ISSN 0580 3713

Revistă acreditată de Consiliul Naţional al Cercetării Ştiinţifice

CUPRINS

PAGINA

Preambul **3**

STUDII

Bianca Țiplea Temeș
”Despre oameni și țări străine”: în explorarea Kylwiriei ligetiene **5**

INTERVIURI

Andra Apostu
Un dialog cu muzicologul Laura Vasiliu **21**

ISTORIOGRAFIE

Irina Nițu
Opusuri enesciene interpretate pe continentul nord-american (1902-1921) **34**

PORTRETE

Alex Vasiliu
Sabin Păutza, dincolo de hotare și timp **44**

CREAȚII

Tünde Sur
Anotimpuri contemporane (III). *Toamna* **68**

RECENZII

Irinel Anghel
“Ne plictisim sau intrăm în transă?” **90**

Florian Lungu
Un trubadur la porţile jazzului: Johnny Răducanu **96**

ISSN 0580 3713

Magazine accredited by the National Council for Scientific Research

TABLE OF CONTENTS

PAGE

Preamble **3**

STUDIES

Bianca Țiplea Temeș
”Of Foreign Lands and Peoples”: exploring Ligeti’s Kylwiria **5**

INTERVIEWS

Andra Apostu
A dialogue with musicologist Laura Vasiliu **21**

HISTORIOGRAPHY

Irina Nițu
Enescu's works performed on the North American continent (1902-1921) **34**

PORTRAITS

Alex Vasiliu
Sabin Păutza, beyond borders and time **44**

CREATIONS

Tünde Sur
Contemporary seasons (III). *Autumn* **68**

REVIEWS

Irinel Anghel
“*Do we get bored or go into a trance?*” **90**

Florian Lungu
A troubadour at the jazz gates: Johnny Răducanu **96**

PREAMBUL

Primul studiu al acestui număr al revistei propune o călătorie într-un tărâm al fanteziei, în țara imaginată de compozitorul György Ligeti în copilăria sa, Kylwiria, a cărei hartă, Bianca Țiplea Temeș o descifrează cu instrumente moderne de cercetare muzicologică.

Rubrica *Interviuri* conține un dialog cu muzicologul Laura Vasiliu, o prezență activă și tenace în mediul academic muzical românesc. Povestea evoluției sale profesionale este un exemplu de consecvență, seriozitate și dragoste pentru muzică, pornind de la perioada dură a comunismului până în prezent.

Irina Nițu ne prezintă traseul pe care opusurile lui George Enescu l-au parcurs pe continentul nord-american în perioada 1902-1921. Cercetarea a fost concretizată într-o expoziție foto-documentară a Muzeului Național „George Enescu" din București pe baza documentelor din arhiva muzeului dar și din arhivele sălii Carnegie Hall/Rose Museum din New York și ale orchestrelor din New York și Cleveland. Alături de o valoroasă colecție de informații pe care Irina Nițu le-a adus în lumină stă o prețioasă concluzie și anume că, marele George Enescu este și astăzi unul dintre artiștii cu a cărui prezență, instituțiile de peste ocean se mândresc.

Portretul compozitorului Sabin Păutza realizat de muzicologul Alex Vasiliu pornește de la o vedere generală asupra evoluției personale și muzicale a artistului bănățean prin legătura puternică, naturală cu tradițiile locului natal, „în conjuncție cu sensibilitatea la influențele occidentale". Privirea fragmentară asupra creației lui Sabin Păutza este realizată cu sublinierea originilor etnice și spirituale ale artistului și este concluzionată prin extragerea trăsăturilor fundamentale ale muzicii sale.

Din seria analizelor de lucrări românești programate în proiectul *Anotimpuri contemporane*, coordonat și inițiat de compozitorul Alexandru Ștefan Murariu, creațiile dedicate *Toamnei* sunt prezentate de Tünde Sur care descoperă un numitor comun, cel al sondării subconștientului uman, care leagă piesele compuse de Cornel Țăranu, DanDe Popescu, Diana Rotaru și Irinel Anghel pentru a întâlni coordonatele estetice specifice acestui anotimp.

"Ne plictisim sau intrăm în transă?" este titlul recenziei pe care Irinel Anghel i-o dedică volumului Dianei Rotaru - *Transa Contemporană. Ipostaze ale repetiției în muzica nouă,* recent apărut la Editura Muzicală a UCMR. Explorarea detaliată și explicarea acestui fascinant fenomen muzical contemporan pornește de la un set de întrebări declanșatoare de abordări analitice și sintetice, conduse de Diana Rotaru cu har muzicologic și pedagogic, pentru înțelegerea „transei muzicale", obținută prin utilizarea în exces a repetiției, ca intenție componistică asumată.

Florian Lungu scrie o amplă recenzie de disc pentru cel de-al cincilea album „portret", de data asta, dedicat lui Johnny Răducanu, din seria *Antologiei Muzicii Românești,* colecția *Muzică de Jazz*. Articolul este o călătorie în universul sonor al ingeniosului melodist și armonist, așa cum reiese din selecția de lucrări prezente pe disc, dar și prin viața și activitatea memorabilului artist brăilean.

Andra Apostu
Redactor

PREAMBLE

The first study of this issue of the magazine proposes a journey into a fantasy land, in the country imagined by composer György Ligeti in his childhood, Kylwiria, whose map Bianca Țiplea Temeș deciphers with modern tools of musicological research.

The *Interviews* section features a dialogue with musicologist Laura Vasiliu, an active and tenacious presence in the Romanian music community. The story of her professional evolution is an example of consistency, seriousness and love for music, starting from the harsh period of communism to the present.

Irina Nițu presents the route that George Enescu's opuses took on the North American continent between 1902 and 1921. The research was materialized in a photo-documentary exhibition of the National Museum "George Enescu" in Bucharest based on documents from the museum's archive and from the archives of Carnegie Hall/Rose Museum in New York and of the New York and Cleveland orchestras. Together with a valuable collection of information that Irina Nițu has brought to light lies a precious conclusion, namely that the great George Enescu is still today one of the artists whose presence, institutions overseas are proud of.

The portrait of composer Sabin Păutza by musicologist Alex Vasiliu starts from a general view of the personal and musical evolution of the artist from Banat through a strong, natural connection with the traditions of his native place, "in conjunction with sensitivity to Western influences". The fragmentary overview of Sabin Păutza's creation is carried out by underlining the ethnic and spiritual origins of the artist and is concluded by extracting the fundamental features of his music.

From the series of analyses of Romanian works programmed in the project *Contemporary seasons*, coordinated and initiated by the composer Alexandru Ștefan Murariu, the creations dedicated to *Autumn* are presented by Tünde Sur who discovers a common denominator, that of scouting the human subconscious, which links the pieces composed by Cornel Țăranu, DanDe Popescu, Diana Rotaru and Irinel Anghel to meet the aesthetic coordinates specific to this season.

"Do we get bored or go into a trance?" is the title of Irinel Anghel's review of Diana Rotaru's book - *Contemporary Trance. Hypostases of Repetition in New Music,* recently published by the UCMR Music Publishing House. The detailed exploration of this fascinating contemporary musical phenomenon starts from a set of questions triggering analytical and synthetic approaches, conducted by Diana Rotaru with outstanding musicological and pedagogical skills, for the understanding of the "musical trance", obtained through the excessive use of repetition as an assumed compositional intention.

Florian Lungu writes an extensive disc review for the fifth "portrait" album, this time dedicated to Johnny Răducanu, from the *Anthology of Romanian Music* series - *Jazz Music* collection. The article is a journey into the sound universe but also through the life and work of the memorable artist from Brăila.

Andra Apostu
Editor

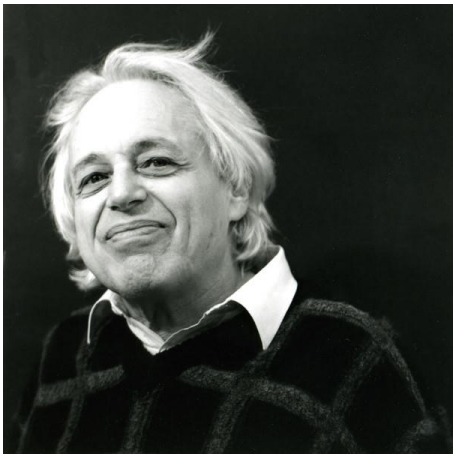
STUDII

”Despre oameni și țări străine”: în explorarea Kylwiriei ligetiene

Bianca Țiplea Temeș

Träumerei

Ne propunem o expediție inedită de sondare muzicologică pentru a cartografia un tărâm al fanteziei pure: Kylwiria ligetiană, tărâmul imaginar greu de decriptat al acestui artist de geniu, plecat de pe pământul Transilvaniei să cucerească mapamondul muzical. Avem la îndemână doar hărțile desenate de către un copil de cinci ani și o recuzită empirică de cercetare: astrolabul analitic, giroscopul hermeneutic și busola punctelor cardinale stilistice. Dar țara imaginară a lui Ligeti nu se lasă localizată de instrumentele convenționale. Cele mai importante *device-uri* rămân curiozitatea, GPS-ul intuiției și creativitatea fiecărui explorator în parte.



Pornim la drum cu o interogație esențială: este oare posibil ca locul de naștere să-i imprime unui artist un caracter cosmopolit? În cazul lui Ligeti, răspunsul este fără echivoc dacă luăm în calcul propriile-i

cuvinte: "Mă consider produsul a două culturi – maghiară și română"[1], el confirmându-și astfel rădăcinile culturale hibride, la vârsta deplinei maturități, când decantările artistice și personale erau bine consolidate. Ne întrebăm, totodată, dacă o simplă hartă desenată de Ligeti, în anii fragedei copilării, poate să încifreze în desenul ei o astfel de calitate?

Cartografia este prin definiție o disciplină ce impune rigoare și maximă acuratețe. Axele Nord – Sud / Est – Vest îi oferă expertului un cadru fix, un sistem rigid de coordonate. Odată trasate, hărțile devin invitații de a porni în călătorie și au puterea de a ne transporta instantaneu pe tărâmurile cele mai îndepărtate.

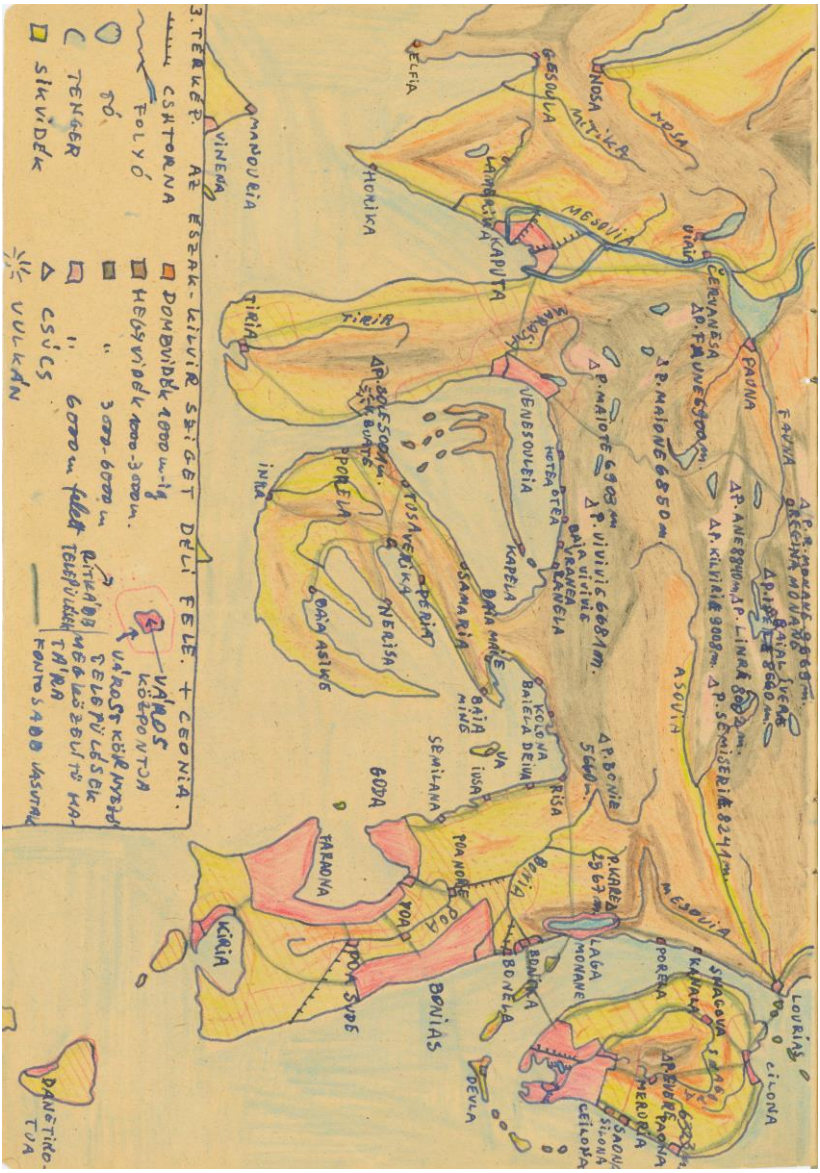
Dar cum să descifrăm harta unui tărâm ficțional, mai ales atunci când el a fost plăsmuit de intuiția și fantezia unui copil? O astfel de sarcină, vecină cu utopia, transformă imaginea bidimensională de pe hârtie într-un univers holografic, să îl numim astăzi "multivers", și îi impune privitorului să se echipeze cu un sistem de navigație la fel de fantezist, cu un kit pentru jocuri interactive.

Curiose Geschichte

Acesta este cazul Kylwiriei, o țară pe care Ligeti a desenat-o în perioada copilăriei petrecute în Transilvania. În numeroase ocazii el arăta cum, crescând într-o familie evreiască-maghiară, îi auzea pe români vorbind o limbă pe care atunci încă nu o înțelegea. După descrierea sa, sonoritatea dar și muzicalitatea limbii au avut un impact puternic asupra lui și și-a imaginat o țară cu toponimie inventată: SNAGOVA, LAGA MONANE, BAIA ASIKE, CERVANESA, MARASIA, VRANEA – iată câteva nume de localități, râuri, lacuri sau formațiuni muntoase înscrise pe această hartă, care, vorbitorilor de limbă română ne sună foarte familiar. Activând un *auto-tune* lingvistic, ajungem cu ușurință la sursele reale: Snagov, Lacul Moneasa, Baia Sprie, Cernăuți, Mărăști, Vrancea.

---

[1] Discuție dintre György Ligeti și Constantin Rîpă (dirijorul corului *Antifonia* din Cluj-Napoca), în timpul Festivalului *Musique d'Aujourd'hui*, Strasbourg 1994, unde ansamblul a interpretat *Requiemul* compozitorului. În: Bianca Ţiplea Temeş, *Antifonia in extenso*, Cluj-Napoca: MediaMusica, 1999, p. 157.



Ilustrația 1. György Ligeti, Kylwiria, harta a treia, arătând partea sudică a zonei de nord din Kylwiria (colecția privată a Verei Ligeti).

Reprodus din Heidy Zimmermann, ”From Kylwiria to Brueghelland: Concepts and Preliminary Stages on the Way to Le Grand Macabre”, în volumul *Transylvanian tributes to Ligeti: Thanatos in contemporary music, from the tragic to the grotesque*, editat de Bianca Ţiplea Temeş, Hermann Danuser, Cluj-Napoca: MediaMusica, 2022, p. 246.

Mitologie personală și spațiu al visării infantile, această țară a fanteziei a luat formă pe hârtie, iar unul dintre caiete poartă un titlu extins și un avertisment în completare: "Kylwiria și condițiile de viață ale locuitorilor ei. Nu este o descriere sistematică"[1]. Caietele cu descrieri amănunțite s-au pierdut în timpul războiului, dar în 1952 Ligeti le reface din memorie. Aceste "comori" se află acum la Viena, în posesia văduvei compozitorului.

Artistul îi dezvăluie lui Eckard Roelcke istoria creării *Kylwiriei*, în cartea-conversație *Visați în culori?*"[2]. Din explicația pe care el o oferă pe marginea mitologiei acestui teritoriu, aflăm că țara imaginară ia naștere chiar în anul în care Ligeti vine pe lume - 1923, în urma unei catastrofe geologice, dar va fi descoperită de către oameni abia în 1927. Compozitorul îi dezvăluie în continuare lui Roelcke faptul că numele de pe hartă și limba *Kylwiriei* derivă din română, o limbă străină lui la acel moment, după cum arătam, și care îl atrăgea tocmai datorită fondului ei latin:

> "Am elaborat limba în așa fel încât să pornească din română. Există și cuvinte total diferite, dar nici unul în maghiară, deoarece aceasta era pentru mine limba 'normală'. Ea ar fi fost imposibil de atribuit Kylwiriei, pentru că în această țară totul trebuia să fie diferit. Am imaginat totodată o gramatică ce prezenta terminații specifice pentru pronume, adjective și verbe"[3].

Imaginată în perfectă clandestinitate, Kylwiria era bine păstrată de către Ligeti și ascunsă de părinții lui, într-o casă cu o bibliotecă bogată, din care nu lipseau atlasele geografice:

> "Era o treabă oarecum ilegală și deci, secretă. Aveam grijă ca hărțile să dispară cât mai repede în vreun sertar. Tatălui meu nu îi plăcea ideea, deoarece credea că astfel îmi neglijam pregătirea pentru școală."[4]

---

[1] Original, în maghiară: *KILVIRIA és lakóinak életkörülményei. Nem rendszeres leirás* .
[2] György Ligeti, '*Träumen Sie in Farbe?': György Ligeti im Gespräch mit Eckhard Roelcke* Viena: Zsolnay Verlag, 2003.
[3] *Ibid.,* pp. 20–21.
[4] *Ibid*., p. 21.

Definită prin filtrul realității anului 2023, putem considera că harta *Kylwiriei* este echivalentul unei console playstation care îl proiecta pe micul Ligeti într-o lume virtuală 3D, de el creată.

Dar iată unde localizează busola ligetiană acest tărâm al Utopiei:

”Kylwiria: această Țară a minunilor pseudo-mitologică. Ea nu există, este poate doar o insulă în locul Antarcticii după ce o erupție vulcanică a topit toată gheața și o insulă luxuriantă i-a luat locul. Mai mult, axa Pământului s-a deplasat, iar Polul Sud se situează acum undeva în Oceanul Indian, așa încât Kylwiria are un climat aproape subtropical, recomandat turiștilor în loc de Gran Canaria sau Nassau.”[1]

Constantin Floros, bazându-se pe scrierile lui Wolfgang Burde ne confirmă la rândul său că:

”În creația lui Ligeti, elementul iluzoriu, imaginar, fantastic joacă un rol important. El avea o slăbiciune pentru teritorii ficționale, insule, orașe, regiuni și limbaje inventate. În copilărie a născocit spațiul imaginar al Kylwiriei, i-a descris limba și gramatica, a desenat hărți cu o topografie minuțioasă, i-a cartografiat în mod laborios structurile geologice.”[2]

Dar a rămas oare acest spațiu utopic o plăsmuire a imaginației de copil a compozitorului sau și-a găsit ulterior o întrupare muzicală? Amestecul de straturi culturale ale Transilvaniei natale i-au imprimat un profil cosmopolit atât la nivel uman cât și artistic, iar Kylwiria ar putea fi cu ușurință considerată un simbol al dorinței compozitorului de a îmbrățișa diferite culturi și de a redesena harta sonoră al lumii.

O primă traducere concretă în muzică a acestui tărâm inventat lua contur în anii ‘60, când Ligeti începuse lucrul la o dramă intitulată *Kylwiria*, pentru care a primit o comandă fermă din partea Operei din Stockholm.

---

[1] Ligeti către Nordwall, 12/13 august 1968; însemnare oficială pentru Klaus Schöll (Schott), 24 iunie 1969 (Fundația Paul Sacher, Colecția György Ligeti).

[2] Constantin Floros, *György Ligeti. Beyond Avant-garde and Postmodernism* (traducere în engleză de Ernest Bernhardt Kabisch), Frankfurt am Main: Peter Lang, 2014, p. 24.

Heidy Zimmermann face cunoscut în studiul său, conținutul unor însemnări ale lui Ligeti despre această limbă în care piesa *Kylwiria* urma să fie scrisă, o limbă oarecum în consonanță cu piesa *Aventures*: ”‘Text imaginar’ – ‘non-fonetic’, dar în diferite ‘limbi‘ – mai cu seamă în scriere italiană, germană, engleză, franceză, dar ‘nonsens’ – ‘persoane care vorbesc diverse limbi sau scene individuale în limbi variate’”[1].

Acestui ghiveci lingvistic, Ligeti îi adaugă la finalul paginii cu idei răzlețe atributul ‘macaronic’[2], descris drept o limbă de fibră latină, dar incorectă, așa cum urma să apară ulterior și în opera *Le Grand Macabre*.[3]

De unde vine însă numele Kylwiria? Se leagă el oare de numele bisericii Calvaria (în maghiară, Kálvária) din Cluj, orașul copilăriei lui Ligeti, în care și-a început studiul muzicii sub îndrumarea compozitorului Farkas Ferenc? Monument arhitectural important al orașului, acest lăcaș de cult benedictin construit în secolul al 9-lea ocupă și astăzi un loc central în viața religioasă a comunității maghiare clujene. Să fi avut un impact asupra copilului Ligeti, după cum susținea într-o conversație privată fiul compozitorului, Lukas, inclusiv afișul unui film care rula în oraș la vremea aceea și care se intitula *Calvarul unei mame*?

György Kurtág însuși alege pentru un discurs al său dedicat memoriei lui Ligeti, titlul “Kylwyria-Kálvária”; pronunțat la Berlin, la începutul anului 2007, după moartea compozitorului**,** discursul lui Kurtág arată modul în care acest spațiu utopic a infuzat opera prietenului său:

---

[1] Heidy Zimmermann, ”From Kylwiria to Brueghelland: Concepts and Preliminary Stages on the Way to *Le Grand Macabre*”, în *Transylvanian Tributes to Ligeti; Thanatos in Contemporary Music, from then Tragic to the Grotesque*, Bianca Țiplea Temeș, Hermann Danuser (eds,), Cluj-Napoca: MediaMusica, 2022, pp. 252-253.

[2] György Ligeti, schiță verbală în manuscris, pentru proiectul operei ”Kylwiria”, anii 1960 (Fundația Paul Sacher, Colecția György Ligeti).

[3] Însemnări pe spatele scrisorii de la Jörg [Polzin] (Universal Edition) pentru Ligeti, 26 iunie 1962 (Dosar *Oidipus*, Fundația Paul Sacher, colecția György Ligeti). Informație reluată din Heidy Zimmermann, ”From Kylwiria to Brueghelland: Concepts and Preliminary Stages on the Way to *Le Grand Macabre*”, în *Transylvanian Tributes to Ligeti; Thanatos in Contemporary Music, from then Tragic to the Grotesque*, Bianca Țiplea Temeș, Hermann Danuser (eds,), Cluj-Napoca: MediaMusica, 2022, p. 252.

”Kylwyria (este) țara lui imaginară, pe care a modelat-o de la 5 până la 12 ani. A desenat hărți hidrografice colorate care pot trece drept picturi ale lui Miró, a inventat kylwyriana, cu lexicul și gramatica ei, i-a imaginat în detaliu geografia și istoria, descriind în termeni naiv-utopici sistemul social și cel de legi al acestei țări”. Iar Kurtág continuă spunând că: ”Din Kylwyria s-au născut cele două piese, *Aventures* și *Nouvelles Aventures* (1962–1965). Ele marchează cea de a doua tipologie muzicală fundamentală: umor abundent, convulsii dramatice, răbufniri neașteptate și momente de pauză la fel de surprinzătoare, agresivitate și angoasă. Cei trei cântăreți stabilesc relații profund umane cu ajutorul unui material lingvistic fonetic inexistent (super-Kylwyrian?!). Intenția lui a fost să îmbine cele două *Aventures* într-o singură operă intitulată *Kylwiria*. Din fericire, în locul ei s-a născut *Le Grand Macabre*!”[1]

La prima vedere, Kylwyria se profilează ca o transfigurare a lumii transilvănene în care copilul Ligeti trăia, și nici măcar ideea inventării unor spații utopice cu limbile lor proprii nu era un caz unic în această parte a Europei; găsim un precedent în cazul lui Lajos Gulácsy (1882-1932), un pictor și scriitor maghiar din Budapesta care a inventat un astfel de spațiu ficțional pe care l-a numit Nakonxipán. Tărâm al dorului, căruia Gulácsy i-a schițat istoria și i-a alcătuit un dicționar al limbii imaginate de către el, acesta a devenit ulterior sursă de inspirație pentru scriitori precum Gyula Juhász sau Sándor Weöres, printre alții.

De aceea, deși ficțională, pentru un locuitor al Transilvaniei, ideea lui Ligeti primește o mare doză de concretețe și o dimensiune reală, ancorată în rădăcinile culturale duale ale provinciei, îmbinând armonios elemente ale culturii românești și maghiare.

Von fremden Ländern und Menschen

Dincolo de ideea abandonată de a compune o piesă cu titlul spațiului utopic al copilăriei, acest teritoriu cosmopolit iese din conturul hărților desenate cu minuțiozitate pe caiet și devine pentru Ligeti strategie meta-discursivă în compoziție. Nu greșim atunci dacă plasăm cazul Kylwiriei sub o umbrelă schumanniană și ne referim la ea prin titlul

[1] György Kurtág: “Kylwyria-Kálvária”, în Bálint András Varga: *Three Interviews and Ligeti Homages*, Rochester; University of Rochester Press, 2009, p. 105.

unei piese înscrise într-un ciclu ce evocă tocmai vârsta copilăriei: ”Despre oameni și țări străine” din *Kinderszenen*. Titlul piesei pentru pian stă în consonanță perfectă cu acel *mash-up* de culturi muzicale pe care Ligeti îl promovează ca nimeni altul și pune totodată în vitrină pe unul dintre compozitorii preferați ai lui Ligeti – Robert Schumann.

Imediat după plecarea de la Cluj la Budapesta, în 1945, în piesa *Musica ricercata* Ligeti își demonstrează deschiderea cosmopolită și ne dezvăluie că “nr. 4, cu dansul ´șchiopătat´ evocă Balcanii iar nr. 3 sugerează un hibrid artificial de idiomuri melodice românești-bănățene și sârbești”[1]. După propria explicație, el și-a setat deja lentila pentru o focalizare mai amplă a Atlasului sonor, extinzându-și zona de captare dincolo de Ungaria și România.

Documentele colecției Ligeti aflate la Fundația Paul Sacher din Basel ne demonstrează însă constanța legăturii compozitorului cu folclorul românesc (baza ”kylwiriană” a limbajului său muzical) și maghiar, începând cu perioada timpurie de creație, când se afla încă în Transilvania, apoi la Budapesta, până la perioada de maturitate creatoare, legată de Viena și Hamburg.

Un punct de cotitură în această strategie meta-discursivă a multiplelor surse de inspirație de pură substanță kylwiriană îl reprezintă unica operă a compozitorului, *Le Grand Macabre*, care, pe lângă textul lui Ghelderode de la care pleacă, primește o pereche de ”afluenți” la fel de importanți, fiind profund amprentată de doi scriitori români, maeștri de necontestat ai absurdului: Ion Luca Caragiale și Eugen Ionescu. Opera trasează linia de demarcație dintre utilizarea folclorului ca obiect de împrumut (abandonat deîndată ce Ligeti părăsește Europa de est, în 1956) și acel folclor inventat sau ‘sintetic’. Colajul grotesc, să îi spunem ”macaronic” – după termenul sugestiv folosit de către Ligeti, din scena a treia a operei rămâne emblematic; Ligeti suprapune peste *ragtime*-ul lui Scott Joplin, linia melodică a troparului pascal *Hristos a Înviat din morți.* Ambele teme sunt redate în formă grotescă, prin intervale distorsionate, deși conturul melodic rezultant este încă recognoscibil (așa cum se întâmpla cu limba țării imaginare, o variantă de română distorsionată).

---

[1] György Ligeti: CD booklet, SONY Classical 01-062309-10, György Ligeti Edition 7 – Chamber Music, 1998, p. 8.

Finalul anilor ’70 a marcat pentru Ligeti o perioadă de evidentă reconfigurare stilistică, una în care compozitorul și-a extins aria punctelor de reper și harta surselor de inspirație, mizând pe o inedită *ars combinatoria* a unor elemente eterogene. Artistul descrie acest fenomen, de ”malaxare” nemiloasă a diverselor surse contrastante prin intermediul unei metafore (din nou) comic-gastronomice, etichetând creația sa de după anii ’70 drept “*acel foie gras strivit pe covor*”[1].

Noile rețete de creație ale lui Ligeti împingeau însă această strivire pe covor până la punctul disoluției extreme, și nici sursele folclorice de pe întregul glob, la care el apelează, nu au fost scutite de acest ”tratament” creativ-invaziv.

Apelând în ultimele două decenii ale activității sale creatoare la un lexic sonor mult îmbogățit, urme ale folclorului românesc și maghiar persistă sub forma unor ecouri autobiografice, estompate cu mare artă. Aceste *flash-back*-uri camuflate, pe care le putem considera astăzi o anamneză a rădăcinilor culturale bivalente ce îi definesc personalitatea, marchează revizitarea regiunii est-europene natale, cu folclorul ei, mixat acum în acord cu noua estetică pe care el o adoptă. Sursele originale sunt reciclate (asemeni limbii române transformate în limbă kylwiriană), și devin aproape imposibil de recunoscut la audiție. Ele fuzionează într-o “nouă gramatică universală”[2], după cum observă compozitorul Ştefan Niculescu și i-o comunică lui Ligeti într-o scrisoare în limba română, păstrată astăzi în arhiva Fundației Paul Sacher. Pe lângă citare, pastișă sau colaj, aluziile bine mascate devin de acum instrumente ale retoricii sale actualizate.

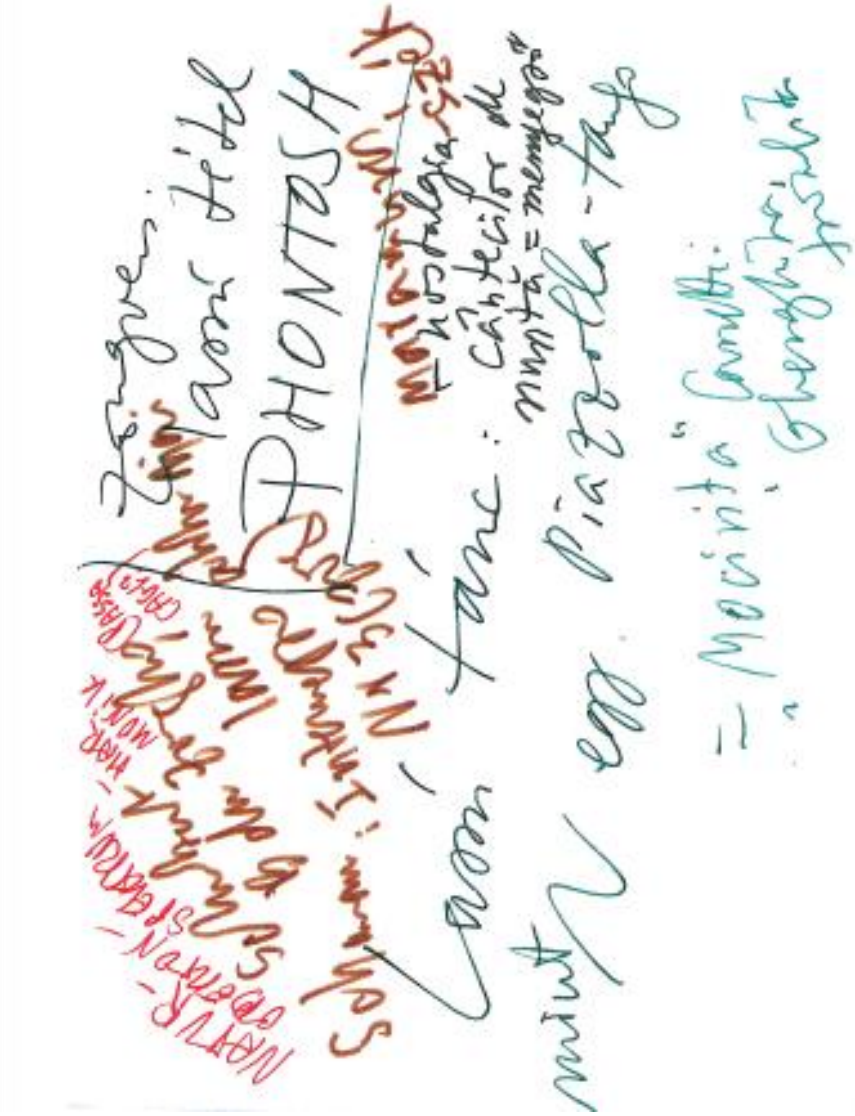
Oricine răsfoiește schițele verbale ale lui Ligeti (kilometrul 0 și punctul de pornire pentru edificarea fiecărei compoziții din creația sa), rămâne surprins de bogăția de însemnări care trimit la surse de inspirație disparate, am spune ”ireconciliabile” sub aspect stilistic. De

---

[1] György Ligeti: *Ligeti in Conversation with Péter Várnai, Josef Häusler, Claude Samuel, and Himself*, Londra: Eulenburg Books, 1983, p. 119 (tradus din franceză de Terence Kilmartin): “Iei o bucată de *foie gras*, o arunci pe covor și o strivești până când dispare - așa folosesc eu tradiția muzicală cultă .”

[2] “Simt aici, printre altele, sămânța unei gramatici universale noi sau, cum am spune, a unei ‘tonalități’ care, cred eu, are în cazul dumneavoastră, trăsături planetare.” Scrisoarea lui Ştefan Niculescu pentru Ligeti, datată 24 martie 1993, Fundația Paul Sacher, Colecția György Ligeti.

exemplu, în consonanță cu conceptul de palimpsest și aluzii voalate, în partea lentă a *Concertului pentru pian,* în ce mod s-au lăsat “strivite” în partitură *flashback*-uri din Schubert, Schumann și tango-uri de Piazzolla, laolaltă cu *Mociriţa* și alte cântece de nuntă din zona Maramureşului?



Ilustrația 2. György Ligeti – schiță verbală, în manuscris, pentru partea lentă a *Concertului pentru pian*

© Fundația Paul Sacher. Reprodus cu permisiunea instituției

De asemenea, într-o foarte elaborată pagină de schițe verbale ale *Concertului pentru vioară,* prin ce metamorfoză kylwiriană s-au conciliat în țesătura muzicală yodelul, sunetele de gamelan și muzica norvegiană cu semnalele de bucium și ritmul căluşarilor[1]?

În schițele aceluiași *Concert*, ca într-un colaj blurat, apar numeroase trimiteri la muzica românească și maghiară, combinate, în modul cel mai neașteptat, cu evocări ale muzicii africane și sârbești, dar totodată, cu muzica *bebop*, un puternic simbol al culturii pop occidentale[2]. Numele spectraliștilor Vivier, Murail și Grisey[3] devin și ele puncte cardinale pe această hartă stilistică a Kylwiriei, iar sistemul de navigație ligetian ne dovedește prin acest *mash-up* că estul, vestul, nordul și sudul sunt repere relative și nu pot fi tratate scolastic în compoziție.

Poliglot muzical prin excelență, Ligeti demonstrează în alte lucrări de maturitate că România, Ungaria și zona Balcanilor, toate au continuat să pulseze pentru el din subteran ca sursă validă de inspirație, asemeni vulcanilor care au dat naștere Kylwiriei cu un secol în urmă, și totodată ca unul dintre numeroasele ingrediente ale limbajului său policrom și cosmopolit.

În creația sa el a utilizat un spectru de inspirație tot mai amplu, care legitimează atributul găsit pentru Ligeti de către muzicologul Richard Steinitz, anume “marele iluzionist”[4]. Acestuia i-l putem adăuga, fără teama de a greși, pe acela de “marele cosmopolit”.

Să aducem dovezi suplimentare: în descrierea pe care autorul o face *Trio-ului pentru corn, vioară și pian*, el vorbește despre straturi de conotații, despre un foclor sintetic al Americii latine și al Balcanilor – să numim cocktail-ul kylwirian drept o surprinzătoare “Balkanamera”, dacă

---

[1] György Ligeti; manuscrise verbale ale Concertului pentru vioară Dosar: Konzert (Vl; orch. 1990). Skizzen und Notizen, Fundația Paul Sacher, Colecția György Ligeti.

[2] *Ibid.*

[3] *Ibid.*

[4] Richard Steinitz: *György Ligeti. Music of the Imagination*, Londra: Faber and Faber, 2003, capitolul ”The Grand Illusionist”, pp. 217-364.

luăm în calcul faptul că ritmul *aksak* este numitorul comun al celor două muzici?

Așadar, odată cu finalul anilor ’70, Ligeti a cartografiat și cucerit noi teritorii acustice, în care România, Ungaria și regiunea balcanică ocupau un loc central pe această hartă stilistică extrem de complexă, ca și cum Kylwiria copilăriei lui și-ar fi extins granițele, într-o expansiune concentrincă, la scară planetară. După cum însuși Ligeti susținea, el a dorit să recreeze un folclor global imaginar, prin topirea și deconstruirea de idiomuri muzicale. În creația sa, influențele sunt în mod genial filtrate, lăsând în partitură bizare criptograme sonore, în chip de ilustrări ale imaginarei “Brueghelland”, un Turn Babel muzical, la care el a lucrat cu asiduitate, respectând tiparul kylwirian din copilărie.

Posteritatea îl recunoaște astăzi drept un compozitor care a patentat un mod original de a mixa tradițiile și de a se juca dezinvolt cu geografiile sonore, prin aceasta contribuind la estomparea frontierelor și a liniilor de demarcație dintre citare, aluzie, palimpsest și pastișă. Cu gândul la titlul unei piese de Mauricio Kagel, în consonanță cu demersul nostru de explorare geografică, am putea considera întreaga creație a lui Ligeti de după anul 1980 drept o *Muzică a rozei vânturilor* (*Die Stücke der Windrose*), ce navighează după o busolă demagnetizată, al cărui Nord este de fapt estul european.

Der Dichter spricht

Poetul maghiar Gyula Juhász afirma despre țara imaginară a lui Lajos Gulácsy următoarele: *”NAKONXIPÁN era patria lui, o patrie pe care o vedea situată undeva între Japonia și Lună, și a cărei limbă doar el o putea vorbi dintre toți pământenii.”*[1]

La punctul terminus al explorării noastre, am fi oare în măsură să așezăm degetul pe globul pământesc pentru a arăta locația geodezică

[1] Gyula Juhász, "A szépség betege" [Bolnav de frumusețe], *Magyarság*, 1 februarie 1925, pp. 10-13, retipărit în Béla Szíj, *Gulácsy Lajos*, Budapesta: Corvinia, 1979, pp. 187-190 (citat la p. 188).

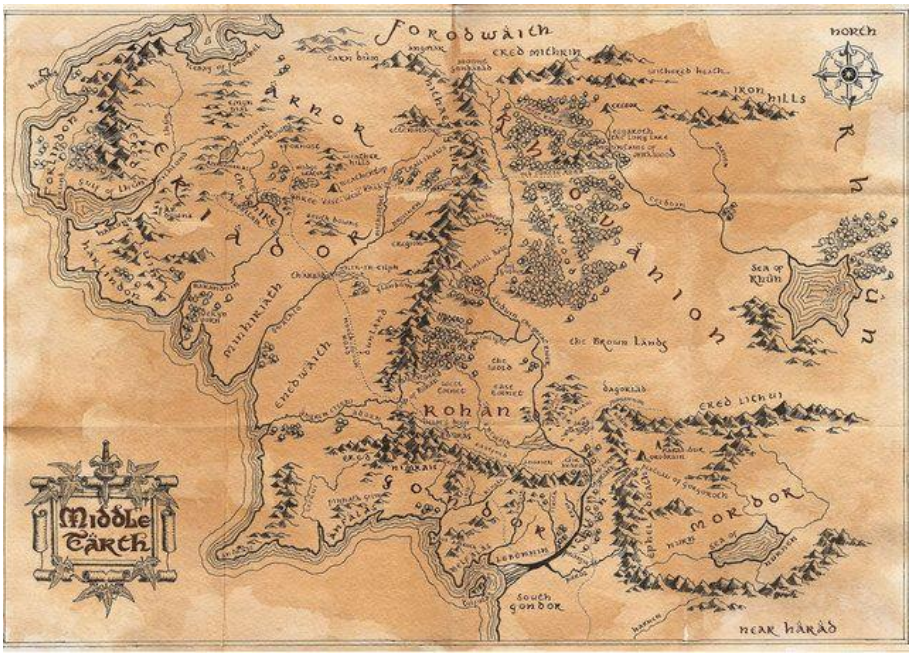
a țării utopice plăsmuite de Ligeti? Dacă încă avem îndoieli asupra latitudinii și longitudinii, cuvintele compozitorului ne vor da un indiciu:

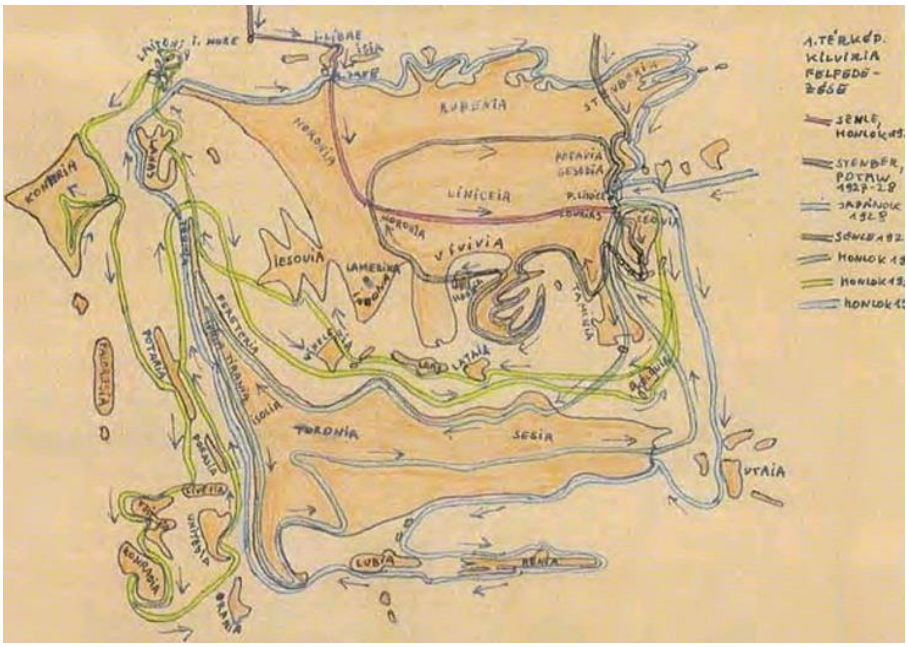
”Așadar, sunt un evreu maghiar, născut în Transilvania, cu naționalitate română la naștere, apoi maghiară, când am ajuns la Budapesta (a fost foarte greu de obținut!), apoi am fugit la Viena, după revoluția din 1956. Nu am devenit occidental, ci mai degrabă o persoană care are rădăcini în ambele zone. În inima mea, aparțin întregii lumi, fie că sunt la Viena, Hamburg, Paris sau Budapesta. Cu toții ar trebui să fim așa, cetățeni ai lumii. Dar rămân legat de Transilvania, unde nu am mai fost de 36 de ani…”[1]

Cuvintele lui Ligeti ne invită la reflecție, la dublu ceas aniversar, ce marchează o sută de ani de la nașterea compozitorului și din nou o sută de ani de la apariția tărâmului său imaginar: este Kylwiria un simplu joc de copil, un spațiu geografic privilegiat pentru biografia artistului sau o metaforă a întregii sale creații care își trage seva din surse de pe întregul glob? Este ea oare un nume codificat al Transilvaniei natale? După cum ne învață Micul Prinț, răspunsul depinde hotărâtor de perspectiva din care privim lucrurile. Poate că pentru unii, Kylwiria este doar o pălărie, în timp ce pentru alții, în special pentru cei care venim din această parte de lume, Kylwiria este elefantul înghițit de șarpele boa. În ambele cazuri, el rămâne un topos al dorului de casă, un loc în care rădăcinile lui Ligeti sunt adânc înfipte, de unde se extind în subteran pe spații largi pentru a îmbrățișa diversitatea culturilor muzicale ale lumii și a trimite spre exterior, în cele din urmă, un mesaj universal. Kylwiria este o hartă plină de simbolism (poate asemeni hărții tărâmului Middle-earth din scrierile lui Tolkien), dar și un potent generator de semnificație; o hartă pe care o putem citi astăzi atât ca pe o partitură cu multe instrumente în transpoziție, cât și într-o cheie profund biografică.

---

[1] *György Ligeti: un portrait,* film de Michel Follin, autori: Judit Kele, Michel Follin, Arnaud de Mezamat, Coproducție: Abacaris Films, Artline Films, La Sept Arte, RTBF, Magyar Televízió, Productions du Sablier, Centre Georges Pompidou, 1993.





Ilustrația 3. Harta Middle-Earth a lui Tolkien și harta Kylwiriei ligetiene

BIBLIOGRAFIE:

Floros, Constantin: *György Ligeti. Beyond Avant-garde and Postmodernism* (traducere în engleză de Ernest Bernhardt Kabisch), Frankfurt am Main: Peter Lang, 2014.

Kurtág, György: “Kylwyria-Kálvária”, în Bálint András Varga: *Three Interviews and Ligeti Homages*, Rochester: University of Rochester Press, 2009.

Juhász, Gyula: "A szépség betege" [Bolnav de frumusețe], *Magyarság*, 1 februarie 1925, pp. 10-13, retipărit în Béla Szíj, *Gulácsy Lajos*, Budapesta: Corvinia, 1979, pp. 187-190.

Ligeti, György: *Ligeti in Conversation with Péter Várnai, Josef Häusler, Claude Samuel, and Himself*, Londra: Eulenburg Books, 1983, p. 119 (tradus din franceză de Terence Kilmartin).

Ligeti, György: CD booklet, SONY Classical 01-062309-10, György Ligeti Edition 7 – Chamber Music, 1998.

Ligeti, György: ‘*Träumen Sie in Farbe?’: György Ligeti im Gespräch mit Eckhard Roelcke*, Viena: Zsolnay Verlag, 2003.

Steinitz, Richard: *György Ligeti. Music of the Imagination*, Londra: Faber and Faber, 2003.

Ţiplea Temeş, Bianca; *Antifonia in extenso*, Cluj-Napoca: MediaMusica, 1999.

Țiplea Temeș, Bianca; Hermann Danuser (eds.): *Transylvanian Tributes to Ligeti; Thanatos in Contemporary Music, from then Tragic to the Grotesque*, Cluj-Napoca: MediaMusica, 2022.

Zimmermann, Heidy: ”From Kylwiria to Brueghelland: Concepts and Preliminary Stages on the Way to *Le Grand Macabre*”, în *Transylvanian Tributes to Ligeti; Thanatos in Contemporary Music, from then Tragic to the Grotesque*, Bianca Țiplea Temeș, Hermann Danuser (eds.), Cluj-Napoca: MediaMusica, 2022, pp. 239-268.

SUMMARY

Bianca Țiplea Temeș

”Of Foreign Lands and Peoples”: exploring Ligeti’s Kylwiria

Kylwyria, Ligeti’s imaginary country, was depicted in detail on several maps he drew as a child. Comprised of an intricate cartography of rivers, mountains, plains, and cities with invented and strange-sounding names, it was for him a space without demarcations, and with no boundaries other than natural ones. But did this Utopian space remain just a figment of Ligeti’s childish imagination, or did it turn up in his music, making him a special kind of cosmopolitan composer? Ligeti was, at first, deeply rooted in both the Romanian and the Hungarian musical cultures of his native Transylvania, but from the 1970s onwards he considerably widened the geographical range of his inspiration. He embraced with great artistic sophistication disparate layers of source material, recalling folk music of his native land, but also invoking elements from the musics of Africa, Polynesia, and the Caribbean, all jostling together with references to the established repertoire. The resulting rich cultural counterpoint of interlocking dialects became in his scores a palimpsest of memory, time and space, providing Kylwyria with its own official universal language and its own musical reality, advocating it as a topos heavily invested with the politics of cosmopolitanism.

INTERVIURI

Un dialog cu muzicologul Laura Vasiliu

Andra Apostu

La Iași a fost înființată, în 1860, prima instituție de învățământ superior artistic din România, numită astăzi, Universitatea Națională de Arte "George Enescu". În acest nucleu al tradiției, modernitatea a pătruns cu ușurință datorită deschiderii unor oameni inimoși și dedicați, cu o solidă pregătire de specialitate și cu o preocupare constantă pentru noutate și schimbare. Unul dintre acești oameni este muzicologul și pedagogul Laura Vasiliu care a și-a dedicat eforturile evoluției muzicologiei și cercetării muzicale cu tenacitate, cu consecvență și cu extremă seriozitate.

Doamna Laura Vasiliu activează preponderent în cercetare coordonare și publicare, preocupându-se cu prioritate de îndrumarea studenților muzicologi pentru participarea la simpozioane, concursuri naționale sau pentru elaborarea de lucrări de licență, disertație și teze de doctorat.

A.A.: Stimată doamnă Laura Vasiliu, experiența dvs. profesională începe cu o catedră la o școală generală din județul Botoșani și ați activat chiar și la o casă de copii. Astăzi sunteți profesor la una din cele mai prestigioase instituții academice muzicale din România. Privind acum în urmă, cum se vede acest traseu, acest parcurs profesional?

L.V.: Vă mulțumesc pentru inițiativa acestui interviu. Într-adevăr, am parcurs un traseu accidentat. Primul deceniu al activității mele nici nu ar fi putut să aibă o altă înfățișare. Erau anii `80, cei mai crunți din perioada comunistă. Când am terminat Conservatorul „George Enescu" (1981) s-au închis toate orașele mari, fiind disponibile doar posturi din centre de provincie și sate. N-am avut de ales. Au fost ani grei de navetă împovărătoare, în condiții incomparabile cu cele de azi. Beneficiasem de o educație muzicală îndelungată, de bună calitate, încă din prima copilărie, urmată de școlile/liceele de muzică de la Baia Mare și Iași, de aprofundare profesională la secția de muzicologie, dar nu puteam valorifica nimic din acumulările mele. Pentru a preda muzica la acele școli sătești nu aveam nevoie decât de cunoștințe elementare și un bun instinct pedagogic. După un timp, mi-am înfiripat o linie compensatorie, practicând muzicologie prin colaborări sporadice la Radio, ziare, reviste. Mă ținea pe linia de plutire.

Un pas înainte au fost orele de pian și teorie a muzicii predate la Liceul de artă „Octav Băncilă", începând din 1987. Nu era tocmai ce visasem, dar mi-au adus satisfacții profesionale. În a doua jumătate a deceniului 1980-'90, era mare concurență la admiterea la Conservator (școlarizarea scăzuse drastic!) și, în consecință, nivelul de pregătire al absolvenților de liceu trebuia să ajungă la cote înalte, de neimaginat azi, inclusiv la teorie, solfegiu, dictat. Mi-am descoperit și perfecționat abilități noi, de exemplu de a compune serii de dicteuri muzicale complexe pentru a-mi antrena elevii de clasa a XII-a pentru examenul de admitere. Bucuria reușitelor m-a menținut la catedra de teorie a liceului timp de 9 ani, deși în 1990 am început să predau în învățământul superior, la Academia de Arte „George Enescu", cum se numea atunci. Mi s-au oferit două discipline pretențioase, Estetică muzicală și Forme și analize muzicale, domenii deosebit de provocatoare pentru apetitul meu de cunoaștere și exprimare, după un deceniu de așteptări, încercări, descurajări. Oferta universitară a avut efectul unei aruncări în mare în urma căreia am învățat să înot, pentru că trebuia să predau și

cursul, nu doar lucrările practice sub îndrumarea unui profesor. A urmat o perioadă de învățare intensă și practică muzicologică activă. Cei cinci ani de studii doctorale (1996-2001) la Academia de Muzică „Gheorghe Dima”, sub conducerea științifică a prof. univ. dr. Valentin Timaru, a comisiei de îndrumare formată din mari muzicieni ai Clujului - Eduard Terényi, Dan Voiculescu, Francisc László - au avut cea mai mare înrâurire asupra direcțiilor viitoare de cercetare. Benefice pentru starea mea de spirit și orientarea în universul academic au mai fost dialogurile permanente cu foștii mei profesori de la Iași, încurajările primite din partea compozitorului Viorel Munteanu, dar și colaborarea profesională cu Gheorghe Duțică, coleg încă din anii de liceu. Cu el împărtășeam pasiunea pentru analiza structurală a partiturilor, interes profesional împlinit prin publicarea în tandem a primului volum de muzicologie: *Structură, funcţionalitate, formă. Perspective contemporane în analiza fenomenului muzical* (1999).

M-am bucurat deplin de avantajele titlului de doctor datorită publicării celui de-al doilea volum, a avansării la grad de conferențiar, a numirii ca titular al cursurilor de *Muzicologie* și *Stilistica muzicii secolului XX* (la Master). Eram stăpână pe „meserie” și aveam aspirații deosebite de înaintare în cercetarea muzicală. Dar în 2004 a apărut o cotitură în viața mea universitară: am început activitatea managerială, acceptând funcția de decan în care am activat 12 ani la rând! În consecință, energia mea creatoare s-a împărțit între producția muzicologică, menținută cu mari eforturi, cursurile universitare din ce în ce mai solicitante, o dată cu dezvoltarea programelor de master, cu înființarea studiilor doctorale - și activitatea de conducere. Rectorul din acei ani, prof. univ. dr. Viorel Munteanu, era deosebit de energic, priceput, determinat să ridice nivelul și renumele instituției. Au fost ani de transformări fundamentale și de avansare a școlii muzicale ieșene: s-a schimbat generația de profesori, s-a reconfigurat oferta de studii, s-au pus baze noi în cercetarea muzicală, s-a produs deschiderea internațională.

Din 2016, mă reconfigurez ca muzicolog, activând preponderent în cercetare, coordonare și publicare. Îndrumarea tezelor de doctorat a devenit munca mea de bază, reușind să sprijin câțiva muzicieni de excepție, să am mulțumirea finalizării unor lucrări de bună calitate. Dar pe masa de lucru am mai multe proiecte începute, aflate în diferite faze

de elaborare care cer timp și concentrarea gândului. Am credința că le voi încheia.

A.A.: Aveți preocupări constante pentru muzica românească: studii privind creația lui George Enescu și a continuatorului său, Pascal Bentoiu (drama românească post *Oedip*, poemul simfonic *Isis*). Într-o epocă a vitezei, a rezultatului imediat și a celor mai năstrușnice invenții, mai contează ancorarea în trecut, în rădăcinile și tradiția noastră muzicală?

L.V.: Începutul studierii aprofundate a creației lui George Enescu este legat de conținutul lucrării mele de doctorat - *Articularea şi dramaturgia formei muzicale în perioada modernă (1900-1920)* - în care am analizat sistematic toate stilurile și tehnicile de compoziție configurate în acei ani. Am descoperit o polifonie multistratificată de maniere și viziuni, de scrituri și concepte, de sinteze personale cu rădăcini în tradiție sau de înnoire epocală ce va alimenta muzica nouă din deceniile ce urmează. Toți compozitorii analizați au fost muzicieni titanici (Schönberg, Richard Strauss, Mahler, Berg, Debussy, Ravel, Skriabin, Stravinski, Bartók, Enescu), partiturile având o complexitate extremă. În acest context global, am analizat *Simfoniile a doua* și *a treia* de George Enescu pentru a vedea în ce măsură funcționalitatea armonico-tonală determină modelarea formei, așa cum se întâmplă în compoziția clasică; totodată, care sunt efectele tonalității lărgite, ce include modalul, asupra organizării timpului muzical. Pe scurt, mai ținem cont de repere tonale în analiza simfoniilor enesciene sau ne concentrăm doar asupra devenirii și variației tematice? Concluziile analizei subliniază că determinismul armonic se păstrează ca structură de profunzime chiar dacă în paralel funcționează și alte repere de formă, de esență melodică, timbrală sau agogică. La fel ca în cazul compozițiilor postromantice ale lui Schönberg sau al simfoniilor lui Mahler, când analizăm Enescu trebuie să ținem cont de structura tonală. Acest criteriu înlesnește analiza, ajutându-ne să nu ne rătăcim printre meandrele variației și polifoniei enesciene, momentele de clarificare tonală, dispuse la distanță au funcția unor coloane de susținere a edificiului.

Prima descindere în universul enescian a produs începutul unui studiu intens al operei sale, fructificat mai ales în scop didactic: rezervam cunoașterii lui Enescu, 6-8 săptămâni din cursul predat la

master, reușind să transmit din entuziasmul descoperirilor mele. La nivelul exprimării muzicologice, am ales o altă cale, considerând în acel moment că nu pot să aduc contribuții originale în raport cu bibliografia uriașă adunată. M-am concentrat asupra unor aspecte post-enesciene sau recuperatorii. Într-un studiu, am comparat opera *Hamlet* de Pascal Bentoiu cu *Oedip*, insistând asupra diferențelor. Eficiența teatrală, concentrarea echivalențelor muzicale asupra câtorva trăiri-cheie, distanțarea de afect prin toate mijloacele artei moderne sunt doar câteva dintre trăsăturile partiturii *Hamlet*. Înrudirea (greu observabilă) se situează doar la nivel de principiu, în dezvoltarea concomitentă / complementară a teatralității sonore și a structurii muzical-simfonice – principiu ce funcționează de la Wagner încoace, *Wozzeck* de Alban Berg oferind modelul-limită. În alte două lucrări, prezentate și ele la Simpozionul Internațional „George Enescu", am detaliat contribuția lui Pascal Bentoiu la finalizarea și orchestrarea unor creații enesciene neterminate: *Simfonia a V-a* și poemul vocal-simfonic *Isis*. Genul acesta de cercetare-reconstituire a traseului lucrativ parcurs de Bentoiu, de la manuscris la transcriere, apoi la completare și orchestrare, m-a cufundat și mai mult în intimitatea gândirii enesciene, înțelegând maniera sa particulară de orchestrație, supusă principiului eterofonic.

În ce privește partea a doua a întrebării dumneavoastră, dacă pentru a înțelege muzica de azi trebuie să ne raportăm la tradiție, nu am un răspuns unilateral. Depinde de muzica pe care o comentăm. Dacă analizăm creații din avangarda anilor 1950-1970, căutarea unor referințe este de multe ori inutilă, doar dacă ideea călăuzitoare, arhetipală, este declarată de compozitor iar tu ca muzicolog încerci să o descoperi în sonoritățile abstracte. În alte compoziții în care sursa folosită este ascunsă / „blurată", identificarea ei dă sens viziunii componistice. Nemaivorbind de partiturile polistilistice care nu pot fi înțelese dacă nu recunoști modelele combinate, alături de procedeele de colaj și sensul dramaturgic general. Eu m-am format cu ideea că o cultură muzicală cât mai bogată, o înmagazinare de sonorități-culori-sensuri din toate stilurile academice și tradiționale îți facilitează percepția, evaluarea unei lucrări noi. Dar nu exclud existența bucuriei simple a ascultării muzicii pe care o poate trăi și muzicologul, fără a încerca să instrumenteze comparații, analogii, trimiteri.

A.A.: Am observat o apropiere deosebită de personalitatea muzicală a lui Pascal Bentoiu. De ce ați făcut această alegere? Ce v-a atras la acest om și muzician?

L.V.: Admirația pentru Pascal Bentoiu s-a născut în îndepărtata mea studenție, pe care am încheiat-o cu o lucrare de diplomă dedicată lucrărilor sale simfonice. La început, m-au fascinat scrierile sale de estetică muzicală pentru că îmi ofereau explicații revelatoare ale fenomenului de percepție sonoră, a fluxului în ansamblu sau la nivelul fiecărui parametru de limbaj. Așa ceva nu învățasem la teorie muzicală. Din curiozitate, am ascultat din compozițiile sale care m-au atras prin echilibrul dintre tradițional și modern, iar când am început să analizez, prin gândirea componistică organică. Cunoscându-l pe maestru în perioada documentării pentru acel proiect (1981), am descoperit o personalitate cuceritoare. Era uimitor că în pofida unei discipline interioare, îndelung exersată în finalizarea amplelor proiecte componistice, Pascal Bentoiu inspira un înalt grad de libertate. Impresia era susținută de expresivitatea persoanei și a exprimării sale prin cuvânt, nuanțată sau pregnantă, mereu semnificativă și incitantă. A rămas astfel un reper în dezvoltarea mea muzicologică, revenirile periodice la creația sa conducând la elaborarea unui număr de studii dedicate, la publicarea lor în volume științifice românești și internaționale. Monografia Pascal Bentoiu, proiectată după terminarea studiilor, reluată și părăsită de mai multe ori din cauza îndatoririlor didactice și de coordonare, este acum într-o fază înaintată. Sper ca experiența și cunoașterea pe care am acumulat-o în tot acest timp să se reflecte în înțelegerea profundă a vieții, operei și gândirii muzicianului-intelectual.

A.A.: Se vorbește deseori de o delimitare de „școli” în România (compoziție sau muzicologie, uneori chiar dirijat) iar cea de la Iași este una cu tradiție și des menționată ca atare în varii contexte. Ce crează această delimitare, există punți sau obstacole?

L.V.: Specificul regional al școlilor muzicale este un fenomen real dar trebuie tratat în mod nuanțat, uneori individual. Funcționează câteva variabile: gradul de izolare *vs* circulația valorilor și a informației, impactul personalităților formatoare și *background*-ul lor, perioada la care ne referim – culoarea locală a fost mai puternică în trecut, mai voalată azi, în era globalizării. La Iași, de exemplu, a existat o tradiție

regională în compoziție, reprezentată, după Eduard Caudella, de câțiva creatori de talent, dar mai puțin afirmați: Alexandru Zirra, Constantin Georgescu, Mansi Barberis. N-a existat însă continuitate și din cauza desființării Conservatorului timp de un deceniu (1950-1960). O școală de compoziție s-a cristalizat abia la începutul anilor 1970, dar fără a avea specific local, compozitorii care au predat în acel moment erau originari din Banat, cu studii la București. Mă refer la Vasile Spătărelu, Anton Zeman și Sabin Păutza, autori dăruiți, prolifici. Erau preocupați de valorificarea folclorului ardelenesc și de dezvoltarea tehnicilor moderne de compoziție învățate la Conservatorul din capitală. Aceste direcții au fost transmise discipolilor. Dintre cei care au urmat, doar Viorel Munteanu reflectă în creația sa și note specifice spațiului de origine și formare, geneza creației sale, ancorată viguros în modernitate, fiind albia culturală a Moldovei, cu marile nume ale istoriei, folclorul particular și, mai ales, cu vechea tradiție a cântului liturgic bizantin.

În muzicologia practicată la Iași, situația este diferită. George Pascu a fost cu adevărat creatorul domeniului. După Teodor T. Burada, cu cercetări de etnomuzicologie și istoriografie publicate la sfârșitul secolului XIX și începutul secolului XX, George Pascu a fost personalitatea iradiantă a științei muzicale de la Iași. Vasta sa cultură muzicală și umanistă, atașamentul față de tradiția muzicală a Iașului, orașul natal și formator (a fost elevul lui Eduard Caudella și al lui Antonin Ciolan), profilul său de muzician total – instrumentist, dirijor, compozitor –, talentul oratoric inegalabil l-au condus la configurarea unei școli de muzicologie cu un specific recunoscut. Centrarea pe istoriografie și pe figurile emblematice ale artei, completată de reflectarea consecventă a vieții muzicale în presă, la radio și cu activități susținute de educație muzicală – acestea ar fi liniile principale ale profilului său muzicologic impregnate și în activitatea discipolilor, Mihail Cozmei, Paula Bălan, Melania Boțocan i-au urmat calea cel mai consecvent. Eu am fost printre ultimii săi studenți, muzicologia sa culturală influențându-mi gândirea mai mulți ani, într-un anume fel până la capăt. Dar la un moment dat, am părăsit direcția, îndreptându-mă către analiza muzicală și cercetarea științifică riguroasă, deprinsă în special din școala clujeană. A fost o etapă necesară în dezvoltarea mea, dar spiritul enciclopedic și persuasiv a lui George Pascu mă bântuie din nou. În predare, am îmbinat cele două direcții, determinând studenții să descopere sensul și valoarea

creației, privind atât dinspre context către opus cât și dinspre tehnologia partiturii către semnificație, adică să practice o judecată muzicologică integralistă.

A.A.: Sunteți o prezență activă în lumea academică, susțineți tinerii muzicieni, participați la organizarea de concursuri, sunteți membră în jurii de specialitate, cum se profilează viitorul muzicologiei românești?

L.V.: Îndrumarea studenților muzicologi la cursul de specialitate, pentru participarea la simpozioane sau concursuri naționale, pentru elaborarea lucrărilor de licență, disertație, a tezelor de doctorat, a fost o prioritate în misiunea mea didactică. Permanent le-am supervizat lecturile, audițiile, analizele, etapele redactării; alături de ei, am deschis fereastra către o multitudine de subiecte și modalități de tratare. Pentru a-i încuraja și promova, am organizat la Iași concursul și simpozionul *Musicologia mirabilis* încă din 2003, împreună cu colegul Gheorghe Duțică, editând periodic lucrările prezentate. Proiectul este continuat de discipolii noștri – Loredana Iațișen, Diana Andron, Mihaela Bălan – actualmente profesoare de muzicologie. Ulterior am fost invitată la manifestări echivalente de la Academia de Muzică „Gheorghe Dima”, dar mai ales la Universitatea Națională de Muzică București pentru al său *Concurs Național Studențesc de Muzicologie*, desfășurat anual de foarte mult timp. De fiecare dată, au participat studenți de la clasa mea, cu rezultate bune, uneori excepționale. Și datorită acestor competiții, în ultimii ani s-a conturat o grupare de minți pătrunzătoare și condeie alese care va duce mai departe cercetarea și reflecția asupra muzicii. Accesul la uriașa literatură muzicală anglo-americană produsă în ultimii ani este atuul lor principal. Au toate condițiile să contribuie la cunoaștere și la educația muzical-culturală a societății românești. Cu condiția ca societatea noastră să conștientizeze această nevoie și să dezvolte infrastructura de cercetare, mediile de educație și promovare. În acest moment, pentru absolvenții de muzicologie sunt foarte puține oferte de angajare, dacă nu au șansa eliberării unui post în învățământul superior. Cel puțin la Iași, nimeni nu-i încadrează ca muzicologi sau redactori muzicali, nici posturile de radio și televiziune, nici instituțiile de concert, nici ziarele sau revistele culturale. Vor trebui să dea concurs

pentru o catedră de educație muzicală și să facă voluntariat muzicologic, așteptând vremuri mai bune. Vor rămâne doar cei foarte pasionați.

A.A.: Care considerați că sunt ramurile mai puțin cercetate de muzicologia actuală și care ar merita scoase din umbră?

L.V.: De vreo 10 ani sunt conștientă de amploarea muzicologiei mondiale contemporane. Se publică enorm în toate genurile, se tratează toate temele domeniului, atât cele din miezul științei muzicale – de natură istorică, biografică, stilistică, analitică - cât și subiecte din marea arie a conexiunilor disciplinare: relația cu societatea și politica, cu psihologia și neuroștiința, cu religia, filosofia și literatura, cu artele surori etc. De asemenea, există o bogată literatură etnomuzicologică profilată în studii culturale ale *world music* și o din ce în ce mai bogată muzicologie a genurilor așa-zis de divertisment – jazz, rock, pop etc. Și în România s-au făcut pași uriași în schimbarea viziunii de abordare a subiectelor importante, cel mai ilustru exemplu fiind reinterpretarea și reevaluarea istoriei muzicilor românești din perspectiva relației cu societatea și ideologia, proiect UNMB, materializat prin conferințe și publicații definitorii la care au colaborat și câțiva muzicologi din Iași. Ar fi profitabil să dezvoltăm și alte direcții aflate încă la început în România. Enumăr câteva: 1. relaționarea mai profundă a cercetării muzicale cu științele umaniste și cu tehnologia informației, adică adâncirea tratării interdisciplinare; 2. revenirea la tehnicile de analiză muzicală în scopul evaluării profesioniste a creației muzicale; 3. avansarea în studiul teoretic al interpretării muzicale prin corelarea parametrilor semantici, estetici, psihologici; 4. cercetarea muzicii tradiționale laice și religioase ca fenomene culturale, reprezentând imaginarul unei societăți într-un anumit moment al istoriei. Mă opresc aici, dar mai sunt, inclusiv din categoria unor abordări artificiale sau vetuste ce ar trebui abandonate.

A.A.: Ați fost printre primii muzicologi din România care au adoptat cu deschidere ideea de proiecte de cercetare, încă dinainte de finanțările europene. Îmi amintesc un grant CNCSIS în anii 2005-2006, care a fost rezultatul acestei prime cercetări. Cum v-ați adaptat la o formă de cercetare absolut nouă și în care nimeni din țară nu ar fi putut să ofere repere, sfaturi (aplicația în sine, managementul financiar etc.)?

L.V.: Da, proiectul *Muzicologia şi jurnalismul. Prezenţa muzicii clasice în media românească de după 1989* a fost o cercetare frumoasă. În primul rând, am avut un mobil puternic: în calitate de decan, doream să amplific planul de învățământ al specializării *Muzicologie* prin introducerea unor cursuri de *Critică muzicală* și *Jurnalism Radio-TV*; de asemenea, existau în acel moment câțiva absolvenți și profesioniști interesați de subiect, capabili să cerceteze. Aplicația în sine nu mi-a luat mult timp, și nici managementul financiar. A fost un proiect ieftin, dar am produs mult: un volum colectiv, câteva numere ale revistei *Actualitatea muzicală ieșeană*, un site de critică muzicală, transformat ulterior în revista online *Arta*, în funcțiune și azi (https://revistaartaiasi.ro/). Cu cercetarea ne-am oprit însă la anul 2007, o dată cu finalizarea proiectului. Știam că trebuie să-l continuăm, dar jumătate din echipa noastră a plecat în străinătate pentru o viață profesională și materială mai bună. S-au schimbat multe de atunci dar un asemenea subiect este de interes, poate fi reluat. În paralel, în acei ani am desfășurat un alt proiect împreună cu Speranța Rădulescu, finanțat de New Europe College: *La conjuncţia muzicologiei cu etnomuzicologia.* A fost o serie de cursuri universitare ținute la Iași, cu audiență semnificativă și polemică pe măsură. Era o temă de actualitate în muzicologia străină dar inedită la noi. Ulterior am fost cooptată în diferite proiecte cu sarcini consistente, de fiecare dată organizând și o conferință cu participare internațională. Cercetarea după rigorile managementului de proiect aduce avantaje financiare, dar cere noi competențe, în lipsa lor, o cantitate mare de timp consumată cu aspecte administrative. Cred însă că pentru tinerii muzicologi, la fel ca pentru compozitori și interpreți, organizarea carierei trebuie să țină seama de oportunitatea finanțării unor proiecte de interes profesional și public.

A.A.: Coordonați *Jurnalul de muzicologie Artes* și nu este o muncă prea ușoară. Care sunt obiectivele acestei publicații?

L.V.: Coordonarea revistei *Artes*, începând din 2011, de când publicația a devenit bilingvă, a reprezentat o sarcină dificilă, atât din punct de vedere redacțional cât și al procesului de internaționalizare, de recunoaștere în bazele de date științifice. Primul moment de validare s-a petrecut în 2015 (acceptarea în ERIH PLUS și CEEOL), în sincron cu schimbarea denumirii în *Artes. Revistă de Muzicologie / Artes. Journal of*

Musicology. Publicăm studii încadrabile în principalele ramuri ale științei muzicale, inclusiv etnomuzicologie și bizantinologie, dar fiecărui număr încercăm să-i creionăm un profil tematic, legat uneori de simpozionul organizat anterior. Este o revistă *peer review* cu o ținută decentă, dar promovează un anumit grad de accesibilitate, fiind deschisă mai multor categorii de teoreticieni, muzicologi consacrați sau la început de drum, inclusiv doctoranzi. Ne-am asumat astfel o activitate foarte migăloasă, colectivul de redacție format din profesori muzicologi (alături de colegele numite mai sus, le adaug pe Gabriela Vlahopol și Zamfira Dănilă) s-au perfecționat în corectarea și editarea textelor științifice. Năzuim să depășim acest stadiu democratic, necesar în procesul de învățare și promovare inițială, să înaintăm pe scara exigenței.

A.A.: Deși este o profesie grea, complexă, muzicologii sunt mai mult sau mai puțin apreciați? Ce face diferența? Există mai multe stiluri, mai multe tipuri de limbaj care atrag sau care îl conving mai mult pe cititor?

L.V.: Știm cu toții, cei care activăm în acest domeniu, că profesia de muzicolog nu-ți aduce consacrarea, succesul și banii unei cariere de artist virtuoz. Îți cere, în schimb, o cultură muzicală și generală de nivel superior, o gândire profundă și disciplinată, obținute prin exercițiu continuu de învățare, reflecție și creare de idei. Observând însă diversitatea de produse muzicologice, aș nuanța. Este esențial să conștientizezi cui te adresezi: specialiștilor de vârf, muzicienilor aflați la începutul carierei, intelectualilor cu profiluri diverse, marelui public cu o componență ambiguă etc. Ideal ar fi să stăpânești mai multe stiluri, să-ți dezvolți vocabularul și retorica, atât la nivelul terminologiei de specialitate cât și în zona metaforei, imaginii literare, comunicării uzuale. La nivel general, în ultimii douăzeci de ani, discursul muzicologic a devenit mai accesibil, împrumutând mijloace de expresie din jurnalism. Este o tentație pe care trebuie să o ținem în frâu, altfel ideile transmise se diluează.

A.A.: Există acum două tipuri de promovare a muzicii care au luat amploare în ultima perioadă: cursurile de vară (și cursurile în general, masterclass, workshop etc.) și festivalurile. Ce părere aveți despre acest tip de expunere? Ați fost la rândul dvs. cursant la faimoasele cursuri de

la Piatra Neamț, ați făcut parte și din echipă de organizare de festival, cum erau acelea în comparație cu ce se întâmplă astăzi?

L.V.: Aveți dreptate. Se învață foarte mult din aceste activități non-formale, desfășurate în condiții de relaxare sau cu un interes particular. Tinerii caută experiențe și personalități inspiratoare, de aceea le recomand să fie prezenți la tot ce este legat de profesia lor, și nu numai. Participarea la *masterclass, workshop*, festival nu poate înlocui studiul sistematic, dar dă un nou avânt practicii creatoare individuale.

A.A.: Ce sfaturi aveți pentru tânăra generație?

L.V.: Am destule; formulez succint câteva: dacă și-au descoperit vocația în domeniul scrisului despre muzică, să-și creeze condiții pentru a se dedica muzicologiei, să nu o practice sporadic, printre altele; să nu cedeze tentației drumului scurt, în acest domeniu nu funcționează, este o profesie pentru o viață lungă; să se înarmeze cu răbdare, cu încredere și să continue învățarea și exercițiul de exprimare, căutând ocazii de afirmare sau verificare; să publice periodic fără a aștepta să devină savanți - să învețe de la interpreți și compozitori care evoluează prin succesive manifestări individuale de creație; să citească numeroase studii de muzicologie, să rețină/noteze ideile, raționamentele și vocabularul; totodată, să se deschidă spre domenii înrudite - istorie, estetică, psihologie, critică literară, teorii culturale etc. – și să relaționeze ideile cu arta sonoră; să colaboreze între ei, formând echipe de cercetare care depun proiecte și lansează produse muzicologice, idei inedite.

SUMMARY

Andra Apostu

A dialogue with musicologist Laura Vasiliu

The first institution of higher artistic education in Romania was founded in 1860 in Iași, today known as the “George Enescu” National University of Arts. In this core of tradition, modernity has easily penetrated thanks to the openness of a group of dedicated and enthusiastic people, with a

solid specialist training and a constant concern for novelty and change. One of these people is musicologist and pedagogue Laura Vasiliu who has dedicated her efforts to the evolution of musicology and musical research with tenacity, consistency and extreme seriousness. Mrs. Laura Vasiliu is mainly active in research, coordination and publication, and she gives priority to the guidance of musicology students for participation in symposia, national competitions or for the elaboration of bachelor, dissertation and doctoral theses.

ISTORIOGRAFIE

Opusuri enesciene interpretate pe continentul nord-american (1902-1921)[1]

Irina Nițu

George Enescu afirma într-un interviu[2]: *”Am fost cel mai încântat când în America [...] mi s-a acordat titlul de compozitor înainte de toate, ceea ce reprezintă pentru mine voluptatea supremă”.* Această declarație a stat la baza unei cercetări asupra activității sale în spațiul artistic nord-american, pe care am concretizat-o într-o expoziție foto-documentară a Muzeului Național ”George Enescu” din București. Am avut șansa să utilizez documentele din arhiva instituției, dar am obținut și altele, din arhiva de la Carnegie Hall/Rose Museum din New York – prin intermediul directorului adjunct Rob Hudson, care mi-a pus la dispoziție programe de sală ale unor concerte susținute de muzician la Carnegie Hall, precum și din arhivele a două orchestre – cea din New York și cea din Cleveland. De aici, materialele mi-au fost furnizate de arhivistele Meredith Self și Andria Hoy. Am reușit, datorită lor și nu numai, să consult și să obțin permisiunea de a utiliza fotografii, programe de concert, rapoarte de activitate, articole de presă, scrisori oficiale legate de prezența maestrului în SUA, în format digital, constatând că George Enescu este unul dintre artiștii cu care instituțiile de peste ocean se mândresc chiar și azi.

---

[1] Textul a fost prezentat cu titlul *George Enescu pe continentul american*, în cadrul ediției a XXI-a a *Simpozionului Internațional de Muzicologie „George Enescu”*, din data de 22 septembrie 2023.

[2] Dintr-un interviu din anul 1942, citat de Mircea Horia Simionescu, în articolul *Lecția de umanism a maestrului* publicat în *Luceafărul,* an XIV, Nr. 33 din 14 august 1971, p.7.

Din anul 1923, când artistul a păşit prima oară pe continentul american şi până în 1950 - ultimul în care a putut reveni în SUA, George Enescu a fost solicitat constant în calitate de dirijor, compozitor, violonist sau pianist, numele său figurând pe afişele şi programele de sală ale celor mai importante orchestre simfonice de la momentul respectiv.

Cele aproximativ trei decenii de călătorii peste ocean, turneele din centrele importante ale Americii, toate recitalurile şi concertele susţinute în săli celebre au constituit unele dintre cele mai faste experienţe din cariera artistică a lui George Enescu. Calităţile muzicale, dublate de personalitatea sa carismatică au cucerit nu doar publicul, criticii, ci şi nenumărate personalităţi ale vieţii artistice americane. În acest sens, putem enumera aici devotamentul membrilor **Orchestrei Filarmonice din Philadelphia** în frunte cu dirijorul lor, **Leopold Stokowsk**i, care i-au dăruit muzicianului român, după primul concert de la pupitrul acestui ansamblu renumit, un cadou special - un ceas de aur[1]. Şi directorul celebrei Juilliard School of Music, pianistul **Ernest Hutcheson[2]**, a susţinut recitaluri alături de George Enescu şi i-a solicitat acestuia cursuri de măiestrie, iar **Adella Prentiss Hughes** – fondatoarea şi managerul Orchestrei Filarmonice din Cleveland îi devenise un prieten apropiat. Există, în arhiva de la Cleveland, scrisori adresate de aceasta lui George Enescu în care îi cerea amical date despre piesele ce urmau a fi incluse în programele de sală, sau în care îi oferea informaţii despre prieteni comuni – precum dirijorul Nikolai Sokoloff. Ca o completare, în arhiva MNGE există o fotografie în care am identificat-o pe Adella Prentiss Hughes, imortalizată alături de George Enescu, ambii aşezaţi central la o masă fastuoasă, având în jur mulţi alţi invitaţi. Iată doar câteva gesturi de apreciere din partea unor muzicieni americani importanţi.

---

[1] Vezi *George Enescu vorbeşte "Curierului". Impresiile din America* în *Curierul,* Brăila, 5, nr, 1291 din 3 mai 1923, p. 1, publicat în *George Enescu. Interviuri,* Editura Muzicală, Bucureşti, 1988, p. 114.

[2] Ernest Hutcheson (1871-1951), pianist, compozitor şi profesor australian, decan (1926-37) şi preşedinte (1937-45) al Juilliard School din NY. A interpretat alături de George Enescu sonate pentru vioară şi pian într-un recital din 8 martie 1926, la aceeaşi instituţie.

Foto 1: Dineu în onoarea lui George Enescu, 17 aprilie 1925.
Central, muzicianul român.
În partea sa dreaptă, Adella Prentiss Hughes alături de tenorul Richard Tucker.
În stânga lui G. Enescu, posibil Ernest Hutcheson. (Document din Arhiva MNGE)

Ceea ce a contat însă cel mai mult pentru George Enescu a fost recunoașterea calității sale de compozitor. Exact acum un secol, când a pășit pentru prima dată pe continentul nord-american, a avut surpriza să constate că deja era cunoscut și recunoscut drept un creator european de rang internațional; anumite compoziții ale sale fuseseră cântate, intraseră în atenția publicului și a cronicarilor muzicali, mult timp înainte de prima vizită a lui George Enescu pe continent. Această situație aparte s-a datorat unor artiști europeni, care inițial au luat contact cu creațiile enesciene în Franța, și apoi le-au ”exportat” în SUA începând cu prima decadă a secolului XX. Anumite opusuri semnate George Enescu au avut, astfel, dubla șansă de a fi ascultate de un public curios, deschis noutăților, și prezentate de muzicieni de elită, care au recunoscut și împărtășit americanilor valoarea lor, în lipsa lui G. Enescu. Altfel spus, nu

au fost gesturi ocazionale, de complezență, ci adevărate acte de credință muzicală, interpretări ale unor compoziții pe care ei le-au apreciat, inclus nu doar în propriul repertoriu, ci și pe afișele concertelor susținute în America.

Capitolul prezentei cercetări s-a fondat îndeosebi pe studierea unor articole din presa americană, anume din *New York Times* și *Musical America.* Sunt două publicații accesibile online – una contra unui abonament simbolic, iar cealaltă – gratuit (*Musical America*). În ele, numele lui George Enescu se regăsește încă din articole de la începutul secolului 20. Datorită lor (și bibliografiei conexe, desigur), e posibil să aducem informații suplimentare monografiei enesciene de referință (cea coordonată de Mircea Voicana și publicată la Editura Academiei în 1971). Este încă cel mai prețios instrument de lucru referitor la cronologia evenimentelor din viața și creația lui G. Enescu, dar, iată, ea poate fi completată cu noi informații precum lista pieselor care au răsunat pe continentul american, în primă audiție, înainte de sosirea compozitorului pe continentul nord-american. Aceasta ar fi următoarea:

- *Poema Română op. 1* (1902)[1];
- *Sonata pentru vioară și pian op. 6* (1910);
- *Dixtuorul op. 14* (1910);
- *Suita pentru orchestră op. 9* (1911);
- *Simfonia I op. 13* (1911);
- *Cantabile și Presto* pentru flaut și pian (1911);
- *Rapsodiile Române op. 11* (1912-1913);
- *Octetul op. 7*, în do major (1916);
- *Cvartetul op. 22 nr. 1,* în mib major (1921).

Compozițiile enesciene enumerate anterior l-au introdus pe autor în lumea muzicală americană cu cel puțin 20 de ani înainte de primul său concert în SUA. Și chiar dacă la început nu toate cronicile au fost în totalitate laudative, de-a lungul timpului ele au subliniat, în tonuri extrem de elogioase, originalitatea muzicianului român.

[1] În paranteză sunt trecuți anii primelor audiții, așa cum apar ele reflectate în diverse articole de presă.

Poema Română (1897)

A fost prezentată în SUA de **Georges Longy** (1868 – 1930), oboist, dirijor și compozitor francez cu studii la Conservatorul din Paris. A făcut parte din Orchestrele *Lamoureux* și *Colonne.* A emigrat în America unde a fost prim oboist al Orchestrei Simfonice din Boston timp de 27 de ani. Aici, a fondat diverse ansambluri camerale, printre care și **Longy Club** (1900 – 1917), cu care a prezentat publicului piese moderne pentru instrumente de suflat. Din această perspectivă, dirijarea *Poemei Române* de George Enescu în America în anul 1902, așa cum apare ea menționată într-o cronică din *The Boston Herald*[1] este foarte plauzibilă. Nu ar fi exclus ca Georges Longy să fi făcut parte chiar din orchestra *Colonne* care a interpretat *Poema Română* în primă audiție absolută în Franța, la 6 februarie 1898, cunoscând, astfel, atât compoziția, cât și pe creatorul ei cu acel prilej**.**

Sonata a II-a pentru vioară și pian op. 6, în fa minor (1899)

A fost definitivată la Paris, iar prima audiție a avut loc tot în capitala Franței, în interpretarea lui Jacques Thibaud la vioară și George Enescu la pian, la 22 februarie 1900. Pe continentul american, ea a fost prezentată în primă audiție în anul 1910 de muzicienii **Clara Mannes** (pian) și **David Mannes** (vioară), conform anunțului din revista *Musical America* din 24 septembrie – reiterat în 8 octombrie 1910. David Mannes (1866-1959) a fost un violonist, dirijor și pedagog american, cu studii la Berlin, concert maistru al Orchestrei Simfonice din New York între 1898 și 1912. Alături de soția sa, Clara, a fondat *Mannes Music School* și s-a implicat activ în viața muzicală a comunității. Este cel care a pus bazele stagiunii gratuite de concerte de la Muzeul *Metropolitan* din New York. Nu este exclus ca interpretarea sonatei enesciene să se fi datorat soției lui și a faptului că fratele acesteia, dirijorul Walter Damrosch, a călătorit în Europa în 1905, (Franța și Belgia) ca să recruteze muzicieni pentru *New York Symphony Orchestra*. Cu acel prilej, a angajat o serie de instrumentiști, printre care și pe **Georges Barrère.** Acesta a fost un flautist francez, membru al Orchestrei *Colonne*

---

[1] *Cf.* Dumitru Vitcu, *George Enescu în spațiul artistic american, Editura Omnia,* Iași, 1994, p.83.

din Paris și fondatorul ansamblului *Société moderne des instruments à vent,* ce i-a interpretat lui George Enescu în primă audiție *Dixtuorul op. 14*, la Paris, în anul 1906. Așadar, numele muzicianului român precum și compozițiile sale ar fi putut să fi intrat în atenția soților Mannes prin intermediul flautistului francez și al dirijorului Walter Damrosch. În consecință, atât cea de-a doua ***Sonată pentru vioară și pian, op. 6***, precum și ***Dixtuorul op. 14*** figurează în presa americană ca fiind compoziții enesciene interpretate la Teatrul Belasco din New York în anul 1910. Prima – în versiunea Clarei și a lui David Mannes, iar cea de-a doua piesă – de către un ansamblu de suflători aflat sub conducerea flautistului Georges Barrère.

Suita nr. 1 pentru orchestră, op. 9 **(1903)**

Dedicată lui Camille Saint-Saëns, s-a cântat prima oară la București, la 25 februarie 1903, iar la Paris, în data de 11 decembrie 1904, la un concert al Orchestrei *Colonne* dirijată de Gabriel Pierné. În SUA, compozitorul și dirijorul austriac, **Gustav Mahler** a prezentat-o publicului american în primă audiție la Carnegie Hall din New York, în data de 3 ianuarie 1911. A fost un un program eminamente francez, consemnat în cronici publicate în *Musical Courier*[1] și *Musical America*[2] din NY. Din păcate, originalitatea suitei enesciene a fost intuită mai mult de compozitorul care a dirijat-o, nu și de critici, dar odată cu reinterpretarea acesteia sub alte baghete dirijorale, impresiile din presă s-au schimbat.

Cantabile și Presto pentru flaut și pian (piesă de concurs, compusă de George Enescu în anul 1904 pentru Conservatorul din Paris) și ***Simfonia I, op. 13*** – datată 1905 (cu primă audiție la Paris, în 21 ianuarie 1906, dirijată de E. Colonne) au fost alte două compoziții enesciene prezentate în SUA, în 1911, de protagoniști deja amintiți:

---

[1] *Musical Courier*, NY, 11.01.1911, *Philharmonic Society Concert,* publicat în *Documente din arhiva MNGE. Articole de presă despre George Enescu*, vol. II, Editura Muzicală, București, 2009, p. 191.

[2] *Musical America,* NY, January, 14, 1911, Vol 13, p. 32, accesată online, la adresa: Musical America 1911-01-14: Vol 13 Iss 10: Free Download, Borrow, and Streaming: Internet Archive, în data de 3 august 2023.

Walter Damrosch, dirijorul primei audiții a *Simfoniei I* de Enescu, la New Theatre din New York (17 februarie 1911) și **Georges Barrère** – interpret al piesei *Cantabile și Presto* în versiunea pentru flaut solo, pe afișul unui eveniment din 5 martie 1911, desfășurat în aceeași sală de concert. Programele au conținut descrieri ale compozițiilor precum și remarci laudative referitoare la *Simfonia I*.

Rapsodiile Române op. 11, compuse în anul 1901, cu prime audiții la București, în 23 februarie 1903 sub bagheta compozitorului, au avut un succes răsunător și în SUA. Aici, prima dintre ele s-a interpretat la Boston (18 februarie 1912) și apoi la Carnegie Hall din New York (22 februarie) sub bagheta lui **Max Fiedler.** A continuat să fie reiterată pe parcursul aceluiași an în concerte susținute de orchestrele din Boston, Chicago și New York, dirijată de Walter Damrosch și Frederick Stock.

Foto 2: George Enescu, ianuarie-februarie 1937, cu dedicație olografă. Document din arhivele digitale Shelby White & Leon Levy ale Orchestrei Filarmonice din New York.

În 1913, Chicago Symphony Orchestra executa, la Chicago, ***Rapsodia a II-a*** de G. Enescu, iar un an mai târziu, ambele opusuri 11 au fost preluate și de orchestrele din Cincinnati, Minneapolis și Kansas City. De atunci, doar la Carnegie Hall, *Rapsodia I* s-a interpretat în nenumărate concerte, fiind, de multe ori, plasată la finalul lor datorită impactului și succesului de care se bucura în fața audienței.

Octetul op. 7, în do major, a fost interpretat în SUA în anul 1916, în primă audiție la New York în data de 8 februarie, de către un ansamblu condus de **Franz Kneisel**[1]. Nu este un nume cu o rezonanță deosebită pentru noi, dar este cel al unui muzician născut la București și format la conservatorul de aici, un artist cu studii la Berlin și o carieră importantă în SUA. Odată emigrat, a fondat primul cvartet de coarde profesionist din Statele Unite. Nu au rămas consemnate prea multe detalii despre legătura dintre cei doi muzicieni români. Cert însă, este faptul că George Enescu a dedicat memoriei lui Franz Kneisel, în 1926, opusul său 25, *Sonata a III-a "în caracter popular românesc" pentru pian și vioară,* iar în agenda din 1925 (document din Arhiva MNGE), George Enescu nota, caligrafic, data aniversării lui Franz Kneisel, ce împlinise atunci 60 de ani. Aceasta s-a potrivit să aibă loc când ambii compozitori se aflau în SUA, iar mai mult ca sigur, George Enescu s-a numărat printre invitați – altfel nu-și avea locul notița din agenda personală. Tot cel mai probabil, în 1916, Franz Kneisel a reunit un alt cvartet alături de cel fondat de el și a prezentat publicului din New York octetul enescian.

Cvartetul de coarde op. 22 nr. 1, în mi bemol major

A fost intepretat de către **Cvartetul *Flonzaley*** la *Aeolian Hall* din New York în data de 22 noiembrie 1921. Este o informație nebifată în monografia enesciană la care am făcut referire la început, dar regăsită în paginile publicației *New York Recital Tribune.* Mai exact, într-un articol de presă semnat de criticul H. E. Krehbiel la 23.01.1923[2]. El amintea

---

[1]Conform articolului *THE KNEISEL QUARTET. An Octet by Georges Enesco Played for the First Time in New York*, din *New York Times*, 9 februarie 1916, p. 9.

[2]*Rumanian Violonist and Composer Tends to Sentimentalize With Tones That are Barely Audible,* articol publicat în Articole de presă din Arhiva MNGE, vol. V, Editura Muzicală, București, p. 35.

interpretarea acestui opus în urmă cu șapte ani, fapt confirmat de o cronică a lui Richard Aldrich – *Music. The Flonzaley Quartet* publicată în *New York Times* la 23 noiembrie 1921. Cunoaștem că George Enescu a dedicat opusul 22, nr. 1 cvartetului amintit și că acesta a prezentat compoziția la Paris și Londra în perioada octombrie-noiembrie 1921, deci, includerea sa într-un concert pe continentul american, în continuarea recitalurilor europene, pare plauzibilă.

Iată, deci, zece piese enesciene de tinerețe, pătrunse deja de spiritul inovator și inventivitatea specifică muzicianului român, care au imprimat cu claritate numele lui George Enescu în memoria publicului și presei de specialitate din SUA, înainte ca ei să îl fi cunoscut efectiv pe autorul lor. După cum reflectă presa vremii, aceste prime audiții americane au constituit doar un preambul al legăturii de suflet extrem de puternice și al activității concertistice bogate pe care muzicianul român a desfășurat-o pe continentul nord-american în perioada 1923-1950. Fără a se dori exhaustivă, cercetarea de față reprezintă un gest de recuperare și grupare a unor fapte importante pentru George Enescu, subliniind rolul pe care l-au jucat creațiile sale în inițierea și perpetuarea unor recitaluri, concerte, turnee de mare succes peste ocean.

SUMMARY

Irina Nițu

Enescu's works performed on the North American continent (1902-1921)

Ten Enescu pieces from his youth, already impregnated with the innovative spirit and inventiveness of the Romanian musician, clearly imprinted the name of George Enescu in the memory of the public and the specialized press in the USA, before they had even met the composer. As the press of the time reflected, these first American auditions were only a preamble to the extremely strong soul connection and rich concert activity that the Romanian musician carried out on the North American continent between 1923 and 1950. Without wishing to

be exhaustive, the present research represents a gesture of recovery and grouping of important historical events for George Enescu, highlighting the role that his creations played in the initiation and continuity of recitals, concerts and tours of great success overseas. From 1923, when the artist first arrived on the American continent, until 1950 - the last year he was able to return to the United States - George Enescu was in constant request as a conductor, composer, violinist or pianist, his name appearing on the posters and concert programs of the most important symphony orchestras of the time.

PORTRETE

Sabin Păutza, dincolo de hotare și timp

Alex Vasiliu

Intrada

Ce spațiu geografic spiritual nutrește în mod semnificativ formarea, evoluția personalității unui creator? Spațiul apariției în viață, unde s-au ridicat primele trepte ale cunoașterii, sau cel permisiv invenției neîngrădite? Este aproape indiscutabil statutul primordial specific solului în care floarea a apărut, transplantul reușit într-un climat de-a dreptul contrastant fiind multiplu dator conjucturii, puterii de adaptare, de rezistență a noului organism. Întrebările luminează datele de esență ale unei personalități proteice, aparent contradictorii. Dacă ne gândim la momentele începutului vieții unor compozitori importanți, s-ar părea că și zodiile explică într-o măsură apreciabilă trăsăturile fundamentale pentru anumiți oameni ai spiritului, ai

creației: Georg Friedrich Händel – 23 februarie, Richard Oschanitzky – 24 februarie, Béla Bartók – 25 martie. Oricum, printre regulile de bază ale zodiilor peștilor și berbecilor sunt evidente apartenența la universul artistic, versatilitatea aparent surprinzătoare a preocupărilor creatoare de o viață, firea plăcută în societate, climatul interior reflexiv propice interogației, generozitatea, sinceritatea, spiritul de acțiune, îndărătnicia susținerii proiectelor personale, cutezanța, interesul pentru noutate, opulența ideilor. Multe din aceste calități pot fi ușor aflate la cei trei compozitori menționați și la Sabin Păutza. Evident, în proporții variabile. Dar asemănările, pe alocuri identitățile sunt ușor detectabile.

Vedere generală asupra evoluției muzicale proprii

În ordinea explicațiilor de natură generală expuse până aici, locul și data nașterii lui Sabin Păutza au fost esențiale. Câlnicul Reșiței aparține universului etnic-spiritual multidimensional specific Banatului, propice formării personalității artistice a unui tânăr prin legătura puternică, naturală, cu tradițiile locului natal în conjuncție cu sensibilitatea la influențele occidentale. Născut la 8 februarie 1943, Sabin Păutza a „prins” încă din copilăria urmată de adolescență privațiunile politicii proletcultiste intens obsedante mai mult de un deceniu (1948-1963) pentru autoritățile politice românești, dar a avut norocul legăturii fundamentale cu universul familial-regional. În casa părintească și-au aflat locul discurile de patefon cu piese înregistrate chiar în patria jazz-ului, America de Nord. Rezonanța precoce a tânărului cu acest tip de muzică a primit șanse valorice printr-un amănunt pe jumătate hilar, pe jumătate serios: a mai avut la îndemână un pian dezacordat cu sonoritate identică pianelor adevărate sau mecanice care reproduceau încă de la finele secolului al XIX-lea până mult timp din secolul următor, în barurile mai sărace ale Americii, repertoriul de ragtime-uri îmbogățit de Scott Joplin, James P. Johnson, Jelly Roll Morton, Thomas „Fats” Waller și alți practicanți de succes ai stilului muzical dansant. Stil cu admirabile calități melodice, cu nume absente în rândurile de față dar reținute exclusiv în dicționarele generoase cu informații istorice detaliate. Acestea au fost primele „antene” ale lui Sabin Păutza întoarse spre tradiția muzicală populară a Americii de

Nord, pe care cenzura oficială din epoca de început a formării sale ca muzician nu le-a putut „demonta”. Nu a avut cum, deoarece posturile de radio americane, din Europa Occidentală, din fosta Iugoslavie megieșă transmiteau nestigherite acest tip de muzică.

Deschid aici paranteza cuvenită unui „detaliu” specific feliei de timp evocat: Sabin Păutza a fost exmatriculat din liceul Reșiței pentru că a alcătuit o formație instrumentală interesată de *dixieland*. A rămas o primă experiență, e drept, la dimensiuni mai mici, similară ca procedură cu experiența trăită de Richard Oschanitzky în același segment temporal la Conservator. Inocența de atmosferă, de ritm și sonoritate a stilului definitoriu pentru tinerețea dansantă a jazz-ului a speriat conducerea instituției de învățământ, fidelă atitudinilor oficiale suspicioase în acei ani față de orice manifestare publică favorabilă culturii occidental-europene și americane. Acțiunea radicală s-a încadrat în contextul evenimentelor politice din Ungaria anului 1956, care au generat replierea autorităților în limitele politicii represive, rămânând, bineînțeles, o pată în istoria postbelică a României. Cu atât mai mult cu cât personalități de vârf ale culturii și științei din țara noastră au suferit efectele dure ale represaliilor, ale acțiunilor preventive oficiale.

Surpriza plăcută a proaspătului student la Conservator a fost că în restaurantele selecte ale Bucureștiului, grosul programelor muzicale îl constituia tocmai muzica de dans cu primordial caracter jazz-istic. S-a limpezit astfel și pentru bănățeanul aclimatizat câțiva ani în mediul cultural al capitalei dictatura fericită (dar neacceptată oficial) a jazz-ului american, stilurilor primitive și clasice adăugându-li-se treptat luminile contrastante ale modernismului. Argumente suplimentare ale integrării în normalul actualității muzicale fiind permanenta difuzare la posturile românești de radio a jazz-ului american sub denumirea impusă de la Moscova „muzică de estradă” și exemplul aceluiași Richard Oschanitzky, colegul mai mare din Conservator. Fostului student eminent la clasa de compoziție a lui Mihail Jora, unanim apreciat de colegi, de profesori, i se acordaseră deja două premii importante dar fusese izgonit din instituția de învățământ muzical superior tocmai datorită afișării libere a pasiunii pentru jazz, atitudine ce a stârnit invariabilele măsuri punitive politic-administrative resuscitate în anii 1958-’59.

Sigur, perioada studenției a fost importanță pentru Sabin Păutza deoarece s-a format sub îndrumarea unor dascăli prestigioși care l-au

familiarizat cu manierele componistice ordonate din epoca barocă până aproape de miezul evului modern, atât cât acesta a putut fi studiat liber în perioada 1958-1965, anul absolvirii Conservatorului. Trebuie amintiți Ion Dumitrescu - armonie, Victor Giuleanu – teorie, Tudor Ciortea și Ștefan Niculescu – forme muzicale, Marțian Negrea – compoziție, Marin Constantin – dirijat cor. Cuvântul „liber" a ieșit dintre paranteze abia mult timp după 1989, când Sabin Păutza a dezvăluit în media audio-vizuală și scrisă influența substanțială exercitată nemijlocit de Richard Oschanitzky asupra sa pe parcursul studiilor.

În '61[1] *l-am întâlnit pe Oschanitzky. În momentul în care m-a auzit cântând la pian în special muzică influențată de jazz, de stilurile cântecelor pop americane din acea vreme, m-a îndemnat să scriu aranjamente, orchestrații. Mi-a dat o parte din piesele ce i-au fost comandate lui, avea în același timp 12 pe masă și nu mai dovedea să le temine pe toate. La vremea aceea nu erau mulți care orchestrau. În afară de Radu Șerban, Richard Bartzer, Jean Ionescu, Vasile Vasilache Junior, cam nimeni. Mai târziu au apărut Bogardo, Cristinoiu*.[2]

[…] *au fost câțiva oameni mari care au revoluționat arta orchestrației, cum ar fi Berlioz, Prokofiev, Stravinsky, Richard Strauss. Am învățat de la Richard Oschanitzky , care avea acest dar de a colora timbral muzica.*[3] *[...] îl consider cel mai important muzician pe care l-am întâlnit în viață. Și am întâlnit mulți, am lucrat cu mulți valoroși, însă el a fost omul care m-a modelat, a fost mentorul meu. Am avut această șansă, deși era cu numai 5 ani mai mare ca mine./ Când am intrat la Conservator aveam 17 ani, eram un copil. Și a trebuit să dau un fel de test, ca să intru la clasa de compoziție.* [Atunci] *am scris niște schițe pentru cvartet de coarde, care s-au cântat pe viu, acolo. Am fost vreo șapte candidați și el s-a întâmplat să fie de față. Era în anul IV.* [...] *Eu am intrat la clasa lui Marțian Negrea, profesor venit de la Cluj, singurul*

---

[1] An în care Sabin Păutza era student la Conservatorul din București.

[2] *Civilizația Muzicii*, Radio Trinitas, realizator Alex Vasiliu, 10 decembrie 2011.

[3] Emanuel University of Oradea, *Symposium on musical arts*, vol. I: *Analysis, interpretation, historiography: young researchers' views on Romanian and universal music*, Anamaria Hotoran general editor, Ed. Muzicală, 2023, p. 125

dintre profesorii noștri care studiase la Berlin, Leipzig, și nu la Paris./ Oschanitzky m-a luat sub aripa lui și la 17 ani am început să lucrez cu el. Orchestram pentru compozitorii de muzică ușoară din acea vreme. Vă dau niște nume: Aurel Giroveanu, Temistocle Popa, Camelia Dăscălescu, erau compozitori cunoscuți, de șlagăre, însă nu orchestrau. Vorbim de anii '60-'62. [Mai târziu] *lui Alexandru Mandy eu i-am orchestrat toate piesele.* […]. *Am avut această șansă, pentru că* [Oscahnitzky] *m-a luat sub aripa lui și m-a învățat.* […] *mi-a spus: „e cazul să începi să lucrezi". Și mi-a dat să orchestrez o piesă, care după aceea a luat premiu la Festivalul de la Mamaia. Se numește „Unde ești, fericirea mea?", o cânta Cornel Constantiniu, compusă de Aurel Giroveanu.* [...] *Am revenit după trei zile cu piesa orchestrată și a zis: „e bine, dar nu-mi pui harpă aici, că nu lucrăm cu harpa." Acela a fost momentul în care a acceptat și a dat mai departe o lucrare pe care o orchestrasem. Nu aveam încă nici 20 de ani, aveam 18 ani în '61.*[1]

Povestea orchestrației ideilor muzicale aparținând altor autori a continuat peste decenii, din 1984, pe pământ american. Un muzician de la Holywood îi trimitea temele melodice ale unor filme în varianta pentru pian spre a le orchestra.

Asemeni colegilor născuți în jurul anului 1943, dintre care îi menționez pe Corneliu Cezar, Costin Miereanu, Costin Cazaban, Iancu Dumitrescu – Sabin Păutza și-a început experiențele componistice majore (scriu cuvântul „experiențe" gândindu-mă și la primele succese) în anii relativei, scurtei liberalizări ideologice din România (1963-1971). A fost un prim val cu efecte stimulatoare în plan cultural general. Atunci au primit undă verde discuțiile despre ideile și opus-urile reformatoare acreditate de Stravinski, Bartók, Stockhausen, școala de la Darmstadt, școala poloneză, aportul instrumentelor electronice, atunci s-a organizat o necesară propagandă la Radio prin colocvii și difuzarea de opus-uri recente, s-a dat oficial cale liberă repertoriului vocal-instrumental din Renașterea italiană.

Al doilea început auroral de afirmare multilaterală pentru Sabin Păutza l-a constituit întâlnirea cu Achim Stoia, rectorul Conservatorului „George Enescu". Integrat încă din 1943 în societatea muzicală a Iașului

[1] Op. cit., p. 127-128

ca profesor de teorie, solfegii și armonie la Conservator, transilvăneanul din Mohul Sibiului și-a lăsat atinsă educația, experiența de compozitor în stil clasic de înnoirile armonice, stilistice cunoscute în timpul studiilor pariziene. Resimțind acut desființarea Consevatorului în anul 1950, contribuind la întreținerea vieții muzicale a orașului ca dirijor al orchestrei și corului, ca director al Filarmonicii, ca autor de prelucrări ale creației tradiționale instrumentale și compoziții în stil românesc, având în plus vocația de a construi, de a sprijini tinerii talentați, Achim Stoia a profitat în sensul cel mai înalt al cuvântului de reînființarea instituției în 1960, străduindu-se să ofere condiții potrivite activității unor tineri cu calități profesionale superioare. În 1962 a sprijinit transferul dirijorului Ion Baciu de la Ploiești la Iași, în anii următori tandemul Stoia-Baciu dovedindu-se un ferment puternic al evoluției muzicale rapide în bătrânul oraș. Tot lui Achim Stoia i s-a datorat intrarea celor trei tineri absolvenți ai Conservatorului bucureștean în instituția similară revenită la viață – infuzia de spirit activ, organizat, înnoitor, specific transilvănean, dinamizând viața muzicală a locului. Îi numesc doar pe cei angajați unul după altul la Conservator – mehedințeanul Vasile Spătărelu (1963), reșițeanul Anton Zeman (1964), al doilea reșițean, Sabin Păutza (1965).

Realitate atipică în învățământul superior românesc din acei ani, Conservatorul ieșean nu avea posturi de profesori la majoritatea disciplinelor teoretice ocupate de personalități cu experiență didactică. Excepție fiind Achim Stoia, care i-a oferit tânărului de numai 22 de ani cursuri și seminarii de armonie. Sabin Păutza a predat, fără a fi asistentul cuiva, dirijat, compoziție. Se cuvine menționat că nu doar cei intrați ca profesori la Conservator în anii 1963-’64-’65 au întinerit viața muzicală a Iașului - lista cadrelor didactice, a instrumentiștilor ardeleni și bănățeni care au asigurat un flux nou în această zonă a țării, pedagogiei, artei interpretării este sensibil mai largă.

Creatorul de muzică Sabin Păutza s-a mai bucurat de avantajele pregătirii muzicale pluridisciplinare la Conservatorul bucureștean (compoziție, dirijat cor și orchestră), dispunerii de „instrumentele” necesare convertirii partiturilor în realități sonor-expresive. „Instrumente” demult calibrate performant (orchestra, corul Filarmonicii) și inventate mai ales pentru difuzarea noilor lucrări – personale ori din creația universală. Sunt de menționat, în ordine

cronologică, ansamblul instrumental „Musica Viva” înființat de Vichentie Țușcă (1967) și Corala „Animosi” alcătuită de Sabin Păutza (1968). Sigur, cele două modele ilustre statuate de Dorin Pop („Capella Transylvanica”, 1955) și Marin Constantin („Madrigal”, 1963) au avut un rol important – Marin Constantin fiind și profesorul de cor al lui Păutza la Conservator. Îmi pot doar imagina cuvintele apreciative ale maestrului despre cel ce a făurit „Ave Maria” pentru că, neîndoios, a citit partitura compusă de tânărul Păutza, care și-a dezvăluit încă din 1956 caratele talentului de compozitor.

Relativa liberalizare a prilejuit tânărului Sabin Păutza studiul tehnicilor, sensurilor estetice ale dirijatului și compoziției moderne în Italia anului 1970 (la Sienna) cu trei pedagogi de renume: Franco Ferrara (dintre discipoli pot fi amintiți Riccardo Chailly, Riccardo Muti) – Franco Donatoni (au urmărit cursurile sale, printre alții, Giuseppe Sinopoli, Pascal Dusapin, Essa-Pekka Salonen) – Bruno Maderna. Înclin să cred în influența cea mai puternică a lui Maderna asupra cursantului român datorită interesului creator ambivalent al acestuia pentru genurile și formele acreditate cu secole în urmă (recviemul, concertul), pentru modalitățile de scriitură și formulele instrumentale moderne, atipice. De altfel, participarea la cursurile de măiestrie din Italia, mai ales la cele susținute de Bruno Maderna, au însemnat pentru Sabin Păutza conectarea la ideile, la experimentele celor mai importanți creatori ai modernității compoziționale, dacă ținem seama de pregătirea și colaborarea muzicianului italian, de o cuprindere stilistică polifonică și prolificitate uimitoare, cu personalități ca Francesco Malipiero, Hermann Scherchen, Luigi Dallapiccola, Pierre Boulez, John Cage, Luigi Nono sau Karlheinz Stockhausen.

Al doilea traseu zigzagat parcurs de Maderna printre genuri și stiluri componistice – inclusiv crearea partiturilor pentru spectacole de teatru – a fost îmbogățit cu succes de Sabin Păutza după ce s-a întors în țară. Melodiile altor autori în genul muzicii ușoare, pe care nu a încetat să le orchestreze sau le-a compus, partiturile destinate spectacolelor Teatrului pentru copii și tineret din Iași, creația dedicată corului mixt, formațiilor camerale, orchestrei simfonice, interesul neîntrerupt acordat valorilor pop-rock anglo-americane pe care le analiza minuțios la cursurile de armonie, stimulând interesul și admirația studenților, atenuând sau neutralizând reacțiile mai mult sau mai puțin negative ale

unor colegi de catedră – totul a contribuit la constituirea unei personalități căreia i se recunoșteau pregătirea muzicală riguroasă, talentul, fantezia creatoare, stăpânirea deplină a tehnicii dirijorale, succesul pedagogic, având ca rezultat final și acceptarea caracterului iconoclast. Mediul, obișnuințele Iașului, credincioase tradiției, au fost învinse de tânărul bănățean neliniștit pentru că „vântul de libertate" din epocă era puternic, iar pe „nava" ce înfrunta valurile modernității Sabin Păutza era însoțit de un „echipaj" numeros de ardeleni și bănățeni care interpretau corect semnalele luminoase venite din vestul Europei sau din îndepărtata Americă de Nord.

Valoarea lucrărilor compuse de Sabin Păutza a fost confirmată până în anul 1984 de premiul „George Enescu" al Academiei Române, premiul Uniunii compozitorilor și muzicologilor din România, premiul Televiziunii Române. La fel de importante au fost distincțiile, foarte multe la număr, obținute de compozitor la fiecare concert în care i se interpretau lucrările simfonice, corale și camerale – nu adaug ghilimele cuvântului distincții, dar erau acreditate prin interesul ce prefața așteptarea și succesul avut de fiecare dată. Indiferent de gen. Este adevărat, succesul se diferenția în funcție de public: unul era succesul melodiilor sale de muzică ușoară, al comentariilor muzicale din spectacolele de teatru, altul era succesul concertelor corale („Ofranda copiilor lumii" devenise datorită „Madrigal"-ului și altor ansambluri de voci mixte un adevărat șlagăr – memorabila înregistrare „Electrecord" este un argument strălucit), diferit era succesul cvartetelor interpretate de „Voces".

1984 a fost în viața omului și muzicianului Sabin Păutza *anul Orwell*. Atunci și-a ales ca nou univers geografic-spiritual America de Nord. De ce nu Franța mai apropiată, atât de primitoare, de convenabilă românilor, dacă ar fi să ne gândim numai la colegii din Conservatorul bucureștean, Vladimir Cosma, Costin Miereanu și Costin Cazaban? Să fi fost mediul componistic parizian încă prea generos cu experiențele de tot felul, totuși nepotrivite structural creatorului Păutza, mai înclinat spre dramatismul, vivacitatea ludică și receptivitatea publicului larg – totul menținându-se în limitele spectacolului impresionant? Modelul succesului de care se bucura muzica de film a lui Vladimir Cosma nu l-a ispitit? Mai ales că Sabin Păutza stăpânea, la fel ca violonistul virtuoz din anii studenției bucureștene, aproape toate genurile muzicale, s-a

dovedit, tot așa, un orchestrator performant, inventiv. Iar ușurința de adaptare componistică la cerințele libretului sau scenariului cred că l-ar fi poziționat la egalitate cu Cosma.

Este explicabilă opțiunea lui Sabin Păutza pentru Statele Unite ale Americii. Aceasta a fost oferta momentului. Ocazie credibil promițătoare pentru că America de Nord a rămas prin excelență *tărâmul nou al celor fără prejudecăți veniți de oriunde*. Prin cele numai două veacuri de istorie, o Lume Nouă în care tradiționalismul și conformismele păstrează raportul dezechilibrat cu îndrăzneala noutății, a experimentului. Balanță ce înclină preponderent spre invenție. Mai cred că Sabin Păutza a dozat prin vocație, inteligență și simțul echilibrului elementele de scriitură academică europeană riguroasă, cu cele ad libitum ca puls ritmic, originale, impresionante melodic-armonic-psihic emoțional de proveniență românească, est și central-europeană, americană (prin blues și jazz) într-un spectacol muzical atrăgător, emoționant, captivant până la ultima notă.

Sabin Păutza nu a cultivat ca prim dirijor al orchestrei Filarmonicii din Plainfield (New Jersey), instituție pe care a condus-o, preponderent opțiunile stilistice personale, ci a respectat întotdeauna obișnuințele de audiție ale publicului local, acomodându-le cu perspicacitate, continuitate și echilibru noutăților de limbaj componistic sau de etos. Argumente lăudabile rămân selecțiile de muzică românească modernă ce au cuprins opus-uri de Filip Lazăr, Marcel Mihalovici, Mihai Moldovan sau Liviu Glodeanu. Promovarea artei sonore culte românești de către Sabin Păutza a inclus deopotrivă prezența pe scena de concert din Plainfield a unor interpreți performanți dintre care îi citez pe pianistul Dan Grigore, violoniștii Liliana Ciulei, Șerban Lupu, clarinetistul Aurelian Octav Popa, bas-baritonul liric Ionel Pantea. Echilibrarea repertoriului cu lucrări monumentale din istoria muzicii și creații de divertisment, succesele concertelor orchestrei din Plainfield s-au concretizat (fapt admirabil în toată lumea, cu atât mai mult pe pământ american) prin creșterea vânzării biletelor – argumente pentru intrarea lui Sabin Păutza în rândul personalităților emblematice ale orașului. Criticul Michael Redmont scria în „The Star Ledger”:

Din momentul în care noul dirijor și director a luat conducerea orchestrei din Plainfield, ea a devenit cu totul alta. Programele erau altele decât cele de până acum, interpretarea s-a schimbat. S-au atins cote înalte de profesionalism, rezultatele de acum sunt impresionante.[1]

Toate informațiile selectate aici despre etapa americană a lui Sabin Păutza (1984-2005) explică premiul de compoziție al Concursului internațional din Salt Lake City (Utah), premiul „Rudolf Nissim" al Uniunii Compozitorilor Americani, marele premiu „Doctor Martin Luther King Jr." pentru compoziție, înregistrarea lucrărilor sale de către „Swift Music Group" în seria „Opera Omnia", publicarea partiturilor la editura newyorkeză „San Nicobian", calitatea de cetățean de onoare al orașului Plainfield.

Enunțarea atâtor succese, la care se adaugă începutul colaborării cu Leonard Bernstein ca orchestrator, plasticitatea admirabilă a muzicii sale drept comentariu al spectacolului vizual, polifonic și îndelung probată, stimulează întrebarea ce a împiedicat intrarea lui Sabin Păutza în lumea americană a autorilor muzicii de film. Cred că explicația este dublă: sosirea destul de târzie în Statele Unite ale Americii, la 41 de ani, și statutul de cetate închisă, exclusivistă, al Holywood-ului. Genericele complete din finalurile producțiilor cinematografice, difuzate în cantități industriale la posturile de televiziune și pe diferite platforme media, sunt concludente. Este, fără îndoială, un mic regret – al muzicianului și al nostru. O umbră ce trebuie înlăturată prin luminarea atâtor succese stabile în genuri diferite.

Afirmarea rapidă a muzicianulului Sabin Păutza la Plainfield, și nu numai acolo, s-a mai explicat prin calitățile profesionale dovedite ca pianist și organist, prin rapiditatea compunerii lucrărilor laice sau religioase ce i se comandau. În plus – fapt esențial în lumea americană -, prin succesul de public. La calitățile strict profesionale adăugându-se, egale ca importanță, comunicativitatea omului Sabin Păutza, simțul umorului, simpatia de care s-a bucurat și acolo.

---

[1] Daniela Caraman Fotea, *Sabin Păutza – maestrul*, Ed. *Palimsest*, 2017, p. 54.

Considerentele enumerate, stabilirea familiei în America de Nord, ar fi justificat deplin rămânerea sa definitivă în Lumea Nouă. Dar legăturile psihic-emoționale cu țara natală au fost mai puternice. Nici istoria luminoasă a evoluției în țara natală ca muzician multilateral, evoluție acreditată cu atâtea succese, nu putea fi lăsată la voia uitării de care generațiile noi ascultă datorită lipsei informațiilor neactualizate, datorită realităților românești în rapidă, continuă devălmășie. Pentru publicul de aici, familiarizat cu muzica sa înainte de 1984, pentru ascultătorii tineri ce l-au descoperit ca dirijor și compozitor după 1990, numele lui Sabin Păutza și-a păstrat rezonanța calității, s-a impus ca un reper. Cultura muzicală, experiența de *interpret cu bagheta*, eficiența și

ușurința în lucrul cu orchestrele au rămas neschimbate, motive de plăcere pentru instrumentiștii din ansamblu. La fel, cursurile de dirijat susținute la Universitatea de Arte „George Enescu”, aniversarea coralei „Animosi” în istorica sală 26 a instituției (astăzi sala de concert „Eduard Caudella”), filmul documentar realizat de Anca Sîrbu, difuzarea ritmică a lucrărilor în programele Postului de Radio România Muzical, la TVR 3,

comentariile extinse publicistice și detaliate, cu exemple din partituri[1] - reflectă calitățile operei muzicale complexe plămădită de Sabin Păutza. Recunoașterea meritelor în regiunea natală s-a mai concretizat prin organizarea în fiecare an la Reșița a Festivalului internațional „Sabin Păutza", prin înscrierea numelui său pe frontispiciul Liceului de arte din localitate.

Priviri fragmentare asupra creației

Sublinierea repetată a importanței spațiului etnic-spiritual originar se impune în comentariul detaliat (aici doar selectiv) al creației muzicale marca Sabin Păutza. Dar acum spațiul poate fi legat de spiritul individualității formatoare. După confluențele etnografice multiplu-permisive ale Banatului se cuvine luată în considerare personalitatea lui *Béla Bartók*. Sânnicolaul Mare și Câlnic au fost primele creuzete bogat nutritive pentru dezvoltarea maestrului și a discipolului (Sabin Păutza fiind emulul cu idei personale). Unele rezonanțe Bartók-Păutza se evidențiază ca principii și tehnici de compoziție. Trebuie subliniat întâi de toate respectul muzicianului român pentru tradiția arhaică, în primul rând din Transilvania și din Banat, pe care Bartók s-a străduit continuu să o impună mediilor muzicale academice din țara natală, Ungaria. Medii favorabile la confluența secolelor al XIX-lea și al XX-lea exclusiv repertoriului lăutăresc în care filoanele melodice-armonice-ritmice au fost substanțial modificate după placul clienților de la orașe, ce plăteau muzicanții să le satisfacă preferințele diferite. Alăturându-se în spațiul românesc primilor folcloriști și compozitori pasionați, la fel ca el, de studiul creației anonime (Ion Bîrlea, Octavian Beu, Constantin Brăiloiu, Dumitru Georgescu Kiriac, Tiberiu Brediceanu) Bartók a studiat ajutându-se de gramofon, cu o rigoare unică în sate greu accesibile la începutul secolului al XX-lea, mai multe categorii (doine, colinde, cântece de nuntă, arii de dans, bocete etc) clasificându-le în funcție de caracter, utilizare ș.a.m.d, acumulând capitalul uriaș ce a „subvenționat" o serie importantă de lucrări academice proprii în genuri diferite. Aici

[1] În volumele menționate la notele 3 și 5, în volumul Lilianei Gherman *Zăbave analitice. Studii de muzicologie*, Editura *Artes*, 2019.

este locul inserției cuvintelor lui Bartók însuși, din care se desprind două idei esențiale: unicitatea tezaurului ancestral românesc și tehnici componistice fructificate creator de Sabin Păutza.

[…] *dintre toate popoarele vechii Ungarii, românii au păstrat forma originală probabilă a muzicii lor în chipul relativ cel mai neatins. Caracteristica unei muzici populare încă neprefăcute de cultura urbană și de muzica cultă pare a fi împărțirea melodiilor în categorii, potrivit cu deosebitele prilejuri la care ele se cântă*.[1]

Tehnicile de raportare a compozitorului la tradiția țărănească, acceptate de Bartók-preluate de Păutza sunt citatul și invenția în spiritul melodiei originare. Fără a urmări aici ordinea cronologică a compunerii, aleg o serie de opus-uri în care Sabin Păutza a respectat cele două idei-principii. *Suita cu colinde* și *Suita Margana* pentru cor mixt ilustrează succesiunea, apoi combinația deplin argumentată, ireproșabilă ca rezultat muzical, a tandemului **citat-invenție**. Expunerea inițială atrage mai întâi atenția asupra frumuseții și originalității melodiei de colindă, impunând imediat în mod firesc procesul dezvoltator, comentarea ideilor prin scriitura contrapunctică, prin armonizarea treptat modernizată ce nu trădează cu nimic stilul, spiritul tiparelor arhaice. Atractivitatea acestor creații purtând semnătura lui Sabin Păutza este sporită de cezurile, de schimbările de ritm (*Florile dalbe, Mă luai, luai)* ajunse în vecinătatea nuanței fortissimo, schimbate cu modalitatea parlando de redare a textului *(Junii buni*), de pedala ce precizează starea cromatică pentru a susține armonizarea bogată, modală, îmbogățită cu acorduri moderne, de trecerile melodiei la cele patru voci (*Romanița*). Caracterul original, spectaculos al celui de-al patrulea episod din *Suita cu colinde* este atins prin alternarea nuanțelor forte-pianissimo și a notelor descendent glisate. Pentru ca finalul (*Noi umblăm și colindăm*) să ajungă la demonstrația strălucită dar nu ostentativă a meșteșugului componistic pentru acest tip de ansamblu vocal.

Elementul arhitectonic-expresiv respectat de Sabin Păutza în majoritatea lucrărilor, indiferent de gen, este aspectul concluziv, constituit din acordurile tonale limpezi în nuanțe forte/fortissimo, având

---

[1] Francisc László, *Bartók Béla. Studii, comunicări, eseuri*. Kriterion, 1985, p. 221.

un caracter imnic, festiv. În paranteză fie spus, frumusețea temelor melodice, consonanțele armonice, măiestria, firescul scriiturii, finalurile luminoase, sărbătorești s-au pliat climatului dorit de autoritățile comuniste, dar, spre deosebire de multe creații obediente ale altor compozitori, ale lui Sabin Păutza au plăcut, găsindu-și locul greu de câștigat în lista preferințelor publicului de ieri, rezistând criteriilor publicului de azi.

Aceleași observații se potrivesc celei de-a doua serii de opus-uri pentru cor și soliști, *Suita Margana*, bazată pe melodii tradiționale din Banat. Unul dintre cele mai spectaculoase momente este *Straga Nana*. Originalitatea scriiturii se vădește în intonarea melodiei dinamice de către vocile copilărești, alternată cu deja amintitul parlando, reluarea fluierată a temei de aceleași voci inocente susținute armonic de vocile corului mixt, dinamica ritmului fiind sporită (inclusiv ca nuanță sonoră fină) cu ajutorul clopoțeilor. „Sări mândra” a intrat demult în categoria șlagărelor corale românești preluate de multe ansambluri, impunând experiența, virtuozitatea dirijorului, a coriștilor, astfel asigurându-se succesul rapid, stabil. Complexitatea scriiturii ce nu afectează frumusețea lirică a temei, păstrarea caracterului și climatului psihic-sufletesc introvertit, pur românesc (în partea întâi), dinamismul debordant la care se ajunge prin expunerea contrapunctică a temei melodice combinată cu accentele ritmice obținute prin bătăile cu piciorul, cu măsurile compuse ale bătăilor din palme care rămân să muzicalizeze totul în absența vocilor – întregul „mix” de elemente vădește ineditul, spectaculozitatea ingenioasă, inspirată a partiturii. Nu mă feresc să consider *Suita Margana* unul dintre cele mai valoroase, mai atractive „produse de export” muzical românesc.

Următoarea pledoarie a lui Sabin Păutza pentru relația nu doar amiabilă, ci fericită a tradiției cu modernitatea s-a ordonat în seria *Jocuri*. Partida de idei a implicat mai ales instrumentele cu coarde asamblate ca orchestră, cvartet, violoncel-corzi-percuție, clarinet-pian sau clopote. Enumerarea dispozitivelor sonor-expresive indică linia ce străbate ambientul îndepărtat arhaic ajungând la evanescențele, încrâncenările, incertitudinile, disonanțele moderne din secolul anterior și din secolul acesta. Încă din primele măsuri ale *Jocurilor deschizătoare de serie* intențiile, concepția, procedeele autorului sunt limpezi. Modul de cânt, inflexiunile, sonoritățile buciumelor nu sunt imitate ci

recompuse de instrumentele cu coarde lăsând chiar urechii, obișnuită de multe decenii cu tot felul de muzici produse electronic, impresia vremelnică a substanței sonor-expresive virtuale. Spectacolul muzical este de o admirabilă substanțialitate, alternanța imaginilor onirice cu cele dinamice, dansante evidențiind straturi diferite ale culturii sonore arhaice transilvănene. Diversitatea este sporită de momentele solistice, de contrapunctul liber al „vocilor" din ansamblu, alimentat cu idei melodice „din vechime". Desenul având trăsături ostinate și ritmic, doina, bocetul susținute de sunetele emise percusiv pe trupul violoncelului, pânza sonoră evocatoare a unui trecut imemorial resimțit ca atmosferă de vis – totul întregește spectacolul muzical fascinant. *Jocuri I* este un prim exemplu (din creațiile comentate aici) de muzică suficientă sieși, având totodată meritul de a stimula imaginația ascultătorului și a ilustratorului de filme documentare, de reportaje video. Secvențe mai lungi sau mai scurte au forța imagistică ce le-ar pune în relație cu viziunile total diferite una de cealaltă ale unor creatori figurativi moderni – mă gândesc la Ion Țuculescu, Liviu Suhar sau George Apostu. Anticip una dintre calitățile muzicii lui Sabin Păutza, dorită a fi comentată preferențial, după merit, în partea concluzivă a însemnărilor de față: *plasticitatea*. Chiar dacă mă voi feri, până atunci, să o repet, ea va rămâne ca prezență continuă implicită fiindcă este „marcă înregistrată" a întregii sale creații.

Și *Jocuri II* respectă legea contrastului. Din start, prin melodia maramureșeană de dans expusă „în original", prin cunoscutele strigături reamintite acum vocal, „solistic" de un istrumentist din orchestră. Contrastul se menține în partea a II-a (tradiționalul Andante), apoi în partea a III-a, o scenă de dans tradițional în care melodia este din nou reprodusă așa cum a ajuns la noi din trecut. Spiritul inventiv al compozitorului nu se dezminte, ansamblul țesând „pânza armonică" neafectată de sunetele „deșirate", „atârnând" cromatic. Poate că alternanța secvențelor scurte ritmic-dinamice cu cele introspectiv-lirice sugerează schimbarea stărilor de spirit de-a lungul sărbătorii prelungite în urma îndemnului poruncit ori rugător („hai ș-om be"). Supoziția este permisă de compozitor, al cărui umor constitutiv nu se dezminte nici în comunicarea prin limbajul sunetelor muzicale. Supoziția își schimbă paradigma, ambientul stilistic și de imagine în tabloul următor: melodia sprințară, tot de factură tradițională, este astfel desenată încât

amintește dansurile elegante de la curțile princiare vest-europene de secol XVII. Doar o clipă. Reluarea melodiei suple în aranjament simplu pentru întreaga orchestră de cameră restabilește peisajul, spiritul transilvănean.

Din nou contrast în *Jocuri III*, deoarece primul act muzical este de tip radical modern prin cântul rubato al violoncelului, oarecum asimilabil improvizației jazz-istice moderne, apropiată stilului „free", improvizație lipsită de ghidajele clasice ale blue-notes-elor, ale blues-ului. Cânt rubato atins ușor în partitura lui Sabin Păutza de melodia tradițională. Abia orchestra se raportează direct la sugestia transilvăneană, armoniile alternând între conformismul modal sprijinitor al ideii melodice și fluctuațiile acordice. Cavalcada în allegro din episodul secund, stimulată tot de o melodie tradițională, respectă rolul solistic al violoncelului, dar este dinamizată ritmic de percuție. Intens liric, susținut doar de pașii măsurați ai violoncelelor în tutti, cântul solistului copleșește, emoționează, mai ales frumos înveșmântat de ansamblul corzilor. Alternanța andante-allegro-andante este alt element original, contrastant dar nu surprinzător, ce asigură muzicii diversitate, fluență dramatică. Rapelul la tradiție rămâne contrastant pentru că acum apare cadența din concertul academic vest-european care precede ultimul allegro din partea a IV-a. Una dintre cele mai frumoase, inspirate, substanțiale și spectaculoase pagini din creația lui Sabin Păutza. Îmi imaginez că mentorului Béla Bartók nu i-ar fi displăcut nici acest *Joc III*.

Neostenit inventiv, mizând și pe „cartea" ce are ca simbol cuvântul „altfel", Sabin Păutza s-a gândit pentru *runda a VI-a de Jocuri* la clarinet și violă. Este o miză importantă provocând concentrarea ideilor, tot numeroase, tot contrastante, la numai două instrumente. Relația arhaic-modern trebuind a fi respectată în continuare. De fapt, cuvântul „trebuind" nu își justifică prezența fiindcă tandemul tradiție-modernitate a fost, la început în mod inconștient, apoi în mod dualist natural-programat, un mod de a exista al compozitorului Sabin Păutza. În cazul acestor *Jocuri*, melodiile tradiționale de alean și de dans au devenit un dialog între clarinet și violă, mai mult un dialog confesiv, ce luminează clar ideile, expresia, nuanțele.

Jocuri V este o concentrare împinsă la ultima limită, singurul tip de sursă sonoră rămânând clopotul, iar durata lucrării nu depășește trei minute. Deși niciodată nu a păcătuit gonflându-și opus-urile cu idei

puține, Sabin Păutza a trasat acum linia de legătură între plaja ultrarestrânsă a ofertei expresive deținută de clopotele tubulare și timpul redus la minim. Contrastul este din nou evident pentru că tradiția, de orice fel, lipsește. Comandată în Statele Unite ale Americii, această lucrare ar fi putut lăsa loc măcar sugestiei, aluziei cât de fine la muzica afro-americană deoarece a fost dedicată memoriei luptătorului pentru drepturile civile Martin Luther King Junior. Dar jocul irizărilor sonore, impulsurile ritmice produse de clopote sunt, așa cum se întâmplă continuu în muzica lui Sabin Păutza, o referință la tema clar asumată, un stimulent al imaginației.

Trio de coarde în șapte mișcări exemplifică modalitățile prin care tradiția poate inspira, lăsându-l liber, *jocul pasionant al ideilor moderne*. În partea a III-a melodia arhaică nu lipsește din solo-ul de violă - o meditație subtil atinsă (precum în lucrări bartókiene) de inflexiuni orientale. Etosul arhaic se clarifică mai mult în partea a IV-a prin modul de cânt la vioară amintind practica populară, prin „buciumările" sugerate de flageoletele violii. În partea a VI-a, o temă melodică tratată contrapunctic în două moduri de cânt: cu arcușul și în pizzicato. Una dintre cele mai moderne, mai interesante pagini din creația lui Sabin Păutza. Spectacol de idei inteligent, rafinat puse „în scenă". Partea a VII-a, altă performanță strălucitoare a scriiturii, în care revine motivul melodic originar-original (nu este o formulă ieftin speculativă), scurt, din partea I. Iar se cuvine admirată transformarea abilă a melodiei de provenienţă arhaică în formă de limbaj și expresie tipic modernă, într-o scurtă „cadenţă" solistică și de grup rezonând cu întreaga serie de acte muzicale ce confiscă atenția impunând admirația. Spre final apare melograma lui Șostakovici, ușor schimbată. Toată substanța muzicală a Trio-ului de coarde și-ar putea găsi frumusețea, dramatismul, stranietatea, plinătatea sonoră, spectaculozitatea și în versiunea pentru orchestră de coarde.

Având în vedere prezența vocilor foarte tinere, *Suita pentru orchestră și cor de copii „Canti profani"* trebuia să fie alt spectacol, acum „la vedere" al relației folclor-modernitate. Tradiție reprezentată de cântecele copilărești tipice Banatului (*Maico, Maico*). La început scriitura vocală este simplă deoarece se rezumă la expunerea unei melodii din repertoriul celor mici, dar versurile se continuă accentuat-parlando, dezvoltarea melodică încântătoare, de factură lirică, primind înfățișare

contrapunctică. Atractivitatea se datorează alternanței secvențelor dinamice-lirice, combinației timbrurilor instrumentale inedite (instrumente de suflat, pian, celestă, percuție), melodiei lirice expusă vocal în canon. Opoziția andante-allegro, adăugată ca precizare titlului părții a II-a (*Dalbe flori*) este evidentă în scriitura contrastantă pentru vocea solistei (lirică) și vocile ansamblului, ritmice, în următoarea secvență din acest act muzical, intens ritmizată datorită suprapunerilor măsurilor complexe la voci și aparatului instrumental. Elemente reluate la fel de spectacular în ultima parte (*Dimineața ziua bună*). Simplitatea textului din primele măsuri ale tripticului *Canti profani* a fost încântătoare dar înșelătoare, pentru că ansamblul vocal are nevoie de o pregătire muzicală solidă pentru a face față complexităților melodice, ritmice din partitura sa, suprapuse combinațiilor identic tipologice lăsate de autor orchestrei. Însă rezultatul muzical-sonor-expresiv-estetic se dovedește admirabil.

În seria opus-urilor variabil datoare culturii arhaice poate fi inclusă piesa a X-a din Suita pentru orchestră *A Musical Journey*. Mai mult decât în ciclul *Canti profani* - orchestrația clară, simplă dar tot inspirată, a unui cântec bănățean de joc. Maniera amintește directețea, exuberanța *Dansurilor românești* în viziunile compozitorilor Béla Bartók și Theodor Rogalski, a celor *Trei piese pentru coarde* de Constantin Silvestri (acestea, mai ales cu partea I *Pesante* și partea a II-a, *Cantabile*) dar pe parcursul *Călătoriei muzicale* pentru care Sabin Păutza a ales o multitudine de spații etnografice (mexican, englez, german, finlandez, polonez, elvețian, maghiar, sârbesc, american) s-a dovedit fezabilă și atractivă doar „ambalarea" fiecărui exponat într-un comentariu orchestral simplu, relevant, repede convingător. Pledoariile complexe, cu argumente multiple de scriitură, și-au împlinit rostul în lucrările prezentate mai sus.

Prin seria culturilor muzicale pe care le-a sondat în creația sa, chiar în suita *A Musical Journey*, compozitorul român Sabin Păutza a dovedit preluarea modelului instituit de mentorul Bartók, creator-interesat de tradiții central, est-europene, orientale, asiatice. Fiind permanent atras încă din anii copilăriei și afirmării profesionale de muzica reprezentativă a Americii de Nord – bluesul, dansurile tradiționale urbane, jazzul -, activând intens în acest spațiu geografic-spiritual, Păutza și-a lăsat în mod natural gândirea componistică,

sensibilitatea marcate de noul univers muzical unde a acostat. Sub forme diverse, în gradații creatoare și dimensiuni diferite. Privind subiectul de la simplu la complex, pot fi menționate începutul și finalul *Călătoriei muzicale* simetric dedicate Americii (cu evocarea spectacolelor de revistă), *Jubilee Simfonietta*, ambele păstrând tandru-respectuos-evocator umbra lui George Gershwin, argumentând excelența meșteșugului componistic și de orchestrație, amintita calitate plastică izvoditoare de imagini sau potrivită în rolul de comentariu al produsului video, calitate imposibil de ignorat în acest context. Ca viziune proprie asupra tradiției muzicale americane, acum sub înfățișarea vocilor din corul mixt, se cuvin menționate *Missa Brevis* și *Ebony Mass*. Iar cosmopolita *Migratory Creatures* își dovedește originalitatea prin combinația cântului medieval, muzicalitatea limbii engleze și inserția măsurilor asimetrice din melodiile românești tradiționale de joc. În cazul acestei miniaturi, legătura cu mediul american se adeverește prin meltingpot-ul culturilor – esență a diversității spirituale.

Ieșind din sfera de influență a spațiului multietnic bănățean, din paradigmele modelului Bartók, însă respectând valorile tradiției, de orice natură ar fi, mai ales valorile tradiției imemoriale și din secole individualizate pentru cultura muzicală românească, Sabin Păutza s-a simțit atras de cântările din casele Domnului. Nu a elaborat un număr considerabil de lucrări cu acest specific, dar *Byzantine Alleluia* rămâne una dintre cele mai apropiate, mai respectuoase în privința acestei punți între veacuri.

Frumusețea, originalitatea, profunzimea versurilor lui Mihai Eminescu a inhibat dorința firească a multor compozitori români de a-și apropia acest univers. Cuvântul „inhibat” nu-mi aparține. Vasile Spătărelu (autorul poemului de neuitat „Floare albastră”) și Sabin Păutza mi-au mărturisit cât de mare le-a fost teama de a nu putea cuprinde în sunete muzicale măcar o parte din semnificațiile și climatul strofelor, au regretat zăgazul ce i-a împiedicat, după una sau două tentative reușite, să restabilească imponderabila legătură. Dictonul latin „non multa, sed multum” ogoiește, poate, melancolia compozitorului evocat aici, mulțumit că a reținut în partiturile sale mult din climatul poetic, și așa muzical, ce domnește „Lacul” și „Peste vârfuri”. Două dintre puținele opus-uri în rezonanță naturală cu poezia lui Eminescu.

Raportarea strictă la canoanele academice europene vechi și noi

Însușirea deplină a unor tehnici de compoziție ce au marcat evoluția artei compoziționale culte a fost demonstrată de Sabin Păutza prin partituri mult respectuoase față de modalități, de stiluri, prin aranjamente și orchestrații. Edificatoare sunt *Due canzone* în maniera lui Girolamo Frescobaldi, *Passacaglia și fuga în do minor BWV 582* de Johann Sebastian Bach, *Marea Fugă opus 133* de Ludwig van Beethoven, *Suita opus 10* de George Enescu.

Impresia de austeritate este limpede încă de la expunerea cunoscutei teme bachiene. Spre deosebire de varianta originală, unic-maiestuos expresivă datorită sonorității de orgă, din primele note ale versiunii lui Sabin Păutza starea reculeasă a notelor scrise de Bach începând cu anul 1708 este progresiv atinsă de fiorul poetic sesizabil la contrabași, deplin luminat în continuarea temei reprodusă la viori și instrumente de suflat. Undă poetică subliniată de accentele subtile cerute de orchestrator viorilor. Admirabilă este păstrarea climatului introvertit al celebrului motiv generator în ipostaza sonoră diferită. Orchestra simfonică îndeplinește pe parcursul întregii lucrări tocmai rolul de a inocula treptat substanței muzicale inventată de Bach finețea instrumentelor investite cu pasaje individuale și opulanța sonor-expresivă de ansamblu respectând masivitatea impusă de caracterul partiturii originale, de sonoritatea copleșitoare a orgii. Se poate spune că varianta în discuție acomodează muzica lui Bach climatului simfonic, orânduindu-se printre replicile cele mai pertinente, mai valoroase.

Norocul derulării studiilor la Conservatorul bucureștean când începea liberalizarea ideologică, participarea la cursurile de compoziție modernă din Italia i-au permis compozitorului Sabin Păutza să pună în relație tehnici, stiluri aparent în dezacord unele cu altele, cu tradiția – de oriunde ar fi ea. Exemplificatoare pot fi tipul preclasic de concerto grosso „pus în scenă” împreună cu melodica-ritmul de dans tradițional românesc, ori serialiasmul integral și jazz-ul tratate separat în lucrări obediente determinării stricte sau libertății asigurată de improvizație. Opus-urile bazate pe stricta determinare și condiționare a calculului matematic pot ocaziona comentariul inclus într-un capitol de sine stătător. Mă opresc aici la un exemplu: *Jocuri II, concerto grosso pentru*

cvartet de coarde și orchestră de cameră. La fel ca alte creații de Sabin Păutza, această lucrare poate fi subintitulată *Jocul surprizelor*: expunerea, dezvoltarea desenului melodic originar nu are configurație orizontală ci verticală, tema-subiect vădindu-și ideile noi, potențele armonice în glossele înfățișate paralel. Se naște astfel polifonia ce evită încărcătura buchetului de idei fiindcă germenele melodic are parfum puternic iar ritmul dansant înlesnește percepția.

Sabin Păutza și-a păstrat curajul reformulării orchestrale a unor capodopere îndreptându-și atenția asupra uneia dintre cele mai controversate lucrări compuse de Beethoven: *Marea Fugă opus 133*. Curaj sporit de existența mai multor versiuni orchestrale anterioare inițiativei sale, cum sunt cele semnate de Wilhelm Furtwängler și Felix Weingartner. Curaj cu atât mai mare cu cât alți dirijori proeminenți le-au impus în viața muzicală internațională prin concerte și înregistrări, documente sonore acum disponibile oricui. Iau ca exemplu doar versiunea imprimată de Herbert von Karajan cu Orchestra Filarmonicii din Berlin. Spațiul nu-mi permite comentariul comparativ cel puțin cu versiunile rămase de la Furtwängler și Weingartner. De aceea voi menționa, în afara păstrării stilului și spiritului beethovenian, rolul solistic acordat instrumentelor de suflat, cu tot aportul lor timbral-nuanțat. Rol integrat dialogului consistent cu instrumentele de coarde, integrat cadrului general de ansamblu.

Luându-și libertatea să orchestreze partiturile pentru orgă și cvartet de coarde rămase de la Bach, de la Beethoven – Sabin Păutza a avut cutezanța convertirii substanței muzicale din *Suita a II-a pentru pian opus 10* de George Enescu în aceeași formulă instrumentală. *Toccata* a primit un sporit aer sărbătoresc, faldurile noului veștmânt al *Sarabandei* și *Pavanei* amplifică substanța muzicală ca sonoritate, ca bogăție a nuanțelor expresive, acomodează opus-ul climatului simfonic post-romantic având conotații debussyste și raveliene, climat ce și-a prelungit razele mult timp în secolul al XX-lea. *Bourrée*-ul așează și mai temeinic această muzică în siajul de epocă și stil al unor Puccini, Stravinski sau Respighi, asigurându-i neîndoios farmecul propriu. Cred că Theodor Rogalski, Mihail Jora s-ar fi simțit și mai fericiți emuli enescieni dacă ar fi scris astfel de versiuni, Rogalski i-ar fi acceptat senin lui Sabin Păutza comuniunea colegială, dacă l-ar fi cunoscut.

Se cuvine subliniat cel mai recent omagiu adus de Sabin Păutza compozitorului George Enescu prin orchestrarea oratoriului *Strigoii*. Pe baza schițelor enesciene, Cornel Țăranu a finalizat versiunea pentru voce și pian inspirată de versurile cu același titlu, iar Sabin Păutza a realizat versiunea orchestrală. Se știe, în anul 2018 dirijorul Gabriel Bebeșelea a înregistrat oratoriul împreună cu Orchestra simfonică a Radiodifuziunii din Berlin, soliști fiind Alin Anca, Rodica Vică, Tiberius Simu și Bogdan Baciu. Înregistrarea s-a publicat pe disc în același an sub sigla „Capriccio", iar în 2021 ediția a XXV-a a Festivalului Internațional „George Enescu" a fost deschisă cu această noutate legată de creația enesciană.

Marea sinteză – simfonia

Pariu dorit, acceptat de orice compozitor academic, elaborarea opus-ului simfonic este o experiență cu finalitate incertă deoarece principiile și tehnica de scriitură pot depăși forța expresivă, atractivitatea, latura hedonistă a muzicii. Pariul dintâi, singurul comentat aici, s-a soldat cu câștig fiindcă pericolele enunțate nu l-au amenințat pe Sabin Păutza. Cred că *Simfonia I „In Memoriam"* reprezintă tipul de *ars combinatoria* ce îi definește muzica toată. Fuga, passacaglia, toccata, coralul se conformează în simfonia lui Păutza, stilului compozițional romantic deplin ospitalier melodiei cu volute largi, încărcată emoțional, amplu exprimată prin sonoritatea opulentă dar nu fastidioasă a orchestrei simfonice. Alt element, tradițional, dacă îl pot numi așa, element recognoscibil încă din primele pagini ale părții I, *Fuga*, este melograma apropiată celei ce corespunde semnăturii melodice a lui Șostakovici. La fel cum se întâmplă în creațiile de acest tip rămase de la compozitorul rus, dramatismul concentrat de Sabin Păutza tot în patru note este investit caracterului întregii substanțe din primul act muzical. Melograma devine prin tehnica repetitivă mod de accelerație spre culminația polifonic-sonoră, suplimentar tensionată cu aportul primordial al timpanului și leitmotiv ce capătă, conform legii contrastului ritmic, înfățișări zbuciumate sau lirice.

Din nou ca inspirație datorată modelelor ilustre Șostakovici sau Prokofiev, citatul din cântece cunoscute devine „scânteia" exploziei

dezvoltatoare din partea a II-a. În prima secțiune, *Passacaglia e toccata*, explozia cuprinde întreg edificiul orchestral, în care „jocul" contrastelor melodice, ritmice, sonore amplifică dramatismul substanței muzicale. Pe parcursul superbei demonstrații de scriitură simfonică, melograma lui Șostakovici apare cu desenul original, ceea ce mă îndeamnă să cred în obsesia compozitorului român. Nu o spun cu sens negativ, ci gândindu-mă la calitatea sa germinativă. Contrastul se dovedește fericit în secțiunea următoare a celui de-al doilea act, *Lamento, Pastorala e Corale*, caracterul conflictual fiind înlocuit cu melodia inocentă, tipică repertoriului copilăresc. Dâră de lumină stinsă de dramatismul puternic revenit din matricea melodică a simfoniei – noua melogramă. Menționată fugitiv la începutul însemnărilor de față, una dintre calitățile fundamentale din muzica lui Sabin Păutza – *plasticitatea* – își manifestă prezența acaparantă și în *Simfonia I*.

Concluzii

Multe se pot spune la modul definitoriu despre creația lui Sabin Păutza. Se argumentează și mai mult talentul-știința sa de a colora timbral muzica prin orchestrație. A compus pentru instrumente considerându-le voci (influență de bază a lui Marin Constantin). A folosit tehnica digitală numai ca „device" eficient de scriere și editare a partiturilor, nu ca instrument în sine, cu virtuți sonor-expresive.

„Reîntoarcerea" este titlul ales de Daniela Caraman Fotea pentru un capitol al volumului său *Sabin Păutza – maestrul*[1], capitol în care sunt povestite faptele de artă și de viață ale muzicianului după revenirea în țara natală. Ajuns spre finalul schiței de portet ce își caută ultimele tușe esențiale, cred că acest cuvânt, „reîntoarcere", poate exprima caracteristica fundamentală a muzicii sale. De la melodiile ascultate și dansate în Transilvania, în Banatul secolelor mult îndepărtate sau apropiate de noi – la riglele și calculele moderniștilor înfocați de veac XX, de la tristețea blues-ului și incandescența ritmică a jazz-ului clasic - pe care le-a ascultat fiind copil în România și matur în America de Nord, de la bossanova portugheză și cântecele popoarelor

[1] Vezi nota 2, acum pag. 59

iarăși auzite acasă, apoi în patria imigranților lumii, la freamătul poetic-filozofic al versului eminescian – ce i-a tulburat mereu sensibilitatea, de la austeritatea și reculegerea cântărilor românești de strană la jocurile inventive pentru formații camerale, până la arta combinatorie a tehnicilor compoziționale intrate în istoria muzicii – totul a însemnat pentru Sabin Păutza câte un argument de a-și păstra identitatea națională, stilistică. Modelele preluate nu i-au menținut compozițiile pe treapta pastișei, a reformulării inteligente dar obediente. Muzica sa comunică în primul rând românește. Pe căi subterane ori la lumina naturală, prin sugestie fină sau expunere liberă, totală, a filonului tradițional din țara de obârșie, muzica semnată de Sabin Păutza este o încântare, un spectacol, o revelație.

SUMMARY

Alex Vasiliu

Sabin Păutza, beyond borders and time

The present study is the story of Sabin Păutza's becoming a musician, indebted to the ancestral Romanian traditions of Transylvania, Maramureș and Banat, indebted to the original culture of the Americas but free to express his kaleidoscopic creativity that included the viable arguments of modernity. Conductor, vocational teacher loved by generations of students who had the good fortune to meet him in the Conservatory's lecture hall, Sabin Păutza has earned his ticket into the history of cultured sound art through the ingenuity, spontaneity, plasticity and power of communication that define his compositions.

CREAȚII

Anotimpuri contemporane (III)
Toamna

Tünde Sur

Emoții de toamnă

În lumea fascinantă a artei și a muzicii contemporane, se conturează adesea colaborări remarcabile care redefinesc limitele creației artistice. Printre aceste inițiative ambițioase se numără și proiectul *Anotimpuri contemporane* – coordonat și inițiat de compozitorul Alexandru Ștefan Murariu, alături de echipa sa formată din Andra Pătraș, Ramona Murariu și Cristina Eleonora Pascu. Având în prim-plan scopul de a explora muzical fiecare anotimp al anului, proiectul îmbogățește peisajul cultural clujean, prin prezentarea a patru concerte cu compoziții dedicate ansamblului de muzică contemporană *Couleurs*.

Cel de-al treilea concert, *Toamna* are ca scop evidențierea modalităților de abordare a simbolurilor și a caracteristicilor acestui anotimp, respectiv maniera în care lucrările programate comunică atât direct, cât și indirect între ele.

Indiferent de arta la care ne raportăm, simbolistica toamnei a fost sugerată printr-un bogat evantai de nuanțe. De la atmosfera peisajelor din natură a impresioniștilor francezi, până la poeziile sfâșietoare ale lui Edgar Allan Poe, simbolurile acestei perioade au fost constant asociate cu ideea de degradare, melancolie, interiorizare, metamorfoze ale naturii și, implicit, ale *eului*. Comparativ cu liantul

lucrărilor din concertele anterioare ale seriei *Anotimpurilor*, precum reînvierea (*Primăvară*) și călătoria (*Vară*), momentul toamnei invită la o plonjare în infinitul minții labirintice a omului, a subconștientului și a imaginarului. Acest fapt este surprins sugestiv prin includerea în ansamblul muzical a celui mai intim instrument, vocea umană, ce deschide posibilitatea introducerii cuvântului în relație cu muzica.

Fuziunea dintre cuvânt și construcția unei linii melodice este realizată prin adoptarea oratoriei antice în vederea realizării unei retorici muzicale coerente, corelată la rândul ei cu teoria afectelor. Regăsit în partitură sub denumirea de „Imitazione delle parole" sau „stile espressivo", acest efect are capacitatea de a se adresa straturilor adânci ale ființei umane, de a accesa subconștientul, având un impact puternic asupra emoțiilor, gândurilor și imaginilor create. Printre senzațiile induse în timpul ascultării se găsesc anumite stări de relaxare, meditare, nostalgie sau chiar stări hipnotice. Argumentarea acestei relații versatile este făcută inclusiv de către George Enescu care susținea faptul că „cuvântul aruncă lumină vie asupra sentimentelor, descriindu-le, precizându-le în chip poetic. Grație cuvântului, gândirea se poate formula. Muzica revărsându-se în adâncimile sufletului, pătrunde misterioasă în cele mai tăcute taine ale simțirii. Din îmbinarea cuvântului și a muzicii s-au născut și se vor naște opere divine, nemuritoare"[1].

Această pendulare între conștient și subconștient, un adevărat asalt asupra imaginarului auditorului, definește concertul *Toamnei*, din data de 3 octombrie 2023, programat în Studioul de concerte al Academiei Naționale de Muzică „Gheorghe Dima" din Cluj-Napoca. S-a recurs la un proces de divizare repertorială, pe categorii. Astfel, se demarcă în program lucrările cu substrat literar și poetic: *Alte cântece* de Cornel Țăranu, pe versuri de Nichita Stănescu și *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé* de Maurice Ravel. În egală măsură, *Hypnagogia II* de Diana Rotaru surprinde un amalgam de senzații prin inserarea unor fragmente care aparțin poeților Ana Blandiana, Brion Gysin, Edgar Allan Poe și Paul Éluard. Fenomenele naturale specifice anotimpului au fost redate în lucrarea *23.9* a lui DanDe Popescu, o compoziție care nu are

[1] Vladimir Dogaru, *Eminescu muzician al poeziei. Enescu poet al muzicii*, Editura Ion Creangă, București, 1982, p. 46.

nevoie de text pentru a menține în echilibru forțele expresive divergente, echilibru ce ajunge însă să fie zdruncinat odată cu lucrarea *A 54-a toamnă* a compozitoarei Irinel Anghel.

Imagini rupte dintr-un vis

„Totul devenea departe,
ca inima înainte de moarte”[1]

Aceste versuri de mare încărcătură dramatică apar pe muzica maestrului Cornel Țăranu[2], prezentată în primă audiție absolută[3]. Alese cu luni înaintea trecerii în neființă a compozitorului clujean, *Alte cântece* reprezintă un ciclu de trei piese pentru bariton solo, clarinet, clarinet

---

[1] Fragment din poezia „Îndoirea luminii” de Nichita Stănescu.

[2] Compozitor, muzicolog, profesor, dirijor al ansamblului Ars Nova și director artistic al Festivalului de muzică contemporană „Cluj Modern”, Cornel Țăranu (1934-2023) a reprezentat una dintre figurile proeminente ale muzicii contemporane românești și universale. A studiat la Conservatorul de Muzică din Cluj-Napoca îndrumat de Sigismund Toduță și Romeo Ghircoiașiu (1951-1957), s-a perfecționat la Conservatorul din Paris (1966-1967), cu Nadia Boulanger și Olivier Messiaen, iar apoi la Darmstadt, în Germania (1968-1969), cu György Ligeti, Bruno Maderna și Christoph Caskel. Și-a susținut doctoratul cu teza intitulată „Enescu în conștiința prezentului”, lucrare publicată atât în limba română (Editura pentru Literatură, 1969), cât și în limba franceză (Editura Științifică și Enciclopedică / Enesco dans la conscience du présent, 1981). În 1957 și-a început cariera didactică universitară la Conservatorul de muzică din Cluj, a devenit directorul departamentului de compoziție în anul 1990 și a predat cursuri de *Compoziție*, *Elemente de stilistică muzicală (sec. XX)* și *Discursuri muzicale alternative (teatru, balet, film, media)*. În calitate de profesor invitat a susținut cursuri în Germania, Israel, Elveția și Statele Unite ale Americii.

[3] Această atmosferă se aseamănă cu cea din 14 decembrie 1983 când Cornel Țăranu alături de ansamblul de muzică contemporană *Ars Nova* au interpretat ciclul de piese *Cântece fără dragoste* la doar o zi după moartea poetului Nichita Stănescu.

bas, cvartet de coarde și pian. Compuse în anul 2018, ele își trag seva din poeziile *Veche întâmplare*, *Marele ochi al iernii* și fragmente din *Îndoirea luminii*, de Nichita Stănescu.

În ceea ce privește contactul compozitorului cu bogăția nuanțelor limbajului poetic românesc, într-un interviu pentru Revista *Muzica*, realizat de către Andra Frățilă, Cornel Țăranu relatează[1], în chip luminos, despre lunga sa colaborare și frumoasa prietenie pe care a avut-o cu scriitorii Nichita Stănescu și Cezar Baltag. Această înclinație a compozitorului de a surprinde melodicitatea poeziilor se observă de asemenea prin prezența în creația sa, ca sursă de inspirație, a poeziilor lui Mihai Eminescu, Nicolae Labiș, Ana Blandiana, Vladimir Streinu și Tristan Tzara. Introducerea versurilor stănesciene s-a produs însă relativ târziu în creația sa. În textul însoțitor al CD-ului *Remembering Nichita*,

[1] Andra Frățilă, *De vorbă cu Cornel Țăranu*, în *Muzica*, nr. 6/2015, p. 11.

compozitorul afirmă: „apropierea mea de lirica lui Nichita Stănescu s-a produs cu sfială şi în etape. Îl știam încă de la debutul său notabil în *Tribuna clujeană* (1957), îi urmăream evoluția scânteietoare de-a lungul unor ani mănoși pentru el şi mai ales pentru noi, dar mă reținea un sentiment greu de definit nu ca cititor, căci îl admiram foarte mult, ci ca autor de muzică”[1].

Asemenea poeziilor din creația stănesciană ale căror titluri poartă numele de ”cântec”[2] cu înțelesul de ”stare”, dintr-o perspectivă metalingvistică, în același mod Cornel Țăranu înglobează cele trei piese sub titlul generic de *Alte cântece*. Compozitorul admitea că: „Nichita apărea în ochii mei ca un magician al limbii române, sonoritățile sale pline de fantezie și muzicalitate (Nichita fiind și un bun muzician) mi s-au părut `cântate` de la sine”[3].

Compuse invers cronologic[4] față de ordonarea din partitură, cele trei lucrări realizează o unitate în ceea ce privește tratarea rolurilor solistice, a formei monopartite care oglindește desfășurarea construcției poeziilor, respectiv a acompaniamentului minimal care este aproape în totalitate izoritmic și format din *clustere* și acorduri disparate. Atmosfera nostalgică, ce evocă episodic tânguiri de bocet, este surprinsă atât la nivel metric, prin alternanța măsurilor binare cu cele ternare, cât și la nivel ritmic prin intrările instrumentelor pe contratimp, fapt ce generează un *rubato* caracteristic creației compozitorului clujean.

Cele 12 măsuri de la începutul primei lucrări, *Veche întâmplare*, surprind celulele-motivice de tip *oiseaux* la clarinet, o asemănare cu stilul de compoziție al lui Olivier Messiaen. Linia melodică a baritonului este alternată cu celule repetitive la pian, aduse la finalul fiecărui vers, iar odată cu măsura 23, asistăm la o primă intrare a clarinetului bas, a cărui intervenție cu profil melodic descendent, finalizat cu o repliere

---

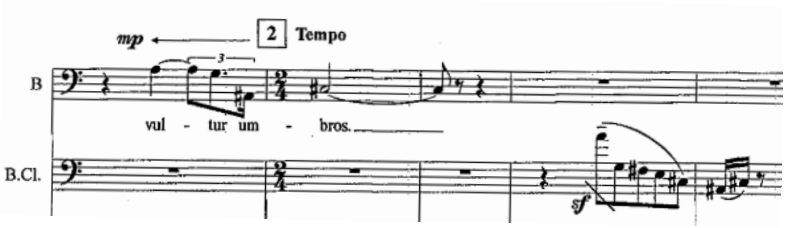
[1] Fragment preluat din textul însoțitor al CD-ului *Remembering Nichita*, realizat de Casa de discuri *Electrecord*, 2006, p. 2.

[2] *Cântec de iarnă; Cântec de primăvară; Cântec de dragoste pe marginea mării; Cântec singur; Cântec fără răspuns.*

[3] Fragment preluat din textul însoțitor al CD-ului *Remembering Nichita*, realizat de Casa de discuri *Electrecord*, 2006, p. 2.

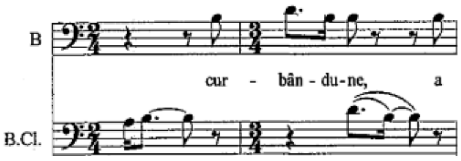
[4] Conform însemnelor de la finalul celor trei lucrări aflăm data la care au fost compuse acestea: *Îndoirea luminii* - 22-27 iulie; *Veche întâmplare* - 4-5 august, *Marele ochi al iernii* - 8-10 august 2017.

ascendentă (ex. 1) este păstrat pe tot parcursul lucrării, cu rol de ecou, de reverberație. Această linie melodică a baritonului conține în permanență mersuri cromatice, salturi de terță și septimă, având același efect de *rubato* datorită pauzelor, accentelor și a prelungirii sunetelor.



Ex. 1: Cornel Țăranu – *Veche întâmplare* din ciclul *Alte cântece*: m. 20-23

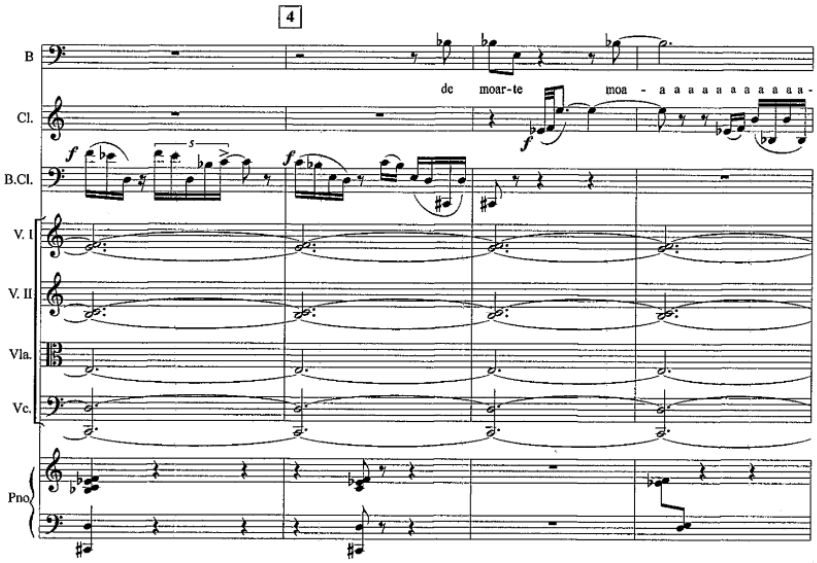
Spre deosebire de prima lucrare în care prezența clarinetului a fost minimală, mai pregnantă doar în introducerea de 12 măsuri, în cea de-a doua piesă, *Marele ochi al iernii*, clarinetul este eliminat complet, rolul solistic fiind atribuit doar vocii și clarinetului bas, tandem sonor care țese un discurs polifonic imitativ. Pe parcursul acestui dialog este evident rolul de ecou pe care îl joacă clarinetul bas (ex. 2). Finalul lucrării (m. 58-65) surprinde un dialog între clarinetul bas și acompaniamentul încredințat cvartetului de coarde și pianului, unde clarinetul bas îmbracă același profil melodic din prima piesă a ciclului.



Ex. 2: Cornel Țăranu – *Marele ochi al iernii* din ciclul *Alte cântece*, m. 11-12

Culminația în ceea ce privește folosirea procedeelor de captare a mesajului poeziei se realizează în ultima piesă a ciclului, *Îndoirea luminii*. Introducerea realizată în acompaniament este redusă la minim sub aspectul materialului sonor utilizat, iar vocea intră fulgurant, în registrul acut, păstrând conturul de salturi și mersul cromatic. În dorința de a se apropria treptat, însă inevitabil de ”cascada” sonoră care apare în

următoarea secțiune, compozitorul atribuie un rol important cvartetului de coarde (m. 13-25). Prezența acestuia este însă esențializată, redusă la un ison, odată cu repetarea versului „înainte de moarte” (m. 37) și prin inițierea în premieră a unui dialog polifonic între cele două clarinete. Acest dialog aduce cu sine o ”cascadă de sunete” care ”țâșnește” în măsura 41 printr-o scriitură abruptă și densă, astfel compozitorul intensificând muzical simbolul sumbru al morții (ex. 3).



Ex. 3: Cornel Țăranu – *Îndoirea luminii* din ciclul *Alte cântece*: m. 38-41

Asemenea unui moment de liniște după furtună, prezența clarinetului este eliminată din nou (m. 45), iar formulele de cvintolet redate inițial de cvartetul de coarde sunt plasate acum la pian. Ele se sting pe parcurs pentru a lăsa interacțiunea dintre cei doi soliști să ajungă la un punct de armonie și convergență.

La o privire generală, aceste imagini rupte ca dintr-un vis realizează o sinteză a următoarelor două lucrări din program. Se observă o serie de corespondențe expresive, sugerate cu rafinament de către compozitori, prin efecte de ecou și senzația de prăbușire de la finalul lucrării *Hynpagogia II*, respectiv a *rubato*-ul și a pendulării unei singure celule care este variată constant de către fiecare instrument, în piesa *23.9*.

Echilibrul dintre stază și mișcare

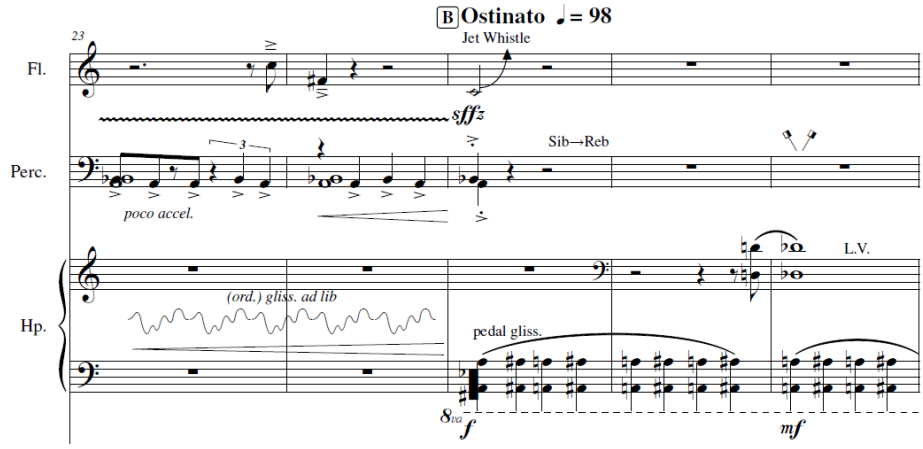
Un spațiu de contemplare aflat într-un echilibru aparent este creat în lucrarea lui DanDe Popescu[1], intitulată *23.9*, ce reprezintă data echinocțiului de toamnă – momentul efemer în care durata zilei și a nopții devine egală, marcând astfel, în cazul de față, tranziția de la vară la toamnă. Acest punct autumnal surprinde un echilibru între zi/noapte, întuneric/lumină redat sonor de către flaut, pian, percuție și harpă, și se caracterizează, conform descrierii compozitorului, printr-o „simetrie a planurilor”[2]. Încercarea de păstrare a unui echilibru perfect este prezentă atât la nivelul formei – pliată pe o structură palindromică, cât și la nivelul texturii și a dinamicii.

Forma lucrării descrie un arc pornit din obscuritate, *clustere* și nuanțe mici, care pe parcurs dobândește o pulsație redată printr-un *tremolo* constant la percuție (m. 3-24). La nivel melodic, prin introducerea din măsura 19 a unei pedale duble (*si bemol-la*), timpanul anticipează preluarea enarmonică a acestei pulsații, printr-un ostinato la harpă (ex. 4).

---

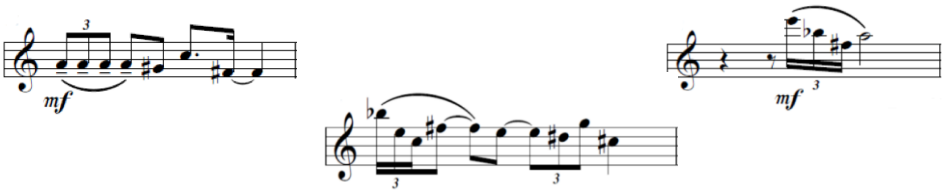
[1] DanDe Popescu (n. 1985, Slatina, Olt) și-a început studiile muzicale sub îndrumarea părinților, iar liceul l-a urmat în Timișoara. În cadrul Universității Naționale de Muzică din București, studiază la clasa prof. univ. dr. Doina Rotaru și își susține teza de doctorat cu titlul „O privire critică asupra tehnicilor minimaliste de compoziție” în toamna anului 2015, sub îndrumarea prof. univ. dr. Liviu Dănceanu. Meritele sale componistice au fost recunoscute prin numeroase premii obținute la competiții precum Concursul Național Paul Constantinescu, Concursul Naţional Ştefan Niculescu, Concursul Naţional de Creaţie Corală, Concursul Naţional de Creaţie, Critică şi Interpretare Muzicală Mihail Jora, InnerSound (ediția 2018). Din februarie 2019 este membru permanent al ansamblului de gamelan *Jepun Bali* alături de care a susținut concerte în țară. Acestui ansamblu îi este dedicată lucrarea *Panguripan*, selectată pentru proiectul *ConnectArts - Perspective* (2020).

[2] DanDe Popescu, în prezentarea lucrării.



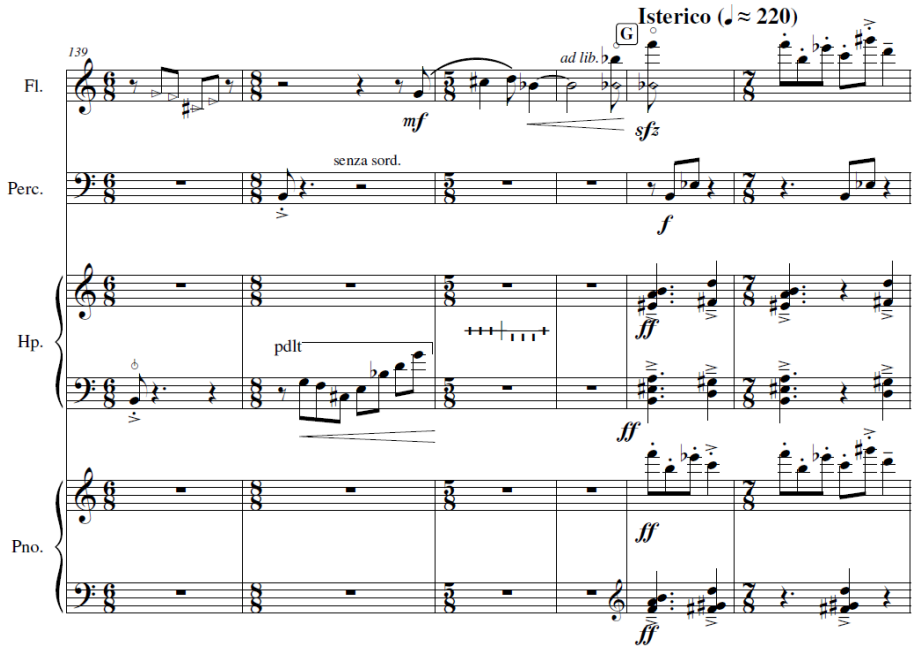
Ex. 4: DanDe Popescu – *23.9*, m. 23-27

Prin continuarea pulsației, odată cu introducerea ostinatoului, este redată sonor mișcarea de rotație a pământului. Acest fenomen este surprins la nivelul intrării instrumentelor, la nivelul general al registrului care este invadat prin scurte fragmente disipate la cele patru instrumente, dar și la nivelul evoluției dinamice care urmărește aceeași logică, de la *mp* spre *mf*. Din punct de vedere melodic se realizează o deconstrucție sonoră a modului octatonic care reprezintă simetria în planul înălțimii. Cele două formule melodice de bază (ex. 5) sunt conturate, transpuse, inversate și combinate treptat la fiecare instrument pe parcursul întregii lucrări.



Ex. 5: DanDe Popescu – *23.9*: formulele melodice de bază

Pe lângă forma de arc, compozitorul realizează și o formă palindromică, printr-un început și sfârșit ce se conturează în atmosfere obscure. Secțiunilor pulsatorii și dinamice, care mențin atmosfera energică și obscură a lucrării, le sunt opuse cele aparent rubato, intime și misterioase, construcție ce trimite la raportul dintre întuneric și lumină. Cele două planuri principale, înălțime și dinamică, aflate în echilibru, sunt supuse unei creșteri în intensitate și complexitate metro-ritmică prin introducerea unor subdiviziuni ale măsurilor binare, din măsura 57. Melodia parcă erupe, se dezlănțuie în secțiunea mediană aducând în măsura 143 o „complexitate metro-ritmică și de *forte*”[1] (ex. 6).

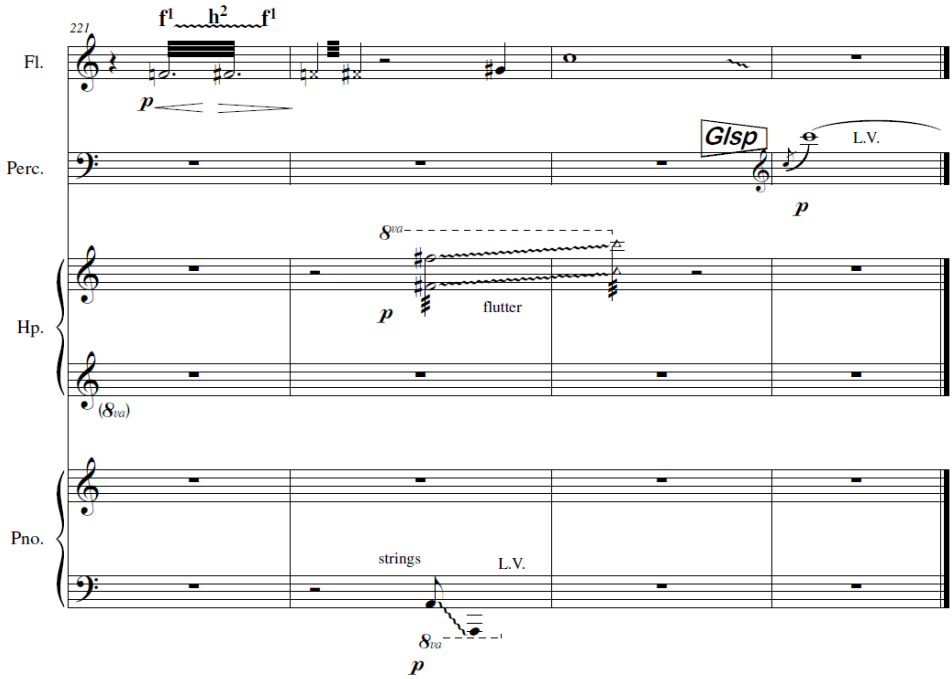


Ex. 6: DanDe Popescu – *23.9*: punctul culminant în secțiunea finală, m. 139-144

Axa de simetrie aduce o retragere, un traseu inversat cronologic, o parcurgere recurentă a drumului străbătut și dorința de revenire la

[1] DanDe Popescu, în prezentarea lucrării.

realitate prin plasarea ostinatoului la pian (mâna dreaptă), însă pregătit într-un mod similar la percuție. Profilul melodic al celulei inițiale este inversat: la început: *la sol# do fa#* – la final: *mi fa# re# sol*, dar pe urmă revine la aceeași celulă, și chiar la același *cluster*, însă spațiat între instrumente (ex. 7).



Ex. 7: DanDe Popescu – *23.9*, m. 222-224

Pe măsură ce ne adâncim în această experiență sonoră și privim lucrarea în ansamblul ei, descoperim că imaginea echilibrului transcende simpla succesiune de evenimente naturale. În esență, căutarea echilibrului poate fi interpretată ca o oglindire a experienței umane și a contrariilor cu care existența noastră se confruntă, o punte către sufletul omenesc, către subconștient.

Nimic nu e ce pare a fi.

Trecerea graniței și scufundarea în subconștient

Pasionată de posibilitățile inducerii unei forme de transă în sala de concert, prin sonoritățile muzicii contemporane, Diana Rotaru[1] a dedicat ansamblului *Couleurs* o nouă variantă a lucrării *Hypnagogia*, compusă în 2011 pentru grup solistic (soprană, flaut şi fagot), ansamblu de tip *sinfonietta* şi mediu electroacustic (sunete preînregistrate şi procesate). *Hypnagogia II* (2023) pentru soprană, flaut, clarinet, pian, percuție, harpă, cvartet de coarde şi mediu electronic, surprinde aici toamna ca spațiu de tranziție, similar stării hipnagogice[2], un spațiu propice „transformărilor, autocunoaşterii şi accesării subconştientului”[3].

Sugestia de hipnagogie, mai exact de trecere a graniței dintre trezie și vis, este sugerată prin distorsiuni timbrale și intonaționale ale

---

[1] Născută la București în anul 1981, compozitoarea Diana Rotaru este coordonator principal CIMRO (Centrul de Informare Muzicală din România, dedicat promovării muzicii noi şi experimentale româneşti) şi conferențiar în cadrul Departamentului de Compoziție al UNMB. Între anii 2012-2021 a fost director artistic al ansamblului de muzică contemporană *SonoMania*. A studiat cu Ştefan Niculescu, Dan Dediu (UNMB) şi Frédéric Durieux (Conservatorul Național Superior de Muzică şi Dans din Paris), având şansa să îi întâlnească, în cardul unor cursuri de vară (Acanthes, Voix Nouvelles – Royaumont, International Bartok Seminar) pe Salvatore Sciarrino, Jonathan Harvey şi Brian Ferneyhough, printre mulți alții. A scris muzică de cameră şi orchestrală, muzică pentru spectacole multimedia sau de dans şi operă de cameră, în cadrul cărora explorează direcţii expresive diferite precum hipnagogia, folclorul imaginar sau umorul.

[2] Hipnagogia reprezintă starea între *trezie* şi *somn* sau visarea lucidă. Această stare a fost cercetată de mulți psihologi, gânditori și artiști, printre care se numără Alfred Maury (cel care a folosit pentru prima dată termenul), Jean-Paul Sartre și Eugène-Bernard Leroy.

[3] Diana Rotaru, în prezentarea lucrării.

planului acustic care se contopesc cu materialul preînregistrat și procesat electronic. Comparativ cu lucrarea lui Cornel Țăranu, care se edifică pe creația unui singur poet, acest material folosește un amalgam de fragmente scrise în trei limbi, extrase din patru texte diferite: poemul permutațional *I Am that I Am* al lui Brion Gysin, Ana Blandiana – *În somn*, Edgar Allan Poe – *A Dream Within a Dream* şi Paul Éluard – *Voyage du silence*. Subiectul aflat în stare hipnagogică, soprana solistă, primește două ramificații sonore instrumentale, deseori eterofonice – flautul şi clarinetul, iar tehnicile repetitiv-hipnotice sunt prezente la nivelul tuturor parametrilor.

Asemenea variantei din 2011, *Hypnagogia II*, deşi face aluzie la un timp elastic, la un spațiu al lentorii care este populat de „diferite himere şi sonorități stranii”[1], mizează pe o desfășurare aparent aleatorică a liniilor melodice, structura de bază a acesteia fiind „controlată, perceptibilă şi foarte rațională – dar distorsionată prin timbralitate şi statism”[2]. Ramificarea se realizează în patru etape, în patru mari secțiuni, prin pendularea între diferite reminiscențe ale memoriei sau chiar între diferite ipostaze ale ei. Fiecare secțiune poartă un titlu sugestiv, preluat din textul folosit. Conform descrierii compozitoarei, „primele trei, *Somn*, *Dream*, *Voyage* conduc spre ultima secțiune, *I am*, o regăsire a eului în cel mai adânc strat pre-oniric”[3].

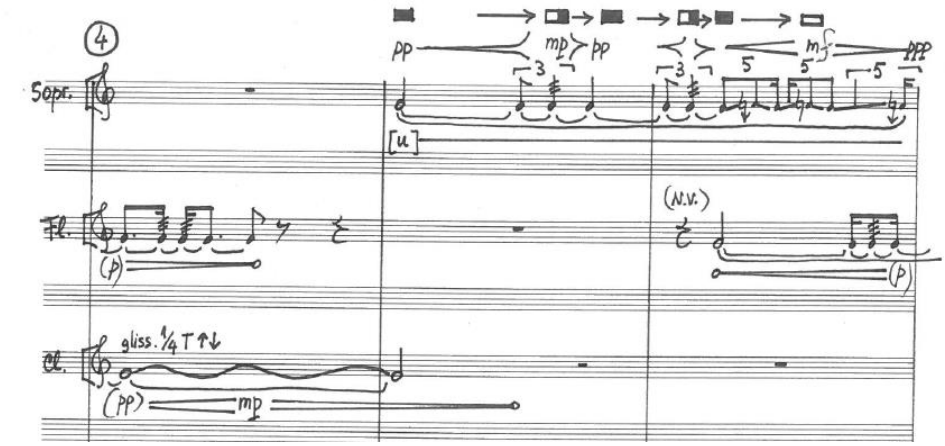
În *Somn* (m. 1-77), Diana Rotaru ne introduce într-un univers în formare. Acest univers aflat, conform spuselor compozitoarei, „într-un stadiu de puritate, de inocență”[4] realizează un proces de expansiune timp de un minut și 15 secunde, redat prin banda ”solo” care surprinde sonorități prelucrate de *waterphone*[5]. Odată cu introducerea vocii

---

[1] Andra Apostu, *De vorbă cu Diana Rotaru*, în *Muzica*, nr. 7/2018, p. 12.
[2] *Ibidem*.
[3] Diana Rotaru, *Transa contemporană. Ipostaze ale repetiției în muzica nouă*, Editura Muzicală, Bucureşti, 2022, p. 223.
[4] *Idem,* p. 224.
[5] *Watherphone*-ul este un instrument de percuție, realizat dintr-un oțel inoxidabil și format dintr-un corp rezonator umplut cu apă, în jurul căruia sunt introduse niște tije de alamă. Pe lângă acționarea acestuia cu un arcuș, diferite baghete sau cu mâna, în momentul înclinării corpului rezonator instrumentul produce un efect de *glissando*.

înăbușite a sopranei și preluarea alternativă a liniei melodice de către grupul solistic (flaut și clarinet) observăm la nivelul limbajului și al tehnicilor utilizate un procedeu asemănător cu lucrarea anterioară, dar care sugerează o stare diferită.

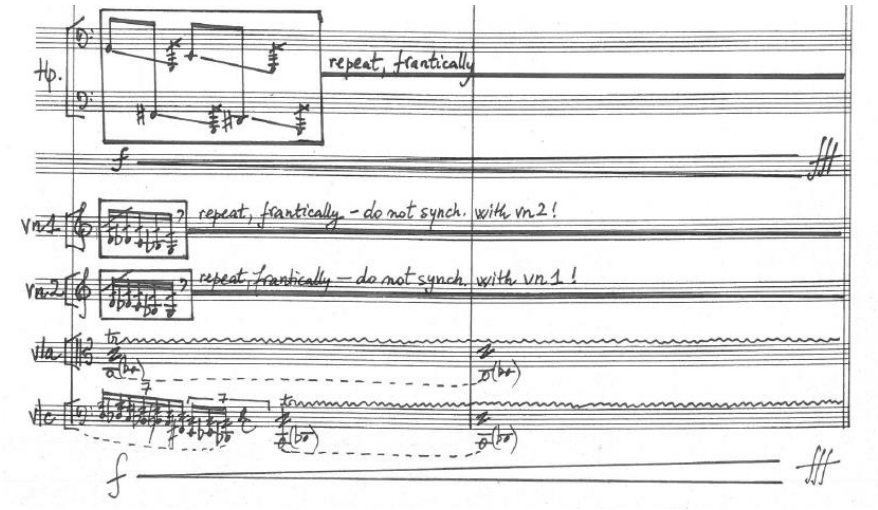
Comparativ cu DanDe Popescu în lucrarea *23.9*, Diana Rotaru folosește *glissando*-ul și *tremolo*-ul pentru a crea o permanentă instabilitate, o alunecare fie de la un instrument la altul, fie de la o imagine la alta, instrumentele comportându-se ca un ecou, o proiecție distorsionată a intervenției sopranei (ex. 8).



Ex. 8: Diana Rotaru – *Hypnagogia II*, m. 4-6.

De-a lungul acestei secțiuni, profilul melodic se fixează în jurul centrilor *mi1* și *sol1*, formând atât o pedală dublă, cât și o micro-textură polifonică datorită preluărilor treptate ale pedalei și ale imitațiilor la nivel de celulă de către flaut și clarinet. Această ”cascadă” de canoane eterofonice (ex. 9) conduce, conform autoarei, spre o „implozie intonațională, pe celule din ce în ce mai mici repetate obsesiv și spre un climax tensional al lucrării”[1].

[1] Diana Rotaru, *Transa contemporană. Ipostaze ale repetiției în muzica nouă*, *Op. cit.*, p. 231.



Ex. 9: Diana Rotaru – *Hypnagogia II*, m. 76-77.

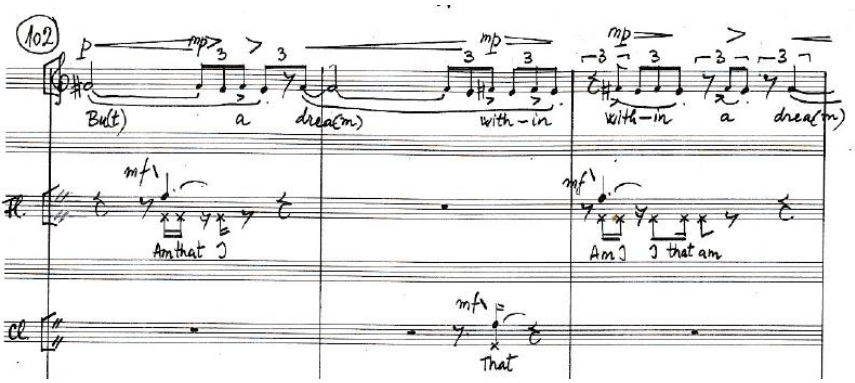
A doua secţiune, *Dream* (m. 78-116), conturând forma b b` b`` b b` b`` b, continuă să promoveze obsesiv terţa *sol-mi*, la care se adaugă şi sunetul *fa#*. Momentul se bazează pe alternarea repetată de structuri formate fie dintr-un singur sunet ţinut (*sol2*), expus de clarinet în registrul supraacut, fie prin repetarea obsesivă a secundei *fa#-mi*, de către soprană. Fiecare structură este adusă în concordanţă cu repetările şi aliteraţiile din textul lui Edgar Allan Poe: „All that we see or seem / Is but a dream within a dream", „Is all that we see or seem / But a dream within a dream?"[1].

Peste acest quasi-recitativ, compozitoarea suprapune intervenții vocale ale instrumentiștilor din ansamblu, extrase din poemul permutat a lui Gysin (ex. 10) și creează senzația unei „mașini de vise stratificate"[2].

---

[1] Tot ceea ce vedem sau părem / Nu este decât un vis în vis, Oare tot ceea ce vedem sau părem / Nu este decât un vis într-un vis?.

[2] Diana Rotaru, *Transa contemporană. Ipostaze ale repetiției în muzica nouă*, *Op. cit.*, p. 231.



Ex. 10: Diana Rotaru – *Hypnagogia II*: Suprapunerea poeziilor lui Poe și Gysin, m. 102-104.

Melodia secțiunii a treia, *Voyage* (m. 117-153), surprinde momentul central al partiturii sopranei, proiectată într-o semitransă. În interpretarea integrală a unui canon la trei voci, al cărui acompaniament ancorează pe un acord într-o evoluție lentă, desfășurat din registrul grav spre cel acut, solista este percepută în trei ipostaze ale propriei sale feminități (Copilul, Femeia îndrăgostită și Misterul). Linia melodică expune o nouă temă, iar pe parcursul canonului se alternează același material sonor în trei ipostaze diferite din punct de vedere intonațional, ritmic și al emisiei. Profilul melodic este alcătuit din variația succesivă a unei celule de trei sunete succesive (*re-mi-fa#*), iar rezultatul sonor este unul sinuos, obsedant, repetitiv și hipnotic.

A patra și ultima secțiune, *I am* (m. 153-178) realizează o sinteză a temelor și procedeelor utilizate în secțiunile anterioare. Pe lângă multiplicarea și distorsionarea vocii sopranei prin filtrul mediului electroacustic și suprapunerea fragmentelor din poeziile folosite (Poe, Éluard), revine acum în discursul muzical sonoritatea instrumentului *waterphone*. Efectul auditiv de sticlă spartă, cu rol de trezire și de revenire în lumea reală, respectiv intonarea în șoaptă și în canon, de către interpreți, la clarinet și harpă, a unei ”incantații” permutative pe fragmente din textul Anei Blandiana („numai în somn”, „în somn”, „în somnul din somn”), construiesc finalul lucrării care treptat se topește în ecourile vocii preînregistrate.

Nimic nu e ce pare a fi

Printr-o lucrare intitulată *A 54-a toamnă – jurnal sonor cu riduri de expresie și surplusuri, pentru o răsfoire nerăbdătoare* – compozitoarea Irinel Anghel[1] reușește să ne provoace ca spectatori și să ne antreneze într-un joc al imaginației, în care este greu să trasăm limita între real/imaginar, ironie/autoironie. Această oglindă a vieții sale/noastre intime pare să redefinească expresia „ești liber să fii ceea ce vrei să fii" și „nimic nu e ce pare a fi"[2], să clatine percepția privitorului asupra propriilor certitudini, să-i chestioneze prejudecățile sau judecățile de suprafață. Sursa acestui performance experiențial își găsește rădăcinile în lucrarea „Water Walk" a lui John Cage, fiind proiectată, conform afirmației compozitoarei, „în zona suprarealismului

---

[1] Irinel Anghel (1969), compozitoare, performer vocal, artist interdisciplinar. A absolvit cursurile Liceului de Muzică „George Enescu" din București, secţia pian (1988) şi pe cele ale Universităţii de Muzică din București, secţia Muzicologie (1994) şi secţia Compoziție (1996). Master în Muzicologie (1995) şi Compoziţie (1997), Irinel Anghel este doctor în ştiinţe muzicale din 2003 și absolventă a programului postdoctoral (MIDAS) în cadrul UNMB (2013). Creaţia ei este compusă din lucrări instrumentale, muzică de cameră, electronică, lucrări simfonice şi muzică de teatru. Din 2008, activitatea ei este dedicată artei interdisciplinare, hibride, de fuziune si performance art-ului. Printre proiectele „crossing-borders" create și prezentate public sunt *Magic, Shopping in ParadoXphere, Talking to my Fears, Fairies and Fishes, Your Highness, What about your freedom?, ArtSpa, MMMuzMobil, Postumanism, Zoopera, Ghostphony, Dollcore Doll-hall in Doll Moll, Ask Annie* ş.a., dezvoltând o direcţie personală, bazată pe curiozitate, spontaneitate şi atitudini provocatoare, în care Irinel Anghel își explorează posibilităţile de exprimare prin combinații de mișcare, teatru, cântat-vorbit. Este adepta artei experiențiale cu detente suprarealiste.

[2] Irinel Anghel, în prezentarea lucrării.

ce alătură sonorități și gesturi bizare, neobișnuite, greu de imaginat împreună, care se ciocnesc cu modelele tradiționale, convenționale ale pieselor prezentate de regulă într-un concert”[1].

Intrarea în subconștientul spectatorului și, implicit, al compozitoarei, este realizată prin răsfoirea acestui jurnal cu notițe disparate (se știe că *journaling*-ul este o metodă de introspecție). În accepțiunea compozitoarei, jurnalul permite spectatorului de a „sări de la o idee la alta”[2] într-o manieră aparent aleatorică. Aceasta este și ideea care integrează fiecare sunet, obiect, structură muzicală, surplus și extensie extramuzicală. Saltul de la o idee la alta, fără necesitatea de a le dezvolta, ne oferă posibilitatea să asaltăm imaginarul cu cele mai năstrușnice perspective, să pendulăm între realitate și ficțiune.

”Croită” pentru ansamblul *Couleurs* (soprană, flaut, clarinet, vioară, violoncel, pian, percuție), însăși partitura personalizată a acestei creații hibride surprinde stările și umorul oferite interpreților și publicului. Redată vizual printr-o alăturare a unei notații de tip tradițional și aleatoric, cu fragmente de text și elemente extra-muzicale (imagini, desene), partitura acestei compoziții face parte din categoria celor ce adoptă notația grafică. Prezența unor obiecte precum uscător de păr, mingi de tenis, ceasuri cu alarmă, ajung să fie integrate în materialul muzical prin imagini sugestive, alături de blocuri cu texte explicative.

Structurată în șapte momente, șapte zile ale săptămânii – *Insula pe care ploaia șterge amintirile* (duminică, toamna anului cu nr. 54); *Vestitorii toamnei* (luni, toamna anului cu nr. 54); *Numărul 54* (marți, toamna anului cu nr. 54); *Ce zice un balaur despre muzica lui Vivaldi?* (miercuri, toamna anului cu nr. 54); *Lecția despre abis* (joi, toamna anului cu nr. 54); *Note de subsol* (vineri, toamna anului cu nr. 54), *După noi, potopul* (sâmbătă, toamna anului cu nr. 54), lucrarea conține, de asemenea, inserții sub formă de momente scurte, intitulate *Surplus*[3], prezentate în concert ca înregistrări pe bandă, intervenții din exteriorul

---

[1] Irinel Anghel, în prezentarea lucrării.

[2] *Ibidem*.

[3] În cazul de față, surplusul reprezintă o inserare a unei structuri preluate din arhiva sonoră a istoriei, cu funcția de obiect sonor de recuzită excedentar în raport cu partitura lucrării.

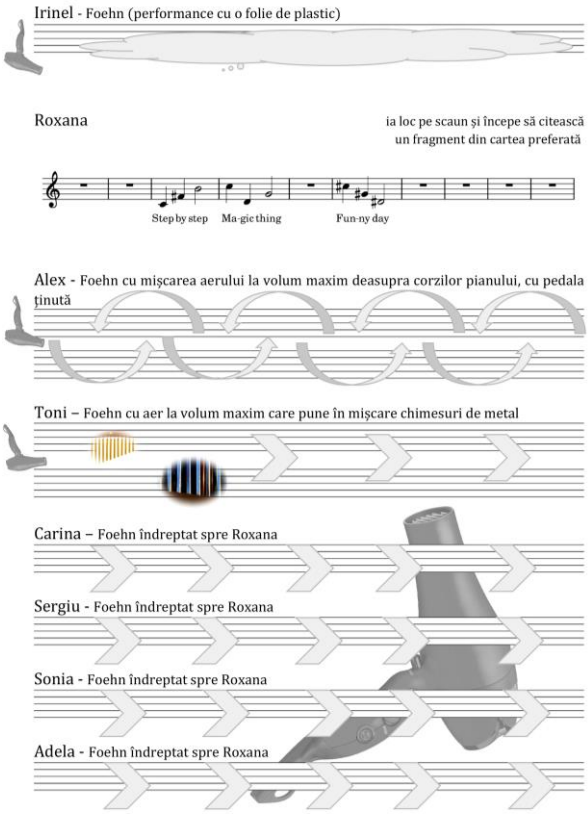
actului performativ, cu rol de ancorare ludică în referințe tomnatice extrem de concrete. Înregistrările surprind scurte fragmente din melodii binecunoscute cu tematica toamnei, precum *A ruginit frunza din vii*, *Emoție de toamnă* (încărcată ca *ringtone* al telefonului dirijorului ce este sunat în timpul concertului) sau *Autumn Leaves*.

Titlul lucrării, *A 54-a toamnă* ne duce cu gândul în primul rând la vârsta compozitoarei în momentul scrierii acestei piese, și implicit la posibilitatea de a răsfoi propriul ei jural. Prin vizualizarea acestui performance, spectatorul are posibilitatea de a intra, de asemenea, în laboratorul intim de creație al compozitoarei și de a încerca să îi decodifice procesul de lucru. Conform celor relatate de către Irinel Anghel într-un interviu realizat de Andra Apostu, demersul creator rezonează cu ideea de bază a lucrării prezentate de către formația ”Couleurs”: „Inspirația mea îmi propune uneori dezlegarea unui puzzle. Îmi oferă în timp indicii, piese izolate, frânturi de imagini, care se așează până la final `pe tablă`, alcătuind imaginea completă”[1]. Însă prin parcurgerea acestei experiențe sonore colective, compozitoarea încearcă să ne convingă cu umor, de faptul că *numărul 54 este un număr oarecare*: „Nu este nici mare, nici mic. (...) Nu este rotund, nu este important, nu are profunzime, nu are greutate. (...) De aceea am ales să îi dedic un jurnal”[2].

Culminația în ceea ce privește simbolistica și complexitatea lucrării este atinsă în cele două momente asociate cu zilele de Joi și Vineri. Climaxul *Lecției despre abis* îi este încredințat sopranei ansamblului, care cântă în mijlocul interpreților scurte fragmente, cu o voce cu pronunțate irizări jazzistice: „Magic thing; Autumn leaves; Rainy weather; Funny day etc.” (ex. 11), în timp ce intrepreții din jurul ei realizează diverse mișcări cu foehnuri îndreptat spre soprană sau spre corzile pianului ori spre chimesurile metalice. Declanșarea unei polifonii de lecturi din cărți preferate ale interpreților, pe parcursul momentului *Note de subsol,* poate fi văzută ca o încercare de intrare într-o transă, care însă este perturbată de sunetul celor patru ceasuri cu alarmă.

---

[1] Andra Apostu, *De vorbă cu Irinel Anghel*, în *Muzica*, nr. 8/2022, p. 9.
[2] Irinel Anghel, în partitura-manuscris a lucrării *A 54-a toamnă*, 2023.



Ex. 11: Irinel Anghel – *A 54-a Toamnă*:
Fragment din momentul *Lecția despre abis*

În vederea asigurării unicității lucrării, acest jurnal intim este prezentat public o singură dată. *Performance*-ul răspunde dezideratului autoarei de a oferi mereu piese-unicat, cu o singură șansă de a fi auzite/văzute de către public. În completarea acestei idei, în același interviu cu Andra Apostu, Irinel Anghel dezvăluie esența concepției sale artistice și mărturisește faptul că lucrările sale sunt „legate de mine, de prezența mea, de energia mea, de secretele mele. Nu le doresc fixate, 'clasicizate', transmisibile, disciplinabile. Sunt niște efemeride cu care te întâlnești sau nu"[1].

[1] Andra Apostu, *De vorbă cu Irinel Anghel*, în *Muzica*, nr. 8/2022, p. 14.

Bilanț autumnal

Aducerea la un numitor comun a pieselor din cadrul celui de-al treilea concert programat sub egida proiectului *Anotimpuri contemporane,* denotă o unitate realizată prin abordarea din diferite perspective a sondării subconștientului de către cei cinci compozitori: Cornel Țăranu, Maurice Ravel, DanDe Popescu, Diana Rotaru și Irinel Anghel. Coordonatele naturale, emoționale și estetice specifice toamnei precum echinocțiul, pendularea între lumină/întuneric, fericire/melancolie, real/imaginar, sunt surprinse atât ca simboluri ale acestui sezon, cât și ca multitudine de fațete și obstacole pe care le depășește eul în aventura sa de recunoaștere a emoțiilor intime. Aceste stări de tranziție au fost surprinse în primul rând prin introducerea versurilor unor poeți consacrați (Nichita Stănescu, Edgar Allan Poe, Brion Gysin, Paul Éluard, Ana Blandiana), dar și prin combinarea unor tehnici de dezvoltare a imaginației sau prin sonorități care predispun la transă, meditație, reflecție.

SUMMARY

Tünde Sur

Contemporary seasons (III)
Autumn

This paper presents the results of an incursion between the conscious and the subconscious, a real assault on the auditor's imagination, captured in the *Autumn* concert, scheduled for the 3rd of October 2023, in the Concert Studio of the National Academy of Music "Gheorghe Dima" from Cluj-Napoca. Under the auspices of the *Contemporary seasons* project – coordinated and initiated by the composer Alexandru Ștefan Murariu, this autumnal program aimed to highlight ways of approaching the symbols and natural phenomena associated with this season, as well as the way in which the programmed works communicate both directly and indirectly with each other. Thus, the concert program resorted to a process of repertory division, by category, suggesting works with a poetic substrate: *Other songs* by

Cornel Țăranu, on verses by Nichita Stănescu and *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé* by Maurice Ravel. Equally, *Hypnagogia II* by Diana Rotaru captures an amalgam of sensations by inserting fragments belonging to the poets Ana Blandiana, Brion Gysin, Edgar Allan Poe and Paul Éluard. The natural phenomena specific to the season were reproduced in the work *23.9* by DanDe Popescu, a composition that does not need a text to keep divergent expressive forces in balance; a phenomenon that ended up being disrupted by the auto-irony that followes *The 54th Autumn* by the composer Irinel Anghel.

RECENZII

“Ne plictisim sau intrăm în transă?”

Irinel Anghel

În ultima vreme, Diana Rotaru și-a tot demonstrat calitățile de analist fin al creațiilor muzicale contemporane, pe care le integrează unor viziuni sintetice de mare pertinență, subtilitate și profunzime. Diana Rotaru este o compozitoare cu un deosebit har al scrierii pus în slujba teoretizărilor de substanță, care deschid cititorului căi de reflecție și dorința de explorare a subiectelor cercetate.

Era momentul ca un volum consistent să apară sub semnătura ei și să devină disponibil muzicienilor, artiștilor în general, iubitorilor de muzică și de idei. *Transa Contemporană. Ipostaze ale repetiției în muzica nouă*[1] împlinește această așteptare, oferind un document complex, pentru toate nevoile intelectuale ale celor interesați de subiect, care conține linii de sinteză, fundamentări bibliografice incitante, studii de caz și analize minuțioase

[1] Editura Muzicală, București, 2022

de lucrări din interiorul unui fenomen muzical contemporan căruia autoarea îi dă înconjur și pe care îl pătrunde din mai multe direcții. Cercetarea este condusă cu evidentă implicare și pasiune pentru subiect, pe care Dan Dediu, în prefața volumului le identifică drept *deghizare într-un manifest estetic*.

Diana Rotaru formulează din start un set de întrebări declanșatoare ale aventurii descoperirii posibilelor răspunsuri ce ne-ar apropia de înțelegerea unei opțiuni estetice care are ca posibilă finalitate intrarea într-o stare modificată de conștiență, prin anumite tehnici ce au la bază utilizarea în exces a repetiției.

La granița dintre cunoscut (ori cognoscibil) și necunoscut (misterul cu variabilele sale), prima parte a volumului oferă explorări teoretice ale repetiției muzicale (*repetiția obiect* și *repetiția comportament*, *repetiție formativă* și cea *focalizatoare*, *normală* și *patologică*) și repere ale istoriei manifestărilor artistice ale transei. Diferite clasificări bine argumentate și explicate sunt expuse și în legătură cu concepte derivate ale subiectului, precum *timpul liniar* și cel *non-liniar*, *ascultare* și *memorie* sau *mecanisme* și *obiecte muzicale*. De multe ori, concluziile devin eficiente prin utilizarea termenului de comparație opus. De exemplu, înțelegem ce este *muzica pasivă*, definind *muzica activă*.

Prin urmărirea acestor planuri, primul capitol realizează panoramări ale fenomenului din punctul în care se întrevăd ambele sensuri de urmărire a lui, de la origini până în prezent și invers, din prezent către surse. Transa contemporană, cu origini străvechi și diferite anticipări pe parcursul istoriei muzicii occidentale apare astfel ca estetică *datorată* și *cauzată*. Datorată mișcărilor de avangardă ale secolului XX și cauzată de evoluția acestora prin reacție unele față de celelalte, aspect ușor verificabil printr-o simplă întrebare ipotetică: ar fi existat minimalismul american în lipsa serialismului?

Compozitorii preocupați de experiența hipnotică a repetiției muzicale au fost și sunt creatorii transei contemporane, cei care propun un alt tip de ascultare, prezentă, lipsită de așteptări, în care rolul memoriei este anihilat iar monotonia poate realiza saltul într-un alt tip de percepție generat de o stare de conștiență modificată, bazat pe disociere (proces în care oamenii își pot suspenda conștiința critică și se pot angaja într-un simplu flux de trăire) și absorbție (capacitatea de a te

implica și de a te angaja pe deplin într-o activitate, astfel încât conștientizarea realității externe să fie diminuată). Dintre acești creatori, Diana Rotaru face o selecție extrem de inspirată și motivată, identificând mai multe categorii ale transei contemporane – *transa mecanică*, *reveria* și *transa hipnotică*, cărora aceștia se găsesc integrați.

Până la ei însă, sunt luate în discuție cazurile de utilizare a repetiției ce au creat, prin anticipări pasagere sau prin propuneri extreme, spărturi estetice prin care se poate întrevedea coagularea unei opțiuni componistice, precum celebra lucrare *Vexations* a lui Erik Satie, miniatura *Anger Dance* a lui Henry Cowell, *Bolero*-ul lui Ravel sau muzicile *pe* ori *în jurul* unui sunet ale lui Giacinto Scelsi. Mai departe, curentul minimalist, apărut în America în anii 60-70, care folosește *repetiția-scop în sine*, a avut mulți adepți, atât în spațiul american cât și în Europa, pentru unii dintre ei, minimalismul revendicându-și o sorginte sacră și o finalitate ritualică (ca în cazul lui Henryk Górecki, Arvo Pärt sau Octavian Nemescu).

În cel de al doilea capitol al cărții, Steve Reich și György Ligeti sunt reprezentanții *Transei mecanice*, așa cum o prezintă Diana Rotaru – compozitori "a căror creație stă sub semnul procesualului, al mecanismului muzical evolutiv". Din această perspectivă, există elemente comune ale muzicii celor 2 compozitori care și-au declarat interesul pentru structurile poliritmice africane. Alături de Steve Reich apar automat în cercetare ceilalți reprezentanți ai curentului minimalist american cu calități hipnotice induse de repetiție – La Monte Young, Terry Riley, Philip Glass, pentru a-i decupa acestuia profilul în contextul afirmării sale. Tehnicile utilizate de Reich sunt detaliate în cazurile celor mai importante lucrări ale sale. Sunt detectate și analizate ipostazele repetiției și în muzica lui Ligeti, din care sunt urmărite prin analize migăloase, *mecanismele* propriu-zise, *vertijul* și *defazarea*.

Mai departe, *Reveria* este propusă ca o categorie a transei contemporane ce îl are în centrul atenției pe George Crumb, un alt reprezentant al muzicii americane, a cărui creație apare caracterizată de concizie, stranietate timbrală și mai ales, în ceea ce interesează cercetarea, de „colajul de obiecte sonore obsesive și permutate". Magia sonoră generată de ascunderea surselor sonore și de combinațiile de culori instrumentale contribuie la crearea unui mediu sonor propice

transei. Ciclul de lucrări intitulat *Makrokosmos*, în 4 volume, beneficiază din partea autoarei de o privire analitică care detectează și clasifică procedeele repetitive ale muzicii lui Crumb, printre care *repetiția permutativă*, *suprapunerea de obiecte-strat*, *inserția de citate-nălucă*, *ramificarea fractală la nivel structural*, *repetiția prin multiplicare polivocală*. Lucrarea *Music for a Summer Evening* (*Makrokosmos III*) pare a fi ocazia de a căuta cheia transei create de muzica compozitorului în măruntaiele celor 5 părți ale suitei – „dramă cosmică" cu interludii onirice, zgândărind misterul pentru a-l putea înțelege și transmite mai departe.

Un alt compozitor preferat al Dianei Rotaru, Salvatore Sciarrino îi oferă prilejul de a defini și exemplifica *Transa hipnotică*, pornind de la însăși mărturisirea acestuia potrivit căreia, muzica lui "sălășluiește într-o zonă liminală, unde ceva există și deopotrivă nu există încă, în același timp existând și ca altceva". Minimalismul său repetitiv fantomatic, non-narativ, "de o lentoare hipnotică" este remarcat ca profil stilistic original. Bazându-se pe o gândire căreia îi sunt atribuite câteva coordonate principale: *sinestezia radicală, fiziologia percepției muzicale, naturalismul, repetiția ca persistență și figurile muzicale*, creația lui Sciarrino propune conceptul de *auz ecologic* și un alt tip de ascultare. Capitolul ce îi este dedicat oferă multe informații prețioase și modele de analiză, dincolo de cea tradițională, care introduc noțiuni precum *forma cu ferestre, figură muzicală Little Bang sau repetiție durațională.* Cu o dedicație remarcabilă, autoarea însoțește considerațiile sintetice extrem de inspirate asupra creației lui Sciarrino cu analize ale lucrărilor din *Opera per flauto* - un tur de forță și inteligență muzicologică care pare a nu lăsa niciun detaliu neacoperit.

În ultimul capitol al volumului, Diana Rotaru deschide o ușă către propria creație, lăsând cititorul să pătrundă pe teritoriul *hipnagogiei*, al visării lucide din starea pre-onirică, dintre veghe și somn, căreia i-a dat întrupări muzicale precum *Chant du sommeil*, *Hypnos*, *enter no silence*, *Verde*, *Hannya*, opera *În trup* și mai ales, lucrarea care poartă chiar acest titlu – *Hypnagogia,* pe care o descrie și o analizează în detaliu. Atenția este din nou concentrată pe tipuri de repetiție ce asigură muzicii trambulina către o lume de dincolo de cea pe care o considerăm reală într-o stare de percepție normală: *repetiția permutativă*, *multiplicativă*,

repetiția bazată pe o structură fixă, *construcțiile germinative*, *repetiția la nivel de semnal* și cea *ascunsă*.

În condițiile în care, în perioada actuală, diversitatea informațională și viteza de asimilare par a câștiga teren, popasurile în stări de recepție a unor ieșiri din timpul liniar par a-și selecta participanții. Poate că vraja unor asemenea propuneri îi va fascina pe ascultători și le va oferi evadări din spații familiare de care nici nu știau că au nevoie. Revenind cu picioarele pe pământ, la prima întrebare pe care Diana Rotaru o expune în preambulul său – "Ce se întâmplă când avem exces de repetiție în muzică? Ne plictisim, sau intrăm în transă?", răspunsul receptorilor poate fi însă ori unul ori altul. Ne plictisim sau intrăm în transă. Multe considerente stau la baza deciziei (de la disponibilitatea de a da drumul unui model educat de ascultare, propriu muzicii occidentale, la voința de a te lăsa pradă unei stări hipnotice sau la înțelegerea intențiilor compozitorilor care oferă asemenea propuneri). Iar acesta este unul dintre rolurile pe care volumul semnat de Diana Rotaru și-l asumă și îl onorează din plin. Este un dar de suflet făcut muzicii contemporane, muzicologiei actuale și tinerilor aflați în perioada de formare componistică, ce pot găsi atractori puternici într-o sferă de opțiune estetică luminată de atenția acordată în această carte, care, primind un nume – *Transa contemporană* – poate deveni un reper al călătoriei prin teritoriul atât de divers și fascinant al creației muzicale.

Fac o mărturisire finală. Primele mele experiențe de transă artistică au semănat cu cea a lui Dick Higgins, fost student al lui John Cage, în contact cu lucrarea *Vexations*, pe care Diana Rotaru o amintește în cartea ei. La început m-am plictisit, apoi m-am enervat, mintea mea critică fiind activă și făcând ceea ce știe ea să facă. De la un punct, m-am trezit însă într-un alt tip de contact cu acțiunea, am plonjat într-un flux extatic pe care îl savuram, în care simțeam că pot sta la nesfârșit. În opinia mea, transa artistică merită experiențiată, pentru că ea îți oferă vehicule de depășire a limitelor cunoscute și necunoscute.

SUMMARY

Irinel Anghel

“Do we get bored or go into a trance?”

It was about time that a substantial volume appeared under Diana Rotaru's signature and became available to musicians, artists in general, lovers of music and ideas. *Contemporary Trance. Hypostases of Repetition in New Music* fulfils this expectation, offering a complex document for all the intellectual needs of those interested in the subject, containing synthesis lines, exciting bibliographical foundations, case studies and thorough analyses of works within a contemporary musical phenomenon that the author surrounds and enters from several directions. Diana Rotaru formulates from the start a set of triggering questions for the adventure of discovering possible answers that would bring us closer to understanding an aesthetic choice whose possible end is to enter an altered state of consciousness through certain techniques based on the excessive use of repetition.

To the first question that Diana Rotaru poses in her preamble - "What happens when we have over-repetition in music? Do we get bored, or do we go into a trance?", the answer for the audience can be either one or the other. We get bored or we go into a trance. There are many considerations behind the decision (from the readiness to let go of an educated listening pattern, typical of Western music, to the willingness to indulge in a hypnotic state or to understand the intentions of the composers who offer such proposals). And this is one of the roles that Diana Rotaru's volume assumes and honours to the full. It is a heartfelt gift to contemporary music, to current musicology and to young people in the process of compositional training, who can find powerful attractors in a sphere of aesthetic choice illuminated by the attention given in this book, which, with its name - *Contemporary Trance* - can become a landmark in the journey through such a diverse and fascinating territory of musical creation.

Un trubadur la porţile jazzului: Johnny Răducanu

Florian Lungu

Iată-ne în prezenţa celui de al cincilea album dedicat câte unui unic creator – de astă dată Johnny Răducanu, după cele consacrate regretatului muzician Marius Popp, lui Cătălin Tîrcolea, Mircea Tiberian, Romeo Cozma – primele opt discuri ale „Antologiei Muzicii Româneşti: Jazz Music" fiind concepute drept compilaţii ce au cuprins fiecare, piese ale mai multor autori. Laolaltă, treisprezece discuri ale numitei antologii.

Arareori – poate odată într-un secol – se întâmplă să vină pe lume întruchipări ale talentului, măiestriei, discernămîntului şi experienţei de viaţă, de calibrul unei personalităţi artistice accentuate precum a fost aceea a lui Johnny Răducanu!

Nativ în cosmopolitul oraş-port Brăila, la 1 decembrie 1931, moştenitor al mai multor generaţii cu tradiţii seculare în muzică, Johnny Răducanu a urmat studii liceale muzicale la Iaşi şi Cluj, apoi din 1953, studii universitare la Bucureşti, sub îndrumarea ilustrului profesor de contrabas Iosif Prunner, afirmându-se încă din anii studenţiei ca un instrumentist redutabil şi un inspirat improvizator. A colaborat cu *Orchestra de Estradă a Radiodifuziunii Române*, a fost component al *Orchestrei „Electrecord"* (din 1960) condusă de Theodor Cosma apoi de Alexandru Imre, membru al *Trio-ului Jancy Körössy*, al vestitului *Cvintet de Jazz „Bucureşti"* (1969-1974, cu saxofoniştii Dan Mândrilă, Ştefan Berindei, pianistul Marius Popp, bateristul Eugen Gondi), formaţie cu care a susţinut nenumărate concerte şi a efectuat înregistrări la Radio şi Electrecord. A participat la Festivalul Mondial al Tineretului de la Moscova (1962, Medalia de Aur pentru *Orchestra „Electrecord"*), la Festivalurile Internaţionale de Jazz de la Varşovia şi Praga (1968), la concertul dat în Berlinul de Est cu *„Freetet-ul"* lui Richard Oschanitzky (1969). L-am regăsit nelipsit la toate festivalurile româneşti de jazz începând cu cele de la Ploieşti (1969-1971), succesiv la cele de la Sibiu (din 1974), Bucureşti, Braşov, Costineşti, Iaşi, Galaţi, Cluj, Satu Mare, Craiova, Arad, Gărâna etc.

Discografia muzicianului alătură mai multe EP-uri şi LP-uri, în „Seria Jazz" cu Richard Oschanitzky, Jancy Körössy, *Orchestra „Electrecord"*, Friedrich Gulda, Guido Manusardi, Aura Urziceanu şi în colecţiile „Istoria Jazz-ului", „Jazz Restitutio", ca sideman – toate editate de Electrecord. Sub nume propriu a realizat un EP („Jazz în trio"), cinci LP-uri („Jazz în ţara mea", „Confesiuni", „Confesiuni II", „Confesiuni III", „Jazz Made in Romania" – reeditate apoi pe CD), mai multe CD-uri („To His Friends", „Jazz Behind The Carpathians", „Johnny Răducanu and Teodora Enache Live in San Francisco", „Jazz Antifanariot", „Johnny Răducanu & Teodora Enache – Jazz Poems", „Baladă lăutărească" (pian solo), „Chamber Jazz Music".

A susţinut în calitate de contrabasist, pianist, şef de formaţie, nenumărate recitaluri pe scene româneşti de club, concert şi festival, cariera sa internaţională acumulând sute de prezenţe în ţări din Europa şi Asia. În primăvara anului 1987, invitat de *United States Information Agency (USIA)*, a întreprins o călătorie de trei luni în Statele Unite ale Americii, conferenţiind la universităţi, evoluând scenic, întâlnindu-se cu

nume de rezonanţă ale interpretării / învăţământului din America, furnizând consistente informaţii despre jazzul românesc şi exponenţii săi, spre a fi incluse în băncile de date americane; a fost oaspete în direct câte o oră, în reţeaua internaţională a postului de radio „Voice of America", în emisiunile „Jazz Hour" ale celebrului realizator radio Willis Conover. După anul 2000 a revenit în mai multe rânduri peste ocean, ca reprezentant al jazzului din patria sa. Johnny Răducanu a dobândit din partea ambasadorului SUA la Bucureşti, Harry Barnes Jr., o diplomă prin care era estimat drept cel mai important promotor al jazzului românesc în America şi al jazzului american în România. Pe lângă recompense, titluri, distincţii acordate de diferite instituţii şi publicaţii, muzicianul a fost desemnat, din 25 octombrie 1997, drept *Cetăţean de Onoare* al municipiului natal Brăila. Iar concertul aniversar numit *„Johnny Răducanu, 70 de ani de jazz în România"* din 2 decembrie 2001, la Sala Radio din capitală, s-a constituit drept cea mai amplă manifestare spectaculară de gen desfăşurată vreodată pe scenele noastre! Actualmente, Festivalul-Concurs Internaţional care îi poartă numele a ajuns în octombrie 2022, la ediţia a IX-a.

Cu ingeniozitate, bun gust şi meşteşug, cu recunoscutu-i har de melodist, dar şi cu talentul de rafinat armonist, Johnny Răducanu a configurat un univers de expresie nepereche, seducător evantai de trăiri afective zugrăvit cu pregnanţă pe claviatura în alb şi negru a pianului, ca şi prin combinarea unor pastelate tente şi irizări sonore în diverse formule de grup.

Prezentul portret componistic pe disc include reprezentative opusuri datorate lui Johnny Răducanu, inclusiv o creaţie clasificabilă într-un areal destul de puţin prospectat, acela al *jazzului cameral*.

Primele patru secvenţe au fost preluate din contextul LP-ului „Jazz in My Country”, Seria Jazz nr. 11; în afara insolitei piese „Flageolette” concepută pentru contrabas şi baterie (în colaborare cu percuţionistul Eugen Gondi), celelalte trei, „Blues Unison”, „Vals nostalgic” şi „Joc” au fost înregistrate de contrabasistul compozitor în parteneriat cu Marius Popp - pian, Eugen Gondi - baterie, Radu Goldiş - ghitară, Dan Mîndrilă - saxofon tenor, Nelu Marinescu - trompetă, Peter Wertheimer - flaut.

Următoarele două momente muzicale, intitulate „Epu Blues” (dedicată subsemnatului) şi „Tescani” aparţin captivantului album 1999 „Jazz Behind The Carpathians – Johnny Răducanu Meets Teodora Enache”, liderul pianist fiind însoţit în demersul lui creativ de Alin Constanţiu - saxofon bariton şi clarinet, de ghitaristul Jean Stoian, de basistul Pedro Negrescu şi de bateristul Tudi Zaharescu.

Dintr-un CD rezumativ al creaţiei lui Johnny Răducanu nu puteau lipsi piese emblematice precum „Jocul ţambalelor” (în măsura de 11 timpi) şi „Iarnă, iarnă” – ambele pe versuri de Nina Cassian, în tălmăcirile solistice de excepţie datorate pe atunci foarte tinerei Aura Urziceanu care a fost acompaniată de instrumentişti pe măsură: saxofoniştii Dan Mîndrilă şi Ştefan Berindei, pianistul Marius Popp, trompetistul Nelu Marinescu, trombonistul Nicolae Farcaş, basistul Johnny Răducanu, Nicolae Coca Moraru - percuţie şi canadianul Ron Rully - baterist şi lider.

Din cele trei LP-uri de „Confesiuni” (datate 1979-1983) ale lui Johnny Răducanu au fost alese trei mărturisiri de intensă trăire afectivă, sensibilă, sinceră, introvertită, încredinţate pianului solo: „Doinind”, „Serpentine”, „Octombrie Song”.

De o aparte ingeniozitate arhitectonic-sonoră s-a vădit a fi şi piesa „Glumă”, selectată în cuceritoarea versiune interpretativă conferită ei de autorul însuşi, pe clapele în alb şi negru, în discul 2009 „Baladă lăutărească”.

În epilog – diversitate, echilibru, culoare, insolit, atribute oportune în a caracteriza lucrarea de stil *third stream* numită „Rapsodia carpatină” (Brass 5 + 2) concretizată în sunet de cvintetul de alămuri cu două trompete, corn, trombon, tuba şi o secţie ritmică alcătuită din contrabas şi din baterie (compozitorul lider susţinînd el însuşi reuşite solo-uri de contrabas). Interpreţii au fost, pe răbojul CD-ului 2008

„Johnny Răducanu Chamber Jazz Music”, trompetiştii Edmund Buschinger şi Ilie Voicu, Nicolae Lipoczi - corn, Florea Pane - trombon, Vasile Mihăilescu - tubă, Johnny Răducanu - contrabas, lider, Gabriel Teodorescu - baterie.

SUMMARY

Florian Lungu

A troubadour at the jazz gates: Johnny Răducanu

Here we are in the presence of the fifth album dedicated to a single creator - this time Johnny Răducanu, after those dedicated to the late musician Marius Popp, Cătălin Tîrcolea, Mircea Tiberian, Romeo Cozma - the first eight discs of the *Anthology of Romanian Music: Jazz Music* being conceived as compilations that each included pieces by several authors. Together, thirteen discs of the so-called anthology.
Rarely - perhaps once in a century - does it happen to come into the world the embodiment of talent, mastery, discernment and life experience, of the caliber of an artistic personality as pronounced as that of Johnny Răducanu! With ingenuity, good taste and craftsmanship, with his acknowledged gift as a melodist, but also with the talent of a refined harmonist, Johnny Răducanu has configured a universe of unparalleled expression, a seductive fan of emotional feelings painted with poignancy on the black and white keyboard of the piano, as well as through the combination of pastel tones and sound iridescence in various group formulas. The present compositional portrait on disc includes representative opuses by Johnny Răducanu, including a creation that can be classified in a rather little explored area, that of *chamber jazz music*.