

CUPRINS

	PAGINA
Preambul	3
STUDII	
Gabriela Bejan Timpul muzical în <i>Trommelbass</i> de Myriam Marbe	5
INTERVIURI	
Andra Apostu Un dialog cu muzicologul Alex Vasiliu	16
CREAȚII	
Cristina Gârbea Formă, fond și imaginar interpretativ (II): <i>Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră mică</i> , op. 19 de Filip Lazăr	30
Maria-Isabela Nica, Diana Beatrice Andron, Gabriela Vlahopol, Ligia Fărcășel, Mihaela Bălan, Oana Diana Zamfir, Mihaela Rusu Simfonia de cameră <i>The Hills of Change</i>	47
RECENZII	
Carmen Stoianov <i>Muzica simfonică românească</i>	79
Alin-Constantin Chelărescu Noi orizonturi interpretative în creația componistică a lui Aurel Stroe	97

TABLE OF CONTENTS

	PAGE
Preamble	3
STUDIES	
Gabriela Bejan Musical time in <i>Trommelbass</i> by Myriam Marbe	5
INTERVIEWS	
Andra Apostu A dialogue with musicologist Alex Vasiliu	16
CREATIONS	
Cristina Gârbea Form, content, and interpretative imagery in Filip Lazăr's <i>Piano Concerto No. 2</i> , op. 19	30
Maria-Isabela Nica, Diana Beatrice Andron, Gabriela Vlahopol, Ligia Fărcășel, Mihaela Bălan, Oana Diana Zamfir, Mihaela Rusu <i>The Hills of Change</i> chamber symphony	47
REVIEWS	
Carmen Stoianov <i>Romanian Symphonic Music</i>	79
Alin-Constantin Chelărescu New interpretative horizons in Aurel Stroe's compositional oeuvre	97

PREAMBUL

Gabriela Bejan analizează în studiul ce deschide acest număr al revistei, felul în care Myriam Marbe explorează timpul muzical, atât din punct de vedere tehnic cât și la nivel expresiv - estetic, în lucrarea *Trommelbass*, în care compozitoarea se concentrează asupra a doi parametri, cel ritmic și cel timbral. Este evidențiată atmosfera apăsătoare creată prin lipsa unui material melodic bine conturat care face loc utilizării unui arsenal de tehnici extinse și printr-o pulsație constantă obsesivă, memorabilă atât prin prezență cât și prin absență.

Rubrica de *Interviuri* îl are ca invitat pe unul dintre cei mai cunoscuți jurnaliști muzicali din România. Domnul Alex Vasiliu, producător de emisiuni radio și TV, autor de cronici, recenzii și volume de muzicologie, își poartă cititorii și ascultătorii de la Bach la Oschanitzky cu aceeași plăcere și dedicare.

Cristina Gârbea propune o privire analitică din perspectivă interpretativă asupra *Concertului pentru pian nr. 2*, op. 19 de Filip Lazăr, o lucrare ancorată într-o estetică neoclasică care combină sonorități de inspirație barocă cu o scriitură cromatică transparentă. Autoarea are la dispoziție o unică înregistrare, cea a Georgetei Ștefănescu-Barnea, urmărindu-i acesteia îndeaproape opțiunile de expresie menite să redea lumea sonoră pe care o conține partitura.

O echipă de 7 autoare din Iași semnează un material dedicat simfoniei de cameră *transculturale* intitulată *The Hills of Change*. Conceptul acestui proiect a provocat și concretizat colaborarea a șapte compozitori – trei norvegieni (Kristin Bolstad, Martin Romberg, Tirill Mohn) și patru români (Alexandru Ștefan Murariu, Paul Pintilie, Sabina Ulubeanu, Alexei Țurcan), cu doi artiști vizuali, Felix Aftene și Valeria Duca, ale căror lucrări le-au furnizat inspirația. Astfel a rezultat o adevărată pictură sonoră prin contribuții muzicale analizate în acest studiu amplu, un dialog încrucișat între culturi și arte, apreciat ca model de cooperare pentru viitor.

„Muzica simfonică românească... așteaptă să fie descoperită, explorată, cercetată și, mai ales, cântată...” ne reamintește Carmen Stoianov încă de la începutul recenziei volumului *Muzica simfonică românească între 1950 și 2020*, apărut la Editura UNMB sub atenta îngrijire a Florinelei Popa care cuprinde nouă studii semnate de compozitori și muzicologi, cercetători ai fenomenului, fiecare cu personalitate, dimensiuni și tematică distinctă ce au propus evidențieri ale exemplarității în muzica românească. Mai mult, în corpul celor 3 *Anexe* au fost identificate peste 1000 de lucrări, fișate alfabetic, cronologic și pe coordonate de gen prin care arhiva RASM devine un valoros instrument de lucru în cercetare și în educație.

Alin-Constantin Chelărescu semnalează apariția în Franța a CD-ului intitulat *désobéissance*, dedicat lui Aurel Stroe și lansat la inițiativa compozitorului francez Bernard Cavanna. Cele două lucrări oferite de acest disc, *Capricci & ragas* și *Fantasia quasi una sonata pentru violoncel, pian și sintetizator*, în interpretarea ansamblului parizian *2e2m* alături de violonista Noemi Schindler, sunt opusuri identificate ca reprezentative în opera compozitorului român, reflectându-i gândirea enciclopedică, nesupunerea față de scopurile artistice obișnuite și fidelitatea față de complexitatea unor perspective multifacetate.

Andra Apostu
Redactor

PREAMBLE

In the study that opens this issue of the magazine, Gabriela Bejan analyses the way in which Myriam Marbe explores musical time, both from a technical point of view and at an expressive - aesthetic level, in her work *Trommelbass*, in which the composer focuses on two parameters, namely rhythm and timbre. The author points out the tense atmosphere created by the lack of a well-defined melodic material, which makes way for the use of an arsenal of extended techniques and by a constant, obsessive pulsation, memorable both by its presence and absence.

The *Interviews* section features one of Romania's best-known music journalists. Mr. Alex Vasiliu, radio and TV producer, author of chronicles, reviews and musicology books, engages his readers and listeners from Bach to Oschanitzky with equal enthusiasm and dedication.

Cristina Gârbea offers an analytical view from an interpretative perspective on Filip Lazăr's *Piano Concerto No. 2*, op. 19, a work anchored in a neoclassical aesthetic that combines Baroque-inspired textures with transparent, chromatic writing. The author has access to a single recording, that of Georgeta Ștefănescu-Barnea, closely following her expressive choices in creating the sound world proposed by the score.

A team of seven authors from Iași has written a paper dedicated to the *transcultural* chamber symphony entitled *The Hills of Change*. The concept behind this project provoked and shaped the collaboration between seven composers — three Norwegians (Kristin Bolstad, Martin Romberg, Tirill Mohn) and four Romanians (Alexandru Ștefan Murariu, Paul Pintilie, Sabina Ulubeanu, Alexei Țurcan) — with two visual artists, Felix Aftene and Valeria Duca, whose works provided the inspiration. The result is a veritable sound painting through musical contributions analyzed in this comprehensive study, a cross-cultural and cross-artistic dialogue, appreciated as a model of cooperation for the future.

"Romanian symphonic music... is waiting to be discovered, explored, researched, and, above all, played..." Carmen Stoianov reminds us at the beginning of her review of the volume *Romanian Symphonic Music between 1950 and 2020*, published by *Editura UNMB* under the careful supervision of Florinela Popa, which contains nine studies written by composers, musicologists, and researchers of the phenomenon, each with its own distinct personality, scope, and theme, highlighting examples of excellence in Romanian music. Furthermore, in the three appendices, over 1000 works have been identified, listed alphabetically, chronologically and by genre, making the RASM archive a valuable tool for research and education.

Alin-Constantin Chelărescu presents the release in France of the CD entitled *désobéissance*, dedicated to Aurel Stroe and launched at the initiative of French composer Bernard Cavanna. The two works featured on this disc, *Capricci & ragas* and *Fantasia quasi una sonata* for cello, piano and synthesizer, performed by the Parisian ensemble *2e2m* alongside violinist Noemi Schindler, are works identified as representative of the Romanian composer's oeuvre, reflecting his encyclopedic thinking, his disobedience to conventional artistic goals and his fidelity to the complexity of multifaceted perspectives.

Andra Apostu
Editor

STUDII

Timpul muzical în *Trommelbass* de Myriam Marbe¹

Gabriela Bejan

Mircea Eliade discută în una dintre cărțile sale despre „arta de a pierde timpul”² ca un drum al cunoașterii dat de dimensiunea atemporalității. Dar pentru secolul modern și monden, atemporalitatea și, de fapt, pierderea prin plictisul vieții nu mai este un subiect relevant. Resimțim în moduri noi veșnicia sintagmei *fugit irreparabile tempus*. Cu toate acestea, timpul muzical a avut și încă mai are scăpare, vorbind despre o artă temporală. Și în muzică, timpul propriu-zis, fizic și fenomenologic, curge ireversibil, cu o anumită durată, într-un interval orar al desfășurării acțiunii, dar timpul estetic poate fi reparat sau recâștigat în următoarea reprezentare, existând această nouă și reînnoită viață a partiturii prin ciclicitatea interpretării. În marea majoritate a muzicilor apare o condiționare a reevaluării timpului ce ține de nivelul intrinsec, de structurile fixe scrise de compozitor, însă, tot în muzică, mai cu seamă în improvizație, această constantă nu se subscrive unui timp dat fix, ci unei libertăți periodice.

După Micheline Sauvage, există patru moduri în care artele se substituie timpului: 1. sunt un produs al timpului, fiind parte din istorie – pe de o parte, sunt alcătuite într-un moment istoric, pe de altă parte, au un timp de concepere; 2. sunt lucrări care necesită timp pentru desfășurare (în cazul muzicii, pentru interpretare); 3. reprezintă o anume perioadă istorică (baroc, clasicism, romantism etc.); 4. se referă

¹ Studiul a fost prezentat în data de 10.11.2024, în cadrul Simpozionului de muzicologie *Rădăcini* coordonat de Vlad Ghinea, desfășurat sub egida Festivalului Internațional *Meridian*.

² Mircea Eliade, *Oceanografie*, Editura „Cultura Poporului”, 1934, p. 50-56.

la sau sunt despre timp¹. Pentru cea din urmă categorie, muzica oferă o varietate largă de lucrări, mergând pe asocierea sau reflectarea unor motive ce derivă din timp: ceasul/ora (Simfonia nr. 101, *Ceasornicul*, de Haydn, *Cinci piese pentru ceas mecanic* de Ludwig van Beethoven, *Ora spaniolă* de Ravel, *Ceasuri și nori* de Ligeti, 4'33" de John Cage, ciclul *Muzica orelor* de Octavian Nemescu), metronomul/pendulul (partea a doua, *Allegretto scherzando*, din Simfonia nr. 8 de Beethoven, care imită pulsația unui metronom, *Poemul simfonic* pentru 100 de metronoame de Ligeti, *Pendulum Music* de Steve Reich) sau timpul ca subînțeles (*As slow as possible* de John Cage, care trebuie să dureze peste 600 de ani, fiind cântată chiar și în acest moment de o orgă automată special construită).

Conform lui Philip Alperson, tratarea relației muzică – timp se face pe două coordonate: muzica drept artă a timpului, într-un sens formal, prin ordonarea temporală a parametrilor sunetului (înălțime, intensitate, durată, timbru), privind rolul timpului la nivel structural; și timpul muzical, ontologic, privit de unii gânditori ca un caz aparte de timp general, propriu-zis inexistent și imperceptibil, ci doar resimțit prin schimbările ce se pot observa între diferite stări ale lucrurilor sau evenimentelor, ceea ce se postulează și în muzică².

Astfel, în primă instanță, timpul face parte din gramatica muzicii, fiind un parametru operațional întâlnit în diferite ipostaze: la nivel de tempo, la nivel de măsură, la nivel ritmic și metronomic, la nivel de accent. De asemenea, elementele cel mai ușor perceptibile ale limbajului muzical, înălțimile, sunt condiționate de variabilitatea duratelor organizate în diferite segmente, fraze sau perioade. Percepția senzorială și memoria ascultătorului depind de lungimile temporale ale înălțimilor.

Acest concept greu de definit, timpul muzical, este frecvent accesat de compozitorii români de avangardă, dirijați de dorința perpetuă de cunoaștere și schimbare. Timpul devine un aliat al acestora, fiind prezent în laboratorul de experimente sonore, într-o perioadă în care cenzura comunistă domina. Lucrul, manevrarea, deformarea sau

¹ Micheline Sauvage, citată în Philip Alperson, „«Musical Time» and Music as an «Art of Time»”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 4, 38 (1980), p. 407–17, <https://doi.org/10.2307/430322>, accesat pe 4 noiembrie 2024.

² Alperson, p. 407-417.

manipularea timpului sunt teme ce s-au înfiripat în profunzimea gândirii unor compozitori ca Aurel Stroe, Anatol Vieru, Ștefan Niculescu sau Myriam Marbe.

Cea din urmă scria în 1982 un studiu dedicat timpului muzical¹. Dacă în deschidere pune accent pe percepția timpului dată de intuiția umană, evidențiată de perechea greu – ușor, termeni echivalați de autoare cu „timpul lung” și „timpul scurt”, simțit greoi sau imperceptibil², în încheiere subliniază faptul că timpul a fost un motor al experiențelor muzicale din secolul XX, fiind un parametru ofertant, o axă cu noi și noi perspective atât pentru compozitorii moderni universal, dar mai ales pentru compozitorii români îngrădiți la acel moment de ideile unui comunism care nu dădea semne de uzură: „Orizontul s-a lărgit prin revenirea la gândirea temporală de tip popular (Enescu) prin revelația concepției extrem-orientale, prin curajul exprimării timpilor subiectivi (Ives), prin realizarea unor structuri muzicale corespunzând unei idei filozofice despre timp (A. Vieru, A. Stroe etc)”³.

Tema timpului muzical, idee recurentă și obsedantă a lui Marbe, așa cum avea să afirme într-un interviu acordat Laurei Manolache⁴, își va găsi locul în experiențele din propriile partituri: *Le temps inévitable* (1968-1971), *Timpul regăsit* (1982) sau Concertul pentru clavecin (1978), în care, după cum subliniază Valentina Sandu-Dediu, se ivesc „insule de «timp lung»”⁵.

Plecând de la voce, văzută de Marbe ca un prim mijloc al originii muzicale, se naște pe de o parte aplecarea față de lingvistică și poezie, iar pe de altă parte, legătura cu structurile arhaice orale, cu ritualul, strigătul sau incantația, așadar cu folclorul vernacular, tradiția muzicii bizantine sau cu diferite surse antice grecești. Se creează în stratul dominant un soi de, în termenii lui Dan Dediu, „poetică a ethosului”⁶

¹ Myriam Marbe, „Timpul în muzică”, *Muzica* 10, 32 (1982), p. 48-49.

² Marbe, „Timpul în muzică”, p. 48.

³ Marbe, „Timpul în muzică”, p. 49.

⁴ Laura Manolache, „Myriam Marbe despre propria creație și nu numai”, *Muzica*, serie nouă 3, 7 (1996), p. 92.

⁵ Valentina Sandu-Dediu, *Muzica românească între 1944-2000*, Editura Muzicală, București, 2002, p. 178.

⁶ Dan Dediu, „Contribuții componistice românești după 1960”, în *Noi istorii ale muzicilor românești*, vol. 2: *Ideologii, instituții și direcții componistice în muzica românească din secolele XX-XXI*, coord. Valentina Sandu-Dediu și Nicolae Gheorghiuță,

personal, à la manière de Marbe. Există, la nivel formal, o balanță între rigoare și libertate, prin structuri concrete, încadrate într-o mască a ambiguității. Marbe pune accent pe principiul antinomiei, pe complementar și compatibil, ce coexistă la nivel universal în tonul muzicii sale, ilustrat prin perechile viață – moarte, omenesc – absolut. De asemenea, din punct de vedere structural, lucrează majoritar cu arhitectura de arc, cu ciclicitatea, cu structuri în valuri sau cu evoluția în spirală, în care memoria joacă un rol necesar pentru înțelegerea textului. Compozitoarea a mizat întotdeauna pe expresie, pe imaginație, pe timbru, pe căutările interioare profunde, ce susțin cheia autenticității. (Atât Livia Teodorescu-Ciocănea, cât și Violeta Dinescu sau Alexandru Leahu vorbesc despre lecțiile de autenticitate și despre libertatea imaginației oferite de compozitoare¹.)

Dar, pentru Myriam Marbe, timpul apare ca un „mobil estetic-structural”² al muzicii, un fenomen intruziv, dispus pe două coordonate: una tehnică, alta spirituală. În una dintre lucrările cele mai cunoscute ale compozitoarei, *Trommelbass*, se regăsesc ambele funcții temporale. Încă din titlu se evidențiază celula germinatoare, *trommelbass* fiind instrumentul ce menține ritmul constant pe note repetate. Lucrarea a fost scrisă în mai 1985, pentru ansamblul *Romantica*, la îndemnul violistului Ștefan Gheorghiu³.

Timpul muzical evidențiat tehnic

Trioul de coarde se arcuiește într-o formă ciclică, oarecum plată, construită în întregime în jurul pulsației constante de pătrime, pulsație pe alocuri voalată sau pierdută în pasta sonoră, dar majoritar reliefată puternic de câte unul sau două dintre cele trei instrumente, în sincron sau nu. Mișcarea obsedantă devine o particularitate, momentul cel mai

ed. a doua revăzută, Editura Universității Naționale de Muzică București și Editura Muzicală București, 2021, p. 400.

¹ Vezi Andra Apostu, „De vorbă cu Livia Teodorescu-Ciocănea”, *Muzica*, serie nouă 5, 29 (2018), p. 3-18; Bianca Țiplea-Temeș, „Violeta Dinescu și cheia viselor. Portret aniversar”, *Muzica*, serie nouă 4, 24 (2013), p. 3-24; Alexandru Leahu, „În memoriam Myriam Marbé”, *Muzica*, serie nouă 1, 9 (1998), p. 135-136.

² Myriam Marbe, „Sub semnul timpului”, *Muzica* 3, 35 (1985), p. 22.

³ Marbe în Manolache, p. 77.

evident în care pulsația părăsește muzica apare la măsura 79, moment ce dă senzația de goliciune. O fază similară apare și în desfășurarea măsurilor 91-93, când pulsația se pierde și este redistribuită la tril.

Expresia apăsătoare vine predominant din considerente ritmice, pulsația poate fi privită și ca un pendul care anunță sfârșitul timpului. Lucrarea a fost scrisă într-o perioadă marcată de opresiunile ideologice, dar mai presus de asta, după cum explică Marbe, într-o perioadă în care și greutățile personale erau copleșitoare¹. Deși și-ar fi dorit să fie o muzică luminoasă pe de-a întregul, *Trommelbass* reușește doar spre final să alunge senzația de amenințare dată de ostinatoul ritmic, prin introducerea unei „texturi diatonice”² sub alura unei declamații de tip „oiseaux”, înconjurată de bătăile crescânde ale tobei mari, dar care nu va avea câștig de cauză în fața „ciripitului”, ci se va retrage în surdina, căutând locul cel mai armonic de pe tobă pentru a sublinia bătăile inimii, deci încă pulsul vieții.

Pe lângă constanța ritmică, înălțimile poziționate în registrul supraacut ajung să ofere senzația continuă de tril, asemănător țiuitorilor din folclorul românesc. Discursul este întrepătruns de secvențe alcătuite din aceleași note înalte, marcate printr-un mers rapid ascendent sau descendent, având o sonoritate ca de fluierat. Valentina Sandu-Dediu subliniază faptul că „timpul lung”, etichetă pe care a folosit-o Marbe în studiul său din 1982, „provine dintr-un mod specific românesc de percepere a timpului, exprimat în genul folcloric al doinei, în sistemul ritmic parlando-rubato”³, ceea ce-și găsește locul și aici, fiind predominant vorba de un timp cu lungimi, la fel ca doinitul trăgănat și introspectiv. Mergând mai departe pe filiația folclorică, prin această repetare obsesivă pare că muzica ia alura unei incantații. Oricum, nu este vorba de teme muzicale, ci mai degrabă de construcția în timp real a unei inframeلودii, a unei sugestii melodice, pregnanța tematică principală fiind pulsul constant. Apar melodii de tip fantomă la diferite voci (de la măsura 46, viola prezintă o pseudo-temă, ce va evolua în scurte pasaje de fluierat; de la măsura 105, flajoletele violoncelului

¹ Marbe în Manolache, p. 77.

² Marbe în Manolache, p. 71.

³ Sandu-Dediu, p. 114.

ilustrează un contur melodic vag, înconjurat și de respirații, ceea ce îi oferă o mai mare expresivitate).

În esență, lucrarea se bazează pe un singur gest muzical, peste care se așază o multitudine de ornamente de scriitură: anumite pasaje rapide sau gesturi mai pregnante par că se desprind din pulsație și pot fi privite ca niște posibile articulații sau semne de punctuație în desfășurarea lucrării.

Elementele cu care operează predominant Marbe sunt: tema – ostinatoul de pătrime, din care se desprind gesturi pulsatorii melismatice, ce conduc, pe de o parte, la formarea trilului, dar și la formarea unor „arabescuri” microtonale cu aluzii la linia melodică de tip doinit; motivul 1 – pedale, creatoare de sonorități păstoase, susținute de linii lungi; motivul 2 – pseudo-melodii formate din desfășurarea unor sunete sau de armonice/flajolete, intercalate de respirații și oftat, ce înlocuiesc pe alocuri pedalele.

The image displays a musical score for Myriam Marbe's *Trommelbass*. It consists of five staves of music. Annotations and arrows point to specific elements:

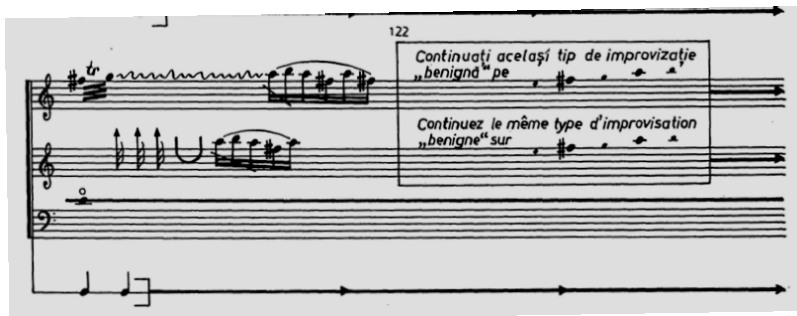
- Staff 1: Tema: ostinato de pătrime
- Staff 2: Desprindere: gest pulsatoriu melismatic
- Staff 3: Desprindere 1.2: gest melismatic – tril
- Staff 4: Desprindere 1.3: gest melismatic – arabesc
- Staff 5: Motiv 1: pedală
- Staff 6: Motiv 2: pseudo-melodie din armonice

Additional markings in the score include: *sempre ppp*, *semp*, *IN P*, *precipitando*, *calando*, *arabesc, neltemperat*, *(sanglots - arabesque non tempéré)*, *crescendo*, *p sul D*, and *sul A*.

Ex. 1. Myriam Marbe, *Trommelbass*, elementele constitutive.

Marbe jonglează cu două tipuri de blocuri ritmice: unul măsurat, în 2/4, 3/4, 4/4, 5/4, și unul improvizatoric, uneori cu frazare lăsată la intuiția interpretului. În finalul lucrării, de la măsura 122, compozitoarea oferă doar înălțimile unei scări pentatonice, lăsând loc interpretului să le organizeze ca ordine și durată (Ex. 2). La fel, joncțiunile dintre sincron –

nesincron sau măsură ritmic concretă urmată imediat de măsură improvizatorică oferă atemporalitate momentului și o reînnoire perpetuă a timpului muzical. De altfel, un conținut mereu reinventat.



Ex. 2. Myriam Marbe, *Trommelbass*, improvizație la nivel de intuiție, pentru interpret, m. 122.

Sonoritatea tragică a partiturii vine la pachet și cu un limbaj marcat predominant de intervalul de secundă, disonanță ce se construiește atât orizontal, cât și vertical. De asemenea, sunetul *re*, cel de pe care pornește pulsația lucrării la violă, și înălțimea pe care ar trebui să fie acordată toba, va fi un sunet polarizator, fără a desemna un centru nominal. Totodată, predominante în pulsație vor fi atât *do*, cât și *si*, pentru că nu putem vorbi de o tonică sau finală, ci mai degrabă de o tonică ritmică.

Trommelbass se construiește din înălțimi libere, uneori netemperate, variind ca durate pe porțiuni clar delimitate, din scări cromatice cu alură de cadență, oscilând *grosso modo* către un aleatorism controlat. Există pe parcursul partiturii bare de măsură punctate și indicații temporale cu săgeți și durate în secunde ale anumitor gesturi. Marbe credea în hazardul construit prin formule ritmice simple, oferit de libertatea gesturilor și gândurilor muzicale ale intuiției interpreților.

Să ne reamintim anii și una din cauzele exploziei aleatorismului: reacția față de rigoarea exagerată a postserialismului, a structuralismului. Și aceasta a însemnat nu doar opoziție de atitudine ci și o soluție în dezideratul de emancipare temporală a muzicii. În timp ce muzica riguros

controlată vedea ieșirea din pulsația măsurată prin complicarea structurilor ritmice, într-atât încât fenomenul devenea inhibitor și te făcea să simți și mai aprig tirania timpului muzical, muzica aleatorie rezolva totul prin formule ritmice chiar mai simple, dar care răspund inițiativei unui timp interior al interpretului – și care poate fi diferit de cel al partenerilor de ansamblu¹.

În *Trommelbass* se lucrează cu expresia amenințării, dezvoltată predominant la nivel ritmic-timbral prin combinatorică de gesturi și tehnici (ornamentarea pilonilor de pătrime prin diverse apogiaturi cromatice și schimbări de tehnică a arcușului – *pizzicato Bartók, ordinario, col legno battuto*). O dinamică specifică este susținută de dialogul repede – lent, evidențiat de „timpul scurt”, adică ostinatoul, și de „timpul lung”, adică pedalele sau trilurile în pedală. Se profilează și un conținut cvasi-narativ: momentul de climax vine odată cu apariția tobei, cu poziționarea instrumentistului în afara scenei, creând astfel o spațialitate fono-acustică și o tensiune atât prin *crescendo*, cât și prin alăturarea unui instrument nou, de percuție, cu o culoare timbrală diferită. Dar, în acest final stratificat (vioară – tril „catifelat”, violă – linie „ciripitoare” și fluierată, violoncel – pseudo-melodie alcătuită din flajolete, tom-tom – pulsația inimii), în care tensiunea crește, va apărea și lumina, un moment scurt de consonanță, înainte ca tot acest conglomerat să se spargă într-o zonă aridă de improvizație, cu triluri păsărești și pedală la violoncel.

Timpul muzical evidențiat estetic

Timpul muzical poate fi privit și la nivel estetic, după cum spunea Marbe în același studiu din 1982: „muzica este o artă aptă de a reda expresia timpului”². Proiecția muzicală la nivelul auditiv al receptorului îmbracă diferite fațete, dar trebuie să subliniez că nu orice muzică în tempo lent este liniștită, cum nu orice muzică cu tempo rapid este agitată, așa cum am fi tentați să ne gândim în primă instanță. Aceste etichete de caracter sunt manipulate de scriitură, de ideile și imaginile

¹ Marbe, „Sub semnul timpului”, p. 21.

² Marbe, „Timpul în muzică”, p. 48.

autorului asupra acelei muzici. Compozitoarea vorbește în studiu despre diferite abordări filozofice, precum cea a lui Henri Bergson sau a scriitoarei Gisèle Brelet. De la Bergson preia ideea continuității și a unui timp subiectiv¹. În *Trommelbass* domină aspectul senzorial al aceleiași pulsații infinite, dar pulsația este determinată de timpul real al clipei interpretării, încărcată cu memoria afectivă a momentului dat. Cunoașterea estetică a timpului, mai departe de percepția psihologică manipulată prin scriitură, este văzută de Gisèle Brelet prin sunet ca un gest „purtător de timp”. Mergând mai departe, Marbe face o legătură între această idee a lui Brelet și cea a lui Eliade de „timp exemplar”².

De asemenea, apar în discuție timpii muzicali precum: „timpul ciclic”, care nu are o consecință și înclină spre zona meditativ-contemplatoare, și „timpul linear”, manifestat de la stânga la dreapta, ce merge pe premisa cauză – efect. Iată că timpul ciclic, care „decurge din trăirea arhaică a timpului”, după cum spune Valentina Sandu-Dediu³, își găsește locul aici sub diferite forme. Pe lângă categoria dominantă a tragicului, nu lipsește din *Trommelbass* tonul contemplativ, întâlnit în simetria spiralei incipit-final: în introducere, pulsația metronomică devine hipnotică, ca un moment de paralizie în care teama se acumulează și te imobilizează, având totuși o liniște a încremenirii; în final, după momentul de climax, improvizația „benignă” de la vioară și violă acordată cu ultimele bătăi în surdină ale tom-tomului creează cadrul perfect intrării în meditație.

*

Alexandru Leahu spunea despre Myriam Marbe: „sensibilă și totodată surprinzător de viguroasă, nespus de originală în imaginile cărora căuta să le dea viață și în același timp desăvârșit de lucidă în economisirea mijloacelor pe care le stăpânea cu dezinvoltura unor mari maeștri”⁴. *Trommelbass* este o piesă în care se lucrează cu un arsenal de tehnici extinse, în care domină expresia ritmico-timbrală, ritmul fiind pilonul central, un ax de sprijin pentru o muzică în care planul melodico-

¹ Marbe, „Timpul în muzică”, p. 48.

² Marbe, „Timpul în muzică”, p. 48.

³ Sandu-Dediu, p. 179.

⁴ Leahu, p. 135.

armonic trece pe un loc secund. Compozitoarea mizează pe puterea contradicțiilor, și face ca un material abstract să transcendă către culori-semnale cu iz folcloric, aproape ritualic.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

Alperson, Philip, „«Musical Time» and Music as an «Art of Time»”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 4, 38 (1980), p. 407–17, <https://doi.org/10.2307/430322>, accesat pe 4 noiembrie 2024.

Apostu, Andra, „De vorbă cu Livia Teodorescu-Ciocănea”, *Muzica*, serie nouă 5, 29 (2018), p. 3-18.

Dediu, Dan, „Contribuții componistice românești după 1960”, în *Noi istorii ale muzicilor românești*, vol. 2: *Ideologii, instituții și direcții componistice în muzica românească din secolele XX-XXI*, coord. Valentina Sandu-Dediu și Nicolae Gheorghită, ed. a doua revăzută, Editura Universității Naționale de Muzică București și Editura Muzicală București, 2021, p. 355-414.

Eliade, Mircea, *Oceanografie*, Editura „Cultura Poporului”, 1934, p. 50-56.

Leahu, Alexandru, „In memoriam Myriam Marbé”, *Muzica*, serie nouă 1, 9 (1998), p. 135-136.

Manolache, Laura, „Myriam Marbe despre propria creație și nu numai”, *Muzica*, serie nouă 3, 7 (1996), p. 70-93.

Marbe, Myriam, „Timpul în muzică”, *Muzica* 10, 32 (1982), p. 48-49.

Marbe, Myriam, „Sub semnul timpului”, *Muzica* 3, 35 (1985), p. 21-26.

Marbe, Myriam, *Ritm. Trio de coarde/Trommelbass. Trio à cordes*, Editura Muzicală, București, 1987.

Sandu-Dediu, Valentina, *Muzica românească între 1944-2000*, Editura Muzicală, București, 2002.

Țiplea-Temeș, Bianca, „Violeta Dinescu și cheia viselor. Portret aniversar”, *Muzica*, serie nouă 4, 24 (2013), p. 3-24.

SUMMARY

Gabriela Bejan

Musical time in *Trommelbass* by Myriam Marbe

After *Ritual pentru setea pământului* (Ritual for the Thirst of the Earth), composer Myriam Marbe's next major work is the string trio *Trommelbass*, conceived in a politically and personally fraught period,

with a menacing tone. Two parameters excel in the trio, the rhythmic and the timbral, which is evident from the title, the trommelbass being a low-pitched percussion instrument meant to sustain the repetition of sounds. The pounding expression is marked by the quarter-note pulsation that dominates the 12-13-minute running time. The lack of concise and well-developed melodic material actually gives way to an arsenal of extended techniques marked by the play of timbrality. In fact, musical time is a theme that has marked Marbe, and she went so far as to talk about it theoretically in a 1982 study. The composer sees musical time as an “aesthetic-structural mobile”, a mobile that I also try to elude in *Trommelbass* by dealing with this technical and aesthetic parameter.

INTERVIURI

Un dialog cu muzicologul Alex Vasiliu

Andra Apostu



Domnul profesor doctor Alex Vasiliu este un îndrăgit jurnalist muzical, citit și urmărit cu mare plăcere atât în Iași acolo unde trăiește și profesează cât și în țară. Realizator radio și TV, inspirat mănuior al condeiului, Alex Vasiliu abordează cu ușurință și cu o deosebită pricepere cele mai diverse specii jurnalistice din zona artistic-muzicală, de la cronici de concert la complexe recenzii de carte și chiar de film. Nu este canalizat pe un anumit gen muzical ci își poartă cititorii și ascultătorii de la Bach la Oschanitzky, punându-i în valoare în egală măsură atât prin creația lor propriu-zisă cât și prin modul în care se oglindesc în interpretările vremurilor noastre.

- **Andra Apostu:** Stimate domnule Vasiliu, cum și de ce v-ați apropiat de scris? Ce v-a atras în această zonă care cere disponibilitate, putere de sinteză, informări precise și mai ales o vastă cunoaștere a fenomenului muzical în integralitatea lui?

Alex Vasiliu: Cred că vizionarea spectacolelor Operei Naționale Române din Iași încă de la vârsta de 5-6 ani împreună cu părinții mei, faptul că recunoșteam unele arii și părți orchestrale ascultându-le ulterior la radio, plăcerea de a citi, devenită încă din anii școlii primare o pasiune pe viață, joaca prin care alcătuiam pe un caiet de dictando pagini de ziar cu rubrici, așa cum le vedeam în presa ce aproape ne invadea locuința, micile mele texte după modelul celor tipărite - pot fi primele răspunsuri la întrebarea dumneavoastră. Au urmat după puțin timp audierea emisiunilor de actualitate, de educație muzicală, multe, care se transmiteau la radio, lectura săptămânală a unor reviste importante, „Contemporanul”, „România Literară”, în care citeam texte de diferite categorii aparținând unor jurnaliști și scriitori prestigioși. Monografiile (primul volum citit cu posibilitățile de înțelegere ale copilului de 6-7 ani a fost „Enescu” de Andrei Tudor, cumpărat de tatăl meu imediat ce a apărut, în 1958), în orice caz audițiile muzicale permanente, lecturile la fel de pasionate ale volumelor de literatură mi-au format interesul niciodată slăbit pentru cuvântul scris. Mai cred că am avut încă din copilărie atracție pentru orice gen muzical, dar, repet, numeroasele emisiuni de educație, audițiile permanente m-au orientat spre valorile sigure. În timp, chiar programele radio-ului mi-au dezvăluit diferențele valorice între muzica, să o numesc, de propagandă, în toate genurile, și muzica de valoare sigură.

- **A.A.:** Ați avut autori/jurnaliști care v-au inspirat, care v-au influențat, poate, prin stilul lor nu doar de a scrie dar și prin tipul de documentare, de cercetare?

A.V.: Sigur că da. Regretând selecția severă, voi aminti acum, într-o succesiune aleatorie, câteva nume: Ada Brumar, Teodora Albescu, Radu Stan, Alfred Hoffman, Luminița Vartolomei, Mihai Rădulescu. Toți cei numiți pot fi admirați și astăzi ca observatori

informați, culti, obiectivi, echilibrați ai vieții muzicale românești prin cronici, și autori ai volumelor de istorie, de analize tematice, de eseuri și monografii. Mă gândesc la cronicile din presă (devenite în timp documente oricând credibile ale stagiunilor românești camerale, simfonice și de operă), la volumul aceluiași Mihai Rădulescu „Violonistica enesciană”, prima analiză de acest tip scrisă la noi imediat după dispariția virtuozului interpret, elaborată în anii 1957-’58 dar publicată în 1971. Mă gândesc la excepționalele cronici ale Adei Brumaru, din fericire antologate de autoare în câteva volume, la studiul său istoric „Romantismul în muzică”, difuzat în 1962 însă rămas, spre cinstea autoarei, aproape intact din punct de vedere ideatic la a doua ediție (2012). Emisiunile radiofonice de actualitate (cronici ale concertelor și spectacolelor de operă, ale festivalurilor de la Bayreuth, portrete de compozitori români contemporani, analize și sinteze având ca subiect creația modernă), volumele de dialoguri, eseurile adăpostite între coperti de carte, documentarele de televiziune, comunicările susținute la simpozioane de muzicologie programate în Festivalul Internațional „George Enescu” mi-au revelat personalitatea multipolară a Adei Brumaru. Era capabilă să-și modeleze comunicarea scrisă ori verbală conform temei alese și, ceea ce este posibil foarte rar, să o adapteze în funcție de tipul emisiunii radiofonice, de ora difuzării, de publicul căruia i se adresa, de țara unde era transmisă emisiunea respectivă, de specificul publicației (ziar, revistă de specialitate sau de cultură), de așteptările muzicologilor prezenți la simpozioane. Repet, este foarte rară adaptabilitatea unui singur jurnalist-muzicolog la un public atât de diferit, ca mod de ordonare a ideilor și stil de exprimare. Aceeași admirație am păstrat-o pentru Alfred Hoffman. Amândoi mi-au fost profesori neoficiali în privința scrisului despre muzică. Am avut privilegiul să dialoghez în mod repetat cu Ada Brumaru și Alfred Hoffman, să constat că vorba domoală, echilibrul, elevația cuvântului erau identice textelor citite în fața microfonului sau încrustate în litera tipărită. Cum Alfred Hoffman s-a dovedit un orfevru al scrisului despre muzică, m-am mândrit imediat după 1985 că nu a schimbat nici o literă din cronicile pe care i le-am trimis la revista *Muzica*. Sunt și azi mulțumit de aprecierea sa tăcută. La fel, emisiunile *Muzicienii noștri se destăinuie*, ascultate ani la rând, au fost modele de dialog pentru conversațiile mele cu interpreți, compozitori, muzicologi, volumele Despinei Petecel-

Teodoru constituind alte exemple de tratare științifică a unor probleme de estetică muzicală. Doar aceste trei nume (dar mai sunt, bineînțeles, altele la fel de prestigioase) explică interesul meu ambivalent pentru publicistică și muzicologie. În privința tratării temelor cu subiecte istorice, de permanent exemplu a rămas seria impresionantă a volumelor elaborate de Octavian Lazăr Cosma. Impresionantă prin acribia studierii numărului imens de documente, prin obsesia pentru adevăr, prin grija păstrării echilibrului, prin responsabilitatea redării pentru posteritate a istoriei muzicii românești vechi și recente.

- **A.A.:** Sunteți semnatar al multor articole apărute în presa locală ieșeană dar nu numai. Prin aceste intervenții și eforturi sunteți unul dintre promotorii culturii muzicale ieșene și sunteți foarte apreciat în comunitatea dumneavoastră. Cum alegeți subiectele pe care le tratați, pe ce criterii?

A.V.: Din întrebarea dumneavoastră aș renunța doar la cuvântul „eforturi”. Mi-am desfășurat activitatea de jurnalist și cronicar mai întâi periodic, în paginile revistelor *Cronica* și *Muzica*, apoi permanent la radio și televiziune. Jurnalismul pretinde, cum știm, conectarea neoprită la tot ce privește, în cazul meu, viața muzicală din Iași, din țară, din lume. Trebuie preluate, filtrate fără oprire toate semnalele, toate știrile, toate înfăptuirile scenice, editoriale, discografice. Radio-ul, televiziunea te obligă să fii „în priză” la orice oră, pentru că trebuie să te străduiești să „prinzi” știrea înaintea celorlalți, să fii primul care o verifică apoi o transmite, primul care modelează ideile echilibrat, credibil, atractiv. Astăzi, înmulțirea canalelor de informare mărește aceste obligații. Totul a pretins, acum impune și mai mult un consum psihic ce ajunge nu de puține ori la limita rezistenței. Cu toate greutățile, piedicile inerente de care am avut și eu parte, niciodată nu am simțit efortul. Nu vreau să spun vorbe mari, însă mereu le-am considerat provocări, examene cărora trebuia să le fac față onorabil, pe cât am putut la nivel performant. Pentru că activitatea de jurnalist muzical m-a pasionat întotdeauna, nu am resimțit oboseala în urma orelor multe de documentare, elaborare a textelor, mai ales de montaj radio-tv a emisiunilor complexe ce mi-au fost încredințate. Cum poate fi numit

„efort” procesul de realizare a unor colocvii, documentare, înregistrări speciale de studio, concerte, spectacole, recitaluri cu muzicieni cum au fost David Ohanesian, Nicolae Herlea, Ștefan Ruha, Adriana Bera, Ion Baci, Emanuel Elenescu, Eugen Sârbu, Valentin Gheorghiu, Camil Marinescu, cum sunt Viorica Cortez, Nelly Miricioiu, cvartetul *Voces*, Dan Grigore, Ruxandra Donose, Elena Moșuc, Cristian Mandeal? S-ar putea spune că realizarea serialului documentar de televiziune despre istoria Operei Naționale Române din Iași pentru intervalul de timp 1956-1996 cu filmarea unui mare număr de documente (afișe, fotografii, pagini de cronică), interviuri cu soliști, regizori, scenografi înregistrate la Iași, București, Cluj, căutarea și copierea înregistrărilor audio-video de arhivă, filmările speciale ale unor arii cu reprezentanți ai generației de membri fondatori ai Teatrului Liric ieșean, ilustrația muzicală, montajul fiecărui episod de 30’ transmis săptămânal timp de aproape trei luni – totul realizat cu tehnica analogică de televiziune din anii 1996-1997 -, pot fi considerate eforturi. Pentru mine nu a fost decât dorința și plăcerea de a documenta câte ceva din istoria instituției în care am văzut primul spectacol, care mi-a luminat copilăria și adolescența, a contribuit la dezvoltarea mea din punct de vedere muzical. În ce privește articolele săptămânale și lunare publicate în *Ziarul de Iași*, în revista *Convorbiri Literare*, uneori în revistele *Actualitatea Muzicală* și *Muzica*, apoi volumele pe care le-am elaborat - motivele fiecărui rând scris au ca bază importanța de natură istorică a subiectului, valoarea muzicianului, necesitatea de a se ști astăzi despre un eveniment muzical și, dacă nu considerați un orgoliu, dorința de a lăsa, după puterile mele, pentru generația de mâine, un semn despre momentele definitorii ale istoriei muzicii noastre. Destule au fost și mai sunt situațiile în care mărturii, documente, evocări privind epoci mai mult sau mai puțin îndepărtate nu s-au întocmit, s-au pierdut în mod deliberat sau accidental, nu au fost întocmite. De aceea se cuvin investite bună voință, timp, pricepere pentru a contribui cât putem la documentarea vieții muzicale, culturale a epocii noastre. Criteriul fundamental rămâne, bineînțeles, cel valoric.

- **A.A.:** De ce este importantă, așadar, această vizibilitate pe care muzicienii, artiștii o primesc prin publicațiile jurnalistului muzical?

A.V.: În parte, răspunsul la această întrebare s-a configurat până aici. Vizibilitatea muzicienilor, a artiștilor valoroși este importantă și din cauza unei situații regretabile, cu tot mai mult efect de câțiva ani încoace. Am povestit mai înainte respectuos, admirativ despre cronicarii muzicali activi deceniile trecute în media scrisă și audio-vizuală. Ada Brumaru, Alfred Hoffman, Luminița Vartolomei, Teodora Albescu (nu poate fi reprodusă aici lista completă a celor mai valoroși) se exprimau la radio, în presa cotidiană, în revista *Muzica*. Până și în cele doar 15-20' transmise în anii '90 vineri seara la TVR 2 sub titlul *Colocviul criticilor*, în pauza concertelor simfonice, Iosif Sava încerca, împreună cu câțiva dintre cronicarii amintiți, să evalueze extrem de concis săptămâna concertistică bucureșteană. Intenția a fost salutară, dar sortită eșecului într-un răgaz de timp atât de scurt, fără exemplificarea cu fragmente înregistrate în concertele și recitalurile discutate. Exista, totuși, mica satisfacție că se vorbea despre concerte și muzicieni importanți. Opinii generos argumentate de critici competenți au fost difuzate decenii la rând în emisiunile radiofonice de actualitate muzicală, în cotidienele de mare tiraj, în reviste importante de cultură. Din păcate, după 1989, reflectarea jurnalistică, mai ales sub formă de opinii, a vieții muzicale românești, s-a diluat tot mai mult, până la dispariția unor rubrici și emisiuni speciale cu tradiție. Motivele sunt diverse. În unele cazuri s-a preferat informația, nu opinia, Radio-ul public aproape că nu mai dispune de redacții de specialitate, studiourile regionale nu mai au personal adecvat, redacțional și tehnic, pentru înregistrarea concertelor, recitalurilor și spectacolelor de teatru liric, conducerile multor ziare și reviste consideră că actualitatea muzicii academice nu are rating, de aceea nu plătesc eventualii colaboratori, cei puțini care mai scriu dovedindu-și pasiunea cu care își scriu textele (deseori foarte bune) pro bono. Privilegiind informația, unele organe de presă apelează la persoane care compensează lipsa pregătirii muzicale solide, a curajului opiniei prin deschiderea la maxim a robinetului cu știri preluate copy-paste de pe internet, îndeletnicire prea puțin rodnică, dacă nu chiar inutilă pe plan educativ. Grav este că sumedenia zăpăcitoare a surselor de informație nu mai atinge acest rol educativ, nu mai ghidează publicul doritor să știe cine și de ce merită ascultat. În schimb, se difuzează, direct ori subtil, subiectivismul așa-zișilor jurnaliști, virtuozii în diseminarea părerilor neargumentate. Toate aceste realități au deja

consecințe, și vor avea în viitor. Prezentul românesc mai este reflectat ritmic, în mod profesionist, spre informarea și cultivarea publicului doar în revista *Actualitatea Muzicală* și *Muzica*, efectul cel mai dureros al lipsei aproape totale a cronicilor urmând a fi resimțit peste ani, când istoricul va avea la dispoziție documente puține, discutabile ca exactitate și obiectivitate despre ce, cum, de ce s-a întâmplat în lumea muzicală românească. Sau nu va avea deloc.

- **A.A.:** Modul în care scrieți este versatil, vă adaptați limbajul, „doza” de informații în funcție de publicația în care scrieți. Cum se creează acest tip de adaptare? Vă adresez această întrebare mai ales pentru tinerii muzicologi, jurnaliști muzicali în devenire care încă își caută vocea, calea...

A.V.: În privința versatilității nu am a vă spune prea multe. Așa s-a întâmplat. Părinții m-au stimulat încă din anii copilăriei să ascult genuri muzicale diferite. Continuitatea a fost neîntreruptă – audițiile în sala de concert, la radio, discoteca pe care mi-am alcătuit-o încă din vremea liceului au respectat aceeași „lege” un timp abia conștientizată: unitatea în diversitate. Unitatea fiind triada caracter atractiv – plăcere – valoare. Adaptarea comunicării la tipul de presă am observat-o și am apreciat-o la unii publiciști și muzicologi amintiți mai sus. Și ei se exprimau câteodată despre același concert sau spectacol în două moduri: informativ, succint în emisiuni radiofonice, mai detaliat, prietenoși cu metaforele în articolele din ziare, din reviste. Important a fost că singurele posturi publice, de la București și Iași, care difuzau cronici muzicale, cele câteva ziare centrale cu tiraj mare ajungeau la un public numeros. Astăzi situația este alta, paradoxală: surse de informație sunt numeroase, copleșitoare mai ales pe internet, opinia este liberă, dar aproape lipsește! De aceea cred că jurnalistul trebuie să se adapteze tipurilor diferite de adresare. Experiența din radio și televiziune m-a învățat că, dacă vrei să ai un public mai numeros, mai divers, trebuie să vorbești, să scrii despre același subiect adaptându-te la categoria de receptori, la specificul postului, revistei, rubricii, emisiunii, spațiului tipografic sau de emisie pe care îl ai la dispoziție. Mult timp m-am ferit să scriu știri muzicale la televiziune considerând că nu pot să informez,

poate chiar să evaluez în avans ori post factum calitatea muzicii, a interpreților într-un minut și jumătate-maxim două. Însă și orgoliul are partea lui bună: într-o zi m-am întrebat dacă sunt cu adevărat incapabil să scriu o știre. După a treia experiență, m-am acomodat rigorilor. Întrebarea dumneavoastră despre adaptare este importantă în contextul realității muzicale românești și fiindcă prezumtivul jurnalist nu poate ști de la început dacă va găsi un post în presă, unde va lucra, ce i se va pretinde să facă. Dacă va lucra la „știri”, va trebuie să condenseze informațiile, opiniile actorilor principali ai evenimentului muzical în câteva propoziții scurte, percutante. Dacă i se va cere un interviu mai scurt sau mai lung, va trebui să dea dovadă de cultură, de obișnuință a dialogului, de atractivitate a întrebărilor (percutante dar nu ireverențioase). În eventualitatea că i se va solicita să scrie cronică, va trebui să-și facă un mic examen de conștiință, să se întrebe dacă are cultura, capacitatea de a discerne și de a motiva calitățile sau insuficiențele unei partituri, ale unei interpretări, dacă are răbdarea să asculte în prealabil mai multe versiuni ale lucrării programate pe scenă, dacă are curajul să-și afirme deschis aprecierile și, mai ales, să critice, dacă acceptă obligația de a scrie permanent sau cât mai des cronică muzicală. Dacă are disponibilitatea să învingă oboseala, disconfortul psihic, comoditățile, dacă poate cheltui ore la rând pentru a șlefui textul. Radio-urile publice nu mai angajează absolvenți ai claselor de muzicologie din învățământul muzical superior, ziarele, multe reviste nu mai difuzează cronică muzicală, în eventualitatea publicării plătesc autorul cu o sumă derizorie, sau nu-l plătesc – așa că nu știu câți tineri vor fi motivați să profeseze jurnalismul muzical. Iar muzicologia nu se poate practica decât în eventualitatea găsirii unui post adecvat în universități și academii de specialitate, instituții care oferă timp necesar studiului. Dar, în ultimă instanță, nimic nu este imposibil. Iar tipul de adaptare la care vă referiți, dacă nu se moștenește, se crează în timp, sub îndrumarea unui dascăl apt să prețuiască valoarea în orice gen muzical, prin multă audiție, lectură, participarea la evenimente, cunoașterea unor personalități pluridisciplinare, acceptarea ideii atât de lapidar enunțată de Richard Oschanitzky: „nu trebuie să facem nicio diferență între muzica simfonică, populară, jazz sau de operă. Orice muzică poate fi bună sau proastă, și atât.”

- **A.A.:** Ați dedicat un număr mare de articole, cronici și chiar și câteva volume muzicii și muzicienilor de jazz din România. Care este părerea dumneavoastră despre modul în care acest gen este prezent pe scena românească și, mai ales, cum se „nasc” acești artiști, cu ce pregătire muzicală? Este promovat suficient genul muzicii de jazz? Există deschidere din partea publicului pentru acest gen sau este doar o nișă?

A.V.: Jazz-ul a fost mult timp considerat un gen muzical pentru o minoritate. În patria sa, America de Nord, această muzică a fost mai întâi apanajul populației afro-americane. Când albi și-au dat seama că atrage destui plătitori de intrare în baruri, în restaurante, că discurile sunt vandabile, au transformat iute jazz-ul într-o afacere. Să nu uităm că prima înregistrare, din 1917, a fost realizată de câțiva instrumentiști albi: *Original Dixieland Jass Band*. Toată istoria acestui tip de muzică, toate stilurile s-au schimbat în funcție de vandabilitatea produsului muzical – discuri, partituri, filme, spectacole de revistă, contracte de angajare. Și totuși, decenii la rând, până la apariția rock-ului la jumătatea deceniului 1951-’60, jazz-ul a fost în S.U.A., în multe țări europene, o muzică de larg succes. A existat presiunea financiară, dar nu presiunea ideologică, așa cum s-a întâmplat în țările comuniste. Nu în toate la același nivel. În Polonia, primul concert de jazz a fost organizat în anul 1956 la Filarmonica din Varșovia, în Cehoslovacia s-au înregistrat discuri încă din 1961, pianistul român Iancu Kőrösy a imprimat mai întâi în aceste țări (1961, 1964), dar la București a fost posibil abia în 1965. Pe cât de popular era pentru că se cânta în restaurantele de lux ale Bucureștiului, se difuza intens la Radio disimulat în mai multe formule, dintre care „muzică de dans” a fost cea mai frecventă, jazz-ul a fost mult timp descris de publiciști în cele mai negre culori, iar unii compozitori și interpreți au suferit greu pentru că îndrăzneau să cânte o astfel de muzică. În perioada 1948-1963 autoritățile române au ajutat cu sârg jazz-ul să rămână într-o nișă a vieții muzicale. Dar turneele unor iluștri muzicieni americani, cele câteva festivaluri au dovedit contrariul – jazz-ul poate fi o muzică de popularitate. Am auzit în anii trecuți cuvintele unui redactor-șef de revistă, care dădea ca sigură ideea că la Iași nu există public pentru jazz. Peste câteva săptămâni, sala Filarmonicii s-a

umplut până la ultimul fotoliu înaintea concertului susținut de câțiva improvizatori români de prim rang împreună cu tânărul, pe atunci, Ion Baci Jr. Nici un concert nu s-a organizat ulterior fără vinderea tuturor biletelor. La fel s-a întâmplat timp de zece ani (1999-2009) la toate edițiile Festivalului Internațional „Richard Oschanitzky”. Muzicieni din Germania, Bulgaria, Grecia, Lituania, Italia, Elveția și din alte țări, mulți promotori ai stilurilor moderne și radical-moderne, au fost ascultați cu mult interes, apreciați de un public de toate vârstele, neacomodat cu tendințele noi din acea perioadă a jazz-ului. Deci, formula „muzică de nișă” s-a dovedit întotdeauna fără acreditare în realitate. Acum există festivaluri, cluburi, Filarmonica din Ploiești, spre deosebire de „suratele” din țară, este deschisă unui festival anual, concertelor independente. Problema a rămas nerezolvată în instituțiile care au posibilitățile și misiunea de a educa, de a cultiva în domeniul jazz-ului. Societatea Română de Televiziune nu difuzează de mulți ani o emisiune permanentă, la studioul regional Radio Iași tradiția întinsă din 1970 pe câteva decenii, a fost întreruptă după anul 2000, partituri de jazz s-au publicat foarte rar (ultimul volum, cuprinzând piese de Richard Oschanitzky, a văzut lumina tiparului la Editura Grafoart abia în octombrie 2024). Nu ne-am fi imaginat până în 1989 că în anii următori, jazz-ul din România va rămâne tot în semiobscuritate. În ce privește publicistica și muzicologia de jazz, situația este aproape similară cu aceea din muzica academică. Și aici este nevoie de pasionați dar și de cunoscători ai artei muzicale. Însă, atenție, nu mai este cazul anilor '70-'80, când o mână de pasionați și colecționari scriau sporadic o rubrică într-o revistă, ori prezentau câte un disc la radio. Surse de informare, de procurare a muzicii sunt incredibil de multe, diverse, de calitate. Cred că astăzi publicistul de jazz trebuie să aibă cunoștințe muzicale solide, din toate genurile. Îl obligă realitatea: jazz-ul s-a diversificat atât de mult, ramificându-se spre genurile academice, spre tradiția arhaică din multe zone ale lumii, spre muzica de tip comercial, electronică etc, încât este greu, nesemnificativ doar să preiei câteva date de pe o copertă de disc sau de pe internet, să mimezi cunoștințe în acest domeniu. Atâta timp cât în România nu există un adevărat impresariat muzical, se impune ca muzicianul de jazz să posede abilități de organizator, de comunicator. Câteva întâmplări petrecute recent la Iași confirmă ideea. Tânărul saxofonist performant Alex Huțanu, autor de teme, aranjor, a contribuit

în mod esențial la definitivarea proiectului „Richard Oschanitzky – Revedere '85”, programat în ediția a XXVI-a din octombrie 2024 a Festivalului Muzicii Românești, și ca organizator, ca autor al excelentului montaj video difuzat la TVR Iași, acum disponibil pe cele mai cunoscute platforme digitale de pe internet. El s-a adaptat realității românești: muzicianul de jazz nu trebuie să mai aștepte instituțiile sau persoanele dispuse să susțină un concert, un festival, ci să propună, să contribuie pe toate planurile la realizarea unui eveniment care să convingă, să atragă, să aibă succes. Cum se nasc astfel de muzicieni? Fiind încurajați în Colegiile de artă, în Academii și Universități, în instituțiile media audio-vizuale. În primul rând cele publice. Trebuie să menționez cu satisfacție că în stagiunea 2023-2024, și Opera Națională Română din Iași a găzduit în concert susținut de formații din Iași și din Germania, cu un public receptiv, educat, ce a umplut sala Teatrului Național.

- **A.A.:** Care credeți că este cel mai complex și mai solicitant de abordat gen jurnalistic în domeniul artistic-muzical?

A.V.: Îmi este greu să aleg unul singur. Aș numi cronică (am argumentat mai sus), colocviul, interviul de idei și documentarul. Interviul de actualitate poate fi ceva mai ușor pentru că se bazează pe informații lesne accesibile, pe subiecte ce pot fi pregătite din timp, interviul de idei impune cultură muzicală (ținând de istorie, estetică, tehnici de compoziție/interpretare, mentalități), spontaneitate în cazul reacțiilor neașteptate ale interlocutorului, capacitate de sinteză, ușurință de a comunica. Tânărul care s-ar încumeta să intre în teritoriile interviului de idei ar trebui să treacă prin aceste „vămi”. În primul rând se impune, ca să-l parafrazez pe criticul literar Lucian Raicu, *practica scrisului și experiența lecturii*, la care se adaugă, firește, obișnuința audiției. Să ajungi în stadiul în care un minut dintr-o lucrare muzicală din orice gen să fie suficient descoperirii primelor semne ale valorii. Cred că interviurile de idei sau colocviile sunt accesibile doar jurnaliștilor avantați de experiență. Iosif Sava, Despina Petecel, Ada Brumaru și-au publicat volumele de acest tip în urma activității laborioase, pasionante, întinsă pe lungi perioade de timp. Însă, din păcate, trăim „vremea anxietății” produsă de rapiditatea cu care vrem să le facem pe toate, tot

mai indiferenți la calitate, marcați în continuare de mentalitatea românească „merge și așa”, stimulați de lipsa controlului exprimării în limba română, de lipsa filtrelor calității, de dezinteresul financiar al instituțiilor care își rostuiesc existența prin comunicare. La cursul de jurnalism muzical, unii studenți m-au întrebat direct, altora le-am ghicit preocuparea, dacă, după absolvire, ar putea fi angajați într-o redacție, sau ar fi plătiți ca freelancers. I-am asigurat că îmi voi da tot interesul să-i atrag, să le dezvălui mecanismele, satisfacțiile meseriei de jurnalist, dar i-am avertizat, cu regretul neascuns, asupra lipsei certitudinii că vor găsi instituția capabilă sau doritoare să-i angajeze.

Și mai dificil mi se pare documentarul - ca investiție de timp, cunoștințe muzicale, istorice, acribie a mânăuirii arhivelor, durată a elaborării, responsabilitate a ideilor puse în circulație. Totuși, documentarul – scris, radiofonic sau video – oferă astăzi, datorită libertății de exprimare, accesului mai ușor la arhive, tehnicii electronice performante, lesne de manevrat, relativ abordabilă financiar – suficiente motive pentru a fi cultivat. Primele producții de acest tip, urmărite înainte de 1989 la televiziunea centrală rusă (nu pot uita studiul înțesat de documente de arhivă filmate, evocări, extrase din presă, dedicat sopranei Galina Vișnevskaja, documentar împărțit în două episoade cu o durată de trei ore fiecare!), documentarele urmărite din 1992 la postul tv francez „Antenne 2” (călătorii în marile orașe ale muzicii, portrete de compozitori și interpreți) mi-au argumentat atractivitatea, valoarea educativă și istorică a documentarului muzical de televiziune, atribute rezistente la trecerea timpului. Numeroasele posturi tv, platformele de pe internet (inclusiv românești) care difuzează astăzi documentare pot alcătui o școală utilă tinerilor doritori să se angajeze într-o astfel de activitate pasionantă. Două condiții fundamentale rămân pregătirea muzical-culturală a celor doritori să cultive documentarul scris, audio sau video și posibilitățile financiare de care ar dispune. Deocamdată singurele instituții cu mai multe șanse de a sprijini astfel de cercetări sunt unele edituri, Radio-ul și Televiziunea Publică.

- **A.A.:** Care este valoarea cuvântului scris astăzi, pentru generațiile actuale, într-o perioadă în care mediul online a invadat toate aspectele vieților noastre, inclusiv în zona muzicală?

A.V.: Din păcate, realitatea de zi cu zi dovedește tot mai des lipsa de valoare a cuvântului scris. Este preferat stilul colocvial, simplu, dezinhibat – propriu comunicării în România. Pretinde semnificativ mai puțin timp... Este adevărat că mediul online influențează negativ cuvântul scris, dar nu numai acolo este pericolul. Mai ales posturile de radio și televiziune îndiguiesc greșit exprimarea – scrisă și vorbită. Preluarea nemotivată a cuvintelor din limba engleză americană (în special acum omniprezentul calificativ „wow”), înzorzonarea cu „gablonzuri” sclipitoare ce mimează precizia dar încarcă inutil limba română („trebuie să vă spun faptul că”), inventarea cuvintelor cu statut de-a dreptul illogic („prețurile vor cascada”), abundența „și”-urilor, cuvintele mult tocite („excepțional, „deosebit”), generalizarea formei greșite „ora doisprezece”, „volumul doisprezece”, „compozitorul a scris doisprezece concerte” – sunt doar câteva exemple dintr-un serial-fluviu cu numeroase greșeli de exprimare vorbită și scrisă ai cărui „scenariști” sunt lipsa de grijă a părinților, indiferența unor profesori din liceu, preluarea mecanică a limbajului televizat ori din rețelele de socializare. Iată cum mentalitatea de odinioară a multora – „dacă așa a spus la aparat” – se perpetuiază fără istov, fiindcă astăzi avem la dispoziție multe aparate... În concluzie, valoarea cuvântului scris depinde de valoarea profesorului, de grija, îndârjirea, priceperea, responsabilitatea cu care impune elevilor și studenților corectitudinea exprimării, obișnuința de a citi.

- **A.A.:** Ce considerați dumneavoastră a fi o provocare pentru tinerii care se pregătesc acum să devină jurnaliști muzicali? Care ar fi, poate, câteva condiții fără de care nu te poți afirma sau valida în jurnalismul muzical?

A.V.: Aș începe cu o precizare: am predat jurnalism muzical din 2005 până în 2024 la Universitatea de Arte „George Enescu” din Iași. Am lucrat cu studenți potriviți să practice această meserie, dar numai câțiva au avut sporadic acest prilej. Repet explicația de mai sus: radiourile, televiziunile nu au nevoie de reporteri sau redactori specializați în domeniul muzical, greșit considerat accesibil oricui. Am „prins” această epocă fericită mai întâi în calitate de colaborator permanent (plătit), apoi redactor și realizator de emisiuni la Radio și la Televiziune, iar textele din presa scrisă erau apreciate, cât de cât, și financiar. Astăzi,

extrem de puține reviste acordă onorarii. De aceea, vă întreb eu: de ce ar dori tinerii să devină jurnaliști muzicali? Provocarea ar fi să-și găsească serviciu conform pregătirii. Totuși, dacă minunea ar fi posibilă, ar trebui să îndeplinească o serie de condiții: să le placă să citească, să asculte permanent muzică din cât mai multe genuri, să-și găsească un ghid potrivit (profesor, jurnalist cu experiență, muzicolog, scriitor, critic muzical), să facă pasiune pentru scris, să fie autoperfecționiști, să se informeze permanent, să nu copie, să-și dezvolte spiritul critic, să nu se lase învinși de orgoliu și vanitate, infectați cu virusul paranoiei, să fie convinși că jurnalistul muzical este servitorul Muzicii, să nu se slujească de muzică, ci să o pună mereu în valoare.

- **A.A.:** Care sunt proiectele în care sunteți implicat acum și ce ne mai pregătiți nouă, cititorilor, în viitorul apropiat?

A.V.: Proiecte sunt, unul se află în plin „proces de producție”, dar o satisfacție la care nu pot renunța este să vorbesc despre ele după ce tocmai s-au împlinit. Mă gândesc la compozitori și interpreți români despre care încă nu s-au scris monografii, studii muzicologice, nu au fost îndemnați la colocvii cu finalizare editorială. În acest domeniu sunt foarte multe de făcut. Îmi propun să contribui și eu într-o anumită măsură.

SUMMARY

Andra Apostu

A dialogue with musicologist Alex Vasiliu

Professor Alex Vasiliu is a beloved music journalist, widely read and followed with great pleasure both in Iași, where he lives and works, as well as throughout the country. A radio and TV producer and inspired writer, Alex Vasiliu approaches the most diverse types of music journalism with ease and skill, from concert chronicles to complex book and even film reviews. He is not focused on a particular musical genre. He engages his readers and listeners from Bach to Oschanitzky, highlighting them equally through their own creations and through the way they are reflected in the interpretations of our times.

CREAȚII

Formă, fond și imaginar interpretativ (II): *Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră mică, op. 19 de Filip Lazăr*

Cristina Gârbea

Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră mică, op. 19, compus în anul 1931 și publicat la Editura Durand, poartă dedicația compozitorului către pianista Marguerite Long, o renumită interpretă și pedagogă a secolului 20, adevărată ambasadoare a muzicii franceze (specializată în creația pentru pian a lui Gabriel Fauré, Claude Debussy și Maurice Ravel, cel din urmă dedicându-i, în același an 1931, *Concertul în sol major pentru pian și orchestră*). Este o lucrare concertantă de mici dimensiuni (având o durată de aproximativ 12-13 minute) – în care instrumentul solist este acompaniat de ansamblul cameral ce trasează tușele unei sonorități baroce –, realizată „în maniera revivificării formelor clasice”¹, structurată tripartit, fără a avea o parte lentă, și imaginată într-un tip de scriitură transparentă, clară, deloc încărcată.

Partea I (formă de sonată fără dezvoltare)

Secțiune	Reper ²	Zonă tematică	Analiză pe măsuri
Expoziție (65 măsuri)		Tema I (orchestră)	1+(3+2)
	1	Tema I (pian)	(3+2)+(2+2)+(2+3)
	3	Tema I (cadență pian)	(3+2)+(2+3)

¹ Vasile Tomescu, *Filip Lazăr*, Editura Muzicală, București, 1963, p. 141.

² Notăția reperelor se face cu referire la ediția transcripției pentru 2 pianе realizată de compozitor, Durand, Paris, 1933, și după următoarea convenție: cifra mică în stânga reperului indică numărul de măsuri anterioare acestuia; în dreapta reperului, indică numărul de măsuri posterioare acestuia.

	4	Tema I	(3+2)+ (3+2)+1
	² 6	Tema I	[(3+2)+2]+(2+3)
	7	Tema II	(3+3)+(3+3)
Repriză (69 măsuri)	9	Tema I (orchestră)	(3+2)
	9 ⁵	Tema I (pian)	(3+2)+(3+2+2+2)
	³ 11	Tema I (cadență pian)	(3+2)+(2+3)
	³ 12	Tema I	(3+3)+(2+3)
	13 ³	Tema II	(3+3)+(3+2+2)+5
	16	Tema I (tranziție către coda)	(3+2)+(3+2+1)
Coda (8 măsuri)	18	Tema I	(4+2)+3

Partea întâi se deschide cu un interval disonant extins (secundă mică), creat între instrumentul solist și aparatul orchestral, ca o semnalizare scurtă, bruscă, mușcată în *fff*, a ridicării cortinei: este punctul de plecare al unei prime părți rapide (*Allegro*) cu caracter mecanic, în care compozitorul țese dintr-un singur motiv de 3 timpi (reiterat obsesiv, alternând treptele tonale) o broderie maniac de migăloasă, ca o neobosită scormonire pianistică a unor viermi de măr, într-o scriitură de tocată bachiană și într-o atmosferă concordantă orientării neoclasiche a vremii.

Mișcarea este structurată după tiparele clasice, într-o formă de sonată fără dezvoltare, în care cele două expuneri tematice (tema întâi – reper ⁵1, tema a doua – reper 7) sunt construite pe centrul tonal *do*. Tema întâi, prezentată inițial de ansamblul orchestral și reiterată apoi de instrumentul solist (reper 1), se constituie dintr-o frază de cinci măsuri, în care motivul principal – conturat prin alăturarea unei broderii pe *do*, un pasaj, un mers treptat descendent de patru sunete și trei salturi: cvintă perfectă ascendentă, terță mică descendentă și cvartă perfectă ascendentă – este repetat, variat și în cele din urmă concluzionat, într-o scriitură – divizată între cele două mâini – polimetrică imitativă. În repriză, compozitorul aduce ambele teme în tonalitatea dominantei (*sol*

– reper 9, respectiv 13³), urmând ca tema a doua să se reafirme pe centrul tonal inițial (*do* – reper 14).

Toate secțiunile se fundamentează pe motivul principal al temei întâi, fiind „terasate” pe diferiți centri tono-modali și având trepte dinamice diverse. Prima expunere tematică în *do*, urmată de repetarea acesteia pe o treaptă superioară (debutul pe *mi* la reper ²2, succedat de un traseu modulatoriu condus către fragmentul solo al instrumentului solist), cadența pianistică (*do diez* – reper 3) afirmată cu obstinație prin repetarea aceluiași motiv, puntea către a doua expunere tematică (reper 4, cu un traseu tonal ce pornește de pe *re*, trecând prin palierele *fa diez*, *la*, *si*) – în toate acestea compozitorul se joacă cu obsedantul contur melodic principal, creând cadrul unui tablou motoric halucinant. Temei a doua, constituită din pătrimi, atribuită corzilor grave și având un caracter mai „împământenit”, mai stabil, mai puțin jucăuș decât tema întâi, i se inter pune capul tematic al acesteia, ca o contră ludică în care cele două își dispută supremația. În fapt, nu poate fi vorba de nicio competiție, tema întâi constituind sursa continuă, inepuizabilă de prelucrare a materialului componistic al acestei părți.

În repriză, după cele două expuneri tematice, Lazăr introduce o secțiune tranzitorie, cu două faze. Începând cu reperul 14³ – faza 1 –, submotive ale temei întâi sunt împărțite între pian și orchestră – capul tematic (broderia, pasajul, mersul treptat) îi revine instrumentului solist, iar desenul celor trei salturi, expuse aici prin valori de note augmentate, este distribuit aparatului orchestral –, într-un fragment cromatic de „echilibristică” pianistică ce amintește de giumbușlucurile raveliene din partea a treia a *Concertul în sol major pentru pian și orchestră* (ex. 1).



Ex. 1a: Maurice Ravel, *Concertul pentru pian și orchestră în sol major*, partea a III-a, măs. 140-143, transcripție pentru 2 pianе realizată de Lucien Garban, Durand, Paris, 1932



Ex. 1b: Filip Lazăr, *Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră mică*, op. 19, partea I, măs. 115-116, transcripție pentru 2 pian realizată de compozitor, Durand, Paris, 1933

Faza a doua a tranziției către codă (reper 16) readuce în prim plan, pe centrul *si bemol*, motivul principal al temei întâi într-o recurență istovitoare, urmat de fragmentul de unison pian-orchestră (reper 17), inedit realizat printr-un joc de accente metrice asimetrice, ce trimite cu gândul la instabilitatea secțiunii mediane din partea a treia a *Concertino-ului în stil clasic pentru pian și orchestră de cameră*, op. 3, în care Lipatti înfăptuiește un tablou jazzistic, jucăuș, plin de umor. Coda (reper 18) se încheagă prin țeserea de către orchestră a motivului principal în stretto, în timp ce pianul intonează acorduri, pregătindu-și ultimul gest de afirmare a virtuozității solistice: un pasaj de octave paralele, încheiat cu o mișcare la unison a pianului și orchestrei, ca o închidere subită, cu răsunet, a copertilor unei cărți.

Limbajul intens cromatizat – cu reverberații din opusurile bachiene (sau chiar din criptograma BACH: *si bemol, la, do, si becar*, un motiv muzical definit de cromatism), curajoase din punct de vedere armonic, precum *Arta fugii* sau *Fantezia cromatică și fuga* –, în care abundă gamele, mersurile treptate, fragmentele cu *perlatură* clasică într-o scriitură monodică și omofonă (cu scurte momente de polifonie) și din care lipsesc (cu excepția finalului părții întâi) octavele sau acordurile, toate acestea sunt elemente muzicale potrivite, din punct de vedere tehnico-fizic, unui interpret dotat cu mâini cu dimensiune redusă (cu degete scurte și cu o deschidere a palmei limitată). Din punct de vedere tehnic/pianistic, unul dintre pasajele cromatice intonate la unison (reper 8⁴) poate reprezenta, pentru solist, un scurt moment provocator și pentru care propun următoarele: împărțirea, la nivel mental, a succesiunii de sunete (gravitând tono-modal în jurul centrul sonor *re*) în opt grupaje a câte patru note fiecare (pornind de la nota *mi*, exceptând primul interval, structurile înlănțuindu-se după cum urmează: trei tetracorduri minore, urmate de cinci grupuri de câte 4 note cromatice)

sau stabilirea alternanței secundelor mari cu cele mici, la care adaug varianta proprie de digitație (ex. 2).



Ex. 2: Filip Lazăr, *Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră mică*, op. 19, partea I, măs. 62-65

Cadrul instrumental-cameral și scriitura întregii mișcări, ambele de inspirație barocă, la care se adaugă notarea acribică a frazării (de exemplu, motivul principal constituit din primele cinci note legate, urmate de șapte note dezlegate), îndeamnă pianistul să facă o distincție clară între articulația *legato* și cea *non legato*, în care cea din urmă presupune atacarea clapelor *détaché* – ce amintește de maniera de interpretare clavecinistică –, deci să aleagă, adaptând astfel și tempoul cu care va aborda partea întâi, un tușeu *portato* (mai scurt) sau *tenuto* (mai lung). Rămânând în sfera articulației, un alt element de notație esențial/interesant de menționat – totodată provocator din punct de vedere pianistic și care trimite cu gândul mai degrabă la modurile de atac ale instrumentelor de orchestră – ar fi următorul: atenția compozitorului acordată accentelor, semnalate în toată diversitatea acestora (câteva exemple: > accent normal, reper 1¹; - *tenuto*, reper 1⁴; ^ *marcato*, reper 7; indicația *ben marcato*, reper 16; *sff* sau *sfff sforzando*, reper 4).

Din punct de vedere al dinamicii, prima parte este constituită predominant din nuanțe puternice (cu o plajă sonoră de la *f* la *fff*),

având scurte momente de subtilități acustice, care obligă solistul – mai ales datorită frecvenței reduse și aparițiilor inopinate – în a le „exploata” ca pe evenimente coloristice deosebite: *crescendo* urmat de *p sub.* (repere ², ³10), *fff* urmat de *p subito* (reper ⁶3) sau *crescendo molto* urmat de *p* (reper 17). În afara contextelor în care compozitorul menționează nuanța dorită, interpretul poate trasa tușe expresive din punct de vedere dinamic, subliniind conturul melodic al fiecărei fraze, menținându-se, însă, într-un cadru imaginativ neoclasic-obiectiv, fără excese.

Singura versiune de interpretate disponibilă și completă (pe YouTube¹) este cea a pianistei Georgeta Ștefănescu-Barnea, una dintre promotoarele creației pianistice românești ale secolului trecut², alături de Orchestra Simfonică a Radioteleviziunii Române³, sub bagheta dirijorului Ludovic Bács, o înregistrare din concert nedatată (dar care a fost realizată, probabil, în anii '60 ai secolului trecut). Viziunea solistei în această primă parte este conformă spiritului lucrării: fără să facă abuz de exagerări dinamice sau agogice, Ștefănescu-Barnea oferă o variantă agilă, vie, cu ascuțimi sonore încântătoare, captivante, abordând mișcarea într-un tempo mai vioi decât cel sugerat de compozitor ($\text{♩}=126$), dar păstrându-și grija pentru caracter și indicațiile autorului, atât în ceea ce privește nuanțele, cât mai ales în respectarea micro-frazării.

¹ Filip Lazăr, *Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră mică*, op. 9, în interpretarea pianistei Georgeta Ștefănescu-Barnea, Orchestrei Simfonice a Radioteleviziunii Române și dirijorului Ludovic Bács, <https://www.youtube.com/watch?v=jXfYwuM9yDg&t=4s>, publicat la 18.01.2021, accesat la 3.08.2024.

² Georgeta Ștefănescu-Barnea, deși nu se dedică exclusiv interpretării creației românești, a fost o adevărată promotoare a acesteia, realizând înregistrarea, printre altele, a *Concertului pentru pian și orchestră „Pe potecile Carpaților”* de Stan Golestan (în 1966, alături de Orchestra Simfonică a Radioteleviziunii Române, sub bagheta dirijorului Carol Litvin), lansarea, la Electrecord, a unui CD cuprinzând opusuri autohtone (aparținând compozitorilor Carol Miculi, Sabin Drăgoi, Marțian Negrea, Irina Odăgescu Țuțuianu, Stan Golestan) sau culegerea unor miniaturi românești în volume didactice.

³ Orchestra a realizat, de asemenea, înregistrarea câtorva lucrări simfonice ale lui Filip Lazăr, printre care *Divertismentul pentru orchestră* și *Muzica pentru radio*, ambele disponibile pe YouTube.

Partea a II-a (formă de lied tripartit cu elemente de rondo)

Secțiune	Reper	Zonă tematică	Analiză pe măsuri
A		Tema A	3+3+2
B	19	Tema B	3+2+2+2+3
	20	Tema B _{var1}	(3+2)+(2+3)
	21 ¹	Tema B _{var2}	3+2+2
C	⁴ 22	Tema C	[(2+2)+(2+2)+2]+(2+2)
	23	Punte	2+2+3+2
B _{var}	¹ 24	Tema B+B _{var}	(3+3)+(2+2)
	25	Cadență (temă nouă)	(2+2+2)+3+(2+2)
	26	Tema B (concluziv)	(2+2)+2
A	26 ⁶	Tema A	4+3+2
B _{var}	27	Tema B	(2+2)+(2+2)
			(2+2)+(2+2)
			(2+2)+2
	³ 29	Tranziție	3+3
C _{var}	29 ⁴	Tema C (esențializat)	2+3+2
A	29 ₁₀	Tema A	4+3+2

Înlocuind obișnuita mișcare lentă cu o **parte a doua** în care alternează tempourile rapide și din care lipsesc cu desăvârșire tușele lirice, Filip Lazăr realizează în cazul de față un tablou muzical condensat cu un puternic caracter *scherzando*, un colaj acustic ca o evocare sonoră a operelor plastice ale cubiștilor Georges Braque și Pablo Picasso. Sugestia notei comice, având puternice rezonanțe ludic-șostakoviciene, este realizată aici prin abordarea paletelor componistice a diversității: de exemplu, structurarea părții mediane într-o formă hibrid de lied tripartit cu elemente de rondo (**A/Presto**, **B/Allegro-Vivo**, **C/Allegretto-Allegro**, **B_{var}/a Tempo=Allegro-Allegretto-Vivo**, **A/Presto**, **B_{var}/Allegretto-Presto**, **C_{var}/Allegretto**, **A/Presto**) – în care fiecare secțiune își afirmă

particularitatea prin scriitură, caracter și mai ales prin tempo – este doar una dintre componentele care asigură o mare varietate a evenimentelor într-un cadru muzical comprimat (aproximativ 3 minute).

Mergând mai departe pe firul diversității în scopul creării unei „glume” muzicale bogată în virtuozități instrumentale, Filip Lazăr mizează și aici pe diferitele tipuri de atac (*legato* versus *non legato*), dar mai ales pe combinarea unei plaje de articulații felurite (· *staccato*, reper 19; - *tenuto*, reper 24; > accent, reper ²21; *sff sforzando*, reper 23¹; ^ *marcato*, reper 21¹) cu micro-frazarea concepută cu migală și presărând trei momente (la flaut – reper 21¹, apoi la pian – reper ¹24 și în gestul final) cu *glissando*, o marcă a „jongleriilor” instrumentale. Rămânând pe palierul varietății, din punct de vedere dinamic observăm împânzirea textului cu o gamă extinsă de nuanțe, de la *pp* la *p* și *mf*, de la *f* la *ffff*, introduse subit sau prin atente construcții dinamice, toate aceste componente de natură a împodobi, a condimenta discursul muzical rămânând a fi puse în valoare, prin desăvârșire tehnică și spirit imaginativ, de solist și de aparatul orchestral.

Un alt element care îmbogățește discursul muzical este introducerea, și aici, dar și în prima parte, a momentelor de suspensie, de „înghețare” a continuum-ului sonor: compozitorul notează pauze generale/cezuri (partea întâi, reper 18; partea a doua, reper ¹24) sau fermata încadrată de pauze de pătrime (reper 26⁵, 29⁹), ambele menite – pentru o durată mai scurtă sau mai lungă – să întrerupă fluxul componistic, deci să creeze, în spiritul figurii retorice *aposiopesis*, un efect dramatic, de suspendare/suprimare a timpului și spațiului.

Ingenioasă este aici și alternarea secțiunilor componente: partea a doua se deschide cu un fragment introductiv (A) – care va apărea, ca un refren simetric, la mijlocul și în finalul mișcării, trasând cadrul/pilonii pe care se fundamentează discursul muzical –, o cascadă-unison de note cromatice interpretată de instrumentul solist într-un gest spontan ca de pictură acționistă, dublată, la unison, pe alocuri, de ansamblul orchestral și încheiată abrupt prin bătaia percuției. Pentru introducerea provocatoare din punct de vedere tehnic (prin alternarea, într-o succesiune melodică interpretată în *Presto*, a treptelor cromatice cu cele diatonice) propun următoarea variantă de digitații (ex. 3):



Ex. 3: Filip Lazăr, *Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră mică*, op. 19, partea a II-a, măs. 1-7

Secțiunea a doua (B – reper 19) este construită pe baza conturului melodic constituit din două motive (salt descendent de octavă perfectă, interpretat *staccato*, urmat de mers ascendent de secundă mare, în care a doua notă este atacată *tenuto* și legată de a doua celulă melodică – septimă mică descendentă, secundă mică ascendentă), dispus într-o țesătură imitativă (un dialog inițiat de oboi și fagot), preluat apoi de corzi (reper 20) și variat prin inversarea intervalului primului salt. Profilul tematic al B-ului (*do minor*), susținut de articulația, dinamica și transparența scriiturii, amintesc aici de începutul poemului simfonic *Un american la Paris* al lui George Gershwin (ex. 4).



Ex. 4: (sus) Filip Lazăr, *Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră mică*, op. 19, partea a II-a, măs. 8-13

(jos) George Gershwin, *Un american la Paris*, măs. 1-4, vioara I,
New World Music Corporation, New York, 1930

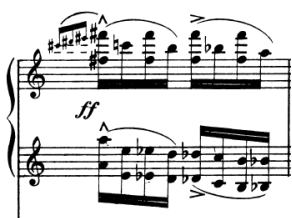
Secțiunea C (reper ⁴22) coagulează tema nouă (atribuită pianului, la mâna dreaptă – afirmarea, de trei ori, a notei *mi bemol*, urmată de saltul ascendent de cvintă perfectă ce trimit la un gest cvasi-beethovenian; ex. 5) cu elemente remarcate precedent: linia melodică cromatică cu valori de șaisprezecimi provenită din introducere (pian, mâna dreaptă) și tema gershwiniană a B-ului.



Ex. 5: (stânga) Filip Lazăr, *Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră mică*, op. 19, partea a II-a, măs. 38-41

(dreapta) Ludwig van Beethoven, *Simfonia a V-a*, op. 67, partea I, măs. 1-2, vioara I, Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1862

Indicația *comico* a compozitorului, sugerată prin articulație, micro-frazare și contur melodic (*staccato* versus *legato*), la care se adaugă ascuțimea cromatismelor și a accentelor, evocă sarcasmul și atmosfera „de/cu spirit” a opusurilor șostakoviciene. La reper 22⁴, se observă pentru prima dată introducerea unei unități melodice (apogiatura formată dintr-un mers de trei note consecutive) pe care compozitorul o va aduce cu recurență, atât în mișcarea mediană (reper 22⁴, ²23, 25⁶, 29⁸), cât și în finalul părții a treia, celulă ca o reminiscență bartokiană provenită din textul „împodobit” cu apogiat-uri anacruzice al mișcării secunde/*Scherzo* din *Suita [pentru pian]* op. 14 a compozitorului maghiar (ex. 6).



Ex. 6: (stânga) Filip Lazăr, *Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră mică*, op. 19, partea a II-a, măs. 46

(dreapta) Béla Bartók, *Suita [pentru pian]* op. 14, *Scherzo*, măs. 138-139, Universal Edition, Viena, 1918

Revenirea B-ului (variat, reper '124), deși inițial o secțiune afirmată de orchestră, aduce în prim plan instrumentul solist: tema întâi intonată într-un fugato (pian și orchestră), succedată de un scurt moment cadențial al pianului în care motivul principal (reper 25) sugerează, la mâna dreaptă, ca într-o glumă muzicală, un desen melodic din porțiunea mediană a *Musette* în re major din *Albumul pentru Anna Magdalena Bach* (trei salturi: secundă mică descendentă, septimă mare descendentă, septimă mare ascendentă; ex. 7).



Ex. 7: (sus) Filip Lazăr, *Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră mică*, op.19,
partea a II-a, măs. 68-71

(jos) Johann Sebastian Bach, *Album pentru Anna Magdalena Bach*, editor Pierre Gouin,
Les Éditions Outremontaises, Montréal, 2012

Încheierea B-ului și pregătirea revenirii A-ului (reper 26⁴) este realizată printr-o liniștire a discursului muzical, concluzionată prin intervalul de octavă atribuit orchestrei și intonat de două ori, fragmentat prin pauza de pătrime într-un moment ce suspendă fluxul melodic și care amintește (prin similaritatea înălțimii notelor, a scriiturii/configurației, a tempoului lent și a dinamicii) de prima măsură a *Sonatei în si minor* de Franz Liszt (ex. 8).



Ex. 8: (stânga) Filip Lazăr, *Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră mică*, op. 19, partea a II-a, măs. 68-71

(dreapta) Franz Liszt, *Sonata în si minor*, măs. 1, editor Ignaz Friedman, Universal Edition, Viena, 1917

După o reiterare a A-ului (ca în incipit), finalizată pe *do diez* (față de *do*-ul inițial) și care anunță „mutarea” secțiunii următoare la un interval de secundă mică ascendentă, compozitorul readuce B-ul (reper 27) pe care îl „condimentează” la pian cu suprapuneri disonante pe timpii slabi, atacate într-o construcție de tip *ostinato* obsedant, epuizant, barbar cu tente bartókienne. Urmează o scurtă expunere variată a C-ului (reper 29³), o reflexie la naivitatea, simplitatea, delicatețea, ingenuitatea baletelor lui Igor Stravinski (*Petrușka*) și Mihail Jora, datorată orchestrației/registrelor transparente și luminoase (pian și flaut piccolo), articulației (două note *staccato*, urmate de două note *legato*), dinamicii reduse. „Epilogul” părții mediane se constituie din readucerea secțiunii A, închizând forma într-o ramă, concluzionată prin precipitarea discursului muzical într-un *glissando* pianistic răspicat, hotărât.

În ceea ce privește interpretarea Georgetei Ștefănescu-Barnea, aceasta este una plină de vervă, de vivacitate, în care solista face față cu viteză provocărilor pianistice, abordând tempouri curajoase și respectând cu strictețe toate indicațiile dinamice și agogice ale compozitorului, însă – precum într-un tablou al lui Hieronymus Bosch – fără a acorda o importanță deosebită detaliului în detrimentul construcției generale. De altfel, tempourile (toate rapide), în ciuda faptului că partitura este înțesată de notații, nu permit solistului să se concentreze pe amănunt, ci mai degrabă contribuie, alături de elementele menționate mai sus, la crearea unui ansamblu sonor captivant, antrenant, care nu obosește în a atrage atenția. Viziunea pianistei Ștefănescu-Barnea se încadrează direcției de obiectivare a actului interpretativ tipică orientării neoclasice, în care interpretul se „de-personalizează”, devenind un simplu mediator între mesajul

componistic și auditoriu: se dovedește, astfel, mai mult decât suficientă respectarea cu rigurozitate a însemnărilor autorului pentru a releva un rezultat sonor convingător, cuceritor.

Partea a III-a (formă de sonată)

Secțiune	Reper	Zonă tematică	Analiză pe măsuri
Expoziție (22 măsuri)		Tema I	3+2+2+2
	30	Tema II	(3+3+3)+3
Dezvoltare (62 măsuri)	31	Tema I (faza 1)	3+2+2+3
	32	Tema I (faza 2)	2+3+3
	33	Tema I (faza 3)	(2+2)+(2+2)
			3+2½+3
	35	Tema I (faza 4)	½+3+2+3
			3+2+3
	37	Tema I (faza 5)	(3+2)+(3+2)+2
Repriză (59 măsuri)	38	Tema I	3+2+2+2+2
	39	Tema II	3+3+3+3
	40	Tema I (faza 1 dezvolt.)	3+2+2+3
	41	Tema I (faza 2 dezvolt.)	2+3+3
	42	Tema I (faza 3 dezvolt.)	(2+2)+(2+2)
			3+2½+4
Coda (22 măsuri)	44 ³		3+3+2+3
	45	Tema I	4+4+3

Partea a treia, puternic impregnată de spiritul baroc, este concepută într-o formă de sonată, într-o construcție pe care compozitorul, prin integrarea unor elemente (structural-armonice) originale, o reinterpretează. Expoziția aduce în prim plan primele afirmări tematice: tema întâi – atribuită aparatului orchestral în introducerea mișcării, gândită în tonalitatea extinsă a lui *do minor* și debutând cu o anacruză (un mers contrar condus către centrul tonal), urmată de conturul melodic sinuos alcătuit din alternarea intervalului de secundă (mică, mare, mărită) cu cel de terță (mică, mare) – și tema a

doua (reper 30) – distribuită instrumentului solist și construită în aceeași tonalitate, într-un fragment de afirmare a virtuozității pianistice care trimite, prin scriitura canonică, la invențiunile la două voci bachiene, inedit zămislită aici prin ornamentație (mordent inferior devenit element „decorativ” central) și suprapuneri ritmice (cvintolet de șaisprezecimi interpretat la mâna dreaptă, suprapus pe trioletul de optimi de la mâna stângă).

Dezvoltarea (reper 31), o amplă secțiune în care pianul dialoghează constant cu orchestra, se fundamentează aproape exclusiv pe prelucrarea temei întâi (sau a unor celule constitutive): faza întâi reprezintă o reiterare, în tonalitatea inițială, a introducerii orchestrale, repartizată aici instrumentului solist, iar faza a doua (reper 32) un schimb de „replici” instabil între pian (mers cromatic contrar) și corzi, aduse într-o țesătură asimetrică. Faza a treia a secțiunii dezvoltătoare (reper 33) sporește elementul ludic al discursului componistic printr-o coagulare dialogală a celulelor melodico-ritmice principale într-o scriitură cromatică ce mizează pe virtuozități instrumentale și care amintește, prin caracterul jucăuș-sardonice și contrele pian-trompetă, de *Concertul nr. 1 pentru pian, trompetă și orchestră* de coarde al lui Dmitri Șostakovici. Faza a patra (reper 35) se constituie din reiterarea, de două ori, a temei întâi (un joc minor-major pe centrii *sol* și *si bemol*), iar faza a cincea (reper 37) are la bază prelucrarea capului tematic/Auftakt-ul inițial, într-o succesiune de tetracorduri majore ce amintesc de debutul celei de-a patra mișcări (*Animato*) din *Viziuni fugitive*, op. 22, de Serghei Prokofiev (ex. 9).



Ex. 9: (sus) Filip Lazăr, *Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră mică*, op. 19, partea a III-a, măs. 73-75

(jos) Serghei Prokofiev, *Viziuni fugitive*, op. 22, *Animato*, măs. 1-4, editor Levon Atovmyan, Muzgiz, Moscova, 1955

În repriză (reper 38), compozitorul inserează două componente structural-armonice neobișnuite: pe de o parte, deși tema întâi este expusă în tonalitatea inițială, tema a doua este prezentată în *re minor* (dominanta dominantei), iar pe de alta, celor două expuneri tematice li se adaugă, ca într-un colaj original, primele trei faze ale dezvoltării, recapitulate (cu variații minore de dispunere instrumentală a textului muzical) la o treaptă superioară (cu o secundă mare ascendentă). De altfel, revenirea de șase ori, ca un refren, a temei întâi (A), inserată în diferite puncte ale mișcării finale și în tonalități distincte, ne poate determina să conchidem că, la forma standard de sonată, compozitorul adaugă elemente de rondo, similar din punct de vedere structural-conceptual cu partea a doua.

Coda (44²) este anunțată printr-un acord orchestral bitonal (*fa-la-do / la bemol-si-mi bemol*), urmat de armoniile desfășurate în suprapuneri major-minore bartókiene, toate precedate de apogiaturi-reminiscente din partea mediană și care trimit la *Suita* op. 14 a compozitorului maghiar. Finalul se constituie dintr-o ultimă expunere a temei întâi atribuită instrumentului solist, urmată de gestul lisztian (două note de sol interpretate *staccato*, în *piano* și suspendate prin pauze, într-un moment de suspans acustic) și de unisonul întregului aparat solistic-orchestral care, printr-un motiv concluziv/cadențial, anunță, în *fortissimo*, încheierea abruptă a travaliului concertant.

Și aici, solistului îi revine datoria de a pătrunde, cu strictețe, în lumea diversă a indicațiilor dinamice și de articulație: în partea finală, compozitorul creează o amplă și variată plajă coloristică (de la *p* la *ffff*), susținută și de pluralitatea modurilor de atac (de la *staccato* la *tenuto*, accente sau *sforzando*). În acest sens, relevantă este chiar introducerea orchestrală – prima expunere a temei întâi –, un fragment scurt care, în ciuda dimensiunii sale, concentrează o multitudine de notații, destinate îmbogățirii discursul muzical. Pianistul va acorda atenție alternanței *legato/non legato* (unde al doilea va fi interpretat ca un *portato* lung) și va folosi pedala de susținere cu măsură, punctând minimal momentele cărora dorește să le ofere „greutate”, în același timp ferindu-se să încarce inutil textul guvernat de mersuri treptate, de game cromatice, de acrobații instrumentale menite să amplifice elementul de virtuozitate al lucrării, într-o parte finală plină de vivacitate, vioiciune, strălucire. Lazăr se ferește – cu excepția unicei notații *comico* din partea a doua –

să folosească indicații de caracter, însemnările dinamice și agogice dovedindu-se a fi suficiente pentru a crea un tablou muzical atrăgător, dar care își păstrează, de la început până la sfârșit, obiectivitatea.

Deși compozitorul indică tempoul *Vivace* (sugerând metronomul $J=126$), acesta pare a fi o notație cel puțin îndrăzneță pentru interpret, luând în calcul provocările tehnice cu care se va întâlni: acuratețea mordentelor sau a salturilor, limpezimea grupărilor de nouă trezecișidoimi, precizia succesiunilor de acorduri, exactitatea suprapunerii metrice (cvintoletul de șaisprezecimi de la mâna dreaptă cu trioletul de optimi de la mâna stângă), realizarea diversității modurilor de atac etc. În acest sens, interpretării Georgetei Ștefănescu-Barnea, înregistrată în concert – curajoasă din perspectiva alegerii tempoului (ceva mai rapid decât cel propus de Lazăr), ageră, guvernată de un neastâmpăr cumpătat, dar viu, ca într-un opus bachian, expresivă, vigilentă la articulație și frazare, cu o potrivită integrare a pedalei de susținere, moderat utilizată aici – îi lipsește câteodată acuratețea realizării tehnice a fragmentelor provocatoare, scăpări pricinuite, cel mai probabil, de avântul abordării tempoului.

Partituri consultate:

Bach, Johann Sebastian, *Album pentru Anna Magdalena Bach*, editor Pierre Gouin, Les Éditions Outremontaises, Montréal, 2012.

Bartók, Béla, *Suita [pentru pian], op. 14*, Universal Edition, Viena, 1918.

Beethoven, Ludwig van, *Simfonia a V-a*, op. 67, Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1862.

Gershwin, George, *Un american la Paris*, New World Music Corporation, New York, 1930.

Lazăr, Filip, *Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră mică*, op. 19, transcripție pentru 2 pianе realizată de compozitor, Durand, Paris, 1933.

Liszt, Franz, *Sonata în si minor*, editor Ignaz Friedman, Universal Edition, Viena, 1917.

Prokofiev, Serghei, *Viziuni fugitive*, op. 22, editor Levon Atovmyan, Muzgiz, Moscova, 1955.

Ravel, Maurice, *Concertul în sol major pentru pian și orchestră*, aranjament pentru 2 pianе de Lucien Garban, Durand, Paris, 1932.

SUMMARY

Cristina Gârbea

**Form, content, and interpretative imagery in
Filip Lazăr's *Piano Concerto No. 2*, op. 19**

The present analysis, approached from the perspective of the performer, aims to explore the only published and known piano concerto by Filip Lazăr. Dedicated to Marguerite Long and rooted in a neoclassical aesthetic, this concise work combines baroque-inspired textures with transparent, chromatic writing. Each movement offers distinct technical and expressive challenges, demanding clarity of phrasing, refined articulation, and vivid dynamic contrasts. References to Bach, Liszt, Ravel, Gershwin, Bartók, and Prokofiev enrich its stylistic context. This study highlights the interpretative decisions required to convey Lazăr's objective yet captivating sound world, while considering the only available recording by Georgeta Ștefănescu-Barnea as a valuable performance model.

Simfonia de cameră *The Hills of Change*

PREAMBUL

Apropierea dintre membrii unei bresle este neîndoielnic necesară în contextul unui timp ce se arată însetat de cultură. Privind înapoi, către rădăcinile școlii componistice românești, ne mândrim cu nume ce au rezonat cu diversele mișcări și stiluri ale vremurilor și au revoluționat prin limbajul muzical inedit, prin strălucirea minții și a spiritului. Dorința de a pune la un loc personalități creative din două culturi, pentru a contura un nou produs artistic, se clădește din susținerea continuității generațiilor de compozitori. Atunci când simți că porți o moștenire, instinctul te conduce către dorința de a-i garanta un viitor.

Proiectele precum *The Hills of Change* aștern în paginile cronicarilor și în studiile muzicologilor rânduri de speranță. În momentele în care patru voci reprezentative pentru spațiul românesc își găsesc locul într-un dialog muzical cu o altă cultură – în acest caz, cea norvegiană – poți simți, cel puțin, mulțumirea că inteligența creativă, profunzimea și muzicalitatea sunt prezentate cu demnitate și rafinament. „O pictură din sunete” ar descrie cel mai succint simfonia transculturală *The Hills of Change*. Un proiect de coproducție româno-norvegiană realizat de *Asociația Industrii Creative* (RO), în parteneriat cu *DAC Music Performance* (NO), a redefinit conceptul de colaborare artistică internațională, printr-o abordare interdisciplinară între pictură și muzică.

Alăturarea a două culturi diferite aduce cunoașterea și îmbrățișarea valorilor, observarea acută a depărtării și apropierii, ca o adiere cu nuanțe de rece și cald, precum cele două țări pendulează una față de cealaltă. Aparent asemănătoare, unite de dealuri și coline, orașele lași și Oslo au fost doi poli ai existenței pe care creatorii noștri le-au ilustrat în muzică. Picturile lui Felix Aftene (RO) și ale Valeriei Duca (NO) au fost suport de inspirație pentru muzica ce a fost creată de șapte compozitori – Tirill Mohn, Martin Romberg, Kristin Bolstad (NO), Sabina Ulubeanu, Paul Pintilie, Alexei Țurcan și Alexandru Murariu (RO). Cum au reușit cei șapte să descrie muzical ce au simțit și văzut, se va fi descifrat în studiul de față.

Maria-Isabela Nica

Holmenkollen de Alexandru Ștefan Murariu

Diana Beatrice Andron

Compozitorul Alexandru Ștefan Murariu¹ explorează în lucrarea *Holmenkollen* mai mult decât impactul unui spațiu geografic. Subtilitatea conceptului de stratificare se relevă pe mai multe paliere și reprezintă coordonata comună ce leagă partitura și tabloul cu același nume al Valeriei Duca. „Vizita orașului Oslo și obiectivul de a «cuceri» cât mai multe vârfuri din vecinătatea sa, alături de vizionarea creațiilor Valeriei Duca m-au condus către observarea unor straturi multiple ale peisajelor, asemeni straturilor geologice, ideea de stratigrafie câștigând în cele din urmă concursul pentru conceptul lucrării *Holmenkollen*. Deși am crezut inițial, fără o prealabilă cercetare, că prima mea călătorie în țările nordice îmi va facilita întâlnirea cu celebrele aurore boreale, de fapt, Oslo mi-a arătat altceva decât jocul luminilor de pe cer, și anume jocul permanent al peisajelor și arhitecturii urbane cu operele de artă.”²

¹ Format ca violonist la Liceul de Muzică „Sigismund Toduță” din Deva, **Alexandru Ștefan Murariu** este absolvent al Academiei de Muzică „Gheorghe Dima”, în cadrul clasei de compoziție a maestrului Adrian Pop. Cu un parcurs profesional remarcabil, face parte din rândul tinerei generații de compozitori români apreciați la nivel național și internațional. Laureat al Concursurilor de compoziție „Liviu Comes”, „Ștefan Niculescu”, „Alexandru Zirra”, „Vox Mundi” și precum și Concursul „Sigismund Toduță” sau concursul „Innersound New Arts”, Alexandru Ștefan Murariu a obținut în anii 2014 și 2018 prestigiosul premiu pentru compoziție al Concursului Internațional „George Enescu”, cu lucrările *El Niño* (secțiunea muzică de cameră) și *Concert pour clarinette et orchestre* (secțiunea muzică simfonică). În 2015 a fost numit unul dintre câștigătorii bursei „George Enescu” a Institutului Cultural Român, constând într-o rezidență de două luni la „Cite Internationale de Arts” din Paris. Lucrările sale au fost interpretate atât pe scene naționale, cât și pe cele internaționale de către ansambluri din România, Germania, Scoția, Franța sau Elveția. În anul 2017 a fost distins cu Premiul Filialei Cluj a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor Români. A participat la numeroase cursuri de măiestrie susținute de Carol Beffa, Allain Gaussin, Francois Paris, Bruno Mantovani (Franța), Elkana Amos (Israel), Jorg Widmann, Manfred Stahnke, Peter Ruzicka (Germania), Dan Dediu, Costin Mioreanu, Gabriel Iranyi (România), Lasse Thoresen (Norvegia) sau Agustín Fernández (Marea Britanie).

² Alexandru Ștefan Murariu.

Fundamentul acestei stratigrafii polisemantice este reprezentat de colina Holmenkollen. Situată la 20 de minute de Oslo cu mașina sau trenul, găzduiește una dintre atracțiile emblematice ale orașului, pârtia de sărituri cu schiurile Holmenkollbakken, la care se adaugă *Ski Museum of Holmenkollen*. Structura strălucitoare, argintie, ce întrerupe versantul muntos împădurit și bucolic, poate fi văzută din centrul orașului însă, privită de aproape, este la fel de izbitoare. De la distanță, apare ca un profil ascuțit alb-lăptos care se extinde mai departe pe cer, cu un fascicul difuz de lumină; un far pentru Oslo. Pe de altă parte, Holmenkollen oferă o priveliște panoramică uluitoare asupra orașului Oslo și a fiordurilor din jur, ce a inspirat lucrarea artistei Valeria Duca. Astfel, muzica lui Alexandru Ștefan Murariu conectează două perspective diferite asupra aceluiași spațiu geografic ce derivă din însăși esența și identitatea sa.

Cele două componente distincte ale discursului se materializează în dialogul dintre flaut și cvintetul de coarde. Din punct de vedere conceptual, metaforele lucrării vor fi îndreptate către cele două semnificații principale: relieful (orchestra de coarde) versus pârtiile de ski (flautul). Limbajul lucrării îmbină elemente de modal diatonic, alături de discursuri cromatice elaborate, date de stratificări complexe pe verticală în planul armonic.

Structura tristrofică a piesei relevă o organizare simetrică, ce asociază principiul asemănării articulațiilor extreme cu contrastul pe care îl introduce secțiunea mediană. Opoziția static / dinamic este sugerată în incipit prin juxtapunerea motivului orchestrei de coarde cu discursul solistic al flautului. Divizarea ritmică, succesiunea reiterărilor și traseul descendent al primului element tematic (α) reprezintă în plan simbolic alunecarea liberă pe panta abruptă de ski, iar dinamica extinsă a celui de-al doilea motiv (β) prezintă o sonoritate diatonică, aerisită, sugerând spațialitatea, valurile de ceață din peisajul imaginat de Valeria Duca.

The image shows a musical score for Flute and Violin I. The Flute part is in 2/4 time, starting with a tempo marking of $\text{♩} = 100$ and a dynamic of mp . The Violin I part is in 2/4 time, starting with a tempo marking of $\text{♩} = 50$ and a dynamic of ff . Both parts feature a series of eighth notes and a descending melodic line. The Flute part has a section marked 'Incisivo' with a tempo change to $\text{♩} = 50$ and a dynamic of mp . The Violin I part has a section marked 'ff' and a dynamic of pp .

Ex. 1 – *Holmenkollen*, m. 1-3

Cele două entități sonore sunt permutate între cele două componente ale discursului (cvintet de coarde / flaut), generând o dinamică a spațiilor descrise, în care materialul se identifică cu naturalul.

În a doua parte a primei secțiuni, motivul α este prelucrat în partida flautului în manieră concertantă, pe o pedală ostinato a secțiunii corzilor înalte, într-o desfășurare metrică alternativă, în care suportul armonic este latent. Intervențiile aspre, quasi-onomatopeice ale corzilor grave în *pizzicato* creează rupturi percusive în continuitatea izocronă a acompaniamentului.

30

Fl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

3

6

pizz.

3

3

3

Ex. 2 – *Holmenkollen*, m. 30-33

Articulația mediană este concepută contrastant prin utilizarea unei concepții ritmice cu sugestii percusive și o pulsație asimetrică similară celei specifice ritmului aksak.

Ex. 3 – *Holmenkollen*, m. 38-41

Pasajul este conceput pe direcția unei acumulări tensionale progresive, în care flautul evoluează de la intervenții sporadice la un discurs figural dens, ce converge cu cel al ansamblului de coarde, construind un parcurs cumulativ ce atinge culminația într-un moment solo, similar cadențelor solistice (m. 57-59).

Secțiunea finală reprezintă o reluare variată a celei inițiale, dinamizată prin tratarea imitativă a motivului α în diverse variante obținute prin fragmentarea modelului inițial, expuse simultan și alternativ în partida flautului și în cvintetul de coarde.

Lucrarea se încheie cu un ostinato polistratificat al flautului împreună cu orchestra de coarde, subliniind congruența celor două metafore pe care compozitorul construiește lucrarea. „«Un munte sfânt...». La fel ca Muntele Olimp din Grecia, numele înseamnă mai mult decât dealul în sine, descrie divinul. Așa vedem și noi Holmenkollen, Norvegia.”¹

¹ “«Ett heligt berg... ». Liksom Olympen i Grekland i sig innefattade icke blott berget med samma namn, utan hela gudomen, så får vi i våra dagar använda samma måttstock på Holmenkollen i Norge.” Den svenske avisen Svenska Dagbladet Stockholm 1920 în

**White Air / Red Bird (pentru dealul Repedea)
de Kristin Bolstad**

Gabriela Vlahopol

Piesa *White Air / Red Bird* propune o asociere sonoră între concret și imaginar, între natural și reflexia sa artistică, între realitate și metamorfoza ei artistică. Compozitoarea Kristin Bolstad¹ se conectează la ambianța pe care o oferă dealul Repedea cu un uimitor simț al percepției prezente, realiste, pe care îl asociază cu impactul imaginar, afectiv pe care tabloul artistului plastic Felix Aftene îl aduce în contextul creator al partiturii. După cum mărturisește autoarea, „este o piesă subtilă și liniștită care încearcă să transmită peisajul aerisit și deschis al dealului Repedea. Natura oferă o atmosferă calmă, perturbată doar de frecvențe joase subtile și îndepărtate care se aud dinspre oraș de departe.”² Pe de altă parte, cea

Holmenkollen Time Travel Developing a Situated Simulation for a handheld device, Vegard Fleischer Orkelbog, Masters Thesis - the department of Informatics at the University of Oslo, 2012, p. VII.

¹ **Kristin Bolstad** (n. 1981) este cântăreață, compozitoare și improvizatoare norvegiană cu studii muzicale la Universitatea din Oslo, Academia Norvegiană de Muzică, Colegiul Universitar Volda și NISS (Institutul Nordic pentru Scenă și Studio). A lucrat cu muzicieni și interpretări internaționale, iar muzica sa a fost interpretată în Norvegia, Europa, SUA și Canada. Dintre proiectele interpretei menționăm *Shhht!*, duo de improvizație liberă pentru voce, instrumente mici, *sampling* și procesare electronică, cutii și marionete, proiectul solo *VokalCollage* voce/electronic, și duetul vocal de improvizație liberă *LUDO*. Kristin este, de asemenea, membră supleantă a ansamblului vocal *Song Circus*, nominalizat la premiul *Spellemann*. Muzica ei este adesea conceptuală, căutând frumusețea și elementele simple, precum și performative, umorul și jucăușul. Are o mare fascinație pentru sunet și acustică și îi place să exploreze muzica și sunetul în locații și spații unice precum un mausoleu, o sală de piscină sau dulapuri vechi. A colaborat la conceperea coloanelor sonore pentru filme mute, creând muzică, efecte sonore și interpretări live. A cântat în filme precum „Metropolis” (1927) de Fritz Lang, „Erotikon” (1920) de Mauritz Stiller, „Körkarlen” (1921) de Victor Sjöström și o serie de filme mute de Buster Keaton, Georges Méliès și frații Lumière. Lucrările ei sunt adesea conceptuale și cu un caracter improvizatoric și ludic, compuse mai mult dintr-un punct de vedere practic decât teoretic.

² Introducere la partitura generală.

de a doua componentă a titlului reprezintă elementul de racordare între spațiul vast și reprezentarea sa concisă, o pasăre roșie ce devine personaj în raport de egalitate cu prezența umană prezentă sau ilustrată.

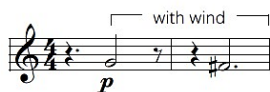
Fiecare element exprimat sau sugerat al partiturii poartă semnificații simbolice. De la cuplul cromatic alb / roșu din titlu și asocierea metaforică *white air* cu trimitere la multiple conotații vizuale și olfactive, până la ilustrarea sonoră a celor două componente ale tabloului, compozitoarea construiește imagini și senzații ce plasează omul, pasărea și orașul într-un spațiu al rezonanțelor înrudite, în care vibrațiile ființei și materialului se confundă. Elementul ce sudează componentele tabloului este aerul, regăsit în flageoletele cvintetului de coarde, în tipologia instrumentului asociat cordofonelor (flautul) și mai ales în efectele de emisie utilizate: *on the bridge airy* respectiv *with wind* și *jet whistle*.

La nivel sonor discursul comportă dihotomia static / dinamic reflectată în tratarea celor două partide, pe baza căreia se construiește dramaturgia formei. Cvintetul de coarde este transformat într-un instrument acustic impresionant prin utilizarea exclusivă a pedalelor suprapuse și a flageoletelor naturale și artificiale. Efectul sonor al frecării arcușului precum și sonoritatea difuză, misterioasă a armonicilor reprezintă osatura întregului discurs, prezența constantă a orașului cu zgomotele sale, pe care se articulează elementele de mișcare interioare și exterioare.

Scriitura ansamblului de coarde se dezvoltă prin adiția progresivă a vocilor și a sunetelor pilon cu armonicile lor naturale, în special octava și cvinta. Sintaxa inițial aerisită, cu o succesiune a pedalelor într-un spațiu intonațional concis (*la - sib - fa# - la*) ce manifestă o tendință de centrare gravitațională pe sunetul *la*, va evolua către o extindere a desenului melodic prin introducerea cvintelor pilonilor anteriori – *do#, mi, fa* etc., până la însumarea totalului cromatic.

Pe de altă parte, introducerea flautului pe tot acest eșafodaj ce se dilată latent va urmări același traseu evolutiv, însă pe coordonate distincte. Construcția discursului pornește de la o tratare motivică evidentă, centrată pe două nuclee distincte, expuse de fiecare dată disjunct: o celulă descendentă pe valori ample executată alternativ în manieră simplă și *with wind*, exploatănd efectele instrumentului pentru

a sugera zgomotele oraşului, şi un motiv cu irizaţii cromatice, ce sugerează descriptiv triful păsării din tabloul lui Felix Aftene.



Ex. 4a – *White Air / Red Bird*, m. 4-5

Ex. 4b – *White Air / Red Bird*, m. 16-18

Primul motiv reprezintă un element fundamental de conectare a celor două lumi sonore aduse împreună de Kristin Bolstad şi în acelaşi timp substratul unităţii întregului prin păstrarea aproape imuabilă a configuraţiei pe tot parcursul piesei. Formula prezentă iniţial în linia flautului îşi găseşte ecoul în partida violoncelului în registrul acut al acestuia, alternanţa transpuerilor celulei asigurând o dinamică a planurilor sonore menită să imprime o pulsaţie vie tabloului dominat de nemişcare.

Ex. 5 – *White Air / Red Bird*, m. 16-22

Dacă prima coordonată a construcției dramaturgiei formei se realizează prin fluctuațiile spectrului timbral și cromatic al scriiturii ansamblului de coarde, discursul flautului se dezvoltă prin transformarea celui de-al doilea motiv prin variație melodică și fragmentare. Compozitoarea articulează linia instrumentului de suflat prin alternanța de imagini sonore cu sugestii descriptive diferite: trilurile păsării, de cele mai multe ori identice, dar și diversificate, și zgomotul vântului, prezent în celula descendentă și sunetele executate cu efect *jet whistle*.

Cele trei articulații ale piesei descriu un traseu al tensiunii subliniat la nivel timbral: o densificare progresivă a scriiturii, o zonă de rarefiere dominată de timbrul violinelor și violelor și secțiunea finală în care sonoritatea este dominată de efectul *on the bridge*, pe care sunt suprapuse pedale unice sau suprapuse la interval de secundă. Piesa se încheie circular, în atmosfera rarefiată inițială, de această dată în sens recurent al dispunerii pedalelor.

Ex. 6 – *White Air / Red Bird*, m. 76-82

Vetakollen de Paul Pintilie

Ligia Fărcășel

Lucrarea *Vetakollen* semnată de Paul Pintilie¹, este inspirată pe de o parte de imaginea dealului Vetakollen și, pe de altă parte, de peisajul urban din Oslo. Muzica este concepută în limbaj armonic tonomodal, cu inserții *jazz*. Modulațiile ce intervin pe parcursul piesei trimit cel mai adesea către muzica *jazz*, însă în forme cosmetizate. Prin asocierea tehnicilor de compoziție se obține o muzică de un modernism moderat, fără excese, fără experiment, însă plină de sens și coerență. Temele lui Paul Pintilie sunt de o expresivitate deosebită, compozitorul vădind abilitatea de a se plia pe diferite stări.

Lucrarea miniaturală (111 măsuri), destinată unei formații instrumentale de tipul unei orchestre de cameră cu flaut, este structurată în două secțiuni aproximativ egale ca volum, dar de expresii

¹ **Paul Pintilie** are încă de mic preocupări muzicale, cu accent pe interesul pentru pian. Formarea sa profesională a avut loc la Colegiul Național de Arte „Octav Băncilă” din Iași, (secția Pian Principal) și la Universitatea Națională de Arte „George Enescu” Iași, secția Compoziție (clasa prof. univ. dr. Ciprian Ion). pentru a-și perfecționa tehnicile componistice, a studiat cu profesori importanți precum Wolfram Wagner, Péter Szegő, Cristian Misievi și Viorel Munteanu. Este un compozitor adaptabil, cu o perspectivă artistică proaspătă. Astfel, genurile pe care le abordează sunt diverse, iar catalogul componistic, în continuă creștere. Până acum a scris lucrări solo pentru flaut, pian și clarinet, muzică pentru piese de teatru, lucrări Pop și Jazz, lucrări camerale (cvintete de alămuri, cvartete de coarde) și simfonice (*Missa Harmonis* – pentru cor, orchestră și combo de jazz; *Aproape de Soare* – Concert pentru orchestră; *Mustața lui Dali și alte culori* – pentru orchestră de cameră). Paul Pintilie tocmai a inițiat o colaborare cu casa de producție americană Sailor’s Eye Productions, pentru realizarea coloanei sonore a 4 filme. Muzicianul vădește un interes deosebit pentru muzica de Jazz și Pop. Pe parcursul carierei sale, a avut privilegiul de a cânta împreună cu artiști și trupe contemporane de talie mondială, precum membri ai formațiilor Smokie și Scorpions, sau instrumentiști din band-ul lui Michael Jackson (Jennifer Batten și Sam Sims). În plus, participă la concursuri și festivaluri de profil (Festivalurile de jazz de la Sibiu și Târgu Mureș, Locomotiva Jazz Budapesta ș. a.). În prezent este lector univ. dr. la Universitatea Națională de Arte „George Enescu” din Iași, unde predă armonie clasicoromantică, compoziție muzicală și aranjamente corale.

opuse. Prima, în tempo lent și dinamică echilibrată, începe cu o temă la flaut solo, construită în modul eolian pe la. Evitarea treptei a VI-a (fa) în expunerea tematică propagă efectul sonor al unei pentatonii (dacă ar fi să facem abstracție de nota melodică *si* din prima măsură).



Ex. 7 – *Vetakollen*, tema principală, în partitura flautului, m. 1-4

Repetarea notelor dă melodiei un aspect ludic, în timp ce sincoparea repetată amortește parțial conștiința metrică, aducând muzica în zona *parlando*, poate chiar cu trimitere la ritual. Timbrul flautului, optim selectat în acest context, redă prin vibrația sa atmosfera nepământească, desprinsă parcă dintr-o veche poveste scandinavă, atât în segmentele melodico-lirice, cât și în pasajele cu componentă ornamentală. Parafoniile de cvinte accentuează asperitatea sonorității și expresia glacială, încălzită și îndulcită totuși de timbrul cald al coardelor și de registrul mediu unde în care sunt localizate intervențiile. După expunerea temei și un episod dezvoltator, revenirea temei în partitura flautului nu mai este solitară, ci acompaniată și înveșmântată armonic. Aici formațiunile acompaniatoare au un aspect ce face să poată fi considerate acorduri cu sunete adăugate, sau clustere (în măsura 46: sol-la-si-do#; sol-la-si-re; în măsura 47: sol-la-si-do-re; re-mi-fa#-la-do; în măsura 48: fa-la-do-mi; re-fa-sol-la-do).

La măsura 54 este introdusă a doua secțiune a miniaturii orchestrale, care vine ca o surpriză, cu schimbări substanțiale: metru (de la 4/4 la 6/8), tempo și dinamică (de la lent la rapid, de la indicația *Nobilmento* la *Energico*), dar și scriitură. Aici elementul ritmic este evidențiat la contrabas, violoncel și violă, prin tehnici instrumentale tradiționale și moderne (*col legno battuto*, *slap*, *pizzicato*, *staccato*). Peste acest acompaniament este plasată linia melodică la vioara a II-a,

căreia i se alătură partida de vioara I, formând cvinte paralele. Prin suprapunerea celor două planuri se obține poliritmia care accentuează dinamismul acestei secțiuni. Linia melodică nu prezintă în sine surprize sonore, însă cucerește prin compactitate și prin abilitatea de a transmite o stare energetică și pozitivă prinsă în această traiectorie izoritmă bine gândită. Pe structura formată se suprapune flautul cu intervenții ornamentale, care împrumută din temă, valorificând totodată modurile medievale (aici, dorian pe *fa*). În pregătirea finalului de strofă compozitorul propune modularea discursului de la *fa* la *sol*, într-o manieră deloc specifică muzicii clasice, însă perfect pretabilă la muzica pop. Ultimele 15 măsuri reprezintă coda lucrării, un fragment plin de vigoare și fermitate, ce cadențează perfect pe acordul *sol* major, într-o notă luminoasă.



Ex. 8 – *Vetakollen*, tema secțiunii a doua, parafonii de cvinte, poliritmie,
m. 66-69

***Dreamwinter Dance (Of an angel on the Copou Hill)*
de Martin Romberg**

Mihaela Bălan

Lucrarea lui Martin Romberg¹ – *Dreamwinter Dance* – este contribuția compozitorului norvegian la concretizarea conceptului care a stat la baza proiectului *The Hills of Change*. Compoziția acestuia încearcă să surprindă esența tabloului realizat de pictorul ieșean Felix Aftene, intitulat *Winter on Copou Hill* – întrepătrunderea dintre copilărie, vis și viața de apoi – teme recurente în muzica, literatura, filosofia și artele vizuale din secolul al XIX-lea. Această fuziune poate fi percepută și ca ipostază a unui fenomen socio-cultural mai amplu, specific contextului contemporan, constând în estomparea frontierelor dintre cultura clasică, considerată „înaltă”, „academică”, „elitistă” și cea a maselor, de largă circulație, accesibilă, cosmopolită, eclectică. Din punct de vedere timbral, compoziția lui Martin Romberg este destinată, ca și celelalte secțiuni componente ale Simfoniei transculturale *The Hills of Change*, unui grup de instrumente de tip sextet (flaut, vioara I, vioara II, violă, violoncel, contrabas) pentru interpretarea în formulă camerală, respectiv unui flaut solist însoțit de un ansamblu de cordofone pentru varianta orchestrală.

¹ **Martin Romberg** (n. 1978) este unul dintre cei mai activi compozitori scandinavi din prezent, cunoscut pentru stilul său echilibrat, receptat din mai multe perspective stilistice și tematice: neoromantic, neoimpresionist, postmodern, metamodern, epic, cu interes spre surse arhaice, antice, medievale, istorie, mitologie, literatură, fantezie, *mythopoeia* [mitopoeză], misticism. Fiind un muzician în plină activitate și manifestare a talentelor sale multiple, precum și un artist versatil imaginativ și talentat, Martin Romberg nu poate încadrat într-un curent anume; este mult prea devreme pentru a formula concluzii definitive despre impactul creației sale. Abordând genuri diverse (poeme simfonice, concerte solistice, oratoriu, recviem, piese corale, muzică de cameră, cicluri pianistice, muzică de film), compozitorul colaborează cu numeroase ansambluri muzicale și artiști consacrați din Europa, este deseori invitat ca artist în rezidență și în diferite proiecte culturale, având o discografie impresionantă și câștigând premii importante.

Dreamwinter dance se referă, de asemenea, la mișcare, înălțare, zbor, după cum sugerează și titlul prin forța sa cinetică și picturală, reușind să capteze, în spontaneitatea lui, un moment etern, o stare atemporală de levitație grațioasă.

Linia melodică introductivă, intonată de flaut, are deopotrivă o sonoritate serafică, celestă și un caracter enigmatic, nebulos, fiind însoțită ulterior de câteva acorduri care alunecă cromatic prin mișcarea succesivă a instrumentelor din grupul cordofonelor, într-un context armonic ambiguu, modal, cu inserții cromatice. Meloopia flautului pare cumva menită să recreeze un cadru familiar ascultătorului, asociabil creațiilor în stil impresionist care poartă în ele această particularitate sonoră a lemnului, dată de timbrul evocator, narativ, devenind ca o emblemă stilistică și un factor inductor de atemporalitate și misticism. Preponderența și jocul intervalelor de cvartă mărită, cvartă perfectă și secunde mici succesive, în scurte pasaje cromatice ori salturi ludice creionează o gestualitate sonoră expresivă, în general poetică, visătoare, cu apogii ușor tânguitoare și scurte momente interrogative, de mirare și nedumerire, precum mimica și gestică unui copil curios.



Ex. 9 – *Dreamwinter Dance*, m. 1-6

Valsul care urmează se profilează discret, precum firul unei ape curgătoare care își unduiește cursul lin, cu agilitate și grație, ritmul ternar fiind resimțit prin periodicitatea duratelor și a formulelor ritmice redactate de cordofone, însă prin subtile desincronizări cu linia de factură improvizatorie a flautului și violei prime, al căror dialog este însoțit de intrări accentuate pe timpii 1 și 2 (vioara a II-a și viola fiind în contratimp cu violoncelul).

A Flowing $\text{♩} = 170$

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

pp

p

pizz.

p

Ex. 10 – *Dreamwinter Dance*, m. 30-41

Ideea componistică inițială este dusă mai departe prin variație și alternanță, într-o structură configurată pe schema ABAB, cu elemente dezvoltătoare și pasaje tranzitive între secțiuni. Muzica se configurează treptat, dobândește personalitate și se auto-susține prin pregnanța formulelor melodice, a pulsațiilor ritmice și suprapunerilor armonice care se desfășoară urmând logica unei scriituri tradiționale de esență neoromantică. Tehnica de elaborare a discursului este în mod deliberat nesofisticată, conștient orientată spre cursivitate, naturalețe și firescul sonorității timbrale a instrumentelor. Grația valsului, franchețea emoției, calibrarea exceselor sunt sugerate prin indicații precum *Leggerio*, *Con emozione*, *Zurückhalten*, toate aceste trăsături contribuind la atingerea unei culminații luminoase, în care flautul este purtător al energiei discursului, având cea mai mare mobilitate și diversitate în raport cu partida cordofonelor, precum și o ornamentație în stil jazz, semnificativă pentru caracterul improvizatoric. Finalul este simplu, stabil, în Mi bemol major.

I Con emozione $\text{♩} = 80$

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

mf espress.

pp

Ex. 11 – *Dreamwinter Dance*, m. 212-229



Ex. 12 – *Dreamwinter Dance*, m. 230-233

Expresia sonoră a mișcării compuse de Martin Romberg este redată într-un idiom stilistic obținut prin sinteza unor limbaje de secol XIX din perspectiva recuperatoare a prezentului, implicând componente estetico-stilistice precum dansul, imaginarul, fantasticul, oniricul, celestul, lumescul, sentimentalul, sonoritățile tonomodale. Demersul compozitorului norvegian se încadrează în sfera metamodernismului contemporan, reconciliind diversele tendințe considerate antinomice, între experimentele radicale ale epocii moderne și scepticismul, relativismul, globalizarea și obiectivismul lumii postmoderne.

Stilul lui Martin Romberg propune o reîntoarcere la experiența autentică, la privirea interogativă și înțelegerea intuitivă a lumii, la explorarea realității într-un mod direct și abordarea descriptivă a spațiului vizat, prin revenirea la sensibilitatea și sinceritatea romanticilor, fără să ignore conștiința reflexivă a epocii actuale.

**Zero Gravity de Sabina Ulubeanu:
o explorare a imponderabilității sonore**

Oana Diana Zamfir

Zero Gravity, compoziția Sabinei Ulubeanu¹, este rezultatul vizitei sale la Oslo, într-o perioadă în care întunericul, aproape permanent, al iernii scandinave era străpuns de energia culturală și sentimentul profund de comuniune. Contrastul dintre lumina orbitoare, rar întâlnită, și întunericul dens, prezent în toate celelalte zile, este transpus prin intermediul memoriei și al senzațiilor. *Zero Gravity* reprezintă o explorare a imponderabilității, inspirată din imagini vizuale și amintiri sedimentate în memoria afectivă a autoarei.

Conceptul este clădit pe baza a două surse importante: un tablou al Valeriei Duca, ce îmbracă în nuanțe reci de albastru și gri atmosfera iernatică din Oslo, alăturat unei amintiri sonore din perioada comunistă (primită cadou de compozitoare de la un bun prieten) - sunetul unui violoncel ce răsună într-o scară de bloc în timpul unei pene de curent. Titlul reflectă perfect esența lucrării – senzația de plutire continuă, de

¹ **Sabina Ulubeanu** (n. 1979) este un artist complet, pentru care preocupările compoziționale se extind dincolo de granițele convenționale ale muzicii, construind un univers sonor marcat de intersecții prolifice între arte, idei și percepții. Formarea în compoziție, completată de o practică susținută în artele vizuale, conferă lucrărilor sale o profunzime interdisciplinară - în care sunetul capătă valențe poetice, conceptuale și uneori cinematografice. Ceea ce definește creația Sabinei Ulubeanu nu este apartenența la o estetică anume, ci capacitatea de a naviga fluid între limbaje: de la texturi delicate, aproape transparente, la construcții dense, stratificate, care problematizează timpul, memoria, fragilitatea sau absența. Muzica ei este adesea rezultatul unui proces de gândire vizuală, dar niciodată detașată de emoție – o emoție subtilă, filtrată prin intelectualitate și intuiție. De-a lungul carierei sale, a colaborat cu ansambluri și artiști din întreaga lume, fiind prezentă în festivaluri de muzică contemporană și proiecte artistice internaționale. Cofondatoare a *InnerSound New Arts Festival*, Sabina Ulubeanu susține activ inițiativele care promovează dialogul dintre muzică, imagine și noile medii artistice. Cu o prezență discretă, dar profund influentă în peisajul artistic actual, ea propune un mod de a asculta care nu caută spectacolul, ci prezența autentică a sensului în vibrația sunetului.

suspendare sonoră, pe care compozitoarea a căutat să o transmită printr-o arhitectură muzicală subtilă. Atmosfera este susținută prin timbruri rarefiate, bolurile japoneze din partida percuției accentuând planarea în imponderabilitate. Texturile eterate sunt contrabalansate de accente ritmice pregnante – „ancore muzicale” – care oferă stabilitate și din care se întrevăd motive melodice pregnante, într-un proces de densificare treptată a texturii sonore.

Dramaturgia și evoluția formală

Lucrarea urmează o structură dramaturgică de tip arc (ABA'), schițând o evoluție continuă de la tăcere la vibrație clară și înapoi la liniștea inițială.

Introducerea sugerează non-vibrația, planarea inițială, prin texturi rarefiate, marcate de intensități extrem de reduse (*ppp*) și sunete lungi, care amplifică întunericul profund și liniștea suspendată.

Zero Gravity

3

Ex. 13– Zero Gravity, m. 1-12

Densificare și apariția ancorelor muzicale

Pe măsură ce discursul muzical se dezvoltă, textura devine mai densă, iar accentele ritmice conturează momente de stabilitate. Linia violoncelului capătă pregnanță și dinamism, marcând tranziția de la plutire la intensificare sonoră. Punctul culminant al lucrării pare o renaștere simbolică a sunetului, violoncelul fiind nucleul expresiv. Linia sa prezintă elemente ritmice clare, participând activ în țesătura dramatică iar orchestra susține instrumentul principal cu o densitate crescută, figurativă și armonică. Se simte o acumulare, o tensiune sonoră, în urma căreia se revine la tempo-ul inițial de $\text{♩} = 54$, indicând o refocalizare expresivă, o „ancorare” a discursului în profunzime.

În zona centrală a piesei, textura este complexă, fiecare instrument prezentând figuri ritmice distincte, fragmentare ce contribuie la dinamica generală și la senzația de evoluție treptată spre climax.

Ex. 14 – *Zero Gravity*, m. 84-90

Finalul reprezintă revenirea la imponderabilitate: dinamica și densitatea scad treptat, liniștea inițială fiind restabilită. Lucrarea conține și o componentă dramaturgic-scenică, prin folosirea întinericului în care se distinge o singură lumină albe pentru dirijor. La

final, violoncelul este evidențiat printr-un spot violet, simbolizând încheierea călătoriei sonore de la întuneric spre lumină.

26

104

Fl.1

Fl.2

Cl.

M. tree

J. Bows

Sus. Cym.

Gong

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Db.

whistle tones, tongue

whistle tones, tongue

pp

f

pp

27

109

Fl.1

Fl.2

Cl.

M. tree

J. Bows

Sus. Cym.

Gong

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Db.

whistle tones, tongue

normale

ppp

ppp

pp

sul ponticello

ff, espr.

Ex. 15 – *Zero Gravity*, m. 104-114

Textura muzicală din *Zero Gravity* se remarcă printr-o serie de tehnici orchestrale inovatoare care contribuie la impresia de planare continuă. Dinamica subtilă (*ppp*, *pp*) crează senzația că sunetele apar din „dedesubt”, iar bolurile japoneze, fluierașele și efectele de *whistle tones* adaugă un timbru spectral. Pe lângă aceste elemente, compozitoarea aplică principiul de *repetiție cu variație*, conform teoriei informației a lui Abraham Moles. Motivul melodic reapare de mai multe ori, dar fiecare revenire aduce o nuanță nouă, detalii sonore diferite, evitând monotonia. Violoncelul utilizează tehnici speciale, precum *glissando* pe armonice, de asemenea, motive fragmentate, sugerând o densificare treptată a ambientului sonor. În momentul culminant, linia violoncelului devine clară și vibrantă, simbolizând renașterea sonoră, iar iluminarea sa la final adaugă o dimensiune vizual-metaforică.

Secțiunile de început și de final sunt dominate de fraze fluide și note lungi, ce creează starea de suspendare, în timp ce accentele ritmice pregnante din secțiunea centrală funcționează ca „ancore” muzicale, oferind momente de stabilitate temporară.

Tirill Mohn în *Cetățuia: The Moonlit Hill of the Mystics*

Mihaela Rusu

A șasea parte a simfoniei a avut ca sursă de inspirație un simbol pentru capitala Moldovei din timpurile medievale: Mănăstirea Cetățuia. Acest loc sacru, încărcat de legendă a fost ctitoria domnitorului Gheorghe Duca (1672). Mănăstirea a devenit un loc de refugiu pentru domnitorii Moldovei datorită zidurilor fortificate și plasării sale strategice pe una dintre cele mai impozante coline ale Iașului. Despre acest loc legendar, cu semnificație spirituală cronicarul Ion Neculce a consemnat fapte istorice nenumărate în Letopisețul Țării Moldovei.

Artista ce a imaginat universul sonor al Cetățuiei, este o compozitoare de origine norvegiană ce infuzează muzica sa cu elemente inspirate din natură, spiritualitate și lirismul romantic. Creația sa conține o multitudine de lucrări camerale și corale, dintre care se remarcă „Sacred Serenity” pentru cor mixt (2025), „In the Forest” și „Wanderings” (2024) dedicate formației *Trio Poetica* și „Nightscapes” pentru vioară solo (2022).

Tirill Mohn în *Cetățuia: The Moonlit Hill of the Mystics* oferă o înveșmântare sonoră acestui spațiu sacru. Compozitoarea a dezvoltat în lucrarea sa simboluri sonore mistice, inspirate din cântul bizantin și sonoritatea adâncă a clopotelor regăsite în intimitatea naturii. În acest periplu, a fost inspirată de diversitatea orașului Iași, de peisajele și muzeele sale și de expoziția reprezentativă pentru proiectul *Hills of Change*: „Galeria lui Felix Aftene a fost un punct culminant al descoperirilor, m-a inspirat și m-a ajutat în abordarea mea asupra compoziției, unde am integrat mai multe simboluri din pictura propriu-zisă. Toate aceste experiențe au fost importante atât pentru procesul de creație, cât și pentru rezultatul final”¹.

Pictura ce a inspirat această partitură prefigurează un spațiu nocturn dominat de prezența impozantă a lunii pline și de silueta dealului, unde o figură angelică cântă la flaut. *Îngerii* sunt o marcă stilistică a pictorului Felix Aftene: „Personajele sale sunt profund

¹ <https://asociatiaindustriicreative.com/the-hills-of-change/>

conectate cu muzica sau teatrul. Cântecul flautului, recurent în operele sale, propune o muzicalitate magică, transcendentală și rezumă, subtil, aspecte ale naturii”¹. Imaginea transmite calm, serenitate datorită personajului absorbit de incantația pe care o intonează dar și de mister datorită tonurilor reci care predomină.

Din această creație compozitoarea a extras șapte simboluri pe care le va asocia cu elemente sonore pe care le va integra în *Cetățuia: The Moonlit Hill of the Mystics*. Aceste explicații sunt oferite de Tirill Mohn în prefața partiturii și au stat la baza analizei semantice și structurale. Primul simbol, **Forma** face referire la profilul colinei și a fost asociat cu dramaturgia discursului muzical: „Forma piesei seamănă cu dealul însuși”².

Încă din incipitul lucrării regăsim cele mai reprezentative structuri expuse de către ansamblul orchestral. **Noaptea** este concretizată sonor prin intermediul unui motiv melodic cu profil descendent, în valori ample, intonat de viori în registrul acut ce induce o atmosferă calmă, tăcută. Motivul central, similar unei melograme este asociat cu numele **colinei Cetățuia**. Din această analogie rezultă o pentatonie hemitonică pe sunetul **la**, care are un profil unghiular, fiind alcătuit din salturi, ce poate fi asemănat cu formulele semnal intonate de buciim. „Această temă este introdusă de violă în peisajul nocturn la începutul piesei și funcționează ca nucleu tematic pe tot parcursul piesei”³.



Ex. 16 – Motivul *Colina Cetățuia*

¹ <https://sineva.ro/felix-aftene/>

² Tirill Mohn în prefața partiturii *Cetățuia: The Moonlit Hill of the Mystics*, manuscris

³ *Ibidem*

Vântul este un element cu rol simbolic care „[...] se aseamănă cu bătaile aripilor flautistului, ce abia se distinge sub cerul nopții luminat de lună”¹ fiind ilustrat prin cvarte paralele intonate de viorile secunde în flageolet.

Ex. 17 – *Cetățuia: The Moonlit Hill of the Mystics*, m. 6-14

Tema principală, care derivă din motivul **Cetățuia**, sugerează un fior mistic, nostalgie, dor, calm, echilibru și frumusețea naturii, după spusele autoarei. Ideea sonoră este intonată în duet de către viorile secundare și violă, fiind elementul ce amplifică dramaturgia discursului. Compozitoarea expune integral această temă în două momente cheie, în două ipostaze distincte, la începutul lucrării și în final.

Tema principală

În continuarea discursului (m. 31-37) vor apărea noi structuri reprezentative. Spiritualitatea ortodoxă și simbolul mănăstirii au fost sugerate printr-un motiv melodic în modul frigian intonat de flaut, care în viziunea autoarei, este cel mai apropiat de modalismul bizantin. Această structură va fi supusă imitației, fiind prezentă în multiple ipostaze sonore. Timbrul flautului are un rol important în discurs, fiind

¹ *Ibidem*

imaginea transcendentalului și a purității îngerului prefigurat în tablou. De asemenea, au fost ilustrate și clopotele mănăstirii prin formule de *pizzicato* la contrabas ce au la bază sunetele do#, la, fa#, mi.

Two hands flag, pizz: ad lib. like church bells.
Increase simplicity and rhythmic patterns.
Build down towards end.

Motivul mănăstirii *mp*

Motivul clopotelor

ritco

f

Ex. 18 – *Cetățuia: The Moonlit Hill of the Mystics*, m. 31-37

În parcurgerea partiturii am remarcat modul inspirat în care Tirill Mohn a ilustrat un spațiu necunoscut, prin mijloace sonore accesibile. Compozitoarea a surprins esența acestui loc reprezentativ pentru orașul Iași, prin caracterul confesiv, care oferă o desprindere de realitatea cotidiană, melodicitatea motivelor/temelor, dramaturgia sonoră ce evoluează gradual, revenind în final la motivele și teme expuse inițial. Astfel, artista norvegiană a creat o lucrare echilibrată, sugestivă, oferind o viziune proprie, originală asupra colinei Cetățuia.

Alexei Țurcan – Grefsen

Maria-Isabela Nica

Grefsen, semnată de Alexei Țurcan¹, este o lucrare care transcende simpla apartenență la genul muzicii de cameră, fiind, mai curând, o meditație sonoră asupra luminii, a liniștii ce îmbracă imaginea orașului Oslo, privit dintr-un unghi metaforic. Compozitorul a realizat lucrarea inspirat de dimensiunea vizual-poetică a cartierului cu același nume, surprins și în pictura Valeriei Duca. Lucrarea este împărțită în 17 secțiuni numerotate, fiecare tratată ca o miniatură autonomă, însă unite printr-un fir narativ muzical subtil. Secțiunile funcționează asemenea unor *tableaux vivants*, secvențe sau imagini sonore. Este concepută pentru un ansamblu de cameră format din flaut, vioară I, vioară II, violă, violoncel și contrabas, explorând o paletă sonoră echilibrată și diversificată.

Din punct de vedere al limbajului, compozitorul alternează cu naturalețe între armonii modale, accente tonale și disonanțe controlate. Textura este predominant omofonă, dar presărată cu imitații și ecouri subtile. Flautul are un rol privilegiat, nu doar melodic, ci timbral, sugerând lumina, aerul, mișcarea. Coardele, împreună, construiesc baza sonoră și oferă ascultătorului o impresie condensată.

Structura ritmică este densă, cu formule rapide și secvențe repetitive, apropiindu-se de estetica minimalismului prin insistența asupra unor modele ritmice simple, dar de efect. Materialul melodic, deseori condus de flaut și de vioara I, este fragmentar, bazat pe motive scurte, dezvoltate prin secvențări și repetiții. Armonia, departe de a fi funcțională în sens clasic, se situează într-o zonă modală, cu frecvențe suprapuneri de axe tonale ce creează senzația de libertate și expansiune. Textura oscilează între momente de unison, în care

¹ **Alexei Țurcan** (n. 1984) este un compozitor, muzician și producător de origine basarabeană, cunoscut pentru contribuțiile sale în industria muzicii de film. Timp de 15 ani, a fost membru al trupei *Travka*, experiență care i-a modelat cariera artistică. S-a implicat de asemenea în proiecte diverse, incluzând compoziții pentru teatru, film și a realizat numeroase aranjamente orchestrale. Unul dintre cele mai importante proiecte ale sale este realizarea coloanei sonore a documentarului *România Sălbatică*. Este co-autor al unei piese din filmul *Borat Subsequent Moviefilm*, nominalizat la Oscar, și este producător muzical și colaborator al cântăreței de muzică ușoară Mădălina Pavăl. Stilul său componistic îmbină în mod creativ elemente preluate din muzica tradițională românească, cu elemente și efecte moderne.

ansamblul acționează compact, și pasaje de polifonie liberă sau omofonie densă, conferind discursului un dinamism constant. Atmosfera generală a lucrării sugerează vitalitatea unei lumi în continuă mișcare, dar și momente de reflecție lirică inserate în fluxul narativ. *Grefsen* se distinge, astfel, ca o lucrare accesibilă, cu o construcție solidă, o varietate expresivă bogată și o scriitură instrumentală inventivă, demonstrând o excelentă înțelegere a resurselor camerale.

Descifrări și legături sunet-imagine

Grefsen debutează cu o secțiune marcată *animato*, unde textura este aerată, iar flautul se plasează deasupra fundalului ritmic oferit de coarde, evocând, poate, primele impresii ale compozitorului despre oraș – o vibrație subtilă, dar prezentă. Ostinatoele se insinuează discret, asemenea unor pași simetrici, pe zăpadă. Urmează secțiuni dominate de *pizzicato*, construind o pulsație aproape minimalistă. Violoncelul și contrabasul introduc pentru prima dată o temă gravă, caldă și statornică, care devine un simbol sonor al stabilității și al introspecției. Această temă pare să reprezinte exact acel moment despre care compozitorul descrie că l-a „ancorat”¹ după o perioadă de agitație creativă, aducând liniștea din fiord în centrul muzicii.

Ex. 19 – *Grefsen*, m. 54-58

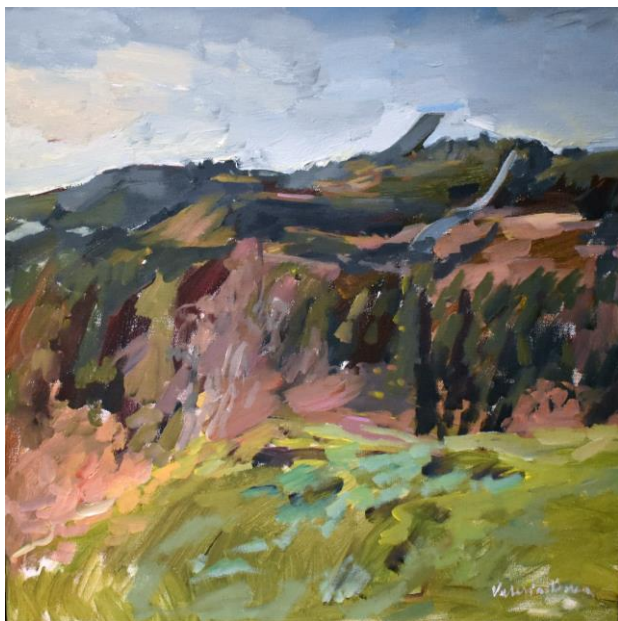
¹ „După o pauză de câteva zile, am reușit să «ancorez» compoziția într-o temă de violoncel și contrabas, care, în pofida atmosferei grăbite, a rămas neclintită până la final ca o îmbrățișare.” (Alexei Țurcan, fragment preluat din programul de sală prezentat la premiera lucrării, Iași, 20 februarie 2025.)

Pe parcurs ce discursul muzical înaintează, se remarcă alternanțe de *tempo* și caracter: de la fraze rapide și ritmuri accentuate la secvențe lirice, extinse, uneori marcate de *glissando*-uri care evocă senzația de ceață densă. Indicațiile de *tempo* precum *appassionato*, *alla marcia* sau *con bravura*, *stretto* sugerează o succesiune de stări, de cadre cinematice, conectând plimbările prin orașul Oslo, în care fiecare colț, fiecare rază de lumină, conturează o altă poveste.

Către final, muzica se densifică afectiv. Indicația *appassionato* marchează apogeul expresiv, încărcat de energie, dar nu de tumult, ci de o ardere internă, de un freamăt intens și concentrat. Ultimele secțiuni revin asupra temei grave de violoncel și contrabas. Tot ceea ce a fost fragmentar, se adună acum într-un final cald, rotund. Această revenire sugerează nu doar încheierea, ci și revenirea compozitorului acasă.

Ex. 20 – *Grefsen*, m. 204-208

Picturile care au inspirat lucrările celor 7 compozitori



1. Valeria Duca - *Holmenkollen*



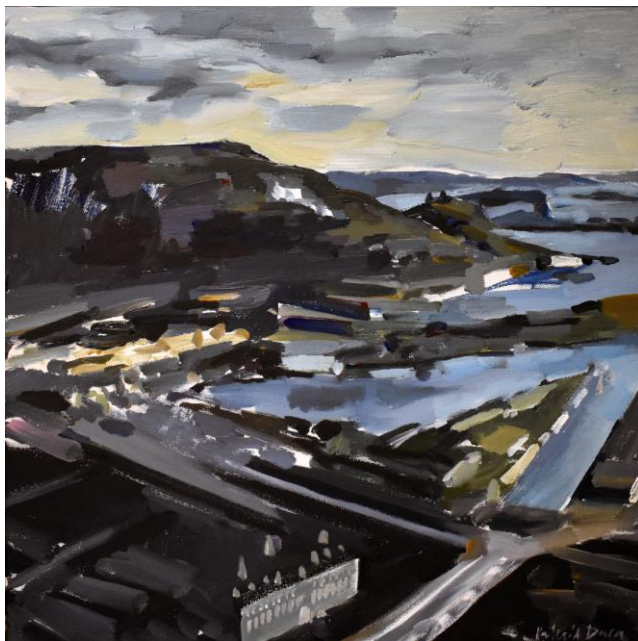
2. Felix Aftene - *Colina Repedea*



3. Valeria Duca – *Vettakollen*



4. Felix Aftene - *Colina Copou*



5. Valeria Duca - Ekebergåsen



6. Felix Aftene - Colina Cetățuia



7. Valeria Duca – *Grefsenkollen*

SUMMARY

Maria-Isabela Nica, Diana Beatrice Andron, Gabriela Vlahopol, Ligia Fărcășel, Mihaela Bălan, Oana Diana Zamfir, Mihaela Rusu

***The Hills of Change* chamber symphony**

The study explores and analyzes *The Hills of Change*, a transcultural chamber symphony that bridges Romanian and Norwegian artistic identities. Rooted in the tradition of Romanian compositional excellence and guided by a desire to ensure generational continuity, this project celebrates creative unity across borders. Through the collaboration of seven composers — three Norwegian (Kristin Bolstad, Martin Romberg, Tirill Mohn) and four Romanian (Alexandru Ștefan Murariu, Paul Pintilie, Sabina Ulubeanu, Alexei Țurcan) — and inspired by visual artworks by

Felix Aftene and Valeria Duca, the symphony emerges as a refined sound painting. The piece symbolizes a dialogue between cultures, capturing both contrast and harmony, warmth and distance. *The Hills of Change* represents a contemporary model of interdisciplinary and intercultural collaboration. This collective paper examines how the composers translated visual stimuli into music, offering a testimony to the enduring power of shared artistic expression.

RECENZII

Muzica simfonică românească

Carmen Stoianov

*...așteaptă să fie descoperită, explorată, cercetată
și, mai ales, cântată...*



Recenzia de față pornește de la o viziune esențială asupra patrimoniului muzical românesc, astfel că voi cita, încă o dată, titlul: *...așteaptă să fie descoperită, explorată, cercetată și, mai ales, cântată...* Aceste 10 cuvinte, atât de inspirate, motivante și adevărate nu-mi aparțin; ele reprezintă, în fapt, adevărata misiune centrală a demersului muzicologic pe care îl voi prezenta, pliat misiunii muzicologiei românești actuale și în perspectivă. Eu doar le subliniez importanța, motiv pentru care le-am decupat din textul „chapeau” *Despre RASM*, pe un link - „mamă”:

<https://rama.org.ro/despre-rasm/>. Așadar, înainte de a aborda volumul *Muzica simfonică românească între 1950-2020* (RASM), o scurtă incursiune istorică este necesară pentru a evidenția contextul. Până

când voi reveni la RASM, vă rog să-mi permiteți o divagație – privirea istorică o cere!

Cât adevăr conțin cele citate, câtă speranță și, în plus (doar pentru a parafraza!), câtă nevoie de cunoaștere – mai ales din partea generațiilor de tineri de astăzi și de mâine –, generații cărora suntem datori să le indicăm direcția clară în care să privească și unde să caute, dacă vor să-și afle rădăcinile! În ce privește generația mea – cei născuți chiar în anul sau în preajma anului 1950 – pot spune că avem privilegiul ca, pe o bună perioadă de timp să fi fost și să fim „contemporani” (și martori de năzuințe) cu ceea ce, pentru alții – cei mai tineri – ar reprezenta doar pagini de istorie – în parte istorie predată, învățată... dar, oare, și asimilată?!? În context românesc (indiferent de domeniul fundamental: domeniu, ramură artistică, segment de viață socială... iar specific, în muzică – gen / subgen), anii '50 marchează un punct de reper al „noilor zări / începuturi”... în speță, restrângând diafragma obiectivului – ale muzicii noastre. S-a demonstrat deja beneficiitatea conjugării, pe date de proiect, a forțelor de cercetare ale prestigioasei instituții universitare bucureștene la care ne raportăm noi, muzicienii (nu doar cei formați sau activând aici): UNMB cu CNFIS.

La începutul acestor rânduri am citat din RASM și voi explica imediat ce ascunde acronimul. Dar, ca să fie clar, important este nu atât acest acronim în sine, cât șiragul altora asemenea lui în a cărui logică se înscrie căci, așa cum știți deja, nu este primul; are parte de o „preludiere” dublă: RAMA (2021), RAC (2022) și o continuare: deocamdată RAICM, totul subsumat generoasei idei cuprinse în aceste acronime spectaculos semnificative prin rezultatul deja vizibil: proiectul-inițiativă universitară. Începută în 2021 cu RAMA, seria de proiecte („zarea Preludiului”) a continuat cu RAC (2022) și, cel mai recent, cu RASM (2023); această nouă deschidere de cortină conține semnături sonore de majoră importanță, totul concretizat în remarcabile studii de muzicologie și nu numai... De fapt, exact acest orizont lăsat deschis, în așteptare, reprezintă fibra proiectului, o fibră de esență evaluatorie, depășind oglindirea muzicologic-componistică, implicând editarea unor lucrări-etalon care nu fuseseră oferite încă spre cercetare-evaluare celor interesați dar și a studiilor ce definesc esența creativ-creatoare a personalităților incluse în acel arc temporal-estetic ce cuprinde „generația de aur”. Și, așa, în plan editorial s-a ajuns la acel

prim volum, recenzat deja în paginile revistei Muzica: *Generația de aur a avangardei muzicale românești*. E adevărat – este istorie dar să nu neglijăm că, poate, și această istorie își are „istoria” ei, identificată de mine ca posibilă în volumul Valentinei Sandu-Dediu, *Muzica românească între 1950-2000* (Editura Muzicală, 2002), lucrare ce investighează – este adevărat, din perspectivă subiectivă, evoluția creației noastre în a doua jumătate a secolului al XX; cu toate acestea, rămâne punctul de vedere avizat și argumentat al unui muzicolog profund cunoscător / trăitor în mare parte al perioadei cercetate. Desigur, rădăcinile sunt multiple și le putem identifica într-o pluralitate de planuri ce trădează tot atâtea perspective, în studii sau volume din care răzbat valoroase contribuții privind direcțiile componisticii noastre în a doua jumătate a secolului trecut – vezi *Noi istorii ale muzicilor românești*, volumele coordonate de Valentina Sandu-Dediu și Nicoae Gheorghiță. Revenind la *Generație*, volumul nu doar îmi apare, ci chiar este și un prim pas, lui adăugându-i-se, un an mai târziu, printr-o altă deschidere, proiectul derulat de același binom UNMB și CNFIS prin același *Fond de Dezvoltare Instituțională*. De aici au rezultat nu doar un volum cu studii muzicologice de substanță cât, mai ales, un valoros instrument de lucru: *Arhiva Română a Concertelor pentru solist / soliști și orchestră* (RAC), lucrare și ea recenzată în paginile aceleiași reviste; astfel, printr-o primă listă dublă (creatori-creații) s-a început defrișarea domeniului. În primă instanță, mobilul avut în vedere a însemnat catalogarea unui corp important de lucrări autohtone de gen pe șapte decenii. Au rezultat peste 700 lucrări, semnate de peste 200 nume. Statisticile arată o medie: 10 lucrări pe an sau 3,3 lucrări de compozitor – cifre care, desigur, nu reflectă complexitatea și inegalitatea distribuției creației (prin opțiune personală!), dar care subliniază bogăția repertoriului. Evident, statistica de mai sus nu se confirmă și ce bine că este așa!... Dar lista publicată, dincolo de semnalul dat privind bogăția datelor vehiculate - creatori dedicați genului, lucrări, fină departajare genuistică, cronologie și minutaj, lansează și o invitație la inevitabila completare a acestora prin noile date care – la acest imens volum de muncă / informație – nu puteau să nu „scape” chiar și celor mai versate priviri cercetătoare. Departate de a fi un reproș, aceasta este o posibilitate benefică de întregire a fondului, deci – să profităm de ea, cu atât mai mult cu cât aceeași practică – valabilă în cazul tuturor proiectelor de

atari ample dimensiuni nu neapărat prin număr de pagini, cât prin conținutul informațional – se cere exersată – iată! – și în cazul volumului pe care ne-am propus să îl recenzăm în rândurile de față. Repet: este vorba despre *Muzica simfonică românească între 1950-2020* (RASM), rezultat al unui proiect al cărui acronim se descifrează ca *Arhiva Română a Muzicii Simfonice* pe aceeași amplă perioadă pe care s-a derulat și proiectul precedent. Și de această dată, a pornit în 2023 ca proiect în sine al UNMB, susținut de CNFIS prin Fondul de Dezvoltare Instituțională.

O primă constatare este că, spre deosebire de proiectul initial (RAMA), care a vizat o privire de ansamblu asupra vârfurilor componisticii noastre ca teoretizări aplicate într-o perioadă de inflorescență culturală - cea de-a doua jumătate a secolului trecut, o dată cu intrarea pe teritoriile de gen – fie acestea concertante, fie simfonice (și, probabil prin extensie – vocal-simfonice în unele cazuri!) – perioada de cercetare a fost extinsă la 70 de ani: o viață de om! A fost benefică expandarea temporală, în acest fel justificându-se, mai ales, integrarea în timp a respectivelor proiecte și, ceea ce devine cu atât mai important, dialogul, favorizat de deschiderea culturală: nu doar accesul la partituri publicate în centrul și vestul european ori peste ocean, ci și cunoașterea nemijlocită a vieții de concert și a laboratoarelor de lucru componistic (participarea directă a compozitorilor noștri la cursurile de vară de la Darmstadt – spre exemplu și, ca prime consecințe, remodelarea afișelor repertoriale, implementarea contribuțiilor autohtone, recitirea / reevaluarea programelor analitice în Conservatoarele, Academii sau Universitățile de Muzică românești). Ceea ce diferențiază aceste trei proiecte de alte apariții ale aceleiași edituri o constituie aspectul lor unitar grafic: coperta cu sugestiv-expresiva imagine-„invitație” (*Partituri*) semnată Vladimir Șetran și, implicit, tehnoredactarea designului copertei: Mirel Mihălăchescu. Tehnoredactarea partiturilor a fost realizată de Paula Aslam.

Volumul *Muzica Simfonică Românească între 1950-2020*, ediție îngrijită de Florinela Popa, a apărut la fel cu „suratele” sale la Editura UNMB și, tot la fel ca ele, a fost introdus prin dezbateri la care au participat muzicieni de marcă, implicați în fenomenul muzicii de astăzi, în același timp, recunoscuți maeștri și discipolii acestora, studenți ori proaspăt alumni; nu lipsesc nici parteneriatele cu alte instituții de profil

– parte dintre acestea de același rang universitar: din Cluj-Napoca și Iași
– parte fiind reprezentate de *Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România* sau Editura Muzicală. Dincolo de inevitabila și necesara acțiune de creare a unei infrastructuri, proiectul / proiectele valorifică pe multiple căi patrimoniul simfonic autohton, ceea ce implică nu doar propunerile privind interpretarea, înregistrarea, digitalizarea partiturilor cât, mai ales publicarea lor – de aici derivând aspectele conexe vizând cunoașterea: cercetarea și programarea în viața de concert, în primul rând la nivelul orchestrelor de la noi din țară.

Sub competența baghetă a Florinei Popa, același manager de proiect care a supervizat și proiectul anterior (RAC), facem cunoștință cu nouă studii valoroase – în fapt tot atâtea demersuri înscrise pe diverse culoare: analitic-multifațetat-structural, sinteză, prezentare succintă, modele, viziuni integratoare, corespondențe transgresând ideologii... M-a captat modul în care au fost luminate unele aspecte pe care – în parte le cunoșteam, în parte le intuiam dar ale căror fațete cu forță de generare a unor „familii” de lucrări nu le-am bănuir la dreapta lor dimensiune prin cumulara datelor. Parcurgerea și studierea textelor realizate în deplina cunoștință a subiectelor abordate m-a determinat să le reiau citirea și astfel, lecția „recitirii” s-a săvârșit conferindu-mi acea perspectivă de care eram conștientă că am nevoie. Am descoperit astfel un studiu-cadru, 5 studii axate pe coloana de bazalt a simfoniei și câte unul dedicat uverturii, suitei, variațiunilor.

Un prim contact, un prim studiu este semnat de **Dan Dedi**: *Tipologii ale simfoniilor românești după 1950* (bibliografie – 16 autori / 17 titluri, note – 48, dintre care primele 13 sunt citări în limba engleză; 4 diagrame: Olah, Vieru, Niculescu, Bentoiu). Autorul – la rândul său compozitor, semnatar (conform listei din *Anexe*) a aproape 30 de lucrări de gen, demonstrează profunđa cunoaștere a acestuia, privit ca un veritabil complex arhitectonic. Gândirea sistemică, de sinteză este atotprezentă dar mult mai interesantă îmi apare cea a unui organism care se construiește dezvoltându-se în raport de timp, spațiul istorico-social, comandă / propria voință, acceptând statusul / schimbarea, negând unele continuități de gând, având propuneri și corecții cu sau fără interes pe ideea de a face „școală”; asistăm la dezinvoltă metamorfozare ce eliberează energii, deschide orizonturi care se

înstăpânesc teritorial. Se pornește de la aprecieri privind rădăcinile simfonismului european, se trece la nevoia de schimbare în același areal și se cantonează în spațiul autohton cu cele 6 tipologii care îmi apar ca tot atâtea „antene”. A le discerne a presupus o laborioasă muncă. Sfătuiesc tinerii studioși ca, și în cazul în care ar fi seduși de metaforele puse în discuție, să adere la statura de profesionist: cea prin care li se cere ca, înainte de a-și exprima deplinul acord cu autorul, să se asigure că au făcut totul pentru a se ridica la / cât mai aproape de înălțimea ștachetei pe care cultura lui Dan Dediu o impune. În blocul celor peste 1000 de partituri care concentrează și împărtășesc continuități ale trecutului, noi experiențe, concluzii, sugestii, dialoguri cu sine și cu lumea, întrebări lansate retoric, deciptări magistrale de gând, Dan Dediu impune nevoia de identificare prin opțiuni pentru scenarii de dramaturgie sonoră și o face pe traseul celor 6 tipologii respirând organic și având rol de „motor” de căutare. Evident, este imposibil de imaginat o concentrare de date în care să se poată discerne tipare procustiene; autorul, cu rafinata finețe dată de instrumentul pe care îl mănăuiește la nivel de excelență – cel al cunoașterii implicite, al parcurgerii marelui drum dar și a căilor ce i se subsumează – știe să ne prezinte în același timp și motivațiile întregului și irizările razante ale luminilor sale. Așa cum spuneam, privirea sintetică de tip sistemic este omniprezentă în captivantul studiu pe care îl avem în față și asta direcționează cu precizie chiar și cele mai puțin avizate priviri. Adresarea către egali și către discipoli are darul de a da naștere trenei de întrebări ceea ce, din perspectiva mea, devine etalon în orice privință; să o recunoaștem: a stârni interesul, întrebarea, dubiul, acel „dar, oare...” este gândul secret al oricărui autor care dorește un cât mai larg ecou al diligențelor sale de luminare. Ne reîntâlnim, în studiul său, cu idei de sistem componistic (Berger, Vieru, Niculescu) sau ciclu simfonic (Berger, Bentoiu), cu un aspect meditativ (Vieru, Bentoiu, Nemescu)... Pasaje extinse și diagrame tipologice sunt dedicate staturii impresionante a „greilor” din „generația de aur” în postura de simfoniști: Pascal Bentoiu (*Simfoniile* I-VIII), Anatol Vieru (*Simfoniile* I-VII), Ștefan Niculescu (*Simfoniile* I-V), Tiberiu Olah (*Simfoniile* I-IV); în același orizont este integrată și privirea asupra mai tinerilor dar, deja, emblematicilor simfoniști Octavian Nemescu (ciclul celor 8 *Simfonii*), Adrian Iorgulescu (*Simfoniile* III-IV), Doina Rotaru (*Simfonia* III), Dan Dediu (*Simfonia* III),

Nicolae Brânduș (*Simfonia II*). Este un studiu-cadru; are profil de studiu fundamental prin rigoare și abordare sistemică, deschizând orizontul întregului volum.

Trecând de la abordarea tipologică a simfoniei la un alt orizont ce se lasă deschis în creația românească, **Gabriela Bejan** ne introduce în lumea uverturii; este pasionată de studiul de caz pe unul din genurile ce au reținut atenția compozitorilor (57 lucrări) și o face argumentând din perspectiva a trei creatori a căror contribuție la gen nu constă în numărul de lucrări semnate, ci în nota personală, în noutate: *Aspecte ale uverturii de concert după 1950 în spațiul românesc. Trei studii de caz: Pascal Bentoiu, Aurel Stroe, Dan Dediuc* (bibliografie – 15 autori / 20 titluri, exemple muzicale – 5, note – 33; 1 schemă, 1 tabel). Am apreciat „deschiderea” incitantă a aventurii pe care o propune, apropierea de modele cunoscute și de traseele, de călătoria acestora, de modul în care ele au fost făcute cunoscute diverselor generații și diverselor categorii de public. Abia pasul secund a însemnat explicarea termenului și istoria sa dar aceste aspecte nu au reprezentat în opinia autoarei decât necesara trambulină spre o altă întrebare către care a fost tentată să răspundă. Practic, corpul studiului său traversează exigențele perioadei comuniste (a doua jumătate a secolului trecut), cea a conflictului surd între trasee vechi, experimente, „muzici de circumstanță” / festive, a căror viață era asigurată pe afișul de concert în primul rând grație programatismului enunțat, în perfect acord cu exigențele politicului. Ceea ce a atras-o în mod deosebit a fost modernismul, fie cu influențe de jazz potolit (Pascal Bentoiu, 1948, *Uvertura de concert* op. 2 – cu reorchestrare la un deceniu distanță), fie activ radical (Aurel Stroe, 1961, *Uvertura burlescă*, declarată ca fiind scrisă „în colaborare” cu un prieten), fie marcat de polistilism (Dan Dediuc, 2007, *Uvertura pe teme săsești*, 9 tablouri fără program declarat). Nota dominantă este cea de studiu aplicat (inclusiv pe manuscrise purtătoare de notații), urmărind esențe în conținut și limbaj, tipare formale, și – ceea ce mi-a atras atenția în mod special – o notă proaspătă în discurs, eliberarea de convenții, curaj în expunerea Eu-lui.

În completarea perspectivei analitice, **Vlad Ghinea** abordează cazuistica unui alt gen: *Suita simfonică în creația românească postbelică*

(bibliografie – 6 autori / 9 titluri, anexe / exemple muzicale – 17, note – 13). Din cele 130 de lucrări compuse în intervalul enunțat (cu „vârf” de sarcină în anii ‘60) , a decis să nu ia în analiză decât cele care i-au iscat întrebări: două – pe zona miezului de veac XX și una – în deceniul 8 al aceluiași secol; le unește valoarea incontestabilă și „priza” la public. Anexele se constituie, la rândul lor, într-un valoros material pus la îndemâna publicului cititor / studios, ele concentrându-se pe cele trei lucrări alese de autor: Suita din baletul *Când strugurii de coc*, op. 35 de Mihail Jora (Premiul de Stat, 1954), *Suita ardelenească* op. 6 de Pascal Bentoiu și Suita *Mihai Viteazul* de Tiberiu Olah. Practic, exemplele alese provin din zări diferite: balet, suită de concert, muzică de film... Ce ne spune prin ele Vlad Ghinea? Că alegerea temei și documentarea (inclusiv pe copie de manuscris) sunt cheia intrării în analiză. Iar analiza își are și ea, rigurile ei: context istoric, parcurgerea sinuosului drum de la influențe europene la metamorfoze structurale profunde, aspecte național-regionale sau etnice aflate pe zona dansului, tentând cadre coregrafice ori devenind „personaj” perfect definit în lumea artei cinematografice pentru ca, în cele din urmă, creatorii să opteze pentru ipostaza suitei simfonice „destinate sălii de concert”. Aspectele esteticosocio-istorice sunt puse în pagină cu grijă pentru acuratețe și, în acest fel, viața partiturii lui Jora – spre exemplu, se împletește cu cea a creatorului ei. Dar și în acest caz, dincolo de perdeaua de clișee, modernismul răzbate, voința și încăpățânarea compozitorului se simt iar autorul se asociază exegetei Florinela Popa, citându-i aprecierile. Pentru celelalte două partituri sunt puse în discuție matca regional-folclorică ori cea de suport al unei alte arte (cinetice) – după caz – fiind argumentate soluțiile și inventivitatea compozitorilor, conform registrelor de *screenplay* presupus ori declarat.

Olguța Lupu „atacă” frontal aspectele complexe ce se lasă descifrate într-unul din opusurile reprezentative pentru tehnica variațională, opus ce corespunde și unei perioade de maturitate a genului, raportat și la componistica românească și la portofoliul unuia dintre compozitorii reprezentativi ai perioadei vizate: *Virtuozitate componistică și forță a expresiei în Variațiunile simfonice de Ludovic Feldman* (bibliografie – 16 autori / 19 titluri, anexe / exemple muzicale – 25, note – 59, dintre care 5 citări în limba engleză, 1 în franceză; 8

figuri-model, 3 tabele). Firește, am avut o întrebare legată de motivația autoarei în alegerea făcută iar răspunsul nu a întârziat să apară: Ludovic Feldman reprezintă, cu adevărat, un „caz” aparte în peisajul creației noastre din a doua jumătate a secolului XX, parcursul său componistic fiind dovada rezistenței, a complexului profesionalism și a talentului. Este vorba despre o lucrare ce a primit „Premiul Uniunii Compozitorilor pe anii 1967-68 pentru creații simfonice mari”, premiu „acordat în 1969” – conform cu uzanța. Așa cum o enunță titlul, analiza este laborioasă și exhaustivă, nelimitându-se la aspecte de ordin tehnic, ci traversând către platforma emoționalului. Recursul la istorie înseamnă un scurt remember european-american, dublat de cel autohton de gen, menit să introducă, înaintea subcapitolelor „de substanță analitică”, o necesară privire de ordin biografic (anii prigoanei, salvarea prin creație / vocația de supraviețuitor) și stilistic a personalității componistice a lui Ludovic Feldman. Compozitorul s-a legitimat nu doar ca „discipol strălucit al lui Mihail Jora sau adept al dodecafonismului cu serialism liber aplicat, ci în calitate de surprinzătoare conștiință artistică, etalând în această lucrare „întregul arsenal tehnic și estetic al compozitorului” – după cum aprecia Dan Dediu, „fin cunoscător al creației lui Feldman”. Aderând la exigența valorică, Olguța Lupu decriptează esențe pornind de la construcția și corelațiile seriei, structura arhitectonică (prezentată în „oglină” cu lucrări-reper din creația schönbergiană sau weberniană), rafinatul și complexul travaliu variațional feldmanian în interiorul celor 20 de variațiuni. Sprijinindu-se în studiile dedicate de Walter Mihai Klepper și Dan Dediu personalității lui Ludovic Feldman, ne direcționează și conduce procesul înțelegerii partiturii: „Stările afective, extrem de diverse, sunt clar individualizate prin scriitura imaginativă, ce pendulează între static și dinamic, între dens și rarefiat, precum și prin sintaxe variate...”. Concluzia, fără drept de apel, vizează modelul „muzicianului complet, interpret și compozitor redutabil deopotrivă, împletind tradiția cu modernitatea”.

Irinel Anghel, discipolă și cunoscătoare în amănuntul amănuntului semnificativ al creației maestrului ei de compoziție, ne propune o temă multifacetată și sintetică totodată: *Multi-, Post-, Tri-, Non-, Pre-, Trans-Simfoniile lui Octavian Nemescu, în căutarea Paradisului Pierdut* (bibliografie – 4 autori / 10 titluri, anexe / exemple

muzicale – 13, note – 21; 6 figuri-model). Prin studiul ei reintrăm în teritoriul simfonic propriu-zis, cele șase direcții deschise de Octavian Nemescu fiind cunoscute, dat fiind că în „intrada” lui Dan Dediu am luat deja contact cu tipul de organizare arhetipală propus de acest compozitor nonconformist, a cărui originalitate l-a determinat, dincolo de declarata sa înscriere în avangardă, să rămână atașat căii de recuperare a arhetipurilor muzicale; pe undeva, a găzduit un război lăuntric iar pe de altă parte s-a dovedit un înnoitor pe calea receptării și acceptării artei în care a împăcat contrarii, trezind amintiri adormite ale Eu-lui lăuntric. Într-o perioadă în care compunerea ciclurilor simfonice intra în cumpănă, el a propus o altă viziune, chiar dacă nu a urmat-o cronologic în pașii viziunii sale. A mers la înțelesul original al termenului și a căutat armonia lăuntrică, „pacea” consonanței. A fost o utopie?! Și dacă ar fi fost să fie așa, oare ce compozitor a reușit să se sustragă vrajei ei?! Căutând în arhiva păstrată de soția compozitorului, doamna Erica Nemescu, Irinel Anghel a reușit să afle acea schemă (în manuscris) din care se înțelege cum mintea lui Octavian Nemescu a înțeles din start, să proiecteze ciclul a opt lucrări simfonice din care a realizat doar cinci: sunt etape, considerate de autoare, ale unei „călătorii inițiatice în căutarea Paradisului Pierdut”.

Variantele imaginare impregnate de acea meditație *sine qua non*, se multiplică iar timpul prevăzut derulării acestora crește exponențial, nu doar pe fracțiuni de timp: „1 minut, 2 ore, 3 zile, 4 săptămâni... până la șapte decenii”; o viață de om! Ciclul simfonic astfel imaginat de creator i-a oferit lui Irinel Anghel imaginea unui puzzle prin care și-a început căutarea, ignorând modele clasice și poziționându-se în acel punct ce presupune cuprinderea totală a suprapunerii planurilor sonore, pentru a sesiza ceea ce părea a se pierde din vedere: armonia „sunării dimpreună” a universurilor sonore. O face din punctul necesar al exercițiului imaginar dinainte de cântarea *MultiSimfoniei I*, pe cele 4 straturi evolutive ale ei, pornind din postura ascultătorului obișnuit să-și exerseze doar reflexul respirator. A prinde în inspir muzica, sunetul, înseamnă a intra în ritmul și ordinea naturii, a universului iar Octavian Nemescu ne cere să o facem, așa cum ne-a lăsat-o, testamentar, în variante spectaculare, de concert (*PostSimfonia a II-a*) sau a imaginat-o transcultural (*TriSimfonia*) pe „zile” de trison, pe cadențe (*NonSimfonia a V-a*, a *Sfârșiturilor* – în fapt prima sa intrare – la modul concret,

cronologic – pe teritoriul simfonic!)... Compozitorul dă sensul unui Purgatoriu sonor, pregătind o altă naștere (*PreSimfonia a VI-a, a Începuturilor*) ce urmează să deschidă marea poartă a oricărei germinări, în care modelului de întrebare i se pot da multitudini de răspunsuri... Octavian Nemescu își alege ascultătorul: nu unul pasiv, indiferent, ci trăitor; osmoza unu-multiplu în care ascultătorul este „unu” iar sfera a tot ce îl înconjoară este „multiplu, integrator” trebuie și poate să funcționeze...

Valentina Sandu-Dediu caută „adevărul” în creația noastră muzicală: adevărul creatorului, al studiilor ce îi analizează demersul, al ascultătorului (ne)avizat. Ca atare, a explorat decenii de creație, propunând chiar, într-un amplu studiu anterior publicat, orientarea schematică printre meandrele unui naționalism care (nu întotdeauna) s-a dovedit a fi unul de fațadă. Dezbaterea culturală îi este prietenă; ca atare, plonjează în vâltoarea dezbaterilor pentru a discerne acel adevăr pe care îl caută și scrie un studiu ce pare a pleca din zona antropologică, traversând istoria și stabilizându-se în dubla decadă '60-'80 prin *Incinte sacre, zei și eroi în muzica românească a anilor 1960-1980. Studiu de caz: Opus dacicum de Ștefan Niculescu* (bibliografie – 14 autori / 15 titluri, note – 27). Pornește de la recunoscutul balans scriere - rescriere sau adevăr - dreptate privind reinterpretările aceluiași partituri în contextul reevaluării perioadei traversate de regim totalitar; ca atare, punctările de ordin sever istoric sunt binevenite mai ales pentru generația care nu a cunoscut sau trăit acea perioadă, în care muzicologia noastră a uzat în mod obsedant și obositor de clișee, protocronismul fiind – fără îndoială – unul dintre cele exponențiale. Componistica și muzicologia au răspuns comenzii social-politice în diverse grade. Nuanțările autoarei sunt binevenite, de la concepția și realizarea opusurilor muzicale la vagul unor afirmații, probabilități sau ipoteze ce căutau acordajul cu ideile la modă ale epocii. Ceea ce Valentina Sandu-Dediu caută este atitudinea și o găsește în câteva lucrări pe care le și pune pe tapet. Studiul de caz pe caz ni-l oferă este cel enunțat în titlu: *Simfonia nr. 2, Opus dacicum de Ștefan Niculescu*, lucrare datată 1980, clasificată, alături de *Zamolxe* de Liviu Glodeanu drept exemplare pentru „modernismul radical.” Dar pot afirma cu mâna pe inimă că abia ceea ce urmează în studiul muzicologului m-a captat total prin noutatea tipului

de analiză și prospețimea (pentru unii, chiar ineditul!) unghiului de abordare: savant elaborata punte peste secole sesizează similitudini evidente (prin translare) între gândirea unor creatori de geniu – în cazul de față Guillaume Dufay (exersând virtuozi la nivel mental procedee renaștentiste, respectiv transpunerea în sonor a unor proporții arhitectonice) și Ștefan Niculescu (reinterpretare pe coordonate „geografice, temporale și religioase” a marelui sanctuar din incinta sacră a Sarmizegetusei, prin „configurația lui de ansamblu” și „structura unuia din cercuri”). Fără a răspunde tentației unor ipotetice întrebări, cercetătoarea își păstrează rigoarea, investighează sursele și, axându-și interesul pe studiul citat al lui Liviu Dăncănu, concluzionează că similitudinile numerice enunțate de Ștefan Niculescu în prefața partiturii nu reprezintă un scop în sine. Concepția muzicală de ansamblu dar și cea în detaliu se relevă drept continuare a unui proiect început de compozitor cu decenii în urmă, modurile utilizate răspunzând nevoii gândite și realizate prin combinații pe diverse procedee matematice. Desigur, simbolistica își cere „partea leului” și ea poate fi asociată demersului creator. Ceea ce rămâne exemplar la modul auditiv, susținând similitudinile, la distanță de 5 secole, în gândirea a doi creatori exponențiali rămân „complexitatea și rafinamentul de gândire, de construcție muzicală”. Analiza pe *Opus dacicum* este profundă și complexă iar unghiul abordării este prospăt, inedit și în perfectă consonanță cu o privire cutezătoare, sfidând convențiile.

Diana Rotaru este prezentă în volum cu studiul *Transa algoritmică și sîta memoriei: Simfonia a V-a de Anatol Vieru* (bibliografie – 8 autori / 9 titluri, anexe / exemple muzicale – 8, note – 37, cu un recurs la originalul în limba franceză; 2 tabele, 10 figuri-model). Este singurul text din volum care beneficiază de un *motto*, semnat Ștefan Niculescu și extras din volumul *Reflecții despre muzică* (II). Explicația este simplă: respectivele fraze sintetizează la modul cel mai ușor de înțeles maniera de a gândi a lui Anatol Vieru iar obiectul studiului Dianei Rotaru este exact maniera de a gândi muzica, așa cum transpare dintr-una din *Simfoniile* emblematice ale compozitorului mai sus menționat. De ce a fost aleasă spre cercetare? Probabil pentru că vizează exact modelul viziunii armonice în aplicarea procedeelelor matematice, model al purității avangardei noastre muzicale ținând, la modul frust, de

arhetipul sonor: simplitate pe toate planurile, refuzul oricărei intenții de drapare în inutile sofisticări, asemenea paralelismului între arte - muzică-sculptură (chiar cu aspect efemer); în plus se adaugă sugestia versului eminescian cules, pentru cele patru mișcări ale ciclului simfonic din poezii diferite, ceea ce implică exersare atitudinală din partea compozitorului: rejectarea ilustrării superficiale „a sensului propriu-zis al cuvintelor și metaforelor, deși percepem transformarea unora dintre ele în planul sonor”; aici, măiestria autoarei ne conduce iar cei care cunoaștem *Simfonia* îi dăm dreptate, căci (fără un programatism de tip tradițional) am avut același sentiment, ori de câte ori am ascultat respectivele pasaje! Diana Rotaru nu se rezumă la a privi muzica lui Anatol Vieru ca extensie a emoțiilor poeticii eminesciene; ea caută adevărul formei dincolo de detașări atemporale și o face prin intermediul cunoscutei tehnici exersate de compozitor ca acel continuum venind de peste timp, clădind macro-forme între ghizduri de mantră eminesciană care implică și cunoașterea altor lucrări, nu doar din galeria celor semnate Anatol Vieru, ci acroșând complexe de gândire și creație europeană ale secolului XX. Fiecare din cele patru părți ale simfoniei își are un profil pentru care Diana Rotaru va afla fine demarcații ce țin de conceptualizare severă dar și de expresie fulgurant liberă, sonorul și nonsonorul concurând în crearea reperelor tematice, a texturilor, construind și erodând, secvent sau în același timp, ciclurile și aceași „sită a memoriei”. O altă posibilă concurență? Cea între partitură și realitatea sonoră a viziunii dirijorale și a interpreților (CD), autoarea calificând *Simfonia V* de Anatol Vieru ca fiind ceea ce și este: „lucrare de referință în corpusul creației lui Anatol Vieru, dar și în context european”, o *Simfonie* care trebuie ascultată pentru că însăși audiția are capacitatea de a ni se insinua în fibra memoriei pe trasee cuceritor de necunoscute. Concluzia? Este o „muzică-experiență care nu are vârstă”!

Cătălin Crețu prezintă *Structuri integral cromatice în Simfonia nr. XIV de Wilhelm Georg Berger* (bibliografie – 10 autori / 11 titluri, anexe / exemple muzicale – 7, note – 4; 15 figuri-model). Concizia definește această salutară intervenție investigatoare, concepută de autor în două articulații, inegale ca dimensiuni: *Pretext* – corespondent rememorării în detalii conceptuale a tiparului modal bergerian și *Analiză* – aceasta din

urmă involt expusă sondând, sub aspectul structurilor integral cormatice, opusul simfonic enunțat în titlul studiului.

Era nevoie de un *Pretext*? Fără niciun dubiu. Modelele modale bergeriene sunt încă mult prea puțin cunoscute, deși compozitorul și teoreticianul care le-a pus în pagină a făcut totul pentru a-și face cunoscută, la nivel de principiu și chiar de exercițiu, nu doar translatarea expresiei matematice generatoare în lumea sunetelor (șiragul de studii din revista *Muzica* reunite apoi în volum încă din deceniile 7-8 ale secolului trecut), ci și aplicabilitatea, viabilitatea acestui principiu. Așa rezultă din opusurile sale, dar și din cele ce îi semnalează, îi confirmă și îi continuă astăzi magnitudinea prezenței, opusuri muzicale sau teoretice semnate cu consecvență de câteva decenii dar și în stil propriu, de compozitorii Christian Wilhelm Berger și Petru Stoianov; ca „dezvoltare” pe axa temporal-spațială, semnalez aici sistemul pornit din aceeași bază, exersat de Petru Stoianov, ulterior explicat sub forma „sunetului de frecvențe și durate determinate” (în baza *sectio aurea*, inspirat de modalismul bergerian) – sistem salutat în cadrul amplelor discuții purtate, deopotrivă la București și Cumpătu-Sinaia, cu maestrul W. G. Berger (*Noduri și Semne. Posibile structuri pe scara unui model modal* – Editura Muzicală, 2003 – la care adaug: *Noduri și Semne* – Muzică de concert pentru ansamblu instrumental, ciclul *Proporții 1, 2, 3, 5, 8...*). Revenind la tema studiului, între cele 24 de opusuri simfonice ale lui Wilhelm G. Berger (5 cicluri astfel definite de compozitor, având secționare inegală) cea purtând nr. XIV este, fără îndoială, una din lucrările simfonice reprezentative în acest sens. Deși o serie de muzicologi și compozitori a mai abordat de-a lungul timpului unele aspecte ale creației simfonice bergeriene, tematica acestui studiu – integralul cromatic ca structură – a mai intrat în vizorul cercetării prin studiul aplicat al Ceciliei Benedicta Pavel, lucrare pe care am avut ocazia să o recenziez cu altă ocazie.

Analiza în sine face dovada cunoașterii aprofundate de către Cătălin Crețu a temei pe care o propune și care – să o recunoaștem –, nu este cea mai abordabilă, în sensul că etalarea modului în care Wilhelm G. Berger și-a gândit structurile cromatice nu pare a fi la îndemâna cercetătorilor de astăzi. Cu toate acestea, severitatea compozitorului dublat de teoretician și – cel puțin în cazul de față –, triplat de admiratorul fără rezerve al spiritului bachian, reușește să impună

tehnica respectivelor coraluri în tipare perfect proporționate. Motivul celebrisim B.A.C.H. devine bază de construcție a unui modal integrat cromatic surprinzător de variat ca tipologie a expunerii iar tehnicile de integrare formală (passacaglia, deschidere de evantai, structuri retrogradabile, coral dodecafonic, intervenții solistice, contrapunct dominant etc.) parcurg un traseu ce surprinde diversitatea ambiențelor de tip „matcă”. Expunerea este clară, precizia fiind elementul-cheie; evidențiez finalul studiului, cu apel la documentul muzicologic: fișa de creație întocmită de compozitor.

Cu vocație recuperatoare privind avangarda muzicii noastre de astăzi (vezi emblematicul *Ison II* de Ștefan Niculescu), **George-Ioan Păiș** își propune o nouă incursiune în creația niculesciană prin *Filiație bizantină și încadratură în Deisis* de Ștefan Niculescu (bibliografie – 11 autori / 16 titluri, anexe / exemple muzicale – 1, note – 30 – între care una în limba engleză și o conversație prin e-mail; 8 figuri-model, 3 tabele). Convingătoare este „intrarea” în subiect, gândită a se face prin portal de sunet, în urma audiției, deschizând și lumea emoțiilor, a faliilor temporale, a conținutului ezoteric, întregul „nor” al acestora simțit articulat de autorul studiului, în mod vizibil tentat, motivat de acestea să se aplece tocmai asupra acestei creații! Este, de altfel, una dintre „semnăturile” muzicologului... Fenomenul global al acestora și fina lor filiație cu muzica bizantină – poate nu pregnant vizibilă, dar infiltrată / insinuată conform straturilor de gândire juxtapuse în mintea și sistemul componistic ale compozitorului – se impune ca temă dominantă, alături de alte aspecte. În acest sens, nu este de neglijat punctul secund de pornire, respectiv tezele studiilor semnate de Valentina Sandu-Dediu și de Dan Dediu, investigând cu măiestrie și cunoașterea subtilă a limbajului niculescian, după cum nu sunt de neglijat nici alte analize ale autorului legate de aceeași personalitate a muzicii noastre. Există aici expusă și excelența punctelor de convergență ca modele matematice filtrate și prin lentila sistemelor și principiilor probate de muzica secolelor trecute.

Studiul lui George-Ioan Păiș se dovedește incitant, explorând cu o tehnică analitică fluidă și atentă la structura semiotică diverse aspecte: aliaje timbrale, secțiuni solistice care impulsionează corpul orchestral și decupaje (tono-)modale. Toate acestea sunt subsumate ideii de formă, construite conform propriilor legități – un postulat la care au aderat atât

Anatol Vieru, cât și Ștefan Niculescu, așa cum mi-au confirmat-o, personal, ambii maștri.

Module, clase de mulțimi, tetracorduri, celule, scări non/supraoctaviante, schimbări de plan, mixturi armonice, coraluri, ba chiar și intervale ieșind din propria lor condiție statuată în reperele teoriei muzicale clasice – totul este prins extrem de clar în „țintarul” elaborat de tânărul muzicolog, pentru care apare esențial gestul de a face înțeleasă și utilă ca instrument de lucru paralela *bizantin-apusean*. Exprimarea este fluentă, marcând – ca de fiecare dată – profunda cunoaștere a ceea ce a explorat iar felul prin care intră în subiect, apelul constant (și în studiul citat la începutul intervenției mele) la rezultanta sonoră – o spun încă o dată! – devine cu atât mai convingător.

Sumarizând, cele 9 studii, fiecare cu personalitate, dimensiuni și tematică distinctă și-au propus o abordare pe ideea de evidențiere a exemplarității; au fost așezate sub lupa cercetătorului aspecte definitorii, din a căror parcurgere și înțelegere se pot desprinde, cu claritate, premisele unei vieți muzicale active la nivel simfonic, cu forță de germinare, dincolo de atuurile prezentate prin galeria celor șapte decenii parcurse. Multe partituri, fie analizate, fie incluse în rubricăție contextuală, au valoare recunoscută de breaslă prin premii de creație, unele adjudecându-și inclusiv aprecierea criticilor și a publicului, altele deseori impuse pe afișul repertorial, altele mai rar prezente, unele tipărite deja, altele în manuscris, așteptând publicarea. Cei care s-au încumetat la elaborarea volumului, atent îngrijit ca ediție și echilibrat în ordonare de Florinela Popa, sunt compozitori, muzicologi, cercetători ai fenomenului care au pătruns dincolo de cortină, descifrând înțelesuri ce păreau ascunse.

Volumul devine astfel valoros în sine. Vă invit, așadar, nu doar să-l deschideți și să-l frunzăriți, ci să-l citiți cu caiet de notițe alături, pentru emblematicele studii de muzicologie care fac corpul acestuia, neomițând confruntarea listelor din *Anexe* cu cât mai multe și mai complete surse de lexicon. Și, pentru că tot am vorbit despre *Anexe*, să nu ne limităm doar la a le semna prezența ci să facem necesarele precizări. Ca rezultat al cercetării, în corpul celor 3 *Anexe* au fost identificate peste 1000 de lucrări, fișate alfabetic (pe numele compozitorilor), cronologic și pe coordonate de gen grupate generic:

poeme simfonice, simfoniete, simfonii, studii, suite (inclusiv de balet), uverturi de concert, variațiuni, Dincolo de categoriile mai sus semnalate, titlurile lucrărilor permit etalarea unei dezinvolve galerii: rapsodii, tablouri, divertismente, pastorale, coraluri, partite, uverturi, muzică pentru..., preferința spre un programatism mitologic, literar sau istoric, titulaturi criptice etc.; potrivit minutajului declarat, au fost luate în calcul și lucrările simfonice de dimensiuni mici – 5-12 minute –, medii – 12-20 minute –, mari – peste 20 minute sau lucrările simfonice fără minutaj cunoscut.

Arhiva RASM își așteaptă descoperitorii, exploratorii, cercetătorii, fie aceștia studenți, doctoranzi sau descendenți ai compozitorilor cu lucrări cuprinse în „rama” celor 70 de ani. În acest fel i se poate împlini rostul ca instrument de lucru în cercetare și în educație, contribuind la formarea noilor generații de compozitori, muzicologi, interpreți. Dar rolul unei arhive este și acela de a nu rămâne în amortizare sau „tăcută”, ci de a vorbi generațiilor, fie contemporanilor, fie viitorimii iar aceasta se poate face doar dacă ea, ARHIVA, ar prinde glas ori ar capta, din când în când – vreun nume. Să fie acesta *SIMN*?!? Să fie *Meridian*?!? Ar fi de dorit. Și nu este deloc exclus ca cei care vor construi programele viitoarelor ediții ale *Săptămânii Internaționale ale Muzicii Noi* să apeleze – așa cum s-a făcut deja în cazul creației concertante – la informațiile furnizate de arhiva pe cale de îmbogățire permanentă. E cazul, așadar, să ne întrebăm: vor fi fiind aceștia vreun Ulise, Gulliver, Matrix, vor avea dor de Nirvana ori se vor ascunde printre irizările seducătoare ale constelațiilor, pe ideile-forță ce induc exploziile de energie vizionară ale veșnic tinerețelor și mereu schimbătoarelor măști – de la „Persona” și *Commedia dell’arte* la efuziunea carnavalescă (acel nepereche *Carnaval* schumannian, clădit pe trei criptograme, cu „Litere / note dansante”, cu numere nominate „conform” dar și cu cele două „ghicitori” ce își așteaptă dezlegarea: *Sphinx* și *Intermezzo-Paganini*)?! Se va pune astfel, în pagină sonoră, exprimarea unei speranțe de la care am și pornit în recenzia de față, atunci când ne-am pliat aceluiași generos gând privind creația noastră simfonică, o creație care... „așteaptă să fie descoperită, explorată, cercetată și, mai ales, cântată...”

SUMMARY

Carmen Stoianov

Romanian Symphonic Music

In the Romanian publishing landscape, but especially in the context of the creation and completion of the Romanian Music Archive during the fruitful period of transformations related to ideology and access to the western and central European “ocean” of sound information, the volume *Romanian Symphonic Music between 1950 and 2020 (RASM)* appeared as a necessary resource. Published by *Editura UNMB* under the careful supervision of Florinela Popa, with over 1000 titles classified according to clear criteria, facilitating the work of researchers, it represents the fruit of the efforts of university musicians to complete the horizon of research begun in the two volumes that preceded it: the “curtain raiser” of the “*Golden Generation*” – outlining the guidelines for a creation that was innovative in all respects, and *the Romanian Archive of Concerts for Soloist(s) and Orchestra (RAC)* – an extensive research project, exploring the foundations of concert performance during the same period as the present work, that is, the long journey of a lifetime: the seventy years that began in the middle of the last century and extend two decades into the new century. The nine studies by composers, musicologists and experienced researchers offer a complex and nuanced overview of the changes that our symphonic music has undergone from the perspective of its inner need to adapt to new realities and ways of thinking proven in the practice of the “spearhead” composers of the same “Golden Generation,” as well as in that of their disciples.

Noi orizonturi interpretative în creația componistică a lui Aurel Stroe

Alin-Constantin Chelărescu

Muzica lui Aurel Stroe capătă o nouă formă de recunoaștere și validare internațională odată cu apariția în Franța a CD-ului intitulat *désobéissance*, lansat la inițiativa compozitorului francez Bernard Cavanna. Cele două lucrări care definesc muzica albumului sunt *Capricci & ragas*, concert pentru vioară și ansamblu instrumental (1990) și *Fantasia quasi una sonata* pentru violoncel, pian și sintetizator (2005), ambele, opusuri reprezentative în creația compozitorului român. Primul

AURÈLE STROË

désobéissance



NOËMI SCHINDLER ENSEMBLE 2E2M LÉO MARGUE
CHRISTOPHE ROY & CHRISTOPHE HENRY

contact a lui Bernard Cavanna cu muzica lui Aurel Stroe a fost în anul 1972, la Festivalul Internațional de Artă Contemporană de la Royan, prilej prin care muzica lui Stroe a fost interpretată pentru prima dată în Franța, unde a cunoscut fără întârziere succesul și aprecierea publicului. La mai bine de 50 de ani distanță, această

legătură posedă încă energia necesară pentru realizarea unui proiect cultural remarcabil, prin care cele două opusuri ale lui Stroe cunosc o nouă interpretare de marcă.

Interpreții protagoniști ai albumului sunt violonista de origine elvețiană Noëmi Schindler, împreună cu prestigiosul ansamblu parizian de muzică contemporană 2e2m, condus de Léo Margue, pentru *Capricci & ragas* și duo-ul alcătuit din violoncelistul Christophe Roy și pianistul Christophe Henry pentru *Fantasia quasi una sonata*. CD-ul a fost

înregistrat și masterizat de Céline Grangey, iar textele însoțitoare din booklet, bilingve (franceză și engleză) aparțin lui Bernard Cavanna (prezentările lucrărilor) și Dan Dediu (despre stilul componistic al lui Aurel Stroe).

Fiind scris între anii 1989-1990, concertul pentru vioară și ansamblu instrumental intitulat *Capricci & ragas* a reprezentat o comandă Conservatorului Gennevilliers. Violonistul căruia Stroe i-a destinat lucrarea a fost Ami Flammer, care avea să realizeze premiera alături de o orchestră de studenți. Cu toate că Stroe părăsise deja de câțiva ani România, incertitudinea și starea de neliniște se pot resimți în discursul său muzical, întrucât era indirect marcat de Revoluția de la 1989 și de faptul că familia sa a rămas desprinsă de el, trăind vremurile de grea încercare ale acelei perioade. Pornind de la componența ansamblului instrumental, se poate observa faptul că lucrarea se abate de la tiparul tradițional al unei orchestrei care acompaniază solistul. Stroe lansează o formulă atipică de „orchestră”, apelând mai degrabă la o orchestră miniaturală alcătuită din piccolo, 2 clarinete, contrafagot, 2 tromboane, glockenspiel, percuție, harpă, 4 viole și 2 contrabași. Inovația la nivel de ansamblu constă în faptul că, renunțând la instrumentele definitorii ale compartimentelor orchestrei (flaut, oboi, fagot, corn, trompetă, vioară, violoncel), se naște problematica tratării unor sonorități noi, care surprind urechea ascultătorului datorită inovațiilor timbrale și intonaționale. Încă din titlu se poate observa faptul că lucrarea reprezintă o îmbinare a două lumi sonore total opuse, înfățișate de cele 24 de capricii ale lui Niccolò Paganini și muzica tradițională nord-indiană.

Cele 6 părți care alcătuiesc lucrarea reprezintă o intercalare a părților *Paganiniana* cu *Écoute Fine* („Ascultare fină”), care se suprapun în timp una peste cealaltă precum textele unui palimpsest. Direcțiile sonore ale celor două entități se vor epuiza treptat odată cu reexpunerea lor, până vor ajunge la o formă finală, ireductibilă. Atât momentele de virtuozitate, oferite prin exprimarea unor tehnici instrumentale noi, ale părților *Paganiniana*, cât și momentele meditative și de introspecție ale părților *Écoute Fine* sunt extrem de bine nuanțate de colaborarea dintre Noëmi Schindler și ansamblul *2e2m*, care redau până la cel mai fin detaliu intențiile componistice a lui Stroe în acest concert.

În continuarea albumului se află *Fantasia quasi una sonata*, penultima lucrare din catalogul de creații al lui Aurel Stroe, ce a mai urmat după ea fiind doar o altă lucrare camerală pentru 3 clarinete și violă, intitulată *Polifonien, Heterophonien*. Violoncelistul Christophe Roy este cel care i-a comandat lui Stroe această lucrare, a cărei premieră a realizat-o împreună cu pianistul Guy Livingston, tot în anul 2005, în cadrul concertelor susținute de Ansamblul Aleph la Teatrul Dunois din Paris. Pianistul alături de care Christophe Roy realizează înregistrarea de pe acest CD este Christophe Henry, totodată organist și muzician de orchestră, recunoscut pentru imprimările făcute alături de diferite orchestre și ansambluri camerale de prestigiu din Franța.

Aflându-se în perioada târzie a creației sale, Stroe inițiază o serie de trăsături ale limbajului său muzical definit de suprapuneri de game, microtonii, spectralism – puse în valoare în discursul sonor printr-o manieră contrapunctică proprie. Fiecare dintre cele patru părți care alcătuiesc lucrarea își propune să formeze o lume sonoră unică, în care poți rămâne fascinat ca ascultător, dar te poți simți totodată neinițiat și străin prin cunoașterea fiecărei lumi în parte. *Forme à l'état naissant* reprezintă lumea sonoră a spectralismului și a misterului, *Scherzando* surprinde prin versatilitatea timbrală și alternanța vertiginoasă a stărilor emoționale, *Anacrouses et chutes lentes* te poartă printr-o lume plină de confuzii și incertitudini, iar *Épilogue bref* evocă o lume sonoră în care, deși ești purtat doar pentru scurt timp, se deschide un portal către o posibilă altă realitate acustică, încă nedeslușită – una pe care compozitorul o lasă deliberat deschisă, pentru ca fiecare ascultător să o intuiască sau să o imagineze în propriul său mod.

Gândirea enciclopedică a lui Aurel Stroe, formată prin studierea unor fenomene din afara ariei muzicale precum literatura, filozofia, teologia, fizica, biologia sau matematica, se reflectă substanțial în propriile sale lucrări, care au ca scop rezolvarea unor probleme de o complexitate mai amplă și nașterea unor ipoteze menite să provoace ascultătorul în descoperirea unor noi direcții artistice. Muzica lui Stroe nu se supune (*désobéissance*) scopurilor uzuale în raport cu mesajul pe care l-ar putea transmite, ci rămâne fidelă unor convingeri plurivalente. Interesante pentru această încheiere sunt cuvintele compozitorului cu privire la propria sa muzică: *Încerc să compun muzica puțin ca pe o bucată de natură căreia la un moment dat îi dictez niște legi și evoluează*

după legile pe care i le dau. Muzica devine puțin câte puțin un contra-model, ca o contră temă la o temă dintr-un film. Este un contra-model al Universului. Ceea ce mă interesează este acest gen de muzică, care ține mai degrabă de cosmic decât de obiceiurile omenești („Aurel Stroe – Convorbiri cu Bernard Cavanna”, Film Documentar realizat de TVR Cultural).

SUMMARY

Alin-Constantin Chelărescu

New interpretative horizons in Aurel Stroe's compositional oeuvre

Aurel Stroe's music has gained new international recognition and validation with the release in France of the CD entitled *désobéissance*, launched on the initiative of French composer Bernard Cavanna. The two works that define the album's music are *Capricci & ragas*, a concerto for violin and instrumental ensemble (1990), and *Fantasia quasi una sonata* for cello, piano, and synthesizer (2005), both representative works in the Romanian composer's oeuvre.

Aurel Stroe's encyclopedic thinking is substantially reflected in his own works, which aim to solve problems of greater complexity and give rise to hypotheses designed to challenge the listener to discover new artistic directions. Stroe's music does not submit (*désobéissance*) to the usual purposes in relation to the message it could convey, but remains faithful to certain multifaceted perspectives.