

CUPRINS

	PAGINA
Preambul	3
STUDII	
Liviu Marinescu Geneza și dimensiunile spectrale ale plasmei sonore în muzica lui Horațiu Rădulescu	5
Mihu Iliescu Xenakis și muzica românească. Afinități sud-est-europene (IV)	37
INTERVIURI	
Andra Apostu Un dialog cu clarinetistul Emil Vișenescu	66
RECENZII	
Ana Diaconu <i>Muzica Gorjului de altădată</i> - gânduri și emoții în jurul unei reconstituiri editoriale	81
Vlad Văidean Portret componistic Doina Rotaru	88

TABLE OF CONTENTS

	PAGE
Preamble	3
STUDIES	
Liviu Marinescu The genesis and spectral dimensions of sound plasma in the music of Horațiu Rădulescu	5
Mihu Iliescu Xenakis and Romanian music. South-East European affinities (IV)	37
INTERVIEWS	
Andra Apostu A dialogue with clarinetist Emil Vișenescu	66
REVIEWS	
Ana Diaconu <i>The Music of Gorj in Times Past</i> - thoughts and emotions surrounding an editorial reconstitution	81
Vlad Văidean Musical portrait of the composer Doina Rotaru	88

PREAMBUL

Ultimul număr al revistei Muzica din anul 2025 debutează cu două studii dedicate muzicii românești. Primul dintre ele este semnat de Liviu Marinescu care readuce în lumină trăsături ale creației lui Horațiu Rădulescu. Portretul de compozitor prezentat de autor ca o călătorie cu multe opriri interesante, pleacă de la repere ale vieții acestuia, urmându-i evoluția artistică și oprindu-se asupra conceptului de plasmă sonoră, „... o misterioasă lume încă nedescoperită până la Horațiu Rădulescu”, căruia îi reconfirmă plasarea incontestabilă pe un loc de frunte în istoria muzicii spectrale.

În cel de-al doilea studiu, Miha Iliescu propune un parcurs muzicologic prin teritoriul categoriilor estetice identificate în universul muzical al lui Iannis Xenakis dar și în cel al compozitorilor români contemporani lui, abordând patru dualități: tragic - liric, apolinic - dionisiac, natural - cultural și omul prometeic - omul mioritic. În analiza detaliată a acestora sunt trasate linii de corespondență cu lucrările unor compozitori precum Doina Rotaru, Octavian Nemescu, Ștefan Niculescu, Corneliu Cezar, Horațiu Rădulescu, Ana Maria Avram, Lucian Mețianu și ale multor alora, prin care li se certifică rădăcinile comune în aceeași matrice culturală sud-est europeană.

Rubrica *Interviuri* aduce un dialog cu unul dintre cei mai importanți și îndrăgiți clarinetiști din România, Emil Vișenescu. Prin numărul mare de lucrări care i-au fost dedicate de-a lungul anilor de compozitorii români, Emil Vișenescu a fost apreciat ca un interpret de mare calitate artistică ce abordează orice proiect muzical cu o deosebită seriozitate și care, în ultima perioadă, s-a apropiat și de o carieră dirijorală. În același timp, artistul rămâne un neobosit pedagog dedicat și implicat, mereu fidel calității și cu o mare dragoste pentru tinerii artiști în formare.

Ana Diaconu prezintă o recenzie a volumului *Muzica Gorjului de altădată*, o ediție îngrijită de etnomuzicologul Lavinia Gheorghe. Proiectul editorial reprezintă valorificarea unui manuscris nepublicat din Arhiva *Institutului de Etnografie și Folclor Constantin Brăiloiu*, care creează o punte peste timp între trei generații de cercetători, ale căror destine și cariere sunt și au fost legate de istoria acestei instituții. Editorul volumului aduce un omagiu autoarei Mariana Kahane (1922-2008), care, la rândul său, realizează o sistematizare și o analiză aprofundată a muzicii colectate de Constantin Brăiloiu (1893-1958) în timpul cercetărilor sale de teren în regiunea Gorj, în perioada interbelică.

Recenzia CD-ului cu nr. 67 din colecția *Antologia Muzicii Românești* dedicat compozitoarei Doina Rotaru îi aparține muzicologului Vlad Văidean. Cu stilul său ușor de recunoscut prin sinceritate, poeticitate, deschidere și rigoare, autorul își mărturisește încă de la începutul textului, pornirea de a scrie vrăjit, nerezistând „ecoului doinilor farmece”. Cronica amplă conține o prezentare relativ detaliată a fiecărei piese, conturând câteva dintre preferințele stilistice și estetice fundamentale ale compozitoarei: rafinamentul expresiv de esență melismatic-incantatorie, spectrul timbral bogat nuanțat și diversificat și un etos magic cu o destinație luminoasă.

Andra Apostu
Redactor

PREAMBLE

The latest issue of *Muzica* magazine from 2025 opens with two studies dedicated to Romanian music. The first one is written by Liviu Marinescu, who brings to light features of Horațiu Rădulescu's music. The portrait of the composer presented by the author as a journey with many interesting stops starts from the key moments of his life, following his artistic evolution and focusing on the concept of sound plasma, "... a mysterious world still undiscovered until Horațiu Rădulescu", to whom it reconfirms his well-deserved place at the forefront of spectral music history.

In the second study, Miha Iliescu proposes a musicological journey through the aesthetic categories identified in the musical universe of Iannis Xenakis and in that of his contemporary Romanian composers, addressing four dualities: tragic - lyrical, Apollonian - Dionysian, nature - culture, and the Promethean man - the Mioritic man. In his detailed analysis, he draws parallels with the works of other composers such as Doina Rotaru, Octavian Nemescu, Ștefan Niculescu, Corneliu Cezar, Horațiu Rădulescu, Ana Maria Avram, Lucian Mețianu, and many others, certifying their common roots in the same South-Eastern European cultural matrix.

The *Interviews* section features a dialogue with one of Romania's most important and beloved clarinetists, Emil Vișenescu. Through the large number of works dedicated to him over the years by Romanian composers, Emil Vișenescu has been recognized as a performer of great artistic quality who approaches every musical project with particular seriousness and who, in recent years, has also taken up a career as a conductor. At the same time, the artist remains a tireless and committed teacher, always faithful to quality and with a great love for young artists in training.

Ana Diaconu presents a review of the volume *Muzica Gorjului de altădată* (*The Music of Gorj in Times Past*), an edition prepared by ethnomusicologist Lavinia Gheorghe. The editorial project represents the release of an unpublished manuscript from the Archive of the Constantin Brăiloiu Institute of Ethnography and Folklore, which creates a bridge across time between three generations of researchers, whose destinies and careers are and have been linked to the history of this institution. The editor of the volume pays tribute to the author Mariana Kahane (1922-2008), who, in turn, provides a systematic overview and in-depth analysis of the music collected by Constantin Brăiloiu (1893-1958) during his field research in the Gorj region in the interwar period.

The review of CD no. 67 from the *Anthology of Romanian Music* collection, dedicated to composer Doina Rotaru, is written by musicologist Vlad Văidean. With his easily recognizable style characterized by sincerity, poeticism, openness, and rigor, the author confesses from the very beginning of the text his desire to write enchantingly, unable to resist the "echo of sonorous charms". The extensive chronicle contains a relatively detailed presentation of each piece, outlining some of the composer's fundamental stylistic and aesthetic preferences: expressive refinement of a melismatic-incantatory essence, a richly nuanced and diversified timbral spectrum, and a magical ethos with a luminous destination.

Andra Apostu
Editor

STUDII

Geneza și dimensiunile spectrale ale plasmei sonore în muzica lui Horațiu Rădulescu

Liviu Marinescu

Portret de compozitor

După mulți ani de la plecarea lui Horațiu Rădulescu dintre noi, o mulțime de mistere și contradicții continuă să învăluie muzica sa. Partiturile compozitorului ascund secrete de puțini cunoscute, iar în puținele interviuri care ne-au rămas găsim adeseori afirmații enigmatice, în care calcule aprofundate din sfera acusticii se împletesc cu poezia și filozofia. În sălile de concert, lucrările sale deschid calea unor experiențe sublimе, care pun sub semnul întrebării dimensiunile tradiționale ale ritualului muzical. Referințele divine, ecurile arhaice, tradiția bizantină, și parfumul misterios al lumii orientale colorează un peisaj sonor fantastic, al unor lumi doar de Rădulescu știute. Îndrăzneț și ambiguu în același timp, Rădulescu și-a asumat în mediul parizian rolul de filozof rebel al muzicii de avangardă. Rămânem așadar fascinați de muzica sa, învăluiți de mister, și fără răspunsuri. Aceasta cred că a fost de fapt și dorința sa.

În occident, Horațiu Rădulescu este considerat astăzi cel mai important compozitor spectral român, recunoscut mai ales ca inventator al muzicii plasmaticе. Încă din anii de studenție la Conservatorul din București, Rădulescu a fost atras de rezonanța naturală a sunetului cu mult înainte ca termenul de muzică spectrală să fie menționat în Franța. Pornind de la tradiția eterofonă promovată de Ștefan Niculescu și de la idealurile tinerei mișcări spectrale din România, Rădulescu a inventat în anii '70 conceptul de plasmă sonoră, pe care l-a explorat neîncetat până în ultimii ani ai vieții sale. În ciuda caracterului ambiguu, plasma sonoră nu este un fenomen indescritibil. Compozitorul a ținut conferințe, a acordat câteva interviuri, iar studiul atent al partiturilor ne ajută să identificăm principalele elemente ale muzicii plasmaticе. Ocaziile

extrem de rare de a-i asculta lucrările în concert rămân însă un obstacol major. Rădulescu a fost fascinat de ce este între, de ceea ce nu atingem și de fuziunea unor domenii opuse precum matematica și poezia, motiv pentru care caracterul magic al muzicii sale se revelează mai curând în sălile de concert.

„Am fost foarte bun la matematică și toți au crezut că voi deveni un om de știință. Am vrut însă să fac un tip de matematică puțin mai poetic, și să mă dedic muzicii.”¹

Pragmatismul nu a fost o prioritate pentru Horațiu Rădulescu. Reprezentarea grafică a plasmei sonore se întinde pe un spectru foarte larg, cu mari diferențe între lucrări, determinate de instrumentele utilizate și de materialul sonor sculptat. Desenele, elementele grafice și sugestiile poetice înlocuiesc componentele tradiționale ale partituri. După plecarea sa în occident, moda noilor sisteme de notație l-a atras și pe el, însă dorința de a scrie diferit s-a legat mai curând de necesitatea de a compune diferit. Deși partituri novatoare au existat încă din secolul XV, Rădulescu a făcut parte din grupul de compozitori moderni care a continuat să pună sub semnul întrebării limitele sistemului grafic muzical european.² De-a lungul mai multor secole, compozitorii au elaborat un sistem de notație îndreptat către precizie, și în special către o cât mai strânsă legătură între ceea ce se vede, se cântă, și se aude. Rădulescu a văzut această tradiție ca un obstacol major în calea muzicii plasmice. Pentru a putea păstra inițiativa și procesul creativ în mâna interpreților, partiturile sale conțin adeseori alegorii, referințe divine, trimiteri spre budism, precum și elemente poetice și grafice al căror rol este de a rupe interpretul de notația cu „puncte și linii”³. Toate aceste elemente au condus la dificultăți mari pentru interpreții interesați de muzica plasmatică, care adeseori, trebuie să treacă printr-un complex proces de inițiere. Pentru mulți ani apoi partiturile sale au circulat într-un cerc foarte restrâns de entuziaști, până când familia și prietenii săi au reușit să organizeze un sistem de distribuție prin Lucero Print, editura creată de Rădulescu la mijlocul anilor '80.

Fascinația comunității spectrale pentru muzica lui Rădulescu rămâne în contrast cu un anumit scepticism care s-a format de-a lungul timpului în mediul

¹ Nathalie Krafft, *Horațiu Rădulescu: la composition des nuages*; Le monde de la musique, Paris, iunie 2001, Nr. 255, 46.

² Compozitorul francez Baude Cordier, activ în perioada *ars subtilior*, este un exemplu bine cunoscut. Mai avem după aceea o serie de nume importante în secolul XX care l-au precedat pe Rădulescu, precum John Cage, Morton Feldman, Earle Brown, sau Sylvano Bussotti.

³ Horațiu Rădulescu, *Sound Plasma: Music of the Future Sign*; München, Germania, Edition Modern, 1975.

academic. În scrierile sale se observă adeseori o lipsă de rigoare, promovarea unor fenomene obscure care nu pot fi percepute sau cuantificate, și în mod general o abordare a fenomenelor acustice în afara laboratorului de studiu. De exemplu, Rădulescu a consacrat mai mult de două decenii din viața sa studiului fenomenului de sumă și diferență dintre două înălțimi, cunoscut și ca efectul Tartini, în care un al treilea sunet este perceput de ureche adunând sau scăzând două frecvențe. Acest fenomen psihoacustic, o iluzie auditivă de fapt, apare foarte rar, și doar atunci când o mulțime de condiții se întrunesc în același timp.¹ Organiștii și inginerii de sunet sunt printre cei mai bine educați în acest domeniu, însă majoritatea interpreților și publicul larg nu pot percepe acest fenomen, rar întâlnit. Un alt exemplu bizar este un amplu articol publicat în 2003 în jurnalul Academiei de Științe din New York despre creierul uman și rezonanța naturală, din care nu aflăm nimic despre acest subiect, dar găsim o amplă descriere a lucrărilor sale, însoțită de partituri și poze.² Am observat apoi de-a lungul anilor, critici subtile dar neobosite asupra întregului fenomen Horațiu Rădulescu, care deși fascinant și învăluit de o anumită aură de geniu, nu ar trebui să fie luat în serios. În discuțiile private cu o serie de compozitori care l-au cunoscut îndeaproape, mi s-a relatat faptul că Rădulescu a fost preocupat mai curând de propriul succes, decât de idealurile mișcării spectrale din România, despre care nu a vorbit deloc în occident. În fond, nici nu avea de fapt de ce să promoveze această mișcare, căci în ciuda originilor comune, el nu a făcut parte niciodată din ea. Așa după cum a notat și Bob Gilmore, Rădulescu a avut opinii acide asupra multor colegi de generație, mai ales după ce a ajuns în occident: „*Cât despre colegii de generație, este mai bine să nu-l cităm.*”³

Legăturile lui Horațiu Rădulescu cu România au fost complexe, umbrite în anii '60 de evenimente dramatice. În perioada studenției, Rădulescu a fost dat afară din conservatorul bucureștean, apoi reprimat după câțiva ani. Tatăl său, Ilie Rădulescu, poreclit „Ilie Lăptărie”, a fost fondatorul și directorul ziarului legionar *Porunca Vremii*, în care pentru mulți ani s-a promovat un antisemitism virulent. Arestat și judecat într-un process notoriu al ziariștilor criminali de război, Ilie Rădulescu a petrecut anii 1946-1956 și 1956-1964 în

¹ De-a lungul ultimilor patru secole, fenomenul sumei și diferenței dintre două înălțimi sonore a fost discutat în detaliu de Giuseppe Tartini, Joseph-Louis Lagrange, Thomas Young, Wilhelm Weber, Georg Ohm și Hermann von Helmholtz, printre mulți alții.

² Horațiu Rădulescu, *Brain and Sound Resonance; The World of Self-Generative Functions as a Basis of the Spectral Language of Music*; Annals of the New York Academy of Sciences, New York, 2003, 322-363.

³ Bob Gilmore, *Horațiu Rădulescu – Sound Plasma and Spectral Music*; Tentative Affinities, Apple iTunes podcast, postat pe 29 august 2014.

detenție.¹ Este cunoscut faptul că Mihail Jora, directorul conservatorului bucureștean în anii '40, a avut o serie de conflicte cu tatăl lui Horațiu Rădulescu în perioada guvernului legionar. Deși nu am găsit documente care să consemneze acest lucru, atât Octavian Nemescu cât și Simeon Ulubeanu mi-au relatat faptul că Mihail Jora precum și mulți alți intelectuali și oameni de cultură din anii '40 au fost amenințați cu moartea de Ilie Rădulescu. O examinare atentă a ziarului legionar *Porunca Vremii*, în măsura în care arhivele au păstrat întreaga colecție, ar clarifica cu siguranță validitatea acestor afirmații. În mod evident, după fuga lui Horațiu Rădulescu din țară în 1969, nu mai exista cale de întoarcere, mai ales după ce compozitorul a dobândit cetățenia franceză în 1974 și a dedicat lucrarea *Aur Pulsars* tatălui său, în 1978. Episoadele legionare din istoria familiei lui Horațiu Rădulescu s-au petrecut însă înainte și imediat după nașterea compozitorului în ianuarie 1942, motiv pentru care ele rămân în linii mari irelevante.

Absența implicită a lui Horațiu Rădulescu din mișcarea spectrală românească se evidențiază prin lipsa totală a oricăror concerte și dezbateri publice legate de muzica sa în perioada comunistă. Includerea sa în Uniunea Compozitorilor s-a produs în 1970, dar calitatea de membru i-a fost retrasă în 1975, la un an după ce a primit cetățenia franceză.² Acest fenomen nu a fost singular. Mulți alți compozitori au fugit din România în aceeași perioadă, toți fiind expulzați din Uniunea Compozitorilor și șterși din memoria publică. Firește, programarea unor lucrări venite din diasporă era de neconceput. Se observă însă o lipsă de entuziasm și în anii '90, când după ce lucrările *Iubiri* și *Das Andere* au fost incluse în primele două ediții ale *Săptămânii Internaționale a Muzicii Noi*, muzica sa a lipsit din acest important festival în următoarele patru ediții.

În ciuda ruperii de familie, de prieteni, și de foștii profesori, găsim adeseori în muzica sa titluri și referințe la țara natală, precum *Acolo Dincolo*, *Iubiri* (lucrare dedicată mamei sale), *Mioritic Space*, *A Doini*, sau *Doruind*. La un nivel mai profund recunoaștem sunetul buciului, țipăturile, și mai ales caracterul arhetipal al folclorului românesc, pierdut undeva, departe de energiile vieții muzicale pariziene. Pentru publicul din vest, toate aceste referințe la o lume îndepărtată și stranie au creionat un peisaj exotic, în timp ce pentru colegii săi de la București ele au apărut ca o extensie firească a unei

¹ Octavian Roske, coordonator, *Mecanisme Represive în România, 1945-1989*; Institutul Național Pentru Studiul Totalitarismului, București, 2008, 132.

² Octavian Lazăr Cosma, *Universul Muzicii Românești*; Editura Muzicală, București, 1995, 431.

bine cunoscute tradiții folclorice. Acesta ar putea fi un alt motiv pentru care a existat o anumită reticență pentru muzica sa în România, manifestată și după revoluția din 1989. Toate aceste rupturi și contradicții au conturat portretul unui compozitor plin de mistere, a cărui muzică a fost la egalitate admirată și neînțeleasă.

Geneza muzicii spectrale în România

Horațiu Rădulescu este astăzi cel mai cunoscut compozitor român asociat direcției spectrale, în ciuda faptului că nu a fost un membru fondator iar singura sa lucrare spectrală cu rădăcini în România a fost scrisă practic în Franța. Primii pași către apariția acestei mișcări de avangardă au fost posibili în 1963, atunci când conducerea comunistă de la București s-a distanțat de Uniunea Sovietică, și a relaxat treptat regulile șablonului componistic. Deși o parte din compozitorii români erau la curent cu noile direcții moderniste din vest încă din anii '50, cenzura de partid nu a permis niciodată debateri publice sau concerte care să promoveze idei și tehnici avangardiste. În 1961 de exemplu, atunci când Aram Hacıaturian a vizitat Conservatorul din București în fruntea unei delegații de compozitori de la Moscova, studenții i-au prezentat lucrări de natură neoclasică.¹ La mijlocul anilor '60 însă, o serie inedită de conferințe dedicate muzicii noi, coordonată de muzicologul George Bălan, a debutat la același conservator. Lucrări de Varèse, Xenakis, Boulez, Stockhausen și mulți alții au fost prezentate unui public larg, în care se regăseau nu numai muzicieni, dar și scriitori, arhitecți, doctori, și ingineri. Aceste conferințe au fost acompaniate de articole la fel de îndrăznețe, publicate de George Bălan în revista *Contemporanul*. Aici găsim așadar geneza spectralismului românesc, și mai târziu, ideile care au dat naștere muzicii plasmatice.

După prezentarea pe larg a noilor direcții estetice din muzica europeană și americană, compozitori români au fost invitați să-și discute lucrările. Printre ei, Ștefan Niculescu, unul din profesorii lui Horațiu Rădulescu, a pus în evidență valențele deosebite ale eterofoniei, în contextul celor patru sintaxe muzicale. Niculescu a făcut o distincție clară între sintaxa în muzică și lingvistică, motiv pentru care mai târziu a preferat utilizarea termenului de *categorii sintactice*.² În viziunea sa, compozitorii români ar fi trebuit să-și dezvolte un limbaj diferit de cei polonezi, care continuând în tradiția lui

¹ Corespondență prin email cu Octavian Nemescu, 17 iulie 2017.

² Corneliu Dan Georgescu, *Categoriile sintactice muzicale după Ștefan Niculescu; noi contexte și perspective*; Muzica, București, Nr. 2, 2017, 26.

Xenakis, erau interesați în acea perioadă de masele sonore și texturile dense.¹ La mijlocul deceniului șase, paralela cu tradiția modernistă poloneză avea o însemnătate particulară, căci Niculescu, Aurel Stroe, și Tiberiu Olah și-au prezentat lucrările la *Toamna Varșoviană* pentru prima oară în 1965.² Niculescu a evidențiat faptul că deși masele sonore și eterofonia își găsesc originile într-un obiect sonor singular, multiplicat și desincronizat, acest obiect este neacordat într-o masă sonoră, și acordat în cazul eterofoniei. Un alt argument în favoarea eterofoniei a fost legat de rădăcinile ei în tradițiile muzicale vechi, spre deosebire de masele sonore, care își au originile în ambientul sonor de zi cu zi.³ Concomitent, György Ligeti începuse deja să utilizeze în lucrările sale o tehnică de compoziție bazată pe micropolifonie, concept care prezintă câteva similarități cu eterofonia. După câțiva ani, primul contact al lui Niculescu cu muzica lui Ligeti s-a produs la Darmstadt în 1966, atunci când a avut ocazia să asculte o interpretare a lucrării *Lux aeterna*. Intersecțiile dintre eterofonie și micropolifonie au fost evidențiate de Niculescu și Ligeti la ediția din 1992 a festivalului Wien Modern, într-o discuție moderată de Karsten Witt.⁴

După conferințele lui Ștefan Niculescu de la conservator, în 1965, conducerea instituției i-a oferit podiumul lui Corneliu Cezar, proaspăt absolvent al clasei de compoziție în 1962. Horațiu Rădulescu era prezent și el, fiind readmis la clasa de compoziție după câțiva ani, imediat după ce tatăl său a fost eliberat din detenție de regimul comunist.⁵ Într-o manieră fermă, Corneliu Cezar a atacat în expunerea sa atât serialismul cât și aleatorismul, propunând în același timp revenirea la fundamentală și la primele armonice superioare, în contrast cu interesul multor alți compozitori din acea perioadă pentru masele sonore și acordurile de tip *cluster*, care apar în zona mai înaltă a spectrului sonor. În timp ce Niculescu și ceilalți profesori de la conservator au fost mai curând sceptici în fața acestor teorii, Corneliu Cezar a găsit un suport considerabil din partea colegilor săi mai tineri. În mod surprinzător, înainte ca primul grup avangardist român reprezentat de Ștefan Niculescu, Aurel Stroe, Anatol Vieru și Tiberiu Olah să ajungă la maturitate, un al doilea grup, reprezentat de tinerii compozitori spectrali, își făcea deja apariția la

¹ Andra Frățilă, *De vorbă cu Octavian Nemescu*; Muzica, București, Nr. 1, 2016, 4.

² Iosif Sava, *Ștefan Niculescu și galaxiile muzicale ale secolului XX*; Editura Muzicală, București, 1991, 91.

³ Octavian Nemescu, interviu cu Liviu Marinescu; București, Romania, 29 mai 2011.

⁴ Ștefan Niculescu, *Reflecții despre muzică*; Editura Academiei Române, București, 2006, 137-156.

⁵ Nemescu, 2011

conservatorul bucureștean. Un conflict între cele două generații nu a existat însă, după cum Octavian Nemescu remarca într-un studiu dedicat avangardei muzicale din România:

„De observat că în atitudinea estetică a acestor compozitori din generația anilor '60 (ai secolului trecut) avangarda românească capătă ipostazele unei revoluții „blânde”, fără vehemența atitudinală a colegilor din Vest. Se caută astfel, restituirea stării de acordaj (a eterofoniei) spre deosebire de cultivarea dezacordajului și a disonanței tari, dure, din textura celor din Occident.”¹

Pe lângă Corneliu Cezar, din tânărul grup de compozitori spectrali mai făceau parte Octavian Nemescu și Lucian Meșianu. Deși influențat de colegii săi cu mai multă experiență, Horațiu Rădulescu nu poate fi asociat acestui grup, având în vedere atât diferența de vârstă, cât și excluderea lui din conservator la începutul anilor '60. Într-o scrisoare trimisă lui Nemescu, Meșianu și-a amintit de una din întâlnirile tinerilor compozitori:

„Într-o zi, Cornel ne invită la el și spre marea noastră mirare îl găsim cu un ventilator, pe palele căruia legase o serie de fire de piele și pe care-l deplasa în sus și în jos pe corzile grave ale pianului. Am fost înmărmuriți de armonia care se degaja prin interferențele ce se realizau datorită armonicelor naturale. Au urmat discuții pasionante despre posibilitatea de a acorda diferit instrumentele din orchestră sau imaginarea unor alte notații pentru a realiza o partitură lizibilă. Am rămas foarte puțini martori care pot vorbi despre acea perioadă de efervescentă căutare, în care exista o adevărată emulație între tinerii compozitori pentru a depăși vechile norme.”²

Aceste experimente și discuțiile care au urmat s-au constituit mai târziu într-o sursă de inspirație și pentru Rădulescu. După aproape patru decenii, într-o discuție legată de „icoanele sonore” – pianе preparate poziționate vertical – compozitorul și-a amintit de perioada experimentală din anii de studenție, fără însă să-l menționeze pe Corneliu Cezar:

„Am construit pânze de păianjen din fire de nailon de diferite grosimi, plasate între pianе, căci sunt câteva icoane sonore. Poți folosi câte instrumente vrei, chiar 17 icoane sonore, pianе mari de concert poziționate vertical. Le transporti fără capac, și poți vedea astfel placa de

¹ Octavian Nemescu, *Avangarda în componistica românească*; Revista Muzica, București, Nr. 1, 2010, 6.

² Lucian Meșianu, *Corneliu Cezar Vizionar*; scrisoare către Octavian Nemescu, Lausanne, Elveția, 7 septembrie, 2010.

bronz și corzile. Câteodată cântă la ele cu degetele unse cu sacâz pe unele din fire, punând în rezonanță mai multe pianе în același timp. [...] Am făcut acest lucru mai mult acasă. Probabil începând cu anii '64, '65, cam așa ceva.”¹

Primele lucrări care au pus în practică ideile acestui tânăr grup de compozitori au apărut la mijlocul anilor '60. În 1965 de exemplu, în Studioul de Muzică Electronică al Conservatorului din București, Corneliu Cezar realizează o lucrare electroacustică denumită AUM, în care o serie de incantații, versuri, și fragmente pre-înregistrate se suprapun unui lung ison pe sunetul *do*. Doi ani mai târziu, Nemescu scrie *Iluminații* pentru orchestră, lucrare în care sunetul unui ison este multiplicat și împărțit pentru a stabili durata și proporțiile armonicelor sale. Compoziția a fost publicată în 1969 și interpretată în primă audiție peste doi ani. Multe alte lucrări spectrale au urmat, precum *Concentric* pentru ansamblu cameral și bandă, scrisă de Nemescu în 1969, și *Pythagoreis*, realizată de Mețianu în 1970, la Köln. În urma călătoriilor lui Mețianu în occident, sponsorizate de *British Council* în 1967 și de Guvernul German în 1970, aventurile sonore ale acestui grup se făceau cunoscute și peste granițele României.² În 1972 de exemplu, *Concentric* și *Stimmung* de Stockhausen au fost prezentate la festivalul din Darmstadt.

Deschiderea regimului communist către elita artistică românească a continuat să crească de-a lungul deceniului șase, în special în muzică și literatură. Pentru mulți dintre tinerii compozitori de la conservatorul bucureștean, dorința de a descoperi noi teritorii muzicale și speranța că cenzura ar putea deveni un fenomen al trecutului au dat naștere unor noi energii creatoare. În timp ce Ștefan Niculescu a avut ocazia să călătorească în occident, de unde s-a întors cu noi partituri muzicale, o mulțime de concerte și conferințe au continuat să fie organizate în București. Octavian Nemescu și-a adus aminte de multe ori de o expoziție organizată de guvernul american în 1968, în care a fost prezentată muzica compozitorului La Monte Young. Au existat unele speranțe chiar și pe scena politică. În același an, după invazia armatelor comuniste din Cehoslovacia, criticile aduse de Nicolae Ceaușescu au confirmat încă odată faptul că România dorea să rămână independentă de Uniunea Sovietică și de politicile agreeate în Pactul de la Varșovia. Din păcate însă, aceste speranțe au dispărut treptat, atunci când inspirat de vizita sa în Coreea de Nord în 1971, Ceaușescu a decis să importe cultul personalității

¹ Bob Gilmore, *Wild Ocean: An Interview with Horațiu Rădulescu*; Contemporary Music Review, 2003, Vol. 22, Nr. 1/2, 111-112.

² Lucian Mețianu, conversație telefonică cu Liviu Marinescu, 16 septembrie 2011.

promovat de Kim Ir-sen. Imaginile filmate în timpul acestei vizite de stat continuă să impresioneze și astăzi, după mai mult de jumătate de secol.

În această perioadă, Horațiu Rădulescu a studiat compoziția cu Ștefan Niculescu, care era recunoscut pentru conferințele sale remarcabile dedicate muzicii experimentale, de la Gesualdo, Monteverdi și Bach, până la Webern și Stravinski.¹ Prima compoziție din anii studenției a fost *Sonetto di Dante*, op. 0 pentru bas și violoncel, o lucrare eminent melodică scrisă în 1962, în care vocea și instrumentul sunt angrenate în mișcări paralele. În 1967 a urmat *Omaggio a Domenico Scarlatti*, op. 2, o scurtă piesă dodecafonică pentru pian sau clavecin publicată în 1974 la Editura Modern. Compusă cu un an mai târziu și publicată în 1971 în Germania, *Leagăn abiselor*, op. 5 pentru pian sau clavecin, este prima lucrare importantă în care Rădulescu încorporează elemente din cântul bizantin, combinate însă cu gesturi muzicale tipice serialismului. La fel ca și în *Omaggio a Domenico Scarlatti*, această primă sonată pentru pian în două mișcări debutează cu o linie melodică în zona de mijloc a instrumentului, care este gradual extinsă în registrele extreme. Tehnici dodecafonice se pot identifica atât în primul *Cvartet de coarde*, op. 4, scris între 1966 și 1967, cât și în cel de-al doilea, op. 6, scris între 1967 și 1971, care este de altfel subtitrat *Homage à Anton Webern*. Varianta finală a celui de-al doilea cvartet – foarte probabil concepută după plecarea din România – conține instrucțiuni pentru utilizarea unei benzi de magnetofon, precum și a două pianе dezacordate, folosite ca instrumente de rezonanță. În nici una dintre aceste lucrări scrise în anii de studiu nu se pot găsi elemente spectrale, un interes pentru armonicele superioare, sau utilizarea consistentă a eterofoniei. În această perioadă, Niculescu începuse să se distanțeze deja de dodecafonism, și în cursurile sale de la conservator punea în discuție posibilitatea utilizării unor serii de sintaxe sau serii de eterofonii. La examenul de absolvență din 1969, Rădulescu a prezentat *Taaroa*, o lucrare orchestrală amplă dedicată lui Mircea Eliade și inspirată de o deitate polineziană. Acuzat de misticism, tânărul compozitor a găsit doar susținerea lui Aurel Stroe.² După plecarea sa în occident, *Taaroa* a fost prezentată în primă audiție la ediția din 1971 a festivalul Gaudeamus din Olanda. Se pune astfel întrebarea în ce măsură afirmațiile lui Rădulescu din 2003 despre utilizarea pianului preparat și a *icoanelor sonore* încă din anii '64 sau '65 sunt precise din punct de vedere istoric, având în vedere faptul că scriitura sa a continuat să fie puternic influențată de școala serială până în ultimul an de studii.

¹ Gilmore, *Wild Ocean*, 108.

² <https://horatiuradulescu.com>, pagină accesată pe 1 august 2025.

Prima apropiere de tânăra mișcare spectrală din România s-a produs după absolvirea conservatorului, atunci când Rădulescu și-a manifestat interesul pentru un tip de muzică bazat pe armonicile superioare ale sunetului:

„Deja în 1969 înainte de plecarea din țară, într-una din ultimele mele convorbiri cu maestrul Niculescu îl anunțam că am o viziune foarte interesantă asupra unei piese pentru 9 violoncele – Credo, op. 10. Era o muzică bazată pe 45 de armonice ale unui „do” grav, care sunt cântate pe tot violoncelul, conținând și o viziune complexă asupra macroformei: primul violoncel cântă 9 muzici diferite, al doilea pierde una din ele dar își dilată cele 8 care-i rămân ș.a.m.d., până când ultimul violoncel nu mai cântă decât o singură muzică din cele 9, dar într-un timp de 55 de minute.”¹

Planurile pentru această primă lucrare spectrală s-au materializat însă la Paris, căci în discuțiile sale cu Octavian Nemescu, Rădulescu a descris doar o serie de tehnici instrumentale, fără să fi arătat nicio partitură. Profitând de ocazia de a călători în occident, Rădulescu a plecat definitiv din țară la scurt timp după ce ideea inițială din *Credo* a putut fi materializată:

„I-am dat un telefon maestrului Niculescu, și i-am spus: „Am o idee fantastică.” După aceea am plecat. A doua zi am plecat din România, în 1969. Deci compoziția nu era în totalitate gata, dar idea mi-a venit în România. Era, cum se spune, în aer, o intuiție poate.”²

Dintre tehnicile utilizate în *Credo*, Octavian Nemescu și-a amintit de sunete cântate sus pe o coardă, departe de fundamentală, acolo unde efecte speciale precum *flautando* și *sul ponticello* se aseamănă buciului sau cavalului. Rădulescu a menționat de asemenea cât de important era ca aceste instrumente să sune diferit, ca niște instrumente ancestrale, care ne-ar întoarce la origini. Este posibil ca o parte din aceste secțiuni să fi fost rescrise mai târziu, caci Editura Ricordi, care este unicul distribuitor al piesei *Credo*, marchează anii de compoziție ca 1969/1976. Din păcate, prima audiție s-a produs în 1979 la Saarbrücken în Germania, motiv pentru care această primă lucrare spectrală scrisă de Horațiu Rădulescu a fost practic necunoscută pentru aproape un deceniu. Mult mai târziu, atunci când Rădulescu a fost asociat mișcării spectrale din occident, compozitorul s-a distanțat de acest termen:

¹ Ruxandra Arzoiu, *Cu Horațiu Rădulescu*; Muzica, nr. 2, 1992, 149.

² Gilmore, *Wild Ocean*, 112.

„Nu-mi place această etichetă, chiar dacă în 1969 am inventat muzica spectrală, o sinteză a bizantinilor, a hindușilor, a sunetului în sine, a naturii.”¹

Din păcate, această declarație nu este corectă, căci *Credo* a fost precedată de *AUM*, *Concentric*, și probabil *Pythagoreis*. În grupul Cezar-Nemescu-Mețianu s-a utilizat adeseori termenul de „muzică arhetipală”, chiar și cel de „muzică pe fundamentală” sau „muzică fundamentalistă”, până când ultima variantă nu a mai fost posibilă din 1979, după Revoluția Islamică din Iran.² Termenul de muzică spectrală nici nu a existat de fapt până în 1979, atunci când Hugues Dufourt l-a pus în discuție pentru prima oară într-o serie de conferințe și articole publicate în Franța.³ Deși nu a inventat muzica spectrală, după plecarea sa în occident, Horațiu Rădulescu a devenit creatorul muzicii plasmatice.

Geneza plasmei sonore

După *Credo*, care a fost scrisă în totalitate la Paris, următoarea lucrare importantă compusă în 1970 a fost *Flood for the Eternal's Origins*, op. 11 pentru surse sonore globale, sau mai precis pentru 4 soliști, grupuri, sau ansambluri. În această perioadă, Rădulescu pune în discuție câteva noi teorii legate de tipurile de surse sonore, de experiența ascultătorului, și de multe alte dimensiuni în care muzica se împletește cu poezia, filozofia, matematica, și misticismul. O descriere mai precisă a conceptului de surse sonore globale a fost publicată în 1975, atunci când Rădulescu a împărțit sursele în cinci categorii, asociate celor cinci degete ale mâinii: sunetele produse de instrumente și obiecte, sunetele corpului uman, sunetele naturii, sunetele electronice, și sunetele limbilor vorbite care au o semnificație precisă.⁴ Lucrarea *Flood for the Eternal's Origins* a fost prezentată la Darmstadt în 1972 și la Bruxelles în 1973. Un an mai târziu, compozitorul scrie *Everlasting Longings*, op. 13a, o piesă pentru orchestră de coarde în care predomină pasajele texturale complexe, fluide, colorate cu efecte speciale și acoperite de „nori” de armonice naturale. Influențat de micropolifonia lui Ligeti și de texturile lui Penderecki, autorul este preocupat de crearea unor stări sonore

¹ Nathalie Krafft, *Horațiu Rădulescu: la composition des nuages*.

² Nemescu, 2011.

³ Hugues Dufourt, *Musique spectrale*; Radio France/Société internationale de musique contemporaine, SIMC, Paris, III, 1979, 30–32.

⁴ Horațiu Rădulescu, *Sound Plasma: Music of the Future Sign*; München, Germania, Edition Modern, 1975.

amorse, desenând astfel un peisaj muzical abstract, aflat într-o perpetuă mișcare. Compozitorul a remarcat mai târziu faptul că cele 13 secțiuni ale acestui opus 13 reprezintă 13 „doruri” pentru România. Lucrarea *Everlasting Longings* a fost prezentată de Orchestra de Cameră din Paris la Orleans în 1972 și după trei ani la Festivalul Royan din Belgia.

În 1972, Horațiu Rădulescu s-a revăzut cu o parte din foștii săi profesori și colegi la cursurile de la Darmstadt. Inițial, Corneliu Cezar a fost și el inclus în grupul compozitorilor români, până în momentul înlocuirii sale cu un compozitor-informator.¹ În concertul de pe 21 iulie 1972, ansamblul *Musica Nova* format din cinci instrumentiști, a prezentat lucrări de Myriam Marbe, Nicolae Brânduş, Octavian Nemescu, Aurel Stroe, Tiberiu Olah și Anatol Vieru. După câteva zile, Nemescu a fost prezent în sala de conferințe atunci când Rădulescu a pus în discuție un nou tip de material sonor în care toate elementele se află într-o stare de flux, o sintaxă intermediară, pe care a numit-o plasmă sonoră. Rădulescu începuse deja să scrie muzică plasmatică încă din 1970, însă ideile și muzica sa erau încă necunoscute pe largă scenă muzicală europeană. Acest prim mare eveniment muzical la care compozitorul a fost prezent va avea un efect catalizator, căci printre maeștrii invitați să predea la ediția din 1972 s-au regăsit Stockhausen, Ligeti, Xenakis, și Mauricio Kagel. Trei piese de Stockhausen au fost prezentate: *Stimmung* (pe 3 august), *Kontakte* (pe 5 august), și *Mantra* (pe 6 august), alături de lucrarea *Flood for the Eternal's Origins* a lui Rădulescu, prezentată în primă audiție pe 5 august. Deși majoritatea compozitorilor prezenți la acest mare eveniment se înscriau în cercul mai larg al avangardei muzicale postbelice, numeroase diviziuni și antipatii erau deja existente. Atmosfera de la acest festival a fost descrisă de Bob Gilmore într-un articol dedicat compozitorului canadian Claude Vivier, care a participat ca percuționist în ansamblul creat pentru lucrarea lui Rădulescu:²

„Un alt student la Darmstadt în acea vară era Gérard Grisey, care avea atunci 26 de ani; el, Vivier și prietenul lui Vivier din Montréal, Walter Boudreau deveniseră amici de bere. Boudreau și-a amintit că „multe din lucrurile care ni s-au recomandat la Darmstadt, atât mâncarea cât și muzica ne-au făcut să vomităm.” [...] Tot la Darmstadt în 1972, după o serie de conferințe prezentate de muzicologii Carl Dahlhaus și Reinhold Brinkmann, a avut loc o discuție animată în care avangarda de vârstă medie a fost acuzată că se află într-o conspirație împotriva celor tineri. Ligeti a protestat spunând că ar fi fost încântat să audă o

¹ Nemescu, 2011.

² Bob Gilmore, *Claude Vivier and Karlheinz Stockhausen: Moments from a Double Portrait*; Circuit. 19 (2), Les Presses de l'Université de Montréal, 2009, 39.

muzică noua mai captivantă din partea tinerei generații, însă era foarte puțin de găsit. Stockhausen era obiectivul principal al multor acestor atacuri, acuzat fiind că are prea multe piese cântate în festival, iar prezența și ideologia lui de profesor-guru erau prea puternice. Dintr-o altă perspectivă, aspectele cvasi-religioase ale lucrărilor sale erau neplăcute pentru mulți dintre participanți. Aceste atacuri urmau să devină și mai puternice la cursurile din 1974.”

Deși nu există documente care să descrie în mod detaliat relația dintre Rădulescu și Stockhausen la începutul deceniului șapte, în 1973 compozitorul român i-a dedicat acestuia o lucrare care durează 73 de ore, pe care a denumit-o *Paraconscious Einstimmende Algebra*.

În perioada 1972-1973, Horațiu Rădulescu a fost invitat să-și prezinte lucrările la clasa de compoziție a lui Olivier Messiaen de la Conservatorul din Paris. În timp ce Messiaen l-a considerat „*unul dintre cei mai originali tineri compozitori ai prezentului*”¹, o parte din studenți au rămas reticenți, fără să înțeleagă caracterul „colorat, visător, și mistic” al muzicii sale.² Deși nu există documente care să confirme care din studenții lui Messiaen au avut ocazia să-l cunoască pe Rădulescu în cadrul conservatorului parizian, este foarte posibil ca Gérard Grisey și Tristan Murail să fi participat la aceste întâlniri, căci ambii au absolvit cursurile de compoziție în 1972.³ Probabil că tinerii membri ai mișcării spectrale franceze (grupare încă lipsită de nume în acea perioadă), erau deja

¹ <https://horatiuradulescu.com>, pagină accesată pe 1 august 2025. Această importantă declarație a lui Messiaen apare în multe surse, în diverse forme. În textul atașat unei înregistrări pe compact disc produsă de ADDA în 1992 și avându-l ca solist pe Pierre-Yves Artaud, găsim mai multe detalii: Messiaen a scris acest lucru pe 3 noiembrie 1979, însă nu știm exact unde. Într-o broșură promoțională publicată de Lucero Print (editură fondată de Rădulescu) la mijlocul anilor '80, găsim o declarație similară: „*Paris, 1981. Horațiu Rădulescu este unul dintre cei mai originali tineri compozitori ai timpului nostru. Știm că în secolul XX - mai mult decât în oricare altul - arta și știința merg mână în mână. Acest lucru este în special adevărat pentru muzica lui Rădulescu, care a participat la reînnoirea limbajului muzical. Olivier Messiaen*”. În interviul realizat de Bob Gilmore în 2003, declarația este datată 1979. Insist cu detaliile și anul precis al acestei declarații (1979 sau 1981), căci din sursele pe care le-am găsit, ea a venit, se pare, la mulți ani după vizita lui Rădulescu la Conservatorul din Paris.

² Nathalie Krafft, *Horațiu Rădulescu: la composition des nuages*.

³ În articolul intitulat *Horațiu Rădulescu, Playing the Unplayable*, publicat online în decembrie 2020 de clarinetistul englez Roger Heaton, acesta menționează faptul că Grisey a fost prezent la vizitele lui Rădulescu de la clasa de compoziție a lui Messiaen. Informația a fost probabil preluată de la Rădulescu, căci cei doi au colaborat pentru mulți ani.

familiari cu muzica lui Horațiu Rădulescu, care în 1972 începuse să fie inclusă în concerte la Darmstadt, Bruxelles, Institutul Goethe de la Paris, și în festivalurile Gaudeamus și Orléans. Toate aceste detalii minuțioase sunt extrem de importante, căci atât compozitorii români cât și cei francezi continuă să-și asume rolul principal în procesul de naștere a muzicii spectrale. Din păcate, în nici unul din studiile publicate de Grisey și Murail de-a lungul anilor aceștia nu l-au menționat pe Rădulescu, care la rândul lui, nici el nu i-a menționat prea des pe colegii francezi. Cauzele sunt multiple, însă în linii mari, școala franceză consideră că spectralismul nu poate exista fără analiza acustică în laborator a fenomenului sonor, în timp ce tradiția spectrală română își are originile în caracterul arhetipal al folclorului muzical.

Atât prin titlurile noilor piese, dar mai ales prin tehnicile utilizate, *Credo* (1969/1976), *Flood for the Eternal's Origins* (1970) și *Everlasting longings* (1971) sunt primele lucrări în care Horațiu Rădulescu a avut ocazia să pună în practică ideile sale despre această nouă stare intermediară, pe care a denumit-o plasmă sonoră. Multe din aceste tematici au fost preluate de fapt de la colegii săi mai în vârstă de la conservator, precum „întoarcerea la origini”, Pitagora, armonicele naturale și pianul preparat, care avea să devină mai târziu „icoana sonoră”. Având în vedere traiectoria artistică a compozitorului din perioada studenției și contextul vest-european de la începutul anilor '70, geneza muzicii plasmatice nu a fost posibilă fără următoarele trei rădăcini importante:

1. Teoria categoriilor sintactice amplu discutată de Ștefan Niculescu la București.
2. Noile idealuri și tehnici spectrale implementate de grupul spectral Cezar-Nemescu-Mețianu.
3. Emulația cu noile idei și tehnici de compoziție descoperite după 1969 în occident.

Primii pași către clarificarea conceptului de plasmă sonoră au fost făcuți la mijlocul deceniului șapte în urma publicării în Germania a unui neobișnuit articol-manifest cu desene, scris de mână, tipărit în alb pe un fundal violet, și intitulat *Sound Plasma: Music of the Future Sign*.¹ În această scurtă publicație care cuprinde 20 de pagini și în care teoria muzicii se împletește cu poezia și filozofia, găsim o serie de idei preluate de la Ștefan Niculescu și

¹ Horațiu Rădulescu, *Sound Plasma: Music of the Future Sign*; München, Germania, Edition Modern, 1975.

Corneliu Cezar, precum și câteva concepte noi. Deși textul a fost publicat la șase ani după ce Rădulescu a ajuns la Franța, originile lui sunt mai vechi, așa după cum compozitorul a declarat într-un interviu cu Bob Gilmore:

„Este o compoziție în proză și un text teoretic în același timp. Textul a fost scris mai mult sau mai puțin în 1969-1970, îmbunătățit în 1973, și publicat în 1975 de Editura Modern în München.”¹

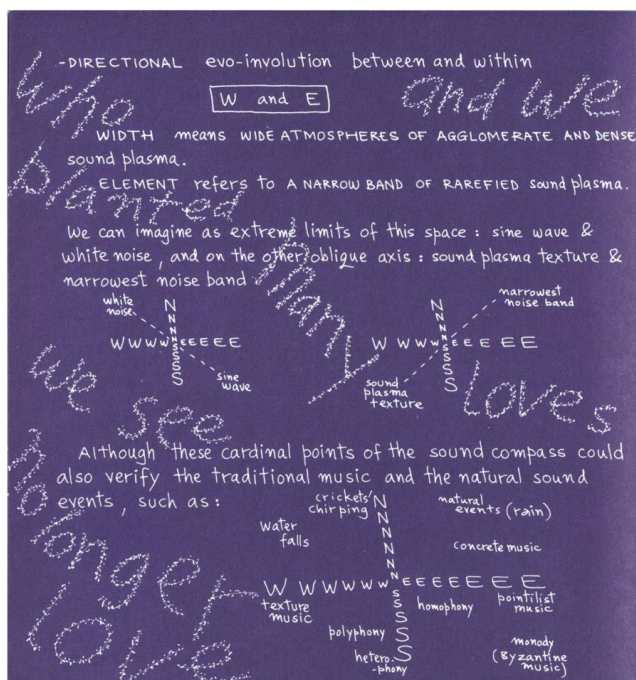
Această publicație este utilă din punct de vedere istoric, căci în ea descoperim temele cele mai importante care l-au preocupat pe compozitor de-a lungul deceniului șapte. Textul nu propune însă soluții concrete. Fiind în același timp un fel de compoziție în proză, el nici nu are acest scop. Ca în mai toate manifestele artistice scrise de-a lungul timpului de muzicieni și poeți suntem invitați să reflectăm și să visăm împreună, în speranța că toate aceste idei se vor putea materializa într-o bună zi. Multe din subiectele amplu discutate la conservatorul bucureștean în anii de studenție ai lui Rădulescu reapar:

„Sunetul însuși este un ocean nesfârșit de vibrații. Deși Pitagora a penetrat secretul acestor unde, pentru câteva milenii am făcut muzică tratând sunetul din exteriorul său. De exemplu, sunetele au fost combinate mai mult sau mai puțin în monodii, omofonii, polifonii și eterofonii. Această discontinuitate istorică epuizată a constatat în utilizarea sunetelor ca puncte și linii, ca trepte în cadrul unor scări, utilizând formule ritmice, în cadrul unor centre modale sau tonale. [...] Recent, muzica electronică a contribuit în mod semnificativ la definirea imaginii de viitor a muzicii, prin descompunerea și recompunerea sunetului, dar chiar și în acest domeniu, vechea manie estetică de acțiune cu sunete a continuat să domine.”

Rădulescu a căutat așadar să evite cele patru categorii sintactice prin atingerea unei stări sonore în care toate elementele se află în mișcare. O altă sursă de inspirație a fost probabil fizica, prin cele patru stări fundamentale de agregare bine cunoscute, precum starea solidă, lichidă, gazoasă și plasmatică. Este interesant de observat faptul că dacă Rădulescu pune în discuție la începutul anilor '70 existența unei sintaxe sonore intermediare, o reevaluare a stărilor materiei s-a produs și în studiul fizicii între timp, unde noi stări intermediare precum cvasicristalul sau starea fonică au fost observate de-a lungul ultimelor trei decenii.

¹ Gilmore, *Wild Ocean*, 118.

Ex. 1, fragment din *Sound Plasma: Music of the Future Sign*



Pe lângă subiectele abordate încă din România, dezvoltarea conceptului de plasmă sonoră a fost strâns legată și de subminarea relației dintre cauză și efect:

„Natura și arta la cel mai înalt grad de puritate se unesc. De aceea, plasma sonoră ca muzică a viitorului trebuie să atingă o stare abstractă, creată de noi, ce ascunde întocmai ca și natura, cauza și efectul. În acest fel ea depășește condiția sa originală - aceea de a fi manufacturată - și devine un fenomen complex.”¹

Abia în 1992, într-un interviu realizat de Ruxandra Arzoiu, Rădulescu avea ocazia să prezinte pentru prima oară acest concept într-o publicație de specialitate din România:

„Nu prea pot să-mi dau seama cum am ajuns aici dar știu că printr-o anumită cultură profesionistă asupra limbajului muzical m-am găsit confruntat cu anumite sinteze și mi-am dat seama că nu se mai poate scrie muzică activă - cu acțiuni - ci trebuie să săltăm la un nivel

¹ Horațiu Rădulescu, *Sound Plasma: Music of the Future Sign*.

*superior, la muzica de stare specială, unde se ascund cauza și efectul și nu se mai spune în mod explicit că este violoncelul - de pildă - care cântă ci se creează fenomene sonore. Dar pentru aceasta ești obligat să întreții sunetul într-un anumit fel încât constituția lui intrinsecă devine mai evidentă."*¹

Pentru a submina relația dintre cauză și efect, Rădulescu a revitalizat în mod indirect o tradiție mai veche, cu rădăcini care ajung până în antichitate. Întrebat în 2004 de către compozitorul Iancu Dumitrescu care au fost primii pași în această direcție, Rădulescu a răspuns:

*„Am epuizat multe resurse. De fapt François Bayle mi-a furat ideea asta și el a făcut acusmatica. Eu i-am spus-o încă din 1972. Eu ascund cauza și efectul ca să fac Dumnezeire."*²

Conceptul de muzică acusmatică era bine cunoscut în 1972. Deși François Bayle este în general creditat cu introducerea acestui termen, documente care merg până la Grecia antică ne arată faptul că practici similare au existat încă din perioada lui Pitagora, mentor care îi învăța pe discipolii săi după un văl, pentru ca prezența sa să nu le distragă atenția. Cercul acestor discipoli era numit „akousmatikoi”, de la termenul „akousma”, care în limba greacă înseamnă „un lucru auzit”. Apoi, în 1955, Jérôme Peignot și Pierre Schaeffer au reintrodus termenul de muzică acusmatică pentru a defini mai clar experiența muzicii concrete, în care sursele sonore erau ascunse după un văl, de această dată imaginar, cel al difuzoarelor. În *Tratatul Obiectelor Muzicale*, Pierre Schaeffer spunea:

*„Ascunderea cauzelor nu rezultă dintr-o imperfecție tehnică, și nu este un proces ocazional de variație; ea devine o precondiție [...]. Întrebarea „Ce aud?” se îndreaptă deci înspre această funcție. „Ce auzim de fapt?” Este întrebarea pe care o punem pentru a descrie nu referințele externe ale sunetului ci percepția însăși.”*³

Iată deci că relația dintre cauză și efect a fost subminată mai întâi de Pitagora, mai târziu de muzica concretă și apoi de muzica electronică. Prin dezvoltarea conceptului de plasm sonoră, Horațiu Rădulescu deschide calea unor noi interpretări, de această dată pe teritoriul instrumentelor acustice moderne.

¹ Ruxandra Arzoiu, *Cu Horațiu Rădulescu*, 149

² Iancu Dumitrescu, *Dialog cu Horațiu Rădulescu: Musique spectrale, composition, creation, vie*; YouTube, iulie 2010.

³ Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux*; Paris, France: Le Seuil, 1966.

Atât la Rădulescu cât și la grupul spectral francez, perioada acestor căutări și definiri se întinde peste aproape un deceniu, până în momentul când termenul de muzică spectrală a fost menționat pentru prima oară în 1979 de Hugues Doufourt. Deși fără să fi fost bine definit, grupul spectral francez format de Doufourt, Gérard Grisey și Tristan Murail era deja activ, pornind de la primele concerte ale ansamblului *Itinéraire*, fondat în 1973.¹ În mod paradoxal, cei trei tineri compozitori francezi se înscriau în cercul spectral fără să-l fi denumit pentru mulți ani, în timp ce Horațiu Rădulescu discutase deja conceptul muzicii plasmatică încă din 1972, fără însă să coopteze și alți compozitori în sfera sa de influență. Avem așadar în această perioadă un cerc fără nume și un nume fără cerc.

Plasma sonoră în lucrările camerale

În mod evident, mediul cameral s-a potrivit cel mai bine conceptului de plasmă sonoră, în special în combinațiile timbrale care împreunează instrumente din aceleași familii. Melodia, armonia, și într-un sens mai general, toată muzica bazată pe conceptul de puncte și linii se topesc mai ușor atunci când personalitățile timbrale ale instrumentelor se întrepătrund. Există apoi câteva alte considerente practice. Compozițiile din această perioadă sunt notate într-o manieră neconvențională și adeseori ajung la dimensiuni masive, apropiindu-se chiar de o oră. În aceste condiții, considerentele practice legate de repetiții, dirijori și programarea lucrărilor l-au îndreptat pe compozitor, în mod natural, spre genul cameral.

Lucrarea intitulată *Capricorn's Nostalgic Crickets* pentru 7 instrumente de suflat de lemn identice a fost scrisă în 1972, și interpretată pentru prima oară la Viena de clarinetistul Ferenc Tornai în 1976. Acesta a fost acompaniat de șase variante pre-înregistrate, așa după cum s-a întâmplat și cu interpretările flautistului Pierre-Yves Artaud la Gent, la Paris, precum și în multe alte festivaluri de muzică nouă. Primele schițe au fost similare unei alte piese, *Fountains of My Sky*, care a fost inclusă în Festivalul Royan în 1973.

Singura pagină a partiturii se constituie dintr-un pătrat, în interiorul căruia găsim un text scris de mână, cu următoarea traducere din engleză: „*De ce mai departe nesigur atunci mi-e dor erau acum și atunci către ce se întinde un sens către nimeni*”. Compozitorul și-a dorit ca interpreții să reflecteze

¹ Pentru acest ansamblu, creat de tânărul grup al spectraliștilor francezi în dorința de a se distanța de preferințele și politicile muzicale ale lui Pierre Boulez, Rădulescu a scris lucrările *Thirteen Dreams Ago* în 1987 și *Ecou Atins* în 1979.

asupra acestui text „în toate adâncimile sale”, procedură care a continuat în multe alte lucrări scrise în această perioadă. *Capricorn's Nostalgic Crickets* (în traducere: *Greierii Nostalgici ai Capricornului*) conține 96 de evenimente sonore, fiecare dintre ele având o durată și un aspect general similar. În majoritatea concertelor interpretarea lucrării durează 17:36, însă variante mai elaborate sunt posibile, ajungând la o durată dublă de 35:12, sau un multiplu al acestor numere.

Ex. 2, fragment din lucrarea *Capricorn's Nostalgic Crickets*

The image shows a handwritten musical score on a grid of staves. The notation is highly symbolic, using letters (M, V, IA), triangles, and circles to represent musical events. The lyrics are written in the center of the page:

why beyond
uncertain when
I'm a longing
there where
where? towards no one?
now and then
capricorn's nostalgic crickets
for 7 woodwinds
spans a sense

At the bottom left, there is a small copyright notice: "© 1994 by edition modern-münchen". At the bottom right, there is a handwritten signature and the number "H 17056".

Poziția interpreților este similară cu aspectul partiturii, în forma unui pătrat, ei fiind înconjurați de public, care la rândul lui este și el înconjurat de șapte difuzoare. Variate interpretări sunt posibile, cu sau fără sunete preînregistrate sau în diverse combinații timbrale, așa după cum compozitorul a relatat:

„La Londra am cântat Capricornul cu șapte flauți la care s-au adăugat șapte clarineți, și erau atât de multe microtonii înăuntrul microtoniilor. Muzicienii au glumit că piesa a fost un mamut celestial.”¹

În această lucrare, efectul de plasmă sonoră este obținut prin combinații sonore care utilizează *yellow tremolos* în registrul înalt (prodate între aceleași înălțimi, folosind digitațiile alternative), sunete multifonice stabile în registrul mediu, precum și multifonice instabile și combinații de efecte *fluttertongue* și voce în registrele joase ale instrumentelor. Pentru a evita percepția muzicii în formatul tradițional al punctelor și liniilor, compozitorul a cerut ca fiecare apariție și dispariție a unui sunet să fie ascunsă, pe cât posibil.

Dedicat lui Leonardo da Vinci în urma unei vizite pe Valea Loarei, acolo unde da Vinci și-a petrecut ultimii ani ai vieții, *Cvartetul de Coarde Nr. 4* este intitulat „*infinite to be cannot be infinite, infinite anti-be could be infinite*” (în traducere: „*infinite a fi nu poate fi infinit, infinit anti-fi poate fi infinit*”). Titlul lucrării combină două celebre afirmații care ne-au rămas de la Shakespeare: „*a fi sau a nu fi*” și Lao Tzu: „*a fi și a nu fi se creează reciproc*”.

Ca și în cazul lucrării *Capricorn's Nostalgic Crickets*, cei patru instrumentiști (elementul *alfa*) sunt înconjurați de public, care este la rândul lui înconjurat de o imaginară violă de gamba cu 128 corzi (elementul *beta*). Sunetul acestui instrument imaginar poate fi preînregistrat sau realizat live prin adăugarea unor alte opt cvartete de coarde. Indiferent de soluția adoptată, acest masiv cvartet cu o durată de aproape 50 de minute care a fost scris între 1976 și 1987 necesită un sistem elaborat de scordaturi spectrale. Cvartetul central este acordat normal, însă puțin mai jos, utilizând drept referință o notă *la* aflată la 431 Hz. Celelalte 128 de corzi ale elementului *beta* vor trebui acordate conform următorului tabel:

¹ Guy Livingston, *Interviu cu Horațiu Rădulescu*; realizat la Paris pe data de 4 septembrie 2007, <https://horatiuradulescu.com>, pagină accesată pe 1 octombrie 2025.

Ex. 3, fragment din Cvartetul de Coarde nr. 4

HORATIU RADULESCU SCORDATURA for the 8 STRING QUARTETS

1TH STRING QUARTET IN OPUS 33 « INFINITE TO BE CANNOT BE INFINITE » (1976 - 1986)

5 STRING QUARTET

(Hz & harmonic of a 1Hz fundamental)

	1°	2°	3°	4°	5°	6°	7°	8°
I. 1°	e _~ 641	d _~ 609	d _~ 577	c _~ 545	c _~ 513	h _~ 497	h _~ 481	a _~ 465
I. 2°	d _~ 625	d _~ 593	c _~ 561	c _~ 529	c _~ 505	h _~ 489	a _~ 473	a _~ 457
II. 1°	a _~ 449	a _~ 425	g _~ 401	g _~ 377	f _~ 353	e _~ 329	d _~ 305	c _~ 281
II. 2°	a _~ 441	g _~ 417	g _~ 393	f _~ 369	e _~ 345	e _~ 321	d _~ 297	c _~ 273
I. 3°	a _~ 433	g _~ 409	g _~ 385	f _~ 361	f _~ 337	d _~ 313	d _~ 289	c _~ 265
III. 1°	c _~ 257	c _~ 251	h _~ 245	h _~ 239	a _~ 233	a _~ 227	a _~ 221	a _~ 215
III. 2°	c _~ 255	h _~ 249	h _~ 243	h _~ 237	a _~ 231	a _~ 225	a _~ 219	a _~ 213
II. 3°	c _~ 253	h _~ 247	h _~ 241	a _~ 235	a _~ 229	a _~ 223	a _~ 217	g _~ 211
I. 4°	209	g _~ 207	g _~ 205	g _~ 203	g _~ 201	g _~ 199	g _~ 197	g _~ 195
IV. 1°	193	f _~ 187	f _~ 181	f _~ 175	f _~ 169	e _~ 163	d _~ 157	d _~ 151
IV. 2°	191	f _~ 185	f _~ 179	f _~ 173	e _~ 167	e _~ 161	d _~ 155	d _~ 149
III. 3°	189	f _~ 183	f _~ 177	f _~ 171	e _~ 165	e _~ 159	d _~ 153	d _~ 147
II. 4°	145	d _~ 143	d _~ 141	c _~ 139	c _~ 137	c _~ 135	c _~ 133	c _~ 131
IV. 3°	129	h _~ 125	h _~ 121	A _~ 117	B _~ 113	A _~ 109	G _~ 105	G _~ 101
III. 4°	97	F _~ 92	F _~ 89	F _~ 84	E _~ 81	D _~ 76	D _~ 73	C _~ 68
IV. 5°	64	60	56	52	48	44	40	36
	(10°)	(15°)	(7°)	(13°)	(3°)	(11°)	(5°)	(9°)
	STRING QUARTET							
	1°	2°	3°	4°	5°	6°	7°	8°

(C) 1987 by LUCERO PRINT Versailles

Fiecare casetă din acest tabel reprezintă una din cele 128 corzi, care sunt acordate între armonicile 36 (în colțul din dreapta jos) și 641 (în colțul din stânga sus) ale unui do imaginar de 1hz. Numerele din casetă reprezintă

frecvențele în Hz. Inovațiile continuă și în ceea ce privește sistemul de notație. Partitura cvartetului central conține portative, însă majoritatea elementelor utilizate este formată din linii verticale acompaniate de nuanțe și sugestii expresive. Duratele standard și pauzele au fost eliminate complet. Realizată prin intermediul unui calculator cu ajutorul lui Vincent Bourgue, partitura celor opt cvartete care înconjoară publicul este formată din imense tabele, în interiorul cărora linii care corespund celor 128 de corzi sunt marcate cu litere și simboluri grafice.

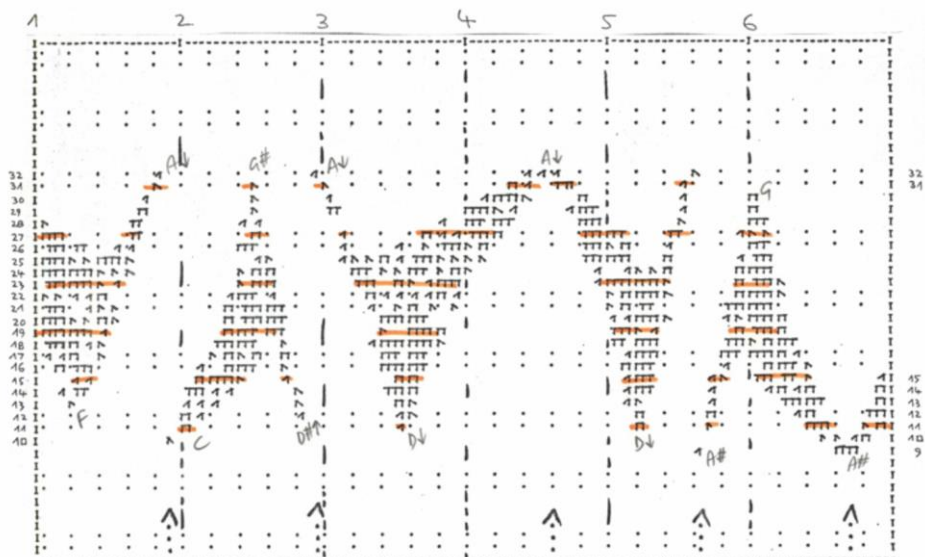
Acest cvartet reprezintă unul dintre cele mai complexe exemple de muzică plasmatică. Eforturi masive au fost făcute pentru a ascunde sursele sonore, melodia, armonia, ritmul, și timbrul, deși prin utilizarea scordaturii spectrale lucrarea se află într-un fel de stare consonantă perenă. Rămânem conștienți de existența instrumentelor de coarde, însă prin intermediul scordaturii, acestea își pierd culorile lor tradiționale. În lipsa oricărei ocazii de a auzi această piesă în varianta live, înregistrarea realizată de Cvartetul Arditti la IRCAM în februarie 1996 și publicată de Edition RZ pe compact disc în 2001, este singurul document auditiv care ne ajută să pătrundem mai adânc în acest fascinant univers sonor.

Dimensiunile plasmei sonore în lucrări pentru instrumente solo

Deși controversate, ideile lui Horațiu Rădulescu au captat după câțiva ani interesul unor interpreți fascinați de noile tehnici de compoziție pe care acesta le-a promovat în cadrul festivalurilor de muzică nouă din occident. În anul 1980, Rădulescu a revenit la cursurile de la Darmstadt, unde pe lângă grupul francez al spectraliștilor s-a regăsit și clarinetistul britanic Roger Heaton. În urma unui al doilea contact cu Heaton la Darmstadt în 1982, Rădulescu a compus pentru acesta lucrarea intitulată *The Inner Time* (în traducere: *Timpul Interior*), pe care clarinetistul britanic o prezentat-o în primă audiție la Londra în 1983, cu Horațiu Rădulescu ca dirijor. O a doua variantă pentru trei clarinetiști a fost programată la Darmstadt în 1984.

Piesa are o durată de 28 de minute, timp în care solistul se confruntă cu imposibilul obiectiv de a crea un sunet fluid, neîntrerupt, utilizând respirația circulară, tehnicile multifonice și degetațiile alternative. Structura de ansamblu a piesei se poate reduce la un desen ce pornește de la armonicile superioare înalte, coboară apoi în registrul de jos al clarinetului, pentru a reveni în final în registrul acut. Aceste „valuri” care oscilează între cele două registre extreme ale instrumentului au dimensiuni largi, sau mult mai strânse, după cum se poate vedea în exemplul următor.

Ex. 4, fragment din lucrarea *The Inner Time*



Materialul muzical este organizat în 137 de blocuri sonore sau forme geometrice, care au o durată lungă la început, sunt apoi comprimate la mijlocul piesei și în cele din urmă iarăși extinse. Partitura lucrării se desprinde de notația tradițională din multe puncte de vedere. Portativul și structurile metrice au fost eliminate, în locul lor apărând o listă a înălțimilor și un sistem grafic ce marchează doar secunde. Dacă în 1975 Rădulescu punea în discuție un viitor în care muzica nu mai are puncte și linii, în această lucrare, liniile - înălțimile stabile și lungi - au dispărut, ele fiind înlocuite de un nor dens de puncte în mișcare. Prin intermediul degetațiilor alternative se formează înălțimi și culori sonore apropiate, ce dau naștere unui evantai bogat de microintervale și oscilații timbrale. Se creează astfel impresia unei melodii intens ornamentate, deși în esență nu putem identifica nicio linie melodică. Din multe puncte de vedere, rezultatul acustic este similar unei mase sonore, cu excepția faptului că undulările de înălțimi se apropie mai mult de procedurile eterofone. *The Inner Time* pentru clarinet solo ne arată o altă posibilă înfățișare a plasmelor sonore.

Un alt exemplu al acestui tip de stare sonoră intermediară se găsește în lucrarea *Das Andere* (în traducere: *Celălalt*), dedicată violistului francez Gérard Caussé și prezentată de acesta în 1984, în cadrul festivalului francez *La Rochelle*. Caussé devenise deja celebru după primele audiții ale unor importante lucrări scrise în Franța de Henri Dutilleux (cvartetul *Ainsi la nuit*,

1976) și Gérard Grisey (mișcarea pentru violă solo din *Les Espaces acoustiques*, scrisă în 1976). La începutul deceniului opt, Rădulescu a avut șansa extraordinară de a colabora cu Caussé, dar și cu alți instrumentiști de prim rang, precum Rohan de Saram, care devenise membru al Cvartetului Arditti în 1977. O serie de alte variante ale piesei *Das Andere* pentru vioară, violoncel, sau contrabas au fost prezentate în anii următori, căci în partitura originală Rădulescu a specificat doar necesitatea de a avea un instrument de coarde acordat în cvinte perfecte. Varianta pentru violoncel a fost prezentată de Rohan de Saram la Darmstadt în 1984, iar prima audiție a ultimei versiuni pentru contrabas a avut loc la București în 1992, în interpretarea lui Corrado Canonici. Din păcate, în lipsa unei partituri a acestei versiuni, nu cunoaștem acordajul folosit în varianta pentru contrabas.

Sistemul de notație ales de Rădulescu în *Das Andere* nu conține portative și măsuri, ci doar patru linii orizontale reprezentând corzile instrumentului, întrerupte de linii verticale ce marchează perioade de 10 secunde. Dorința de a descoperi o nouă lume, aflată între două dimensiuni, este menționată de compozitor în partitura lucrării:

*„Această muzică, aflată la granița dintre partitură și fenomen sonor încearcă să creeze o stare de transă, apropiată unei ședințe de spiritism în care am invoca alter-ego-ul nostru. [...] Doua caractere macroformale: alfa și sigma își trăiesc dialectica în șapte regiuni.”*¹

În *Das Andere*, caracterul *alfa* se constituie din arpegii spectrale pe toate corzile instrumentului, produse cu viteze neregulate de arcuș, în timp ce caracterul *sigma* este constituit din bifonii. Piesa durează aproximativ 18 minute, iar structura se aseamănă unei lungi căderi din registrul ultra-acut spre coarda liberă *do*. Oscilația dintre corzi, mai ales atunci când este produsă prin intermediul unor viteze neregulate de arcuș produce o stare sonoră extrem de complexă, cu variate înălțimi și culori bogate în armonice superioare, stare ce poate fi considerată plasmatică.

Distanțarea de plasma sonoră

Într-un interviu telefonic pe care l-am realizat în septembrie 2011 cu Lucian Mețianu, acesta a confirmat faptul că în anii '80, Rădulescu încă promova intens în concertele sale conceptul de muzică plasmatică.² Spre finalul deceniului, Rădulescu a utilizat adesea termenul de muzică hiper-

¹ Horațiu Rădulescu, *Das Andere*; Lucero Print, Montreux, 1984.

² Liviu Marinescu, *Dialog telefonic cu Lucian Mețianu*, 17 septembrie 2011.

spectrală, cuvânt apărut între timp și în vocabularul altor compozitori români, precum Iancu Dumitrescu.

De-a lungul anilor '90, Rădulescu a continuat să fie preocupat de muzica plasmatică, însă în multe din lucrările scrise în această perioadă se poate observa o predilecție pentru structurile sonore mai rarefiate, pentru atac și precizie. În sonatele pentru pian nr. 2, 3, și 4 scrise între 1991 și 1993, precum și în *Concertul pentru pian și orchestră* din 1996, compozitorul îmbrățișează o nouă lume sonoră, animată de pulsații ritmice regulate, de citate și colinde românești, de sunetul clopotelor, precum și de ample pasaje monodice și omofone. Pianistul german Ortwin Stürmer a jucat un rol important în reconectarea lui Rădulescu cu acest important instrument, facilitând comenzile lucrărilor și interpretându-le în primă audiție. Rezonanța pianului este pusă în valoare prin utilizarea amplă a pedalei și a acordurilor complexe, tehnici similare cu cele utilizate de Olivier Messiaen, compozitor care l-a susținut pe Rădulescu în primii ani de exil, și căruia acesta i-a dedicat lucrarea *Awakenings* (în traducere: *Treziri*) în 1983.¹ În mod surprizător, în nici una dintre lucrările pentru pian menționate mai sus nu se pot identifica secțiuni fluide sau amorfe, în care a fost utilizată plasma sonoră. Aceste piese conțin în mod paradoxal multe „puncte și linii”, elemente pe care Rădulescu le-a evitat în totalitate în perioada primilor ani la Paris.

Ex. 5, fragment din *Sonata pentru pian nr. 4*,
sub-intitulată „Ca un izvor... mai bătrân decât Dumnezeu”



¹ Olivier Messiaen a murit în aprilie 1992, exact în perioada în care sonatele pentru pian scrise de Rădulescu s-au apropiat stilistic de lucrările compozitorului francez.

Exact în aceeași perioadă, întrebând de Ruxandra Arzoiu dacă mai este interesat de muzica plasmatică, Rădulescu a răspuns:

"Dintr-un punct de vedere, da, pentru că este o materie sonoră foarte vie. Aceasta înseamnă că dacă utilizezi în spectrul sonor niște celule pe care le transformi apoi în fundamentale pe care le utilizezi prin intermediul unor tehnici instrumentale bogate, creezi un sunet foarte timbral și dinamic. Creezi o plasmă sonoră. [...] în acel moment obiectivul meu era de a ascunde cauza și efectul."

Depărtarea de plasma sonoră a fost însă temporară, căci în ultimii ani ai vieții, Horațiu Rădulescu a continuat să exploreze valențele acestei intersintaxe creând alte câteva importante lucrări camerale, precum *Cvartetele de coarde nr. 5 și 6*. Treptat, unele partituri și-au recăpătat aspectul clasic, ele fiind realizate de la început prin intermediul calculatorului. Desenele și sugestiile poetice au fost înlocuite cu portative, măsuri, și cu alte componente tradiționale, cum ar fi nuanțele, indicațiile de tempo și metronom, precum și termenii de expresie muzicală universal acceptați.

În unele lucrări, precum *Khufu's Serpent* (în traducere: *Șarpele lui Khufu*), partitura are un aspect hibrid. Deși sistemul de notație este relativ tradițional, interpreții au libertatea de a improviza momentul și durata fiecărui atac în cadrul fiecărei măsuri, cu condiția de a cânta doar pentru 80% din timp. Cele 96 de măsuri au o durată de 5, 8, 13, 21, 34 sau 55 de secunde, numere derivate din seria *Fibonacci*. Ca și în multe alte lucrări, Rădulescu face o paralelă cu natura, în care cele 96 de erupții sonore din lucrare sunt descrise ca o serie de copaci tineri și bătrâni dintr-o pădure stranie.

Piesa are la bază patru situații sonore:

1. Acorduri stabile, bogate în armonice, în care înălțimile notate în partitură sunt predominante.
2. *Tremolo*-uri între aceleași înălțimi (numite *yellow tremolos* de către Rădulescu), create prin intermediul degetațiilor alternative la suflători sau prin alternanța dintre corzi.
3. Sunete *frullato* la suflători sau *tremolo* aperiodic la corzi.
4. Game spectrale pe armonicele superioare, pornind de la sunetul notat în partitură, și repetate de câteva ori cu tempouri variate.

Ex. 6, Fragment din lucrarea *Khufu's Serpent*

The musical score is for a seven-piece ensemble. The instruments and their parts are as follows:

- I un**: Flute part, starting with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It includes fingerings like 5, 79, 21, 88, 8, 81, 13, 82, 13, 83, 4, 8, 84. Performance notes include "F: 8° to 14°" and "G: 8° 13° 21° 30° (15°)".
- II ula**: Ula part, starting with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It includes fingerings like 5, 79, 21, 88, 8, 81, 13, 82, 13, 83, 4, 8, 84. Performance notes include "on IV: 9° to 16° natural harmonics" and "G: 13° 2° 3° 11° slow aperiodic TREM. vary point along string like G: 13° to 18°".
- III cello**: Cello part, starting with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It includes fingerings like 5, 79, 21, 88, 8, 81, 13, 82, 13, 83, 4, 8, 84. Performance notes include "D: 7° 11° 2° 3°" and "on III: 11° to 18° like C sharp: 9° to 16°".
- IV cl in Bb**: Clarinet in Bb part, starting with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It includes fingerings like 5, 79, 21, 88, 8, 81, 13, 82, 13, 83, 4, 8, 84. Performance notes include "E: 11° to 16°".
- V fl**: Flute part, starting with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It includes fingerings like 5, 79, 21, 88, 8, 81, 13, 82, 13, 83, 4, 8, 84. Performance notes include "C sharp: 8° to 15°".
- VI hn in F**: Horn in F part, starting with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It includes fingerings like 5, 79, 21, 88, 8, 81, 13, 82, 13, 83, 4, 8, 84. Performance notes include "Db6°/Ab8°/F sharp 9° on C: 13° - 16° 11° on D on C: 6° - 15°".
- VII db**: Double Bass part, starting with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It includes fingerings like 5, 79, 21, 88, 8, 81, 13, 82, 13, 83, 4, 8, 84. Performance notes include "on C & E" and "A: 6° to 17°".

Durata lucrării este de 18 minute, iar arhitectura de ansamblu este similară unui canon, în ciuda faptului că toate cele șapte instrumente încep și termină simultan. Eșantioane pre-înregistrate cu sunetele „icoanelor sonore” (piane așezate vertical) și ale gongurilor thailandeze se adaugă acestui ansamblu, care este poziționat în jurul publicului, cu dirijorul aflat în mijloc. Lucrarea *Șarpele lui Khufu* a fost prezentată în primă audiție la festivalul *Toamna Varșoviană* în 2003, la aproape patru decenii după debutul la Varșovia al profesorului său, Ștefan Niculescu. După cinci ani de la acest concert, în mod tragic, Horațiu Rădulescu ne-a părăsit în mod neașteptat la câteva luni după ce Ștefan Niculescu a plecat și el dintre noi, la vârsta de 80 de ani.

Cum se poate defini plasma sonoră?

La aproape două decenii după ce compozitorul a încetat din viață, raritatea surselor de informare legate de muzica plasmatică nu a reprezentat un obstacol important. Lipsa clarității lor însă a continuat să fie o problemă greu de rezolvat. Cele mai relevante articole despre muzica sa au fost scrise de cei care îi admiră muzica, și nu de compozitor. Interviuurile care ne-au rămas, puține la număr, sunt relativ scurte și lipsite de adâncime. În absența unui studiu exhaustiv al muzicii plasmatice scris de compozitor, încercarea de a defini acest concept comportă o serie de riscuri. Analiza istorică, studiul partiturilor, și mai ales audițiile *live* ale lucrărilor lui Rădulescu ne deschid însă un culoar către o posibilă definiție a plasmei sonore:

1. Pornind de la teoria celor patru categorii sintactice, discutată pe larg la conservatorul bucureștean de Ștefan Niculescu, Horațiu Rădulescu a căutat să creeze o sintaxă intermediară, în care toate elementele se află în mișcare. Învecinată cu eterofonia, plasma sonoră este similară adeseori maselor sonore rarefiate.
2. Muzica plasmatică se naște atunci când relația cauză-efect este eliminată, plasând astfel această nouă sintaxă în contextul mai larg al muzicii acusmatice. Sursele sonore sunt ascunse prin intermediul tehnicilor instrumentale extinse, al noilor sisteme de notație, al sugestiilor poetice, și al oricăror altor procedee care rup relațiile partitură-interpret și imagine-sunet.
3. Plasma sonoră implică o continuitate a sunetului ce dă naștere unei muzici fluide, fără elemente reiterate, fără opriri și cadențe, în antiteză cu tradiția occidentală bazată pe conceptul de „puncte și linii” (sunete scurte și lungi). În general, segmentele de atac și cădere ale sunetului sunt ascunse sau lărgite, ceea ce conduce la constituirea unui peisaj sonor suspendat, care evoluează foarte lent sau pare a fi static.
4. Materialul utilizat în plasma sonoră este obținut în urma studiului proprietăților naturale ale sunetului (analiza spectrului sonor, sunete parțiale, sume și diferențe între înălțimi), ceea ce înscrie muzica plasmatică în mai largul curent spectral.

De la distanță, o privire sceptică asupra plasmei sonore ar putea reduce acest fenomen la o formă mai sofisticată de eterofonie. Ar fi o greșeală. În timp ce eterofonia are la bază multiplicarea asincronă a unei melodii, plasma sonoră este un fenomen mult mai complex, a cărui sursă nu numai că nu este melodică dar este și greu de identificat. Caracterul muzicii plasmatice este în

general fluid, adeseori chiar volatil sau amorf. Apoi, subminarea relației cauză-efect, un obiectiv prioritar pentru Horațiu Rădulescu, nu este o componentă a eterofoniei. Ascunderea sursei în muzica plasmatică are implicații numeroase, legate de aspectul vizual, înălțimile sonore, duratele, spațializarea și mai ales timbrul sonor. Deși Rădulescu s-a născut ca și compozitor în sfera școlii eterofonice, el a părăsit-o, de îndată ce a plecat din România.

În final, teoria sumei și diferenței dintre frecvențe, care în viziunea lui Rădulescu ar da naștere unei anumite „aure sonore”, reprezintă un aspect unic și inedit al plasmei sonore. Personal, eu rămân sceptic în ceea ce privește relevanța acestei iluzii auditive, care indiferent de calcule și de voința noastră, rămâne un fenomen psiho-acustic rar întâlnit.

În situațiile în care există un număr mare de instrumente sau elemente pre-înregistrate, plasma sonoră prezintă caracteristici similare cu masele sonore. Aceasta nu este o concidență, căci diferențele dintre eterofonie și masele sonore au fost discutate intens în cercul studenților lui Ștefan Niculescu. Plasma sonoră este însă o sintaxă mult mai rafinată, căci în interiorul ei găsim relații de acordaj și armonie. Indiferent de etichete și paralele, sub umbrela muzicii plasmatice putem identifica o serie largă de noi și unice situații sonore. Deși plasma sonoră nu va deveni o a cincea categorie sintactică, sunt de acord cu opinia lui Rădulescu care o plasează undeva între cele patru categorii, căci ea poate împrumuta elemente de la fiecare din ele.

Revelații și controverse

În orice discuție despre istoria muzicii spectrale, o anumită mândrie s-a cristalizat de-a lungul ultimelor decenii în cercurile muzicale de avangardă din România. Alături de școala franceză, contribuțiile compozitorilor români au fost esențiale în dezvoltarea acestui domeniu, iar Rădulescu rămâne cel mai vizibil dintre aceștia. În multe cercuri, cei care îl iubesc pe Horațiu par să împărtășească un secret doar de ei știut, uniți fiind de un cult mistic al muzicii plasmatice. În mediul academic, muzica sa este mai rar discutată.

La prima vedere, mai ales în noua eră a pragmatismului, experimentele sonore ale lui Horațiu Rădulescu par a fi lipsite de echilibru și politețe. Interpretarea lucrărilor sale implică eforturi masive, motiv pentru care programarea lor în sălile de concert rămâne problematică. De exemplu, concertele care utilizează „icoanele sonore” sunt un adevărat coșmar pentru tehnicienii de pian, lucrarea *Incantesimi* necesită 9 orchestre, iar lucrarea *Wild Incantesimo* care durează aproape două ore are nevoie de 162 de muzicieni, 50 de proiectoare, și 19 ecrane. Partiturile sale conțin simboluri grafice

neobișnuite, care diferă chiar de la o lucrare la alta. Practic, aproape fiecare compoziție scrisă de-a lungul deceniilor șapte și opt are la bază un sistem de notație unic, creat în dorința de a submina convenții de transmitere a muzicii care s-au dezvoltat în vest de-a lungul multor secole.

Deși muzica lui Horațiu Rădulescu a avut dintodeauna o capacitate extraordinară de a sugera și de a ne fermeca, multe din ideile sale rămân controversate. După mai mult de o jumătate de secol încă nu există o școală de compoziție plasmatică, probabil și datorită faptului că spre deosebire de Gérard Grisey și Tristan Murail, Rădulescu nu a fost interesat de pedagogia muzicală. Intraductibilul nu poate fi atins, și în cele din urmă explicat. Rădulescu a fost un poet al sunetului, îndrăzneț și visător, iar visurile sunt greu de integrat într-o secvență logică de cursuri academice. Diplomele atestă aplicarea unor metode precise și nu practica unor ritualuri cu dimensiuni mistice. Revenind la afirmația compozitorului despre cauză și efect în discuțiile purtate cu François Bayle, ne punem întrebarea: care este procesul prin care se face Dumnezeirea? Orice încercare de a cuantifica o lume sonoră atât de complexă, genială în cele din urmă, nu poate decât să fie sortită eșecului.

Toate aceste reticențe nu pot fi depășite decât prin experiența *live* a muzicii sale, aceasta fiind și istoria propriei mele evoluții. Primul contact cu Horațiu Rădulescu s-a produs la *Săptămâna Internațională a Muzicii Noi* în 1991, însă după atât de mulți ani, amintirile s-au șters. L-am revăzut apoi pe compozitor în luna mai a anului 2001, atunci când am asistat la o conferință ținută de acesta la UNMB. Prezentarea muzicii sale a fost în exclusivitate centrată pe investigarea unor tabele, în care numere, adunări, proporții și fracții, ne ajutau să înțelegem cum putem ajunge la armonicile superioare din registrul foarte înalt al instrumentelor. Am rămas apoi în legătură cu Horațiu, în special după ce *Das Andere*, *Agnus Dei*, și *Lux Animae* au fost interpretate magistral în decembrie 2007 la Conservatorul Colburn din Los Angeles, unde sunt profesor de compoziție. Mult prea târziu, magia muzicii plasmatice mi s-a revelat abia în ultimul an al vieții sale, în sălile de concert. După câțiva ani de reflecție, ajutat fiind și de numeroase discuții cu Octavian Nemescu, Lucian Mețianu și Simeon Ulubeanu la București, precum și Allain Gaussin, Dana Ciocârlie și Horia Șurianu la Paris, am căpătat o imagine mult mai cuprinzătoare asupra fenomenului și fenomenalului Horațiu Rădulescu.¹ Atunci când s-au

¹ Un important articol în franceză scris de Horia Șurianu, intitulat *La musique spectrale roumaine ou une autre expression libérée* și publicat în revista *Muzica* (Vol. 4, octombrie-decembrie 1997), a fost tradus în engleză mai târziu de Joshua Fineberg: *Romanian Spectral Music or Another Expression Freed*; *Contemporary Music Review* 34

adăugat mai multe concerte, în special ale cvartetelor de coarde, câteva conferințe, și mai recent, o serie de publicații, adâncimile muzicii sale mi s-au revelat în toată splendoarea lor, iată, la mai mult de trei decenii de la primul contact cu *Das Andere*.¹

Plasma sonoră este cheia care deschide poarta către un fascinant univers de noi sunete și idei, o misterioasă lume încă nedescoperită până la Horațiu Rădulescu. Singur și singular în dorința de a revela aceste noi teritorii, compozitorul ne-a descătușat de povara trecutului și ne-a invitat să descoperim împreună un miraj sonor despre care cu greu putem scrie.

BIBLIOGRAFIE

- Ruxandra Arzoiu, *Cu Horațiu Rădulescu*; Muzica, București, Nr. 2, 1992.
- Octavian Lazăr Cosma, *Universul Muzicii Românești*; Editura Muzicală, București, 1995.
- Hugues Dufourt, *Musique spectrale*; Radio France/Société internationale de musique contemporaine, SIMC, Paris, III, 1979.
- Andra Frățilă, *De vorbă cu Octavian Nemescu*; Muzica, București, Nr. 1, 2016.
- Corneliu Dan Georgescu, *Categoriile sintactice muzicale după Ștefan Niculescu; noi contexte și perspective*; Muzica, București, Nr. 2, 2017.
- Bob Gilmore, *Claude Vivier and Karlheinz Stockhausen: Moments from a Double Portrait*; Circuit. 19 (2), Les Presses de l'Université de Montréal, 2009.
- Bob Gilmore, *Wild Ocean: An Interview with Horațiu Rădulescu*; Contemporary Music Review, 2003, Vol. 22, Nr. 1/2.
- Nathalie Krafft, *Horațiu Rădulescu: la composition des nuages*; Le monde de la musique, Paris, iunie 2001, Nr. 255.
- Guy Livingston, *Interviu cu Horațiu Rădulescu*; <https://horatiuradulescu.com>.
- Octavian Nemescu, *Avangarda în componistica românească*; Muzica, București, Nr.1, 2010.
- Ștefan Niculescu, *Reflecții despre muzică*; Editura Academiei Române, București, 2006.
- Horațiu Rădulescu, *Sound Plasma: Music of the Future Sign*; München, Germania, Edition Modern, 1975.

(Vol. 19, partea 2, 2000). Șurianu l-a cunoscut foarte bine pe Rădulescu, căci amândoi au trăit în Franța încă din anii '80.

¹ Variante și fragmente din prezentul articol au fost prezentate în octombrie 2011 la Conferința Europeană de Analize Muzicale găzduită de Conservatorul Santa Cecilia din Roma, la Simpozionul Festivalului SIMN din 2014, și la Simpozionul Festivalului Meridian din 2025. Un larg capitol dedicat muzicii plasmatice a fost publicat de Oxford University Press în 2021, în volumul intitulat *The Oxford Handbook of Spectral Music*.

Horațiu Rădulescu, *Brain and Sound Resonance; The World of Self-Generative Functions as a Basis of the Spectral Language of Music*; Annals of the New York Academy of Sciences, New York, 2003.

Octavian Roske, coordonator, *Mecanisme Represive în România, 1945-1989*; Institutul Național Pentru Studiul Totalitarismului, București, 2008.

Iosif Sava, *Ștefan Niculescu și galaxiile muzicale ale secolului XX*; Editura Muzicală, București, 1991.

Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux*; Le Seuil, Paris, France, 1966.

Horia Șurianu, *La musique spectrale roumaine ou une autre expression libérée*; Muzica, București, Vol. 4, 1997.

SUMMARY

Liviu Marinescu

The genesis and spectral dimensions of sound plasma in the music of Horațiu Rădulescu

For a few decades, Horațiu Rădulescu has been the most prominent members of the Romanian spectral movement, despite the fact that he was never a founder or a member of this group. This article surveys the origins of Romanian spectralism at the Bucharest Conservatory, as well as the birth and development of plasmatic music in Paris, starting with the early 1970's. A particular emphasis is placed on Rădulescu's first performances at Darmstadt, and his collaboration with numerous avantgarde ensembles and soloists during the next three decades.

Sound plasma can be achieved when the relationship between cause and effect is undermined, and all musical elements are kept in a constant state of flux. Rădulescu made a conscious effort to avoid the four musical syntaxes he studied in Bucharest with Ștefan Niculescu (monophony, homophony, polyphony, and heterophony), in order to create a new type of sonic landscape that can be rich, but also amorphous. The article attempts to define plasmatic music by taking a closer look at several chamber and solo works, including *Capricorn's Nostalgic Crickets*, *String Quartet No. 4*, *The Inner Time*, *Das Andere*, and *Khufu's Serpent*. While sound plasma is not a contradictory concept, many of its dimensions remain intangible, not because of our inability to comprehend them, but because this is how they were meant to be.

Xenakis și muzica românească. Afinități sud-est-europene (IV)

Mihu Iliescu

ASPECTE ESTETICE

Ultima parte a acestui studiu continuă pe tărâmul categoriilor estetice paralela începută în precedentele capitole între universul muzical al lui Xenakis și cel al compozitorilor români contemporani. Vor fi abordate aici dualitățile tragic-liric, apolinic-dionisiac și natural-cultural precum și două tipuri de comportament la care acestea pot fi raportate: cel prometeian al compozitorului grec și cel mioritic emblematic pentru spiritualitatea românească.

Tragicul și liricul

„Cred că am devenit ceea ce sunt datorită rănii mele”, declara Xenakis¹ referindu-se la dramaticul eveniment care la nici 24 de ani l-a adus până în pragul morții². Într-un fel întreaga sa operă este o conjurare a morții. Masele sale sonore repercutează agitația manifestațiilor înecate în sânge la care a participat ca student la Atena, iar intervențiile percuțiilor trimit la „zgomotele rarefiate, mortale” ale împușcăturilor care ritmau nopțile sale de veghe în Rezistența greacă³.

Aceste experiențe de viață, împreună cu altele pe care le-a traversat în copilărie, adolescență și tinerețe⁴, se află la originea tragismului care impregnează ansamblul creației sale. Ele i-au înăsprit caracterul făcându-l să-și reprime și să-și refuleze sentimentele în adâncurile inconștientului, ajungând astfel să-și pună în cele din urmă la îndoială aptitudinile lirice și să resimtă presupusa lor absență ca pe o infirmitate.

¹ Bálint András Varga, *Conversations with Iannis Xenakis*, London, Faber & Faber, 1996, p. 48.

² O schijă de obuz i-a smuls lui Xenakis ochiul stâng și o parte din obraz provocându-i o comă profundă.

³ Mario Bois, *Xenakis musicien d'avant-garde*, entretiens, Bulletin des Éditions Boosey & Hawkes n° 23, Paris, 1966, p. 7-8.

⁴ „În muzica mea se găsesc toate angoasele tinereții mele”, i se destăinuia Xenakis lui Mario Bois. Ibid.

„Îmi lipsește poate lirismul”, afirma astfel Xenakis, precizând: „Viața l-a ucis poate în mine”¹. Și totuși unele pasaje din compozițiile sale stau mărturie că aptitudinea lirică nu-i lipsea, că afectele, emoțiile și sentimentele nu-i erau cătuși de puțin străine. „Știi că sună ridicol”, mărturisea el, „dar uneori o melodie sentimentală mă mișcă până la lacrimi”². O astfel de melodie și-ar fi găsit însă cu greu locul în muzica sa după teribilele episoade pe care le-a trăit³.

„Nu vreau [...] să fiu mișcat”⁴, își termina el confesiunea dezvăluind motivul poate cel mai profund pentru care, la rândul lui, nu-și propunea să-i „miște” pe auditori, în orice caz nu folosind arsenalul liric al compozitorilor romantici și post-romantici⁵. Ștergerea voită din memorie a refrenelor care i-au legănat copilăria și auto-reprimarea elanurilor sale lirice naturale explică în bună parte radicalitatea contribuției sale în cadrul avangardelor secolului XX.

În muzica românească tragicul ocupă un loc mai redus și este în general convertit sau absorbit în liric urmând exemplul lui Enescu din *Oedip*, sau este neutralizat de un comic absurd, grotesc sau derizoriu în spiritul lui Caragiale, Urmuz și Sorescu⁶. În ce privește manifestările liricului, ele sunt încadrate de rațiune conform ideii că „lirismul nu poate exista fără reguli”⁷ și că, așa cum afirma Ștefan Niculescu, „numai fuziunea dintre minte și inimă creează ordine”⁸.

¹ Bálint András Varga, *Conversations...*, op. cit., p. 63.

² Ibid. Această confesiune dezmente fără putință de apel clișeul compozitorului-matematician rece și calculat. „Muzica trebuie să domine matematica”, afirma Xenakis. „În caz contrar [ea] ori devine matematică ori nu reprezintă nimic”. Ca și computerul, matematica nu era de fapt pentru el decât o unealtă. Cf. Mario Bois, *Xenakis musicien d'avant-garde*, op. cit., p. 13.

³ Xenakis mărturisește că muzicile sentimentale pe care le asculta copil „la radio sau în cafenele” îi trezeau amintirea morții premature a mamei sale. Cf. Bálint András Varga, *Conversations...*, op. cit., p. 8.

⁴ Ibid., p. 10-11.

⁵ Muzica lui Xenakis îi oferea astfel lui Milan Kundera revelația unei „frumuseți curățate de mizeria afectivă, de barbaria sentimentală”. Cf. „Un prophète de l'insensibilité”, în Hugues Gerhards (ed.), *Regards sur Iannis Xenakis*, prefață de Maurice Fleuret, Paris, Stock, 1981, p. 21-25.

⁶ Pot fi citate în acest context operele *Iona* de Anatol Vieru, *Revoluția* de Adrian Iorgulescu, *O scrisoare pierdută* și *D'ale carnavalului* de Dan Dediu, *Urmuzica* de Sorin Lerescu.

⁷ Frază a scriitorului elvețian Charles-Albert Cingria la care Tiberiu Olah subscrie ca și Stravinski. Cf. Tiberiu Olah, *Restituiri*, ediție alcătuită, îngrijită și adnotată de Olguța Lupu, București, Editura Muzicală, 2008, p. 117.

⁸ Ștefan Niculescu în dialog cu Iosif Sava. Cf. Olguța Lupu, „Aspects of Heterophonic Syntax in the Works of Ștefan Niculescu: Case Study: Hétérophonies pour Montreux”, *Musicology Today, Journal of the National University of Music Bucharest* Vol. 7 Issue 2, April-June 2016, p. 123.

Aurel Stroe, compozitor esențialmente tragic care-și încifrează uneori emoțiile lirice în structuri elaborate cu ajutorul matematicii, prezintă sub acest aspect un profil apropiat de cel al lui Xenakis. Tragismul său are ca și cel al compozitorului grec un caracter „abstract, structuralist” care exclude „aproape orice participare afectivă a auditorului” producând o muzică în același timp „emoționantă [...] și ‘fără suflet’, rece și sublimă, pură și tragică”¹.

Corneliu Dan Georgescu a identificat la Stroe ipostaze specifice ale tragicului precum abisul, vidul, nemișcarea, degradarea sau distrugerea², care pot fi observate și în muzica lui Xenakis. Bântuie astfel în multe din piesele acestuia din urmă (*Aïs, Cassandra, Nekuia, Keqrops, Antikhton, Kyanya...*) acel „duh al distrugerii” pe care Stroe îl imagina plutind deasupra lumii *Hoeforelor* lui Eschil, unde o „catastrofă-mamă” are repercusiuni inexorabile³.

Sextetul *Ittidra* de Xenakis și *Ciaccona con alcune licenze* de Aurel Stroe respiră un același tragism auster al inexpressivității asumate⁴ folosind de altfel uneori mijloace similare. Coloanele de multifonice din piesa lui Stroe – „stridente și sublime în același timp, părând a veni din altă lume”, sunând „iritant, ciudat, monoton, apăsător, fără speranță, ca un fel de *introducere în infern*”⁵ – își găsesc astfel un echivalent în clusterelor din *Ittidra*.

Dacă Liviu Glodeanu, Mihai Moldovan, Octavian Nemescu și Corneliu Dan Georgescu au compus, așa cum remarcă acesta din urmă, o muzică uneori mai „intens dramatică” și „tensionată” decât cea a predecesorilor lor, reflectând o viziune mai tragică asupra lumii decât cea a acestora⁶, la compozitorii generațiilor următoare amestecurile stilistice (dar și emoționale) și distanțarea caracteristică noii paradigme postmoderne atenuează intensitatea tragicului.

Astfel, în *Concertul pentru flaut* de Adrian Iorgulescu, de la bun început bocetului grav al flautului solist îi este abrupt juxtapus un mic hohot de râs zeflemitor care, la fel ca cel al lui Till Eulenspiegel, va triumfa în final⁷. Într-un alt registru, în *Paesaggio con cacciatori* de Dan Dediu tragicul – în speță cel

¹ Corneliu Dan Georgescu, „Tragicul contradicțiilor irezolvabile. ‘Privirea în gol’ a lui Aurel Stroe”, *Muzica* Nr. 5/2017, p. 35.

² Ibid., p. 18, 34.

³ Aurel Stroe, „*Orestia*, o raportare esențială. Fața ascunsă a Choephorelor”, *Secolul XX* Nr. 270-271, 6-7/1983, p. 25.

⁴ Corneliu Dan Georgescu, „Afinități electiv muzicale. Aurel Stroe în context internațional”, *Muzica* Nr. 8/2024, p. 10.

⁵ Corneliu Dan Georgescu, „Tragicul contradicțiilor irezolvabile...”, *art. cit.*, p. 31.

⁶ Corneliu Dan Georgescu, „Prietenii mei Liviu Glodeanu și Mihai Moldovan. Generația noastră”, *Muzica* Nr. 3/2018, p. 27-28.

⁷ Diana Rotaru observă în această compoziție coincidența unui „fuior tragic” și a unei „ironii mușcătoare”. Cf. „Zaraze sonore și tehnica ferestrei în *Concertele pentru flaut și clarinet* de Adrian Iorgulescu”, *Muzica* nr. 4/2021, p. 37, 42.

evocat de autor al hăituirii și masacrării vânatului – este, ca la Enescu, puternic contracara de un irepresibil lirism care îmbracă uneori aspecte onirice¹.

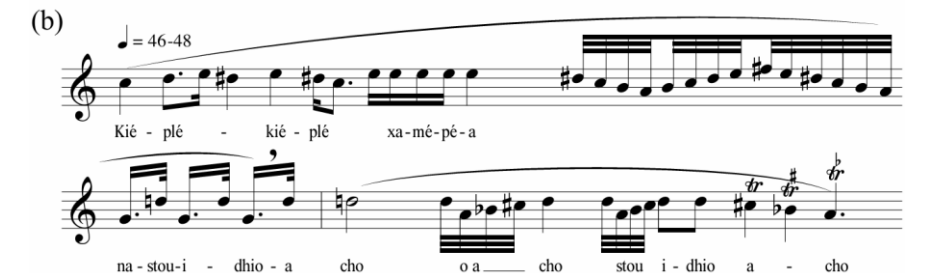
UN MELOS DESFIGURAT. Vehicul privilegiat al efuziunilor lirice, melodia are în primele lucrări ale lui Xenakis anumite trăsături pe care folclorul grec le împărtășește cu cel românesc². Linia melodică a mezzosopranei din *Zyia* (Ex. 1a și b) conține astfel elemente de doină precum rubato-ul, melismele, ornamentele, motivele repetate variat, secunde mărite, insistența pe un sunet (*mi*) sau pe un interval (cvinta perfectă *sol-re*).

(a)



stis mi - ras pou dhia - lé stis mi - ras pou-dhia - lé - xa - mé

(b)



♩ = 46-48

Kié - plé - kié - plé xa-mé-pé-a

na - stou-i - dhio - a cho o a cho stou i - dhio a - cho

Ex. 1a și 1b. *Zyia* (1952). Manuscris, p. 4. © DR Familia Xenakis.

Un pasaj al secțiunii centrale din *Dhipli Zyia* (Ex. 2) prezintă tulburătoare similitudini cu o frază din *Sonata a III-a* op. 25 de Enescu definită de Pascal Bentoiu ca un „enorm avânt liric³” (Ex. 3), și cu o alta de o factură asemănătoare (Ex. 4). În toate cele trei exemple melodia viorii include portamento-uri emanând un etos specific. Acordurile arpeggiate în pizzicato ale violoncelului din *Dhipli Zyia* trimit de asemenea la cele ale pianului din Ex. 4.

¹ Olguța Lupu remarcă în *Paesaggio con cacciatori* o „distanțare obiectivantă” de la „direcția principală, tragică, a firului narativ” și o „prismă bucolico-ludică, care îmblânzește ferocitatea vânătorii”. Cf. „Cu mască și fără mască. Aluzii și citate muzicale în două lucrări din creația lui Dan Dediu”, *Muzica* Nr. 3/2024, p. 8.

² Cf. prima parte a prezentului studiu, *Muzica* Nr. 2/2025.

³ Pascal Bentoiu, *Masterworks of George Enescu*, trad. Lory Wallfisch, Bloomsbury Publishing, Scarecrow Press, 2010, p. 290.

(a)

[♩ = 176 tempo rubato]

Violon

Vcl.

sf

port.

pizz.

arpège large

f

(b)

sim.

f

port.

suivre

3

6

arco

mf

7

Ex. 2. *Dhipli Zyia*, m. 78-82.

Comparația între Ex. 2, 3 și 4 pune în evidență și unele similitudini de ordin intervalic. Tronsonul (a) din *Dhipli Zyia* este format, ca și cel corespunzător din *Sonata a III-a*, dintr-un salt inițial de octavă (extins în Ex. 4 la o decimă) urmat de insistența pe o notă și de o evoluție melodică descendentă.

(a)

Violon

ff *vibrato* *apass. sost.* *largamente* *dolce* *rfz*

Ex. 3. Enescu, *Sonata a III-a pentru pian și vioară* op. 25,
Éditions Enoch, 1933, p. 5, reper 6.

Violon

incipit (a)

bf

pf

mp

tem.

Piano

bf

pf

mp

p

Ex. 4. Enescu, *Sonata a III-a pentru pian și vioară* op. 25,
Éditions Enoch, 1933, p. 4.

În unele lucrări de maturitate ale lui Xenakis atrage atenția o scriitură melodică de o factură particulară, exprimând un lirism înăbușit de tragic. În melodia baritonului din *Aīs* (Ex. 5) combinația de portamento-uri, respirații, apogiaturi și staccato-uri sugerează scâncete de plâns iar glissando-ul final aduce cu un lung suspin, ca în unele sfârșituri de frază de doină de jale.



Ex. 5. *Aîs*, m. 91-96.

Regăsim efecte quasi naturaliste asemănătoare în scriitura trombonului din *Jonchaies* (Ex. 6) și *Troorkh*. Trombonul are de altfel uneori – la fel ca la Stroe, în scena morții lui Egist din *Hoefore* – inflexiuni sugerând vocea umană.



Ex. 6. *Jonchaies*, m. 182-185.

În general noțiunea de melodie nu are însă în creația de maturitate a lui Xenakis o conotație lirică. Ea desemnează pentru el „obiecte în mișcare”¹ având în principal funcția de a crea un „contrast estetic”² cu masele sonore dense. Atitudinea compozitorului grec duce astfel cu gândul la trista reflecție făcută la amurgul vieții de Anatol Vieru: „Noi, compozitorii, nu mai știm să scriem melodii. Încă nu s-a dat drumul la melodie”³.

După ororile celor două războaie mondiale gestul eminent liric de a compune melodii devenise de fapt la fel de problematic ca și cel, de neconceput pentru Adorno, de a scrie poeme *după Auschwitz*. Xenakis doar îl schițează, fără să „dea drumul” cu adevărat la melodie așa cum au făcut-o, fiecare în felul lui, Vieru în *Elegia II – In memoriam Myriam Marbe*, Olah în muzica de film, Stroe în *Capricci et Răgas (Écoute fine I)* sau Niculescu în *Simfonia a III-a „Cantos”*.

Monologul violoncelului din *Paille in the Wind* (Ex. 7) este semnificativ sub acest aspect. După primele șapte note melodia – care nu e lipsită de un potențial liric – e desfigurată aidoma feței compozitorului de intervenția brutală a unei „voci” abrazive al cărei efect mutilant e agravat de tempo-ul

¹ Cf. dialogul său cu Enzo Restagno, „Un’autobiografia dell’autore raccontata da Enzo Restagno”, în *Xenakis*, EDT/MUSICA, Torino, 1988, p. 61.

² Bálint András Varga, *Conversations with Iannis Xenakis*, op. cit., p. 152.

³ Dan Dediú, „Cuvânt înainte”, în *Simpozion de muzicologie Anatol Vieru*, ediție îngrijită de Valentina Sandu-Dediú, Patricia Firca și Ștefan Firca, București, Editura muzicală, 2001, p. 8. Expresia „nu s-a dat drumul” corespunde statutului de „pasager clandestin” pe care potrivit Olguței Lupu melodia l-a avut adesea în muzica lui Vieru. Cf. „The dissidence of melody in Anatol Vieru’s oeuvre. Case study: the quotation of the ‘Frère Jacques’ song”, *Studia UBB Musica*, LXIII, 1, 2018, p. 105.

foarte lent. La fel ca poemele scrise de Paul Celan *după Auschwitz*, ea nu poate ieși dintr-un anume registru al lirismului sugrumat, singurul rămas posibil într-o lume pustiită.



Ex. 7. *Paille in the wind*, m. 9-16.

Dificultatea de a compune melodii face loc în partiturile lui Xenakis strigătului ca mijloc de a exprima tragicul. Strigătele xenakiene expuse direct, nefiltrate, diferă sub aspect estetic de cele din *Oedip* și *Vox maris* care nu ies din cadrul liricului¹. Acestea din urmă pot fi raportate la „strigătele sufletului” pe care Enescu observa că le scoate „un om al pământului, un țăran, atunci când resimte o durere foarte vie [...] El geme, ceea ce este un fel de a cânta”².

Este revelatoare senzația trăită de Enescu atunci când, contrariindu-și natura lirică, a trebuit să imagineze urletele de moarte ale Sfinxului. În acele momente el a avut de făcut față unei tensiuni aproape insuportabile:

Sfinxul își simte sfârșitul aproape și urlă ca o fiară hăituită de vânători. Trebuia să inventez strigătul lui, să imaginez inimaginabilul. Când am așezat condeiul după această scenă, am crezut că am să înnebunesc³.

Strigătele „oribile”⁴ din *Aïs* de Xenakis ipostaziază inimaginabilul la care se referă Enescu afirmând o estetică a ferocelui⁵, a „sublimei orori”⁶, care le deosebește de strigătele încă „civilizate” din *Erwartung* de Schönberg sau de cele puse în scenă de Berio în *Sequenza III*. Ele pot fi în schimb comparate cu „urletul ritual al lui Dionysos” pe care Stroe îl încredințează în *Hoefore*

¹ Despre semnificațiile și conotațiile strigătului în muzica lui Enescu, cf. Despina Petecel Theodoru, *De la mimesis la arhetip*, București, Editura Muzicală, 2005, p. 240, 255-259.

² George Enescu citat de Ștefan Niculescu, „George Enescu despre principiile sale de creație”, în *Reflecții despre muzică*, București, Editura Muzicală, 1980, p. 160.

³ Bernard Gavoty, *Les Souvenirs de Georges Enesco*, Paris, Flammarion, 1955, p. 131, 140, 146.

⁴ Indicația „oribil” figurează în partitură.

⁵ Manifestațiile de stradă de la Atena risipite sub focul mitralierelor erau pentru Xenakis care le-a trăit din interior „un eveniment deosebit de puternic și frumos în ferocitatea lui”. Cf. *Musiques formelles*, *La Revue Musicale* double numéro spécial 253-254, Richard-Masse, 1963, p. 19.

⁶ Expresie folosită de Harry Halbreich în prefața discului *Oedipe*, EMI, 1990.

trombonului, precizând însă că sunetul muzical trebuie să triumfe asupra urlletului¹.

Ele sunt încărcate de disperarea dar și de energia vitală a răniților din luptele la care Xenakis a participat în timpul Rezistenței, a camarazilor săi de celulă torturați, a plânsetelor bocitoarelor de odinioară încă netransformate în cântece de priveghi, încă nestilizate așa cum sunt ele de exemplu în compozițiile Doinei Rotaru. Ele își găsesc poate un corespondent în strigătele viscerele din unele spectacole muzical-teatrale ale lui Irinel Anghel.

Apolinicul și dionisiacul

Categoriile estetice nietzscheene ale apolinicului și dionisiacului oferă, la fel ca și cele ale liricului și tragicului, prilejul unei comparații instructive între muzica lui Xenakis² și muzica românească. Prima observație care se impune este că în timp ce la compozitorul grec aspectele dionisiace sunt predominante și iau deseori forme paroxistice (tocmai de aceea necesitând un puternic control rațional), în muzica românească ponderea o au aspectele apolinice.

Și aici creația lui Aurel Stroe se distinge prin câteva excepții notabile. Astfel, în partea a doua sugestiv intitulată *Delirando a Muzicii de concert pentru pian, percuție și alămuri* dionisiacul e prezent în prim plan sub forma unor „turbioane” care amintesc dinamica maselor xenakiene³, iar în „La morte di Clitemnestra” (*Parossismo*) din *Hoefore* cele două scurte răbufniri ale orchestrei în fortissimo au ceva din violența dionisiacă a finalului *Orestiei* lui Xenakis.

Tabelul 1 reunește, sub forma unor dualități, un număr de aspecte ale apolinicului și dionisiacului care pot fi identificate – în proporții diferite – atât în creația lui Xenakis cât și în cea a compozitorilor români. Trebuie de altfel subliniat că termenii acestor dualități nu sunt incompatibili între ei, neputând de altfel exista în stare pură decât în mod excepțional.

¹ Aurel Stroe, „Orestia în timp și peste timp”, în Ada Brumaru, *Grădina sunetelor*, Editura Muzicală, 1991, p. 47.

² Articolul lui Makis Solomos, „De l’apollinien et du dionysiaque dans les écrits de Xenakis”, oferă o cuprinzătoare analiză a formelor pe care cele două categorii le iau în creația lui Xenakis. Cf. *Formel/Informel: musique philosophie*, ed. Makis Solomos, Antonia Soulez, Horacio Vaggione, Paris, L’Harmattan, 2003, p. 49-90. Versiune electronică: [Appolinien et dionysiaque.pdf](#)

³ Despre aceste turbioane, cf. Constantin Ionescu-Vovu, „Muzica de concert pentru pian, percuție și alămuri și creația lui Aurel Stroe din anii 1960-1970”, în *Aurel Stroe și tradiția muzicală europeană*, ediție îngrijită de Ana Szilágyi și Sabina Ulubeanu, București, Glissando, Editura UCMR, 2011, p. 100.

DIONISIAC	APOLINIC
ASPECTE GENERALE	
irațional	rațional
indeterminism, hazard	determinism, cauzalitate
haos, dizarmonie, conflict	ordine, armonie, conciliere
dezechilibru, exces, beție, transă	echilibru, măsură, luciditate
subiectiv, senzorial, intuitiv	obiectiv, cerebral, deductiv
material, concret	imaterial, abstract
ASPECTE ESTETICE	
natural	cultural, artificial
tragic	liric, contemplativ
amorf, diform, asimetric	format, proporționat, simetric
obscuritate, opacitate	lumină, transparență
teluric, pământesc	aerian, celest
primitiv, violent, „sălbatic”	rafinat, „îmblânzit”
asperitate, tensiune	netezime, destindere
ASPECTE MUZICALE	
zgomot, disonanță, stridență	sunet, consonanță, eufonie
rapiditate, frenezie ritmică	lentoare, parlando rubato
atonal	tonal, modal
cromatism	diatonism
ritmuri neregulate	ritmuri regulate
mase, texturi	eterofonie, melodie, polifonie

Tabel 1. Aspecte ale dionisiacului și apolinicului.

Muzica lui Xenakis este riguros organizată – sub semnul apolinicului – dar faptul de a ști acest lucru „nu adaugă nimic la beția dionisiacă pe care ea o procură”, spunea Maurice Fleuret¹. Cuvântul „beție” desemnează în acest context o formă de extaz, deseori comparată cu etilismul, pe care Xenakis o asociază ca și vechii greci muzicii și virtuților ei:

Muzica are puterea de a vă transporta de la o stare la alta. La fel ca alcoolul. La fel ca iubirea. Am vrut să învăț să compun poate pentru a dobândi această putere. Puterea lui Dionysos².

„Transportarea” evocată în acest pasaj implică potrivit lui Xenakis perceperea muzicii „fără a reflecta” și comportă o parțială pierdere a controlului de sine, dat fiind că, „dacă domini totul, atunci nu mai compui nimic”³.

¹ Maurice Fleuret, *Xenakis*, Salabert, 1978, p. 6.

² „Xenakis on Xenakis”, *Perspectives of New Music* vol. 25 n° 1-2, 1978, p. 18.

³ Jacques Bourgeois, *Entretiens avec Iannis Xenakis*, Paris, Boosey and Hawkes, 1969, p. 29-30. Această pierdere de control, adaugă însă în mod semnificativ Xenakis, nu este

O ipostază a extazului suscitată de riturile dionisiace este *mania*, un fel de nebunie divină considerată de vechii greci ca indispensabilă autenticității creației, care se manifesta în momentele de transă când inițiații erau „posedați” de zei. Messiaen se referea poate la ea atunci când evoca, nu fără un dram de tandră maliție, personalitatea protejatului său:

Nebunia îi lovește adesea pe eroii greci [...] Or, în muzica lui Xenakis poate fi percepută un fel de nebunie. Xenakis o utilizează ca pe o forță a naturii, o putere torențială capabilă de a nimici auditorul¹.

Mania era asociată unor manifestări sonore excesive: zgomote, strigăte, disonanțe extreme, sunete stridente produse în general de instrumentele de suflat. Finalul din *Oresteia* reunește toate aceste elemente – mai puțin prezente în muzica românească – într-un context paradoxal: el celebrează aici într-un vacarm tipic dionisiac victoria justiției umane ghidate de rațiune (atribut apolinic) care corectează deciziile arbitrare ale unor zei tributari capriciilor lor.

Ceea ce îl distinge în fond pe Xenakis de majoritatea compozitorilor români este intensitatea elementului dionisiac. Acesta se putea astfel dificil preta la o „consonantizare a disonanțelor” de genul celei observate de Tiberiu Olah la Enescu în *Vox maris*² (consonantizare la care spectralii români parvin recurgând la conceptul de hiperspectru³), sau la o „recâștigare” a consonanței precum cea efectuată de Niculescu⁴, Vieru, Stroe și Olah.

ASPECTE ALE ORFICULUI. În muzică adjectivul „orfic” nu are o definiție clară și consensuală. Aceasta se explică în parte prin caracterul ezoteric al credințelor la care el trimite, dar mai ales prin ambivalența și ambiguitatea datorate dublei sale conotații apolinice și dionisiace⁵. Orfeu este într-adevăr o

benefică decât dacă e temperată de rațiune; pentru că, „atunci când compui, spiritul critic trebuie exercitat în fiecare moment”. Citat de Makis Solomos în „De l’apollinien et du dionysiaque dans les écrits de Xenakis...”, *op. cit.*, p. 19.

¹ Extras din discursul rostit de Olivier Messiaen în 1983 la ceremonia de instalare a lui Xenakis la Academia de Arte. Cf. Măkhî Xenakis, *Un père bouleversant*, *op. cit.*, p. 112. „Nimicirea auditorului” este probabil o aluzie la intensitatea sonoră greu de suportat pe care Xenakis o impunea la primele audiții ale pieselor sale electronice.

² Tiberiu Olah, „Poliheterofonia lui Enescu: o nouă metodă de organizare a materialului sonor”, în Tiberiu Olah, *Restituiri*, ediție alcătuită, îngrijită și adnotată de Olguța Lupu, București, Editura Muzicală, 2008, p. 124.

³ Despre raportul între consonanță și disonanță în muzica spectrală românească, cf. Octavian Nemescu, „Istoria muzicii spectrale”, *Muzica* Nr. 5/2015.

⁴ Cf. George-Ioan Păiș, „Strategii de recâștigare a consonanței. *Ison II* de Ștefan Niculescu”, *Muzica* Nr. 3/2025.

⁵ Despre ambivalența apolinic-dionisiacă a figurii lui Orfeu, cf. Jörg Döring, *Ovids Orpheus*, Basel, 1996.

figură dublă: fiu al lui Apollo, divinitate a luminii, ordinii și echilibrului dar și profet al lui Dionysos, zeu al tuturor exceselor.

Caracteristicile în general atribuite muzicilor orfice reflectă căutarea unei forme de transcendență, a unui *dincolo* de realitate (sau de percepția ei ordinară). Fără a se raporta la divin așa cum o fac îndeobște compozitorii români, Xenakis are în vedere acest dincolo atunci când afirmă capacitatea muzicii de a revela, la fel ca religia, un „adevăr imediat, rar, enorm și perfect” pe care el îl situează „dincolo de muzică” dând exemplul *Simfoniei a șaptea* de Beethoven¹.

Principala cale de acces la transcendență preconizată de doctrinele orfice ale Antichității era *catharsis*-ul. Acesta era obținut prin rituri de inițiere în care muzica avea un rol central grație capacității sale de a declanșa stări de transă extatică². Muzicile orfice au astfel adesea un caracter incantatoriu susceptibil de a induce astfel de stări. Structurile micro-modale și eterofonice, propice incantațiilor, le sunt de asemenea în mod firesc asociate.

Orfismul xenakian este preponderent sumbru, tragic, având drept referință călătoria lui Orfeu în Infern. Xenakis nu a abordat în creația sa acest episod, însă tema călătoriei inițiatice în lumea subterană a morților (sau în cea celestă supraumană) este prezentă în multe din lucrările sale, cele mai semnificative fiind *Aïs* (alt nume al Hades-ului), *La Légende d'Eer*, *Voyage absolu des Unari vers Andromède*, *Nekuia*, *Persephassa* și *Charisma*.

Anumite sonorități xenakiene, precum incantațiile vocale sau instrumentale din *Aïs*, *Akanthos*, *Phlegra* și *N'Shima* sau ritmurile ritualice ale percuțiilor din *Persephassa*, *Psappha*, *Pléiades* și *Rebonds*, pot fi calificate drept orfice. Exemplul 8 ilustrează un orfism dionisiac inarticulat de o factură arhaică, anterior *melos*-ului și *logos*-ului.



Ex. 8. *N'Shima*, m. 65-68.

¹ Cf. prima parte a acestui studiu, *Muzica* Nr. 2/2025.

² În doctrinele orfice ale Antichității *catharsis*-ul reprezenta o modalitate de tămăduire și de îndreptare a sufletului prin purificare. Muzica avea o funcție cathartică fiind considerată capabilă de a elibera momentan sufletul din temnița corpului. Cf. Władysław Tatarkiewicz, *Istoria esteticii* vol. I, trad. Sorin Mărculescu, București, Editura Meridiane, 1978, p. 129-130.

La polul opus, incantația baritonului din *Aīs* (Ex. 9), pusă în valoare de intervențiile eterofonice ale cornului englez și trompetei, oferă un rar exemplu xenakian de orfism apolinic. Tensiunea mocnită inerentă structurii de terțe mici (*sol diez*)-*si-re-fa* – care instalează o ambianță quasi-tonală conferind acestui pasaj o limpezime magică – este contrabalansată de destinderea extatică produsă de repetarea formulelor melodice¹.

CA
Trp.
Bar.
mf HO
sourdine
mf
SA LI PO U SA DRO TE
TA KA I HE
HN O U U O

Ex. 9. *Aīs*, m. 142-150.

¹ În creația lui Xenakis acest pasaj reprezintă un rar exemplu de „delicvență” în sensul acordat acestui cuvânt de Dan Dedi. Repetarea unui element cu pregnanță tonală (succesiunea de terțe mici) creează aici o „imagine auditivă de sine stătătoare, ce constă în pura contemplare a sonorității” respectivului element, având ca efect „zombiezarea” acestuia. Cf. Dan Dedi, „Delicvență în muzica nouă după 1970. O privire imunologică asupra dispozitivului major-minor”, *Muzica* Nr. 2/2016, p. 40-41. În unele piese pe care le-am evocat în partea a doua a prezentului studiu Xenakis comite alte câteva asemenea mici acte de delicvență integrând elemente tono-modale în contexte atonale, în special prin utilizarea unor scări complementare.

În muzica românească orficul este în general apolinic, luminos, ca în finalul din *Oedip*. El reflectă o nevoie de liniște sufletească pe care urmașii lui Enescu continuă să o resimtă¹ asociind-o adesea cu magicul, oniricul, supranaturalul sau miraculosul². Ei au dezvoltat un stil muzical caracterizat printr-o temporalitate lentă și prin ponderea acordată ritmului *parlando rubato* și variației continue, cvasi-improvizate, a unor scurte celule melodice.

Diverse aspecte ale orficului pot fi observate de exemplu la Aurel Stroe în „murmurarea incantatorie” a saxofonului și în “rezonanțele magice, ritualice” din *Prairie-Prières*³, la Tiberiu Olah în atmosfera magică din *Timpul cerbilor*, la Ștefan Niculescu în finalul luminos al simfoniei *Opus dacicum*, la Myriam Marbe în sinuozitățile orientale din *Des-cântec*, la Anatol Vieru în sonoritățile electronice din *Țara de piatră*, la Cornel Țăranu în melopeile din piesele camerale...

Înțeles ca intersecție a ritualicului inițiativ, a *catharsis*-ului extatic, a magicului și a supranaturalului, orfismul e o trăsătură centrală în creația compozitorilor aparținând generațiilor următoare, chiar dacă nu e întotdeauna revendicat ca atare. El e ilustrat între alții de Octavian Nemescu, Corneliu Cezar, Corneliu Dan Georgescu, Horațiu Rădulescu, Iancu Dumitrescu, Costin Cazaban, Ulpui Vlad, Călin Ioachimescu, Fred Popovici, Doina Rotaru, Șerban Nichifor...

Opera *Zamolxe* de Liviu Glodeanu ocupă un loc aparte în galeria orfismului muzical românesc. „Misterul păgân” dedicat de Lucian Blaga miticului profet și șaman trac își găsește aici o expresie caracteristică în numeroasele și diversele invocații și incantații cu caracter ritual-extatic ale corului⁴ ca și în cele sacerdotale ale soliștilor, alternând de altfel cu pagini orchestrale care au pe alocuri violența dionisiacă a muzicii lui Xenakis.

Un orfism violent de o altă factură, care prin tragismul lui trimite de asemenea la Xenakis, străbate cele *Patru Studii orfice și Concertul pentru violă*

¹ „Lumea muzicii are azi mai mult decât oricând nevoie de liniște, lumină și celest”, scria de exemplu Liviu Dăncănu. Cf. Irinel Anghel, *Orientări, direcții, curente...*, op. cit., p. 133.

² Aceste categorii, împreună cu cele ale fantasticului, fabulosului, straniuului și absurdului, au fost discutate de Carmen Maria Cârneli ca aspecte ale orficului într-o cuprinzătoare sinteză axată pe muzica de operă și pe cea programatică. Cf. *De la Orfeu la Giacometti, sub semnul fantasticului*, București, Editura Muzicală, 2013.

³ Cf. Despina Petecel-Theodoru, „Drumul spre transcendență”, în *Aurel Stroe și tradiția muzicală europeană*, ediție îngrijită de Ana Szilágyi și Sabina Ulubeanu, București, Glissando, Editura UCMR, 2011, p. 63-64.

⁴ Luminița Duțică identifică în Tabloul 1 al operei lui Glodeanu o formă particulară de extaz, cel „de prostrație”. Cf. “Metaphysical Meanings and Archetypal Romanian Symbols in Today’s Romanian Music”, *Bulletin of the Transilvania University of Brașov*, Series VIII *Performing Arts* Vol. 15(64), 2022, p. 37.

„Incantatio” de Ana-Maria Avram. Gestică compozitoare-dirijoare (ca și cea a lui Iancu Dumitrescu) are de altfel o dimensiune șamanică, pe care o regăsim ipostaziată în registrul performanței multimedia și în cel al operei *cross media*, în creațiile Mihaelei Vosganian¹ și în cele ale lui Irinel Anghel².

Orfismul este de fapt un curent trans-stilistic difuz și eteroclit care impregnează întreaga muzică contemporană românească, de la spectrali la minimaliștii arhetipali, de la moderni la postmoderni. „Puterea orfic-incantatorie a muzicii” observată de Irinel Anghel la Iancu Dumitrescu³ se manifestă în creația multor alți compozitori, o prezentare exhaustivă și o categorizare a contribuțiilor acestora depășind cadrul prezentului studiu⁴.

Natural și cultural

Categoriile estetice ale naturalului și culturalului se manifestă în mod diferit la Xenakis și la compozitorii români. Dacă la cel dintâi natura e în general dionisiacă, sălbatică, orgiacă, la contemporanii săi români ea e în general apolinică, senină, propice meditației și contemplației, suscitând expresii preponderent lirice. Ea are acea blândețe a spațiului mioritic conceptualizat de Blaga drept componentă esențială a matricei stilistice românești.

Xenakis nu face în principiu nici o distincție între sunetul natural și cel artificial (cultural) produs de muzicieni (vocal, instrumental sau electronic⁵), tratându-le deopotrivă ca pe un fenomen vibratoriu⁶. Muzica sa are de aceea un fel de neutralitate sau obiectivitate care o amintește pe cea a sunetelor din natură. Ea chiar *este* natură, apreciază François-Bernard Mâche, putând da

¹ Orientarea estetică formulată de Mihaela Vosganian în cartea sa *Trans-realism arhetipal: reflecții despre demersul spiritual și actul artistic* (București, Editura Muzicală, 2020), ilustrată de compozitoare în lucrări ca *Shamanic Prologue* și *Visătorul trezit*, se înscrie în mod clar în aria orficului.

² Două din creațiile cele mai reprezentative ale lui Irinel Anghel sunt, sub acest aspect, *O cină cu demonii mei* și *Ghostphony*.

³ Autoarea acestei expresii este Grete Tartler, citată de Irinel Anghel în *Orientări, direcții, curente...*, op. cit., p. 208-209.

⁴ Un studiu stilistic aprofundat ar putea pune în evidență firele care-i leagă sub semnul orficului nu numai pe compozitorii menționați mai sus dar și pe Mihai Mitrea-Celarianu, Nicolae Brânduş, Doru Popovici, Costin Miereanu, Violeta Dinescu, Horia Şurianu, Liviu Dănceanu, Sorin Lerescu, Andrei Tănăsescu, Carmen Maria Cârnci, Livia Teodorescu-Ciocănea, Dan Dediu, Nicolae Teodoreanu sau Sabina Ulubeanu.

⁵ Iancu Dumitrescu cultivă de asemenea un sunet „deopotrivă artificial și natural”. Cf. prefața la *Ursa Mare*.

⁶ Dominique Demange, „Iannis Xenakis. Une approche philosophique”, *Le Philosophie N° 7/1999*, p. 219.

uneori impresia că „natura se exprimă prin intermediul lui Xenakis, și nu invers”¹.

În același spirit Makis Solomos consideră că natura, înțeleasă ca *physis* (totalitate a existentului) așa cum o înțelegeau vechii greci, este pentru Xenakis „singurul lucru care există”². Nu se pune astfel pentru el problema de a o imita, ilustra sau figura, pentru că – spre deosebire de compozitorii români – el acționează ca un „rival” al ei³ accedând astfel la o dimensiune mitică⁴. De aici forța de impact a maselor sale sonore: ele nu *reprezintă* nori ci *sunt* nori⁵.

Demersul lui Xenakis implică totuși o estetizare a naturii. Șuieratul vântului sugerat de orchestra din *Terretektorh*, sunetele de harpă eoliană cerute viorilor în *Anaktoria*, trosnetele de tăciuni aprinși procesate electronic în *Concret PH* și vibrațiile tectonice infrasonore din *Diamorphoses*, amplificate și transformate în sunet, sunt artefacte culturale. Ele au putut fi astfel văzute ca o modalitate de „deturnare a naturii în scop estetic”⁶.

ARHETIPURI NATURALE ȘI ARHETIPURI CULTURALE. Pentru Corneliu Dan Georgescu arhetipurile au o componentă naturală și una culturală⁷. Ele sunt, precizează el, „mai mult *natură* decât *cultură*, manifestările lor concrete fiind însă rezultatul unui proces pur cultural”⁸. Octavian Nemescu atașează naturalului și culturalului arhetipuri diferite și le raportează la orizontul transcultural al transcendentului divin căruia el îi atribuie propriile sale arhetipuri.

Operând cu aceste categorii Nemescu efectuează, așa cum observă Dan Dedi, „un dublu acordaj”: al arhetipurilor culturale cu cele naturale și al acestora din urmă cu cele transculturale considerate ca expresie a unei voințe divine transcendente⁹. În propriii săi termeni metaforici – care trimit ei înșiși la

¹ François-Bernard Mâche, „Xenakis et la nature”, în *Un demi-siècle de musique...et toujours contemporaine* [1972], Paris, L'Harmattan, 2000, p. 153-157.

² Makis Solomos, „De l'apollinien et du dionysiaque...”, *op. cit.*, p. 15.

³ François-Bernard Mâche, „Xenakis et la nature”, *op. cit.*, p. 155.

⁴ Referindu-se la muzica lui Anatol Vieru, Roxana Susanu asociază procesul prin care arta „devine natură” unei forme de mitizare. Cf. „Eu și memoria: Anatol Vieru”, în Valentina Sandu-Dediu, Patricia Firca și Ștefan Firca (ed.), *Simpozion de muzicologie Anatol Vieru 1991*, București, Editura Muzicală, 2001, p. 27.

⁵ Makis Solomos, „De l'apollinien et du dionysiaque...”, *op. cit.*, p. 18.

⁶ François-Bernard Mâche, „Xenakis et la nature”, *op. cit.*, p. 153-154.

⁷ Andra Frățilă, „De vorbă cu Corneliu Dan Georgescu”, *Muzica* Nr. 4/2016, p. 7.

⁸ Corneliu Dan Georgescu, „Studiul arhetipurilor muzicale (V)”, *Muzica* Nr. 5/2015, p. 27.

⁹ Dan Dedi, *Fenomenologia actului componistic*, teză de doctorat, București, 1995, p. 86.

natură – relația între arhetipurile transcendente, cele naturale și cele culturale este similară celei între rădăcina, tulpina și coroana unui copac¹.

Dispensându-se de transcendența divină, Xenakis nu are de operat un astfel de acordaj. Concepute ca ipostaze sonore ale ramificațiilor vegetale, morfologiile sale arborescente au atributele naturii, iar evoluțiile maselor sale sunt, prin reducerea lor la o abstracție matematică arhetipală, comparabile cu cele ale norilor dar și cu cele ale unui fenomen natural auditiv precum zumzetul de insecte care își găsește de altfel o expresie și în muzica lui Nemescu².

Pentru compozitorii români spectrali arhetipalitatea naturii este întruchipată de fenomenul rezonanței³. Emergența curentului spectral, observă Octavian Nemescu, marchează „trecerea, în plan estetic și metaestetic, de la Artificial la Natural”⁴. Primele armonice constituie în acest cadru un punct de plecare „natural” (uneori doar virtual) al unor evoluții spre „cultural” care generează sonorități din ce în ce mai complexe și disonante.

Diverse concretizări muzicale ale acestei viziuni oferă Corneliu Cezar (*AUM*), Octavian Nemescu (*Natural-Cultural*), Horațiu Rădulescu (*Credo*), Costin Cazaban (*Naturalia*), Iancu Dumitrescu (*Aulodie mioritică*), Lucian Meșianu (*Pythagoreis*), Călin Ioachimescu (*Oratio II*), Fred Popovici (*Introducere în anatomia sunetului*), Ana-Maria Avram (*Athanor*) dar și – în forme atipice – Ștefan Niculescu în *Ison II* sau Aurel Stroe în *Hoefore*⁵.

O altă expresie a arhetipalității naturale o constituie structurile modale. În muzica lui Anatol Vieru acestea se întrepătrund cu cele seriale (expresie a culturalului) formând împreună cu ele o „unitate contradictorie”⁶. Motto-ul din *Timpul cerbilor* de Tiberiu Olah, „*Buzuțele noastre / Nu beau din păhare / Căci beau din izvoare*”, reflectă în schimb o viziune care opune

¹ Irinel Anghel, *Orientări, direcții, curente...*, op. cit., p. 215.

² Andra Frățilă, „De vorbă cu Octavian Nemescu, op. cit., p. 8.

³ Armonicele, observa Horațiu Rădulescu, „dau posibilitatea unui limbaj mult mai natural, firesc și în același timp mai direct, mai accesibil”. Cf. Irinel Anghel, *Orientări, direcții, curente...*, op. cit., p. 159.

⁴ Octavian Nemescu, „Istoria muzicii spectrale”, op. cit., p. 23.

⁵ Irinel Anghel interpretează „părăsirea spectrului acustic din debutul operei” ca o manifestare a relației „între dimensiunea naturală și cea culturală a muzicii”. Cf. *Orientări, direcții, curente...*, op. cit., p. 155.

⁶ Anatol Vieru, „Artă, natură, metaartă”, în *Cuvinte despre sunete*, București, Cartea Românească, 1994, p. 19. Despre întrepătrunderea modalului cu serialul în muzica lui Vieru, înțeasă în spiritul semnificativului titlu de capitol din *Cartea modurilor*, „Modal, tonal, serial și iarăși modal”, cf. Olga Lupu, „Hide-and-Seek between the Serial and the Modal in Anatol Vieru's Concerti”, *Series Musicologica Balcanica* 4, 2023.

artificialul producțiilor culturale (paharele) naturalului și purității simbolizate de izvoare.

Așa cum am văzut într-un capitol precedent¹, Xenakis încearcă să șteargă diferențele între *mod* (scară naturală) și *sită* (artefact cultural). Fără să reușească până la capăt acest lucru, el tinde astfel să reducă dualitatea natural-cultural – la fel cum procedează și cu alte dualități: indeterminism-determinism, continuitate-discontinuitate, vizibil-audibil, concret-abstract, *hors temps-en temps*, ființă-devenire – la o pură identitate.

IMERSIUNEA ÎN NATURĂ. Publicul venit să asculte *Terretektorh* (piesă în care orchestra este amestecată cu spectatorii) se va simți, spunea Xenakis, „cocoțat pe un vârf de munte în mijlocul unei furtuni care-l împresoară din toate direcțiile, sau într-o barcă fragilă în mijlocul mării dezlănțuite”². Senzația de imersiune în natură pe care o produce muzica sa este una pe care el a trăit-o – și a căutat-o – el însuși în nenumărate rânduri.

Amintirile fiicei sale evocând vacanțele petrecute de familia Xenakis în Corsica în mijlocul unei naturi sălbatice, redau intensitatea acestei senzații:

Tatăl meu pândește cu nerăbdare momentul când începe o furtună pentru a o înfrunta în minusculul său caiac [...] Cu cât vâslim mai adânc în mijlocul valurilor din ce în ce mai mari și dezlănțuite, cu atât îl aud în spatele meu jubilând: „Mă, uitate ce spectacol extraordinar!” [...] El pândește de asemenea furtunile care se dezlănțuie noaptea. Când fulgerele și tunetele ajung deasupra capetelor noastre, el aleargă spre vârful muntelui pentru a fi în vârtoarea străfulgerărilor și a bubuiturilor, dispărând timp de mai multe ore ca topit în univers³.

Experiențele de acest gen în cursul cărora Xenakis desfidea elementele văzute de el ca forțe ostile, mergând până la a-și pune viața în primejdie⁴, și-au lăsat amprenta în sonoritățile sumbre și violente care caracterizează o bună parte a pieselor sale.

În creația compozitorilor români natura poate fi violentă dar nu ostilă. Imersiunea în sunet are astfel în general semnificația unei mistice contopiri a

¹ Cf. Revista *Muzica* Nr. 4/2025.

² Iannis Xenakis, text de prezentare a discului *Terretektorh*, Erato STU 70529. Pasajul citat trimite la o amintire personală evocată de compozitor în termeni foarte similari. Cf. Mario Bois, *Xenakis musicien d'avant-garde op. cit.*, p. 19.

³ Măkhi Xenakis, *Un père bouleversant, op. cit.*, p. 191, 194.

⁴ Acest comportament ilustrează noțiunea de „primejdie dorită” pe care Dan Dediu o asociază în muzica lui Xenakis sublimului. Cf. „Sistemul categoriilor estetice la Evangelhos Moutsopoulos”, în Antigona Rădulescu (coord.), *Estetica muzicală. Un alt fel de manual*, Editura Universității de Muzică București, 2007, p. 222.

individului cu elementele, ca în frescele sonore ale lui Anatol Vieru (*Țara de piatră*), Corneliu Dan Georgescu (*Model mioritic*) sau Octavian Nemescu (*Gradeatia, Natural Cultural*). Furtuna sugerată de Vieru în *Iona*, ca și cele din *Oedip* și *Vox maris*, nu are aspectul cataclismic al furtunilor xenakiene.

O comparație între muzica lui Xenakis și cea a lui Octavian Nemescu pune totuși în evidență și unele similitudini. Amândoi compozitorii urmăreau de exemplu să scoată muzica din spațiul închis al sălii de concert pentru a o integra într-un fel sau altul în natură. Nemescu preconiza ca una din variantele compoziției sale *Trison* să fie prezentată

în cadrul vast al unei *grădini*, al unei *păduri* sau al unui *parc* din jurul unei catedrale feeric iluminată. Audiția se va face în timpul nopții (de primăvară sau vară) indiferent de ziua săptămânii, pe fundalul sonor al cântecului, al țărâitului de greieri¹.

Și alte piese ale sale sunt concepute „pentru anumite timpuri și locuri”: ambianța unui templu la lăsarea serii, răsăritul soarelui pe un vârf de munte, o grădină cu pomii înfloriți la asfințitul soarelui²... Muzica lui Nemescu își propune să-i aducă pe auditori într-o dispoziție mentală care să le permită să intre într-o profundă comuniune cu natura, mergând până la a se confunda cu ea – și dincolo de ea, cu Transcendența³.

Receptate într-un cadru natural predefinit, lucrările lui Nemescu aparțin unui gen căruia Xenakis nu îi poate fi însă afiliat: cel al muzicii ambientale. Politopii xenakieni creați în aer liber pe ruinele milenare de la Micene și Persepolis nu-și propuneau să creeze o ambianță ci exprimau o voință prometeiană de a domina și de transforma natura. Ei prefigurau un – pentru moment, precizează compozitorul – utopic *land art* și *sky art* gândit la o scară cosmică⁴.

Atât Xenakis cât și Nemescu au imaginat ritualuri multimedia imersive spațializând sursele sonore și adăugând muzicii spectacole vizuale. Aceste mijloace nu răspundeau însă aceluiași aspirații. În timp ce compozitorul grec celebra singularitatea Omului ca „trestie gânditoare” (Pascal), parte a Naturii înzestrată cu conștiință, responsabilitate și creativitate, compozitorul român

¹ Citat de Irinel Anghel în *Orientări, direcții, curente...*, op. cit., p. 138.

² Andra Frățilă, „De vorbă cu Octavian Nemescu”, *Muzica* Nr. 1/2016, p. 8.

³ Irinel Anghel observă la Iancu Dumitrescu o similară dorință de a „a intra în comunicare cu vibrațiile acustice ale naturii sau Transcendenței”. Cf. *Orientări, direcții, curente...*, p. 137.

⁴ Pentru Xenakis, *Diatopol* de la Beaubourg anunța o nouă artă „de tip astral sau terestru”, capabilă nu numai de a recrea la o scară redusă fenomene precum mișcările galaxiilor sau aurorele boreale, ci de a le „crea realmente”. Cf. Iannis Xenakis, *Musique de l'architecture*, ed. Sharon Kanach, Marseille, Parenthèses, 2006, p. 365-366.

situa unitatea mistică între Om și Natură în dimensiunea transcendentă a divinului.

Omul prometeian și Omul mioritic

Voi asocia în cele ce urmează noțiunile de „om prometeian” și „om mioritic” respectiv lui Xenakis și compozitorilor români, chiar dacă în realitate în muzica lor ele coexistă (așa cum am văzut că coexistă apolinicul și dionisiacul sau liricul și tragicul). Cele două noțiuni pot fi (în parte) schematic definite prin intermediul dualităților prezentate în Tabelul 2.

OMUL PROMETEIAN	OMUL MIORITIC
ateu sau eretic	religios
răzvrătit, înfruntă destinul	fatalist, împăcat cu destinul
combativ, trufaș	contemplativ, smerit
novator, emancipator	conservator, atașat tradiției
domină natura	se contopește cu natura
tragic, anxios	liric, senin

Tabel 2. Aspecte ale omului prometeian și ale omului mioritic.

Compozitorii români sunt în general reprezentanți ai lui *homo religiosus*, chiar dacă există diferențe notabile de exemplu între religiozitatea profundă și complet asumată a lui Ștefan Niculescu sau a lui Octavian Nemescu – care trimite la declarația lui Enescu „cred cu ardoare în Dumnezeu”¹ – și cea difuză, uneori doar subînțeleasă, a multora din colegii lor. Pentru ei, din principiu, fără Dumnezeu nimic nu există: *nilhil sine Deo*. Xenakis ar putea avea ca deviză *nilhil sine scientia*², deși așa cum am văzut în primele două părți ale acestui studiu el trăiește prin intermediul muzicii experiențe mistice similare celor religioase. Faptul de a fi ateu nu-l împiedică să fie „un muzician al sacralului”, observă François-Bernard Mâche³. În scrierile sale el se referă de altfel la anumite doctrine religioase, în special gnostice, de care îl apropie spiritul lor libertar⁴ emancipator și ideea deificării Omului.

¹ Enescu citat de Ioan Massoff, „George Enescu intim”, *Rampa*, București, 26 oct. 1931; articol republicat în Laura Manolache (ed.), *George Enescu. Interviuuri din presa românească* vol. I, Editura Muzicală, 1988, p. 254.

² Lîgia Toma Zoicaș îi atribuie lui Xenakis această deviză în cartea sa *Universul gândirii xenakiene, oglindă a unui secol cucerit de știință*, București, Editura Muzicală, 2002, p. 136.

³ François-Bernard Mâche, *Un demi-siècle de musique... et toujours contemporaine*, op. cit., p. 349.

⁴ Comparând politeismul antic cu monoteismul Xenakis exclamă: „O mie de zei evanescenti mai degrabă decât unul singur și veșnic, aceasta este libertatea”. Cf. *Kéleütha*, Paris, L'Arche, 1994, p. 89.

Ceea ce îl deosebește în fond pe Xenakis de contemporanii săi români este profundul tragism al muzicii sale, care dintr-o perspectivă creștină poate fi interpretat ca o expresie a imposibilității omului prometeian de a accede la mântuire¹. Asumând nerecunoașterea lui Dumnezeu și expunându-se astfel unei teribile angoase existențiale, Xenakis își poartă crucea de ateu. De aici ponderea pe care o au în muzica sa categoriile apocalipticului și infernalului².

MUZICA, O LUPTĂ. Personalitatea lui Xenakis reunește trăsături tipic prometeiene precum spiritul emancipator, setea de libertate, determinarea dar mai ales combativitatea. După înfrângerea sa în războiul civil grec el își va continua lupta pe terenul imaterial al muzicii. A compune va deveni pentru el „o bătălie”, „o luptă pentru a exista”, o modalitate de a afirma instinctul său vital. „Punctul de plecare este dorința mea de a trăi”, declara el³.

Cuvântul „luptă” (în limba greacă *mâkhi*) va fi prenumele fiicei sale care, plasticiană, va perpetua determinarea și înverșunarea tatălui ei repetând și conjurând astfel în nenumărate variante picturale absența ochiului pierdut de el în luptele de la Atena.



Mâkhi Xenakis, *Encre Regard*, 30 x 23 cm, 2019.

©Mâkhi Xenakis

¹ Dacă la Niculescu unisonul este un liman, un „vehicul al mântuirii” (Dan Dedi, „Ștefan Niculescu sau unisonul ca soteriologie”, în *Radicalizare și guerila*, București, Editura Muzicală, 2004, p. 257), o expresie a unui consens, a unei armonii finale, a unei stări de acord sau de împăcare în sens religios (cf. Olguța Lupu, „Hétérophonies pour Montreux”, *op. cit.*, p. 123-124, 134), în muzica lui Xenakis el apare ca o rătăcire primejdioasă fără țintă printre abisurile cosmosului.

² Dan Dedi asociază muzica lui Xenakis apocalipticului și infernalului, categorii la care trimite de altfel argumentul literar al *Diatopului de la Beaubourg*. Cf. „Sistemul categoriilor estetice la Evangelos Moutsopoulos”, *op. cit.*, p. 222 și „Văluri ale transcendenței în discursul muzical”, *Muzica* Nr. 1-2/2015, p. 38.

³ Bálint András Varga, *Conversations with Iannis Xenakis*, *op. cit.*, p. 111, 202, 50.

Înțeleasă ca formă de înverșunare în cadrul unui efort de auto-afirmare, repetiția este în concepția lui Xenakis indispensabilă supraviețuirii:

Repetarea unui eveniment [...] corespunde luptei împotriva dispariției, împotriva neantului. [...] Întreg universul luptă cu disperare pentru a se crampona de existență, de ființă, prin propria sa reînnoire neobosită, în fiecare moment, cu fiecare moarte. [...] Cuplul moarte-naștere guvernează universul, prin duplicare, prin copia mai mult sau mai puțin conformă¹.

Figura lui Prometeu poate fi astfel asociată unui alt personaj mitic pedepsit pentru că a cutedat să-i înfrunte pe zei: Sisif. Efortul pe care acesta e obligat să-l repete la nesfârșit afirmă în fond Existența în confruntarea sa cu Neantul astfel cum o preconizează Xenakis drept condiție a supraviețuirii universului. Văzute sub acest unghi sonoritățile abrazive ale unora din masele sale au ceva din uruielile bolovanului împins de Sisif spre cer.

Moartea, așa cum o concepe compozitorul grec ca echivalent al vieții (referindu-se la Heraclit²), este diferită de moartea-nunță celebrată de ciobanul mioritic ca o trecere lină spre un alt tărâm al vieții. Dacă, în spiritul creștinismului cosmic propriu civilizațiilor rurale ale Europei de Est³, eroul *Mioriței* intră în comuniune cu o natură ocrotitoare, Xenakis caută înfruntarea cu elementele dezlănțuite în care vede manifestări ale unui univers cataclismic.

Necesitatea de a supraviețui într-un astfel de univers o implică pentru el pe cea de a evita epigonismul, de a fi absolut original, creator în sensul cel mai puternic al cuvântului:

Dacă [...] imit trecutul, nu înfăptuiesc nimic și în consecință nu exist. Cu alte cuvinte, sunt sigur că exist doar dacă înfăptuiesc ceva diferit. Această diferență este dovada existenței mele⁴.

¹ Geneza arborescențelor xenakiene are ca model această alternanță cosmică neîntreruptă. Ea se produce „ca și cum Ființa, pentru a continua să existe, trebuie să moară, iar apoi, odată moartă, să înceapă un nou ciclu”. Iannis Xenakis, *Kéleütha*, op. cit., p. 105, 111.

² „L-am redescoperit pe Heraclit care spune că nu există diferență între viață și moarte. El voia fără îndoială să spună că ele sunt echivalente”. Cf. Bálint András Varga, *Conversations...*, op. cit., p. 166.

³ Mircea Eliade, *De la Zalmoxis la Genghis-han*, București, Editura științifică și enciclopedică, 1980, p. 246.

⁴ Bálint András Varga, *Conversations...*, op. cit., p. 50. „Nu e vorba aici de dorința de a fi original în sensul trivial al acestui termen, comentează Makis Solomos, ci de o problematică ontologică”. Cf. „De l’apollinien et du dionysiaque...”, op. cit., p. 24.

Xenakis se consideră astfel egal cu zeii, capabil la fel ca ei de a crea *ex nihilo*. Proiectele sale de politopi gigantici sunt cele ale unui demiurg modern, arhitect-peisagist care aspiră să modeleze planetele și galaxiile¹. În fond aceasta îl diferențiază de compozitorii români care descifrează Natura (Cosmosul) ca pe o creație divină² și tind să se considere drept simple voci prin intermediul cărora divinitatea alege să se exprime.

CONFRUNTAREA CU DESTINUL. O comparație între felul în care Enescu și Xenakis concep raportul între Om și Destin revelă surprinzătoare ambivalențe și convergențe. Enescu se identifică în bună măsură cu Oedip: „Ascultați *Oedip* și mă veți înțelege mai bine”, spunea el. Or eroul teban are un comportament diferit de cel a Omului mioritic – cu care Enescu poate fi de altfel în multe privințe asociat –, aducând chiar mai mult cu cel al Omului prometeian.

Oedip (ca personaj sofoclean și enescian) și Xenakis pot fi amândoi plasați în tradiția, ilustrată în muzică începând cu Beethoven, a Omului prometeian care înfruntă și învinge Destinul³. Tăria de caracter le-a permis amândurora să-și transforme înfrângerea într-o victorie: aspru pedepsit pentru că a comis *hybris*-ul, Oedip este în cele din urmă sanctificat; condamnat la moarte, Xenakis se întoarce în Grecia după aproape 30 de ani de exil aclamat ca un învingător.

Muzica lui Enescu nu este de altfel lipsită de o „dimensiune prometeică și vulcanică”⁴. Însăși seninătatea ei mioritică comportă o formă de tărie, de vitalitate: melopeea păstorului din Oedip reflectă, cum observă Alain Cophignon, perenitatea speței umane, „martoră și supraviețuitoare a tuturor destinelor individuale”⁵. Ea apare astfel ca o creație a unui Orfeu care realizează „în ordine spirituală, ceea ce a dorit să facă Prometeu în ordine materială”⁶.

¹ Iannis Xenakis, *Arts/Sciences. Alliances*, Paris, Casterman, 1979, p. 16.

² „Cred într-o muzică asemănătoare cu Natura, în sens de creație divină”, declară Ulpui Vlad. Cf. Despina Petecel Theodoru, „Rezonanțe spirituale”, la granița dintre vis și realitate, în creația lui Ulpui Vlad”, *Muzica* Nr. 4/2024, p. 89.

³ Ca formă de predestinare Xenakis evocă succesiunea de reîncarnări pe care afirmă doctrinele orifice și pitagoreice. Cf. Mario Bois, *Xenakis musicien d'avant-garde*, op. cit., p. 13.

⁴ Vlad Văidean, „Scurtă incursiune în estetica lirismului enescian”, *Muzica* Nr. 8/2023, p. 17-18. Autorul face aici referință la articolul lui George Bălan, „Enescu vulcanic”, *Contemporanul*, 7 aprilie 1961, p. 6.

⁵ Alain Cophignon, *Georges Enesco*, Paris, Fayard, 2006, p. 380.

⁶ Ozana Kalmuski-Zarea, „Complicitatea europeană a imortalității”, *Vitraliu* Nr. 7-8/2006, p. 44.

Alături de figurile lui Prometeu, Sisif și Oedip, personalitatea lui Xenakis o înglobează pe cea a lui Faust, alt personaj mitic care simbolizează vocația umanității de a se auto-depăși, de a atinge absolutul în planul cunoașterii ca și în cel al creației¹. Ileana Ursu vede astfel în compozitorul grec un „om faustian al Occidentului” – opunându-l sub acest aspect unui exponent român tipic al lui *homo religiosus*, Octavian Nemescu².

Prin voința sa de a contribui la emanciparea umanității Xenakis este într-adevăr totodată faustian și prometeian. Emanciparea speței umane este în fond finalitatea dispozitivului informatic imaginat de el pentru a da posibilitatea de a compune celor care nu stăpânesc bazele notației muzicale. În același sens poate fi înțeleasă inițiativa sa de a încredința fiecărui membru al orchestrei din *Terretektorh* (separat fizic de colegii săi) o responsabilitate proprie „ca artist și ca individ”³.

O asemenea responsabilitate comportă anumite riscuri, avertizează însă Xenakis. Deznodământul pieselor sale care iau forma unui duel ludic între interpreți (efectuat conform unor reguli inspirate de teoria matematică a jocurilor) figurează uneori moartea competitorului învins⁴. În aceste piese, precizează compozitorul, problematica hazardului, a liberului arbitru și a calculului probabilităților „se intersectează cu ideea antică de destin și o clarifică”⁵.

Dincolo de numeroasele aspecte care-i separă, îi apropie în mod fundamental pe Enescu și Xenakis cele două replici cheie ale lui Oedip: „Omul este mai puternic decât Destinul” și „Biruit-am Destinul, biruit-am pe Zei”. Muzica ambilor compozitori exaltă unicitatea Omului astfel cum o exprimă celebrul vers al lui Sofocle - „Există multe lucruri minunate, dar nici unul nu-i mai minunat decât omul”, al cărui început formează titlul unei piese de Xenakis, *Polla tha dina*.

TIMPUL MIORITIC. Muzica românească se distinge între altele printr-o temporalitate pe care prin analogie cu noțiunea de spațiu mioritic aș numi-o mioritică. Ea se manifestă în mod tipic în doine, gen pe care Blaga l-a asociat de

¹ Oedip, observă Alain Cophignon, este animat de o dorință irepresibilă de *a ști*, de *a cunoaște adevărul*, „pe care nu o limitează nici o frică de *hybris*”. Cf. *Georges Enesco, op. cit.*, p. 385.

² Dacă pentru Xenakis „opera de artă este o creație de inginer”, adaugă autoarea, pentru Nemescu creația este dată omului din voia lui Dumnezeu. Cf. Ileana Ursu, „Orizontul sacrului în muzica românească”, *Muzica* Nr. 1/1996, p. 32.

³ Cf. textul de prezentare al discului *Terretektorh/Nomos Gamma*, Erato, 1969.

⁴ Astfel de piese sunt *Duél*, *Stratégie* (unde se înfruntă doi dirijori) și *Lindaia Agon*.

⁵ Mario Bois, *Xenakis musicien d'avant-garde*, *op. cit.*, p. 16-17.

altfel orizontului mioritic¹. În muzica cultă ea își află o expresie desăvârșită în *Sonata a III-a op. 25* de Enescu, în ceea ce Ștefan Niculescu numește „contemplarea opririi timpului non-linear într-un perpetuu prezent”².

Generațiile următoare de compozitori români au manifestat, în spiritul lui Enescu, o predilecție pentru muzicile cu caracter contemplativ³. Este îndeosebi cazul muzicilor atemporale sau non-evolutive ale lui Tiberiu Olah (*Coloana infinită*⁴), Ștefan Niculescu (*Aforisme după Heraclit*), Corneliu Dan Georgescu (*Model mioritic*⁵), Mihai Moldovan (*Tulnice*⁶), Horațiu Radulescu (*Capricorns' Nostalgic Crickets*) sau Ulpiu Vlad (*Lumina sunetului centenar*⁷).

Xenakis afirmă o concepție a timpului sensibil diferită care implică totuși ideea de încremenire. Inversând definiția goetheană a arhitecturii ca muzică împietrită, el consideră muzica drept o arhitectură mobilă⁸. În ipostaza sa de flux evanescent, timpul rămâne însă pentru el un „mister”⁹. Neputându-l înțelege pe cale rațională, el îl deduce din categoriile *hors-temps* și îl tratează așa cum tratează spațiul, măsurându-l sub formă de durată și considerându-l drept reversibil.

Temporalitatea mioritică atașată matricei muzicale sud-est-europene se face totuși simțită și în muzica lui Xenakis. Ea poate fi observată nu numai în lucrări de tinerețe ca *Zyia* și *Dhipli Zyia*, al căror *melos* este așa cum am văzut similar celui al doinelor, dar și în unele piese de maturitate. Melopeea modală

¹ Lucian Blaga, *Trilogia culturii, Orizont și stil*, București, Humanitas, 2011, p. 66.

² Ștefan Niculescu, „Pensées sur Georges Enesco”, în *Enesciana I*, București, Editura Academiei R.S.R., 1976, p. 173-174.

³ Pentru un *homo religiosus* ca Enescu această formă de contemplație trimite la noțiunea de *trezvie* din mistica ortodoxă pe care Constanța Cristescu o asociază artei enesciene a „perpetuei variații care proiectează discursul muzical dincolo de timpul istoric”. Cf. *Izvoare bizantine în metamorfoze enesciene*, Suceava, Editura Mușatinii, 2011, p. 19.

⁴ George Draga vede în această piesă „o tălmăcire simbolică a eternității”. Cf. „Coloana infinită de Tiberiu Olah”, în Olguța Lupu (ed.), *Restituiri*, București, Editura Muzicală, 2008, p. 354.

⁵ Despre diversele forme pe care le iau în această lucrare undulațiile mioritice, cf. Dorothea Redepenning, „Ideea unei muzici atemporale. Cu referire la *Model Mioritic* de Corneliu Dan Georgescu”, *Muzica* Nr. 3/2018.

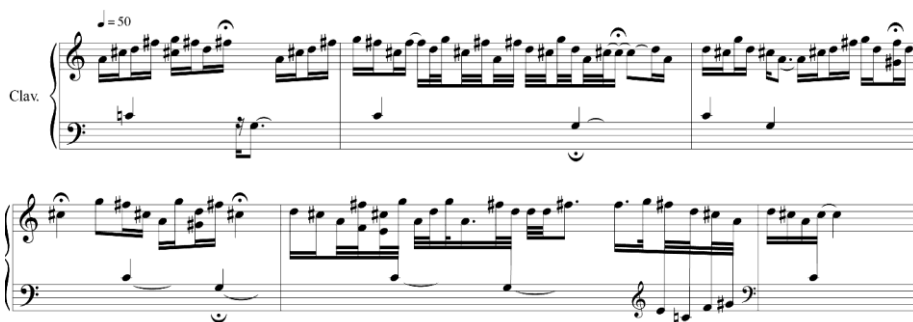
⁶ Această piesă îi sugerează lui Corneliu Dan Georgescu „un peisaj blând à la Blaga”. Cf. „Prietenii mei Liviu Glodeanu și Mihai Moldovan. Generația noastră”, *Muzica* Nr. 3/2018, p. 27, articol care evocă și alte lucrări ilustrând influența lui Blaga.

⁷ Pentru Despina Petecel-Theodoru muzica lui Ulpiu Vlad dă „impresia că ar fi urmat traseul ondulat de deal-vale din filosofia blagiană a 'spațiului mioritic'”. Cf. „Rezonanțe spirituale...”, *op. cit.*, p. 93.

⁸ Iannis Xenakis, *Musique de l'architecture* (ed. Sharon Kanach), *op. cit.*, p. 79.

⁹ Omer Corlaix, Bastien Gallet, „Entretien avec Iannis Xenakis”, *Musica Falsa* n° 2, Paris, 1998, p. 29.

a clavecinului din *Naama*, întretăiată de opriri asimetrice pe coroane, oferă profilul sinuos al unei preumblări fără direcție precisă printre văi și dealuri (Ex. 10).



Ex. 10. *Naama*, m. 115-120.

Meandrele eterofonice ale celor 4 tromboni din *Aiș* (Ex. 11) plasează mioritismul lui Xenakis în domeniul orficului. Este de asemenea cazul incantațiilor sopranei din *Akanthos* (Ex. 12), una din piesele cele mai „românești” ale lui Xenakis unde muzica pare a se naște printr-un fel de *toarcere* a firelor sonore, în sensul pe care Tiberiu Olah l-a acordat acestui cuvânt referindu-se la Enescu și la Doina Rotaru¹ (sens care se aplică de altfel și la muzica sa).



Ex. 11. *Aiș*, m. 69-72.

¹ Cf. interviul acordat de Doina Rotaru lui Ion Bogdan Ștefănescu, „Și Doina, doină se făcu”, disponibil pe site-ul <https://ionbogdanstefanescu.ro/si-doina-doina-se-facu/>.

The musical score for 'Akanthos', measures 7-12, is presented in a multi-staff format. The top staff is for Piano, with a tempo marking of $\text{♩} \approx 52$. It includes dynamic markings like *pp* and *pp cresc.*, and performance instructions such as *Ped 1/1*, *Ped 1/2*, and *pas trop détachées*. The Soprano part follows, with notes on A, E', and A, and a *pp cresc.* marking. The Flute (Fl.) and Clarinet (Cl.) parts are also shown, with dynamics like *pp*, *f*, and *pp*. The Piano (right hand) part includes *pp*, *p mf*, *p*, and *fff* markings, along with *sec* and *1/1 Ped* instructions. The Soprano part has *mf* and *stacc.* markings. The Violon part includes *f* and *ff* markings, and performance instructions like *triller en gliss. 1/4!* and *(serré) (trille)*.

Ex. 12. *Akanthos*, m. 7-12.

Lenta depănare a acestor fire corespunde temporalității fluctuante, accidentate și aproximative a Europei de Sud-Est, care se apropie mai mult de temporalitatea non-lineară a Orientului decât de cea lineară a Occidentului¹. Prin felul în care desfășoară fuiorul timpului în *Akanthos* Xenakis depășește acea incapacitate a omului modern de a avea „un sentiment al eternității” pe care o denunță Octavian Nemescu².

O altă expresie tipică a temporalității mioritice și a etosului asociat ei, frecventă în muzica populară românească dar și în cea cultă, este combinația melismă-notă ținută. Aceasta are o pondere deosebită ca gest inaugural în piese ca *Sonata a III-a* de Enescu, *Mikka* de Xenakis, cantata *Răscruce* de Ștefan Niculescu sau *Sonata pentru clarinet* de Tiberiu Olah (Ex. 13).

¹ Discul *West Meets East* (His Master's Voice, 1967) este instructiv prin felul în care revelă anumite similitudini între temporalitatea sud-est-europeană și cea orientală alăturând *Sonata a III-a op. 25* de Enescu unor muzici tradiționale indiene interpretate la sitar de Ravi Shankar.

² Citat de Irinel Anghel, *Orientări, direcții, curente...*, op. cit., p. 139.

Enescu



Xenakis



Niculescu



Olah



Ex. 13. Patru exemple de combinație melismă-notă ținută.

Într-o variantă diferită și extinsă a acestui gest melisma e înlocuită de o textură formată din suprapuneri de mici celule melodice. În *Windungen* (Ex. 14) aceste celule, ușor decalate în spirit eterofonic, constau în permutări de numai 3 sunete amintind unele lucrări reprezentative ale minimalismului arhetipal românesc de sorginte folclorică semnate de Corneliu Dan Georgescu (*Colaje*) și Mihai Moldovan (*Obârșii*).

$\text{♩} = 52$
Arco Tutti : 1-12

Vlc. 1-12

Pour fff ou fff grands coups d'archet, fréquents

sec

1

2

3

4

5

6

Tutti : 1-12

1,7

2,8

3,9

4,10

5,11

fff

fff

fff

fff

fff

fff

Ex. 14 . Xenakis, *Windungen*, m. 1-6.

Pot fi de asemenea menționate în acest context mioritic sonoritățile xenakiene evocând ciripitul păsărelelor (*Thallein*, *Lichens* și *Phlegra*) sau suieratul vântului (*Mikka S*), care prezintă tulburătoare similitudini cu unele pagini enesciene din *Impresii din copilărie*.

Remarci finale

Matricea culturală și muzicală sud-est-europeană se înscrie în spațiul regional mai vast al Europei de Est căruia Xenakis îi aparține la fel ca și contemporanii săi români¹. Compozitorul grec poate fi astfel asociat (ca și Ligeti) școlilor naționale care s-au dezvoltat în această regiune începând din secolul XIX și situat în posteritatea lui Enescu, Bartók, Stravinski sau Janáček, compozitori care contestă hegemonia culturală a Occidentului².

Prin aspectele ei modale și bizantine, ca și prin structurile ei eterofonice în care arhaicul și modernul se suprapun și se confundă, muzica lui Xenakis ilustrează însă în mod mai specific partea de sud a spațiului est-european, regiunea Balcanilor. Așa se explică similitudinile ei cu muzica lui Enescu, Olah, Niculescu, Stroe, Vieru, Marbe, Cornel Tăranu, Liviu Glodeanu, Corneliu Dan Georgescu, Horațiu Rădulescu, Iancu Dumitrescu sau Doina Rotaru.

Toți acești compozitori practică în fond variante ale unui același dialect muzical sud-est-european. Xenakis reprezintă un caz aparte pentru că el revendică un universalism abstract fondat pe o concepție logico-matematică. El își declară de asemenea dorința de a se detașa de orice fel de tradiții muzicale (vechi sau recente) și în general de a nu avea rădăcini³. Așa cum am văzut însă, o bună parte din muzica sa contrazice aceste declarații.

Cazul lui Xenakis pune cu atât mai mult în evidență vitalitatea matricei sud-est europene și rolul ei ca verigă de legătură între culturile naționale, cultura europeană și cea universală. Analizată ca expresie a acestei matrice muzica românească își revelează particularitățile atunci când e privită prin prisma celei a lui Xenakis, iar muzica acestuia din urmă își lasă dezvăluite anumite aspecte nebanuite atunci când e privită prin prisma muzicii românești.

¹ Xenakis a evocat importanța folclorului muzical al Europei de Est menționând în acest context contribuția compozitorilor ruși din Grupul celor cinci, a lui Bartók, Kodály și Enescu, remarcând că acesta din urmă a fost „repede absorbit de Occident”. Cf. Mario Bois, *Xenakis musicien d'avant-garde*, op. cit., p. 3.

² Pentru Tiberiu Olah, cei patru compozitori citați au în comun faptul de a „sparge hegemonia gândirii Occidentului”. Cf. „De la Brâncuși, inspirație...”, în *Restituiri*, op. cit., p. 70.

³ Cf. Bálint András Varga, *Conversations...*, op. cit., p. 51.

SUMMARY

Mihu Iliescu

Xenakis and Romanian music. South-East European affinities (IV)

The parallel between Xenakis' music and that of Romanian composers ends in the fourth part of this study with a discussion on aesthetic issues. Four dualities are examined in this framework: tragic-lyrical, apollonian-dionysian, nature-culture, and promethean man-mioritic man.

While Xenakis is a tragic figure who illustrates a dionysian drive and embodies the promethean man confronting his fate and attempting to submit nature, his Romanian contemporaries rather illustrate lyricism, the category of the apollonian, and the fatalism associated with the emblematic figure of the mioritic shepherd who communes with nature.

As contrasting as they are, these characteristics are not necessarily incompatible. In fact, they coexist (albeit in different forms) in both the works of the Greek composer and those of his Romanian peers, thus reflecting their shared roots in the same immemorial South-Eastern European cultural matrix.

INTERVIURI

Un dialog cu clarinetistul Emil Vișenescu

Andra Apostu



O discuție deschisă și sinceră cu unul dintre cei mai importanți, valoroși și iubiți clarinetiști din România, domnul Emil Vișenescu. Binecunoscut al scenei românești și din străinătate, i s-au dedicat multe lucrări semnate de cei mai importanți compozitori români, un plus de garanție a valorii și calității sale interpretative. Cu o permanentă prezență scenică la un înalt nivel tehnic și expresiv, artistul Emil Vișenescu își conturează în paralel și o carieră dirijorală promițătoare, adăugând un nou nivel de profunzime activităților sale, păstrându-se în continuare fidel și datoriei pedagogice, atât la nivel academic cât și preuniversitar, cu fină atenție și nemărginită dragoste pentru tinerii muzicieni în formare.

- **Andra Apostu:** Stimate domnule Emil Vișenescu, sunteți absolvent al UNMB dar și al Universității de Muzică și Teatru din Berna. De ce ați ales să mergeți și acolo?

Emil Vișenescu: Pentru a vă răspunde la întrebare, trebuie să mă întorc puțin în timpul anilor de liceu. Anii mei de liceu au fost și ultimii ani din România socialistă, când nu aveam deloc un orizont clar. Nu știu dacă era așa și în celelalte profesii, dar în muzica interpretativă nu aveam perspective. Lucrurile stagnau, orașele erau închise, posturile blocate, probabil că nu era permisă o dezvoltare de tip occidental și o deschidere către societățile celorlalte state și culturi. Trăiam într-o societate cu foarte puține contacte externe. Ori în muzică și în artă în general, totul se bazează pe comuniune, pe relaționarea dintre artiștii întregii lumi și din contactul cu diferitele culturi, pentru că fiecare cultură a fiecărui popor, deși poate fi încadrată în niște culturi regionale, are niște particularități. Și tocmai acestea dau sarea și piperul, această diversitate reprezintă o bogăție, pe care ar trebui să o cultivăm, să o respectăm, să o iubim. Deci, din păcate, în anii aceia de liceu nu aveam viziune, nu știam ce se va întâmpla cu viețile noastre profesionale și nu numai. Eu personal, mergeam pe pilot automat, încercând să mă dezvolt personal cât de bine puteam, urmând ca mai apoi, să văd pas cu pas ce voi putea face cu viața mea, fără să am posibilitatea unei predictibilități. Numai că... încă o dată, pentru un plan de viitor, nu dispuneam nici de viziune, nici de informații sau de mijloacele materiale necesare, precum instrumente, accesorii sau anumite partituri, necesare îmbunătățirii nivelului profesional. Din păcate și profesorii români erau închiși într-o țară blocată, nu aveau nici ei contacte decât cu câțiva muzicieni români plecați. Dar și acele contacte erau foarte sporadice.

- **A.A.:** Vorbim de finalul anilor 80?

E.V.: Cei mai grei. Eu am intrat la Conservatorul Ciprian Porumbescu în 1988. În cei doi ani până la revoluție, am reușit să fac pași importanți pe drumul greu al devenirii, datorită studiului intens și îndrumării primite din partea profesorilor. Aici aș dori să-i numesc pe domnii profesori de instrument, Ion Cudalbu, de muzică de cameră, Francisc Laszlo, de orchestră Anton Niculescu și pe doamna profesoară de teorie muzicală, Marta-Marina Vlad. Toți își dădeau silința să ne îndrume dar lipseau punțile, proiectele, acel orizont deschis care să te și capaciteze, să te provoace către progres, să te încurajeze și în cele din urmă să îți ofere și satisfacție. Apoi, odată cu deschiderea din 1990, au urmat contactele cu străinătatea și muzicienii din diferite centre culturale europene. Acolo am putut vedea un alt mod de a sufla, un alt spectru sonor pe care clarinetul îl poate reda, alte rezonanțe, pentru că noi rămăsesem cumva

captivi într-o modă a anilor 60-70 în ceea ce privește cultura sunetului, în ceea ce privește repertoriul, exploatarea instrumentului ș.a.m.d. Contactele cu muzicienii străini, pe de o parte ne-au confirmat un nivel mediu destul de bun, fapt ce reprezenta o validare a unui sistem care totuși funcționa și asta datorită exclusiv dăruirii profesorilor. Pentru că noi am avut de fapt o școală destul de bună, cu profesori dedicați, pe care trebuie să-i respectăm. Este elocvent faptul că în liceu aveam interpreți elevi cu premii internaționale la concursuri de prestigiu, cel puțin la instrumentele cu coarde și pian de exemplu, dar nu numai. Și totuși, era nevoie de mai mult, pentru că Arta de cel mai înalt nivel este un dat în perpetuă devenire. Se cizelează perpetuu, și se diversifică continuu, devine din ce în ce mai profundă, mai detaliată, mai finisată. Pentru ca muzica să fie redată ascultătorilor ca artă pură, interpretarea muzicală trebuie să fie supusă unor procese foarte complexe de transformare: de la decodarea textului compozitorului, trecut apoi prin filtrul unic și irepetabil al muzicianului interpret care transformă informația vizuală în energie, expresivitate și emoție cu ajutorul unui instrument manevrat și stăpânit mecanic, la o finalitate în care imaterialitatea muzicii, să fie încărcată de sensuri, direcții și care să transmită stări, emoții și trăiri puternice. Deci, am conștientizat că atunci mă aflu la poalele unui munte maiestuos și cu vârfuri nevăzute, pe care trebuia să îl escaladez. Aveam nevoie de timp, de dăruire, curaj, încredere, răbdare și....noroc.

Din fericire, cred că am reușit să întrunesc și calitățile necesare și să am mereu în vedere cerințele de mai sus. Beneficiind de deschiderea de după anul 1990, de contactele cu muzicienii din străinătate, am încercat să preiau ideile noi și mai ales să-mi asum orientările estetice în ce privește sunetul, frazarea și repertoriul, prin adoptarea multor lucrări care la noi nu existau. Am fost la foarte multe cursuri de vară, susținute de artiști deosebiți: Jozseph Balogh-Ungaria, Karl Leister - Germania, Walter Boeykens – Belgia, Stephan Korody-Kreutzer – Germania. Am făcut pași foarte rapizi, am simțit cum mă dezvolt.

➤ **A.A.:** Ce au mai adus nou pentru dumneavoastră aceste plecări?

E.V.: Pe lângă curajul căpătat, deschiderea și oportunitățile, a apărut în viața mea muzica contemporană, cea care în timpul liceului nu exista. Și asta datorită eforturilor de a mă convinge și de a mă atrage către acest segment, depuse de compozitoarea Doina Rotaru. Doamna profesoară care mi-a predat în liceu, a văzut probabil un potențial latent în mine și mi-a dat să "gust" acest fel de muzică, iar acum îi sunt recunoscător pentru asta. De-a lungul timpului am păstrat o caldă legătură profesională, i-am cântat lucrări inclusiv în prime audiții, pe unele mi le-a dedicat și le-am cântat și în străinătate ca solist.

Lucrările sale înseamnă enorm pentru mine, mi-au dat valoare, m-au făcut să cresc. Nu e singura căreia îi sunt recunoscător, în general, în urma interacțiunii cu compozitori români de foarte mare valoare, am încercat să „fur” de la fiecare dintre ei câte ceva: ideile, modul în care se raportează la muzică, la instrument, respectul și dăruirea față de muzică. Am fost plăcut surprins să văd că foarte mulți compozitori români iubesc clarinetul și i-au dedicat compoziții valoroase. L-au ales, considerând că el poate să le exprime ideile, viziunile și tot noianul de trăiri pe care dâșii le au. Iar ca interpret, când studiezi o muzică, te conectezi cu compozitorul, cu energia lui, încerci să îi înțelegi modul de gândire, inspirația, să-i auzi strigătul, respirația, să-i auzi bătăile inimii și să stabilești o meta-conexiune ce depășește spațiul și timpul. Asta am descoperit în timp.

- **A.A.:** Mă întorc puțin la perioada dumneavoastră de formare. Când ați plecat în străinătate a fost și primul contact cu muzica contemporană sau ați cântat și în România?

E.V.: Am cântat muzică românească pentru prima dată după revoluție. În timpul primelor mele ieșiri din țară, am observat cu câtă seriozitate se studiau lucrările contemporane și câtă importanță i se dădea muzicii contemporane în străinătate. În România nu sesizasem acest lucru. Cu excepția câtorva soliști care o promovau în concerte, ea nu era nici în atenția interpreților nici în cea a publicului. Unele lucrări îmi plăceau, dar asta datorită clarinetiștilor plini de har, Aurelian Octav Popa și Dumitru Sâpcu, cei care promovau asiduu această muzică. Si instituțiile de cultură programau lucrări românești, dar erau evitate cele de avangardă, care erau promovate de ansambluri mai mici specializate, cum era *Musica Nova*. Îmi amintesc că am fost impresionat de o lucrare a lui Octavian Nemescu cântată la Ateneul Român, lucrare ce reda sonoritățile din interiorul unui stup de albine. Dar încă eram novice, nu știam ce înseamnă această muzică. Am realizat însă, cu timpul, importanța unui repertoriu bogat de muzică contemporană în viața interpreților. Și deși la început nu o înțelegeam și prin cerințele sale îmi depășea capacitățile iar limbajul îmi era inaccesibil, am considerat asta o provocare. Nu numai că nu am renunțat dar dimpotrivă, asta m-a atras și mai mult să pătrund în acest univers. Și am avut norocul de a-i cunoaște și de a colabora cu numeroși compozitori, care prin lucrările lor, m-au ajutat să progrez. Doar câteva nume: Felicia Donceanu, Doina Rotaru, Carmen Petra-Basacopol, Carmen Cârnci, Mihaela Vosganian, Anatol Vieru, Ștefan Niculescu, Aurel Stroe, Dan Voiculescu, Dan Dediu, Adrian Iorgulescu, Liviu Dănceanu, Cornel Țăranu, Octav Nemescu, Viorel Munteanu, iar dintre tinerii compozitori, Diana Rotaru, Sabina Ulubeanu, Cristi Lolea, Mihai Murariu,

Laurențiu Ganea, Roman Vlad. Foarte mult m-au încurajat și profesorii mei de clarinet de la acea dată, Ion Cudalbu și Valeriu Bărbuceanu. Amândoi m-au sprijinit necondiționat. Și a mai fost și ansamblul de studenți pe atunci, *Pro Contemporania*, în cadrul căruia am crescut foarte mult.

Pe urmă, muzica contemporană e ca o mâncare la care nu mai renunți. Dacă o guști și îți place, vrei să te bucuri mereu de ea și din ce în ce mai mult. Am început să abordez multe lucrări, din ce în ce mai dificile, după care, după o perioadă în care am activat în numeroase concerte, au început să apară lucrări dedicate mie. Și sigur că asta mi-a mângâiat orgoliul, normal, sunt și eu om, dar mi-a dat și aripi, m-a și stimulat să devin mereu mai bun, să mă depășesc mereu. Pentru că în mod sigur, limitele erau încă acolo și le simțeam, eram conștient de ele.

Au fost câteva momente în viața mea profesională când mi s-au dat aripi. Unul a fost când Aurelian Octav Popa mi-a spus: „...să nu ai nicio teamă pe scenă, tot ce faci e bine! Nu poți face nimic greșit!” Am crezut că zbor! Un alt moment a fost când colegul meu, dirijorul Radu Popa, a venit la mine după un concert al ansamblului *Pro Contemporania* la care asistasă Anatol Vieru și mi-a spus că maestrul mă plăcuse foarte mult. Din acel moment iar am primit o confirmare că sunt pe un drum bun, că ceea ce fac e bine și că ar trebui să continui. Asta m-a motivat. Sigur că aceste ansambluri de tineri au reprezentat familii în care te simțeai bine, puternic alături de ceilalți, în care ai dăruit tot ce aveai din punct de vedere emoțional, energetic, fizic. Sunt legături foarte puternice, noi chiar am creat niște familii. Chiar și față de compozitori mă simt foarte aproape.

- **A.A.:** Ați fructificat această nouă „cunoștință”, muzica contemporană, și după întoarcerea în România, prin proiectele muzicale la care ați participat.

E.V.: Da, așa cum am mai spus, datorită unui grup de tineri înființat chiar atunci în 90, intitulat *Pro Contemporania*, cu Irinel Anghel și Radu Popa ca inițiatori ai grupului, apoi cu Ladislau Csendes, Florin Pane, Ionuț Ștefănescu, Oana Spânu și mulți alții ca membri; eram tineri și entuziaști, voiam să fim pe scenă. Festivalul muzicii noi înființat după anul 1990 (SIMN) a fost o poartă de lansare extraordinară pentru noi. De atunci au început aparițiile noastre cu *Pro Contemporania* sub bagheta lui Radu Popa și acolo am luat primul contact cu majoritatea compozitorilor enumerați mai sus, dar și cu alții precum Costin Mioreanu, Eugen Wendel, Violeta Dinescu și mulți alții. După câțiva ani cumva formația s-a reorganizat, mulți am părăsit-o dar a apărut o nouă oportunitate denumită *Profil*, formație înființată în anul 2002 dacă nu mă înșel, de Dan Dediu. Aici ne-am regăsit o parte din *Pro Contemporania*, cu care am avut zeci

și zeci de concerte în țară și în străinătate cu peste o sută de opusuri prezentate în concerte live, cu înregistrări în țară și în străinătate. Dirijor ne-a fost Tiberiu Soare. Profil a fost și este o rampă de lansare pentru mai tinerii compozitori afirmați între timp, precum Diana Rotaru, Sabina Ulubeanu, Cristian Lolea, Mihai Murariu, Alexandru Murariu. În ansamblul Profil am cântat muzica tuturor generațiilor de compozitori români, muzică ce ne-a îmbogățit și pe noi ca interpreți. Și tot acolo am cântat și foarte multă muzică contemporană a compozitorilor străini.

- **A.A.:** Această plăcere de a cânta muzică în ansamblu cameral v-a însoțit pe tot parcursul carierei dvs., aveți o formație și „în familie”.

E.V.: Activitatea mea solistică a fost mereu dublată de una camerală nu doar în cadrul celor două ansambluri *Pro Contemporania* și *Profil* ci și în cadrul unui trio pe care eu l-am format alături de soția mea, Oana Spânu-Vișenescu și cumnata mea Diana Spânu-Dănilă, cu care am făcut muzică în familie. Formația se numește *Trio Mozaic*. Am cântat foarte multă muzică contemporană, nu doar la cele două festivaluri importante din București (Enescu și SIMN) dar și la Anvers sau Paris. De asemenea am imprimat muzică modernă. Am participat chiar și la un concurs de compoziție cu titlul „15 minutes of fame” în care am cântat lucrări dedicate nouă de către 25 sau 27 de compozitori din toată lumea. Noi trei am selectat un număr de 5 lucrări, pentru că erau lucrări de 3 minute și am susținut un concert transmis în direct pe internet, unde compozitori din SUA, Coreea de Sud, China, Brazilia, Rusia... și-au ascultat lucrările interpretate live. De asemenea, am avut o strânsă legătură cu anumiți compozitori români de care ne-am legat și sufletește. Din păcate unii dintre ei au dispărut, vorbesc de Vasile Timiș, compozitor care nu prea mai este cântat din păcate, și neapărat vreau să vorbesc despre doamna Felicia Donceanu. O compozitoare de suflet pentru acest trio al nostru, pentru că în timp, am devenit copiii dânzei. Legătura a fost una foarte strânsă și prin prisma faptului că timp de mai mult de 20 de ani, am colindat-o în fiecare an alături de copiii noștri. A fost extraordinară relația dintre noi. Ne-a și dedicat câteva lucrări și am cântat-o cu mare drag și la noi în țară dar și pe toate meridianele pe unde am ajuns. Am vrut să vă spun toate aceste lucruri în sprijinul ideii că noi interpreții suntem una cu compozitorii. Ne bucurăm că am avut ocazia de a interacționa atât de creativ și apropiat sufletește de domnia sa. Personal, sunt deasemenea strâns legat de Doina Rotaru, Dan Dedi, Diana Rotaru, Carmen Cârneci și Adrian Iorgulescu. Acestuia, am avut șansa și bucuria de a-i cânta Concertul pe care mi l-a dedicat, de 13 ori până acum.

- **A.A.:** Cum a luat naștere dorința dumneavoastră ca, la un moment dat, să vă îndreptați către dirijat?

E.V.: Întinzându-mă în vârstă și acumulând multiple experiențe plăcute și utile, ajungi într-un punct în care observi că te”coci”, dai în pârg. Vezi lucrurile cu alți ochi, auzi muzica cu alte urechi și o simți cu totul altfel. Apare o nevoie de a schimba instrumentul, de fapt de a completa instrumentul pe care îl ai, simțind mai acut că acesta are limite. Teoretic, el poate fi nelimitat pentru că fiecare interpretare e nouă și noi suntem în fiecare zi alți oameni. An după an, acumulăm, suferim, ne ridicăm, zburăm din nou... dar cu timpul ne dorim un alt instrument mai variat, mai complex, mai profund. Orchestra reprezintă posibilități nebănuite de colorare timbrală, de combinații instrumentale, nesfârșite combinații ritmice, o uriașă forță sonoră. Pe de altă parte, odată cu vârsta (am 56 de ani), în ciuda apariției unor semne care arată nu știu, poate o încetinire a degetelor, sau un efort mai mare de a sufla, simt că încă pot acumula cunoștințe, pot dezvolta aptitudini, chiar dacă ele sunt diferite de cele folosite ca instrumentist. Ca dirijor poți învăța și progresa până la o vârstă înaintată. În plus, nu aș vrea să apar pe scenă în ipostaze jenante ca interpret (cum am văzut adesea), mai ales dacă am avut niște momente bune în viața mea. Nu aș dori să ajung să-i dezamăgesc pe cei care mă ascultă, așa că mai bine fac un pas în spate puțin mai devreme, decât să fac acest pas în spate puțin prea târziu. Iar acest pas făcut în spate ca instrumentist, aș vrea să fie făcut la timp și pentru ceilalți colegi ai mei mai tineri, foștii mei studenți, care pot prelua ceea ce fac eu acum, pot prelua această ștafetă a muzicii concertistice, camerale și contemporane și pot continua ceea ce am făcut eu, să sperăm la un alt nivel, mai înalt și mai calitativ; sunt destui și îi încurajez să meargă pe acest drum, le va folosi enorm, îi va îmbogăți și înnobila, îi va face oameni mai buni și artiști mai compleți.

- **A.A.:** Așadar, dirijatul este o alternativă la cariera de solist sau o chemare?

E.V.: Aici cred că mai pot evolua enorm, sunt încă la început, am avut câteva zeci de concerte ca dirijor în țară dar și la Chișinău cu Filarmonica de acolo. Aș vrea să continui pentru că și aici mă aflu într-un proces de evoluție continuă. Am pornit de la a nu ști ce să faci în fața orchestrei și cum să comunic, de la a fi surd la început (dacă mă credeți, deși eu fac muzică din copilărie), pentru că mă depășea aparatul orchestral prin complexitatea lui, până la a determina tot ce sună în orchestră datorită acțiunilor mele anticipate și controlate. Până la a auzi ceea ce tu în urmă cu câteva clipe, ți-ai imaginat că ai vrea să auzi. Sentimentul este extraordinar! Eram lent la început, mă

prindeam târziu până am înțeles cum funcționează, dar m-am adaptat, mi-am deschis niște capacități extrasenzoriale de a anticipa, evident cu mult ajutor, pentru că nu poți reuși de unul singur. Am avut marele noroc să îl am profesor pe maestrul Dumitru Goia, căruia îi sunt tare recunoscător. Dânsul este un dirijor format la celebra școală rusă de dirijat din Sankt-Petersburg și sunt bucuros că datorită dânsului am acces la informații de neprețuit. În același timp, sunt foarte deschis și mă informez în permanență despre ce este nou, studiez diverși dirijori, le analizez modul în care comunică și încerc să înțeleg efectul acțiunilor lor asupra muzicienilor și a muzicii însăși. Cred că sunt pe drumul cel bun.

Spunea Celibidache, spunea și maestrul Mandeal, nu știu exact de unde vine ideea, că secretul succesului se bazează pe cele două „must”-uri, condiții, fără de care el nu poate fi obținut: a ști și a putea. Dacă poți dar nu știi (și cam așa eram în tinerețe), degeaba. Acum știu (câte ceva) și pot (încă). Iar mai târziu, în viitor, mai mult ca sigur că voi ști, dar nu sunt sigur că voi mai putea. Artă dirijatului este artă comunicării. Nevoia de comunicare m-a determinat să merg către dirijat, în primul rând, cum spuneam, pentru a avea un instrument mai profund, mai colorat, mai variat, mai viu, dar mai mult decât atât, să comunic cu acest instrument viu. Clarinetul este o bucată de lemn pe care sunt atașate niște clape de metal iar eu mă joc cu el și cumva, precum în Geneză, când Creatorul l-a făcut pe Adam; era din lut, neînsuflăit, iar Dumnezeu i-a suflat viață prin nări. Cam tot așa dăm și noi viață unui obiect, noi suflătorii și nu doar noi, ci toți instrumentiștii. Acest corp nu ar produce sunete muzicale fără acțiunea noastră. În dirijat e mai mult decât atât. Ai de-a face cu oameni vii, 50-60-100 de oameni într-o orchestră, fiecare dintre ei unic, cu trăirile lui, scala de valori, viteză de reacție, putere de concentrare, nivel de inteligență și sensibilitate, nivel de mânuire a instrumentului, putere de adaptivitate, iar eu ca dirijor trebuie să fac ca toate aceste entități aflate fiecare la alt nivel pe această scală, să fie unificate și adunate într-unul. Să rezulte un instrument și un interpret. Mi se pare fantastic. Dacă am să reușesc asta, înseamnă că voi fi făcut făcut un pas înainte în evoluția mea. Iar asta este ceea ce-mi doresc.

Am înțeles că suntem într-un proces continuu de evoluție și că depinde numai de noi ca această evoluție să fie continuă, liniară, ascendentă, complexă. Și asta mi-am propus să fac în timpul vieții. Asta am înțeles încă de pe băncile acestei instituții, Conservatorul Ciprian Porumbescu, transformat în Academia de Muzică și astăzi în Universitatea Națională de Muzică. Am fost conștient că e mai puțin important nivelul la care mă aflu în prezent. E mai important cel la care voi fi mâine, poimâine, peste un an, peste zece ani... important e să acumulezi permanent.

- **A.A.:** La acest moment sunteți interpretul român care poate aborda orice repertoriu din zona muzicii culte. Cum vă mențineți la nivelul acesta ridicat? Interpreții buni mai studiază?

E.V.: Odată cu înaintarea în vârstă chiar trebuie să studiezi și mai mult. Pentru că dacă nu o faci, sunt șanse mai mari să pierzi o anumită prospețime, o anumită viteză de reacție. De exemplu erau pasaje pe care în tinerețe le executam rapid, cu ochii închiși. Și acum le cânt tot așa de rapid, dar sunt mult mai atent la toate detaliile. Analizez tot ce se întâmplă în interiorul pasajelor respective și, pentru că am o înțelegere mai profundă, ajung tot la acea viteză de execuție însă prin alt proces.

Studiul e absolut necesar, la fel și înțelegerea a ceea ce trebuie să cântăm. Iar timpul pe care îl aloc studiului unui repertoriu, este mai îndelungat decât în trecut.

- **A.A.:** Toată cariera dumneavoastră se bazează pe multă disciplină.

E.V.: Să știți că asta am înțeles cam în timpul liceului. Că disciplina este obligatorie în procesul evolutiv. Când eram elev, am fost tot timpul foarte moale, timid, pierdut, influențabil, nu știam ce înseamnă arta, muzica, poate nici chiar instrumentul. Târziu, prin disciplină și autocontrol, am acumulat informații și m-am întărit, pe măsură ce personalitatea mea s-a conturat și s-a întărit.

- **A.A.:** Cum ați ajuns să alegeți acest instrument?

E.V.: Mi l-am dorit foarte mult! Mama mea e o mare admiratoare de folclor și de muzică ușoară. La noi aparatul de radio era deschis permanent în casă și în auzul meu latent s-au perindat toate genurile de muzică. În copilărie, toate aceste muzici erau ascultate inconștient și bineînțeles că auzeam în piesele de folclor intervenții cu mici solouri de clarinet. Pe urmă am văzut la televizor orchestre simfonice, sau chiar spectacole de operă. Și deși am ascultat doar fragmente, dezorganizat, haotic, ceva tot mi-a rămas în minte. Și cel mai mult mi-a plăcut timbrul clarinetului. Eram elev la o școală generală de cartier. Însă acolo am avut o doamnă învățătoare care mi-a schimbat destinul, sau mai bine zis, m-a orientat spre un drum pe care o dată înscris, am avut șanse să-l împlinesc. Doamna învățătoare Dincă Mihaela, pe care nu am s-o uit niciodată și căreia îi datorez enorm, ne-a testat la ora de muzică și a văzut că eu știu mai multe cântecele pe care le-aș cânta și curat intonațional. În consecință, mă punea să cânt în fața clasei, sau în excursiile și taberele școlare,

cînd cântam la microfonul autocarului. La finalul clasei a IV-a, mi-a chemat părinții la școală și le-a spus că trebuie să ajung neapărat la liceul de muzică. Tata... nu a știut ce să facă, s-a consultat cu mama și au decis să-i dea credit doamnei învățătoare. M-au dus la Liceul de Muzică George Enescu, m-au înscris și am fost supus unui test, pe care l-am trecut. Am spus că vreau la clarinet. Dar nu erau locuri... și am ajuns la fagot. După o vreme a renunțat cineva, s-a eliberat un loc și am mers eu la clarinet după două luni de fagot. Râdeau colegii de mine, spunând că a venit „Vișinescu” cu „cireșu” adică cu fagotul. De altfel, mai târziu și colegul meu, dirijorul Radu Popa, m-a rebotezat „Cireșescu”.

- **A.A.:** Ca profesor în conservator vă formați inițial studenții în repertoriul clasic, în primul rînd. Dar cum îi apropiați de muzica nouă?

E.V.: În primul rînd, eu am încercat să le ofer studenților un exemplul personal. Desele apariții scenice, atât ca solist dar și ca membru în diferite formații camerale sau orchestre, le-a arătat care este rolul instrumentului, care îi sunt calitățile, ce posibilități nebaneuite are acesta, ce opusuri de mare valoare artistică i-au fost dedicate și ce succese intense poți avea ca promotor al instrumentului și a muzicii dedicate lui. Am căutat să fiu cât mai mult timp prezent pe scenă, instrumentul să fie văzut, ascultat, iar ei să fie prezenți în sala de concert. Nu a fost despre mine ci despre instrument. Nu am ratat ocazia de a-l ține cît mai des prezent pe scenă și în conștiința oamenilor. În al doilea rînd, beneficiem de un repertoriu destul de vast și mai ales valoros, foarte convingător și atractiv. La universitate, noi încercăm să acoperim un spectru cât mai larg al repertoriului clarinetistic, pentru fiecare an de studiu, realizat normal, în crescendo, adică, cu un grad de dificultate ce crește de la semestru la semestru și de la an la an. Muzica romantică de secol XIX, cea modernă de primă jumătate de secol XX și chiar muzica nouă a zilelor noastre de secol XXI, este abordată în cadrul acestui repertoriu. Lucrările mai recente sunt abordate mai ales în ultimii ani de studiu, cam din anii III sau IV, în funcție de student. Cei care au abilități mai „ascuțite” pot aborda aceste lucrări contemporane chiar mai devreme, dar cei din ciclul studiilor de Master, le includ neapărat în repertoriu. Trebuie să menționez că sunt studiate atât compoziții contemporane românești, cât și din literatura universală. Suntem onorați să avem câteva lucrări care pot fi considerate chiar capodopere în literatura muzicală românească, cum sunt concertele doamnei Doina Rotaru, concertul domnului Dan Dediu, *Quasiconcerto* al lui Liviu Dănceanu și foarte multe lucrări pentru clarinet solo aparținând Lianeii Alexandra, lui Șerban Nichifor, Liviu Comes, Dan Voiculescu, Carmen Cărneci, Diana Rotaru... ca să nu

uităm de extraordinara sonată pentru clarinet solo *Pasărea Măiastră* de Tiberiu Olah.

- **A.A.:** Deci instrumentul dumneavoastră are deja un repertoriu foarte variat și stabil de muzică românească contemporană?

E.V.: Sunt lucrări chiar cerute la concursuri internaționale cum este lucrarea lui Tiberiu Olah, apoi mai sunt lucrările *Carnyx* a lui Șerban Nichifor, sau *Fum* de Doina Rotaru, *Sonatina Surrealissima* de Dan Dedi, *Omens* de Carmen Cârnelci. În ultimii ani s-a remarcat Diana Rotaru cu a sa *Meander* pentru clarinet solo, nu mai spun de lucrările pentru ansambluri și clarinet din care multe se studiază și se cântă la disciplina muzica de cameră. Avem repertoriu românesc și recunosc că nu scap nicio ocazie, atunci când simt că un student dedicat poate să abordeze una dintre aceste lucrări, pentru ca imediat să o includ în programul lui/ei. Majoritatea dintre ei trec la master obligatoriu prin asta. Sigur că abordăm și lucrări din repertoriul universal, aflate la cel mai înalt grad de dificultate, precum *Fantasia* de Jorg Widmann, *Sonata* de Edison Denisov care e un "must", *Secvența XI* de Luciano Berio, *Assonance* de Michel Jarrell, *Clair* de Donatoni, sau *Preghiera per un'ombra* de Giacinto Scelsi. Sigur că nu toți pot face asta, dar cu unii dintre ei reușim.

- **A.A.:** Ce rol credeți că au festivalurile în formarea muzicienilor și în general pentru o societate, fie ea muzicală sau nu?

E.V.: Au un rol extrem de important pentru interpreții pe care-i promovează în primul rând și mai apoi pentru public. Acesta din urmă, are nevoie de îndrumare, de o educație care să le dezvăluie cât mai multe detalii și informații despre compozițiile pe care le ascultă, despre autorii lor, despre interpreți, pentru ca aceste manifestări pe viu în sala de concert să reprezinte în cele din urmă, comuniuni între toți cei implicați. Scopul este cunoașterea, apoi percepția, creșterea gradului de înțelegere, sondarea cât mai profundă a adâncimilor sufletului uman cu toate trăirile sale și de ce nu, să ofere un divertisment de calitate. Pentru festivalurile de muzică nouă, da, publicul este destul de nișat, dar poate tocmai de aceea și acesta are nevoie de o educare în timp real, în timpul concertelor, care sunt niște momente pline de surprize și experiențe neașteptate. Prezența publicului la concertele care promovează aceste muzici noi este foarte importantă pentru că – valabil în toate epocile – compozitorii în viață sunt purtători de mesaj ai realității pe care o trăim. Muzica asta care pare dezordonată, plină de efecte și plină de experiențe sonore nu face decât să reflecte viața noastră de azi, agitația, fuga noastră, modul în care trăim. Mă uitam la părinții mei când erau angajați: începeau ziua

de lucru la ora 8 și la ora 16 plecau spre casă, spre viața de familie. Omul modern începe în zori și termină seara târziu. E o dinamică mult crescută, o complexitate sporită în ceea ce facem.

➤ **A.A.:** E mai frumoasă viața de acum?

E.V.: E mai bogată, e mai provocatoare, mai diversă, mai ofertantă vis-a-vis de tot și de toate dar în același timp și mai obositoare, mai epuizantă chiar. Cred că putem înțelege mai bine dimensiunea trăsăturilor contrastante ale vieții noastre, dacă ne gândim la o monedă cu două fețe. Una pozitivă una... altfel, sau oricum diversă. Pe de-o parte câștigăm enorm că suntem mai rapizi, mai compleți, nu spun mai profunzi, deși aș vrea. Poate mai abili – dacă ne gândim că venim de la lampa cu gaz și acum comunicăm cu toată lumea în secunde – mai upgradați, updatați, dar acestea vin la pachet și cu partea cealaltă a monedei cu lipsa timpului în a ne bucura de ceva, chiar de noi înșine și de ceilalți din jurul nostru. Și în această idee, viața se scurge mai repede.

➤ **A.A.:** Și credeți că muzica e în pas cu actualitatea? Limbajul ei complicat e o transpunere a turbinei de care spuneți?

E.V.: Da, și exprimă foarte clar și limpede viața noastră, în întregul ei. Gershwin a surprins claxoanele din New York iar Dan Dediu a scris două lucrări intitulate *Flying plastic bags* sau ceva de genul ăsta, după ce a văzut deșeurile pe care societatea noastră le aruncă cu atâta generozitate, pungile de plastic care zburau pe străzi și *Plastick-Rock Concerto*. Deci iată, inspirația e bazată pe ceea ce trăim cu toții, iar pentru un interpret e absolut necesar să fie ancorat în actualitate. Pentru un profesor, este cu atât mai mult important. Pentru că, să presupunem că unul dintre studenți aduce la curs o lucrare de muzică nouă, necunoscută și te roagă să-l ajuți să o descrie, să îi descopere sensul și în plus să-i oferi soluții tehnice pentru a rezolva dificultățile inerente. Dacă nu ești capabil să o decodifici, să o înțelegi, să o poți cânta, atunci nu o poți explica și nu îi poți fi de folos studentului respectiv! Deci, ce fel de profesor ești tu? Îți îndeplinești misiunea de a ajuta și ghida tinerii pe drumul greu al devenirii? Sunt foarte multe exemple în care studenții sunt dezamăgiți de nivelul profesional slab al profesorilor și e păcat. Pentru că tai aripile unor tineri care vor să crească și să se dezvolte.

➤ **A.A.:** Vă împărtășiți generos experiența pedagogică și către învățământul preuniversitar, predați cursuri de masterclass, cursuri de vară, la *Icon Arts* timp de 9 ani, la Brașov timp de 4 ani, Sighișoara, Eforie Sud... Cum vedeți tinerii artiști?

E.V.: Relația e diferită față de cea cu studenții. Și intelectual dar și emoțional, sunt mult mai sensibili, trebuie să ai o grijă mai mare a modului în care comunică cu ei. Studenții sunt deja adulți dar copiii... orice cuvânt sau exprimare poate să ducă într-un loc sau altul, trebuie foarte mare precauție, trebuie atenție la măsura cu care operezi, să adaptezi permanent în funcție de fiecare elev în parte, cât, când și cel fel de informație îi dai. Trebuie să fii un foarte bun psiholog, un părinte, un prieten, un frate mai mare. Pe lângă înaltul nivel de cunoștințe pe care trebuie să-l ai, îl diluezi, sau nu, în funcție de personalitatea fiecăruia, de talentul, viteza de reacție, dăruirea și inteligența pe care le posedă. Pedagogia presupune și dragostea față de elevi și studenți. Eu încerc să tratez fiecare individ ca pe mine însumi, să mă pun în locul lui, iar pentru asta ai nevoie și de niște date native în lucrul cu oamenii, de niște capacități. Trebuie citite și cărțile de pedagogie dar să ai și har. Și pentru că și îndrum tinerii către pedagogie, predând și în acest program al modulelor DPPD (*Departamentul de Pregătire a Personalului Didactic*) de formare a tinerilor profesori, cred că avem o mare responsabilitate în a-i identifica pe cei care într-adevăr pot avea rezultate bune în acest domeniu și a-i încuraja, a-i hrăni să meargă pe acest drum. Pedagogia nu este însă pentru oricine, iar noi trebuie să fim atenți la selecția pe care o facem. Calitatea umană stă la baza a tot ce facem noi. Dacă nu există calitate umană nu poți construi. Am întâlnit oameni cu multă malițiozitate, chiar răutate și la tineri foarte buni profesional, răutate bazată pe o mândrie exagerată. Stai să te întrebi la ce bun să livreze ceva valabil din punct de vedere instrumental dacă în spate totul e construit pe mândrie, pe trufie și superioritate, pe "eu sunt cel mai bun și restul nu contează".

➤ **A.A.:** Credeți că e un atribut al societății moderne?

E.V.: Cred că oameni buni și răi au existat dintotdeauna. În ciuda faptului că suntem toți prieteni pe facebook, în aceste prietenii de mase, cred că de fapt comunicarea între oameni a suferit niște mutații. Ea se face mai puțin sincer. Sau nu se mai face. Prietenii sunt multe din interes, false, conjuncturale, construite pe interese comune. De foarte multe ori, oamenii se adună doar pentru a obține ceea ce-i interesează și nu se organizează din prietenie sau sinceritate. Din păcate... e fața cealaltă a monedei. Cred că în această profesie e nevoie de sinceritate, inimă deschisă, prietenie, într-ajutorare. Muzica nu se poate face decât în comuniune sinceră între interpret-compozitor, interpret-compozitor-public, iar actul pedagogic are nevoie de comuniunea dintre părinți-profesor, școală-elev, profesor-elev. Suntem în comuniune cu compozitori dispăruți de sute de ani, dar vii prin intermediul nostru și prin contribuția societății. Bach, Mozart, Brahms, se cântă zilnic în

lume, cu ajutorul muzicienilor, sunt nemuritori. Asta cred eu. Suntem ființe individuale, dar nu putem exista sau supraviețui individual, nu ne-am dezvoltat, nu am fi împliniți, fericiți sau compleți. Uitați, de exemplu, eu sunt profesor acum, datorită elevilor și studenților! Am un sens, pentru că ei există. Cam așa văd eu lucrurile.

➤ **A.A.:** Ce proiecte aveți în derulare?

E.V.: Sunt câteva concerte pe care le voi dirija, la Râmnicu Vâlcea, la Chișinău, aștept niște concerte prin țară, e foarte greu să obții ceva...

➤ **A.A.:** Cine face eforturile acestea pentru dvs.? Funcționează la noi acest sistem prin care să ai un manager care să se ocupe de aparițiile unui artist?

E.V.: La noi, promovarea muzicienilor și programarea lor în stagioni se face foarte ciudat. Nimeni nu te promovează, nimeni nu te impresariază. Este un concept ce lipsește cu desăvârșire în România. O faci de unul singur prin cunoștințe, prietenii, recomandări, alergare după finanțări, totul la improvizație, sau la... "cerșit". În același timp, este inflație de interpreți, dirijori... Unii artiști, să spunem preferații, obțin concert după concert, alții așteaptă ani până primesc unul. În general, managerii vor „nume”, invită artiști străini și români de renume, care să atragă publicul și caută programe inedite, în căutarea extraordinarului, fantasticului. De aceea cred că în viitor vor fi probleme în această direcție pentru majoritatea artiștilor români, cărora nu li se vor da șanse, dar poate mă înșel. Poate că cei ce concep stagiunile, au dreptate să facă asta și poate că obțin succese răsunătoare, dar cred că de multe ori s-au înșelat și anumiți invitați nu s-au ridicat la nivelul așteptărilor. Eu nu primesc concerte ca dirijor, pentru că probabil că nu reprezint o siguranță, o certitudine. Probabil că sunt și eu de vină, nu sunt un tip agresiv, nu intru pe geam, nu insist. Nu știu să mă vând... Eu pot însă, să certific, că nu voi apărea pe scenă vreodată nepregătit sau interesat de gloria personală, doar ca să mă evidențiez în fața oamenilor și să arăt că nimeni nu mai e ca mine. Eu mă urc pe scenă doar ca să fiu de folos muzicii și colegilor instrumentiști și cred că am demonstrat asta până acum. Am un respect enorm față de muzică și muzicieni, sunt conștient de responsabilitatea enormă pe care o ai când apari în fața unui ansamblu orchestral și în fața publicului. Cred că pot să livrez calitate bună și sunt un bun comunicator. Dar nu urmăresc extraordinarul, sau "epicul" cu am mai auzit și citit pe internet, nu urmăresc fantasticul, ci, printr-o slujire modestă a muzicii, urmăresc să obțin împreună cu muzicienii implicați, normalul. Bucuria simplă și curată, starea de bine a tuturor celor prezenți în

sala de concert. Sunt preocupat să obțin un sunet cât mai calitativ, mai pur, eliberat de tot ceea ce îl poate urâți. Urmăresc să ofer o bună organizare a întregului proces de recreare artistică, să obțin plăcerea de a cânta a muzicienilor, libertatea lor, să îi inspir, să îi fac să se autodepășească. Încerc să ajung la esența energiei muzicale, pe care să o oferim cât mai direct și simplu celor ce o ascultă. Atât. Probabil că este mult prea puțin, în zilele noastre.

Dar eu, rămân total dedicat muzicii și tinerilor muzicieni în continuare, tuturor celor care au credința că îi pot ajuta. Și mai rămân cu speranța în viitor, pentru că îmi dă curaj pentru prezent și după cum se spune, ea moare ultima.

SUMMARY

Andra Apostu

A dialogue with clarinetist Emil Vișenescu

An open and honest discussion with one of Romania's most important, talented, and beloved clarinetists, Mr. Emil Vișenescu. Well known on the Romanian and international scene, many works by the most important Romanian composers have been dedicated to him, further guaranteeing his talent and interpretive quality. With a permanent stage presence at a high technical and expressive level, the artist Emil Vișenescu is also developing a promising conducting career, adding a new level of depth to his activities, while remaining faithful to his pedagogical duty, both at the academic and pre-university levels, with fine attention and boundless love for young musicians in training.

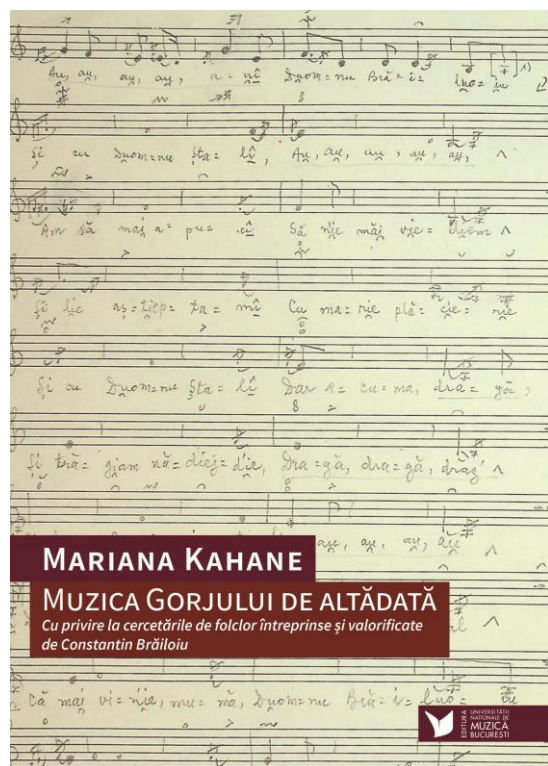
RECENZII

Muzica Gorjului de altădată – gânduri și emoții în jurul unei reconstituiri editoriale

Ana Diaconu

M-am îndeletnicit cu greu să scriu recenzia unui volum de etnomuzicologie, întrucât cunoștințele mele în această sferă sunt încă

modeste. Participând însă recent, alături de editoarea volumului discutat, la o lansare colectivă de cărți semnate de tineri muzicologi, organizată în cadrul ediției din 2025 a Festivalului Internațional George Enescu, mi-au revenit în minte în cele mai mici detalii etapele parcurse de Lavinia Gheorghe în realizarea acestui proiect editorial, și totodată încrederea că pot formula nu o recenzie, cât o relatare și o reflecție subiectivă asupra acestui demers meritoriu pe care am avut bucuria să-l însoțesc și să-l observ din mai multe perspective. Este, în fapt, o invitație la lectură pentru aceia interesați de o radiografie temeinică a muzicilor



tradiționale românești din prima jumătate a secolului trecut, dar și un exemplu de inițiativă în cercetare, de stăruință și bune instincte manageriale care au condus către reușita acestui proiect editorial.

Pornesc la rândul meu o reconstituire a demersului de realizare a volumului semnat de Mariana Kahane și editat de Lavinia Gheorghe – *Muzica Gorjului de altădată. Cu privire la cercetările de folclor întreprinse și valorificate de Constantin Brăiloiu* (Editura Universității Naționale de Muzică din București, 2022) – de la o frază notată de muzicologul Valentina Sandu-Dediu pe coperta finală a cărții: „Tânăra etnomuzicologă a descoperit mici comori în Arhiva Institutului de Etnografie și Folclor Constantin Brăiloiu și le valorifică acum într-un proiect editorial unic, de restituire, care îi dezvăluie discret dar elocvent abilitățile de cercetare, spiritul managerial și respectul față de tradiții.”

Voi începe reflecția de la coadă la cap, subliniind că respectul și generozitatea față de tradiția (etno)muzicologică se manifestă aici pe mai multe generații și planuri paralele. Este vorba în primul rând de o generozitate față de trecutul nu foarte îndepărtat, manifestată prin cercetarea de arhive și prin reconstituirea istoriilor muzicii pe baza acestora, pe care ne-au insuflat-o nouă, generația de muzicologi născuți după 1990, profesorii noștri, un nucleu profesionist și dedicat de cercetători care activează la Universitatea Națională de Muzică în București. Cu un efort intens și susținut cel puțin pe parcursul ultimilor zece ani, profesori precum Valentina Sandu-Dediu, Nicolae Gheorghită, Antigona Rădulescu, Florinela Popa, Olguța Lupu și Costin Moisil au inițiat și au derulat proiecte de cercetare importante, ce și-au propus pe de o parte reconstituirea, pe baza documentelor de arhivă, a istoriei muzicii create în perioade ideologice complicate și pe de alta poziționarea fenomenelor studiate într-un context internațional cât mai realist. Iar în toate aceste proiecte¹ au invitat întotdeauna să se alăture echipe de colegi, de studenți și tineri cercetători, întinzând ștafeta generozității față de trecut și insuflându-ne tuturor pasiunea pentru căutarea adevărului istoric și pentru prudența, rigoarea și echilibrul necesare în interpretarea responsabilă a materialului din arhive. În contextul acestui climat deschis și favorabil pentru cercetare, a ajuns și editoarea volumului în discuție, în perioada studiilor sale la muzicologie, să urmeze un stagiu de practică la Institutul de Etnografie și Folclor Constantin Brăiloiu. În foarte scurt timp a devenit cartograf muzical al

¹ Materializate în volume muzicologice importante, precum *Noile istorii ale muzicilor românești* (Vol. 1 - *De la vechi manuscrite până la perioada modernă a muzicii românești*, ed. Valentina Sandu-Dediu și Nicolae Gheorghită, Editura Muzicală, Editura UNMB, 2021; Vol. 2 - *Ideologii, instituții și direcții componistice în muzica românească din secolele XX-XXI*, ed. Valentina Sandu-Dediu și Nicolae Gheorghită, Editura Muzicală, Editura UNMB, 2021; Vol. 3 – *Portrete de compozitori (1)*, ed. Valentina Sandu-Dediu, Editura Muzicală, 2025); *Istории și ideologii: Filarmonica din București (1868-2018)*, ed. Valentina Sandu-Dediu, Editura UNMB, 2023 sau *Muzică și ideologii în secolul 20* semnată de Florinela Popa (Editura Muzicală, 2022).

Institutului, iar în prezent continuă activitatea de cercetare în cadrul colectivului de Etnomuzicologie. Pasiunea pentru cercetarea în arhive și respectul față de înaintași s-au îmbinat cât se poate de firesc în momentul în care, pentru cercetarea doctorală, Lavinia a acceptat „provocarea” profesoarei noastre de muzicologie, Valentina Sandu-Dediu, de a se apleca asupra unei personalități pe care aceasta din urmă o admirase în scrieri încă din perioada studenției¹: etnomuzicologul Mariana Kahane, care a activat ca cercetătoare la Institutul de Folclor între 1949 și 1981 și care a donat acestei instituții un fond impresionant de documente și manuscrise. Iar volumul în sine, prin conținutul său, este în fapt o reverență față de tradiție, mergând cu o generație în urmă către Constantin Brăiloiu.

Pe Brăiloiu l-am auzit adesea invocat la cursurile de muzici tradiționale și de etnomuzicologie pe care le țineau regretații noștri profesori – Nicolae Teodoreanu și Speranța Rădulescu. „Ca să crești entuziasmul studenților, trebuie să le oferi niște muzici care să-i seducă, așa cum m-au sedus pe mine discurile făcute de Brăiloiu” – declara cu însuflețire Speranța Rădulescu într-un interviu amplu pe care mi l-a acordat și în care nu de puține ori apare evocat Constantin Brăiloiu². Iar în unul dintre primele studii pe care le parcurgeam pentru a mă familiariza cu atmosfera și contextul timpuriu al conexiunilor muzicale româno-franceze (pe care aveam să nu le mai părăsesc până la finalizarea doctoratului și chiar dincolo de el), Valentina Sandu-Dediu afirma despre Constantin Brăiloiu că „a dobândit un statut simbolic al unei figuri care a marcat nașterea nu numai a etnomuzicologiei românești, ci și a muzicologiei românești înseși, chiar dacă, timp de câteva decenii, nu a fost recunoscut ca atare. Rigoarea conceptuală, seriozitatea obiectivelor propuse, echilibrul între exemple teoretice și practice, claritatea și eleganța scrierii – acestea sunt doar câteva dintre calitățile remarcabile ale operei lui Brăiloiu, care, din păcate, a fost mult prea rar luată ca model de către muzicologii români înainte de sfârșitul secolului al XX-lea.”³

Astfel, mai multe generații de muzicologi și etnomuzicologi – care nu s-au cunoscut personal unul cu celălalt – conlucrează pentru cultivarea respectului față de tradiții, țesând împreună un „fir roșu de-a lungul unui secol de existență a Arhivei de Folklore, de la Constantin Brăiloiu, trecând prin

¹ Este vorba, mai cu seamă, despre volumul *Cântecul zorilor și bradului*, publicat de Mariana Kahane la Editura Muzicală în 1988.

² Speranța Rădulescu, „A Conversation with Ethnomusicologist Speranța Rădulescu” de Ana Diaconu, *Musicology Today: Journal of the National University of Music Bucharest*, 13/3 (51)(2022), 267-283.

³ Valentina Sandu-Dediu, „Constantin Brăiloiu and His Circle. Some French-Romanian Musicological Connections”, *Revue de musicologie* 2, vol. 103 (2017), p. 649-658.

Mariana Kahane, până la Lavinia Gheorghe și dincolo de ea” (Costin Moisil, în prefața volumului, p. XIII).

Despre spiritul managerial la care face referire textul de pe copertă voi povesti poate din postura cea mai informată. Volumul *Muzica Gorjului de altădată. Cu privire la cercetările de folclor întreprinse și valorificate de Constantin Brăiloiu* a fost publicat ca urmare a câștigării, de către editoarea Lavinia Gheorghe – pe atunci doctorandă la UNMB – a concursului de proiecte antreprenoriale studențești pe care l-am organizat pentru prima oară în 2022, prin intermediul Societății Antreprenoriale Studențești și cu finanțare de la Ministerul Educației prin Fondul de Dezvoltare Instituțională. Un specific al acestor proiecte FDI derulate la nivelul universităților din România este că au o durată foarte scurtă față de întinderea obișnuită a unor proiecte de cercetare – părere împărtășită de numeroși profesori și colaboratori din universități partenere din străinătate. Astfel că Lavinia a intrat în concurs cu o provocare pentru sine extrem de curajoasă – ca într-o perioadă de mai puțin de șase luni să prelucreze materialul inedit identificat în Arhiva Institutului de Etnografie și Folclor, să definitiveze organizarea acestuia în volum și să elaboreze un text introductiv, să realizeze transpunerea digitală în programe specializate a transcrierilor muzicale și chiar și a celor literare fonetice, să colaboreze cu echipa redacțională din cadrul Editurii UNMB pentru paginarea volumului și pentru realizarea copertii (pentru aceste lucruri și inclusiv pentru o parte dintre transcrierile muzicale beneficiind de sprijinul profesionist al Andreei Mitu), să ducă la bun sfârșit cel puțin trei rânduri de corecturi și să se asigure că tiparul este plătit, realizat rapid și în condiții tehnice cât mai bune (inclusiv apelând la soluția ingenioasă a unui buzunar cu pagini mai mari împăturite pentru transcrierile sinoptice care nu încăpeau în formatul normal al volumului). Provocarea ei a fost, din anumite privințe, chiar mai copleșitoare decât a altor inițiatori de proiecte, care au aplicat în concurs la categorii precum „recitaluri și concerte” sau „proiecte educative”, unde poate că marja de eroare este puțin mai flexibilă decât în cazul unei cărți publicate.

Mi s-a părut admirabilă și deschiderea Institutului de Etnografie și Folclor față de acest parteneriat, pe care l-a sprijinit oferindu-i cercetătoarei accesul de care avea nevoie pentru aprofundarea fondului Kahane, de a cărui sistematizare s-a și ocupat în anii ce au urmat. În contextul unei difuzări și accesibilizări pe atunci destul de limitate a arhivei de manuscrise și a fonotecii extrem de valoroase pe care o gestionează Institutul¹, acest sprijin este o

¹ Între timp au fost desfășurate demersuri importante de digitalizare, de pildă prin punerea la dispoziție a aproape 4000 de fonograme și videograme din arhiva IEF pe platforma online *Culturalia*.

dovadă în plus a credibilității și temeiniciei editoarei, dar și a bunei colaborări între cele două instituții.

Nu în cele din urmă, ajung să reflectez asupra „abilităților de cercetare” evidențiate în acest volum. Temeinicia cercetării merge aici în dublu sens, vizându-le, în diferite ipostaze, atât pe editoarea Lavinia Gheorghe, cât și pe autoarea Mariana Kahane. Responsabilitatea cu care Lavinia Gheorghe și-a asumat această cercetare – care desigur că ajută și la o apropiere mai mare de obiectivul final (sau intermediar?) al tezei de doctorat, susținută în 2023 sub denumirea *Fondul arhivistic Mariana Kahane din Arhiva Institutului de Etnografie și Folclor Constantin Brăiloiu din București – tezaur documentar pentru etnomuzicologia românească* – a fost evidentă încă dintr-o fază timpurie a implementării proiectului editorial. În prima etapă a concursului de proiecte s-a înscris cu ideea tipăririi unei colecții de studii nepublicate, dar prezentate de Mariana Kahane la diverse conferințe sau emisiuni radiofonice, și având în comun faptul că toate se refereau la aspecte din activitatea etnomuzicologului Constantin Brăiloiu. La foarte scurt timp după, firul descoperirilor din arhivă a arătat că unul dintre studiile vizate inițial – intitulat „Cu privire la cercetările de folclor din Gorj întreprinse și valorificate de Constantin Brăiloiu” – avea continuări consistente grupate în două părți sau volume (scrise de Kahane în 1992 și, respectiv, 1997, dar rămase nepublicate). Astfel, analizând conținutul și importanța acestui demers, cântărind răspunderea de a respecta intențiile originale ale autoarei și apelând și la îndrumarea altor specialiști din cadrul Institutului și al Universității de Muzică, Lavinia Gheorghe și-a asumat rapid o sarcină considerabil mai grea decât cea propusă inițial, a ordonat materialele, a completat cu clarificările necesare și a găsit o formulă potrivită și coerentă de a le prezenta cititorilor. Rezultatul este în egală măsură ofertant pentru cititorii pasionați de istoria și specificul muzicilor tradiționale, dar și pentru studenții muzicieni care caută să aprofundeze noțiunile parcurse la cursul de muzici tradiționale. Sunt incluse, în format facsimil, 25 de transcrieri muzicale ale unor muzici culese de Brăiloiu și de colaboratorii săi din Gorjul interbelic – multe dintre ele sinoptice (cu variațiile notate pe orizontală, astfel încât să permită o privire de ansamblu asupra cântecului redat), alături de transcrierile literare fonetice, dar și de analize detaliate pentru fiecare cântec – ce vizează dimensiunea ritmică, melodică, formală, a scărilor și ambitusului utilizat.

Mariana Kahane realizează acest demers în aparență destul de tehnic cu foarte mare fluentă, talent literar și originalitate, variind în abordarea fiecărui gen al muzicii țărănești, oferind o radiografie vie și atractivă a regiunii și a epocii, cu potențial didactic semnificativ. Pornește de la cântece rituale funebre și bocete și ajunge la colinde, doine, balade și chiar la muzică de joc.

Are în vedere chiar și aspecte precum psihologia informatorilor și portretizarea lui Constantin Brăiloiu în relație cu aceștia. M-au amuzat în mod special cele două versiuni ale bocetului reprodus în fața lui Brăiloiu de Maria Arbagic din satul Runcu, după ce acesta s-ar fi produs spontan la aflarea unui zvon conform căruia Brăiloiu și Henri Stahl au murit într-un accident de tren după ce au cules muzici din satul lor.

În cea de-a doua versiune, textul extras arată așa: „Dumnu Brăiloiu și cu Dumnu Ștal, spuniez pe cje drumur’ am să mai’ apuc să nje măj vjedjem, [să-mj aparj prin vis? – neclar]. Și lie așteptam cu marje plăcierje, că mai vinje Dumnu Brăiloiu și cu Dumnu Ștal, dar acuma pje cinje s-aștept? Și trăgiam nădjejdie că mă aducjeț’ și pje minje pi la Bucurjeștj. Nădjejdiļe mjeļe mi s-a tăia’. Dumnu Brăiloiu și cu Dumnu Ștal, mă-ntrjabă cuopiii, cân’ au [d] mașina, că: mai vinje, mumă, Dumnu Brăiloiu și cu Dumnu Ștal? Da pje cinje să mai așteb? Dj-acume năintje nu măj je [...]”. Iar autoarea remarcă faptul că versiunea „nu mai are încărcătura emoțională și inspirația primei variante; că expresia poetico-melodică și-a pierdut concizia și s-a diluat, amplificându-se oarecum convențional, marcând, parcă, indecizia momentană a interpretei. [...] Prima variantă, tocmai pentru că este prima înregistrată, debutează cu declanșarea spontană a emoției” (p. 31-33). Astfel, cercetătoarea ia în considerare întreg contextul și impactul pe care îl are așa-zisa întoarcere din morți a cercetătorilor asupra transformării și substanței intrinsece a genului de bocet.

Iar Lavinia Gheorghe completează ideal tot acest tablou istoric și sonor cu o listă de audiții disponibile online, dintre cele prezentate și analizate de Kahane în carte (p. 173).

Utilitatea practică și tehnică a acestui demers de reconstituire o vor găsi cu siguranță toți aceia interesați să-l descopere. Pentru mine reiese clar și chiar dintr-o perspectivă privilegiată, din interiorul laboratorului de lucru. Dincolo de faptul că m-am ocupat de redactarea cărții și că am coordonat organizarea proiectului în cadrul căreia a fost realizată, admir această carte pentru că este un demers complex, realizat cu multă grijă și responsabilitate față de trecut și de tradiție, și totodată cu generozitate și implicare din partea multor colegi cercetători și profesori, pornind de la idee și ajungând la scanare și digitalizare și la ultimele detalii de așezare în pagină. Din condeiul unui grup închegat de tineri cercetători – în care am schimbat constant idei, am împărtășit informații și drumuri în arhive – Lavinia Gheorghe a fost prima care a publicat o îngrijire de ediție rezultată din cercetarea ei doctorală. O altă serie de patru volume a apărut în 2024 la Editura Universității Naționale de

București¹ (între care unul îmi aparține), închizând un prim ciclu de cercetări și de arhive muzicale scoase la lumină pentru publicul interesat și deschizând totodată calea pentru multe alte descoperiri și reconstituiri.

SUMMARY

Ana Diaconu

The Music of Gorj in Times Past – thoughts and emotions surrounding an editorial reconstitution

The above lines are not so much a review as a reading invitation for those interested in a thorough analysis of traditional Romanian music from the first half of the last century, as well as a showcase for an example of research initiative, perseverance, and good managerial instincts that led to the success of this editorial project. *Muzica Gorjului de altădată. Cu privire la cercetările de folclor întreprinse și valorificate de Constantin Brăiloiu* [The Music of Gorj in Times Past. Regarding the Folklore Research Undertaken and Valorised by Constantin Brăiloiu] is an edition prepared by ethnomusicologist Lavinia Gheorghe. It represents the release of an unpublished manuscript from the Archive of the Constantin Brăiloiu Institute of Ethnography and Folklore, which creates a beautiful bridge across time between three generations of researchers, whose destinies and careers are and have been linked to the history of this institution. The editor of the volume pays tribute to the author Mariana Kahane (1922-2008), who in turn carries out a thorough systematisation and analysis of music collected by Constantin Brăiloiu (1893-1958) during his fieldwork in the Gorj region in the interwar period.

¹ Lansate, împreună cu volumul *Muzica Gorjului de altădată*, pe 10 septembrie 2025, în cadrul Festivalului Internațional George Enescu: Vlad Văidean – *Incursiuni muzicale în Transilvania premodernă*; Benedicta Pavel – *Două viziuni diferite asupra repertoriului de orgă în România: organistul Helmut Plattner și compozitorul Wilhelm Georg Berger*; Desiela Ion – *Muzici orchestrale românești la Filarmonica bucureșteană, în două studii de caz: Mihail Jora și Paul Constantinescu*; Ana Diaconu – *Drumul emigrării. Povestea diasporei componistice românești din Franța, reconstituită din arhive comuniste*.

Portret componistic Doina Rotaru (*Antologia muzicii românești* – CD 67)

Vlad Văidean

Mi s-a oferit de-a lungul timpului de mai multe ori prilejul să mă pronunț asupra muzicii Doinei Rotaru. Și, privind cu deplină luciditate retrospectivă, îmi dau seama că de fiecare dată am căzut pradă tentației de a o face în termeni poate cam prea duiosi, cam prea alunecați pe panta



încondeierilor pioase și consecvent elogioase, cu aspirații vag și poate că impropriu poetizante. Este o deviere, dacă nu chiar calamitate, discursivă de care iată că simt nevoia să mă arăt conștient, adică să mi-o scuz întrucâtva, căci simt prea bine ridicolul sentimentalismului de care e permanent pândită. Orice muzicolog cu probitate profesională ar cam trebui să fugă de ea ca dracul de tămâie, pentru că practicarea ei prea sânguincioasă riscă de

cele mai multe ori să o ia pe arătură și să dea uitării realitatea analizabilă a structurilor sonore de la care a pornit; și pentru că avânturile lirice reiterate cu insistență devin inevitabil suspecte și riscă să ecraneze, prin densa și mieroasa lor beteală, tocmai strălucirea obiectului admirat.

Și totuși, de fiecare dată am simțit că pur și simplu n-am încotro și trebuie să dau ghes dispoziției discursive evocate. Mi s-a părut că muzica Doinei Rotaru – ea însăși de cea mai intensă și statornică factură lirică pe care mi-a fost dat să o aud – mă obligă la o asemenea imprudentă tentativă: de a replica sau, mai modest (și mai just) spus, de a sugera, cu mai slabele puteri ale

cuvântului, ecoul doinitelor farmece. M-am pomenit că procedez astfel până și într-un studiu academic închinat muzicii Doinei Rotaru, deci până și într-un gen de scriere care în principiu ar fi trebuit să adopte tonul așa-zis „științific”¹. Altfel spus, am fost incapabil să mă dezbat acolo de stilul pus în funcțiune cu preponderență în scrierea unor cronici muzicale deraiate uneori pe întinderi eseistice. Îndeosebi în cadrul acestei din urmă ocupațiuni năpăstuite, practicate de mine nu neapărat după regulile artei – adică intermitent și specializat pe un anumit repertoriu (ceea ce automat mă face suspectabil de o anumită deformare părtinitoare), mai degrabă „la comandă” și aproape niciodată nereușind să livrez cu promptitudine (deci provocând disperări în rândul „comanditarilor” și oarecum știrbind ceva din însăși rațiunea de a fi a unei cronici muzicale, care e aceea de a surprinde la cald actualități proaspăt consumate) –, am înțeles să rezerv un loc special muzicii Doinei Rotaru, ori de câte ori mi-a ieșit în cale.

Fac încă o mărturisire și mai explic că înspre ierarhizarea aceasta întotdeauna favorabilă m-a împins și marea subiectivitate a punctului meu de vedere, dobândită în urma unor intersecții personale de care nu am putut, măcar subconștient, să nu țin seama. Căci cu Doina Rotaru și cu muzica ei am făcut cunoștință încă de la vârsta liceanului impresionabil și prea cuminte, mai degrabă temător de dihania intitulată „muzică contemporană” și întrucâtva neîncrezător că se mai poate naște și-n zilele noastre făptura de legendă numită compozitor. Cu atât mai surprins atunci, și cu atât mai fericit la fiecare ulterioară reîntâlnire cu farmecele compozitoare, am descoperit o muzică făurită-n zilele noastre ce poate avea efectul transfigurator pe care îl vor fi avut ritualurile magice din străvechime, ce poate să pună sufletul la răspântie și de fapt să-l reconfirme, reînnoindu-i respirațiile și înfășându-l, ca pe-un prâslea pururi tânăr, în cântec legănător, deopotrivă răscolitor.

Acum am ajuns să mă număr printre mulții admiratori ai Doinei Rotaru care i-au și fost studenți, și în continuare nu pot să-i percep altfel persoana decât prin filtrul muzicii sale. Iar muzica sa, ori de câte ori își împinge zvonul doinit primprejur, îmi reactivează, deslușind-o, o mirare copilărească, de pe

¹ Vezi Vlad Văidean, „Descendențe postenesiene în muzica postbelică românească. Cazul reprezentativ al Doinei Rotaru”, *Muzica*, București, serie nouă, an 32, nr. 6, 2021, p. 32-53; republicat în 2021 – *Intersecții în componistica românească. Lucrările Simpozionului de Muzicologie din cadrul Săptămânii Internaționale a Muzicii Noi*, ed. Olguța Lupu, Editura Muzicală, București, 2022, p. 128-151; „Post-Enescian Lineage in Romanian Post-War Music. The Representative Case of Doina Rotaru”, *Musicology Today: Journal of the National University of Music Bucharest*, vol. 12, nr. 3/47, iulie-septembrie 2021, p. 187-207.

vremea silabisirii basmelor. Am mai încercat s-o exprim în câteva intervenții¹ și îmi permit să o reiau și aici, cu speranța că voi reuși să-i justific mai bine apariția. Mă pomenesc din nou și din nou convins că numai așa poate să sune muzica zânelor celor bune și a sfintelor protectoare. Îmi imaginez că, până să îi iasă-n cale toate cosânzenele și feții cei frumoși, pe care să-i binecuvânteze și să-i pună pe calea cea bună, Sfânta Duminică, bunăoară, numai cu prepararea, în taină și în liniște, a unei astfel de poțiuni binefăcătoare trebuie să-și fi trecut timpul, deci a unei muzici mângâietoare în cel mai înalt grad, capabile să subjuge așa cum numai ursita poate să o facă. Îmi spun că lumea basmuirilor și a descântecelor așa va fi sunând. E deopotrivă lumea ascunsă a visării nostalgice și a elegiei șoptite, ca și a cutremurelor consumate-n adânc. E lumea în care Doina Rotaru se simte mereu acasă și din care ne transmite și nouă semnale consecvente și inconfundabile.

Am încercat de mai multe ori să-mi explic puterea nedezmășită a muzicii acesteia de a zgudui și totodată de a alina, impactul ei la fel de irezistibil exercitat până și asupra unui ascultător neprevenit și mai degrabă mefient, cum eu însumi eram acum aproape două decenii, la vremea primului contact, când consideram de la sine înțeleasă și imperativă croirea muzicii „cu melodii și ritmuri” fredonabile, limpede decupate, în sensul clasico-romantic al acestor termeni. Și mi-a venit gândul că Doina Rotaru reușește de fiecare dată și în mod unanim să fascineze datorită posturii speciale în care își pune ascultătorii să contemple muzica – este și detașarea sufletului până la înălțimi amețitoare, de unde devine posibilă obiectivarea imponderabilă, dar și plonjonul suprem interiorizat, în bătaia celor mai incandescente trăiri. Muzica ei se ascultă ca și cum ai fi luat pe sus, dar și adâncit la infinit; ca și cum ai fi pus să asiste la fenomene stihiale întemeietoare, consumate departe și demult, în vremurile când Universul abia făcea ochi. Are amploarea acumulărilor magmatice și a mișcărilor de plăci tectonice; a revărsărilor de nebuloase și-a zărilor ce se adună-n dulci miresme și voaluri. Ceea ce însă nicidecum nu înseamnă că ar fi impersonală, așa cum sunt toate fenomenele acestea la care poate duce cu gândul. Dimpotrivă, fiecare cantă sonoră vibrează-n ea la temperatura unei mari călduri emoționale, în principal pentru că Doina Rotaru își asumă – cu maximă convingere și consecvență, precum și la un nivel de consistență rareori atins în muzicile vremurilor actuale – un același proiect de suflet, neconținut și felurit explorat de la o lucrare la alta: redobândirea stării de grație prin purificare inițiatică, revăjirea lumii prin elevație spirituală;

¹ Cel mai amplu cu o ocazie aniversară, în filmul-colaj *Doina Rotaru: Concert virtual aniversar (70 de ani)*, postat pe canalul YouTube *CIMRO.RO*, 14.IX.2021, <https://www.youtube.com/watch?v=W5QbGV-1nrY> (minutele 0:00-4:57).

împăcarea între cele două infinituri – cel al infimitezimalelor introversiuni cu acela al năpăditoarelor împrejurimi; coincidența între adânc și înălțime, între clipă și veșnicie.

Este tocmai proiectul recuperator despre care s-ar putea spune că definește o linie mai degrabă subterană a modernismului, cea pe care (încă) se înaintează prin forare și se ajunge la „originalitate” prin recalibrare a ceea ce poate fi imaginat drept ineputizabilă origine. Este reinstaurarea unui spațiu sonor în măsură să acționeze ca un refugiu ori sălaş pentru regăsirea de sine a subiectului pe care mai prevalentele discursuri moderniste bântuite de problematica inovării perpetue l-au descris drept iremediabil izolat, dacă nu chiar alienat sau anxios suprimat. Este o reconectare la ceea ce constituie, în viziunea Doinei Rotaru (și citez din „Câteva gânduri” nepublicate pe care mi le-a trimis cândva pe mail), „funcțiile primordiale ale muzicii – puterea ei de expresie, de emoționare, puterile ei magice”. Adică la acele puteri sărbătorești și totodată firesc împlinite în culturile tradiționale, culturi cu a căror adâncime înălțătoare tonul modernist al compozitoarei aspiră să se îngemăneze fără rest.

*

Prilejul cu care îmi reiau apropierea de muzica Doina Rotaru este apariția unui nou album în cadrul *Antologiei muzicii românești*, seria discografică de anvergură inițiată de Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România. Cuprinzând o selecție reprezentativă de cinci creații camerale, majoritatea de dată recentă, albumul respectiv (ce ocupă poziția 67 în seria menționată) va fi tratat de mine nu neapărat ca subiect principal al rândurilor ce urmează. Avertizez că, de fapt, scriu acest mic paragraf abia după ce am încheiat restul textului de față, ceea ce înseamnă că am simțit nevoia să mă folosesc de ascultarea CD-ului ca de un binevenit pretext pentru a-mi aprofunda mai vechiul proiect de a face portretul unei muzici ce mi-a atins sufletul. Nu m-am cramponat că nu respect dimensiunile civilizate ale unei recenzii, ceea ce desigur trebuie catalogat drept un comportament destul de iresponsabil, pe care nu l-aș fi putut adopta nicăieri altundeva decât aici, în paginile revistei *Muzica*, unde năravul scrisului pe întinderi nemăsurate îmi este suportat cu generoasă indulgență. Mai avertizez, așadar, ipoteticul cititor că va trebui să se înarmeze cu răbdare.

*

Un început mai de impact, în care „cârligul” transcendent să înhațe pe nepusă masă, nu putea fi mai abil regizat. Multe din piesele Doinei Rotaru se insinuează de departe, ca niște îngânări călătorite tainic, pe fuioare de ceață

încetul cu încetul vălătucite peste abia bănuite întinderi. *Grădina japoneză* (2006), dimpotrivă, operează catapultarea epifanică din prima clipită: vibrația unor zări numinoase confiscă fără rest spațiul auditiv, străfulgerându-l mai întâi, ținându-l mai apoi pe palme, ca zvon al armoniei din ascuns ce s-a săltat deodată la suprafață și a prins firea întreagă într-un soi de cântare guturală de proporții cosmice. Acesta e fundalul nutritiv urzit prin sunete preînregistrate, iar peste el scoboară, pe clina câtorva armonice fluierate, călătorul prin portal – flautul-bas, pus de compozitoare să deambuleze pe rute tot mai melismatice, tot mai adânc și mai meditativ cuibărite. Pe nesimțite, inițiala diatonie spectrală (centrată pe *re*) își meandrează cromatic hoinăreala, până ce se ajunge în inima grădinii, sălașul rugăciunii. Din toate cotloanele mediului sonor preînregistrat se înalță acum flăcărui pâlپitoare, ce-și împing tânguirile spre registrul cel mai acut. Sunt amprente sonore caracteristice ale unor instrumente tradiționale japoneze (*sho*, *shakuhachi*, *shamisen*, *biwa*), preluate și prelucrate de compozitoare din alte două lucrări proprii – *Over time* (1992) și *Entrelacs* (2005). Aici ele fac roată în jurul călătorului și-l modelează după chipul și asemănarea lor. Căci aici trebuie să se consume ritualul botezului într-o singură lacrimă, de rotunjimea cea mai delicată, așa că flautul-bas e chemat spre metamorfoză – și se dă peste cap, prefăcându-se-n flaut-piccolo. Trecerea prin proba de foc a *lamento*-ului are loc astfel ca prin urechile acului, iar înseninarea diatonică finală, deși așternută în logică palindromică, se arată totuși ușor înclinată sub apăsarea palpitului incantatoriu, gravitând spectral pe o treaptă mai jos (în jurul lui *do*) față de limpezimile inițiale. Mario Caroli – îngerul păzitor al flautelor, promotor pasionat al muzicii celei supranumite, printre cunoscători, „regina flautelor” – este grădinarul cu puteri magice, prin grija căruia *Grădina japoneză* rodește în urechile ascultătorului și se înrădăcinează durabil în memoria afectivă, pulsându-și rechemările ca un hipnotizant portal edenic.

Cvartetul de coarde *Vivarta* (2009; revizuit în 2017) trezește la viață un singur val ce crește, respiră și suspină, făcându-se bulboană ce spală și absoarbe, strânge totul la sân și-n cele din urmă trece, lăsând în urmă-i senin. Impresionează, mai tehnic spus, atât prin unitatea multiplicată eterofonic a substanței sale intonaționale, cât și prin procesualitatea de esență deterministă a arcurii sale formale. Pe lângă infinita delicatețe cu care se apleacă asupra fiecărui detaliu, compozitoarea mai dovedește mână de fier demiurgică în concepția evolutivă pe care o imprimă muzicii. Așa încât ceva din caracterul implacabil al legității naturale pare să ghideze curgerea portativelor, făcându-le să închipuie un soi de parabolă, sonoră și emotivă totodată, a stihilor ce curg – fluxuri și refluxuri, înfloriri și stoluri, revărsări și aburi. Fiecăruia din cele patru instrumente îi este dat în grijă câte un firicel de apă, și

niciunul nu capătă, în procesul unduirii, vreo importanță mai mare decât celelalte; tuturor li se conferă în grad egal puterea de a-și croi cale spre limanuri de lumină, iar aceasta nu ca în realitate, deci nu unele înaintând pe lângă altele sau intersectându-se pe orizontală, ci mai degrabă ca-n visul unei lumi imponderabile, în care apele sunt oglinzi lichefiate și curg îmbrățișate, tot mai strâns prinse în doruri suprapuse, nereflectând nimic din afară, întoarse doar spre lăuntru al fiecăreia. E un fel metaforic de a spune că în cvartetul acesta acumulările oscilatorii ale substanței sonore sunt permanent supuse unduirii eterofonice: înfiripate la-nceput dintr-o boabă de spumă picurată-n portativul violoncelului, contururile lor se alungesc lent, dar implacabil, măiestrit caligrafiate din apogiaturi și glisări proliferante, până ce capătă consistența magmei incandescente de vaiete și-aleanuri. De două ori am avut privilegiul să aud pe viu lucrarea aceasta, interpretată de Cvartetul *Arcadia* – Ana Török (vioara I), Răsvan Dumitru (vioara II), Traian Boală (violă), Zsolt Török (violoncel) –, și de fiecare dată am rămas vrăjit de omogenitatea, de puritatea aproape ireală a tonului, ca și de respirația la unison la care au ajuns muzicienii clujeni. Sunt calități superlative ce se cereau înregistrate pe disc, pentru ca, de acum înainte, privilegiul trăit cândva doar de puțini să poată rămână accesibil peste timpuri.

Regăsesc calități asemănătoare și în interpretarea Cvintetului de suflători *V Coloris*, ansamblu cu repertoriu pastelat și activitate internațională aflată în plin avânt, format din flautistul Ștefan Diaconu, oboista Felicia Greciuc, clarinetistul Jonas Frølund, cornistul Niklas Kallsoy Mouritsen și fagotistul Constantin Barcov. Special pentru capacitățile acestor tineri muzicieni de a valorifica un aliaj timbral deosebit – sursă la fel de viabilă de foșnete și moliciuni pârguite, ca și de străluminări trainice – a scris Doina Rotaru încă o lucrare memorabilă. Titlul ei simplu, *Lumina* (2021), ar putea fi înțeles (ca, de altfel, titlurile mai mereu irizate poetic ale multor altor lucrări datorate Doinei Rotaru) drept încă o esențializare simbolică a esteticii particulare pe care compozitoarea o aprofundează fără istov, reîncercând-o din unghiuri diverse, de la o lucrare la alta, și reconfirmându-i de fiecare dată forța irezistibilă de captivare. Aș numi-o estetică muzicală prismatică, în sensul în care acționează alchimic asupra plamei sonore: după cum o prismă desface evantaiul nebănuț al spectrului de culori ascunse ce vibrează contopite-n substanța luminii, muzica Doinei Rotaru prilejuiește echivalente sărbători microscopice, căci mereu plonjează cu patos artizanal în viața interioară a sunetului, de unde extrage o profuziune granulară de-alesături și filigranuri, de nuanțe și timbralități gândite ca factori primordiali ai gândului muzical. Pe toate nu le devolează însă doar pentru a le menține autosuficiente în starea propriului pitoresc coloristic, ci totodată le infuzează cu năzuințe formative

ineluctabile, neîncetat magnetizate spre destinații sufletești – adâncuri cu clamori, înalturi fără patimi; așa cum și omogenitatea razei luminoase, odată redobândită de partea cealaltă a prisme, altfel se simte – mai vie, mai bogată – după ce procesul polarizării a pus-o la frământat.

Titlul piesei *Lumina* e însoțit de mențiunea *in memoriam Octavian Nemescu*, desigur de mare importanță pentru a înțelege rosturile acestei muzici. Compozitorul omagiat a fost coleg de profesiune didactică și bun prieten al Doinei Rotaru, împărtășind în plus cu ea – chiar dacă pe cu totul alte coordonate stilistice și tehnice – un ideal estetic asemănător: cel de a proiecta energiile muzicii dincolo de granițele esteticului pur, de a le pune să conlucreze la făurirea unui vehicul al elevației spirituale. Câteva din sonoritățile specifice care dau contururi discret lucitoare peisajului original al piesei sunt gândite de compozitoare ca niște efigii simbolice ale prietenului comemorat, ele constituind de fapt deopotrivă un punct de plecare, o latență modelatoare și-n aceeași măsură ea însăși modelată pe parcurs, în fine un punct de sosire în care puritatea inițială reapare altfel, cumva împinsă mai departe și ușor distorsionată, de parcă ar fi întrevăzută printre lacrimi.

Percuții mici zumzăie la început aidoma unor greieri, evocând astfel una dintre amprentele sonore caracteristice frecvent sugerate de Octavian Nemescu în lucrările sale de muzică electronică. Iar peste această pedală (a cărei culoare nocturnă e sporită și de glissande înfundate intervenite la răstimpuri prin ancia oboiului, ca vaiere piuite de vreo enigmatică pasăre a nopții ascunsă-n frunzișuri), toate cele cinci instrumente își fac intrarea pe furis – ca niște „tulnice blânde”, menționează compozitoarea într-o descriere analitică a piesei, pe care a avut amabilitatea să mi-o pună la dispoziție –, cu sfioșenia reculeasă în care trebuie să se petreacă etapa de inițiere a ritualului. Primele clipiri luminoase ale piesei înseamnă aici pâlpâirea eterofonică a octavei *re 2 – re 1*, instanță intervalică ridicată pe un pedestal veghetor, căci poate simboliza traducerea muzicală a numelui prietenului dispărut, după cum și răsfrângerea lentă a roadelor acestei semințe, pe potecile consonante deduse din armonicile superioare ale aceluiași sunet *re*, omagiază o dată mai mult inconfundabilul personalității nemesciene, binecunoscută pentru consecvența cu care a cultivat tehnica spectrală. Procesul însuși de delicată desprindere și proliferare a roadelor din sămânța octaviană – tremolouri și triluri, apogiaturi, multifonice, tot mai dens vibrante semnale pulsatile – impune în schimb domeniul cel mai inconfundabil de exercitare a personalității compozitoarei. Fascinează și aici, ca întotdeauna în lucrările Doinei Rotaru, gradația desăvârșit dozată imprimată unei evoluții sonore ce pare că, odată declanșată, își urmează singură drumul vălurit până la ultimele-i consecințe. Ascultătorul asistă fermecat, fără să-și dea prea bine seama când levitația

generală devine lunecuş de consistenţa guaşei, înaintare tot mai bulbucată, dar în acelaşi timp tot mai dinamizată, spre ambele extreme ale ambitusului de cinci octave ce subîntinde limitele intonaţionale ale tuturor instrumentelor ce compun cvintetul, până când la un moment dat totul se precipită cromatic, pe aripi zimţate de *frullato* şi mârâieli adăugate suflurilor, spre o primă spulberare culminativă. Gestica aceasta, dintre cele mai tipice pentru stilul compozitoarei, ce pune-n expansiune esenţa *glissando*-ului pe toţi parametrii sunetului şi pe neprevăzute întinderi dramatice, va fi reiterată de încă trei ori în decursul piesei: suflecată de două ori exclusiv în sens descendent, va adânci la maximum curbura bocetului în secţiunea centrală, unde instrumentele conlucrează, într-un belşug greu sistematizabil de mlădiţe eterofonice şi de efecte timbrale memorabile, pentru făurirea unui vitraliu variaţional prin ale cărui culori înlăcrimate pătrund, felurit refractate, zvonuri motivice din *Mâncele focu pământu*, unul din vestitele *Cântece populare româneşti din comitatul Bihor* culese de Béla Bartók şi editate de Academia Română în 1913 (o valorificare anterioară a aceluiaşi bocet, dar cu totul altfel gândită, a realizat şi Alexandru Paşcanu în corul *Bocete străbune* din 1971). Iar ieşirea din limbul memorial se va face pe firul întins al celui de-al treilea *glissando*, de data aceasta hipnotic suflecat în sensul urcuşului şi-al lentei desprinderi de ţărână; e un fel de curcubeu tremurător, ce nu se-arată dintr-odată, ci creşte-ncet şi dogoritor, din genuni mistuitoare până-n înalturi siderale, şi se topeşte, cu un suspin, în clinchet de clopoţel. Este momentul transfigurării purificatoare, când rotunjirea melodică a unui fragment de *adagio* mozartian (din Concertul KV 488) se abate ca o mângâiere peste ondulate-ntinderi, şi echivalează cu revelarea luminoasă, de doar câteva clipe, a unui suflet ce bate din aripi. Bocetul iese din amuţire şi-ncearcă la rândul lui să-şi ia zborul; nu-i mai rămâne însă decât să-şi întreţeaşă celulele cu câteva ecouri din aburul viziunii iremediabil consumate. Lumina descreşte repede, se micşorează-n depărtări. O nonă mică îşi insinuează pendularea, ca o prelingere solidificată ce distorsionează octava simbolică generatoare. Şi greierii-şi reiau zumzetul; şi pasărea nopţii se cuibăreşte-n frunzişuri. A încetat strălucirea visului.

Conceput pentru o formulă instrumentală ce pune în valoare personalităţile unora dintre cei mai activi membri ai ansamblului *Profil* – trioul de coarde alcătuit din violonista Diana Moş, violistul Marian Movileanu şi violoncelistul Mircea Marian, cărora li se adaugă la pian Adriana Maier şi la clarinet Emil Vişenescu –, *Fatum* este opusul cameral de data cea mai recentă înregistrat pe disc (în versiunea interpretării în premieră de care a avut parte în ediţia din 2022 a Festivalului SIMN; se cade menţionat şi premiul Secţiei de muzică instrumentală şi multimedia a UCMR, ce i s-a decernat compozitoarei special pentru lucrarea aceasta). Nu doar premisele de factură ludică, prinse-n

răsucirea obsesivă a unei cutiute muzicale ce, odată pusă în funcțiune, și-ar fi putut la o adică emite mult și bine bizarele zornăieli, dar și violența inopinată cu care piesele simpaticului mecanism sunt spulberate de suflul unor persistente sfredeliri spre sfere htoniene, aproape expresioniste în forța lor de acaparare a discursului; apoi însăși finalitatea ce-abia schițează o tentativă timidă, mai mult simbolic afirmată, de tindere spre lumină – toate concretizează un scenariu expresiv destul de neobișnuit în muzica Doinei Rotaru, al cărei lirism fluid îndeobște nu are tangențe cu jocuri lejere (precum cele declanșate în prima secțiune a acestei piese) și ține să se-ndrepte spre un deznodământ purificator (palid sugerat în cazul de față), dedus din fluxuri sonore lent evolutive, ce impun resorbția jeturilor, oricât de vehement izbucnite, în perspectiva unei logici organice. Or, cu toată unitatea motivică ce animă pe întreg parcursul piesei circulația camuflată a celor șase sunete jonglate la-nceput, contrastul de expresie rămâne totuși dureros săpat între jucăreaua ticluită inițial, puțină vreme îngăduită să se manifeste, și rătăcirile neputincioase, îndelung fluctuante, printr-un ținut sonor hăcuit de tenebre, din care n-au mai rămas decât sumbre mocniri și lugubre trosnete (exploatări explozive ale ultimelor clape grave, scordatură aplecată spre-ntuneric a violoncelului), punctate la răstimpuri de vaiete alungite ori chiar disperări sarcastice (încredințate îndeosebi clarinetului) ce-și izbesc zadarnic ecourile de zărilor pustiite. Predomină zguduirea și zimțarea contururilor, zbaterile și aburcările lor eșuate, lipsite de perspectiva vreunei coagulări melodice mai explicit cristaline, care să facă posibilă desprinderea definitivă din strânsoarea înecăcioasă a cromatizării (așa cum în mod normal ar trebui să se întâmple, potrivit scenariului inițiativ consacrat de compozitoare în majoritatea pieselor sale). Aburul codei întredeschide, ce-i drept, o fantă spre regiuni ireal de stratosferice, însă până și aici curburilor cantabile li se refuză încolțirea, flajeoletele și glissandele sticloase, suspinul semitonal al clarinetului și pulsația egală pe clapele acute semănând mai degrabă cu iminența încetării semnalelor vitale, dincolo de care se mai poate doar spera evadarea spre o altă viață. Depresiunea aplatizează deci totalitară mare parte din traiectoria acestei piese, iar compozitoarea a explicat-o invocând destabilizarea sufletească pe care i-au produs-o evenimente nefaste din realitatea imediată; și anume a mărturisit că a resimțit foarte puternic, ca pe o lovitură nedreaptă a destinului (de unde și titlul piesei), războiul strigător la cer declanșat de imperialismul rusesc împotriva Ucrainei, așa că s-a considerat obligată să deturneze piesa la care tocmai lucra pe același făgaș cumplit, al tragediei nimicitoare explodate neașteptat în mijlocul vieții.

Și ultima piesă înregistrată pe disc a fost explicată de compozitoare tot ca un fel de reverberație sublimată artistic a îndurerării trăite la vestea altei

tragedii; e vorba însă, în cazul acesta, de un dezastru amoral, pricinuit nu de om, ci de natură: *Salcia* (2011; revizuită în 2012), pentru flaut (revenit pe albumul de față în interpretarea inegalabilă a lui Mario Caroli) și diverse percuții (mânuite de patru instrumentiști din ansamblul *Game*: Alexandru Matei, Sorin Rotaru, Dan Alexandru, Alexandru Stroe), este un „ritual imaginar”, după cum o descrie compozitoarea, un memorial sonor închinat victimelor marilor cutremure și tsunamiuri ce au devastat în martie și aprilie 2011 regiunile japoneze Tōhoku și Fukushima. Și în virtutea acestui rost declarat comemorativ, piesa constituie una dintre mărturiile cele mai mișcătoare ale binecunoscutului atașament nutrit de Doina Rotaru față de muzica (și în general cultura) japoneză. Motivată în mare parte de descoperirea cu încântată uimire, apoi de valorificarea cu neobosită pasiune a câtorva revelatoare punți cu mult îndrăgitul filon liric al folclorului românesc arhaic, atașamentul menționat reiese cel mai evident din impulsul frecvent al compozitoarei de a contopi într-un același idiom sugestiile doinite de fluier păstoresc cu cele în bună măsură similare sesizabile în muzica de *shakuhachi*. Poate că nu ar fi însă tocmai suficientă înțelegerea acestei intersecții transgeografice, ce strânge la același sân sorginți atât de depărtate, drept o înrâurire nemijlocită asumată într-un sens limitat, doar în lucrările cu declarate componente stilistice sau programatice japoneze. Mai degrabă intersecția respectivă ține de contextul unei mai largi intrări în rezonanță a atitudinii generale a compozitoarei cu o anumită calofilie specifică, mult și inconfundabil dezvoltată în tradiția culturală japoneză: însăși exaltarea ornamentului la rangul evenimentului, atât de tipică pentru estetica Doinei Rotaru – o estetică a arabescului, pentru care sfredelirea la nivel atomic a interiorității sunetului reprezintă sursa de viață a muzicii – este o trăsătură esențială căreia i se pot găsi evidente corespondențe cu rafinamentul caligrafic tipic japonez.

Salcia apare ca o piesă mai pilduitoare decât altele și pentru că, suplimentar, explicitează programatic încrucișarea de toposuri românești și extrem orientale, sintetizând-o poetic prin recurgerea la imaginea unui copac ce deține, în ambele culturi tradiționale pomenite, speciale încărcături simbolice, pe cât de diferite, pe atât de egal ilustrative pentru anumite tendințe esențiale ale acestei muzici: prin morfologia ei plângătoare și gracilă, revărsată-n undulații descendente până aproape de luciul lacurilor în care-și reflectă silueta elegant rotunjită, salcia pletoasă poate sugera, ca în folclorul românesc (și ca în alte tradiții europene), tristețe interiorizată și feminitate îndoliată; după cum, prin adaptabilitatea și vioiciunea ramurilor sale (care, chiar rupte fiind, își recapătă seva numai prin simpla lor împlântare în pământ), poate și să semnifice forța vieții de a merge mai departe, acesta fiind înțelesul simbolic ce i se acordă cu preponderență în Japonia (și în general în Orientul

Îndepărtat, unde nu întâmplător mormintele personajelor mitice sunt frecvent aşezate la umbra unei sălcii). Or, sensurile acestea tradiţionale asociate salciei pot fi cu destulă relevanţă atribuite şi unor trăsături de esenţă ce configurează identitatea muzicii Doinei Rotaru: jeluirea şi suspinul mocnesc fără-ntrerupere, ca focuri tainice, şi generează majoritatea şerpuirilor melodice, conferindu-le implicaţiile prelingerii consecvent coborâtoare; suavitatea unduitoare dictează infiltrarea persistentă a caligrafiei melismatice, a lucrăturilor eterofonice de borangic, deopotrivă delicatissime şi oţelite, ce potenţează aura fiecărui gest melodic şi astfel îi şi fixează rădăcinile în pământul reavăn, îmbibat de lacrimi, al contemplaţiei nostalgice; iar credinţa neabătută în biruinţa luminii – neproclamată însă apoteotic, ci doar adiată în taină, pentru cei ce au urechi de auzit – ghidează înaintarea oricât de sinuoasă a fiecărei piese, astfel încât întregii procesiuni de scâncete să-i fie în cele din urmă răsucite dorurile spre nepătimitoare limpezimi.

Mai ales din perspectiva ultimei trăsături enunţate, *Salcia* rămâne o piesă dintre cele mai definitorii pentru stilul Doinei Rotaru, deoarece materializează cu deosebită pregnanţă scenariul expresiv după care compozitoarea înţelege de regulă să-şi modeleze muzica. Vizând cu predilecţie anamneza unei destinaţii luminoase, scenariul respectiv l-aş echivala cu aventura arhetipală a întrupării şi-a desprinderii sufletului din lut, a căderii şi-a resorbirii lui înapoi în sânul etern din care-a căzut. Un fel de nostalgie a paradisului pierdut pare să constituie izvorul hipnagogicei translucidităţi timbrale prin care e înscenată, undeva într-un pliu astral de la marginile cosmosului, trezirea la viaţă a primelor sclipiri imaculate: roiuri de pleiade clipească somnolente, închipuite muzical prin armonice prelungi ale sunetului *mi*, delicat emanate din atacuri sonore învăluitoare, rar uzitate – frecări ale arcuşului de vibrafon şi crotale, clinchete de clopoţei suspendaţi. Iar printre aceste pulsaţii aurorale, topite cu ncetinitorul unele într-altele, prinde fiinţă simbolul sonor al sufletului, mişcarea melodică fundamentală în muzica Doinei Rotaru – glisarea fin nuanţată, tot mai irezistibil atrasă-n albia coborâtoare a lacrimii. Aceasta intră mai întâi în atribuţia altor frecări de arcuş, lent prelinse pe flexaton, ce se adaugă pe nesimţite cristalinei plasmă timbrale, conferindu-i în plus, prin gemetele lor potolite, stranie şi inefabil cearcăn. Mai apoi ambuşurii flautului şi flautului însuşi le revine misiunea să închege bocetul şi să-l moduleze cât mai pătrunzător, ceea ce implică inevitabile destabilizări: de-ondelungă, continuă cutremurare e cuprinsă însăşi pânza zvonurilor siderale; şi-o telurică-nclinare atrage vuietul cosmic pe panta vaietului tot mai aprig. În vreme ce flautul îşi precipită şerpuirile spre ţipete staccate şi-apoi alunecă scrâşnit, prin întorsături spiralete, până-şi stinge glasul la limita gravă a ambitusului, materia sonoră a percuţiilor intră sub acţiunea gravitaţională

implacabilă, se prăvale și se-ngroașă (boluri japoneze, gonguri, cinele și tam-tamul îmbogățesc treptat arsenalul), se-nchide cu totul într-un trup imens frământat de pulsuni atavice: două tobe conga și șase tipuri diferite de tomtomuri se bulucesc ca niște crainici teribili ce vestesc, prin mugete succesive asemănătoare buhaiului (efectul special numit în engleză *lion's roar*), deschiderea porților hăului. Aici picajul sufletului trebuie să-și atingă consecințele ultime – să-și consume, adică, abandonarea ritualică în seama energiilor obscure, dezlănțuite exclusiv prin intermediul percuțiilor membranofone; acestea umflă și dinamizează continuu dănțuiri brute, își mărunțesc și-și aglomerează ritmizările binare sau ternare în precis regizate suprapuneri și imitații poliritmice, își acumulează deversările în *crescendo*-uri tot mai devoratoare, bestial biciuite la răstimpuri de-mpunsături și tremolouri – până când tensiunea atinge pragul suportabilității și corzile întinse la maximum plesnesc. Aceasta e culminația crucială, când flautul se-avântă cu disperare în înalturi, ca-ntr-o tentativă de a le da replica, prin răgete proprii, cruzilor heralzi ce-au deshămat haosul. Imediat înainte și după fiecare din pateticele lui conjurații – ce propulsează pe culmile voltajului același sâmbure cromatic plantat încă de la primele intervenții, doar cu ambușura, și rodit mai apoi sub forma bocetului –, atacuri spintecătoare ale percuțiilor contribuie la rândul lor la degajarea fluxurilor de maximă violență. Iar după ce prețul a fost astfel plătit – prin prăbușirea completă a sufletului în propriile ascunzișuri, prin epuizarea întregului său potențial de umbră –, desprinderea purificatoare înapoi spre lumină poate, fără riscul recidivelor, să-și înceapă urcușul. Percuțiile grave se retrag la un moment dat, îmblânzite, într-o genune ce se închide în urma lor. Și rămân, ca la început, doar metalofonele delicate, pentru a adăsta împreună cu flautul – pogorât între timp pe funigii de *bisbigliandi* – în căușul registrului mediu, de unde să-și poată lansa împreună plutirea spre infinit. Un cântec de leagăn, citat din folclorul maramureșean, e vehiculul acestei luminescente expieri; fașe eterofonice levitează, iscate din dilatări și defazări ale secundelor sale mângâietoare. Iar din toate se detașează un sens al suspinării decantate, transmutate-n ceruri rotitoare, un soi de înseninată resemnare nu departe de nuntirea mioritică.

*

Cuvintele au fost multe și poate cam gongorice. Au avut un singur dor – să prepare urechile improbabilului cititor, să i le bine tempereze sau să le facă din nou curioase asupra inevitabilei întrebări suspicioase: ia să (re)ascultăm, or fi oare chiar atât de fermecătoare muzicile acestea pe marginea cărora se revarsă cu atâta dezinhibare incurabile îndrăgostiri?

Desigur, mi-aș permite să garantez că întrebarea e retorică.

SUMMARY

Vlad Văidean

**Musical portrait of the composer Doina Rotaru
(*Anthology of Romanian Music* – CD 67)**

On the occasion of the release of CD no. 67 in the *Anthology of Romanian Music* series, which includes five chamber works - most of them recent - by Doina Rotaru, this review aims, through a relatively detailed presentation of each piece, to outline some of the composer's fundamental stylistic and aesthetic preferences: the expressive refinement of a melismatic-incantatory essence, the richly nuanced and diversified timbral spectrum, and an ethos with an unwavering luminous orientation. The tone of the text is deliberately subjective and poetically inclined, in an attempt - fraught with risks - to suggest the soul-stirring echoes evoked by this music.