

CUPRINS

	PAGINA
Preambul	3
STUDII	
Dan Dediu Diaspora muzicală românească în secolul 20 și în prezent Câteva propuneri de analiză și înțelegere	7
Corneliu Dan Georgescu Ultimele stații pe drumul componistic al lui George Enescu: <i>Uvertura de concert</i> (1948) și <i>Simfonia de cameră</i> (1954)	20
Vlad Ghinea <i>Sequenza XI</i> și <i>Chemins V</i> . Strategii de reconfigurare a propriului material sonor în creația lui Luciano Berio	43
INTERVIURI	
Andra Apostu Un dialog cu Barrie Webb	53
BIZANTINOLOGIE	
Cătălin Cernătescu Repertorii laice cu notație bizantină în Principatele Române (sec. XVIII-XIX)	65
ESEURI	
Irinel Anghel Compoziția cu obiecte sonore, între realism și suprarealism, între avangardă și abordări postmoderne	78
RECENZII	
Valentina Sandu-Dediu <i>Spațiul Celibidache</i> – o inedită cartografiere întreprinsă de Stejărel Olaru	89
George-Ioan Păiș Cvartetul de coarde: muzeu sau laborator?	94

TABLE OF CONTENTS

	PAGE
Preamble	3
STUDIES	
Dan Dediu The Romanian musical diaspora in the 20th century and today Some proposals for analysis and comprehension	7
Corneliu Dan Georgescu The last stations on George Enescu's compositional journey: <i>Concert Overture</i> (1948) and <i>Chamber Symphony</i> (1954)	20
Vlad Ghinea <i>Sequenza XI</i> and <i>Chemins V</i> . Strategies for reconfiguring one's own sound material in Luciano Berio's work	43
INTERVIEWS	
Andra Apostu A dialogue with Barrie Webb	53
BYZANTINOLOGY	
Cătălin Cernătescu Secular repertoires with Byzantine notation in the Romanian Principalities (18th-19th Centuries)	65
ESSAYS	
Irinel Anghel Composition with sound objects, between realism and surrealism, between avant-garde and postmodern approaches	78
REVIEWS	
Valentina Sandu-Dediu The book <i>Spațiul Celibidache</i> – a unique mapping project undertaken by Stejărel Olaru	89
George-Ioan Păiș The string quartet: museum or laboratory?	94

PREAMBUL

Primul număr al revistei *Muzica* din anul 2026 debutează cu un studiu semnat de compozitorul Dan Dediu. Autorul deschide calea de cercetare a unui subiect abordat fie insuficient, fie tangențial ori conjunctural și anume cel al diasporei muzicale românești în secolul 20 și în prezent. Conturând un cadru metodologic pentru înțelegerea fenomenului, Dan Dediu propune, la un prim nivel, șapte trasee tematice enunțate ca structură analitică de bază, ilustrate de fiecare dată cu cazuri concrete. Un al doilea nivel sondează în profunzime în căutarea modelelor de identitate iar cel de-al treilea nivel încearcă să stabilească rolul diasporei muzicale românești în imaginea culturală a României actuale. Demersul autorului poate fi considerat o inițiativă de pionierat în această zonă de investigare, un punct de plecare pentru cercetări viitoare.

În cel de-al doilea studiu, Corneliu Dan Georgescu identifică "ultimele stații" din călătoria componistică a lui George Enescu, prin analiza pe care o dedică lucrărilor *Uvertura de concert* și *Simfonia de cameră*, cărora le remarcă importanța, deoarece marchează punctul culminant pentru fiecare dintre cele două direcții creatoare enesciene pe care le găsește interconectate, cea de valorificare a folclorului românesc și abordarea sintetică, care integrează influențe germane și franceze cu elemente folclorice abstractizate. Autorul formulează generos și o serie de concluzii care așează cu claritate trăsăturile esteticii muzicale enesciene târzii, bazată pe un etos particular fondat pe o absență fundamentală a conflictului, în afara paradigmatelor moderniste dominante ale epocii sale.

O lupă asupra creației lui Luciano Berio este așezată de către Vlad Ghinea, într-un studiu ce se concentrează pe predilecția compozitorului pentru preluarea materialului sonor din propriile sale lucrări de cameră și regândirea acestuia în contexte amplificate din punct de vedere arhitectural și al culorii timbrale. În cazul lui Berio, mai multe din cele paisprezece *Sequenze* își găsesc corespondențele concertante în cele șapte *Chemins*, unde discursul solistului este îmbogățit de acompaniamentul ansamblului orchestral. Autorul studiului supune analizei două lucrări care ocupă un loc important în repertoriul pentru chitară din a doua jumătate a secolului al XX-lea, prezentarea sa concentrându-se pe strategiile compoziționale utilizate de Berio în procesul de reconfigurare a muzicii din *Sequenza XI* pentru chitară (1987-1988) pentru a-i da o nouă formă în *Chemins V* pentru chitară și orchestră de cameră (1992).

Rubrica *Interviuri* îl are ca protagonist pe trombonistul Barrie Webb, muzician binecunoscut scenei muzicale contemporane din România și din lume, dirijor și profesor britanic de renume. Figură centrală în dezvoltarea repertoriului modern pentru trombon, cu un număr impresionant de lucrări în repertoriu scrise special pentru el, un fin cunoscător al muzicii românești, căruia mulți compozitori români i-au dedicat importante opusuri, Barrie Webb are numeroase amintiri pe care le readuce în atenție într-un dialog ce parcurge diferite perioade ale experienței sale artistice și pedagogice.

Cercetarea în domeniul muzicii bizantine, foarte bine reprezentată în România de o pleiadă de muzicologi de renume, se completează încă o dată cu

o analiză a modului în care procesul de transcriere și transmitere a muzicii laice a fost influențat de muzicienii ecleziastici ai timpurilor. Autorul studiului, Cătălin Cernătescu descrie relația complexă dintre instituția religioasă și cultura non-sacră și modul în care aceasta s-a derulat în timp fără afectarea „autorității spirituale a notației bizantine”. Privite de autor ca veritabile documente culturale ce completează sursele istorice și literare ale secolului al XIX-lea, creațiile consemnate în acest studiu abordează teme foarte variate, de la dragoste, la critică socială și patriotism. La acest moment, printr-un proiect cultural implementat de Asociația REVIVART în parteneriat cu Universitatea Națională de Muzică din București, colecția de cântece definitivată către anul 1880 ce numără peste 1100 de pagini și 567 de piese, va fi tipărită în prima jumătate a acestui an.

Irinel Anghel tratează într-un eseu amplu, tema compoziției cu obiecte sonore în muzica electronică actuală, pe care o plasează la granița stranie dintre avangardă și abordările postmoderne. Reflecțiile autoarei se bazează pe experiența personală din creația sa ce conține numeroase lucrări hibride rezultate din combinații între sunete generate electronic și obiecte sonore, dintr-un amestec suprarealist de abstract și concret. Pentru exemplificare, Irinel Anghel oferă descrieri ale intențiilor și strategiilor componistice ale câtorva astfel de lucrări, muzici care au priorizat includerea obiectelor sonore (pe care le consideră echivalente ale citatelor din muzica instrumentală) cu scopul de a valoriza potențialul semantic al conceptelor complexe ce stau la baza acestora.

Într-un prim articol al rubricii *Recenzii*, Valentina Sandu-Dediu apreciază demersul documentar al lui Stejărel Olaru în volumul intitulat *Spațiul Celibidache*. Este remarcată calitatea informațiilor aduse la lumină de autor în premieră, prin cercetarea unor fonduri documentare diverse. Printre elementele de noutate este menționată și clarificarea factorilor de context biografic, a erorilor perpetuate de-a lungul timpului în biografia lui Sergiu Celibidache, precum și demersul lui Stejărel Olaru în acest sens, prin cercetarea deloc facilă și deseori imprevizibilă în arhivele CNSAS, în încercarea de a descoperi și analiza impactul regimului totalitar asupra vieții și carierei muzicienilor. Unele dintre cele mai interesante documente prezentate de Olaru descriu, pe de o parte, supravegherea strictă a dirijorului de către Securitatea română și, pe de altă parte, eforturile statului român și ale serviciilor secrete din anii 1960 de a-l readuce în țară în scopuri propagandistice.

CD-ul cu nr. 71 din *Antologia muzicii românești* abordează creații pentru cvartet de coarde de Ulpiu Vlad, Vlad Răzvan Baci, Adrian Pop și Dan Dediu, în interpretarea Cvartetului *Arcadia*. Autorul recenziei pe care o intitulează *Cvartetul de coarde: muzeu sau laborator?*, George-Ioan Păiș, înainte de a radiografia fiecare lucrare în parte, pune în discuție relevanța cvartetului de coarde azi, prezentând imensul potențial pe care îl oferă această formulă instrumentală pentru un compozitor cu experiență, un mijloc deosebit de eficace pentru expunerea ideilor creatoare în sensul experimentării timbrale și nu numai, definind un gen permanent ancorat în trecut și aflat constant în căutări ideatice pentru viitor.

Andra Apostu
Redactor

PREAMBLE

The first issue of *Muzica* magazine in 2026 begins with a study by composer Dan Dediu. The author opens the way for research into a subject that has been addressed either insufficiently, tangentially, or circumstantially, namely that of the Romanian musical diaspora in the 20th century and today. Outlining a methodological framework for understanding the phenomenon, Dan Dediu proposes, at a first level, seven thematic paths set out as a basic analytical structure, each illustrated with specific cases. A second level probes deeply in search of models of identity, and the third level attempts to establish the role of the Romanian musical diaspora in the cultural image of present-day Romania. The author's approach can be considered a pioneering initiative in this area of inquiry, a starting point for future research.

In the second study, Corneliu Dan Georgescu identifies the "last stops" in George Enescu's compositional journey through his analysis of the works *Concert Overture* and *Chamber Symphony*, noting their importance as they mark the culmination of each of Enescu's two creative directions, which he finds to be interconnected: the valorisation of Romanian folklore and the synthetic approach, which integrates German and French influences with abstracted folkloric elements. The author also generously formulates a series of conclusions that clearly establish the features of Enescu's late musical aesthetics, based on a particular ethos founded on a fundamental absence of conflict, beyond the dominant modernist paradigms of his time.

Vlad Ghinea takes a closer look at Luciano Berio's work in a study that focuses on the composer's preference for taking sound material from his own chamber works and rethinking it in contexts that are amplified in terms of architecture and timbral color. In Berio's case, several of the fourteen *Sequenze* find their concertante counterparts in the seven *Chemins*, where the soloist's discourse is enriched by the accompaniment of the orchestral ensemble. The author of the study analyzes two works that occupy an important place in the guitar repertoire of the second half of the 20th century, focusing on the compositional strategies used by Berio in the process of reconfiguring the music from *Sequenza XI* for guitar (1987-1988) to give it a new form in *Chemins V* for guitar and chamber orchestra (1992).

The *Interviews* section features trombonist Barrie Webb, a well-known musician on the contemporary music scene in Romania and worldwide, a renowned British conductor and teacher. A central figure in the development of the modern trombone repertoire, with an impressive number of works written especially for him, a connoisseur of Romanian music, to whom many Romanian composers have dedicated important works, Barrie Webb has many memories that he recalls in a dialogue that covers different periods of his artistic and pedagogical experience.

Musicological research in the field of Byzantine music, which is really well represented in Romania by a bunch of famous musicologists, is once again complemented by an analysis of how the process of transcribing and transmitting secular music was influenced by the ecclesiastical musicians of the

time. The author of the study, Cătălin Cernătescu describes the complex relationship between the religious institution and non-sacred culture and how it unfolded over time without affecting the "spiritual authority of Byzantine notation." Viewed by the author as authentic cultural documents that complement the historical and literary sources of the 19th century, the creations recorded in this study address a wide variety of themes, from love to social criticism and patriotism. At this moment, through a cultural project implemented by the REVIVART Association in partnership with the National University of Music in Bucharest, the collection of songs finalized around 1880, which numbers over 1100 pages and 567 pieces, will be printed in the first half of this year.

Irinel Anghel addresses in a comprehensive essay the theme of composition with sound objects in contemporary electronic music, which she places on the strange border between avant-garde and postmodern approaches. The author's reflections are based on her personal experience in her own work, which includes numerous hybrid pieces resulting from combinations of electronically generated sounds and sound objects, in a surrealist mixture of the abstract and the concrete. By way of illustration, Irinel Anghel provides details about the compositional intentions and strategies of several such works, music that prioritized the inclusion of sound objects (which she considers equivalent to quotations from instrumental music) in order to enhance the semantic potential of the complex concepts underlying them.

In a first article in the *Reviews* section, Valentina Sandu-Dediu appreciates Stejărel Olaru's documentary approach in the volume entitled *Spațiul Celibidache*. She points out the quality of the information brought to light by the author for the first time, through his research of various documentary sources. Among the new elements mentioned is the clarification of biographical context, in terms of errors perpetuated over time in Sergiu Celibidache's biography, as well as Stejărel Olaru's approach in this regard, through his difficult and often unpredictable research in the CNSAS archives, in an attempt to discover and analyze the impact of the totalitarian regime on the lives and careers of musicians. Some of the most interesting documents presented by Olaru describe, on the one hand, the strict surveillance of the conductor by the Romanian Securitate and, on the other hand, the efforts of the Romanian state and secret services in the 1960s to bring him back to the country for propaganda purposes.

CD no. 71 in the *Anthology of Romanian Music* includes works for string quartet by Ulpiu Vlad, Vlad Răzvan Baciuc, Adrian Pop, and Dan Dediu, performed by the *Arcadia Quartet*. The author of the review entitled *String Quartet: Museum or Laboratory?*, George-Ioan Păiș, before analyzing each work individually, discusses the relevance of the string quartet today, presenting the immense potential that this instrumental formula offers to an experienced composer, a particularly effective medium for expressing creative ideas in terms of timbral experimentation and beyond, defining a genre permanently anchored in the past and constantly searching for ideas for the future.

Andra Apostu
Editor

STUDII

Diaspora muzicală românească în secolul 20 și în prezent

Câteva propuneri de analiză și înțelegere

Dan Dediu

Premise

Discuția despre diaspora în muzica românească este încă la început. Există câteva contribuții muzicologice care cercetează fragmentar domeniul, multe păreri au fost exprimate cu diverse ocazii (în interviuri, mese rotunde ori simple discuții mai mult sau mai puțin informale), fie de către cei în cauză - muzicieni din diaspora românească -, fie de către comentatori sau analiști ai fenomenului. Însă un studiu sistematic al diasporei muzicale românești nu s-a întreprins încă.

În acest sens, abordarea acestei teme nu se poate articula fără o consistentă reflecție teoretică, care să identifice, să analizeze și să conceptualizeze problemele ce se ivesc empiric, propunând astfel un cadru metodologic pentru ca aceste probleme să poată fi înțelese, modelate (în sensul realizării de posibile modele de înțelegere ale fenomenului) și rezolvate, chiar și provizoriu.

În cele ce urmează, vom sonda câteva trasee care ar putea constitui impulsuri pentru dezvoltarea unei metode de analiză a diasporei muzicale românești, adică a grupului de muzicieni care locuiesc și sunt activi profesional în afara țării.

Mai întâi, vom urma șapte trasee tematice care vor putea pune bazele unor criterii de analiză pragmatică, ilustrând cu cazuri concrete diferitele situații.

După această evaluare analitică la primul nivel, vom putea merge mai departe și adânci întrebările, putându-ne astfel scufunda într-un

subiect fascinant și fertil, la un al doilea nivel, la care toate informațiile deja existente vor putea fi folosite pentru a realiza sinteze și a extrage esențe din aceste materiale.

Un al treilea nivel de discuție va trebui să dea piept cu cea mai grea întrebare care se poate formula în acest caz: *ce rol joacă diaspora muzicală românească în imaginea culturală a României actuale?* Aici răspunsurile și perspectivele sunt foarte diverse.

Aceste trei niveluri de analiză vor fi înfățișate succint în continuare. Dezvoltarea lor pragmatică se poate face pe viitor de către cercetători interesați în găsirea unor răspunsuri realiste și oneste.

Primul nivel de analiză

Începutul discuției despre diaspora ține în principal de istoria personală a fiecărui individ, centrată pe un eveniment fondator: plecarea din țară. Indiferent sub ce formă - exil, emigrare, ofertă de lucru, fugă -, acest eveniment fondator declanșează istoria vieții personale. De aici se conturează un destin ce se desfășoară pe „două voci”, un destin polifonic, permanent desenat imaginar printr-o pendulare sufletească între două spații: un „acasă” îndepărtat și un „acasă” apropiat. Sau, un „acasă-acolo” și un „acasă-aici”. Relația artistului din diaspora cu el însuși este întotdeauna duală, implicând atât *lontaneitatea* (cu nostalgia ca funcție), cât și *prezenteitatea* (cu agitația ca funcție), pentru a folosi termeni inspirați de filosofia lui Vladimir Jankélévitch, el însuși un emigrant.

Se pot deosebi la o privire atentă cel puțin șapte teme de discuție: 1. istorie (care ar conține povestea plecării, unică pentru fiecare protagonist; bunăoară, dacă a plecat din România înainte sau după 1989, din ce cauze a plecat și felul în care a plecat); 2. geografie (unde a plecat, la vest sau la sud, în ce țări și culturi?); 3. etnie (cărui grup etnic aparține); 4. formarea profesională (traseul educativ și influențele captate pe parcursul devenirii profesionale); 5. domeniul de activitate (interpreți, compozitori, muzicologi, critici); 6. legăturile cu România (strânse, medii, absente); 7. influențele societății românești în activitatea profesională desfășurată în diaspora (context biografic și instituțional). Să le luăm pe rând și să le detaliem pe scurt.

1. *Istoria personală* este povestea ce începe după momentul plecării din țară. Trei întrebări se deschid aici: *când* se pleacă, *de ce* se pleacă și *cum* se pleacă. În general, la prima întrebare (*când* se pleacă?) avem patru variante de răspuns: în copilărie sau adolescență, cum e cazul lui György Ligeti, Iannis Xenakis și Cristian Măcelaru, la tinerețe (cam până la vârsta de 30-35 de ani), în cazurile Dinu Lipatti, Sergiu Celibidache, Radu Lupu, Christian Badea, la maturitate (cazul lui Constantin Silvestri și Corneliu Dan Georgescu) sau la senectute, dacă e să ne gândim la George Enescu. La a doua întrebare (*de ce* se pleacă?) se răspunde printr-o nemulțumire (socială, politică, financiară), care este combinată cu o aspirație (de cele mai multe ori profesională, dar și financiară sau spirituală, speranța unei lumi mai bune sau unui trai mai bun, fuga de un regim totalitar, nevoia de auto-realizare pleneră a potențialului existent etc). Pe scurt: plec pentru o viață/carieră mai bună sau plec pentru că nu mă pot dezvolta sau nu mai rezist în acest mediu. Să ne gândim la Ion Luca Caragiale, care a plecat la Berlin scârbit de mizeriile pe care le-a îndurat din partea detractorilor săi, așadar ca să scape de toate „mofturile” lumii românești de atunci. Cât despre a treia întrebare (*cum* se pleacă?), aici pot exista mai multe variante de răspuns: unii rămân dintr-o dată, alții emigrează, unii găsesc sau li se oferă de lucru, alții fug clandestin (cum a făcut György Ligeti din Ungaria în Austria) sau se căsătoresc în străinătate. Să luăm un exemplu celebru – George Enescu. Studiază la Viena și Paris, se reîntoarce în România, înființează instituții (Concursul Enescu, Societatea Compozitorilor Români, Orchestra simfonică din Iași), călătorește în turnee diverse, după 1946 părăsește definitiv România din cauza regimului politic și moare la Paris în 1955. Constantin Silvestri, după o carieră la cel mai înalt nivel în România, pleacă în 1958 în Anglia tot din cauza regimului politic și își câștigă o faimă mondială ca dirijor. Moare în 1969, fără a se mai întoarce vreodată în România, unde este condamnat la moarte de către comuniști. Dar mai e un caz, anume cel al muzicianului care se expatriază din cauza unui regim politic totalitar, apoi se repatriază când dispăre acel regim politic și apare altul democratic. Este cazul lui Aurel Stroe, care emigrează în 1986 și apoi se reîntoarce începând cu 1992 în România, pendulând între București și Mannheim.

2. Opțiunea *geografică* este importantă și determinantă pentru evoluția ulterioară a muzicianului respectiv, pentru că ea implică conectarea la un areal cultural specific, la o limbă și la o mentalitate nouă. Direcțiile de plecare din România, în general sunt două: spre vest (Franța, Germania, Anglia, S.U.A.) sau spre sud, chiar sud-vest (Spania, Italia, Israel, Grecia). Cazul Republicii Moldova este diferit, el fiind de dezbătut într-un context special, căci nu intră propriu-zis în cadrul conceptual al diasporei, ci în cel al unei culturi române paralele, chiar gemene, eventual o cultură românească complementară/suplimentară/juxtapozabilă. Dar mai e un lucru important: de unde se pleacă, regiunea din România din care se pleacă, știut fiind faptul că fiecare regiune are o mentalitate culturală moștenită și o *forma mentis* care se recunoaște oriunde, nemaivorbind de pronunția locală specifică, atât de importantă pentru a deosebi un moldovean de un oltean și de un ardelean, toți trei trăitori la Paris, spre exemplu. Chiar și pentru „un american la Paris” e important din ce stat al S.U.A. vine.

3. Tema *etnică* sau a *originii* este una interesantă și dependentă de factori subiectivi, mai ales atunci când este vorba să definim un compozitor din diaspora. De pildă, dacă accesăm definiții de dicționar pentru Marcel Mihalovici și Vladimir Cosma, pentru a da doar două exemple, vom observa că abordările sunt diferite, fără vreo explicație logică. Marcel Mihalovici apare peste tot cu eticheta de compozitor francez născut în România, în timp ce Vladimir Cosma este perceput drept compozitor român stabilit în Franța. Dacă revenim în context românesc, la cazul Wilhelm Georg Berger, bunăoară: este compozitor român de origine germană sau compozitor german născut în România? Sigur că aici intervine și problema cetățeniei și a activității determinante în plan profesional, unde a avut loc aceasta? Evident, Wilhelm Georg Berger își consacră toată viața profesională culturii române, iar originea sa va trece pe locul al doilea, astfel că vom putea spune, fără să greșim prea mult despre el că e compozitor român de origine germană. La fel se poate spune și despre Hans Peter Türk. Nu și despre Dieter Acker, care cu siguranță trece drept compozitor german născut în România.

Mai departe, lucrurile se pot încurca rău de tot. De pildă, cum facem cu György Ligeti (născut la Târnăveni) sau Iannis Xenakis (născut la Brăila)? Putem să luăm trei criterii: locul nașterii, etnie și origine, locul consacării. După o combinatorică previzibilă avem câte trei variante. Xenakis: român de origine greacă, naturalizat francez; grec născut în România, naturalizat francez; francez de origine greacă, născut în România. La Ligeti am scăpat de ambiguități, căci el se autodefiniște astfel într-un interviu, făcând o deosebire interesantă între etnie și origine: „Dacă sunt întrebat cine sunt, răspund astfel: un maghiar născut în Transilvania, de origine evreiască și cu cetățenie română la început, mai târziu cu una maghiară, apoi și mai târziu cu cetățenie austriacă. Nu aparțin niciunui țărâm: aparțin *intelligentsiei* și culturii europene.”¹ Conform acestei auto-definiții, pentru muzicienii care nu studiază în România și pleacă la o vârstă fragedă în altă țară, consacându-se acolo, se poate spune că această opțiune e una realistă, ordinea conceptuală putând fi aceasta: etnie, țară de naștere (sau regiune), origine, cetățenie (consacrare). Oricum, aceste clasificări au rostul de a situa un creator sau interpret într-o anumită cultură, eventual de a accentua și/sau evidenția anumite legături pe care le are cu locul de baștină și cu cel de adopție ori consacrare. Uneori, chiar definiții multiple pentru același muzician se pot aplica în perioade diferite din viața respectivului muzician.

4. *Formarea profesională* reprezintă și ea o temă importantă de analiză, care se poate divide în: a) urmărirea traseului educativ - adică ce școli a absolvit, cu cine a studiat, ce mentori a avut - și b) influențele captate pe parcursul devenirii profesionale, anume ce modele i-au călăuzit pașii în vocația de muzician și care au fost constantele căutărilor spirituale și profesionale care l-au condus la

¹ „Wenn man mich fragt, wer ich sei, dann sage ich: ein in Siebenbürgen geborener Ungar jüdischer Abstammung mit rumänischer Staatsbürgerschaft zu Beginn, später mit ungarischer, noch später mit österreichischer Staatsbürgerschaft. Ich gehöre nirgends: ich gehöre zur europäischen Intelligenz und Kultur.”, în Constantin Floros, *György Ligeti. Jenseits von Avangarde und Postmoderne*, Osterreichische Musikzeit Edition, Verlag Lafite, Wien, 1996, p. 19.

rezultatele avute. Ambele subiecte sunt ușor de monitorizat dacă pornim de la CV-ul artistului în cauză, uneori chiar și de la mărturiile depuse în interviuri diverse sau autobiografii.

5. *Domeniul de activitate* este o temă ce se referă la specificul activității desfășurate: interpretare, compoziție, muzicologie, critică muzicală. Din această perspectivă se pot elabora liste pe baza a trei criterii, anume *cronologia, domeniul de activitate, țările de adopție*. Iată câteva exemple la întâmplare: prima jumătate a secolului 20/compozitori/Franța: Stan Golestan, George Enescu, Marcel Mihalovici, Filip Lazăr, Dinu Lipatti. Sau: a doua jumătate a secolului 20/compozitori/Franța-Elveția: Costin Mioreanu, Mihai Mitrea-Celarianu, Marius Constant, Horațiu Rădulescu, Horia Rațiu, Horia Șurianu, Lucian Mețianu. Mai departe: a doua jumătate a secolului 20/compozitori/Germania: Violeta Dinescu, Corneliu Dan Georgescu, Ștefan Zorzor, Adriana Hölszky, Gabriel Iranyi. Trecem la interpretare, dar fără să mai numim țările de adopție și fără să intenționăm realizarea unui catalog exhaustiv. A doua jumătate a secolului 20/dirijori: Constantin Silvestri, Sergiu Celibidache, Sergiu Comissiona, Mendi Rodan, Paul Staicu, Christian Badea, Ion Marin, Cristian Măcelaru; cântăreți: Virginia Zeani, Veronica Cortez, Leontina Văduva, Vasile Moldoveanu, Ruxandra Donose, Angela Gheorghiu, Ștefan Pop, Anita Hartig; pianiști: Dinu Lipatti, Clara Haskil, Radu Lupu, Mândru Katz, Luiza Borac; violoniști și concertmaestri: Mihaela Martin, Liliana Ciulei, Mariana Sârbu, Liviu Cășleanu, Liviu Prunaru, Bogdan Zvorișteanu, Cosmin Bănică.
6. *Legăturile cu România* constituie un al șaselea subiect care trebuie avut în vedere. Aceste legături pot fi mai mult sau mai puțin strânse sau complet absente. În acest caz, povestea personală joacă un rol determinant. Apoi, natura acestor legături poate fi diferită de la caz la caz: unii sunt mai legați de țărâmul natal, alții nici nu vor să mai știe de el. Bunăoară, două compozitoare care au absolvit Conservatorul bucureștean, ambele fiind personalități marcante ale compoziției contemporane în Germania, au avut abordări foarte diferite. Violeta Dinescu, care a plecat în 1983 din România, - definită de *wikipedia* drept compozitoare de origine română stabilită

În Germania - a fost permanent prezentă și implicată în tot ceea ce ține de cultura românească în Germania și, de asemenea, prezentă în viața muzicală românească după 1989. În schimb, Adriana Hölszky, studentă a lui Ștefan Niculescu la București, consacrată creatoare de avangardă în Germania, nu a interacționat cu viața muzicală din România după 1989 și nici nu asumă o relație prea apropiată de cultura românească actuală. De altfel, chiar și definiția din *wikipedia* spune clar: *Romanian-born German composer*.

7. Ultima temă este cea a *influențelor societății române în creația artiștilor din diaspora*. Aici, contextul biografic și instituțional este important de analizat, inclusiv prin cercetări de arhivă, în cazurile în care compozitorii respectivi au avut dosar la Securitate, dosare fie de colaborator, fie de urmărit. Ana Diaconu a scris o carte pornind de la cercetări de arhivă la C.N.S.A.S., pentru compozitorii din diaspora franceză, cu studii de caz referitoare la Marius Constant și Costin Mioreanu.¹

De asemenea, volumul lui Stejărel Olaru intitulat *Spațiul Celibidache*² aduce mărturii absolut senzaționale despre activitatea informativă desfășurată în jurul marelui dirijor român din diaspora Sergiu Celibidache, inclusiv cu cercetări ale unor dosare publice ale C.N.S.A.S. privind „turnătorile” venite de la cei cincisprezece informatori „de serviciu” ai Filarmonicii „George Enescu” din București în anii '80.

Al doilea nivel de analiză

Iată trei întrebări pe care le-am putea folosi pentru a ne ghida la acest al doilea nivel, prin care s-ar putea încerca – pe baza datelor strânse la primul nivel – să se conceptualizeze problematicile de interes:

1. care ar fi *modelele identitare* pe care le putem sesiza în expresia muzicală a realizărilor componistice/interpretative a reprezentanților diasporei românești? Un model identitar este un

¹ Ana Diaconu, *Drumul emigrării. Povestea diasporei componistice românești din Franța, reconstituită din arhive comuniste*, Editura UNMB, București, 2024.

² Stejărel Olaru, *Spațiul Celibidache*, Editura Omnium, București, 2025.

tipar sau o formă prin care o persoană (sau un grup) își definește și exprimă identitatea - adică cine este, de unde vine și cum se raportează la lume. Pentru un muzician român din diaspora, un model identitar reflectă deopotrivă raportul său cu țara de origine și cultura de adopție, felul în care se exprimă artistic (ce muzică face, ce repertoriu abordează, în cazul interpreților, de pildă), dar și atitudinea față de rădăcinile românești și integrarea într-un nou spațiu cultural. În acest sens, se pot deosebi patru modele identitare diferite, dar care se regăsesc întotdeauna combinate între ele (fie în perioade diferite ale vieții, fie în aceeași perioadă) în activitatea creatoare - componistică sau interpretativă - a oricărui muzician din diaspora:

a) modelul *tradiționalist* (conservator), în care muzicianul își păstrează identitatea culturală aproape neschimbată, folosind teme, motive și stiluri tradiționale românești în contextul culturii de adopție, în ideea păstrării și promovării culturii de origine în diaspora. Acest lucru se poate face la nivelul conținutului (ciclul de piese *Transsilvanische Motive* de Corneliu Dan Georgescu) sau la nivel simbolic, printr-un titlu ce aduce aminte de cultura românească (*Doruind* de Horațiu Rădulescu și *Din cimpoi* pentru violă de Violeta Dinescu).

b) modelul *hibrid* (sau sincretic), artistul combinând elemente din ambele culturi (cea românească și cea de adopție), în virtutea asumării unei identități creative duble, capabilă de adaptare și interconectare. Exemple grăitoare pot fi Concertul pentru pian și orchestră *The Quest* de Horațiu Rădulescu și *Aksax* pentru saxofon bas de Costin Miereanu.

c) modelul *universal* (globalist sau multicultural), prin care se asumă o identitate trans-națională, globală, absorbită într-o cultură internațională, fără referințe etnice. În mod definitoriu, compozitorii de mai sus asumă și acest model cultural în creația lor, iar câteva exemple sunt edificatoare: *Khufu's Serpent* și *Dizzy Divinity* de Horațiu Rădulescu, *Et vidi caelum novum* de Corneliu Dan Georgescu, *Luna chineză* și *Musique climatique* de Costin Miereanu, *Tabu* și *Nosferatu* de Violeta Dinescu.

d) modelul *militant*, prin care muzica devine, prin critică, ironie, cinism sau provocare, un instrument de afirmare identitară, socială,

religioasă și politică, în contextul discursului despre viața de imigrant și greutățile de integrare în mediul de adopție. Aici deschidem o posibilitate, iar exemplele din muzica savantă nu sunt atât de numeroase ca în cazurile precedente sau ca în alte arte (în literatură sau în artele vizuale). Totodată, alte diaspore muzicale sunt mai active în această paradigmă militantă decât diaspora românească, bunăoară diaspora ucraineană (Ukrainian Freedom Orchestra), cea argentiniană (Mauricio Kagel, în *tango alemán* sau *10 marșuri pentru ratarea victoriei*) și cea chineză (Tan Dun, cu *Buddha Passion* sau *Nu Shu*).

2. este posibilă o *cartografiere* a rețelelor muzicale transnaționale românești? La această întrebare se poate răspunde afirmativ, luând în calcul câteva acțiuni ce s-ar putea întreprinde: identificarea actanților individuali sau instituționali (muzicieni, ansambluri, mentori, promotori, festivaluri, instituții culturale), schițarea unei hărți a relațiilor dintre aceștia, detectarea centrelor de emanație culturală și a personalităților cheie, urmărirea fluxurilor culturale (repertoriu, stiluri, activități, publicații).
3. cum evaluăm modul în care personalitățile muzicale ale diasporei se *incorporează* și redefinesc cultura română? Acest lucru se realizează în mai multe feluri: prin conservarea tradițiilor, prin recunoaștere și validare internațională, prin hibridizare stilistică, prin permanentă redefinire identitară.

Mai departe, trebuie să ne punem întrebarea și *cum abordăm* contribuțiile muzicienilor din diaspora. Studiem *separat* contribuțiile lor sau le *integrăm* în cultura românească, umăr la umăr cu contribuțiile muzicienilor activi în țară? E o întrebare legitimă și totodată dificil de rezolvat într-un fel sau în altul. Dacă o luăm logic, putem avea următoarele cazuri:

a) abordarea *separată* a diasporei, ca pe o nouă regiune a culturii muzicale românești, ar conduce la un strat cultural adăugat peste cel existent. S-ar putea constitui astfel un prim nivel, informativ, de analiză a conținutului contribuțiilor muzicienilor din diaspora

românească, care, bunăoară, ar putea lua forma unui volum monografic detaliat.

b) abordarea *integratoare* s-ar putea face în mai multe feluri, de pildă pe generații sau pe teme estetice și preocupări muzicale specifice. Iată s-ar putea imagina acestea:

1. *pe generații*, incluzând sintetic și contribuțiile diasporei la cele existente în cultura națională. Această variantă va îngloba pe generații muzicienii din țară cu cei din străinătate, pentru a înțelege asemănările și diferențele dintre aceștia. Un exemplu edificator îl oferă generația '80 în compoziția modernistă, care ar putea fi abordată prin realizarea unor sinteze stilistico-estetice ale creației compozitorilor români ce-i aparțin, indiferent de spațiul în care au compus: Violeta Dinescu, Adriana Hölszky, Gabriel Iranyi (Germania), Carmen Cârneli (Germania/România), Horia Șurianu (Franța), Vladimir Scolnic (Israel), Adrian Iorgulescu, Doina Rotaru, Liviu Dănceanu, Sorin Lerescu, Andrei Tănăsescu, Adrian Pop (România), Ghenadie Ciobanu, Vladimir Beleaev, Vlad Burlea (Moldova).

2. *pe teme estetice și preocupări muzicale specifice*, ceea ce ar completa un tablou profesional și ar putea configura o istorie globală a contribuțiilor culturii muzicale românești la cultura muzicală mondială. Această abordare ar putea corobora toate generațiile și extrage liniile de forță ce se mențin între generații, noile tendințe și legăturile cu alte culturi, definind astfel specificul culturii muzicale românești în context global.

Al treilea nivel de analiză

Un al treilea nivel de discuție va trebui să ofere variante de răspuns la cea mai grea întrebare care se poate formula în acest caz: *ce rol joacă diaspora muzicală românească în imaginea culturală a României actuale?* Perspectivele foarte diverse și relative cu privire la acest subiect ne obligă să sintetizăm și să găsim cel puțin două roluri majore ale diasporei muzicale românești: pe de o parte, ea acționează

ca ambasador cultural neoficial, prin excelență artistică formând o imagine autentică și credibilă, dar și oferind vizibilitate și prestigiu României; pe de altă parte, ea constituie o reală forță de modernizare, influențând scena muzicală din țară, care devine astfel mai complexă și mai bogată.

La o judecată statistică, devine clar un lucru: interpreții dețin supremația, iar aici putem să-i numim pe Clara Haskil, Dinu Lipatti, Radu Lupu, Constantin Silvestri, Sergiu Celibidache, Sergiu Comissiona, Christian Badea, Camil Marinescu, Cristian Măcelaru. Acest lucru poate fi explicat prin apelul la conceptele de „durată scurtă” și „durată lungă” ale lui Fernand Braudel. În acest sens, interpreții se încadrează în „durata scurtă” a consacrării, impactul carierei de interpret fiind unul rapid, în timp ce celelalte domenii - compoziția și muzicologia - țin mai degrabă de „durata lungă” braudeliană, viteza necesară obținerii consacrării fiind în cazul acestora mult mai lentă.

Astfel, compozitorii și muzicologii din diaspora sunt puțin integrați în istoria oficială a muzicii românești, cu câteva excepții - George Enescu și Constantin Brăiloiu -, acesta-i adevărul. Explicația poate consta, probabil, în specificul ocupației, care are nevoie de o validare îndelungată și de „durată lungă” pentru a se putea impune ca valoare omologată. Dar ar mai fi o explicație: lipsa instrumentelor culturale și a unui cadru cultural extins, cu ajutorul cărora am putea integra și înțelege diaspora ca pe o componentă a culturii naționale. Această idee încă mai are de așteptat pentru a se impune. După cum deja am afirmat, reflecția asupra ei, precum și cercetările minuțioase și susținute sunt de-abia la început.

În loc de încheiere

Am schițat o hartă ideatică posibilă a unor abordări viitoare asupra subiectului diasporei muzicale românești și am propus diferite trasee ce se pot constitui în proiecte diverse, de mai mare sau mai mică anvergură. La un moment dat, această problematică va trebui desțelenită și cercetată în amănunt, iar ideile expuse mai sus ar putea să ajute în procesul clarificării.

Cu siguranță că răspunsurile nu vor putea fi unilaterale și apodictice, ci ele vor trebui să reflecte complexitatea situațiilor de viață ale fiecărui individ și a relațiilor dintre culturile implicate în problematica diasporei. Lucrurile sunt așadar departe de a fi clarificate. Nu pot decât să sper că gândurile înfățișate mai sus vor putea folosi cândva la orientarea și dezvoltarea unor cercetări muzicologice implicate pe această temă.

(O primă versiune a acestui studiu a fost prezentată la Academia Națională de Muzică din Cluj-Napoca, în cadrul conferinței *Smart Diaspora 2025*, pe data de 5 noiembrie 2025.)

Analiza diasporei muzicale românești
Tabel-sinteză

Nivel	Teme	Conținut
I.	1. Istoria personală	când, de ce, cum?
	2. Geografia	Franța, Elveția, Germania, Olanda, UK, Italia, Spania, Israel, SUA etc.
	3. Origine	etnie, țară, cetățenie (consacrare)
	4. Formare profesională	educație
	5. Domeniu de activitate	interpretare, compoziție, muzicologie
	6. Legături cu România	strânse, medii, absente
	7. Influențele societății românești	context biografic și instituțional
II.a	1. Modele identitare	tradiționalist, hibrid, universal, militant
	2. Cartografiere	identificarea actanților, relațiilor, centrelor de emanație culturală, urmărirea fluxurilor culturale
	3. Incorporare	conservarea tradițiilor, validare internațională, hibridizare stilistică, permanentă redefinire identitară
II.b	Cum abordăm contribuțiile?	separat, integrat (pe generații, estetic)
III.	Ce rol joacă?	ambasador cultural, modernizare

© Dan Dediu

SUMMARY

Dan Dediu

**The Romanian musical diaspora in the 20th century and today
Some proposals for analysis and comprehension**

This study explores multiple paths that could serve as impulses for developing a method to analyse the Romanian musical diaspora, meaning the group of musicians who live and are professionally active outside the country.

The author distinguishes seven discussion topics at a first level of analysis: 1. history (which would contain the departure story, unique for each protagonist); 2. Geography (where did they go, west or south, to which countries and cultures?); 3. ethnicity (to which ethnic group they belong); 4. professional training (the educational path and influences acquired during professional development); 5. field of activity (interpreters, composers, musicologists, critics); 6. ties with Romania (strong, moderate, absent); 7. The influences of Romanian society on professional activity carried out in the diaspora (biographical and institutional context).

A second level of analysis starts with the question: what identity models can we discern in the musical expression of the compositional / interpretative achievements of representatives of the Romanian diaspora? And the study briefly analyses four such models: traditionalist, hybrid, universal, and militant.

And the third level of analysis poses an essential question: what role does the Romanian musical diaspora play in the current cultural image of Romania? No answers are given, but only the methodological framework for future research is outlined.

Ultimele stații pe drumul componistic al lui George Enescu: *Uvertura de concert (1948) și Simfonia de cameră (1954)*¹

Corneliu Dan Georgescu

Preliminarii. Context biografic

George Enescu a părăsit România de multe ori în cursul vieții sale, fie ca tânăr muzician în timpul studiilor, fie ca artist celebru în turnee de concerte, dar s-a întors întotdeauna în țara sa natală, unde avea să-și petreacă cea mai mare parte a vieții lui. Când a plecat din nou în 1946, era un bătrân de 63 de ani afectat de probleme de sănătate, care nu avea să-și mai revadă patria. După două scurte șederi în SUA și Anglia, el și-a trăit ultimii ani de viață la Paris, unde a murit în 1955. În ciuda unei boli grave, în acești ultimi nouă ani a compus câteva opere importante, printre care *Ouverture de concert sur des thèmes dans le caractère populaire roumain* în la major, op. 32, 1948 (denumită în continuare *Uvertura de concert*), și *Symphonie de Chambre* în mi major, op. 33, 1954 (denumită în continuare *Simfonia de cameră*). Între aceste două opere târzii, el a scris și alte lucrări importante, cum ar fi *Cvartetul de*

¹ Acest text a fost publicat în limba germană cu titlul *Letzte Stationen auf dem Schaffensweg George Enescus: Konzertouvertüre (1948) und Kammersymphonie (1954)* în volumul *George Enescu. Musik-Konzepte* 211 Nr. 1/2026, edition text+kritik, München, p. 93-108.

În traducerea în limba română au fost necesare câteva modificări, mai ales ale terminologiei analitice. Nu a fost posibilă traducerea explicațiilor din exemplele muzicale, care au rămas în germană. Fiind adresat unui public german relativ puțin familiarizat cu muzica românească, acest text conține și unele informații binecunoscute publicului român, necesare însă în contextul respectiv.

coarde nr. 2 în Sol major, op. 22, ale cărui prime schițe datează încă din 1920 și care a fost finalizat în 1951, și poemul simfonic *Vox Maris*, început în 1929, reluat în 1954, dar rămas neterminat¹.

Uvertura de concert și *Simfonia de cameră* au o semnificație specială în contextul operei lui Enescu, deoarece ele marchează punctul culminant al fiecăreia dintre cele două direcții compoziționale definitorii, distincte dar comunicante, ale sale. *Uvertura de concert* constituie punctul final al orientării sale către folclorul românesc, care a început devreme cu cele două *rapsodii*, op. 11, 1901, și a continuat în opere precum Sonata a treia pentru pian și vioară „*dans le caractère populair roumain*”, op. 25, 1926, Suita orchestrală a treia „*Săteasca*”, *La Villageoise*, op. 27, 1937-1938, precum și în Suita pentru vioară și pian *Impressions d'enfance*, op. 28, 1940. *Simfonia de cameră*, pe de altă parte, reprezintă orientarea sa sintetizatoare, care îmbină influențele germano-franceze cu elemente folclorice abstractizate. Această orientare a început cu părți din prima suită pentru orchestră, op. 9, 1903, și a atins desăvârșirea în diverse lucrări de muzică de cameră, precum și în simfonii sau în opera *Oedipe*, Op. 23, 1931. În plus, *Uvertura de concert* este ultima lucrare simfonică definitivată a lui Enescu, în timp ce *Simfonia de cameră* reprezintă ultima sa lucrare în general, finalizată cu puțin înainte de moartea sa; de aceea ea este considerată un fel de „testament muzical”².

***Uvertura de concert* în contextul operei lui Enescu**

În ciuda orientării sale folclorice, *Uvertura de concert*, o piesă orchestrală cu o durată de aproximativ nouă minute, nu poate fi considerată o a treia rapsodie – chiar dacă Ștefan Niculescu vede aici „elemente rapsodice”³. Spre deosebire de ceea ce sugerează titlul¹,

¹ Noel Malcolm, *George Enescu. His Life and Music*, Baskerville 1990, p. 244.

² Pascal Bentoiu, *Capodopere enesciene*. București 1964, p. 527. Cartea a fost tradusă în limba engleză sub titlul *George Enescu. A Detailed Analysis*. Londra-Toronto-Plymouth 2010. Citatele din acest text sunt preluate din prima ediție românească.

³ „Unele secțiuni se desfășoară rapsodic”. Ștefan Niculescu. În: George Enescu. Monografie. Vol. 2, editat de Mircea Voicana, Clemansa Firca, Alfred Hofman, Elena Zottoviceanu, București 1971, p. 1063.

această piesă nu reprezintă o colecție bogată de melodii populare², ci se bazează pe doar patru teme, care la rândul lor constau din câteva motive sau celule în mare parte comune, materialul fiind deci foarte economic. Chiar dacă se regăsesc multe motive și întorsături melodice care amintesc muzica populară, doar prima temă evocă în mod clar stilul unei melodii tradiționale moldovenești de dans. Această primă temă a uverturii prezintă o asemănare izbitoare cu tema introductivă a celei de-a treia suite, *Suite Villageoise*, op. 27, 1938. În plus, în ciuda unei distanțe în timp de peste 50 de ani și a diferențelor stilistice, *Uvertura de concert* face legătura cu prima sa lucrare simfonică, *Poema Română*, op. 1, 1897. De remarcat că aceste lucrări, inclusiv Suita *Impressions d'enfance*, Op. 28, 1940, se caracterizează printr-un fel de program mai mult sau mai puțin naiv, parțial formulat explicit, parțial implicit, deci doar sugerat, program ce poate conține valențe autobiografice. De asemenea, *Uvertura de concert* poate fi înțeleasă ca o nouă modalitate, personală, de percepție a peisajului românesc reflectată muzical³.

De o importanță mai mare este însă efortul manifest al lui Enescu de a integra idiomul muzicii pur populare în canonul muzicii culte vest-europene, depășind astfel folclorismul obișnuit. O altă caracteristică a *Uverturii de concert* este tonul său liric-melancolic, care „umbrește” în repetate rânduri caracterul exuberant al muzicii de dans inițiale. La aceasta se adaugă faptul că aici se anticipează unele elemente care vor juca mai târziu un rol central în *Simfonia de cameră* (de exemplu, pasaje melodice tonal-modale cu un contur „ondulat” caracteristice compozitorului, cu o expresivitate aparte sau structuri situate „între” monodie, eterofonie și polifonie). Ceea ce impresionează în mod special la această lucrare este însă o coda surprinzător de tragică: unisonul lung

¹ „Sur des thèmes dans le caractère populaire roumain” – similar cu *Sonata nr. 3 pentru pian și vioară*, op. 25, 1926, „Dans le caractère populaire roumain”.

² Termenii *muzică populară*, *muzică tradițională*, *muzică folclorică*, *folclor muzical*, în măsura în care sunt traductibili păstrându-și înțelesul, sunt folosiți în parte cu sens diferit în etnomuzicologia germană față de cea română. De aceea în continuare se va folosi în această traducere termenul *muzică populară*, curent în România, înlocuibil uneori cu termenul *muzică tradițională*, uzual pe plan internațional.

³ George Bălan, *George Enescu*. București 1962, p. 192. Vezi și *George Enescu. Monografie*, vol. 2 (nota 3), p. 1065.

și dramatic pe nota la, care pare straniu în contextul unui do diez major dominant, constituie un gest care nu este deloc inspirat din folclor; el se impune ca o caracteristică de bază doar a acestei piese și o detașează de „rudele” ei folclorizante. Astfel, muzica dinamică, veselă sau reținută, lirică de mai înainte, capătă un sens cu totul nou.

Uvertura de concert a fost finalizată în septembrie 1948 și revizuită în mai 1949¹. Ea este dedicată memoriei Elenei Bibescu. Enescu însuși a interpretat-o în încheierea unui concert dirijat de el cu *Orchestra Simfonică Națională* din Washington, în septembrie 1949, concert al cărui program a inclus și lucrări de Beethoven, Mozart, Schumann și Rossini. Premiera românească se datorează lui Constantin Silvestri. Partitura a apărut în 1965 la *Salabert* (Paris) și în 1967 la *Editura Muzicală* (București).

Uvertura de concert. Structura muzicală

Forma generală a *Uverturii de concert* urmează – ca de multe ori la Enescu – adaptarea liberă a unui model clasic. În acest caz, este vorba de un rondo clar recognoscibil: **A1 B1 A2 C A3 B2 A3 D**². Această structură se desfășoară însă pe o gamă largă de tempo-uri (optimea 132 MM în **A**, 112 MM în **B** până la 56 MM în **C**); prin aceasta, ca și prin alte caracteristici, forma și mai ales caracterul piesei se îndepărtează considerabil de modelul clasic considerat.

Segmentul **A1** este tripartit și inspirat evident din muzica populară, segmentele **B1** și **C** sunt bipartite și predominant lirice. Ultimul segment **D**, care contează ca o codă lucrării, este în același timp un fel de repriză sintetizantă, centrată pe **A** și **B**, cu câteva variante noi ale acestora, care pot fi interpretate și ca idei independente. Dar și în segmentul **C** se

¹ *George Enescu. Monografie* (nota 3), p. 1062.

² În analizele următoare, în *Uvertura de concert*, o piesă într-o singură parte, literele mari **bold** (**A B C...**) indică segmentele formale cele mai importante, literele mari normale (**A B C...**) indică temele, literele mici (**a b c...**) indică motivele sau celulele; cifrele adăugate (**A1, A1, A2, a1 a2 a3...**) indică noile variante ale segmentele, temelor sau motivelor. În *Simfonia de cameră*, o compoziție în mai multe părți, rolul segmentelor este preluat de aceste părți, definite ordinal (Prima parte, a doua parte...).

utilizează material din **A1**, iar în **A3**, elemente din **B1**. Jocul dintre *elementele comune* și *elementele diferite* face ca denumirea segmentelor să devină discutabilă. Dacă după **A1** și după prima sa repetiție (**A2**), a cărei formă specială de tratare sugerează fraza finală a expoziției unei sonate, există o scurtă tranziție către segmentele următoare sau pur și simplu o pauză, necesară pentru a acoperi marea diferență expresivă dintre *dans* și *liric*, respectiv între ritmurile *giusto* și *parlando-rubato*, după **C** totul va continua într-un singur elan neîntrerupt, ca un unic amplu gest muzical.

Piesa începe direct – ca aproape toate lucrările lui Enescu – prin expunerea temei principale A, introdusă aici de vioara a doua. Această temă este formată din două subteme, A1 și A2, construite pe patru motive de două măsuri, respectiv pe un singur motiv variat de o măsură. Structura compactă a acestei teme A – A1 A1 A1¹ A1¹ A2 A2 A1 A1 – este numită de Ștefan Niculescu „bloc tematic”¹. În special motivele b și c din a doua și a treia măsură ale temei A1 sunt constant variate și utilizate în mod divers pe parcursul lucrării, până în codă; în schimb, motivul d din a patra măsură pare să fie utilizat exclusiv în legătură cu dezvoltările acestei teme. El va juca însă un rol central în coda, apărând aici augmentat. Subsegmentul A2 apare în această formă completă numai în primul „bloc tematic”.

Allegro con brio, non troppo mosso ♩ = 132

1. Violine 2

pf *giocoso*

George Enescu: KONZERTOUVERTÛRE Thema A 1 (Seiten 3-4, Takte 3-10)

2. Flöte

p *leggiero*

George Enescu: KONZERTOUVERTÛRE Thema A 2 (Seiten 9-10, Takte 32-38)

Temele B și C se bazează pe un singur motiv variat de două măsuri: f (care preia în variația f¹ sincopa motivului c din tema A1) respectiv g (care prezintă, de asemenea, oarecare similitudini cu motivul c), C

¹ Ștefan Niculescu. În: *George Enescu. Monografie* (nota 3), p. 1064.

reprezentând o vagă evocare a *doinei*¹. Temele B și C se îndepărtează în mod clar de caracterul dansant al temei A, atât în ceea ce privește tempo-ul (tema B 112 MM iar tema C 56 MM – în loc de 132 MM în cazul temei A), cât și atmosfera.

Cu toate acestea, există similitudini melodice și ritmice între toate temele, de exemplu sub forma incipit-ului sau a sincopei motivului c din tema A1 în motivele c¹⁻⁴ din tema B și C. O altă legătură se manifestă în repetarea unor note separate: de exemplu, în măsurile 1-3 și 5-7 din tema A1, în măsurile 1-4, 6 și 7 din tema A2, precum și în măsura 3 din tema C. Deja la acest nivel, subtilele asemănări din cadrul materialului permit mai multe interpretări.

a tempo - poco più tranqu. ♩ = 112

3. Flöte
mf f

George Enescu: KONZERTOUVERTÛRE Thema B (Seiten 12-14 Takte 48-55)

Andante sostenuto e penseroso ♩ = 56

4. Flöte Solo
pf ff molto espress., vibr.

George Enescu: KONZERTOUVERTÛRE Thema C (Seite 21 Takte 93-96)

Tema A, refrenul rondo-ului, este de fapt singura idee muzicală dinamică, dansantă, și se distinge pregnant de celelalte prin această caracteristică. Dar, așa cum s-a arătat, motivele sale re-apar permanent în celelalte două teme și capătă un caracter expresiv cu totul diferit, astfel încât există multiple și variate legături structurale între toate temele.

Tempo-ul, care alternează de mai multe ori între rapid și moderat, devine treptat mai lent spre final, iar muzica devine din ce în ce mai melancolică. Dar și orchestrația se modifică, devine mai compactă și

¹ *Doina* este un gen caracteristic al muzicii populare românești, liric, *parlando-rubato*, cu o structură liberă. Remarcată și prețuită, dar și contestată, este înrudirea ei cu muzica orientului apropiat.

densă, impunând un caracter simfonic din ce în ce mai pronunțat (întrerupt în special doar de momentele lungi solo din **C**), caracter ce se impune definitiv în coda. De remarcat este și modul în care se schimbă principiul formal: de la o construcție clară, care la început consta din fraze stabile, simetrice (în **A1** și **B1**), muzica devine treptat instabilă în **C** și se bazează aici doar pe unități mici asimetrice variate, precum motive sau celule. *Profilurile melodice* specifice¹ sunt variate, dezvoltate, suprapuse și îmbinate fără încetare. Ștefan Niculescu vorbește despre o dezvoltare care continuă și după repriza refrenului (**A2**) sau, în general, despre „procedee dezvoltătoare”², care subzistă până în codă. Faptul că muzica devine din ce în ce mai complexă și mai greu de analizat pe parcursul unei lucrări nu se aplică doar *Uverturii de concert*, ci reprezintă în general unul dintre principiile compoziționale ale lui Enescu. S-ar putea vorbi despre *conexiuni intenționat confuze*, despre *ambivalență*, despre un caracter *inefabil* deliberat, întreținut sistematic³.

Uvertura de concert. Recepție

În comparație cu multe alte lucrări ale lui Enescu, *Uvertura de concert* nu a beneficiat de prea multă atenție în literatura muzicologică. Cea mai cuprinzătoare analiză îi aparține lui Ștefan Niculescu, care își începe însă studiul cu o remarcă potrivit căreia lucrarea nu ar aduce nimic nou în peisajul creației târzii a lui Enescu⁴. În alt studiu⁵, Niculescu dedică un capitol separat tematicii folclorice la Enescu. Aici el face

¹ Pascal Benteoiu consideră *profilul melodic* unitatea de bază a limbajului muzical enescian. Benteoiu, *Capodopere enesciene* (nota 2), p. 567f.

² Ștefan Niculescu. În: *George Enescu. Monografie* (nota 3), p. 1065.

³ Corneliu Dan Georgescu, *Enescus musikalische Zeit*, p. 100f. În: *Enescu im Kontext*, editat de Violeta Dinescu, Michael Heinemann, Roberto Reale, Oldenburg 2019, p. 92-101.

⁴ “Fără a aduce ceva nou în peisajul creației din ultima perioadă”. *George Enescu. Monografie*, vol. 2 (nota 3), p. 1062f. O comparație cu *Suita sătească*, op. 27, 1937-1938, mai bogată în idei și mai „modernă”, pare să fie în defavoarea *Uverturii de concert*.

⁵ *Aspecte ale folclorului în opera lui George Enescu*. În: Ștefan Niculescu, *Reflecții despre muzică*. București 1980, p. 90f.

distincție între lucrările care sunt direct legate de folclor – cum ar fi *Rapsodiile* sau *Suita Impressions d'enfance* – și cele care conțin doar aluzii la elemente folclorice, cum ar fi Sonata a II-a pentru vioară și pian. Este însă frapant faptul că *Uvertura de concert* nu este menționată deloc în acest capitol, deși subtitlul său face referire expresă la „teme cu caracter folcloric”.

Această rezervă se datorează probabil, cel puțin în parte, scepticismului general al avangardei românești de după 1960 (perioada în care această lucrare a fost recepționată în România) față de muzica populară, avangarda orientându-se în principal spre Paris, pe atunci dominat de o viziune structuralistă. Din această perspectivă, folclorismul în general era considerat parte a unei tradiții depășite, care trebuia criticată, și, prin urmare, în mare parte ignorat. Acest lucru explică de ce unii compozitori care aparțineau „generației de aur” (cum ar fi Ștefan Niculescu, Anatol Vieru sau Aurel Stroe) nu au manifestat un interes deosebit pentru folclorul românesc, chiar dacă îl puteau folosi ocazional în anumite segmente ale formei ca simbol sau în forme abstractizate, sau mai ales puteau accepta exotismul sau folclorismul provenind de pe alte continente, într-o manieră diferită, mai modernă.

Pe lângă această neglijare mai degrabă pasivă, au existat și voci critice deschise împotriva de *Uverturii de concert*. Enescu însuși s-a exprimat în mod disprețuitor atât despre *rapsodiile* sale, cât și despre *Uvertură*¹ – fără îndoială, deoarece aceste lucrări erau adesea preferate în concerte față de lucrările sale nefolclorice. Iar Pascal Bentoiu, unul dintre cei mai importanți specialiști și pasionați admiratori ai lui Enescu, și-a exprimat „anumite rezerve” față de această piesă. Într-o carte de 582 de pagini, principala sa contribuție la cunoașterea lui Enescu², el dedică acestei lucrări doar două pagini, mai puțin decât oricărei alte compoziții importante a compozitorului, și asta doar în capitolul „Varia”. Deși recunoaște că *Uvertura de concert* conține „fără îndoială frumuseți de prim rang”, el critică „o anumită imprecizie a intențiilor”³. El face

¹ *George Enescu. Monografie*, vol. 2 (nota 3), p. 1052f.

² Pascal Bentoiu, *Capodopere enesciene* (nota 2), p. 417, p. 563f.

³ „Conține fără nicio îndoială frumuseți de prim ordin [...dar și] anumite incertitudini în intenții”. *Capodopere enesciene* (nota 2), p. 563.

referire la „contradicțiile stilistice”¹ între „veselia lipsită de griji a refrenului”, caracterul relativ melancolic al primului cuplet **B**, nostalgia profundă a celui de-al doilea cuplet **C** și nuanțele tragice ale codei **D** și recomandă chiar să se devieze de la indicațiile metronomice ale compozitorului, pentru a uniformiza pe cât posibil percepția divergentă pe care o transmite partitura².

Într-adevăr, tratarea neobișnuită a materialului folcloric, precum și finalul dramatic pot fi interpretate sau înțelese greșit, atât ca o complexitate stilistică prea mare, cât și – în cazul lui Bentoiu – ca o „imprecizie a intențiilor”. Cu toate acestea, *Uvertura de concert* rămâne ultima lucrare încheiată pentru orchestră simfonică a lui Enescu, o lucrare în care se exprimă o altă înțelegere a folclorismului și în care autorul își manifestă pentru ultima dată pe plan simfonic unele dintre cele mai rafinate procedee compoziționale ale sale.

Simfonia de cameră în contextul operei lui Enescu

Simfonia de cameră pentru 12 instrumente solistice (flaut, oboi, corn englez, clarinet, fagot, corn, trompetă, vioară, violă, violoncel, contrabas, pian), terminată la 28 mai 1954, se bazează pe un vechi proiect, o compoziție pentru instrumente de coarde, proiect care a fost abandonat în favoarea *Dixtuorului*, op. 14, 1906³. După cinci simfonii pentru orchestră mare (dintre care ultimele două neterminate), apelarea la o orchestră de cameră pare să semnaleze faptul că Enescu simțea că tradiția marilor simfonii nu mai era de actualitate. Lucrarea este dedicată dirijorului Fernand Oubradous și *Association des concerts de chambre de Paris*, care au interpretat-o în premieră la Paris, pe 23

¹ În acest sens vezi și Corneliu Dan Georgescu, *Aspecte stilistice contradictorii în opera lui George Enescu*. În: *Proceedings of the George Enescu International Musicology Symposium*, București 2011, p. 39f.

² „A trece oarecum peste indicațiile agogice, multiple și uneori derutante”. Pascal Bentoiu, *Capodopere enesciene* (nota 2), p. 564.

³ Noel Malcolm, *George Enescu, His Life and Music* (nota 1), p. 251, după Valentin Timaru, *Analiza Simfoniei de Cameră a lui George Enescu*. În: *Centenarul George Enescu*, București 1981, p. 227f, 240f.

ianuarie 1955, cu puțin mai mult de trei luni înainte de decesul autorului ei. Premiera românească a avut loc în septembrie 1958 la Ateneul Român din București, sub bagheta lui Constantin Silvestri. Partitura a fost tipărită la *Salabert* în 1959 și la *Editura Muzicală* în 1965.

Simfonia de cameră. Structura muzicală

Piesa durează aproximativ 17 minute și este structurată în patru părți: 1. *Molto moderato*, 2. *Un poco maestoso*; 3. *Allegretto molto moderato*; *Adagio*¹ și 4. *Allegro molto moderato*. Pauza după prima mișcare (aproximativ 20 de secunde) este specificată de Enescu, ultimele două mișcări fiind interpretate *attacca*; la audiție se percep astfel trei mișcări. *Simfonia de cameră* poate fi considerată o interpretare liberă a principiilor formei de sonată, un procedeu obișnuit al lui Enescu, procedeu pe care îl aplicase deja în 1900 în *Octuorul* său pentru coarde, op. 7. Schema clasică a sonatei este proiectată asupra întregii lucrări, Pascal Bentoiu descriind această structură ca „un fel de *super-sonată*”². Toate cele patru părți se bazează pe un material comun, relativ redus, care însă variază continuu și este transformat prin metamorfoză.

La fel ca *Uvertura de concert*, și *Simfonia de cameră* începe imediat, fără nicio introducere, cu prima temă.

Lucrarea se bazează pe cinci teme principale³, care sunt toate prezente încă din primele două părți.

Molto moderato, un poco maestoso (♩ = 84)



George Enescu: KAMMERSYMPHONIE Thema A (1. Satz, Seiten 1-2, Takte 1-15)

¹ „Adagio funebre” în manuscris, detaliu care a fost omis în versiunile tipărite. Pascal Bentoiu, *Capodopere Enesciene* (nota 2), p. 545.

² Pascal Bentoiu, *Capodopere enesciene* (nota 2), p. 113.

³ Modul de scriere a alterațiilor este uneori neconvențional și caracteristic pentru Enescu.

6. Horn a tempo (Molto moderato, un poco maestoso) (♩ = 84)

mf dolce cant.

George Enescu: KAMMERSYMPHONIE Thema B (1.Satz, Seiten 5-6, Takte 13-16)

7. Flöte un poco allegretto (♩ = 160)

pf piacevole

George Enescu: KAMMERSYMPHONIE Thema C (1.Satz, Seiten 8-9, Takte 25-31)

8. Horn L'istesso Tempo (♩ = 92-1112)

mf cuvert *mp* *f nostalgico*

George Enescu: KAMMERSYMPHONIE Thema D (1.Satz, Seiten 24-25, Takte 113-119)

9. Klarinette (Allegretto molto moderato) (♩ = 100)

p nostalgico f dolce *mf*

George Enescu: KAMMERSYMPHONIE Thema E (2.Satz, Seiten 26-27, Takte 42-44)

Este de remarcat personalitatea pregnantă și foarte diferită a acestor cinci teme: A – calmă, evocatoare, narativă; B – instabilă, mobilă, cu caracter de tranziție; C – asemănătoare unei colinde¹; D – *scherzando*, jucăușă, grotescă; E – lirică, plângătoare, tânguitoare. Un element central este motivul x, care apare inițial vag în tema B (în motivul f); rolul său special și ritmul său pronunțat devenind însă evidente abia în tema D, ca motiv k. Acest x apare apoi în cele mai diverse forme și contexte (de aceea, în acest caz, pozițiile sale nu au fost

¹ *Colinda* este o piesă din ritualul tradițional românesc de iarnă, care a atras atenția multor compozitori prin forma ei concisă repetitivă, dar mai ales prin ritmul ei *aksak*.

indicate în exemplul muzical respectiv). Așa cum s-a menționat deja în cazul *Uverturii de concert*, este vorba de un *profil melodic* tipic pentru limbajul muzical enescian, un element constant variabil și capabil de o dezvoltare multiplă.



George Enescu: KAMMERSYMPHONIE Motiv X

De fapt, la Enescu, separarea strictă obișnuită între teme este adesea ne semnificativă, tocmai pentru că el lucrează în principal cu *profiluri melodice*, unități melodice care nu „respectă” limitele temelor. Asemenea *profiluri melodice* caracteristice, variate permanent, vor apărea atât în interiorul cât și între temele *Simfoniei de cameră*, făcându-le să se contopească și să se îmbine. De remarcat este și faptul că fiecare temă se bazează pe o relație de interval simplă¹: tema A pe o cvintă, tema B pe o cvartă, tema C pe o cvintă și o cvartă – toate trei, în principal fiind diatonice, tema D pe două cvarte situate la un semiton, o temă diatonic-cromatică, pentru ca tema E să fie în principal cromatică.

În timp ce temele A și C (care, în cadrul formei de sonată clasice, joacă rolul temei prime și a celei secunde) sunt percepute ca adevărate „insule de stabilitate” într-un context flexibil în care tensiunea crește continuu, tema B (care introduce cvarta, un interval care va juca mai târziu un rol important²), mobilă și instabilă, poate fi considerată uneori o punte³; odată cu această temă, *instabilitatea* va domina desfășurarea ulterioară a muzicii. Este deosebit de clar modul tipic al lui Enescu de a

¹ Pascal Bentoiu, *Capodopere enesciene* (nota 2), p. 536.

² Pascal Bentoiu, *Capodopere enesciene* (nota 2), p. 533.

³ *George Enescu. Monografie* (nota 3), p. 1125.

construi fluxul muzical prin *valuri succesive* (arcuiri melodice *crescendo* suprapuse)¹.

Caracterul modal al temelor A și C ar putea aminti de muzica populară românească, dar poate fi asociat la fel de bine cu modalismul unui Gabriel Fauré. În continuare, sunt temele B, D și în special tema E, care se impun prin variații, ornamentații cromatice și dezvoltări modulante, temele A și C fiind „rezervate” pentru repriză.

Prima parte (în care se prezintă majoritatea temelor, având forma A B C A B C D A) are un caracter introductiv și funcționează ca o *expoziție* a unei forme sonată aplicate întregii lucrări. Fiecare dintre cele trei teme A, B, C este repetată cu variații. Unii autori văd aici expoziția unei sonate cu trei teme, urmată de o repriză fără dezvoltare², sau chiar o dublă expoziție³.

A doua parte (D x E x D E A D) are un caracter *giocoso* și preia funcția unei *dezvoltări* parțiale în cadrul structurii sonatei. Forma poate fi considerată ca o combinație liberă între un *scherzo* și o temă cu variațiuni⁴.

A treia parte (D E x) și a patra parte (D x E D x E A B C A), care se bazează pe același material (a treia parte funcționând ca un fel de introducere la a patra), trebuie executate *attacca*. Împreună, ele formează punctul culminant al *dezvoltării*, al unei *reprize* atotcuprinzătoare și al *codei* lucrării. Ele nu aduc material nou, ci doar numeroase variații și noi ipostaze, în special ale temei D, care își dezvăluie abia aici importanța⁵, ca și ale temei E.

Un lung solo al trompetei, o idee unică, se întinde peste granița dintre a treia și a patra parte și se impune ca fiind gestul cel mai pregnant al întregii simfonii. Caracterul său dinamic, aproape agresiv, care se dizolvă în tema lamentativă E după câteva valuri ascendente,

¹ „*Crescendo*-urile succesive ale elanurilor melodice”. George Enescu. *Monografie* (nota 3), p. 1126.

² Valentin Timaru, *Analiza simfoniei de camera a lui George Enescu* (nota 21), p. 227f.

³ Pascal Bentoiu, *Capodopere enesciene* (nota 2), p. 533.

⁴ George Enescu. *Monografie* (nota 3), p. 1128.

⁵ „Se vedește până la urmă a fi cea mai importantă din toată lucrarea”. Pascal Bentoiu, *Capodopere enesciene* (nota 2), p. 539.

oscilează între festiv și tragic într-un context din ce în ce mai grav și tensionat, contribuind astfel la caracterizarea acestei lucrări ca fiind „ciudată”¹. Ultima parte poate fi înțeleasă, de asemenea, ca o reluare sintetizantă a întregului material tematic și formează astfel repriza propriu-zisă în sensul formei sonatei. (Analize detaliate ale formei se găsesc, printre altele, la Niculescu² și Bentoiu³). Fiecare parte se încheie cu o liniștire și un pasaj scurt, pregătitor, care anunță partea următoare. Niculescu se referă la un principiu al *reminiscentei* și al *anticipării*⁴, prin care se evită tranzițiile bruște.

În ciuda reprizei festive și complete a temei A, simfonia de cameră lasă o impresie generală apăsătoare. Este de remarcat faptul că și *Uvertura de concert* analizată anterior, care începe vesel și dansant, se termină la fel de neașteptat într-o atmosferă tensionată și tragică. Mulți autori consideră acest lucru ca o reflectare a vieții lui Enescu, care s-a încheiat în boală, suferință și sărăcie. Chiar și Enescu însuși s-a exprimat în acest sens⁵. Avera sa din România a fost confiscată de guvernul socialist, iar onorariile sale le-a donat în mod regulat pentru finanțarea diverselor concursuri patronate de el, astfel că el s-a văzut la sfârșitul vieții lipsit de mijloace financiare. Una dintre prețioasele sale viori (*Santo Serafin* din 1739) a dăruit-o cu puțin înainte de moarte lui Yehudi Menuhin, celelalte (inclusiv renumita *Guarneri del Gesù* din 1730) le-a păstrat și vor intra mai târziu în patrimoniul cultural național român. El nu s-a gândit să le vândă. Și pentru a-l putea ajuta, se spune că trebuia mai întâi să fie depășită o „mândrie insurmontabilă”⁶.

¹ „one of Enescu’s strangest and most personal creations”. Noel Malcolm, *George Enescu. His Life and Music* (nota 1), p. 253.

² Ștefan Niculescu, *Aspecte ale creației enesciene în lumina Simfoniei de cameră*. În: Niculescu, *Reflecții despre muzică* (nota 15), p. 60f.

³ Pascal Bentoiu, *Simfonia de cameră, Op. 33*, în: Bentoiu, *Capodopere enesciene* (nota 2), p. 527f. Vezi și *Monografie* (nota 3), p. 1125.

⁴ „Principiul reminiscentelor și al anticipării”. Ștefan Niculescu, *Reflecții despre muzică* (nota 15), p. 85f.

⁵ „Ma vie n’est qu’une catastrophe individuelle”, în: Bernard Gavoty, *Les Souvenirs de Georges Enesco*. Paris 1955, p. 121.

⁶ „Unconquerable pride”. Noel Malcolm, *George Enescu, His Life and Music* (nota 1), p. 258.

Simfonia de cameră. Instrumentație

Bentoiu subliniază tratarea specială a instrumentelor în această lucrare și vorbește despre o anumită *strategie timbrală*¹. Rolul principal îl joacă instrumentele de suflat din lemn și alamă, care introduc teme principale. În timp ce în limbajul orchestral al lui Enescu instrumentele cu coarde jucau de obicei un rol central, aici ele (deoarece constau oricum doar dintr-un cvartet de soliști) sunt reduse la rolul de comentatori sau însoțitori ai instrumentelor de suflat. Astfel, vioara preia doar execuția reprizelor temelor. Dar și pianul, care ocupa adesea o poziție expusă în operele lui Enescu, rămâne aici în mare parte discret în fundal, acompaniind celelalte instrumente și funcționând ca fundament armonic².

În plus, o „planificare” bine gândită din punct de vedere dramaturgic controlează strict utilizarea instrumentelor și a grupurilor individuale. Astfel, anumite instrumente de suflat introduc în mod specific teme individuale: flautul prezintă temele A și C, cornul aduce temele B și D, în timp ce clarinetul introduce tema E. Trompeta rămâne rezervată până în a treia parte, apoi domină însă ultimele două părți cu impresionantul său solo.

Instrumentația rămâne în ansamblu clasică din punct de vedere al timbrului, fără utilizarea unor culori neobișnuite sau experimentale. Cu toate acestea, sunetul general al *Simfoniei de cameră* este departe de a fi convențional, nu în ultimul rând datorită unei speciale instrumentații *eterofonizante*. Acest lucru este realizat prin pasaje instrumentale dialogate constant, dublări parțiale și prelungiri prin *tenuto* ale anumitor note.

Simfonia de cameră. Recepție

În ceea ce privește *Simfonia de cameră*, autorii care au realizat cele mai importante și detaliate analize sunt în mare măsură de acord: aceasta se numără printre lucrările cele mai importante ale lui Enescu,

¹ Pascal Bentoiu, *Capodopere enesciene* (nota 2), p. 541.

² „Rolul de susținător armonic”. Ștefan Niculescu, *Reflecții despre muzică* (nota 15), p. 64.

între acele lucrări care îi determină în mod decisiv locul în istoria muzicii secolului al XX-lea.

Printre acești autori se numără Valentin Timaru (care a constatat primul că „toate mișcărilor sunt articulate printr-un material comun”¹), Ștefan Niculescu (care a descris *Simfonia de cameră* ca „o mare împlinire, o sinteză grandioasă”²), Wilhelm Berger (care a recunoscut originea *Simfoniei de cameră* într-o lucrare anterioară³), Pascal Benteoiu (care a analizat în detaliu toate operele sale importante⁴ și a completat unele dintre compozițiile sale rămase neterminate). Dar și Myriam Marbe, Cornel Țăranu, Adrian Rațiu, Clemensa Firca și Emanoil Ciomac sunt, de asemenea, voci importante în cercetarea acestei opere.

Simfonia de cameră a fost deci primită cu mare entuziasm încă de la început. Chiar dacă diferitele analize conduc la interpretări diferite, există un consens asupra faptului că în această lucrare toate procedeele compoziționale și gesturile expresive ale lui Enescu ating maturitatea deplină, dar și că ea este nu numai cea mai originală, ci și cea mai ciudată lucrare a sa⁵.

Locul *Simfoniei de cameră* în muzica secolului XX

La premiera sa din București de la Ateneul Român în 1958, dirijorul Constantin Silvestri a interpretat-o o a doua oară integral, în fața unui public surprins de complexitatea și noutatea partiturii, explicând că „Această lucrare este capodopera maestrului Enescu; ea e mai greu de înțeles decât altele din cauza limbajului foarte modern”⁶.

Reacțiile publicului au oscilat între uimirea față de presupusa modernitate și confuzia față de aparenta clasicitate a operei. Dacă unii ascultători au fost sensibili la modernitatea limbajului enescian, alții – printre care mă număram și eu, ca student – se așteptau să recepționeze o formă de modernitate în sensul lui Stravinski, Bartók sau

¹ Valentin Timaru, *Analiza simfoniei de cameră a lui George Enescu* (nota 21), p. 233

² Ștefan Niculescu, *Reflecții despre muzică* (nota 15), p. 61.

³ Wilhelm Berger, *Muzica simfonică contemporană*, vol. 5, București 1977, p. 93.

⁴ Pascal Benteoiu, *Capodopere enesciene* (nota 2).

⁵ Noel Malcolm, *George Enescu, His Life and Music* (nota 1), p. 253.

⁶ Pascal Benteoiu, *Capodopere enesciene* (nota 2), p. 527.

Schönberg și au perceput *Simfonia de cameră* mai degrabă ca o muzică de la sfârșitul secolului al XIX-lea îmbogățită din punct de vedere sonor și formal, chiar dacă în unele momente aceasta suna neobișnuit. Niciunul dintre aceste grupuri de ascultători nu a reușit să situeze cu exactitate *Simfonia de cameră* în istoria muzicii. Acest lucru este valabil pentru multe dintre operele lui Enescu, dar poate că pentru niciuna în mod atât de accentuat ca în acest caz.

Nu se poate ignora faptul că această compoziție este, în același timp, o mărturie clară a distanței pe care Enescu o păstra față de marile curente ale muzicii contemporane din secolul al XX-lea. În întreaga sa operă nu se găsesc ecouri ale muzicii dodecafonice sau pasaje aleatorii, după cum nu există nici un interes explicit pentru timbrul în sine sau forme cu totul noi. Această atitudine se poate desprinde nu numai din opera sa, ci și din propriile sale declarații, cum ar fi: „Toată această muzică dodecafonică [...] Asta nu e muzică!”¹.

Muzica enesciană se situează mai degrabă între un secol al XIX-lea extins și „un modernism situat în afara timpului, extra-temporal”². În timp ce referințele sale la simfonia germană – de la Beethoven la Mahler – precum și la muzica franceză de tranziție dintre secolele XIX și XX – de la Franck la Dukas și Fauré, cu vagi nuanțe impresioniste à la Debussy – sunt adesea discutate, unele dintre caracteristicile sale stilistice definitorii nu pot fi clasificate în mod clar. Pentru că *Simfonia de cameră* nu este o operă modernă în sensul avangardei din prima jumătate a secolului al XX-lea. De aceea, încercările de a-i găsi un loc alături de inovatorii radicali ai secolului al XX-lea sau comparațiile cu compozitori tipic moderni, precum Schönberg, Berg, Messiaen, comparații care ignoră diferențele fundamentale, sunt metodologic inadecvate.

În schimb, unele comparații cu Stravinski sau Bartók³, poate și cu Szymanovski sau Martinů, poate chiar cu Liszt sau Dvořak, compozitori

¹ "All this twelve-tone music... tell them, tell them, this is not music! Music should go from heart to heart". În: Noel Malcolm *George Enescu. His Life and Musik* (nota 1), p. 260.

² Formulare apăsând lui Harry Halbreich, 2005, într-o conversație privată la Berlin.

³ Pentru o comparație detaliată între acești trei compozitori, vezi și Georgescu Dan Corneliu, *Enescu. Bartók. Stravinski. Eine mögliche Perspektive*. În: Corneliu Dan Georgescu, *Muzica atemporală–Arhetipuri–Etnomuzicologie–Compozitori români...*, vol. 2, București 2019, p. 279f.

est-europeni a căror poziție pe scena muzicală vest-europeană este afectată de probleme similare de clasificare, sunt justificate, în ciuda tuturor diferențelor stilistice. Valoarea reală a *Simfoniei de cameră* nu rezidă însă nici în inovații spectaculoase și la modă, nici exclusiv într-o presupusă legătură cu secolul al XIX-lea (Bentoiu numește această legătură, „neo-romantică”¹). Mai degrabă, semnificația sa se bazează pe o relație profundă cu câteva procedee „extratemporale”, procedee care apar în mod repetat în istoria muzicii într-o formă mereu nouă, cum ar fi, între altele, ideea variației, a reprizei, libertatea ritmului, conturul „ondulat”, eterofonia. Această *ancorare în atemporalitate* este poate cea calitate care conferă *Simfoniei de cameră* puterea și originalitatea sa deosebite.

Concluzie

Caracteristicile stilistice ale lui Enescu din perspectiva *Uverturii de concert* și a *Simfoniei de cameră*

În ciuda diferențelor individuale, între aceste două opere se pot identifica similitudini esențiale, care sunt rezumate succint în continuare. Având în vedere poziția specială pe care o ocupă cele două lucrări tratate aici în opera completă a lui Enescu (ca „ultime stații pe drumul său componistic”), încercarea de a descrie caracteristicile lor devine, în cele din urmă, o privire cuprinzătoare și sintetizatoare asupra gândirii compoziționale a lui Enescu în ansamblu.

1. *Viziunea paneuropeană*². Fuziunea simfonismului german cu rafinamentul impresionismului francez și cu ecourile muzicii populare românești a *lăutarilor*³ se regăsesc ca un fir roșu în întreaga operă a lui

¹ „Aparența neo-romantică”. Pascal Bentoiu, *Capodopere Enesciene* (nota 2), p. 346.

² Vezi Corneliu Dan Georgescu, *Enescu și Bartók. Contradiții stilistice și viziunea muzicală paneuropeană*. În: Corneliu Dan Georgescu, *Muzica atemporală—Arhetipuri—Etnomuzicologie—Compozitori români...* (nota 50), p. 357f.

³ *Lăutarii* sunt interpreți profesioniști de muzică populară, adesea romă, al căror repertoriu diferă parțial de repertoriul țăranilor sau al păstorilor și - prin cromatisme specifice și preferință pentru un tempo și o ritmică liberă - poate reflecta o serie de influențe balcanice sau ale orientului apropiat.

Enescu. La această sinteză geografică se adaugă una temporală: Enescu nu este deloc dispus să renunțe la marea moștenire a trecutului. Contradicțiile stilistice inerente sunt inseparabile de personalitatea artistică enesciană.

2. *Modul complex de valorificare a muzicii populare*: Enescu oscilează între inventarea de idei originale în stilul muzicii populare, generalizarea anumitor principii ale acesteia și integrarea acestor elemente în contextul muzicii culte occidentale. Acest lucru nu contrazice aprecierea lui Bentoiu că el „nu ar fi posedat o cunoaștere cuprinzătoare a muzicii populare”¹, dar o relativizează. Cert este însă faptul că Enescu nu a cercetat folclorul muzical ca un om de știință, precum Bartók, ci l-a trăit și a asimilat intuitiv încă din copilărie, iar preferința sa s-a îndreptat în principal către muzica *lăutarilor*. Dacă aceasta este o anumită limitare, ea este în același timp și o deschidere, schițând o anumită aporie de o lume balcanic-orientalizantă.

3. *Primatul melodicului*². În ciuda aparentei complexități polifonice, limbajul muzical al lui Enescu rămâne în esență *monodic*. O polifonie contrapunctică autentică – cum apare ea în *Octuorul* op.7, 1900³ – este rară. Melodia perceptibilă permanent este însă adesea *eterofonizată*⁴ sau *polifonizată*, adică fiecare voce își poate construi propria sintaxă în jurul ei. Astfel poate apărea, de exemplu, o „eterofonie a eterofoniilor”, o *poli-eterofonie*⁵.

4. *Orchestrația eterofonică*: De regulă există doar câteva voci reale, notate în detaliu. Acestea sunt însă distribuite pe o multitudine de

¹ „Este aproape sigur că Enescu a avut o cunoaștere destul de inegală a diferitelor domenii ale muzicii populare”. Pascal Bentoiu, *Capodopere Enesciene* (nota 2), p. 575.

² „Primatul melodiei”. Pascal Bentoiu, *Capodopere Enesciene* (nota 2), p. 569.

³ Bentoiu numește *Octuorul*, „Un monument polifonic”. Pascal Bentoiu, *Capodopere Enesciene* (nota 2), p. 567.

⁴ Referindu-se la prima mișcare a *Simfoniei de cameră*, Rainer Cadenbach remarcă „unisonurile inexacte, denumite în mod eronat eterofonice [leicht diversen ungenauen Unisonos, das irreführend heterophonisch gennant wurde]”. Rainer Cadenbach, *Enescus Kammer-sinfonie – ein Vermächtnis*. În: *Enescu im Kontext* (nota 13), p. 200. După cum se vede, eterofonia este înțeleasă și definită diferit în muzicologia germană.

⁵ Tiberiu Olah, *Poli-eterofonia lui Enescu*. În: *Muzica* 1-2/1982, p. 13f.

instrumente, parțial variate, sau sunetele sunt prelungite în mod flexibil – o procedură pe care Niculescu o descrie ca „sistem de dublări modificate continuu”¹. Rezultatul este o cu totul originală *eterofonie sonoră*, care se dezvoltă până la o *eterocromie* în sensul unui complex de timbre înrudite permanent irizate, dar subtil diferențiate.

5. *Structura flexibilă a ductului melodic*: Deși se regăsesc și elemente clasice precum perioade, fraze și motive, unitatea de bază a ductului melodic este adesea reprezentată la Enescu de *profiluri melodice* specifice, permanent variate. Acestea oferă contacte între idei, care se condensează astfel și se contopesc într-o linie continuă. Rezultă un fel de *melodie infinită* proprie, enesciană.

6. *Dialectica formală*: Enescu nu s-a orientat după scheme rigide, ci după principiile de bază ale logicii formale clasice². Aplicarea extinsă a unor funcții generale ale sonatei clasice sau a unui rondo poate fi recunoscută în toate părțile unei compoziții (de exemplu, expoziția, dezvoltarea, repriza unei *super-sonate* pot fi situate în diferitele părți ale unei piese ample). Astfel, aproape toate lucrările sale încep direct cu o *expoziție* a temei sau temelor principale, conțin un fel de *dezvoltare* (o fuziune a *profilurilor melodice*), dezvoltare care poate reapărea oricând pe parcursul formei, și se încheie cu o *repriză* sintetizantă și transfiguratoare. Punctul culminant coincide adesea cu o *codă*, nu odată neobișnuit de extinsă.

7. *Quasi-improvizația*: Aceasta rezultă din detalii imprevizibile, dar notate cu precizie, de natură melodică și ritmică – un joc iluzionist între *spontaneitate și construcție gândită*. Regulile complexe care stau în spatele detaliilor aparent imprevizibile contrazic ideea unei improvizații reale³.

¹ „Sistemul dublajelor continuu modificate”. Ștefan Niculescu, *Reflecții despre muzică* (nota 15), p. 74.

² „Enescu nu a păstrat contacte cu niște scheme scolastice, ci doar cu principiile fundamentale ale dialecticii formelor clasice”. Pascal Benteoiu, *Capodopere enesciene* (nota 2), p. 568f.

³ Pascal Benteoiu, *Capodopere enesciene* (nota 2), p. 570.

8. *Baza tonal-modală oscilantă*: Muzica pendulează între sisteme tonale extinse și sisteme modale fluctuante, îmbogățite prin cromatisme ornamentale bogate, care dizolvă limitele armoniei funcționale¹ fără a o desființa.

9. *Armonie constituită melodic*: Structura armonică nu este expusă în mod explicit, în acorduri, ci doar sugerată, figurată succesiv și rezultă din dezvoltarea melodică².

10. *Complexitate ritmică*: Limbajul ritmic se bazează pe un sistem pseudo *parlando*, care oscilează între *giusto* și *rubato*. Pasajele clasice, legate de tact, se contopesc cu ritmuri asimetrice *aksak* într-un întreg organic³.

11. Muzica transmite o *senzație temporală ciclică* proprie, „*atemporală*”, care este totuși organizată în *arcuri de tensiune liniare direcționate*, cu mișcări ondulatorii ascendente și descendente⁴. Discrepanța dintre culminațiile enesciene, „simfonizante” chiar și în muzica sa de cameră, și caracterul *atemporal* al întregului este una dintre caracteristicile cele mai pregnante ale muzicii sale – și în același timp, cauza unor contradicții la fel de caracteristice.

12. Operele lui Enescu evită contrastele mari, intensificările violente sau rupturile. În schimb, predomină visarea, pătrunderea lirică și o îmbinare blândă, fluidă a gândurilor, indiferent dacă muzica are o tentă jucăușă, festivă, melancolică sau dramatică. Acest ethos propriu, bazat pe o „fundamentală lipsă de conflict”⁵, contribuie la caracterul unic, fascinant al muzicii sale.

¹ Niculescu consideră această caracteristică drept motivul pentru care compozițiile folclorice și nefolclorice ale lui Enescu nu ar trebui considerate separat. Ștefan Niculescu, *Reflecții despre muzică* (nota 15), p. 101.

² Wilhelm Berger și Gheorghe Costinescu, *Poemul Vox Maris*. În: *Muzica*, București nr. 9/1964, p. 19. Vezi și George Enescu. *Monografie*, vol. 2 (nota 3), p. 1064.

³ Ștefan Niculescu, *Reflecții despre muzică* (nota 15), p. 83.

⁴ Corneliu Dan Georgescu, *Enescus „musikalische Zeit“*, (nota 14), p. 99.

⁵ „Non-conflictualitatea fundamentală”. Bentoiu, *Capodopere Enesciene* (nota 2), p. 569.

BIBLIOGRAFIE

- Bălan, George, *George Enescu*. București 1962
- Bentoiu, Pascal, *Capodopere enesciene*. București 1964
- Berger, Wilhelm și Gheorghe Costinescu, *Poemul Vox Maris*. În: *Muzica*, București nr. 9/1964, p. 19
- Berger, Wilhelm, *Muzica simfonică contemporană*, vol. 5, București 1977
- Cadenbach, Rainer, *Enescus Kammer-sinfonie – ein Vermächtnis*. În: *Enescu im Kontext*, editat de Violeta Dinescu, Michael Heinemann, Roberto Reale, Oldenburg 2019, p. 200
- Gavoty, Bernard, *Les Souvernirs de Georges Enesco*. Paris 1955
- George Enescu. Monografie*. Vol. 2, editat de Mircea Voicana, Clemansa Firca, Alfred Hofman, Elena Zottoviceanu, București 1971
- Georgescu, Corneliu Dan, *Aspecte stilistice contradictorii în opera lui George Enescu*. În: *Proceedings of the George Enescu International Musicology Symposium*, București 2011
- Georgescu, Corneliu Dan, *Enescu. Bartók. Strawinski. Eine mögliche Perspektive*. În: Corneliu Dan Georgescu, *Muzica atemporală–Arhetipuri–Etnomuzicologie–Compozitori români*, vol. 2, București 2019
- Georgescu, Corneliu Dan, *Enescus musikalische Zeit*, p. 100. În: *Enescu im Kontext*, editat de Violeta Dinescu, Michael Heinemann, Roberto Reale, Oldenburg 2019
- Malcolm, Noel, *George Enescu. His Life and Music*, Baskerville 1990
- Niculescu, Ștefan, *Reflecții despre muzică*. București 1980
- Timaru, Valentin, *Analiza Simfoniei de Cameră a lui George Enescu*. În: *Centenarul George Enescu*, București 1981

SUMMARY

Corneliu Dan Georgescu

**The last stations on George Enescu's compositional journey:
*Concert Overture (1948) and Chamber Symphony (1954)***

The *Concert Overture on Themes in the Character of Romanian Folk Music* (1948) and the *Chamber Symphony* (1954) hold particular significance within Enescu's oeuvre, as they mark the culmination of the

two defining, distinct yet interconnected compositional orientations that shaped his creative output: his engagement with Romanian folklore and his synthesizing approach, which integrates German and French influences with abstracted folkloric elements. The *Concert Overture* reimagines folk motifs within a symphonic framework, whereas the *Chamber Symphony* represents the apex of Enescu's structural and expressive achievements in the domain of chamber music. Composed during his self-imposed exile and amid declining health, these late works reflect Enescu's distinctive aesthetic – characterized by a pan-European orientation, melodic primacy, heterophonic textures and orchestration, fluid formal architecture, structural flexibility, chromaticized modal tonality, and a fusion of introspective lyricism with a sense of transcendent musical atemporality. This aesthetic is grounded in a particular ethos founded on a fundamental absence of conflict, positioning Enescu's late style outside the dominant modernist paradigms of his time.

Sequenza XI și Chemins V. **Strategii de reconfigurare a propriului material sonor în creația lui Luciano Berio¹**

Vlad Ghinea

Timbralitatea sonoră a cunoscut o dezvoltare fără precedent în secolul XX, compozitori cu diferite atitudini stilistice explorând posibilitățile oferite de vocea umană și de instrumentele muzicale. Atât în contexte camerale, cât și simfonice, predilecția pentru nou a mișcării de avangardă postbelice a rezultat în apariția a numeroase perspective inedite asupra sunetului, dublate totodată de interesul unor virtuozii pentru extinderea orizontului tehnic și interpretativ al propriilor instrumente. Ilustrând o atenție deosebită pentru detaliu, concretizată în suprafețele sonore de un rafinament aparte, compozitorul italian Luciano Berio (1925-2003) a sondat în profunzime mai multe sfere sonore de-a lungul carierei sale, abordând serialismul și muzica electronică, ca mai apoi să exceleze în contextul postmodern al conturării unor muzici bazate pe tehnica palimpsestului, în care adăugarea straturilor de semnificații deschide nenumărate căi de dezvoltare a propriului material muzical în cadrul mai multor lucrări.

Depășirea granițelor în ceea ce privește tehnicile vocale sau instrumentale a reprezentat o constantă a creației lui Berio, cele 14 lucrări din ciclul *Sequenze*, scrise pe parcursul a mai bine de 40 de ani, stând mărturie în acest sens. Pornind de la ideea unor secvențe de domenii armonice, unde „resurse fixe de înălțimi sunt explorate pe rând pentru potențialul lor armonic și melodic”, *Sequenza I* pentru flaut conține caracteristici dezvoltate sub diferite forme pe parcursul următoarelor piese din ciclu: virtuozitate a sensibilității și inteligenței, portretizarea sonoră a istoriei sociale de care este legat instrumentul

¹ Studiul a fost prezentat în data de 7 noiembrie 2025, în cadrul Simpozionului de muzicologie *Rădăcini. Berio, Boulez și diaspora românească*, desfășurat sub egida Festivalului Internațional *Meridian* și coordonat de Vlad Ghinea.

respectiv, oscilații extreme ale densității și dinamicii¹. Câteva *Sequenze* se vor regăsi mai apoi în ipostaze amplificate, căpătând forme concertante în cele șapte lucrări cuprinse în ciclul *Chemins*. În studiul de față, mi-am propus să urmăresc strategiile întrebuițate de Berio în procesul de reconfigurare a propriului material muzical, pornind de la *Sequenza XI* pentru chitară solo și ajungând la ipostaza concertantă din *Chemins V* pentru chitară și ansamblu.

Dedicată chitaristului american Eliot Fisk, *Sequenza XI* pentru chitară solo (1988) este construită pe două intervale fundamentale: cvarta perfectă (provenită din acordajul instrumentului), respectiv cvarta mărită ca „mijloc de trecere între două teritorii armonice îndepărtate”². Berio renunță la încadrarea muzicii în bare de măsură, tehnicile și scriitura arcuind arhitectura lucrării, împărțită în patru secțiuni. Conform muzicologului și chitaristului american Mark D. Porcaro, această delimitare se realizează astfel:

1. o textură acordică de patru până la șase voci în care cel puțin trei înălțimi din fiecare acord sunt corzi libere (corzi fără freturi);
2. cea mai identificabilă secțiune – pentru că are literalmente doar material repetat – cuprinzând un amestec de texturi acordice și lineare;
3. gesturi lineare de tip arabesc care împart în mod egal agregatul de 12 sunete în două hexacorduri;
4. contrapunct la două voci care creează un climax pe înălțimea maximă a piesei, *si bemo*³.

Mergând mai departe la nivel de microstructură, am identificat un număr de 10 episoade, creionate la rândul lor în funcție de tehnicile și scriiturile întrebuițate de Berio. Primul episod înfățișează în primă fază o atmosferă calmă, creată de acordurile atacate repetat în *tambora* (lovire în spatele călușului) sau arpegiate, însoțite de nuanțe fine (*p*, *pp*),

¹ David Osmond-Smith, Ben Earle, „Berio, Luciano”, în *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.02815>, publicat pe 3 septembrie 2014, accesat pe 29 octombrie 2025, p. 6.

² Luciano Berio, notele CD, *Sequenzas*, Deutsche Gramophon, 1998, p. 20, citat în Mark D. Porcaro, „A Polyphonic Type of Listening In and Out of Focus: Berio’s *Sequenza XI* for Guitar”, în *Berio’s Sequenzas. Essays on Performance, Composition and Analysis*, ed. Janet K. Halfyard, Routledge, New York, 2016, p. 259.

³ Porcaro, p. 258.

aceste acorduri conținând un element important, regăsit pe tot parcursul piesei: cvarta perfectă sau mărită. Cadrul visător este întrerupt brusc de o izbucnire violentă (*improvvisamente violento*, portativul 2 din p. 1), în maniera flamenco (tehnica *rasgado*, în *ff*). Aici mai trebuie menționate secvențele repetate de note rapide (portativele 4 și 5 din p. 1; portativul 3 din p. 2, evidențiind tehnica *tapping*, întâlnită în muzica rock), ce întrerup avalanșa acordică și care vor reveni pe parcursul celorlalte episoade.

Episodul I luciano berio

The image shows two staves of musical notation for guitar. The first staff is marked with a tempo of $J = 50$, *ma liberamente, come preludivando*. It features a series of chords and arpeggios with dynamics ranging from *pp* to *p*. The second staff is marked with a tempo of $J = 60$ and includes the instruction *improvvisamente stotento*. It begins with a *dolcemente* marking and a circled '1' above the first measure, followed by a *ff* dynamic. The notation includes various guitar-specific techniques like *tapping* and *rasgado*.

© Copyright 1988 by Universal Edition A.G., Wien

Ex. 1. Luciano Berio, *Sequenza XI* pentru chitară solo, episodul 1, portativele 1-2, p. 1.

Deși se păstrează un joc al alternanței dinamice, atmosfera devine mai relaxată în cel de-al doilea episod (din portativul 4, p. 2), în care se remarcă variații ale sonorităților din debutul lucrării. Începând din portativul 3 al paginii 3, discursul capătă dinamism datorită arpeggiilor și secvențelor rapide menționate mai sus. Cel de-al treilea episod (din portativul 1, p. 4) valorifică scriitura în *tremolo*, punctată violent pe alocuri de *pizzicato Bartók*, marcând constant intervalul de cvartă mărită. Furia acordurilor *à la* flamenco este amplificată în cel de-al patrulea episod (de la portativul 6 din p. 5), care enunță și secvențe rapide pe cvartă mărită, apoi conduce către configurația cromatică ce stă la baza episodului 5 (din portativul 1, p. 7), în primă fază ducând cu gândul la un soi de *Margareta la vârtelniță* distorsionată. Acest moment readuce și elemente din episoadele precedente, precum secvențele rapide pe cvartă (ori cele cromatice), *tremolo*, acorduri în *tambora* sau *rasgado*.

Aceste moduri de atac ale acordurilor se varsă, prin *glissando*, în episodul șase (de la portativul 1, p. 8), unde desfășurarea în *tremolo* este întreruptă pe alocuri de câte un moment în care chitaristul poate acționa o coardă liberă (sau două, cum întâlnim în portativul 5, p. 8), cu

scopul declarat de a verifica acordajul. Adăugate ulterior primei audiții, după ce chitara s-a dezacordat simțitor, aceste momente de verificare a acordajului au menirea de a preveni problemele determinate de particularitățile de construcție ale instrumentului¹. Având cea mai redusă dimensiune (portativele 1-3, p. 9), episodul al șaptelea reiterează brusc avalanșa acordică în stil flamenco, ce conduce către cel de-al optulea episod (de la portativul 4, p. 9), construit în jurul unui sunet-cheie: *si becar*. Acest sunet constituie punctul de pornire al episodului, fiind un soi de rampă de lansare a diferitelor structuri, în special în aparițiile intervalului de octavă micșorată. În portativele 5-8 din pagina 9, Berio construiește și un fragment polifonic la două voci, cu profil cromatic ascendent, unde vocea superioară întrebuițează intervalul de cvartă mărită. De altfel, discursul întregului episod are la bază intervalele de octavă micșorată și cvartă mărită.



© Copyright 1988 by Universal Edition A.G., Wien

Ex. 2. Luciano Berio, *Sequenza XI* pentru chitară solo, episodul 8, portativele 5-6, p. 9.

Cel de-al nouălea episod (de la portativul 1, p. 11) are un caracter de punte, care alternează momente de calm și izbucniri violente (ce pornesc de la intervalul de cvartă mărită), pregătind revenirea la atmosfera de la începutul piesei. Acest lucru se întâmplă în episodul zece (de la portativul 6, p. 11), fiind de fapt o ipostază amplificată a calmului aparent din debutul primului episod, unde tronează structurile acordice. O ultimă urmă de dinamism se mai remarcă în portativele 5-6 din pagina 12, însă totul se stinge repede odată cu acordurile finale, iar

¹ Porcaro, p. 273. Este invocată inclusiv mărturia lui Berio în urma primei audiții: „Eram îngrozit! Cum s-a putut întâmpla asta? Puțin știam despre natura fragilă a acordajului chitarei. Tot ce m-am putut gândi a fost: trebuie să vin cu ceva”. Vezi Gerd Wuestemann, *Luciano Berio's Sequenza XI per Chitarra Sola: A Performer's Practical Analysis with Performance Edited Score*, teză de doctorat, University of Arizona, 1998, p. 42, citat în Porcaro, p. 273.

intervalul final reafirmă importanța cvartei mărite în configurarea întregii lucrări.

Discutând conexiunile create între *Sequenze* și *Chemins*, Berio invocă forme de tip *concertante* „aducând la suprafață, transcriind și amplificând funcții care sunt ascunse și încorporate într-un solo instrumental preexistent și autosuficient”¹. Mai departe, compozitorul explică faptul că lucrările din ciclul *Chemins* nu constituie transcripții ale unei ipostaze solo, ci „o expoziție și o amplificare a ceea ce este implicit, ascuns, cum s-ar spune, în acea partitură solo”². Mai mult decât atât, interacțiunile dintre materialul preexistent și cealaltă ipostază a unui text adăugat pot fi unanime sau conflictuale, îndepărtate, Berio fiind atras de rezultatele acestor îndepărtări ca acțiuni de provocare și justificare a conexiunii strâns legate cu datele inițiale³. Berio distinge două posibilități în acest punct: instrumentul solo generează funcții atribuite ansamblului, care la rândul său produce partea solistică, schimbând în cele din urmă rolul acesteia din generator în rezultat; deformarea textului inițial conduce către „realizarea unui act de demolare constructivă asupra sa”⁴.

Asemenea altor lucrări din acest ciclu dedicat valorificării sonorităților instrumentale moderne, *Sequenza XI* apare într-o nouă formă în *Chemins V* pentru chitară și ansamblu de 42 de interpreți (1992), unde discursul solistului își păstrează aspectul inițial aproape nealterat, compozitorul căutând în schimb să păstreze acel dialog inițial „dintre armonia proprie a chitarei, puternic condiționată de acordajul instrumentului, și o dimensiune armonică non-idiomatică, mai extinsă (modalitatea de trecere în cele două teritorii distante fiind intervalul de cvartă mărită)”⁵. O primă modificare substanțială poate fi observată în parametrul metric, odată cu încadrarea în măsură a întregii muzici, fapt determinat mai ales de necesitatea unei coordonări între solist și

¹ Luciano Berio, *Remembering the Future*, Harvard University Press, Cambridge, 2006, p. 41.

² Berio, *Remembering the Future*, p. 42.

³ Berio, *Remembering the Future*, p. 44-45.

⁴ Berio, *Remembering the Future*, p. 45.

⁵ Luciano Berio, „Berio: Chemins V – (su Sequenza XI) (1992) for guitar and chamber orchestra”, <https://www.universaledition.com/luciano-berio-54/works/chemins-v-1565>, accesat pe 28 octombrie 2025.

ansamblu. Totodată, introducerea orchestrală anticipă frenezia sonoră în manieră flamenco, întreruptă de atmosfera calmă a acordurilor în *tambora* și arpegiate ale solistului (reper 1). Remarcabilă este și bogăția timbrală a ansamblului, ce reunește inclusiv un saxofon tenor, două harpe, o marimbă și un acordeon, ceea ce contribuie la amplificarea senzației inițiale de stranietate din *Sequenza XI*. Preluând succesiunea din lucrarea solo, episoadele cunosc variante ușor extinse prin inserarea unor mici punți orchestrale, ce folosesc elementele expuse de solist. Compozitorul fragmentează uneori partitura inițială a solistului prin jocul efemer de ștafetă dintre o vioară solo și chitară, așa cum poate fi remarcat în debutul episodului 3 (reper 14; vezi continuarea acestui dialog în exemplul 3).

UE 31 955

© Copyright 1992 by Universal Edition A.G., Wien

Ex. 3. Luciano Berio, *Chemins V* pentru chitară și ansamblu, episodul 3, reper 15, dialog vioară solo și chitară solo.

Mai departe, episodul al optulea (o măsură după reper 36) surprinde o altă tratare orchestrală interesantă a elementelor expuse de solist. În timp ce chitara solo expune suprafața polifonică la două voci, în orchestră este creat un moment poliritmic, deosebit de rafinat prin dinamica foarte stinsă (*ppp*), bazat pe formula de șaisprezecimi repetate regăsită mai înainte la chitară (după reper 37).

© Copyright 1992 by Universal Edition A.G., Wien

Ex. 4. Luciano Berio, *Chemins V* pentru chitară și ansamblu, episodul 8, reper 37, moment de poliritmie.

Asemenea ipostazei din *Sequenza XI*, ultimul episod (reper 45) menține o tensiune tăcută, prin care tresar mici zvâcniri dinamice ale solistului, contrastante cu intervențiile abia sesizabile ale instrumentelor

Puțini compozitori consacrați s-au încumetat să scrie pentru chitară clasică, în mare parte din cauza particularităților de acordaj, tehnică sau amplitudine sonoră ale acestui instrument. Cu atât mai mult este de apreciat valoarea artistică a *Sequenzei XI*, prin care Luciano Berio a contribuit semnificativ la îmbogățirea repertoriului chitaristic postbelic. Compozitorul italian a dovedit și o fină cunoaștere a posibilităților oferite de chitară, iar reformularea concertantă din *Chemins V* surprinde o atenție deosebită pentru timbralitate și eficiența interacțiunii dintre chitara solo și ansamblu, totodată dezvăluind o estetică proprie a fineții sonore.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

Berio, Luciano, „Berio: Chemins V – (su Sequenza XI) (1992) for guitar and chamber orchestra”, <https://www.universaledition.com/luciano-berio-54/works/chemins-v-1565>, accesat pe 28 octombrie 2025.

Berio, Luciano, Note CD, *Sequenzas*, Deutsche Gramophon, 1998.

Berio, Luciano, *Remembering the Future*, Harvard University Press, Cambridge, 2006.

Osmond-Smith, David, Earle, Ben, „Berio, Luciano”, în *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.02815>, publicat pe 3 septembrie 2014, accesat pe 29 octombrie 2025.

Porcaro, Mark D, „A Polyphonic Type of Listening In and Out of Focus: Berio’s *Sequenza XI* for Guitar”, în *Berio’s Sequenzas. Essays on Performance, Composition and Analysis*, ed. Janet K. Halfyard, Routledge, New York, 2016, p. 255-274.

Wuestemann, Gerd, *Luciano Berio’s Sequenza XI per Chitarra Solo: A Performer’s Practical Analysis with Performance Edited Score*, teză de doctorat, University of Arizona, 1998.

Partituri

Berio, Luciano, *Sequenza XI per chitarra sola*, Universal Edition, Viena, 1988.

Berio, Luciano, *Chemins V (su Sequenza XI) per chitarra sola e strumenti*, Universal Edition, Viena, 1992.

SUMMARY

Vlad Ghinea

***Sequenza XI* and *Chemins V*. Strategies for reconfiguring one's own sound material in Luciano Berio's work**

The 14 works in the *Sequenze* cycle illustrate Luciano Berio's inventiveness in exploring the unique possibilities offered by both instruments and the human voice, while also impressing with their avant-garde, highly personal language. Like his contemporary Pierre Boulez, the Italian composer showed a predilection for taking sound material from his own chamber works and rethinking it in contexts amplified in terms of architecture and timbral colour. In Berio's case, several *Sequenze* find their concertante counterparts in the seven *Chemins*, where the soloist's discourse is enriched by the accompaniment of the orchestral ensemble and reveals new dimensions of works originally intended for a single instrument. My presentation will focus on the compositional strategies used by Berio in the process of reconfiguring the music from *Sequenza XI* for guitar (1987-1988) to give it a new form in *Chemins V* for guitar and chamber orchestra (1992), two works that occupy important places in the guitar repertoire of the second half of the 20th century.

INTERVIURI

Un dialog cu Barrie Webb¹

Andra Apostu



Barrie Webb, trombonist, dirijor și profesor britanic de renume internațional este cunoscut pentru promovarea muzicii contemporane, fiind considerat o figură centrală în dezvoltarea repertoriului modern pentru trombon, cu peste 100 de lucrări în portofoliu, dintre care multe au fost scrise special pentru el. Barrie Webb este o prezență frecventă pe scenele românești și un fin cunoscător al muzicii autohtone contemporane. Interpretările sale pline de har pun trombonul într-o lumină foarte atractivă

pentru cei mai puțin familiarizați cu acest instrument, sunetul lui este fermecător și plin de profunzime. Mulți compozitori români i-au dedicat lucrări iar vizitele sale în țara noastră sunt o bucurie pentru muzicieni și pentru toți iubitorii de muzică contemporană.

¹ Interviuul a fost consemnat și este publicat în limba engleză.

- **Andra Apostu:** Please describe to us your relationship with Romania. The relationship you have with Romanian music, musicians and the country itself because you have developed quite a long friendship with this place and with us, the Romanians. I was thinking to start this conversation from your study period, your youth, when you studied conducting with maestro Constantin Bugeanu or maybe earlier, if you like. When did the `Romanian story` start for you?

Barrie Webb: Well... as a starting point, shall I go back a little before any kind of Romanian connection... Shortly after finishing my studies at Cambridge, I'd taken up a teaching position. My ambition had been to play trombone in an orchestra, but there were almost no playing positions available at that time, and I considered the teaching job to be more secure. Eventually, I started playing some contemporary music. One of my colleagues, Phil Ellis, wrote me a wonderful piece called *In Time*, which inspired me to start giving recitals of contemporary music during the 1980s.

At the same time, I tried to advance both playing trombone and conducting by following some courses. In 1981, I followed a course on contemporary techniques in Switzerland, with Vinko Globokar... The programme was in two parts, with two months in between, allowing time to put into practice what was learned in the first part. The course was crucially important for my development, and we've maintained our friendship ever since, collaborating on various projects from time to time. The next year I went to the Darmstadt International Summer Course for New Music for the first time. It was quite an experience! You have all these people together with the same interest, you live and breathe contemporary music, you socialize together...

In 1983 I enrolled on a course based on the works of Berio, in Provence, France, with Berio himself present, and with a trombone class taken by Stuart Dempster. Dempster and Globokar were the principal protagonists in the evolution of trombone technique and repertoire at this time, and both played a significant role in the creation and popularisation of Berio's *Sequenza V*. I consider myself very fortunate to have studied with them and been able to 'touch' this important period

in the history of the trombone. Over the years, they've always been generous with their advice and encouragement. Priceless!

In 1984 I was back in Darmstadt, where this time I had a role on faculty. There was quite a significant Romanian contingent in Darmstadt – among the composers were Călin Ioachimescu, Doina Rotaru, Anatol Vieru, Horațiu Rădulescu. Then, I think in 1986, Trio Syrinx from Bacău was there. I don't remember exactly when Emil Sein and Trio Contraste came to Darmstadt, perhaps in '88.

The first time I came to Romania was in 1986, to perform Călin's *Concerto for Trombone, Double-bass and Orchestra*, along with a new work by Iancu Dumitrescu. It turned out to be quite an adventure... After a 36-hour delay in London, I arrived to seriously deep snow on the ground in Bucharest – you could barely make out the shapes of cars hidden underneath. The event itself was something unusual for me – a concert-debate ('Concert-Dezbatere').

I was back here in 1987 for the Bacău Contemporary Music Days, where I performed some solo pieces, gave a second performance of Călin's *Concerto*, and conducted Liviu Dănceanu's *Quasiopera* with Archaeus. Then the following year I was in Cluj to conduct the Cluj Philharmonic in a classical programme, before going to Bucharest for a concert at the Radio as a guest performer with Archaeus.

In 1989, Richard Steinitz, director of the Huddersfield Contemporary Music Festival, was planning an Eastern European theme for the 1990 edition. I acted as a go-between, meeting with a group of Romanian composers in the summer of 1989. Among the composers represented in the 1990 festival, were Călin Ioachimescu, Doina Rotaru, Adrian Iorgulescu, Liviu Dănceanu and Ștefan Niculescu, with Archaeus and Trio Syrinx present as performers. At the opening concert I conducted performances of Călin's *Oratio II*, Doina's *Flute Concerto No.1* and *Symphony No.2* with our student New Music Ensemble and Symphony Orchestra, and also wrote an introductory note about new Romanian music for the festival programme.

➤ **A.A.:** So, you actually fell in love with Romanian music...

B.W.: Actually yes. It was a gradual process, getting to know different composers and their music and embracing the culture.

- **A.A.:** Does this culture have some specifics that particularly resonate with you?

B.W.: Well, the music certainly has some special qualities, especially in the relationship with traditional Romanian music. But of course, all composers have their individual personalities and style traits.

- **A.A.:** Is there another country that resonates with you like Romania and its music?

B.W.: Yes, there are a few. My connection with Australia also arose from Darmstadt. I'd met composer Brenton Broadstock there in 1984 and later commissioned a piece from him which I premiered in Australia in 1986. Other Australian connections evolved out of that visit... and since 2001 I've collaborated on several occasions with the Melbourne Composers' League and the University of Melbourne. Actually, the Composers' League connection dates from meeting their then president, composer Eve Duncan, at the 2000 edition of Sorin Lerescu's Meetings of New Music in Brăila, Romania!

Apart from that, there are also ongoing collaborations with Italy, Korea and Japan. But none of them has quite such a long and continuous history as my involvement with Romania.

- **A.A.:** The connections that you make are so different, Japan, Australia, Italy, the `colors` of these countries, the musical colors that you have inside you.

B.W.: Perhaps so – but I've always been open to the music of other countries and cultures, and these really do resonate with me.

- **A.A.:** How did you get to study with maestro Bugeanu?

B.W.: People here had told me about his reputation. For a few years, I'd been conducting the orchestra at the university where I was teaching – a good orchestra, capable of tackling ambitious repertoire – and for some time, I'd felt the need for further study. I'd considered courses and potential teachers... In one case, sadly, the conductor passed away shortly before the course began.

In 1992, I attended a concert at the Athenaeum. Maestro Bugeanu was in attendance, so I introduced myself to him and invited him to attend a concert of mine, due to take place a few days later at the Radio. He came to greet me after the concert, and we agreed to meet the following day at his studio. He told me about his forthcoming course, to be held in Saumur, France, during the summer of 1992.

The course was an excellent introduction to his teaching – a theoretical week, followed by a practical week with orchestra, with rehearsal sessions followed by immediate feedback to the conductors. I continued to study with him, albeit irregularly, from 1992 to 1998, when he sadly passed away.

➤ **A.A.:** So, the connection with the Romanian goes back a while...

B.W.: Yes indeed! I admired Maestro Bugeanu's care and dedication to his work. And I learned much from him – analytical, technical, musical. After studying with Bugeanu, I devised and taught conducting courses at Huddersfield, while some years later I had the opportunity to write a little about his work.

➤ **A.A.:** Do you think that conducting without classes or technique is not possible, not even in contemporary music? There are some that believe that contemporary music is very easy to conduct, perhaps the general perception, the young students.

B.W.: Well, it can seem easy if the conductor simply beats time – a 'taktschläger' as Bugeanu would say, disparagingly. Sure, it's important to keep time, and there can be a need for the conductor to prioritize this aspect, not only in contemporary music but also in some works going back to the beginning of the last century, thinking of Stravinsky's *Sacre du Printemps* or *L'Histoire du Soldat*.

Regarding the question about conducting without classes or technique, there will be (as with many other activities) those who display some natural aptitude. But there's really no substitute for studying technique, the sooner the better to avoid acquiring bad habits.

- **A.A.:** How was your conducting experience in Romania, did you have any?

B.W.: I've had some nice opportunities with different orchestras in Romania and also in Moldova. In Moldova I've conducted many contemporary Romanian works, including a Portrait-Concert of Anatol Vieru's music, and also contemporary British and Australian works. In Romania I've conducted all kinds of repertoire – eighteenth, nineteenth and twentieth-century symphonic works, some performances of British music, and programmes of Romanian works, including premieres and recordings. In terms of relationships with the musicians, there is often the chance to mix and talk with them, which is really nice.

- **A.A.:** Do you also write music?

B.W.: Not much. When I was in Huddersfield, I taught composition among other things, and I've been motivated to write for specific occasions – music for theatre productions: Thomas Middleton's tragedy *Women Beware Women*; George Etherege's comedy *The Man of Mode, or, Sir Fopling Flutter*; and *Of Poor B.B.*, a dramatization of the life and work of Bertolt Brecht; plus some music for brass, and a few pieces for the didgeridoo... But as a composer I don't really have much of interest to say. My students usually had much better ideas.

- **A.A.:** Do you consider yourself more a performer than a conductor or a composer?

B.W.: It's interesting that you separate performance from conducting. Anyway, to answer your question, I was quite a late starter with conducting. The way that the balance between performing and conducting evolved thereafter has been quite circumstantial, with more opportunity to develop my potential as a 'performer' than anything else.

- **A.A.:** Your public usually connects your name on a poster with your instrument, the trombone. You are pretty famous for the way you handle your instrument and the way you approach the musical sound, the way you 'attack' the sound, your personal sound techniques.

What makes your sound so special? Do you study something in particular to be able to approach the sound like that, or is it maybe the connection you may have with the musical work itself?

B.W.: It's an interesting question, with many elements to consider, and thank you for the kind comments! Actually, everything feels quite natural to me, but maybe it is more methodical than I realize. First, what attracted me to the trombone was the sound. I know what I consider to be a good sound on the instrument, and it's always in my mind how to shape it. The way you create the sound depends on how you control the air, and when practicing or performing I always remind myself of this. This is nothing special and is the same kind of advice I give to my students, making sure they know *how* to create the sound. It's important to have an aural concept of the sound you want to produce, but not only this, you need to apply your musical imagination and consider how to develop a presence in delivery which keeps the listener engaged. 'Musicality' is a familiar term for musicians; we tend to recognize this quality in a general way, but to achieve it necessitates (for most of us) detailed work in the preparation. I think you make an excellent point when you speak of the 'connection with the musical work itself', because this informs everything about an interpretation.

I'd like to follow up your comment about 'attacking the sound.' Articulation is very important in music as it is in speech, and, whilst we need to consider the degree of articulation, it always needs sufficient projection, and I am always conscious of the need to deliver.

With brass instruments, people often associate articulation with tonguing; but for me the most important aspect is how the air is used, thereby reducing dependence on the tongue in order that the best sound quality can be maintained. So the *way* to 'attack' the sound is very important.

Perhaps the sound is 'special' or individual, but there are aspects of musical expression which apply more to solo playing than, for example, orchestral playing. As the solo playing has evolved, I think I've added more individual elements. Perhaps this is true of anyone who performs as a soloist. But above all I think of how to convey the expressive intent of the music, and how to engage the listener in the

most persuasive way to give the best possible presentation of the music I am performing.

➤ **A.A.:** Are we talking about different types of sound?

B.W.: Not really... In an orchestra, as a trombone player, you are seldom the main event, and what you play (and how you play it) is in the context of a global collaborative intention. In a solo performance you are responsible for everything, for all decisions regarding interpretation and delivery, so you are putting the shape into everything. I don't mean you are reinventing the composition, rather that you make sure you always have a presence and clear intention in the performance. I remember the first time I came to Romania, for Ioachimescu's *Concerto* and my co-soloist, double bass player Fernando Grillo said about my playing 'sempre presente' – always present. If you just play the notes, this doesn't necessarily carry to the audience. It is the same when you speak; if you don't project and engage the audience in front of you, the impact is minimized. It's about being able to communicate to the person at the back of the hall you are playing in.

➤ **A.A.:** Is it something different in the communication method in contemporary music? A music which may be harder to understand?

B.W.: For me, the general approach is the same. Contemporary music has more extremes, and yes, some modern music is more difficult to understand, including experimental and highly complex works from the last century. But such problems can usually be solved as part of the performer's preparation. A good example from the trombone repertoire would be Berio's *Sequenza V*. The proportional notation in this piece might seem to encourage a very free, random approach, whereas closer analysis can uncover very convincing indicators to guide the interpreter in a more structured way. In case anyone is interested, I wrote an article about this entitled 'Performing Berio's *Sequenza V*' (published in the *Contemporary Music Review*, Volume 26 Part 2, 2007, entitled *Contemporary Performance*). But the point I'm making is that it's important to go through this process, especially in preparing works that are 'harder to understand'.

- **A.A.:** Sometimes it is hard to reach out to young musicians for them to choose wind instruments like trombone, horn, bassoon etc. How can we make them want to play an instrument like this? Everyone wants to play piano, violin, flute...

B.W.: Difficult I think, as so many circumstances can come into play. If there's an opportunity for young musicians to attend live performances, or if schools provide instrumental demonstrations, these can be inspirational. Failing that, live video recordings are readily available. Young musicians might need some guidance as to the potential of different instruments. For example, they might not be aware that the trombone in particular has some special qualities as a solo instrument, qualities which should surely appeal to some.

- **A.A.:** How do you feel about the Romanian composers, their music, maybe some favorites, maybe some of them that you are more comfortable to perform...?

B.W.: How do I feel about the composers? Well, speaking about composers with whom I've collaborated, this is always a very positive experience. You are likely to have an appreciation of their music already and a good personal interaction. When you are in the process that is where your focus is, 100 per cent, and afterwards there is a special memory, a special connection which remains, perhaps forever.

Singling out 'favorites' is somewhat difficult. I would prefer not to name composers, because then I cannot justify leaving out many others. I enjoy working closely with composers, exchanging views and advice during the composing and performing process. I have great respect and affection for all Romanian composers with whom I have collaborated. I feel very privileged to be accepted as an integral part of the Romanian music scene and count many composers among my friends. It's been rewarding to create together a substantial body of new works for trombone, some documented through recordings, many of which can be found in the library of the Music University. It could be worthwhile to write a separate article about this subject.

About works which are 'more comfortable to perform', I never really think too much about it. Naturally there are different degrees of

technical difficulty, something one has to consider carefully in planning recital programmes in order to give the best chance of survival.

- **A.A.:** How do you feel about the Romanian contemporary music festivals? You have quite a wide notion about the worldwide festivals, you have participated in so many!

B.W.: If to begin with the Bucharest International New Music Week, with which I'm quite familiar having participated in all but a few editions, what has always impressed me is the focus on giving a platform to so many Romanian composers. There's a sense of the composers belonging to one big family. I think it also helps that the artistic directors of the New Music Week have always been composers. These are very special features of the festival.

It's very fine that several events are held in major national venues, such as the Radio, National Opera or the Athenaeum, attracting sizeable audiences. At the same time, the festival benefits from more intimate performing spaces within the Music University. I did notice that large student-based events attract large audiences, with students very supportive of their peers and creating a good atmosphere.

I've also been at the Bacău Contemporary Music Days and Cluj Modern and Timișoara Intrada festivals a few times. All are enjoyable festivals with a warm and friendly atmosphere. And all have impressive resources, which come together to support their festivals – their own composers, their own universities or academies, their own symphony orchestras and smaller ensembles.

- **A.A.:** How do you make your students get close to contemporary music? How do you make them like it, perform it?

B.W.: Students coming from a school background tend to have limited experience of contemporary music. At York (as in Huddersfield), contemporary music is well promoted, and a large number of students study composition. The trombone doesn't have a vast classical solo repertoire, so there's a real responsibility for the teacher to ensure that students be aware of what is out there. They all receive a repertoire list (all periods and styles represented) with recording links which they can

gradually explore. You need to know your individual students and give appropriate guidance... They will be the ones to decide.

➤ **A.A.:** Do your students go to concerts?

B.W.: They usually do. The university is a little bit out of the city, there's a strong sense of community, and the concerts are well attended. The regular venue is not a big hall, so it's usually full.

➤ **A.A.:** What projects are you involved in at this time, are you recording something? Is there something including Romanian music?

B.W.: There are a few things in the planning, including performances in Italy and Korea. Then the next Romanian appearance will be at the Cluj Modern Festival in May, with a mixed programme (Romanian works and others), for trombone and piano.

Regarding recordings, during the past year or so, Japanese composer Kanako Okamoto has been arranging a collection of well-known pieces for trombone and piano for me to record together with Australian pianist Michael Kieran Harvey for Move Records. These include classical works, popular songs, songs from musicals etc...

In the meantime, I'll be playing sackbut with a specialist early music group closer to home.

➤ **A.A.:** You mentioned the pandemic period, and it clearly had an impact on all of us. How did you perceive this period?

B.W.: It's quite strange looking back now, like a distant memory of a bygone era, quiet roads with little traffic, etc. Teaching was still ongoing, albeit online for one year, and at that time fortunately I had very good students, three of whom began in 2020. Towards the end of 2020 and into 2021, I was engaged in a project to record John Cage's number pieces for large ensemble with the London based group Apartment House for the label 'another timbre', followed by a couple of London performances in the summer of 2022. But in terms of international activity, we were all forced to become more insular –

there's still a bit of a hangover from this. Nevertheless, I was able, while we were still under Covid restrictions, to make it to Bacău in October 2021 for the Contemporary Music Days and to conduct a classical concert. So there was always something in the pipeline and I was not completely isolated. Anyway, when you play largely as a soloist, most of your work is in isolation.

➤ **A.A.:** Thank you very much and best of luck in all your future projects!

B.W.: Thank you too for your questions. It's been a pleasure to talk with you!

SUMMARY

Andra Apostu

A dialogue with Barrie Webb

Barrie Webb, internationally renowned British trombonist, conductor, and teacher, is widely recognized for promoting contemporary music and is considered a central figure in the development of the modern trombone repertoire, with over 100 works in his portfolio, many of which were written specifically for him. Barrie Webb is a frequent presence on Romanian stages and a connoisseur of contemporary local music. His skilful performances showcase the trombone in a very attractive light for those less familiar with this instrument, its sound being charming and full of depth. Many Romanian composers have dedicated works to him, and his visits to our country are a delight for musicians and all lovers of contemporary music.

BIZANTINOLOGIE

Repertorii laice cu notație bizantină în Principatele Române (sec. XVIII-XIX)

Cătălin Cernătescu

Notația bizantină, cu variantele ei istorice, a fost folosită în Răsăritul ortodox aproape exclusiv în scopul consemnării melodiilor cântărilor sacre. Valorificând imnografia oficială a Bisericii, inspirată din texte biblice și din lucrări hagiografice, melodiile erau menite să accesibilizeze credincioșilor narativul religios bizantin. Din perspectiva muzicienilor medievali, învățarea notației și a repertoriilor liturgice era un proces îndelungat care se realiza întotdeauna într-o cotelă ce reflecta binomul mundan-celest al „simfoniei” bizantine. Pe de o parte, ucenicul asculta de autoritatea maestrului, care-i transfera treptat cunoștințele sale și îl încuraja să-și formeze aptitudini complexe de scris-citit muzical, pe de altă parte, și maestrul, și discipolul recunoșteau asistența și sprijinul divin în acest proces didactic complicat. Astfel, tratatele teoretice de la sfârșitul secolului al XIII-lea și începutul secolului al XIV-lea debutează aproape invariabil cu fraza *Αρχή συν Θεώ αγίω των σημαδιών της Ψαλτικής Τέχνης* [Început cu Dumnezeu cel Sfânt al semnelor Artei Psaltice], sintagmă întâlnită, de asemenea, și în deschiderea altor colecții de cântări interpretate în cultul divin.



Fig. 1: Ms. gr. EBE 2056 (*Stihirar*, sf. sec. XIII-înc. sec. XIV), f. 75r.
Început cu Dumnezeu al Sfintei Patruzecimi (Păresimi).

Pentru funcția importantă de a comunica oamenilor tainele dumnezeiești, către jumătatea secolului al XIV-lea notației bizantine i se atașează înțelesuri teologice speculative. De pildă, teoreticianul Michael Blemmydes proiectează asupra neumelor o simbolistică mistică.¹ Semnele muzicale devin reprezentări ale Sfintei Treimi, ale lucrării lui Iisus Hristos în lume și ale altor evenimente biblice. Cu toate că tratatul nu a fost intens copiat, fiind mai degrabă un eseu filosofic asupra muzicii, deci fără o prea mare utilitate practică pentru cântăreții din strane, este de presupus că lucrarea unui cărturar de talia lui Blemmydes nu a fost ignorată în epocă.

În pofida funcției consacrate de vehicule sonore ale revelației dumnezeiești, la sfârșitul sec. XIV și începutul sec. XV și, în special după căderea Constantinopolului, uneori din lipsa familiarizării cu alte sisteme de notație, precum cel apusean, muzicienii ecleziastici au început să folosească notația bizantină pentru a consemna ocazional în manuscrise, la finalul repertoriilor liturgice, melodii cu texte profane, numite muzici seculare² sau *exoteriki mousiki*.³

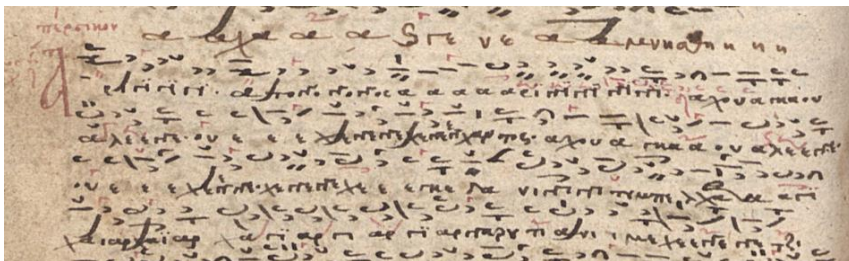


Fig. 2: Ms. Gr. EBE 2401 (înc. sec. XV), f. 122v:

Incipitul unei melodii seculare intitulată *Περσικόν* (persană; probabil o etichetă toponimică).

În acest context, este important de știut că unii dintre copiiștii colecțiilor în care se regăsesc aceste piese erau preoți sau monahi, deci slujitori apropiați ai Bisericii, pentru care, cel puțin aparent, notarea

¹ Vezi Nicolae Gheorghită, „Dimensiunea teologică a semiografiei muzicale bizantine. Tratatul lui Michael Blemmydes”, în: *Chinonicul duminical în perioada post-bizantină (1453-1821). Liturgică și muzică*, Editura Muzicală, București, 2007, p. 113-119.

² Vezi Kyriakos Kalaitzidis, *Post-Byzantine Music Manuscripts as a Source for Oriental Secular Music (15th to Early 19th Century)*, Ergon Verlag Würzburg, 2016, p. 23.

³ Thomas Apostolopoulos și Kyriakos Kalaitzidis, *Rediscovered Musical Treasures. Exegeses of Secular Oriental Music, Part 1*, Editura Universității Naționale de Muzică București, 2019, p. 15.

cântecelor lumești cu ajutorul sistemului bizantin, considerat a fi de inspirație divină, nu provoca neapărat o dilemă de moralitate creștină. Odată deschisă posibilitatea consemnării unor cântări care, deși situate în afara sferei sacralului, nu au întâmpinat niciun fel de reacție prohibitivă din partea liderilor Bisericii, interesul față de transcrierea acestor repertorii a devenit din ce în ce mai mare. Acest lucru s-a datorat, probabil, și faptului că muzicile profane se interpretau adesea în cadrul ceremoniilor fastuoase la care luau parte atât autoritățile laice, cât și clericii: mese, banchete ori praznice religioase importante, unde *playlist*-urile standard, preluate de obicei din cultul divin, erau suplimentate cu aclamații, muzici otomane sau populare care circulau în epocă. Fără a ilustra o practică generalizată, cântecele seculare, care proveneau în marea majoritate din capitala fostului imperiu, au fost colportate în colecții care au circulat până în Muntele Athos, cel mai important centru monastic al spiritualității răsăritene, ori în alte regiuni periferice.

În paralel cu notarea unor creații populare anonime, unii compozitori de muzică sacră și-au exersat talentul și în zona muzicii seculare. De pildă, lui Balasie Preotul, cleric al Marii Biserici din Constantinopol (cca 1615–1700) și unul dintre cei mai importanți compozitori canonici de muzică sacră, îi este atribuită o piesă otomană intitulată „ερωτικόν”. În alte manuscrise, copiștii atribuie creații similare unui monah din Athos, Cosma Iviritul și Macedonul (sec. XVII).

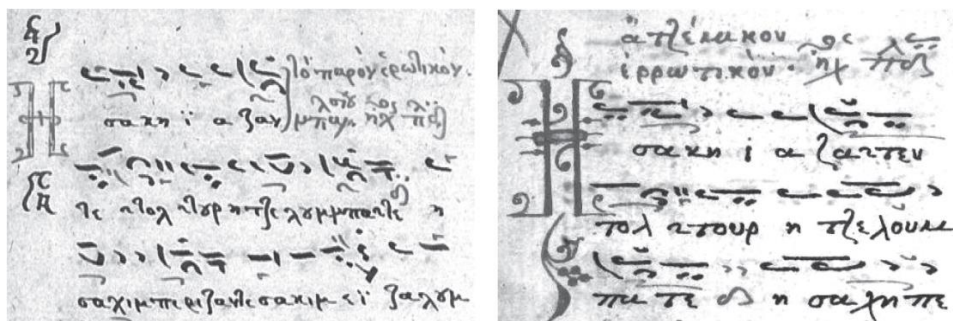


Fig. 3 și 4: Ms. gr. EBE 2225, f. 119v (stânga) și ms. gr. 126/272 (f. 56v) din arhiva lui Konstantinos Psachos (dreapta).

Către 1770, unul dintre marii creatori de muzică de strană, Petros Lampadarios Peloponnesios (c. 1735–1778) alcătuiește cele dintâi colecții care conțineau exclusiv muzici seculare. Printre primele

surse în care sunt notate astfel de repertorii se numără ms. gr. 927 de la Biblioteca Academiei Române din București (BARB), atribuit lui Petros.¹

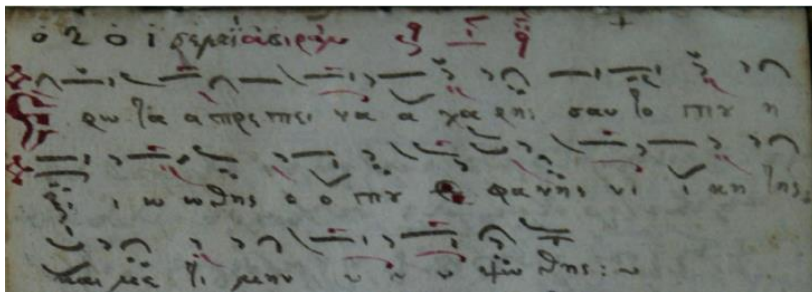


Fig. 5: Incipitul unei piese de dragoste, autograf Petros Peloponnesios.
Ms. gr. BARB 927 B, f. 14r.

Dacă în alte caiete autografe a compilat creații personale și cântece otomane de la curtea sultanală, Peloponnesios a dedicat manuscrisul gr. 927 muzicilor fanariote, produse în cartierul Fanar, un sanctuar cultural al intelectualității grecești din capitala Constantinopolului. Tot el va populariza prin intermediul notației psaltice câteva creații semnate de principele Dimitrie Cantemir (1673–1723).

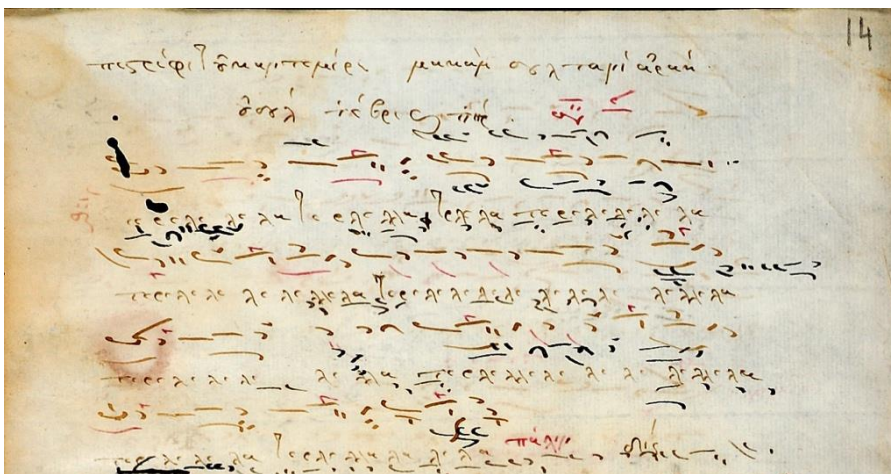


Fig. 6: Un *peşref* de Dimitrie Cantemir, autograf Petros Peloponnesios.
Ms. gr. Gritsanis 3, f. 14r.

¹ Vezi Kyriakos Kalaitzidis, *op. cit.*, p. 44.

Puternic influențate de curentul neoanacreontic și infuzate consistent de sonorități oriental-levantine, aceste muzici au fost foarte apreciate la curțile domnești din Principatele Române, care, în timpul administrației fanariote de peste 100 de ani (1711–1821), au împrumutat cutumele și gusturile muzicale ale clasei conducătoare, devenind adevărate „insule” de viață orientalizată.

Un alt autor de cântece de lume pe notație bizantină, familiarizat cu opera non-religioasă a lui Petros Lampadarios, este Nikephoros Kantouniaries (1750–1830), un arhidiacon din Antiohia, care a alcătuit la mănăstirea Golia din Iași, către 1813, una dintre cele mai extinse colecții de muzică fanariotă, ms. 129, aflat actualmente în Biblioteca „Dumitru Stăniloae” a Mitropoliei Moldovei și Bucovinei. Aceste cântece, notate cu ajutorul sistemului bizantin, conțin indicații împrumutate din teoria muzicii otomane, cum ar fi referirea la conceptele de *makam* (mod, scară) și *usûl* (ciclu ritmic).

Sub influența iluminismului și a spiritului cosmopolit al epocii, universul sonor fanariot a căutat să se extindă și să deschidă, în același timp și către Occident, prin recurgerea la multilingvism, cântecele conținând nu numai texte în limbi orientale (turcă, arabă), ci și în franceză, italiană, și chiar în țigănește.

În Principatele Române, repertoriile profane, inspirate și influențate de cele fanariote și denumite generic cântece „de lume”, au fost îmbrățișate cu entuziasm de cântăreții de strună din metropolele Bucureștilor și Iașilor, care au început să le transcrie în manuscrisele muzicale începând cu deceniul al treilea al secolului al XIX-lea, după tiparul constantinopolitan, mai întâi ca adaosuri la finalul colecțiilor muzicale liturgice, apoi ca volume de sine stătătoare.

Pe lângă traduceri ale unor piese grecești, cântecele de lume de limbă română valorifică poemele unor literați autohtoni care provin din înalta societate, precum Ienăchiță Văcărescu (1740–1797) sau Costache Conachi (1777–1849). Deși caracterizate de intensitate emoțională pronunțată și accente erotice, numeroase creații ale celor doi cărturari au fost incluse în colecții psaltice, cu mențiunea explicită a funcției lor profane, non-liturgice. De exemplu, ms. rom. BARB 3244, o mică culegere de piese profane pe notație psaltică, numește piesele în discuție „irmoase vesele care să cîntă după masă” (f. 1r). Cel mai

probabil, acestea erau interpretate în cadrul unor festivități petrecute în afara cadrului religios și înlocuiau, cel puțin parțial, repertoriile formate din irmoase calfonice, cântări aflate la limita dintre muzica sacră și cea seculară.

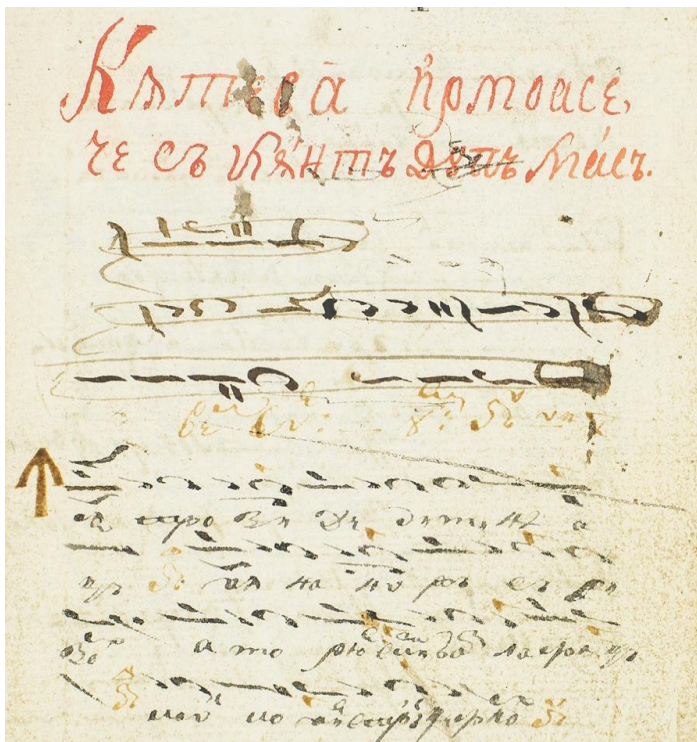


Fig. 7: Ms. rom. BARB 3244, f. 1r.

Între inițiativele notabile de conservare a unor repertorii care nu reușiseră să fie fixate în scris se distinge efortul lui Anton Pann (1796/7–1854), unul dintre cei mai celebri compilatori și autori de cântece de lume, care, încă din 1830, își exprima intenția de a salvarda pe calea tiparului textele unor piese pe care oralitatea le deformată până la a deveni greu recunosibile:

Însă aceste versuri neavându-le tipărite, din mână în mână și din auzite spuindu-le, atât le smintise din calea lor încât mai nici un înțeles nu avea[u] întrînsele. Pe aceste[a] în acest chip eu văzându-le, m-am îndemnat și, pe cât am putut, culegându-le, le-am îndreptat. Și ca să nu rămâie puțina mea osteneală în deșert, le-am dat în tipar dimpreună cu glasurile lor alcătuiindu-le pe meșteșugul musichiei, alăturând și

câteva versuri politicești, care socotesc că nimănui nu vor fi spre vătămare.¹

Neobosit culegător de folclor urban și un înzestrat compozitor în genul cântecelor de lume, Pann tipărește începând cu 1852 șase broșuri care alcătuiesc „Spitalul amorului sau cîntătorul dorului”. Această amplă colecție cuprinde 174 de piese, unele culese din tradiția orală, altele compuse pe versurile unor poeți ai vremii, pe care, de obicei, nu-i nominalizează. Pentru a explica omisiunile auctoriale și a preîntâmpina eventuale acuzații de plagiat, include o notă concisă în care condamnă totodată însușirea nelegitimă a drepturilor de autor asupra unei lucrări, o practică frecventă în epocă, de care încearcă să se delimiteze:

Către domnii poeți ai poemelor celor noi care se adaogă la toată
broșura Domnilor!

Nu socotiți că pentru ca să mă fac stăpîn peste poemele Dumneavoastră am alăturat dintr-însele în aceste broșuri, ci numai ca să le fac nemuritoare, compuindu-le melodia deocamdată pe Note Bisericești, ca să rămîie ne-uitate Modurile lor după veacuri. Pentru care, după părerea mea, socotesc că nu mă veți învinovați. Iar dacă nu vă voi însemna numele fiecăruia la Poema sa, nu este vina mea, ci a celor ce le place să se facă plagiari și în locul numelui Poetului scriu pe al său, spre a amăgi pre cei ce îi cred.²

În timpul lui Pann, ideea de paternitate se dovedește a fi destul de flexibilă, lipsită de rigiditatea impusă de normele moderne ale proprietății intelectuale. De altfel, circulația intensă a motivelor, versurilor și melodiilor a dat naștere, inevitabil, unor fenomene ca anonimizarea unei lucrări sau atribuirea eronată a paternității unor creații. În același timp, această flexibilitate a fost însoțită de o serie de practici care au contribuit la diversificarea repertoriilor de lume. În acest sens, un rol important l-au jucat diferitele forme de împrumut și adaptare, precum reutilizarea textului unei melodii pentru o nouă

¹ *Versuri musiccești ce să cîntă la Nașterea Mântuitorului nostru I[isu]s H[risto]s, și în alte sărbători ale anului. Compuse de Anton Pan[n], profesorul de muzică al Școlii Naționale din București. Tipărite în privilegiata Tipografie din București, 1830.*

² Anton Pann, *Spitalul amorului sau cîntătorul dorului*, broșura I, ediția a II-a, București, 1852.

compoziție sau, invers, asocierea unei melodii deja cunoscute cu un text diferit.

Născută la intersecția culturilor, muzica de lume a ocupat un loc aparte în peisajul sonor al societății românești de la jumătatea secolului al XIX-lea, reflectând o fuziune subtilă între influențele otomane, balcanice și occidentale. Este o muzică a orașelor și a mahalalelor, a hanurilor și vechilor curți boierești, în care improvizația, ornamentația și expresivitatea sunt puse în slujba unor lucrări care valorifică în principal teme precum dragostea și dorul, evocând adesea iubiri imposibile, promisiuni încălcate, întâlniri tainice, amintiri și impresii indelebile. Creatorii textelor acestor muzici și-au exprimat adesea spiritul ludic prin inserarea criptată a numelor femeilor iubite sub forma acrostihurilor, o subtilitate poetică ce se dezvăluie mai degrabă privirii atente decât auzului.

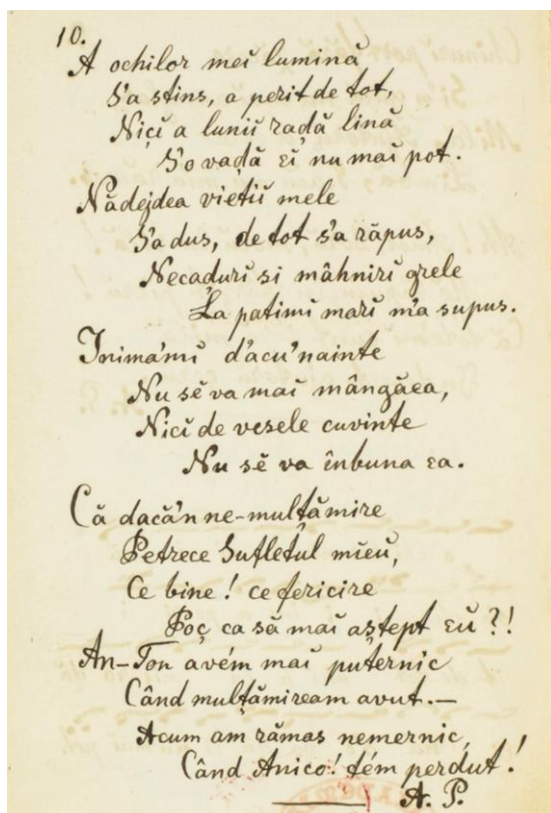


Fig. 8: Ms. rom. BARB 3497, f. 22v.

În acrostih se poate citi ANICA, numele celei de-a doua soții a lui Anton Pann.

În timp ce majoritatea pieselor abordează tematica sentimentală, un procent relativ redus explorează ritualurile sociale asociate cu viața urbană, precum convivialitatea, distracțiile cotidiene și formele de petrecere a timpului liber. În această categorie se înscriu și cântecele de lume cu tematică bahică, uneori provenite din surse surprinzătoare. Un exemplu remarcabil de astfel de sursă este o lucrare parodică, datând din jurul 1823, scrisă probabil de un slujitor al Bisericii. Este vorba despre „Canonul bețivilor”, identificat în două surse (ms. rom. BARB 4833, anul 1823, și ms. rom. BARB 4309, anul 1836) ¹, o versiune satirică a unor secvențe liturgice, concepută ca o critică acidă la adresa celor căzuți în patima beției.

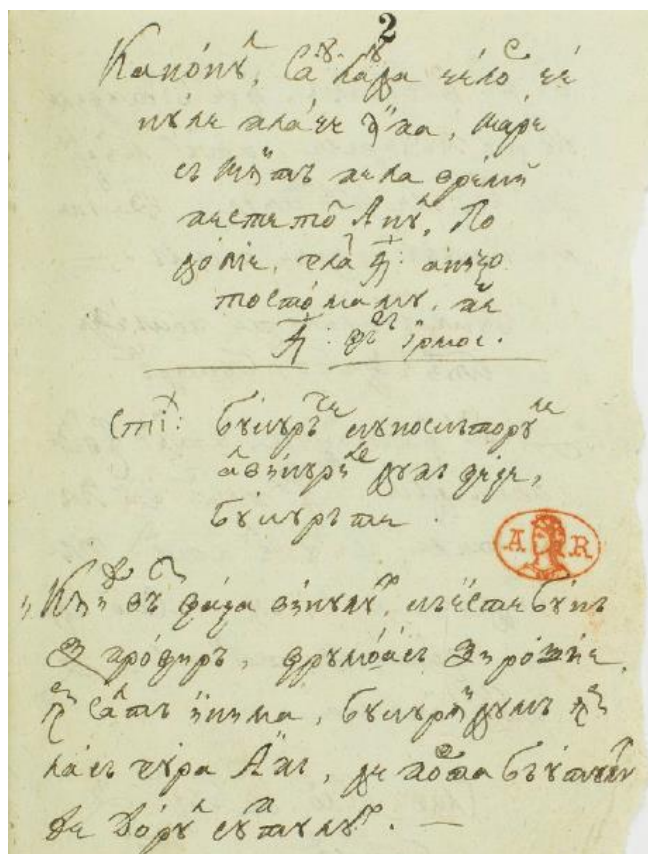


Fig. 9: Ms. rom. BARB 4309, f. 2r.

¹ Despre această lucrare a vorbit mai întâi N. A. Ursu în articolul „În laboratorul literar al lui Anton Pann”. Vezi *Studii și cercetări lingvistice*, 1993, anul 44, nr. 3, pp. 263-269.

Textul satirei este alcătuit după tiparul utreniei bizantine, imitând cântările-model din Canonul Bunevestiri, dar substituind solemnitatea religioasă cu ironii mușcătoare despre excesele bahice și comportamentele necucernice asociate acestui viciu.

Canonul sau lauda celor ce nu le place apa, care să cîntă de la
vremi peste tot anul

Podobie glas Δ (4): Avoίξω το στόμα μου, pe Δ (4), fără irmos

Stih: Bucură-te, cunoscătorule al vinurilor după fețe, bucură-te.
Cînd văz fața vinului că este bună și profiră, frumoasă și roșie, îmi saltă
inima, bucurîndu-mă, îmi lasă gura apă de pofta băuturii, de dorul
suptului.

Stih: Bucură-te, bețivule vesele cînd afli vin bun, bucură-te.
Bețivii să bucură cînd află vin bun în cîrciumă, încep băuturile, beau cu
păharele, atunci mințile și limbile să deșchide și inima omului să face
veselă.

Stih: Bucură-te, cela ce te pocăiești cînd ești beat, bucură-te.
De vin îmbătîndu-se, atunci îi vezi pocăindu-se, își plîng ei păcatele, și
unul altuia jălindu-se, le spun, le scot afară și sfatul, și tainele, și toată
inima (ms. rom. BARB 4309, f. 2r-v).

După o clasificare minuțioasă a celor stăpâniți de viciul alcoolului
în categorii distincte (a ritorilor, a arțăgoșilor, a zdrențăroșilor, a
nebulilor, a golașilor etc.), atenția imnografului se îndreaptă și către
femei, a căror alunecare în beție atrage după sine fapte reprobabile:

Și acum, și mai de-apoi, eu din sticle vin nu voi. Amin.

Și dintre mueri să află dintr-însele, împărtășindu-se de beția
vinului. Din jupînese, dar, sînt cam neharnice, nicum nu suferă
puterea vinului, ci îndată să văd bete apoi fac mișălîi de n-au margine
(ms. rom. BARB 4309, f. 13v).

Autorul satirei deslușește tâlcul moral al neobișnuitului canon
pentru cei ce s-ar putea indigna de o asemenea creație:

Că de s-au și făcut canon bețivilor, însă în chip spre rîs și spre
batjocură s-au făcut, ca tot omul văzînd lucrurile cele necuvioase care

curg din beție, să se ferească tare de băutură multă ca să nu să facă de batjocură și de râsul oamenilor (ms. rom. BARB 4309, ff. 9v-10r).

Canonul în discuție constituie sursa incontestabilă a lucrării versificate a lui Anton Pann, „Îndreptătorul bețivilor” (1832). Această lucrare, cu caracter moralizator și umoristic, pare să fi inspirat câteva piese din „Spitalul amorului”, precum „Nimic nu-i ca vinul” sau „Bine este totdeauna să bem”.

Fără a fi neapărat acaparate de trivialități, cântecele de lume se remarcă prin diversitate tematică, orientându-se și către subiecte mai serioase, precum patriotismul - adesea exprimat într-un registru xenofob -, anxietatea postcolonială sau dinamica geopolitică a regiunii. O piesă aflată în ms. 181 de la Arhivele Naționale ale Statului din Iași (ANSI), un codex din prima jumătate a secolului al XIX-lea, relatează o situație de agresiune statală încheiată cu o pace impusă și cu cedări de teritorii, într-un mod care amintește izbitor de evoluția unor conflicte contemporane:

Că acest mare bărbat/ Fiind cel întâi de sfat/ Ministru
împărătesc/ Și feldmar[e]șal ostășesc/ Vitejilor cel mai mare/ Al Rusiei
cel mai tare/ De care-ntr-această vreme/ Mulți siliți sînt a se teme/
După ce s-au ostenit/ Ca un comandir vestit/ Și-au supus, și-au biruit/
Și cetăți au risipit/ [...] Au prins într-acele străji/ Vrăjmașii lui cei mai
viteji/ Și-au cerut să facă pace/ Neavînd ei ce mai face” (ms. rom. ANSI
181, f. 20v-21r).

Colecția de la Iași conține muzici culese sau traduse de ierodiaconul Nectarie Frimu (†1856), ajuns ulterior episcop vicar la Huși. Asumându-și dubla identitate de călugăr și de moldovean, antologistul a inclus în volumul său atât piese care amintesc de plaiurile natale („O, Moldavie iubită”), cât și creații ce reflectă viața monahală - tematică rar întâlnită în sursele laice -, precum „O, preafrumoasă pustie” sau „Pe valea mănăstirii”. Dacă prima piesă elogiază frumusețea mistică a solitudinii dedicate lui Dumnezeu, cea de-a doua oferă o perspectivă antitetică, în care monahul își deplânge destinul, denunțând presiunea familială care l-a constrâns să urmeze o vocație în care nu se regăsește:

Pe valeda mănăstirii/ Se plimbă călugării/ Târându-și bocancii/
Blestemându-și părinții/ De ce i-au călugărit/ Și nu i-au căsătorit/ Că n-
au fost de călugărit/ Ci-au fost de căsătorit/ Cine i-au călugărit/ N-ar
avea loc în pământ/ Și ar fi tot lăcrimând/ Totdeauna suspinând". (ms.
rom. ANSI 181, f. 41r-v).

În timp ce colecția lui Nectarie Frimu nu s-a bucurat de o circulație largă în Moldova, lucrarea lui Anton Pann a circulat intens pe parcursul secolului al XIX-lea. Discipolul său brașovean, George Ucenescu (1830–1896) a continuat eforturile începute de Pann, augmentând considerabil repertoriul cântecelor de lume. Ms. rom. BARB 3497, definitivat către 1880, reprezintă cea mai extinsă colecție de limbă română de acest fel, numărând peste 1100 de pagini și conținând nu mai puțin de 567 de piese.¹

Concluzii

Implicarea muzicienilor ecleziastici în procesul de transcriere și transmitere a muzicii de lume indică o relație mult mai complexă între instituția religioasă și cultura profană decât se presupune în mod obișnuit. Această interacțiune a favorizat circulația și diversificarea repertoriilor, fără a compromite autoritatea spirituală a notației bizantine. Cântecul consemnat în acest sistem oferă o perspectivă valoroasă asupra mentalului și sentimentalului epocii, abordând teme variate, de la dragoste, la critică socială și patriotism. Aceste creații funcționează ca veritabile documente culturale, completând sursele istorice și literare ale secolului al XIX-lea și contribuind la o înțelegere mai nuanțată a imaginarului individual sau colectiv. Aducând în prim-plan o zonă de nișă a creației muzicale, studiul acestor repertorii este esențial pentru înțelegerea peisajului sonor al epocii moderne timpurii.

¹ Colecția menționată va vedea lumina tiparului în prima jumătate a anului 2026, ca produs cultural asumat în proiectul „FANAR (Formarea de audiențe pentru noi abordări revivaliste)”, implementat de Asociația REVIVART în parteneriat cu Universitatea Națională de Muzică din București (UNMB). Inițiativa este cofinanțată de Administrația Fondului Cultural Național și UNMB.

SUMMARY

Cătălin Cernătescu

Secular repertoires with Byzantine notation in the Romanian Principalities (18th-19th Centuries)

From the 18th century onwards, musical collections incorporating fragmentary or integral secular repertoires notated with Byzantine neumes became increasingly numerous. In the Orthodox East, some of those who mastered the musical notation system used by the Church would pursue artistic concerns outside the sacred realm, recording songs with non-religious content, sometimes appending them to liturgical repertoires and performing them in different contexts. Illustrating an interpretative practice that radiated from the center to the peripheries, the secular melodies, sung mainly in Constantinople, would soon spread through Byzantine musical manuscripts to most of the territories of the Ottoman Empire, including Moldavia and Wallachia. This paper aims to explore the cultural and historical context in which non-religious repertoires with Byzantine notation appeared and developed in the Romanian Principalities from the time of Phanariote Rule (1711–1821) until the end of the 19th century. Adjacently, the research traces aspects of authorship and plagiarism, mental, sentimental and musical taste through more than 100 years of Orientalized Romanian life.

ESEURI

Compoziția cu obiecte sonore, între realism și suprarealism, între avangardă și abordări postmoderne

Irinel Anghel

Acest text a fost pregătit pentru proiectul *Offbeat*¹ desfășurat la Institutul Goethe din București, în a doua jumătate a anului trecut, în cadrul căruia a fost prezentat în data de 17 decembrie. Pentru a introduce subiectul pe care mi l-am ales, adică lucrul cu obiecte sonore în creația muzicală actuală, postmodernă, am fixat câteva gânduri, reflecții generate de tema întâlnirilor *Offbeat* – cea a disoluției criteriilor, care din punctul meu de vedere se traduce prin multiplicare, pulverizare și relativizare a lor. Mi-am notat așadar, ca într-un jurnal, câteva idei – indicii ale perspectivei mele, ale criteriilor mele de valoare din acest moment, care se activează atât atunci când compun cât și atunci când ascult muzică.

Note de jurnal

La un moment dat, am văzut pe Facebook, pe pagina unei colege, o întrebare pusă de cineva din anturajul ei de pe internet: “Cu ce stilou ai scris partitura asta?” M-am amuzat și am fost intrigată în același timp. Pentru că la fel se întâmplă și în cazul muzicii electronice. Ești întreat în ce program ai lucrat sau ce device-uri ai folosit. E tot o întrebare despre stilou. Putem înlocui stiloul, creionul sau guma cu informații despre moduri sau despre tehnicile folosite. Există o convingere că dacă descoperim uneltele, poarta înțelegerii se va deschide larg și secretul creației va fi revelat brusc. Este de asemenea un semn că pentru unii

¹ Proiectul a fost inițiat și derulat de *Asociația Centrul Cultural pentru Imagine și Sunet*.

artiști, mijlocul de realizare este așezat pe piedestal. În muzica electronică este explicabil până la un punct interesul pentru mijloacele de realizare, dată fiind evoluția tehnologică continuă, care devine fascinantă. Fascinația lui CUM care lasă în penumbra CE-ul creației este însă în opinia mea, inconsistentă și temporară.

Spuneam că această fascinație este explicabilă până la un punct. Ei bine, cred că istoria a depășit acel punct fierbinte al explorărilor, pentru a se așeza, pentru a face saltul în actul creației propriu-zise – care presupune existența unui concept, presupune o strategie componistică, o construcție condusă de o gândire muzicală antrenată și o intenție de semnificare. Nu putem face la nesfârșit elogiul stiloului. A venit vremea să evaluăm creația muzicală electronică cu aceleași criterii muzicale cu care operăm în recepția muzicii instrumentale.

Desigur, este important și CUM îți pui în aplicare ideile, cum faci ca uneltele pe care le ai să îți servească conceptul. De multe ori, rezultatul sonor care este unul omogen, adesea monoton, brut, neformat, de tip *soundscape* se expune ca operă de artă. Da, este posibil și așa ceva. În laborator (instituțional sau personal). Sau în performance art, unde “laboratorul” este devoalat ca act artistic. Am întâlnit practicieni ai muzicii electronice care se autointitulează *creatori de sunete* sau *creatori de universuri sonore*. În aceste situații se poate identifica importanța exclusivă acordată materialului sonor produs și expus din aproape în aproape, de multe ori în mod extatic, acțiune ce poate instala o anumită stare. Dar, noutatea materialului sonor se epuizează. Dacă asta e singura miză a creației, entuziasmul se va dizolva rapid. O comparație utilă ar fi cea a intrării într-un magazin cu materiale textile care de care mai interesante, pe care le admiri, dar ele sunt doar niște materiale. Dacă vrei să-ți faci o haină din ele, prin orice combinație dorești, trebuie să le croiești, să le assemblezi, să le coși, să le transformi. Așadar, când vorbim de haine, adică de **lucrări** de muzică electronică, căutăm intenția, voința și capacitatea formativă a compozitorului care modelează materialul și îl așează în timp creând sens. Așa cum în comunicarea verbală nu poți doar expune cuvintele descoperite sau învățate, fără să cunoști regulile gramaticale și de frazare și fără să ai o intenție de comunicare și un conținut de transmis, și în muzică, explorările nu se pot limita la inventarea materialului sonor. A vorbi limba muzicală presupune o mare investiție de timp, de disponibilitate

pentru a o învăța, pentru a exersa și a o stăpâni ca un practician experimentat. Ce se poate spune în acest sens de experimentele care au ales să încalce bunele practici ale compoziției? Din perspectiva mea ele sunt de două feluri – cele realizate de artiști care nu le-au cunoscut, nu le-au asimilat niciodată și cele făcute de artiști care le-au asimilat și apoi au decis să le depășească, să le contrazică, să li se opună sau să le ignore. Se simte diferența? În mod clar. Doar compozitorii din a doua categorie au reușit să creeze lucrări puternice, memorabile, să lase urme pentru ceilalți. Dezvățarea de după învățare aduce o experiență valoroasă în tot ce faci dincolo de obișnuit, de reguli, de convenții. În absența constrângerilor, libertatea ar fi un nonsens. Libertatea conține experiența constrângerilor care îi dau valoare.

Să mă întorc la stilou. Nu e mai puțin adevărat că mișcările de avangardă au absolutizat uneori foarte radical, ideea tehnică de bază ori materialul sonor ales (cu alte cuvinte, felul în care realizezi o compoziție sau CUM-ul acesteia) – folosirea seriei de 12 sunete, folosirea hazardului, folosirea texturilor sonore, a calculului probabilistic, folosirea unui număr redus de sunete sau a spectrului sonor, a rezonanței naturale etc. Până să fie asimilate ca tehnici posibile de compoziție, ca opțiuni, ele au rămas definitorii pentru o orientare sau alta, fiind adoptate în calitate de criterii de apartenență și validare. A venit însă un moment în care noutatea s-a consumat și uneltele dobândite au reînceput să-și servească stăpânii, într-un raport firesc. La finalul secolului XX, bogăția de idei, de tehnici, mijloacele testate au devenit disponibile pentru utilizare pentru creatori dispuși să lucreze cu diferențele, într-o complexitate ce integrează trecutul mai apropiat sau mai îndepărtat. Această viziune generoasă a caracterizat estetica postmodernă care îmbrățișează diversitatea și pluralismul, acceptând o varietate de expresii și perspective artistice care coexistă. Postmodernismul permite astfel reutilizarea și combinarea formelor culturale anterioare, a tehnicilor, a ideilor deja asimilate, prin intertextualitate, fragmentare, descentralizare, ambiguitate, dizolvarea granițelor și hibridizare culturală ca îmbinare de stiluri, tradiții și practici extrase dintr-un câmp creativ al memoriei colective.

Această dinamică poate fi observată și în etapele maturizării unui om – de la absolutizări la atingerea unor viziuni integrative care permit tuturor subiectivităților să creeze așa-zisa realitate prin perspectivele

lor, admitând că adevărul este relativ și dependent de context, de la fascinația stiloului (care e mai nou, mai strălucitor, mai subțire sau mai gros, mai performant) la puncte mai înalte de observare și nevoi mai profunde.

Am făcut această lungă introducere pentru a se înțelege de ce am ales să scriu în continuare despre **obiectul sonor** – concept introdus de muzica concretă, subgen de început al muzicii electronice, inventat de inginerul Pierre Schaeffer în 1948 și practicat, cercetat și dezvoltat de *Groupe de recherches de musique concrète* înființat în 1951.

*

O scurtă scufundare istorică ne spune că muzica concretă a realizat o altă schimbare de paradigmă în muzica secolului XX (pe lângă cea majoră a *Noii școli vieneze* care a semnat în 1920 sfârșitul muzicii tonale prin inventarea serialismului), în contextul apariției înregistrărilor audio, a benzii de magnetofon și ulterior a discului, înlocuind materialul muzical obișnuit, acustic, produs de instrumente muzicale, cu unul obținut din sunete / zgomote preînregistrate din mediul înconjurător care au devenit **obiecte sonore** de prelucrat cu aparatura din acel moment. Nu insist cu detalii, pentru că acestea pot fi găsite cu ușurință.

Muzica concretă a transformat profund peisajul muzical al secolului al XX-lea prin provocarea noțiunilor tradiționale de muzică, prin extinderea paletei de sunete disponibile compozitorilor și prin influențarea unei game largi de practici muzicale. Vorbim în primul rând despre apariția muzicii electronice care este în sine un termen larg, caracterizat doar prin utilizarea specifică a instrumentelor ori surselor sonore electronice sau digitale, fiind un gen dinamic și în continuă evoluție care a transformat modul în care muzica este creată și receptată. Pălăria muzicii electronice este însă foarte largă. A spune că ești compozitor de muzică electronică echivalează cu a spune că ești compozitor de muzică instrumentală sau vocală. Adică nu spune nimic despre teritoriul estetic și stilistic acoperit de respectiva creație.

Revin la conceptul de *obiect sonor* care a rămas o referință importantă și după ce noutatea muzicii concrete s-a consumat, pentru că orice mișcare de avangardă are un termen de expirare (desi, există o

cutumă a păstrării statutului ei inițial). Ca și în cazul președintelui unei țări – odată ce a fost președinte va fi considerat mereu președinte – avem obiceiul de a păstra titlul sau aura de avangardă unei mișcări care s-a aflat la un moment dat în această poziție. Rolul ei este însă acela de a deschide un drum. O putem regăsi mai târziu ca direcție clasicizată – sursă de recuperare pentru cei interesați de abordări postmoderne.

Noua perspectivă asupra obiectului sonor al muzicii concrete îl arată în prezent ca pe un **element de recuzită muzicală** care implică o neutralitate a utilizării lui decontextualizate și transformării lui, a integrării sale în construcții complexe de multe ori suprarealiste (obținute prin alăturări și combinații de elemente hiper-realiste incomensurabile sau incompatibile) ce întâlnesc, în special prin folosirea tehnicii componistice a colajului, dezideratele esteticii postmoderne, bazată pe diversitate, punând la încercare înțelegerea realității, a reprezentării și a semnificației, subliniind adesea instabilitatea și complexitatea acestora.

La distanță de momentul apariției muzicii concrete, ce a rămas din definiția obiectului sonor și cum s-a îmbogățit ea prin practică? Vorbim despre un eșantion sonor preînregistrat – fie preluat din natură, din mediul ambiant, din arhiva culturală, fie provocat / înregistrat în studio care a deplasat atenția acordată elementelor muzicale tradiționale (precum melodia sau armonia) la caracteristicile intrinseci ale sunetului: timbru, textură structurală și durată.

Un aspect cheie al obiectului sonor a rămas *materialitatea* sa – prin calitatea de sunet / zgomot sau complex sonor fizic concret care poate fi tratat și transformat în moduri pe care muzica tradițională nu le permite. Acesta este adesea perceput ca fiind autonom, de sine stătător, dar poate funcționa și în relație cu alte obiecte sonore din compoziție. Apoi, el este recognoscibil. *Recognoscibilitatea* îi asigură de fapt așa-numita concretețe care l-a apropiat într-o primă fază de rezultatele curentului hiper-realist, deși scopurile lor diferă. Orice extremă conține însă potențialul semnului opus. Prin integrarea unui obiect sonor într-un discurs ce combină bizar astfel de eșantioane se poate ajunge cu ușurință la o creație suprarealistă, care nu ar exista decât în prezența referinței pe care o depășește. Realismul se referă la material. Suprarealismul se referă la strategia de combinare a

elementelor acestuia. Și aici se identifică punctul în care el se întâlnește cu dezideratele artei postmoderne.

Dacă pentru sugerarea hiper-realismului în muzică, paralela cu artele vizuale ar fi fotografia, generând în arta sunetelor, practica field-recordingului, din perspectiva compozitorului postmodern de muzică electronică, obiectul sonor este echivalentul **citatului muzical** ce poate fi folosit ca atare sau transformat, integrat unei construcții complexe, polistratificate cu multiple detente semantice, create prin integrarea unor referințe recognoscibile multiple.

Pescuind un gând din conexiunile anterioare, o întrebare directă se impune: chiar există o legătură între muzica concretă și suprarealism?

Există multe indicii pozitive în acest sens. Ambele pun accentul pe provocarea percepțiilor convenționale și pe explorarea unor noi modalități de percepere și înțelegere a realității prin artă, folosesc materiale preexistente sau prefabricate decontextualizate și recontextualizate, folosesc colajul ca metodă comună de lucru, combină în mod surprinzător elemente disparate cu intenția de a face familiarul straniu prin estomparea granițelor dintre realitate și imaginație, această defamiliarizare facilitând explorarea limitelor percepției și transformarea obișnuitului în extraordinar.

Concluzionând, între realism și suprarealism, între avangardă și abordări postmoderne, lucrul cu obiecte sonore răspunde în prezent unei nevoi a surprinderii unei complexități structurale și semantice pe care numai o imaginație eliberată de limitări o poate oferi, răspunde unei nevoi a pregnanței informației sonore prin utilizarea unor elemente recognoscibile sau surprinzătoare și unei nevoi a diversității care să țină viu interesul pentru acea muzică. Se circumscrie natural tendinței actuale de hibridizare care naște forme artistice multistratificate, neliniare, cu bifurcații și detente care semnalează necesitatea explorării dincolo de suprafața lucrurilor resimțită de unii artiști și a antrenării acestei dorințe și capacități de cuprindere în rândul ascultătorilor.

Toate aceste reflecții au fost declanșate de preocuparea mea din ultimii 10 ani pentru muzica electronică care a generat lucrări hibride (ce combină sunetele generate electronic cu obiecte sonore, într-un amestec cu diverse proporții de abstract și concret). În aceste lucrări, obiectele sonore sunt tratate după metode clasice de compoziție –

folosind sintaxe cunoscute prin diferite tipuri de suprapuneri, utilizând augmentări și reduceri, găuriri, fragmentări, accelerări și răriri, intensități și registre de expunere diferite, repetiții sau ritmizări.

Am ales pentru acest eseu, exemple din câteva lucrări ale mele care au priorizat obiectele sonore, pentru a servi comunicării unor idei sau pentru a pune în valoare potențialul acestora utilizat într-un proiect artistic modelat și motivat conceptual, prin recontextualizări ce le oferă astfel un nou sens, adăugând compoziției noi straturi de semnificație.

Fragmentare, distorsiune, deconstrucție, reconstrucție sunt caracteristici ale acestui tip de travaliu componistic ce preia elemente *ready made* pentru a le transforma și integra unor construcții personale.

Irinel FM (2015)

<https://soundcloud.com/irinel-anghel/irinel-fm>

Irinel FM este o arhivă muzicală personală a unor lucrări din perioada 2009 - 2015 modelată ca piesă de muzică electronică cu o partitură-hartă. Este o "muzică după muzică" ce utilizează referințe din creația proprie sub formă de fragmente, bucăți, cioburi sau așchii sonore care apar dintr-o căutare prin cotloanele memoriei. Ea este introdusă în copertile unei bănuite "cereri formale de recuperare a amintirilor" ce declanșează un proces de reconstrucție-deconstrucție a acestora.

Sugestia navigării prin intermediul unui aparat de radio, a căutării și ajustării frecvențelor, transformă acest demers într-o călătorie personală în trecut, care, pe măsură ce frecvențele sunt atinse, scoate la iveală obiecte sonore uitate de un artist al cărui program de creație este de altfel noutatea continuă. De aici și dificultatea arhivării, discontinuitățile care apar, rupturile, salturile, schimbările bruste de intensitate, găurile de memorie, informațiile șterse, ce sunt firești pentru cineva care s-a programat să își lase mereu în urmă trecutul artistic pentru a se concentra pe momentul prezent.

Materialul sonor este așadar selectat din înregistrări ale unor lucrări sau părți de spectacole ori performance-uri ce au avut reprezentării unice. Ce poate fi recuperat și ce ne pot spune niște cioburi despre oglinda din care provin?

Este un experiment prin care am vrut sa verific cu mine și cu cei care intră în contact cu această piesă, în ce măsură teoria holografică funcționează? Dacă ciobul conține și poate transmite informația întregului.

Discursul este structurat nu atât de așezarea informațiilor găsite ci de cele ne-găsite, de găurile informaționale de diferite dimensiuni. Este nu atât o muzică a prezențelor ci a absențelor.

Din punct de vedere muzical, am lucrat ca atare, cu obiecte sonore pe care le-am ales și le-am combinat, le-am filtrat, suprapus, distorsionat și din curiozitatea de a merge mai departe de niște finalități presupuse, pentru a împinge arta la un nou stadiu - post-experiențial (adică de după experiența prezentării lucrărilor respective în calitate de creații artistice finite).

Irinel FM este o posibilă radiografie a unui trecut apropiat – singura tentantă pentru un artist care nu e interesat de arhivare, de repetare, de intrarea în istorie, de permanență.

***Entering the Metaverse on High Heels.
In search of Marilyn Monroe (2022)***

<https://soundcloud.com/irinel-anghel/entering-the-metaverse-on-high-heels-in-search-of-marilyn-monroe>

Această lucrare are mai multe straturi de semnificație, fiind hrănită de mai multe surse, ce par total diferite.

1. Curentul Pop Art din artele plastice, pentru care Andy Warhol este un reprezentant binecunoscut, mai ales prin cele aproximativ 50 de lucrări din seria Marilyn Monroe, ce au la baza fotografia actriței, făcută de Gene Korman pentru campania de publicitate a filmului Niagara.
2. Mitul lui Orfeu și Euridice, în care Orfeu coboară în lumea lui Hades pentru a o aduce pe Euridice înapoi, dar, se uită în urmă și o pierde, pentru că nu îi aude pașii.
3. Apariția Metaversului - un mediu virtual în care poți pătrunde și chiar poți interacționa cu alte avataruri, un univers paralel în care, utilizatorii ar putea, prin

avatarurile lor, să călătorească prin lumi virtuale create după dorința acestora.

Mitul lui Orfeu și Euridice este astfel, elementul de legătură dintre curentul Pop Art și postumanismul indus de invocarea Metaversului, pentru că, printr-o abordare de tip *second hand pop art* (pop art de gradul 2) este accesată o lume virtuală a tuturor posibilităților, în care rolul lui Euridice este preluat de Marilyn Monroe.

De aceea, muzica urmărește pe de o parte realizarea unei corespondențe sonore cu Pop-Art-ul din anii 60 ai secolului trecut și în special cu cel al lui Warhol – care utiliza reproduceri multiplicat, cu variații sau distorsiuni minime, ale unor imagini comerciale – prin utilizarea de obiecte sonore sub forma *citadelor-ștampilă* cu contururi șterse sau a *citadelor-timbre* uzate de vreme, care sunt aplicate în diferite puncte ale discursului muzical. Este vorba de un Pop Art de gradul doi, pentru că citatele sunt extrase din înregistrări ale contribuțiilor actriței Marilyn Monroe – modelul lui Warhol - în diferite filme sau cu diferite ocazii (piesa *I wanna be loved by you*, diferite replici din filme sau momentul în care i-a cântat *Happy Birthday*, președintelui Kennedy al Americii). Aceste extrase apar vag distorsionate, precum imaginile lui Warhol. Către final, se adaugă și răspunsurile monosilabice ale artistului - să ni-l închipuim ca pe un fel de Orfeu -, la întrebările unei jurnaliste, care îi fixează și lui prezența în piesă, ca pe o recunoaștere, o marcă a teritoriului.

Sunetele tocurilor o evocă de asemenea pe Marilyn dar apar și ca o soluție pentru povestea lui Orfeu, pentru ca acesta să nu se mai uite în urmă. Aceste sunete se transformă la sfârșit, într-unele profunde, care lasă urme adânci, pentru că, așa cum remarcă un comentator citat în debutul piesei: „Both Warhol and Marilyn understood transformation”.

Lumea muzicală a Metaversului, în care are loc această experiență-călătorie este populată de tot felul de creaturi și apariții sonore ce aduc indicii despre un infern virtual, în care ascultătorul intră printr-un grupaj de semnale electronice ce sugerează accesarea unui joc video. De-a lungul piesei, este testat nivelul de percepție. Rămâne senzația artificialului, a realității virtuale, a iluziei de la început sau ascultătorul este prins de evoluția muzicală și se implică în ea, uitând că totul este doar un joc?

Being Gregor Samsa (2024)

<https://soundcloud.com/irinel-anghel/irinel-anghel-being-gregor>

Gregor Samsa este personajul care în nuvela *Metamorfoza* a lui Franz Kafka, se trezește dimineața transformat într-un gândac. Prin lectura începutului acestui text lucrarea intră în pielea și în mintea lui Gregor Samsa, expunând procesul metamorfozei și rezultatele ei reflectate în percepția sonoră a lumii înconjurătoare.

Discursul suferă transformări, des-figurări dinspre concret înspre abstract, dinspre muzicalizarea zgomotelor înspre bruitizarea sunetelor. Debutul aduce o tratare muzicală a zgomotelor de trenuri (aceasta este și o referință la lucrarea lui Pierre Schaeffer - *Étude aux Chemins De Fer*) - trenuri care îi populează viața lui Gregor Samsa – comis-voiajor care călătorește mult, singura sa lectură din viața de zi cu zi fiind *Mersul Trenurilor*. Roiurile trecătoare ale sunetelor foarte concrete ale mașinilor de scris care se adaugă, au rol de subliniere a rutinei birocratice oferind piesei o semnătură kafkiană iar textul acestui anti-basm (cum l-a numit critica de specialitate) integrat muzicii este vehiculul prin care se declanșează metamorfoza sonoră, portalul prin care se trece în experiența propusă.

Materialul muzical reprezentând universul sonor al lui Gregor Samsa este supus procesărilor, filtrărilor, distorsiunilor. Percepția personajului transformat în gândac se modifică, glisează, se comprimă, colapsează într-o infrarealitate, în care singurul lucru care rezistă este o pulsație a rutinei.

Există și un plan-comentariu ancorat în cultura actuală a advertisingului, un meta-discurs spart în fragmente ale unei reclame la insecticid ce însoțește parcursul piesei ca o amenințare îmbrăcată cu ironie în haine publicitare. Înainte de final, resturi expandate sau turtite, greu recognoscibile ale hitului *La cucaracha*, integrate ultimei faze a metamorfozei, încearcă să îmblânzească printr-un umor cald și inutil, o comunicare imposibilă.

Tema lucrării - dezumanizarea cu efectele ei catastrofale devine însă apăsătoare prin trăirea din interior, prin mintea și urechile lui Gregor Samsa – personaj tragic ce aduce metafora involuției celor prinși într-o viață trăită inconștient, fără scop și sens.

Relevante pentru lucrul cu obiecte sonore din perspectivă postmodernă, ar mai fi lucrarea ***Spălătorul de creiere (2014)*** în care sunt aduse citate din piesa de teatru cu acest nume a lui Matei Vișniec înregistrate de mine și redată cu alterare a timbrului vocii, combinate cu texturi de sunete de mașini de spălat sau piesa fără titlu ... ***pentru alarme soliste și ansamblu de ceasuri (2018)***, ce propune un exemplu de material omogen oferit de aceste eşantioane preînregistrate care se supun unei tratări de tip clasic.

Am ales să prezint câteva exemple din creațiile mele electronice hibride, din perspectivă componistică, dezvăluind conceptele integrate lucrărilor, pentru a sublinia ceea ce este important pentru mine în acest moment: intenția și capacitatea de semnificare a unei muzici, acele decizii interne care au mereu o motivație și un concept pe care le servesc.

SUMMARY

Irinel Anghel

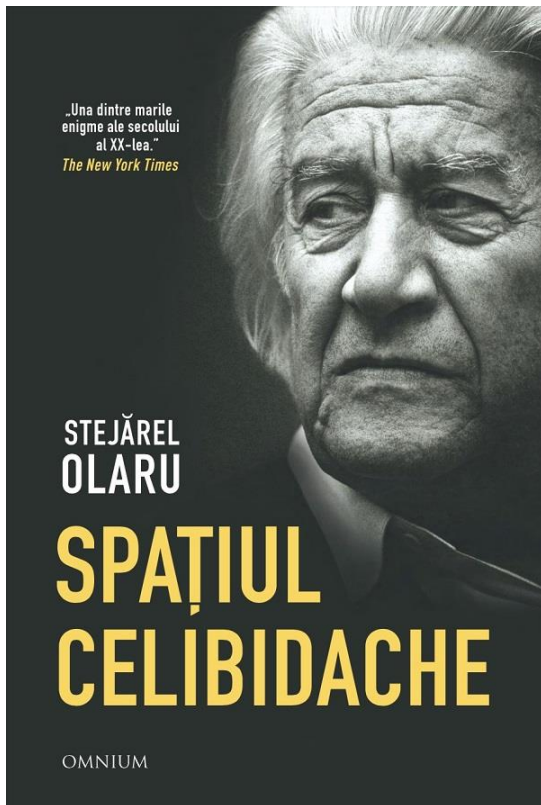
Composition with sound objects, between realism and surrealism, between avant-garde and postmodern approaches

The concept of the *sound object* remained an important reference even after the novelty of concrete music had passed. The key aspects of the *sound object* continue to be *materiality* and *recognizability*. The new perspective on it currently shows it as an element of *musical props* that implies a neutrality of its decontextualized use and transformation, its integration into complex surrealist constructions (obtained through juxtapositions and combinations of immeasurable or incompatible hyper-realistic elements) that meet, especially through the use of the compositional technique of collage, the aims of postmodern aesthetics, based on diversity, testing the understanding of reality, representation, and meaning, often emphasizing their instability and complexity. From the perspective of the postmodern composer of electronic music, the *sound object* is the equivalent of a *musical quote* that can be used as such or transformed, integrated into a complex, multi-layered construction with multiple semantic meanings.

RECENZII

***Spațiul Celibidache* – o inedită cartografiere întreprinsă de Stejărel Olaru**

Valentina Sandu-Dediu



Nu am văzut filmul *Cravata galbenă*. Iar atunci când am citit *Spațiul Celibidache*, nu știam că va trebui să scriu o recenzie, ci eram mânată doar de curiozitate. Lectura m-a captivat imediat, pentru că stilul lui Stejărel Olaru este – la fel ca în precedentele sale cărți (despre Maria Tănase sau Nadia Comănești) – direct, atractiv, accesibil fără concesiile facile și, totodată, izvorât dintr-o documentare extrem de temeinică. Dacă în privința filmului nu am simțit impulsul să merg, dintr-o idiosincrazie personală (care m-a împiedicat să gust și *Maestro*, pelicula lui Bradley

Cooper despre Leonard Bernstein), am apreciat meritul acestuia de a răspândi sonoritățile muzicii clasice către un public larg. Cartea reprezintă, desigur, un alt mediu, prin definiție auster – lipsindu-i vizualul și ficțiunea –, dar cu siguranță revelator și stimulator. Atunci

când, în configurarea unui portret precum cel al lui Celibidache, autorul scoate la iveală, în premieră, vaste informații provenite din fonduri documentare diverse (ale Consiliului Național pentru Studierea Arhivelor Securității, Arhivelor Militare Naționale Române, Arhivelor Naționale ale României, Arhivei Diplomatice a Ministerului Afacerilor Externe, Arhivelor Naționale Istorice Centrale, Arhivei Serviciului Român de Informații, Universităt der Künste Berlin, Bundesarchiv Berlin ș.a.), noutățile – aș îndrăzni să spun senzaționale – nu întârzie să apară. Cercetarea minuțioasă a arhivelor este completată de o solidă documentare bibliografică, de interviuri, filme documentare, reportaje și alte materiale disponibile pe YouTube.

Existau deja pe piața românească volume despre Sergiu Celibidache, fie traduceri ale cărților semnate de Klaus Lang și Klaus Umbach, fie corespondență (dirijorul cu Eugen Trancu-Iași). Volumul de față completează profilul muzicianului, corectând, pe alocuri, și ceva erori perpetuate în biografia sa (de pildă, Celibidache nu avea cum să înceapă să cânte la pian la Roman, orașul său natal, pe care l-a părăsit la vârsta de un an și nouă luni; v. p. 22–23). Mai important încă, se conturează cu claritate *elementele de context biografic*: istoricul familiei, al locuințelor, mediul prietenilor din Iași și București, studiile efectuate în România (unde informațiile rămân contradictorii și dificil de probat; a se vedea p. 26–27, p. 43 ș.a.) și cele din Germania (unde Stejărel Olaru a consultat dosarele studentului Celibidache, înscris din 1939 la Hochschule für Musik, actuala Universităt der Künste). Fermecătoare sunt relatările despre Iașul și Bucureștiul interbelic (cu episoade la Balcic), despre viața artistică boemă în care se integrează tânărul Sergiu, urmate de plecarea în Germania (1938), la impulsul iubitei și sub influența aprecierilor compozitorului Heinz Tiessen.

Studentia berlineză, încheiată cu o licență în 1944, a fost inevitabil marcată de lipsuri și de anii întunecați ai războiului. Am apreciat, încă o dată, felul în care narațiunea se deschide spre *cadrul istoric larg* și spre cercurile sociale frecventate de protagonist. Aflăm astfel detalii savuroase despre tinerii români aflați la studii în Berlin, despre personalități proeminente ale culturii germane (Nicolaus Sombart) și, desigur, despre întâlnirea decisivă a protagonistului cu budismul. Nu voi continua rezumatul parcursului biografic, lăsând cititorul să descopere impactul procesului de denazificare sau rolul

figurii lui Wilhelm Furtwängler, precum și premisele marelui succes al debutului dirijoral la Filarmonica din Berlin. Povestea urmează apoi reperatele cunoscute: despărțirea de Berlin, mutarea la Roma, gloria internațională a dirijorului „globe-trotter” după 1954 și, în cele din urmă, stabilirea la München: „Cu Filarmonica bavareză a colaborat între 1979 și 1996, cea mai matură perioadă a activității sale, când, pe lângă faptul că a devenit mai înțelegător și mai dispus să parcurgă alături de muzicieni un proces de învățare reciprocă, a traversat el însuși o etapă a împlinirii creative” (p. 144).

Cucerită deja de o lectură plăcută și antrenantă, în cea de-a patra secțiune a volumului, *Cazul Kolb*, mi-am ascuțit interesul academic. Trebuie spus că muzicologia românească a început abia recent să facă pași mai îndrăzneți pe drumul sinuos și imprevizibil al cercetării arhivelor CNSAS, în încercarea de a descoperi și analiza impactul regimului totalitar de supraveghere politică asupra carierei muzicienilor sau asupra strategiilor instituționale. Mult timp după 1990 a persistat o rețineră în analiza perioadei comuniste, iar membrii UCMR au evitat, până de curând, să deschidă discuții – chiar și lipsite de inflamare – despre propriul trecut sau despre cel al colegilor mai vârstnici. Puțini cercetători cu studii muzicale au frecventat arhivele Securității, iar publicațiile rezultate au adus, cum era de așteptat, informații inedite și incomode. Totodată, s-a constatat că numeroase dosare lipsesc sau sunt incomplete; că nu este întotdeauna limpede ce documente reflectă adevărul istoric și care au fost fabricate cu scopuri precise; că unele surse rămân intenționat ambigue, susceptibile de interpretări multiple și imposibil de verificat prin alte mijloace. Așadar, le datorăm asemenea demersuri delicate Ioanei-Raluca Voicu-Arnăuțoiu și lui Ladislau Csendes, care au publicat, din 2010 înapoi, documente semnificative despre biografia lui George Enescu, dar și despre Mihail Jora, Constantin Silvestri, Paul Constantinescu și însuși Sergiu Celibidache. Mai recent, o nouă generație de muzicologi a pășit, cu elan și prudență totodată, în arhivele CNSAS, căutând: Monica Lup despre Corul *Madrigal*; Ana Diaconu despre compozitori români din diaspora franceză; Benedicta Pavel despre Mihail Andricu (și celebrul proces de demascare publică din 1959) și Grigore Nica, compozitor emigrat în SUA. (Ultimele trei sunt, de altfel, autoare premiate de UCMR în 2023 și 2024.) Ei și alții după ei vor aprecia cu siguranță „dinăuntru” volumul istoricului Stejărel Olaru.

Să revin acum la a patra sa secțiune. Citatul care o deschide, extras dintr-o scrisoare din 1964 a lui Celibidache către sora sa Magda, răsună ca un simbolic *motto* pentru realitatea amară a României comuniste: „Vezi dacă nu te ocupi de politică? Se ocupă ea de tine” (p. 153). El pregătește imersiunea – printr-un caz emblematic – într-o societate dominată de delațiune, unde relațiile cu Securitatea îmbrăcau atâtea forme, încât nu poți înțelege pe deplin opțiunile sau atitudinile cuiva. Însăși familia dirijorului ilustrează aceste rupturi: convingerile politice radicale ale surorii (cea din corespondența de mai sus), devenită comunistă ferventă și agentă NKVD, care își denunță familia și prietenii, dar și situația lui Radu Celibidache, constrâns să facă pactul cu Securitatea pentru a-și convinge ilustrul frate să viziteze România. De altminteri, viața muzicală românească apare masiv controlată de Securitate, fapt cunoscut de unii dintre noi mai degrabă „după ureche” (din relatări informale), dar dovedit aici prin documentele de arhivă care alcătuiesc „cazul Kolb” – numele conspirativ atribuit lui Sergiu Celibidache. Relatate prin filtrul lui Stejărel Olaru, aceste documente descriu, pe de o parte, monitorizarea atentă încă de la sfârșitul anilor '40 a dirijorului devenit celebritate internațională (rapoarte ale apropiaților, controlul corespondenței, supravegherea familiei rămase în România) și, mai târziu, eforturile statului român și ale serviciilor secrete, din anii '60, de a-l readuce în țară pentru a-l folosi în scopuri propagandistice. „Însă coruperea lui Celibidache era imposibilă”, ne asigură autorul (p. 177).

Chiar dacă palpitate, aceste pagini nu pot fi citite decât cu o stânjeneală crescândă, întrucât abundă în exemple de muzicieni din anturajul dirijorului – din țară sau din diaspora – care nu s-au abținut de la denunțuri și intrigi. Multe din asemenea episoade sunt dezvoltate în secțiunea următoare, *Dindărațul cortinei de fier*, axată pe perioada de după 1964. Strategia complexă menită să-l atragă pe Celibidache în România impresionează prin consecvență și amploare, angrenând instituții, persoane, recrutări masive de informatori și demersuri diplomatice. Întrucât România era percepută mai favorabil în Occident după 1968, Celibidache vine, în cele din urmă, la București, alături de Orchestra Radio din Stockholm, în iunie 1970. Capitolul *Între muzică, orgolii și intrigi politice* analizează receptarea românească a acestei prezențe, precum și a celor din 1978 și 1979, de la pupitrul Filarmonicii *Enescu*. Cititorul descoperă ce însemna existența cotidiană a anilor

respectivi, când Securitatea putea ajunge cu ușurință la aproape oricine, pentru a-l constrânge să devină informator. Cât despre orgolii și invidii artistice, acestea rămân constante ale vieții muzicale și nu sunt apanajul exclusiv al unui regim totalitar. *Acum totul va fi bine* – iată titlul ultimului capitol, promisiunea prăbușirii regimului comunist din decembrie 1989 și a memorabilei vizite a lui Celibidache alături de Filarmonica din München, în februarie 1990, la Ateneul Român.

Numeroase sunt faptele și detaliile pe care nu le-am menționat aici, dar pe care le-am admirat în scrisul lui Stejărel Olaru: de la efortul constant de a păstra obiectivitatea, prin expunerea contradicțiilor și disputelor din jurul personalității complicate a muzicianului, până la explicația metaforei din titlu – „spațiul Celibidache” –, elucidată în ultimul capitol al cărții, consacrat concepțiilor muzicale, dirijorale și filosofice, indisolubil legate.

SUMMARY

Valentina Sandu-Dediu

The book *Spațiul Celibidache* – a unique mapping project undertaken by Stejărel Olaru

The book *Spațiul Celibidache* immediately captivated me, because Stejărel Olaru's style is – as in his earlier books (about Maria Tănase and Nadia Comăneci) – direct, appealing, accessible, without superficial concessions, and at the same time based on extremely thorough research. When the author reveals a wealth of information from various documentary sources for the first time in a portrait such as that of Celibidache, the revelations – which I would describe as sensational – are not long in coming. Some of the most interesting documents presented by Olaru describe, on the one hand, the strict surveillance of the conductor, who had become an international celebrity since the late 1940s, by the Romanian Securitate (reports from people in his circle, interception of his correspondence, monitoring of his family remaining in Romania) and, on the other hand, the efforts of the Romanian state and secret services in the 1960s to bring him back to the country for propaganda purposes.

Cvartetul de coarde: muzeu sau laborator?

Antologia Muzicii Românești CD 71, Creații pentru cvartet de coarde

George-Ioan Păiș

Puține formule instrumentale se dovedesc mai intimidante pentru un compozitor decât cvartetul de coarde. Purtând încărcătura



uriașă a unei tradiții muzicale ce se poate dovedi uneori copleșitoare, creația pentru cvartetul de coarde oscilează între o profundă ancorare în trecut și veșnicul statut de „laborator” creativ prilejuit de acest ansamblu, laborator ce presupune implicit o doză de curaj și inovație. Pentru un student, o lucrare scrisă pentru cvartet de coarde poate servi drept un mijloc

de „radiografie” a potențelor creative și de evidențiere a hibelor tehnice, fiind adesea o mostră bună pentru „diagnosticarea” eventualelor nevoi de acoperit în parcursul educației componistice. Pentru compozitorul cu experiență, cvartetul se dovedește a fi un univers extrem de maleabil: poate servi atât ca teren fertil al experimentării timbrale, ca punte mai mult sau mai puțin directă cu tradiția muzicii culte occidentale, ca vehicul „etalon” și accesibil (chiar și din perspectiva pragmatică, a programării în concerte grație prezenței mai numeroase a ansamblurilor de acest tip) pentru felurite idei componistice, sau chiar ca atelier de probă al unor idei mai ample, ce

pot fi dezvoltate ulterior pentru alte forțe instrumentale. În acest fel, cvartetul de coarde începe să semene cu acele cunoscute exemple de iluzii optice, cartonașe iridescente în care imaginea ascunde două înțeleșuri, uneori chiar diametral opuse, fiind deslușite în funcție de unghiul sau perspectiva privitorului: poate fi accesibil, școlăresc, cu un caracter de studiu, un gen rămas doar în apanajul învățăceilor în ale compoziției, sau, dimpotrivă, poate fi ermetic, o piatră de încercare a tehnicii componistice și a maturității artistice; poate fi ludic, antrenat într-un joc cu moștenirea tradiției culte, sau, dimpotrivă, serios, auster; poate fi conservator, ancorat în cutumele și gesturile osificate ale genului devenite un idiom în sine, sau, dimpotrivă, poate fi inovator până la a nu mai fi recognoscibil, evocând sonorități stranii prin paleta ofertantă de tehnici extinse și posibilități de articulație; poate fi un vector al unor idei muzicale modeste sau, dimpotrivă, poate fi monumental, frizând o formă de simfonism *in nuce*.

Antologia Muzicii Românești, o serie de publicații discografice ale Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România cu un rol de popularizare a componisticii românești, ne îndreaptă atenția cu CD-ul numărul 71 tocmai către creația pentru cvartet de coarde. Materialul prezentat este unul divers, lucrările aparținând compozitorilor Ulpiu Vlad, Vlad Răzvan Baci, Adrian Pop și Dan Dediu, toate într-o interpretare magistrală a Cvartetului Arcadia, format din Ana Török (vioara întâi), Răzvan Dumitru (vioara a doua), Traian Boală (violă) și Zsolt Török (violoncel).

Începutul audiției surprinde, *Prin sunetele florilor albe* de Ulpiu Vlad zgrăvește încă de la primele sunete o sinergie aparte între vocile ansamblului, incipitul lucrării vrăjind prin mrejele melodice și țesătura atent și fin lucrată a textului muzical. În prima secțiune, compozitorul construiește cu meticulozitate un filigran de tânguiești polifonizate, deschizând apoi lucrarea către alte paradigme de scriitură, într-o învolburare ideatică. Însuși autorul vorbește în notele de program ale CD-ului despre importanța primatului melodiei în această lucrare. Deși piesa se articulează în cinci secțiuni, fiecare explorând paradigme de scriitură diferite, acestea nu sunt o înșiruire de „imagini” sonore distincte. Regăsim, de la un episod la altul, punți ideatice comune, în principal sub forma unor frânturi melodice, celule principale ale textului

muzical, transformări ale tânguierilor inițiale. Dincolo de incipitul foarte pregnant, ale cărui idei și gesturi melodice revin transformate în încheierea lucrării, un alt punct de interes este secțiunea mediană care marchează prin stranietatea timbrală: un evantai de „ciripeli” în registrul supra-acut, întretăiate de sunete lungi, metalice și de strălucirea rece a sunetelor în *sul ponticello*.

Metafora din titlu, a *sunetelor florilor albe*, ghidează lectura acestei piese. Lucrarea este una tensionată, însă este vorba de o tensiune cvasi-romantică tocmai din pricina primatului melodiei amintit mai devreme, tensiune sublimată în niște sonorități cristaline și armonii încheștate. *Albul* din *Prin sunetele florilor albe* de UlpIU Vlad nu este o non-culoare, neutră, ci un alb strident, sticlos, marcant și introspectiv.

Cvartetul nr. 2, op. 37, *The Dreaming Monster*, de Vlad Răzvan BaciU este, la rândul ei, o lucrare plină de tensiune în toate cele patru părți, însă o tensiune diferită, febrilă, expansivă și agresivă. Prima, *Molto allegro*, pulsează frenetic cu vitalitate bartókian-stravinskiană, construind un vârtej sonor care acaparează urechea prin jocul efervescent al ritmurilor, bătăilor și atacurilor fruste. A doua parte, *Adagio*, începe cu șuierul respirației membrilor cvartetului, făcând apoi loc unei muzici interiorizate, aidoma unei meditații asupra câtorva sonorități acordice îndelung desfășurate, punctate de mici diferențe de articulație. Nici acest mediu fantomatic din *Adagio* nu este lipsit de pante tensionale, partea a doua având drept climax un segment muzical asemenea unei moriști furtunoase, ce se dizolvă brusc pentru a face din nou loc ethosului eteric și contemplativ. Partea a treia, *Tempo di Menuet*, aduce o doză de umor, aproape grotesc, printr-o muzică descărnată, în care atacurile în *pizzicato* par că zugrăvesc doar scheletul unei piese, gol, așteptând să fie umplut de conținut tematic. O secțiune în *arco*, cu o mai mare prezență melodică și armonică, contrastează cu capetele în *pizzicato* aproape ca niște suporturi pentru cărți ce flanchează un miez. Impresia rămâne una pregnantă, partea a treia fiind o „muzică-lipsă”, un menuet-fantomă captivant. Ultima parte, *Ardente*, revine la un topos sonor al tensiunii, însă o tensiune dezvoltătoare, cerebrală, diferită față de cea motorică a primei părți. Incandescența primelor tremolouri face loc unei lungi pante de tensiune ce crește către un climax final, unde acorduri ample placate, asemenea unor tropăituri,

se transformă într-o aglomerare haotică, o sforțare frenetică ce culminează într-un ultim punct de explozie percusivă în doi timpi – o pocnitură a tălpilor în podea, urmată de un atac *pizzicato* răsunător.

Dincolo de expresia puternică, plină de vitalitate și invenție ritmică, Vlad Răzvan Baci poartă auditoriul și printr-un univers al sugestiilor, fiecare parte căpătând o nouă valență în momentul reaudierii, dacă ținem cont de sugestia programatică a autorului – „încercarea de a contura câteva visuri pe care le-ar putea avea un monstru”. Departe de o expresie onirică, „visurile monstrului” sugerează o dimensiune ludică, totodată încărcată de un puternic elan ritmic și vital.

Mătasea și metalul pentru cvartet de coarde de Adrian Pop este o muzică austeră, ce lasă pe alocuri impresia unui ușor colorit folcloric sublimat, în care expirații și exclamații ale instrumentiștilor conferă un caracter ritualic, incantatoriu melosului sinuos. Gândită aproape ca un singur suflu muzical, piesa păstrează un caracter solemn, o asprime a expresiei sonore chiar și în secțiunile mai mișcate ce izbucnesc surprinzător, ca niște gheizere de tensiune ale substanței muzicale ce clocotește mocnit, sub suprafața metalică a textului muzical. Încă din titlu – trimitere directă la o sursă literară, un ciclu de poeme –, putem anticipa o viziune a construcției muzicale: opoziția, jocul și complementaritatea a două materiale fundamentale opuse. Această diferență, distilată în muzica cvartetului, este cea mai evidentă la nivelul tactilității celor două materiale: moliciunea, catifelarea și duritatea, caracterul tăios. Totuși, Adrian Pop nu și-a dorit să creeze o muzică care să penduleze între două „substanțe” sau „materialități” muzicale diferite, contrastante. Autorul afirmă în nota de program a CD-ului că „metaforele «mătasei» și a «metalului» apar ca o sublimare a antagonismului, dar și a complementarității dintre viril și feminin”. Astfel, o punte evidentă se formează între *mătase* și *metal* printr-o calitate împărtășită de cele două, calitate ce se transpune metaforic și în expresia sonoră: luciul. Compozitorul creează astfel o muzică unitară, un fel de ritualism sobru caracterizat de acorduri prelungi cu străluciri metalice, șerpuiiri melodice melancolice, trepidații armonice punctate de mici licăriri de „antagonism”, obținând astfel o expresie unică din îmbinarea echilibrată a celor două texturi aparent opuse.

În încheierea CD-ului, Cvartetul nr. 7 *Für Ulisse* de Dan Dediu creează o punte directă cu creația beethoveniană, un opus eminentamente intertextual, ce propune un dialog viu cu tradiția. Fiecare dintre cele cinci părți prezintă mutații ale temelor beethoveniene (și nu numai), aduse uneori vădit, alteori voalat și filtrat prin preschimbări componistice. Partea întâi, *Presto – Labirinto del silenzio*, transformă fragmente din sonatele pentru pian și *Oda bucuriei* într-o căutare perpetuă, într-un discurs muzical punctat de pauze surprinzătoare și reflexive. Partea a doua, *Giocoso strano – Idyl & Dankgesang*, prezintă un binom contrastant dar încheșat, însuși compozitorul spunând în program că avem de-a face cu o „alternare a două universuri specific beethoveniene: *scherzo*-ul (...) și *imnul* de mulțumire”. Ce leagă aceste două toposuri este luminozitatea: dacă în *scherzoul Idyl* avem o melodie pentatonică, luminoasă și jucăușă, *Dankgesang* aduce în prim-plan o altă valență a luminozității, nu una jovială, ci solemnă cu irizații sacre. Partea a treia, *Presto – Labirinto del Bolero (Ravel’s Tattoo)*, este construită pe o mutație între esența ritmică a „motivului destinului” și formula ostinato din *Bolero* de Maurice Ravel. Trioletul, puternică „memă” beethoveniană, devine un fundal pentru desfășurarea polifonică a multiple melodii de bolero, fiecare deviind mai pregnant de la etalon, pornind dintr-o beatitudine plutitoare și frizând parodicul spre final prin acumularea tensiunii. Partea a patra, *Scherzando – Moonlight maze*, readuce parțial sonoritățile celei de-a doua părți, pe o pantă de energie și tensionare mult mai abruptă, însă păstrând acea luminozitate ludică. Întreruptă de o lume armonică fantomatică, muzica revine gradual la expresia inițială, conducând spre o frenezie bine controlată, ca apoi să se piardă în ecourile *pizzicato* ale *Sonatei lunii*. Ultima parte, *Allegro appassionato – Fantasia fantomagica sul nome Beethoven*, un veritabil rondo construit pe eșafodaj beethovenian, începe furtunos și conduce treptat către evaporarea textului muzical până la o simplă licărire.

Mai mult decât jocul foarte bogat al citatelor, prelucrărilor și trimiterilor, probabil cel mai important gest preluat de la Beethoven în compoziția lui Dan Dediu este importanța pauzelor, a golului ce potențează plinul textului muzical. Pauza devine un „soclu” pentru materialul prelucrat, dar și un gest reflex al reflectării, o oprire recurentă necesară în aplecarea compozitorului asupra materialului, marcată și în partitura finală.

Dincolo de calitatea compozițiilor prezentate pe acest CD, acestea nu ar străluci la adevărata valoare fără interpretarea desăvârșită a Cvartetului Arcadia. Măiestria nuanțelor, dozajul fin al contrastelor expresive, stăpânirea micilor prefaceri timbrale între reluările materialului, calitatea deosebită a sunetului, în special pe pasajele lungi, de sunete susținute, toate acestea vorbesc despre profesionalismul și excelența acestui cvartet-etalon pentru peisajul muzical românesc și nu numai.

*

În urma audiției acestor compoziții, creații recente ce au beneficiat de o interpretare foarte reușită, un gând îmi revine obsesiv, reflecție cu care aleg să închei acest text: care este relevanța cvartetului de coarde azi, a unei asemenea muzici și, prin extensie, a întregii culturi pe care o reprezintă? Într-o lume care operează tot mai mult în termenii virtualului, în spațiul digital, în cheia algoritmilor *social media* sau, mai recent, a modelelor generative de inteligență artificială, unde își găsește locul o compoziție muzicală pentru cvartet de coarde? Pornind de la compoziția lui Dan Dediu și puntea pe care aceasta o propune către creația lui Beethoven, am încercat creionarea unui posibil răspuns. Relevanța, deși poate să pară opacă pentru neinițiați, este tocmai în potența cvartetului de coarde ca un *mediu* (mai degrabă cu înțelesul englezesc de *medium*, în sensul unui ansamblu de mijloace de comunicare, ca în sintagma *visual medium*) ce servește drept „spațiu” de comunicare. Într-o lume în care atenția noastră este constant divizată între un plan real, imediat, și unul hiper-real, digital, în care aceste „spații”, foruri sau agore digitale par otrăvite prin însăși proiectarea lor, un spațiu privat al reflecției intelectuale este o alternativă, obligând la o rupere de ritm. Pentru a putea interacționa cu acest *mediu* în acest fel, construind o relație bogată și găsind, paradoxal, într-o acțiune solitară de apreciere a unei opere de artă un prilej neașteptat de conexiune, trebuie să conștientizăm că această muzică nu se scrie, nu se cântă și nu se ascultă în vid, ci într-un constant dialog cu tradiția și cultura din care face parte, păstrând ancoră în trecut (chiar și doar la nivelul formulei) și căutând prospețimi ideatice noi în viitor.

SUMMARY

George-Ioan Păiș

The string quartet: museum or laboratory?

Anthology of Romanian Music CD 71 – Works for string quartet

Few instrumental ensembles are more intimidating than the string quartet. It carries both enormous possibilities and a great cultural baggage of artistic responsibility. Thus, its place in the contemporary music scene proves ambiguous: it can be either scholarly or quite radical; modest or rather monumental; anchored in tradition or a vehicle for fresh new sounds and experimentation. The *Anthology of Romanian Music CD 71* presents four contemporary works for string quartet: *Through the sounds of the white flowers* by Ulpiu Vlad, Quartet no. 2, op. 37 *The Dreaming Monster* by Vlad Răzvan Baciu, *Silk and Metal* by Adrian Pop and Quartet no. 7 *Für Ulisse* by Dan Dediu. All four works are presented in an outstanding performance by the Arcadia Quartet (Ana Török, Răzvan Dumitru – violins 1 & 2, Traian Boală – viola, Zsolt Török – cello). The works, quite different in their expressivity and character, carry the listener through a variety of musical landscapes and ideas: from the *white* sounds of intertwining eerie melodies by Ulpiu Vlad, through Vlad Răzvan Baciu's energetic and violent, Stravinsky-esque rhythms, to the shimmering, solemn, almost ritual-like music of Adrian Pop, ending in Dan Dediu's ingenious intertextual *tour de force* through the universe of Beethoven's music. Reflecting on these works and the relevance of the genre in today's world, the string quartet morphs into an alternative private space of intellectual life, a medium of communication both with the past and future.