

CUPRINS

| | PAGINA |
|---|-----------|
| Preambul | 3 |
| STUDII | |
| Despina Petecel Theodoru Creația lui Octavian Nemescu - efect al amintirii / re-amintirii și re-cunoașterii lăuntrice a formelor arhetipale? | 5 |
| INTERVIURI | |
| Andra Apostu Un dialog cu muzicologul Cristina Liliana Andrei | 39 |
| ISTORIOGRAFIE | |
| Vasile Vasile <i>Poema Română</i> – afirmarea europeană a muzicii românești | 49 |
| RECENZII | |
| Monica Lup <i>Noi istorii ale muzicilor românești, vol. III</i> Portrete de compozitori (1) | 87 |
| Alin-Constantin Chelărescu Reflecții exploratoare despre patru opusuri simfonice ale lui Liviu Dănceanu | 95 |

TABLE OF CONTENTS

| | PAGE |
|---|-----------|
| Preamble | 3 |
| STUDIES | |
| Despina Petecel Theodoru Octavian Nemescu's creation - an expression of memory / re-memory and inner re-cognition of archetypal forms? | 5 |
| INTERVIEWS | |
| Andra Apostu A dialogue with musicologist Cristina Liliana Andrei | 39 |
| HISTORIOGRAPHY | |
| Vasile Vasile <i>Poema Română</i> – the European emergence of Romanian music | 49 |
| REVIEWS | |
| Monica Lup <i>New Histories of Romanian Music, vol. III</i> Composer Portraits (1) | 87 |
| Alin-Constantin Chelărescu Exploratory reflections on four symphonic works by Liviu Dănceanu | 95 |

PREAMBUL

Autoarea primului studiu din acest număr al revistei, Despina Petecel Theodoru a fost inspirată în demersul său de câteva repere ale creației lui Octavian Nemescu, pe baza unei perspective platonice enunțată în binecunoscutul dialog *Phaidon*. Ea afirmă că Octavian Nemescu este unul dintre acele „suflete înaripate” care își *amintesc/re-amintesc* fără vreun efort formele arhetipale primordiale ca și când acestea i-ar fi fost *încifrate* în suflet dinaintea întrupării. Repere polisemantice ale substratului sacru, metafizic al creației nemesciene sunt urmărite și comentate în partiturile lucrărilor *Natural*, *Metabizantinirikon* și *Muzica orelor*.

Rubrica *Interviuri* o prezintă pe muzicologul Cristina Liliana Andrei în calitatea sa de manager al Muzeului Național “George Enescu”, cu o experiență de peste 12 ani în această ipostază administrativă. Prin eforturile domniei sale, muzicolog de formație și cercetător alături de echipa muzeală pe care o coordonează, acest organism complex unic în peisajul cultural românesc prin profilul său dedicat patrimoniului muzical, a reușit să păstreze și să actualizeze permanent memoria enesciană.

Studiul semnat de Vasile Vasile cu titlul *Poema Română – afirmarea europeană a muzicii românești* are un parcurs bazat pe o bibliografie deosebit de generoasă, studiată cu migală, urmărind coerența traseului parcurs de tânărul compozitor George Enescu în peisajul muzical și cultural european precum și moștenirea pe care acesta începea să o contureze într-o nouă școală muzicală națională de secol XX.

Volumul III din *Noi istorii ale muzicilor românești* este recenzat de Monica Lup cu accentuarea necesității elaborării unui astfel de demers muzicologic contemporan. Acest volum pe care autoarea îl consideră “un model matur pentru scrierea istoriei muzicii românești în prezent”, nu este ultimul și face parte dintr-un proiect inițiat în 2020 de Valentina Sandu-Dediu și Nicolae Gheorghită cu prilejul sărbătoririi centenarului Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România. Conținutul său, format din 32 de portrete dedicate compozitorilor născuți între 1874 și 1934 realizate de Florinela Popa, Olguța Lupu și Antigona Rădulescu, va fi completat ulterior, în volumul IV, cu 31 de portrete de compozitori născuți între 1935 și 1969. Figuri ca Jora, Castaldi, Paul Constantinescu, Lipatti sau Silvestri precum și Anatol Vieru, Aurel Stroe sau Ștefan Niculescu sunt prezentate cititorilor într-o perspectivă completă și modernă, cu evidențierea itinerariului cultural-muzical trasat de aceștia în peisajul politic al vremurilor lor.

CD-ul cu numărul 69 din colecția *Antologia Muzicii Românești* este dedicat în întregime compozitorului, muzicologului și profesorului Liviu Dănceanu. Portretul componistic astfel conturat este compus din patru lucrări emblematice ale acestuia, *Simfonia 1 (Quasisimfonia)*, op. 13, *Baclamo*, op. 83, *Pietas*, op. 94 și *Nord-Sud*, op. 179 nr. 1, adevărate puncte de referință, creații de sinteză în estetica și viziunea creatoare a artistului. Alin-Constantin Chelărescu semnează această recenzie și promite o imersie auditivă într-un univers sonor plin de surprize, bogat, imaginativ și versatil de la o lucrare la alta, într-un peisaj polistilistic sintetizat în noi forme de expresie, spiritualitate și orizonturi paradigmatic.

Andra Apostu
Redactor

PREAMBLE

The author of the first study in this issue of the magazine, Despina Petecel Theodoru was inspired in her approach by several landmarks in Octavian Nemescu's work, based on a Platonic perspective set out in the well-known dialogue *Phaidon*. She asserts that Octavian Nemescu is one of those "winged souls" who remember without any effort the primordial archetypal forms as if they had been encoded in their souls before incarnation. Polysemantic references to the sacred, metaphysical substratum of Nemescu's work are traced and commented upon in the scores of the works *Natural*, *Metabizantinirikon* and *Music of the Hours*.

The *Interviews* section features musicologist Cristina Liliana Andrei in her capacity as manager of the „George Enescu” National Museum, with over 12 years of experience in this administrative role. Through her efforts, as a trained musicologist and researcher alongside the museum team she coordinates, this complex body, unique in the Romanian museum landscape due to its focus on musical heritage, has succeeded in preserving and continually updating the legacy of Enescu.

The study signed by Vasile Vasile entitled “*Poema Română*” – *the European emergence of Romanian music* is based on an exceptionally generous bibliography, studied meticulously and taking into account the coherence of the path taken by the young composer George Enescu in the European musical and cultural landscape, as well as the legacy he was beginning to shape in a new 20th-century national school of composition.

Volume III of *Noi istorii ale muzicilor românești* (*New Histories of Romanian Music*) is reviewed by Monica Lup, who emphasizes the need for such a contemporary musicological approach. This volume, which the author considers "a mature model for writing the history of Romanian music today," is not the last and is part of a project initiated in 2020 by Valentina Sandu-Dediu and Nicolae Gheorghiuță on the occasion of the centenary of the Union of Composers and Musicologists of Romania. Its content, consisting of 32 portraits dedicated to composers born between 1874 and 1934, created by Florinela Popa, Olguța Lupu, and Antigona Rădulescu, will be completed later, in volume IV, with 31 portraits of composers born between 1935 and 1969. Figures such as Jora, Castaldi, Paul Constantinescu, Lipatti, and Silvestri, as well as Anatol Vieru, Aurel Stroe, and Ștefan Niculescu, are presented to readers from a comprehensive and modern perspective, highlighting the cultural and musical itinerary they traced in the political landscape of their times.

CD number 69 in the *Anthology of Romanian Music* collection is entirely dedicated to composer, musicologist, and professor Liviu Dănceanu. The portrait of his work is composed of four of his most emblematic pieces: *Symphony No. 1 (Quasisymphony)*, Op. 13, *Baclamo*, Op. 83, *Pietas*, Op. 94, and *Nord-Sud*, Op. 179 No. 1, true landmarks, creations that synthesize the artist's aesthetics and creative vision. Alin-Constantin Chelărescu signs this review and promises an auditory immersion in a sound universe full of surprises, rich, imaginative, and versatile from one work to another, in a polystylistic approach synthesized into new forms of expression, spirituality, and paradigmatic horizons.

Andra Apostu
Editor

STUDII

Creația lui Octavian Nemescu - efect al amintirii / re-amintirii și re-cunoașterii lăuntrice a formelor arhetipale?

Despina Petecel Theodoru

"...pentru a-ți aminti un lucru, trebuie să-l fi știut cândva", iar, "dacă vederea unui lucru ne determină să ne gândim la altul, asemănător sau nu, ne aflăm în fața unui caz de re-amintire" (Platon, Phaidon)¹.

"Nu înseamnă însă că oricărui suflet îi e lesne, pornind de la lucrurile existente aici, să-și re-amintească de cele văzute acolo" (...). "Iată de ce, sufletele în care, darul aducerii-aminte s-a păstrat îndeajuns de viu, sunt câteva la număr" (Platon, Phaidros)².

Procesul platonice al *re-amintirii (anamnesis)*, e completat de un alt concept, aristotelic, *re-cunoașterea (anagnórisis)* celor *văzute/învățate* cândva, pe care Stagiritul o privea drept "trecerea de la neștiință la știință"³, de la *ignoranță* la *cunoaștere*. Sau, ca să-l citez pe filosoful francez Paul Ricoeur, unul dintre hermeneuții cei mai aplicați și originali ai gândirii platonice, "*a-ți aminti și a ști se suprapun perfect*"⁴. Platon precizează însă că actul *re-amintirii* e rezervat doar sufletelor "înariate", care "au existat cândva, în altă parte", în sferile superioare,

¹ În: Platon, OPERE IV, București, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1983, trad. de Petru Creția, *Phaidon*, 73 c, p. 74.

² În: Platon, OPERE IV, Ed. Științifică și Enciclopedică, trad. de Gabriel Liiceanu, 249 e, 250 a, p. 447-448.

³ Detalii în: Aristotel, *Poetica*, București, IRI, 1998, trad. de D.M. Pippidi, XI, 1452 a, 30, p. 79. Stagiritul era de părere că "*cea mai reușită recunoaștere* e cea însoțită de o *răsturnare de situație*", ambele "*decurgând din fapte petrecute înainte*". *Idem, Ibid.*, 1452 a, X, 15, p. 78.

⁴ Detalii în: Paul Ricoeur, *Memoria, istoria, uitarea*, trad. de Margareta și Ilie Gyrcsik, Timișoara, Amarcord, 2001, p. 40 și urm.

și care "și-au păstrat *îndeajuns de viu* darul aducerii-aminte"¹. E vorba, așadar, despre sufletele *ne-afectate* de uitare, ca în cazul lui Er, din Legenda platonice², al cărui suflet, răpit post-mortem de zei, este exceptat de la a bea apă din fluviul Infernului - *Lethe* (al *uitării trecutului*) - astfel încât, odată reîntors printre cei vii, într-o nouă identitate corporală, să-și poată *re-aminti* cele văzute în lumea nevăzută, și să le povestească pământenilor, cu lux de amănunte, experiența sa extrasenzorială³.

Din perspectivă platonice, Octavian Nemescu este unul dintre acele "suflete înaripate", care își *amintesc/re-amintesc* fără vreun "efort intelectual"⁴, *formele arhetipale primordiale* ivite din "memoria sa genetică"⁵, sau în subconștient, ca și când acestea i-ar fi fost *încifrate* în suflet ... înainte de întrupării. Fără să fi fost "răpit" însă, în ceruri, compozitorul are totuși revelația *arhetipurilor cerești*, fondatoare de lumi, timpuri, spații, religii și universuri, prin intermediul *practicilor ritualice personale*, dar și *al propriului act componistic*. El privește în schimb către Cer, transgresând cu privirea lăuntrică *aștri, Constelații, Galaxii*, după modelul cărora își organizează partiturile – în special pe cele ale pieselor *Natural* și *Metabizantinirikon*, așa cum reiese, explicit, din propriile-i mărturii⁶. Această *dublă abilitate senzitiv-cognitivă*, îl face... *eligibil* pentru categoria "Omului total", în care Mircea Eliade

¹ În: Platon, *Phaidros*, OPERE IV, trad. de Gabriel Liiceanu, 250 a, p. 448.

² În: Platon, *Republica*, OPERE V, trad. de Andrei Cornea, București, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1986, Partea a V-a, *Cartea a X-a*, C, p. 436-444.

³ Eroul grec are un corespondent în "vedenia Sf. Nifon" descrisă de către pictorul Sorin Dumitrescu în cartea *Chivotele lui Petru Rareș și modelul lor ceresc*, București, Editura Anastasia, 2001. Răpit, ca și Er, "în cine știe al câtelea cer, Sf. Nifon primește *lumina curată* de la Tatăl Ceresc, ca să-și *păstreze memoria exactă* a desfășurării sfârșitului lumii. Tatăl Ceresc îl abordează pe *Sfântul răpit*, și îi furnizează și *motivația* vedeniei dăruite: *înregistrarea și notarea amănunțită* a tot ce a văzut și auzit, crearea unui *document dumnezeiesc* (...), care să aducă și "mărturie asupra *caracterului precis și ineluctabil al lucrării Proniei divine*". *Idem, Ibid.*, p. 93. Pentru alte detalii, vezi și Despina Petecel Theodoru, *De la mimesis la arhetip*, București, Muzicală, 2003, p. 322- 325.

⁴ Expresia îi aparține lui Henri Bergson, care face distincția între "reamintirea laborioasă", ca "formă expresă a căutării", și "reamintire instantanee", ca "grad zero al căutării", ca și între "o atitudine tensionată și una relaxată" în fața rememorării unor fapte uitate în *illo tempore*, întrebându-se "care ar fi trăsătura intelectuală a *efortului intelectual*"? În: Henri Bergson, *L'Énergie spirituelle*, p. 932-938, *apud* Paul Ricoeur, *op. cit.*, *Memoria, istoria, uitarea*, p. 45.

⁵ Cf. Basarab Nicolescu, *Transdisciplinaritatea. Manifest*, Iași, Junimea. 2007, p. 81.

⁶ Detalii în prezentarea compozitorului a celor două opus-uri: *manuscrisă* pentru *Natural*, tipărită pentru *Metabizantinirikon*. Vezi și p. 10-11, *infra*.

vedea omul complet, cu acces în egală măsură la "activitatea conștientă, rațională" (...), și la "o lume existențială, privată, și într-un univers imaginar"¹. Omul și creatorul Octavian Nemescu se întâlnesc în mod ideal în definiția lui Eliade, prin aceea că, fiecare nucleu componistic conține și deschide multiple "căi, drumuri" concentrice, labirintice (ca tot atâtea *Big-Bang*-uri?!) către zone ale cunoașterii pe cât de seducătoare, pe atât de neliniștitoare, întrucât depășesc capacitatea intelectuală și psihică obișnuită de cuprindere, invitând *Ființa* să se inițieze, cu necesitate, în domenii adiacente, dincolo de normele obișnuite ale percepției și înțelegerii umane. Deoarece, în afara formelor arhetipale, Octavian Nemescu pare să-și fi amintit/*re-amintit*, de pildă, chiar și *arhetipul sunetului* primordial, acel "sunet al tăcerii" conținut în magica vocabulă sanscrită *AUM (OM)*, corespunzătoare *sunetului spiritual*, al *divinului*, totodată simbol al "unității, înțelepciunii, compasiunii și transformării"/ spiritualizării materiei. Fenomenul apare și ca pandant al conceptului aristotelic de *noūs*, "primul motor", cel care "pune Universul în mișcare", provenit de la Anaxagoras (500-428 î. Hr.), care-l considera identic cu *sufletul* și chiar cu *intelectul*, "cauză a frumuseții și ordinii", prezent "în toate viețuitoarele, în cele mai mari și în cele mici, în cele superioare și în cele inferioare"². Teoria filosofului presocratic se reflectă și în intenția constantă a lui Nemescu, de a accede la "Cauza primă", la *Sensul* intrinsec al procesului componistic: "a aborda sensul într-o cercetare înseamnă a descoperi *transparența lucrurilor iluminate de realități mai profunde, mai înalte*"³ (subl. n. D. P.). De aceea, fiecare opus evoluează de la tăceri absolute, sau de la nuclee de o duritate frustă, repetitivă algoritmic, pentru a atinge puritatea cathartică a rafinării treptate de-a lungul asperităților inerente oricărei "călătorii inițiatice". Cu atât mai mult cu cât, Octavian Nemescu s-a încumetat să repete actul cosmogonic, dar nu pentru a se măsura cu Demiurgul, ci dintr-un sentiment de cucernicie față de Gloria lui

¹ Detalii în: Mircea Eliade, *History and Meaning in Religion / Nostalgia originilor. Istorie și semnificație în Religie*, trad. de Cezar Baltag, București, Humanitas, 1994, p. 9.

² Detalii în: Aristotel (384-322 î. Hr.), *De anima*, trad. de Alexander Baumgarten, București, Humanitas, 2005, I, 404 b, p. 41. Conceptul de *noūs* a fost preluat de la Anaxagoras, și dezvoltat de către Aristotel, cu sensul de inteligență, "intelect al sufletului", adică "intelectul prin care sufletul gândește și înțelege". În: *op. cit.*, III, 429 a, p. 181.

³ Extras din Prefața volumului *Capacitățile semantice ale muzicii*, București, Ed. Muzicală, 1983, p. 8.

Dumnezeu (*Soli Deo Gloria*), așa cum o făcuseră, cu secole în urmă, Bach și Bruckner în operele lor.

Cu o intuiție extraordinară, de adevărat vizionar, dublată de natura sa spirituală înclinată spre forme abstracte, compozitorul le cultivă cu asiduitate, și cu o *inventivitate* mulată parcă pe plurivalența prototipurilor. Datorită "*amintirii prin re-amintire*"¹, ele reapar și "se reproduc diferențiat" și "discontinuu"² în memorie, în funcție de intensitatea și frecvența cu care i se revelează³. Basarab Nicolescu ar spune că Octavian Nemescu se înscrie în categoria lui *Homo sui transcendentalis*⁴/*Omul care se depășește pe sine*, se "transfigurează [transfigurând totodată "orice cută a realului și imaginarului"], și se inventează pe sine"⁵. Este o teză confirmată de convingerile compozitorului însuși în scrierile sale, evidențiind tendința sa funciară de a se "îmbunătăți", în sens monahal – scop existențial suprem, în atingerea căruia invocă și face uz de așa-numitul "CUI intervalic (**DO-MI bemol spre becar**), ce stă inițial „ascuns”, tăinuit, adăpostit și care devine „*arma intimă și eficientă, în lupta subiectului practicant cu el însuși, cu părțile sale întunecate, negative*"⁶. Convingerea sa neclintită, pentru care a pledat, a *militat*, la propriu, prin operă și scrieri, era aceea că,

*"...domeniul creației artistice are, în prezent, mai mult ca oricând, nevoia să redobândească niște orizonturi morale, spirituale, ce depășesc sfera culturală"*⁷.

"Opera Aperta"

S-a scris și s-a vorbit pe larg și diversificat despre semnificațiile suprasensibile ale muzicii lui Octavian Nemescu: de la Irinel Anghel la Dan Dediu și Iancu Dumitrescu, de la Costin Mioreanu la Radu Stan și Grete Tartler, de la Myriam Marbe la Aurel Stroe și Anatol Vieru etc. Eu

¹ *Apud Paul Ricoeur, op. cit., nota 14, p. 31.*

² *Idem, Ibid., p. 53.*

³ Pentru Octavian Nemescu, *revelația*, "în sens de *inspirație*, constituie o *experiență unică*, o *reacție unică* în fața unui obiect, și *presupune capacități supra-intelectuale*". Detalii în: Octavian Nemescu, *Capacitățile semantice ale muzicii*, p. 39.

⁴ Sintagma îi aparține lui Basarab Nicolescu, în: *op. cit.*, p. 80-89.

⁵ *Idem, Ibid.*, cap. *Moartea și resurecția Naturii*, p. 85.

⁶ Cf. Octavian Nemescu, *Muzica imaginară. SUNETE „îmbrăcate” în IMAGINI VIZUALE. CREZI CĂ VEI PUTEA SINGUR?* în: Revista Muzica Nr. 3 - 4 / 2015, p. 24.

⁷ În: *Capacitățile semantice...*, p. 8.

Însămi am vorbit și am scris de nenumărate ori fie în emisiunile mele radiofonice *interdisciplinare*, fie în paginile revistelor de specialitate, încercând să depistez, pe cât posibil, *nota* sau doar o parte dintre *notele distinctive* ale unei gândiri muzicale *deconcertante* prin simplitatea expresiei, și, în același timp *seducătoare*, tocmai prin *imprevizibilul devenirii* sale. Mărturisesc că, de data aceasta, alegerea unui subiect care să-mi permită să nu mă repet... prea mult, s-a dovedit a fi o întreprindere destul de dificilă. Dar, caracterul indubitabil de "*opera aperta*"¹ al muzicii lui Octavian Nemescu, de esență profund spirituală, pasibilă, deci, de multiple și diverse percepții și interpretări mi-a venit, din nou, în întâmpinare.

Repere polisemantice

*"...dacă fiecare semn natural (fiecare realitate înconjurătoare) este polisemantic, deci multiplu determinat, capabil să-i trezească omului felurite reacții, în funcție de unghiul cunoașterii, înseamnă că, pe măsură ce descoperă un nou aspect al unei realități, lumea trăirilor sale se îmbogățește, fiecare aspect descoperit fiind capabil să-i determine și descoperirea unei noi stări afective..."*².

În elaborarea prezentului studiu, am fost inspirată, așadar, de câteva "semne naturale" definitorii, în opinia mea, ale creației nemesciene.

1. *Invariantele geometriei sacre* a formelor *perfect simetrice* alese de către compozitorul Octavian Nemescu, în încercarea de a "recupera" *esența sunetului*, a *Sinelui*, și a întregului Univers - *forma* fiind privită ca *liant* "între inteligibil și sensibil, făcând astfel posibilă *cunoașterea*"³. Printre ele: *cercul*, ca purtător al principiului "*mișcării circulare în spațiu*"⁴, sursă a pieselor precum *Combinății în cercuri* (1965) sau *Concentric* (1969); *spirală* - pentru *polimorfismul* ei: *motor* al

¹ Expresia îi aparține semioticianului italian Umberto Eco. Detalii în: *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962/ Umberto Eco, *Opera deschisă*, trad. în limba română de Cornel Mihai Popescu, București, Editura pentru Literatură Universală, 1969.

² Octavian Nemescu, *op. cit.*, p. 32.

³ *Idem, ibid.*, p. 33.

⁴ Detalii în: Aristotel, *Metafizica*, trad. de Ștefan Bezdechi, București, IRI, 1999, Cartea a XII-a, cap. 6, 1071 b, p. 470-474.

formării *galaxiilor*¹ – acestea, în perfectă concordanță cu forma pe care o iau, în imaginația compozitorului, *polifoniile* și *eterofoniile* interioare ale sunetelor²; spirala "de aur" asociată cu *seria Fibonacci*, totodată punct central al principiului de *simetrie*, expresie a *statorniciei* și *armoniei* (vezi forma *helicoidală*, ce marchează, cf. autorului, alături de "spirala Melcului, a Scoicii și a Oului, zona **Culturalității**" din *Metabizantinirikon*); *ovoidale*, în special *Oul*, pentru semnificația lui de "germene spiritual", "Centru al lumii"³; și, nu în ultimul rând, *piramida*, de asemenea pentru *polimorfismul* ei: *scară* în 7 trepte, cu sens ascendent/descendent, fie cu vârful în sus (*Muzica etajelor I, II, III, a minutelor 17-40 ale unei ore fatale*, ori *Muzica unei ore fatale, a minutelor 40-50, etajele IV-V*), fie cu vârful în jos (ca în toate piesele din ciclul *Muzica Orelor*). Dualitatea formei piramidale facilitează *coincidența contrariilor*, întrucât pe treptele/laturile ei descoperim urme ale Divinității *deopotrivă* "de natură materială, temporală și spirituală"⁴. În doctrina pitagoreică, *piramida* poate lua înfățișarea unui *triunghi*, și el *polimorfic* rezultat din suprapunerea, pe patru rânduri, a numerelor de la 1 la 10 (*decada pitagoreică*): *triunghi mistic*, "triunghi semiotic" sau "triunghiul Sensului"⁵, *triunghi* cu vârful în sus, semnificând *Principiul*, *arché-ul*, sau cu vârful în jos asimilat de Guénon *Providenței*, ori "triunghiuri inversate", *pe verticală*, care, conform "formulei hermetice", sugerează faptul că "ceea ce este sus este și jos"⁶. În accepția nemesciană, *piramida* întruchipează chiar "Arhetipul TRINITAR", și este asociat de către compozitor, cu "Trisonul major DO-

¹ Vezi și nota 12, *supra*.

² Vezi p. 10-11, și nota 66, *infra*.

³ Detalii în: René Guénon, *Simboluri ale științei sacre*, trad. de Marcel Tolcea și Sorina Șerbănescu, București, Humanitas, 1997, p. 215-216. În catalogul creației nemesciene există câteva lucrări ale căror titluri trimit direct la *simbolul ovoidal*, precum *OU* pentru ora 11 dimineața, sau *OUA* pentru ora 10 dimineața. Vezi și nota 89, *infra*.

⁴ Cf. Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase* (III), București, Ed. Științifică, 1992, p. 190.

⁵ Locuțiunile îi aparțin fizicianului Nicolae Sfetcu, specialist în fizica nucleară, cercetător în cadrul Comitetului Român de Istoria și Filosofia Științei și Tehnicii al Academiei Române. Detalii, în amplul și originalul său studiu intitulat *Triunghiul semiotic*. În: <https://www.telework.ro> › tag › *triunghiul-semiotic*

⁶ Cf. René Guénon, *op. cit.*, p. 311, 426. În partitura piesei *Natural*, vom observa cum aceste "triunghiuri inversate" se înlanțuie pe orizontală, într-un *continuum*, până la sfârșitul *Genezei* (ex. 4, *infra*).

SOL-MI”¹, care ”stă la baza dogmatică a religiei creștine”: Dumnezeu-Tatăl (DO), Fiul (SOL) și Sfântul Spirit/Duh (MI)². Octavian Nemescu a ”presimțit” până și existența unei ”energii arhetipale”³ - a ”verticalei ascendente, sau arhetipul **Începutului**” (*Incipitul* evoluției vieții, dintr-un sâmbure, cel mai adesea asociat cu *Oul* primordial, și al ”tuturor entităților existențiale”), în opoziție cu ”energia verticalei descendente, a arhetipului **Sfârșitului**” (*Finalis*-ul vieții și morții, și ”a tot ce există în adâncurile pământului”)⁴. Titluri ca *Alpha-Omega*, *Finalpha*, *Quindecimortuorum*, *Metabizantinirikon* vorbesc de la sine. Unele dintre aceste forme geometrice sunt extrase parcă din zone embrionare, genomice (*oul*, *scoica*) relevate la microscop, iar altele par desprinse din infinitatea configurațiilor/conglomeratelor astrale, de factura ”ghemelor” de *stringuri cosmice* invadând Universul cu așa-numita ”muzică a sferelor”, aidoma celor din imaginile schițate de către autor pentru *Muzica imaginară* - secțiunea *Cromoson sau Cântarea obiectelor* - în subcapitolele dedicate *Obiectelor verzi*, *Obiectelor galbene*, dar mai ales *Obiectelor roșii*⁵. Insolitul acestui tip de *grafică sonoră* este accentuat și de maniera în care autorul *presară*, *împletește*, *ascunde* sunetele fundamentale în interstițiile din spațiile geometrice, ca pe niște *perle*: în succesiuni de ”unde melodice”, sau în desfășurări de armonice naturale *circulare* (vezi *Concentric*), ori *spiralate* (*Metabizantinirikon*); *acordic* sau în varii răsturnări - de pildă *trisoanele leitmotivice Do-Mi bemol-Sol*, sau *Do-(Fa)Sol-Mi și Do-Mi bemol-Mi* (ca în *Crezi că vei putea singur?*); în *formulă extinsă*, prin intercalarea ocazională a unor sunete intermediare, cum ar fi înlănțuirea *Sol-La-Si-Do-Mi bemol-Fa#-Re* supra-acut, ce flanchează *vizibil*, *vertical* paginile partiturii *Natural* (șirul e mai vizibil în ex. 4 (b), *infra*). Prin urmare, Nemescu recurge la *simetria/asimetria formelor geometrice matriciale* menționate *metabolizând*, în modul cel mai firesc, dar și mai subtil și misterios, stiluri, forme, ritualuri, mijloace tehnice, intervalice, agogice, de intensitate, înălțime, timbralitate, frecvență, expresie, armonice

¹ Detalii în: Octavian Nemescu, *Muzica imaginară*, p. 27.

² *Idem, ibid.*, p. 28.

³ Expresie folosită de către compozitor cu referire la ”dualitatea spațio-temporală **Ascensio-Descensio**”. Detalii la pag. 5, *infra*.

⁴ Extrase din comentariile autorului la piesa *Negantidiadua*, inserate în albumul CD-ului *Les États du Temps et de l’Espace*, EDC 458, București, Electrecord, 2002.

⁵ Detalii în: Octavian Nemescu, *Muzica imaginară*, p. 7-8, 10-16.

naturale (adică *arhetipul total*), ca și când și le-ar fi *amintit*, *recunoscându-le*¹.

2. *Substratul metafizic*² al afirmațiilor prin care autorul își definește majoritatea creațiilor, cu precădere pe cele din ciclul *Muzica Orelor*, ca pe o "Călătorie inițiativă a Eul-ui superior înainte de naștere, urmată de îmbrăcarea lui succesivă în corpurile ce-i vor reprezenta personalitatea în viitoarea încarnare"³.

3. *Dualitatea "spațio-temporală" Descensio/Ascensio* (ordinea îi aparține compozitorului), unde **Descensio** e specificat prin sunetele, coborâtoare *sol-fa-mi bemol-do*, iar **Ascensio** prin recurența lor: **do** (din registrul mediu, în cheia Fa) - *mi bemol-fa-sol* și *mi* deasupra portativului. Cuplul antinomic de noțiuni constituie, de fapt, *sintagma* dominantă a gândirii muzical-filosofice a compozitorului, exprimată prin cele "două figuri melodice arhetipale care dezvăluie Arhetipul Scării"⁴, cu mențiunea că "discursul acustic" pe care-și întemeiază opera este "de tip *teleologic*", în sensul conceptului aristotelic de *télos - scop*/"cauză" *finală* a unui lucru/fenomen. Or, *parcursul teleologic*, vizat de către Nemescu era acela de a anticipa sau deduce *finalitatea* operei, din *premisele începutului* – cu alte cuvinte, de a pune *în act*, de a *desăvârși* (*entelécheia*) *scopul* (*télos*-ul) propus inițial. Căci, după spusa lui Aristotel, "*scopul* este [însuși] *actul*" [întrucât în *entelécheia* sunt incluse prepoziția *en* (*în*) și particula *tel* din *télos*, ceea ce creează o *osmoză semantică* – n.n. D.P.], "și, în vederea *actului* își capătă un lucru *potență*"⁵ [i.e. din "posibilitate" devine "realitate"]⁶. În demersul său "acustic de tip *teleologic*", *devenirea* ia formă *arboricolă*, ca cea din piesa *Natural(Cultural)*, pornind de la "rădăcină" (*fundamentală DO*), ca să ajungă la "coroană" (*armonicul 80*) - analogă *cauzei finale*:

¹ Alte asocieri posibile între formele conturate de către Nemescu în *Metabizantinirikon* și unele simboluri sacre, cosmogonice, în: Despina Petecel Theodoru, *op. cit.*, p. 173-179.

² Detalii legate de acest aspect, vezi și Despina Petecel Theodoru, *Octavian Nemescu – metafizica actului său componistic*, în: Revista Muzica, nr. 8/2023, p. 78-86.

³ Extras din comentariile autorului incluse în albumul ce însoțește CD-ul 53, care-i este dedicat, sub genericul *Portret componistic*, editat în 2019 sub egida UCMR-ADA.

⁴ Detalii în: Octavian Nemescu, *Muzica imaginară. Cromoson sau Cântarea Obiectelor. Obiectul alb*, p. 17.

⁵ În: Aristotel, *Metafizica*, IX, 1050 a, p. 351.

⁶ *Idem.* "...tot ce devine tinde spre principiul și scopul său, căci principiul este cauza finală, iar devenirea are lor în vederea unui scop". Alte detalii, în: Anton Dumitriu, *Alétheia*, București, Eminescu, 1984, p. 138.

”desăvârșirea” CREAȚIUNII, ca *arhetip total*¹ - prin parcurgerea distanței mereu mai expandate, dintre punctele A (*Alpha*) - Ω (*Omega*). Sau, aș completa eu, drumul de la ”Natură”² (*phýsis*) și ”Cuvântul Creator”³ (*Logos*), trecând prin ”Fapta Morală” și ”Rațiune”⁴ (*nóesis*), la ”Drumul Adevărului”⁵ (*alétheia*).

”Limbajul ca Natură”

Am apelat la sintagma folosită drept titlu, de către Roland Barthes, pentru un text din anul 1953⁶, întrucât consider că ideile și conceptele pe care se bazează gândirea muzicală a lui Octavian Nemescu, se regăsesc în cel mai autentic mod și în ideile semioticianului francez, autor citat de altfel în volumul său, *Capacitățile semantice ale muzicii*. Mai mult: aproape în toate lucrările sale, compozitorul demonstrează că a asimilat, *organic*, nu doar preceptele sacrului, ci și pe cele ale *detaliului semiologic, lingvistic*, limba fiind - conform teoriei lui Barthes, ale cărei reflecții, deși adresate în special limbajelor literare, pot fi aplicate în egală măsură și limbajelor artei - ”*asemenea Naturii...*” (...). ”...e ca un *cerc abstract de adevăruri*” (...). ”... e mai degrabă, o linie a cărei *transgresare* va desemna, poate, o *suprastructură a limbajului*”⁷ (subl. m. D. P.).

¹ Detalii consistente despre *Arhetipul Total* închipuit de către Octavian Nemescu ”ca imagine metaforică a unui *copac*, a cărui rădăcină este *Natura*, tulpina fiind *Cultura*, care face legătura cu *Coroana* «cerească», i.e. *Transcendența*”, în: Irinel Anghel, *Orientări, Direcții, Curente ale muzicii românești din a doua jumătate a secolului XX*, București, Ed. Muzicală, 1997, *Octavian Nemescu: Arhetipul Total*, p. 82-87.

² Denumirile dintre ghilimele sunt menționate de către compozitor în cap. *Senzații Vizuale convertite în Sunete Imaginare. CROMOSON sau CÂNTAREA OBIECTELOR*, și corespund seriei ascendente de sunete *mi, fa diez, sol, la, si bemol, do, re, mi* din secțiunea *f. Obiecte albe*. În: *op. cit.*, p. 17.

³ *Idem*.

⁴ *Idem*.

⁵ *Idem*.

⁶ În: Roland Barthes, *Oeuvres complètes. Tome I (1942-1965)*, Paris, Seuil, 1993, Édition établie et éditée par Eric Marty. *Le Degré zéro de l'écriture* (1953). *Textes. Première Partie. Qu'est-ce que l'écriture?* (p. 145). Răspunsul lui Barthes e anticipat, într-un fel, în *Introducere*: ”...*la fonction d'une écriture n'est pas seulement de communiquer ou d'exprimer, mais d'imposer un au-delà du langage qui est à la fois l'Histoire et le parti qu'on y prend*”/”...*funcția unei scrieri nu e neapărat aceea de a comunica sau de a exprima, ci de a impune un dincolo de limbaj, care poate fi deopotrivă Istoria sau atitudinea pe care o adoptă*” (p. 139).

⁷ ”*La langue est comme une Nature...*” (...). ”...*elle est comme un cercle abstrait de vérités...*” (...). ”... *la langue est plutôt pour lui [l'écrivain] comme une ligne dont la transgression désignera peut-être une surnature du langage*” *Idem, ibid.*, p. 145.

Întocmai ca Barthes, a cărui "ambiție ultimă de a scrie un roman mergea mult *dincolo*: nu din simple pagini (...), ci din *fragmente (mici totalități)* ale viitoarelor opere", dar care "conțineau deja și *sensul întregii creații anterioare*"¹. Dar, așa zice, și aidoma lui Antoni Gaudí, care a sfidat logica echilibrului arhitectonic, și pe aceea a îmbinării materialelor de construcție conform regulilor tradiționale, asociind ceramică, pietre, sticlă, fier forjat, lemn în structuri inspirate deopotrivă de regnurile vegetal, floral, animal etc., făurind suprafețe mozaicate și structuri compozite de o noblețe a formei, și de un rafinament cromatic demne de eleganța stilului *Art Nouveau*, edificate pe *principiul ternar arhitectură-Natură-religie*.

Octavian Nemescu și-a făcut, din adoptarea *semioticii muzicale*, pe care o privea ca "formă superioară a procesului de semnificație"², instrumentul predilect de pătrundere în însăși *esența* sunetului, implicit în *fenomenologia spiritului și Adevărului* existențial (punctul *Omega*). În cazul său, aceste "mici totalități", micro-universuri, sunt alcătuite din *fragmente* motivice, intervalice, sintactice, ritmice, din *pauze de liniște totală*, măsurabile în secunde, din *zone/incinte* ritualice, *dilatări și condensări* ale spațiu-timpului, concentrate în lucrări de mici dimensiuni (*Trisson, Patru Dimensiuni în timp, Finalis-septima, Combinații în cercuri, Spectacol pentru o clipă* etc.) - veritabile *etalioane* premergătoare unor opus-uri fundamentale ca *Geneza (Natural), Metabizantinirikon, Perc-META-mor, Muzica imaginară, ciclul Muzica orelor. Natural* de exemplu, e construită din "straturi timbrale provenite din *toate regnurile existențiale*: mineral, vegetal, insecte (lor), păsări(lor), animal, uman"³, având ca posibil pandant virtual, eseurile în care Barthes inserează comentarii referitoare la *semiologia "sistemelor de obiecte"* – vestminte, gastronomie, modă, spații de locuit, cinematografie, literatură, teme sociale și religioase etc. Semioticianul întocmește chiar adevărate "inventare ale sistemelor *de sens contemporane*"⁴, cu *semnificații* lingvistice distincte, în funcție de "sintagme, denotații și

¹ Afirmția îi aparține editorului Eric Marty. În: Roland Barthes, *op. cit., Avant-Propos*: "...l'ambition ultime de Roland Barthes n'était pas d'écrire un « roman », mais allait bien *au-delà* (...): non pas de simples feuilles (...), mais les fragments (*petites totalités*) de l'oeuvre à venir", p. 14.

² În: Octavian Nemescu, *Capacitățile semantice...*, p. 16.

³ Extras din prezentarea manuscrisă a compozitorului.

⁴ Detalii în: Roland Barthes, *op. cit.*, secțiunea *Cours et entretiens*, 1963, p. 1153.

conotații”¹ - *sintagmele și asociațiile* fiind considerate de Barthes, ”cele două axe ale limbajului”².

La rândul lui, Octavian Nemescu era convins că ”*nu se poate considera o combinație sonoră fără semnificație, fără sens*”³, dar că ”*problema sensului în muzică, e cea mai nebuloasă la ora actuală*”, și, ca să fie clarificată, ar fi nevoie să ”*ne sprijinim ferm pe o teorie semantică generală, în stare să cuprindă toate sistemele umane de comunicare, și, deci, de semnalizare*”⁴. Nu e de mirare, deci, că ”*spiritul timpului*” (anii 1960-1975) - când teoriile *semiotice și lingvistice* inițiate de nume ca Ferdinand de Saussure și Sanders Peirce, la finele secolului al XIX-lea explodaseră, prin augmentarea cercetărilor întreprinse de Roman Jakobson și Roland Barthes, printre alții - și-a pus amprenta asupra gândirii artiștilor și teoreticienilor din aproape toate domeniile artei secolului XX, generând *similitudini și simultaneități* în actul creației fiecăruia. Coincidența face ca, de pildă, în 1973, când Nemescu elabora o primă versiune a lucrării *Natural*, Roland Barthes să finiseze câteva scrieri de referință în domeniul semioticii: *Le plaisir du texte, Variations sur l'écriture, La division des langues*. Numeroase aspecte, caracteristice semioticii - *multiplicarea elementelor, sintagmele și asociațiile, conotațiile și denotațiile, ”imagarul”, ca ”funcție a limbajului de a fonda imagarul”, totodată ”rezervă de simboluri culturale*”⁵, *tăcerea, ritualul, temporalitatea, pluralitatea, matricea* [arhetipul] - se regăsesc și în structura opus-urilor nemesciene care fac obiectul studiului de față.

”Exegi monumentum”⁶

Pe măsură ce înaintam în conținutul partiturii simțeam că *Natural* ar putea fi doar un prim *panel (I)* dintr-un *retablu* creștin, celelalte, care începeau să prindă contur în mentalul meu fiind *Metabizantinirikon (II)*, și ciclul *Muzica Orelor (III)*, legate între ele printr-

¹ *Idem.*

² *Idem, ibid., Éléments de sémiologie, 1965. III. Syntagme et Système. III. 1. Les deux axes du langage, p. 1498-1499. Sintagma apare și în comentariile lui Octavian Nemescu despre Natural.*

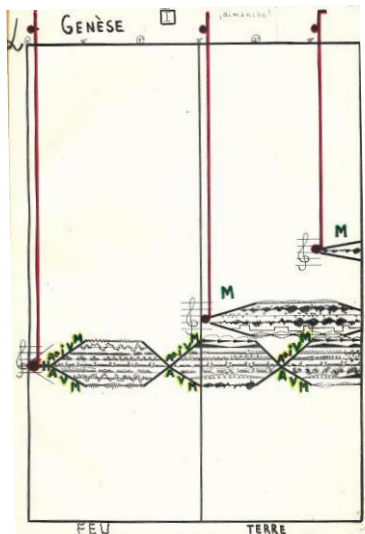
³ În: Octavian Nemescu, *Capacitățile semantice...*, p. 8.

⁴ *Idem, ibid., p. 15.*

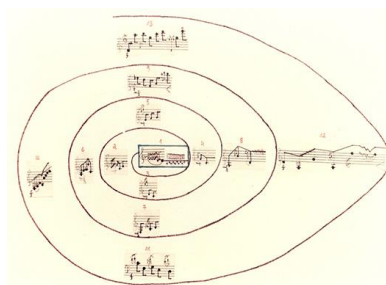
⁵ În: Roland Barthes, *Oeuvres Complètes, Tome II (1966-1975), Société, imagination, publicité. L'imaginaire*, p. 513-514.

⁶ ”*Exegi monumentum aere perennius...*”/”*Un monument nălțat-am, care mai veșnic e decât arama...*”. Primul vers din *Epilogul* celei de-a 30-a *Ode*, Cartea a III-a, a lui Horatius (65-27, î. Hr.). Traducere din latină de N. I. Herescu, în: Horatius, *Opera Omnia*, vol. 1, ediție îngrijită de Mihai Nichita, București, Univers, 1980, p. 249.

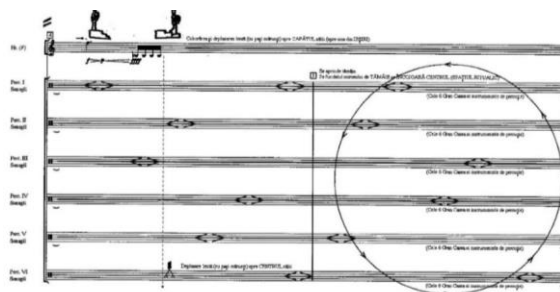
o substanță spirituală unică, cea a **Arhetipului Trinitar**¹, conexat de către compozitor cu *unitatea Sfintei Treimi: Tatăl (DO) – Hristos Fiul (SOL) - Sfântul Duh (MI supra-acut) - piloni de esență sacră*, pe suportul cărora Octavian Nemescu și-a proiectat, în fond, întreaga creație.



Ex. 1. *Natural. Ziua I, Duminică*
Partitura manuscrisă, p. 1.



Ex. 2. *Metabizantinirikon (Cultural/META-NATURAL)*
Partitura tipărită, Editura Muzicală.



Ex. 3. *Perc-META-mor/Accederea la SACRALITATE*¹
Partitura tipărită, Editura Muzicală, 2025, p. 1.

¹ Deși *independent una de cealaltă*, atât Irinel Anghel, cât și eu, am ales să-l omagiem pe Octavian Nemescu, în ediția din 2025 a Festivalului Internațional "Meridian", cu ocazia comemorării a 85 de ani de la naștere, sub auspiciile unuia dintre *simbolurile emblematice* ale gândirii lui muzicale: **Arhetipul trinitar**. Irinel Anghel, printr-un spectacol audio-visual profund spiritualizat, imaginat și regizat sub genericul ASCENSIO, având ca suport sonor triada *Concentric-Destine paralele-Ascensio*, și eu, prin Cuvântul ziditor inspirat de tripticul *Natural-Metabizantinirikon-Muzica Orelor*.

² Cercul delimitează "spațiul ritualic" indicat de către compozitor în partitură.

I. **NATURAL (CULTURAL¹)/Genèse (Dumnezeu-Tatăl)**
O Cosmologie sonoră hieroglică

Încă de la primul contact cu *partitura manuscrisă* a lucrării², mi-a atras atenția *rețeaua* de imagini abstracte, similare unor *desene geometrice*, care mi se perindau prin fața ochilor, amintindu-mi de *grafia* altor partituri, precedente sau ulterioare anului 1973 când a fost scrisă, ca și anilor 1982-83, când a fost revizuită. Cu deosebire însă, atenția mi-a fost reținută de subtitlul piesei, *GENEZA*, care statuează decisiv caracterul *chintesențial* al *viziunii* sale de sorginte biblică. *Inițierea*, ca și *finalitatea* acestui opus fuseseră anticipate de primele *pattern-uri* care anunțau, *in nuce*, desăvârșirea grandiosului proiect de "refacere a unității primordiale"³: *Triunghi – 1963, Combinații în cercuri – 1965, Concentric și Muzică grafologică - 1969*. Iar unele procedee componistice necesare în obținerea "*transparenței sensului*" unor "*realități mai înalte*"⁴, au fost integrate parțial și în alte opusuri, cu scopul de a menține viu ecoul *sacralității*: combinații intervalice și ritmico-timbrale, formule cadențiale; *forme geometrice simbolice* sofisticate (*Metabizantinirikon*, 1984); nelipsitele *pauze*, ca tot atâtea "timpuri suspendate" pentru "îndelungi meditații asupra zorilor" sau "asupra LUMINII" (*Beitintervallum*, 2000); altele menite să "respire parfumul marilor Răspunsuri ale Misterelor apăsătoare" (*RouaUruauor - 2002*), ori cu destinația de "spațiu ritual pentru tămâiere" (*Metabizantinirikon, Perc-META-mor - 2013*, dar și *Duanegdia - 2014*, care *debutează* chiar prin oficierea ritualului de "tămâiere a spațiului ritual") (vezi p. 20, *infra*).

¹ Pentru Octavian Nemescu, elementul *Natural* constituie "*matca* din care se naște și se dizolvă *ciclic Culturalul*" (sau **META-NATURALUL**). Compozitorul precizează, în prezentarea acestui opus, că, "prezența *ipostazei culturale* se face simțită în ultima pagină a partiturii, *Samedi*, [ca o "trezire"] atât sub aspect timbral (aparitiile *multiple* ale *pianului* – instrument tipic pentru cultura muzicală a ultimelor secole) -, cât și sub aspect *melodic* și ritmic prin « ramificarea », « arborescența » *sintagmelor* melodice și ritmice... *din interiorul ansamblului de armonice ale lui DO*".

² Îi sunt recunoscătoare și pe această cale, doamnei Erica Nemescu, pentru generozitatea cu care mi-a pus la dispoziție câteva partituri esențiale, în special pentru manuscrisul lucrării *Natural*.

³ Cf. Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1969, p. 95.

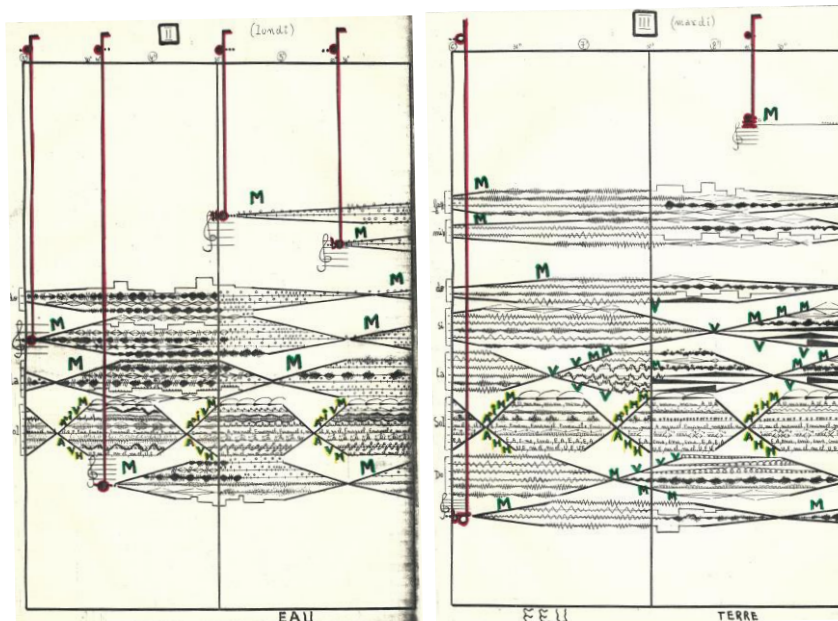
⁴ În: Octavian Nemescu, *Capacitățile semantice...*, p. 8.

E de ajuns să privim, dar, mai ales să zăbovim asupra *rețelei* de forme geometrice din care e alcătuită strania partitură manuscrisă a piesei *Natural*, ca să constatăm cu câtă acuratețe, și cât de nuanțat pare să-și fi *amintit/re-amintit* compozitorul etapele *devenirii* macro- și micro-Universului, în procesul *Genezei*.

Sub aparența curgerii impasibile a *pedalei isonice* din mediul electronic, se ascund însă *zidiri* ferme, articulate în configurații geometrice triunghiulare, hexagonale sau lineare, care-și modifică forma pe măsură ce fluxul sonor înaintează, la început imperceptibil, ca o *sămânță* înfiptă adânc, în pământ, dar pe cale de a evolua treptat în adevărate *infrastructuri* de linii și forme paralele, interferate, suprapuse, interșanjabile, și totuși, păstrându-și individualitatea, ca în orice construcție atent și minuțios proiectată – mai ales că e vorba despre o construcție cu caracter sacral, transcendent, ca *Geneza*. Iar partitura piesei *Natural* e construită *explicit* după modelul și în spiritul *Facerii* – o posibilă *replică sonoră* a celebrei *Sagrada*, a lui Gaudí?! – muzicianul urmând îndeaproape *actul săvârșit și desăvârșit* de Divinitate în cele șapte (7) zile biblice.

Lucrarea e compartimentată, pe niveluri suprapuse, dând curs *alternanței anotimpurilor*, celor *patru elemente* – *Foc/Pământ, Aer/Apă* - și celor *patru regnuri* – *mineral (M), vegetal (V), al insectelor (I), al animalelor și păsărilor (Apă)* - prin motive repetitive ce respectă principiile specifice *simetriei*¹, congruente cu legile *simetriei Naturii*. Ultimul strat e rezervat *sunetului Omului (H)* – semn al unei duble reflectări/ogindiri: a Omului în chipul Divinității, și a Divinității în chipul, dar, mai ales în spiritul Omului.

¹ Construcția complexă a partiturii, concepută parcă în spiritul "proporțiilor sublime" postulate de Pythagora (570-495 î. Hr.), și, ulterior, de Vitruviu (80/70 î. Hr. – 15/23 d. Hr.) - în viziunea vitruviană, *arhitectura era o imitație a naturii*, tratatul său *Despre arhitectură / De arhitectura* conținând capitole despre *Arhitectura domestică, Alimentarea cu apă, Despre constituția animalelor*, dar și despre *geometrie și astronomie* (traducere de Grigore Ionescu și Traian Costa, București, Ed. Academiei, 1964) – având un corespondent în câteva afirmații ale compozitorului cu privire la faptul că "modelele variabile de simetrie, de echilibru", au "întruchipări posibile în ciclurile cosmice, în cele ale succesiunii anotimpurilor, în ciclurile și procesele biologice etc." Detalii în: *Capacitățile semantice...*, p. 84.



Ex. 4. Octavian Nemescu, *Natural*, (a), ziua a II-a (Luni), și (b), ziua a III-a (Marți). Partitura manuscrisă (l'Eau/ Apa, din subsolul zilei de Luni e precedată de l'Air/Aer – estompat în partitură).

Coexistența diferitelor regnuri, ale căror structuri muzicale, pluristratificate, "ce provin din *diferite regnuri sonore*" și *naturale* – la fel cum în *Sagrada* coexistă elemente "contrapunctate" din arhitectura *Renașterii gotice*, *Art Nouveau*-ului și *Modernismului catalan* – e redată atât prin "polifonii și eterofonii (în interiorul sunetului), fiecare sunet stratificat fiind o *Galaxie*, o *constelație sonoră interioară*, întregul complex sonor fiind o *Galaxie de galaxii (interioare)*, o *Constelație de constelații...*"¹, cât și prin interferarea diverselor forme geometrice, sugerând *simbioză* perfectă a *regnurilor și elementelor* grupate în jurul omniprezenței Creatorului lor - deși răspândite pe suprafețele Terrei, în adâncurile Apelor sau în infinitatea Văzduhului. Aglomerarea detaliilor menționate cu rară minuție în secțiunile fiecărui element natural, provoacă o serie de perturbări, de fluctuații *entropice* ale ritmurilor temporale: în compartimentul rezervat Focului (FEU), apar *zumzetul*

¹ Cf. Comentariului, extrem de minuțios al autorului despre semnificațiile fiecărui "obiect sonor" care contribuie la "evoluția arborelui Natural": *instrument, timbru, acord, pulsații ritmice*, "unde melodice", *parametrii de înălțime și durată* etc.

unui roi "înfierbântat" de albine, "cântecul"/ semnalele unor insecte de apă în timpul depunerii ouălelor; în compartimentul TERRE (Pământ) descoperim țârâitul de cosaș, strigățele cocoșilor, strigățele elefanților în junglă ("în staccato, la mai mulți oboi"), mârâitul panterei (la "trombon"); în culoarul Aerului (AIR) sunt notate bâzâitul de muscă, ciripitul rândunelelor și coșofenelor în zbor (sunete în saltando la vioară"), iar în cel destinat Apei (EAU), întâlnim sunetele unor insecte subacvatice, țipetele bătlanului de baltă, strigățele delfinilor etc. Neschimbată rămâne doar fanta transversală atribuită Omului (H/L'homme) și "vocilor feminine care pronunță [îngânând]" - în "pulsatii ritmice regulate", ca o litanie, sau ca freamătul "respirației și inspirației", al "exploziilor și imploziilor interioare", pe sunetul **Sol**, "sunetul Fiului" (armonicul al 12-lea al fundamentalei DO din "registrul extrem grav", totodată cvinta fundamentalei) – numele Emmanuel (Dumnezeu e cu noi). Pentru a semnala în partitură prezența prin absență a lui Dumnezeu, autorul apelează la metonimie care, conform teoriei lui Jakobson, face parte din "ordinul sintagmatic", în "opозиție cu metafora (de ordin asociativ)", și alege, deloc întâmplător hexagonul - șase (6) fiind considerat "numărul primordial", simbol al echilibrului, al "bucuriei" (pe filieră etimologică sanscrită), și al ordinii divine instaurată în cele șapte zile ale Creațiunii - cea de-a șasea fiind rezervată modelării Omului. Configurația geometrică schițează conturul peștelui cu conotații sacre, ICHTHYS (Iisus Hristos Fiul lui Dumnezeu) – simbolul "secret" adoptat de către primii creștini (ex. 5).



Ex. 5. ΙΧΘΥΣ/ ICHTHYS – veacul al IV-lea.
Sursă: <https://ro.orthodoxwiki.org> ›

Încadrat în acel lanț hexagonal, asemenea unui brâu luminos, imaginea peștelui își preschimbă înfățișarea când într-o suită de romburi,

când în *"triunghiuri inversate"* conectate deopotrivă prin unghiul de la vârful, și prin latura de bază, dând naștere unor spații centrifuge, cu aspect de *cripte*, dar și cu trimitere la *"triunghiul inimii"*¹. Prin extensie de sens și semnificație, *formele hexagonale*, ca și cele ale *triunghiurilor duble*, îmi apar și ca un ecou aproape ireal al *triunghiurilor romboidale* sau *"inversate"* pictate cu mii de ani în urmă, de artizani pricepuți, pe vasele de *ceramică de Cucuteni*. Imaginea de mai jos vine parcă în întâmpinarea observației lui Octavian Nemescu despre *"caracterul universal al semnificației modelelor de simetrie aplicate în pictura și arhitectura din toate zonele geografice și perioadele temporale, instaurând coduri estetice, la fel de universal valabile"*². Analogiile cu formele imaginate de Nemescu pentru *Natural*, ca și pentru *Metabizantinirikon*, sunt prea evidente și tentante, ca să nu le semnalez măcar în treacă! Mă refer doar la unul dintre multiplele exemple de acest fel³. Este vorba despre un vas de lut pictat *în registre* – exact ca *supraetajările straturilor semantice* din *Natural*! Conform descrierii arheologului care l-a descoperit în 1957, *"în partea superioară a motivului decorativ, liniile negre și roșii formează meandre, încadrate de benzi în unghi"*. Pe lățimea benzii *circulare* mediane – (similară *brâului* de triunghiuri hexagonale din *Natural*, *"sălaș"* al permanenței Divine – n.n. D. P., ex. 4, *supra*, și ex. 7, *infra*.) – *"sunt trasate, cu linii negre, spirale"*, iar între ele se întrezărește *silueta stilizată* a unei *figurine umane*, cu corpul alcătuit din *două triunghiuri... "inversate"*, aș adăuga eu. În plus, *spiralele* care o încadrează *circular*, precum și *romburile* din registrul superior semnifică, prin tradiția *"motivelor decorative din pictura ortodoxă"* atât *ochiul omului* - după cum, tot *Omului* îi este rezervat și *brâul* hexagonal din compoziția lui Nemescu -, cât și cu *Ochiul Domnului*⁴, *"supradimensionat"*, ceea ce-i reliefează *"capacitatea de a reda pulsația spiritului"*⁵ – în cazul muzicii nemesciene (*Natural*), *ochiul atoatevăzător/vegheor* al Providenței...

¹ Cf. René Guénon, *Simboluri ale științei sacre*. Cap. *Inima și Grota*, p. 207.

² În: Octavian Nemescu, *Capacitățile semantice...*, p. 84.

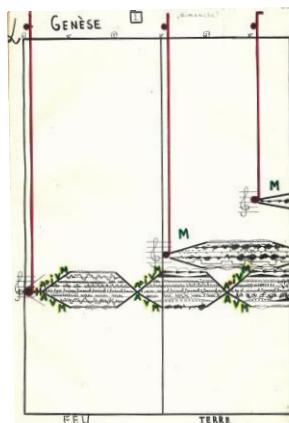
³ O multitudine de imagini sugestive pentru măiestria meșterilor decoratori ai *ceramicii de Cucuteni*, începând din secolul al V-lea î. Hr., însoțite de comentarii extrem de pertinente, sunt reunite în volumul bilingv realizat de către Radu Adrian, *Fenomenul Cucuteni în culturile neolitice din spațiul geografic locuit de români*, București, RCR Editorial, 2019.

⁴ Detalii în: Radu Adrian, *op. cit.*, p. 158.

⁵ *Idem, ibid.*, p. 153. Foarte inspirat, Radu Adrian compară motivul ochilor preistorici ce decorează multe dintre vasele de ceramică de Cucuteni, cu ochii imenși, dilatați, *ovoidali*, ai



Ex. 6. Vas preistoric, cultura Cucuteni
(mil. IV î. Hr.). Colecția MNIR¹.



Ex. 7. *Natural*, p. 1.

Pentru a extinde aria *polisemiei* veterotestamentare a acronimului *Ichthys*, Octavian Nemescu are ideea ingenioasă de a *încadra* contururile hexagonale, la distanțe de *sexță mare (Do-La)*, cu o serie de forme *fusiforme* sau/și *elipsoidale* dispuse în *straturi asimetrice* rezultate din *anamorfoza* hexagoanelor - ca și când Divinul însuși și-ar fi *ocultat* chipul, prin *auto-disimulări repetitive* (ex. 4, *supra*), întrucât, după cum stă scris în *Vechiul Testament*: "nu poate vedea omul fața Mea și să trăiască"². Personal, atribui acestei *multiplicări* o *triplă semnificație* cu rezonanțe biblice: **1.** O pânză *polieterofonică* ce evocă "*mreaja*"³ (*năvodul*); **2.** *înmulțirea peștilor*⁴; **3.** " *pescarii de oameni*"⁵.

Abia după ce "*a privit Dumnezeu toate câte a făcut, și toate erau bune*"⁶, și după ce a constatat că micro- și macro-universul s-au

Domnișoarei Pogany din sculptura dăltuită în marmură și bronz de către Brâncuși, artistul familiarizat, după cum se știe, cu polisemiile *geometriei sacre*.

¹ <https://www.invietraditia.ro> › Produse

² În: *op. cit., Facerea, Exodul (Ieșirea)*, 33: 20, p. 106.

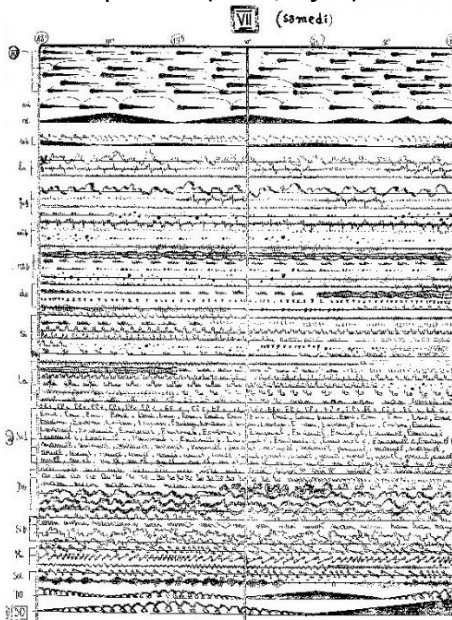
³ "...Simon și Andrei, fratele lui, aruncau *mreaja* în mare...". În: *Biblia* (1975), Noul Testament, *Evanghelia după Matei*, cap. 4, versetul 17, p. 1100.

⁴ "Iar [ucenicii] au zis [cătore lăsuș ajunș în "cetatea numită Betsaida"]": "Nu avem mai mult de *cinci pâini* și *doi pești*" (...). "Iar El a zis cătore ucenicii Săi: Așezați-i jos, în cete de câte cincizeci" (...). "Iar Iăsuș, luând cele *cinci pâini* și cei *doi pești*, și, privind cătore cer, le-a binecuvântat, a frânt și a dat ucenicilor, ca să pună mulțimii înainte. Și au mântcat și s-au săturat toți și au luat ceea ce le-a rămas, douăsprezece coșuri de fărâmituri". *Idem, ibid.*, 9:12-17, p. 1172. Scena e relatată, cu unele diferențe, și în *Evangheliile după Marcu* (6:31-44), *Luca* (9:12-17) și *Ioan* (6:1-4).

⁵ "Și le-a zis..." [Dumnezeu, lui Simon-Petru și Andrei]: "*Veniți după Mine și vă voi face pescari de oameni*" [adică *apostoli*]. În: *Evanghelia după Matei*, 4:19, p. 1100.

⁶ *Idem, ibid.*, p. 12.

întrepătruns (*ceea ce este jos este și sus, și invers*) - în cazul nostru fiind vorba despre fundamentala *extra-gravă DO (Tatăl)*, căreia îi corespunde armonicul 80, un *Mi supra-acut (Sf. Spirit)* - Emmanuel decide să se retragă în *Idee*, în *Cetatea Ideală*, cea "întemeiată pe cuvinte", de unde și contemplă *Opera*, în osanalele muritorilor. După cum, privind pagina de partitură a ultimei zile, *Samedi/Sâmbătă* (ex. 8, *infra*), am avut senzația că mă aflu în fața unei *stelle* preistorice, și mi-a venit în minte *Rosetta Stone*¹. Supraetajarea blocurilor de *grandiorit* mi s-a părut comparabilă cu *pluristratificarea* la fel de codificată, precum cea a regnurilor *alchimizate* în finalul lucrării lui Nemescu, prin care s-a desăvârșit *Creățiunea*, așteptând acel "suflet înaripat", inițiat în descifrarea *codurilor semantice*, pentru a le aduce la lumina cunoașterii contemporane (ex. 9, *infra*).



Ex. 8. Octavian Nemescu, *Natural*.
Samedi. Partitura manuscrisă.



Ex. 9. *Rosetta Stone* (196 î.Hr.),
British Museum.

Sursa: <https://smarthistory.org>

¹ *Piatra Rosetta* a fost descoperită în 1799, în Delta Nilului (Egipt) ca parte a unei *stelle* alcătuită din *trei* blocuri masive din rocă magmatică de *granodiorit gri și roz*, sudate între ele. Suprafețele lor sunt acoperite cu *trei inscripții* ale unui *decret preotesc* referitor la Ptolemeu al V-lea. Textul *decretului* este, de asemenea, *trilingv*: *scrierea hieroglifică* (în partea superioară), *demotică* (egipteană), în partea mediană, și *greaca veche* în secțiunea inferioară (ex. 9, *supra*).

II. METABIZANTINIRIKON (Fiul)

Cuvântul întrupat (Logosul) și Legea "ordinii verticale" (nómos)

În ciuda substratului bizantin enunțat în titlu - "abordarea cântărilor bizantine fiind de factură META-STILISTICĂ, de unde și titlul lucrării, adică aruncarea privirii *de Sus*, asupra spațiului (acustic) bizantin"¹ - muzica are, conform mărturiei autorului, "configurația trupului omenesc", proiectată pe o structură tripartită: **A** – "*sediul instinctelor viscerale*"; **B** – "*zona CULTURALITĂȚII sau, altfel spus, a modelelor naturale, conștientizate și transfigurate*" de "*3 ipostaze spiralice, CIRCULARO-deschise (gășibile mai ales în planul macrocosmic, galactic, și al macrogalaxiilor)*"², și unde întâlnim deja celebrele forme de *spirală, melc/scoică/Ou*. "Sfera bizantină, penetrată de instrumentul solist [fie vioara, viola, saxofonul sau clarinetul] evoluează *în volve*, atras de centrul gravitațional **Re**"³. Menținerea verticalității e, însă, oscilantă, intermitentă. Ea dispare în momentele "deraierei" spre zona **A**, "a instinctelor animalice", pentru a reapărea, "ca o melodie bizantină", în "auzul lăuntric" al compozitorului, în momentul "trezirii". E surprinzătoare și totodată pilduitoare *sinceritatea* compozitorului în persistența *recunoașterii* luptei acerbe, "dureroase", cu slăbiciunile propriului Eu! Textul prezentării conține chiar un fel de *catehism* atașat zonei **C** - "partea superioară a partiturii, TRANSCULTURALĂ", cu "7 cercuri, fiecare având 7 evenimente, înălțate pe verticală", prin care își dorește "îmbunătățirea propriei ființe"⁴. Printre regulile auto-impuse și conținute în cercul al VII-lea, ce "sugerează *maxima dilatare a conștiinței*", figurează confruntarea și înfruntarea "*dorințelor necugetate*", "cugetarea asupra Pomului biblic, adică al *Cunoașterii Binelui și Răului*", și determinarea "*relației mele cu o atitudine etică*"⁵ etc. Nemescu extinde dezideratul personal la contextul general al creației, afirmându-și convingerea nestrămutată că "*...în prezent, mai mult decât oricând, domeniul creației artistice are nevoie să*

¹ Cf. Octavian Nemescu, *Metabizantinirikon. Practicarea la altitudine TRANSCULTURALĂ a muzicii*, în: Revista Muzica nr. 8/2017, p. 25.

² *Idem, ibid.*, p. 24.

³ *Idem.*

⁴ *Idem, ibid.*, p. 25.

⁵ *Idem, ibid.*, p. 27-30.

redobândească niște orizonturi morale, spirituale, care depășesc sfera culturală”¹.

Contrarii coincidente

Dacă în primul *panel*, predominantă era *Natura*, în înțelesul termenului grecesc *phýsis* ("natura ca natură"), cu rădăcina în verbul *phýnai* (a crește, a germina), în cel de-al II-lea, *phýsis* intră în opoziție cu *hýbris* (natura exceselor instinctuale), ambele *fuzionând* însă, pentru a da naștere conceptului sintagmatic *sacru-profan*. Aș asocia acest al II-lea *panel* cu un *Purgatoriu*, unde, "prin dialectica hierofaniei", după expresia lui Eliade, "profanul se poate transmuta în sacru"². Fenomenul se reflectă în ciclul *Muzica Orelor* unde *Ființa* ("subiectul") își începe procesul de purificare, de la stadiul primar, instinctual, și tinde către *Culturalitate* prin activarea *intelectului (noūs)*, a instaurării *legii (nómos)*, și a *gândirii reflexive (Logos)* alimentată de infuzia de sacralitate de *sorginte bizantină*. Cele 7 *cercuri* înlănțuite ascensional printr-o combinație intervalică simbolică, având drept centru vital *vibrația* sunetului **SOL**, fac trecerea la *Transculturalitate - zona rarefiată a spiritualității* - instaurând "ordinea verticală", a dreptei judecăți și a "dreptei credințe": *orto-doxia* (de la gr. *orthós* – *drept, corect, vertical, adevărat* - și *dóxa* – *cunoaștere, știință, credință*). Compozitorul mărturisește că a transformat cercurile și cele 7 evenimente sonore, 7 zile, 7 senzații - dintre care "6 se intitulează împreună 6 *viziuni ale Infernului din mine*" - în "*arme lăuntrice*, în lupta subiectului practicant cu el însuși, cu părțile sale negative"³.

Deși intens *procesate*, dacă pot spune astfel, aproape până la disoluție, *arhetipurile bizantine* vehiculate de către Nemescu în *Metabizantinirikon* redau *atmosfera* ritualurilor sacre, dar și *geometria formelor* simbolice, *abstracte*, ce stilizează elemente provenite din natură, sau din ornamentica medievală, tipice artei și esteticii bizantine. Motivul *modal (doinit)*, cu reflexe *bizantin-arhaice* decelabile, cu unele întreruperi, în pasajele instrumentului solist (varianta cu *saxofon*, pentru

¹ În: *Capacitățile semantice...*, p. 8.

² Cf. Mircea Eliade, *Nostalgia originilor*, p. 197.

³ În: *Metabizantinirikon. Practicarea la altitudine TRANSCULTURALĂ a muzicii*, p. 26.

care am optat), se metamorfozează în "serpentine" ritmice cu iz de *joc popular* (urmând sinuozitățile dualității **descensio-ascensio** – ex. 10, *infra*), după ce fusese precedat și *împresurat* de un spectru sonor electronic, ca un fundal mai difuz sau mai evident al *Naturii*, la scară cosmică, de data aceasta într-o formulă intervalică aproximativ apropiată.

Aspectul de "constelații" pe care-l îmbracă spectrul sonor electronic reiterează simbolurile folosite de compozitor în *Muzica imaginară* fie sub forma *razelor solare*, din secțiunea (a) *obiecte albastre*¹, fie sub forma unor *aștri* miniaturali, ca cei din secțiunea (b) *obiecte verzi*². Este momentul în care *sacrul și profanul* se manifestă *simultan* în lucruri, ființe și Univers (ex. 11 și 12, *infra*).

Ex. 10. *Metabizantinirikon*, p. 26.

Ex. 11. *Metabizantinirikon*, p. 13.

¹ În: Revista Muzica, nr. 3-4/2015, *Cromosom sau Cântarea obiectelor*, p. 7-8.

² *Idem, ibid.*, p. 10-12.

Ex. 12. *Metabizantinirikon*, p. 18.

III. MUZICA ORELOR (*Sfântul Duh*) Sub auspiciile epifaniei/revelației

Desigur, pentru a detalia fiecare dintre etapele premergătoare "trezirii" și pregătirii spiritului pentru *revelație* și *epifanie*, ar fi necesar să-mi dublez, chiar să-mi triplez expunerea!¹ De aceea, paginile care urmează vor conține doar *spicuri* din câte o etapă, cu titlu de *mostre*, sper, edificatoare, măcar în parte, în contextul dat.

¹ **Muzica pentru descindere** (coborâre), toate având ca postament și punct de *permutări* termenul ebraic *beit* (casă, rădăcină) – *ITR*Issonum**Be**, o combinație între *Beit-Intervallum* (*Casa Intervalului*) și *Trisson*; *IT*intervallum**BEIT**inter, *IT*sonorum**Be**, **BE**septima**IT** (CD-ul *Musique pour Descendre 2*, Electrecord, 2016); *Finalpha*, *OR*sept pour 8 heures du soir, Et. III, *Perc-META*-mor, *BrokenSpirEggEchoCristi* (CD-ul *Musique pour Descendre 3*, Electrecord, 2020); **Muzica pentru trezire** - *PhosisTriPercMetaMor*, *SeptuOR*, **QUINTABEIT** (CD-ul *Octavian Nemescu. MUSIQUE pour RÉVEIL*), *OU* pentru ora 11 dimineața, *OUA* pentru 10 dimineața, *RouaUruauor*, pentru 9 dimineața, **BeIT**rissonum pentru 8 dimineața, **Beit**intervallum, pentru 7 dimineața, **Beit**Sonorum (CD-ul *MUSIQUE pour RÉVEIL 2*, UCMR-ADA, 2011), *A=1 pour midi*, Et. XI, *ErAmil* pentru ora 1 p.m., *Four Dimensions in Time IV*, *Parallel Destinies* (CD-ul *MUSIQUE pour RÉVEIL 3/Around the Throne*); **Muzica unei ORE Fatale** – *Muzica primelor 17 minute (parter)*, *Muzica minutelor 17-40* (Et. I, II, III), *Muzica minutelor 40-50* (Et. IV, V), *Muzica minutelor 50-55* (Et. VI), *Muzica ultimelor minute* (Et. VII) – în CD-ul *Muzica minutelor unei ORE Fatale*, Electrecord, 2022 etc. Vezi și Despina Petecel Theodoru, *Octavian Nemescu sau despre metafizica actului său compoistic*, în: *Revista Muzica* nr. 8/2023, p. 78-86.

În opinia mea, *Muzica Orelor*, are toate *atu-urile* unei posibile *Epifanii*, ale unei *revelații* care permite aceluiași practicant să stea "față către față" cu entitatea supremă, prin intermediul *rugăciunii*, *meditației* și *penitenței*. Din acest punct de vedere, *Muzica Orelor* lui Nemescu se desfășoară în strânsă legătură cu preceptele conținute în *Cartea Orelor* – inițial o culegere de *Psalmi*, corespunzători *Liturghiei orelor*, dar conținând și o colecție de rugăciuni rânduite în funcție de orele zilei și nopții, sau de anumite evenimente evanghelice care impuneau ritualuri specifice. Manuscrisele medievale, manuscrisele bizantine, inclusiv *Cărțile Orelor*, erau renumite pentru măiestria ornamentelor miniaturale lucrate manual pe foițe de aur sau argint - *anluminurile* -, ce împodobeau fiecare pagină cu motive florale și păsări sau scene biblice, și *vignete* cu imagini simbolice. De pildă, *Cartea Orelor destinată canonicilor din vestita Catedrală din Metz* are aplicată, pe prima pagină, pe lângă grațiosul desen floral, o *vignetă* reprezentând peștele sacru, *YCHTHYS*, în ipostaza lui *duală*, de *Yin-Yang* – semn al *coincidenței contrariilor* – însoțită de expresia consacrată în rugăciunile bisericești, *Donna nobis pace / Dă-ne nouă pace* (în scriere *gotică*, ex. 13). *Simbolului peștelui biblic* se reflectă și în imaginea *bărcii cu pescari* (de pește și de oameni), vegheați, parcă, de pe mal, de un Dumnezeu cu *înfrățire umană*, plasată la... "parterul" *miniaturii medievale* ce ornează *Cartea românească de rugăciuni* (în scriere *chirilică arhaică*, ex. 14).



Ex. 13. *Cartea de ore* pentru canonicii Catedralei din Metz (cca 1440). Muzeul de artă din Cleveland¹.



Ex. 14. *Rugăciuni pentru toată ziua*, ilustrate cu *miniatură medievală românească*. (pe hârtie manuală legată în piele)¹.

¹ Sursa: https://ro.wikipedia.org/wiki/Cartea_Orelor

Unele momente ale ceremonialului liturgic – *rugăciunile*, în alternanță cu *priveghiul vesperal*, însoțite de *tămâieri* - sunt respectate de către Octavian Nemescu la nivel de secunde. Așa-numitele "ore majore" din *Cartea de rugăciuni* se preschimbă la Nemescu, în "orele fatale" de dinaintea accederii la ultimul "etaj" al existenței, când urcușul devine tot mai abrupt și anevoios, și când *tăcerile* instrumentelor absorb toate sunetele, producând un adevărat "colaps gravitațional", ce aneantizează neliniștea și teama de necunoscut. Este ceea ce exprimă multe dintre piesele ciclului *Muzica Orelor*².

Perc-META-mor bunăoară, e scrisă pentru a fi cântată la 9 seara, iar muzica se desfășoară în formule ritmice de triolete alerte, sau relaxate, descriind forme *spiralate*, *circulare* și chiar *ovoidale* (ex. 15 a și b, *infra*), cu intenția de a *ocroti* "spațiile ritualice" învăluite de *mirosul de tămâie* ce însoțește "Eul superior pe panta de Coborâre a etajelor unei *Piramide*, înainte de naștere și după". Oficierea *actului* de *tămâiere* corespunde *Timpului liturgic* sau *Timpul sacru* echivalent al *triplicității temporale* – trecut, prezent și viitor - care deschide calea către "veșnicie"³.

¹ Editura Paideia, 2010

² Deși nu se referă explicit la *Cartea Orelor de rugăciuni*, Octavian Nemescu face totuși aluzie la această culegere, în prezentarea lucrărilor selectate pentru *Portretul componistic* cuprinse în CD-ul 53 din *Antologia Muzicii Românești*, cu precădere la "primele două piese", *Duanegdia* pentru ora 10 seara, Et. I, și *Nativitas Quindecim* pentru ora 11 seara (Parter), care "fac parte din ciclul "Cartea Orelor". Și adaugă: "toate lucrările din ciclul "Cartea Orelor" ar trebui, la modul ideal, să fie cântate într-o *piramidă cu vârful în jos*".

³ Regăsim sintagma *triplicitate temporală*, în fapt un *triplu prezent* - "prezentul viitorului, prezentul trecutului și prezentul prezentului"- în filosofia dezvoltată de Sf. Augustin în *De trinitate (Despre [Sfânta] treime)* - un Dumnezeu *Unic* ca *esență/substanță* (Augustin nu diferențiază cele două concepte), dar alcătuit din *triada divină* "indivizibilă", Tatăl, Fiul și Sfântul Duh: "*God knowledge of everything past, present, and future is a knowledge in His Divine present*" / "*Cunoașterea lui Dumnezeu despre tot ce înseamnă trecut, prezent și viitor, este o cunoaștere a prezentului Său Divin*", căci Dumnezeu vede toate lucrurile "în a single glance" / "dintr-o singură privire". Cf. *Augustine. On the Trinity*, Books 8-15, Edited by Gareth B. Matthews, Cambridge University Press, 2002, *Introduction. Divine simplicity*, p. 26-27. Alte detalii, în: Paul Ricoeur, *Temps et récit*, 3. *Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985, *Temporalité, historialité, intra-temporalité*. 3. *La temporalisation: à-venir, avoir-été, rendre-présent*, p. 125-130.

Ex. 15 a. Perc-META-mor (pentru ora 9 seara), p. 1.

”Se aprinde *tămâie*. Pe fundalul mirosului de Tămâie se înconjoară CENTRUL (SPAȚIUL RITUALIC)” (indicațiile îi aparțin autorului).

Ex. 15 b. Perc-META-mor, p. 2.

”Înconjurat SPAȚIUL RITUALIC”¹. Extrase din partitura tipărită, p. 2.

Asemenea *spații ritualice*, mai ample ca semnificație, precis delimitate, depășind limitele pauzelor în sensul strict al cuvântului și trecând în zona ”cântării tăcute” a *muzicii imaginare*, apar încă din anul 2000, când Octavian Nemescu compune *Beitintervallum*, pentru ora 7

¹ O manieră similară de pregătire/purificare a *spațiului ritualic*, delimitat de către Octavian Nemescu prin forme *circulare* și *elipsoide*, e folosită și de către Aurel Stroe în *Prairie, Prières* și *Mandala cu o polifonie de Antonio Lotti*, prin rarefierea până la *disoluția* treptată a sonorității celor 24 de viori, *comasate* până atunci în așa-numitele *multimobile*, când fiecare cânta *știme diferite*. Timpul pare că *se suspendă*, instaurând *liniștea* propice *rugăciunii (prière)*, *compasiunii*, *răscumpărării (Crucifixus)*. Detalii în: Despina Petecel Theodoru, *op. cit.*, cap. *Alegorii ale sacralului. Aurel Stroe – deschiderea spre transcendență*, p. 352-401.

dimineța. Autorul ne atrage în „aventura” spirituală a ”jocului de cuvinte”, care implică atât *sacrul* (BEIT, *casă* în ebraică, totodată *rădăcină* a denumirii orașului *Betlehem*, locul nașterii lui Iisus), cât și *profanul*, prin termenul de *interval* (lat., *intervallum*) - două noțiuni matematico-muzicale. Întreaga *tramă* a lucrării e circumscrișă și se desfășoară pe fondul sonorităților de clopote suprapuse, de diverse nuanțe și intensități, cu efecte stereofonice. Compozitorul jonglează și aici cu intervalele primare, *terța*, *cvinta*, *octava*, cu acordurile major-minore ale pianului, sau cu destinderile lineare ale clarinetului, penetrând orizonturi metafizice. „Casa intervalelor” devine astfel *Casa armoniei universale* susținută de mediul electronic în care converg zgomote, sunete inteligibile și rezonanțe de gonguri demiurgice sentențioase, atunci când disonanțele (”instinctele primare”, ar spune, probabil, compozitorul), tind să câștige teren în defavoarea consonanței. *Incintele sacre* sunt intercalate între momentele *solemne*, când ”Timpul se suspendă” și ”Imobilitatea devine generală”, pentru a oferi respirația necesară înaintea ”meditațiilor mai lungi asupra zorilor (aurorii)” (p. 3), sau ”de durată medie”, ”*Reverenței* foarte lente, și nesincronizată” (p. 11), ori ”meditației (asupra aneantizării vibrației), asupra Luminii” (p. 17), moment care coincide, prin imensul *crescendo* din final, cu îndemnul autorului de a ”deschide ferestrele către Lumină” (p. 27)¹.

Compozitorul dezvăluie, parțial, ”cheia” înțelegerii ideilor sale încă din titlurile pieselor, ca într-un exordiu oratoric, incitând curiozitatea și interesul auditorilor dinaintea începerii acțiunii! Este și cazul piesei **Perc-META-mor**, un joc de cuvinte bazat pe ”raportul triadic” *natural-cultural-transcultural* aplicat sunetelor. Datorită mobilității semantice a acestui concept, multe dintre titluri sunt pasibile de *interpretări transculturale* multiple. Cel de față ar putea fi tradus prin conexiunea între stadiul materiei, al Naturii fizice (*phýsis*) - *Percuția* (*Perc*), transgresarea ei -, *dincolo de* (*META*), și vocabula *mor*, din a cărei asociere cu adverbul *META*, ar rezulta fie noțiunea de *METAmorfoză*, fie adverbul *dincolo de* [*moarte*], *METAmor*, în planul *transcendenței*. Datată 2013, lucrarea a fost scrisă pentru *6 percuționiști și corn*, și e inclusă în ciclul Orelor. **Cornul**, cu sonoritatea lui blândă, catifelată este cel care semnalează *trezirea?* sau *pierderea conștienței de sine* a Eului

¹ Detalii despre toate precizările compozitorului, în partitura tipărită în 2025, la Editura Muzicală, prin diligențele doamnei Erica Nemescu.

întrupat?! Căci, succesiunea evenimentelor muzicale care urmează întrețin *ambiguitatea* semnificației lor. Semnalul sau avertismentul *cornului* e diluat totuși de sunetul cristalin al *clopoșeilor* manevrați de instrumentiști în timp ce se îndreaptă spre locurile lor, descriind o mișcare ritualică, *circular-spiralată*, cu dublă semnificație: de "rămas bun" față de sufletul eliberat de trup, și reintegrat definitiv în spațiul cosmic, sau de "primire" a celui abia intrat în trup?! Loviturile drastice, ostentative ale tobelor, sunt mereu anihilate de puritatea genuină a clopoșeilor, tot așa cum, în *Metabizantinirikon* de pildă, violența loviturilor de timpani era dizolvată, invariabil, de suavitatea armonicilor naturale. *Mirosul de tămâie arsă* (ex. 15 a, supra), adăugat murmurului cu inflexiuni incantatorii, de bocet, înregistrate în mediul electronic, se răspândește, în semiobscuritatea sălii de concert, creând un efect *sinestezic* inedit. Asistăm la un ritual de înmormântare, sau la o binecuvântare a spiritului înaintea reîntoarcerii în sferele înalte?! În forfota lor ritmică, aproape terifiantă, instrumentele revin la mișcarea *circular-spiralată* inițială, îndreptându-se, ca într-o procesiune monastică, înspre *Judecata de Apoi*. Octavian Nemescu reușește magistral ca, printr-o mișcare de rotație, să unească începutul și sfârșitul, care anunță în același timp un nou început.

Dacă luăm în considerare interesul autorului pentru *modelele bizantin-arhaice*, vom ajunge, oare, să decriptăm, spre exemplu, ceva din secretul alegerii, cu precădere, a suflătorilor de alamă, ca instrumente soliste, cu rol de *pivot* în contextul majorității lucrărilor? **1.** În primul rând, e posibil ca autorul să se fi gândit că, suflători precum **saxofonul** (vezi *Metabizantinirikon*), **trombonul** (în *Duanegdia* sau *Dianegdua*), **cornul** (în *Perc-META-Mor*), au o legătură directă cu "*trâmbițele*" biblice¹, mereu *șapte* (7) la număr, la fel ca îngerii, dar și ca *treptele piramidei*, ori ca *cercurile* din *Combinății în cercuri*. **2.** În al doilea rând, mai cred că a avut în vedere *aurul* folosit intens în arta bizantină atât la mozaicuri, sub forma *foițelor de aur* ce acopereau altarele, cupolele bisericilor, *anluminurile* manuscriselor medievale, așa

¹ În *Apocalipsa*, 4:1, Ioan Teologul relatează: "După aceasta, m-am uitat și iată o ușă era deschisă în cer", și [am auzit] glasul cel dintâi – *glasul ca de trâmbiță...*". În: Biblia, p. 1378. Sau, tot în *Apocalipsa* – (în fapt, e vorba despre *revelație*, de la gr. *apocalýpsis* = revelație, *ridicarea vălului*) – "Și când Mielul a deschis **pecetea a șaptea**, s-a făcut **tăcere în cer**, ca la o jumătate de ceas. Și am văzut pe cei *șapte îngeri* care stau înaintea lui Dumnezeu, și li s-au dat lor **șapte trâmbițe**" (8:1-2). *Idem, ibid.*, p. 1381.

cum am punctat deja, sau în *broderiile* odăjdiilor împărătești cusute cu *fir de aur*. **3.** *Auriul* era și o caracteristică a *cântărilor bizantine* în *unison*, cu voci plasate în îndeobște în *registrele acute* inducând senzația de *puritate nepământească*. **4.** Nu în ultimul rând, *auriul* era perceput ca *lumină sacră*, divină, infiltrată în fioriturile și modulațiile, în alunecările subtile ale *ehurilor vocale* – expresie a *simbiozei sacru-profan*.

Aproape în același timp cu *Perc-META-mor*, Octavian Nemescu scria *Duanegdia* sau *Dianegdua* (2013-2014), pentru ora 10 seara, pentru flaut, pian, percuție, bandă, soprană și *trombon*, dedicată memoriei lui Nicolae Teodoreanu (1962-2018), explicând titlul ca pe „întâlnirea cu DUALITATEA, cu negația, cu antonimiile specifice lumii în care urmează să coboare”¹. Autorul transferă sensul abstract, „iluzoriu” al spațio-temporalității, în zona *dualității*, a *ambiguității* ce acționează atât la nivelul creației artistice, cât și al existenței în sine: „natural-cultural”, „pulsăție-nonpulsăție”, „major-minor”, „existent-nonexistent”, „Început și Sfârșit” etc., și deopotrivă la nivelul ciclului vital obișnuit: „naștere-creștere (dezvoltare) – declin – moarte (dispariție)”. O asemenea perspectivă vizionară, prilejuită de „întâlnirea cu DUALITATEA de la *ora 10 seara*” e construită, la fel ca *Perc-META-mor*, și ca multe dintre lucrările ultimilor săi ani, pe baza ideii de *metempsihoză*, după cum însuși precizează: „muzica se situează pe panta de COBORÂRE a etajelor unei *Piramide* sugerând *CĂLĂTORIA EU-lui superior înainte de naștere*, cât și *îmbrăcarea lui succesivă în corpurile ce-i vor reprezenta personalitatea în viitoarea reîncarnare*”². **Trombonul** e investit cu un rol oarecum profetic, de atenționare asupra pericolelor ce pândesc sufletele odată „intrate în lumea materială”. Încă din primele momente, spațiul e purificat prin „*tămâierea locului (spațiului ritualic)*” / „*L’encensement du lieu (de l’espace du rituel)*”, compozitorul respectând semnificația de „*timp liturgic*” / „*timp sacru*” a *tămâierii*, pecetluind în acest mod, integrarea spiritului în dimensiunea *eternității*. Dacă luăm în considerație faptul că lucrarea e destinată unei comemorări, discursul e mai degrabă sinuos decât interiorizat, așa cum, poate, ne-am fi așteptat!

¹ Extras din *Prezentarea* lui Octavian Nemescu integrată în albumul atașat CD-ului cu nr. 53, *Portret componistic*. Producător UCMR, co-producător Societatea Română de Radiodifuziune, 2019.

² *Idem*.

Devenirea lui se produce pe fondul unor șiraguri de "serpentine" ritmice unghiulare, leitmotivice, *repetitive* - **descensio-ascensio** - declanșate pe sunetul LA din registrul grav al pianului și dublate, pe același sunet, de "gongul grav". Duritatea sonorității e îndulcită însă de apariția, la percuție, a unei *unde ondulatorii* delicate, în *pp*, denumită de compozitor "tremolo « promené »", adică o *vibrație mobilă, mișcătoare, care... se plimbă!* (ex. 16, *infra*). Octavian Nemescu experimentează o serie de tehnici pianistice de mare virtuozitate, circumscriindu-le *spiralei* sau *cercurilor concentrice*. "Plimbarea" volatilă a *undei* anterioare generează grupuri de *armonice diferite* emise de pian prin acea tehnică specială; din fiecare structură, sau din acele "mici totalități", ia naștere acordul DO-SOL-MI-(DO), care se desface la rândul lui în sunete componente - *Mi-ul* devine *Mi bemol*, în valori de pătrimi, la mâna dreaptă, în timp ce stânga repetă aceleași sunete în *pp*, în valori mărunțite, probabil *treizecidoimi*, în stilul "tremolo promené". La o primă vedere, *continuum-ul* sunetelor punctiforme repetate pe terța mare descendentă *Sol-Mi bemol*, trimite la *alesăturile* în formă de romburi țesute cu fir negru, în *coloane* verticale simetrice, repetitive, de pe *iiile ardelenesti* (ex. 17). Intervenția sopranei spre finalul partiturii (ex. 18, *infra*), cu vocale distanțate prin salturi de octave, cvinte și terțe, "aproape șoptite" (*presque chuchoté*), din *Adagio*, pare o replică la transfigurarea suferinței (**descensio**) prin puterea rugăciunii (**ascensio**).

Ex. 16. *Duanegdia* p. 4. "Serpentine" și "tremolo promené". Partitura tipărită, 2014.

Ex. 17. *Duanegdia*, p. 16.

- 30 -

Ex. 18. *Duanegdia*. Idem sursă, p. 30.

În *RouaUraur*, cu titlu *palindromic*, compusă în 2002 pentru ora 9 dimineața, pentru flaut, pian, percuție, tubă și bandă, Octavian Nemescu utilizează o tehnică similară celei din *Duanegdia*. Adică, recurge la formule de *serpentine* repetitive, dantelate, formate din armonice variate, obținute prin ciupirea corzilor pianului, și precedate de sonorități ondulatorii, vălurite (*waves*), ample ale aceluiași instrument; peste pasajele pianului suprapune ritmul percusiv al marimbei, substituit, la un moment dat, de *flautul bas*; reverberațiile transparente ale vibrafonului, clopoțeilor, glockenspiel-ului, învăluite de mirosul de "tămâie aprinsă", reiterează atmosfera de reculegere purificatoare din interiorul unei biserici. Eliberați sufletește de impuritățile imediatului, fie și numai temporar, putem urma îndemnul autorului de a "inspira profund briza teilor, parfumul florilor, aerul proaspăt, rarefiat, care planează în jurul camerei! Ce se va petrece în absența lui? Scurtă meditație pe această temă" (p. 34).

După experiența din *Metabizantinirikon*, Octavian Nemescu experimentează din nou întrepătrunderea dintre *sacru* și *profan*, ce presupune, pe de o parte *sinestezia* celor patru simțuri - *văzul, gustul, olfactivul* - pe de altă parte, *sunetele de esență liturgică*, împletite cu ritmul de *toacă*, la care se adaugă rostirile nesemantice ale "vociilor chamanice" înregistrate, asemenea unui cor de glasuri de o *puritate ca*

roua aurorală (ex. 20, *infra*). Consonanța tuturor “itinerariilor” sonore, bazate pe *cadențe plagale*, *armonice naturale* pornind de la sunetul LA, dar și pe un număr de 3 *matrici melodice*, transpun Eul în starea de *așteptare* a “marilor Răspunsuri” la “apăsătoarele Mistere” (p. 38). *RouaUrauor* face parte, ca și *Natural (Cultural)*, ca și *Beitintervallum*, din seria *Muzicilor pentru Trezire*, și, după părerea mea, e una dintre puținele lucrări nemesciene în care *discontinuitățile* și *disonanțele* au *apariții efemere*, făcând loc *unisonului*, *simultaneității* ritmico-intervalice, împăcării cu sine și cu “puterea de nezdruccinat a *Adevărului transcendent...*”.

The image displays a handwritten musical score for two measures, 59 and 60. Measure 59 is divided into three systems. The top system is for Flute (Fl.), with a key signature of one flat and a common time signature. It features a melodic line with a 'Flauto basso' section. The middle system is for Percussion (Perc.), with a 'cresc.' (crescendo) marking and a series of notes. The bottom system is for Piano (P.), with a 'mp' (mezzo-piano) dynamic. Measure 60 is also divided into three systems. The top system is for Flute (Fl.), with a key signature of one flat and a common time signature. It features a melodic line with a 'Glon' marking. The middle system is for Percussion (Perc.), with 'Gongu' and 'Gr. Cassa' markings and a 'mp' dynamic. The bottom system is for Piano (P.), with a 'mp' dynamic.

Ex. 19. *RouaUrauor*, partitura tipărită, Editura Muzicală, 2002, p. 31.

Ex. 20. *Roua Uruauor*, p. 46.

Mă opresc aici, deși, fiecare opus ar merita un studiu extins, iar unele chiar câte un tom separat! Concluzia care-mi stăruie în minte, la capătul acestui demers solicitant, dar plin de recompense spirituale și intelectuale, cel puțin în ceea ce mă privește, este aceea că Octavian Nemescu și-a asumat *actul creației* cu un fel de *umilitate*, în sensul *smereniei* însă, față de lume, viață și Univers, specifică spiritelor evolute care dispun "de o anumită stare afectivă, de o anumită emoție sau trăire psihică, ori spirituală"¹.

¹ Cf. Octavian Nemescu, *Capacitățile semantice ale muzicii*, București, Ed. Muzicală, 1983, p. 16.

SUMMARY

Despina Petecel Theodoru

Octavian Nemescu's creation - an expression of memory/re-memory and inner re-cognition of archetypal forms?

The initial source of inspiration that led me to choose the theme of this presentation was a statement by Plato, from the dialogue *Phaidon*, according to which "*in order to remember something, you must have known it once.*" Now, being familiar with the *sacred, metaphysical substratum* of Octavian Nemescu's music, about which I have written countless times, I considered that the way he perceives and defines the world, life and art, as an "initiatory journey into the world beyond, after death and before birth", as well as the *archetypal forms* on which he bases his compositional approaches – *the circle, the spiral, the triangle, the pyramid, the ovoids* - is ideally reflected in the Platonic assertion. And, the *opera aperta* character of his entire creation, allowed me to avoid, as much as possible, repeating my previous approaches. Returning, therefore, to the scores and writings of Octavian Nemescu, there configured itself in my mind the spatial image of a religious triptych (altarpiece) composed of the triad of his works *Natural-Metabizantinirikon-Music of the Hours*.

INTERVIURI

Un dialog cu muzicologul Cristina Liliana Andrei

Andra Apostu



Doamna Cristina Liliana Andrei este manager al Muzeului Național "George Enescu" din 2012 și coordonează acest organism complex, unic în peisajul muzeal românesc prin profilul său dedicat patrimoniului muzical¹. Toate eforturile domniei sale și ale echipei pe care o coordonează sunt canalizate pe mai multe direcții principale: pe de o parte, muzeul are strategii și priorități centrate în jurul modelului uman și profesional al compozitorului George Enescu și, în același timp,

¹ Interviuul a fost înregistrat și redactat în luna februarie 2026.

derulează proiecte conexe complexe ce depășesc statutul de simplu custode al memoriei enesciene. Sub coordonarea sa, Muzeul Național "George Enescu" este loc de analiză muzicologică, cercetare pluri și interdisciplinară pe tematici inedite, completând astfel inițiativele altor instituții de profil cum ar fi Universitatea Națională de Muzică din București sau Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România. Expozițiile realizate sunt dedicate nu doar lui George Enescu ci și altor muzicieni români, la fel și studiile sau articolele publicate de membrii echipei muzeale, editarea de partituri enesciene inedite, sunt doar o parte din proiectele permanente ale muzeului, coordonate de doamna Cristina Liliana Andrei, alături de mai noile demersuri precum „Catalogul creației enesciene” (proiect reluat de tânărul muzicolog Vlad Văidean) sau „EnescuTube” realizat de compozitorul Dan Dediu. Tot ce găsim astăzi la Muzeul Național "George Enescu" sub atenta coordonare a doamnei Cristina Liliana Andrei fac din acest locaș un adevărat „centru de forță în promovarea valorilor culturii autohtone”.

- **Andra Apostu:** Stimată doamnă Cristina Andrei, sunteți muzicolog și v-ați dedicat cea mai mare parte a carierei dumneavoastră cercetării, conservării și valorificării a tot ce înseamnă moștenire lăsată nouă cu atâta generozitate de marele compozitor George Enescu. De ce v-ați aplecat cercetările tocmai către imaginea lui George Enescu și când a început această poveste?

Cristina Liliana Andrei: Este, într-adevăr, o poveste, care a început cu mulți ani în urmă. Eram studentă la muzicologie și pregăteam lucrarea de diplomă, sub îndrumarea maestrului Viorel Cosma. Tema aleasă a fost parcă providențială, și anume "Scriitura pianistică enesciană". Pentru o serioasă documentare, am intrat în arhiva Muzeului "George Enescu" din Palatul Cantacuzino, cercetând și descoperind, printre filele îngălbenite, schițe ale unor lucrări inedite, piese închegate din perioada de copilărie și tinerețe, care au făcut obiectul unor capitole din lucrare. La vremea respectivă, e vorba de anii 1981-1982, muzeul era închis, funcționând din punct de vedere administrativ ca o secție a Muzeului de Artă. Abia în 1991 și-a redobândit statutul de instituție muzeală cu personalitate juridică. În

1995, m-am angajat ca muzeograf la Muzeul "George Enescu". De atunci, a început altă poveste, care continuă și în prezent.

- **A.A.:** De cât timp sunteți manager/director general al Muzeului Național George Enescu și cu ce gânduri ați început această călătorie? (dacă îmi amintesc bine, începând cu 2012)

C.L.A.: Da. Bună memorie. Sunt manager din 2012 și am contract de management până în septembrie 2027. Întotdeauna pornești la drum cu multe idei și speranța că poți să le concretizezi. Un muzeu - ca instituție publică de cultură aflată în serviciul societății - este un organism complex, cu multe obiective de atins. Pe lângă cele vizibile, adică proiecte cultural-educative, care pun în valoare patrimoniul, muzeul are ca funcții constituirea, conservarea și restaurarea patrimoniului muzeal, evidența, protejarea, cercetarea și dezvoltarea patrimoniului muzeal. Cu alte cuvinte, fără munca zilnică, mai puțin cunoscută publicului, n-ar exista expoziții, plan editorial, recitaluri ș.a.

- **A.A.:** Dumneavoastră sunteți muzicolog iar muzeul "George Enescu" este singura(?) instituție muzeală dedicată patrimoniului muzical din România. Sunt necesare studiile muzicale? Este obligatoriu să cunoști muzica și nu la orice nivel pentru a putea îndeplini obiectivele unui astfel de muzeu atât de specific?

C.L.A.: În țară există muzee, case memoriale cu profil muzical (de exemplu, Muzeul memorial "Paul Contantinescu" din Ploiești, sau Casa memorială "Ionel Perlea" din localitatea Ograda, jud. Ialomița), dar Muzeul dedicat lui George Enescu este singura instituție muzeală de nivel național, având ca misiune asumată prin proiectul de management de a face cunoscute publicului toate documentele din patrimoniul său, dar și de a promova consecvent modelul de umanitate și spiritualitate Enescu. Consider că sunt necesare studiile muzicale, pe de o parte pentru a stabili strategii și priorități și, pe de altă parte, pentru a putea aborda cele mai potrivite modalități de a comunica, atât specialiștilor cât și publicului, de altfel, foarte divers. Afirmarea unicității profilului muzeal și deschiderea generoasă către toate categoriile de public,

promovarea modelului uman George Enescu și a personalității sale drept brand cultural național au definit viziunea instituției exprimată în sintagma "George Enescu pe înțeleșul tuturor" .

- **A.A.:** Vă rog să ne detaliați puțin activitatea muzeului și câteva cuvinte despre sediile sale și publicul lor țintă, cui se adresează și dacă există deschidere a publicului către activitățile muzeale și conexe (concerte, expoziții etc.).

C.L.A.: Înființat în 1956, muzeul adăpostește o colecție impresionantă de documente, cvasitotalitatea manuscriselor muzicale, corespondență, fotografii, obiecte personale și instrumente muzicale care au aparținut compozitorului. Instituția își desfășoară activitatea în București - sediul central -, Sinaia, Casa memorială "George Enescu" – Vila Luminiș (jud. Prahova) și Tescani (jud. Bacău), Secția "Dumitru și Alice Rosetti Tescanu- George Enescu", reunind astfel, din 2007, cele trei donații ale lui George Enescu și ale soției sale, Maria Cantacuzino-Enescu. Ca atare, activitățile trebuie să răspundă exigențelor unui public extrem de eterogen din capitală, dar și celui din Sinaia (zonă preponderent turistică) și celui din județul Bacău (județ cu mai puține manifestări și atracții culturale).

- **A.A.:** Care ar fi printre cele mai importante realizări ale cercetării muzeale enesciene în perioada în care dumneavoastră ați coordonat activitatea acestei instituții?

C.L.A.: De-a lungul timpului, instituția a depășit statutul de simplu custode al memoriei unui muzician, devenind un actor cultural strategic în promovarea creației enesciene, în cercetare și educație muzicală, participând activ la interpretarea critică a operei enesciene prin programe și proiecte specifice Pe lângă dimensiunea prezervării partimoniului, ca primă funcție a oricărui muzeu, expozițiile, cercetarea și publicarea de materiale științifice, proiectele educative, rezidențele artistice au căpătat de la an la an noi valențe. Muzeul a devenit un spațiu unde analiza muzicologică, istoria culturală și biografia artistică se interconectează. Activitatea de cercetare constă într-o permanentă identificare de documente și tematici inedite și de interes pentru

muzicologia românească. Este deosebit de importantă și completează cercetările organizate și de alte instituții: Universitatea Națională de Muzică București Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România. Astfel încât colaborarea tuturor instituțiilor cu profil muzical creează, fără doar și poate, un centru de forță în promovarea valorilor culturii autohtone.

În organigrama muzeului există un compartiment de cercetare, în cadrul căruia își desfășoară activitatea Camelia Anca Sârbu și Irina Nițu. Rezultatul cercetărilor se finalizează prin proiecte de tipul: expoziții dedicate lui George Enescu, dar și altor muzicieni români, volume cu documente referitoare la George Enescu din arhiva muzeului, precum și din alte arhive și colecții (scrisori, articole de presă), studii și articole publicate în reviste naționale și internaționale, editarea de partituri enesciene inedite, aflate în patrimoniul muzeului, editarea unor materiale de promovare a memoriei culturale a instituției (ciclul de albume iconografice "Fragmentarium")

De asemenea, am editat lucrări de referință pentru muzicologia românească, aparținând unor autori de marcă, colaboratori ai muzeului. Menționez doar câteva titluri: Studii despre compozitori români contemporani, grupate sub genericul "Repere ale muzicii românești", realizate de muzicologul Olguța Lupu, monumentalele volume semnate de compozitorul și muzicologul Corneliu Dan Georgescu, "Siluete în mișcare. Eseuri despre compozitori români" de Dan Dediș, "Music in the dark times", volum editat de Valentina Sandu-Dediș.

Deosebit de important este "Catalogul creației enesciene", început de muzicologul Clemana Liliana Firca și, din păcate, rămas neterminat, instrument de lucru esențial pentru toți cei interesați de muzica lui George Enescu. În prezent, tânărul muzicolog și deja specialist în creația enesciană, Vlad Văidean, s-a angajat într-o muncă asiduă, de minuțioasă elaborare pentru finalizarea acestuia.

Un proiect aparte la care țin foarte mult este "EnescuTube", constând într-o serie de videoclipuri dedicate opusurilor enesciene, concepute, comentate și explicate de compozitorul Dan Dediș. Așa cum afirmă autorul seriei, prin acest demers "se poate trezi apetitul ascultătorului pentru o audiție activă a lucrărilor respective, reliefându-se aspecte diverse, de la biografie la analiză, de la percepție la anecdotă, atrăgându-i-se atenția spectatorului și asupra câtorva elemente, bine

alese și formulate, ce trebuie urmărite în timpul audiției lucrării comentate”.

- **A.A.:** Ce proiecte sunt acum în derulare și sunt tare curioasă cum se nasc aceste idei de proiecte?

C.L.A.: Ideile se nasc, de cele mai multe ori, dintr-un dialog continuu între trecut și prezent. Muzeul Național „George Enescu” își găsește inspirația în însăși personalitatea complexă a lui Enescu – un artist universal, mereu deschis noului, dar profund ancorat în rădăcinile sale românești. Pornind de la această moștenire, proiectele muzeului caută să reinterpreteze spiritul enescian în cheie contemporană, aducându-l aproape de generațiile de azi.

Multe inițiative se conturează în jurul unor teme simbolice sau aniversare, al unor descoperiri noi din patrimoniu, ori din colaborări cu artiști, instituții și cercetători care împărtășesc aceeași preocupare pentru valorificarea culturii muzicale românești.

În 2026, continuăm proiectele din cadrul programelor noastre tradiționale. Activitățile vor marca și aniversările acestui an: 145 de ani de la nașterea compozitorului, 70 de ani de la înființarea instituției noastre, 90 de ani de la premiera absolută a operei *Oedipe*, 100 de ani de la terminarea construcției vilei Luminiș, 50 de ani de la prima ediție a Taberei de pictură de la Tescani, desfășurată neîntrerupt până azi.

Alte proiecte apar firesc, din dorința de a răspunde nevoilor publicului – fie că este vorba de un copil care descoperă pentru prima oară vioara lui Enescu, fie de un meloman care caută o experiență muzicală autentică.

Fiecare proiect reprezintă o formă de dialog viu între patrimoniu și inovație, între tăcerea obiectelor și sunetul care le aduce la viață.

- **A.A.:** Cum funcționează sistemul de finanțare pentru un muzeu și cum reușiți, într-un context financiar care niciodată nu a fost prea generos pentru cultură, să păstrați proiectele active și muzeul la strălucirea pe care o merită?

C.L.A.: Instituția se află în subordinea Ministerului Culturii și bugetul este alcătuit din subvenție și venituri proprii. Contextul actual

nu este favorabil, după cum știm și simțim cu toții, dar devine o provocare pentru a descoperi noi resurse, noi forme de exprimare în păstrarea individualității și a prezenței în comunitate. Aș vrea să dezvoltăm din secretele bune funcționării a instituției și anume prezența foarte eficientă în mediul online și parteneriatele cu alte instituții, care ne oferă spații pentru expoziții și evenimente în regim de gratuitate. De asemenea, cele mai multe recitaluri se bucură de participarea "pro bono" a unor interpreți, elevi, studenți dar și artiști consacrați.

- **A.A.:** În afara activităților muzeale, ce alte activități mai are muzeul George Enescu? Mai ales că toate proiectele inițiate sau în parteneriat vizează într-un fel sau altul promovarea patrimoniului muzical românesc, în toate formele sale.

C.L.A.: Dincolo de activitatea muzeală propriu-zisă, Muzeul Național „George Enescu” s-a afirmat în ultimii ani ca un veritabil centru cultural dinamic, care îmbină tradiția cu spiritul creației contemporane. Activitatea instituției nu se limitează la expunerea memoriei marelui compozitor, ci caută permanent forme noi de a aduce muzica și cultura românească în actualitate.

Astfel, muzeul organizează frecvent recitaluri, concerte camerale, lansări de carte, conferințe, expoziții temporare și ateliere educative dedicate publicului tânăr. Multe dintre aceste evenimente sunt realizate în parteneriat cu instituții academice, festivaluri sau organizații culturale, ceea ce permite o deschidere internațională și un dialog valoros între generații de artiști.

Festivalul și Concursul Internațional „George Enescu” sunt evenimente de excelență cu amplă rezonanță în întreaga lume. Alături de Artexim, Muzeul Național „George Enescu”, partener cultural prezintă în fiecare ediție un amplu program de manifestări (expoziții și recitaluri) în București și alte orașe din țară.

Un accent deosebit se pune pe proiectele de educație muzicală și culturală, prin care tinerii sunt invitați să descopere nu doar opera lui George Enescu, ci și patrimoniul muzical românesc în sens larg — de la creația folclorică până la muzica contemporană. În plus, prin prezența activă în mediul digital și prin inițiativele de digitizare, muzeul își continuă misiunea de promovare a valorilor culturale românești.

Conceput de baritonul Ștefan Ignat, proiectul itinerant „Enescu pe înțelesul tuturor” propune o întâlnire inedită cu muzica enesciană, într-un format accesibil și captivant. Situat la granița dintre concert și conferință, proiectul aduce în prim-plan interpretarea și explicarea capodoperei *Oedipe*. Numeroasele reprezentații în țară și străinătate s-au bucurat de un real succes de public.

Un proiect original, lansat în anul 2024, la inițiativa compozitoarei Adina Sibianu, muzeograf, este Concursul de compoziție pentru elevi „Opus 1”, în scopul stimulării creativității tinerilor muzicieni. Aceștia sunt invitați să compună piese ce, în urma selecționării de către un juriu de specialitate, sunt prezentate în cadrul unui recital.

Din paleta diversă a proiectelor muzeului, se cuvine a reține și Rezidențele de la Tescani. Dedicat picturii, muzicii și baletului, acestea oferă artiștilor un spațiu de creație și reflecție în care tradiția culturală se întâlnește cu expresia contemporană. În cadrul peisajului încărcat de memorie enesciană, dialogul dintre arte devine sursă de inspirație și excelență artistică.

Fenomen unic în spațiul cultural românesc prin longevitate și consecvență, Tabăra de pictură de la Tescani împlinește în vara aceasta 50 de ani, moment ce va fi marcat printr-o amplă expoziție ce reunește lucrări ale celor mai importanți artiști contemporani

- **A.A.:** Muzeul se află, poate, nu în cel mai fericit moment al său, în sensul relocării din palatul Cantacuzino. Cât de importantă este plasarea lui în clădirea de pe Calea Victoriei și care sunt previziunile revenirii acolo?

C.L.A.: Palatul Cantacuzino, sediul principal al muzeului, se află în proces de restaurare, consolidare și amenajare, etapă ce va mai dura câțiva ani. La finalizarea lucrărilor, avem în vedere demararea unui concurs de proiecte cu scopul de a modifica complet întreaga expunere permanentă din încăperile palatului și ale casei memoriale și de a crea un spațiu la standardele secolului XXI. În acest fel, muzeul ar oferi atât un ambient grandios și strălucitor, dar și accesul la patrimoniu prezentat într-un concept expozițional modern și atractiv. Este de prisos să mai adăugăm că instituția ar beneficia de un capital de imagine semnificativ.

- **A.A.:** Care considerați că sunt cele mai mari provocări ale vieții contemporane și ce avantaje dar și pericole prezintă tendințele actuale (informații la un click distanță, tehnologia în exces, rețele de socializare, o degradare – poate – a valorilor „clasice” etc.) pentru viața unui muzeu dar și pentru viața culturală în general?

C.L.A.: Trăim într-o epocă în care viteza informației a devenit o a doua natură. Totul e la un „click” distanță, iar această accesibilitate are, desigur, două fețe. Pe de o parte, lumea contemporană ne oferă o democratizare fără precedent a cunoașterii: oricine poate descoperi o operă, un artist, o epocă, un patrimoniu. Tehnologia facilitează vizualizări 3D ale obiectelor muzeale, tururi virtuale, arhivări digitale și o apropiere între public și instituțiile culturale. Pentru un muzeu, aceasta este o oportunitate uriașă — aceea de a dialoga cu generațiile tinere, de a depăși granițele spațiului fizic și de a deveni prezent în cotidianul oamenilor.

Pe de altă parte, însă, această abundență de informație și stimuli poate duce la superficialitate. Cultura riscă să fie „consumată” rapid, fără profunzime, iar experiența autentică – cea a unei întâlniri directe cu obiectul de artă sau cu istoria – se poate estompa. Rețelele de socializare, deși utile pentru promovare, uneori transformă actul cultural într-un simplu decor vizual, pierzând din dimensiunea sa formativă și emoțională.

Provocarea majoră pentru viața unui muzeu, dar și pentru cultura contemporană în ansamblu, este de a folosi instrumentele digitale fără a-și dilua misiunea educativă și identitară. Cred că direcția sănătoasă nu este respingerea tehnologiei, ci valorificarea ei cu discernământ – pentru a transforma „click-ul” rapid într-o poartă spre reflecție, emoție și descoperire autentică.

În fond, spiritul enescian continuă să ne amintească tuturor că adevărata cultură nu se învechește, ci se reînnoiește mereu prin iubirea și curiozitatea celor care o trăiesc.

Zi de zi, împreună cu echipa muzeului nu facem altceva decât aplicăm îndemnul Maestrului nostru: „Cuvântul pe care mi-l repet zi de zi, de când mă știu: îndeplinirea datoriei. În realizarea acestui lucru se

cuprinde și bunătatea, și loialitatea, cinstea, cordialitatea, exactitatea. Să ne facem cu toții datoria și lumea își va recăpăta sensul ei suprem”.

SUMMARY

Andra Apostu

A dialogue with musicologist Cristina Liliana Andrei

Mrs. Cristina Liliana Andrei has been the manager of the “George Enescu” National Museum since 2012 and coordinates this complex institution, which is unique in the Romanian museum landscape due to its focus on musical heritage¹. All her efforts and those of the team she coordinates are channeled in several main directions: on the one hand, the museum has strategies and priorities centered around the human and professional model of composer George Enescu and, at the same time, carries out complex related projects that go beyond the status of a simple custodian of Enescu's memory. Under her coordination, the “George Enescu” National Museum is a place for musicological analysis and multidisciplinary research on novel topics, thus complementing the initiatives of other institutions in the field, such as the National University of Music in Bucharest or the Union of Composers and Musicologists of Romania. The exhibitions are dedicated not only to George Enescu but also to other Romanian musicians, as are the studies and articles published by members of the museum team and the publication of unpublished Enescu scores, which are just some of the museum's ongoing projects, coordinated by Cristina Liliana Andrei, alongside newer initiatives such as the "Catalogue of Enescu's Works" (a project resumed by the young musicologist Vlad Văidean) and "EnescuTube" created by composer Dan Dediu. Everything we find today at the “George Enescu” National Museum, under the careful coordination of Mrs. Cristina Liliana Andrei, makes this place a true "center of strength in promoting the values of local culture."

¹ The interview was recorded and edited in February 2026.

ISTORIOGRAFIE

Poema Română – afirmarea europeană a muzicii românești

Vasile Vasile

Corelând aprecierile celor mai prestigioși critici și muzicologi din țară și din străinătate se poate vorbi despre semnul egal între *Poema română* și răsunătoarea afirmare europeană a muzicii românești.

Prezentul studiu este o parte din cel publicat în volumul consacrat lucrărilor recente ediții a simpozionului internațional *George Enescu*, ele fiind complementare, dar în forma integrală depășea spațiul și statutul unui studiu. Actuala formă de prezentare, în două entități complementare, cea din volumul amintit și cea din revista *Muzica*, îmi oferă avantajul de a nu trunchia materialul și a focaliza cele două aspecte enescologice pe două coordonate importante: *Poema Română – afirmarea europeană a muzicii românești* și *Ascensiunea internațională a lui George Enescu reflectată în viziunea reprezentanților culturii românești de la sfârșitul secolului al XIX – lea și începutul secolului al XX – lea*.

Pentru o prezentare corespunzătoare a saltului extraordinar înregistrat de opusul enescian în racordarea muzicii românești la cea europeană consider necesară abordarea drumului spre obârșiile *Poemei române*. La numai 17 ani, George Enescu are intuiția emblemelor muzicale ale spiritualității românești, care constituie sursele lucrării: doina, cântecul de joc și cântul bizantin.

Aflați în faza unor febrile căutări a elementelor muzicale reprezentative pentru cultura noastră, cărturarii români ai secolului al XIX-lea găsiseră în doină unul dintre acestea. Apare chiar revista cu numele *Doina*, deși până la definirea realistă a genului folcloric vor mai trece decenii, iar Vasile Alecsandri culegea lauri pentru volumele sale: *Poezii populare Balade (Cântice bătrânești) adunate și îndreptate de d. V. Alecsandri* – 1852 și *Doine și lăcrimioare* - 1856.

Enescu însuși va simți atracția genului reprezentativ al culturii populare și a versurilor bardului din Mircești, în 1905, la Paris, semnând *Doina pentru canto, violă și violoncel - Unde-aud cucul cântând* - intrată în preocupările marelui muzicolog George Breazu, a cărui „avere” cărturărească am prezentat-o succint în serialul găzduit cu generozitate de revista *Muzica*¹.

Enescu
Doina
» Paris, le 9 nov. 1905
p. Canto, violă și violoncel
« Vasile Alecsandri (Poezii populare - Doina - Encut) »
—
Incredințat de Enescu în 1905
artistei plastice Otilia Michail Oteleșanu. - (V. B. Brezianu)
—
v. „Poezii populare ale Romanilor
Adunate și înfrumusețate de Vasile Alecsandri,
București, Editura „Cartea Românească”, MDCCCLXVI,
p. 276 (1866)»

„ Molto iento, un poco rubato ”
« Unde-aud cucul cântând
Și miertele șierzând
Cu mă știu om pe pământ!
Eu zic cucului să tacă.
El de duze sus pe cracă.
Și tot cântă de mă seacă.
Zic mai gjos pe-o rănușă
Cântă și o turturea
Tăstă ca inima mea
Encut zice de pomire,
Turturica de jălire
Și rat meu suflet de peire! »

Enescu
20.VIII.1956
Confesinta pe care am ținut-o sâmbătă seara - 18 August 1956 - la Aterex poate constitui începutul, cadrul general, al discuției problemei „Enescu și muzica populară românească”. Pentru realizarea studiului este necesar:
I) Studiul muzicii populare din locurile unde s-a născut și copilărit Enescu. Sărbușe facute înregistrări dela căuțarii cei mai bătrâni, dela locuitorii bătrâni, informații dela locuitorii din partea locului cu privire la ce a lămas rămas în amintirea lor despre Enescu în legătură cu această problemă
II) Muzica Gisericească și cântecul de stea...
III) Colectiile de muzică populară apărute în vremea când lucra el; de stabilit datele de apariție, scriind prin intermediul compozitorilor „la casele de editură din

Fișa nr. 591 și nr. 581^{r-v} alcătuite și scrise de George Breazu

¹ Vasile, Vasile – *O comoară a muzicologiei românești ce-și așteaptă valorificarea – Fondul George Breazu din cadrul Bibliotecii Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor (I, II, III, IV, V, VI); în: Muzica, București, Serie nouă, An XXXII, nr. 3, 4, 5, 6, 7, 8 din 2021 și (VII, VIII, IX, X); în: nr. 1, 2, 3, 4 din 2022.*

Abordarea acestui inestimabil fond al spiritualității românești ce necesită investigații care pot genera prețioase și necesare lucrări de doctorat și de muzicologie, mi-a înlesnit drumul spre cercetarea relațiilor lui George Enescu cu creația populară și cu cea bizantină, în măsura în care există mărturii ce pot contribui la stabilirea adevărului științific și la atenuarea sau abandonarea unor exagerări privind legăturile muzicianului cu folclorul și cu muzica religioasă. Se ajunsese la afirmații nefondate cum ar fi cele ce au susținut că fiul Livenilor ar fi cunoscut manuscrisele muzicale din școala putneană – o exagerare ce neglijează în primul rând faptul că la vremea afirmării și desfășurării activității marelui artist se știau doar date generale numai despre două dintre cele unsprezece prețioase documente din școala de la Putna cunoscute până în prezent și asupra cărora au stăruit bizantinologi de prestanța lui Gheorghe Ciobanu, Titus Moiescu și alții.

Un alt aspect ce a căzut pradă exagerărilor privește legăturile creației enesciene cu muzica lăutărească și cu cea populară. S-a ajuns la atribuirea falsă muzicii lăutărești a temei finale din *Rapsodia a II-a* – devenită melogramă a compozitorului, în realitate ea provenind din scara de muzică bizantină *muștar* auzită de copilul Enescu în cântările de strană ale bunicului său.



Cu semnificații similare sau apropiate cu cele din cântările liturgice ascultate de la bunicul său scara *muștar* va deveni leitmotivul locastei și tema fratelui său, Creon, din opera *Oedip*.

Ambele presupuneri pomenite erau „proiecții” ale ideologiei comuniste, ce exagera legăturile lui Enescu cu folclorul și cu muzica

veche românească pentru a susține „patriotismul” și „protocronismul” creatorului, dragostea de țară care avea pentru muzician o cu totul altă conotație, substanță și alte forme de manifestare dominate în primul rând de o sinceritate exemplară.

În realitate, legăturile sale cu creația populară s-au realizat în primul rând prin intermediul unor publicații muzicale ale epocii, cum dovedesc rapsodiile și *Poema română*, iar cele cu sonoritățile bizantine, aclimatizate de veacuri în cultura noastră și constituind coloana ei vertebrală, se datoresc moștenirii de familie, preluate necăutat de tânărul muzician care le simte și le fructifică valoarea expresivă. Prin bunicul și tatăl său Enescu ajunge la faze primare ale descoperii ethosului muzicii religioase ortodoxe, aceasta fiindu-i familiară prin intermediul părintelui și bunicului, ambii școliți în instituții specializate ale epocii, cum ar fi seminarul de la Socola de la Iași – tatăl său, ori școala de psalți de la mănăstirea Vorona – bunicul său.

Propriile mărturii contrazic afirmațiile celor care-l proiectează imaginar pe micul Enescu în climatul folcloric al lumii sătești, unde ar fi cunoscut creația populară, îndeosebi de la lăutari: „Copilăria mea a fost atât de diferită de a altora! Gândiți-vă că de teama unei contagiuni, fie morale sau fizice, n-am avut voie în primii ani să am nici un tovarăș de studiu sau de joacă. Neputând să mă destăinui nimănui, îmi păstram în mine toate sentimentele. Ele se frământau și se desăvârșeau în adâncul sensibilității mele prea precoce”¹ – afirma singur la celălalt capăt al vieții.

Atitudinea de apreciere a muzicii de cult ortodoxe poate fi ilustrată și prin dorința genialului muzician de a compune o liturghie, prin premiera creației religioase a lui D. G. Kiriac și Gheorghe Cucu (deși concursul de creație muzicală inițiat și susținut financiar de el însuși viza muzica orchestrală) și confirmă mărturisirea din amintiri: „Cum cred în muzica pe care am iubit-o atât, cred în Dumnezeu care m-a creat. După umila mea părere trebuie să fii cu adevărat naiv, ca să declari serios că Dumnezeu nu există. Însuși faptul că este invizibil ne face să-l adorăm. Mă înspăimântă însă mulțimea și varietatea căilor pe

¹ Gavoty, Bernard – *Amintirile lui George Enescu*, Traducere din limba franceză de Romeo Drăghici și Nicolae Bâlculescu, București, Editura muzicală, 1982, pp. 24 – 25.

care le urmează oamenii, pentru a ajunge până la El¹ – cum afirma cu convingere chiar Enescu în finalul *Amintirilor*.

Melosul bizantin constituie alături de doină, de cântecul propriu-zis și de melodiile de joc, substanța esențială a *Poemei române*, compozitorul respectând caracterul celor două specii folclorice. Sunt adevărate arhetipuri pentru creația enesciană.



Extras din cântul preoților – *Poema română*

Apreciind că „există o apropiere între unele din intonările cântării psaltice și cele aflate în melosul popular românesc”, considerat „frați de cruce”, Enescu realizează transferul lor în creația de factură cultă, afirmând: „Mă hotărâsem să nu țin seama de vechile moduri grecești, deoarece nimic nu mi se părea mai plictisitor decât imitarea unei epoci prin reconstituirea ei istorică. Oedip este un personaj al tuturor timpurilor, un personaj universal și drama lui poate fi prin urmare talmăcită într-un limbaj modern”² – afirma compozitorul operei *Oedip*.

Se poate afirma, fără putință de tăgadă, că afirmarea europeană a muzicianului George Enescu, certificatul de botez universal al creatorului, e datorat în cea mai mare parte sonorităților moldave folclorice și bizantine din *Poema Română*, dominată de cântul preoților și de jocul popular reprezentat de melodia *Ș-are măi*, toate sedimentate în zestrea spirituală a tânărului de numai șaisprezece ani, aflat în inima Europei muzicale, valori care au fost cunoscute de muzicianul român încă din perioada celei mai fragede copilării, aspect aprofundat cu altă ocazie³.

¹ *Idem*, p. 114.

² *Idem*, p. 90.

³ Vasile, Vasile - *Integrarea muzicii bizantine în creația enesciană*, în: *Biserica Ortodoxă Română*, București, An CXXII, nr. 9 – 12 septembrie – decembrie 2004, pp. 645 – 660, republicat integral în: *Glasul Bucovinei*, Cernăuți – București, Institutul cultural Român, An XII, nr. 1/2005, nr. 45, pp. 76 – 96 și în formă completă în: *Teologie și viață*, Iași, An XIII (LXXIX), nr. 1 – 6, ianuarie - iunie 2005, pp. 347 – 370, apoi în: *Byzantion*

Prima etapă a recunoașterii valorii europene a muzicianului George Enescu în cultura română o constituie, deci, preluarea unor materiale din presa străină. Una dintre marile surprize am avut-o cu descoperirea detaliilor din publicația în limba germană despre copilul Enescu, considerat la Viena „un mic Mozart”, publicație citată de unii enescologi, „după ureche”, preluând apoi datele unul de la altul, fără a-i cunoaște și aprofunda conținutul, extrem de interesant pentru lămurirea relației dintre genialul artist și creația populară românească. De aceea, am rugat-o pe o bună cunosătoare de limba germană să-mi traducă materialul original deoarece el contribuie la rezolvarea multor controverse legate de creșterea micului violonist și de legăturile sale cu folclorul și cu lăutarii. Am căutat și am găsit acest articol, rugând-o pe cercetătoarea Elena Niculescu, fostă responsabilă a secției de stampe din Biblioteca Academiei Române, să-mi traducă textul integral. Voi prelua în continuare cea mai mare parte a textului tradus.

„În cercurile muzicale vieneze – debutează articolul - copilul de 9 ani, George Enescu, unicul fiu al arendașului Costache Enescu, din Cracălia/ Dorohoi, face să se vorbească mult despre el și curând poate, chiar foarte curând, se va vedea o înălțare de prim rang în domeniul muzicii”. Și urmează „povestea acestui mic, dar mare copil minune”¹. Din articol reiese că „încă de la vârsta de 6 ani eroul nostru scârțâia pe mica vioară aflată în casa părintească și putea, după ascultarea unei bucăți muzicale, să o reproducă întocmai. Părinții au dat atenție talentului copilului lor și l-au încredințat unui tânăr din Dorohoi, maestru violonist, să-i dea lecții de două ori pe săptămână. Copilul a crezut, la început că avea înaintea sa tot un țigan și nu puțin s-a mirat văzându-l scriind o scală cu note”. Articolul *Ein rumänischer Mozart* este publicat în 22 august 1890, în ziarul *Rumänischer Lloyd* din București consemnează faptul că „cercurile muzicale vieneze” îl denumesc «artist român» și că micul violonist „își dă concursul la concertul violonistului

Romanicon, vol. VII, Universitatea de Arte George Enescu Iași, 2007, pp. 222 – 243; și în: *Volum omagial Pr. Prof. Dr. Nicu Moldoveanu la 70 de ani*, București, Editura Basilica, 2010, pp. 150 – 178.

¹ *Ein rumänischer Mozart (Un Mozart român)*; în: *Rumänischer Lloyd (Lordul român)*, București, VIII Jahrgang, nr. 1082, 22 august 1890, p. 2 (traducerea Doamnei Elena Niculescu).

Anton Kneisel, la Slănic – Moldova”¹. Autorul articolului ar putea fi Joseph Schlesinger, redactorul ziarului în limba germană.

Deși citat de câteva lucrări consacrate lui George Enescu, articolul *Ein rumänischer Mozart* nu s-a bucurat de o interpretare aprofundată și corectă, care să restituie date importante și reale ale evoluției muzicianului. În plus, au fost omise câteva paragrafe foarte importante pentru reconstituirea primei etape a devenirii viitorului muzician.



Ein rumänischer Mozart. In Wiener musikalischen Kreisen macht jetzt der 9-jährige Georges Enescu, einziger Sohn des Gutspächters Costache Enescu aus Cracalia bei Dorohoin, viel von sich reden und wird man wahrscheinlich bald, ja vielleicht sehr bald, eine Größe ersten Ranges auf dem Gebiete der Tonkunst emporsteigen sehen. Die Geschichte dieses kleingroßen Wunderkinds ist folgende: Schon im Alter von 6 Jahren fragte unser Held auf seiner kleinen Geige, die

er im eiterlichen Hause vorfand. Demum, und war im Staude den Hagenen, nach etmaligen Anhören eines Stückes, dasselbe perfekt nachzuspielen. Seine Eltern wurden auf das Talent ihres Kindes aufmerksam und veranlassten einen jungen Lehrer aus Dorohoin, der die Klavir lehrte, dem Knaben zweimal wöchentlich Unterricht zu erteilen. Das Kind machte anfangs in der Person seines Lehrers mehrmals einen Hagen vor sich zu haben und wunderte sich nicht wenig, denselben eine Portentala aufzutreten zu sehen. Doch nach acht Tagen war der Schüler, zum allgemeinen Staunen, nicht nur des Hagens, sondern auch des Lehrers, so vornehm, dass er dem Lehrer sogar schwer zu verstehen waren. Ehe 3 Monate verstrichen, spielte schon der Schüler bedeutend besser als sein Lehrer. So das dieser bedeutend besser als sein Lehrer. So die Eltern begaben sich mit Georges nach Sabin, um Professor Gaudella in dieser Hinsicht zu konsultieren. Dieser erkannte ob des gewaltigen Talentes und rief den Eltern ihren Sohn bei uns in's Konservatorium zu schicken, was auch geschah. Der jetzt 9-jährige Georges, dessen musikalische Ausbildung Professor Gaudella vom Wiener Konservatorium übernommen hat, ist der liebste des ganzen Wiener Konservatoriums, wo er keine Mosart genannt wird. Denn er beherrscht nicht nur Geige auf's wunderbarste, sondern besteht auch seine Force im Compagnieren, was er es schon weit geübt hat. Der Knabe weilt jetzt während der Ferien bei seinen Eltern in Cracalia und soll Professor Gaudella bei seiner Rückkehr nach Wien, dessen weitere musikalische Ausbildung übernehmen, um die sich sämtliche Professoren des Konservatoriums bewerben.

Extras din ziarul *Rumänischer Lloyd*, din 22 august 1890 - *Ein rumänischer Mozart*, pp. 2 – 3

¹ *Ibidem*.

Corelarea unor asemenea date cu unele afirmații ale acelor cercetători grăbiți, sau tributari ideologiei comuniste privind specificitatea muzicii românești, contribuie la stabilirea adevărului referitor la aserțiunile atribuite lui George Enescu privind muzica românească, publicate în 1912 și 1920. Aceste păreri atribuite lui Enescu necesită corelări cu altele, cum ar fi cele din 1924, când el însuși formula principala modalitate pentru convertirea melosului popular în creații de factură cultă: „Muzica populară nu poate fi transformată fără a-și pierde parfumul. Muzica populară nu poate decât să piardă prin transformare și această transformare e pentru mine un non-sens. Muzica populară se poate rapsodia, prin juxtapoziție, prin repetiție”¹.

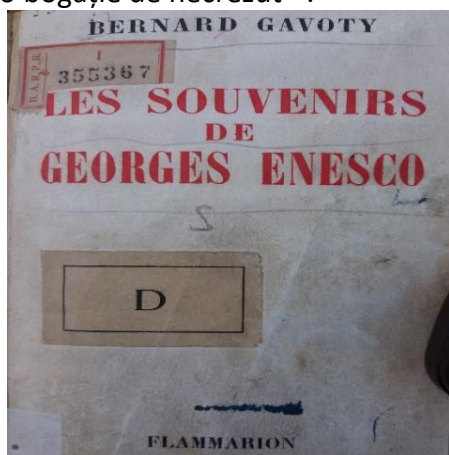
În 1937, când aserțiunilor despre muzica românească atribuite lui Enescu li s-a atribuit conotații politice denigratoare, Onisifor Ghibu preciza de la început că și-a „arătat fără nici-o rezervă neîncrederea în autenticitatea unor asemenea declarații”, precum cele din 1912 reluate în 1920, preluate de revizioniștii „maghiari de la Budapesta”. Aceștia „se folosesc în timpul din urmă de niște declarații ale d-sale cu privire la caracterul muzicii românești (...) că muzica românească nu există și că ce se întâlnește sub acest nume este pur și simplu o muzică împrumutată de la vecini: în Moldova de la ruși, în Muntenia de la turci, în Ardeal de la unguri”². Enescu răspunde categoric la aceste false considerații ce i-au fost atribuite: „Nu! N-am dat niciodată un asemenea interviu și dacă, de fapt, mi s-au atribuit astfel de declarații, ele privesc pe cel care le-a semnat și care se vede că nu mi-a înțeles deloc cuvintele ce am spus. Nu există muzică românească? Dar, pentru Dumnezeu, eu am dovedit printr-o serie de compoziții ale mele, nu numai că există o astfel de muzică, dar că eu o prețuiesc foarte mult și că am introdus-o în muzica cultă, apreciată acum și de străini. Am scris doar *Rapsodia română*, *Poema română* și acum de curând, o *Sonată «a la roumaine»*. În fața unor asemenea fapte, ce valoare pot să aibă niște cuvinte pe care mi le

¹ Massoff, Ioan – *George Enescu vorbește „Rampei”*; în: *Rampa*, București, An VIII, nr. 2111, 7 noiembrie 1924, p. 1

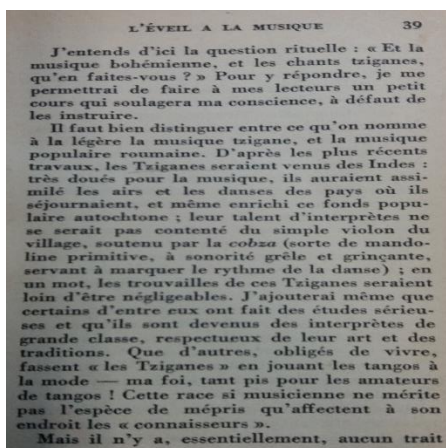
² Ghibu, Onisifor – *De vorbă cu maestrul George Enescu despre muzica românească*; în: *Universul*, București, An LIV, nr. 10, 11 ianuarie 1937, p. 13.

atribuie un interlocutor ocazional și pe care eu nici măcar nu le-am citit?¹

Muzicianul subliniază contrariul aserțiunilor ce i-au fost atribuite anterior: „țin să-ți mărturisesc că există o muzică românească una și indivizibilă (ipsissima verba!)² pe întreg teritoriul locuit de români”³. Asemenea „atribuiri” trebuie cântărite cu multă acribie și probitate profesională, deoarece au proliferat erori / exagerări, formulate de unii „cercetători” grăbiți sau mânați de prejudecăți determinate de imperativele ideologice de a proiecta descendența și apartenența muzicianului din/ la categoria „oamenilor din popor” și mai ales a lăutarilor. Însuși Enescu a simțit nevoia de a formula noi păreri, afirmând în amintirile consemnate de Bernard Gavoty: „Să nu se confunde muzica țigănească cu cea românească, rafinată la extrem și de o bogăție de necrezut”⁴.



Coperta cărții lui Bernard Gavoty –
Les souvenirs de Georges Enesco



Extras din *Les souvenirs de Georges Enesco*
referitor la muzica populară și cea țigănească

Într-un adevărat consens, folcloristul și porumbescologul Leca Morariu semnală faptul că lăutarii nu trebuie considerați reprezentanți ai folclorului, deoarece „adevăratul cântec popular e deci cântecul care-

¹ *Ibidem*.

² „Cu propriile vorbe”.

³ Ghibu, Onisifor – *Art. cit. loc cit.*

⁴ Gavoty, Bernard - *Les souvenirs de Georges Enesco*, (Paris), Flammarion, 1955, p. 40.

și spune aleanul în cine știe ce fund de codri și de munți, unde nici zbârnâitul lăutăresc nu pătrunde”¹.

Exagerările privind relațiile lui Enescu cu creația populară au fost sancționate încă din epoca formulării lor de Juarez Movilă, care pare a se lăsa ispitit de alte fantasme ce ajută înțelegerea problemei. El preia din ziarul *Luptătorul* date hazardate, ireale chiar, dacă ținem seama de adevărata copilărie a fiului Livenilor, proiectând imaginar o altă lume, de tipul: „Și dacă hăuleai cu flăcăiandrii prin codri și dacă te hârjoneai cu codancele bălane prin crânguri și meleaguri și dacă ascultai dus și înfrigorat baladele din gura moșnegilor țărani, nu pe *Ș-are măi*, ori acele pornografii lăutărești, țigănești pe care le-ai utilizat în *Poema simfonică română* ori în rapsodiile simfonice românești ai fi putut pătrunde deosebirea reală dintre muzica românească populară, mai exact poporană și nu popularizată, fabricată de țiganii noștri, scâlciată ori impregnată cu toată influența ungurească, slavă și chiar nemțească”².

Articolul vienez ne obligă dar ne și ajută să căutăm „îndrumătorii” micului muzician înainte de a accede în prestigioasa instituție muzicală de învățământ din Capitala Imperiului.

Pornim de la constatarea autorilor monumentalei monografii a muzicianului: „Enescu nu a amintit vreodată de Lae Chioru (...) ci dimpotrivă a indicat ca primi îndrumători muzicali pe tatăl său și pe alt vecin cu care a deprins notele muzicale, după ce fusese prezentat, la cinci ani, lui Eduard Caudella la Iași”³.

Ne atrage atenția și afirmația lui Juarez Movilă, cel care scria într-o prezentare din revista sa, *Curierul artelor*: „Tatăl său îi dete primele lecțiuni de vioară”⁴.

Mișu Zoller este amintit de însuși Enescu printre cei dintâi „îndrumători”, el fiind „un inginer vecin cu noi” care „m-a învățat primele noțiuni de scriitură muzicală, noțiuni foarte elementare, însă

¹ Morariu, Leca – *Părerii ale maestrului Enescu despre muzica noastră populară*; în: *Făt-Frumos*, Suceava, An II, nr. 2, martie–prier 1927, pp. 62 – 63.

² Movilă, Juarez – *Filarmonica „George Enescu” din Iași*; în: *Curierul artelor*, București, An V, nr. 16 – 17, 15 decembrie 1922 – 15 ianuarie 1923, p. 11.

³ Voicana, Mircea – *Anii de formare* - cap. 1, partea I..., p. 44.

⁴ M(ovilă), J(uez) – *Maestrul G. Enescu*; în: *Curierul artelor*, București, An III, nr. 1, 1 noiembrie 1919, p. 1.

datorită lor am putut să citesc și să scriu micile piese copilărești pe care trebuia să le descifrez și să le copiez”¹. Nu se poate estima cât adevăr conține afirmația unui cronicar anonim care scria în revista *Muzica* a anului 1921: „după trei, patru lecțiuni (Zoller – nota îmi aparține) își epuiză întreaga sa știință muzicală nemaivând ce arăta genialului copil”².

Articolul din gazeta transilvăneană preia principalele date din cea vieneză dar adaugă elemente noi, precizând că Zoller era „un tânăr(u) tehnic(u) din Dorohoi(u) care era măestru în violină” și urma „să dea copilului instrucția de două ori pe săptămână. Copilul(u) crezu la început(u) că instructorul său e iarăși un țigan(u) și se miră mult(u) când îl văzu că-i scrie o scală de note. Dar după opt(u) zile copilul(u) spre uimirea tuturor(u) nu numai știa citi notele, dar scria deja și acorduri pe care chiar instructorul le pricepea greu. Mai înainte să fi trecut trei luni elevul cânta la pian mult(u) mai bine decât(u) instructorul său, așa că acesta împărtășii lucrul(u) tatălui copilului se-nțelege că nici instrucția nu i-a mai dat(u)”³.

Unu Mozart român.
In cercurile musicale din Viena, spune „Rom. Lloyd”, se vorbește acum multă despre băiatul de 9 ani George Enescu, unicul fiu ală arendașului Costache Enescu din Cracalia lângă Dorohoi, și e probabil, că în curând, ba chiar foarte curând îl vom vedea ca artistă de primula gradă pe terământul muzicii. Istoria acestui micu, dăr minunată copilă, e următoarea:
Iacă în vârsta de 6 ani scriștia eroul nostru pe mica sa lăută, ce o găsi în casa părintescă, și era în stare să cânte perfectă cântecule Țiganilor lăutari, după o singură auzire. Părinții fură făcuți atenți asupra talentului copilului loră și angagiară pe ună tinăru tehnică din Dorohoiu, care era măestru în violină, să dea copilului instrucția de două-ori pe săptămână. Copilulă credu la început, că instructorul său e erăși ună Țigană și se miră multă, când îlă vedu că i scrie o scală de note. Dăr după optă zile copilulă, spre uimirea tuturoră, nu numai știa citi notele, dăr scria deja și acorduri, pe care chiar instructorulă le pricepea greu. Mai înainte

lului loră și angagiară pe ună tinăru tehnică din Dorohoiu, care era măestru în violină, să dea copilului instrucția de două-ori pe săptămână. Copilulă credu la început, că instructorul său e erăși ună Țigană și se miră multă, când îlă vedu că i scrie o scală de note. Dăr după optă zile copilulă, spre uimirea tuturoră, nu numai știa citi notele, dăr scria deja și acorduri, pe care chiar instructorulă le pricepea greu. Mai înainte d'a trece trei luni, școlarulă cânta multă mai bine decâtă instructorulă său, așa că acesta împărtăși lucrulă tatălui copilului și se-nțelege, că nici instrucția nu i-a mai dată. Părinții se duseră cu George la Iași, ca să consulte în astă privință pe profesorulă Caudella. Acesta se minună de puterniculă talentă ală copilului și sfătui pe părinți să trimetă pe fiulul loră la conservatorulă din Viena.

Decupaje din articolul *Un Mozart român* din *Gazeta Transilvaniei*, 15 (27) august 1890

Nici articolul vienez și nici amintirile muzicianului nu amintesc prezența lăutarilor în etapa formării sale, bănuiala că Zoller ar fi fost „tot un țigan” - din articolul vienez - întărind presupunerea că nu a beneficiat de „învățătura lăutarilor”, presupunerea falsă făcând carieră.

¹ Gavoty, Bernard – *Amintirile lui George Enescu...*, 1982, p. 29.

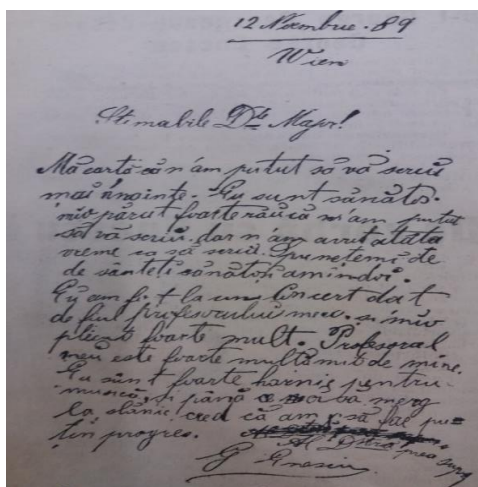
² Alfa – *George Enescu Note biografice*; în: *Muzica*, București, An III, nr. 5 – 6, mai – iunie 1921 (număr închinat lui George Enescu), p. 98.

³ *Un Mozart român(u)*; în: *Gazeta Transilvaniei*, Brașov, nr. 183, 15 (27) august 1890, pag. 3.

Inginerului dorohoian se adaugă „avocatul D. Atanasiu din Dorohoi și alții”, printre acești „și alții” găsindu-se soții Buchenthal, profesori de pian ai micului George, posesori ai unei moșii la Dumeni – Dorohoi, unde probabil aveau și un pian, la care, poate, avea acces și copilul dornic de un instrument complex, așa cum reiese din cele două epistole pe care le adresa fiecăruia, la 26 decembrie 1888, de la Viena. Pe pianista din locurile natale o întreba: „Sărut mâna Madam Buchenthal, Cu cine mai cânt’ mata la piano? De când m-am dus eu”. Domnului Buchenthal îi scria: „Tare mi(-i) dor să vă văd”¹.

Printre mentorii copilului muzician se numără și plutonierul major Mindrighin, comandantul fanfarei Regimentului 8 Dorohoi, cu care comunică de la Viena și de la care se pare că a auzit valsul *Valurile Dunării*, cântat apoi de copil, cu un singur deget, cum singur își amintește: „Într-o zi i-am cântat tatălui meu, cu un deget pe coarda *re*, celebrul vals al lui Ivanovici”².

S-au păstrat din scrisoarea datată 12 noiembrie 1889, adresată unui «coleg de breaslă» - cum îl numește Mircea Voicana - plutonierul major Mindrighin din Dorohoi - datele despre pregătirea concertului de la Slănic Moldova și informația că „profesorul meu este foarte mulțumit de mine”³.



Scrisoarea lui George Enescu către Mindrighin; publicată în *Muzica*, mai - iunie 1921

¹ Enescu, George – *Scrisori*, Ediție critică de Viorel Cosma, vol. I, București, Editura muzicală, 1974, p. 26.

² Gavoty, Bernard – *Amintirile lui George Enescu...*, 1982, p. 28

³ Voicana, Mircea et alii – *George Enescu monografie*, vol. I ... , p. 80.

La 9 ani, la Viena, viitorul muzician moldovean este încredințat profesorului Bachrich de la Conservatorul Capitalei Imperiului austriac. Articolul din gazeta vieneză scrie că micul violonist „stăpânește, nu doar vioara în chip minunat, dar își adună puterile pentru acompaniere, unde a ajuns chiar departe. Băiatul rămâne în timpul vacanței la părinți, la Cracalia și după întoarcerea la Viena, profesorul Helmesberger avea să preia în continuare formația sa muzicală pe care o urmăresc profesorii Conservatorului”¹.

Despre profesorul Bachrich ne dă detalii Caudella, care l-a văzut la Viena și „era și el încântat de talentul noului său elev”².

Sintagma, onorantă pentru tânărul violonist dar și pentru muzica românească, este preluată de *Gazeta Transilvaniei*, în care apare articolul anonim, intitulat chiar *Un Mozart român*. Citez din acest articol: „În cercurile musicale din Viena spune *Rum(änischer) Lloyd* se vorbește acum mult despre băiatul(u) de 9 ani, George Enescu (...) și e probabil că, în curând, ba chiar foarte curând îl vom vedea ca artist de primul grad pe tărâmul muzicii”³.

Peste patru ani sintagma „un Mozart român” va fi reluată, probabil, de George Coșbuc, semnatarul materialelor rubricii intitulată *Fel de fel* a revistei *Vatra*. În cele două numere ale *Vetrei* din luna martie apar fragmente din romanul lui Slavici – *Mara*. În numărul 5 se descria drumul ascendent al viitorului artist în vârstă doar de 13 ani, care „a pus în uimire pe artiștii din Viena prin extraordinarul său talent muzical. Gazetele vieneze spun că acest copil are un talent tehnic cum rar s-a pomenit și cunoaște toate misteriiile virtuosității moderne” anunțând concertul de la Ateneu susținut de micul violonist cu profesorul Helmesberger⁴.

¹ Fragment din traducerea în limba română a articolului *Ein rumänischer Mozart (Un Mozart român)*; în: *Rumänischer Lloyd (Lordul român)*, București, VIII Jahrgang, nr. 1082, 21 august 1890. p. 3, realizată de distinsa doamnă cercetătoare, Elena Niculescu; îi exprim și pe această cale mulțumirile mele pentru ajutorul acordat, traducerea în limba română, din care am citat și mai sus.

² Caudella, Eduard - *Progresul muzicii și al teatrului la noi* (continuare); în: *Arta română*. Iași, An III, nr. 8, octombrie 1910, p. 129.

³ *Un Mozart român(u)*; în: *Gazeta Transilvaniei*, Brașov, nr. 183..., p. 3.

⁴ *Fel de fel. Cronică. George Enescu*; în: *Vatra*, An I, nr. 5, martie 1894, p. 155.

În numărul următor al revistei apare ceea ce s-ar putea numi un extras din cronică recitalului bucureștean: „Micul violonist Enescu, absolvent laureat al Conservatorului din Viena (...) a dat un concert la Ateneu, întovărășit de profesorul său din Viena, Helmesberger”. Deja i se prezicea pe baza veștilor din gazetele vieneze, că „va deveni cel mai bun cântăreț pe vioară în Europa”¹.



Extrase din ziarul *Vatra* cu detaliul concertului lui Enescu la Viena

Principalele date ale notiței par a proveni din cronică lui Constantin Cordoneanu.

Dintre cadourile primite de muzicianul în devenire, Enescu, de la regina României el însuși amintește cu o adevărată mândrie „colecția de șaiszeci de volume a operei lui Johann Sebastian Bach (...) Păstrez aceste lucrări în casa mea de la Dorohoi (...) Regina m-a adoptat sufletește, când s-a înapoiat din Germania, în 1898, după o îndelungată absență. Mi se cântase la Paris, *Poema Română*, iar principesa Elena Alexandru Bibescu (...) fiica fostului prim – ministru (...) îi scrisese despre mine (...) Când am isprăvit de compus *Poema Română*, ea m-a prezentat lui Colonne, care mi-a dirijat-o când aveam șaisprezece ani și jumătate”².

În 1894, George Enescu împlinea 13 ani, când se înregistrează următoarea recunoaștere a lansării internaționale a violonistului, pe care o datorăm lui Constantin Cordoneanu, muzicologul ce prelungeste ecourile succeselor micului violonist român atunci vienez. Sunt ecouri întârziate ale mai vechilor articole: *Un Mozart român*, varianta din 21 august 1890, în limba germană³ și cea din *Gazeta Transilvaniei* din 15/

¹ *Fel de fel. Artă, Musică, Teatru. Concertul Enescu*; în: *Vatra*, An I, nr. 6, martie 1894, p. 190.

² Hodoroabă, N. – *Cu prilejul concertului George Enescu*; în: *Opinia*, Iași, An XXIII, nr. 5939, 12 martie 1927, p. 1.

³ *Ein rumänischer Mozart (Un Mozart român)*, *Art. cit.* pp. 2 - 3.

27 august 1890¹, care merită mai multă atenție deoarece înlesnesc urmărirea în continuare a ascensiunii viitorului artist român, reflectată în revista de specialitate pe care a fondat-o și pe care o gestiona - *România musicală*.

Este anunțată descinderea profesorului Helmesberger la București însoțindu-l pe discipolul său. Probabil de la însuși Enescu, un gazetar ieșean, rămas anonim, obținuse informația că „ori de câte ori Helmesberger avea de repetat vreo partitură lua veșnic lângă dânsul pe micul Enescu care-i întorcea foile”². Maximilian Costin remarca descendența din școala vieneză a genialului copil din Livenii Dorohoiului, dar îmbinată cu cea franceză: „Puternica individualitate a acestui maestru, întinsa sa cultură muzicală și studiile de specializare începute la Viena cu Hellmesberger și continuate la Paris cu Marsick, împiedică de a-l alipi numai uneia din școlile vioarei”³.

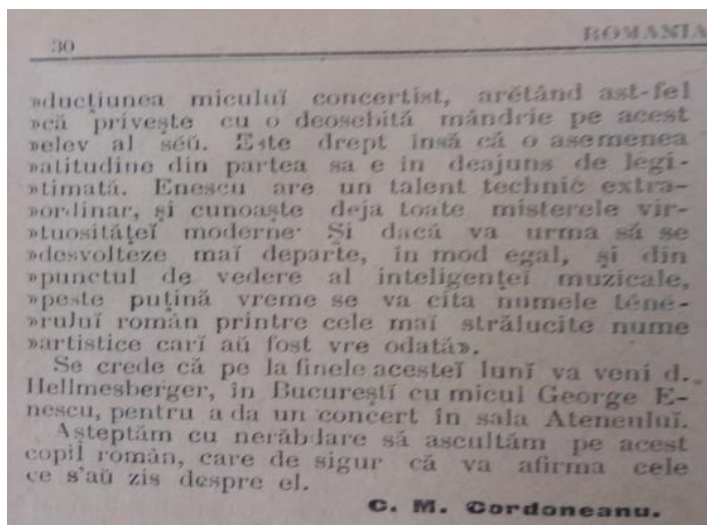
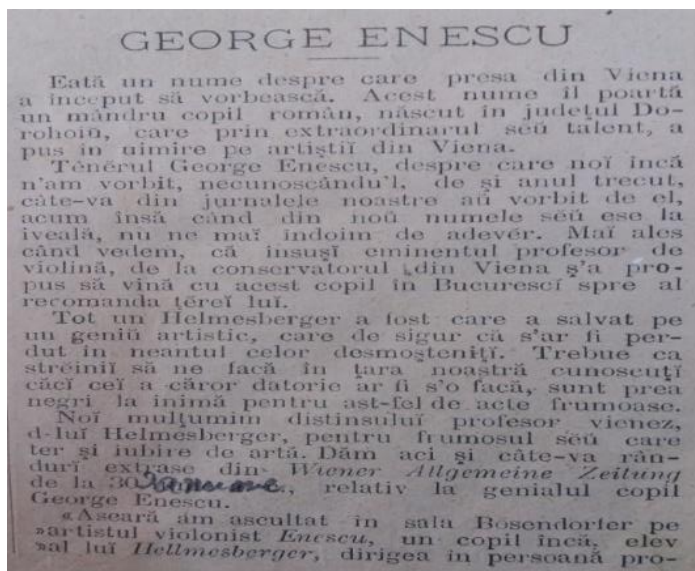
Cronica lui Cordoneanu debuta cu exclamația: „Iată un nume despre care presa din Viena a început să vorbească. Acest nume îl poartă un mândru copil român, născut în județul Dorohoi(u), care prin extraordinarul său talent, a pus în uimire pe artiștii din Viena. Tânărul George Enescu, despre care noi încă n-am vorbit, necunoscându-l, deși anul trecut câteva din jurnalele noastre au vorbit de el, acum însă, când din nou numele său (i)ese la iveală, nu ne mai îndoim de adevăr. Mai ales când vedem că însuși eminentul profesor de violină, de la Conservatorul din Viena și-a propus să vină cu acest copil în București spre a-l recomanda țării lui. Tot un Helmesberger a fost (cel) care a salvat un geniu artistic, care desigur că s-ar fi pierdut în neantul celor dezmoșteniți. Trebuie ca străinii să ne facă în țara noastră cunoscuți, căci cei a căror datorie ar fi să facă, sunt prea negri la inimă pentru astfel de acte frumoase. Noi mulțumim distinsului profesor vienez, D-lui Helmesberger, pentru frumosul său caracter și iubire de artă”⁴.

¹ *Un Mozart român(u)*; în: *Gazeta Transilvaniei - Art. cit., loc cit.*

² Cronicar – *Maestrul George Enescu geniul nostru muzical*; în: *Opinia*, Iași, An XXXIV, nr. 9194, 25 noiembrie 1937, p. 2.

³ Costin, Maximilian – *Vioristul Enescu*; în: *George Enescu, Date critice și biografice adunate de Maximilian Costin*, Timișoara, Colecția Biblioteca muzicală, 1925, p. 36.

⁴ Cordoneanu, C. M. – *George Enescu*; în: *România musicală*, București, An V, 15 februarie 1894, p. 29.



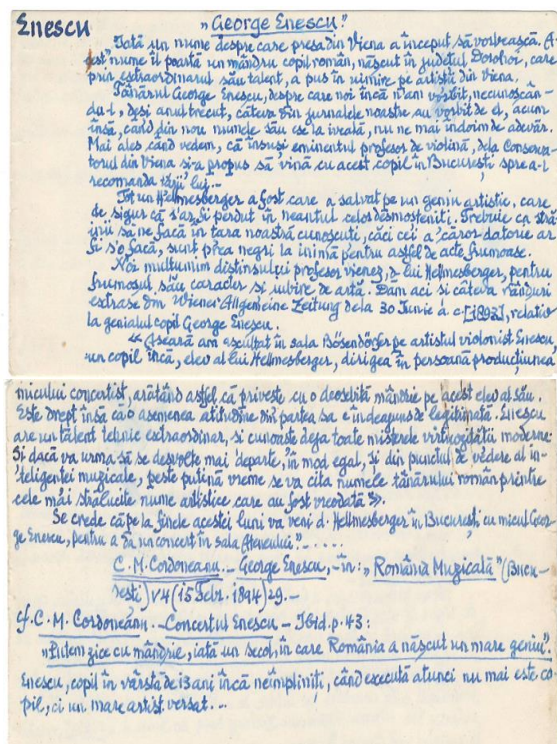
Articolul criticului C. M. Cordoneanu din *România musicală* 1894

Autorul articolului continuă cu citarea câtorva rânduri extrase din *Wiener Allgemeine Zeitung* din 30 iunie a. c. (1893)¹, „relativ la genialul copil George Enescu: «Aseară am ascultat în sala Bösendorfer pe artistul

¹ Pe exemplarul publicației aflat în Biblioteca Academiei Române cineva a corectat peste denumirea lunii iunie: ianuarie.

violonist Enescu, un copil încă, elev al lui Helmesberger, dirija în persoană producțiunea micului concertist, arătând astfel că privește cu o deosebită mândrie pe acest elev al său. Este drept însă că o asemenea atitudine din partea sa e îndeajuns de legitimă. Enescu are un talent tehnic extraordinar și cunoaște deja toate misterele virtuozității moderne. Și dacă va urma să se dezvolte mai departe, în mod egal și din punctul de vedere al inteligenței muzicale, peste puțină vreme se va cita numele tânărului român printre cele mai strălucite nume artistice care au fost vreodată». Se crede că pe la finele acestei luni va veni d. Helmesberger în București cu micul George Enescu, pentru a da un concert în sala Ateneului”¹.

Textul a atras și atenția eminentului muzicolog George Breazu care i-a immortalizat profilul în fișele olografe nr. 582 a și b, dar a scăpat pedantului lexicograf Viorel Cosma.



Fișa 582a și b scrise de George Breazu

¹ Cordoneanu, C. M. – *George Enescu; în: România musicală...*, pp. 29 - 30.

În numărul din 1 martie 1894 al revistei *România musicală* sunt anunțate recitalurile lui Pablo Sarasate (pe 10 martie) și George Enescu (pe 8 martie) 1894. „Concertul marelui virtuos la violină, Enescu, va avea loc marți, la 8 martie a. c.”¹, acompaniatorul violonistului fiind însuși Joseph Hellmesberger – junior, profesorul de vioară de la Viena.

Și în cronică recitalului din primăvara anului 1894 se face trimitere la viitorul violonistului: „Dacă succesele strălucitoare îl vor face prea mult să se creadă că copilul său poate să iasă de sub tutela marilor profesori, atunci geniul copilului va sta pe loc. Dacă, însă, îl va ține pe lângă eminentul său profesor, d. Hellmesberger, încă cel puțin 2 – 3 ani, în care timp să studieze armonia, contrapunctul, compoziție și istoria muzicii, atunci prevedem că Enescu copilul va fi cel mai mare violonist din lume. Și chiar după plecarea din Viena încă trebuie să se alipească cel puțin un an pe lângă marele profesor Ioachim și un an la Paris și în urmă poate merge cu strălucire oriunde îi va plăcea”².

Detaliile cronicii lui Cordoneanu întăresc caracterul de eveniment al recitalului din primăvara anului 1894: „Așteptările noastre au fost încoronate de o mare surprindere foarte plăcută. Toată lumea, ca și noi prevedeam că micul Enescu se distinge de alți elevi, în vârsta sa, însă ceea ce ne-a fost mirarea, sau mai bine zis uimirea când am auzit pe acest tezaur al geniului! Aveam în fața ochilor un copil, dar am auzit pe un virtuos fenomenal. Nici cea mai mică comparațiune în succesiunea ideilor înainte de a-l auzi cu cele care ni s-au înfipt cu putere în timpul și după ce am auzit pe micul Enescu, Enescu copil în vârstă de 13 ani, încă neîmpliniți, când execută atunci nu mai este copil, ci un mare artist versat, într-o execuțiune brilantă”³. Aceasta constă în: „ton mare, miraculos de mare, tehnică superioară, modul de a expune de un stil și nobleță deosebită, toate delicatețele, secretele artistice ale violinei, Enescu le cunoaște deja în perfecțiune. Nuanțele delicate le exprimă în fiecare piesă, după caracterul ei. Triluri și staccate foarte frumoase, iar tonul, repet, că e impunător, mi-a rămas încă ca o imagine, pare că îl tot aud încă”⁴.

¹ *Una alta*; în: *România musicală*, București, An V, nr. 5, 1 martie 1894, p. 40.

² Cordoneanu, C. M. - *Concertul Enescu*; în *România musicală*, București, An V, nr. 6, 15 martie 1894, pp. 43 - 44.

³ *Idem*, p. 43.

⁴ *Ibidem*.

Concertul Enescu

Așteptările noastre au fost încoronate de o mare surprindere foarte plăcută. Toată lumea, ea și noi prevedeam că micul Enescu se des-tinge de alți elevi, în vîrstă sa, însă care ne a fost mirarea, sau mai bine zis umirea, când am auzit pe acest tesar al genului Aveam în fața ochilor un copil, dar am auzit pe un virtos fenomenal. Nici cea mai mică comparație în succesiunea ideilor înainte de al auzi, cu cele pe care ni s'au înfîpt cu putere, în timpul și dupe ce am auzit pe micul Enescu. Enescu copil în vîrstă de 13 ani, încă neîmplinți, când esență atunci nu mai este copil, ci un mare artist versat, într-o execuție brîntă. Ton mare, miraculos de mare, tehnica superioară, modul de a espune, de un stil și nobletă deosebită; toate delicatetele, secretele artistice a le violi-neci, Enescu le cunoaște deja în perfecțiune. Nuansete delicate le exprimă în fie-care piesă dupe caracterul ei. Trilari și stacate forte fru-moase, iar tonul repet, că e impunător mi-a rămas încă ca o imagine, pare că îl tot aud încă.

Putem zice cu mîndrie, că un secol, în care România a născut un mare geniu.

D-sora Elena Livezeanu, o distinsă pianistă, a dat concertul său micului Enescu. D-sora Livezeanu este o virtuoasă executantă. Grelele piese

de Chopin, Schubert-Liszt și Hans Schmitt, le a executat prea bine. Nuansă și elegență deosebită.

Acum mai am de dîs câte-va cuvinte la a-dresa părintelui micului Enescu: Dacă succesele strălucitoare il va face prea mult să se creadă că copilul său poate să iasă de sub tutela mari-lor profesori, atunci geniul copilului va sta pe loc. Dacă, însă, il va ține pe lîngă eminentul său profesor, d. Helmesberger, încă cel puțin 2-3 ani, în care timp să studieze armonia, con-trapunctul, compoziția și istoria muzicii, atunci prevedem că Enescu copilul va fi cel mai mare violonist din lume. Și chiar dupe plecarea din Viena, încă trebuie să se alipească cel puțin un an pe lîngă marele profesor Ióchim și un an la Paris și în urmă poate merge cu strălucire ori unde 'i va plăcea.

C. M. Cordoneanu

Concertul Enescu— articol de C. M. Cordoneanu din *România musicală*, 1894

O primă concluzie a lui Cordoneanu: „Putem zice cu mîndrie, iată un secol în care România a născut un mare geniu¹, text reținut și în fișele citate ale lui George Breazu.

Anul 1898 înregistrează o adevărată explozie de articole elogioase reflectând personalitatea artistică a autorului *Poemei române*. Cercetătoarele de la Muzeul Național „George Enescu” au depistat numai în arhiva instituției 44 de cronici și 19 anunțuri ale evenimentului, incluse în creștomafia publicată în 2009².

Se impune atenției entuziasmul oamenilor de cultură români care semnalau caracterul de eveniment național și european al lansării *Poemei române* în anul 1898, momentul de înscriere a unui opus românesc în palmaresul european și punct de referință al istoriei muzicii românești.

Reprezentanți ai culturii române au în vedere ambele prime audiții ale *Poemei*: de la Paris și de la București. Ba, vom vedea că s-a înregistrat și o a treia primă audiție, sui-generis, necunoscută enescologiei, pînă acum, la Iași, lucrarea fiind prezentată frunțașilor

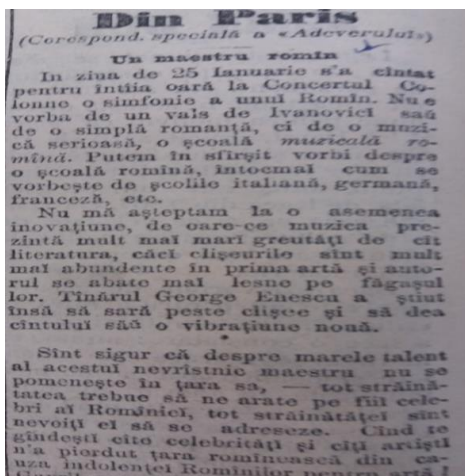
¹ *Ibidem*.

² Sârbu, Camelia Anca - *George Enescu în presa de limbă franceză și română (1895 – 1911)*; în: Muzeul Național George Enescu; Popa, Florinela și Sârbu Camelia Anca – *Documente din Arhiva M. N. G. E. Articole de presă despre George Enescu*, vol. I (1895 – 1909), București, Editura muzicală, 2009, p. 15.

vieții muzicale din Capitala Moldovei într-o „reducție” pentru pian, în interpretarea autorului.

Pretinsele „controverse” privind data premierei absolute a *Poemei române* la Paris, sunt generate de cei ce nu știu că la acea vreme unele ziare înscrisau data apariției, după stilul vechi, altele după cel nou existând și cazuri ce notau ambele date.

În corespondența de la Paris, Stan Golestan care semna și Goleșteanu, critic muzical la revista pariziană *Figaro*, dar și corespondent special al ziarului bucureștean, *Adevărul*, nota că „în ziua de 25 ianuarie s-a cântat pentru întâia oară la concertul *Colonne* o simfonie a unui român”¹. Precizând că nu este vorba despre o lucrare muzicală simplă („un vals de Ivanovici sau de o simplă romanță”²), criticul aprecia că „putem în sfârșit vorbi despre o școală română, întocmai cum se vorbește de școlile italiană, germană, franceză etc. Nu mă așteptam la o asemenea inovațiune, deoarece muzica prezintă mult mai mari greutăți decât literatura, căci clișeurile sunt mult mai abundente în prima artă și autorul se abate mai lesne pe făgașul lor. Tânărul George Enescu a știut însă să sară peste clișee și să dea cântului său o vibrațiune nouă”³.



Decupaj din corespondența din Paris - *Un maestru român* - publicată în *Adevărul*

¹ Goleșteanu, S(tan) – *Din Paris (corespond. specială a Adevărului)*. *Un maestru român*; în: *Adevărul*, București, An XI, nr. 3076, 4 februarie 1898, p. 3.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

Într-o următoare scrisoare, din 1912, același Stan Golestan îl va asemăna pe Enescu cu Franz Liszt, prezicând că muzicianul român vrea să-și asocieze toată țara pentru susținerea „unei inițiative magnifice, aceea a creării unui premiu de compoziție destinat să ajute tinerii artiști din România”¹, referindu-se la inițierea de către muzicianul român a premiului de compoziție ce-i purta numele și pe care-l va susține din fonduri proprii până la autoexilarea sa.

Atrage atenția și faptul că „pentru prima oară se vede numele d-lui Enescu pe programul unuia din cele mai mari concerte din Paris”, numele său alăturându-se pe afișul manifestării, celui al lui Robert Schumann (cu *Sinfonia în Si bemol major*), Camille Saint – Saëns (cu *Concertul pentru violoncel*) și Richard Wagner (al III – lea act din *Siegfried*).

Stan Golestan găsește apropieri de conținut între *Poema română* și simfonia beethoveniană, *Pastorala*: „Fenomenul acesta al naturei a fost atât de bine orchestrat, că muzica ar fi putut fi iscălită nu numai de George Enescu, dar chiar de un Beethoven. Îmi părea că aud o parte din *Sinfonia no. 6 Pastorala* a maestrului Beethoven”². Cronicarul semnala noutatea lucrării românești: „Furtuna trece... liniștea își reia din nou stăpânirea... cocoșul cântă anunțând revărsatul zorilor... soarele răsare... ziua apare... clopotele reîncep să sune cu veselie... flăcăii și fetele se adună..., se strâng în jurul unei hore, după care se succede o sărbă”³.

Cronica lui Golestan marchează deschiderea ziarului spre fenomenul muzical românesc, în luna următoare *Adevărul* găzduind o adevărată panoramă a muzicii naționale, în care apar muzicienii români ai epocii: Alexandru Flechtenmacher, Eduard Wachmann, Gavriil Musicescu, Dimitrie Dinicu, George Ștephănescu, Constantin Dimitrescu, dar și ieșenii Eduard Caudella și Pietro Mezzetti, un loc aparte fiind rezervat lui George Enescu⁴.

¹ Golestan, Stan – *Lettre de Paris – La musique roumaine en France- Les triomphes de George Enesco, le compositeur, le violoniste, le pianiste et le chef d’orchestre - La popularité de Carmen Sylva* ; în: *L’Indépendance Roumaine*, Bucarest, 36-e Année, nr. 11.017, 11/ 24 Janvier 1912, p. 2; („une initiative magnifique, celle de la création d’un prix de composition destiné à aider les jeunes artistes de Roumanie).

² Goleșteanu, S(tan) – *Din Paris Un maestru român; art, cit., loc cit.*

³ *Ibidem.*

⁴ *Capriccio – Galeria noastră muzicală*; în: *Adevărul*, București, An XI, nr. 3123, 28 martie 1898, pp. 1 și 4.



Decupaj din ziarul *Adevărul* din 28 martie 1898,
cu figura lui Enescu și Wachmann

Tânărul cronicar semnalează nedreptatea dintre recunoașterea unor valori artistice în străinătate și întârzierea acesteia în țara de unde provin autorii: „Sunt sigur că despre marele talent al acestui nevârstnic maestru nu se pomenește în țara sa – tot străinătatea trebuie să ne arate pe fiii celebri ai României, tot străinătății sunt nevoiți ei să se adreseze”¹. Și reproșul, care poate avea în vedere chiar propria situație (mai vârstnic decât Enescu cu 6 ani, Golestan era stabilit de tânăr la Paris), pare a fi foarte actuală: „Când te gândești câte celebrități și câți artiști n-a pierdut țara românească din cauza indolenței românilor pentru artă!”².

Stan Golestan va relua prezentarea *Poemei române* în revista lui Constantin Cordoneanu³ și va proiecta cele patru direcții ale afirmării europene a autorului: compozitor, violonist, pianist și dirijor, direcții dezvoltate în 1910⁴.

¹ Goleșteanu, S(tan) – *Din Paris - Un maestru român*; Art. cit., loc cit.

² *Idem*, p. 2.

³ Goleșteanu, S(tan) – *Pastorale – Fantaisie, poem simfonică de G. Enescu*; în: *România musicală*, București, An X, nr. 5, 1-13 martie 1899.

⁴ Golestan, Stan – *Lettre de Paris. La musique roumaine en France. Les triomphes de Georges Enesco, le compositeur, le violoniste, le pianiste et le chef d'orchestre...*; în: *L'Indépendance Roumaine*, Bucarest, 34-e Année, série V, nr. 10.657, 11(24) Decémbrie 1910, p. 2.

O altă cronică din Paris surprinde starea emoțională provocată de momentul intonării de către orchestră a *Imnului regal (Trăiască regele...)*: „Când orchestra a atacat primele măsuri un fior de plăcere mi-a trecut prin corp. Din momentul de față suntem și noi cunoscuți pe terenul musical și putem zice că intrăm în *concertul european* în adevăratul înțeles al cuvântului (sublinierea autorului) grație unui copil, însă un copil genial”¹.

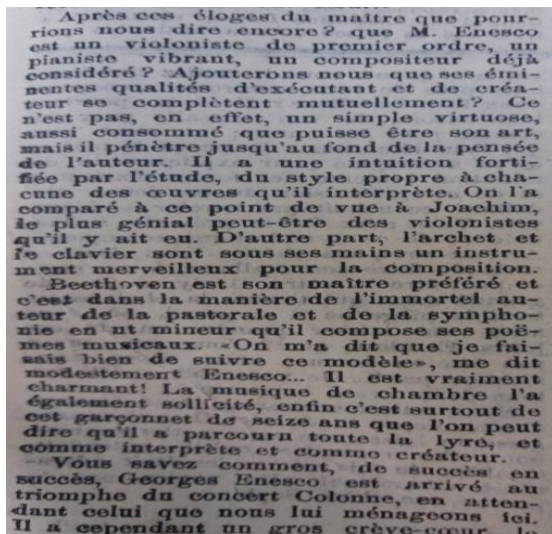
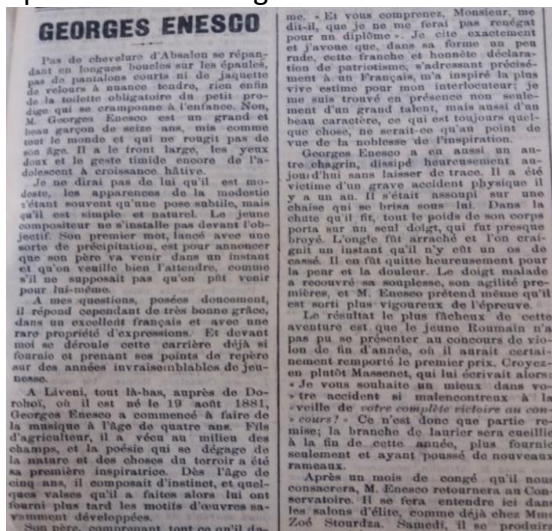
Criticul ce se ascunde sub pseudonimul Diogène pornește în articolul său, în limba franceză, dar publicat la București, de la o prezentare succintă a muzicianului de numai 17 ani, amintind că profesorul său, Jules Massenet, s-a pensionat, dar a continuat să se ocupe de George Enescu: „Mais le célèbre compositeur ne perdit pas pour cela de vue son ancien élève préféré. Il est resté en correspondance avec lui, avec son père, et ne lui ménage pas des compliments mérités: «Cher ami, lui écrit-il une fois, j’ai parlé à M. Heugel de votre concert et de vous – de vous la plus chaleureuse admiration». C’est Massenet lui-même qui souligne ces derniers mots. Mais dans une lettre adressée au père du jeune Roumain, il insiste encore plus et voici dans quels terme déborde son enthousiasme: «Votre fils est une nature exceptionnelle - C’est bien l’organisation musicale la plus intéressante qui soit»². Epistola întărește previziunea devenirii viitorului mare muzician; „Votre fils vous fera honneur, ainsi qu’à notre art et à son pays” și articolul punctează cele trei domenii de afirmare a tânărului: „M. Enesco est un violoniste de premier ordre, une pianiste vibrant, un compositeur déjà considéré”³, remarcând

¹ P. - *Corespondențe, Paris, Luni, 7 februarie 1898*; în: *România musicală*, Bucuresci, An IX, nr. 4, 15 februarie 1898, p. 34.

² Diogène – *Georges Enesco*; în: *L’Indépendance Roumaine*, Bucarest, 22-e Année, série 5, nr. 6374, 26 Février (10 Mars) 1898, p.1 („Dar celebrul compozitor nu-l pierde din vedere pe vechiul său elev preferat. El a rămas în legătură cu el, cu tatăl său și nu uită complimentele meritate. «Dragul meu, îi scria odată, eu am vorbit cu M. Heugel despre concertul vostru și despre voi, despre voi cu cea mai caldă admirație. Însuși Massenet a subliniat ultimele cuvinte. Dar într-o scrisoare adresată tatălui tânărului român, el insistă încă o dată și iată în ce cuvinte debordează entuziasmul său: «Fiul Dumneavoastră este o natură excepțională. E cea mai interesantă organizare muzicală posibilă (...) Fiul Dumneavoastră va face mare cinste dumneavoastră cât și artei noastre și țării lui...”

³ *Ibidem*.

complementaritatea acestora. Articolul face referiri la succesele repetate raportate la Paris și se află în așteptarea triumfului concertului *Colonne*, organizat aici: „Vous savez comment, de succès en succès, Georges Enesco est arrivé au triomphe du concert Colonne, en attendant celui que nous lui ménageons ici”¹.

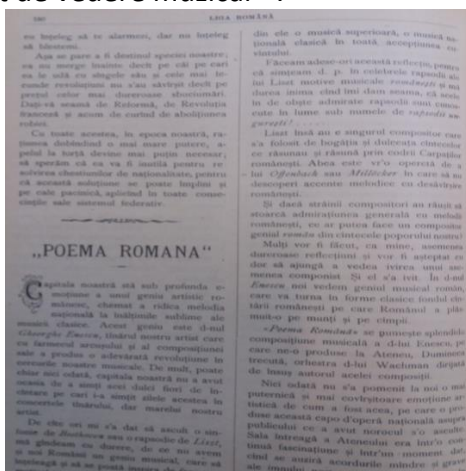


Fragmente din articolul semnat Diogène, în limba franceză, logiind afirmarea lui Enescu

¹ Ibidem.

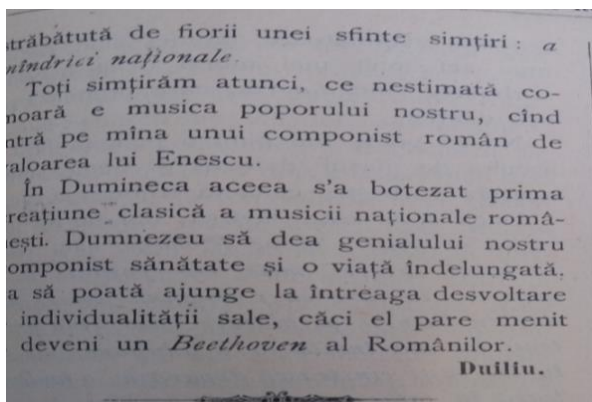
Același critic anonim încă, dar cu siguranță român - judecând după opțiunea sa, între variantele: a se întoarce acasă sau a rămâne în străinătate - va reveni peste cinci ani asupra devenirii tânărului muzician: „În timp ce atâția alți români, artiști, dotați în chip fericit, și-au părăsit țara fără să se mai gândească la reîntoarcere, mergând până la a-și desfigura numele ca și cum ar fi jenați de originea lor, George Enescu rămâne român din cap până în picioare și ideea naționalității revine ca un leitmotiv în tot ceea ce spune, cântă și scrie. El simte nevoia constantă de a pune piciorul pe pământul natal, ca pentru a-și câștiga forțele”¹.

În anul prezentării bucureștene a *Poemei române* criticul muzical și teatral, Emil Fagure, anticipa devenirea interpretativă și creatoare a tânărului muzician român: „e un artist remarcabil la vioară, dar am credința că violonistul va fi covârșit de compozitor”. *Poema română* „e lucrarea unui talent care îndreptățește mari speranțe și ca atare trebuie judecată din punct de vedere muzical”².



¹ Diogène – *Georges Enesco*; în: *L'Indépendance Roumaine*, Bucarest, 27 Année, nr. 8065, 18 Février /3 Mars) 1903, p.2. („tandis que tant d'autres Roumains, artistes heureusement doués ont quitté leurs pays sans esprit de retour, allant jusqu'à défigurer leurs noms, comme s'ils étaient embarrassés de leur origine, George Enesco reste roumain de la tête aux pieds et l'idée de sa nationalité revient comme un leitmotiv dans tout ce qu'il dit, joue et écrit. Il éprouve le besoin constant de mettre le pied sur la sol natal, comme pour y reprendre des forces” ; Am preluat traducerea în limbă română după Voicana, Mircea et alii– *George Enescu* monografie, vol. I, Editura Academiei, 1971, p. 275.

² F(agure), E. D. – *Teatru Muzică Enescu*; în: *Adevărul*, București, An XI, nr. 3103, 3 martie 1898, p. 3.



Fragmente din articolul lui Duiliu Zamfirescu despre *Poema Română*

Duiliu Zamfirescu, cel care a scris că Enescu produsese „o adevărată revoluție în cercurile noastre muzicale”¹, vedea în el pe muzicianul „chemat a ridica melodia națională la înălțimile sublime ale muzicii clasice”².

Și adăuga autorul ciclului *Comăneștenilor*: „De câte ori mi s-a dat să ascult o simfonie de Beethoven, sau o rapsodie de Liszt - mă gândeam cu durere, de ce nu avem și noi românii un geniu muzical care să înțeleagă și să se poată inspira de farmecul motivelor noastre populare și să ne creeze din ele o muzică superioară, o muzică națională clasică în toată accepțiunea cuvântului (...) În d-nul Enescu noi vedem geniul musical român, care va turna în forme clasice fondul cântării românești pe care românul a plăsmuit-o pe munți și pe câmpii”³. În *Poema Română* scriitorul vede o „capodoperă națională” care a produs cea mai „puternică și mai covârșitoare emoțiune artistică” înregistrată până la acea dată⁴.

Scriitorul reține chiar din debutul cronicii sale caracterul de eveniment al prezentării opusului enescian care confirma ieșirea muzicii românești în universalitate: „Capitala noastră stă sub profunda

¹ (Zamfirescu), Duiliu - *Poema română*; în: *Liga română*, București, An III, nr. 10, 8 martie 1898, p. 150.

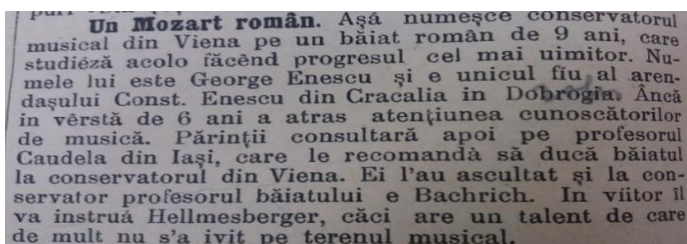
² *Ibidem*.

³ *Idem*, pp. 150 - 151.

⁴ *Idem*, p. 150.

emoțiune a unui geniu artistic românesc, chemat a ridica melodia națională la înălțimile sublime ale muzicii clasice. Acest geniu este d-nul Gheorghe Enescu, tânărul nostru artist care cu farmecul arcușului și al compozițiunii sale a produs o adevărată revoluțiune în cercurile noastre musicale”, fiind „menit a deveni un Beethoven al românilor”¹.

Respectând, pe cât e posibil, criteriul cronologic al reflectării personalității enesciene în viziunea reprezentanților culturii române care au fost atrași și au oglindit ascensiunea lui George Enescu, ne vom opri asupra lui Iosif Vulcan, scriitorul și animatorul cultural, academicianul, „nașul literar” al lui Eminescu. În 1890 revista sa prelua în rezumat date ale cronicii apărută la Viena – *Un Mozart român*. Receptivă la consemnarea „evenimentului” vienez, publicația de la Oradea, preia și ea știrea cu același titlu, anunțând trecerea micului muzician în clasa lui Hellmesberger².



Un Mozart român. Așa numește conservatorul musical din Viena pe un băiat român de 9 ani, care studiază acolo făcând progresul cel mai uimitor. Numele lui este George Enescu și e unicul fiu al arendașului Const. Enescu din Cracalia în Dobrogea. Încă în vârstă de 6 ani a atras atențiunea cunoscătorilor de musică. Părinții consultară apoi pe profesorul Caudela din Iași, care le recomandă să ducă băiatul la conservatorul din Viena. Ei l'au ascultat și la conservator profesorul băiatului e Bachrich. În viitor îl va instrui Hellmesberger, căci are un talent de care de mult nu s'a ivit pe terenul musical.

Nota *Un Mozart român* din revista *Familia*, 1890.

În martie 1898 Iosif Vulcan scria în cronică din revista pe care o conducea, la Oradea – *Familia*: „Încă de la început s-a putut vedea că avem în fața noastră un mare talent, care încă de acum își reclamă locul printre celebritățile muzicale. (...) George Enescu nu este un artist care vrea să facă efecte cu mijloace exterioare, nu poartă măcar nici păr lung, cu arcul în mână nu face mișcări afectate, nu caută să-și câștige prin toată atitudinea sa aplauze (...) ci cântă natural, din inimă, fără gesturi provocatoare, așa cum i-a dat Dumnezeu”³.

¹ *Idem*, p. 151.

² *Un Mozart român*; în: *Familia*, Oradea Mare, An XXVI, nr. 34, 26 august / 7 septembrie 1890, p. 410.

³ Vulcan, Iosif – *Salon. De la București: De la Academia Română - Conferințele literare de la Atheneu - Musica în București - Concertul Enescu - Teatrul Național - Concertul simfonic - Poema Română*; în: *Familia*, Oradea Mare, An XXXIV, nr. 11, 15/27 martie 1898, p. 128; Cronicile lui Iosif Vulcan au fost republicate în 1979 în volumul: Iosif

Ne întâmpină, astfel, primul tablou al violonistului Enescu, portret ce am putea spune că a făcut carieră. Se adaugă climatul în care „atât concertele simfonice cât și concertele celebrităților sunt susținute foarte călduros”. Autorul articolului găsește că interesul sporit al concertului simfonic din 8 / 20 martie ar fi fost determinat, „de astă dată”, de faptul că „acum a doua oară avea să se cânte *Poema română* (...) sub conducerea compozitorului”, compoziția fiind cea care i-a fermecat pe toți bucureștenii”¹.

Cronicarul muzical orădean insistă în articolul său asupra *Poemei române*, reținând că la audiția precedentă „însuși regele Carol a fost atât de emoționat încât abia și-a putut stăpâni să nu verse lacrimi de bucurie, văzând că în România, sub domnia sa a răsărit un talent muzical atât de mare”² și consemnând emoționantul moment de prezentare a dirijorului - compozitor: „Atunci s-a urcat la tribună tânărul artist – compozitor George Enescu, pentru a dirija orchestra care executa compoziția lui, *Poema română*”³. Urmează detalierea principalelor părți ale lucrării, prezentare ce vedește în filologul cronicar muzical un fin cunoscător al expresivității *Poemei*: „câteva acorduri introducătoare”, un „tablou câmpenesc”, pregătirea sărbătorii, clopotele și cântul preoților, „fluierul melancolic al ciobanilor”, furtuna nopții, ivirea zorilor, cântecul cocoșilor, revenirea intonațiilor bisericesti și a clopotelor chemând „credincioșii la biserică”, hora sărbătorească și încununarea – imnul regal.

Investigațiile următoare vor putea stabili dacă există vreo legătură între prezentarea conținutului *Poemei* făcută de Vulcan și cea semnată de Stan Golestan, aflat arunci la Paris. „În momentul acesta, tot auditoriul, dimpreună cu regina și curtea sa, de mii de dame și domni, se scoală și ascultă în picioare imnul; orchestra condusă de fericitul artist pare că se transformă într-un cor de arhangheli, care în mijlocul tunetelor ce cutreieră firmamentul cu trâmbițe ce ne învie morții și zguduie viață pretutindeni, anunță deșteptarea și gloria neamului

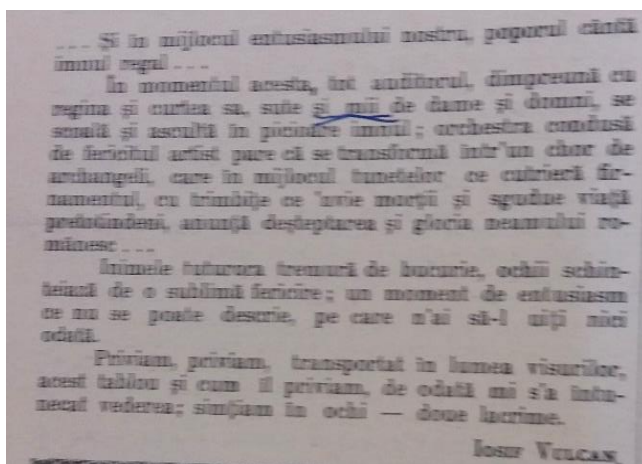
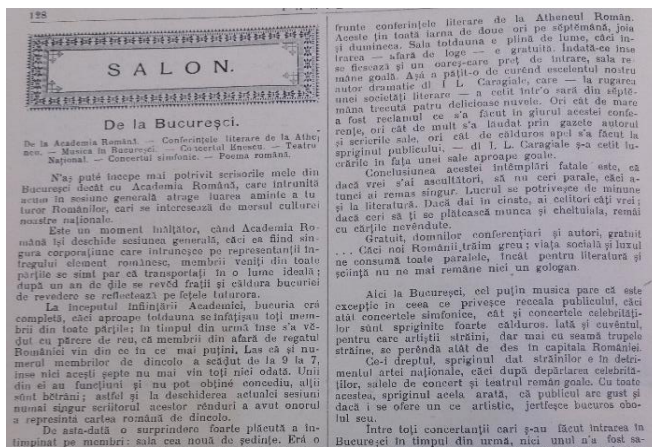
Vulcan – *Mărturii muzicale* Eseuri, cronici, portrete, Ediția îngrijită și prefațată de Ianca Staicovici, București, Editura muzicală, 1979.

¹ *Idem*, p. 129.

² *Idem*, pp. 128 – 129

³ *Idem*, p. 130.

românesc”¹ – exclamă Vulcan. Concluzia este expresia unei puternice trăiri sufletești: „Priveam, priveam, transportat în lumea visurilor, acest tablou și cum îl priveam, deodată mi s-a întunecat vederea; simțeam în ochi două lacrimi”².



Extrase din cronică relatând prezentarea *Poemei române*, din revista *Familia*

Vulcan va reveni în anii următori, dar pentru a nu întrerupe filmul marcantului eveniment muzical al anului 1898, voi face loc cronicii lui Léo Bachelin. După prezentarea la București a *Poemei române*, dirijată

¹ *Ibidem*.

² *Ibidem*.

de compozitor, el face în ziarul de limbă franceză - *L'Indépendance Roumaine* - ce apărea la București - o descriere a lucrării muzicianului: „Le second concert symphonique de cette saison, le 12-me de la série, que nous avons entendu dimanche passé, marquera certainement une date dans nos annales, car le *Poème roumain* de M. Enesco, dont M. Wachmann nous a réservé l'audition, restera, sans contredit, comme le première grande tentative d'art musical roumain”¹.



Extras din cronică primei audiții la București a *Poemei române* – martie 1898

Este important de reliefat și contextul în care se înscrie opusul enescian: *Simfonia a VIII-a* de Beethoven, uvertura *Toamna* de Grieg, *Marș funebru* din *Amurgul zeilor* de Wagner și *Toccată în Fa major* de Bach, autorul cronicii semnalând noutatea: autorul *Poemei române* nu a împlinit 17 ani, fiind primul muzician care a trecut la integrarea folclorului românesc în marea muzică. Aceasta a făcut ca manifestarea să capete proporții naționale: „Rien d'étonnant donc si ce concert à pris

¹ Bachelin, L. – *Chronique musicale. Le 12-e concert symphonique*; în: *L'Indépendance Roumaine*, Bucarest, 22- e Année, série V, nr. 6379, 3/15 martie 1898, p. 2; (Al doilea concert simfonic al stagiunii, al 12 – lea al seriei, pe care l-am așteptat duminică trecută, va marca în mod cert o dată în anele noastre, căci *Poema român*ă a M. Enesco, a cărei audiere D. Wachmann ne-a rezervat-o, fără contradicere, ca prima mare tentativă de artă muzicală română).

des proportions d'une manifestation nationale à laquelle L. L. M. M. le Roi et la Reine se sont associés de plein coeur, en honorant de leur présence et de leurs chaleureux applaudissements les débuts de ce jeune musicien, en voie de devenir une des illustrations du royaume et une des gloires de la musique moderne"¹.

Prezentarea în concertul bucureștean a opusului tânărului muzician român reliefează primirea entuziastă făcută de publicul Ateneului Român: „A ce moment toute l'assemblée à commencer par Leurs Majesté, s'est levée, transportée d'un enthousiasme indescriptible et a écoute début le superbe morceau qui a été le prétexte d'une double ovation de la part de public, l'une à l'adresse du Souverain, l'autre à celle du jeune artiste. Rappelé avec insistance, M. Enesco a dû répéter une seconde fois l'*Hymne national* aux applaudissements frénétiques de tous les assistants"².

Concluzia cronicarului: prezentarea *Poemei române* reprezintă „prima mare tentativă de artă muzicală românească”³.

La manifestarea culturală de la Ateneul Român luase parte și Grigore Ventura. Portretul lui George Enescu realizat de criticul amintit se încheie cu o formulare asemănătoare: „Fie ca talentatul și genialul compozitor și artist să-și urmeze frumoasa menire; el va binemerita de la patria sa!”⁴. Scriitorul și compozitorul Ventura - semnând cu pseudonimul rezultat din anagrama numelui – Arutnev – considera că „*Poema simfonică* a d-lui Enescu, executată sub direcțiunea compozitorului (...) ne arată că ceasul deșteptării a sunat”, lucrarea fiind „o dovadă strălucită despre maturitatea sa precoce în materie muzicală;

¹ *Ibidem* - Nimic surprinzător deci că acest concert a căpătat proporțiile unei manifestări naționale, la care Majestățile lor, Regele și Regina s-au asociat din toată inima onorând cu prezența și cu căldura lor și au aplaudat debutul acestui tânăr muzician pe cale de a deveni una din ilustrările regalității și o glorie a muzicii moderne”.

² *Ibidem* - „În acest moment întreaga asistență, începând cu Majestățile lor, s-au ridicat în picioare cuprinși de un entuziasm indescriptibil și ascultă începutul superbeii piese care a devenit pretextul unei duble ovații din partea publicului, una adresată Suveranului, alta tânărului artist. Rechemat cu insistență, D. Enescu a trebuit să repete (încă o dată) *Imnul național* în aplauzele frenetice a întregii asistențe).

³ *Ibidem* („la première tentative d'art musical roumain”).

⁴ Ventura, Grigore – *Cronica muzicală George Enescu*; în: *Revista idealistă*, București, An I, nr. 1, martie 1903, p. 192.

ea este pentru noi un eveniment artistic de prim ordin căci înseamnă deschiderea unui câmp larg și mănos pentru dezvoltarea muzicii noastre naționale”¹.

Totodată criticul muzical remarca saltul mare pe care-l înregistrează George Enescu, cel care folosește „combinarea admirabilă de hore și doine, pe un motiv de dans din cele mai comune, dar pe care-l înnobilează și-l face să revină ca un iscusit giuvaergiu muzical”, fiind deja confirmat „ca un virtuoz de merit”, ca „un muzicant perfect care este stăpân pe arta sa din toate punctele de vedere”². În 1903, criticul nota că „evenimentul culminant al stagiunii muzicale de estimp a fost tânărul nostru artist și compozitor Enescu, un talent puternic în plină posesiune a mijloacelor sale”³.

Prestigioasa revistă de literatură și artă pe care o conducea scriitorul și criticul de artă, Nicolae Petrașcu - *Literatură și artă* - oferea cititorilor un portret similar al tânărului violonist: „În seara zilei de 28 februarie, bucureștenii avură conștiința – s-ar părea sigură și limpede de astă dată – că un talent extraordinar, un geniu, după părerea multora, s-a arătat pe pământul țării românești. Cu câteva zile mai înainte gazetele anunțase(ră) aparițiunea lui în cuvinte pline de admirație; artiștii noștri vorbeau de dânsul ca de o natură minunată, societatea ca de o precocitate rară. În mintea tuturor era o încredințare că lumina, care preceda astfel arătarea astrului, era adevărată și că de astă dată lauda nu mai era efectul obicinuitelor reclame plătite. Noutatea și bucuria treceau din gură în gură, purtate de aripi nevăzute, viața capitalei Regatului tresărea din adâncă ei indiferență și saluta în tânărul Enescu un suflet de artist, cum noi nu mai avusesem cei de față. În seara primului concert succesul lui fu enorm; entuziasmul cuprinse pe toți cei de față: la al doilea concert, la al treilea, căldura crescuse: nu se mai găsea un singur bilet, ovații, daruri, onoruri, părea că întreg poporul român lua parte la o întrupare vie din geniul și din gloria sa”⁴.

¹ Arutnev – *Enescu*; în: *Foaia pentru toți*, București, An II, nr. 16/ 96, 15 martie 1898, p. 164.

² Ventura, Grigore – *Art. cit.*, p. 188.

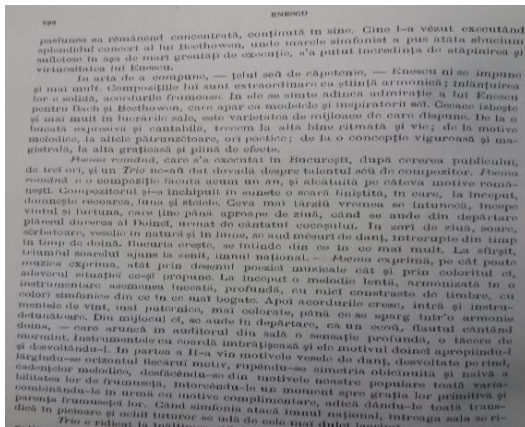
³ *Idem*, p. 187.

⁴ Petrașcu, N. – *Enescu*; în: *Literatură și artă*, București, An II, nr. 1 – 6, noiembrie – aprilie, 1897 – 1898, p. 290.

ENESCU

În seara zilei de 28 Februarie trecut, Bucureștenii auvăr conștiința — s'ar
 vălăra sigură și limpede de astădată — că un talent extraordinar, un geniu,
 după părerea multora, s'a arătat pe pământul țerei românești. Cu câteva zile
 mai înainte, gazetele anunșase apariținea lui în cuvinte pline de admirație;
 artiștii noștri vorbira de dinsel ca de o natură minunată, societatea ca de o
 preocupată rară. În mîntea tuturor era o încredințare că lumina, care preceda
 astfel arătarea astrului, era adovărată, și că de astădată lauda nu mai era efectul
 obicinșitelor reclame plătită. Noutatea și bucuria treceau din gură în gură,
 purtate de aripi nevăzute, viața capitală Regatului tresărea din adinca ei îndi-
 ferență, și saluta în tînărul Enescu un suflet de artist, cum noi nu mai avussem.
 În seara primului concert, succesul lui fu enorm; entuziasmul cuprinse pe toți
 oșii de față. La al doilea concert, la al treilea, căldura crescu: nu se mai găsea
 un singur hilet, ovași!, daruri, onoruri, părăsă că întreg Poporul Român lua parte
 la o intrupare vie din genul și din gloria sa.

Și ca toate acestea, nu trecuse mai mult decăt patru ani, decăt într'o
 seară, în sala aceluiaș Ateneu, un distins profesor de vioară prezenta aceluiaș
 public bucureștean un copil virtuos, absolvent de conservator la vârsta de 12 ani.
 Profesorul era cunoscutul Helmesberger de la conservatorul din Viena, copilul era
 George Enescu de astăzi. În sala Ateneului însă nimeni, deși gazetele anunșase
 și atunci prezențarea copilului și înprejurarea, mai mult decăt rară, a presentării
 lui publicului nostru de cătră un om ca Helmesberger. Peste câteva zile încercară



Prezentarea lui Enescu făcută de N. Petrașcu în *Literatură și artă*,
 București, 1897 – 1898

N. Petrașcu amintește în articolul său despre anterioara
 prezentare a micului Enescu, în sala Ateneului Român, când „un distins
 profesor de vioară (...) cunoscutul Helmesberger de la conservatorul din
 Viena (...) prezenta aceluiași public bucureștean un copil virtuos,
 absolvent de conservator la vârsta de 12 ani”. Este cel pe care „cu
 puține zile mai înainte (îl) pusese pe acest copil să ție vioara primă, în
 locul unui artist – căzut subit bolnav – dintr-o societatea muzicală din
 Berlin și obținuse un succes, al cărui ecou străbătuse întreaga presă
 vieneză”¹. Este evidențiată în continuare contribuția prințesei Bibescu în
 afirmarea tănărului violonist român despre care Jules Massenet
 afirmase că are „cea mai interesantă (...) organizație muzicală (...) ce s-a

¹ *Idem*, p. 291.

putut vedea vreodată”, gazetele pariziene vorbind ca de un „prodigiu”. În timp ce marii artiști români, Teodorini, Popovici, Gabrielescu și-au căutat și găsit afirmarea în străinătate, Enescu „un copil, un adolescent care n-are încă 17 ani (...) cu firea lui excepțională, se dezvoltă și ajunge executantul și compozitorul de astăzi”¹.

Gazetarul scoate în evidență cele „două fețe ale talentului său” care se completează în chip fericit (...) Ca executant, Enescu are calitățile cele mari: o memorie prodigioasă, simțul subtil al măsurii, mecanica degetelor mâinii stângi dusă la un înalt grad de desăvârșire, eleganța și instinctul arcușului și mai presus de toate emiterea sunetului just, corect, ca de aramă, fără afecțării și lucruri de efect. Frumusețea sunetelor după coardele groase, claritatea celor de pe coardele subțiri, apucarea sunetelor deodată, în plinul notei, staccatele și trilurile lui sunt tot ce se poate auzi mai perfect ca execuție. Pe lângă acestea, o atitudine simplă și liniștită, păstrându-și un fel de demnitate, fără mișcări și schime sentimentale, nici chiar în momentele în care dezlănțuie furtuni de pe coardele vioarei, pasiunea sa rămânând concentrată, conținută în sine. Cine l-a văzut executând splendidul concert al lui Beethoven, unde marele simfonist a pus atâta zbulcium sufletesc, în așa de mari greutateți de execuție, s-a putut încredința de stăpânirea și virtuozitatea lui Enescu”².

Urmează în articolul lui N. Petrașcu prezentarea compozitorului, a autorului *Poemei române*. După ce amintește admirația tânărului compozitor român față de creația lui Bach și Beethoven, articolul se concentrează pe recenta lucrare prezentată la București, *Poema română*, „care s-a executat la București, după cererea publicului, de trei ori”, fiind „o compoziție făcută acum un an și alcătuită pe câteva motive românești. Compozitorul și-a închipuit în sunete o seară liniștită, în care, la început domnește răcoarea, luna și stelele. Ceva mai târziu vremea se întunecă, începe vântul și furtuna, care ține până aproape de ziuă, când se aude din depărtare plânsul dureros al *Doinei*, urmat de cântatul cocoșului. În zori de ziuă, soare, sărbătoare, veselie în natură și în lume, se aud măsuri de danț, întrerupte din timp în timp de doină. Bucuria crește, se întinde din ce în ce mai mult. La sfârșit, muzica exprimă

¹ *Ibidem*.

² *Idem*, pp. 291 - 292.

triumful soarelui ajuns la zenit, imnul național. *Poema* exprimă, pe cât poate muzica exprima, atât prin desenul poeziei muzicale cât și prin coloritul ei, adevărul situației ce-și propune. La început o melodie lentă, armonizată în o instrumentare asemenea înceată, profundă, cu mici contraste de timbre, cu culori simfonice din ce în ce mai bogate. Apoi acordurile cresc, intră și instrumentele de vânt, mai puternice, mai colorate, până ce se sparg într-o armonie detunătoare. Din mijlocul ei, se aude în depărtare, ca un ecou, flautul cântând doina – care aruncă în auditorul din sală o senzație profundă, o tăcere de mormânt. Instrumentele cu coardă îmbrățișează și ele motivul doinei, apropiindu-l și dezvoltându-l. În partea a II – a vin motivele vesele de danț, dezvoltate pe rând, lărgindu-se orizontul fiecărui motiv, rupându-se simetria obișnuită și naivă a cadențelor melodice, desfăcându-se din motivele noastre populare toată variabilitatea de frumuseță, întorcându-se un moment spre grația lor primitivă și combinându-le în urmă cu motive complementare, adică dându-le toată transparența frumuseții lor. Când simfonia atacă imnul național, întreaga sală se ridică în picioare și ochii tuturor se udă de cele mai dulci lacrimi”¹.

Articolul conchide: „Succesul entuziast, ovațiile nesfârșite, darurile și onorurile ce s-au adus lui Enescu sunt deci bine meritate” de cel ce „va rămânea în picioare în istoria muzicii, și care, pentru noi românii, ne deschide veacul XX – lea în chipul cel mai frumos și de bun augur”².

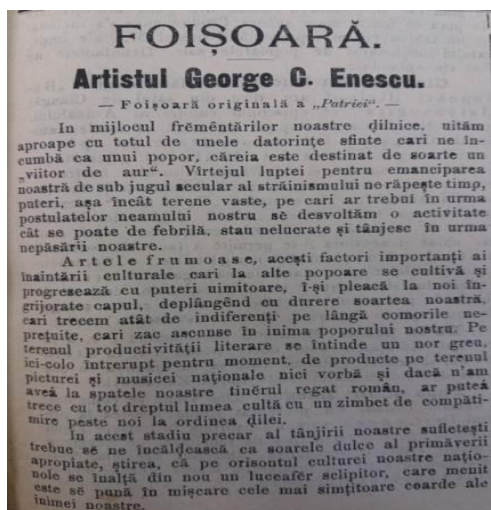
Dacă prima audiție pariziană a opusului enescian purtând numărul 1, realizată în cadrul concertelor celebrei orchestre *Colonne* (6 februarie 1898), înscrisa muzica românească în universalitate, dacă evenimentul bucureștean ce venea doar la câteva săptămâni de la cel din inima Franței (1 martie 1898), marca în istoria muzicii românești un triplu debut (prima audiție românească a *Poemei române*, primul opus enescian prezentat într-o sală de concert din țara noastră și prima apariție în calitate de dirijor a lui George Enescu), se poate vorbi și de o manifestare similară ieșeană care poartă amprenta sentimentelor de prețuire reciprocă a celor doi muzicieni Caudella și Enescu reprezentând două epoci învecinate ale culturii muzicale românești.

¹ *Idem*, p. 292.

² *Idem*, p. 293.

Academicianul Octavian Lazăr Cosma, autorul monumentalei analize a operei *Oedip*, descoperă în Caudella pe cel care-l vede pe Enescu întruchipând „speranțele afirmării muzicii românești în universalitate”¹. Presa timpului relevă faptul că ieșenii doreau și ei să asculte *Poema Română*, deducând de aici faptul că erau la curent cu marele eveniment artistic din inima Franței și cu cel de la București, manifestare ce „a stârnit atâta entuziasm în străinătate”, dar dorința nu putea fi îndeplinită din cauza lipsei unei orchestre adecvate lucrării. Evenimentul este reținut de istoricul A. D. Xenopol - care nota: „cântecul său este perfecțiunea însăși”, elogiind „concepția muzicală (...) simțământul adânc și pasiunea concentrată”².

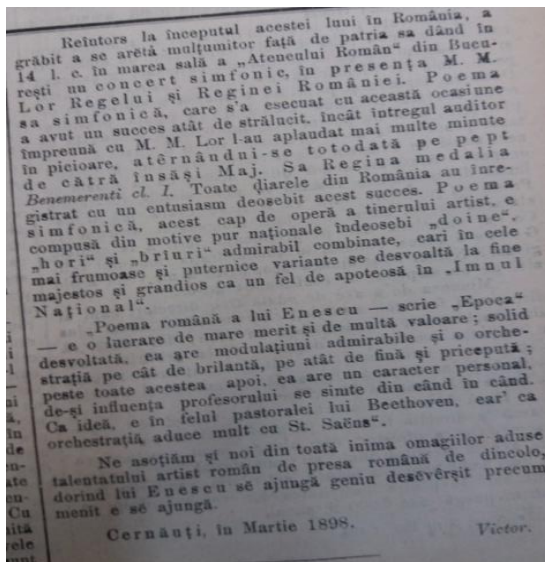
De altfel, succesul repetat al afirmării creației muzicale românești la Paris și la București nu putea lăsa indiferenți pe românii ce doreau integrarea lor în patria mamă. Un cronicar de la Cernăuți ce se semnează în ziarul românilor - *Patria* - doar Victor, relua datele privind concertul de la Ateneul Român, dominat de „acest cap de operă a tânărului artist”, concluzionând: „Ne asoțiam și noi din toată inima omagiilor aduse talentatului artist român de presa română de dincolo, dorind lui Enescu să ajungă geniu desăvârșit precum merit e să ajungă”³.



¹ Cosma, Octavian Lazăr – *Hronicul muzicii românești*, vol. VI – *Gândirea muzicală*, București, Editura muzicală, 1984, p. 240.

² Xenopol, A. D. – *Concertul Enescu*; în: *Voința națională...*, p. 2.

³ Victor – *Artistul George C. Enescu*; în: *Patria*, Cernăuți, An II, nr. 107, 15/ 27 martie 1898, p. 1.



Prima și ultima filă a articolului *Artistul George Enescu* din ziarul *Patria* – Cernăuți

SUMMARY

Vasile Vasile

***Poema Română* – the European emergence of Romanian music**

The explosive expansion of Enescu's interpretative and creative universe occurred under the auspices of the brilliant W.A. Mozart. "A Romanian Mozart in Vienna" was the title given by a critic from the European music capital, an Austrian critic of the time, to his review of one of the first public appearances of the brilliant Romanian composer. Shortly afterwards, he established himself as a composer in France. This is why *Poema Română* remains the first Romanian musical work to have a European resonance, projecting not only its author but also Romanian musical creation into universality, traveling the reverse path from universal to national ascension. The first performances in the country, in Bucharest and Iași (with a sui generis version – a reduction for piano, in accordance with the wishes of Eduard Caudella and the leaders of

musical life in Iași) had an impact not only in the two capitals of the former United Principalities, but also in Oradea, Chișinău, and Brașov. This study investigates a rich bibliographic source, referenced as such, largely unknown, following the striking reflection of the emergence into the European musical and cultural world of the young composer, only 17 years old, and of a new national school that would shape its identity in the following decades of the 20th century.

RECENZII

Noi istorii ale muzicilor românești, vol. III **Portrete de compozitori (1)**

Monica Lup

Necesitatea elaborării unor *noi istorii ale muzicilor românești* derivă direct din transformările paradigmatică care definesc muzicologia contemporană. Dacă istoriografia muzicală tradițională a fost dominată timp de decenii de o perspectivă profund influențată de dogmele realismului socialist și de un naționalism cultural instrumentalizat politic, concentrată asupra compozitorilor „mari” și a stilurilor agreeate de regimul politic, direcțiile actuale de cercetare solicită o reevaluare critică a trecutului muzical românesc și de re poziționare, acolo unde este cazul, a valorilor componistice. Scrierea noilor istorii ale muzicilor românești are darul de a demitiza și de a restitui cititorilor (fie ei muzicieni, dar și ne-muzicieni), complexitatea contextelor estetice, politice și sociale, recuperarea arhivelor cenzurate, a creațiilor interzise și a vocilor marginalizate.

Este demersul pe care o serie de muzicologi, născuți între 1960 și până după 1990, coordonați de prof. univ. dr. Valentina Sandu-Dediu și de prof. univ.dr. Nicolae Gheorghiuță, l-au inițiat în anul 2020, cu prilejul sărbătorii centenarului Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România. După apariția primelor



două volume colective (*De la vechi manuscrite la perioada modernă a muzicii românești* – vol. I și *Ideologii, instituții și direcții componistice în muzica românească din secolele XX-XXI* – vol. II), finalul anului 2025 ne-a adus și continuarea, un al treilea volum, ce fusese gândit initial ca o serie de 60 de portrete dedicate compozitorilor născuți între 1874 și 1969, fiecare dintre ele oferind o privire sintetică, limpede și cuprinzătoare asupra unei personalități creatoare. Aflăm acum că acest proiectat conținut a fost împărțit în două volume distincte, însumând 63 de portrete – 32 în primul și 31 în cel de-al doilea. Ordinea este strict cronologică: volumul recent apărut acoperă compozitorii născuți între 1874 și 1934, iar următorul îi va include pe cei născuți între 1935 și 1969. Pentru cei din prima categorie, autoarele – pentru că este vorba despre un colectiv alcătuit din trei muzicologe de seamă, sub coordonarea Valentinei Sandu Dediu (autoarea volumului apărut în anul 2002, sub titlul *Muzica românească între 1944 și 2000*, un reper fundamental pentru de-ideologizarea discursului muzicologic, apreciat ca atare, și distins cu *Förderpreis* al Fundației „Ernst von Siemens” din Germania) – au putut contura o imagine definitivă a universului lor componistic, întrucât personalitățile portretizate nu se mai află printre noi¹.

Autoarele sunt figuri binecunoscute și apreciate ale muzicologiei românești, cadre didactice la Universitatea Națională de Muzică din București și cu o intensă activitate în cadrul Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România: Florinela Popa (directoarea Departamentului de Muzicologie și Științele Educației muzicale din cadrul UNMB, editor executiv al revistei *Musicology Today*), Olguța Lupu (coordonatoarea secției de muzicologie a UCMR și decan al Facultății de Compoziție și Pedagogie Muzicală din cadrul UNMB) și Antigona Rădulescu (profesor universitar cu o îndelungată activitate științifică la UNMB, dar și în cadrul UCMR). Fiecare dintre ele are un trecut de cercetare și muzicologic relevant pentru demersul de față, participând la proiecte ce au pus în valoare muzica românească, inclusiv în cadrul unor inițiative internaționale de prestigiu. Această experiență comună conduce la o omogenitate a abordării; din punct de vedere stilistic și metodologic, volumul evită atât acumularea exhaustivă de detalii, cât și discursul encomiastic și oferă date esențiale, precum elementele ce individualizează fiecare compozitor, în ce raport se află cu tradiția și cu modernitatea, ce tip de gândire muzicală propune și în ce măsură aceasta rezonază cu „spiritul timpului” sau,

¹ Nu la fel vor sta lucrurile și pentru creatorii ce vor fi subiect al volumului următor, întrucât va fi vorba despre compozitori pentru care vor fi marcate doar puncte de referință ale prezentului, fără a pretinde un verdict final.

dimpotrivă, se constituie într-o voce singulară. Această opțiune explică și tonul sobru al volumului, în care portretele componistice sunt parte dintr-un peisaj componistic eterogen, marcat de pluralitatea stilurilor, a generațiilor și a strategiilor estetice. Totodată, prin vocea coordonatoarei volumului, Valentina Sandu-Dediu, ce se „aude” în „Cuvântul înainte” al volumului, ne sunt devoalate și reperatele extramuzicale la care cercetarea muzicală s-a raportat: demersuri recente ale istoricilor români și străini, precum și apariții mai vechi și mai noi ce privesc istoria muzicii universale, semnate de Hermann Danuser, Jim Samson și Richard Taruskin pentru a reconfigura contextul internațional. Selecția compozitorilor incluși în acest volum și în cel ce va urma este una asumată, după cum afirmă Valentina Sandu-Dediu, care enunță criteriul principal: „diversitatea ideilor și sistemelor care au reușit să răzbată în peisajul autohton (nu rareori și în cel internațional)”¹.

Pe parcursul primelor 120 de pagini, cititorul întâlnește „tablourile” lui Alfonso Castaldi, Dimitrie Cuclin, Mihail Jora, Alfred Alessandrescu, Marțian Negrea, Filip Lazăr, Sabin Drăgoi, Mihail Andricu, Zeno Vancea, Theodor Rogalski, Tudor Ciortea, Sigismund Toduță, Paul Constantinescu, Constantin Silvestri, Dinu Lipatti și Liviu Comes, fiecare dintre ei o voce puternică și particulară în peisajul muzical românesc, așa cum relevă Florinela Popa, semnatară tuturor profilelor din prima parte a acestui volum, contrapunând sintezelor tematice din volumele anterioare, genul portretului componistic individual și schimbarea perspectivei, de la istoria „macro” la cea „micro”.

Privirea asupra primei jumătăți a secolului XX se deschide cu figura lui Alfonso Castaldi, plasat de autoare la confluența dintre moștenirea lui Wagner și Franck și zorii unui impresionism autohton. Analiza urmărește totodată delimitarea unui orizont estetic și pedagogic, a unei „școli Castaldi” care, deși fertilă prin iradiere, își trădează adesea limitele: ciclicități tratate mecanic, o retorică melodică hipertrofiată, dificultăți de transfigurare expresivă². Discipolii săi – de la Alfred Alessandrescu la Dimitrie Cuclin sau Mihail Andricu – sunt priviți nu ca simple ecouri, ci ca încercări diferite de a sintetiza o moștenire occidentală într-un context cultural fragilizat de influențe și ingerințe ale regimurilor politice în artă. În cazul lui Dimitrie Cuclin, această filiație occidentală, consolidată prin mentoratul lui Vincent d’Indy, se împletește cu o gândire de esență naționalistă, ale cărei consecințe biografice și ideologice se vor dovedi dramatice. Condamnat la muncă silnică pe șantierul Canalului Dunăre-Marea Neagră, Cuclin rămâne autorul unui sistem filosofico-estetic

¹ Valentina Sandu-Dediu, p. 9.

² Florinela Popa, p. 23.

personal și al unei muzici marcate de ciclicitate, dar și exemplu al modului în care ideologia poate deturna destinul unui creator.

Un alt orizont se deschide odată cu Mihail Jora, unul dintre compozitorii asupra cărora Florinela Popa s-a concentrat în mod constant în cercetările sale¹. Stilizarea elementelor folclorice, dialogul firesc cu tradiția, dar și modernitatea europeană – de la Schumann la Hindemith, de la Stravinski la Bartók – și refuzul compromisului ideologic conturează un profil artistic cu atribute exemplare. Intransigența lui Jora față de schimbările politice contrastează cu traseul lui Alfred Alessandrescu, care reușește să rămână activ în cadrul Secției simfonice și camerale a UCMR. După analiza unor lucrări reprezentative, sunt discutate posibilele motive ale abandonului componistic al lui Alessandrescu, una dintre ipoteze fiind dificultatea de adaptare a principiilor sale tehnice și estetice – derivate din tradiția Castaldi și d'Indy – la noua apetență a regimului pentru sonoritățile folclorice.

Între aceste repere se insinuează o pluralitate de trasee, uneori contradictorii: Marțian Negrea pleacă de la un filon românesc, uneori psaltic, pentru a ajunge la serialism; Filip Lazăr, aproape uitat în deceniile anterioare, este recuperat ca parte a elitei muzicii occidentale interbelice; Sabin Drăgoi întruchipează adaptabilitatea unui discurs folcloric capabil să traverseze două regimuri totalitare. Provenit din „școala Castaldi”, Mihail Andricu rămâne un caz atipic: tehnică superioară, cultură occidentală solidă și o opțiune estetică ce a integrat melodia folclorică în forme clasice considerate vetuste de contemporani, în care tehnica sa componistică de nivel superior contribuie la apariția unui discurs muzical pastoral.

În spațiul postbelic, tensiunea dintre experiment și constrângere devine tot mai vizibilă, în analiza Florinelei Popa. Zeno Vancea oscilează între interesul pentru dodecafonism și imperativele realismului socialist, în timp ce Theodor Rogalski își păstrează originalitatea printr-un umor muzical care îl face surprinzător de actual. Parcursul lui Tudor Ciortea, de la modal-folcloric la serialismul anilor '60, reflectă nu doar o evoluție estetică, ci și o schimbare de climat cultural, iar Sigismund Toduță, fondatorul școlii clujene de compoziție, reușește o sinteză personală între neoclasicismul italian, polifonia riguroasă și o arhaizare asumată a discursului sonor.

În acest peisaj fragmentat, Paul Constantinescu se impune ca o voce majoră a generației post-enesciene, explorând cu o remarcabilă coerență muzica populară și cântul bisericesc, în pofida unei biografii marcate de dubla stigmatizare politică („evreu” în ochii și „legionar” în fața comuniștilor).

¹ Cu precădere în volumul *Mihail Jora, un modern european*, Editura Muzicală, București, 2009.

Receptarea ideologizată a operei sale – simptomatic ilustrată de *O noapte furtunoasă* – spune poate mai mult despre epocă decât despre muzica în sine. În fine, Constantin Silvestri și Dinu Lipatti, discipoli ai lui Jora, rămân exemplele unei creații componistice sacrificate în favoarea unor cariere interpretative excepționale, iar Liviu Comes închide această panoramă printr-o gândire polifonică ce traversează modalismul, serialismul și filonul bizantin.

Florinela Popa se alătură Olguței Lupu și Antigonei Rădulescu în partea a doua a volumului, ca autoare ale studiilor dedicate compozitorilor născuți între anii 1926 și 1934: Anatol Vieru, Theodor Grigoriu, Carmen Petra-Basacopol, Radu Paladi, Pascal Bentoiu, Nicolae Beloiu, Ștefan Niculescu, Tiberiu Olah, Dumitru Capoianu, Wilhelm Berger, Felicia Donceanu, Myriam Marbe, Dan Constantinescu, Aurel Stroe, Remus Georgescu și Cornel Țăranu. Mai presus decât sintagma „generație de aur” cu care au fost adesea descriși (și care ar presupune o comuniune de direcții stilistice), Valentina Sandu-Dediu consideră că toți cei enumerați mai sus sunt uniți de nivelul de „educație, deschidere culturală și disponibilitate pentru dialogul de idei”¹, iar raportarea autoarelor la subiectul articolelor este cea de tip discipol – mentor, dat fiind că o parte dintre compozitorii comentați în această a doua parte a volumului au fost și apreciați pedagogi la Universitatea Națională de Muzică din București și își păstrează aura de modele până în prezent.

Un capitol deosebit de convingător este cel dedicat creației lui Anatol Vieru, unde Olguța Lupu reușește o veritabilă „traducere” a limbajului componistic, dublată de o sinteză riguroasă a instrumentelor sale de construcție. Principiile de organizare ale sistemului modal, alături de legi structurale de inspirație matematică – simetria, secțiunea de aur, palindromul – sunt prezentate nu ca exerciții abstracte, ci ca vehicule ale expresiei, într-un „efort titanice de a cuprinde necuprinsul”², care face inteligibilă relația dintre rațiune și emoție în muzica lui Vieru.

În zona modernismului moderat, post-enescian, portretele reunite configurează o direcție estetică de mare coerență. Theodor Grigoriu este definit drept un adevărat „bastion al modernismului românesc”³, cu o *ars poetica* articulată în jurul ideii de *ethos* (Florinela Popa). În cazul Carmen Petra-Basacopol, afilierea la tradiția lui Mihail Jora și Paul Constantinescu, dublată de cunoașterea aprofundată a creației acestora, conduce la o deschidere europeană, la transfigurarea folclorului românesc și a muzicii psaltice (Antigona Rădulescu). Radu Paladi se distinge prin unitate stilistică,

¹ Valentina Sandu-Dediu, p. 124.

² Olguța Lupu, p. 134.

³ Florinela Popa, p. 138.

nonconformism și un lirism de mare plasticitate, în timp ce reflecția lui Pascal Bentoiu asupra necesității integrării valorilor spiritualității românești în orizontul european fundamentează ceea ce Florinela Popa numește „profilul său componistic universalist”¹. Această poziție estetică a celui ce a fost primul președinte al UCMR după 1989 este inseparabilă de statura sa morală, apropiată de cea a profesorului său, Mihail Jora.

În aceeași direcție se înscriu Nicolae Beloiu, la care tiparele folclorice se împletesc cu date ale simfonismului european și cu interferențe fertile între muzică, matematică și arhitectură, precum și Dumitru Capoianu, al cărui discurs componistic este caracterizat printr-un farmec aparte, adesea „cinematografic” (Florinela Popa). Wilhelm Georg Berger este analizat prin prisma modurilor obținute prin sinteză, a utilizării *sectio aurea* și a principiului sonanței, în timp ce creația Felicia Donceanu apare ca o combinație subtilă de culoare, poezie, umor și ironie, traversată de întrebări grave² (Antigona Rădulescu). Portretul Myriam Marbe surprinde dimensiunea incantatorie a expresiei, utilizarea formelor tradiționale, interesul pentru numere prime, serii ritmice și moduri complementare (Olguța Lupu). La Dan Constantinescu, cele trei etape ale creației – neoclasică, serială (ca gest de frondă față de proletcultism) și serial-aleatorică – sunt subsumate unei concepții de fond neoclasică (Olguța Lupu). Remus Georgescu îmbină tradiția cu sinteza tonomodală și inspirația folclorică (Antigona Rădulescu), iar la Cornel Țăranu se disting clar cele trei etape de creație: modalism cromatic, serial-dodecafonic și aleatorism controlat (Olguța Lupu).

Zona modernismului radical este dominată de figura lui Ștefan Niculescu, la care principiile de organizare – serialismul, modalismul propriu, eterofonia, „reconcilierea contrariilor”³ – converg într-o muzică definită de Olguța Lupu drept expresia unei „altitudini spirituale remarcabile, a unui echilibru interior și a unei logici incasabile, dublate de o sensibilitate epurată de patimi”⁴. Într-o direcție convergentă, dar personalizată, Tiberiu Olah propune modalități inovatoare de valorificare a tradiției, de la moduri proprii și șiruri numerice în organizarea duratelor ritmice, până la jocul contrastelor și *coincidentia oppositorum*, configurând un limbaj de o densitate conceptuală aparte.

În cazul lui Aurel Stroe, analiza aceleiași autoare, Olguța Lupu, pune în lumină o direcție componistică ce depășește în mod deliberat dimensiunea strict sonoră a muzicii. Demersul său vizează identificarea unor căi de

¹ Florinela Popa, p. 162.

² Antigona Rădulescu, p. 220.

³ Olguța Lupu, p. 182.

⁴ Olguța Lupu, p. 183.

exprimare muzicală a unor concepte abstracte, care transcend fenomenul acustic propriu-zis, concretizate în teorii precum clasele de compoziție sau muzicile morfogenetice. Rezultatul este un limbaj în care postmodernul se împletește cu modernismul radical, iar sursele arhaice sunt supuse unei prelucrări riguroase prin mijloacele structuralismului. Această tensiune între arhaic și conceptual, între expresie și construcție, conferă creației lui Stroe o poziție singulară în peisajul muzicii românești, situând-o într-un orizont de reflecție teoretică și estetică de mare densitate.

În ansamblu, volumul III se impune printr-o remarcabilă capacitate de sinteză a autoarelor, în care datele biografice esențiale, reperele stilistice și exemplele de lucrări etalon sunt articulate limpede și coerent. Expunerea – pe care claritatea o apropie de articolele de dicționar –, fără a fi lipsită de plasticitate, face din acest volum un instrument util atât studenților, cât și cititorilor interesați de informația culturală solidă. Un câștig major al volumului este depășirea etapei de „șoc” a dezvăluirii informațiilor mult timp trecute sub tăcere în perioada comunistă. Acestea nu mai sunt tratate ca revelații spectaculoase, ci sunt așezate firesc în matca istoriei și integrate discursului obiectiv. Prin această distanțare lucidă față de limbajul și ierarhiile epocii comuniste, volumul III propune implicit un model de scriere a istoriei muzicii, întemeiat pe rigoare și responsabilitate critică, indispensabile muzicologiei românești contemporane. Ca de obicei, Benedicța Pavel, ca redactor al acestei cărți apărute la Editura Muzicală a UCMR, asigură un echilibru fin între precizia științifică și fluenta lecturii în cele 266 de pagini de text, cărora li se adaugă o galerie de fotografii și un index de nume proprii, iar coperta, realizată de măicuțele de la Mănăstirea Stavropoleos, conferă volumului o identitate vizuală de o rară noblețe: sobrietatea grafică, rafinamentul detaliului și filonul spiritual se întâlnesc într-o formulă care potențează discret, dar memorabil, conținutul cărții.

SUMMARY

Monica Lup

New Histories of Romanian Music, vol. III: Composer Portraits (1)

This review examines *New Histories of Romanian Music, vol. III: Composer Portraits (1)* as a landmark contribution to contemporary Romanian musicology, shaped by post-ideological critical perspectives. The volume responds to the need to reassess Romanian musical history beyond the constraints of socialist realism and politically instrumentalized nationalism,

Revista MUZICA Nr. 2 / 2026

integrating censored archives, marginalized voices, and complex socio-political contexts. Coordinated by Valentina Sandu-Dediu and Nicolae Gheorghică, the project — initiated in 2020 for the centenary of the Union of Romanian Composers and Musicologists — continues a multi-volume effort to reframe national musical narratives.

Volume III, published in 2025, presents 32 composer portraits, covering figures born between 1874 and 1934. Authored by Florinela Popa, Olgața Lupu, and Antígona Rădulescu, the studies combine methodological coherence with stylistic sobriety, avoiding both exhaustive detail and encomiastic discourse. The portraits shift the focus from macro-historical synthesis to micro-historical analysis, emphasizing individual aesthetic choices, relationships with tradition and modernity, and responses to ideological pressure.

The volume offers nuanced readings of major composers - from Castaldi, Jora, Constantinescu, Lipatti, and Silvestri to Vieru, Stroe and Niculescu — while mapping plural trajectories shaped by modernism, folklore, serialism, and political constraint. A key merit lies in its lucid integration of previously silenced historical data without sensationalism. Overall, the book stands out for its clarity, critical responsibility, and pedagogical value, proposing a mature model for writing Romanian music history today.

Reflecții exploratoare despre patru opusuri simfonice ale lui Liviu Dănceanu

Alin-Constantin Chelărescu

Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România și-a continuat demersul în realizarea și conturarea antologiei muzicale românești cu cel de-al



69-lea CD dedicat regretatului compozitor, muzicolog, dirijor și profesor universitar Liviu Dănceanu, alcătuit sub forma unui portret componistic format din patru lucrări emblematic de factură simfonică: *Simfonia 1 (Quasisimfonia)*, op. 13 pentru orchestră mare, *Baclamo*, op. 83 – concert pentru soliști și orchestră, *Pietas*, op. 94 pentru orchestră de cameră și *Nord-Sud*, op. 179 nr. 1 pentru orchestră mare. Făcând parte

dintr-o vădită preocupare componistică ce s-a desăvârșit cu cel de-al 180-lea opus, cele patru lucrări reprezintă puncte de referință în creația compozitorului, prin sintetizarea unor elemente definitorii care stau la baza viziunii și esteticii componistice ale lui Dănceanu.

Privind acest CD ca pe o călătorie simfonică cu patru destinații diferite, prima dintre ele se oprește în dreptul *Simfoniei I*, denumită și *Quasisimfonia*, înregistrată de către Orchestra Simfonică din Bacău, avându-l ca dirijor pe Ovidiu Bălan. Scrisă între anii 1983-1987, este o lucrare „închinată eroicului popor român, împlinirilor și aspirațiilor sale”, după cum însuși compozitorul afirmă.

Dimensiunea sonoră care se naște încă de la începutul lucrării este caracterizată de o serie de bătăi dramatice expuse la instrumentele de percuție, peste care se suprapune, pe urmă, o altă serie de semnale tensionate ale instrumentelor de alamă, împreună conturând un spațiu sonor incert, nesigur, care ar putea defini într-o oarecare măsură contextul social și politic al

anilor '80. Acest spațiu nu rămâne pradă elementelor tensionate, ci urmează un alt parcurs, către un spațiu sonor al sonorităților eroice și de vitejie, în care discursul muzical, deși are rezonanțe ale incertitudinilor din trecut, tinde către o notă optimistă, reflectată de sonorități construite pe spectrul armonicelor superioare, la care se adaugă bătăile încrezătoare și decisive ale clopotelor.

Urmează apoi o schimbare de paradigmă, caracterizată într-o primă fază de o mixtură de sunete cântate rapid și cu efect sonor metalic, peste care se adaugă un sunet lung, la viori, care crește treptat în intensitate, după care scade, apoi crește din nou și este concluzionat de un gest scurt și incisiv al instrumentelor de alamă. Acest proces este reluat în repetate rânduri sub forme variate, se reduce de fiecare dată ca structură și definește o atitudine componistică strategică definită de compozitor ca parte dintr-un „proces de proiecție paradigmatică însoțită de o reducere, implozie la nivelul sintagmaticului” – strategie care își pune amprenta asupra lucrării atât la nivel macro, cât și în structurile care formează întregul. După această parte, mixtura dintre sonoritățile optimiste și cele incerte continuă prin alternarea unor momente diafane ale instrumentelor din lemn cu răspunsul la unison al orchestrei, într-o notă tensionată, merit să anticipe o revenire la dimensiunea primordială, în care loviturile tobelor și semnalele instrumentelor de alamă sunt reexpuse, redând paradigma în care omul este supus din nou condiției de a trece prin labirintul faptelor de vitejie pentru a deveni erou.

Acest demers în care omul este supus permanent încercărilor este redat în plan muzical prin reiterarea multiplă a structurilor care alcătuiesc întregul și care apar de fiecare dată sub o formă variată – cu noi provocări în atingerea propriilor aspirații. Principala trăsătură componistică a acestui demers este faptul că aceste micro-părți sunt diminuate în permanență, semn că omul acumulează tot mai multă experiență și își trage propriile învățături din experiențele cu care se confruntă, condiție necesară către dobândirea năzuințelor.

A doua sălășluire simfonică a CD-ului se regăsește în dreptul lucrării *Baclamo*, realizată sub forma unui concert pentru soliști și orchestră compus în anul 2001, reprezentând o comandă a asociației „Oficina Musical” din Porto. Înregistrarea acestei lucrări s-a realizat cu sprijinul Orchestrei de Cameră Radio, dirijată de Horia Andreescu, împreună cu membrii ansamblului „Archaeus” – una dintre cele mai importante formații de muzică de cameră din România în interpretarea și promovarea muzicilor noi, condusă în trecut chiar de Liviu Dănceanu.

Titlul *Baclamo* vine de la îmbinarea primelor litere ale cuvintelor Baroc, Clasicism și Modernism, perioade remarcabile ale istoriei muzicii și totodată izvor de inspirație componistică pentru realizarea lucrării de față. Plecând de la

această prezumție, ca ascultător, te aștepti ca discursul muzical să fie vădit influențat de direcții sonore ale celor trei mari perioade muzicale, doar că, ascultând lucrarea, ajungi la concluzia că ele nu influențează muzica într-un mod direct, prin pasaje recognoscibile, ci servesc ca sursă de inspirație pentru realizarea unor strategii componistice care, în final, creează sonorități moderne. Cu alte cuvinte, fără parcurgerea informațiilor prezentate în notele de prezentare din booklet-ul CD-ului, întocmite chiar de compozitor, ca ascultător, nu distingi, cel puțin la o primă audiție, faptul că discursul muzical al acestei lucrări face referire la cele trei mari perioade muzicale, întrucât acest lucru nu se întâmplă în mod direct, ci are loc la nivelul elaborării unor idei care țin bunăoară de procesul componistic și de punerea în evidență a unor strategii, care țin mai degrabă de formă și de modalitatea de alcătuire a unor părți mai mici care definesc întregul. În acest sens, fiecare parte macro (Baroc, Clasicism și Modernism) este alcătuită la rândul ei din câte șapte micro-părți „referențiale și imanente atitudinal”, după cum afirmă Dănceanu. În dreptul BAROC-ului, definitorii sunt părțile *Preludium binarius*, *Ciaccona interrotta*, *Canon courante*, *Choral ritornello*, *Toccata estensiva*, *Fuga a due* și *Postludium ternarius* – o hibridizare între termeni care fac referire la genurile reprezentative barocului, cu alți termeni de natură descriptivă și strategică. În zona CLASIC-ului, termenii de factură germană sunt notorii pentru alcătuirea micro-părților *These*, *Überleitung*, *Antithese*, *Kadenz 1*, *Durchführung*, *Synthese*, *Kadenz 2*. Interesantă mi s-a părut alcătuirea micro-părților de factură modernă, care definește cea de-a treia parte și care nu face referire la termeni împrumutați din arealul muzical, ci reprezintă o succesiune de termeni de factură tehnică regăsiți în domeniul internetului, cu termeni care și-au pus amprenta asupra modernismului: *http*, *The Third World*, *@*, *New World Order*, *web*, *Global Dreams*, *w.w.w.* – o viziune îndrăzneță și de-a dreptul nouă având în vedere faptul că lucrarea a fost scrisă în anul 2001, iar apariția internetului în România a luat naștere la începutul anilor '90.

Un alt aspect interesant este faptul că perspectiva modernă a acestei lucrări este dată și de influența sonorităților de natură electronică, care reprezintă un portal între cele trei mari lumi sonore. Zonele de tranziție către o nouă dimensiune au loc într-o notă reflexivă, în care, ca ascultător, ești purtat în locuri misterioase, neexplorate, care au o alură hipnotică, menite să determine inexistența spațiului temporal. O altă configurație particulară a acestei lucrări este dată de solo-urile protagoniștilor instrumentiști, momente cheie în evoluția discursului sonor, cu rezonanță atât timbrală, prin punerea în valoare a vocii și a posibilităților tehnice a instrumentului, cât și imaginar vizuală, prin așezarea în două grupuri instrumentale diferite a soliștilor în spațiul scenic. Remarcabil în acest sens este moment solistic al fagotului, unde

limitele sale sunt de-a dreptul stimulate la cote maxime, în registrul acut în mod special, pe alocuri cu efecte timbrale de tip *bisbigliando* – moment ce poate reprezenta o trimitere la solo-ul fagotului din începutul lucrării *Ritualul primăverii* de Igor Stravinski.

Cea de-a treia destinație simfonică a CD-ului se petrece în dreptul lucrării *Pietas*, scrisă în anul 2003 pentru orchestră de cameră și înregistrată de către Orchestra de Cameră Radio, avându-l la pupitru pe dirijorul Cristian Brâncuși. Traseul acestei lucrări este unul anevoios, care își propune să redea glasul colectiv al umanității îndreptat către rugăciune, precum și neputința oamenilor de a găsi calea prin care rugăciunea poate ajunge la ceruri. *Pietas* este o lucrare despre spiritualitate și despre căutarea continuă a lui Dumnezeu într-o lume în care acesta pare să fie tot mai înlăturat.

Încă de la începutul lucrării se poate auzi cum instrumentele se alătură treptat discursului sonor, redând o atmosferă îndurerată, asemănătoare cu glasurile oamenilor care se adună să-și exprime suferința la nivel colectiv, implorând cu evlavie aflarea vreunui semn divin. Acest tip de discurs este redat în plan muzical printr-o polifonie densă, viguros ornamentată și foarte pătrunzătoare. Accentul este pus pe profilul individual al instrumentelor, care încearcă din răspuțeri să se închege către un singur glas, unitar, care să exprime rugăciunea într-un mod intens și cât mai pătrunzător. Glasul colectiv, care devine din ce în ce mai sonor, este întrerupt apoi printr-o rupere a discursului muzical, nuanțată de bătăile dramatice ale instrumentelor de percuție, atitudine componistică ce se regăsește în repetate rânduri în muzica simfonică a lui Dănceanu.

Acțiunea de unificare a glasului colectiv către divinitate are un parcurs istovitor, cu multiple încercări, în care condiția umană este supusă unor situații limită, menite să facă din acest drum unul plin de provocări. Rareori, în discursul muzical, apare câte oază de lumină exprimată prin câte o armonie consonantă; alteori, sonorități precum un tremolo la toba mare, care crește treptat în intensitate, anticipă apariția unui potențial pericol; deseori, „glasurile” instrumentelor devin incerte, cutremurătoare și pline de tensiune – sonoritate redată prin construcția unei sintaxe heterofonice extrem de reliefată.

Pe lângă tremolo-urile zguduitoare ale tobei mari, alte tipuri de sunete care cresc năprasnic în intensitate se regăsesc și în rândul instrumentelor din orchestră, formând împreună un efect sonor ce se simte precum oscilațiile foarte intense ale pământului care se cutremură. Alte semne ale incertitudinii sunt redată în plan sonor prin semnale irevocabile ale trompetei sau corale disonante redată de instrumentele de alamă. Ideea de coral capătă alteori conotații diferite, exprimând nădejde – sonoritate redată la instrumentele de

suflat din lemn – sau lamentare, de tip bocet – în rândul instrumentelor cu coarde.

Acest proces de încercare asiduă de a restrânge la unison glasurile oamenilor care se roagă neîncetat, ajunge într-un final să-și atingă scopul, prin dobândirea unei voci unitare care să exprime neputința colectivă. Rugăciunea oamenilor străpunge într-un final cerul, sentiment exprimat în plan sonor prin ramificațiile viorilor care se restrâng către o singură voce înălțătoare. Gestul consonant al clopotelor din finalul lucrării, format din intervalul descendent de terță mare, reprezintă un semn neîndoielnic care denotă cunoașterea lumii divine.

Pietas este o lucrare care propune un discurs muzical de tip sacru-modern, nefiind doar o manieră personală a compozitorului de a exprima apropierea sa față de Dumnezeu, ci și un mijloc prin care fiecare om se alătură formei colective, universale, de exprimare a sacralității-creștine. Din acest punct de vedere lucrare înglobează un limbaj „polistilistic și poliatitudinal”, după cum afirmă compozitorul, menit să pună în valoare un discurs muzical simfonic de tip ecumenic.

Ultima destinație simfonică a CD-ului are loc în dreptul lucrării *Nord-Sud*, reprezentând una dintre ultimele lucrări înscrise în opusurile numeroase ale lui Dănceanu. Înregistrarea lucrării s-a realizat cu sprijinul Orchestrei Filarmonicii din Pitești și a dirijorului Cristian Lupeș.

După cum se poate observa și din titlul, *Nord-Sud* prezintă relația dintre doi poli aflați în antiteză, care relaționează la nivel muzical prin trecerea de la un registru sonor la altul. Conform spuselor compozitorului, „Polul Sud atrage spectrul ascendent, desemnând un vector de la teluric înspre celest, adică de la materialitate către imaterialitate, iar Polul Nord are certe afinități cu spectrul descendent, de la celest spre teluric, deci de la imaterialitate spre materialitate”.

Încă de la început, discursul sonor, unul atroce de altfel, expune într-o manieră versatilă trecerea de la dimensiunea pământescă la cea astrală, în structuri de mici dimensiuni, în care ești purtat ca ascultător pentru perioade scurte de timp în ambele emisfere, ca într-un roller coaster al cărui traseu este extrem de fluctuant – senzație instabilă pe care o resimți pe tot parcursul lucrării. Caracteristica principală a acestei lucrări este schimbarea permanentă a registrului sonor în care discursul muzical își urmează parcursul evolutiv. Cu toate acestea, antiteza celor doi poli nu este redată în plan sonor doar prin schimbarea de registru. Există multiple ipostaze de reprezentare a acestei opoziții prin: alternarea momentelor orchestrale cu solo-uri (obscur și misterios în acest sens apare solo-ul contrafagotului); succesiunea momentelor dense cu cele rarefiate; efectele sonore sumbre cu cele celeste; contrastul

dintre sunetele scurte, incisive, cu cele lungi, cuprinzătoare. O altă antiteză interesantă, care aduce un plus de originalitate acestei lucrări, are loc la nivel de timbralitate, între sonoritățile canonice orchestrale și cele împrumutate din muzica rock, redade de chitara electrică – fuziune sonoră care îmi amintește de recviemul lui Alfred Șnitke.

În fine, antiteza dintre cei doi poli este expusă de-a lungul lucrării în diferite ipostaze, prin multiple combinații și permutări ale elementelor care definesc cele două entități, strategie componistică ce conduce către nașterea unui paradox: „teluric, Polul Sud este înconjurat de ape; acvatic, Polul Nord este împrejmuț de pământ” (Dănceanu, în nota de prezentare a lucrării).

Cele patru lucrări simfonice care alcătuiesc portretul componistic al lui Liviu Dănceanu te poartă ca ascultător într-o călătorie plină de experiențe sonore surprinzătoare. Universul muzical al compozitorului este unul extrem de ofertant, plin de imaginație, versatil de la o lucrare la alta, reprezentând totodată un muzician plurivalent, dar care rămâne fidel propriilor convingeri. De la polistilism și interesul pentru explorarea unor forme noi de exprimare, până la spiritualitate și eroism, muzica lui Dănceanu se întinde pe un orizont paradigmatic complex, menit să pună în valoare nu doar propriile certitudini, ci și latura comună, universală, în care aspirațiile la nivel colectiv se întâlnesc în același punct, devenind convergente.

SUMMARY

Alin-Constantin Chelărescu

Exploratory reflections on four symphonic works by Liviu Dănceanu

The four symphonic works that comprise Liviu Dănceanu's compositional portrait, included on CD no. 69 in the *Anthology of Romanian Music* collection produced by the Union of Composers and Musicologists of Romania (*Symphony No. 1 / Quasisymphony*, Op. 13 for large orchestra, *Baclamo*, Op. 83 – concerto for soloists and orchestra, *Pietas*, Op. 94 for chamber orchestra, and *Nord-Sud*, Op. 179 No. 1 for large orchestra), take the listener on a journey full of surprising sound experiences. The composer's musical universe is extremely rich, full of imagination, versatile from one work to another, representing a multifaceted musician who remains faithful to his own convictions. From polystylism and an interest in exploring new forms of expression to spirituality and heroism, Dănceanu's music spans a complex paradigmatic horizon, intended to highlight not only his own certainties, but also the common, universal side, where collective aspirations meet at the same point, becoming convergent.