

CUPRINS

PAGINA

Preambul 3

STUDII

Vlad Văidean
Scurtă incursiune în estetica lirismului enescian 5

Ioana Bîgu
Ce se află la confluența dintre muzica contemporană și teatrul *nō* japonez? 20

INTERVIURI

Andra Apostu
Un dialog cu dirijorul Tiberiu Soare 29

ISTORIOGRAFIE

Camelia-Anca Sârbu
Repere din activitatea lui George Enescu
reflectate în presa românească a anilor 1912-1914 48

CREAȚII

Paula Șandor
Anotimpuri contemporane (IV). *Iarna* 56

RECENZII

Despina Petecel Theodoru
Octavian Nemescu și metafizica actului său componistic 78

Carmen Stoianov
"Șapte autori în căutarea..." și un exercițiu (nu doar) de admirație:
printre recitiri, audiții și amintiri 87

TABLE OF CONTENTS

	PAGE
Preamble	3
STUDIES	
Vlad Văidean Short voyage into the aesthetics of Enescian lyricism	5
Ioana Bîgu What is emerging at the confluence of contemporary music and Japanese <i>nō</i> theatre?	20
INTERVIEWS	
Andra Apostu A dialogue with conductor Tiberiu Soare	29
HISTORIOGRAPHY	
Camelia-Anca Sârbu Highlights from the George Enescu activity reflected in the Romanian press of the years 1912-1914	48
CREATIONS	
Paula Şandor Contemporary seasons (IV). <i>Winter</i>	56
REVIEWS	
Despina Petecel Theodoru Octavian Nemescu and the metaphysics of his compositional act	78
Carmen Stoianov "Seven authors in search of..." and an exercise (not only) of admiration: among rereadings, auditions and memories	87

PREAMBUL

Ultimul număr al revistei din anul 2023 debutează cu două studii. Primul, semnat de Vlad Văidean, se dorește o colecție de însemnări deosebit de atente din perspectivă estetică culese dintr-o călătorie muzicologică în universul lirismului enescian, în urma căreia rezultă o „hartă a ideilor-busole” prezentată la final, în care sunt consemnate categoriile estetice, realizările lor muzicale și efectul poetic al acestora în muzica lui George Enescu.

Cel de-al doilea studiu este semnat de Ioana Bîgu și aduce în lumină elemente ale teatrului *nō* japonez și felul în care, de-a lungul timpului, artiștii au descoperit modalități prin care elemente din *nō* pot fi integrate și altor zone artistice iar pe acest teren, autoarea descrie experiențele și realizările artistei Ryoko Aoki în proiectul său, *Noh X Contemporary Music*.

Rubrica *Interviuri* îl are ca invitat pe dirijorul Tiberiu Soare. Ne sunt dezvăluite detalii despre modul de lucru al dirijorului de operă presărate cu opinii puternice despre situația culturii și societății actuale.

Capitolul dedicat *Istoriografiei* aduce în prim plan cercetarea demarată de Camelia-Anca Sârbu acum cinci ani, care descoperă un număr impresionant de articole de presă ce reflectă activitățile lui George Enescu, ajutând la clarificarea și completarea detaliilor biografice și de traseu artistic ale marelui artist român. Studiul vizează modul în care presa românească a surprins prezența lui George Enescu în țara sa în perioada de dinaintea primului război mondial, 1912-1914.

O perspectivă nouă asupra proiectului *Anotimpuri contemporane* inițiat de Alexandru Ștefan Murariu ne este oferită de Paula Șandor. Ultimul concert al acestei serii este dedicat anotimpului hibernal cu lucrări de Sabina Ulubeanu, Cristian Bence Muk, Ciprian Ion, Sorin Marinescu și Alexandru Murariu, pe care autoarea le analizează în detaliu, plasându-le în registrul unei stări reflexive, „facilitată de senzația de finalitate – a ciclului anual sau a existenței”.

Despina Petecel Theodoru realizează mai mult decât o recenzie – o încercare de deslușire a substratului metafizic dominant în opera lui Octavian Nemescu, reflectat în conținutul CD-ului ce cuprinde lucrările ciclului *Muzica minutelor unei ORE fatale*, apărut în 2022, la Casa de discuri ELECTRECORD.

Recenzia de carte semnată de Carmen Stoianov prezintă volumul *Generația de aur a avangardei muzicale românești*, apărut la Editura Universității Naționale de Muzică București, comentând consistent studiile dedicate unor personalități reprezentative precum Pascal Bentoiu, Tiberiu Olah, Ștefan Niculescu (corespondența sa cu compozitorul György Ligeti), Dumitru Capoianu, Wilhelm Georg Berger, Aurel Stroe și Anatol Vieru.

Andra Apostu
Redactor

PREAMBLE

This year's latest issue of the magazine debuts with two studies. The first, signed by Vlad Văidean, is intended as a collection of particularly careful notes from an aesthetic perspective, collected from a musicological journey into the universe of Enescu's lyricism, resulting in a "map of guiding ideas" presented at the end, which records the aesthetic categories, their musical achievements and their poetic effect in the music of George Enescu.

The second study is written by Ioana Bîgu and brings to light elements of Japanese *nō* theatre and how, over time, artists have discovered ways in which elements of *nō* can be integrated into other artistic areas and in this field, the author describes the experiences and achievements of artist Ryoko Aoki in her project, *Noh X Contemporary Music*.

This issue's interview features conductor Tiberiu Soare. Details of the opera conductor's work are revealed, interspersed with strong opinions on the state of today's culture and society.

The *Historiography* section brings to the forefront the research started by Camelia-Anca Sârbu five years ago, which uncovers an impressive number of press articles dedicated to George Enescu's activities that helped to clarify and complete the biographical and artistic career details of the great Romanian artist. The study focuses on how the Romanian press captured George Enescu's presence in his country in the period before the First World War, 1912-1914.

A new perspective on the *Contemporary seasons* project initiated by Alexandru Ștefan Murariu is offered by Paula Șandor. The last concert of this series is dedicated to the winter season with works by Sabina Ulubeanu, Cristian Bence Muk, Ciprian Ion, Sorin Marinescu and Alexandru Murariu, which the author analyses in detail, placing them in the register of a reflective state, "facilitated by the sensation of completion - of the annual cycle or of existence".

Despina Petecel Theodoru offers more than a review - an attempt to unravel the dominant metaphysical substratum in Octavian Nemescu's work, reflected in the content of the CD including the works of the cycle *Music of the Minutes of a Fatal HOUR*, published in 2022 by ELECTRECORD.

The book review signed by Carmen Stoianov presents the volume *The Golden Generation of the Romanian musical avant-garde*, published by the National University of Music Bucharest, commenting consistently on studies dedicated to representative personalities such as Pascal Bentoiu, Tiberiu Olah, Ștefan Niculescu (his correspondence with the composer György Ligeti), Dumitru Capoianu, Wilhelm Georg Berger, Aurel Stroe and Anatol Vieru.

Andra Apostu
Editor

STUDII

Scurtă incursiune în estetica lirismului enescian*

Vlad Văidean

Am ajuns în timp la concepția că datele idiomatice ale „enescianismului” pot fi mai adecvat interpretate într-o cheie de lectură trans-stilistică, adică prin prisma unei „constelații” de categorii estetice care par să fi deținut – în grade de intensitate variabilă, dar niciodată absentă – un rol central în declanșarea și desfășurarea creativității enesciene. Ele se dovedesc cu atât mai importante cu cât compozitorul însuși le-a mărturisit uneori, în formulări mai mult sau mai puțin explicite (selectiv semnalate mai departe). Tocmai decelarea acestor categorii estetice face ca obișnuitele parcelări stilistice, a căror simplă îmbinare nu poate da seama despre individualitatea muzicii enesciene, să se resoarbă într-un fel de latență liniștită, nebântuită de logica narațiunii moderniste. În schimb, poate fi mai constructiv propulsat în prim-plan modelajul unic pe care muzica lui Enescu îl imprimă dimensiunilor generale ale timpului și spațiului. Este o amprentare inconfundabilă, avându-și sursa generatoare în ceea ce aș detașa, înainte de toate, drept categorie estetică suverană a enescianismului, reverberată pe toate planurile:

Memoria

Arta lui George Enescu este, mai presus de orice, o artă a *memoriei*, animată neîncetat de nevoia de a respira în ritmuri retrospective, de prelungirea și înglobarea trecutului în prezent. Fără îndoială, un rol hotărâtor în instaurarea acestei predilecții l-au avut înseși facultățile mnemonice ieșite din comun ale muzicianului: nu numai că ele l-au făcut capabil, în calitatea lui de interpret poli-instrumentist și dirijor neobosit, să vehiculeze aproape continuu, cu stupefiantă naturalețe, o exorbitantă cultură muzicală; dar în plus i-au și configurat, într-un grad de sofisticare rar depistabil în muzica occidentală, chiar modalitățile tehnice de desfășurare creatoare. Aș insista puțin, căci tocmai cu scopul de a înțelege motorul ascuns al muzicii enesciene,

* O versiune abreviată a acestui eseu a fost prezentată în cadrul ediției a XXI-a a Simpozionului Internațional de Muzicologie „George Enescu”, din data de 22 septembrie 2023.

trebuie la rândul lor înțelese capacitățile cerebrale ale lui George Enescu, în toată superba și în același timp monstruoasă, aproape autodevoranta lor complexitate.

E vorba aici de un compozitor care mai mult ca sigur a trăit tot timpul cu ideea că în mintea lui nu doar a conceput, ci chiar a definitivat mult mai numeroase lucrări decât cele pe care a apucat să le materializeze trecându-le pe hârtie. Altfel nu se explică de ce, bunăoară, multă vreme după ce publicase sub același număr de opus 24 cele două Sonate pentru pian nr. 1 și nr. 3, s-a simțit îndreptățit să-i ofere următorul deconcertant răspuns lui Marcel Mihalovici, care îl întrebase unde se află sonata a doua: „elle est là, dans ma tête”. Același confident fidel, ce l-a vegheat pe Enescu în ultimele sale zile de viață, a mai consemnat o mărturisire tulburătoare, de natură să amplifice până la dimensiuni tragice discrepanța dintre limitele fiziologice ale unui trup epuizat și o potență mentală ce se simte aproape infinită, încă mustind de roade undeva în afara timpului: „Ca să pot așterne tot ce am în cap pe hârtie, ar trebui să trăiesc 400 de ani”¹. Dar iată și cazul absolut enigmatic al poemului simfonic neterminat *Nuages d'automne sur les forêts* (datând din jurul anului 1930): ce fel de vastitate interioară trebuie să fi posedat un compozitor capabil să caligrafieze până la ultimele detalii 43 de pagini orchestrale, pentru ca mai apoi să se oprească brusc, în mijlocul splendorii, cel mai probabil nu pentru că l-ar fi nemulțumit ceea ce obținuse (stadiul complet, perfect încheșat, al respectivelor pagini, contrazice o asemenea ipoteză), ci mai degrabă ca să opteze pentru vreo altă lucrare pe care, din motive cunoscute doar lui, o va fi simțit că-l cheamă mai puternic? „Lucrez totdeauna. Am multe lucrări. Merg cu ele concomitent. La un moment dat, una întrece pe celelalte și atunci o termin”². Nu a fost Enescu singurul practicant al acestui tip de creativitate polistratificată; iese însă din obișnuit, frapează și chiar cutremură discreția socială și totodată perpetua frământare interioară cu care și-a purtat prin viață mintea grea de muzici proprii ajunse, practic, la o formă definitivată, ce nu-și așteptau decât momentul prielnic pentru a fi pur și simplu notate. Dar câte dintre ele nu vor fi fost sacrificate, ca și poemul simfonic amintit, numai din cauză că mintea din care făceau parte pare să fi ignorat cu grație limitele inerente unei vieți omenești? Căci se poate bănuși că, la drept vorbind, nici în cazul în care și-ar fi împlinit visul de o viață întreagă și și-ar fi consacrat toate energiile compoziției, nici așa nu e sigur că Enescu ar fi scris substanțial mai mult. S-ar părea că, pentru el, coacerea mentală îndelungată a propriilor lucrări muzicale nu a constituit pur și simplu o aptitudine ce s-a impus intens cultivată

¹ Marcel Mihalovici, într-o scrisoare adresată Clemansei Liliana Firca și citată de aceasta în *George Enescu. Monografie*, coord. Mircea Voicana, Editura Academiei R.S.R., București, 1971, p. 1076 (nota de subsol nr. 105).

² Enescu, citat de Gaby Michăilescu, în „George Enescu despre pământul căruia îi aparține și extraordinarul proces al creației sale”, *Duminica*, București, 1/3 (27.IX.1942), p. 9; republicat în *George Enescu. Interviuuri din presa românească (1898-1946)*, ed. Laura Manolache, Editura Muzicală, București, 2005, p. 340-347 [345] (interviul nr. 131).

doar de nevoie, ca o consecință nefastă a traiului său supraîncărcat de virtuoz itinerant. Însăși reușita unei lucrări depindea, de fapt, de gradul în care, înainte de a fi fost transcrisă pe hârtie în formă definitivă, cristalizarea ei mentală și în schițe nenumărate căpătase, ca un vin vechi, greutatea diafană și nobilă a trecerii timpului. Enescu s-a pronunțat explicit în acest sens: „Cele mai izbutite lucrări au fost ținute în cap ani de zile. Așa s-a întâmplat cu Mozart. Operele lui cele mai frumoase le-a păstrat în el timp îndelungat. Numai așa se face acel proces de asimilare și coordonare. Trebuie să lucrezi ani întregi”¹.

Dar caracterul prodigios al minții muzicale enesciene poate fi dedus nu doar meditănd la imensitatea subterană, perpetuu activă, alcătuită din schițe și proiecte neîmplinite. Îneși piscurile răzlețe reprezentate de lucrările finite reflectă, atât în croiala interioară a fiecăruia în parte, cât și în relieful lor de ansamblu, super-organizarea de factură rizomatică a memoriei creatoare din care au țâșnit. Căci marea fascinație dintotdeauna a lui Enescu a fost aceea de a se afunda într-un tip de aprofundare superlativă a rapelurilor motivice, a rețelelor nemăsurat nuanțate de legături ciclice, de filiații între configurațiile tematice, care ajung astfel să-și imprime direcționarea subtilă nu doar pe parcursul opusurilor luate separat, ci chiar pe-ntinsul întregii creații. E o artă criptică și învăluitoare, ce pare să nu-și poată înlănțui pașii înainte decât prin intermediul privirilor înapoi, dornice să strângă la sân trecutul și să-i cuibărească ecurile afective în miezul tainic al fiecărei clipe prezente. E, de fapt, o veritabilă voluptate a plenitudinii rizomatice, căreia Enescu nu i s-a putut sustrage niciodată; ba dimpotrivă, i-a tot sporit rafinamentul și domeniul de acțiune pe măsură ce a înaintat în vârstă, așa încât, practic, toate lucrările lui camerale compuse în ultimele sale două decenii de viață își trag sevele din crâmpoșe ideatice sau proiecte asupra cărora zăbovise deja în urmă cu ani de zile, majoritatea datând încă din vremea tinereții. Iată un scurt inventar: după ce dispoziția nostalgic-recapitulativă fusese declanșată în modul cel mai explicit programatic în suitele *Villageoise* op. 27 și *Impressions d'enfance* op. 28, ea s-a infiltrat până în plan motivico-tematic, mai întâi în Cvintetul cu pian op. 29 (1940), în care într-adevăr se poate identifica, după cum a arătat Pascal Bentoiu, „un fel de atlas al întregii creații a autorului”². Apoi, Cvartetul II cu pian op. 30 (1944) revine, măcar la nivel simbolic, la atmosfera studiilor pariziene, prin faptul că îi este dedicat lui Gabriel Fauré, cel a cărui aură imponderabilă se lasă simțită mai ales în partea lentă a acestui opus. Cvartetul II de coarde op. 22 nr. 2 (1951) rezultă dintr-o multitudine copleșitoare de schițe și variante, ce se întind indefinit înapoi în timp, fiind din acest punct de vedere opera enesciană care l-a „bântuit” cel mai mult pe compozitor. Iar Simfonia de cameră op. 33 (1954) încolțește dintr-o reluare modificată a temei

¹ Enescu, citat de Titu Archip, în „Când George Enescu vorbește...”, *Jurnalul de dimineață*, București, 7/143 (6.V.1945), p. 5-6 [6]; republicat în *George Enescu. Interviu din presa românească*, p. 369-377 [376] (interviul nr. 137).

² Pascal Bentoiu, *Capodopere enesciene*, Editura Muzicală, București, 1999 (ed. I: 1984), p. 466.

principale dintr-un septet pentru suflători și pian, ale cărui schițe par să dateze încă de pe la 1900.

Însă pe lângă aceste interconexiuni realizate pe mari întinderi retrospective, legea suverană a replierii amintitoare vertebreează de fapt, în cadrul fiecărui opus, un tip de înaintare spiralată a meandrelor sonore, mai mereu împinse spre vărsarea apoteotică în finaluri ce prilejuiesc memorări transformative de proporții zguduitoare. Căci, „având tot materialul unei lucrări în minte în orice clipă, nu e de mirare că Enescu a fost fascinat de sarcina de a crea o țesătură complicată și delicată de legături tematice în fiecare lucrare și de a folosi forma ciclică pentru a îmbina toate acele elemente înrudite la apogeul lucrării”¹. Încă de la primele lucrări cu ton personal ale compozitorului – Sonata II pentru pian și vioară op. 6 (1899) și Octetul pentru coarde op. 7 (1900) –, trecând prin simfonii și ajungând până la ultimele capodopere camerale menționate, părților finale le este aproape întotdeauna rezervată forța de propulsie maximă. Dislocate din contextele lor inițiale și aspirate – prin fel de fel de recombinații, suprapuneri, interrelaționări, contaminări reciproce – ca într-un accelerator de particule, toate entitățile motivice impuse anterior drept nuclee ale relevanței tematice par să țintească, în decursul culminativelor memorări finale, spre împlinirea supremului miracol al gândirii enesciene: coexistența tuturor într-o unică imagine muzicală complexă, astfel încât ascultătorul să resimtă drept o totalitate armonioasă varietatea stărilor și a lumilor traversate până atunci și deopotrivă identitatea profundă a substanței muzicale care le-a dat viață. Pare că desfacerea temporală a lucrării muzicale s-ar fi angrenat în misiunea imposibilă de a se înfășura asupra ei înseși și de a i se devoala ascultătorului, dintr-odată, sub forma ideală în care a subzistat în mintea compozitorului, și anume ca holograma unui ghem sferic de noduri interconectate, pentru care notarea în partitură nu a putut însemna decât trecerea printr-o sită destrăvătoare. Este destinația utopică a unui discurs muzical ce se țese din aproape în aproape și-și lărgeste treptat paragrafele, mereu atent să nu lase nimic pradă uitării, ceea ce face ca trecerea lui prin timp să îi confere greutatea inexorabil crescândă a acumulărilor sedimentare. Efectul acesta seamănă cu un sentiment al timpului continuu, posibil de a fi înțeles prin corespondență cu filozofia bergsoniană a duratei. Și s-ar putea realiza aprofundări serioase pentru a demonstra un așa-zis bergsonism al gândirii ciclice enesciene; e un demers aparte pe care, în însemnările de față, mă rezum să-l semnalez doar.

Reveria

Mai sugerez, în schimb, faptul că cinetismul evaziv și derutant al scriiturii enesciene, reieșit, în parte, și din predilecția compozitorului pentru ciclicitatea de maximă subtilitate (dar mai ales din practicarea acelei specii

¹ Noel Malcolm, *George Enescu. Viața și muzica*, trad. Carmen Pațac, Editura Humanitas, București, 2011 (ed. princeps: Toccata Press, Londra, 1990), p. 11.

neriguroase, difuze a împăienjenirilor polifonice, care este eterofonia), poate fi asociat cu o stare de interiorizare onirică, înțeleasă însă nu atât ca vis profund, cât ca *reverie*. Este, de altfel, starea pe care Enescu a invocat-o, în relativ numeroase și stăruitoare tentative explicative, drept condiție favorizantă a inspirației creatoare; este acea „febră dulce (...) aproape permanentă”¹, acea „stare de vis cu ochii deschiși”² prin care el își puna în mișcare creativitatea componistică, și care, impunându-i-se fără nicio întrerupere în necesitatea ei de a fi adusă la limanul limpezimii structurate³, ajunsese să capete forța unei funcții deopotrivă compensatorii și vitale, să se confunde, practic, cu viața însăși sau, mai precis, cu singura dimensiune existențială care îi crea lui Enescu sentimentul că trăiește cu adevărat: „Visez tot timpul, ascult fără să înțeleg, evadez compunând. Viața este un vis. Visul este toată viața mea”⁴. Fără a avea doar rolul mobilului inspirator, rămas autonom în raport cu efectele sale artistice, incandescența interioară ce mocnește la rădăcina acestui tip de rodire creatoare este chiar propagată până în substanța derulării muzicale, încălzind-o și umplând-o de mister. Un soi de luminozitate mieroasă acaparează contururile reminiscentelor melodice, multiplicându-le sau dizolvându-le imprevizibil, scoțându-le în prim-plan tematic sau, dimpotrivă, camuflându-le ornamental, trecându-le printr-un filtru variațional difuz de articulări și estompări, de schimbări bruște și tranziții fluide, așa încât toate ajung să se așeze în conștiința ascultătorului ca și cum din ea ar fi și izvorât, cu aerul paradoxal că sunt permanent vechi și noi. Sunt meandre melismatice ce forfotesc *au ralenti*, până când vibrația lor monoton-ondulată pare să aproximeze o suspendare temporară a timpului; atenția ascultătorului se pomenește de fapt, ca în toiul unei reverii binefăcătoare, deopotrivă acaparată și dezorientată, mulțumită să se lase în voia unui „acum” extins, la orizontul căruia nu există sentimentul că s-ar întrezări vreo ruptură culminativă (cu excepția presimțirii durerosului fapt elementar că și această levitație va înceta în cele din urmă). E o stare calitativă a prezenței adâncite, ce nu mai privește dincolo de sine, un răstimp suspendat explicabil printr-o drastică atenuare a impulsului înaintării liniare, direcționate teleologic. Atenuare, iar nu abolire, căci o minimă animare discursivă se insinuează întotdeauna până și în episoadele de reverie, ajungând chiar să preia controlul în părțile finale concepute, după cum am sugerat, sub forma unor splendori ciclice. Este tocmai trăsătura de bază a muzicalității enesciene această tensiune oscilatorie între cuiburi lirice și avânturi narrative: departe de a se cantona în pasivitatea

¹ Enescu, citat de Archip, p. 6; *George Enescu. Interviuuri din presa românească*, p. 375.

² „[L]e fait d’un homme qui vit perpétuellement en état de songe éveillé”. Enescu, citat de Bernard Gavoty, în *Les Souvenirs de Georges Enesco / Amintirile lui George Enescu*, trad. Elena Bulai, Editura Curtea Veche, București, 2016 (ed princeps: Flammarion, Paris, 1955), p. 192 (fr) / 193 (ro).

³ „Pas d’interruption dans mon rêve interieur. Je travaille à ma table, pour y voir clair et ordonner la forme”. Enescu, citat de Gavoty, p. 316 (fr) / 317 (ro).

⁴ „Je rêve tout le temps, j’écoute sans comprendre, je m’évade en composant. La vie est un songe. Le songe est toute ma vie”. Enescu, citat de Gavoty, p. 358 (fr) / 359 (ro).

inconștientă a somnului adânc, starea onirică recreată muzical de Enescu dovedește de fapt o anumită logică impredictibilă și aluzivă, asimilabilă doar după multe audiții, căci pe coordonatele ei gradul de activitate imaginativă se dovedește mult mai mare decât cel implicat în logica rațională a stării de veghe; experiențe melodice evocatoare ale unor bucurii trecute sunt dirijate înspre un tip de profilare extatică ce le supune reimaginărilor sublimate chiar în toiul procesului de memorare. Aici, la granița dintre somn și trezie, în intervalul hipnagogic, se întinde domeniul de acțiune al visării lucide, grație căreia imaginația superlativă a activității onirice își poate împinge ecourile la suprafața conștiinței, lăsându-se captată în conlucrarea creativă cu idealismul superlativ al memoriei nostalgice. Astfel pătrunsă de fiorul unei latori aburite și plutitoare, desfășurarea muzicală ajunge să emuleze mișcarea cuibăririi într-un sălaș al tainei; iar odată privit prin lentila blajină și încetoșată a reveriei, un peisaj fermecat de departe, de dincolo, se saltă pe nesimțite dincoace, cuibărindu-se cel mai aproape, în intimitatea amintirii. Uitarea de sine survine numai pentru a prilejui regăsirea de sine în sânul acestui resuscitat peisaj sufletesc original, coincident cu ceea ce maxima autenticitate poate numi „acasă”.

Dorul

Desigur, refacerea și resituarea interiorizată a acestui „acasă” nu-și putea regla tonul inconfundabil decât la lumina retractilă a melancoliei și nostalgiei. Iată constelația afectivă sub a cărei mângâietoare plutire muzicalitatea enesciană a reușit să cartografieze deambulări dintre cele mai fascinante. Și nu numai că Enescu a înțeles-o dintotdeauna, la nivel explicit declarativ, în sens autohtonist, ca *dor*, dar a și asociat-o chiar cu miezul „românității” sonore:

este o caracteristică generală ce se desprinde din muzica noastră națională, după cum se desprinde ideea generală dintr-o lucrare de cugetare: este tristețea chiar în veselie. Sentimentul acesta este inspirat de văile și dealurile noastre, de culoarea deosebită a cerului nostru, de gândurile care apasă și fac în același timp să se nască în noi un dor ce nu se poate lămuri bine. Un străin, care-mi este prieten, auzindu-mă odată executând o bucată a mea, mi-a spus: „În această compoziție este parcă ceva ce nu se poate îndeplini”. Acest „ceva ce nu se poate îndeplini” era partea originală de inspirație românească din bucată mea; acest *dor* nelămurit dar adânc mișcător mi se pare că este caracteristica sigură a cântecelor românești.¹

¹ Enescu, citat de Al. Șerban, în „Muzica românească. Interviu cu George Enescu”, *Flacăra*, București, 1/47 (8.IX.1912), p. 369; republicat în *George Enescu. Interviuuri din presa românească*, p. 77-81 [78] (interviul nr. 7).

Nu cred să se mai fi observat vreodată ceea ce sper că nu greșesc identificând, în declarația de mai sus, o întâietate cronologică în privința ridicării dorului la rangul de concept tutelar al sensibilității românești; înainte de marea revărsare a râurilor de cerneală, mai mult sau mai puțin pertinente, tocmai Enescu a fost cel dintâi, între artiștii și oamenii de cultură români, care a ținut să explice specificul național prin privilegierea acestei stări de spirit nedefinite ce vehiculează polisemia nostalgiei, a aspirației neîmplinite spre reîntoarcere (fie în sânul patriei, fie în trecutul copilăriei pierdute, fie la prima iubire). Și, ca o necesară paranteză relativizantă, ar mai merita sesizat aici un fapt întrucâtva curios¹: odată cu celebrarea romantică a particularismelor naționale, intelectuali și poeți din diferite tradiții naționale au început să pretindă că limbile lor posedau, fiecare în parte, câte un cuvânt special, radical intraductibil, pentru binomul afectiv al melancoliei și nostalgiei. În timp ce termenul german *heimweh*, cel francez *maladie du pays*, cel spaniol *mal de corazon* au devenit părți ale unei limbi *esperanto* nostalgice, națiunile emergente au început să insiste la rândul lor asupra unicității lor culturale. Alături de dorul românesc, pot fi convocate *litost* (în cehă), *toska* (în rusă), *saudade* (în portugheză) și multe altele. Deși fiecare păstrează, desigur, ritmurile și nuanțele specifice limbii din care face parte, până la urmă toate aceste cuvinte ce împărtășesc dorința intraductibilității sunt de fapt sinonime.

În ceea ce-l privește pe Enescu, el a oferit și foarte succinte explicitări ale modului în care se poate concretiza muzical „coarda plângătoare”² a acestei „nostalgii inexprimabile”³: chestionat de Bernard Gavoty asupra caracterului esențial al muzicii românești, el a avansat drept răspuns „visarea; și o tendință, chiar și în părțile în tempo rapid, spre melancolie, spre tonalitățile minore”⁴. Formularea devine puțin mai extinsă în volumul de

¹ Asupra căruia a atras cel mai elocvent atenția Svetlana Boym, în *The Future of Nostalgia*, Basic Books, Perseus Books Group, New York, 2001, p. 29-31.

² „Avem în cântecele noastre o atmosferă unică, un simțământ nostalgic. Nostalgia este inerentă specificului românesc. Chiar în mișcările repezi găsim nota plângătoare, dorul, acel ceva care nu se poate stinge. Să nu spunem muzică românească, ci mai curând sentiment, parfum, culoare – românești. Din acest complex, în care coarda plângătoare predomină, s-au ivit cântece și dansuri, capodopere în sine, unice ca valoare emotivă”. Enescu, citat de Petru Comarnescu, în „Arta românească. Lămuriri privitoare la problemele specificului românesc. De vorbă cu maestrul George Enescu”, *Politica*, București, 2/208 (5.II.1927), p. 2; republicat în *George Enescu. Interviu din presa românească*, p. 179-182 [179] (interviul nr. 59).

³ „Le paysan roumain porte la musique en lui. Dans les solitudes des montagnes et des champs, elle est sa compagne; elle calme les terreurs qui l’assaillent, l’aide à exhiler son «dor», nostalgie inexprimable qui lui dévore l’âme”. George Enescu, „De la musique roumaine”, *La Revue Musicale*, Paris, 12 (VIII-IX.1931), p. 158-159 [158]. Citat reliefat și comentat și de Alfred Hoffman, în *George Enescu. Monografie*, p. 493.

⁴ „Le rêve, et, même dans les mouvements rapides, un retour vers la mélancolie, le mineur”. Citat preluat de Noel Malcolm (în *George Enescu. Viața și muzica*, p. 21) direct din convorbirile radiofonice (*Entretiens avec Georges Enesco*, episodul nr. 2).

amintiri, chiar dacă acolo omite să precizeze aspectul important referitor la persistența melancoliei în mișcările rapide:

Muzica populară românească preferă o stranie melancolie. Și nu sunt sigur că „melancolie” ar fi cuvântul cel mai potrivit. Pentru mine, această muzică este înainte de toate o muzică a visării, pentru că revine cu obstinație în minor, culoarea însăși a visării nostalgice¹.

Data fiind această înclinație a lui Enescu – tot mai accentuată cu trecerea timpului – de a conferi nu doar folclorului românesc calități inerent onirice, dar și de a caracteriza însăși România în nuanțele idealizante ale unei „țări nostalgice și visătoare”², cel mai corect ar fi ca în cazul lui să se vorbească despre o patrie numai a lui, imprecis localizabilă geografic. România maturității și bătrâneții enesciene este un fel de melancolie spațializată în care pâlpâie, ca intangibile fete morgana, reveriile prefirate de nostalgia rătăcitorului și, în cele din urmă, autoexilatului pentru pierduta și scurta fericire a copilăriei sale miraculoase ca „un rai”, trăite „într-un fel de vis luminos și dulce”³. Căci, în condițiile în care își părăsise locurile natale încă de la vârsta de șapte ani pentru a-și aprofunda studiile muzicale la Viena și Paris, iar mai apoi toată viața lui nu mai revenise acasă decât în vacanțele de vară și în acele tragice și (auto)impuse prilejuri mai îndelungate care au fost anii celor două războaie mondiale; și în condițiile în care, după instaurarea regimului comunist în România postbelică, a optat să-și trăiască ultimul deceniu de viață într-un dureros exil voluntar, Enescu de fapt nu și-a putut percepe altfel copilăria decât ca pe un rai de timpuriu pierdut. Ea a crescut în conștiința lui ca fond al unei imense și intime fericiri la porțile căreia fusese, dar prin care, la drept vorbind, aproape că nu pătrunsese, întrucât precocitatea sa de copil-minune l-a predestinat unei maturizări grabnice. Și-a ancorat viața, atâta vreme cât i-a fost posibil, în jurul revizitărilor periodice ale locurilor natale, dar pare să fi visat perpetuu la ceva și mai adânc, și anume la revizitarea timpului însuși al copilăriei sale, lucru evident imposibil în viața reală. Doar sublimarea muzicală i-a putut sta la îndemână, ca vehicol ideal pentru reiterarea râvnitului pelerinaj la sursa de lumină a rădăcinilor infantile.

Această acțiune modelatoare a dorului s-a făcut simțită îndeosebi în planul manifest al memorialisticii muzicale consecvent practicate de Enescu. Căci există, după cum bine se știe, un programatism specific enescian, de o

¹ „La musique populaire roumaine distille une étrange mélancolie. Encore ne suis-je pas certain que le mot mélancolie soit absolument juste. Pour moi, cette musique est avant tout celle du rêve, parce qu'elle revient obstinément vers le mineur, qui est la couleur même de la rêverie nostalgique”. Enescu, citat de Gavoty, p. 66 (fr) / 67 (ro).

² „un pays nostalgique et rêveur”. Enescu, *Entretiens avec Georges Enesco*, ep. nr. 1.

³ Enescu, citat de Ioan Massoff, în „George Enescu intim”, *Rampa*, București, 16/4131 (26.X.1931), p. 1-2 [2]; republicat în *George Enescu. Interviuuri din presa românească*, p. 248-254 [250] (interviul nr. 91).

esență autobiografică fie declarată ca atare, sub forma intențiilor descriptive, fie reverberată implicit, printr-o plasticizare deosebit de pregnantă a dispoziției evocatoare. S-a avansat chiar posibilitatea de a înțelege mai bine evoluția în etape a stilului compozitorului tocmai în funcție de ceea ce Clemansa Liliana Firca a numit „constanta reînțoarcerii, a revenirii, a amintirii”¹. Aceasta apare periodic reactivată printr-o afectuoasă raportare la obârșiile înțelese de Enescu deopotrivă în sens restrâns și personal, ca climat miraculos și perpetuu idealizat al copilăriei timpurii trăite de el într-un cvasi-etanșeizat cuib rural, precum și în sens larg și colectiv, ca emanație muzicală a spontaneității folclorice, valorificată cu preponderență de Enescu tocmai în virtutea implicațiilor nostalgice ale anumitor genuri tradiționale lirice (cum ar fi doina). După cum pe toate glasurile s-a spus, activitatea cea mai inconfundabilă a enescianismului înseamnă o generalizare, potențare și interiorizare superlativă a expresiei melismatice, a stilului *parlando rubato*, a doinirii percepute de Enescu drept întruchiparea cea mai reprezentativă a stărilor specifice muzicii românești (melancolia și visarea). Iar efectul ei poetic presupune întotdeauna un sentiment al spațiului retrăit în amintire ca peisaj natal, la rândul lui posibil de a fi înțeles în relație cu o concepție filozofică (cea blagiană a spațiului mioritic). Iată încă o conexiune invocată relativ frecvent și mai degrabă doar într-o manieră poetic-apodictică, fără a beneficia de examinări aplicate (care nu își pot avea locul nici aici, dar pe care le gândesc într-un demers separat).

Pastoralul vespéral și/sau nocturn

Reîmprospătarea și autodefinirea creativității enesciene apare, așadar, și ca o rezultată a exercițiului anamnezic, a regresiei până la trăirile, ambiantele și evenimentele resimțite drept originare, prin urmare hotărâtoare în plan identitar. Intimitatea sufletului enescian se regăsește cel mai firesc în coincidența pe care o retrăiește la răstimpuri între amintirea naturii, a „peisajului natal” (pe care, spunea Enescu, „cu tot ce e pe el, îl purtăm toată viața în noi”²), și amintirea limbii muzicale „naturale” ce umanizează atmosfera peisajului românesc. E o coincidență spirituală care, palpitând într-o latență neîntreruptă, își țâșnește exprimările tot mai pregnante în diverse momente ale vieții și creației lui George Enescu, punând cel mai bine în lumină un parcurs creator pentru care originalitatea nu a putut însemna altceva decât o tot mai profundă asumare a originarității.

¹ Clemansa Liliana Firca, „Biografie și creativitate. Considerații inactuale” [1990; 2004], în volumul autoarei, *Enescu. Relevanța „secundarului”*, Editura Institutului Cultural Român, București, 2005, p. 11-14 [13].

² Enescu, citat de Adrian Ranta, în „Sub vraja lui George Enescu...”, *Lupta*, București, 15/4501 (18.X.1936), p. 5; republicat în *George Enescu. Interviu din presa românească (1898-1946)*, p. 290-294 [292] (interviul nr. 112).

lată de ce a rămas una dintre ideile sale călăuzitoare, aproape o *idée fixe*, tentativa de a rememora muzical climatul ce pare să îl fi marcat cel mai profund în primii săi ani: seara și noaptea de vară trăite pe plaiul românesc, cu tot alaiul lor de băntuitoare și interiorizate depărtări acustice (clopote, doiniri fluierate) și cu tot freământul făpturilor (păsări călătoare, greieri țârâtori) și al stihilor (vânt, apă, tunete) ce cunosc, sub acțiunea alchimică a nostalgicei muzicalități enesciene, pregnante proiectări onomatopoeice și totodată enigmatice aureolări onirice. Există unele piese individuale explicit cantonate în această atmosferă plină de vrajă; de pildă, Enescu însuși și-a mărturisit, chiar la începutul convorbirilor radiofonice cu Bernard Gavoty, intenția de a evoca sonor, în ultima parte a Sonatei pentru pian în fa diez minor op. 24 nr. 1, sentimentele trezite de imaginea câmpiei românești în noapte. Iar imediat mai departe, și mai celebra parte lentă a Sonatei III pentru pian și vioară op. 25 e prezentată de Enescu ca fiind concepută „dans même esprit”, adică înscrisă în siajul aceluiași program nocturn¹.

Aceleași vibrații inefabile emanate atât de amurgirea, lăsarea nopții, cât și de noaptea propriu-zisă, capătă ponderea cea mai însemnată și în felul în care anumite opusuri programatice de larg suflu își reglează scenariul în funcție de ritmul circadian al micului ciclu cosmic, codificând astfel zvonuri afective trezite de neîncetata călătorire a luminii în orele zilei și ale nopții. Prima incursiune explicită de acest tip survine tocmai în lucrarea care, în pofida redundanțelor inerente vârstei juvenile la care a fost scrisă, pare să fi continuat totuși să se bucure de o prețuire cel puțin sentimentală din partea lui George Enescu, din moment ce el i-a acordat titlul de onoare al întâiului său număr de opus și a ținut să o descrie cu vădită duiosie în decursul amintirilor radiofonice depănate la vârsta senectuții. E vorba, desigur, despre suita orchestrală *Poème roumain*, care înrămează câteva embleme sonore caracteristice. Mai întâi, lăsarea serii de vară peste ambianța idilică a satului natal e sugerată de zvonul clopotelor pentru vecernie și, abia bănuite, de vocalizele unui cor bărbătesc ce amintește de cântările modale din stranele bisericilor ortodoxe. Amurgul e înghițit apoi de întuneric, iar intervenția unui cioban care-și cântă doina din fluier nu face decât să amplifice reveria nocturnă, scufundând-o în farmecul romantic al luminii selenare. Furtuna de rigoare își vehiculează și ea amenințările, însă nu pentru multă vreme, căci un cocoș anunță venirea zorilor, iar clopotele răsună din nou pentru a chema sătenii la sărbătoare.

¹ Emisiunea radiofonică respectivă e singurul prilej cu care compozitorul a formulat asemenea comentarii programatice, absente din partiturile propriu-zise. Poate că Enescu ținuse astfel să confirme ceea ce scrisese cu ani în urmă bunul său prieten Alfred Cortot, alături de care prezentase în primă audiție pariziană Sonata op. 25: „la partie lente pourrait être imaginée comme une transposition sonore du mystère de ces nuits d'été roumaines, où sur la plaine déserte, silencieuse, sans fin, la voie lactée trace, audessus des routes monotones de la terre, le chemin constellé qui mène à l'infini”. Cortot, citat de Auguste Mangeot, în „Concert privé de l'École Normale de Musique”, *Le Monde musical*, Paris, 41/7 (31.VII.1930), p. 272; republicat fragmentar în *George Enescu. Monografie*, p. 566-567 [567].

Desigur, un receptor neprevenit ar putea trata și în prezent cu un pic de nedumerire, dacă nu chiar cu oarecare mefiență, situația mai puțin obișnuită a unui adolescent de cincisprezece ani care și-a marcat ieșirea la rampă printr-un fel de suspin nostalgic proclamat simfonic, regizat după rețetă cel mai curent al epocii, și izvorât din nevoia mai degrabă bătrânească a fragedului său autor de a-și consola în public atât de timpuria înstrăinare față de adorabilele locuri natale. Totuși, sincerității demersului i se poate acorda credit tocmai în virtutea faptului că George Enescu a revenit în repetate rânduri, pe tot parcursul carierei sale componistice, la voința de a ipostazia în tonuri mai rafinate, mai mature, anumite elemente din sau întregul program care în *Poème roumain* a avut parte de o rudimentară concretizare. Astfel, elaborate incursiuni în peisaje muzicale nostalgice se consumă la sfârșitul anilor 1930, atunci când compozitorul a intrat în cel de-al șaselea deceniu de viață. Suita pentru vioară și pian *Impressions d'enfance* op. 28 (1938) cuprinde cea mai detaliată și cuceritoare evocare a copilăriei petrecute pe plaiurile moldovenesti. Cadrul nocturn deține și aici partea leului, incluzând practic întreaga jumătate secundă a suitei (pornind de la cântecul de leagăn, ce acționează efectiv ca o invitație spre visare, și până la furtuna din scena a noua). Psihicul artistului deja bătrân încearcă să se identifice aici cu însăși propensiunea panteistă a copilului de altădată. Cu un an înainte, Suita III pentru orchestră *Villageoise* op. 27 refăcuse și îmbogățise deja întregul concept programatic abordat pentru prima oară în *Poème roumain*, operând însă transportarea regresivă în cuibul rural românesc din perspectiva implicit asumată a vârstei adulte, ceea ce amplifică, în cazul acestui opus, cantitatea de nostalgie. Dar dincolo de aceste profilări declarat programatice, mirajul nocturn își infiltrează sugestiile inconfundabile chiar și în pagini neprogramatice (precum părțile lente ale tuturor simfoniilor, inclusiv ale celor două finalizate de Pascal Bentoiu, ale Octetului op. 7 și Dixtuorului op. 14, ale, practic, tuturor lucrărilor camerale post-œdipiene), așa încât până la urmă s-ar putea vorbi despre o veritabilă cantonare a esențelor enescianismului într-un „regim nocturn al imaginii”¹ sau într-unul al „serenadei neîntrerupte”².

Clopote

Regăsită în mai multe partituri emblematice, reminiscența clopotelor se detașează drept o metaforă cardinală a nocturnelor enesciene. Căci în ce anume dacă nu în faldurile ei sonore oscilatorii și în conotațiile ei mistice

¹ Vezi Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, trad. Marcel Aderca, Editura Univers, București, 1977 (ed. princeps: Bordas, Paris-Bruxelles-Montréal, 1969), p. 277-278.

² Parafrază după titlul faimoasei *Sérénade interrompue* a lui Debussy, pe care Vladimir Jankélévitch l-a elevat la rangul de concept estetic fundamental în muzica debussyistă (vezi *Debussy et le mystère de l'instant*, Plon, Paris, 1976¹, 2019²).

pașnice se putea distila mai bine acea clipă de grație în care crepusculul echilibrează forțele cosmice, îngemănând lumea penumbrelor cu cea a luminilor, făcând mai apoi loc hipnozei nocturne, când toată firea e sortită odihnirii în culcușul tainei? Pe lângă angajarea unor subtile *mimesis*-uri pianistice în slujba ecourilor clopoțite (în notoriul *Carillon nocturne*, ultima componentă a celor șapte *Pièces impromptues* op. 18, în hipnoticul *Andante molto espressivo* ce încheie Sonata pentru pian în fa diez minor op. 24 nr. 1, în partea mediană a Cvartetului II cu pian op. 30), clopotele se mai regăsesc integrate fizic în efectivul instrumental angajat de unele dintre marile lucrări simfonice enesciene¹: în panoul final al tripticului dantesc conturat de Simfonia III, ele se alătură celestei, glockenspielului, orgii și vocalizelor corului pentru a consfinți elevația paradisiacă; în finalul vastului, aproape autonomului poem simfonic care este partea mediană a Suitei Sătești op. 27, undulația feerică a unui „clopot de vecernie” proiectează înspre infinit stingerea treptată a atmosferei de mister vespéral; în ultimele măsuri ale Simfoniei V, câteva dangăte grave pregătesc intonarea, de către tenor, a poemului testamentar eminescian; dar și în tragedia lirică *Œdipe*, momentul crucial în care protagonistul își trăiește îndelung râvnita ajungere la poalele crângului sacru este marcat tot de patru bătăi de clopot. Consacrata dimensiune spirituală a evocatoarelor sonorități de clopote rămâne deci perfect sesizabilă și în cazul lui Enescu. De altfel, atribuirea unei asemenea conotații se dovedește justificabilă și de faptul că nu o dată compozitorul s-a autodefiniț drept „un mistic”², drept „un simplu și umil credincios”³ care a dorit să-și exprime fidelitatea față de cele „două divinități ale copilăriei” sale – pământul și religia – tocmai prin „transferarea” lor în muzică⁴.

Pe de altă parte, ar fi neîndoielnic simplistă explicarea clopotelor enesciene doar ca un simbolic material de recuzită împrumutat din sfera religiozității. Convocarea lor muzicală nu are loc nicidecum pentru a proclama vreun adevăr confesional. Căci, în muzică, raportul de forțe dintre „divinitățile” enunțate de Enescu este, de fapt, altul, mai degrabă inversat: ecourile afective propagate dinspre glia natală și credința strămoșilor săi se regăsesc indisolubil întrețesute în substanța muzicală tocmai pentru că, nefiind ele însele divinitățile suverane, slujesc în schimb unicei divinități ce-și poate pretinde omnipotența în universul enescian – nostalgia originilor, manifestată fie în sens

¹ După cum just sesizează și Alain Cophignon, în *George Enescu*, trad. Anca-Domnica Ilea, Editura Institutului Cultural Român, București, 2009 (ed. princeps: Fayard, Paris, 2006), p. 249-250.

² „Nu sunt superstițios, dar cred cu ardoare în Dumnezeu. Sunt un mistic”. Enescu, citat de Massoff, p. 2; *George Enescu. Interviuuri din presa românească*, p. 254.

³ „eu sunt un profund religios, cred, sunt un simplu și umil credincios, dar din cei mai fervenți, toate le fac cu credința și iubirea pentru El”. Enescu, citat de Marilina Bocu, în „De vorbă cu George Enescu”, *Vestul*, Timișoara, 7/1828 (25.XII.1936), p. 1 și 8; republicat în *George Enescu. Interviuuri din presa românească*, p. 313-315 [314-315].

⁴ „La terre et la religion ont été les deux divinités de mon enfance. J’y suis resté fidèle – en transposant”. Enescu, citat de Gavoty, p. 56 (fr) / 57 (ro).

personal, ca amintire a timpului vieții omului izvorând odată cu primele clipe ale copilăriei, fie în sens general, ca dor după timpul esențelor ancestrale generatoare de arhetipuri perene. Senzația indicibilă de timp suspendat, pentru a cărei declanșare artistică zvonul clopotelor reprezintă, în muzica lui Enescu, un ingredient atât de pregnant, poate fi foarte bine asociată cu acele porți de acces ale sacrului în lume – istorisirea mitică, actul ritualic, starea extatică. Alteritatea temporală prilejuită de clopotele enesciene ar putea fi însă la fel sau chiar mai bine asociată cu plonjonul anamnezic: apelând la straturile memoriei, cea îndepărtată și cea recentă, suprapunerea acestor sonorități hipnotice, în conjuncție cu fluidul micro-variațiilor ritmice, eterofonice și timbrale ce irigă fără întrerupere discursul enescian, determină nu atât acea așternere a încremenirii temporale îndeobște considerată semnalment al sacrului, cât mai degrabă reinventarea dinamică a fiecărei clipe. Din imperturbabilele dangăte ale clopotelor și non-repetitivele fluctuații ale germenilor motivici își ridică aripile Amintirea, ca o pasăre Phoenix deopotrivă mistuindu-se în uitare și renăscând din propria-i cenușă, repetându-și astfel la nesfârșit zborul planat peste timpuri.

Andante

Anunțasem că toate categoriile estetice pomenite alcătuiesc în muzica enesciană o „constelație”. Se întâmplă astfel pentru că ele nu apar nicicând izolate, ci se cheamă și se potențează reciproc. Iar factorul cel mai favorizant pentru răsărirea acestei constelații estetice se dovedește mai mereu lentoarea, motiv pentru care toate părțile sau secțiunile lente din opera lui Enescu au fost dintotdeauna și în unanimitate considerate realizările sale superlative. Ele exercită, prin pregnanța lor deosebită, un impact psihologic atât de puternic, încât de multe ori ajung să estompeze tot ceea ce le înconjoară, putând chiar da naștere impresiei că „creația enesciană este cu mărunte excepții un imens *adagio*”¹. Desigur, acestei generalizări, odinioară lansate de Cornel Țăranu, și încă adânc înrădăcinate în „folclorul” enescofil, i se poate demonstra lipsa de acuratețe în primul rând prin profilarea a ceea ce, într-o veche și literaturizantă exegeză, s-a identificat, pentru prima oară cu proeminență, drept dimensiune

¹ Cornel Țăranu, „Traiectorii enesciene”, *Tribuna*, Cluj, 10/33 (18.VIII.1966), p. 1, 7 [7]; eseu inclus în: „Enescu, un precursor”, *Lucrări de muzicologie*, vol. 2, Conservatorul de Muzică „G. Dima”, Cluj, 1966, p. 69-97 [75]; „Trăsături ale simfonismului lui Enescu”, *Muzica*, București, 6 (1967), p. 15-20 [17]; „Trăsături ale simfonismului lui Enescu / Caractères du symphonisme d’Enesco”, *Studii de muzicologie*, vol. IV: *Simpozionul Internațional de Muzicologie „George Enescu” 1967*, ed. Gheorghe Firca, Editura Muzicală, București, 1968, p. 323-330 [326] (ro) / 331-338 [334] (fr); și în volumul autorului, *Enescu în conștiința prezentului*, Editura pentru Literatură, București, 1969, p. 21.

prometeică și vulcanică a enescianismului¹, ulterior mai adecvat înțeleasă sub semnul amplitudinii monumentale² pe care Enescu a urmărit-o la fel de consecvent de-a lungul întregii sale creații. De fapt, dincolo de sesizarea evidentei lui domnii în partiturile de dimensiuni grandioase, curentul ordonator al tendinței monumentale chiar ajunge de multe ori să se infiltreze în sânul vibrațiilor lirice, direcționându-le nedezmințit înspre acele mari *allegro*-uri concepute ca încălecări ciclice finale. În plus, sentința mai sus citată ar fi trebuit, de dragul exactității, să vorbească despre creația enesciană ca despre „un imens *andante*”. Căci o simplă privire statistică, îndreptată doar asupra indicațiilor de tempo și de expresie preferate de Enescu pentru a desemna părțile sale lente, e de ajuns ca să poată fi postulată o anumită diferențiere de ethos între *adagio* și *andante*: o singură dată – și anume în Simfonia de cameră op. 33 – se cantonează Enescu de-a dreptul în *adagio* (iar anumite conotații funebre sunt desigur inevitabile în cazul acestui *opus ultimum*), în rest preferând, absolut fără excepție, mai ponderatul, mai puțin tensionatul, mai eufonicul *andante*.

Totuși, mai trebuie observat că, chiar și sub această formă blajină, lentoarea lirică are la Enescu insistente tendințe „expansioniste”; nu se mulțumește să fie conținută în sălașul ei consacrat (partea mediană), ci de acolo, din centralitatea ce rămâne totdeauna a ei, își „contaminează” împrejurimile. Adică: fie se contopește într-un întreg afectiv cu partea inaugurală, pe care o transformă într-o cvasi-lentoare pregătitoare pentru introspecția și mai adâncă prilejuită în partea mediană; fie, atunci când e împresurată de două mișcări rapide, compensează prin pregnanța sporită a capacității sale de a „bântui” motivic și expresiv îndeosebi apoteoza ciclică din partea finală, chiar subminându-i pe alocuri potențialul concluziv; fie, în trei cazuri cu totul excepționale, lentoarea devine ea însăși apoteoză ce imprimă dezvoltării culminative din partea finală o atmosferă introvertită, ajungând să conducă astfel forma unei întregi sonate instrumentale (Sonata I pentru pian op. 24 nr. 1), a unei simfonii întregi (Simfonia III op. 21), precum și a unui act întreg din *Œdipe* (actul IV).

*

Toate însemnările de mai sus ar trebui înțelese ca niște preliminarii pentru demersuri analitice de sine stătătoare, cu un caracter mai aplicat. A avut loc aici doar cartografierea impresionistă a unui teritoriu cu multe și adânci cotloane, cu largi orizonturi mișcătoare. Îndelungi deambulări și popasuri se mai pot consuma prin ținuturile lirismului enescian, iar harta ideilor-busole ar putea arăta astfel:

¹ Vezi George Bălan, „Enescu vulcanicul”, *Contemporanul*, București, 15/14 (7.IV.1961), p. 6.

² Vezi Pascal Bentoiu, „Aspects du monumental dans l’œuvre d’Enesco”, trad. Annie Bentoiu, *Muzica*, București, 1 (1990), p. 6-36

Categoria estetică	Realizarea ei muzicală	Efectul ei poetic
<i>memoria</i> , prelungirea și înglobarea trecutului în prezent	subtilitatea maximă a întrețeserilor ciclice, practicată de Enescu de la un capăt la altul al creației sale	sentiment al timpului continuu (posibil de a fi înțeles prin corespondență cu filozofia bergsoniană a duratei)
<i>onirismul</i> , nu în sensul de vis profund, ci de <i>reverie</i> , de visare cu ochii deschiși	procese de scriitură frecvent evazive și derutante (de ex.: împăienjeniri eterofonice)	sentiment al imponderabilității și al imersiunii într-o altă dimensiune
<i>Melancolia</i> și <i>nostalgia</i> (afecte înțelese de Enescu în sens autohtonist, ca <i>dor</i>)	potențarea superlativă a doinirii, a stilului recitativic <i>parlando rubato</i>	sentiment poetic al spațiului, al peisajului (posibil de a fi înțeles prin corespondență cu filozofia blagiană a spațiului mioritic)

„constelație estetică” manifestată cel mai pregnant în părțile sau în secțiunile lente ale creației enesciene, unde poartă, de cele mai multe ori, conotațiile – implicit sau explicit programatice – ale *pastoralului vesperal și/sau nocturn* (frecvent amprentat religios de către *reminiscenta clopotelor*)

SUMMARY

Vlad Văidean

Short voyage into the aesthetics of Enescian lyricism

I plead for interpreting the idiom of “Enescianism” in a trans-stylistic key, that is, through the prism of a “constellation” of aesthetic categories – memory, reverie, *dor* (longing), evening and/or nocturnal pastoral, the sound of bells – that imprint a unique, typical Enescian model on the sense of musical time and space. They form a “constellation” because they never appear in isolation, but call upon and enhance each other. And the most conducive to the emergence of this “constellation” are the slow parts or sections in Enescu’s music.

Ce se află la confluența dintre muzica contemporană și teatrul *nō* japonez?

Ioana Bîgu

Teatrul *nō* japonez poate fi înțeles pe deplin de către un privitor familiarizat cu simbolistica elementelor care apar în desfășurarea acestuia, și care totodată posedă cunoștințe temeinice de literatură și muzică¹. Punerea lui în scenă e similară cu un ritual: măștile, confecționate cu o mare pricepere meșteșugărească, expresive și sugestive pentru fiecare personaj prezent, sunt însoțite de costume, croite din materialele cele mai de preț²; tipul de recitativ folosit (*utai*) amintește de o ceremonie cu caracter solemn în care, după cum spune maestrul Zeami, unul dintre fondatorii teatrului *nō*, „inima joacă zece, corpul șapte”³, marcând astfel o indicație de a exprima sentimentele într-un mod cât mai discret, mascând pe cât posibil orice afect⁴. Ca multe dintre moștenirile unei culturi, spectacolul din teatrul *nō* japonez este păstrat într-o formă cât mai apropiată de cea catalogată drept „tradițională”, însă componentele sale pot deveni sursă de inspirație pentru artiști precum Ryoko Aoki, o interpretă care reușește cu dibăcie să realizeze un melanj între tradiție și modernitate, expunând în spectacolele sale o fuziune între *utai* și muzica contemporană⁵. Este singura profesionistă din lume care pune în scenă astfel de creații – pornind de la premisa că poate reinterpretă într-o viziune contemporană această formă de recitativ – și nu admite ideea că noile genuri inspirate de cele vechi ar reprezenta un prejudiciu adus tradiției⁶.

Scurtă istorie a teatrului *nō* japonez

Teatrul din Japonia este unic pe continentul asiatic prin faptul că, la momentul actual, încă se pun în scenă reprezentații cât mai apropiate de forma lui originală, păstrându-se elementele inițiale, precum indicațiile scenice

¹ Karl Heinrich Ruppel, „Teatrul în Japonia”, <https://www.scribd.com/document/320615374/Teatrul-in-Japonia>, accesat pe 15.05.2023, p. 2.

² Ruppel, p. 2.

³ Ruppel, p. 2.

⁴ Ruppel, p. 2.

⁵ *** „Ryoko Aoki – Noh singer”, <https://ryokoaoaki.net/en/>, accesat pe 5.09.2023.

⁶ Sophie Hacsek, „Japanese lady found alternative ways that led to Hungarian composer – interview with Ryoko Aoki”, <https://arthereartnow.com/2019/09/10/japanese-ladys-alternative-ways-led-to-hungarian-composer-interview-with-ryoko-aoki/>, accesat pe 27.09.2023.

și costumele utilizate. Scenotehnica teatrului japonez a evoluat mai timpuriu decât cea a teatrului european, în anii 1700 existând deja scena rotativă, trapele și efectele complexe de lumini¹.

Cele mai cunoscute tipuri de teatru japonez sunt *kabuki* (combinație între spectacol dramatic și dans, unde costumele extravagante și machiajul proeminent ies cu ușurință în evidență)², *nō* (gen în care pantomima, muzica, dansul, recitativul se contopesc într-un mod armonios)³ și *bunraku* (teatru de păpuși)⁴. Inclus în patrimoniul UNESCO, *nō* este o formă de artă japoneză veche de peste șapte secole, care combină dansul și teatrul și are la bază o poveste tradițională, narată de o ființă supranaturală, metamorfozată într-un erou. În reprezentație sunt folosite măști, costume și alte recuzite care îi ajută pe actori – totodată buni muzicieni și dansatori – să se exprime și să facă spectacolul atractiv și original⁵. În timp ce măștile distinctive înfățișează personaje precum fantome, domnițe, zeițe și diavoli, emoțiile sunt exprimate în mare parte prin versiuni stilizate ale unor mișcări obișnuite, iar textul descrie într-un mod însuflețit oamenii din secolele XII-XVI⁶. Piesa de teatru se joacă pe o scenă pătrată (*butai*), deschisă în trei direcții, pe peretele din spate fiind pictați pini, o „reminiscentă a timpurilor în care *nō* se juca în aer liber”⁷. În acest loc stă ansamblul instrumental, care este compus de obicei dintr-un flaut și trei tobe: de șold, de umăr, cu bețe⁸. Cei care participă la acțiune sunt *shite* (protagonistul), *waki* (actorul din rol secundar), *kyogen* (comedianții)⁹. Textul recitat în spectacol este într-o japoneză arhaică, fiind necesar ca publicul să urmărească în paralel într-o carte traducerea acestuia în japoneza modernă¹⁰.

Puternic influențat de șintoism și budism, dar și de ritualurile, dansurile șamanice primitive, credințele, muzica, răspândite în Asia de nord-est¹¹, *Nō* reprezintă poate una din cele mai distinse forme ale artei dramatice japoneze,

¹ ***, „Theatre”, <https://www.britannica.com/art/theater-building/Japan>, accesat pe 15.09.2023.

² Ruppel, p. 5.

³ Ruppel, p. 1.

⁴ Faubion Bowers, *Japanese theatre*, Charles E. Tuttle Company, Rutland, Vermont & Tokyo, 1974, p. 23.

⁵ ***, „Nōgaku theatre”, <https://ich.unesco.org/en/RL/nogaku-theatre-00012>, accesat pe 10.05.2023.

⁶ Nōgaku theatre.

⁷ Ruppel, p. 1.

⁸ ***, „Encounters with a Japanese Ghost”, <https://www.wfimc.org/news-media/encounters-ancient-japanese-ghost>, accesat pe 1 septembrie 2023.

⁹ Ryoko Aoki, Noriko Koide, Noriko Baba, „Study of Noh chanting (Utai) for composers – Introduction”, http://ryokoaki.net/study_e/introduction.html, accesat pe 1.09.2023.

¹⁰ Ruppel, p. 2.

¹¹ ***, „Teatru japonez”,

https://koaha.org/wiki/Teatro_giapponese?fbclid=IwAR2fxRvuuctveWk7CrXg-6XEo8jnKoVoFIJi6vowSeabAMwhQ3sig2epLUE#cite_note-1, accesat pe 28.09.2023

scenele pe care se joacă fiind tot mai greu de găsit¹, iar publicul, deloc numeros, fiind format în general din oameni în etate². Scopul principal al teatrului *nō* nu se rezumă la a expune o simplă povestire, urmărind un fir narativ, ci mai degrabă la a prezenta prin diverse mijloace artistice un spectacol sincretic complex, a cărui înțelegere profundă este condiționată de interpretarea corectă a celor mai mici gesturi și detalii (o simplă lovitură cu palma peste genunchiul ridicat reprezintă un mod de a exprima o emoție interioară)³. De asemenea, decorul de o mare simplitate nu se modifică pe parcursul piesei, schimbarea locului acțiunii fiind sugerată prin deplasarea interpretului într-un alt loc pe scenă sau prin mutarea puținelor obiecte de recuzită. Toată această economie de mijloace mută reflectorul pe prestația actorului, el având rolul de a reda elementele sugestive din piesa respectivă⁴. Interpretul de *nō* este „...om și lume într-un singur tot. Nimic nu este direct și concret, totul este abstracțiune și simbol”⁵.

**Este important să fii într-o continuă prefacere⁶ –
proiectul lui Ryoko Aoki și îmbinarea *utai* cu muzica contemporană**

În tratatul *Fushikaden - Transmiterea florii prin efecte și atitudini*, scris de Zeami, este cristalizată estetica teatrului *nō*, afirmându-se totodată că „Este important să fii într-o continuă prefacere”. Acest citat reprezintă un îndemn către interpreții de *nō* de a nu sta pe loc, de a fi într-o permanentă transformare, păstrându-și vii prestațiile. În societatea actuală *nō*, lucrurile nu sunt în totalitate conforme cu această idee, după cum afirmă Ryoko Aoki într-un interviu⁷.

Din anul 2010, aceasta conduce un proiect denumit „Noh X Contemporary Music”, care are rolul de a impulsiona compozitori să scrie piese în care să includă și *utai* (interpretat de ea). Până acum s-au compus aproximativ 60 de lucrări semnate, printre alții, de Noriko Baba, Mikel Urquiza, Diana Rotaru, Peter Eötvös, Toshio Hosokawa, Stefano Gervasoni, José María Sánchez-Verdú. Artista a debutat în anul 2013 la Teatrul Real de Madrid, în opera lui Wolfgang Rihm, *Cucerirea Mexicului*, în rolul Malinchei. În anul 2016, a concertat cu ansamblul *2e2m* în Paris, având un rol în *Nopera AOI*, compusă de Noriko Baba, iar în 2017 a interpretat două lucrări compuse pentru ea: *Două suflete*, de Federico Gardella și *Fecioara de pe mare*, de Toshio Hosokawa. Printre festivalurile la care a participat se numără *Asia-Pacific Weeks Berlin*, *Bartok Festival Szombathely*, *Xenakis Festival* în New York și

¹ Ruppel, p. 1.

² Hacsek.

³ Ruppel, p. 2.

⁴ Ruppel, p. 2-3.

⁵ Ruppel, p. 3.

⁶ Hacsek, “It’s important not to stay.”

⁷ Hacsek.

*Takefu International Music Festival*¹. Activitatea lui Ryoko se desfășoară cu precădere în Europa, întrucât în Japonia există o secție de muzică modernă prea obscură pentru ca să poată fi deschisă publicului larg².

Ryoko Aoki nu este prima persoană care a văzut potențialul în combinarea muzicii contemporane cu *nō*. În perioada 1960-1970, Hisao Kanze, interpret de *nō*, a colaborat cu artiști ai altor genuri, dar și cu diverși compozitori consacrați, precum Tōru Takemitsu, Joji Yuasa, Toshi Ichianagi, însă rezultatul final a constat în niște lucrări în care actorii din *nō* dansau în timp ce se cânta muzică contemporană³. Artista a abordat diferit subiectul, scopul ei fiind acela de a se folosi de *utai* pentru a crea ceva nou, nicidecum de a alătura pur și simplu muzica contemporană și teatrul *nō*⁴.

Fiind atrasă de *nō* încă din copilărie, dar în același timp și de balet, pe care ea îl percepea drept o practică pur vestică, Ryoko a început să frecventeze cursuri de *nō* organizate de școala la care mergea. Talentul său artistic a fost remarcat de profesori, prin urmare a fost impulsionată să se înscrie ulterior la Universitatea de Arte din Tokyo, fiind singura fată care studia teatrul *nō*. Acolo, intenția tinerei era să colaboreze cu studenți de la alte secții și să facă un spectacol mai complex, pornind de la practicile folosite în *nō*, însă a realizat că majoritatea colegilor proveneau din familii în care *nō*-ul era practicat și studiat cu rigurozitate, și că ei preferau să perpetueze ideea de puritate a genului, de păstrare a lui în limite stricte, considerând că vor distruge tradiția acestuia dacă îl vor combina cu alte forme de artă⁵. După absolvirea Universității din Tokyo, Ryoko a decis să își continue studiile la o universitate din Londra, unde unul dintre scopurile ei era să aprofundeze noțiuni despre acest tip de teatru, nu doar să îl execute⁶. Pentru ea, faptul că nu a provenit dintr-o familie în care se studia teatrul japonez a reprezentat un avantaj⁷, iar astfel a putut să își manifeste creativitatea în spectacolele pe care le-a creat.

Un moment crucial în cariera sa a fost întâlnirea cu compozitorul Joji Yuasa, care i-a prezentat o compoziție pentru *utai* și instrumente „vestice” denumită *Zăpadă căzând*. Dorind să-și asculte lucrarea din nou, Yuasa i-a propus lui Ryoko să interpreteze partea de *utai*, moment în care aceasta a avut revelația că poate combina forma de cânt cu instrumente care nu erau incluse

¹ *** „Ryoko Aoki – Noh Singer and Performer”, <https://jolted.art/ryoko-aoki/>, accesat pe 15.09.2023.

² *** „Ryoko Aoki – It’s because there is a tradition in Noh that I can challenge it”, *SIGMA meets SEEKERS 2*, toamna 2014, <https://www.sigma-sein.com/en/seekers/ryokoaoki/>, accesat pe 17.05.2023.

³ Hacsek.

⁴ *** „A Contemporary Music Concert in the City Where the *Everyday Becomes a Journey*. A new way to present Japan's cultural inheritance of noh theater”, <https://6mirai.tokyo-midtown.com/en/interview/136/>, accesat pe 26.09.2023.

⁵ Ryoko Aoki – It’s because there is a tradition in Noh that I can challenge it.

⁶ A Contemporary Music Concert in the City Where the *Everyday Becomes a Journey*. A new way to present Japan's cultural inheritance of noh theater.

⁷ Ryoko Aoki – It’s because there is a tradition in Noh that I can challenge it.

în mod tradițional într-un spectacol *nō*, și că sonoritățile acestora se pot contopi într-un mod inedit¹.

Deși *utai* este de regulă acompaniat de *ohayashi* (ansamblu de instrumente tradiționale japoneze), în piesele interpretate de Ryoko acesta este înlocuit de orchestra simfonică sau de o formație instrumentală europeană². Rezultă un mix între *utai* și muzica vestică, creând contextul potrivit în care oamenii din întreaga lume pot lua contact cu aceasta formă de recitativ³, șocul cultural fiind atenuat de familiaritatea creată de prezența unor instrumente pe care ei le cunosc.

Pe măsură ce artista a colaborat cu mai mulți compozitori, ea a realizat că, în anumite cazuri, este dificil să se adapteze expresiei pe care aceștia o sugerează, fiind involuntar fidelă tradiției legate de teatrul japonez. Prin urmare, afirmă că:

Oricât de mult aș încerca să caut expresia pe care ei o doresc, o parte din ea va deveni întotdeauna *nō*. Tradiția japoneză *nō* se află inexorabil în mine. Nu pot fi decât eu însămi și nu altcineva. Uneori simt că nu pot merge mai departe, dar continui să o fac, deoarece eu am fost cea care a pus bazele acestui proiect, așa că vreau să continui ceea ce am început.⁴

Una dintre dificultățile reprezentate de integrarea cântului din teatrul japonez într-un nou gen care să includă și muzica contemporană a constat în faptul că, în *nō*, nu există o partitură care să poată fi citită cu ușurință de un muzician școlit în vest, întrucât textul din *utai* este în limba japoneză, iar sistemul de scriere a sunetelor este complet diferit⁵. Deși există *utaibon* (cărți de cânt *utai*)⁶ cu notații muzicale (care însă nu indică înălțimea notei sau durata sa, pentru că nu sunt definite ca în muzica vestică), acestea nu sunt des folosite, iar linia melodică este transmisă de la maestru la discipol⁷. De asemenea, în *utai* există niște inflexiuni ale vocii asemănătoare cu apogiaturile,

¹ A Contemporary Music Concert in the City Where the *Everyday Becomes a Journey*. A new way to present Japan's cultural inheritance of noh theater.

² A Contemporary Music Concert in the City Where the *Everyday Becomes a Journey*. A new way to present Japan's cultural inheritance of noh theater.

³ A Contemporary Music Concert in the City Where the *Everyday Becomes a Journey*. A new way to present Japan's cultural inheritance of noh theater.

⁴ Ryoko Aoki – It's because there is a tradition in Noh that I can challenge it, "However much I try to seek the expression they are looking for, a part of it will always become Noh. The Japanese tradition of Noh is inexorably within myself. I can only be myself and not anyone else. At times I feel I can't go any further, but I keep going as it's because of me that I gave birth to this, so I want to keep pushing myself."

⁵ ***, „Noh Terminology – Utaibon”,

<https://db2.the-noh.com/edic/2009/09/utaibon.html>, accesat pe 20.09.2023.

⁶ Noh Terminology – Utaibon.

⁷ A Contemporary Music Concert in the City Where the *Everyday Becomes a Journey*. A new way to present Japan's cultural inheritance of noh theater.

care reprezintă un avânt către nota principală¹. Aceste inflexiuni nu pot fi surprinse cu acuratețe de către notația muzicală standard, fapt ce îngreunează redarea lor de către o persoană obișnuită cu modul occidental de a cânta o piesă, care presupune interpretarea cu acuratețe a unor înălțimi bine definite. În *utai* se folosesc anumite scări melodice și se păstrează raportul între intervale, însă la fiecare spectacol interpretul are libertatea de a cânta sunetele mai sus sau mai jos în comparație cu ultima prestație, atâta timp cât diferența între versiuni nu este ușor sesizabilă².

Pentru a facilita înțelegerea *utai*, Ryoko Aoki a scris un ghid adresat în special compozitorilor, în care explică această formă de recitativ, făcând o paralelă între conținutul din *utaibon* și o transcriere aproximativă a înălțimilor și duratelor³:

Figura 1 – Notația tradițională (stânga), urmată de precizarea conturului melodic aproximativ și de transcrierea pe portativ a notelor⁴
Exemplu reprodus cu permisiunea autorului

În stânga apare textul în limba japoneză, însoțit de micile linii orizontale care reprezintă notația muzicală (*goma-ten* și *goma-setsu*)⁵. Acestea îi

¹ A Contemporary Music Concert in the City Where the *Everyday Becomes a Journey*. A new way to present Japan's cultural inheritance of noh theater.

² Ryoko Aoki, „Study of Noh chanting (Utai) for composers – About Utai”, http://ryokoaoki.net/study_e/about.html, accesat pe 1.09.2023.

³ A Contemporary Music Concert in the City Where the *Everyday Becomes a Journey*. A new way to present Japan's cultural inheritance of noh theater.

⁴ Ryoko Aoki, „Tomoe”, <http://ryokoaoki.net/study/pdf/tomoe.pdf>, accesat pe 26.09.2023.

⁵ Noh Terminology – Utaibon.

sugerează interpretului direcția în care trebui să conducă linia melodică, respectiv durata notei. Varianta simplificată apare în portativul cu trei linii, ce arată notele joase, medii și înalte (pentru ambitusul interpretului). Conturul melodic este indicat printr-o linie frântă, iar punctele care apar pe aceasta arată locul în care cântărețul va articula silaba¹. Pe portativul cu cinci linii sunt transcrise valorile de note și înălțimile lor.

În practică, apar momente în care înțelegerea parțială a cântului creează confuzie sau în care compozitorii își doresc să obțină noi efecte pornind de la inversarea unui principiu bine cunoscut de către un interpret de *nō*. Spre exemplu, unul dintre compozitorii cu care a colaborat Ryoko de-a lungul timpului i-a cerut să scoată în evidență tocmai acea „apogiatură” care precede nota principală, pe care se oprește un interpret obișnuit de *nō*, și nu viceversa, cum ar fi fost natural. Alteori, compozitorii insistă asupra unui aspect al cântului pe care ei îl consideră special și ofertant. La repetițiile pentru premiera lucrării *Hacia La Luz* a compozitorului spaniol José María Sánchez-Verdú, Ryoko a fost rugată de către acesta să evidențieze un tip de vocalizare specifică *utai*, care sună ca un *vibrato* continuu și care în mod normal ar fi fost straniu de executat de către un cântăreț din Occident². Atunci când se ivesc astfel de situații provenite dintr-o abordare diferită, venită din partea compozitorului, interpreta își dă seama de cum se raportează acesta la *utai*, ce îi atrage atenția mai exact și, mai important, observă lucruri pe care nu le-a sesizat până atunci³.

Un exemplu de scriere a unei partituri pentru voce *nō* și flaut bas este ilustrat în Figura 2 – debutul piesei *Chant II* din *Trois Chants Noh*, compusă de Valerio Sannicandro. Partea interpretului de *nō* e transcrisă pe o linie orizontală pe care sunt notate fragmente de portativ cu cinci linii, la începutul cărora e scrisă fie cheia *sol*, fie cheia *fa*. Pe aceste fragmente de portativ apar niște note cu rolul de a ghida interpretul, sugerându-i care ar trebui să fie înălțimea notei de pe care pornește. În măsura a doua, după fragmentul de portativ care are cheia *fa* și nota de bază *si*, apare doar desenul melodic, indicându-i vocalistului cum ar trebui să ornameze melodia. Notele fără înălțimi definite sunt scrise cu „x”.

În piesă există un dialog între voce și flaut bas, care se desfășoară pe două planuri: pe de-o parte, cel al schimbului de replici între vocalist și flautist, cel din urmă recitând într-un mod sumbru textul, în timp ce suflă în instrument, și, pe de altă parte, cel al imitației efectelor specifice *utai*, flautistul având pasaje în care utilizează „apogiatura” (doar că de data aceasta pornește de pe o notă mai înaltă și face un salt descendent, invers față de cum se întâmplă în *utai*). De asemenea, de cele mai multe ori, silabele cântate de

¹ Study of Noh chanting (Utai) for composers – About Utai.

² A Contemporary Music Concert in the City Where the *Everyday Becomes a Journey*. A new way to present Japan's cultural inheritance of noh theater.

³ A Contemporary Music Concert in the City Where the *Everyday Becomes a Journey*. A new way to present Japan's cultural inheritance of noh theater.

SUMMARY

Ioana Bîgu

What is emerging at the confluence of contemporary music and Japanese *nō* theatre?

Japanese *nō* theatre has a tradition of over seven centuries, and the practices used are preserved with great rigour by those who stage it. Over time, some artists have found that elements of *nō*, such as *utai* (a specific form of singing), have the potential to be integrated and adapted into other artistic fields, the result in some cases being innovative while retaining an archaic feel. Among those artists is Ryoko Aoki, who since 2010 has been leading a project called *Noh X Contemporary Music*, which encourages composers from around the world to write pieces that incorporate *utai*. It is not easy for a Western-educated composer to decipher and understand *utai*, as the Japanese score does not offer much guidance relevant to Westerners. However, even the moments when the composer has only partially understood some aspect of this type of singing are an opportunity to reveal facets of this form of artistic expression.

INTERVIURI

Un dialog cu dirijorul Tiberiu Soare

Andra Apostu



Tiberiu Soare este dirijor al Operei Naționale din București și unul dintre cei mai fini observatori ai fenomenului muzical actual în contextul societății și culturii de azi.

Un dialog captivant cu un interlocutor pasional dar și riguros documentat nu doar în domeniul în care activează, acest material poate fi un manifest pentru artă, cultură, societate din secolul XXI.

Andra Apostu: Stimate domnule Tiberiu Soare, ați fost în linia întâi a promovării muzicii noi în general și românești în special, și mă gândesc aici la perioada în care ați dirijat ansamblul Profil. Cum a fost lucrul cu acest ansamblu, modular, adaptabil, mereu în schimbare?

Tiberiu Soare: În general formațiile de muzică de avangardă au o structură modulară, cum ați spus. Activitatea mea de bază în ceea ce privește muzica nouă - nu numai românească, pentru că am interpretat și compozitori de diverse naționalități - a avut o pondere mai pronunțată la conducerea ansamblului Profil. Este o formație axată aproape exclusiv pe muzica timpurilor noastre, muzica secolului al XX-lea și începutul celui de-al treilea mileniu. Primele concerte cu ei le-am dirijat chiar de la înființarea lor, prin 2003. Existau niște burse acordate de sponsori care se îndreptau către tinerii compozitori. Prin fiecare concert pe care îl realizăm încercăm să facem profilul unuia sau

mai multor tineri compozitori. De aceea a și fost numit „Profil” de către fondatorul Dan Dediu, era în virtutea misiunii pe care și-o asumase această formație de muzică nouă la apariția ei. Ideea de bază a pornit de la încurajarea creației printre tinerii compozitori și aducerea în fața publicului a creației acestora. Evident, după aceea sfera de interes s-a extins, am cântat și lucrări de „largă circulație” din repertoriul de avangardă...

Am avut ocazia să dirijez și alte formații în formule similare, cum ar fi formația Archaeus. O experiență interesantă am avut-o și la Cluj cu o formație de acest gen, nedenumită, în timpul pandemiei, alături de muzicieni din Filarmonică și din Academia de Muzică „Gheorghe Dima” din Cluj- Napoca am adus un omagiu regretatului compozitor Cornel Țăranu, pe atunci încă în viață. Am realizat un CD în studioul Academiei de Muzică cu lucrările sale și ale discipolilor acestuia. Eram toți muzicieni entuziaști, membri ai filarmonicii și ai corpului profesoral din Cluj care voiau să își continue într-un fel sau altul activitatea, o acțiune dezinteresată din multe alte puncte de vedere. De asemenea, am avut oportunitatea cu sprijinul ICR-ului la Stockholm să lucrez cu o formație ad-hoc, formația N-Musik (de la Neue Musik). A fost un proiect de prezentare în concert a creațiilor compozitorilor-femei din România: Violeta Dinescu, Doina Rotaru, Maia Ciobanu etc.

Și pentru că m-ați întrebat cum e lucrul cu aceste formații atipice... Un dirijor, indiferent dacă are de realizat o partitură barocă, clasică sau de avangardă ș.a.m.d. își adaptează modul de lucru la circumstanțele respective, la modul în care e alcătuită orchestra, la exigențele repertoriului, nu există două sesiuni de lucru identice. Un aspect inedit ar fi că atunci când ai de-a face cu formații cu pondere redusă (până în 15 oameni), lucrul este foarte meticolos și aplicat pe detalii pentru că ne permitem acest lux. Avem un număr limitat de „voci” în partitură și atunci atenția pe care o acordăm fiecărui semn grafic pe orice parametru este mult mai mare.

A.A.: Ce face un dirijor când studiază la masa lui de lucru?

T.S.: La masa de lucru aplici diferite tehnici de analiză, unele învățate la conservator, altele sintetizate din experiențe și discuțiile cu alți colegi și până la urmă fiecare dirijor își găsește o modalitate de interacțiune cu partitura, nu poți pur și simplu să o citești de la cap la coadă o dată sau de două ori și să spui că ai studiat-o. E clar că trebuie să treci de la faza de culegere de informații din textul tipărit la faza de „înțeles”. Este echivalentul extragerii releveului din plan în scopul realizării unui edificiu, în cazul de față, un edificiu sonor.

A.A.: Sună foarte personal, se creează o relație aproape intimă cu partitura.

T.S.: E foarte personal, meseria dirijorului este să studieze partituri pentru că nu ai un instrument la dispoziție cu care să încerci lucruri, să experimentezi, să revii cu observații și apoi iar să încerci. Nu poți împlini cercul ternar de *observație – raționament – experiment*. Toate experimentele sunt mentale. Prin aceste șlefuiiri mentale repetate încerci să îți imaginezi cum va suna muzica respectivă. După care, la prima repetiție mergi în fața formației

(de oricare fel ar fi ea), și suprapui imaginea pe care ți-ai creat-o cu ajutorul unui efort mental de analiză și de citire a partiturii, cu ceea ce se întâmplă în realitate.

Contează foarte mult detaliile când lucrezi cu muzica de avangardă pentru că în general compozitorii, începând cu a doua jumătate a secolului XX au început să dea o mai mare importanță notației, structurilor de tip semiotic (că tot vorbeam de Cornel Țăranu, Aurel Stroe sau în zilele noastre, Mihai Măniceanu, de pildă). Notația este extraordinar de importantă pentru că în afară de indicații îți poate sugera anumite căi de interpretare a muzicii respective. Există un fel de logică internă în partiturile bine scrise – de fapt, așa recunoști o partitură bine scrisă – are o coerență, e un sistem de sine stătător. Indiferent cât de diluată sau densă ar fi muzica respectivă, cumva ajungi să crezi conexiuni între elementele aflate în partitură. Bineînțeles, pentru asta trebuie să și poți să le discerni, o altă discuție care ține de pregătirea cuiva pentru a fi dirijor sau nu. Dar odată ce ai identificat elementele respective totul devine un joc cu mărgele de sticlă (cum a spus Herman Hesse), începe un fel de artă combinatorie prin care încerci să conferi sensul cât mai apropiat de ce speri tu că ar fi avut compozitorul în minte, îi fixezi o direcție partiturii respective.

Idealul acesta este, subliniez, unul asimptotic, adică niciodată nu ne vom putea suprapune perfect cu viziunea interioară a conștiinței compozitorului. Țasta e un dat ce trebuie asumat din start.

A.A.: Ajută să discuțați cu compozitorul înainte de a începe lucrul sau chiar pe parcursul repetițiilor, atunci când se poate?

T.S.: De foarte multe ori ajută pentru că notația muzicală nu reprezintă un sistem fără rest. Mereu există un loc de dubiu, îmi vine acum în minte teoria incompletitudinii a lui Kurt Gödel, notația muzicală nu se sustrage nici ea acestei teorii. Oricât de complet ar fi un text muzical, mereu va exista un rest prin care pot apărea multiplele înțelesuri. Sau neînțelesuri. Și atunci, discuția cu un compozitor poate deveni lămuritoare. Uneori am întâlnit compozitori nu foarte experimentați – am dirijat inclusiv lucrări de licență, ba chiar și lucrări ale studenților compozitori – discuțiile erau lămuritoare de ambele sensuri, pe de o parte eu înțelegeam ce vor dar îmi și permiteam să le ofer anumite sugestii în privința obținerii unei eficacități sporite în notația muzicală. La urma urmei, la modul ideal, o partitură trebuie să se dezvăluie unui cititor atent fără a avea nevoie de explicații verbale. În istoria muzicii sunt atâtea și atâtea detalii, te documentezi citind diverse surse, în special cele biografice, dar de fapt partiturile nu ar trebui să aibă nevoie de acest sprijin. Aceste documentări pot fi lămuritoare doar în anumite contexte, dar e greu să nu cazi în anecdotie, există riscul falsului mai mult sau mai puțin conștient în relatări, etc.

De aceea eu am evacuat această problematică a diverselor documentări din diverse surse, am ieșit din acest hățiș, mi-am asumat ca interpret, ca hermeneut că niciodată nu mă voi putea ralia sută la sută cu viziunea expresă a compozitorului din momentul când a scris lucrarea

respectivă. Odată asumat acest lucru, strădania ta de a ajunge în punctul respectiv constituie existența de zi cu zi.

Există un mic secret aici, să nu te așezi niciodată pe tine înaintea partiturii, cum se întâmplă uneori cu numele mari, ascuți pianistul X și auzi prea mult din pianistul X și prea puțin din partitura autorului. Ori treaba unui dirijor este să se asigure de păstrarea unui anumit grad de puritate când ne raportăm la textul scris. Suntem printre pușinii apărători ai textului scris. Dar a te pune stavilă împotriva arbitrariului sau a tradițiilor prost înțelese, de multe ori poate să însemne o corvoadă; meseria de dirijor nu are numai părți spectaculoase.

Și dacă adăugăm prejudecățile acestor elemente, instilate prin tradiții prost înțelese, preluate fără a fi gândite, dacă punem lucrurile astea cap la cap, din când în când meseria de dirijor poate fi dură în anumite aspecte; nu dură în relațiile cu ceilalți, cât dură prin prisma voinței de a-ți păstra linia pe care ți-ai impus-o. Și hai să o spunem și pe asta, presupune și o mică doză de încăpățănare. Eu sunt aici ca să apar ce a scris omul acela. Eu, uneori, ca să mai detensionezi atmosfera de la repetiții le spun „haideți să cântăm întâi cum a scris-o el și dacă nu ne place, îl ajutăm”. Și vorbim de compozitori cum ar fi Brahms, Puccini sau Beethoven. Și de multe ori rezultatul este îmbucurător pentru că muzicienii din orchestră, alături de mine, capătă o viziune proaspătă, *al fresco*, a partiturii respective, neîmpovărată de zgura care s-a adunat în secole sau decenii de interpretare.

A.A.: Cum procedați cu „tradiția” din operă? Cu acele lucruri care se fac așa de secole dar care, de fapt, nu sunt așa scrise în partitură?

T.S.: Eu mă consider dirijor de operă, sunt dirijor de operă. Este o chestiune mult discutată asta cu *tradiția*. Aceasta este ținută la mare stimă și chiar se știe că anumite lucruri, anumite opere de Verdi sau Puccini sunt interpretate „așa” pentru că acel mare maestru sau acea mare soprană sau acel mare tenor a făcut asta la un moment dat și lucrul s-a dovedit a fi de foarte mare efect. Acum, eu sigur că am stat și am gândit lucrurile acestea atunci când am intrat serios în repertoriul de operă, asta se întâmpla acum vreo 20 și ceva de ani, și am ajuns la o concluzie care poate părea dezarmant de simplă. Și anume că tradiția reprezintă un răspuns la o problemă care a fost uitată de mult timp. Problema respectivă a fost rezolvată la un moment dat de o minte strălucitoare din punct de vedere interpretativ sau de o intuiție fulgurantă a cuiva pe scenă, lumea a adoptat acea manieră care funcționează de fiecare dată și atunci lucrurile au fost luate ca fiind de la sine înțelese. Multă lume e surprinsă când le ceri să cânte exact cum scrie. Și de câteva ori, iar asta se întâmplă cu începătorii, fie ei soliști ori dirijori, când devii prea riguros în respectarea orbească fără spirit a textului, a literiei, dai de problema inițială și realizezi „aha, de-asta se făcea acel lucru...”. De aceea tradiția e un lucru foarte bun atâta vreme cât izvorăște din înțelegerea problemei, să înțelegi de ce e aplicată soluția respectivă. Așa-numita licență de interpretare adoptată cu titlu de tradiție poate fi făcută, dar fiind perfect conștient de ceea ce faci. Am fost părtaş la discuții de genul „litera sau spiritul?” Iar răspunsul meu la un moment

dat a fost: ambele și fix în ordinea asta, litera și spiritul. Cum spunea Hero Lupescu, nu poți să dai cu parfum fără săpun. Foarte bună vorba asta. Și atunci, hai să citim la literă textul muzical, după care într-adevăr ne putem simți liberi să aducem aportul nostru. Am fost uneori întrebat de câte-un student „dar când știi când trebuie să treci la etapa următoare?”. Nu știi, vine de la sine. Dar dacă tu în mod onest aduci la urechile ascultătorilor ceea ce consideri tu că ai găsit în partitura aia, amestecându-te cât mai puțin în ea, aceea de fapt va fi interpretarea ta și nu va semăna cu niciuna alta.

Hai să o spunem elegant, nu trebuie să te simți obligat să schimbi ceva, ai libertatea de a o face în momentul în care ai trecut de un stadiu. Ai libertatea de a interpreta partitura respectivă, deși termenul „interpretare” e unul care trebuie discutat cu foarte mare prudență. Haideți să adoptăm termenul acum de dragul conversației: ai dreptul la interpretare, dar trebuie să ți-l câștigi, prin studiu asiduu. E foarte important să nu fie vorba despre tine, ci despre muzica pe care ți-a lăsat-o compozitorul acolo. Chiar aș merge mai departe, nu e vorba despre Puccini, ci despre opera lui Puccini din partitură, adică încerci o disjunție între om și opera sa. Acum... documentarea despre diverse circumstanțe din viața compozitorului, împrejurările în care a scris o anumită lucrare sau alta pot fi informative sau ușor amuzante dincolo de care își pierd relevanța, din punctul meu de vedere. Poate la modul general, dar nu prea mai contează în ce perioadă a scris-o sau ce necazuri traversa el atunci, chestiunile de ordin biografic nu trebuie să reprezinte un leș pe care îl iei cu tine când te duci în fața partiturii. E ca un fel de rucsac cu pietre pe care trebuie să îl lași jos. E bine să îl cari ca exercițiu, e bine să fii conștient de contextul epocii, să fii conștient de ideile majore, de filosofie... trebuie să fii un om informat, apoi să uiți tot.

A.A.: Ați înființat *Studioul Experimental de Operă și Balet Ludovic Spiess*, în 2007. Cum s-a născut ideea, de la ce nevoi?

T.S.: Trebuie acordat meritul celor care au avut un aport esențial la formarea acestui studio. A fost creat ca un departament de sine stătător în cadrul Operei Naționale București, la inițiativa directorului de atunci, Cătălin Ionescu-Arbore, în strânsă colaborare cu Ministrul Culturii din acea perioadă, care era Adrian Iorgulescu. Cei doi au pus la cale această idee, modelând-o pe diverse alte tipuri de studiouri de operă care se regăsesc la teatre de prestigiu din lume. Au fost suficient de inconștienți să mi-l încredințeze mie, un tânăr dirijor cu doar câțiva ani de experiență în repertoriul liric. Am pornit, bineînțeles, pe ideea muzicii de avangardă. Dar în numeroase alte ocazii m-a dus cu gândul pe mine, ca prim coordonator, că erau și alte tronsoane muzicale neexplorate suficient și unul dintre ele a fost muzica barocă. Laolaltă cu muzica de avangardă în repertoriul lyric, m-am gândit că pentru public ar fi bine să explorăm puțin și muzica barocă și am ajuns să facem opere de școală napoletană (Leonardo Leo) sau baroc englez (Henry Purcell), pe care le prezentăm în tot felul de spații mai mult sau mai puțin convenționale. Am avut o reprezentație și în foyerul Operei, pe scări mai precis, o alta în curtea Primăriei vechi din Sibiu etc.

A.A.: Cum au primit interpreții acest repertoriu, acest proiect?

T.S.: Cu foarte mare entuziasm, pentru că eram o mână de muzicieni tineri care chiar voiam să ne facem utili în fenomenul muzical românesc. Și sunt muzicieni care și-au început cariera în Opera Națională prin acest proiect, de pildă Mihaela Ișpan, una din primele care îmi vine în minte. Dirijorul corului *Accoustic*, Daniel Jinga, acum manager al Operei Naționale București, la fel, primul său contact cu opera a fost prin acest SEOB. Domnea o atmosferă de entuziasm în toată povestea asta cu Studioul și îmi aduc aminte cu foarte mare plăcere de acea perioadă. Probabil că nu aveam noi prea multă experiență, dar o compensam prin entuziasm și dragoste față de meserie. Inclusiv la tehnic și la regie, la fel. Așa că domnul Răzvan Ioan Dincă a debutat la ONB cu un spectacol al SEOB, în 2008, prin opera *Decebal* de Leo Leonardo. Foarte mulți oameni care mai târziu au avut de spus ceva în peisajul cultural românesc au trecut pe acolo. Acel studio și-a atins scopul, am fost în stare să reperăm diverse talente, diverse nume și să facem cumva ca ele să ajungă la public. Cel puțin în faza inițială, nu mai sunt la curent cu ce se mai întâmplă acum, dar misiunea lui dublă este să aducă la cunoștința publicului opere mai puțin cunoscute din repertoriul liric și să se constituie ca un fel de pepinieră pentru interpreți, regizori, dirijori, compozitori chiar.

A.A.: Revin la lucrul cu orchestra operei. Ați dirijat tot felul de variante de ansambluri, ce e diferit în lucrul cu o orchestră de teatru liric? În completarea a ce spuneți mai devreme, dirijorul de operă are această perspectivă panoramică a actului sincretic care este opera.

T.S.: Este o specificitate. Oamenii trebuie să se poată baza pe tine atunci când au nevoie. Niciun interpret nu se uită permanent la dirijor și foarte bine face, pentru că are foarte multe lucruri de făcut, meseria de solist de operă este una dintre cele mai complexe din lume. Ai foarte multe griji în afara rolului pe care l-ai învățat, felul în care cânti este foarte important, acolo se face diferența între un cântăreț sau altul, ai costumul, ai regia, ai recuzita, relațiile cu partenerii de scenă, ș.a. În acest caz dirijorul trebuie să fie o sursă de siguranță. Asta înseamnă că oricând, oricine din aparatul orchestral, solistic, cor, balet, regie, tehnic... își aruncă privirea la dirijor, trebuie să înțeleagă foarte clar unde se află în acel moment. Tocmai de aceea un dirijor de operă nu are niciun moment de respiro, nu își permite, pentru că nu știe când cineva își îndreaptă atenția spre el, având nevoie de acel reper foarte important. La munca de jos, de „polițist în intersecție”, e mult mai mult de lucru ca la simfonic. Să zicem că acolo dacă reușești să pui lucrurile cât de cât pe linie trebuie doar să ai grijă la anumite detalii și mai apoi să imprimi acea stare de elevație necesară oricărei lucrări de valoare. La operă există un segment de muncă de jos pe care nu ai voie să îl neglijezi pentru că periclitezi integritatea artistică a spectacolului. Asta e valabil nu doar la repetiții ci și în spectacole, pentru că în orice moment e nevoie de tine în timpul spectacolului, trebuie să se înțeleagă perfect pe ce timp din măsură te afli, în ce tempo, cam în ce nuanță trebuie cântat și toate detaliile astea.

Și nu te oprești aici. Pentru că asta nu e decât „blatul tortului”, ai treabă, da, și e mult de muncă. Așa e la operă, indiferent din ce segment faci parte, chiar și cei pe care nu îi vedem în timpul spectacolului, tehnic, regie, lumini, costume, machiaj etc., efectiv o armată de oameni. Odată ce s-a asigurat de munca de jos, că a împlinit-o – studiul extraordinar de atent și meticulos al partiturii în așa fel încât să poți să ajuți pe oricine din angrenajul acela extrem de complex, dirijorul de operă trebuie să înțeleagă spectacolul pe care îl are de făcut, nu doar partitura. E foarte important să reușești să te întâlnești și cu regizorul și când acest lucru nu e posibil, să încerci să vorbești cu un asistent de regie care preia munca regizorului aceluia. Nu te poți duce în fosă până nu ai înțeles concepția spectacolului prezentat pe scenă. Nu te poți scufunda în partitura ta neglijând acest adevăr al spectacolului pentru că ajungi cumva într-o bulă autistă a ta, ceea ce devine dezagreabil și clar neconstructiv. La fel cum cei de pe scenă trebuie să înțeleagă și ei aceleași lucruri, în oglindă.

Odată depășite fazele astea apare momentul în care efectiv TE BUCURI de tot ce se întâmplă acolo. Toată munca asta e canalizată către un punct terminus și acela este acel moment în care toată lumea simte la fel muzica respectivă, atunci apare acel sentiment de elevație, sentimentul acela de lipsă a gravitației, l-am încercat de multe ori și mă consider norocos, privilegiat... Primele dăți când am trăit asta, nu puteam înțelege ce se întâmplă. Lucrurile picau exact unde trebuie, la locul lor, și apărea sentimentul... ca și cum sala de spectacole cu tot cu scenă, culise, tot, devenea un vehicul fantastic pentru accesarea la niște stări foarte speciale. Nu s-a întâmplat o dată pentru mine, ci de multe ori și nu îi neg subiectivitatea. Dar și această subiectivitate este parte integrantă din ceea ce oamenii văd și simt când vin în sala de operă. Îmi place să cred că ne îmbarcăm cu toții într-un fel de călătorie când realizăm un spectacol de operă sau balet.

A.A.: Spuneați într-un interviu precedent că nu vă plac oamenii care nu citesc partitura, există oameni care nu citesc partitura?

T.S.: Aici este esențial să definești sensul noțiunii de a studia. Mă întorc la ideea conform căreia dirijorul este acea persoană care studiază partituri de orchestră, partituri generale. Mai mult decât asta, artistic vorbind, el este suma partiturilor pe care le-a studiat, suma experiențelor mentale prin care a trecut. Atenție, pe care le-a studiat! O partitură studiată poate fi pusă în act sau poate rămâne în potențialitate.

A.A.: Se poate schimba, în timp, concepția asupra aceleiași partituri?

T.S.: Sigur că da! Se poate întâmpla nu peste ani, ci chiar de când merg la prima repetiție. Adică eu îmi planific ceva mental, îmi imaginez că trebuie să sune într-un anumit fel, ajung în fața ansamblului și realizez că ce mi-am imaginat eu nu are legătură cu realitatea. Atunci trebuie să mă adaptez rapid sau pur și simplu soluția îmi apare ca fiind evidentă, dar asta se întâmplă direct acolo, în fața oamenilor cu care lucrez. Asta face parte din procesul de repetiție. Ideea e că mă duc pe această nouă cale pe care eu o cred optimă. Revenind, să studiezi înseamnă să îți construiești mental o imagine cât mai

precisă a ceea ce urmează să sune când vei dirija. Cum obții asta ține de pregătirea și imaginația fiecăruia, face parte din „instrumentarul” fiecărui dirijor care învață și se străduiește pe băncile facultății. Dar odată ce ai la îndemână trusa cu unelte și știi că poți obține efectele pe care ți le imaginezi, când ai o oarecare experiență și studiezi, nu îți mai imaginezi cum vei face gestual ceva, ci te gândești cum trebuie să sune. Asta e o mare problemă la dirijorii începători, pentru că mulți dintre ei dirijează muzica în așa fel încât lor să le fie comod ceea ce pot face din punct de vedere gestual și așa-zisa lor viziune este doar mărturia propriei lor neputințe, devine ca un pat al lui Procust, muzica aceea nu poate fi făcută decât în limitele a ceea ce pot ei să facă în fața orchestrei. Și atunci, cum s-ar spune, aduci muzica la tine, ceea ce e un păcat. Faci în așa fel încât muzica să fie redată în limitele posibilităților tale tehnic-gestuale. Nu intru în detalii, dar ideea e că dacă atâta poți, atâta faci.

Când studiezi partitura ca dirijor cu experiență, elementul gestual, pentru mine, este complet absent, nu mă interesează – adică nu studiez dând din mâini ca un elicopter, ci pur și simplu stau pe un scaun cu creionul și guma alături. Poate fi acasă. la birou, la munte, la malul mării, în aeroporturi, etc.

Ce presupune studiul? Construcția mentală adunată din informațiile pe care le culegi din citirea partiturii (o artă în sine, o disciplină în sine), nu mă refer la descifrarea partiturii, nu asta înseamnă. O partitură e făcută pentru a fi recitată; o partitură bună, o carte bună, un film bun este de revăzut, și trebuie să te achiți de datoria asta. Ceea ce e important e ceea ce faci la reluarea lecturii. Re, re... recită! E o metodă mai elaborată de a citi cu atenție partitura. Dar, mare atenție, eu fac o distincție foarte clară între a învăța și a înțelege și puțini muzicieni înțeleg asta dintre cei cu care mă întâlnesc. A învăța un lucru este ceva, și a-l înțelege e altceva. Poți să înveți lucrul fără să îl înțelegi.

A.A.: Sunt două etape succesive?

T.S.: Eu nu le-aș pune în succesiune, adică eu aș merge direct către țintă, către înțelegerea partiturii. Și devine absolut normal faptul că ești conștient de diverse detalii care apar în partitură pentru că ai înțeles sau te-ai apropiat de înțelegerea respectivă, de ce a scris compozitorul așa.

A.A.: Cum ajungi la acest nivel profund de înțelegere?

T.S.: Eu nu am dat până acum de niciun tratat sau carte lămuritoare în chestiunea asta, ajută foarte mult interdisciplinaritatea. În momentul în care devii conștient că ceea ce faci tu, arta muzicală luată *per se*, nu e decât o parte mică din ceea ce ar trebui să constituie spiritualitatea complet formată a unui om, atunci devii conștient de propria ta micime și de insignifianța actului tău. Ia-ți egoul, dă-l deoparte și încearcă să vezi ce poți primi de la ce ți-au lăsat în urma lor mari gânditori, mari artiști, nu mă refer aici doar la muzică, ci și la artă în general, chiar și la diverse discipline științifice. Din acest punct de vedere, științele se întâlnesc cu artele. Undeva într-un punct îndepărtat, cele două linii paralele (aparent) ale artelor și științelor se întâlnesc prin efortul comun de

înțelegere a lumii în care trăim. Se întâlnesc într-un punct de convergență situat la infinit, adică la Dumnezeu.

Înțelegerea, așadar, vine în strânsă legătură cu accepțiunea grecilor antici asupra teoriei, aceea de contemplare. Atunci când ai citit cu suficient de multă atenție o partitură și de suficient de multe ori, apare acel moment în care pur și simplu o deschizi și acolo începe să se dezvolte într-un spațiu multidimensional – sper să nu devin prea pretențios în exprimare, dar vreau să exprim exact ceea ce simt eu când fac asta – un fel de dans miraculos între niște sunete imaginare, pe planuri imaginare. La fel cum în matematică există numerele imaginare, iar relația dintre ele și cele reale formează planul numerelor complexe, la fel se întâmplă și în cazul citirii partiturilor la nivel mental, este un exercițiu solitar de o splendoare fără seamăn când îți dai seama ce se întâmplă acolo, adică nu mai vrei decât să faci asta. Să rămâi acolo și să te bucuri de acel dans al unor sunete într-un spațiu complex, pentru că la un moment dat ele se combină cu cele reale, ceea ce ajunge la urechile publicului. De aceea pun eu atât de mult accent pe înțelegere, pentru că dacă tu înțelegi relația dintre acele semne grafice din partitură, ești capabil să faci acel salt (Hegel îi spunea „Aufhebung”) la nivelul următor, ca un electron care face saltul pe o altă orbită (modelul de atom al lui Niels Bohr, interpretarea Copenhaga a mecanicii cuantice). În momentul în care apare un salt, acesta se petrece doar între două orbite predeterminate, dispăre arbitrarul. Cam așa e și aici, la un moment dat asimilezi suficient de mult încât să te duci pe orbita cealaltă, ai căpătat suficient de multă energie a înțelegerii încât poți să te duci la nivelul următor. Și asta se întâmplă de la sine, nu o faci tu maimuțărindu-l pe X sau Y, sau pentru că l-ai văzut tu pe cutare maestru comportându-se într-un anume fel și faci la fel.

Văd confracți care imită comportamentul pe podium al unor mari maestri. Iar spectacolul este lamentabil, mai ales pentru cineva care și-a dedicat viața acestei discipline, dirijatului de orchestră. Omul ăla, maestrul respectiv cu personalitatea lui uriașă, se comporta astfel în virtutea irepetabilă a unor resorturi interioare. A maimuțări atitudinea aceluia artist fără a fi investit efortul de a ajunge singur la înțelegerea aceea profundă rezultă într-un spectacol lamentabil. Calea asta a imitației la început poate părea foarte facilă, dar este foarte periculoasă.

A.A.: Dar este în regulă să ai modele, nu?

T.S.: Selecția modelelor, atât în anii de formare dar nu numai, este una care ține de prezența criteriilor axiologice. Nu e niciun secret, nu absolveai secția de muzicologie, compoziție, dirijat, fără să ai habar de lucrurile elementare din armonia de secol XX, de pildă. Din păcate vedem frecvent că se întâmplă asta în ultimul timp. Sau fără să ai habar de anumite noțiuni de bază în ceea ce privește contrapunctul palestrinian: erau chestiuni de la sine înțelese, iar acum sunt văzute ca excepții. Există o decădere a standardelor. De unde vine asta? Din criza criteriilor axiologice. Ce valoare conferim modelelor pe care le luăm în considerare?

Este o criză a modelelor, pentru că ele trebuie să fie de ordin inspirațional, formativ. Criza aceasta nu a apărut din senin. E o criză de alegere a modelelor. Și chiar dacă sunt alese prin noroc, să zicem, modelele potrivite, observ că nu mai dispunem de resursele intelectuale, sufletești pentru a înțelege până la ultimele consecințe ceea ce ne-au lăsat, și atunci nu facem decât să preluăm niște aparențe.

Edmund Husserl, săracul de el, a scris foarte clar: toată fenomenologia asta, fie că vorbim de artă, științe sau de viața de zi cu zi a omului, nu are la bază decât tensiunea dintre aparență și esență. Poți să rezumi toată tensiunea asta din felul în care ne apare lumea, felul în care ne apare celălalt când intrăm în relație cu el, și atunci recurgi la tentativa de a accede la esență, „eidetica”, așa cum o numea el. Întreprinzi un demers de ordin eidetic. Câtă lume mai are uneltele mentale de a face asta? Eu nu spun neapărat că există o diminuare a capacităților noastre, a celor din ziua de azi; dar un fel de atrofiere a gândirii, a punerii minții la lucru din cauza lipsei de exercițiu, asta există cu siguranță. Și cu cât e mai pronunțat procesul tehnologic, cu atât e mai mare această atrofie, există o lene a gândirii cu rezonanță valetudinară. S-a răspândit microbul idelilor luate de-a gata care generează tot felul de simptome, de la conformism isteric până la un fel de solipsism bezmetic, fără niciun Dumnezeu... încât totul a devenit anomic. Nu mai avem repere.

A.A.: Poate aceste schimbări fac parte dintr-un proces în derulare, o cale înspre o epocă nouă.

T.S.: Dacă tot schimbăm păreri în ceea ce privește mersul lumii în ziua de azi, eu cred că ne îndreptăm înspre o nouă epocă de barbarie, una tehnologizată. Către o nouă epocă de întuneric. Gândiți-vă, interpretăm o simfonie de Mahler, de Enescu, de Sibelius. Sau un titlu de Puccini, de Verdi, noi continuăm să o facem. Noi, cei care credem că mai avem ceva de înțeles din muzica respectivă. Nu de spus, atenție, de înțeles! M-aș bucura să fie și alții părtași la bucuria aceea pe care o am când descopăr lucruri acolo, deci o facem, dar pentru cine? Numărul celor care au acces la trăirile respective – și nu mă refer la o înțelegere din punct de vedere intelectual, muzicologic, nu să își dea seama că există un contrapunct la măsura 348 în lucrare, aia e meseria mea – dar cineva care să ajungă la nivelul de elevație spirituală când intră în comuniune cu cei care fac muzica aia acolo, numărul lor e în scădere. Poate sunt eu prea sceptic, dar suntem din ce în ce mai puțini.

A.A.: Cum suntem puțini? Sălile de concerte sunt pline, abonamente la instituțiile de concert nu sunt de găsit, lumea merge acolo!

T.S.: Pentru ce? Asta este întrebarea. Ca să fie văzuți? Da, vin mulți pentru că trăim într-o lume a aparențelor. Mario Vargas Llosa în cartea lui, *Civilizația spectacolului*, subliniază lucrul ăsta. Dacă vrei să fii perceput ca o persoană virtuoasă (vezi *decorum* la romani) pui pe primul rang identificarea virtuților. Apoi trăiești conform acestora. Asta au făcut stoicii și nu numai. Imaginea pe care tu o oferi semenilor tăi emană natural din faptul că tu practici virtuțile respective. Tu nu trebuie să faci un efort de a te „machia”, de a purta

măști. Și să revenim în zilele noastre: suntem tare virtuozii când ne exprimăm în spațiul public, dar uităm să practicăm virtuțile respective când vine vorba despre noi: „s-o facă alții, lasă!...”, adică există această duplicitate, acest comportament de tip schizoid pe care l-am mai întâlnit și când eram mic în ultimii ani ai lui Ceaușescu la cei mari din jurul meu, observ aceeași tendință bipolară în privința comportamentelor actuale, aceeași ruptură gravă pentru psihicul omenesc dintre sfera publică și cea privată. Iar cele două disjung hiperbolic, cu o viteză amețitoare și există acest limbaj duplicitar pe care îl constat la multe nivele ale societății dar, nota bene, fără doza de umor care exista pe vremea ceaușistă pe care o aminteam mai devreme, la finalul anilor 80. Ne-am pierdut umorul, pentru că umorul e strâns legat de spirit, și am rămas doar cu diferite forme de grotescă deriziune. Această disjunctie între sfera publică și sfera privată în privința discursului este una foarte periculoasă pentru orice societate și pentru indivizi luați ca atare. Asta se vede și din felul în care este perceput ce facem noi acolo, pe scenă.

Da, sălile se umplu, dar cu oameni care:

1. Fie habar n-au că li se prezintă un surogat al actului artistic veritabil – nu mai are cine să își dea seama de prezența kitsch-ului, lipsesc criteriile;
2. Fie sunt puși în fața unui act artistic autentic și nu îl discern față de impostură, tot din lipsă de criterii. Și atunci, vorba lui Caragiale, rămâne „ceva cari gădilă plăcut urechea”, dar nu avem criteriile să discernem dacă ce se întâmplă acolo este autentic sau un surogat.

Dacă vine vorba de artistul de azi, de un spectator care vrea să se bucure cu adevărat de ce se întâmplă acolo, două criterii sunt esențiale, asta trebuie să caute: spontaneitatea și autenticitatea. A fi spontan și autentic e apanajul personalităților puternice, stăpânirea acestor două atribute îți conferă o grație care îți permite să umbli în lume precum tigrul prin iarbă. Poți să ai doi oameni în fața ta în 15 metri pătrați, două scaune și o masă, iar ei pot face teatru cu T mare. Și poți să ai o sală imensă cu decoruri fastuoase, lumini impresionante și poți primi un surogat, o carcasă goală.

A.A.: Cum procedați ca pedagog și chiar ca părinte cu această lipsă de criterii?

T.S.: Nu mai predau, dar nu poți decât să îi înveți să discearnă. Lucrurile astea nu se predau, oricum, se instilează prin exemplu. Dacă nu ești văzut că faci un lucru, anumite gesturi, nu le preia nici cel mic. Iar în fața copiilor tăi joci rolul de model, vrei nu vrei...

A.A.: Mă întorc puțin la opera *Oedip* despre care ați vorbit în teza de doctorat. De ce ați ales acest subiect?

T.S.: Sunt absolut fascinat de muzica pe care ne-a lăsat-o George Enescu și de personalitatea acestui mare compozitor român. Sunt un admirator necondiționat nu neapărat pentru că mi s-a indus acest lucru încă de mic, ci pur și simplu luând contact cu muzica lui. Putea fi de orice naționalitate de pe

glob. Toată moștenirea lui artistică respiră umanitate de tip universal, Enescu este unul dintre ultimii mari umaniști de care am putut să ne bucurăm. A făcut totul dintr-o dragoste profundă pentru Om. Dacă restrângem puțin discuția ajungând la tragedia lirică *Oedip*, lucrarea pe care a iubit-o cel mai mult, aceasta are în centrul muzicii și libretului ideea confruntării dintre Om și propriul său destin. Eu unul o citesc într-o cheie umanist-existențialistă. În răspunsul lui Oedip din dialogul cu Sfinxul din actul al II-lea, rezidă întreaga esență a opusului: Omul este mai puternic decât Destinul, deși legenda Sfinxului ne spune altceva în mitologie. Felul în care Enescu, împreună cu libretistul Edmond Fleg gândesc modul în care Sfinxul pune întrebarea, îl așează pe compozitor pe o poziție din care poate conversa de la egal la egal cu acel Creator a cărui prezență se face simțită „unde deasupra bolții înstelate”, cum spunea Schiller. Am avut foarte multe de învățat de la Enescu și din complexitatea partiturilor acestuia: ce înseamnă să notezi anumite lucruri, meticulozitatea cu care Enescu a notat fiecare parte din orchestră nu este nemaîntâlnită, dar extrem de rară printre marii compozitori. Într-o primă fază, muzicienii nu trebuie decât să citească cu atenție ce scrie acolo și să interpreteze ca atare și imediat iese interpretarea pe care și-ar fi dorit-o Enescu. El face parte din compozitorii care m-au învățat să citesc cu adevărat un text muzical, pentru că el coboară la un asemenea grad de detaliu încât te obligă să stai acolo și să vezi exact cum a vrut să se desfășoare lucrurile.

A.A.: Cum este genul liric modern în România? E mai puțin abordat de către compozitori, mai bine sau mai puțin bine primit de către public?

T.S.: O operă, indiferent unde este ea prezentată depinde mult de receptor. O să spui „bine, orice alt gen depinde de public”. De acord. Dar limba în care e scrisă o operă e foarte importantă. Poți avea o muzică splendidă și să ai curaj să scrii în limbă cu circulație restrânsă, cum a fost Janáček. Limbile fiecărui popor pun, din păcate, anumite limite. Există traduceri, dar percepția nu este aceeași. Altminteri, creația de operă, mai cu seamă opera de cameră nu stă rău deloc în România și cred că pot fi prezentate publicului mai multe lucrări de genul ăsta. Componistica românească are și ea multe de oferit. Există autori care cunosc foarte bine genul și „simt” foarte bine scena. Cu un simț al dramaturgiei, simț al „curgerii”, al ritmului intern. Există soluții de ordin constructiv-formal, dacă vrei, un fel de arhetipuri mai mult sau mai puțin vizibile în felul în care se scrie muzica de operă. Ai nevoie, intră în joc principiul recognoscibilității, un motiv trebuie să fie cumva pregătit, trebuie să-i conferi un anumit grad de recognoscibilitate, există asta încă de la Wagner, ba chiar și înaintea lui, la Gluck spre exemplu. Un motiv, pentru a-și asigura imersiunea, pentru a-și asigura faptul că se poate scufunda în conștiința ascultătorului are nevoie de o pregătire, de un anumit cadru în care să fie prezentat, dacă nu chiar de mici anticipări foarte discrete la diverse voci. Și sunt compozitori care stăpânesc foarte bine lucrurile astea, iar senzația de familiaritate chiar și la o primă audiție e una evidentă. Marele truc la un compozitor de operă este să te faci să ai senzația că îi recunoști muzica, nu că o auzi pentru prima dată. El fiind de fapt original: autentic și spontan, cum vorbeam mai devreme. Sunt și

alte lucruri, multe, în afară de acesta cu pregătirea unui motiv, cum ar fi dozajul liniilor sonore din orchestră cu scena, cu vocile – operă fiind, noi nu folosim microfoane.

A.A.: Dar percepția la nivel internațional cum este? Mă refer aici tot la opera modernă, ca gen.

T.S.: Cred că ultima pe care am văzut-o a fost *Furtuna* de Thomas Ades, prezentată la Covent Garden. Există, în percepția mea, o dublă tendință; așa văd eu lucrurile și mă scuz dinainte dacă omit alte lucruri. Din ce am eu cunoștință, există tradiția școlii de la Darmstadt, un stil de compoziție născut în perioada postbelică, o școală cu o tendință de complexitate graduală care poate atinge paroxismul. Se ajunge de multe ori la imaginea sonoră a unui soi de „spumă fractală” din punct de vedere al complexității partiturii, devine atât de elaborată încât la un moment dat, din ordinea dusă la extrem, obsesia integralității și a dezvoltării contrapunctului superpozițional duce, de fapt, din punct de vedere perceptiv, la un haos ordonat, sau ordine haotică. Și ciclul se reia. Este un fel de a evolua al lucrurilor cam în orice domeniu. Se pleacă de la simplitate, se complică foarte tare și la un moment dat, are loc o deflație din cauza complexității excesive: cedează infrastructura.

A doua direcție este una de revenire la o stranie familiaritate. Nu un neoclasicism, nu vreau să creez confuzie între stilul abordat de unii compozitori de acum 100 de ani și această nouă tendință. Dar un fel de nou consonatism, o regăsire a eufoniei, o revizitare a concordiei fonice după ce ai explorat aproape toate formele de disonanță... Conceptele acestea de consonanță și disonanță au fost mereu puse în discuție, pentru că ele sunt mereu raportate la context. Într-un mediu sonor în care ai doar septime mari, secunde mici, cvarte mărite, ș.a.m.d., dacă aduci brusc un acord major, acesta devine teribil de disonant, ca o lumină puternică în ochi. Deci astea sunt cele două tendințe, complexitatea extremă și o revenire a consonanței.

A.A.: Iar opera românească la care dintre aceste două tendințe ar putea fi alăturată?

T.S.: Eu cred că mai degrabă în cea de-a doua, există o tendință pentru o revenire la căile naturale de comunicare a ideilor către public. La urma urmei, chiar Schönberg, cel care a aruncat în aer edificiul muzicii așa cum îl găsisem, a zis „înapoi la Do major, mai sunt multe de spus”. Ceea ce sugerează din partea unui înțelept al muzicii, așa cum era Schönberg, speranța unei ciclicități. Numai că ea se va desfășura mereu pe niște brațe de spirală, adică niciodată nu vom regăsi consonanța la același nivel la care era pe vremea tratatului lui Rameau, dar cumva există o regăsire a ideii de consonanță... Un fel de hiperconsonanță. Pe mine mă bucură această direcție. Iar această a doua tendință despre care vorbeam mai devreme este și o reacție firească a compozitorilor la îndepărtarea de public. Odată cu avansul foarte rapid al muzicii de avangardă și al ideilor sale nu poate fi negată o ruptură de public.

Aici e o nuanță care face diferența între autorii de kitsch și autorii autentici. Regăsirea contactului cu publicul prin regăsirea unei noi abordări a

stilului de creație de tip consonant nu are loc prin mijloacele facile, bătătorite până acum. Acei oameni sunt exploratori, ei încearcă cu adevărat să se ducă înainte, nu să se întoarcă, tocmai de aceea m-am ferit de prefixul „neo”. Nu e de fapt decât o aparentă revenire, o explorare de noi posibilități de a crea și de a asculta muzică. Folosind tot felul de medii, inclusiv electronice, inteligență artificială, sunt încercări de a regăsi la un nivel intim legătura cu publicul. Nu vorbim aici de un interes de ordin pecuniar, am nevoie să mi se umple sala să câștig bani din bilete, e vorba de reluarea legăturilor dintre cei care scriu muzică de înaltă clasă și public.

A.A.: Pentru public se și face efortul artistic, nu?

T.S.: Da și nu. Eu nu sunt compozitor și nu pot vorbi în locul lor, nu spun asta de dragul contradicției ci de dragul de a deschide o altă direcție de discuție, și anume: poți gândi simplu, ai compozitor, interpret și public, dar trebuie să faci o sinteză între cele trei elemente și să te gândești că ele trebuie să intre într-un fel de comuniune. Publicul și muzicienii deopotrivă formează un „ceva” (de văzut ce anume) și din această comuniune trebuie să se nască o stare de elevație spirituală pe care să o simtă deopotrivă muzicienii de pe scenă și publicul. Și atunci când asculți contribui la actul artistic de calitate, e foarte adevărat și știu asta pentru că am fost de nenumărate ori spectator. Simțeam că realmente contribui prin atenția mea la existența în lume a aceluia miracol artistic care se întâmplă pe scenă. Dacă te gândești la toate aceste lucruri puse împreună îți dai seama că ar trebui creată o comuniune între public și muzicienii de pe scenă pentru a accesa o stare de ordin superior.

A.A.: Pare un drum cu două sensuri și cu două destinații...

T.S.: Da, îmi place ideea de drum. E un drum cu două capete, iar odată ce am înțeles și parcurs cele două capete putem să-l contemplăm. Nu am încredere în muzicienii care nu se duc la concerte. Și nici în scriitorii care scriu mai mult decât citesc. Ca muzician trebuie să asculți multă muzică bună.

A.A.: Și pentru că tot vorbim despre artiști și public, ce părere aveți despre festivalurile de muzică, în special cele de muzică nouă pentru promovarea acestui tip de cultură muzicală?

T.S.: Acestea aduc un serviciu muzicii românești și muzicii de avangardă în general, pentru că nu se cântă doar muzică românească, ci muzică din diverse alte culturi. Sigur că fac un bine aceste festivaluri pentru că aduc în fața publicului un compozitor prin creația lui.

A.A.: Cum se apropie publicul?

T.S.: Eh, în ceea ce privește relevanța festivalurilor de muzică de avangardă: în opinia mea este una foarte mare, relevanța, dar nu am dreptul să mă exprim foarte categoric aici pentru că sunt implicat în fenomen. Sunt consumator, dar și interpret de muzică de avangardă, cunosc personal foarte mulți compozitori, și lucrurile devin foarte spinoase. Felul în care este percepută muzica respectivă, felul în care oamenii sunt atrași în sălile de concert în ambianța unui zgomot de fond care este format din festivaluri de tot

felul, concurența fiind enormă, strivitoare, e un proces complicat. Dar eu am o singură recomandare: calitate impecabilă. Așa se face distincția. Să nu avem de-a face cu interpretări care lasă de dorit.

Există acea tensiune între aparență și esență. Dacă suntem obsedați doar de felul în care este percepută muzica de avangardă, adică doar de aparență, facem o greșală imensă pentru că, de fapt, aparența este generată de esență. Asta e un lucru pe care noi îl uităm de multe ori, dar întotdeauna interiorul va iradia către exterior. Dacă tu faci un lucru de o calitate extraordinară acolo, mai devreme sau mai târziu lucrul ăla se va impune de la sine. Orice ai face, o bucată de aur rămâne o bucată de aur și când e în noroi la marginea unui râu, și când este expusă ca un artefact prețios într-un muzeu.

La fel, valoarea actului componistic sau interpretativ nu va fi niciodată dată deoparte din punct de vedere al criteriilor după care judeci un act artistic. Nu te poți duce cu o compoziție slabă și să te plângi că lumea nu este entuziasmată la audiția ei. Și dacă interpreții nu sunt foarte responsabili cu lucrările pe care le au pe mână, dacă nu încearcă să scoată tot ceea ce e mai bun din muzica respectivă, dacă nu interpretează cu entuziasm, interpretările plictisite produc plictiseală. Și când lucrez cu soliștii de operă le cer ca rolul lor să vină din interior, nu să se bazeze pe manierisme de tip vocal. Să nu mai fim atât de obsedați despre cum e percepută muzica nouă și să începem să o facem foarte bine. La cel mai înalt nivel posibil. Să ne impunem niște standarde. Sigur, trebuie să înțelegem că percepția muzicii de avangardă a fost ceva de nișă. Mereu au existat niște audiții private care mai târziu au devenit capodopere (vezi Beethoven cu „Eroica”), altele au căzut în obscuritate. Mereu a existat această idee de muzică nouă ascultată într-un cerc restrâns; nouă ne-ar plăcea să se facă într-un cerc mult mai mare. Dar chiar și așa, dacă ele sunt lucrări cu reală valoare intrinsecă, și dacă sunt interpretate la cel mai înalt standard posibil, e imposibil ca oamenii din public să nu simtă ceva din ce e acolo. Ceva autentic din punct de vedere muzical.

A.A.: Menționați des acești doi termeni, autentic și spontan, detaliați-ne puțin cum le vedeți relația...

T.S.: E foarte greu să fii autentic. Înseamnă să îți ascunzi cu foarte mare grijă modelele. A nu cădea în parodii de prost gust. A-ți ascunde cu eleganță modelele (nu sursele, că asta ar fi o formă de fraudă intelectuală) e secretul dobândirii stilului. E bine să îi recunoști fiecăruia meritul său intelectual, sau ceea ce a înfăptuit la un moment dat. Dar a-ți ascunde cu eleganță modelele, asta face parte dintr-un fel de artă de a trăi, nu simplă existență.

Spontaneitatea se explică prin cultivarea atenției. M-am întrebat asta de multe ori, vorbea lumea despre un filosof și spuneau: „acesta este un înțelept”. Spunea cineva la un moment dat asta despre Leonard Cohen, că este mai mult decât un muzician, un cântăreț, că este un înțelept. Și mă întrebam oare ce înseamnă asta, și cred că am înțeles. Înțelepciunea poate fi dobândită prin ascultare, prin cultivarea atenției, să fii atent la ceea ce vine către tine. Pentru că vin o grămadă de lucruri înspre tine, dar pe multe dintre ele nu le percepi din cauza unui efect de tunelare. Autenticitatea vine din dezinvoltura

cu care te miști în lumea care ți-a fost dată, nu mi-am ales eu epoca în care m-am născut – intrăm puțin în datele existențialismului. Circumstanțele date, cele istorice, nu sunt alegerea mea. Ce fac eu cu materialul ăsta în condițiile date, respectând regulile jocului care mi s-au arătat la naștere, asta mă face pe mine autentic. În fine, mai mult sau mai puțin autentic. Atenție, nu original! Originalitatea ține mai mult de inovație sau euristică. Eu vorbesc aici despre eudaimonie, ceea ce e altceva. Iar autenticitatea este întotdeauna sursă de inspirație, și pentru tine și pentru alții. Autenticitatea este sursă de bucurie. Când te întâlnești cu o operă de artă în cel mai înalt sens al termenului, totul în jurul tău devine autentic: ți s-a deschis o nouă perspectivă. Sunt exemple din toate zonele, tocmai pentru a arăta universalitatea sensului. În momentul acela autenticitatea devine o valoare *per se*.

Spontaneitatea vine din cultivarea atenției. Capacitatea de a reacționa cu un calm firesc la lucrurile care vin către tine te face să intri într-un dialog inteligent cu lumea din jurul tău. Inteligent, în sensul că poți face conexiuni între lucrurile care ți se perindă în fața ochilor: inter-ligere, a lega împreună.

A.A.: Ați predat la UNMB. Cum ați transmis studenților acest binom autentic-spontan despre care am vorbit? Și cum arată viitorul lor?

T.S.: Îmi mențin afirmația de mai sus, că ne îndreptăm spre niște vremuri întunecate. Mereu sunt și excepții, bineînțeles. Ce m-am străduit eu a fost să le insuflu aceeași rigoare în a aborda un text muzical. Nici nu ne dăm seama cât de important este. Știți că se vorbește mult despre analfabetismul funcțional, dar dacă întoarcem puțin roata îmi amintesc de o discuție cu Traian Boală, membru al Filarmonicii clujene. El mi-a dat ideea, și eu acum îl citez din memorie: „dacă este cumva vorba de fapt despre un alfabetism nefuncțional?” Adică dacă, de fapt, persoana respectivă e alfabetizată, dar e nefuncțională în cadrul vieții sociale, profesionale, suntem atinși de această maladie a nefuncționalității. Trăim într-o țară în care auzim foarte des „nu se poate”. Asta nu e nimic altceva decât un simptom al disfuncționalității generalizate. Trăim într-un mediu disfuncțional. Nu vreau să explorez înțelesul cuvântului încărcându-mă de întreaga retorică a școlilor de psihologie, nu acolo mă duc, nu din acest punct de vedere vorbesc eu, nici măcar fiziologic. Din punctul ăsta de vedere suntem cât de cât în regulă, dar alegem să ducem o existență apteră bazându-ne doar pe senzorial, târându-ne anevoie pe sub bombardamentul stimulilor cotidieni.

A.A.: E o tendință sau o certitudine?

T.S.: Există o pornire irezistibilă la nivel macro, la nivel social către aceste forme de conformism de tip schizoid, isteric. O isterie de a fi în rând cu ceilalți. Asta nu poate fi decât un simptom al unei boli sufletești a colectivității. Nu mă erijez eu într-un critic al omenirii care stă cu brațele încrucișate și observă de la distanță fenomenul. Și eu sunt în aceeași situație, în fluxul ăsta zilnic în care ne zbatem cu toții.

A.A.: Există și varianta de a emigra, de a alege altceva, o societate perfectă sau aproape de perfecțiune? Mulți pleacă din România cu această iluzie...

T.S.: Nu am fost tentat, poate pentru alții funcționează dar trebuie să fii un anumit tip de om. În cazul meu nu, nu mi s-a întâmplat niciodată. Dincolo de faptul că oriunde te-ai duce, cu adevărat acceptat nu ești decât la a doua, a treia generație. Eu aș fi fost de sacrificiu și nu mi-a plăcut ideea. Eu am o problemă, și nu aș vrea să sune prea apropiat de vorbele unui mizantrop îmbătrânit înainte de vreme, dar problema mea e cu specia în general, nu cu țara în care mi-a fost dat să mă nasc. Manifestările degenerative de care îți vorbeam nu sunt o critică socială la adresa unei țări sau alteia, departe de mine intenția asta, este suficient să deschideți orice canal de comunicare, public sau privat și vedeți aceeași tendință de... carnaval pe corabia nebunilor, să mă scuzați! O obsesie furibundă pentru aparențe...

Suntem obsedați de aparențe, este incredibil, câteodată rămân gură-cască la forme de manifestare a obsesiilor de tip patologic pentru aparențe. Mă refer în plan social, politic, de orice fel... intru în contact cu membri ai societății cam de pe toate palierele. Elitele au încetat să își mai asume rolul, asta e marea problemă. Sub presiunea bazei sociale, elitele au renunțat și și-au trădat misiunea. Nu mi-e teamă de cuvântul ăsta. Elitele sociale vor exista întotdeauna, sunt cei care se ridică prin ceea ce sunt și ajung să imprime anumite direcții societății respective. Problema e că din fobia patologică, isterică față de elite, vorbim la nivel global – să fie foarte clar, eu, vorbitorul, nu mă consider nici pe departe ca făcând parte dintre elite, social, financiar, nimic – vorbim așadar de o societate care și-a învățat elitele să nu se mai comporte ca atare și mai apoi tot ea, societatea, se supără pe acestea că nu se achită de datoria lor rânduită prin ordine divină. Păi e rezultatul mutilării la care ați supus ideea de elite de câteva decenii! Ați avut groază de orice tip de elită, de la sport la artă, de la politică la... tot. Ați avut o tendință apăsătoare și obsedantă de egalizare cu orice preț. Cei care în mod natural s-ar fi regăsit în rândul elitelor au învățat o artă a disimulării, sub presiunea socială. Tot voi sunteți supărați pe elite că nu se comportă și că nu își asumă rolul ca atare? Ați vrut ca toată lumea să se conformeze la un anumit tip de discurs acceptat la toate nivelurile, ați vrut ca cei altminteri îndreptățiți la o anumită recunoaștere publică să renunțe la aceasta sub amenințarea isterică a nivelării gureșe, și tot voi sunteți supărați? Și nu vorbesc de elite ereditare, adică tata cuiva a fost nu știu ce secretar de partid și are și fiul o funcție acolo, acest tip de pseudo-aristocrație ereditară nu face parte din conceptul meu de elite. Elitele sunt oamenii care prin propriile lor merite au avut acces la o anumită perspectivă asupra lumii care le-a permis să facă bine celor din jur: prin cunoaștere, prin performanțe, prin sporirea cantității de Frumos în lume, etc.

Ni s-a indus, cel puțin generației mele, opoziția dintre comunism și societatea liberă, încât uităm că există o plagă socială care nu are de-a face nici cu una, nici cu alta: plaga fanatismului, fixațiile monomaniacale. E. Cioran a spus-o foarte bine: „Nebunia este o tristețe care nu mai trece”. Și nu vorbesc

de fanatismele de tip religios sau politic. Vorbesc de fanatism în privința ideilor primite de-a gata. Ai idei primite de-a gata și ții de ele cu o agresivitate extraordinară, oamenii își arată colții din te-miri-ce. Ori asta nu e decât un alt simptom al accediei sociale cronicizate. Nu e o cauză, acelea sunt mai profunde...

A.A.: Tinerii muzicieni, artiștii dar și generația tânără în general ce are de făcut cu aceste date ale problemei, în acest context?

T.S.: Nu există un drum al Damascului către a fi compozitor sau dirijor. Sigur, există nevoia de modele. Cei aflați la început urcă un munte greu de urcat, și puțini ajung în vârf. Și dacă ajungi la trei sferturi tot e bine, că ai făcut ceva cu existența care ți-a fost dată! Închipuie-ți că te chinui decenii întregi să urci pe muntele ăla și când ajungi sus să îți dai seama că ești pe muntele greșit. Și să vezi muntele pe care trebuia să urci, acolo, departe... Mai contează și felul în care îți cultivi discernământul. Căutarea nu trebuie să devină obsesivă, viața nu ne este dată să fie trăită cu încrâncenare sau cu furie.

Ce sfaturi să le dau? Studiați! Și nu vă cantonați în vreo școală anume, în vreo ideologie. Cel mai simplu ar fi ca atunci când îți dai seama că ești într-o cușcă să faci tot ce poți ca să ieși. Totul e să îți dai seama! Unele dintre cuști au niște porți tare simpatice. Mai important decât să știi să recunoști o cușcă este să recunoști când te afli într-una. Când nu vezi asta și crezi că asta e tot, e „game over”.

Știți ce cred eu că ar mai trebui, ce ne lipsește? Dacă pe lângă înțelepciune, cultivarea atenției, acumularea însoțită de bucurie a unor lucruri privind cunoașterea, în experiențele de zi cu zi ne lipsește compasiunea, s-a terminat. Și nu afirm asta din sfera faptului că sunt eu creștin-ortodox, ci din sfera general-umană. Avem o mare problemă cu rezervele de compasiune, suntem gata să ne înduioșăm până la lacrimi din te-miri-ce pe internet, dar neglijăm cotidian sufletele din jurul nostru; suntem plini de falsă compasiune și entuziasme prost plasate. Să nu uităm că în lume cantitatea de rău va fi mereu mai mare decât cantitatea de bine. Nu mă avânt într-o încercare de a justifica cum stau lucrurile pe lumea asta. La o cântărire superficială a lucrurilor, e clar că e o cantitate de ură, de răutate, de prostie mult mai mare decât de bine, de compasiune. Și cred că în afară de cumpătare (cum era ea o virtute a anticilor), compasiunea ca virtute ar trebui să fie practică puțin mai des. Capacitatea de a empatiza cu situația altcuiva. Câteodată și un act punitiv poate fi izvorât din compasiune, la nivel social, vorbind de îndreptarea cuiva, nu de pedepsire. Justiția ca sistem a ajuns să fie folosită ca armă.

A.A.: Cum se adaptează arta la aceste idei?

T.S.: Nu cred că arta poate sau trebuie să fie pusă în slujba vreunei ideologii. Artă e ca o pisică: tu poți să o ții, să o îngrijești, dar când își găsește secunda aia de libertate, ai pierdut controlul. Trebuie să aștepti până vine ea la tine. În general arta nu poate fi în slujba vreunei întreprinderi de ordin omenesc, deși nu sunt pentru conceptul de „artă pentru artă”. Acesta e un tip de gândire, estetismul acesta într-un glob izolat de sticlă face parte din bolile de copilărie ale unui artist, merge până pe la douăzeci și ceva de ani, după care

devine fandoseală. În anii de început te bucuri de propriul rezultat, e punctul de intersecție între momentul când ai ajuns să îți stăpânești mijloacele de expresie ca artist și în același timp nu îți e foarte clar ce e în jurul tău. Și eu am făcut-o la rândul meu, dădusem de scrierile lui Oscar Wilde, dădusem de retorica lui, de dandy-ismul lui plin de șarm, și eram subjugat acestei idei de artă pentru artă. Îmi plăcea că arta iese din sfera politicului, socialului ș.a.m.d. În același timp mi-am dat seama că este imposibil. Artă este o întreprindere omenească de grad înalt, alături de științe și filosofie ea face parte dintr-un discurs de ordin teologic supraordonat ordinii seculare.

A.A.: Ce crede artistul Tiberiu Soare despre dualitatea dintre scop și mijloc?

T.S.: Din punctul meu de vedere sunt calm de câțiva ani. Cel puțin acum mi-am găsit răspunsurile, nu știu dacă ne mai întâlnim peste niște ani cum o să fiu, poate o să îmi mai rafinez răspunsurile, cine știe. Ideea este că acum, când vorbim, muzica pe care o fac eu, dirijatul de orchestră, este un mijloc pentru a ajunge la altceva, nu un scop în sine, de aceea nu este atât de important eul ăla de care fac caz atât de mulți.

A.A.: Vă mulțumesc!

SUMMARY

Andra Apostu

A dialogue with conductor Tiberiu Soare

Tiberiu Soare is the conductor of the Bucharest National Opera and one of the most accurate observers of the current musical phenomenon in today's society and culture. A captivating dialogue with a passionate but also rigorously documented interlocutor not only in the field in which he performs, this material can be a manifesto for art, culture and society in the 21st century.

ISTORIOGRAFIE

Repere din activitatea lui George Enescu reflectate în presa românească a anilor 1912-1914¹

Camelia-Anca Sârbu

Cercetarea presei românești despre George Enescu, demarată de subsemnata acum cinci ani, a dus până în prezent la identificarea unui număr impresionant de articole de presă, unele dintre ele mai puțin cunoscute, oferind completări și clarificări privind biografia și activitatea marelui muzician, în special în România.

Perioada 1912-1914 este marcată de prestațiile impunătoare ale muzicianului român în țară (în capitală, dar mai ales în provincie), de inițiativa sa de sprijinire a creației tinerilor compozitori români prin instituirea unui premiu național de compoziție (susținut în mare parte din fonduri proprii), de includerea în programele de concert, mai ales din ipostaza de dirijor, a unor capodopere ale muzicii universale mai dificil de interpretat, de numeroasele concerte caritabile în care s-a implicat cu devotament.

Au fost identificate în total peste 200 de articole, reprezentând scurte anunțuri (unele dintre acestea preluate de mai multe ziare), cronici, interviuri, articole mai ample despre personalitatea muzicianului, toate formează un caleidoscop care compune cronologia vieții și activității lui George Enescu.

Majoritatea articolelor sunt publicate în anii 1912 și 1914, pentru acest demers fiind consultate 26 de titluri de ziare și reviste.

Anul 1912 este foarte productiv pentru Enescu. Susține remarcabile recitaluri în Franța, în special la începutul anului, concertează pentru prima oară la Budapesta, realizează primul turneu în provincie în scopul instituirii unui premiu național de compoziție. În calitate de compozitor, i se cântă în primă audiție la Berlin *Simfonia I* și începe lucrul la *Simfonia a II-a* pe care o va termina spre sfârșitul anului 1914.

¹ O versiune a acestui text a fost prezentată în cadrul ediției a XXI-a a Simpozionului Internațional de Muzicologie „George Enescu”, din data de 22 septembrie 2023.

Unul din articolele publicate în *Tribuna poporului* în luna ianuarie, având ca subiect interpretarea de către Orchestra Filarmonică din Arad a lucrării *Pastorală fantezie pentru orchestră mică*¹ de George Enescu, reproduce și răspunsul compozitorului la scrisoarea pe care i-a trimis-o secretarul Filarmonicii din Arad, Iosif Wagner, pentru a-i cere permisiunea să înscrie această lucrare în program. Enescu îi mulțumește pentru inițiativă, autocaracterizându-se astfel: „Având un fond de educație germană și locuind la Paris, pe care îl iubesc din toată inima, fiind român din naștere, sunt esențialmente internațional și țin în chip artistic să trec ca atare, cu toată adorația ce o am pentru țara mea natală și pentru nenumăratele comori ale folclorului român.”² Muzicianul își anunță în această scrisoare și prima manifestare a sa ca violonist la Budapesta, la începutul lunii martie.

Entuziasmul publicului a fost mare după cele două concerte oferite alături de orchestra Wiener Tonkünstler dirijată de Oscar Nedbal la Budapesta, Enescu interpretând *Concertul pentru vioară și orchestră* de Saint-Saëns, *Dublu Concert pentru vioară, violoncel și orchestră* de Brahms și *Triplu Concert pentru pian, vioară, violoncel și orchestră* de Beethoven (cu Pablo Casals și Donald Tovey).

Majoritatea articolelor din anul 1912 sunt focalizate pe concertele susținute de Enescu pentru a obține sumele necesare înființării unui premiu național de compoziție și pentru a asigura, astfel, pârguile dezvoltării muzicii camerale și simfonice românești. Muzicianul mărturisește, în două interviuri acordate publicațiilor *L'Indépendance Roumaine*³ și *Doljiul* (Craiova)⁴ că, în urma reproșurilor care i s-au formulat adesea referitoare la insuficiența sa implicare în viața concertistică dinafara capitalei, s-a hotărât, înainte să se dedice exclusiv compoziției, să susțină un mare turneu, însoțit de pianistul Theodor Fuchs, în principalele orașe din provincie, precum: Craiova, Ploiești, Brăila, Galați, Iași și Botoșani.

Visul neîmplinit al muzicianului de a avea mai mult timp pentru creație apare deja conturat încă din acea perioadă. Enescu se referea chiar la un ultim turneu de concerte, pentru a se dedica apoi exclusiv compoziției: „Doresc liniștea recreativă, condiția esențială în viața compozitorului. Nu pot afirma nimic cu certitudine. Mărturisesc, căci de doi ani n-am mai scris o notă.”⁵

Epuizat de atâtea concerte ce îi răpeau din timpul prețios pe care ar fi dorit să-l dedice creației, la doar două zile de la întoarcerea din Budapesta,

¹ Lucrarea *Pastorală-fantezie pentru orchestră mică* a fost terminată de Enescu la data de 10 ianuarie 1899, la Paris, și interpretată în primă audiție absolută, probabil, la data de 12 (24) ianuarie 1899, de Orchestra Colonne dirijată de Edouard Colonne. (Vezi și: *George Enescu în presa românească, vol. I (1890-1900)*, Ediție îngrijită, adnotată și prefațată de Florinela Popa și Camelia Anca Sârbu, Editura Muzicală, București, 2018, p. 13).

² Autor [?], în *Tribuna Poporului*, Arad, an XVI, nr. 1, 1 (14) ianuarie 1912, p. 9.

³ M., în *Tribuna Poporului*, Arad, an XVI, nr. 7, 10 (23) ianuarie 1912, p. 5.

⁴ Gabriel Mera, în *Doljiul*, Craiova, an VI, nr. 1061, 24 februarie 1912, p. 2.

⁵ Ibidem.

Enescu se mobilizează și pentru acest turneu de concerte din câteva orașe ale României. Importanța acestor manifestări era evidentă, fiind pentru prima dată când lua contact cu publicul din unele localități. Muzicianul a avut succese de proporții, prezentându-se cu un program accesibil, constituit din lucrări de Veracini, Sarasate, Thomson, Paganini, Dvořák și mici piese aranjate de Kreisler. „Pretutindeni am avut săli pline. Primire deosebit de entuziastă am avut, însă, la Craiova, Botoșani, Iași și București”, afirmă Enescu într-un alt interviu realizat de Alexandru Șerban în *Flacăra*.¹ După concertul de la Teatrul din Craiova, directorul Conservatorului, Grigore Gabrielescu, i-a oferit muzicianului o frumoasă cunună de lauri din argint. Alte două personalități marcante ale aceleiași localități, medicul Constantin Schina și profesorul Alexandru Bărbulescu, reprezentând Societățile „Hora” și „Lira”, i-au înmânat maestrului, în semn de recunoștință, o statueta din bronz.

Un public puternic exaltat l-a întâmpinat și la Iași unde „toate piesele programului au fost redade dumnezeiește fiind mai presus de orice laudă”²-este, probabil, părerea lui Tudor Arghezi care semnează cu N. [Nae] Theodorescu o cronică substanțială în revista ieșeană *Arta română*. În încheierea acestui articol, remarcabilul scriitor relatează: „publicul părea că nu voia să mai plece, așa că a cântat în afară de program mai multe bucăți de Pugnani, Bach etc., după care la ieșire toată lumea îl aștepta să-l mai vadă, în ovațiuni și strigăte de «ura!», precedate de cuvintele: «trăiască cel mai mare artist român!», «trăiască marele Enescu!» și formându-se un impozant cortegiu, a fost condus până la hotel în strigăte de ura, iar aici mulțimea tot aclamându-l, Enescu a deschis fereastra mulțumind tuturor de această frumoasă manifestație și fiind convins că Iașii merită din când în când atențiunea unui mare artist.”³

Singurul jurnalist care publică în ziarul botoșănean *Libertatea* o amplă și impunătoare cronică despre concertul dat de Enescu la Botoșani, Christian Ciomac, consideră că interpretarea acestuia este inegalabilă datorită înțelegerii și simțirii profunde a creației și a compozitorului: „aș putea afirma că ceea ce este excepțional la Enescu nu este nici sentimentul ce-l pune, nici tehnica ce o are, ci desăvârșita pricepere a operei ce o interpretează. În niciun moment el nu cântă, ci explică.”⁴

Cele două recitaluri susținute cu Theodor Fuchs în același scop la Ateneul Român au atras 23 de anunțuri și cronici în presa românească. Sala era plină până la refuz, o bună parte din public stătea în picioare. Enescu a dat șase bis-uri, „venea iar și iar la rampă, bisa și cânta bucăți afară din program, dar

¹ Al. [Alexandru] Șerban, în *Flacăra*, București, an 1, nr. 47, 8 septembrie 1912, pp. 369-370.

² N. [Ion Nae?] Theodorescu [pseudonimul scriitorului Tudor Arghezi?], în *Arta Română*, Iași, an 5, februarie-martie 1912, nr. 2 și 3, p. 56.

³ Ibidem.

⁴ Christian Ciomac, în *Libertatea*, Botoșani, an XII, nr. 10, 11 martie 1912.

lumea nu se mai sătura și numai stingerea lămpilor a putut scoate publicul din sală.”¹

La al treilea și ultimul concert oferit de Enescu la Ateneu înainte de plecarea sa la Berlin (unde urma să i se interpreteze în primă audiție *Simfonia I*), de data aceasta s-a alăturat și Dimitrie Dinicu împreună cu Orchestra Ministerului Instrucțiunii Publice, care fusese criticat de unii critici datorită ignoranței manifestate în fața demersurilor lui Enescu de a strânge fonduri pentru Premiul Național de Compoziție. În acest sens, un autor din *Viitorul* declara: „Am fi dorit, însă, să-l auzim pe d-l Enescu cu orchestra. Pentru prea rare ocazii când ne este dat să-l avem ca oaspete, s-ar putea face acest sacrificiu. [...] Să sperăm că pentru concertul viitor, d. Enescu va insista mai mult, și d. Dinicu se va lăsa convins mai ușor.”² Programul a fost destul de încărcat, Enescu prezentând ca solist două concerte pentru vioară și orchestră, cel de Beethoven și *Concertul în si minor* de Saint-Saëns. În interpretarea orchestrei a răsunat, probabil în primă audiție românească, *Invențiune în si bemol major* de J. S. Bach, transcripție pentru orchestră de George Enescu³ și cele două *Rapsodii Române* dirijate de compozitor. Succesul eclatant al muzicianului transpore în ziarele vremii, de data aceasta fiind „rechemat de 20 de ori de către aplauzele furtunoase ale publicului, al cărui semnal îl dă chiar familia princiară.”⁴

Concluziile financiare ale turneului constituie un subiect de interes pentru cronicarii români. Transpare că, din aceste concerte Enescu a reușit să strângă suma de 20.800 de franci, la care s-au adăugat și alte donații incluzând 1.000 de franci oferiți de Majestatea Sa Regina Elisabeta și 1.000 de franci subscripția președintelui Senatului, G. Grigore Cantacuzino, ajungând la un total de 24.000 de franci.

Muzicianul și-a continuat drumul spre Berlin, apoi spre Paris. A revenit în țară mai târziu decât de obicei, datorită multor angajamente pe care le-a avut în străinătate. Era așteptat cu nerăbdare la Sinaia, așa cum îi transmite baritonul și violonistul Edgar Dall'Orso, secretarul Reginei Elisabeta, prin intermediul unei cărți poștale pe care i-o trimite la 4 septembrie 1912: „Vă așteptăm cu nerăbdare. Luați un tren înainte de sâmbătă. În orice caz, duminică la ora 11 vă va aștepta o mașină. Regina v-a pregătit un cadou pentru a vi-l oferi în ziua aniversării dvs. Plouă de două zile și două nopți. În afară de aceasta, îl avem pe Dinicu la Cazino.”⁵ Ajuns la Sinaia, susține, ca de obicei,

¹ B., în *Adevărul de dimineață (Dimineața)*, an IX, nr. 2868, 29 februarie 1912, p. 1.

² Rom. O., în *Viitorul*, București, an V, nr. 1452, 23 februarie 1912, p. 3. Reluat și în: *Voința Națională*, București, an XXVIII, nr. 7961-3, 23 februarie 1912, p. 2.

³ Lucrarea *Invențiune în si bemol major*, transcripție pentru orchestră de George Enescu a fost interpretată în primă audiție absolută la data de 8 martie 1911, la Salle Gaveau, dirijor - Pierre Monteux.

⁴ Autor [?], în *Voința Națională*, București, an XXVIII, nr. 7975-2, 10 martie 1912, p. 2.

⁵ Carte poștală ilustrată din patrimoniul Muzeului Național „George Enescu”; manuscris autograf – Edgar Dall'Orso; text în limba franceză; Sinaia – Castelul Peles, 4 septembrie 1912.

multe recitaluri. Se pare că în perioada de ședere aici are parte de o vreme în general ploioasă, căci într-un interviu publicat în *Flacăra*, mărturisește: „Puțin îmi pasă de vreme. Aici stau toată ziua închis la palat și cânt. Ș-afară de asta, mie îmi place ploaia și zăpada. Îmi fac bine.”¹

În anul 1913, Enescu își continuă periplul concertistic în Franța, România și Germania. În București, își aduce aportul la dezvoltarea culturii muzicale, la formarea unui public atent și sensibil în fața unui repertoriu mai complex și greu de asimilat.

În acest sens, un reper al anului îl constituie concertul dedicat creației lui Richard Wagner de la Ateneul Român (din 24 februarie/9 martie), avându-i ca protagoniști pe Orchestra Ministerului Instrucțiunii Publice condusă de George Enescu. Programul a fost neobișnuit, destul de solicitant atât pentru interpreți, cât și pentru public: Uvertura la *Faust*, „Apoteoza lui Hans Sachs” din opera *Maeștrii cântăreți din Nürnberg* (în primă audiție românească), „Călătoria lui Siegfried pe Rin” din *Amurgul zeilor*, Preludiul la actul I din *Parsifal*, „Marșul funebru” din *Amurgul zeilor* și „Preludiul” și „Moartea Isoldei” din *Tristan și Isolda*. Concertul a avut și o repetiție generală cu public, „stârnind entuziasmul celor puțini privilegiați care fuseseră autorizați să participe”, notează un autor în rubrica „Le Monde et la Ville” din *L'Indépendance Roumaine*.² În cronica dedicată acestui mare eveniment în ziarul *Adevărul*, criticul Emil Fagure își amintea momentul în care, cu câțiva ani în urmă, Enescu și-a dirijat *Poema Română*. Se gândea de atunci că acest muzician plurivalent va ajunge un mare dirijor, datorită atributelor sale autentice, de înaltă ținută profesională. Jurnalistul este de părere că în concertul wagnerian de acum transpar toate aceste calități pe care le prevedea de mai demult: „Ceea ce a realizat ieri orchestra ministerială sub conducerea sa a întrecut toate așteptările. De altfel, membrii ei nu și-au putut ascunde entuziasmul și s-au asociat cu publicul la ovațiile ce i s-au făcut.” O sugestivă caracterizare a stilului dirijoral al muzicianului este realizată în continuare de același autor: „Fără gesturi mari, conducerea sa e pe cât de cugetată, pe atâta de vibrantă. Bagheta sa previne, indică, subliniază, dă intrările fiecărui instrument, înviorează pauzele, însoțește întreaga linie a motivului, se mlădie în piano și pianissimo, devine imperativă, absolutistă când e vorba să obțină maxim de forță.”³

Enescu a dirijat tot concertul fără partitură, iar la final familia regală „a dat semnalul de aplauze care a izbucnit în rafale triumfale. Până la ieșirea în stradă, domnul George Enescu a făcut obiectul unor demonstrații entuziaste. Ziua de ieri va rămâne o dată importantă în istoria Bucureștiului muzical”⁴, sunt

¹ Al. Șerban, în *Flacăra*, București, an 1, nr. 47, 8 septembrie 1912, pp. 369-370.

² Autor [?], în *L'Indépendance Roumaine*, București, an 36, nr. 11393, 24 februarie (9 martie) 1913, p. 3.

³ Emil D. Fagure, în *Adevărul*, București, anul XXVI, nr. 8426, 26 februarie 1913, p. 3.

⁴ Paddy, în *L'Indépendance Roumaine*, București, an 36, nr. 11395, 26 februarie (11 martie) 1913, p. 2.

aprecierile autorului semnat Paddy, cel care se ocupă de rubricile „Carnet du High-Life” din *L'Indépendance Roumaine*.

Un alt moment marcant al acestui an este cel de la jumătatea lunii octombrie, când Enescu, alături de membrii juriului Premiului Național de Compoziție instituit de el, decernează pentru prima oară distincțiile. Muzicianul s-a ocupat de toate aspectele organizatorice pentru înfăptuirea acestui premiu de compoziție, care devenise o treaptă necesară în evoluția creației muzicale românești. Din rândul marilor personalități din țară, a ales componența juriului: Dimitrie Dinicu, Alfonso Castaldi, Mihail Mărgăritescu, Dumitru Georgescu Kiriac, Ernesto Narice, Constantin Dimitrescu și Theodor Fuchs. Selecția lucrărilor a avut loc în trei ședințe la Casa Școalelor din București. Din 30 de concurenți și 17 lucrări înscrise la concurs s-au decernat următoarele premii: premiul I - Dimitrie Cuclin pentru *Scherzo simfonic*, premiul I onorific - poemul simfonic *Narcisse* de Ion Nonna Otescu, premiul II - Alfred Alessandrescu - pentru uvertura *Didona*.

Într-un interviu acordat în această perioadă unui jurnalist al ziarului *Universul*, Leontin Iliescu, Enescu descrie în linii mari stilul creațiilor prezentate în concurs. Maestrul este de părere că majoritatea tinerilor compozitori caută să se afirme prin încercarea de a descoperi trasee stilistice mai puțin exploatate: „Pot să vă spun acum că cea mai mare parte din operele prezentate se remarcă printr-o mare frică de banalitate. Această tendință e mai simpatcă decât cealaltă. Tendința formelor noi e un semn de bun augur. Compozitorii tineri nu le găsesc câteodată. Dar simplul fapt că ei caută formele noi e un semn îmbucurător pentru viitorul nostru artistic, muzical.”¹

Enescu pare satisfăcut de primele rezultate ale acestui premiu național de compoziție care deschid, în România, un capitol nou privind încurajarea tinerilor compozitori, cu posibile repercusiuni de înaltă valoare pentru viața muzicală românească din perioadele ce vor urma.

Anul 1914 este pentru Enescu la fel de aglomerat în evenimente ca anii precedenți. Concertează în special în Franța, dar și în Spania, Ungaria, Elveția și, desigur, în România. În primă fază, nici izbucnirea Primului Război Mondial nu îl determină să-și anuleze proiectele. Revine în România în septembrie cu gândul de a-și onora apoi promisiunile concertistice din străinătate, însă situația politică tensionantă îl forțează oarecum să rămână în țară și să-și focalizeze toată energia și activitatea aici, pentru un timp pe care începea să-l prevadă din ce în ce mai îndelungat.

Presa românească a acestui an vizează câteva evenimente la care a luat parte Enescu în România, mai ales în luna decembrie. În anul 1914, în București, i-a ființat un nou cotidian, *Steagul*, care într-una din rubricile sale permanente, „Cronica bucureștilor”, radiografiază viața concertistică a capitalei. *Steagul* devine ziarul cu cele mai multe articole din anul 1914 referitoare la muzicianul român.

¹ Leontin Iliescu, în *Universul*, București, an XXXI, nr. 289, 20 octombrie 1913, pp. 1-2.

La sfârșitul anului, în luna decembrie, Enescu începe seria concertelor caritabile cu un recital la care participă împreună cu Theodor Fuchs, organizat sub auspiciile Societății Ortodoxe a Femeilor din România pentru ajutorarea familiilor soldaților bucovineni și transilvăneni decedați în actualul război. Programul se încadrează în repertoriul deja consacrat al celor doi interpreți, cu piese de Nardini, Saint-Saëns, Paganini, Bach, Couperin, Françoer și Tartini.

În timpul Primului Război Mondial, Enescu susține o campanie importantă de promovare a muzicii în România. Dirijează creații vocal-simfonice grandioase, dificil de executat în perioada aceea la noi în țară.

Un reper al anului 1914 îl reprezintă execuția integrală a *Simfoniei a IX-a* de Beethoven (la Ateneul Român, 14/27 decembrie), din care ultima parte nu mai fusese interpretată niciodată în România. A fost un concert memorabil, un eveniment cultural care a rămas în istorie, cu o sală umplută peste capacitatea locurilor disponibile, un public fascinat alcătuit nu numai din oameni obișnuiți, ci și din studenți și personalități culturale marcante, din țară sau din diaspora reîntorși pe meleagurile natale din cauza războiului. Un autor din *Steagul* notează că „Prețurile extrem de scumpe, scuzabile doar prin scopul urmărit, nu au speriat câtuși de puțin publicul nostru...”¹ Concertul s-a desfășurat în folosul Crucii Roșii, protagoniști fiind orchestra Ministerului Instrucțiunii Publice, corul „Carmen” condus de Dumitru Georgescu Kiriac și soliștii: soprana Elena Drăgulinescu, tenorul Remulus Vrăbiescu și basul George Folescu. „Enescu a dirijat întreg concertul pe dinafară. Cu o siguranță, cu o pricepere, cu un elan într-adevăr unice. Impresia pe care ne-a lăsat-o ieri a fost nici mai mult, nici mai puțin covârșitoare. A fost o impresie mai puternică decât însăși aceea pe care Weingartner a fost în stare s-o lase la noi”², consemnează același autor în *Steagul*.

După o săptămână (la 21 decembrie), *Simfonia a IX-a* de Beethoven a fost reluată de Enescu tot la Ateneu, cu aceeași interpretare, iar repetiția care a avut loc cu două zile înainte de concert s-a desfășurat cu prezența publicului. Ambele concerte în care s-a cântat *Simfonia a IX-a* au avut un program amplu și mai greu de executat și de perceput de audiență. În primul concert, s-a prezentat și *Scherazada* lui Rimski-Korsakov și *Ucenicul vrăjitor* al lui Dukas, iar în al doilea *Simfonia dramatică* de Berlioz și *Nocturne pentru orchestră* de Debussy. Toate lucrările înscrise în programul celor două concerte au fost dirijate de Enescu fără partitură.

În dimineața zilei în care a avut loc repetiția cu public pentru concertul din 21 decembrie, Enescu și Cella Delavrancea au dat un recital de sonate clasico-romantice în amfiteatrul Fundației Universitare „Carol I”, în prezența întregii familii regale. Prin acest concert, cei doi muzicieni au reușit să strângă suma de 5.985 lei, în beneficiul Societății „Căminul românesc”,

În concluzie, față de anii anteriori, în perioada 1912-1914, în pofida unui context istoric mai puțin prielnic, activitatea lui Enescu din țara sa natală

¹ OR., în *Steagul*, București, an I, nr. 30, 16 decembrie 1914, p. 2.

² Ibidem.

se intensifică și se extinde pe parte organizatorică, de strângere de fonduri în scopuri caritabile și devine o prioritate în agenda proiectelor sale.

Enescu simte că este momentul cel mai bun să contribuie prin stimularea tinerilor compozitori la construirea unei baze solide pentru o viitoare posibilă școală națională de compoziție. El spunea într-un alt interviu realizat de Leontin Iliescu, publicat tot în ziarul *Universul*: „eu am credința și siguranța că, peste câțiva ani, România va avea și ea, ca celelalte țări, Rusia mai ales, școala ei simfonică națională.”¹ Muzicianul avea convingerea că înființarea Premiului Național de Compoziție ar putea genera, în timp, o producție mai mare de creații care să îmbogățească și să îmborsăteze atmosfera muzicală a țării noastre.

Un alt aspect important de care s-a ocupat Enescu în mod special în această perioadă a fost educarea publicului din România. În provincie, pentru a atrage publicul puțin obișnuit cu muzica savantă, a oferit prin acest prim turneu, din ipostaza de violonist, un program accesibil și foarte atractiv. În capitală, însă, adresându-se, în general, unui public mai evoluat, începe să introducă treptat, mai ales din ipostaza de dirijor, creații mai complexe, cum ar fi fragmente din lucrările reprezentative ale lui Richard Wagner, sau ultima simfonie a lui Beethoven în audiție integrală.

SUMMARY

Camelia-Anca Sârbu

Highlights from the George Enescu activity reflected in the Romanian press of the years 1912-1914

The present study is part of a larger research project, started five years ago, which was based on the identification and research of articles in the Romanian press regarding George Enescu. The purpose of this scientific approach consists in bringing some additions and clarifications related to the biography of the musician, his concert activity and creation, his opinions that he does not hesitate to express in the interviews published over time in the Romanian press, how was received by the Romanian public.

This study is focused on the period before and since the beginning of the First World War, 1912-1914, three years in which the Romanian press mainly reflects Enescu's presence in his country. The musician made a remarkable contribution to the development of musical life in the capital and in the provinces, both through his concert performances, by enriching the concert repertoire, especially as a conductor, but also as a violinist or pianist, and by supporting contemporary local musical creation.

¹ Leontin Iliescu, în *Universul*, București, an XXXI, nr. 293, 24 octombrie 1913, p. 1.

CREAȚII

Anotimpuri contemporane (IV)

Iarna

Paula Șandor

Introducere: Anul 2023 în Anotimpuri Contemporane

Desfășurarea anului calendaristic 2023 a fost dublată, în universul muzicii contemporane, de o inițiativă aparte a Asociației Culturale *Sound Borders*. Pornind de la ideea succesiunii anotimpurilor – idee recurentă în repertoriul cult, cu precădere în lucrările declarat programatice, dar nu numai – proiectul *Anotimpuri Contemporane*¹ a oferit publicului avizat și celui mai puțin avizat oportunitatea de a se bucura de o serie de evenimente artistice inedite, concepute în acord cu climatul expresiv al celor patru etape și programate conform calendarului.

Concertele aferente sezoanelor de primăvară, vară, toamnă și iarnă, dublate de o serie de mese rotunde menite să „pregătească” publicul pentru întâlnirea cu lucrările – majoritatea special compuse în cadrul proiectului și prezentate în primă audiție absolută – au fost realizate printr-o impresionantă mobilizare de forțe artistice și organizatorice, desfășurată sub auspiciile unui entuziasm molipsitor. Cele 20 de piese, majoritatea semnate de compozitori români contemporani², au fost interpretate de Ansamblul Couleurs³ (Director artistic: Alexandru Ștefan Murariu) și aprofundate în plan teoretic de patru tineri muzicologi⁴. Cadrul tematic general al concertelor „sezoniere” a cunoscut

¹ Alexandru Ștefan Murariu (manager), Andra Daniela Pătraș (asistent), Cristina Eleonora Pascu (PR), Gabriela Timuș (video), Emanuel Oniga (sunet), Andrei-Copil Pod și Samuel Barani (concepție vizuală)

² Șerban Marcu, Gabriel Mălăncioiu, Tudor Feraru, Sonia Vulturar, Àron Török-Gyurkó, Sebastian Țună, Cornel Țăranu, Cristian Bence-Muk, Ciprian Ion, Izabela Vieriu, Irinel Anghel, Adrian Pop, Diana Rotaru, DanDe Popescu, Sorin Marinescu, Alexandru Murariu

³ Ansamblul *Couleurs* a fost înființat în anul 2020 de către compozitorul clujean Alexandru Ștefan Murariu, susținând evenimente de promovare a repertoriului contemporan, axate deopotrivă pe actul creației și pe activitățile de cercetare sau educative, sprijinite din punct de vedere administrativ de înființarea Asociației Culturale *Sound Borders*.

⁴ Ioana Baalbaki, Bianca Șuşman, Tünde Şur, subsemnata

abordări inedite în rândul compozitorilor angajați în elaborarea repertoriului, subsumate însă unei perspective / dimensiuni integratoare sau unui fir narativ: ideea de renaștere, „ciocnirea” dintre iarnă și primăvară, sunetul păsărilor (primăvară)¹, călătoria – ca experiență turistică sau călătoria în timp, științifică, în spațiu, înapoi la origini și tradiții (vara), respectiv „plonjarea în infinitul minții labirintice a omului, al subconștientului și al imaginarului” (muzicologul Tünde Șur despre „toamnă”).

În ceea ce privește anotimpul hibernal, surprins de repertoriul ultimului concert din seria *Anotimpurilor contemporane*, starea dominantă este una reflexivă, facilitată de senzația de finalitate – a ciclului anual sau a existenței – manifestată fie într-un cadru descriptiv, solitar, dinamizat adesea de retrospectiva sau amintirea etapelor deja încheiate, fie în vâltoarea manifestărilor specifice sărbătorilor de final de an, acompaniate de reflexii calde-reci ale luminilor și ecurilor sonore, uneori amalgamate într-un spectacol cu tendințe grotești.

Sabina Ulubeanu – *Why are the birds still singing?*



Scrisă pentru flaut, clarinet, trio de coarde (vioară, violă, violoncel), percuție și harpă, piesa *Why are the birds singing* semnată de compozitoarea Sabina Ulubeanu² pornește de la problematizarea fenomenul ușor neobișnuit al cântului de păsări în timpul iernii (evidentă încă din titlu), într-o căutare interioară a finalității, specifică anotimpului și manifestată în plan muzical prin „coagularea” citatului muzical din preludiul *Des pas sur la neige*³ de Claude Debussy, descris ca fiind „deopotrivă material

¹ Ioana Baalbaki, *Anotimpuri contemporane (I) – Primăvara*, în revista *Muzica*, nr. 4 / 2023.

² Personalitate complexă, cu o activitate care integrează compoziția, fotografia, muzicologia, pedagogia, *performance*-ul experimental și managementul artistic, compozitoarea Sabina Ulubeanu (n. 1979, București) a studiat pianul la Colegiul de Muzică „George Enescu” și mai apoi compoziția la Universitatea Națională de Muzică din București, sub îndrumarea unor personalități precum Tiberiu Olah și Doina Rotaru. În perioada 2001-2002 s-a perfecționat la Universitatea Oldenburg (Germania), alături de compozitoarea Violeta Dinescu, iar în 2011 și-a finalizat studiile doctorale cu teza *Funcția memoriei în compunerea timpului muzical*. Lucrările sale – înscrise în genurile cameral, simfonic, coral, al muzicii de film sau multimedia – au fost interpretate în țară și în străinătate fiind răsplătite cu numeroase premii naționale și internaționale.

³ Preludiul *Des pas sur le neige* face parte din primul volum de *Preludii* ale compozitorului, scris în perioada 1909-1910 și pare a fi fost destinat, alături de preludiul *Danseuses de Delphes* din aceeași serie, interpretării într-un cadru cât se poate de intim, privat, „între patru ochi”.

generator, liant, punte și cupolă a întregului¹. Cele trei secțiuni dispuse sub formă de monolit articulează, prin intermediul tehnicilor de compoziție utilizate și al substratului expresiv, un parcurs circular, de acumulare și deconstrucție, al cărui apogeu este marcat de apariția temporară a „urmelor în zăpadă” – sub formă de citat – în partea secundă, și care lasă loc, în mișcarea finală, reprizei variate a discursului minimalist din incipit, respectiv cadrului glacial, animat de căderea fulgilor de nea și de cântul neobișnuit al păsărilor – timizi vestitori ai primăverii.

Principala resursă de limbaj utilizată în tabloul descriptiv, diafan, al **primei părți A (m. 1 – m. 50)** este timbralitatea, compozitoarea valorificând plenar resursele ansamblului în redarea aparentei imponderabilități a ninsorii și în inserarea subtilă a „ecourilor” în stil *oiseaux*, pe suportul scriiturii minimaliste – axată pe procesele „interioare ale muzicii” și mai puțin pe urmarea unei „direcții clare”, tematice, sau a unui parcurs narativ, cu toate că dimensiunea evolutivă, de „work in progress” îi este inerentă.

Pânza sonoră este deschisă printr-un unison la harpă și vioară, care punctează, alternativ, timp de o măsură, centrul sonor al fragmentului – sunetul *fa*. Pe măsură ce intervin celelalte instrumente ale ansamblului, adăugate într-o manieră intuitivă (viola – m. 2, violoncelul – m. 5, pianul – m. 7, Glockenspiel – m. 15, flautul – m. 19, clarinetul – m. 26) se produce acumularea organică a totalului cromatic, puternic evidențiat de esențele timbrale, dar și de modalitățile inedite de articulare sonoră, precum *pizzicato*-ul (de un mare grad de sugestivitate pentru apariția fulgilor de nea), *glissando*-urile descendente din sectorul coardelor (introduse începând cu m. 36, reprezentative pentru mișcările de alunecare, odată cu „închegarea” ninsorii și a gheții).

Planul *oiseaux* se conturează, de asemenea, progresiv, odată cu inserarea sunetelor flautului, aplicarea apogiaturilor, mordentelor, respectiv a motivelor ornamentale în sextolet inegal (motivul α din m. 33, m. 37), apoi egal, în imitație strictă / liberă la flaut-clarinet (motivul α la flaut, $\alpha\alpha$ la clarinet din m. 44, $\alpha\alpha$ în m. 46, m. 47-48).

The image displays two pages of a musical score. The left page shows measures 44 to 48 for the flute (Fl.) and clarinet (Cl.) parts. The right page shows measures 49 to 52 for the same instruments, with a 'Crescendo' marking. Green boxes highlight specific rhythmic patterns in the flute and clarinet parts, which are identified as the 'oiseaux' motif alpha and alpha-alpha. A red arrow points to a specific note in the clarinet part on the right page.

Ex. 1. Motivul *oiseaux* α și $\alpha\alpha$ la cuplul flaut-clarinet (m. 44 – m. 47)

¹ Sabina Ulubeanu, în prezentarea lucrării din caietul program al concertului.

Suflătorilor de lemn li se alătură pianul, cu pedale, apogiaturi și triluri în registrul acut și supraacut, dar și harpa, cu *tremollo*-uri și efecte *bisbigliando*. Nu am putea să nu remarcăm „click”-urile pe clape de clarinet (*random key clicks* – m. 26, m. 29), care ne conduc imaginația către zborul îngreunat al păsărilor.

Evoluția discursivă a primei părți are ca suport principal fundamentul metro-ritmic, care pornește de la o țesătură fragmentată, cu aspect *pointilist* discret, după care evoluează, cu ajutorul variației ritmico-melodice, către un aspect mai închegat. Același fenomen are loc și în plan dinamic, nuanța scăzută din incipit fiind înlocuită treptat de accente din ce în ce mai pregnante și *crescendo*-uri solicitate explicit harpei, dar și întregului ansamblu (începând cu m. 45).

Astfel, deși amplificată substanțial de apariția semnalelor *oiseaux* (*Why are the birds still singing?*), starea inițială – *In a state of wonder* – este tradusă cu succes prin intermediul tehnicii minimaliste care, simultan cu descrierea convingătoare a spațiului hibernal, pregătește cadrul interiorizat, în care își va face simțită prezența ființa umană, odată cu partea secundă a lucrării.

Partea a II-a B (m. 51 – m. 126) se derulează sub dominația motivului recurent din preludiul *Des pas sur la neige*¹ de Claude Debussy, expus în permanență de către flaut și clarinet și păstrat, din punct de vedere tonal, identic originalului (în *re minor*), în ipostaza a două bicorduri succesive ascendente (*re-mi* și *mi-fa*) – care redau cu un mare grad de plasticitate alternanța pașilor, augmentate însă la nivel ritmic.

¹ Cu toate că titlul piesei originale nu face referire în mod explicit la mișcarea de „pași”, profilul temei indică, fără doar și poate, în această direcție, fapt subliniat și de teoreticianul american Steven Rings în analiza sa exhaustivă asupra lucrării – „*Mystères limpides*”: *Time and Transformation in Debussy's „Des pas sur la neige”* – publicată în *19th Century Music*, vol. 32, Nr. 2 / 2008, University of California Press, pp. 178-108. Mai mult, succesiunea pașilor se leagă în mod direct nu doar de cadrul iernatic, ci și de prezența unui subiect, a unei persoane care ajunge să se identifice cu mediul pe care îl traversează lin și a cărei stare interioară reprezintă o reflexie a exteriorului glacial, aproape inert. Cuvântul „pas” din titlu poate fi însă tradus și ca „urme”, fapt care oferă receptorilor o perspectivă complementară și complexă asupra planului ideatic al preludiului. În timp ce „pași” articulează realitatea unei acțiuni dinamice, în curs de desfășurare, așadar la timpul prezent, „urmele” fac trimitere la o prezență umană trecută, la un proces deja încheiat, ale cărui amprente au rămas conservate de natura actuală. Această dualitate în plan temporal, reprezentată de un unic spațiu descriptiv reflectă cu succes viziunea componistică și tematica piesei, focalizată deopotrivă pe planul exterior, „în ipostazele ninsorii, înghețului, viscolului”, și pe cel interior, „sentimental, al încheierilor, al despărțirilor treptate, al finalurilor anticipate, dar indefinite și amânate” (Sabina Ulubeanu, în prezentarea lucrării din caietul program al concertului).

The image shows a musical score for flute and clarinet. The top staff is for the flute (Fl.) and the bottom staff is for the clarinet (Cl.). There are two green boxes highlighting specific passages in the flute part. Red arrows point from the flute part to the clarinet part, indicating phrasing or articulation. The score includes dynamic markings like 'pp' and 'p'.

Ex. 2. „Pași” la flaut (m. 66 – m. 68) și la clarinet (m. 72 – m. 73) în acompaniamentul „loviturilor de gong” cu înălțimi aproximare la harpă (m. 66 – m. 75)

Diluarea temporală și regularitatea „loviturilor” de gong (cu înălțimi aproximare) introduse de harpă conferă secțiunii o pronunțată notă tragică, funebră, pe măsură ce întregul ansamblu (inclusiv flautul, cu inserții de tipul *jet whistle*) conturează, prin efecte ca *glissando* (coarde), *tremollo* și *glissando* (timpani), peisajul glacial, în care manifestarea stilului *oiseaux* devine tot mai accelerată (secvențe figurale cu aspect improvizatoric în registrul supraacut la pian, accente pe apogii la suflătorii de lemn, ample *glissando*-uri la harpă), până la atingerea paroxismului în m. 100 – m. 101, marcat de intervențiile cinelelor și reiterat, după o pauză generală de mare efect dramatic, în m. 103 – m. 106. Tot în anticiparea momentului culminant al secțiunii și, de altfel, al întregii piese, cuplul flaut-clarinet prezintă, pentru întâia oară, citatul lui Debussy în formă completă, sudată, păstrând scriitura imitativă (m. 93 – m. 99).

The image shows two pages of a musical score for flute and clarinet. The top staff is for the flute (Fl.) and the bottom staff is for the clarinet (Cl.). There are green boxes highlighting specific passages in the flute part. Red boxes highlight the Debussy quote in the flute and clarinet parts. The score includes dynamic markings like 'pp' and 'p'.

Ex. 3. Prezentarea integrală a citatului la flaut-clarinet, în imitație (m. 93 – m. 99) în anticiparea culminației (m. 100 – m. 101).
Secvențe figurale în stil *oiseaux* la pian (m. 92 – m. 101)

Senzația de final implacabil este, însă, curând „anulată” prin reluarea motivului „urmelor” în zăpadă – în dialog la flaut și clarinet – ancorat de acompaniamentul aerisit, însă monumental al harpei, timpanului și cuplului viola - violoncel (m. 108 – m. 126). Acesta își îndeplinește cu succes rolul de „cupolă a întregului” – confirmat și de compozitoare – asigurând, în egală măsură, retransiția către **secțiunea finală – Av** (m. 127 – m. 165) și contextul

inițial minimalist, diafan – al ninsorii și cântului de păsări – treptat readus și redus la unisonul incipient al harpei, pe sunetul *fa*. Orice final poate însemna un nou început, iar păsările nu încetează să „cânte”.

Cristian Bence Muk – SOLitudine II

Lucrarea *SOLitudine II* (subintitulată *Les couleurs de la solitude*) prezintă o reinterpretare timbrală, dedicată Ansamblului *Couleurs* (în configurația flaut, percuție, harpă, violă și violoncel), a unui trio de coarde scris de către compozitorul Cristian Bence-Muk¹ pentru ansamblul *Profil* și pentru Festivalul *Săptămâna Internațională a Muzicii Noi* (SIMN, ediția 2023), la solicitarea directorului artistic al ansamblului și al festivalului, Dr.H.C. Dan Dediu, președintele U.C.M.R.



Titlul piesei, dar și grafia acestuia, reflectă strânsa corespondență dintre dimensiunea tehnică a parcursului muzical, elaborat „într-o cheie spectrală”, fiind construit „exclusiv pe baza armonicilor superioare ale sunetului fundamental *sol*”²³ – puse în valoare de o multitudine de modalități de articulare timbrală – și substratul ideatic, centrat pe un „subiect” a cărui stare de solitudine (exterioară) îi generează demersul reflexiv, respectiv focalizarea pe vibrația interioară, a propriilor dispoziții mentale și emoționale. O altă mențiune importantă de pe pagina de titlu a partiturii ne relevă dedicatorii lucrării, anume *Ensemble Couleurs*, coordonat de Alexandru Ștefan Murariu și tatăl autorului, plecat dintre noi în luna iunie a anului curent.

Tematica piesei este transpusă, din punct de vedere structural, într-o succesiune strofică – Introducere (m. 1 – m. 12), A (m. 13 – m. 19), B (m. 20 –

¹ Cristian Bence-Muk (n. 31 august 1978, Deva) a absolvit secția de Compoziție în cadrul Academiei Naționale de Muzică „Gheorghe Dima” din Cluj-Napoca la clasa prof. univ. dr. Hans Peter Türk, promoția 2002. În anul 2005 a obținut titlul academic de „Doctor în Muzică”, specializarea „Creație muzicală”, sub îndrumarea acad. prof. univ. dr. Cornel Țăranu. Creația sa muzicală cuprinde piese corale, vocale, camerale, simfonice, vocal-simfonice, operă de cameră și balet. A obținut diferite premii naționale, iar lucrările sale au fost interpretate în cadrul unor concerte în țară și străinătate. În prezent, Cristian Bence-Muk își desfășoară activitatea în calitate de conf. univ. dr. la disciplinele „Forme și Analiză Muzicală” și „Compoziție” și este decanul Facultății Teoretice din cadrul Academiei de Muzică clujene.

² Cristian Bence-Muk, în prezentarea lucrării din caietul program al concertului.

³ În articolul său *Istoria muzicii spectrale*, publicat în revista *Muzica*, nr. 5 / 2015, Octavian Nemescu identifică spectrul de armonice al unei fundamentale cu însăși „natura sunetului”, atribuind fenomenului rezonanței naturale statutul de „arhetip natural”. Astfel, în lucrarea de față, așa-numita „plonjare în interiorul sunetului” reflectă introspecția de ordin psihologic, iar focalizarea, de-a lungul întregii elaborări, pe aceeași fundamentală – *sol* – plasează opțiunea de limbaj a compozitorului în una dintre primele subdirecții ale spectralismului, „cea în care fundamentala se păstrează de-a lungul întregii piese”. https://www.ucmr.org.ro/Texte/RV-5-2015-1-ONemescu_Istoria%20muzicii%20spectrale.pdf accesat la data de 27.09.2023.

m. 25), C (m. 26 – m. 31), D (m. 32 – m. 42), E (m. 43 – m. 66), F (m. 67 – m. 95), Dv (m. 96 – m. 99), G (m. 100 – m. 117) și Coda, H (m. 118 – m. 126) – subordonată însă principiului variațional, aplicat cu precădere la nivelul parametrului timbral. Aceasta prezintă, în egală măsură – în urma integrării tehnicilor de dezvoltare a entităților celular-motivice inițiale (strofa D), dar și a „revenirii” (prin parcurgerea în sens invers, cu omiterea anumitor strofe sau prezentarea acestora în sinteze) la starea inițială din introducere (într-o ipostază variată, în strofa G) – tendințe formale de sonată, respectiv de pod. Se combină, astfel, într-o manieră aluzivă doar, mai multe tipologii tradiționale, însă dominant este procesul variațional, susținut de o bogată paletă coloristică, generată, la rândul ei, de multiplele modalități de articulare¹. Acesta este aplicat nu unor entități tematice – în conformitate cu utilizarea standard a principiului – ci unui conglomerat sonor puternic individualizat – cel al sunetului *sol* – ale cărui „reflexii” reprezentate de spectrul armonic sunt puse „în lumină” prin diverse „accente” timbrale.

O altă marcă a contemporaneității care caracterizează lucrarea, sesizabilă încă din primele măsuri, este natura aleatorică (predominant controlată) a tușelor sonore care delimitează universul acustic, manifestată în plan sonor (*vibrato CbDEFGAB* la harpă – m. 1 sau *glissando* pe sol în sus și în jos pe coardă, până la extremități, dar variază, nu de fiecare dată exact la fel la violă, m. 3 – m. 10), și ritmic (formulele în *arco*, *ricochet*, *col legno* pe *glissando* la violoncel, mențiunile „cât se poate de repede” atașate efectelor *keyclicks* la flaut, sau pe rama instrumentului la harpă, respectiv pe cutia de rezonanță a instrumentului la violă și violoncel).

Tămbălează / To my father
SOLitudine II - SOLitude II
 (Les couleurs de la solitude / The colours of the solitude)

Cristian Reneac-Mik (2023)

LEGENDĂ (LEGEND)

formula se va executa cât se poate de repede (the formula would be played as quickly as possible)

se va repeta în diferite moduri, într-o ordine aleatorie (to be repeated in different ways, in an aleatoric order)

sunetele sau formulele dintr-o vâlgă se vor interpreta și repeta într-o ordine aleatorie (the sounds or the formulas between the commas would be played and repeated in an aleatoric order)

se va repeta identic (to be repeated identically)

Ex. 4. Introducere (m. 1 – m. 4).
 Modalități de articulare sonoră plasate în zona aleatorismului controlat

¹ inedite fiind cele solicitate harpei, care variază de la cele tipice – *glissando*, *tril*, *tremolo*, *bisbigliando* – la cele mai rar întâlnite sau situate la granița cu zgomotele – *the single string slide effect*, cu *șurubelniță cu cap Philips* sau *whistle effect* cu *echer din plastic moale* – ș.a.

Cu toate că ipostazele tipice de articulație sonoră – cu vibrație periodică și uniformă – nu lipsesc din **Introducere (m. 1 – m. 12)**, predilecția pentru efectele inedite – care accentuează spațialitatea (*flageolet*, *whistle tones* sau *aer* la flaut; acționarea vibrafonului cu arcuș), sau senzația de zgomot dată de vibrațiile neperiodice, neuniforme (*the filled slide effect*, *the rustling tremolo*, *the washboard effect* la harpă) este evidentă.

O altă reprezentare sugestivă pentru esența fluctuantă a sunetului este dată de execuția de *glissando* – în variantă uzuală sau în combinație cu alte efecte, în funcție de posibilitățile instrumentului, „figură” căreia compozitorul îi atribuie un rol cadențial în câteva dintre secțiunile variaționale ale lucrării (A, C și în cea Finală).

Din punct de vedere al evoluției materialului sonor, primele 4 secțiuni – **Introducerea (m. 1 – m. 12)**, alături de strofele A, B și C – prezintă un proces de acumulare de la o stare difuză, bivalentă a mediului acustic, la „sunetul muzical”, pus în evidență cu precădere de celulele intervalice (secundă, terță, cvartă perfectă/mărită, cvintă ș.a.) în *tremolo*, pe armonice din ce în ce mai depărtate (9, 10, 11, 12), care îi accentuează amplitudinea atât în plan transversal, cât și longitudinal. Cu toate că păstrează multe dintre entitățile celular motivice din fragmentul introductiv, strofa A (m. 13 – m. 19) se desfășoară pe fundamentul melodic al violoncelului, construit în jurul armonicilor 9 și 11 (*la – do#*) integrate de o structură metro-ritmică supusă variației, în timp ce **strofa B (m. 20 – m. 25)** este alcătuită exclusiv din *tremolo*-uri pe structuri intervalice extinse gradual (de la *secundă mare* la *cvintă perfectă*), aplicate de către partidele instrumentale (flaut, vibrafon, harpă, violă și violoncel) „cât se poate de repede”. Rezultatul constă într-un conglomerat sonor mai „închegat”. **Strofa C (m. 26 – m. 31)** prezintă o scriitură predominant omofonă, dinamizată de sunetul strălucitor al vibrafonului (generat, alternativ, cu ajutorul arcușului sau prin malete) și de noi efecte stridente la harpă: *pizzicato*-ul în manieră *Bartók* (m. 27), *nail flick* (m. 29) și, după o scurtă revenire – timp de o doime – la acționarea sandard, *metallic buzz effect* (cu șurubelnița) și *jazz pedal slide* (mai rapid, cu un pic de efect de swing).

Strofa D (m. 32 – m. 42) continuă demersul variațional la un nivel sporit de complexitate scriiturală, introducând, pe suportul *tremolo*-ului tricordic, aleatoric, de la flaut, un nou efect timbral – cel al sunetelor eoliene –, dar și primele semnalmamente privind organizarea edificiului instrumental conform unui plan ritmic global în *ostinato*, ancorat de stratul violoncelului, care integrează sunete obținute „cu arcușul pe sârma de la cuiul instrumentului, sunet acut sau după căluș, pe coarda *la*”, *Bartók pizzicato* urmat de *ricochet*, *col legno*, *arco* sau *ordinario* executate „cât se poate de repede”, sau onomatopeea „Ha” precedată de o inspirație sonoră, speriată. O structură *ostinato* prezintă, de asemenea, stratul harpei – alcătuit din bătăi articulate cu degetele pe rama instrumentului, alături de efecte *whistle* sau *rustling tremolo* – dar și aparatul percusiv (timpani, trianglu și vibrafon) căruia i se solicită, printre efectele *ordinario* sau pe rama metalică a timpanilor, o

„lovitură cu piciorul în podea”, reiterând semnalele prezenței umane. Flautului îi este rezervat cel mai dinamic parcurs, de la ipostaze *keyclicks* (m. 34, m. 36) la lovituri „cu palma pe coapsă” sau „cu degetul îndoit” în scaun, onomatopeea „Ha” articulată sincron cu violoncelul, sau la structurile intervalice în *tremolo* aleatoric, *frullato*, *pizzicato*.

Ex. 5. Strofa D (m. 34 – m. 36). Ritmul global al *ostinato*-ului.

Efecte sonore inedite: inspirație zgomotoasă, speriată; lovituri cu degetul îndoit în scaun; onomatopeea *Ha!*; bătăi cu palma pe coapsă.

Strofa E (m. 43 – m. 66) este construită pe baza straturilor figurale, repetitive, în *pizzicato*, ale violei (în șaisprezecimi) și violoncelului (în triolette), în acompaniamentul constant de *keyclicks* la flaut și al celui tricordic cromatic al vibrafonului. Sunt sesizabile, de asemenea, pentru prima oară în economia lucrării, structuri motivice uzuale din punct de vedere ritmico-melodic, expuse de harpă și violă, precum și suprapuneri acordice – *ordinario placat* la harpă (m. 47) sau *ordinario* (harpă și vibrafon, m. 55 – m. 56).

Continuând succesiunea de contraste la nivelul scriiturii, prima articulație a **strofei F (m. 67 – m. 95)** adoptă – pe fondul polifonic liber, extrem de bine sudat, obținut prin alternarea pedalelor de durată repartizate ansamblului – efecte eoliene (la flaut) „cât mai aproape de culoarea de flageolet” precum și armonice obținute prin tehnica de flageolet la coarde. Acestea sunt păstrate și în continuare, pe măsură ce o parte din elementele timbrale expuse în strofele anterioare sunt readuse în vederea dezvoltării. Recunoaștem astfel segmente motivice ritmico-melodice aparținând stratului figural din strofa anterioară E (violoncel, flaut, m. 74 – m. 75), intervențiile în

ricochet, ordinario (violă, m. 74), alături de textura în *tremolo*-uri aleatorice în care se angajează tot ansamblul (m. 79 – m. 80), originară în strofa B ș.a.

Scurta reluare a planului ritmic global al *ostinato*-ului, începând cu reperul F (m. 96) semnalează apariția unei ipostaze variate a scriiturii din D, astfel că interpolarea strofei **Dv (m. 96 – m. 99)**, respectiv „parcurea” în sens invers a discursului către starea inițială, face aluzie la forma de pod, fără a îndeplini însă considerentele manifestării acesteia în ipostază tradițională. În același sens, strofa următoare **G (m. 100 – m. 114, Final)** se circumscrie, într-o manieră atipică, structurii formale de pod prin faptul că realizează o sinteză a elementelor expuse anterior în segmentele strofice A, F, C, E, angajate într-o secvențare armonico-timbrală ascendentă – condusă de sunete în *vibrato*, „completate” de efecte de *frullato* la flaut, sunete acționate prin arcuș la vibrafon, *flageolet*, *pizzicato* bartokian sau *ricochet* la coarde – finalizată în registrul supra-acut, în care este amplasat climaxul melodic, pe sunetul *sol* 3 (m. 115).

Coda, respectiv **strofa H (m. 118 – m. 126)** reiterează apogeul sonor la flaut – în aceeași ipostază timbrală oscilantă între efectele *frullato* și *vibrato ord.* stabilită în strofa anterioară, căreia îi subsumează efecte specifice incipitului piesei, având ca rezultat în plan formal revenirea variată a *Introducerii* și concretizarea tiparului atipic de pod. Recunoaștem, în acest sens, efectele percusive obținute prin acționarea ramei instrumentului cu degetele (la harpă) sau prin articularea sonoră cât se poate de repede pe cutia de rezonanță a instrumentului (violoncel), intervențiile *arco*, *ricochet*, *col legno* pe *glissando* expuse aici de către violă, respectiv cadențarea finală pe suprapunerile diverselor tipuri de *glissando*-uri pornite în sens ascendent sau descendent de pe fundamentala configurației spectrale „tratate” variațional de-a lungul lucrării – *sol*.

În plan ideatic, reflectarea subiectului aflat la baza lucrării, anume introspecția psihologică, se face într-o manieră mai mult decât sugestivă prin intermediul tehnicii spectraliste (o „traducere” nimerită a „universului” interior uman) aplicată sunetului *sol*, a cărui componentă sonoră (dată de conglomeratul de armonice naturale) este „radiografiată” și expusă prin intermediul coloristicii timbrale, compozitorul exploatând plener multiplele posibilități de articulare sonoră ale ansamblului, deseori apropiindu-se cu îndrăzneală de granița dintre sunet și zgomot. Surprinzând traiectoriile și conexiunile uneori predictibile, altele insolite manifestate în plan cognitiv, parcursul muzical unitar, dar întreprinzător, ne poartă către același tipar concludiv – o variație a stării inițiale, poziționată însă pe un nivel superior al percepției. Fenomenul, facilitat de cele mai multe ori de starea de *SOLitudine*, poate fi reluat, natura duală a acestuia manifestându-se deopotrivă în ipostază ciclică, dar și cu finalitate ultimă, întocmai ca anotimpul iernii căruia – în economia circuitului anual – i se atribuie valențe spațio-temporale deopotrivă provizorii și definitive.



Tot o abordare a fenomenului sonor se află și la baza lucrării miniaturale semnate de compozitorul, pianistul și dirijorul Ciprian Ion¹, intitulată *Obsesii hibernale*. Discursul instrumental pornește de la un gen specific anotimpului de iarnă, prin intermediul căruia autorul inițiază „sondarea” diverselor ipostaze și utilități pe care muzica le îmbracă în contextul sărbătorilor, dar și a multiplelor stări pe care artistul muzician le experimentează în raport cu „stresul fonic produs de audierea aceleiași colinde intonată fals în diferite variante, a ritmului unic și continuu declamat de urători în ajunul noului an, a muzicii cu sonorități orientale ce răzbate din boxele petrecăreților”². De-a lungul celor patru secțiuni principale asistăm la un proces de evoluție și „amplificare” a scriiturii instrumentale – destinate flautului, clarinetului în *si b*, timpanilor, clopotelor tubulare, vioarei și pianului – pe măsură ce melodia colindei, expusă încă din incipit și recurentă pe parcursul evoluției ambiantei sonore urbane, este însoțită sau înlocuită de „efecte” din ce în ce mai grotești.

Astfel, etapa inițială **A1 (m. 1 – m. 38)** expune profilul melodic al colindei – configurat într-un cadru modal dublu cromatic, eolic, cunoscut și sub denumirea sugestivă de „cromatic oriental”, construit aici pe fundamentala *do* – într-o ipostază tipică de monodie – condusă de către flaut – acompaniată de un strat omogen, constituit pe motive în *ostinato* (timpani) și pedale în *tremolo* (violoncel) sau intervalice, în registrul grav (pian). Cu toate că debutul lucrării prezintă o oarecare stare „de echilibru” și claritate la nivel scriitural, sistemul

¹ Ciprian Andrei Ion (n. 1977, Botoșani) a absolvit Liceul de Artă „Ștefan Luchian” din orașul natal, ulterior efectuându-și studiile superioare la secțiile Interpretare Instrumentală – Pian (clasa prof. univ. dr. Mircea Dan Răducan), Compoziție (clasa prof. univ. dr. Viorel Munteanu) și Dirijat orchestră (clasa prof. univ. dr. Corneliu Calistru și prof. univ. dr. Dumitru Goia) din cadrul Universității de Arte „George Enescu” din Iași. Obține înaltul titlu de „doctor în muzică” în urma susținerii publice, pe data de 3 decembrie 2008, a tezei intitulate *Sonata poem. Metamorfoze și creație proprie*, în anul 2012 finalizându-și studiile post-doctorale din cadrul proiectului POSDRU *Institut de Studii Musicale Doctorale Avansate – MIDAS* de la Universitatea Națională de Muzică din București. Din octombrie 2012 este conferențiar univ. dr. la Facultatea de Interpretare, Compoziție și Studii muzicale teoretice a Universității de Arte „George Enescu” din Iași, unde predă disciplinele Contrapunct și Compoziție. A fost ales director al Departamentului de Studii Musicale Teoretice în perioada 2012 – 2020, iar începând din luna aprilie a anului 2020 și-a început mandatul de Decan al Facultății de Interpretare, Compoziție și Studii muzicale. Activitatea sa artistică se manifestă deopotrivă în plan interpretativ (pianist, dirijor), cât și în plan componistic.

² Ciprian Ion, în prezentarea lucrării din caietul program al concertului.

Giusto, tempo-ul alert și indicația *pesante* (la pian) sunt traduse în plan sonor printr-o muzică incisivă.

Ex. 6. Etapa A1 (m. 1 – m. 38). Expunerea citatului de colindă
(*eolic* dublu cromatic pe *do*) de către flaut

La momentul celei de-a doua expuneri a citatului de colindă, de către clarinetul în si b (m. 13 – m. 21) flautul se angajează într-o linie figurativă liberă care accentuează și mai mult cadrul modal, pentru ca, începând cu m. 21, discursul să „sufere” o primă „distonare”, datorată cromatizării intense a profilurilor melodice predominant treptate, expuse în configurații identice cu sens general ascendent, pe structuri izoritmice, în suprapuneri de *secundă mărită* (flaut, clarinet, pian, m. 26). „Distonarea”, explicită aici, dar și inflexiunile, care le imprimă caracteristicile unor declamații, marchează prezența unei prime serii de urături. „Echilibrul” planului modal este, însă, curând restabilit, odată cu reluarea citatului de colindă de către clarinet (m. 29 – m. 37) și prezentarea acestuia în acompaniamentul volubil al cuplului flaut-pian, până la finalul secțiunii.

Etapa secundă, **A2 (m. 39 – m. 64)** reia „mărcile” ambianței sonore pe un fond agogic contrastant, *Rubato* și mai lent. În același timp, la nivel timbral își fac simțită prezența, în acompaniamentul citatului de colindă – expus de către flaut într-o versiune variată din punct de vedere metro-ritmic – clopotele tubulare. După prezentarea melodiei de către clarinet (m. 47 – m. 49) se revine la caracterul *Giusto* începând cu m. 49, împreună cu un *ostinato* incisiv articulat de pian și susținut de timpani, pe fondul cărora se vor enunța – în ipostaza unor figuri melodice general ascendente pe structuri izoritmice ternare de această data – noi urături, amplasate în același raport intervalic disonant.

Aplicarea procedurilor de variație melodică (în interiorul formulelor, care cunosc, cu fiecare apariție, modificări ale anumitor trepte cromatice din desenul general ascendent), dar și aglomerarea treptată a motivelor, pe măsură ce sunt angajate în imitație liberă, ca într-un dialog, de către cuplurile flaut-clarinet și vioară-pian (m. 54), apoi sincron la clarinet și vioară și repetate obsesiv pe fiecare timp al măsurii (m. 55) au ca rezultat o amplificare substanțială, care atinge paroxismul în m. 56, pe vibrația insistentă, *forte*, a

acordului instituit la flaut (*frullato*), clarinet (*tril*), vioară (*tril*) și pian (*staccato*), și a stratului percusiv. De asemenea, în pregătirea momentului culminant își aduce contribuția și pianul, care inserează pentru prima oară în economia lucrării, motivul acordic pregnant al „boxelor petrecăreților”, reluat insistent pe parcursul etapei următoare.

Ex. 7. Etapa A2 (m. 39 – m. 64).

Evoluția urăturilor în dialog (m. 54), apoi sincron, repetate obsesiv (m. 55)
Prima apariție a motivului acordic al „boxelor petrecăreților” la pian (m. 55)

Tensiunea este disipată imediat, iar revenirea la stilul *Rubato* (m. 57) asigură contextul reluării citatului de colindă de către clarinet (m. 55 – m. 60) și, la distanță de o secundă, în imitație strictă, de către vioară, pe măsură ce restul partidelor instrumentale sunt suspendate în pedale. Doar intervențiile acordice de tip *cluster*, în registrul supra-acut (m. 61 – m. 62) mai păstrează, într-un plan distant, reminiscentele „vacarmului” tocmai atenuat.

Păstrând contrastul la nivel structural, etapa **A3 (m. 65 – m. 99)** începe abrupt prin instituirea, în acompaniamentul timpanilor, a unui *ostinato* atribuit „boxelor petrecăreților”, pe fondul căruia își fac apariția noi entități motivice, înrudite cu materialul colindei originare, dispuse secvențial ascendent, în suprapuneri disonante (flaut, clarinet în si b și vioară, m. 72 – m. 75), apoi în octave perfecte (m. 79 – m. 85; m. 87 – m. 92) – fapt care pune în lumină sonoritățile orientale ale planurilor melodice și atenuează grotescul stratului acompaniator. Deși se produce pe fundalul „muzicii de petrecere”, consonarea, în cele din urmă, a straturilor de colindă, se concretizează la nivelul unui segment cadențial extrem de convingător (m. 93 – m. 99), care lasă să se întrevadă semnele unei detensionări a „obsesiilor hibernale”.

Ultima etapă a lucrării – **Coda (m. 100 – m. 125)** va readuce, pe fondul liric al pianului, ecouri mai mult sau mai puțin variate ale melodiei de colindă (m. 16 – m. 113, clarinet), ale urăturilor (m. 117 – m. 118, clarinet) sau ale boxelor de petrecere (m. 118, pian), înainte de cadența finală, eliptică de terță, pe fundamentala *do*, care confirmă instituirea unei stări de echilibru.

Sorin Marinescu – *The Ecstasy of Agony*



Diversele manifestări ale iernii în „mentalul nostru colectiv” – într-o perspectivă mai largă însă, care ne poartă de la goana sărbătorilor la „angoasa dată de mediul gri (cândva alb) ce pare că oprește timpul în loc și întinde nervii individului urban până la maxim”¹ – sunt surprinse și de lucrarea cu tentă programatică, *The Ecstasy of Agony*, scrisă de compozitorul Sorin Marinescu² pentru *Ensemble Couleurs*.

Concepută sub forma unei suite descriptive, compoziția – configurată timbral pentru flaut, timpani, tam-tam, glockenspiel, pian, harpă și violoncel – surprinde câteva cadre definitorii ale anotimpului hibernal, respectiv parcursul cronologic al stărilor umane generate de fiecare context. Arhitectonica lucrării este delimitată de cinci tablouri contrastante, conectate sau nu prin intermediul tranzițiilor: I. *Extazul Crăciunului* (m. 1 – m. 38), II. *Focul de artificii* (m. 60 – m. 75), III. *Nostalgia zăpezilor* (m. 82 – m. 107), IV. *Angoasa stridentă* (m. 108 – m. 128), V. *Optimism* (m. 129 – m. 156). Se observă, de asemenea, la nivel global, prezența a două planuri sonore, a căror dispunere are ca rezultat un discurs captivant și de mare impact expresiv: cel dominant, adesea rezervat efectelor sonore sau entităților motrice clar individualizate, prezentate solistic sau de către un grup timbral restrâns și cel acompaniator, conturat, în cele mai multe cazuri, prin structuri omogene, straturi figurale sau variații progresive, care prezintă tendințe minimal repetitive. Opțiunea compozitorului pentru o astfel de economie de mijloace în anumite sectoare ale lucrării nu este surprinzătoare – dat fiind programul propus, anume cel al reacțiilor interioare în raport cu manifestarea mai violentă sau mai subtilă a cadrului sărbătorilor de iarnă –, tehnica repetitivă sau minimală dovedindu-se extrem de eficientă în

¹ Sorin Marinescu, în prezentarea lucrării din caietul program al concertului.

² Sorin Marinescu (n. 1988) a studiat muzica de la vârsta de 8 ani, primele încercări componistice avându-le la vârsta de 16 ani. A urmat cursurile de compoziție – muzică clasică ale Universității Naționale de Muzică din București, avându-i ca mentori pe Livia Teodorescu-Ciocănea, Octavian Nemescu, Doina Rotaru și Dan Dediu. Și-a completat studiile componistice prin stagii efectuate la Hochschule für Musik und Theater Hamburg și Koninklijk Conservatorium Bruxelles. A obținut titlul de Doctor în muzică în anul 2023 cu teza intitulată *Opera contemporană pentru copii – adaptarea dramaturgiei și abordarea limbajului muzical cu aplicații în creația proprie*. Activitatea sa componistică este dublată de cea pedagogică, Sorin Marinescu fiind cadru didactic al Universității Naționale de Muzică din București, unde susține cursuri și seminare de teoria muzicii, forme și analize muzicale, sisteme de educare a auzului, citire partituri.

facilitarea dispozițiilor meditative, contemplative, precum și în generarea anumitor efecte psihologice.

Primul tablou (m. 1 – m. 38) se desfășoară sub semnul extazului Crăciunului, reflexiile vizuale (ale ghirlandelor de lumini) și cele sonore (ale clopoțelilor) fiind evocate de secvențele acordice de tip *cluster*, în *staccato*, ale pianului, de intervențiile flautului, *glissando*-urile ample ale harpei și punctările glockenspiel-ului. Efervescența timbrală este ancorată pe un strat izoritmnic de șaisprezecimi, variat la nivel armonic, expus succesiv de harpă (m. 1 – m. 19), sau alternativ de către glockenspiel și violoncel (m. 20 – m. 38) care, alături de timpani, asigură motricitatea segmentului, care descrie graba pregătirilor pentru sărbătoare. Starea dominantă este amplificată, într-o manieră subtilă, însă de mare impact expresiv, la nivelul stratului acompaniator, prin parcurgerea unor progresii intervalice, de la ipostaza izoritmnică în pedale la alternări de secundă, cvartă micșorată, cvintă perfectă, sau mai ample (la harpă și pian), pe măsură ce secțiunea se apropie de final (m. 38).

Ex. 8. Finalul primului tablou (m. 31 – m. 38). Stratul eferescent al reflexiilor vizuale (lumini) și sonore (clopoței) la pian (m. 55). Progresii intervalice (m. 33)

Primul moment tranzitoriu (m. 38 – m. 59), inițiat de pian și harpă, păstrează structura izoritmnică din planul acompaniator al tabloului inițial, constituită însă pe baza valorii de optime și aplicată unei scrii omofone, acordice de tip *cluster*, în *staccato*, în care sunt angrenați treptat, după intervenții fragmentare, glockenspielul, flautul, violoncelul și timpanul. Secvențierea descendentă a tuturor pilonilor acordici (m. 49 – m. 57) pregătește debutul **tabloului secund (m. 60 – m. 75)** – al jocului de artificii, evocat de alura percusivă a pianului care „contrapunctează”, prin *cluster*e în registrul grav, linia ritmico-melodică liberă, intuitivă, a timpanului.

Ex. 9. Reprezentări sonore ale artificilor la timpan și pian, în tabloul al II-lea (m. 61 – m. 72)

Tranziția către **tabloul al III-lea (m. 78 – m. 107)** se face pe fondul ultimelor „focuri de artificii”, odată cu instalarea unui strat figural tricordic repetitiv¹ în *ppp* – al zăpezii – articulat *bisbigliando* la harpă (începând cu m. 75). Intervenția, în premieră în cadrul lucrării, a tam-tam-ului, în m. 78, marchează începutul secțiunii, iar după sublinierea noului cadru tonal pe sunetul *do*, stratul figural va parcurge mai multe trepte, prin secvențare, ale universului sonor diafan, în interiorul căruia evoluează cele două instrumente soliste ale secțiunii, prin expuneri motivice simple, însă de un pronunțat lirism – violoncelul în *flageolette* (începând cu m. 82) și flautul (începând cu m. 89). Simplitatea scriiturii este compensată, treptat, de pilonii armonici ai pianului, de *tremolo*-ul discret al timpanilor și, începând cu m. 97, de punctările ritmice strălucitoare al glockenspiel-ului. În fapt, după atingerea culminației melodice la flaut (m. 95), pregătită cu ajutorul unui amplitud *glissando* descendent la pian și prin inserarea efectului de tam-tam (m. 94), glockenspiel-ul și flautul se angajează într-un dialog ritmic al fulgilor de nea, pe pedale în *staccato*, anticipând în plan morfologic entitățile motivice pe baza cărora este constituit segmentul următor.

Debutul **tabloului al IV-lea (m. 108 – m. 128)** este marcat, așadar, de structuri de pedale izoritmice, aici în valori de treizecișidoimi, prima expunere de acest fel revenindu-i violoncelului (în m. 108), apoi pianului (m. 109) și pe parcursului următoarelor măsuri (m. 109 – m. 112) celor două, în dialog. În mod inedit, stratul diafan al zăpezii, în *bisbigliando*, este păstrat și în noua secțiune, asigurând centrul tonal pe același sunet *do*, ca și mobilitatea

¹ celula tricordică ascendentă pe sunetul *re* face trimitere directă la aceiași pași prin zăpadă din preludiul *Des pas sur la neige* al lui Debussy, deja întâlniți, într-o ipostază mai apropiată originalului, în lucrarea *Why are the birds still singing?* a Sabinei Ulubeanu.

armonică, prin secvențare. Pe acest suport se instalează o evoluție către angoasa stridentă asociată în plan expresiv, reflectată de procesul de variație melodică, concretizat în oscilații de *secunde mici* ascendente și descendente (flaut și pian, m. 113 – m. 122), treptat extinse și aglomerate pe măsură ce acestea urmează o direcție secvențială ascendentă. Tensiunea este sporită și la nivel armonic, motivele oscilante fiind suprapuse la distanță de *secundă mică*, iar momentul de maxim paroxism (m. 126 – m. 127), precedat de o creștere dinamică grandioasă spre *fff* (m. 121 – m. 125) este susținut de întregul ansamblu (exceptând tam-tam-ul și glockenspiel-ul) prin pedale izoritmice dispuse în structuri puternic cromatizate.

Detensionarea armonică, sesizabilă începând cu m. 129, marchează începutul **ultimului tablou, al V-lea** (m. 129 – m. 156) aflat sub semnul optimismului. În mod inedit, scriitura se păstrează identică celei omofone minimaliste din culminația segmentului anterior, revenirea la starea de „normalitate” și calm petrecându-se „în sens invers” prin mobilitatea descendentă a conglomeratelor sonore oscilante, până la momentul stabilizării pe acordul tonicii, de *do major* (m. 139), respectiv până la stadiul final al procesului de „simplificare” sonoră, semnalat de prezența fundamentalei, sunetul *do* – amplasat în octava a III-a, la flaut, într-un strat diafan de pedale ritmice (șaisprezecimi), dinamizat prin pedale de durată și scurte cezuri –, în egală măsură punct de pornire al scurtului citat stravinskian din *Sărbătoarea primăverii*, care încheie lucrarea.

The image displays two pages of a musical score. The left page shows measures 113 to 122, featuring a complex, rhythmic texture with multiple staves for Flute (Fl.), Trombones (Tbn.), Trumpets (Tpt.), Clarinet (Clar.), Piano (Pn.), and Harp (Har.). The right page shows measures 129 to 156, with a specific passage in the Flute part highlighted by a green box, indicating the Stravinsky quote mentioned in the text. The score includes various dynamic markings and articulation symbols.

Ex. 10. Finalul lucrării. Inserția citatului stravinskian din *Sărbătoarea primăverii* (m. 154)

Alexandru Murariu – Kalt



Pornind de la cel mai pregnant efect manifestat în plan senzorial pe fondul anotimpului iernii – anume „frigul” – și exploatând paradoxul pe care varianta germană a termenului asociat – cel de *kalt* – îl generează la nivelul limbii române, unde cuvântul „cald” desemnează starea termică opusă, compozitorul Alexandru Ștefan Murariu¹ ne propune un triptic pentru flaut, clarinet în si b, percuție, harpă, pian, vioară, violă și violoncel, „conturat în jurul ideii de ironie, uneori evidentă (partea a doua), alteori subtilă, metaforizată în tehnici de compoziție și de gestionare a culorilor timbrale (partea I)”². Nu lipsește, însă, nici dimensiunea descriptivă a anotimpului, surprinsă de partea a III-a, care redă urcușul unui munte „cu apogeul în care pulsul și respirația o iau la alergat, fiind demolite și răsplătite cu priveliști impresionante.”³

Partea I, subintitulată *Grau-weiß (m. 1 – 35)* surprinde, pe un fond temporal lent, cu ajutorul irizărilor timbrale dar și a unor ipostaze de scriitură concepute în maniera *Klangfarbenmelodie*, pendularea între idealul imaculat al cromatiei hibernale și starea de fapt – *gri* – a acestuia. Un aport semnificativ în redarea dualității alb-gri îl are limbajul sonor atonal, instabil, aflat în permanență sub incidența cromatismelor și structura metro-ritmică variabilă, asociată unor „valuri” de acumulare sonoră aferente diverselor tipuri de reflexii.

¹ Alexandru Ștefan Murariu (n. 1989, Deva) s-a format ca violonist la Liceul de Muzică „Sigismund Toduță” din orașul natal. Absolvent al Academiei Naționale de Muzică „Gheorghe Dima” (la clasa de compoziție a maestrului Adrian Pop), a urmat un parcurs profesional remarcabil și face parte din rândul tinerei generații de compozitori români. Laureat al concursurilor naționale „Liviu Comes”, „Ștefan Niculescu”, „Alexandru Zirra”, „Vox Mundi” și internaționale precum Concursul „Sigismund Toduță”, „Ciprian Porumbescu” sau concursul din cadrul Festivalului „Innersound New Arts”, Alexandru Ștefan Murariu a obținut în anii 2014 și 2018 prestigiosul premiu pentru compoziție al Concursului Internațional „George Enescu”, cu lucrările *El Niño* (secțiunea muzică de cameră) și *Concert pour clarinette et orchestre* (secțiunea muzică simfonică).

În 2015 și 2019 a fost numit unul dintre câștigătorii Bursei „George Enescu” a Institutului Cultural Român, constând într-o rezidență de trei luni la „Cité Internationale de Arts” din Paris. În anul 2017 a fost distins cu Premiul Filialei Cluj a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România (UCMR) și în 2018 a primit Premiul UCMR pentru creație corală. Lucrările sale au fost interpretate atât pe scene naționale, cât și pe cele internaționale de către ansambluri din România, Germania, Scoția, Franța sau Elveția.

² Alexandru Ștefan Murariu, în prezentarea lucrării din caietul program al concertului.

³ *Ibidem*

Astfel, prima apariție coloristică (m. 1 – m. 13) se face pe baza unei acumulări armonic-timbrale, pornite de la sunetul aerat, apoi fluctuant-aleatoric (*with whistle*) al flautului, „completat” treptat de efecte *slap* și aerate la clarinet (m. 2), *staccato* la harpă, respectiv de cele metalice obținute *sul ponticello* la coarde. Inserția ritmică realizată de perii pe toba mare, structurată „în oglindă”, asigură o notă de dinamism în universul sonor polifonic liber și destul de static, fond pe care își fac curând apariția două conglomerate pregnante: primul, în suprapuneri poliritmice de tip *cluster* (m. 6, la vibrafon, pian și violoncel *sul ponticello*, reluate în decalaj la vibrafon și pian în m. 7) prezintă valențe texturale pronunțate, în timp ce al doilea (m. 9 – m. 10), în suprapuneri omofone, pune și mai clar în lumină limbajul atonal, puternic cromatizat. Încheierea secțiunii, într-un *tremollo* discret, este rezervată timpanilor.

Ex. 11. Primul val coloristic.

„Gri-ul” în în tușe texturale (m. 7) și omofone (m. 9 – m. 10)

Al doilea val coloristic (m. 13 – m. 20) se face sub auspiciile indicației *espressivo* care însoțește momentul de *Klangfarbenmelodie* – în care se angajează succesiv pianul, harpa, glockenspiel-ul alături de vioară, flautul și clarinetul și al cărui apogeu în m. 19 exprimă, într-o formă aproape plastică, strălucirea și calitatea reflexiilor de *alb* imaculat.

Trecerea spre al treilea val – aferent nuanței de *gri* – se face aproape neîntreruptă (m. 20 – m. 23), precum e și revenirea, într-o ipostază mai extinsă (m. 24 – m. 35), a celui de-al patrulea, *alb*, marcată prin introducerea flautului *piccolo* (în m. 24), care conferă un plus de strălucire timbrală discursului. Prima parte este încheiată de un superb moment *Klangfarbenmelodie* (m. 31 – m. 35) construit pe pedala suspendată în *tremolo* a viorii.

The image displays a musical score for Ex. 12, titled 'Al patrulea val coloristic'. It consists of two systems of staves. The first system includes parts for Flaut piccolo (Piccolo), Clarinet (Cl.), Oboe (Oboi), Trompetă (Trumpet), Pian (Piano), and Violina (Violin). The second system includes parts for Clarinet (Cl.), Oboe (Oboi), Trompetă (Trumpet), Pian (Piano), and Violina (Violin). The score features various musical notations, including dynamics like *pp* and *mp*, and articulation marks like accents and slurs.

Ex. 12. Al patrulea val coloristic.

Reflexiile albului în scriitură *Klangfarbenmelodie* (m. 31 – m. 35)

Partea a II-a – *weihnachtslieder* (m. 36 – m. 78) are la bază o melodie de colindă, ale cărei entități constitutive sunt prezentate disociat, fragmentar, în diverse ipostaze sonore. Dintre acestea, puternic individualizate sunt două motive, de esență ludică, expuse exclusiv în manieră *ordinario*: primul - α , cu aspect de mordent și o structură metro-ritmică simplă, și al doilea – β , cu alură cadențială, constituit pe o structură compusă. Ambele sunt reluate alternativ, la diverse partide instrumentale, pe măsură ce secțiunea cunoaște o evoluție de la scriitura *pointilistă* (m. 36 – m. 41) la cea omofonă (m. 42 – m. 43), polifonică liberă sau monodic acompaniată.

The image shows a musical score for Ex. 13, highlighting two specific melodic motifs. The score is arranged in two systems. The first system includes parts for Flaut piccolo (Piccolo), Clarinet (Cl.), Oboe (Oboi), Trompetă (Trumpet), Pian (Piano), and Violina (Violin). The second system includes parts for Clarinet (Cl.), Oboe (Oboi), Trompetă (Trumpet), Pian (Piano), and Violina (Violin). Two motifs are highlighted with colored boxes: a green box highlights a motif in the Flaut piccolo and Violina parts, and a red box highlights a motif in the Pian part. The score includes various musical notations, including dynamics like *pp* and *f*, and articulation marks like accents and slurs.

Ex. 13. Cele două motive ludice: α (m. 31 – flaut piccolo și harpă; m. 57 – coarde) și β (m. 56 – m. 47, pian)

Ultima parte, a III-a – *wandern* (m. 85 – m. 141) prezintă un parcurs motric, redat la nivel instrumental prin intermediul unei scriituri texturale – obținută pe bază repetitivă, din suprapuneri poliritmice de linii treptate cromatice – al cărei element de variabilitate, pe lângă configurația timbrală, îl constituie parcursul general ascendent, realizat prin tehnica secvențării, dar și diminuția obținută prin progresii ritmice, expresie a accelerării respirației și pulsului care însoțește ascensiunea pe munte.

Apogeul primului segment al acestei mișcări (m. 85 – m. 125), atins în măsura 117, este succedat, după o pauză generală considerabilă (m. 119 – m. 121) și un moment rezervat pedalelor aerate ale suflătorilor și cordarilor (m. 122 – m. 125), de o a doua secțiune (m. 126 – m. 141), cu o puternică esență descriptivă. Imitând stilul *oiseaux*, discursul ultimei piese compuse în cadrul proiectului „Anotimpuri contemporane” se încheie printr-un citat al ciripitului de păsări din prima lucrare – *Printemps, verdure* – semnată de compozitorul Gabriel Mălăncioiu. După iarnă se arată primăvara...

The image displays two pages of a musical score for the piece "Printemps, verdure" by Gabriel Mălăncioiu. The score is written for a full orchestra and includes vocal parts. The first page shows measures 72 to 75, with lyrics in both Romanian and English. The second page shows measures 76 to 80, also with lyrics. The instruments listed include Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), Double Bass (Vcb.), Oboe (Ob.), Horn (Corno), Trumpet (Tromba), Trombone (Tromboni), Percussion (Perc.), and Piano (Pianoforte). The score features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pp*.

Ex. 14. Ipostaze ale stilului *oiseaux*.

Citat din *Printemps, verdure* de Gabriel Mălăncioiu

Concluzii

Abordând repertoriul dedicat concertului cu tematică de *iarnă* din cadrul proiectului *Anotimpuri contemporane*, prezentul studiu prezintă câteva aspecte analitice menite să reflecte modul de raportare al celor 5 compozitori

contemporani – Sabina Ulubeanu, Cristian Bence-Muk, Ciprian Ion, Sorin Marinescu și Alexandru Ștefan Murariu – la tematica propusă.

Astfel, cu toate că se remarcă o tendință pronunțată spre relevarea, prin diverse mijloace tehnice și expresive, a ecourilor interioare, a reacțiilor psihologice generate de manifestările anotimpului hibernal (sentimentul finalului implacabil, introspecția, stresul, obsesia, extazul, nostalgia, ironia, fascinația sau optimismul), cele cinci lucrări redau cu succes și latura descriptivă a acestuia, surprinzând într-o manieră extrem de sugestivă cadrul iernatic natural sau urban, cu „reflexiile” cromatice sau auditive. Tehnicile de limbaj utilizate variază de la scriitura minimală, repetitivă, spectrală, în manieră *Klangfarbenmelodie* ș.a. la prelucrarea sau preluarea de citate muzicale, iar unul dintre principalii parametri implicați în dezvoltarea discursivă este cel timbral, autorii valorificând plenar paleta sonoră a Ansamblului *Couleurs*. Rezultatul artistic constă într-o muzică fermecătoare, complexă și, în același timp, accesibilă, actuală, contemporană, însă puternic conectată cu familiarul.

SUMMARY

Paula Șandor

Contemporary seasons (IV)

Winter

The present study proposes an analytical foray into the winter universe, captured by the works of five contemporary composers – Sabina Ulubeanu, Cristian Bence-Muk, Ciprian Ion, Sorin Marinescu and Alexandru Ștefan Murariu – written to be performed in the *Winter* concert of the *Contemporary seasons* project. The theme is captured in original approaches, focusing both on the descriptive element of the season in natural or urban manifestations and on the inner, psychological reactions it generates in the human consciousness. The contemporary techniques used in the development of the chamber pieces – *Why are the birds still singing* (Sabina Ulubeanu), *SOLitude II* (Cristian Bence-Muk), *Obsesii hibernale* (Ciprian Ion), *The Ecstasy of Agony* (Sorin Marinescu) and *Kalt* (Alexandru Ștefan Murariu) – generate a highly evocative, captivating, complex and, at the same time, accessible music.

RECENZII

Octavian Nemescu și metafizica actului său componistic

Despina Petecel Theodoru

Obiectul veșnic al tuturor cercetărilor trecute
și prezente este: *Ce este existența?*
(Aristotel, *Metafizica*, VII /Z, I, 1028 b)¹

Cu zâmbetul său discret, interiorizat - și totuși, cu câtă afabilă generozitate îl revărsa asupra semenilor! - dublat de o conduită aproape ascetică, Octavian Nemescu (1940-2020) se strecura prin lume ca o "Cântare Tăcută", așa cum își dorea să fie "muzica imaginară"², pe care o proiectase mental, ca pe un "Ritual individual și lăuntric"³. La fel ca *sculptorul* Brâncuși, care căuta să surprindă în lemn, marmură sau bronz "esența zborului" (seria *Măiestrelor* și a *Păsărilor în văzduh*), sau esența Începutului Lumii, încifrat în forme ovoidale (*Muza adormită* de pildă), *muzicianul* Nemescu era un căutător autentic, neobosit al *Esenței sunetului*, prin care dorea să restituie nu doar caracterul "inițiatic" al muzicii, dar, odată cu el, să traseze și *parcursul inițiatic* al propriului Sine, *înainte și după* întruparea în materie. De aceea, muzica sa se desfășoară între punctele existențiale extreme – *Începutul și Sfârșitul, Alpha și Omega, Viața și Moartea*, cupluri aparent antinomice, fiecare stadiu născându-se din declinul,

¹ Cei interesați de aprofundarea conceptului de "existență", în varianta propusă de către Aristotel în *Metafizica*, pot consulta fie traducerea datorată renumitului clasicist Ștefan Bezdechi (1886-1958), apărută la Editura IRI, București, 1999 (în special pp. 243-250), fie pe aceea realizată de către filosoful Andrei Cornea – București, Humanitas, 2001 (în special pp. 225-232). În ambele traduceri, *existența* este echivalată cu *Ființa primordială*, "care trebuie să fie *Substanța*" (Bezdechi, p. 244), de unde întrebarea: "*Ce este Ființa?*", care "se reduce de fapt la întrebarea: *Ce este Substanța?*" (*Idem, ibid.*, p. 245) – "dar, în înțelesul de *Ființă în chip absolut*" (*Idem, ibid.*, p. 244), și: "*Ce este- ceea-ce-este, adică ce este Ființa?*" (Cornea, p. 226).

² În anul 2020, Irinel Anghel a inițiat proiectul intitulat *Redescoperind muzica imaginară*, în cadrul Asociației *Jumătatea Plină*, în care a inclus și o Colecție de partituri cu *muzică imaginară* dedicată compozitorului Octavian Nemescu. Prefața sa despre *muzica imaginară* s-a extins într-un studiu de 50 de pagini, care a fost tipărit sub același generic, în revista *Muzica* nr. 7/2020, pp. 25-51 – *primele 10 pagini fiind rezervate partiturilor nemesciene*.

³ Detalii prețioase despre acest tip *sui generis* de muzică, în studiul său intitulat *Muzica imaginară*, publicat în revista *Muzica* nr. 3-4/2015, pp. 3-29.

regresul celuilalt, pentru *a recidiva*, ciclic, în același tandem oximoronic. Cu *intuiția* caracteristică, fiind dăruit și cu harul *revelației*, Octavian Nemescu a pecetluit insondabilul mister existențial în sunetele unor opus-uri cu semnificații iconice: *Alpha-Omega* (1988) și *Alpha-Omega recidiva* (1989), dar și în *Finalpha* (1990) sau în *Perc-META-Mor* (2013) – unul dintre jocurile de cuvinte tipice compozitorului -, în care sunt asociate deopotrivă planul terestru, *profan* (instrumentelor de percuție, *Perc*) și cel de *dincolo* de el, *suprasensibil* (META). În combinație cu particula *Mor*, META ne conduce în lumea pe cale de a se *meta-morfoza*, în vederea momentului trecerii *dincolo de moarte*. Or, se pare că Octavian Nemescu s-a pregătit, în mod deliberat, sistematic, nu doar prin intermediul actului de creație, pentru a se "îmbunătăți" pe sine – "*am conceput o muzică în care anumite sunete, anumite intervale devin un fel de arme împotriva aspectelor mele negative*" -, ci și lăuntric, adoptând o austeritate comportamentală strictă, auto-impusă, în sens pitagoreic¹ aș spune, dublată de maxima *concentrare* asupra problemelor spirituale, în speranța "*dobândirii înțelegerii Adevărului*"². Așa încât, dând curs parcă modelului pitagoreic, preluat în sistemelor lor filosofice și de către Platon și Aristotel, Octavian Nemescu a reușit, efectiv, performanța de a "*practica moartea*"³, asemenea "*adevăraților filosofi care nu fac altceva, făcând filosofie, decât un exercițiu neîncetat în vederea ceasului morții...*"⁴.

¹ Printre regulile instituite de filosoful *presocratic* Pitagora (sec. VI, î.Hr.) de data aceasta, în cadrul Școlii care-i purta numele, se numărau analiza constantă a comportamentului moral și spiritual, prin abținerea de la lucrurile materiale și "*tăcere ritualică*"; exercițiile pentru purificarea constantă a caracterului și a *sufletului*, întrucât acesta era considerat *nemuritor*, pasibil de *reîntrupare*, iar discipolii trebuia să fie pregătiți pentru acel eveniment; experimentarea "*comuniunii cu forțele sacre ale Naturii*"; studiarea problemei "*Unității*" derivată din "*grupurile de contrarii: neperechea și perechea, finitul și infinitul, unul și pluralitatea, repaus și mișcare, plan [drept] și curb, lumină și întuneric, bun și rău*" etc. Cf. Aristotel, *Un rezumat al doctrinei* ["așa-numiților pythagorei"], în: *Filosofia greacă până la Platon*, I, Partea a 2-a, București, Științifică și Enciclopedică, 1979, *Pythagoras*, trad. și note de Mihai Nasta, pp. 25-26. Mai multe detalii în: *op. cit.*, pp. 9-131.

² În: Platon, *Phaidon*, Opere IV, București, Științifică și Enciclopedică, 1983, trad. de Petru Creția, 65 a, p. 61.

³ Detalii în: Anton Dumitriu, *Alétheia*, București, Eminescu, 1984, p. 162 și urm.

⁴ "...de ce cred eu [Socrate] că e firesc ca un om care și-a petrecut viața ca un filosof adevărat, să înfrunte clipa morții fără teamă...?" (Platon, *op. cit.*, 64 a, p. 59). Sau: "Cei străini de filosofie au toate șansele să nu-și dea seama că, de fapt, *singura preocupare a celor care i se dăruiesc cu adevărat este trecerea în moarte și starea care îi urmează*" (*Idem*, 65 a, p. 60). Platon are în vedere, prin expresia "*starea care îi urmează*", chiar doctrina pitagoreică a *nemuririi* și *renașterii sufletului*, într-un cuvânt, a *metempsihozei*, împărtășită explicit de către Octavian Nemescu în prezentarea partiturii *Perc-META-Mor*, de pildă. Autorul o situează "pe panta de COBORĂRE a etajelor unei Piramide sugerând CĂLĂTORIA EU-lui superior înainte de naștere, cât și «îmbrăcarea» lui" [i.e. *întruparea* – n.n. D.P.]. Influența teoriei pitagoreice în muzica lui Octavian Nemescu, mai reiese și din felul în care stabilește adevărate *trasee inițiatice* chiar în privința *devenirii* unui sunet fundamental, pe care-l supune principiului *metamorfozei*, conducându-l din starea lui *matricială* (de *prototip*) – surprinsă într-o lucrare intitulată sugestiv *Beitsonorum* ("*Casa*" / "*matricea*" sunetelor, 2010) - către stadiul *materializării* lui în *frecvențe sonore fizice, audibile*. Principiul poate fi regăsit și în lucrările din ciclurile *Muzica Orelor*, *Muzică pentru TREZIRE*, *Muzică pentru COBORĂRE*, *Stări ale Timpului și Spațiului*, *Muzica Minutelor unei ORE Fatale* etc.

Tocmai datorită amplitudinii *interdisciplinare* și *trans-muzical-culturale* a orizontului de cunoaștere al lui Octavian Nemescu - „raportul triadic” *natural-cultural-transcultural* aplicat sunetelor fiind unul dintre principiile sale cardinale, pe care-l considera *responsabil* pentru o posibilă „descoperire a *arhetipalității*, ca modalitate și formă universală de existență...” -, îmi îngădui să punctez, înainte de toate, câteva dintre reperele filosofice în sfera cărora consider că ar putea fi încadrată personalitatea compozitorului. Iar, ultimul CD care i-a fost dedicat, apărut la Casa ELECTRECORD sub genericul *Muzica minutelor unei ORE Fatale*¹, însoțit de un text semnat de Irinel Anghel, discipola dragă a Maestrului, a constituit *pretextul* ideal în încercarea mea de a desluși, în linii mari, acel substrat metafizic dominant în opera autorului.

I. Premise filosofice în gândirea muzicală a compozitorului Nemescu

Regăsim reflexul afirmației lui Aristotel, expusă în *motto*, într-una dintre concluziile la care ajunge Octavian Nemescu în urma observării minuțioase a *semnelor/simbolurilor* lumii înconjurătoare în ansamblul ei:

”lumea nu este vidă de semnificații, ci, dimpotrivă, determinată de un păienjeniș multiplu de sensuri care provoacă în continuu *curiozitatea* și neliniștea omului, setea sa de cunoaștere, fiecare realitate relevându-se a fi un semn potențial plurivalent”².

Fără să fie adeptul *declarat* al teoriilor aristotelice, Octavian Nemescu și-a întemeiat întreaga creație pe baza *principiului cunoașterii*: al cunoașterii și perfecționării Sinelui propriu, în scopul ”îmblânzirii fiarei din noi”, al pătrunderii în culisele conceptului ”existența ca existență”³ – *arché*, în sens aristotelic de *origine, principiu, sursă/ putere* generatoare ”a toate cele care există”⁴ - și, deopotrivă, al cunoașterii legităților care guvernează Cosmosul, în ale cărui ”cicluri”, precum ”succesiunea anotimpurilor”, vedea ”întruchipări posibile ale modelelor variabile de simetrie și echilibru” existente ”în fenomenul sonor”⁵.

Accederea la *arhetipalitatea* existenței, la ”înțelesul de Ființă în chip absolut”⁶, cu alte cuvinte la Adevăr, presupune, cu necesitate, antrenarea a doi factori: *intelectul activ, inteligența (noūs)*¹, și *intelectul pasiv (sufletul, psyché)*².

¹ Este titlul celui de-al 17-lea CD lansat în 13 Noiembrie, în cadrul ediției din 2022 a Festivalului Internațional MERIDIAN. Despre importanța acestuia au vorbit compozitoarele Doina Rotaru și Irinel Anghel, precum și președintele Asociației *Jumătatea Plină*, Octav Avramescu.

² Detalii în volumul *Capacitățile semantice ale muzicii*, București, Muzicală, 1983, p. 32.

³ Sintagma face parte din cele 6 ”înțelesuri” ale *arché*-ului, stabilite de către Stagirit în *Metafizica*. Detalii în: *op. cit.* (Bezdechi), V/Δ, I, 1013 a, pp. 165-166. Vezi, de asemenea, comentariile filosofului Anton Dumitriu, în: *op. cit.*, pp. 131-132.

⁴ Detalii în: Anton Dumitriu, *op. cit.*, pp. 134-135. În *Metafizica*, Aristotel afirmă: ”peste tot însă, o știință e aceea care se ocupă cu *principiul suprem de care depinde și de la care capătă toate celelalte*” (*op. cit.*, IV/Γ, 1003 b, p. 120) .

⁵ Cf. Octavian Nemescu, *op. cit.*, pp. 83-84 și urm.

⁶ Cf. Aristotel, *op. cit.*, VII/Z, 1028 a, p. 244.

Octavian Nemescu nota, la rându-i, în cartea citată anterior (pp. 33-34):

"Cu ajutorul *intelectului*, omul explorează continuu mulțimea realităților cauzale de esență logică, ce se ascund în *dosul obiectelor...*" (...). "Tot în *intelect* (în mental) se produc și reprezentările noționale sau conceptuale ale obiectelor" (...). "Numai prin *intelect*, fără ca acesta să se sprijine și « să fie ajutat » de anumite *capacități ale afectului sau ale Spiritului*, omul nu poate ajunge la o cunoaștere mai profundă a obiectului" (subl. n. D.P.).

Raportul aristotelic exprimă veșnica pendulare a minții umane între *planul sensibil* și cel, *presimțit* numai, *suprasensibil*, și rămâne valabil, după cum reiese din citatul de mai sus, și în cazul lui Octavian Nemescu, muzicianul care s-a străduit să descopere misterul ambelor lumi, dar și *liantul* dintre ele, optând, *intuitiv / instinctiv*, pentru *consonanță*, obținută din simplitatea și puritatea intervalelor primare - *terța, cvarta, cvinta, sexta, octava; cadențe, ison, trison* – simbol al *Arhetipului Trinitar*³, "baza dogmatică a religiei creștine", dar și cu rădăcini pre-creștine în teoria aristotelică despre *geometria sufletului*⁴; *polieterofonii, pedala* îmbibată de efecte electro-acustice onomatopeice și murmure de voci nesemantice suprapuse, în care *om-Natură* fac corp comun, în efortul restabilirii unității Naturii și transformarea ei în "fundament universal al culturilor, dincolo de dimensiunile lor istorice și geografice"; *armonicile superioare* ale unui sunet fundamental, ca tot atâtea centre de gravitație, cu reverberații pe verticală, generând în plan grafic forme *sferice, elipsoidale, ovoidale, rectangulare, spiralete*, prin intermediul cărora autorul urmărește atingerea *esenței arhetipale* a sunetului; *cercuri concentrice*⁵ evocând forma perfectă a *mandalei*, asemănătoare însă și "clusterelor globulare", aceste *mandale-princeps*, de natură cosmică, descoperite în zilele noastre cu ajutorul celor mai performante telescoape; nu în ultimul rând *tăcerea, pauza, vidul*, ca "spații lăuntrice de invocație și meditație", sau ca tot atâtea absorbții (*condensări*) ale timpului și spațiului sonor.

Cu siguranță, compozitorului i-ar fi atras atenția și *hexagonul* cu laturi multiplicat, *circumscris* sau *înscris într-un cerc* de către Arhimede, prin *metoda epuizării* inventată de el, datorită similitudinii cu rozeta plasată în centrul *combinațiilor în cercuri*. Numai că, aici, imaginea are aspectul unei *flori*, cu petale delicat rotunjite,

¹ Pythagora definea *noūs*-ul prin *rațiune*, ca prim element, din cele *trei*, "în care se împarte sufletul omului", alături de "*minte și pasiune*". Remarca îi aparține lui Diogene Laërtios, în: *Filosofia greacă...*, cap. *Elemente ale doctrinei anonime a vechiului pythagorism*, p. 29.

² Aristotel "numea *intelect* factorul prin care *sufletul* gândește și concepe". În: *De anima*, III, 4, 429 a, *apud* Anton Dumitriu, *op. cit.*, p. 137.

³ Întrevăd în construcția sintagmei lui Nemescu, un reflex al simbolisticii *triadei* din teoria pythagoreicilor. Pentru ei, "*toate lucrurile sunt definite de cele trei noțiuni: sfârșitul, mijlocul și începutul*", care "alcătuiesc numărul triadei". *Triada* se mai numea și "numărul triunghiular", pentru a-l deosebi de *numerele pătrate, "cubice"*. Cf. Aristotel, în: *Filosofia greacă...*, *Valori numerice*, p. 40.

⁴ "...*definiția sufletului are o unitate asemeni unei figuri geometrice, căci, în cazul acela nu există nicio figură în afara triunghiului și a celor care îi urmează...*". În: *De anima*, III, 414 b, p. 97.

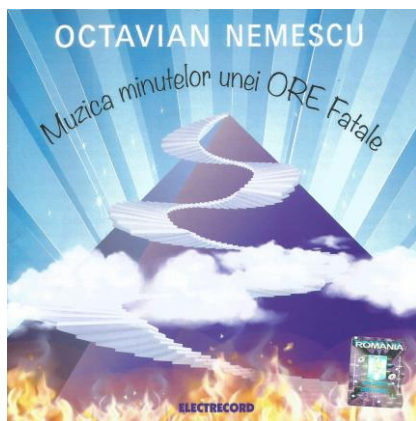
⁵ În cartea dedicată vieții lui Pythagora, *De vita Pythagorica*, Iamblichos (cca 230-cca 250) își amintește că, "dintre figurile solide, Pythagoras considera că cea mai frumoasă este *sfera*, iar dintre suprafețele plane *cercul*" (*Filosofia greacă...*, *Simboluri și prescripții acusmatische*, p. 61).

prelungite cu raze circulare, ca niște trompete biblice, perpendiculare pe circumferințele cercurilor de la "etajele inferioare". Caliciul floral mi se pare sinonim și cu ceea ce Platon a numit "ochiul Soarelui"¹, sau cu remarca lui Aristotel despre "intelectul activ" care "le produce pe toate, așa ca o stare, de pildă lumina"², fiind "nemuritor și etern"³, *inteligența* supremă (*noūs*), care "gândește și deliberază prin imaginile sau conceptele din suflet"⁴.

II. Trasee metafizice în devenirea Ființei

Muzica minutelor unei ORE Fatale. Determinare (fatalitate⁵) sau hazard?!

"Eu cred că noi ne-am ales și locul și Destinul înainte de a ne naște".



de "izbucnirea unui conflict sau a unei rupturi interumane..."

În ciuda acestei convingeri, Octavian Nemescu a acceptat, totuși, cu destulă dificultate, ca oricare dintre muritorii de altfel, întâmplările nefericite din viața sa, unele tragice, așa cum a fost pierderea prea timpurie a unicului său fiu, regizorul de film Cristian Nemescu. După cum, era mereu afectat, revoltat până la exasperare, de gradul acut de deteriorare a societăților și a condiției umane, de faptul că "viața – individuală și colectivă – e lovită de evenimente fatale și, de cele mai multe ori, imprevizibile și nedrepte...", de "boli incurabile sau războaie devastatoare...", sau

de "izbucnirea unui conflict sau a unei rupturi interumane...".

Conștient însă de un alt precept pitagoreic, anume că ființa e "dotată" încă de la naștere "cu toate *proporțiile* care alcătuiesc viața, și acestea (...) se țin laolaltă, potrivit *rațiunilor armoniei*", că însăși "*virtutea este armonie*, și că, în consecință, "toate sunt alcătuite potrivit *legilor armoniei*"⁶, Octavian Nemescu a ales să contracareze ori să compenseze suferințele individuale și colective, prin *armonii* ritmico-timbrale, alternând cu "tăceri rituale" care să favorizeze înțelegerea

¹ "Cred că dintre toate organele senzoriale, [ochiul] seamănă cel mai mult cu soarele" (...), "odrasla Binelui". În: Platon, *Republica*, Opere V, București, Științifică și Enciclopedică, 1986, 507 d, p. 307.

² În: Aristotel, *De anima (Despre suflet)*, București, Humanitas, ediție bilingvă, cu trad. din greacă și comentarii de Alexander Baumgartner, III, 5, 430 a, p. 187.

³ *Idem, ibid.*

⁴ *Idem*, 431 b, p. 195.

⁵ Octavian Nemescu ia în considerație *ambivalența* noțiunii de *fatal*. Pe de o parte, ca adjectiv (*fatal*) ce indică o situație provocatoare de nenorociri, cu efecte tragice, pe de altă parte, ca extensie, în substantivul *fatalitate*, cu sensul de forță irevocabilă a Destinului (lat. *fatum*), a divinității în ultimă instanță, care acționează asupra muritorilor "intervenind, în joacă, în soarta acestora, modificând temporalitatea" și profitând de "ignoranța și precaritatea condiției lor" (G. R. Dherbey, *La parole archaïque*, Paris, PUF, 1999, pp. 6-9.

⁶ Diogene Laërtios despre Pythagora, în: *op. cit.*, pp. 28-29.

misterelor vieții, și *armonice naturale* constituite în *forme geometrice rezonante, ascensionale*, ale perfecțiunii¹ (*cercul, spirala*). Ele ar semnala prezența *sacralului* în lume și forța lui de a transforma "spațiul profan într-un spațiu transcendent", și "timpul concret în timp mistic"².

Din această categorie cu tentă cosmogonică face parte și ciclul *Muzica minuteror unei ORE Fatale*. Devenirea ei se produce pe treptele/etajele din interiorul unei PIRAMIDE cu vârful în sus, escaladate de Ființă, de la PARTER la ultimul etaj (al VII-lea), în ritmuri ce alternează în funcție de stările de spirit: zbuciumate sau line, statice sau dinamice, extrovertite sau introvertite, într-un efort susținut de a-și epura Sinele de orice rămășiță materială.

Muzica Parterului (primele 17 minute ale unei ORE Fatale)³

Minutele incipiente lasă impresia unei "platforme" *telurice/elementare* solide (*corpul fizic*), care permite lansarea năvalnică, pe verticală, a ritmurilor de tobe și timpani, repetând cu forță indescriptibilă un motiv destinal implacabil, cu ecouri beethoveniene, alcătuit din terța *Do-mi* în stare directă, urmată de recurența ei, *mi-Do*, pe principiul opuselor *întrebare-răspuns/ofensiv-defensiv*. Pe parcursul derulării temporale, motivul trece de la *exasperare* la *implorare*, de la *neliniște* la *revoltă*, de la atmosfera de *lamento* la cea cu inflexiuni de *bocet*, prin intermediul *glissando*-ului ce traversează stratul polieterofonic. Tăcerea/pauza/suspensia survenite subit, sugerează parcă prăbușirea Sufletului, epuizat de atâta zbucium, în abisul inconștientului ori în abisul astral, făcând loc revenirii loviturilor de destin, în secvențe comprimate, sufocate de forța alămurilor inițiale și de țipătul viorilor. Demersul componistic se dezvoltă între *refularea* și *defularea* sentimentelor, între dorința acerbă de a ști: *De ce eu? De ce mie? De ce acum?*, și imposibilitatea de a pricepe și de a primi un răspuns verosimil. Nici unisonul viorilor nu reușește să-i restabilească echilibrul sufletesc. Învins de incertitudini, Sufletul emite un geamăt resemnat, pe fondul morbid al alămurilor infiltrate din nou în final, la fel de brutal.

Muzica minuteror 17-40 ale unei ORE Fatale (Muzica etajelor I, II, III)⁴

De data aceasta, *interiorul* PIRAMIDEI e „destinat cântării” unei „Muzici de Atitudine”. Structura lucrării se configurează ca din neant, căpătând formă și consistență pe măsură ce instrumentiștii intră pe podium, *pe rând*, în ritmuri

¹ Pentru Aristotel, *devenirea* obiectului *imaginat* de creator constă în "îmbinarea *materiei* cu *forma*" (sau *esența, eidos*). În: *Metafizica*, III, 1029 a, p. 247 și urm. Pentru Nemescu, "forma, ca proprietate comună *intelectului subiectiv* și *obiectului*, reprezintă *legătura dintre inteligibil și sensibil*, făcând astfel posibilă cunoașterea". În: *op. cit.*, p. 33.

² Detalii în: Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1968, cap. *Répétition de la Cosmogonie*, p. 34.

³ Lucrarea a fost interpretată în ediția din 2015 a SIMN, de către Orchestra Națională Radio, sub bagheta lui Adrian Morara. Pe CD-ul recenzat e vorba despre o *înregistrare specială*, cu Cristian Brâncuși la pupitrul ONR.

⁴ Lucrarea a fost o comandă a UCMR și a fost cântată în *p.a.a.*, în cadrul ediției din 2016 a SIMN, de către Ansamblul *Profil*, dirijor Tiberiu Soare, solistă soprana Veronica Anușca.

sincopate, politempice, completând ansamblul. Ritmurile lor fuzionează cu mediul electronic înțesat cu multiple *cadențe consonante, unisonuri, trisonuri, armonice naturale* pe sunetul DO, și sunete captate din Natură, ca un scut protector, asemănător celor din lucrări ca *Metabizantinirikon* sau *Natural-Cultural*. Arpegieri orchestrale pigmentate cu câte un sunet răzleț de marimbă reiterează semnalul destinal auzit la *PARTER* – de fapt, *firul roșu* care străbate și răzbate din toate lucrările acestui ciclu. "Terța mică, intervalul durerii", e anihilată însă de apariția terței și sextei mari la un etaj superior. Atmosfera devine *statică*, poate și datorită consonanțelor în mișcare liniară, plană. Timpul pare că se suspendă. Ca și pulsuniile tensionate ale Eului. Consolare sau resemnare?! Alămurile și tobele intră din nou în contrast cu pedala refăcând "unitatea grupului de contrarii"¹ *sensibil-suprasensibil*. Din ce în ce mai diluat, motivul principal revine, fiind întrerupt periodic de *tăceri*, dar și de sunetele acute ale unei viori care inițiază un motiv ritmic cu tentă... jucăușă (eliberare parțială de povara trupului?!). Este momentul în care intervin straniile vocalize acute ale inegalabilei soprane Veronica Anușca, însoțite, până la confundare, de la fel de straniile armonii ale orchestrei, ce ating intensități supraomenești, forțând limitele audibile ale sunetului odată ajuns la ultimul Etaj, „al Detașării și Desprinderii”. Această veritabilă *ieșire din Sine*, coincide cu declanșarea instantanee a *regresiei temporale* – diminuarea duratei secvențelor muzicale și *dizolvarea* ansamblului prin retragerea instrumentiștilor, *pe rând*, la fel cum s-au grupat la început. Astfel este marcată reîntoarcerea de la Etajul superior la Parter (reconectarea cu Pământul) – semn al unui experiment eșuat al *corpului fizic*, sau, al împlinirii "evoluției circulare închise alături de cea deschisă, de tip spiralic (...) - spirala oului în explozie" – menționată de Irinel Anghel.

Forma sferică a omului văzut de Platon (sec. V, î. Hr.), *Spirala lui Arhimede* (sec. III, î.Hr.), "Oul cosmogonic primordial" tratat de către Mircea Eliade într-o carte ca *Mefistofel și androginul*, nu-i puteau fi străine lui Octavian Nemescu², scopul său final fiind descoperirea *chintesenței* lucrurilor. Dovada acestei intenții și a *scopului* său final (*télos-ul* aristotelic)³, e probată până și de folosirea simbolurilor grafice în multe dintre partiturile sale - *ovoidele, spirala, cercul*, chiar *crucea* - ca de exemplu în *Metabizantinirikon*.

Muzica minutelor 40-50 ale unei ORE Fatale (etaje IV-V)⁴

Forma de "PIRAMIDĂ cu vârful în sus și 7 niveluri (etaje)" se menține și aici, împreună cu unele elemente de stil și limbaj specifice gândirii muzicale a autorului: *intervale consonante, cadențe perfecte, rezonanța naturală a sunetelor, condensul,*

¹ Cf. Pitagora. Vezi nota 5, *supra*.

² Vezi și nota 19, *supra*.

³ "...tot ce devine tinde spre *principiul* și *scopul* său, căci principiul este cauza finală, iar *devenirea* are loc în vederea unui *scop*". În: *Metafizica* (Bezdechi), IX/Θ, 8, 1050 a, p. 351.

⁴ Piesa a fost cântată în *p.a.a.* în 2021, în concertul de închidere a celei de-a XXX-a ediții a SIMN, în interpretarea Ansamblului PROFIL dirijat de Tiberiu Soare. Ea continuă seria opus-urilor reunite de Octavian Nemescu în categoria "Muzicilor de Atitudine", sau "muzici inițiatice" incluse în ciclul *Muzica minutelor unei ORE fatale*, care a demarat în cadrul ediției din 2016 a SIMN, cu *Muzica etajelor I, II, III, a minutelor 17-40*. Vezi *supra*.

trisonul, progresia și regresia temporalității etc. Și de data aceasta revin vagi reminiscențe ale motivului destinal din zona *PARTERULUI*, împreună cu pedala din mediul electronic - ca o permanență a rectitudinii Sinelui, mereu în căutare de liman. Doar expresia și *tonusul* muzicii se modifică. Ambianța *imaterială* a unui spațiu-timp incert, de tatonare a rezistenței ființei spirituale germinative (*corpul eteric*), pe măsură ce parcurge primele trei etaje, se perturbă odată cu accesarea la etajul IV. Lupta tot mai înverșunată cu timpul și cu sine se reflectă atât în acordurile furtunoase ale pianului susținut de ansamblu, cât și în neliniștea intervalelor, deși consonante, expuse de clarinet. Salturile lui șerpuitoare între registrele extreme pregătesc accesul în cea de-a Cincea Dimensiune (etajul V), *dincolo* de ambiguitatea abstractă a Timpului, în spațiul eteric. Împreună cu mediul electronic, vioara, trombonul și percuția rămase pe podium, țes o pânză sonoră infinită, presărată cu *tăceri* periodice în care sunt înghițite toate sunetele, aidoma nuanței de *alb* în care sunt alchimizate toate culorile spectrului cromatic, sau ca într-un "colaps gravitațional". Din aparentul *vid* celest se ivesc însă *armonice naturale* și pulsații politimbrale lapidare (mediul electronic, vioară, pian, trombon, percuție) ce tind, într-un fel extatic, către înălțimile incomensurabile ale Universului, înfăptuind „comunicarea dintre om și Natură, dintre om și Cosmos”, mult visată de către regretatul compozitor Octavian Nemescu.

Muzica minutelor 50-55 ale unei ORE Fatale. Etajul VI (2018)¹.

Minutul 50 debutează cu sunetul acut al trombonului având ca suport ritmurile prevestitoare de furtună ale tobelor. Ele sunt dublate și amplificate de noi lovituri de tobe și alte instrumente de percuție înregistrate pe bandă, ce produc un soi de "bolboroseală", cu efect de fierbere, risipindu-și armonicile sub formă de vapori, în jurul unui "DO grav" asimilat de compozitor "Oceanului Primordial". Din învolburările lui haotice, despre care mitologiile spun că ar fi precedat Pământul, și din care s-ar fi născut chiar Cosmosul, adică "universul *armonic* alcătuit", pe principiul pitagoreic al "rezonanței", se ivesc armonicile care "ornează" acest DO central (*corpul astral*), și pregătesc terenul pentru Marea Întâlnire a Sinelui cu *Principiul*, cu *Logosul* universal.

Ultimele minute ale unei ORE Fatale. Etajul VII (2019)².

În aceste ultime minute ale drumului inițiat parcurs de Ființă înaintea *reintegrării* ei în imperiul suprasensibil, al Luminii eterne din care a descins, reapar frânturi *diseminate* din motivul Destinului afirmat în *Muzica PARTERULUI*, reconstituind intervalele primare, simple de la care a pornit, din sunetele repartizate acum la diferite instrumente. Politimbralitatea lor împresoară întregul spațiu audibil atrăgând parcă atenția asupra omniprezenței Destinului în Univers și în viețile

¹ Acest opus a fost prezentat în *p.a.a.*, cu ocazia mesei rotunde organizată *In memoriam* Octavian Nemescu, în 2021, în cadrul celei de-a XVI-a ediții a Festivalului Internațional "Meridian", avându-i ca interpreți pe trombonistul Ion Palagniuc și percuționistul Andrei Marcovici. CD-ul conține o *înregistrare specială*, cu Florin Pane – trombon, și Alexandru Matei – percuție.

² Piesa, destinată mediului electronic, a fost prezentată în *p.a.a.*, în 28 mai 2022, în cadrul SIMN, la finalul spectacolului realizat de Irinel Anghel, *Ask Annie*, la *True Social Club* din București.

muritorilor. *Forma și materia*, care contribuiseră la *devenirea* omului pământean, din faza de *intenție/posibilitate* la cea de *realitate concretă*, prin actul propriu-zis al creației, se dezagregă în particulele constitutive. *Pauzele*, ca o "cântare tăcută", se prelungesc alcătuind o *punte* ce pare nesfârșită, de un alb strălucitor, pe care înaintează calm *spiritul eliberat de trup (Sinea spirituală)*. Puntea e bordată cu sunete cristaline de trianțlu, clopoței și boluri tibetane miniaturale prin care e oficiat ritualul de primire a Spiritului în regatul Luminii. Dintr-o dată, procesiunea se oprește, sugerând fie recăderea în gol a Spiritului nedezmățit încă, fie șocul paralizant în fața *revelării Adevărului!*

Ephemeridae pentru 5 vioi și violoncel (2020)¹.

Ephemeridae încheie seria pieselor incluse pe acest CD - gânduri răzlețe, care vin și pleacă înainte de a prinde formă și conținut, într-un moment de *anamneză* ce pare să reactiveze memoria celui aflat în antecamera mării "trecei", sau, poate, *dincolo* de ea. Corzile emit ritmuri repetitive și sunete *efemere*, care se pierd în Tăcerea primordială, punând capăt "iluziei inconsistenței curgerii temporale".

SUMMARY

Despina Petecel Theodoru

Octavian Nemescu and the metaphysics of his compositional act

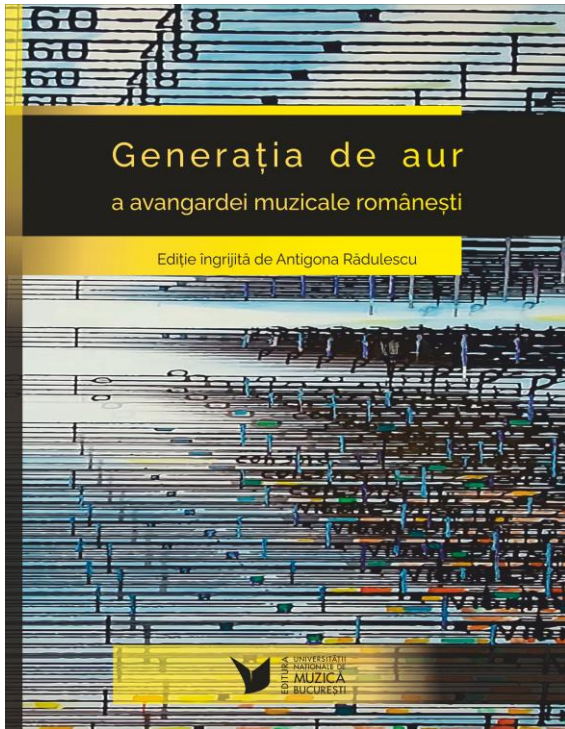
The last CD with Octavian Nemescu's music, released by ELECTRECORD, was the ideal pretext in my attempt to outline the dominant metaphysical substratum in the author's work. Like other works of the composer, the cycle *Music of the Minutes of a Fatal Hour* belongs to a cosmogonic category. Its unfolding takes place on the steps/stages inside an upward-pointing PYRAMID, climbed by the Being, from the GROUND to the last (7th) floor, in alternating rhythms according to the moods: tumultuous or linear, static or dynamic, extroverted or introverted, in a sustained effort to purge the Self of all material debris, signalling the presence of the sacred in the world and its power to transform "profane space into transcendent space", and "concrete time into mystical time".

¹ Lucrarea *Ephemeridae* a fost cântată în ediția din 2021 a Festivalului Internațional "Meridian", și a beneficiat de măiestria violoniștilor Diana Moș, Mădălin Pandelescu, Nelu Bulbuci, Mateo Miu, Irina Perneș, și a violoncelistului Bogdan Popa.

”Șapte autori în căutarea...” și un exercițiu (nu doar) de admirație: printre recitiri, audiții și amintiri

Carmen Stoianov

Parafrazând cunoscutul titlu de afiș teatral, așa aș putea intitula recenzia volumului *Generația de aur a avangardei muzicale românești*. Mărturisesc că, la capătul mai multor lecturi, notițele s-au aglomerat în neorânduială pe file (de un galben intens) ale caietului de corespondență nejustificat și forțat considerat ca



”încăpător”! Volumul de studii mi s-a înfățișat ca o selecție de ”acte” și ”scene” a căror derulare pune în evidență o acțiune perfect încheată, pornind de la temă, idee, subiect, mesaj, chiar conflict (nu doar de idei) și ajungând la (caracterizări de) personaje, relaționări; se adaugă trena de convenite perspectivări: situaări, clasificări, sondări, modalități, maniere, unelte de lucru muzicologic. Într-un cuvânt, asigur de la bun început cititorii că această carte le va menține treaz interesul de la prima la ultima ei filă.

Reunind, într-o primă fază, studii dedicate unor personalități redutabile alese ca reprezentative pentru o generație, volumul de față se prezintă ca parte a ambițiosului

dar necesarului proiect *Arhiva română a avangardei muzicale/Romanian Archive of the Musical-Avantgarde (RAMA)*, proiect al UNMB și CNFIS prin *Fondul de Dezvoltare Instituțională*. El readuce în conștiința publică partituri atât de cunoscute specialiștilor și publicului larg, încât pot fi considerate veritabile ”puncte de orgă”, ”chei de boltă” sau necesar ferment al devenirii culturii noastre muzicale în cea de-a doua jumătate de secol XX. Textul este dominat de impetuoasa statură a acestui portret-colectiv de șapte ”aleși” care s-au impus drept ”nucleu de forță” al conștiinței noastre muzicale, dominând vreme de decenii nu doar afișul repertorial și podiumurile de concert sau

teatru liric din țară, ci făcând cunoscută profunzimea fibrei gândirii românești în "concertul" spiritualității contemporane europene, ba chiar depășind limitele continentului. Este vorba despre șapte creatori ce au înnobilit – la propriu – prin mijloace și căi diverse, în plan componistic sau teoretic, cultura noastră muzicală: Pascal Bentoiu (1927-2016), Aurel Stroe (1932-2008), Tiberiu Olah (1928-2002), Anatol Vieru (1926-1998), Ștefan Niculescu (1927-2008, în dialog cu György Ligeti), Wilhelm Georg Berger (1929-1993) și Dumitru Capoianu (1929-2012) – în ordinea prezenței lor în volum.

Deși divers ipostazat ca etalare de genuri/viziuni, toate sub arcada admirației, cu relatări sau destăinuiri, volumul apare ca unitar nu doar prin lupa atent plasată sau arcuirea tematică ordonatoare cât, mai ales, prin entuziasta dăruire a celor șapte autori care, pornind de pe poziții net diferențiale (firești pe scara temporală a vârstelor și, inevitabil, a experienței), demonstrează o excepțional de viu menținută acuitate a percepției; sunt "prezenți" în miezul paginilor de text, trăiesc – la modul propriu – viața partiturilor, fac și refac (în paralel) audiții, ascultă și evaluează vocea criticii muzicale supuse la exercițiul conjugării impuse de momente istorice date. Ei pătrund în laboratoare interioare de creație pe toate căile posibile, de la mărturisiri olografe la exercițiul analitic muzicologic al compozițiilor în cauză ori la căile mult prea puțin bătute ale "epistolariei". Ne aflăm în aparenta liniște a unui "ochi de furtună" ce se dorește expozițional, dar care trasează linii ferme, în care se întrevăd dezvoltări și reprize, punctări contrapunctice de stări, emoții, trăiri: deși operă muzicologică, ghicesc în aceste pagini un "simfonism" latent, un echilibru fin dozat, o construcție ale cărei date se vor regăsi – știu asta sigur! – în volume următoare.

Cuvântul înainte este semnat de Antigona Rădulescu, cea căreia i se datorează îngrijirea de ediție; prezentarea muzicologică se distinge prin concizie și necesarul *mot propre* prin care este subliniat aportul colectiv al compozitorilor ce au realizat un dublu atașament gândit să stabilească un normativ cultural identitar la ceasul la care creația noastră muzicală făcea un îndrăzneț pas înainte. Compozitorii, ale căror nume sunt citate în ordine alfabetică, îi apar Antigonei Rădulescu exact așa cum s-au impus prin sintagma ce asigură chiar generosul titlu al volumului: ei sunt parte a "generației de aur", așa cum s-au impus contemporanilor și cum îi percepem astăzi. Etalând "îndrăzneala inovatoare în concordanță cu spiritul contemporaneității" (și departe de orice aliniament prin care s-ar putea ghici reîntoarceri programate la evidente maniere folclorizante – cum o trădează subtextul), ei nu neglijează "subtile continuități de tradiție". Aceste două magistrale de gândire și concepție (voluntar asumate) interferează continuu în cel mai fericit mod prin care se poate clădi "superba originalitate" pe care creația lor a adăugat-o în "Marea Carte" a suprapunerii diacronice a generațiilor de creatori români, dornici să marcheze – etapă de etapă – noutatea, sub imperiul menținerii datelor sonor-identitare deja câștigate.

În paralel, Antigona Rădulescu conturează și portretul colectiv al celor ce semnează studiile prin care personalitățile componistice ne sunt readuse aproape, remarcând ca numitor comun "unelte moderne de lucru sau experiență în cercetare", ca și faptul că toate studiile se sprijină pe exemple muzicale concludente, pe un bogat fond ilustrativ, beneficiind totodată de "scheme și tabele sintetice". Aceste aprecieri generalizante asupra stilului și manierei muzicologice de abordare a autorilor Valentina

Sandu-Dediu, Olguța Lupu, Dan Dediu sau a mai tinerilor Desiela Ion, Benedicta Pavel, Florin Neagoe, Bogdan Pintilie sunt urmate de scurte adnotări pe marginea conținutului fiecărui studiu în parte, remarcându-se indicii de originalitate, inedit, capacitate de analiză, interpretare și sinteză. Ca necesar pandant, împlinind și norma de simetrie, ultimele pagini ale volumului prezintă succinte portrete ale autorilor, prezenți cu fotografie și câteva date ce le schițează profilul profesional.

Se observă, așadar, două "etajări": trei muzicieni cu reductabilă experiență, care i-au cunoscut în mod direct pe cei despre ale căror lucrări au scris, fiindu-le studenți sau mai tineri colegi la *Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România* ori la *Universitatea Națională de Muzică din București* și un "cvartet" de tineri formați de cei dintâi, titulari sau colaboratori ai aceleiași *Universități*; devotați cercetării, aceștia din urmă adaugă noi informații, potrivit capacității de analiză și sinteză.

Am constatat că, în mod decisiv, primul studiu cu care luăm contact pare a-și fi pus amprenta (sau a fost ales tocmai pentru că o imprimă!) asupra tuturor celorlalte. Semnat de Valentina Sandu-Dediu, este dedicat compozitorului Pascal Bentoiu și partiturii considerate, pe drept cuvânt, "un reper al operei moderne în România": opera *Hamlet* (1969). Mai precis, titlul studiului incită la dezbateri – fie doar și în forul nostru interior – din moment ce se axează exact pe problematica punerii în discuție a diversității de opinii legate (nu doar) de această capodoperă: *Opera Hamlet în dezbaterile pe marginea "naționalului" și "universalului" în muzica românească*. Tonul este dat nu doar în plan conceptual, ci și grafic, ca interfață prietenoasă (pentru toate cele șapte studii): fotografia compozitorului, un minim de date biografice și alte fotografii reprezentative. Textul este bogat ilustrat iar trimiterile, postate pe lateralul paginilor, lesne de recepționat.

De la bun început, cu un acut simț al istoriei, muzicologul deslușește și explică nașterea sintagmei ce se dorea a fi expresie a armoniei și a pătrunderii creațiilor românești pe "covorul roșu" al recunoașterii valorii lor, ca partener egal celor din străinătatea de dincolo de "cortina de fier" abuziv impusă. Folosindu-se de aceste două unități de măsură a căror alăturare a devenit acel normativ de-a dreptul procustian cu care s-a operat intens, obositor și fără sens o perioadă nepermis de lungă în muzicologia românească, Valentina Sandu-Dediu intră în dialog, pe arcuri de timp, cu însuși autorul care nu le ia în considerație, preferând să-și ancoreze opera alături de modele italiene sau, în orice caz, europene (propriile declarații consemnate în 2012). Dialogul continuă cu critica muzicală (Petre Codreanu, 1971; Grigore Constantinescu, 1974) și muzicologia autohtonă care discerne unele filiații nu doar enesciene (Octavian Lazăr Cosma, 1981; Ileana Ursu, 1993; Valentina Sandu-Dediu, 2002; Laura Vasiliu, 2007, 2009) dar și cu critica franceză pentru care Alban Berg devine reper esențial (Reynald Giovaninetti, Jean-Louis Martinoty, 1974). Consemnarea în detaliu a opiniilor după prima audiție, după premiera franceză sau după analiza partiturii (și premiera bucureșteană), ca și notarea unor posibile filiații enesciene – nu doar ca "pașaport" valoric de intrare sub arcada centrală în tezaurul operei românești – ne așază în față un adevăr indubitabil: percepțiile diferă în funcție de naționalitate și de propria cultură muzicală, aceasta fiind, la rândul ei, favorizată sau restricționată de baza educației muzicale, de posibilitatea ca ideile să poată fi împărtășite, de mediul socio-politic, de optică procustiană.

Un sprijin neprețuit îl află în documentele comisiei de muzică simfonică, de cameră și operă ale *Uniunii Compozitorilor* nu atât din perioada în care Pascal Bentoiu a prezentat acesteia (1958), între alte creații de același gen (multe pe text shakespeare-ian) partitura muzicii de scenă la *Hamlet* (fără îndoială nucleu al viitoarei opere); mult mai pline de miez pe ideea evaluării "naționalului" și "universalului" ne apar astăzi concluziile referatului din 1972 ale aceleiași comisii, la trei luni de la prima audiție a operei în concert la *Ateneul Român*. Semnat de nume "grele" din generații formate la școli și în medii diverse, cu preferințe declarate atât pe ideea păstrării și conservării în diverse grade (de la "semănătorism" la edulcorare) a spiritului național cât și pe sondarea și evidențierea celor mai noi tendințe la nivel european (trecând "șoptit și cotit" prin școala dodecafonismului, a serialismului, a modalismului și a atonalismului fără a le preciza fibra!), referatul pune în lumină o idee îndrăznească atunci când vorbește despre rezonanțele stravinskiene, reper blamabil în orice poziție luată în presa timpului; o face pe loc secund, în prim plan fiind notate, ca "pavăză", existența "unor lumi sonore enesciene".

Astăzi citim atât referatul de mai sus cât și articolele sau studiile dedicate operei *Hamlet* de pe poziția celui ce cunoaște restricțiile și normativul unei "revoluții culturale" revoluate, trăite decenii de-a rândul de generații întregi de autori care aflau căi care de care mai meșteșugite de a evita joncțiunea cu inevitabila sintagmă. Rămâne doar să ne întrebăm și, eventual, să cuantificăm, în ce măsură, ascunderea în spatele lozincardelor "național și universal în...", "sugestii enesciene în..." (acolo unde ele nu existau de fapt!) nu a reprezentat, cumva, pentru muzicologia noastră și o combinație între reflex al spiritului de (auto)conservare și expresie a supușeniei, a duplicității induse de dorința de afirmare, în pas rapid, pe poziții profesional-politice tot mai înalte, favorizante; prima ipostază pare a fi constituit și o linie dusă în mod voit la extrem sau chiar dincolo de el. Este posibil chiar să fi și apărât, într-o oarecare măsură, breasla (vezi articole de fond, voit militante!), autorii pactului devenind în timp victime ale judecății unui tribunal moral pe care nu l-au anticipat deși, în sinea lor, unii cunoșteau bine dimensiunea gestului de a fi acceptat, în tăcere și cu capul plecat, impostura.

Din vasta bibliografie dedicată creației și personalității lui Pascal Bentoiu și operei *Hamlet*, au fost alese doar 23 de titluri, unele semnate de compozitor iar altele aparținând autoarei, ca volume anterior publicate. În baza acestora, a propriei experiențe, conjugând analiza partiturii, a textelor publicate sau a documentelor inedite și a audiției operei, Valentina Sandu-Dediu detectează fireștile hiatusuri între substanța sonoră propriu-zisă și aserțiunile muzicienilor români. Aceștia, fie cultivau un protocronism forțând vizibil nota (Viorel Cosma), fie se mențineau în matca unui meditativ mioritic la fel de forțat (Petre Codreanu), fie adevrau la principiile școlii schönbergiene dar nu îi declarau în mod public proveniența, preferând indicarea altor asocieri (Octavian Lazăr Cosma).

Revenind la fondul studiului, muzicologul apelează la un document excepțional, împrăștiându-ne memoria: programul de sală de la Ateneu, din noiembrie 1971. (Ca mărturisire, notez aici că m-am aflat în sală – ca studentă la muzicologie – atât la prima audiție în concert a operei *Hamlet*, cât și – ca absolventă deja – la câteva din spectacolele *Operei* bucureștene. Impresia de noutate, prospețime

și veridicitate, de "muzică altfel, nouă, la zi" m-a marcat puternic atât la nivel conceptual, ca realizare a unei partituri vii de teatru muzical, cât și descoperind calități nebănuite la interpretii acesteia; de altfel, nu puține au fost discuțiile prelungi cu compozitorul pe această temă, reluate săptămânal la *Ateneu* (locurile noastre în sală fiind vecine) sau pe tema lucrării sale *Flăcări negre* (pe care am analizat-o), alături de distinsa sa soție, doamna Annie Bentoiu, personalitate de altitudine spirituală. De altfel, așa cum aveam să o aflăm mai târziu și așa cum reiese și din prezentul studiu, aprecierile laudative ce au urmat primei audiții a operei *Hamlet* confirmă opinia unanimă a colegilor de breaslă, care au dat girul de calitate acestei capodopere, rămasă până astăzi – așa cum o notează Valentina Sandu-Dediu în studiul de față – singura operă din creația românească pe un text shakespeare-ian.

Revin la aserțiunea posibiliei amprente comune tuturor celorlalte poziționări muzicologice din volum. Căci, în fond, ce altceva decât oglindă pusă în fața nevoii de exprimare a "naționalului" (nu doar străjuit de silueta enesciană) și "universalului" – de această dată privește din altă perspectivă, nu din cea voit trunchiată și supusă rigorii limbajului "de lemn" – o constituie amplul dialog și dezbateră riguroasă, sinceră, privind îndrăzneța afirmare și recunoaștere în plan universal a componisticii noastre!

Urmând prima parte a traseului propus de Antigona Rădulescu, mă opresc asupra studiului pe care Olguța Lupu îl consacră unui opus olahian: *Arhitectură și percepție în Obelisc pentru Wolfgang Amadeus de Tiberiu Olah. Jurnalul unei întâlniri*.

În baza a 24 de titluri bibliografice (între care o serie de alte studii ale autoarei privind creația lui Tiberiu Olah, maestrului ei de compoziție), titluri cărora le adaugă pe parcurs și altele, Olguța Lupu ne invită ca, printr-o optică dublă pe care o consideră(m) complementară de cercetare, să-i cunoaștem și să-i urmărim etapele accesului la întregul fenomenului. Viziunea sa implică în mod declarat concretul morfologic al partituri – abordare structuralistă – în dialog și confruntare cu receptarea complexă, auditiv-subiectivă – autoarea o numește "receptare selectivă" –, cu decodificări bio-psihologice de tip holist; o vom face prin acele șase "întâlniri" programate cu subtitlu explicativ aferent ce pot sugera doritul "work in progress" la care se referă autoarea.

Studiul este brăzdat de surprize atât la contactele etajat terasate prin reveniri cu partitura, cât și la audițiile la fel de distanțate prin nevoia reapelului la "scripta manent". Este firesc, așadar, să apară întrebări, unele retorice, altele cărora autoarea le oferă cuvenitele răspunsuri, la rândul lor intuite, așteptate sau inedit formulate; le putem califica pe cât de interesante, pe atât de subiective, Olguța Lupu menținându-se, permanent, pe linia fină de demarcație: privire din afară-privire dinlăuntru (obiectiv-subiectivă, cu declarat caracter de provizorat), așa cum a ținut să o afirme încă din primele paragrafe ale textului.

Asistăm la dens riguros-elansata demonstrare a unui pragmatic-progresiv-introspectiv dialog cu sinele lărgit pe datele de concepție ale unui creator care, din postura de compozitor a devenit comentator avizat, discursul câștigând dimensiune muzicologică; se palpează astfel, în conjugarea unei diversități de unelte, substanța sonoră cu privire trează prin lentila unui telescop ce nu și-a propus scrutarea depărtărilor galactice intangibile, ci detaliază și recompune dimensiunile abisale,

organic centrate ale unui ansamblu sonor cu virtuți de inedită mandala. Din mărturia atât de plastic-sugestiv expusă, însăși audiția atinge limita senzorială a tactilului, chemând iar și iar răsfoirea partiturii, totul răsplătit de împospătarea percepției. În abordarea neoclastică atât de iubită de compozitor încât pare să fi devenit natura sa secundă, câtă rigoare, cât calm subiectivism și câtă depărtat-apropiere de concretețea iluzoriu jucată a unei configurații melodice (latent armonizată) mozartian-bachiană în recitare olahiană!

În studiul supus analizei asistăm (parcă) la un demers incitant, pe elaborate scheme de gândire aproape demne de ceva între "221 B Baker Street, London" (cu punctările așteptate: "elementar, dragă Watson!") și masiv elaboratele *old fashioned* brațe ale fotoliului în care obișnuia să gândească posesorul unei celebre mustăți. Suntem confrunțați cu informații, posibile relaționări, deducții și un amalgam de palpabil-cunoscut și, mai ales de necunoscute, care de care mai îmbietoare în a-i fi rezolvat misterul.

Incitante și ofertante, exemplele muzicale cu adnotări și marcaje ale autoarei studiului se înlănțuie în cascadă, pornind de la *motto*-ul ce dezvăluie apartenența mozartiană a incipitului; apropierea și depărtările de model construiesc ele însele o "hartă" sui-generis a acestei ample partituri de esență concertistică, unitar-variatională în sine. Aceleași exemple captează forța argumentului iar argumentele își adaugă validitatea dovezilor; și totuși... cu toate "cărțile" pe masă, încă se infiltrează dubii, se conturează ipoteze, se rostuiesc întrebări. Planează o neliniște de bun augur ce domină aparenta siguranță a trasărilor de penel la fiecare nou pas prin care cercetarea avansează gradat. Așa cum este în firescul oricărui demers de acest tip, se simte înfrigurarea ce preludiază următoarea descoperire care, abia intuită, nu se lasă mult așteptată dar, departe de a clarifica totul, adaugă o nouă întrebare.

În ce ne privește, nu putem afla răspunsul tuturor întrebărilor (oare?!) decât la capătul acestui periplu expus cu măiastru suspans de Olguța Lupu, căutătoarea de sensuri pornită să exploreze neașteptat-așteptatul "dar" olahian. Pentru cei ce au răbdarea să-i urmeze traiectul enunțat ca jurnal al propriilor trăiri, va fi încă o surpriză, acest studiu fiind conceput "în alt fel" decât altele pe aceeași tematică olahiană. Pentru cei ce nu-și pot permite acest răgaz sau pentru cei care simt nevoia unui experiment propriu, invitația Olguței Lupu de a accede la adevărul provizoriu pe drumul imposibil de încheiat prin bară finală al binomului partitură-audiție rămâne deschisă.

O semnificativ profundă relație de "înrudire" a spiritelor înalte, menite a se întâlni în spațio-timpul axei ce unește mundanul cu celestul se profilează în studiul Ștefan Niculescu - György Ligeti. *Correspondență inedită* de Dan Dedi. Mie îmi pare, de departe, un dialog despre "bucuria reîntâlnirii cu marea artă", cu spirite înalte "spre binele Muzicii" (cu majusculă în original!), așa cum suna încheierea uneia din scrisorile lui Ștefan Niculescu expediată prețuitului confrate în prag de nou an și de (neștiută încă) nouă eră, în decembrie 1989. Tezaurul epistolar se relevă ca mărturie a impresionantei legături dintre doi creatori de certă altitudine profesională și intelectuală; sunt veritabili umaniști prin cultura lor enciclopedică pusă, cu generozitate, în slujba discipolilor și a semenilor cu ținta atingerii stării de iluminare, care are – în sine – o istorie și încrengături din care nu lipsesc alte nume semnificative

ale culturii și educației noastre muzicale. Se oferă privirii, prin fotografii sau prin menționare expresă, figuri cunoscute: doamna Colette Niculescu, soția compozitorului profesor al *Conservatorului* (ulterior *Academie*, ulterior *Universitatea Națională de Muzică*) din București și regretatul compozitor Nucu (Nicolae) Teodoreanu, alături de soția sa Ioana, fiica unui alt regretat compozitor, mult prea devreme plecat dintre noi: Liviu Glodeanu.

La ani distanță față de momentul la care lua cunoștință de existența acestui fond epistolar, Dan Dediu se apleacă asupra dosarului ce conține dovezile vii și perene ale aprecierii pe care fiecare a nutrit-o față de celălalt; o face cu evlavie, respect, sfială, dar și cu credința asumării gestului suprem: acela de a ni-i readuce aproape pe doi "mari" ai secolului XX, două conștiințe artistice care sunt, în egală măsură exponenți ai unui dialog incitant. Simte că a fi astfel în preajma regretatului său maestru îi împlinește așteptările iar a fi în intimitatea acestor două conștiințe nepereche ale secolului trecut îi apare ca privilegiu imens pentru care este greu de găsit vreo formulă de mulțumire; conștiinți abia acum de cât de mult ne-a lipsit această informație întregitoare, simțim din plin conexiunea puternică a spiritelor înalte de care ne-a fost dat să ne apropiem sau pe care le-am perceput cu nețărmurită venerație. Iar Dan Dediu știe să ne aducă perspectiva mai aproape și să ne-o multiplice prin magia proprie scăpării intelectului și verbului său atât de sugestiv. Citește cuvinte, meditează la idei și întorsături de frază, le transcrie, imaginează contextul, le poziționează decodificând text și subtext; am senzația că fiecare silabă este tălmăcită pe dublul sens al relaționării, că i se pot adăuga gesturi, mirări, privi aprobatoare sau admirative și, în acest fel, ceea ce se transparentizează sunt trăirile. Cei doi compozitori prinși în febra epistolariei nu doar își scriu: își "compun" mesajele, conferind ideilor valențe de gândire muzicală; se înscriu în realitate și încearcă, fiecare, să și-l aducă pe partenerul de dialog mai aproape, prezența fizică devenind țintă a etericului vehiculat pe discuri și casete. Se cunosc și se recunosc muzical vorbind, abordând fiecare sfera de interes a celuilalt (vezi teoria fractalilor, isonul).

Și astfel, din nou cunoscuta înlănțuire național și universal – de această dată la cota ultimului deceniu de veac XX, din nou dialog, din nou confruntare de opinii din care adevărul iese "lămurit", asemenea argintului pur. Din nou dialog peste timp și dincolo de timpuri, înscriind prezență și simțire românească ("cu sufletul mă aflu în "Est" scria Ligeti într-o română de remarcabilă fluentă!) pe harta valorilor mondiale. Această "comoară pentru istoria muzicii românești și nu numai" – după cum o privește Dan Dediu – este destinată privirii, înțelegerii și tezurizării ei pe mai departe, în conștiința colectivă; așadar, cu reverență pentru generozitatea gestului, ne asumăm sarcina de a o prețui pe măsura capacității noastre de înțelegere și transmitere, mai departe, pe linia discipolilor ce îi așteaptă lumina.

Correspondența, viu întreținută prin scrisori, cărți poștale, pachete cu cărți, partituri, casete, discuri leagă Bucureștiul, Parisul, Viena și Hamburgul printr-un *network* muzical de excepție din care nu lipsește vocea instituțiilor și a formațiilor muzicale de prestigiu, cea a reprezentanților marilor case de editură sau de gravare pe disc și nici vocea învățământului superior muzical din România. Correspondența a fost dublată de cei mai nimeriți mesageri care au facilitat chipul sonor al *network*-ului. Ne gândim, din primul moment, la muzicianul-interpret Daniel Kientzy, îndrăgostit de

muzica românească și iubit de compozitorii români; el s-a aflat în postura de "împărtășitor de bucurii" și liant al energiilor sonore căci prin intermediul lui György Ligeti a aflat de Ștefan Niculescu. I s-au alăturat Jeremy Drake de la Salabert și Louise Duchesneau, asistenta personală a lui Ligeti. Desigur, ne gândim și la generozitatea lui Ligeti, cel care, odată ajuns în posesia muzicii lui Niculescu, s-a grăbit să o multiplice pe casete și să o trimită altor muzicieni, facilitând astfel cunoașterea și recunoașterea preocupărilor și realizărilor componisticii noastre prin reprezentanții de frunte ai avangardei românești.

"Prins" în evoluția trepidantă a evenimentelor care păreau a nu mai avea răbdarea așteptării, Dan Dediu dezvoltă ideea că dialogul epistolar și-a aflat roadele exact pe magistrala Est-Vest, fiind dublat în noiembrie 1992 de întâlniri *live* la Wiener Konzerthaus cu ocazia *Festivalului Internațional "Wien Modern"*; mărturia fotografiilor dezvăluie emoția întâlnirilor. Și iarăși nu putem să nu ne întrebăm: să fie evenimente posibil de asimilat sintagmei național-universal? Avem în vedere atât florilegiul de muzică românească (de la Enescu la tânăra generație – nu mai puțin de 9 lucrări românești pe diacronia generațiilor) cât și cele două mese rotunde, ocazie cu care cei doi muzicieni au putut să lărgescă cercul vibrațional al întâlnirilor epistolare și să-i confere magnitudini sonore (să le numim *Ison, Cantos?* – fiind vorba despre Niculescu sau *Monument – Selbstportrait – Bewegund?* – fiind vorba despre Ligeti). Un alt câștig l-a reprezentat programarea lucrărilor lui Ștefan Niculescu în diverse festivaluri și întâlniri de muzică nouă; acestea au intrat rapid în repertoriul unor formații și al unor interpreți de prestigiu.

La finele studiului semnat de Dan Dediu, ar mai rămâne o întrebare. Credeți că ar fi hazardat un experiment ținând de jocul misivă-lucrare? Adică: ar fi posibil ca, mergând pe cronologia acestei corespondențe, cu idei atât de suculente, să descoperim că ea ar fi avut, în subsidiar darul de a fi inițiat și un altfel de răspuns în creația ambilor compozitori?!

"Cvartetul" tinerilor muzicologi (cadre didactice și doctoranzi ai *UNMB*), conținând un număr important de exemple muzicale și ilustrații legate de lucrări reprezentative ale mișcării de avangardă din România, va fi abordat, ca și "trioul": pe ordonare alfabetică și... *Ladies first*. În studiile acestora, aflăm analize din varii perspective, însoțite de exemple muzicale, tabele sintetice și ilustrații legate de lucrări reprezentative ale personalităților ce definesc mișcarea muzicală de avangardă din țara noastră încă din zorii acesteia. Am apreciat faptul că tinerii nu doar caută, ci definesc profilurile, atât de diferite, ale complexelor personalități alese și ale lucrărilor-etalon propuse analizei.

"Violina I" – Desiela Ion, autoarea studiului *Variațiuni cinematografice de Dumitru Capoianu*. De ce Capoianu? De ce variațiuni? De ce cinematografice? Dar, mai ales, de ce jazz?! Iată întrebările la care autoarea își propune să ne răspundă în paginile acestui studiu, conceput ca o demonstrație a descătușării inspirației. Deceniile șapte și opt ale secolului trecut par a fi fost dominate de tot ceea ce înainte era "fruct oprit" iar jazzul era unul dintre ele.

Da, are dreptate Desiela Ion când afirmă că, potrivit opiniei sale, Dumitru Capoianu era familiarizat deja cu finețea universului jazzistic la data la care își

demonstrase nu doar afinitatea ci și cunoștințele privind jazzul; este amintit savurosul schimb de replici cu Richard Allen (1967), ulterior relatat de Capoianu în paginile revistei *Muzica*. Și nici nu putea fi altfel, din moment ce muzicianul român fusese discipolul lui Mihail Andricu la cursul acestuia de compoziție ori, după cum bine se cunoaște, Andricu avea cea mai bogată colecție de muzică de jazz – gen interzis în România decenii de-a rândul. Din comorile ei s-au împărțășit, departe de vigilența autorităților, numeroși muzicieni, între aceștia și tânărul, pe atunci, Dumitru Capoianu, tentat și pregătit să-i iscodească tainele. Ascendența sa jazzistică este, așadar, cu totul alta decât cea a lui Dumitru Bughici, muzician conectat la tradiția muzicală improvizatorică a klezmerilor ieșeni; de aici și diferențele stilistice dintre lucrările de inspirație jazzistică ale celor doi creatori români, ambii legitimați prin accesul la expresia jazzului în aceeași perioadă (anii 1966-1967).

Variațiunile cinematografice îi par Desielei Ion o "falsă" simfonie sau, mai bine spus, o simfonie "altfel", construită în baza a doar patru sunete; și așa și este, cele patru mișcări ale opusului creat în miezul deceniului șapte fiind, potrivit afirmației compozitorului, rod al bagajului de cunoștințe și tehnici pe care orice creator de muzică ar trebui să-l aibă "în buzunarele sale"; ele înmagazinează expresii distincte: simfonism, cameral, muzică ilustrativă și jazz. Ideea de cinematografie este la fel de prezentă în spirit, cineticul fiind definitoriu prin punctarea secvențelor proprii filmelor hollywoodiene dramatice din seria inspirată de literatura de același tip, respectiv cunoscuta *Série noire* de extracție franceză; convenționalismul domină, de la structura narativă la efectele vizual-sonore, atmosfera implicând expozitiv, așteptare, neprevăzut, conflict mocnit până la exploziv, suspans, urmărire, dezvăluire.

La studiul Desielei Ion am apreciat că autoarea, deși pornește pe datele unei analize de tip structural, nu ignoră îmbinările cu subtextul muzical; caută și găsește motivații, descrie profiluri melodice, caută "gesturi muzicale" (tip "recul", "pâlnie muzicală", "ștafetă", *Möbius*), încadrări (ramă), elansări (fulger în "zig-zag"), secvențe dialogate, participări timbrale soliste, în aliaje, pe familii. Formele – indiferent că sunt generale, pe mișcări sau pe articulații îi "vorbesc", dezvăluindu-și melograme, tipologii variaționale, punându-și în valoare panopia poliritmiilor, amprentările de tip "săgeată", poliacorduri intens colorate, surprize metrice. Totul respiră un antren general, dizolvat în formule dansante de tip *cha-cha-cha* în ultima parte a acestei inedite și "false" simfonii, rezolvând falsul conflict dedus din frame de "film noir".

"Violina II" – Benedicta Pavel, autoarea unui studiu elaborat în cele mai fine tușe, cu vizibilă și binevenită componentă didactică: *Gândirea modal-serială în Simfonia nr. 10 de Wilhelm Georg Berger*; I-aș vedea ca un "Per aspera" spre *Cânturi infinite*, trecând prin *Largo, infinito e sensibile* – parafrazând astfel preferința compozitorului pentru indicații de tempo expresiv, conjugat cu nuanțe și stări, apelând la exerciții de intuiție din partea interpreților. Pentru compozitor, existența indicațiilor de tempo infuzate de expresivitate și trăire este atât de subînțeleasă încât ai putea crede că în ele se include însăși viața operei respective: tempoul devine pulsare de viață, emoția devine pulsare de trăire.

Autoarea demonstrează o cunoaștere în profunzime a sistemului modal bergerian pe care îl și expune, în datele sale generale, pentru cei neacomodați cu inedita matcă modală în a cărei generoasă cuprindere a fost concepută mare parte din

creația compozitorului. Primii pași spre această direcție îi regăsim în scurta (dar necesara) privire asupra ansamblului acestei monumentale creații ce numără peste 100 opusuri, între care genurile simfonic și cameral (reprezentat prin cvartet, considerat de compozitor "gen de esență a muzicii... memoria vie a tehnicilor de vârf") dețin o pondere însemnată, de aproape 50%! Aflăm notată și "dubla ipostază de interpret (violist și organist)", ca și reflectarea acesteia, alături de "dimensiunea profund religioasă a autorului" în creația bergeriană. Tot în articulația introductivă se face și un amplu expozeu privind afinitatea declarată a compozitorului pentru muzica de orgă; este instrumentul căruia (pe parcursul unei jumătăți de veac: 1944-1992) i-a dedicat un număr important de lucrări (de la *Fantasia* la *Concerte, Simfonii* sau *Glossa per organo solo. In memoriam Joseph Gerstenengst*) în care sunt expuse, preferențial, o serie de procedee de construcție care au stârnit admirația confrăților.

Aceste notații nu apar cu titlu gratuit, ci tind să sublinieze sensurile filosofico-religioase ale partiturii în discuție, în fapt o lucrare simfonică cu alură concertantă: *Simfonia nr. 10 pentru orgă și orchestră, op. 47*, creație a anului 1975, parte a ciclului *Dimensiuni deschise*.

La întrebarea: "de ce a ales Benedicta Pavel tocmai această lucrare din impresionanta listă de altele dedicate, asemenea ei, bogatelor sonorități ale conjugării acestui instrument cu ansamblul orchestral?" există un răspuns; îl aflăm în text, autoarea preluând dintr-un interviu al maestrului ideea că partea secundă a acestei simfonii, *Allegoria* – în fapt un solo de orgă –, nu este altceva decât un autoportret în sunet, "o missă în *cantu instrumental*".

Autodidact în compoziția muzicală, Wilhelm Georg Berger s-a dovedit un teoretician de mare clasă, cunoscător al istoriei muzicii prin prisma marilor înnoiri sensibil vălurite (în matca nuanțării generalizante: modal-tonal-atonal-modal) pe care, de la epoca Barocului la scriitura contemporană, compozitorii le-au adus în materie de tehnici, procedee, forme, instrumentație și, nu în ultimul rând, expresie personală; cele 17 volume de muzicologie și gândire teoretică aplicată o demonstrează din plin, ele constituind și astăzi baza profunde educații de specialitate a oricărui muzician.

Pentru a accede la *network*-ul modal al *Simfoniei nr. 10*, Benedicta Pavel trece prin substanța volumului *Dimensiuni modale*, în care – după ce publicase studii separate în paginile revistei *Muzica* – Wilhelm Georg Berger le reunește, făcând cunoscută integrala bazei sistemului său modal pe axa conjugării orizontalei cu verticala. Este vorba despre cunoscuta suită de ordonări numeric-intervalice în baza proporției de aur (șirul fibonaccian); un expozeu în deplină cunoștință de cauză aduce în față un univers modal constituit din specii diferențiate prin unitatea de măsură intervalică, numărul de elemente (sunete): tipuri, ordine de distribuție dar și prin apartenența la cele două grupe distincte de distribuție. Totalul obținut beneficiază de un număr practic infinit de ipostaze prin distribuțiile ascendente sau descendente, inversările acestora, prin dialogul modurilor inițiale cu cele trei complementare ale fiecăruia, prin florilegiul de încrângături ce pot fi gândite din oricare punct al expunerii modale ori prin statuare elansări acordice.

Avizat în acest mod, cititorul poate urmări traseul propus de autoarea studiului, pentru care întrepătrunderea amănuntului semnificativ cu întregul și cu

semnificația acestuia constituie o regulă de construcție. Pătrundem, pe rând, prin explicații, analize și argumentare prin exemplele atent decupate, în lumea formelor muzicale gândite de compozitor, în cea a orchestrației, în centrare sonoră agreată pentru fiecare mișcare, în seriile denumite *Matcă*, *Brevis*, *Vrej*, *Complement*, *Statuie*, *Cantus Firmus* și corespondența binomului *Legato-Contratimp*, în motivele-simbol *Fibonacci* și *Möbius*. Vreți să cunoașteți ce înseamnă aceste denumiri? Vreți să pătrundeți și în lumea seriilor dodecafonice, a blocurilor sonor-acordice bergeriene? Vreți să urmăriți, fie și grafic, volutele ghirlandelor sonore? Invitația Benedictei Pavel rămâne deschisă: citiți-i studiul!

”Viola” – Florin Neagoe, cu studiul *Muzică de concert pentru pian, percuție și alămuri de Aurel Stroe. Perspective analitice și grafice* ne introduce într-o cu totul altă dimensiune a analizei, pornind chiar de la reperele biografice: studii, activitate didactică și publicistică, discipoli ai lui Aurel Stroe; faptul că prima serie a așa-numitei *Secții Teoretice* (1969-1973) din care am făcut parte – viitori compozitori, dirijori și muzicologi – l-a avut vreme de doi ani profesor de teoria instrumentelor și orchestrație a avut darul să-mi stârnească, din nou, amintiri și emoție. Cu toate acestea, reîntâlnindu-mă în paginile studiului cu *Arcade*, lucrare ce mi-a marcat (nu doar mie!) anii de liceu, studiul formelor (ca arhitectură fluidă), al modalului ”altfel”, al armoniei și contrapunctului, îi mulțumesc în gând lui Florin Neagoe pentru alegere.

Interesante în acest parcurs sunt listele și considerațiile sale privind lucrările ce preluiază sau însoțesc studiile muzicale universitare ale compozitorului. Evoluția de la cunoscutul tradiționalism (dublat de profesionalismul riguros, de tip germanic!) al lui Marțian Negrea (profesor și al altor cunoscute nume ce au marcat zorii avangardei românești) la deschiderea și descătușarea energiilor sub îndrumarea lui Mihail Andricu devine emblematică atât pentru Aurel Stroe, cât și pentru colegii săi de generație.

Conceptele și tehnicile – unele proprii, clădite din nevoia de a rezona cu alte domenii în care avangarda se impusese (ori vecine cu studiile sale avansate în aceste zone), conjugate cu un summum de alte direcții: formalizare matematică, calcul probabilistic, gândire algebrică, logică, lingvistică, relaționări semantice etc. – l-au condus pe Stroe spre regândirea formelor și a spectrului componistic cu adâncă implantare în ”folclorul planetar”; a căutat să decanteze arhetipuri sonore, a imaginat clase de compoziții și alte deschideri, aplicând concepte vehiculate de muzicienii contemporani lui, a lucrat – la propriu – alături de foștii colegi sau alături de prietenii cu aceleași preocupări de sinteză în domenii conexe, a imaginat o notație proprie limbajului electronic, cu ”traducere” în note muzicale. A avansat imens pe un front larg deschis, îmbrățișând și acceptând doar ceea ce răspundea nevoilor proprii; odată primite în receptacolul gândirii sale, florilegiul sta pe cale să erupă în cel mai nebănuț mod.

În ceea ce privește partitura aleasă ca emblemă a gândirii sale ilustrând perioada 1964-1965, *Muzică de concert pentru pian, percuție și alămuri*, aceasta are darul de a marca o cotitură atât pentru Aurel Stroe cât și pentru creația și viața muzicală românească iar Florin Neagoe se apleacă asupra ei cu responsabilitate, înțelegere și admirație. Titlul și conținutul trădează repere ale unor compozitori studiați, inclusiv la clasa de compoziție a lui Andricu: reflexii bartókiene, stravinskiene ori à la John Cage, Edgard Varèse, Iannis Xenakis dar, mai cu seamă, à la Aurel Stroe.

Nașterea acestei partituri este urmărită de muzicolog de la *network*-ul preocupărilor compozitorului și ideea dată de pianistul căruia i se datorează prima audiție – Constantin Ionescu-Vovu – la precizări privind componența și disponerea instrumental-camerală în spațiu, forma lucrării, catalogul (în limbile română, engleză și germană) celor 12 moduri de atac cerute pianistului lărgind astfel timbralitatea specifică instrumentului. Un spațiu generos găzduiește considerațiile asupra metodei componistice, în prim plan apărând *clusters*, *tourbilloane*, module, modelări de extracție matematică, tabele conținând elemente numerice, moduri de organizare a șirurilor, apelul la *glissando*, *quasi arpeggiato*, placări cu mai multe degete alăturate, cu muchia palmei, cu pumnul și la alte modalități ce ar putea explora ideea de muzică concretă; în paralel este inclusă ideea serialismului sui-generis (mărturisit chiar de compozitor), atașamentul la teoria hazardului și aleatorism.

Autorul insistă pe morfogeneza lucrării, subliniind devenirea genului (*concertogeneză*) în care pianul se detașează solistic; în plan grafic, "harta mentală" a *Muzicii de concert pentru pian, percuție și alămuri*, în fapt o sinteză de apreciazabilă concizie, preludiază concluziile studiului semnat de Florin Neagoe.

"Violoncel" – După cum o declară Bogdan Pintilie, autorul studiului intitulat *Organizări ritmico-temporale în creația lui Anatol Vieru*, acesta nu reprezintă decât o parte a unei lucrări mai ample, "ce își propune analiza unui număr mai mare de opusuri semnate de Anatol Vieru, scopul ultim fiind acela de a oferi un tablou cât mai cuprinzător al procedeelelor sale ritmico-temporale". Am citit studiul ca parte a unui inedit *Jurnal muzical*, regăsind în el explorarea unora dintre partiturile compozitorului ce îi trădează rigurozitatea gândirii matematice, menite să conducă fluența expresiei muzicale; exemplele au fost alese tocmai pentru a ilustra tehnici practicate în creație pe o perioadă ce depășește un deceniu fecund, reprezentativ în raport cu tema volumului: 1964-1975; genurile sunt diferențiate, între *Scene nocturne* (1964) – lucrare pentru dublu cor à cappella – și opera *Iona* (1972-1975), arcul cuprinzând *Sita lui Eratostene* (1969), *Clepsidra I* (1968-1969) și *Clepsidra II* (1971). Abordarea analitică din perspectivă matricial-matematică (numerele prime), vizual-geometrică, organizarea blocurilor sonore conform sitei, "timpul orb" sau forma de clepsidră sunt exerciții la îndemâna autorului. La fel și evidențierea necesarelor excepții pentru că, (nu doar) potrivit opiniei sale (pe care o exprimă de la bun început), Bogdan Pintilie este conștient că, "oricât de precisă ar fi structura, excepția este cea care face diferența dintre un exercițiu de tehnică și o lucrare valoroasă".

Fiecare din cele cinci lucrări alese devine motivație pentru înlănțuirea unor articulații exponențiale pentru demonstrația la care suntem invitați și care prezintă, prin exemple și scheme, ușor de urmărit și înțeles (în parte cunoscute, în parte contribuții originale), evoluția compozitorului: constituirea și apoi părăsirea unor puncte de boltă ale procesului de creație. La fel de sugestive apar și trimiterile către alte titluri ale aceluiași compozitor, întregind astfel cunoașterea și înțelegerea modului prin care – prin experimentări inedit conjugate – s-a constituit și s-a exprimat în mod riguros condensat, un univers cu notă personală atât de aparte și atât de diferit de la un opus la altul!

Deși a explorat aceste partituri având ca bază studii anterior publicate de diverși autori, privirea autorului s-a situat ca perspectivare, așa cum este normal, atât

în litera partiturii cât și în destăinuiri ale compozitorului: unul din studiile-cheie (*Tăcerea ca o sculptare a sunetului*) și monumentală lucrare teoretică, definitivă pentru contribuția lui Anatol Vieru la investigarea și îmbogățirea datelor privind universul modal contemporan (*Cartea Modurilor*); mai precis – volumul secund al lucrării, vizând organizări ritmico-temporale.

Din cele șapte *Scene nocturne* pe poeziile lui Federico Garcia Lorca (am simțit nevoia acestei precizări!) sunt investigate patru: *Țipătul* (scena I), *Coridor* (scena II), *Cântec cu mișcare* (scena IV), *Pe negândite* (scena VI). În ele, Bogdan Pintilie evidențiază în mod convingător utilizarea primelor cinci numere prime constituite în matrice, eliminate din timp sau spațiu, conjugate melodico-ritmic, demonstrând capacitatea lor de coeziune la nivelul formei pe principii de simetrie sau de aleatorism ritmic. Tehnica sitei infuzează atât lucrarea exponențială, *Sita lui Eratostene* – în care domină principiul asociativ al citatelor și al obiectelor sonore – cât și opera *Iona* în care blocurile sonore captează densități și amplitudini registrice. În fine, organizările de tip clepsidră (*Clepsidra I*, *Clepsidra II*) poartă straie diverse, prezentându-se sub fațete multiple ipostaziate: continuități și discontinuități "întreșuse" pe principiul oglinzii duble (organizare simetrică) și apariții cvasi-aleatorii, intermitențe (efemeride) și continuum sonor, organizări politempice, dispuneri sonore în derulare ritmică lentă (imperceptibilă) și cinetism, pregnanță solistică vis-a-vis de propuneri de tipul "anti-concert".

Dens, echilibrat, cu idei ce se cer aprofundate în acea viitoare lucrare despre care vorbește autorul, studiul dedicat de Bogdan Pintilie ineditului și cercetărilor lui Anatol Vieru în sfera ritmico-temporală atinge și alte aspecte (melodic, armonic, formal), demonstrând viabilitatea propunerilor compozitorului și pedagogului ce a fost un veritabil "vârf de lance" al generației sale. Ca o altă paranteză, simt nevoia să readuc, în fața acelei generații ce nu a avut ocazia să-l cunoască, să fie îndrumată ori să studieze cu Anatol Vieru, mărturia generației mele care s-a bucurat de acest privilegiu, probând "pe viu" reacția publicului la noutățile aduse de maestru. Greu de uitat concertele-dezbatere reunind muzicieni și public avizat sau ocazional, moderate de acel îndrăgostit de ideea "contrapunctului" și a discuțiilor libere, lămuritoare între și despre PUBLIC-CREAȚIE-CREATOR, pe numele lui Radu Stan.

Deși aici și-ar afla locul concluziile, prefer inserarea unui cuvânt de încheiere. Fie-mi iertată îndrăzneala – simt nevoia unei confesii pentru că, în ciuda peceții proprii fiecărui studiu (profil componistic, lucrare/lucrări, contribuție muzicologică), volumul de față își oferă "darul". El ne permite să întrevădem, printre rândurile sale, o poveste despre șapte îndrăzneți porniți în aventura vieții lor; spirite artistice neastâmpărate, pentru care setea de "nou" și "autentic – la zi" le devenise singura constantă a pulsului vital. Cartea pe care o aveți în mâini este "Cartea lor", a învățămintelor celor de ieri pentru cei de astăzi: carte de reflecție și de învățătură.

Dens ca informație și convingător prin analizele muzicologice prezentate în maniere distinct personalizate, volumul *Generația de aur a avangardei muzicale românești* onorează spiritul cercetător și creativ autohton. Deschis conjugării cu noutatea și experimentul, dornic de a face ca Estul și Vestul să vibreze la unison, înrădăcinat în profesionalism, grupul celor șapte compozitori români prezentați aici prin opusuri semnificativ deschizătoare de drumuri se legitimează, la rândul lor, drept

creatori de noi tradiții prin discipolii formați direct sau indirect. Colegilor de breaslă ale acestora, celor ce li se vor alătura prin volume viitoare, muzicologia română le este încă datorare; așteptăm să-i auzim spusa, așteptăm să citim cele ce se vor așterne pe coala albă de hârtie – acel magic teritoriu ce știe și poate să capteze vibrația sunetului, transformându-l în cuvânt iar cuvântul în idee.

SUMMARY

Carmen Stoianov

"Seven authors in search of..." and an exercise (not only) of admiration: among rereadings, auditions and memories

The volume *The Golden Generation of the Romanian musical avant-garde*, published by the National University of Music in Bucharest, is an event-book, conceived similar to a dialogue. The content is seen from the perspective of a musicologist who has had the privilege of having trained professionally in a double capacity: on the one hand as a disciple or younger colleague and collaborator of the seven personalities chosen to represent the legends of this generation, and on the other hand, having known, from the first public hearing, most of the scores analysed by the seven authors.

The musicological contributions are carefully considered, the ideas highlighted with objectivity and collegial admiration. There is no lack of adjacent messages either, the present volume being researched and appreciated through the prism of one who, at the points he/she considers nodal, asks the questions he/she would normally ask in any dialogue with those who have aimed and succeeded in rekindling the effervescence of the musical atmosphere in Romania in the second half of the 20th century. After decades of imposed silence, the creative individuals of the avant-garde have spoken. They found their way to the public and to their disciples and their combined efforts created a fertile breeding ground in which the essence of our present-day music, "the music of everyday life", was planted.