna mai bună.

Prin urmare, orice am face, nu putem eluda relația intrinsecă dintre muzică și timp. Am dat câteva exemple doar din muzica românească, dar preocuparea compozitorilor de a gestiona timpul este universală.

Practic, procesul componistic este o luptă a creatorului cu timpul, o încercare de a-l modela prin felul în care sculptăm materia

sonoră. Fie că vrem să îl domesticim, să îl suprimăm, să îi reliefăm contradicțiile, antagonismele, intruziunile imprevizibile și uneori chiar catastrofice, ori, dimpotrivă, congruențele sau statornicia, muzica respiră în timp.

A.A.: În perioada doctoratului coordonat de maestrul Nemescu ați publicat câteva studii și de atunci muzicologia a devenit punctul principal al preocupărilor dvs., până astăzi ajungând la un număr impresionant de peste 60 de studii publicate. Cum a fost acest parcurs și care sunt cele mai recente proiecte muzicologice pe care le-ați realizat?

O.L.: Pentru mine, fiecare studiu muzicologic reprezintă o aventură, un salt în necunoscutul unei lucrări și, în final, câte un „Evrika" entuziast pentru fiecare descoperire. Mă simt ca un „căutător de comori". Și am avut norocul să pot analiza lucrări excepționale, adevărate capodopere, care mi-au răsplătit infinit efortul de a surprinde câte ceva din travaliul componistic. Sigur, ceea ce propune muzicologul este o viziune, până la urmă proprie, subiectivă și întotdeauna incompletă asupra lucrării respective. Pentru că în fiecare lucrare poți descoperi noi și noi aspecte, pe măsură ce o revizitezi, exact cum face un interpret. Uneori, peste timp, îți poți nuanța sau chiar schimba considerațiile inițiale.

De aceea, când analizez lucrări ale unor compozitori contemporani, prefer să fie un demers asumat pe cont propriu, pentru că numai astfel ai cu adevărat satisfacția descoperirii. Uneori autorii îmi oferă și scurte prezentări ale lucrărilor, care sunt foarte utile și mă ajută să mă orientez mai rapid. Dar analiza propriu-zisă e un proces îndelungat, durează de regulă 2-3 luni, timp în care mă împrietenesc și conviețuiesc cu lucrarea respectivă, care ajunge să mă obsedeze, se infiltrează în toate momentele activității mele, uneori mă bântuie și noaptea. Încerc să țin mereu cont de faptul că muzica nu e doar sunet, că există în spatele ei, adesea, nu doar emoții și sentimente, ci și atitudini, idei, un substrat filosofic, cum remarca și esteticianul Nicolai Hartmann. Așa cum spune Tudor Vianu, în artă nu este important doar aspectul estetic, ci și cel extraestetic, eteronomic. Cred că autorul este în primul rând om și se adresează oamenilor pentru că are ceva de spus; întâmplător, o face prin intermediul sunetelor, pentru că este (abia în al doilea rând) compozitor.

Știți, în momentul în care citești un studiu muzicologic, ai impresia că autorul a parcurs un traseu rectiliniu, care l-a condus

automat către concluzii. Dar nu e așa. De fapt, e mult mai palpitant. Apar numeroase răzgândiri, reevaluări, conexiuni neașteptate și răsturnări de situație. Cel puțin în cazul meu. Într-unul din studii, „Arhitectură și percepție în *Obelisc pentru Wolfgang Amadeus* de Tiberiu Olah. Jurnalul unei întâlniri" (2012), am încercat să descriu acest proces care e cât se poate de dinamic. Iar în momentele în care descopăr ceva, e ca o revelație, mă bucur ca un copil, sar prin casă într-un picior, explic tuturor ce am descoperit. Muzicologia mi se pare absolut fascinantă.

Să vă dau câteva exemple, care se pot rezuma mai ușor. De pildă, am analizat de curând *Evenimente 1907* de Olah, care e o suită simfonică extrasă din muzica la filmul *Răscoala*. Și la un moment dat m-am întrebat de ce nu a procedat la fel ca în cazul suitei *Mihai Viteazul*, unde a păstrat titlul filmului. Știind că era tare mucalit și îi plăcea să insereze tot felul de aluzii subtile, m-am gândit dacă nu cumva a avut în vedere o gamă mai extinsă de evenimente. De pildă, în plan cultural, muzical, ce evenimente au fost similare răscoalei în acea perioadă? Și m-am îndreptat către o muzică ce nu era deloc pe placul autorităților comuniste din România acelor vremuri, care o socoteau „decadentă" – muzica celei de-a doua școli vieneze (Schönberg, Berg și Webern), îndeosebi opusurile aflate în lucru în 1907. Surpriza și bucuria au fost imense când am descoperit că, într-adevăr, există evidente similitudini la nivelul materialului sonor, chiar citări. *Evenimente 1907* devine astfel o muzică ce ne vorbește despre două revoluții – răscoala țăranului român și revoluția modernismului muzical, ce prindea contur la începutul secolului XX.

Tot recent, am cercetat muzica lui Olah pentru filmul *Osânda*, inspirat de romanul interbelic *Velerim și Veler Doamne* al lui Victor Ion Popa. Așa cum știm cu toții, *Velerim și Veler Doamne* este un colind. Dar în 1976, când a fost creat filmul, colindele deveniseră prohibite. Am început să cercetez partitura și, treptat, am realizat că respectivul colind e prezent în jumătate din structurile muzicale utilizate. Numai că… publicul nu îl aude. Pentru că Olah îl ascunde, prin suprapuneri și fragmentări. De exemplu, în scena tentativei de viol, apare suprapus în 6 straturi, într-un canon foarte strâns, iar rezultatul este o muzică ce dă fiori, dar în care nimeni nu recunoaște colindul. Iar în scena finală, Olah procedează invers – utilizează doar versurile, din care elimină refrenul *Velerim și Veler Doamne* (cel mai probabil din motive ideologice, pentru a evita rostirea cuvântului interzis *Doamne*), și le asociază o muzică

imaginată de el. Însă cele două versuri rămase, *După dealul cela mare*/*Răsărit-a mândrul soare*, condensează destinul protagonistului: o imensă suferință (*dealul cela mare*, Golgota), însoțită de o perpetuă speranță (*Răsărit-a mândrul soare*), împlinită doar prin trecerea în veșnicie. Vă mărturisesc că abia cu această ocazie, prin muzica lui Olah, am înțeles sensul profund, hristic, al colindului pe care îl știam din copilărie.

Anul trecut mi-am propus să scriu un studiu despre amprentele germane în muzica lui Dediu. Nu mi-am dat seama decât pe parcurs ce sarcină îmi asumasem. Pentru că aceste amprente acoperă o plajă imensă, de la sursele provenind din literatură sau filosofie, la cele muzicale, inclusiv aluzii sau citate, folosite adesea sub forma unor oximoroane muzicale, adică a unor asocieri contradictorii, de tipul „râsu'-plânsu'". Lucrarea investigată în detaliu, *Triplul concert „Brahmsodia"* pentru vioară, violoncel și pian, este o muzică în care analiza se îmbină cu creația într-un mod neobișnuit. De ce este o formă de analiză? Pentru că Dediu selectează anumite particule motivice a căror origine nu e singulară, ci multiplă, în sensul că se regăsesc în lucrări brahmsiene diferite. Și, în acest fel, evidențiază congruențele și filiațiile ce asigură construcția organică a materialului brahmsian. Pe de altă parte, plecând de la aceste particule muzicale existente, Dediu creează o muzică foarte personală, plină de forță expresivă, cu trasee sonore inedite și cu un sens muzical diferit de cel original, translând astfel în muzică un concept preluat din biologie – exaptarea, în care o anumită caracteristică își schimbă funcția.

Dediu folosește adesea inserarea unor citate sau aluzii și dialoghează astfel cu muzica din alte epoci, dar și cu memoria noastră. Pentru că include pepite ascunse în cotloanele călătoriilor noastre muzicale anterioare. Totodată, idei și informații provenind din diverse domenii artistice, dar și din teritoriul științei sau filosofiei își găsesc la Dediu o întruchipare muzicală. Rezultă o muzică de o inventivitate debordantă, ce stabilește conexiuni insolite și mustește mereu de sens.

În 2022, am scris cu mare plăcere despre *Simfonia a II-a* de Adrian Iorgulescu, un opus exemplar și totodată reprezentativ pentru întreaga sa creație, prin coeziunea și logica organizării interioare, prin economia la nivelul vocabularului și inventivitatea combinatorică, prin coexistența contrariilor, jocul simetric-asimetric, apelul la intertextualitate și elemente metastilistice. Gesturile sale clare, hotărâte, pline de relief configurează un timp în spirală și creează zone

expresive foarte diverse, de la misterios la dramatic, de la nelinişte la serenitate, de la tumult la lirism introvertit, construind astfel un spaţiu de reflecţie asupra opoziţiei şi complementarităţii, permanenţelor şi metamorfozelor, unităţii şi diversităţii. Pe scurt, o viziune ce integrează simbiotic modernitatea şi postmodernitatea (văzută ca recuperare nonconformistă şi inovatoare a tradiţiei).

Un alt studiu recent, care mi-e foarte drag, investighează *Concertul „Himere”* pentru vioară şi orchestră de Doina Rotaru, scris în 2020, cu ocazia centenarului Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din România. E o lucrare foarte expresivă, ce reuneşte multiple referinţe la mitologie, muzică arhaică şi anumiţi creatori cu o reverberaţie deosebită la nivel naţional (Paciurea, Enescu, Eminescu, Brâncuşi, Olah), constituindu-se într-un rafinat şi subtil omagiu adus culturii române. Către finalul *Concertului*, compozitoarea inserează un citat din *Sonata a III-a pentru pian şi vioară „în caracter popular românesc”* de George Enescu. Cercetând mai îndeaproape, am descoperit că întregul *Concert* reprezintă o căutare şi o recompunere graduală a acestei structuri melodice enesciene. Delicata reverenţă faţă de Enescu, cel care a fondat *Societatea Compozitorilor Români* cu un secol în urmă (1920), este totodată un simbol al multiplelor congruenţe în plan creator, pentru că afinitatea Doinei Rotaru pentru muzica tradiţională şi ethosul românesc integrează, valorifică şi continuă contribuţia enesciană.

Îmi mai amintesc de un studiu mai vechi, în care vorbeam despre „Dizidenţa melodiei în creaţia lui Anatol Vieru”. Într-una din lucrările analizate, *Narration II*, Vieru creează un dialog multistratificat cu trecutul şi prezentul, prin inserarea, în variante divers modificate, a cântecului *Frère Jacques*. În contextul regimului comunist din anii respectivi, cred că aluzia la cântecul francez şi, implicit, la textul acestuia are semnificaţii ce transcend satiricul, situându-se într-o zonă a mesajului subversiv şi devenind un fel de sosie a cântecului interzis pe atunci, *Deşteaptă-te, române*.

Din totalul studiilor scrise, 10 sunt dedicate creaţiei lui Tiberiu Olah, iar alte aproape 10 explorează creaţia şi personalitatea lui George Enescu. Am scris, de asemenea, mai multe studii despre creaţia lui Anatol Vieru şi Dan Dediu, dar şi despre Olivier Messiaen, Constantin Silvestri, Ludovic Feldman, Tudor Jarda, Ştefan Niculescu, Mihai Moldovan, Liviu Glodeanu, Octavian Nemescu, Corneliu Dan Georgescu, Adrian Iorgulescu şi Doina Rotaru.

Există și un mic segment de studii ce abordează teme legate de pedagogia muzicală sau tangente acesteia: despre relația dintre muzică și inteligența emoțională sau teoria inteligențelor multiple, despre transdisciplinaritatea în muzică, despre modul în care funcționează memoria muzicală (ceea ce a presupus parcurgerea unei stive consistente de lucrări de psihologie și neurologie), despre metodele moderne de apropiere a copiilor de muzică. Au fost teme care m-au preocupat și care cred că sunt relevante pentru modul în care abordăm educația muzicală.

Toate studiile sunt scrise cu maximă implicare, cu pasiune chiar. Nu am investigat decât creații muzicale sau compozitori pe care i-am apreciat în mod cu totul deosebit. Sigur, nu e decât o infimă contribuție la mai buna cunoaștere a creației lor. Și o formă de evoluție personală, pentru că progresezi cu fiecare studiu pe care îl scrii. Și cred că e esențial să nu încetăm să învățăm. Oricât de multe am ști, avem încă enorm de acumulat.

Aș mai vrea să amintesc cele peste 10 volume de care m-am ocupat ca editor, dedicate unor personalități ale muzicii românești, precum Paul Constantinescu, Constantin Silvestri, Tiberiu Olah, Ștefan Niculescu, Anatol Vieru, Aurel Stroe, Pascal Bentoiu, Liviu Glodeanu, Dan Dediu, Wilhelm Georg Berger, Mihail Jora, Myriam Marbé, Dan Constantinescu, Adrian Iorgulescu, Doina Rotaru, Adrian Pop, Maia Ciobanu, Horațiu Rădulescu etc. Majoritatea volumelor reunesc lucrările prezentate în simpozioanele desfășurate sub egida SIMN, pe care le-am organizat cu sprijinul domnului Dan Dediu, directorul artistic al festivalului. De asemenea, am îngrijit primul volum al scrierilor muzicologice ale lui Corneliu Dan Georgescu. Multe dintre aceste volume au fost tipărite datorită susținerii venite din partea Muzeului Național „George Enescu”, a doamnei Cristina Andrei, directoarea instituției, căreia îi mulțumesc și pe această cale.

A.A.: *Îndrumarul metodic* publicat la Editura UNMB în 2009 și căutat de orice profesor debutant a fost doar începutul, astăzi sunteți coautor pentru trei manuale de teorie, solfegiu și dicteu utilizate de toți elevii liceelor și școlilor de muzică din țară. De ce este atât de important ca aceste manuale să fie realizate BINE?

O.L.: Îmi amintesc cât de stânjenită am fost când mi s-a propus să susțin câteva cursuri de perfecționare pentru colegii din preuniversitar, mulți dintre ei mai în vârstă decât mine. Am încercat să

ies din cadrul obișnuit și să creez o altă ambianță, mai apropiată de o dezbatere, de o masă rotundă, un prilej pentru împărtășirea unor idei și soluții. În acel *Îndrumar* am publicat un studiu despre Sunet – materia primă a muzicii, literalmente o minune a naturii.

Tot în acei ani am realizat două volume destinate în primul rând studenților și care concretizau ceea ce învățasem de la profesorii mei. În primul, *Citirea în chei – o problemă?* (2007), propuneam o altă metodă de abordare în formarea acestei deprinderi, pornind de la modul în care profesorul meu din preuniversitar, Simeon Ulubeanu, m-a sfătuit să exersez: plecând de la intervale mici, apoi din ce în ce mai mari, și schimbând permanent cheile. Am realizat mai târziu că este o modalitate mult mai muzicală de a învăța, bazată pe „măsurarea" în spațiu a intervalelor, similar cumva citirii neumelor, și care se poate aplica oricărei chei. Am sistematizat etapele și a rezultat acel volum, cu care se avansează mult mai rapid în achiziția acestei deprinderi.

Un al doilea volum, publicat în prima ediție în 2013, a fost inspirat de doamna Magda Buciu. Dânsa mi-a deschis ochii asupra modului eronat în care se abordează în sistemul preuniversitar formarea gândirii funcționale. Deși sistemul tonal este eminamente armonic și funcțional, în școală se pune accentul pe gândirea intervalică, care a apărut mult mai târziu în istoria muzicii. Pentru a completa acest gol, am imaginat o abordare sistematică și graduală în utilizarea suportului armonic în solfegiul tonal nemodulatoriu. Folosesc permanent această culegere în lucrul cu studenții și am semnale că li se pare utilă.

În timp, am încercat să înțeleg de unde provin anumite deformări în modul în care unii studenți înțeleg anumite aspecte ale fenomenului muzical. Și am realizat că marea majoritate se datorează modului eronat în care acele noțiuni au fost explicate sau înțelese inițial, în anii de școală. E foarte important ca, încă de la nivelul elementar, fiecare pas să fie corect, să nu declanșeze asociații greșite. Trebuie acordată mare atenție nu doar textului din manuale, ci și ilustrațiilor, pentru că uneori acestea pot deforma o noțiune, prin corelațiile sugerate. Și, după cum se știe, e mult mai greu, adesea e imposibil să corectezi ceva ce s-a sedimentat greșit în ani de studiu.

Prin urmare, când în 2016 s-au revizuit programele pentru gimnaziu, am participat *pro bono*, împreună cu alți colegi. Cu acea ocazie, în cadrul unei echipe numeroase, alcătuită din oameni entuziaști și dedicați, am așezat pe alte baze programa respectivă. Mai târziu, a fost actualizată și cea pentru ciclul primar.

Dar modificarea programelor nu era suficientă. Era necesar să se creeze și noi manuale, care să pună în practică respectivele programe. Din fericire, am găsit trei colegi la fel de entuziaști, care au multă experiență în preuniversitar (îmi amintesc cu mare plăcere de perioada în care am lucrat și eu în Liceul Enescu, după terminarea facultății): Tatiana Hilca, Anca Haralambie și Bogdan Vodă. Și împreună am pornit acest demers, de a crea noi manuale. Nici nu vă închipuiți cât e de greu. Pentru că trebuie să te pui în locul copilului și să te gândești la toate corelațiile pe care le-ar putea face, pornind de la un text, de la o imagine sau de la o structură muzicală. E un efort asumat, pe care îl facem în pofida câștigului financiar aproape inexistent. Apreciem faptul că există o editură, Grafoart, dispusă să susțină acest proiect.

Pe scurt, aceste manuale își propun mai mult decât familiarizarea copilului cu elementele limbajului muzical. Obiectivul nostru este formarea și dezvoltarea gândirii muzicale, a auzului interior și a creativității. De pildă, încă de la început, copiii sunt antrenați în activități cu mai multe variante de rezolvare, spre deosebire de vechile manuale, în care predominau exercițiile mecanice. Sistemul tonal este așezat pe bazele lui firești, care presupun relații armonice. Tot pe baze logice se realizează și studierea intervalelor muzicale, oferind necesarele busole pentru construirea mentală, în auzul interior, a sunetelor de sprijin și evidențiind și în acest perimetru importanța gândirii contextuale, funcțional-armonice. Abordarea sistemului modal este întregită, pentru prima dată, cu scările de 2-5 sunete (o omisiune greu explicabilă a programelor anterioare). Și, pentru că cea mai bună cale de a demonstra modul de funcționare a elementelor de limbaj este, desigur, creația muzicală a marilor compozitori sau a geniului popular, am ilustrat toate aspectele teoretice printr-o multitudine de exemple muzicale atent selectate – un plus evident față de vechile manuale, unde acestea apăreau sporadic.

Mai vreau să menționez faptul că într-un studiu foarte recent, încă nepublicat, am investigat unul dintre manualele de „Teorie și solfegii” concepute pentru copiii din ciclul primar (clasa a III-a), iar în final am comparat ediția din 1977 cu cea publicată de aceeași autoare în 1992, după evenimentele din decembrie 1989. E manualul care se utilizează și astăzi, fiind reeditat de nenumărate ori. Am descoperit cu tristețe că o serie de cântece puternic ideologizate, utilizate în perioada comunistă, au fost păstrate și în ediția „nouă”. Textul este schimbat, dar structura muzicală este identică, păstrând, desigur, caracteristicile tipice

cântecelor acelor vremuri. De pildă, *Școală nouă-n țară nouă* a devenit *Cântecel de toamnă*, *Jocul cravatelor roșii* s-a transformat în *Flori, mândre flori*, *Republică* s-a metamorfozat în *Graiul păsăresc*, iar *În zi de August* a devenit *În lumea cu povești*. Pare incredibil, dar copiii noștri intonează încă, fără să știe, cântece care, acum câteva decenii, proslăveau regimul comunist.

Prin urmare, chiar e nevoie de manuale noi, bine gândite și structurate, pentru învățământul preuniversitar.

A.A.: Ascultam un material realizat în perioada pandemiei de Prodocens Media, un dialog online cu dvs. intitulat *Educația muzicală ca nevoie fundamentală.* De ce este educația muzicală o nevoie **fundamentală?** Nu doar o alternativă, un „ceva" dedicat doar copiilor înzestrați cu ureche muzicală și care studiază muzica la nivel profesionist?

O.L.: Eu cred că muzica este mult mai mult decât o disciplină. Este un mod de a comunica – cu noi înșine și cu ceilalți. De aceea este profund uman și intrinsec oricărei ființe. Cred că, indiferent de aptitudinile muzicale, un om, pentru a fi complet, trebuie să poată comunica și prin intermediul muzicii, chiar dacă asta se face la un nivel elementar. Așa cum comunicăm prin gesturi și fizionomie, prin limbajul natural, prin imagini, prin matematică. Asta nu înseamnă că devenim actori, scriitori, plasticieni sau matematicieni. Comunicând în toate aceste moduri, devenim pur și simplu oameni. Ceea ce spune muzica e dincolo de sunet. Muzica e un act de cunoaștere a lumii și de comunicare a acestei cunoașteri prin sunet, prin emoțiile, sentimentele, atitudinile și ideile sugerate de alcătuirile sonore.

Efectul muzicii asupra omului e complex, pe mai multe paliere (somatic, psihic, spiritual), și a dat naștere unor discipline recente, precum cogniția muzicală sau psihologia muzicii. Muzicoterapia a evoluat mult în ultimele decenii, în sensul că ceea ce în trecut se făcea oarecum empiric, acum se bazează pe studii solide, iar rezultatele sunt uneori spectaculoase.

De aceea cred că educația muzicală e o nevoie fundamentală. Mi se pare esențial să ne implicăm și în modul în care se face educația muzicală în școlile generale, nu doar în școlile de specialitate. Pentru că trebuie să-i apropiem de muzică pe toți copiii, nu doar pe cei înzestrați. Fiecare din ei are dreptul de a învăța să comunice prin muzică. Și nu

doar prin muzica de consum, care e echivalentul limbajului comun, dar care are mult mai puține de spus.

În plus, cei din școlile generale vor forma (sau nu) publicul de mai târziu. Ca să avem cui să ne adresăm, noi, muzicienii, trebuie să ne îngrijim să formăm audiența. Iar acest proces în sine poate fi foarte plăcut, dacă e făcut cum trebuie, folosind metodele moderne de educație muzicală, de mediere, integrând în ora de muzică instrumentele, percuția corporală, implicarea activă și creativă. Cunosc profesori de educație muzicală excepționali, care reușesc să construiască acele fire nevăzute ce leagă muzica de sufletul fiecărui copil.

A.A.: Sunteți un analist meticulos al fenomenului muzical, studiile dvs. sunt exemple de metodă și de coerență pentru cercetarea muzicologică. Cum se construiește o astfel de metodă de lucru? E un lucru înnăscut sau deprins, „formabil”?

O.L.: Cu siguranță, nu e înnăscut, ci e deprins. În muzicologie, mă regăsesc din mai multe puncte de vedere. Pe de o parte, scrisul și cititul mi-au fost dintotdeauna foarte buni prieteni. Îmi amintesc că doamna Iulia, bibliotecara Liceului Enescu, nu mai știa ce să-mi împrumute, citeam cu nesaț tot ce îmi recomanda. Sau țin minte că uneori, în loc să studiez, improvizam și în paralel citeam cartea pusă pe pupitru.

La fel de mult mi-a plăcut și să citesc partituri la prima vedere. Devoram orice îmi cădea la îndemână și puteam parcurge ca nivel tehnic. Inclusiv lieduri, culegeri întregi, pe care le cântam cu vocea și la pian, concomitent. Mai târziu, grație doamnei Veturia Dimoftache, cu care am studiat citirea partiturilor simfonice în timpul celor cinci ani de facultate, m-am apropiat și mai mult de această disciplină, pe care o și predau în prezent.

Ca muzicolog, încerc să abordez lucrările muzicale și din perspectiva compozitorului. Mă interesează mereu să înțeleg „de ce” a procedat așa și nu altfel, cum se explică anumite alegeri. În compoziție, sunt numeroase momentele în care compozitorul se află la o răscruce, la o intersecție, asemenea unui scriitor. Și trebuie să decidă încotro vrea să se îndrepte, cum modelează dramaturgia lucrării, cum gestionează raporturile dintre „personajele” muzicale. În analizele pe care le făcea la clasă, Olah sublinia întotdeauna, dincolo de limbajul muzical (care putea fi modal, tonal, atonal, serial etc.), dramaturgia evenimentelor muzicale, relația dintre așteptarea confirmată și infirmată, coerența și coeziunea

obținute prin înrudirile uneori surprinzătoare dintre entitățile muzicale aparent diferite. Pornea mereu de la întrebarea „de ce?” și încerca să recompună, prin analiză, procesul decizional complex al compozitorului. Și asta mi s-a părut absolut fascinant.

Mă străduiesc să refac acel traseu decizional, având ca reper modelul oferit de Olah. M-au inspirat mult și analizele lui Eero Tarasti, despre care am menționat anterior, sau lucrările muzicologului Leonard B. Meyer, compozitor la origine, care s-a aplecat asupra sensului muzical, asupra relației dintre muzică și emoție.

În general, pornesc de la premisa că granița dintre cercetare științifică și creație artistică e falsă. Deși sunt adesea percepute ca antagonice, cred că de fapt sunt foarte asemănătoare. Pentru că în cercetare e nevoie de inventivitate și creativitate, după cum în creația artistică e nevoie de rigoare și de un solid fundament teoretic.

A.A.: Sunteți, de formație, compozitor – premiul UCMR pentru lucrare camerală în 2016 (*Psalm* pentru mezzosoprană și pian) și nu numai. Cum faceți alegerile de gen? Aveți piese camerale, instrumentale dar și corale foarte frumoase.

O.L.: Am compus puțin, în primul rând din lipsă de timp. În general, am preferat să compun piese de mici dimensiuni, corale sau camerale (instrumentale sau vocal-instrumentale). A contat, între altele, și faptul că pot fi mai ușor cântate. Uneori, inițiativa a venit din partea interpreților, ceea ce mi-a facilitat și mai mult alegerea. Le mulțumesc în special Claudiei Codreanu și Dianei Dembinski, care m-au impulsionat în mai multe rânduri să compun lieduri pe care le-au interpretat cu deosebit rafinament.

A.A.: Și pentru că tot am întrebat de cor – sunteți fiica domnului profesor diacon Jean Lupu, președinte fondator și dirijor al corului Symbol, un mare iubitor de muzică corală, vocală, la rându-i îndrăgit de comunitatea corală românească. V-a influențat, copil fiind, în perioada de dezvoltare, de alegeri...?

O.L.: Da, cred că a contat foarte mult. Nu am povestit la început, dar îi datorez tatălui meu intrarea pe făgașul muzicii. Eu m-am născut la Slatina. Când aveam trei ani, din întâmplare, un coleg al său, venit la noi în vizită, a descoperit că am auz absolut. Tatăl meu nu știa, dar el mi-l formase, involuntar, prin faptul că asistasem, zi de zi, la multiplele conexiuni între sunete și denumirea lor, când își pregătea orele sau

repertoriul coral. La un moment dat, în finala unui festival coral național, tata s-a întâlnit cu maestrul Vasile Donose și i-a relatat descoperirea. A vrut să vadă cu ochii dânsului, apoi a trimis un reporter de la televiziune, pe domnul Aristide Buhoiu, care a făcut o emisiune. Pe atunci, orașele mari erau închise. Nu puteai să te muți în centrele mari decât cu aprobare. Tata a realizat foarte repede că nu puteam să-mi dezvolt aptitudinile muzicale rămânând în Slatina, așa că a făcut cerere în mai multe asemenea centre. Singurul în care a fost aprobată cererea a fost București, pentru că primarul Gheorghe Cioară văzuse emisiunea.

Ambii părinți m-au ajutat foarte mult și mi-au influențat substanțial devenirea, în primul rând prin modelele pe care mi le-au oferit. Amândoi s-au născut la țară și au avut o copilărie dificilă, cu multe lipsuri. Apoi au lucrat toată viața în învățământ și și-au luat rolul foarte în serios, se pregăteau și acasă, își făceau diverse materiale. Mi-au cultivat anumite valori care au fost ulterior întărite prin contactul cu mentorii mei: respectul față de ceilalți, aproape un cult al muncii, empatia, responsabilitatea, simțul datoriei, perseverența, corectitudinea, autocontrolul, o anumită doză de idealism. Am muncit foarte mult, de când mă știu, uneori până la uitarea de sine. Fac totul cu pasiune, cu implicare, chiar și când răsplata muncii e doar satisfacția lucrului împlinit. Așa am fost crescută. Iar muzica (pianul, compoziția, citirea de partituri) m-a antrenat să pot să cuprind și să coordonez mai multe planuri simultan. Cred într-o viață trăită cu rost, în care îi ajuți pe cei din jur, în care reușești să lași în urma ta ceva mai bine decât ai găsit.

În final, aș vrea să mai adaug faptul că am o foarte bună colaborare cu colegii muzicologi și compozitori din București și din țară. Ne sfătuim și ne sprijinim reciproc ori de câte ori avem ocazia. De asemenea, sunt foarte bucuroasă să constat că sunt mulți tineri muzicologi și compozitori de valoare, pasionați de ceea ce fac, dinamici și dornici să schimbe lucrurile în bine. Într-o lume pragmatică, e nevoie și de puțin idealism.

A.A.: Vă mulțumesc!

SUMMARY

Andra Apostu

A dialogue with musicologist Olguța Lupu

Olguța Lupu is a composer and musicologist, currently Dean of the Faculty of Composition, Musicology and Music Pedagogy at the National University of Music in Bucharest. Her writings are examples of passion and method, two essential components in the definition of a musicologist. Her research in the field of music is carried out with full commitment, each subject is carefully chosen and treated with great care and dedication. Alongside her strictly musical concerns, Mrs. Olguța Lupu is also a beloved pedagogue, a subject that would deserve to be dealt with later, separately: her relationship with students, her love for music education in all its forms, as well as her involvement at administrative level with a mind open to change and innovation are just some of the elements that make up her professional portrait. Without any hint of exaggeration, to these qualities I add with all conviction those of a human nature: empathy, patience, dedication and integrity, which seem increasingly rare today.

CREAȚII

Shadows, *Echoes*, *Sway* de Liviu Marinescu

Ioana Andreea Hrior

1. Trasee stilistice

Alături de compozitorii Gheorghe Costinescu, Sever Tipei, Dinu Ghezzo și Sabin Păutza, Liviu Marinescu este un nume pregnant al grupei americane a diasporei românești. Chiar dacă unele etape ale creației sale componistice par destul de diferite stilistic, în realitate Marinescu rămâne credincios unei atitudini de căutare nu a succesului sau a rezonanței față de curente moderniste, ci a identității în pasajul său către secolul XXI, context în care reflecția asupra actului componistic rămâne esențială: „la mine schimbările de direcție sunt ghidate, justificate în funcție de rezultate și nu în funcție de o anumită ideologie”[1].

În muzica compozitorului Marinescu am identificat trei etape ale compoziției:

1. perioada eterofoniei (1), dedicată maselor sonore, influență a avangardei est-europene, mai ales de la Ligeti, Lutoslawski;

2. direcția postmodernă, cea a citatelor, a polistilismului, a parafrazărilor;

3. perioada eterofoniei (2) cu adăugarea dimensiunii electronice.

Așadar, există o unitate componistică în formă de arc, iar perioadele inițială și cea finală au un element comun, eterofonia. Diferența constă în faptul că Liviu Marinescu introduce în cea de-a treia etapă a creației sale o dimensiune nouă, cea electronică.

---

[1] Andra Apostu, *De vorbă cu Liviu Marinescu*, în *Muzica*, nr. 4, 2019, p. 16.

Tehnologia se schimbă, iar schimbarea orientării spre „mediul electronic” în creația lui Liviu Marinescu s-a produs destul de rapid, sigur, în spațiul american. Utilizarea mijloacelor tehnice extinse reprezintă, în secolul XXI, o direcție deschisă. Dacă ne gândim la dezvoltarea instrumentelor, putem spune că Beethoven a scris diferit pentru pian când instrumentul s-a dezvoltat. Totodată, ne gândim la muzica contemporană care se dezvoltă diferit odată cu apariția instrumentelor noi de percuție în secolul XX, iar „noile instrumente” ale secolului XXI sunt instrumentele electronice (calculator și alte device-uri). Practic, dorința compozitorilor de a crea noi timbralități se poate construi prin intermediul tehnologiei. Este un proces ce implică trei etape: descoperire, construire, reconstruire.

La începutul anilor ’90, lucrările lui Liviu Marinescu, cum ar fi primul său *Cvartet pentru coarde* și *Concertul de cameră*, sunt focusate pe explorarea eterofoniei și a sunetelor în masă, această direcție fiind schimbată ulterior. Experimentele din domeniul sintaxei eterofone au avut un impact semnificativ în dezvoltarea muzicii contemporane (Occident: Pierre Boulez, Mauricio Kagel, Krzysztof Penderecki ș.a; România: Ștefan Niculescu, Theodor Grigoriu, Liviu Dănceanu, Myriam Marbé, Mihaela Vosganian ș.a).[1]. Acestea au fost considerate momente de vârf în istoria muzicii, contribuind la schimbarea paradigmei tradiționale și la explorarea unor noi concepte și tehnici de compoziție. Folosirea unor construcții formale „deschise”[2] pliate pe specificul scriiturii de tip eterofonic are ca scop explorarea unor modalități noi și libere de organizare a evenimentelor sonore, care pot apărea și evolua într-un mod neașteptat, multidirecțional.

Dând curs invitației din partea compozitorului american Edwin London să studieze în SUA, în 1994, Marinescu dezvoltă un interes tot mai mare pentru distorsionarea formelor de compoziție consacrate, precum și utilizarea parafrazei și a citatului. Începând cu *Sonata Quolibet*

---

[1] Conceptul de eterofonie apare la Platon, apoi dispare, și apare teoretizat de Pierre Boulez în *Penser la musique aujourd’hui* (1964). În România, compozitorul Ștefan Niculescu va pune bazele unei teorii cuprinzătoare a eterofoniei prin două studii elaborate: *Eterofonia* (în *Studii de* muzicologie, vol. 5, Editura Muzicală, București, 1969) și *O teorie a sintaxei muzicale* (Revista *Muzica*, nr. 3, 1973).

[2] Termenul „proces” devine aproape surogat pentru termenul „formă”, Umberto Eco utilizând termenul „opera în mișcare”, pentru acest fenomen, în lucrarea sa *Opera aperta*.

(1997), majoritatea lucrărilor de muzică de cameră și orchestră ce au urmat (*Mozamorphosis*, *Déjà Vu*, *Pastiche*, *Bach Variations*, *Über Alles*, *Homage Collage*) implică referințe către muzica trecutului, compozitorul încorporând și transfigurând citatul în discursul muzical.

În ultimii ani, apare un interes reînnoit în combinarea instrumentelor acustice cu tehnicile electronice (reprezentative sunt lucrările *Shadows*, *Echoes*, *Sway*), fapt ce a dus la dezvoltarea unor noi gesturi sonice și crearea unui limbaj muzical mai personal, cât și la o nouă dimensiune dată muzicii, dimensiunea electronică (direcție care în spațiul românesc al anilor ’90 exista sub formă de muzică electronică, însă nu existau spații bine dotate pentru a putea experimenta concret în mediul electronic, iar compozitorii erau limitați în a-și proiecta traseul sonor imaginat).

Lucrările lui Liviu Marinescu au fost apreciate în numeroase festivaluri de muzică nouă din toată lumea și au fost interpretate de orchestre și ansambluri de prestigiu, dintre care amintim: Orchestra simfonică de cameră *Cleveland*, Orchestra Filarmonicii *Bohuslav Martinu*, *Orchestra 2001* din Philadelphia, Orchestra de cameră Radio din București, North-South Consonance și Ansamblul *Archaeus* din București. Odată cu debutul său din București, în cadrul Festivalului Internațional de Muzică Nouă (încă de la prima ediție din anul 1991), la vârsta de 21 de ani, compozitorul și muzicologul francez de origine română Costin Cazaban, în ziarul parizian *Le Monde de la Musique*, descria unul dintre concertele unde Liviu Marinescu a fost coorganizator, alături de alți tineri compozitori și artiști, ca fiind „inventiv în evoluția sa, complet și cu substanță”, promovând „o viziune anticonformistă, neconvențională”[1]. La scurt timp după aceasta, ziarul bucureștean *Actualitatea Muzicală* a apreciat faptul că Liviu Marinescu nu are doar inteligența și maturitatea unui artist modern, dar și abilitatea de a se exprima pe sine prin sunete într-un mod convingător (*Actualitatea Muzicală*, decembrie 2018, septembrie 2015, iulie 2010).

În SUA, muzica sa a fost apreciată în numeroase publicații, dintre care amintim *Philadelphia Inquirer* (aprilie 2006), *The Washington Post* (noiembrie, 2000) și *Los Angeles Times* (decembrie 2002), în timp ce criticii revistelor *The Strad* (martie 2000), *Strings Magazine* (februarie-

[1] Costin Cazaban, *La Roumanie expose son avant-garde*, în *Le Monde*, Paris 10/VI/1991.

martie 2000) și *New York Concert Review* (decembrie 1999) recunosc reala sa putere expresivă și retorica atractivă. Lucrările sale au fost înregistrate și lansate de *Centaur*, *Navona* și *Capstone Records* și publicate de *Societatea americană a compozitorilor*.

Dedicat în aceeași măsură mentoratului tinerilor muzicieni[1], Liviu Marinescu a predat numeroase cursuri de teorie și compoziție la Conservatorul Colburn, Colegiul Concordia, MN, Universitatea din Maryland și a fost invitat ca profesor la Conservatorul Trondheim, Norvegia, Universitatea Palacky din Republica Cehă, dar și la Universitatea Națională de Muzică din București. Din 2002 devine coordonatorul Departamentului de Compoziție și Teorie Muzicală al Universității de Stat Northridge, California, obținând numeroase premii și burse din partea comisiei Fulbright, Centrul de muzică americană, ASCAP.

2. Lucrări cu mediu electronic

Pe traseul muzicii electronice se plasează și cele trei lucrări ale compozitorului Marinescu, care mânuiește cu pricepere sunetul pe care îl preia din surse acustice și îl eșantionează cu minuțiozitate, dar și structurile tridimensionale cu multiple posibilități în planul expresiei artistice.

În continuare vom analiza trei dintre lucrările compozitorului, în care sunt combinate sursele acustice cu cele electronice.

➢ *Shadows* (2013) pentru pian și sunete electronice

Niciodată alegerea unui titlu nu este întâmplătoare. Ea ascunde o intenție profundă a autorului de a cerceta într-o zonă estetică care-l interesează și unde simte că poate exploata la maxim propria pasiune și

[1] Predând de 17 ani la Universitatea californiană, Liviu Marinescu se simte responsabil de direcția în care evoluează studiul compoziției și renunță la ideea de a le prezenta studenților săi „modele fixe” sau „direcții singulare” cu privire la studiul compoziției. „Mi-am dat seama că e mult mai bine să le dau o anumită libertate de mișcare, să-i las să scrie între anumite repere lucrările pe care ei le doresc, pentru interpreții pe care îi cunosc și îi doresc”. Vezi Andra Apostu, *De vorbă cu Liviu Marinescu*, în *Muzica*, nr. 4, 2019, p.16.

cunoaștere. *Umbrele*, pentru oamenii cultivați, sunt esențiale în înțelegerea însăși a vieții. Așa cum nu există lumină fără întuneric și muzică fără pauză, umbra este de fapt proba vie a existenței omului. Omul nu-și pierde umbra decât în clipa în care moare. Aici ar fi un punct de plecare, poate trecând pe la umbrele din peștera primordială din scrierile lui Platon[1], acele umbre prin a căror prezență ni se sugera misterul, spre tot ceea ce își păstrează curiozitatea inspirând teamă și dorință de perfecționare. Mai departe, ne putem opri asupra umbrelor din „Divina Comedie" a lui Dante Aligheri sau mai târziu, odată cu apariția perspectivei în Renaștere, acele umbre care fac trecerea de la reprezentarea bidimensională a icoanelor lui Giotto spre guașele lui Boticelli din *Nașterea lui Venus* sau *Primăvara*. Cu siguranță compozitorul este mai degrabă preocupat de aceste lucruri decât de o tehnicitate muzicală – pe care oricum o stăpânește.

O înțelegere diferită și mult mai subtilă a noțiunii de umbră ne vine din civilizația orientală, și aceasta a pus stăpânire asupra gândirii noastre încă din perioada impresionistă când pictorii au înțeles că lumina este mai importantă decât culoarea, și momentul trăit este mai important decât cel fixat pe pânză, definitiv, mortificat. La impresioniști până și umbrele sunt colorate, și nu sunt zone de gri sau negru, ele preiau culorile din jur contribuind la exuberanța generală a tablourilor. Dar pentru orientali, mai ales atunci când aceștia își plasează puținele obiecte în spațiul pe care-l ocupă, umbra pare să devină mai importantă în construirea imaginii. Ne gândim la spectacolele bazate pe lumini interioare ale gheișelor și geikourilor, sau la teatrul Nō. Simpla dispoziție a unei cești de ceai (în ritualul ceaiului) pare să dea importanță mai mare lichidului verde din umbră decât ceștii în sine. Umbra accentuează totdeauna misterul. De fapt, observăm că și relația cu lumina din casele chinezești sau japoneze este mult diferită de cea a occidentalilor. Ei se retrag în fața luminii și-și găsesc refugiul în umbră.

Cu siguranță că aceste lucruri nu-i sunt străine compozitorului. Într-o mișcare pe care o putem integra tot genului de teatru instrumental, observăm cum, pornind de la contemplația propriului corp, compozitorul își descoperă umbra care se întinde deasupra pianului și care are această capacitate extraordinară de a prelua formele acestuia, de a se insinua prin toate unghiurile, cotloanele, uneori alungindu-se, alteori micșorându-se în funcție de amplasarea sursei de

[1] Mitul cavernei, Platon, *Republica*, Editura Antet, 2010, p.218.

lumină. Jocul lui cu corpul și umbra este explicit prezent în partitură, atunci când atinge o clapă, și o altă parte a corpului, în extensie, atinge o coardă. De fapt, autorul nu face altceva decât să se transforme într-un actant al cărui trup devine parte integrală a partiturii, corpul său este o formă de scriitură integrat propriei estetici. În dialog cu sine însuși compozitorul nu poate și nu vrea să facă abstracție de umbră pentru că aceasta îi redimensionează discursul muzical căruia îi adaugă o componentă sensibilă și volatilă, umbra. Sunt umbre ale unor teme muzicale enunțate la început și reinterpretate.

Shadows pentru pian și sunete electronice (2013) a fost interpretată în România în anul 2014. În anul 2018 a fost interpretată la Festivalul de muzică electroacustică „Grains of Sound" din San Francisco, iar în 2017 a fost interpretată de către pianistul Keith Kirchoff la California State University Northridge. Mai mult, lucrarea a fost interpretată de peste treizeci de ori de numeroși artiști și înregistrată la *Centaur Records*.

Este o lucrare pe care compozitorul și-a dorit să o realizeze, pentru că, spune el: „am fost pianist, sunt pianist și mă tem să scriu pentru pian, pentru că nu vreau ca mâinile să ia decizia în ceea ce privește ce se întâmplă în piesă. Nu vreau să ajung în situații care-mi sunt cunoscute din prisma repertoriului muzical pe care l-am studiat."[1]

A studiat și cercetat repertoriile pentru pian ale secolului XX, în special pe cele ale compozitorului Ligeti (*Studii pentru pian*, *Concert pentru pian*, lucrări camerale pentru pian), Olivier Messiaen, George Crumb[2] (*Makrokosmos*), ajungând la concluzia că a scrie încă o lucrare pentru pian solo este o pierdere de timp. Sigur că relatarea este puțin exagerată, dar din prisma „compozitorului", Marinescu s-a gândit la o nouă fațetare a pianului. Muzica s-a schimbat (odată cu noua societate modernă), însă instrumentele „clasice" nu au evoluat atât de mult – excepție făcând percuția.

Lucrarea *Shadows* reprezintă o explorare a timbrurilor prin utilizarea unui „pian total/complet". Preocupările compozitorilor post-Cage s-au îndreptat mai degrabă către sunetul profund obținut prin diferite obiecte/tehnici extinse de producere a sunetului: smulgerea sau lovirea corzilor. Aceste obiecte devin nesemnificative în sine și nu mai este analizat gestul ca atare, ci mai ales efectul muzical al acestora.

---

[1] Liviu Marinescu, conferință susținută în cadrul SIMN, 2019, UNMB.

[2] Cu George Crumb compozitorul Marinescu ia lecții de compoziție în anii '90.

Compozitorii descoperă o lume nouă, bogată, anunțată de Cage, dar revalorificată artistic și redimensionată prin multitudinea încercărilor și cercetărilor diferitelor fațete ale acesteia. Dacă ar fi să facem o comparație cu alt model din muzica modernă, acesta ar fi Messiaen și redescoperirea sunetului din natură.

Compozitorul a înregistrat diferite tipuri de sunete, fascinat în a cerceta toate posibilitățile de utilizare ale pianului: în interiorul pianului, cu claviatură, fără claviatură, apăsând o tastă și blocând o coardă, folosind pedala, astfel ca piesa să pună în evidență posibilitatea unui pian „total" (dincolo de ideea pianului preparat), pian la care este greu să interpreteze un singur muzician. Compozitorul realizează texturi instrumentale ingenios alcătuite și distribuite în spațiul sonor ca volume, densități și culori. Optând pentru continuitate și omogenitate a materialului sonor, Marinescu își consolidează, cu fiecare lucrare, sistemul componistic, iar în lucrarea de față acesta constă în conjuncția câtorva ingrediente: sunete repetate, motive melodice cromatice, tremolo-uri, note simbol, sunete electronice.

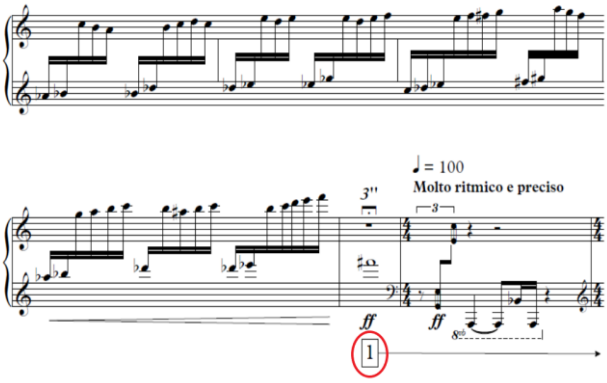
Marinescu, în *Shadows*, se arată interesat de o scriitură instrumentală eficientă și totodată de o arcuire formală echilibrată.

Astfel, *Shadows* este structurată în două planuri:

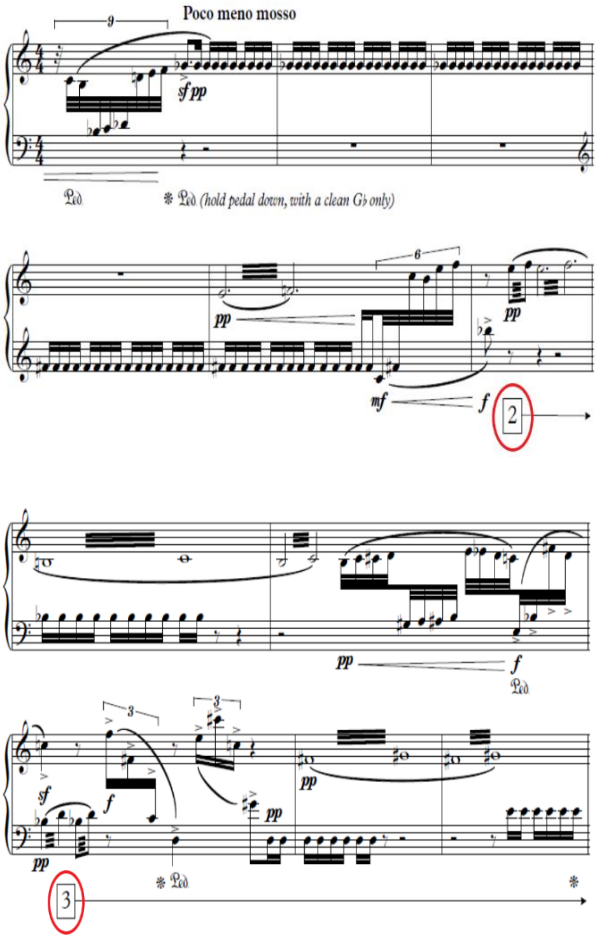
- primul face referire la sunetele produse de claviatură;
- cel de-al doilea este alcătuit din sunetele din afara claviaturii, sunetele fiind înregistrate.

Însă, compozitorul s-a gândit cum să scrie o lucrare pentru pian în condițiile în care repertoriul este foarte vast (idee asemănătoare cu cea a lui Schönberg care se întreba dacă se mai poate scrie muzică bună în do major).

Pentru a interpreta lucrarea este necesar un computer sau un dispozitiv similar prin care un set de 24 de fișiere audio să poată fi declanșat. În partitură sunt marcate momentele în care fișierele preînregistrate ar trebui să fie pornite, cu numere încadrate în pătrate începând cu pagina a 2-a. În timp ce în multe situații fișierele audio trebuie să fie pornite pe timp (nr. 1 de exemplu), în multe alte situații este necesară o mică întârziere (nr. 2, 3) – defazare.



ex. 1: Pornirea fișierelor audio pe timp



ex. 2: Pornirea fișierelor audio pe parte de timp

Cu o configurare corectă, un software avansat și numeroase repetiții, fișierele preînregistrate pot fi pornite de interpret (cu ajutorul unei pedale de picior sau un dispozitiv similar), deși un ajutor suplimentar din partea altei persoane, care poate monitoriza volumul și echilibrarea sonoră, este recomandat. În alcătuirea celor 24 de fișiere audio, compozitorul Marinescu a recurs la o multitudine de efecte sonore, noi timbralități obținute cu ajutorul fie al altor obiecte ce acționează pianul (obiecte din metal), fie cu ajutorul corpului instrumentistului (glissando cu degetul pe corzi, lovire, ciupire). Marinescu experimentează potențialitățile pianului fie din dorința de a crea originalitatea cu orice preț ori de a disloca noutatea cu orice mijloace. Compozitorul, în ipostaza sa de explorator, recurge la livrarea unor noi spații în domeniul timbrului sonor, al surselor emițătoare, al mecanismelor sau proceselor trans-muzicale.

Sigur că amplasamentul boxelor depinde de sală, de tipul de scenă și de pian. În afară de distanța dintre boxe, principalul obiectiv al configurării finale este de a crea un spațiu acustic unde pianul și sunetele preînregistrate pot fi percepute ca un întreg, pe cât de mult posibil. Din acest motiv amplasarea boxelor prea departe sau prea aproape de public nu este recomandată. Volumul trebuie ajustat astfel încât nici pianul și nici sunetele preînregistrate să nu pară ieșite din context. De exemplu: o amplasare ideală a boxelor și configurarea volumului sau setarea volumului vor permite ca fișierul 21 din pg. 13 să se integreze perfect cu partea solistică a pianului.

Indicațiile de tempo pot fi ajustate din când în când mai ales atunci când în partitură este indicat *poco rubato*. Toate clusterele notate pe parcursul partiturii trebuie să includă atât clapele albe cât și pe cele negre ale pianului.

Experimentul în muzică are rol de necesitate. El este vehiculul prin care muzica își testează potențialul. El nu trebuie impus, însă pentru un compozitor este obligatoriu să-l perceapă ca o direcție componistică.

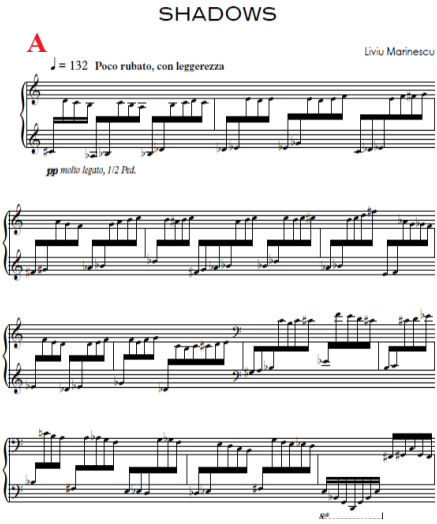
În ceea ce privește arhitectura lucrării, patru mari secțiuni stau la baza construcției acesteia: A, B, C, D, variațiile lor și Coda (1 și 2). Ca formă am putea spune că este o temă liberă cu variațiuni. Astfel:

- A: A inițial, A1, A2, A3
- B: B inițial, B1
- C: C inițial, C1, C2, C3, C4
- D: D inițial
- Coda (1 și 2)

Secțiuni	A	B	C		A1	Coda1	D	C3	A2	C4	A3	B1	Coda 2
			C1	C2									
Fișiere audio		1											
			2										
			3										
			4										
			5	**5**									
					6								
					7								
					8								
					9								
					10								
					11								
					12								
					13	**13**							
							14						
							15						
							16	**16**					
								17					
								18					
								19	**19**				
										20			
										21	**21**		
												22	
													23
													24

Ordinea apariției secțiunilor și ordinea apariției fișierelor audio

Secțiunea A, în care compozitorul folosește înlănțuiri melodice alcătuite din ciorchini de șaisprezecimi, e ca o fugă alienată prin apariția sonorităților neobișnuite ale pianului, cu siguranță un rapel la memoria afectivă a artistului tributară unor sonorități profund ancorate în sine.



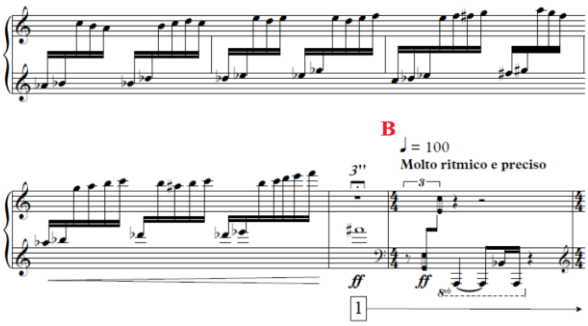
ex. 3: Secțiunea A

Dacă am elimina sursa electronică, lucrarea *Shadows* ar părea o pastișă după Bartók, iar întorsăturile melismatice par a fi din *Muzica pentru corzi, percuție și celestă* a compozitorului maghiar, ceea ce nu ne-ar interesa astăzi. Remarcabil mi se pare a fi jocul celor două lumi sonore suprapuse (acustică și electronică), ca o pendulare între polifonie redimensionată și eterofonie, elemente ce definesc materialul sonor din secțiunea B. Fiecare număr al fișierelor audio este notat în partitură la momentul la care acesta trebuie să se suprapună cu linia melodică a pianului. Fiind un perfecționist al sonorităților, Marinescu alege practic două surse sonore realizând o muzică mixtă în care folosește sunete acustice și sonorități neconvenționale eșantionate și transformate cu migală în fișiere audio, obținând astfel un rezervor sonor relativ omogen între pian și mediul electronic.

Pianul preparat vine și el din trecut, un trecut nu senzorial ci mai degrabă cultural, un punct de plecare către o orientare postmodernă. În felul acesta descoperim trei poli prin care compozitorul acționează:

- Bartók
- Cage
- Și cel mai obscur, cel mai greu de definit este fondul muzical alcătuit dintr-o multitudine de sonorități provenite din afara muzicii - așa cum o înțelegem în mod tradițional.

Utilizează ca indice pentru interpretarea secțiunii B, indicația „molto ritmico e preciso”, întreaga secțiune fiind încadrată în măsura de patru pătrimi.



ex. 4: Secțiunea B

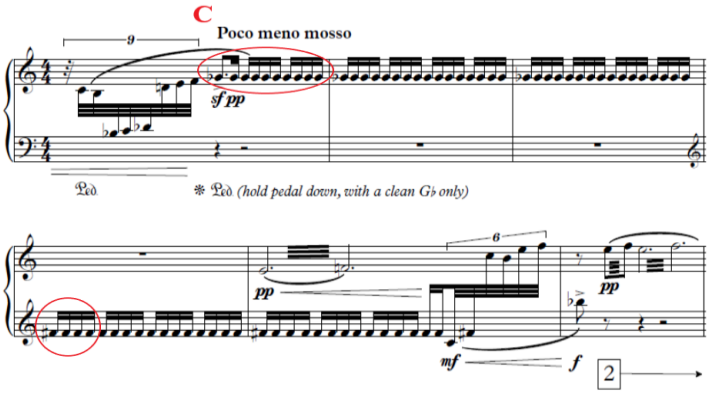
Marinescu sugerează melodia, fără să o împlinească. Se oprește în punctul în care ascultătorul are senzația că a sesizat debutul melodiei.

El operează cu contrapunctul așa cum îl înțelegem în teatru atunci când situația este răsturnată, redirecționată pentru a evita previzibilul.

În *Shadows*, temele și transformările lor nu creează contraste puternice, rupturi violente, ci se subordonează unei atmosfere generale în care melodicitatea nu este străină de la o secțiune la alta, impresia generală fiind a unei umbre a muzicilor trecute și prezente, prin metoda diluării și a limitării, lăsând loc liber imaginației ascultătorului sau analistului aplicat.

La nivel ritmic, obținerea multiplicității pulsațiilor, preferința pentru complexitatea orizontală, dar și tendința către multistratificare ritmică și timbrală sunt elemente constitutive cu care compozitorul operează în construcția lucrării. El afirmă prin acestea multiplicitatea posibilităților de reașezare, reorientare, asociere, disociere într-o încercare aproape ludică de a demonstra o virtuozitate care-i este proprie. Trecerile dintre secțiuni se fac atât prin suspendarea totală a discursului (transferă la nivel formal întreruperea prin pauză a discursului), cât și prin rarefierea acestuia.

Se întâmplă în secțiunea C, care se divide în C1 și C2. Sfârșitul primeia și începutul celei de-a doua secțiuni se realizează printr-o pauză cu funcție sintactică[1]. Marinescu, în secțiunea C folosește o formulă ritmică ostinată, pe sunetul sol bemol, transformând-o apoi și pe alte centre (mi, si bemol, fa diez), deci sublinierea unui sunet și prin aceasta stabilirea unor ierarhizări, unor repere.

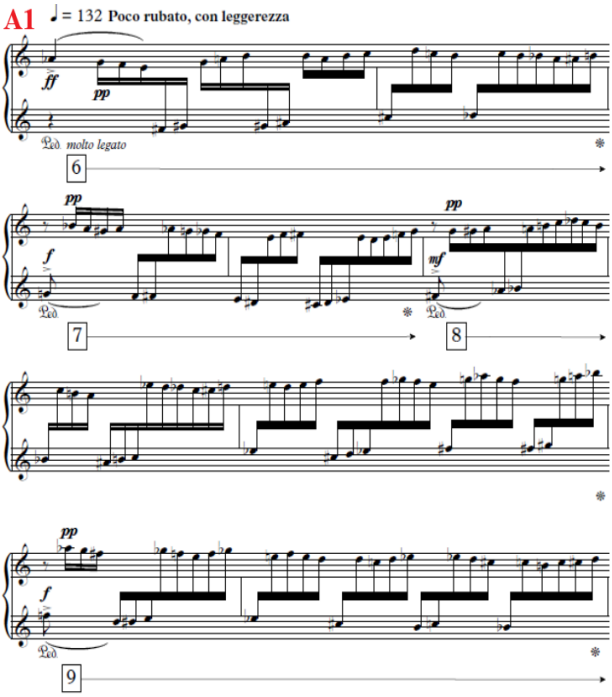


ex. 5: Secțiunea C. Utilizarea „notei repetate”

[1] Olguța Lupu, *Ipostaze ritmico-temporale în muzica primei părți a secolului XX*, Editura Universității Naționale de Muzică București, 2005, p. 134.

Aceste formule repetate au, pe parcursul întregii secțiuni, diferite funcții: formule generatoare (începutul secțiunii), formule tranzitorii (pg. 5), formule concluzive (prima măsură, pg. 7), acumulative (pg. 6), sau cu rol de culminație. Melodia, în contextul figurării repetitive, a reprezentat o trăsătură specifică a lumii sonore la începutul anilor ’70 (de pildă Luciano Berio – *Agnus*).

Odată cu fișierul audio nr. 6 apare prima variație a secțiunii A (variat), A1. Liniile melodice sunt construite din țesături dense, cromatice, suprapuse cu cele ale mediului electronic.

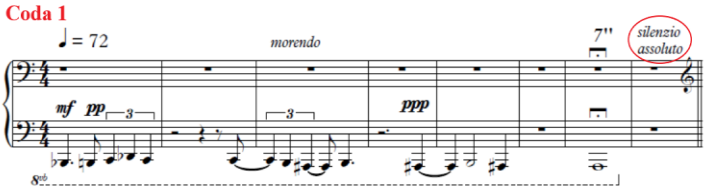


ex. 6: Secțiunea A1

Se poate remarca o anumită tendință de desființare a ritmului încadrat în măsură, realizat prin indicația „molto rubato”, însă păstrând elementul pulsatoriu, șaisprezecimea, și crearea unor relații de eliberare de rigorile metrice între diversele motive melodice. Noua variantă a „A-ului” se caracterizează prin prezența a 8 fișiere audio (de la nr. 6 la nr. 13) care se schimbă odată cu schimbarea motivelor melodice. Fiecare schimbare motivică este subliniată printr-un sunet generator, astfel se

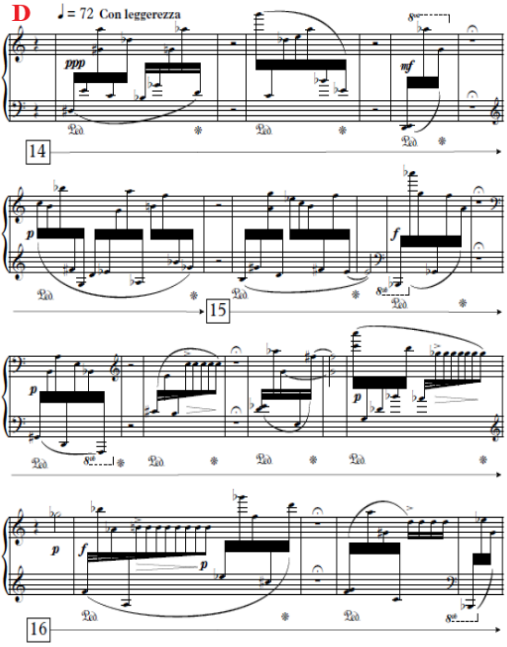
creează o scară alcătuită din 9 sunete: la bemol – sol - fa diez – fa – mi - mi bemol – re – do - si bemol.

Între secțiunea A1 și debutul secțiunii D compozitorul introduce o Codă scurtă, plasată în registrul grav, cu material tematic diferit. Balansul surpriză-predictibil este coordonat cu finețe, surpriza fiind dată de dinamica de tip pp, ppp, sunetul pierzându-se treptat (indicația „morendo”), ca în final compozitorul să adere la tăcerea absolută (silentio absoluto) în muzică.



ex. 7: Coda 1

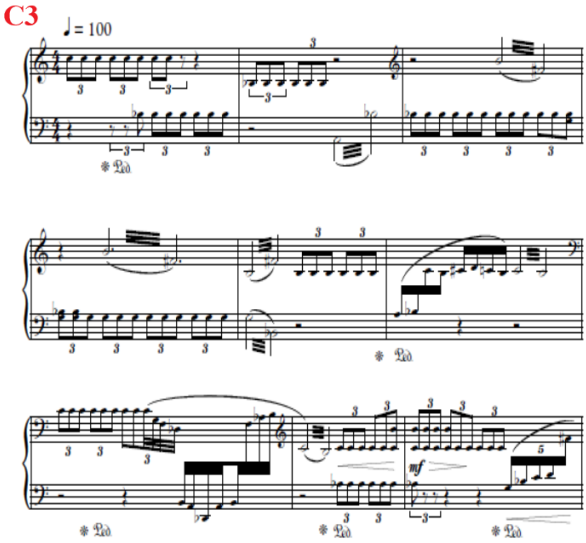
În secțiunea D, orientată în jurul unei pulsații de doi timpi, Marinescu propune motive melodice scurte, delimitate prin pauze, fiecare pauză fiind generatoarea pornirii și schimbării fișierelor audio (de la nr. 14 la nr. 16).



ex. 8: Secțiunea D

Fără a fi izoritmică, derularea ritmică a întregii secțiuni D se apropie foarte mult, prin continuitate și minimul de valori utilizate, dar și prin reutilizarea motivică a notei repetate, de secțiunea C. Uneori Marinescu se folosește de pauză pentru a-și organiza sintactic expunerile, fie ele motivice sau de secțiune.

Finalul secțiunii D pregătește, prin apariția motivului alcătuit din repetarea unui sunet, apariția unei alte secțiuni a C-ului, și anume secțiunea C3.

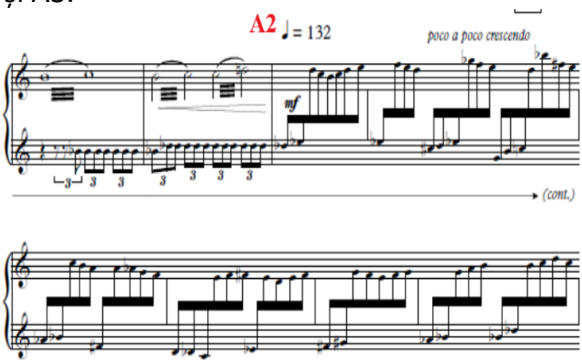


ex. 9: Secțiunea C3

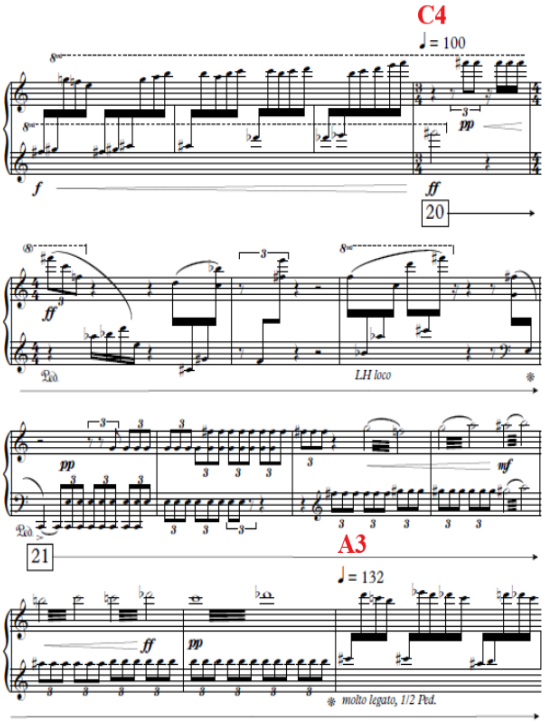
Relația între centrii sonori do - si bemol și utilizarea tremolo-ului pe o relație intervalică de secunde mici și cvarte sunt elemente care evidențiază orientarea compozitorului spre explorarea interioară a sunetului, spre o „nouă consonanță[1]”. Urmărind liniile secțiunilor principale, observăm o nouă direcție pe care compozitorul o alege, fără să se rupă cu brutalitate de ceea ce ne-a prezentat inițial. Este o continuare a temei umbrei care se regăsește prin forma generală, dar nu

[1] Cel care a pledat pentru un nou tip de discurs sonor, în care fundamentala să fie păstrată timp îndelungat, iar armonicele să fie cele apropiate acesteia a fost Corneliu Cezar: „muzica pe rezonanța naturală având o fundamentală prelungită”. Este primul care propune o nouă idee, cea a „noii consonanțe”. Octavian Nemescu, *Istoria muzicii spectrale*, în *Muzica*, nr. 5, 2015, p. 12.

identic, ea pare a fi ceea ce era și înainte, conține amintirea nașterii inițiale și se dezvoltă totuși într-o nouă cromatică, într-o nouă spirală. În felul acesta, muzica lucrării nu merge neapărat pe o liniaritate previzibilă, ci se rotește în spațiu ajungând în aceleași puncte, dar cu ascensiune pe verticală. Astfel, înțelegem rostul prezenței secțiunilor variate A2, C4 și A3.

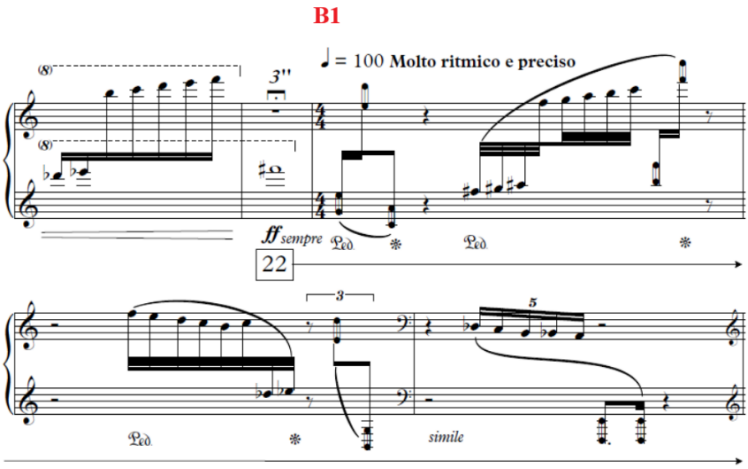


ex. 10: Secțiunea A2



ex. 11: Secțiunea C4 și A3

Secțiunea B1 reprezintă o întoarcere la simetrie și ordine ritmică, fiind o altă variantă a B-ului. Compozitorul utilizează sunetele do și la ca univers sonor în jurul cărora sunt alcătuite traseele melodico-ritmice.



ex. 12: Secțiunea B1

Există în întreaga lucrare o pendulare între ritmul încadrat precis în măsură și cel lipsit de măsură, compozitorul păstrând permanent pulsația valorii ritmice scurte.

Dacă Beethoven folosește coda într-un fel inspirator în Sonata pentru pian „Waldstein”, cred că Marinescu este mai degrabă alături de Ligeti – și el are lucrări care se termină într-un mod neașteptat (ex: prima mișcare din cel de-al doilea cvartet de coarde, ori lucrarea *Hungarian Rock*). Coda din finalul lucrării reprezintă o întoarcere la calmul melodic, lăsându-ne pradă unei atmosfere pe care o întâlnim în muzica ambientală. Este ca o închidere într-o ramă unde frumosul pare să înlocuiască impetuozitatea dramatică.

Nevoia de a introduce noi tipuri de timbralități vine din sentimentul de epuizare a instrumentului, a posibilităților acestuia, știut fiind faptul că autorul și-a exprimat în numeroase rânduri refuzul de a continua să compună pur și simplu o muzică care să se adauge celorlalte compoziții preexistente. Astfel, folosește instrumentul ca o coloană vertebrală – în acest caz – din care se ramifică umbre materializate prin sunete electronice alături de cele acustice. În felul acesta, asistăm la o multiplicare prin umbre, la o redimensionare a spațiului sonor. Prezența umbrei dovedește atenta observare a realităților ambientale, bogăția

materialului sonor care ne înconjoară, și, iată, care poate să se manifeste infinit prin alăturare, prin asociere. Compozitorul nu caută virtuozitatea prin melodie, ci la nivel de țesătură acustică.

- ***Echoes* (2009) pentru flaut și sunete preînregistrate**

La fel ca în lucrarea precedentă, remarcăm importanța titlului. Acesta nu are neapărat menirea să explice conținutul, ci este mai degrabă o direcție de cercetare cu trimiteri în multe domenii ale culturii. Dacă în fizică ecoul este propagarea sunetului prin multiplicare (ecoul într-o cutie metalică, ecoul în munți), în muzică poate avea, pe lângă semnificația de repetabilitate și multiplicare, și valoarea reflexiilor date de oglindiri în cazul imaginilor constituite de interpreții aflați în scenă. Ecoul este o reflexie a sunetului așa cum imaginea poate avea propria sa reflexie în oglindă.

Prima idee care a condus în cele din urmă la crearea piesei *Echoes* (2009) a apărut în anul 2002 când compozitorul Marinescu lucra la o piesă similară pentru saxofon și sunete preînregistrate intitulată *Bach Variations*. Fiind conștient de marile lucrări pentru instrumentele solo și mediu electronic ce căpătaseră rădăcini încă din 1960 (*Nautilos* de Anatol Vieru, *Taaroa* de Corneliu Cezar, *Gradeația* și *Natural* de Octavian Nemescu) compozitorul își propune să continue (într-un fel) tradiția predecesorilor săi, și încearcă să dezvolte muzica într-un plan profund, adăugând ritmurilor și arcurilor melodice diferite modalități de emitere a sunetului, care îi permit o îmbogățire a materialului sonor dispersat în spațiu, pus în mișcare fizic. Aceste încercări accentuează expresia sa tridimensională, ducând la construirea unei arhitecturi noi cu multiple posibilități în planul expresiei artistice.

Marinescu, față de alți compozitori, este atras de intervenția umană și de mediul electronic, dându-le acestora posibilitatea de a participa, aproape uman și în timp real, la actul muzical.

Dacă un instrumentist nu simte uzura timpului, el devenind practic din ce în ce mai bun cu trecerea aniilor prin perfecționarea tehnicilor și rafinarea talentului, nu același lucru se poate spune despre echipamentele electronice. Tehnologia, în ciuda spectaculozității în momentul apariției sale, se epuizează cu rapiditate fiind înlocuită de o altă tehnologie. Ce face compozitorul în acest caz? El o umanizează prin interacțiune (interpret - device), o transformă într-un nou instrument

care, spre deosebire de cel clasic, are o versatilitate ce trebuie însă folosită cu măsură și inteligență.

În lumea tehnologiei nimic nu este mai problematic decât folosirea echipamentelor și a tehnicilor învechite sau demodate. Luând în considerare cele mai recente apariții în ceea ce privește procesarea sunetului live, ce implică tehnici și dispozitive interactive, o întrebare firească a apărut încă de la început în mintea compozitorului: în ce măsură muzica electro-acustică ce include sunete pre-înregistrate și-a păstrat validitatea? Un alt aspect: compozitorul s-a gândit la un posibil pericol cu privire la crearea unei lucrări care la un moment dat să sune demodat doar din cauza folosirii unor timbruri procesate ce se vor degrada în cele din urmă pe măsură ce apar noi generații de sunete. Eșantionarea (sampling) instrumentelor și a vocilor, precum și menținerea coloritului lor natural sunt pași esențiali în crearea lucrărilor electro-acustice cu un impact îndelungat. Există la Marinescu gustul pentru *live* și interactiv, însă compozitorul nu pare interesat în mod particular de procesare.

Prin urmare, majoritatea sunetelor preînregistrate din lucrarea *Echoes* au o origine naturală, fiind preluate de la flaut bas, alto, flautul în do și cel piccolo. Editarea digitală a acestor eșantioane a fost minimă, iar mixajul final gândit pentru a sugera prezența câtorva interpreți pe scenă, amplasați în diferite locuri. De aceea, dorința principală a compozitorului nu a fost să adauge o dimeniune nerealistă a timbrului tradițional de flaut, ci să multiplice prezența interpretului de pe scenă prin crearea unui spațiu sonic extins.

Cât despre public, acesta poate privi această lucrare ca o serie de ecouri și dialoguri dintre figura centrală – interpretul – și imaginile sale oglindite.

Lucrarea a fost prezentată în data de 2 martie 2012, la CSU Northridge. Preînregistrările au fost create de Daniel Kessner care l-a ajutat pe compozitor să înțeleagă tehnicile de interpretare contemporană la flaut. *Echoes* îi este dedicată.

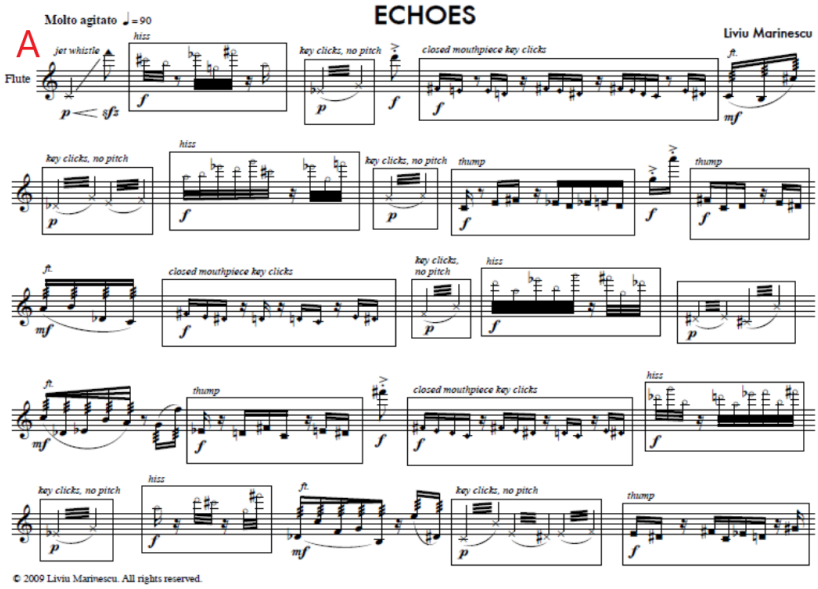
În privința construcției în ansamblul ei, *Echoes* continuă explorarea modurilor și arhetipurilor derivate din seria armonicelor superioare. Este practic o influență a spectralismului francez al anilor ’70, îmbogățit conceptual de către compozitorii francezi Gérard Grisey - *Vortex temporum*, Tristan Murail - *Gondwana* (1980), în care propune o abordare riguroasă cu privire la tranzițiile timbrale ce survin în cadrul

unor spectre complexe precum cele ale sunetului de clopot, Michaël Lévinas - *Etude sur un Piano*-Espace (1977).

Este practic o recuperare a modelelor sonore fundamentale, cu baze naturale și valențe profund simbolice ce pot îmbrăca forme diferite de expresie.

Succesiunea armonicelor mai multor fundamentale, explorarea interioară a sunetului caracterizează lucrarea *Echoes*, desfășurând spectrele armonice a 3 centri sonori (3 fundamentale): do - fa - sol.

La început, fiecare notă imită primele 16 armonice, sunetul fundamental și secundarele lui, pornind de la nota fa sau sol, urmate de apariția lui do ca un nou centru sonor în a doua și a treia secțiune.



ex. 1: Secțiunea A, cu centrul sonor pe sunetele fa, sol

Practic, cele trei secțiuni ale lucrării se concentrează pe timbru – secțiunea A, armonie – secțiunea B, ritm – secțiunea C. În aceste trei secțiuni compozitorul prezintă o muzică lineară, cromatică, cu un grad avansat de complexitate ritmică și o atmosferă sonoră misterioasă. Efectele acustice sunt produse de un joc ingenios, o muzică a sferelor pentru flaut și sunete preînregistrate. Există reverberații ciupite și linii pulverizate care se sparg de un perete imaginar, revenind în cele din

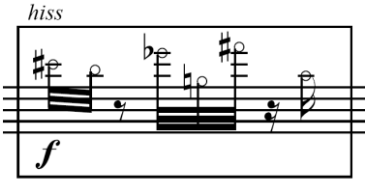
urmă. Ele cresc, se contractă și se pliază într-un joc de flaut și bandă care duce în cele din urmă la efecte alungite, plecând și reapărând la nesfârșit. Amestecuri de sonorități prin tehnicile extinse de interpretare la flaut, respirație înăuntrul și în afara instrumentului, sunete onomatopeice și un dialog continuu sunt câteva elemente ce descriu construcția lucrării.

Pe tot parcursul piesei sunt prezentate diferite tehnici extinse ale flautului:

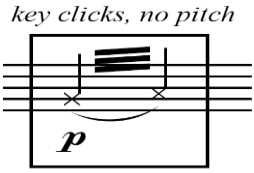
- clustere (multifonic);
- efecte sonore - sâsâit, fâlfâit, variație de ton cu ajutorul limbii instrumentistului, apăsat/articulat pe clape.

Se propune astfel o explorare, deloc surprinzătoare, a potențialităților sonore ale flautului. În secțiunea A avem expuse diferite modalități de emitere a sunetului:

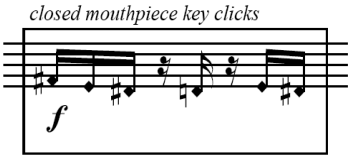
1. aerat, sunet fâsâit, nefocusat, similar cu un ton rezidual



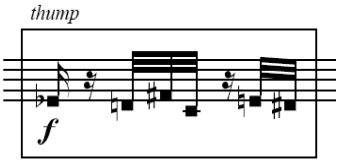
2. instrumentistul suflă foarte încet aerul și realizează un tremolo din apăsatul clapelor iar înălțimea sunetului ar trebui să fie insesizabilă



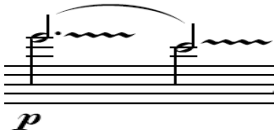
3. instrumentistul acoperă ambușura complet cu gura și apasă pe notele indicate iar înălțimile rezultate ar trebui să sune întotdeauna la interval de 7M sub notele scrise



4. acoperă ambușura complet cu buzele și împinge limba spre buze, folosește digitația specifică registrului grav iar rezultatul sonor ar trebui să fie acela al unui interval de 7M sub notele scrise

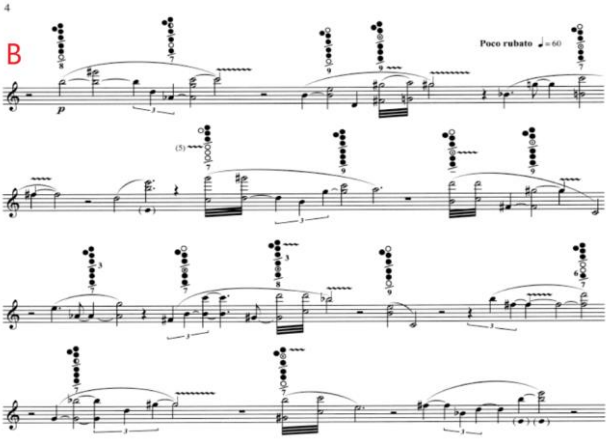


5. triluri sau tremolouri la unison, putând fi produse prin alternarea a două digitații diferite



Se înfiripă un joc dialogat între sonoritatea inițială a flautului și „ecourile lui” generate prin multitudinea de efecte sonore create prin tehnici noi de emitere a sunetului.

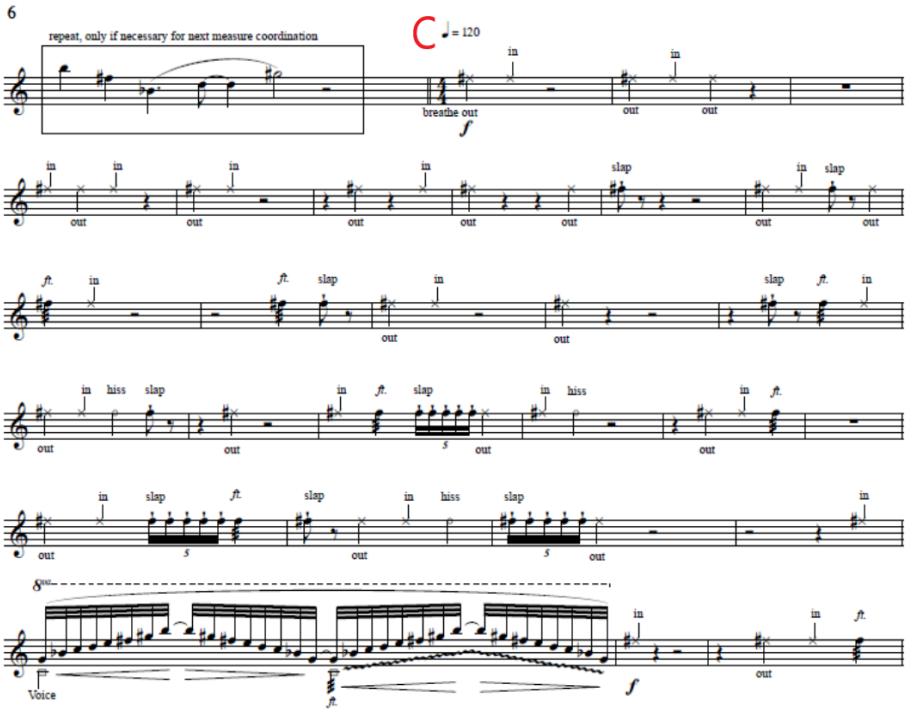
Secțiunea B prezintă diferite „ecouri” sonore prin utilizarea unor sunete preînregistrate prezentate multifonic. În ciuda intervenției prin elemente preînregistrate, diferența dintre sunetul natural produs în mod fizic de interpret față de cea preînregistrată este aproape imperceptibilă. Impresia generală este aceea de întreg armonios și credibil.



ex. 2: Secțiunea B

De fapt, în societatea de astăzi interferențele dintre lumea naturală și cea artificială au devenit atât de prezente încât am ajuns să ne familiarizăm cu ele.

În secțiunea finală, ritmul devine elementul structurant și exploziv esențial. Energia derivă aici mai cu seamă din modurile de atac ale instrumentistului, decât din tehnica dezvoltării motivelor. Ceea ce dă coeziune întregului este deducerea tuturor motivelor dintr-un nucleu comun care este sunetul fundamental fa cu care compozitorul creează diferitele jocuri ritmice. Mai mult, utilizează armonicele sunetului do într-o scară ascendentă și descendentă, fiind ca un semnal melodic pentru întreaga secțiune ritmică. Do și fa reprezintă o primă ușă către un univers sonor, iar dialogul creat între cele două sunete-pilon oferă piesei stabilitate armonică. Flautul devine, în acest caz, percuție. Această preocupare pentru sonoritățile percutante a reprezentat un element central al principiului muzical, deoarece a dramatizat nevoia ca muzica secțiunii finale să fie structurată pe baza duratei.



ex. 3: Secțiunea C

Secțiunea C se bazează pe o secvență de numere care definește proporțiile de durată: 4-3-1-4-3-1-4-4-4-4-4-4-4-4-1-3-1-3-4-4-4-4-1-3-4-4-4-4-3-1-4-1-3-1-3 etc.

Marinescu pornește de la ideea utilizării unui sunet fundamental cu armonicele sale. Obligativitatea partiturii impune un joc aproape imperceptibil al instrumentistului care-și contorsionează fața într-o mișcare de mască dinamică, împingând-ul către realizarea unei măști personale, expresive. Și aici există elemente ale teatrului instrumental.

Liviu Marinescu adoptă o abordare deschisă și curioasă față de muzică; el nu se bazează pe rigiditatea unei strategii predefinite, ci răspunde la propriile sale impulsuri interioare și acumulări compoziționale[1]. Liviu Marinescu a captat ecourile prin poliritmuri sincopate, urmate de zone mai liniare, permițând în cele din urmă ca toate reverberațiile să se relaxeze în spațiu.

➢ *Sway* (2013) pentru percuție și mediu electronic

Titlul indică diferite tipuri de mișcare (înainte și înapoi) care apar în piesă: vizuală, sonoră și conceptuală. Într-un spectacol *live*, trecerea de la toba mare la tamburi joase sau de la butoaie la metale este destul de evidentă din punct de vedere vizual. De fapt, în prima măsură, interpretul se mișcă rapid de la dreapta la stânga într-un singur gest care se va extinde pe parcursul desfășurării lucrării.

Într-o mișcare amplă, întreaga piesă se bazează pe o schimbare între accentul pus pe tobe, urmat de cele ale instrumentelor din metal din secțiunea din mijloc și o revenire la tobe la final. La un nivel aprofundat, piesa pendulează între ceea ce se poate observa vizual și auditiv pe scenă și ceea ce se aude doar din materialul preînregistrat. Acest tip de mișcare subliniază ceea ce ascultătorul poate identifica în mod clar ca sursă de sunet: instrumente statice pe scenă, toate familiare, cele puternic procesate, transformate și instrumente de percuție distorsionate care par a fi în mișcare. Cu sunetul circular, această separare este și mai evidentă, așa cum o vor face unele dintre sunetele preînregistrate care rămân complet deconectate de componenta vizuală. Conceptual vorbind, aceasta este mișcarea dintre realitate și o lume imaginară, unde instrumentele și sursele sonore pot avea forme sau culori neobișnuite și se pot transforma ușor una în

[1] A se vedea și *Actualitatea Muzicală*, București, iulie 2010

cealaltă. Pentru ca această tranziție să fie convingătoare, o preocupare importantă a fost utilizarea probelor audio care pot fi percepute ca extensii ale lumii acustice pe scenă. Astfel, materialul preînregistrat a fost creat folosind peste 200 de mostre de tobe, gonguri, clopote, instrumente metalice și cinele, prelucrate prin diverse tehnici tradiționale (de exemplu EQ), precum și o gamă largă de proceduri mai complexe care implică pluginuri audio. Întreaga piesă preînregistrată a fost creată utilizând software-ul Digital Performer.

Percuția se activează într-o zonă bazică, aproape primitivă, în care nevoia de muzicalitate se manifestă spontan. Compozitorul, în *Sway*, folosește percuția la un prim nivel de comunicare, încercând să atragă interesul publicului. Contactul degetelor cu membrana instrumentului se face într-un mod sensibil și subtil, dar dintr-o pornire senzorială, aproape instinctivă. Corpul instrumentistului participă într-o manieră vibrantă la actul muzical, completându-l cu grafia propriului contur într-un balet profund vizual, intensiv ca și cum gestul încearcă să prindă din urmă sunetul produs. Nu trebuie să căutăm aici inovație și noutate, ci mai degrabă trebuie să căutăm în ce măsură sunetul de percuție, familiar și poetic, reușește să vorbească omului contemporan dintr-o nouă perspectivă fără să-i pară numai ritm și intensitate, dând sens întregului demers artistic. De fapt Marinescu, apelând la mijloace aparent comune, încearcă să revalorizeze structuri ritmice și să pună în acord vechiul cu noul. Muzica sa nu este, cel puțin aici, o muzică eclectică, ci o muzică deschisă care poate să reprezinte ceva prin ea însăși, și în același timp să se deschidă spre multiple tipuri de interpretări, spre analiză și cercetare. Emoția produsă de această muzică are o bază senzorială, un fond muzical posedat de majoritatea muzicilor lumii produs prin ritmul percuției, prin lovirea obiectelor, dar în același timp ea are o trimitere către modernitate, în sensul că deschide porțile imaginarului. Această muzică nu este tributară unei școli naționale, unei culturi tradiționale, ci mai degrabă este o reflecție circular-creatoare prin care compozitorul înțelege să preia elemente din trecut și din istoria muzicii pentru a afirma virtuozități din prezent legate de ritm și de o anumită simțire a tensiunii înconjurătoare.

Muzica lui Marinescu iese din banalul cotidianului și încearcă să se circumscrie unei mișcări, unei vibrații universale la care se poate asocia orice ființă cu sensibilitate sonoră, cu aptitudinea de a intra în acest tip de armonie. Există ecouri în această muzică, ale tobelor mari din tradiția japoneză, dar ele se opresc la nivel de vibrații. De fapt,

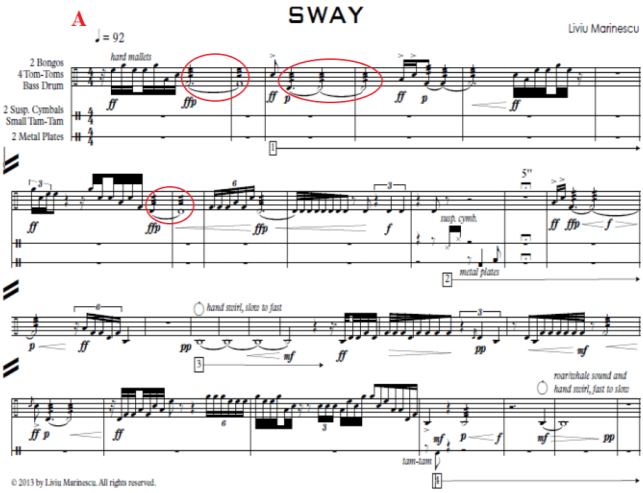
muzica realizată prin intermediul percuțiilor de acest tip nu dorește să-și epuizeze virtuozitățile, ea doar le anunță, ca într-un soi de dicționar virtuoz. În timp, această muzică se manifestă la nivel de informație și de cercetare explorând diferitele căi prilejuite de undele sonore declanșate de atingerea, uneori imperceptibilă, a membranelor percuțiilor.

Marinescu se află într-o stare nu numai de creativitate, ci mai ales de contemplare a propriilor sunete și consecințe declanșate de interpreți prin acționarea instrumentelor. Compozitorul nu epuizează sunetul pe care îl creează, ci îl lansează în spațiu redându-i o nouă dimensiune. Sunetul se naște în mod natural, firesc.

Compozitorul adaugă și suprapune percuții metalice și sunete electronice, ca într-un labirint minoic. Marinescu nu este un pionier, el preia modalitățile inspiraționale din creația lui Stokhausen (lucrarea *Zyklus* pentru percuție solo, care a avut premiera în anul 1959 la Cursurile de Vară pentru Muzică Nouă de la Darmstadt, *Gruppen* sau *Kontakte*), Ligeti cu a sa percuție din *Le grand Macabre*, sau Berio cu *Sinfonia*.

La nivel arhitectural, lucrarea este structurată în 3 părți: A B C.

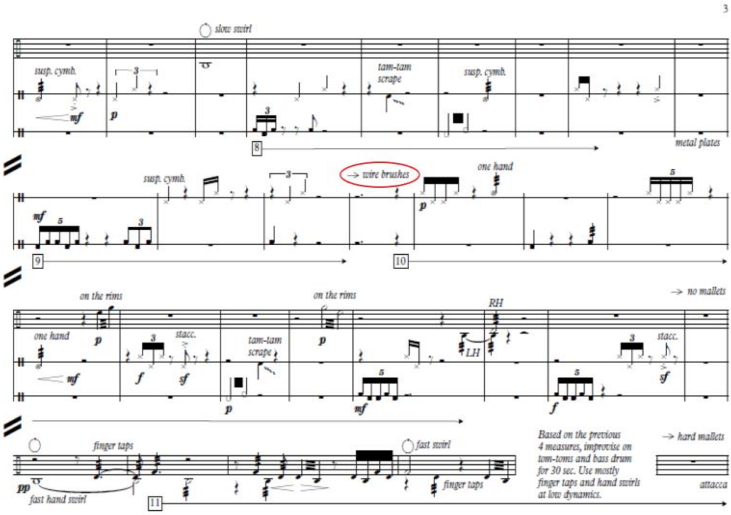
Pregnanța structurală a lucrării este dată de traseul ritmic. În prima secțiune, utilizarea tremolo-ului cu valoare leitmotivică este semnificativă și oferă pe de o parte repere, pe de altă parte variație și culoare: începutul lucrării este alcătuit din motive în valori de treizecidoimi urmate de tremolo-uri.



ex. 1: Secțiunea A

În secțiunea A, compozitorul folosește setul de tobe, în timp ce în secțiunea B, pentru a crea efecte dramatice, utilizează setul de instrumente din metal, iar în ultima secțiune compozitorul revine la sonoritățile tobelor. Nivelul dinamic este extrem de divers. Compozitorul utilizează, la interval de motiv, diferite valori de intensități: ffp, ff, p. Secvențe de texturi sonore, alcătuite prin utilizarea unor obiecte variate, cât și prin folosirea mediului electronic (sunete pre-înregistrate), alcătuiesc întreaga secțiune. Marinescu își fixează conștient jaloanele generale ale propriului stil, indicând drept preocupare principală redimensionarea potențialului sonor ale instrumentelor și noile capacități interpretative ale instrumentiștilor.

În secțiunea B remarcăm utilizarea frecventă a unor obiecte evidențiind astfel artificiile folosite în manipularea sonorităților: perii de sârmă.



ex. 2: Secțiunea B, folosirea unor obiecte pentru a crea noi sonorități

Multitudinea informațiilor sunt adaptate în funcție de algoritmul formelor muzicale.

Astfel, secțiunea B folosește setul de instrumente metalice și obiecte cotidiene, dar și diferite tehnici de emitere a sunetului: semnale cu degetele pe instrumente, rotire rapidă, ca un vârtej, cu mâna asupra instrumentului. O altă idee, folosită tot în secțiunea mediană, este cea a considerării planului electronic ca mediant între structurile acustice și cele ale diferitelor obiecte cu scop sonor.

În secțiunea finală (C) apar entități ritmice personalizate, bazate pe formule de triolete, pentru a crea un efect armonios și coerent în compoziție. Această abordare nu doar îmbunătățește calitatea muzicii, dar și amplifică impactul emoțional și atrage atenția ascultătorului. Prin urmare, Marinescu își asumă în mod deliberat rolul de creator responsabil, căutând să ofere o experiență sonoră plină de profunzime.

ex. 3: Secțiunea C

Compozitorul se remarcă și prin modul architectural în care-și ordonează lucrarea. Părțile I și III închid ca într-o ramă și stabilizează partea centrală (II). S-ar putea spune că această preferință pentru numere (1 – A, 2 –B, 3 – C) se poate constitui și ca un fundament care să conțină alienări ale sunetului, distorsiuni bazate pe improvizație, dar mai ales un spațiu izolator bazat pe pauze savant gândite. Cantitatea de liniște / pauză are o proporție de 1 la 3 în toată lucrarea, contribuind și ea la edificiul acesteia.

Lucrarea, aparent liberă și eliberatoare, senzorială și puternic colorată timbral, se poate adresa unui public larg, dar ea este interesantă, mai ales prin arhitectura specifică, unui public ce încearcă să decodifice, nu intuitiv, ci mai degrabă matematic, ecuația propusă de compozitor. Marinescu redescoperă pentru noi, în modernitate, un spațiu comun cultural și fizic, descriind un topos familiar omului contemporan.

*

În urma analizelor celor trei lucrări ajungem la concluzia că Marinescu urmărește pe de o parte, să respecte tradiția muzicii electronice și a școlii inițiale din care-și trage seva, iar pe de altă parte, compozitorul încearcă să se exprime într-un mod extrem de personal, sub influența spațiului eliberator american, un spațiu metisat de nenumărate alte culturi (în cazul acesta, la nivel de ritmuri și texturi ale muzicii africane și a orientului îndepărtat). Acesta încearcă, în acest amalgam bântuit de influențe diverse, să-și exprime propriile sensibilități creatoare, dar și preocupările de cercetare specifice mediului academic. Uneori, muzica sa poate părea recognoscibilă, poate fi atribuită unei perioade, unui stil, dar la o atentă analiză identificăm rigurozitatea cu care compozitorul reușește să-și construiască propriile trasee sonore, scăpând parcă din categoriile inițiale în care a fost prestabilit, el însuși refuzând o categorisire.

Titlurile lucrărilor sugerează un univers cultural care-i este propriu compozitorului, preocupări pentru zone sensibile ale artei: umbrele, ecourile și mișcarea în balans. Titlul, în sine, nu are o funcție decorativă, el este un enunț pe care compozitorul încearcă să-l demonstreze în zona sonoră. Dar, aceste umbre, ecouri și mișcări pot fi asociate și picturii, dansului sau sculpturii. Încă din titlu, muzica sa obligă ascultătorul să construiască imagini și să intre într-o stare alertă urmărită de mișcare, prin care asociază vizualul cu ceea ce aude, nu în sens contemplativ, ci mai ales rațional. Muzica sa nu este o muzică bazată pe intuiție, ci mai ales pe o reconstrucție a realității, uneori plecând de la sunetul natural – care este întotdeauna însoțit, ca o umbră, de sunetul electronic.

Marinescu este omul momentului, al zilelor noastre, pentru că el se plasează în poziția de conector căruia îi sunt atașate fire care vin din mai multe « device-uri »: muzica spectrală franceză, muzica electronică, elementul eterofoniei din muzica românească. În întâmpinarea ideii de fuziune, de amalgam, vine și creația lui Marinescu care se folosește de sunetele electronice nu atât pentru a le dezvolta, ci mai ales pentru a se servi de acestea într-un discurs muzical mult mai amplu. El aduce dimensiunea acustică în construcția sa, îi adaugă o dimensiune electronică în speranța că va obține o a treia dimensiune, mult mai apropiată de ideea de perfecțiune, cea de atingere a absolutului sonor (3D).

Epoca noastră nu se caracterizează printr-un stil anume, ci printr-o fuziune de stiluri. Ea poate fi asemănată cu perioada rococoului care nu reprezintă un stil în sine, ci o esență a barocului și în același timp o exagerare a acestuia pornită dintr-un exercițiu de admirație provocat de experiențele muzicale din trecut. Nu se poate spune că muzica electronică a fost un simplu experiment, deoarece influența sa majoră s-a regăsit în transformarea atât a formei și conținutului muzical, cât și în procesul actului interpretării muzicale.

SUMMARY

Ioana Andreea Hrior

***Shadows*, *Echoes*, *Sway* by Liviu Marinescu**

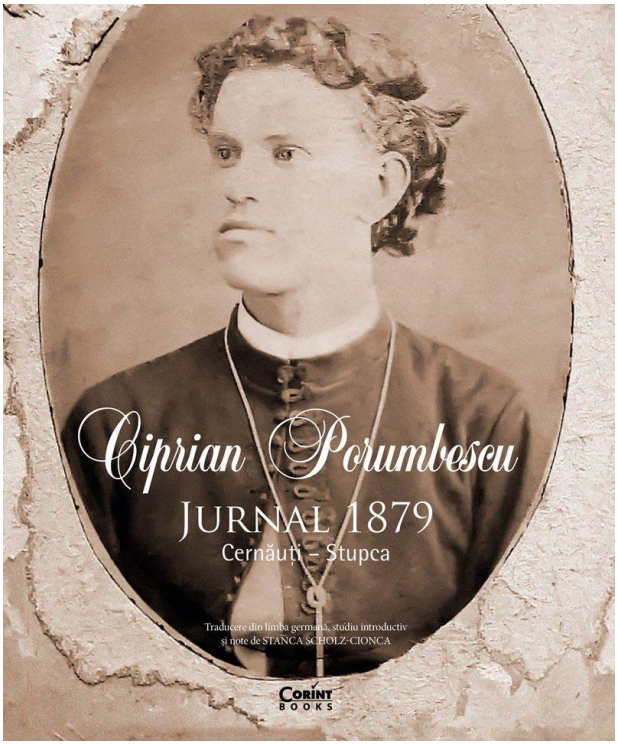
Along the electronic music path, the three works of composer Marinescu can also be found: *Shadows* (2013), *Echoes* (2009), and *Sway* (2013). Marinescu, compared to other composers, is drawn to human intervention and the electronic environment, giving them the possibility to participate, almost humanly and in real–time, in the musical act.
Shadows represents an exploration of timbres using a "complete/ total piano." The concerns of post-Cage composers have turned more towards the deep sound obtained through various objects / extended techniques for sound production: plucking or striking strings. The composer recorded various types of sounds, fascinated with researching all the possible uses of the piano: inside the piano, with keyboard, without keyboard, pressing a key and blocking a string, using the pedal, so that the piece emphasizes the possibility of a "total" piano (beyond the idea of a prepared piano), a piano that is hard for a single musician to play. In *Echoes*, essentially, the three sections of the work focus on timbre – section A, harmony – section B, rhythm – section C. In these three sections, the composer presents linear, chromatic music, with a high degree of rhythmic complexity and a mysterious sonic atmosphere. The acoustic effects are produced by an ingenious game, a music of the spheres for flute and pre-recorded sounds. In a broad movement, the entire piece „Sway" relies on a shift between the emphasis on drums, followed by those of the metal instruments in the middle section and a return to drums at the end. At a deeper level, the piece oscillates between what can be visually and audibly observed on stage and what is only heard from the pre-recorded material.

RECENZII

Ciprian Porumbescu – *Jurnal 1879*

Lena Vieru Conta

Editura Corint a publicat recent, în condiții grafice somptuoase, *Jurnalul din 1879* al lui Ciprian Porumbescu. Colecția *Istorie cu blazon* este îngrijită de istoricul Filip-Lucian Iorga, ale cărui cercetări despre genealogia familiilor boierești din România s-au configurat ca scrieri esențiale pentru cunoașterea vieții aristocrației românești. *Jurnalul* lui Ciprian Porumbescu, tradus inițial din limba germană de Leca Morariu, fiul unui prieten apropiat al compozitorului, a mai fost tipărit pe fragmente în 1986, ca parte a primului volum din monografia *Iraclie și Ciprian Porumbescu*. Leca Morariu, care a păstrat documentele familiei Porumbescu, a înființat un muzeu Ciprian Porumbescu în anii 1920. El l-a venerat pe compozitorul înaintaș și a lăsat, la moartea sa în 1963, o monografie neterminată de proporții promițătoare. Nina Cionca, nepoata surorii lui Porumbescu, a șlefuit traducerea inițială și a inclus-o



în volumul tipărit în 2003, la 150 de ani de la nașterea compozitorului. Acum, Stanca Scholz-Cionca a realizat traducerea *Jurnalului* apărut la Editura Corint și a scris un studiu introductiv excelent documentat. Aflăm astfel circumstanțele în care Porumbescu a ajuns să studieze la Facultatea de Filosofie din Cernăuți, centru cultural multietnic important din Bucovina, pe atunci parte a Imperiului Austriac. Stanca Scholz-Cionca descrie cu acribie dar și cu putere de sinteză aspectele socio - culturale ale vieții orașului în ultimul sfert de secol și completează cu date biografice amănunțit cercetate însemnările lapidare ale lui Ciprian Porumbescu. Probitatea muncii de cercetător este impresionantă, iar stilul literar clar, concis și elegant, împreună cu fotografiile de epocă, în sepia, fac să reînvie în imaginația cititorului acest loc cu totul special, la răscruce de națiuni și culturi.

Reperele cronologice care preced *Jurnalul* sunt de folos: cititorul găsește în ele date despre membrii familiei Porumbescu și se poate orienta rapid în multitudinea de nume proprii menționate în însemnările laconice, scrise, aparent, într-un tempo alert. De altfel, fiecare nume este preluat în note de subsol succinte, cu detalii interesante despre destinele unor personaje. *Jurnalul* acoperă perioada dintre 17 ianuarie și 8 octombrie 1879, când compozitorul pleacă la Viena, unde va petrece două semestre de studiu. Citind însemnările studentului de 26 de ani, chipul compozitorului, pe care generația muzicienilor născuți în anii 1950-1960 îl vedea zilnic într-un fel de *imago clipeata* pe coperțile caietelor, prinde viață – o cu totul altă existență decât cea pe care o sugerau sunetele, uneori scârțâite, adesea false și uneori minunat frazate ale viorilor din sălile liceelor de muzică, unde binecunoscuta *Baladă* era piesă obligatorie de examen. Ciprian Porumbescu apare ca un tânăr extravertit, dornic de distracții și totodată supus unor constrângeri datorate, probabil, unei educații stricte. În timpul vacanței de la Stupca din vara lui 1879, tatăl compozitorului, preotul Iraclie Golembiovschi-nume ulterior românizat în Porumbescu, e adesea „furios” pe escapadele bahice ale lui Ciprian și Ștefan, fratele lui mai mic. Ciprian reacționează emoțional la dojenile și încruntările tatălui, notând în jurnal tristețea acelor seri. Iraclie Porumbescu dovedește și o disponibilitate firească, pe care Ciprian nu pare să o aprecieze în mod deosebit: își așteaptă copiii pe creasta dealului, când se întorc seara din satul vecin, călătorește ca să-i găsească locuință lui Ștefan și îl sfătuiește sau chiar hotărăște pentru Ciprian plecarea la Viena în octombrie 1879. Imaginea acestui văduv, schițată prin multiple referiri scurte, oscilează

între un fel de Comandor amenințător, gata de manevre pentru a-și surprinde fiul în flagrantă indisciplină și un părinte iubitor și grijuliu. Este, evident, o gazdă generoasă – casa e mereu plină de oaspeți: unchi, mătuși, pădurari și preoți din împrejurimi, toți venind în vizită cu copiii lor. Ciprian aduce prieteni în casă, îi face vizite dese pastorului Gorgon, de una din fiicele căruia, Bertha, este îndrăgostit. Viața la țară, așa cum o putem imagina din scurtele însemnări aproape zilnice, pline de vervă în ciuda repetitivității preocupărilor personajelor, e plăcută – se beau mereu cafelițe, se stă la taifas, se fac plimbări prin pădure, se joacă popice, cărți și uneori șah. Vacanța e o perioadă de huzur. În zilele ploioase, Ciprian se plânge de vremea oribilă și de plictis; e entuziasmat de plimbările prin pădure și se bucură ca un copil când reușește să doboare nouă popice dintr-o aruncătură sau când îl face șah-mat pe pastorul Gorgon. Relația cu sora lui, Marica, e plină de afecțiune – Mariechen, cum o alintă Ciprian, pare să fi preluat rolul mamei și stăpânei casei părintești. Frații își scriu scrisori cu toate noutățile vieții de la țară; Marica îi trimite lui Ciprian pachete cu rufărie la Cernăuți în timpul semestrelor universitare. Întregul „capitol” *Vacanța* – lunile iulie și august petrecute acasă, la Stupca, seamănă cu atmosfera pieselor lui Cehov, unde intelectualitatea locală, amestecată cu mica boierime, lâncezește în interminabile zile de vară, ținând „la cald” și intrebări fundamentale despre rostul vieții. Dragostea lui Ciprian pentru Bertha, pur platonică, pendulează între momente de exaltare precipitată de propria-i imaginație – exprimate în limbaj idilic, cu dulcegării nevinovate – și delăsări, scăderi de intensitate. Îl percepem ca pe un mare visător, cum îi numește Kundera pe idealiștii care, aidoma lui Franz din *Insuportabila ușurătate a ființei*, iubesc mai puternic de la distanță. Ciprian fantazează noaptea în grădina Gorgonilor, dar nu bate la ușă când o vede pe Bertha la fereastră. Cât despre o cerere în căsătorie, e limpede că nu și-o poate permite, atâta timp cât e student sărac. Tipică epocii e și separarea totală dintre sentimentele „curate”, înălțătoare, pentru fiica pastorului Gorgon și satisfacțiile oferite de contactele ocazionale cu femei ușoare; tipice sunt și hârjonelile cu servitoarele din casele unde locuiește la Cernăuți.

Jurnalul nu pare a fi scris pentru posteritate, trăgând cu coada ochiului la un public nevăzut – el arată, mai degrabă, a *aide-mémoire*, trădează nevoia unei discipline interioare (căci impulsul de a scrie aproape zilnic este un simptom al acestei nevoi sau denotă necesitatea fundamentală de a stăpâni astfel curgerea timpului). Demersul

compensează și echilibrează totodată pofta de amuzament și de companie a extravertitului. Este evident că Ciprian are nevoie de companie, poate și din anxietatea indusă de boala sa cronică, tuberculoza: la Cernăuți caută, la fiecare mutare, un prieten colocatar. De altfel, începutul *Jurnalului* este rodul însemnărilor alternate ale celor doi prieteni, Porumbescu și Schorsch, care preiau unul de la celălalt „narațiunea”, descrierile activităților zilnice, notându-le pe cele „picante” în scris de stenogramă. Nu există pudibonderie ci, dimpotrivă, o voioșie, un spirit „gaillard” în escapadele care amintesc de mentalitatea studențească din *Opiniile despre viață ale motanului Murr* de E.T.A. Hoffmann. Poate că, în parte, Ciprian Porumbescu ar putea fi văzut și ca Johannes Kreisler, romanticul capelmaestru al cărui destin cu accente tragice se întrezărește printre însemnările adesea triviale ale motanului Murr. În ciuda superficialității taifasurilor cu numeroși prieteni, de care pare să-l lege mai degrabă nevoia de a petrece agreabil timpul decât sentimente adânci, Ciprian e bântuit de conștiința bolii sale cronice, pe care nu o numește însă niciodată. La Cernăuți, e adesea țintuit la pat, tușește, are momente de incertitudine și de angoasă în fața viitorului, dar le consemnează la fel de fugitiv ca perioadele de învățat, de examene, de ședințe la Junimea și la diverse cluburi studențești: „Semestrul acesta a decurs în general destul de bine. În afara de boala mea care a ținut șase săptămâni, de catarul la plămâni și de faptul că am scuipat sânge a mers totul binișor.” (13 iulie 1879). Trăiește într-o permanentă sărăcie – orice florin primit e important, orice cafea sau gustare oferită de rude sau de prieteni pare o salvare. Își vinde pantalonii vechi și poate savura o cafea excelentă la Tezacs pe 16 iunie; e nevoit să renunțe la a participa la unele evenimente pentru că nu are îmbrăcăminte potrivită. Dar toate aceste greutăți sunt relatate cu buna dispoziție a unui caracter fericit, plăcut, echilibrat. Este iubit și apreciat de o sumedenie de prieteni, cunoștinte și rude. Îl preocupă imaginea pe care o lasă doar cât să poată aprecia cu umor o situație trecătoare. Uimitor este că nu intră aproape deloc în detaliile activităților sale muzicale. La Cernăuți participă zilnic la diverse repetiții corale sau de muzică de cameră, uneori acordează pianele, dar aproape niciodată nu scrie la ce lucrează, ce anume repetă. Consemnează, în fugă, pe 29 martie: „Duminică s-a cântat în Catedrală o liturghie compusă de mine”, dar niciodată nu menționează măcar vreo reacție a publicului, vreun succes. E conștient că mai are de învățat și constată situația fără complexe, fără amărăciune, fără invidie față de alții. Pare că

nicio adiere de vanitate sau egotism nu-i încrețește vreodată fruntea. E dedicat unor cauze sociale, dar fără înverșunare, fără dorința de a se evidenția. Învață sârguincios pentru examene fără a critica chiulul bunului său prieten Schorsch; acceptă să-și scurteze una din vacanțele de la Stupca pentru a începe să-l mediteze la muzică pe copilul familiei Flondor, ofertă care îi asigură zilnic și un prânz. Interesant e și faptul că nu consemnează vreo lectură importantă, dar caracterizează succint diverse situații și realități cu un acut simț al observației, cu umor și într-un limbaj care denotă un bun nivel cultural. Un soi de punct culminant negativ – unicul, de altfel – este tirada sa antisemită din 5 iulie, inexplicabilă la un caracter atât de neranchiunos. La concertul-examen semestrial de la Societatea Filarmonică din Cernăuți, contabilizează numărul participanților evrei și al părinților lor în sală, constată o mare majoritate și răbufnește într-o diatribă jenantă, acuzând „acest neam semitic” de „o arogantă vanitate” și de „a face din artă un gheșeft”. Între multele personaje trecătoare ale *Jurnalului*, „evreul” e indicat ca atare, spre deosebire de celelalte etnii care coexistă în Cernăuți. Nu găsim vreodată în *Jurnal* referiri la germani, cehi, maghiari, ruteni, ruși, austrieci, etnii care alcătuiau pe atunci populația eterogenă a Bucovinei. Tânărul student pare a fi sensibil doar la alteritatea evreului și la familiaritatea colegilor români. Să se datoreze oare această atitudine vreunei influențe parentale sau vreunei înrâuriri a mediului? Se poate imagina o explicație mai simplă: de două ori în cursul anului, Ciprian Porumbescu e amenințat să-și piardă mobila și alte obiecte amanetate unui anume Katz. Se desparte cu oarecare amărăciune de aceste obiecte la a doua venire a portăreilor, dar transferă prejudecata pe muzicienii mai performanți.

În tot acest fragment de viață redată prin însemnări sumare se disting cu intensitate două fundaluri: primul e însăși viața agitată din Cernăuți, cu permanenta alergătură dintr-o locuință în alta, din aulele Facultății de Filosofie în sălile de ședințe și de repetiții, în locuințele medicilor, ale rudelor (odată chiar cu o vesel-cinică evaluare a posibilităților de a primi o gustare) și cu destinderea plimbărilor în parcul orășenesc, recomandate de medici pentru sănătate (în timp ce colegul Schorsch preferă patinoarul, loc de întâlniri romantice). Celălalt fundal este viața patriarhală rurală, în satul Stupca și împrejurimile lui, unde Porumbescu își reface resursele de energie și e fericit când familia e reunită. Orașul Cernăuți se conturează ca o pictură de Raoul Dufy, cu grafisme rapid executate pe fonduri pastelate, pe când Stupca, Suceava,

Rădăuți și satele vecine au lirismul reținut al peisajelor lui Nicolae Grigorescu, cu efecte de lumină și estompări ale contururilor. O scurtă însemnare are chiar forța unei scene de gen: „Bertha ședea în odaia din față la mașina de cusut – încă în capot de casă, cu o băsmăluță albă pe cap: era nespus de drăgălașă și atrăgătoare. Bătrâna trebăluia prin casă, bătrânul cânta la pian, Minna avea de lucru în bucătărie. Am stat de vorbă o vreme, am luat micul dejun, apoi am cântat cu bătrânul până la prânz." (23 septembrie). E singura descriere compusă ca un tablou din întreaga carte și trimite direct la *Lecția de muzică* de Vermeer, sau la scene cu muzică de cameră la Terborch, la femeile din interioarele lui Pieter de Hooch, dar și la scenele de gen ale grupării pictorilor *Itineranți (Peredvijniki)* din spațiul slav în secolul XIX. Jurnalul e însoțit de o excepțională colecție de fotografii în sepia – vedem piețe și clădiri importante din Cernăuți, admirăm membri ai familiei Porumbescu – toți frapant de frumoși, prieteni și rude, printre care pictorul Epaminonda Bucevschi, muzicianul Eusebiu Mandicevschi ș.a. Toate imaginile sunt însoțite de explicații concise, excelent documentate, iar la sfârșitul cărții găsim și fotografii ale unor partituri compuse de Ciprian Porumbescu și un indice de nume selectiv, un fel de „who's who", cu trimiteri la paginile unde sunt menționate personajele respective. Traducerea e vie, într-un limbaj colorat, cu unele neologisme sau argotisme moderne care frapează prin anacronism, dar ajută la identificarea cititorului cu personajul într-un context contemporan familiar. O eroare de interpretare lingvistică, provenită doar din necunoașterea limbilor slave, apare la pagina 78: „După-amiaza trec pe listă niște femei din sat care plătesc pentru slujbe și fac haz de Marie care în prezența lor face o față serioasă și severă ca o popadia bătrână". În nota de subsol, traducătoarea scrie: „Popadia, un termen pesemne născocit de Ciprian". Or, în limba rusă „popadia" înseamnă „nevasta popii", ale cărei atribuții le preluase Maria, după moartea mamei sale.

Dincolo de valoarea documentară, noua ediție a *Jurnalului din 1879* al lui Ciprian Porumbescu are marele merit de a transforma un simbol într-un personaj viu și complex, a cărui viață scurtă e, de fapt, prea puțin cunoscută de muzicienii care îl cântă sau care au învățat despre el la cursul de istorie a muzicii românești. O lume dispărută reînvie alături de el.

SUMMARY

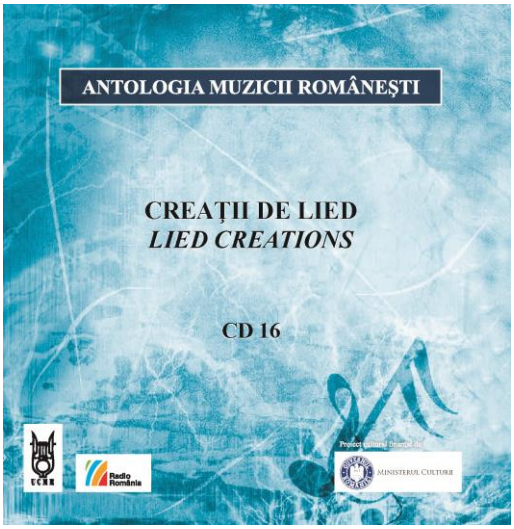
Lena Vieru Conta

Ciprian Porumbescu's Diary – 1879

Because the *Corint Publishing House* recent lavish edition of *Ciprian Porumbescu's Diary – 1879* contains an ample and exceptionally well-documented study by Porumbescu's translator and descendant, Stanca Scholz-Cionca, that describes the historical, social and cultural background of the composer's life in Cernăuți, while studying philosophy at the local University, this review focuses on Ciprian Porumbescu's personality. Written rather like an *aide-mémoire*, the diary reflects the musician's pleasant, extraverted personality as it appears in his preoccupations and pastimes. An apparently light-hearted lifestyle periodically darkened by moments of discouragement reveals a surprisingly contrasted personality, while also highlighting the composer's complex relationship with his father, his affectionate connection with his sister and his platonic love for priest Gorgon's daughter Bertha. Amidst a portrait gallery of characters relevant for the cultural life of the Bucovina region, which was at the time part of the Austrian Empire, the short and vivid diary entries transform a national symbol into a real-life character.

„Antologia Muzicii Românești”
Creații de lied

Melania Turcu



După o pauză de 5 ani (ultimul disc de acest gen, CD-ul cu numărul 14 din cadrul ediției a XVI-a, apărând în 2018), seria „Antologia Muzicii Românești” dedicată creațiilor camerale de lied prezentate de-a lungul timpului în cadrul Secției de Muzică Vocală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, revine cu o nouă producție ce reunește 15 titluri realizate în mare parte de compozitori consacrați ai genului, precum și de autori care l-au tratat sporadic, formula cea mai des întâlnită fiind pentru mezzosoprană și pian.

Discul se deschide cu ***Duhovnicească*** de **Carmen Petra Basacopol**, pentru voce și pian, al doilea lied din ciclul „Mărturisiri” pe versurile lui Tudor Arghezi, apărut în anul 2006. Făcând aluzie la una dintre temele predilecte ale compozitoarei - divinitatea - și încadrată într-un limbaj modal pe alocuri cromatic, lucrarea, de mare profunzime poetică, denotă dramatismul și tragismul conștientizării morții, aspecte pe care interpretele reușesc să-l redea într-o manieră cu totul expresivă.

Mergând tot pe filiera religioasă, ***Scrisoare către păsări*** (2004) semnat de **Theodor Grigoriu** este al doilea lied pentru voce și pian de pe acest document sonor, inspirat din texte ale Sfântului Francisc din Assisi și se numără printre ultimele lucrări ale compozitorului, publicate postum. Îmbinând textul liric și muzical într-un singur univers sono-poetic, piesa dispune de un limbaj muzical neo-modal cu influențe

impresioniste și arhaice, care descrie într-un mod precis dar totodată lejer, liniștit, trăirile interioare ale autorului.

Scris în 1995, liedul ***Strigăt și înălțare*** pentru soprană și pian al **Corneliei Tăutu** pe versuri de Cornelius Greising, se compune din două părți bine delimitate, contrastante; prima - *Strigătul* -, dramatică, repetitivă, în care linia vocală sugerează disperarea oscilând între salturi și mers treptat, în timp ce pianul se axează pe acorduri legate, și a doua - *Înălțare -,* eliberatoare dar reținută, în care pianul folosește în mare parte acorduri figurate, iar vocea evoluează într-un registru și o nuanță medii, spre final stingându-se într-un cvasi-recitativ a cărui nuanță se pierde treptat.

Bâlci în Aldebaran de **Felicia Donceanu** este ultimul lied pentru mezzosoprană și pian din ciclul „Mărgele" pe versuri de Tudor Arghezi și una dintre cele mai îndrăgite creații vocal-camerale ale compozitoarei. Bazată pe o arhitectonică tripartită (apare repriza variată) și pe un limbaj neo-modal, lucrarea se derulează în ordinea rapid-lent-rapid, alternând momente dinamice și combinații ritmice pregnante de mare efect, cu momente lirico-descriptive. Liedul se încheie cu o scurtă dar spectaculoasă codă în care pianul trece în prim-plan, preluând rolul mezzosopranei.

Cele ***Trei romanțe pe versuri de Ion Minulescu: Romanța soarelui; Romanță orientală; Romanță fără muzică*** pentru soprană și pian din creația lui **Dan Bălan** îmbină inflexiuni din folclor cu tehnica modală, sugerând diferite stări: melancolie - expresie descriptivă; caracter luminos, dansant (accentuat și de metrica asimetrică - 8/8); caracter ușor ludic insinuat de trecerile dese ale vocii de la recitat la cântat, dar pronunțat ritmic, datorat pe de-o parte marcării timpilor/ metrului de la început, iar pe de alta, prezenței wood blockului.

Următoarele trei lieduri pentru voce și pian aparțin compozitoarei **Mihaela Vosganian** și fac parte din ciclul ***Pietà*** (2005) pe texte de Varujan Vosganian. Primul, ***După nouă ceasuri***, se remarcă prin registrul vocal declamatoriu, teatral, cu nuanțe tragice, ce evocă o atmosferă mistică. Liedul secund, ***Pietà***, gândit într-o formă tripartită, prezintă două stări opuse; meditativă, ce se distinge printr-o melodicitate aparte îndeosebi la nivelul pianului care prezintă numeroase elemente repetitive, și dramatică, în care vocea oscilează între cântat și recitat, apelând adesea la efecte de glissando. Al treilea lied, ***Nerepetabilii*** se detașează de celelalte două prin ethos și prin individualitatea ritmică evidentă. De asemenea, compozitoarea apelează

la anumite instrumente de percuție pentru a colora timbral întregul ciclu.

De o cu totul altă factură se prezintă liedul ***Lacul*** pentru mezzosoprană și pian de **Petru Stoianov**, inspirat de poezia omonimă a poetului Mihai Eminescu, lucrare ce face parte din ciclul „În dulcele stil neoclasic". Fundamentată pe o scriitură tonală și încadrată într-un stil neo-romantic, narațiunea muzicală, destul de cursivă, „reciclează" anumite elemente melodico-ritmice și armonice pe parcursul piesei.

De lirica eminesciană a fost influențată și compozitoarea **Livia Teodorescu-Ciocănea** în crearea lucrării de tinerețe ***Melancolie*** (1989) pentru voce și pian. Este un lied alcătuit din două secțiuni și o parte concluzivă, expresionist și dramatic, în care contemplația și misterul predomină discursul liric.

A 11-a creație vocal-camerală de pe acest CD, ***Inventar***, pentru mezzosoprană și pian, aparține compozitorului **Dan Buciu** și are ca punct de plecare textele Ninei Cassian. Lucrarea se caracterizează prin limbaj modal, planuri narative variate, țesături dense, alternanță armonică diatonico-cromatică, repetare motivică, jocul registrelor, ce conferă textului muzical o expresivitate aparte.

Dacă nu cer prea mult (2023) este cel mai recent lied inclus pe acest document sonor, semnat de **Olguța Lupu** pentru mezzosoprană și pian pe versurile lui Marin Sorescu. Lucrarea descrie un dialog imaginar între poet și Dumnezeu, iar dinamica și umorul conversației sunt înveșmântate într-un material muzical de tip tono-modal, trecerea de la un personaj la altul fiind sugerată prin schimbări de registru, pulsație, metru și armonie.

O lucrare cu totul specială este ***Noapte de mai*** (1985) pentru voce solo a compozitorului și interpretului **Cristian Alexandru Petrescu.** Conform autorului, piesa este un experiment care încearcă să demonstreze capacitățile vocii de a realiza diferite culori printr-o serie de emisii vocale (șuierat, fluierat, recitare, cântare, nazalizări, vocalizări ș.a.) într-un context poetic oferit de Lucian Blaga. Practic, este un dialog în care se succed diferite sonorități nocturne imitate stilizat de vocea umană, creând acea stare de liniște dinamică ce poate fi surprinsă în nopțile de vară.

Cele trei ***Scrisori*** (2019) pentru mezzosoprană și pian transpuse muzical de compozitoarea **Diana Dembinski** pe baza a trei poeme de Nichita Stănescu, se articulează pe contrastul de tempo lent-repede-lent și combină discursul muzical de tip modal cu elemente impresioniste.

Compozitoarea menționează că poeziile au constituit sursa primordială de influență și inspirație în crearea acestui microciclu. Piesa degajă o stare de echilibru formal, iar muzica exprimă rafinament și discreție.

Lucrarea care încheie acest număr al ***Creațiilor de lied*** este ***L'amor tal volta*** (trad. ***Iubirea uneori***) pentru mezzosoprană și pian de **Nicolae Coman**, extras din ciclul „Șapte cântece pe versurile poetului catalan Miguel Martí i Pol”. La fel ca în cazul altor lieduri din creația lui Nicolae Coman, și aici se remarcă o preocupare a compozitorului pentru realizarea echivalentului muzical al imaginii poetice. În *L'amor tal volta*, **s**emantica textului poetic este evidențiată prin intermediul sonorităților post-impresioniste și al lirismului vocii mezzosopranei, care nuanțează peisajul muzical.

SUMMARY

Melania Turcu

"Anthology of Romanian Music". *Lied creations*

After a 5-year interval, the "Anthology of Romanian Music" series dedicated to chamber lieder creations presented over the time in the Vocal Music Section of the Union of Composers and Musicologists of Romania, returns with a new production that brings together 15 titles mostly by established composers of the genre, as well as by authors who have treated it sporadically, the most common formula appearing for mezzo-soprano and piano.

Dealing with a range of themes - religious, meditative, love - inspired by genuine literary sources (Mihai Eminescu, Lucian Blaga, Tudor Arghezi, Marin Sorescu, Ion Minulescu, Nichita Stănescu, Nina Cassian, Saint Francis of Assisi, etc.), the works reveal a constant concern both on the part of the composers to achieve the musical equivalent of the poetic image and on the part of the performers to render these intentions as accurately as possible.