ISSN 0580 3713

Revistă acreditată de Consiliul Național al Cercetării Științifice

CUPRINS

PAGINA

Preambul **3**

STUDII

Valentina Sandu-Dediu
Cum circulă ideile componistice în regimuri totalitare
Mic studiu de caz: URSS-România **5**

INTERVIURI

Andra Apostu
Un dialog cu muzicologul Mihai Cosma **19**

ISTORIOGRAFIE

Nicolae Gheorghiță
Aculturație, globalizare și cosmopolitism în practicile muzicale
din Țara Românească și Moldova în prima jumătate a secolului al XIX-lea **43**

PORTRETE

Despina Petecel Theodoru
Creația compozitorului Gabriel Iranyi
la intersecția dintre ”*spiritul de finețe*” și ”*spiritul de geometrie*” **63**

RECENZII

Cristina Gârbea
Labirint de 11 povestiri surprinzătoare cu Gabriel Bebeşelea **89**

Costin Popa
„Revuluția” de Adrian Iorgulescu, apariție de tezaur discografic **98**

Revista MUZICA Nr. 1 / 2025

ISSN 0580 3713

Magazine accredited by the National Council for Scientific Research

TABLE OF CONTENTS

PAGE

Preamble **3**

STUDIES

Valentina Sandu-Dediu
How compositional ideas circulate in totalitarian regimes
A short case study: USSR-Romania **5**

INTERVIEWS

Andra Apostu
A dialogue with musicologist Mihai Cosma **19**

HISTORIOGRAPHY

Nicolae Gheorghiță
Acculturation, globalization and cosmopolitanism in musical practices
in Wallachia and Moldavia in the first half of the 19th century **43**

PORTRAITS

Despina Petecel Theodoru
The creation of composer Gabriel Iranyi at the intersection
between the "*spirit of finesse*" and the "*spirit of geometry*" **63**

REVIEWS

Cristina Gârbea
Labyrinth of 11 surprising stories with Gabriel Bebeșelea **89**

Costin Popa
"Revuluția" by Adrian Iorgulescu, a treasure of Romanian discography **98**

PREAMBUL

Primul număr al anului 2025 debutează cu un studiu semnat de Valentina Sandu-Dediu ce provoacă o privire comparativă asupra istoriei instituționale și parcursului individual al muzicienilor din URSS și din România în a doua jumătate a secolului XX. Autoarea pune în discuție multe asemănări care sunt încă neglijate, referindu-se la realismul socialist și uniunile de creație, la muzicologia plasată pe drumul mitologizărilor și al naționalismului și mai ales, trasând o posibilă paralelă între șase „compozitori neoficiali" sovietici și șase compozitori români contemporani lor.

Rubrica *Interviuri* ne prilejuiește o întâlnire cu muzicologul Mihai Cosma, profesor universitar doctor la Universitatea Națională de Muzică din București, care se bucură de recunoaștere la nivel internațional ca profesionist în domeniul teatrului muzical, nu doar al operei ci și al operetei și musical-ului.

Muzicologul Nicolae Gheorghiță este autorul unui studiu ce prezintă o cercetare aprofundată asupra muzicilor și practicilor muzicale de pe teritoriul României din prima jumătate a secolului al XIX-lea care reprezintă, probabil, apogeul procesului de aculturație pe care societatea românească l-a cunoscut vreodată. Cititorul este purtat într-o călătorie fascinantă prin Țara Românească și Moldova, în care sunt investigate cele două categorii de muzică - sacră (bizantină) și occidentală -, văzute uneori ca un separator identitar și social între diferitele comunități din cele două Principate, în contextul încercării impetuoase de a construi o identitate națională românească.

Figura compozitorului Gabriel Iranyi, muzician german de origine româno-maghiară-evreiască, rezident la Berlin, este pusă în lumină prin inițiativa Despinei Petecel Theodoru într-un studiu-portret care îi subliniază eleganța, știința, simțul estetic desăvârșit, interesul pentru domeniile artelor plastice și sculpturii, literaturii și poeziei, arhitecturii, ca și o înclinație naturală pentru filosofie - atribute definitorii ale personalității muzicianului care dau și "măsura" tuturor lucrărilor sale.

Volumul *Musica ricercata* al dirijorului Gabriel Bebeșelea, apărut în 2024 la Editura Humanitas este recenzat de Cristina Gârbea într-o formă originală și ingenioasă, după cum mărturisește autoarea în prima notă de subsol. Textul recenziei are 5 secțiuni, împrumutând structura *Concertului pentru vioară și orchestră* al lui György Ligeti, sub influența sursei ligetiene care a stat la baza conceperii cărții. Articolul onorează spiritul permanent curios și căutător al dirijorului Gabriel Bebeșelea precum și demersurile sale exploratorii destinate atât muzicienilor, cât și melomanilor curioși.

Apariția pe CD a operei *Revuluția* de Adrian Iorgulescu este marcată de Costin Popa ca fiind una "de tezaur discografic", prin meritul Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor, al Operei Naționale din București, al Radio România și al Editurii Muzicale. Opera a avut premiera absolută în 1991, fiind proaspăt scrisă sub impactul și impulsul evenimentelor din decembrie 1989, cu un incredibil simț dramatic al corelării textului lui Caragiale (*Conu Leonida față cu reacțiunea*) cu construcția și substanța discursului muzical, care, cu fiecare apariție scenică sau nouă ascultare capătă noi sensuri, actualizându-se permanent.

Andra Apostu
Redactor

PREAMBLE

The first issue of the Muzica magazine in 2025 opens with a study by Valentina Sandu-Dediu that offers a comparative look at the institutional history and individual paths of musicians in the USSR and in Romania in the second half of the 20th century. The author discusses many similarities that are still neglected, referring to socialist realism and creative unions, to musicology placed on the road of mythologization and nationalism, and above all, drawing a possible parallel between six Soviet "unofficial composers" and six Romanian contemporaries of theirs.

The *Interviews* column brings us a meeting with the musicologist Mihai Cosma, PhD professor at the National University of Music in Bucharest, who is internationally recognized as a professional in the field of musical theater, not only opera but also operetta and musicals.

The musicologist Nicolae Gheorghiță is the author of a study that presents an in-depth research on the music and musical practices in Romania in the first half of the 19th century, which probably represents the peak of the acculturation process that Romanian society has ever known. The reader is taken on a fascinating journey through Wallachia and Moldavia, investigating the two categories of music - sacred (Byzantine) and Western music - sometimes seen as an identity and social divider between the different communities in the two Principalities, in the context of the impetuous attempt to build a Romanian national identity.

The figure of the composer Gabriel Iranyi, a German musician of Romanian-Hungarian - Jewish origin, resident in Berlin, is brought to light by the initiative of Despina Petecel Theodoru in a portrait-study that emphasizes his elegance, knowledge, perfect aesthetic sense, interest in the fields of fine arts and sculpture, literature and poetry, architecture, as well as a natural inclination for philosophy - defining attributes of his personality that give the "mark" of all his works.

The volume *Musica ricercata* written by the conductor Gabriel Bebeșelea, published in 2024 by Humanitas, is reviewed by Cristina Gârbea in an original and ingenious form, as the author confesses in the first footnote. The text of the review has 5 sections, borrowing the structure of György Ligeti's *Concerto for violin and orchestra*, under the influence of the Ligetian source that was the basis for the conception of the book. The article honors the permanently inquisitive and searching spirit of the conductor Gabriel Bebeșelea as well as his exploratory approaches addressed to both musicians and interested music lovers.

The appearance on CD of Adrian Iorgulescu's opera *Revuluția* is marked by Costin Popa as a "discographic treasure", thanks to the Union of Composers and Musicologists, the Bucharest National Opera, Radio Romania and the Music Publishing House. The opera had its world premiere in 1991, having been composed under the impact and impulse of the events of December 1989, with an incredible dramatic sense of the correlation between Caragiale's text (*Conu Leonida față cu reacțiunea*) and the intrinsic musical dramaturgy, which, with each new stage appearance or new listening, takes on new meanings, constantly updating itself.

Andra Apostu
Editor

STUDII

Cum circulă ideile componistice în regimuri totalitare
Mic studiu de caz: URSS-România[1]

Valentina Sandu-Dediu

Istoria instituțiilor și parcursul individual al muzicienilor din Uniunea Republicilor Sovietice Socialiste (URSS) și din România celei de-a doua jumătăți a secolului XX arată (cum era de așteptat) destule asemănări care încă sunt neglijate la noi în relatările despre peisajul național. Am putea să privim cu mai multă atenție decât am făcut-o până acum (noi, muzicologii autohtoni) similitudinile între compozitorii sovietici și români în încercările lor de distanțare față de ideologia oficială, de accesare a avangardelor occidentale, de a procura informații interzise pe canale neoficiale și inventive – despre noua școală vieneză și alte modernisme vest-europene, despre impactul asupra lor a festivalurilor inaccesibile până după mijlocul anilor ’60, ca Darmstadt sau Toamna varșoviană.

Citind narative recente despre compozitorii sovietici din generația care a marcat hotărâtor drumul muzicii postbelice (cei născuți în jur de 1920-1930), numeroase detalii frapează prin asemănarea cu spațiul românesc. Desigur, evidentă este legătura între români care au studiat la Moscova și Leningrad cu colegii lor ruși, precum prietenia dintre Anatol Vieru și Alfred Șnitke. Dar analogiile pot merge mai adânc decât ce se vede în crusta de la suprafață: grupuri compacte de tineri

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

muzicieni care studiază la Conservatoare în anii ’50, în România, URSS, dar și în Ungaria sau Polonia, împărtășesc aceleași năzuințe de a se ralia ideilor seducătoare ale avangardei europene[1]. La Moscova sau la București, tatonează dodecafonismul lui Schönberg și sunt seduși de serialismul integral al lui Pierre Boulez, își găsesc mentori care să-i informeze în particular despre asemenea (și alte) tehnici neconforme cu realismul socialist (doar două nume menționez aici: Filip Herșcovici, respectiv Mihail Andricu). Relația acestor tineri cu generația mai vârstnică de la uniunile de creație și alte instituții oficiale este, în general, tensionată, însă Ștefan Niculescu, Dan Constantinescu, Miriam Marbe, Tiberiu Olah, Aurel Stroe, Anatol Vieru pe de o parte, și Edison Denisov, Andrei Volkonski, Alfred Șnitke, Sofia Gubaidulina, Valentin Silvestrov, Arvo Pärt pe de alta strâng în jurul lor discipoli entuziaști, în mare măsură prin catedrele pe care majoritatea le dețin în Conservatoare. Notăm și diferențe deloc neglijabile: tinerii români nu au o figură uriașă ca Dmitri Șostakovici în mijlocul lor (până în 1975), față de care să dezvolte sentimente amestecate de iubire-ură, și nici spiritul prezent încă al lui Serghei Prokofiev (cel care murise în aceeași zi cu Stalin). Se plasează însă manifest în umbra lui George Enescu și se delimitează clar de generațiile imediat precedente, ale profesorilor lor, Mihail Jora sau Paul Constantinescu. Iar după 1970, găsim mai multe diferențe decât asemănări în opțiunile estetice ale celor care se aflau de acum în al cincilea deceniu de viață, la București, Moscova, Kiev sau Tallin.

Realismul socialist și Uniunile de creație

Măsurile politice care reabilitează istoria națională rusă conduc în cele din urmă la elaborarea doctrinei realismului socialist în 1934 și a sloganului unei culturi „națională în formă, socialistă în conținut”. Toate – strict controlate de Stalin însuși. Impactul asupra muzicienilor nu întârzie să apară, la nivel instituțional formându-se o unică uniune de creație care înglobează toate grupările de acest fel de până atunci, dizolvate și reformulate pentru a fi mai ușor controlate. Este vorba de

[1] Vezi Valentina Sandu-Dediu, „Muzici postbelice ale fostului spațiu comunist”, *În căutarea consonanțelor*, București, Humanitas, 2017, p. 129-174.

Asociația de Muzică Contemporană fondată în 1923 de compozitorii ruși interesați de legăturile cu avangarda europeană vestică, apoi obligată să-și înceteze activitatea în 1929, la presiunea Asociației Ruse a Muzicienilor Proletari. Orice delimitare (simțită în anii ’20) între muzica de avangardă și cea pentru mase ia astfel sfârșit, și toți sunt absorbiți în Uniunea Compozitorilor în 1932, revista acesteia (*Sovieţkaia Muzika*) devenind porta-voce a liniilor ideologice ferm trasate: genurile cu text și muzica programatică trebuie să fie preponderente, iar simplitatea, popularitatea și conținutul eroic-ideologic să guverneze exprimarea muzicală. Muzicologia va trebui să-și asume, în consecință, rescrierea istoriilor naționale, pentru a fi în concordanță cu patriotismul sovietic. La fel va proceda imediat după al Doilea Război Mondial proaspăta Uniune a Compozitorilor Români din Republica Populară Română (din 1949, moștenitoarea Societății Compozitorilor Români fondată în 1920) cu revista *Muzica* (de asemenea, revigorată în 1950 dintr-o publicație mai veche), unde membrii Uniunii ghidează breasla prin articole de fond, arătând căile ideologice oficiale pe care trebuie să o apuce compoziția și muzicologia.

Muzicologia pe drumul mitologizărilor și naționalismului

Ca disciplină în sistemul de educație și în institutele de cercetare, muzicologia din URSS se impune în anii ’20 și va produce în următoarele decenii o literatură masivă, consistentă, inevitabil impregnată de constrângerile ideologice ale cenzurii. La început, se ocupă prudent de trecutul muzical rus, mitologizând figuri ale secolului al XIX-lea, mai ales pe Mihail Glinka. Imaginea acestuia va fi instrumentalizată adesea după cum bate vântul politicii oficiale dintr-un anumit moment (într-un mod asemănător, poate, cu ce s-a întâmplat cu George Enescu în muzicologia românească). În aproape un secol, scrierile despre Glinka îl vor prezenta mai degrabă simplist și dihotomic: fie ca pe un diletant genial, fie ca pe un profesionist meșteșugar, un iubitor sau un inamic al operei italiene, un monarhist sau un revoluționar ascuns[1]. Cauzele sunt de găsit în

[1] Daniil Zavlunov, „Glinka in Soviet and Post-Soviet Historiography: Myths, Realities and Ideologies”, în *Russian Music since 1917. Reappraisal and*

sursele păstrate, mai precis în scrierile proprii compozitorului și cele ale altora despre el. Toate furnizează argumente pentru a construi orice versiune a lui Glinka, în funcție de agenda ideologică a fiecărui autor. Muzicologii prezentului pledează pentru a traversa dincolo de caracteristicile ruse ale muzicii lui Glinka, disecate până la saturație, și a explora mai mult pe europeanul Glinka[1]. Pe aceeași lungime de undă, George Enescu ar merita o mai accentuată integrare în stilurile europene contemporane lui, dat fiind că stilul său național a fost cu supra de măsură dezbătut[2].

Alteori, muzicologii s-au concentrat pe analize structuraliste, așa cum de altminteri observăm și în muzicologia românească din anii ’60-90: evitarea contextului istoric al producerii unei partituri poate oferi o iluzorie libertate de opinie celui care se concentrează exclusiv la limbajul muzical, la morfologia partiturii.

În Conservatoarele sovietice, disciplinele de istoria muzicii „străine” (occidentale, universale) și ruse sunt separate – o practică implementată și încă vie în instituțiile echivalente românești –, imaginea occidentului fiind construită în campania contra cosmopolitismului din finalul anilor ’40, cu opoziția între „rus” și „străin”[3]. Distorsiunile și falsurile din manuale se prelungesc până în anii 2000 (recunoaștem din nou asemănarea cu situația românească). În general, analizele comparative și de context, precum și spiritul critic sau discuțiile interdisciplinare sunt evitate.

Aceeași politică guvernează și scrisul despre muzică în România postbelică, muzicologia fiind controlată strict de noua Uniune a

---

Rediscovery, edited by Patrick Zuk și Marina Frolova, Oxford University Press, 2017, p. 249-250.

[1] Zavlunov, p. 249-250

[2] Din fericire, tineri muzicologi reiau astăzi lectura lui Enescu, vezi Vlad Văidean, „Permanențe și inovări ale paradigmei austro-germane în muzica lui George Enescu”, în *Tangențe și intersecții: România și Germania în dialog componistic*, ed. Valentina Sandu-Dediu, București, Editura Muzicală, 2024, p. 117-136.

[3] Olga Manulkina, „‘Foreign’ versus ‘Russian’ in Soviet and Post-Soviet Musicology and Music Education”, in *Russian Music since 1917. Reappraisal and Rediscovery*, edited by Patrick Zuk și Marina Frolova, Oxford University Press, 2017, p. 221.

Compozitorilor din Republica Populară Română care aderă, prin glasul președintelui Matei Socor la realismul socialist. Nou înființata secție de critică și muzicologie ține pasul cu toate meandrele prezentului, în perioada sovietizării masive (din 1950 până la începutul anilor ’60) sau în cea a emancipării naționale, cu accentul pus de regimul lui Nicolae Ceaușescu pe naționalismul comunist (după 1971). Începând din 1954 există o arhivă a acestei secții muzicologice, care dezvăluie metodele de „*îndrumare și control* față de membrii breslei, evaluând nivelul *profesional și ideologic* al proiectelor sau lucrărilor acestora”[1]. Se propun teme, se fac planuri de lucru, se oferă sume de bani consistente unor autori privilegiați, se insistă asupra delimitării dintre național și universal, până la absurd (în 1957, un reputat istoriograf găsea similitudini între Mozart și muzica populară românească!)[2]. Traduceri sunt foarte puține, pentru că principalul efort este dedicat cercetărilor istoriografice și monografice asupra compozitorilor români. Pe de altă parte, investigații temeinice – structuraliste, estetice, semiotice – ale limbajelor muzicale apar în special după 1970, și se datorează în mare parte compozitorilor din generația avangardei postbelice[3].

Compozitorii „neoficiali” și avangarda postbelică

M-aș opri aici asupra acelui grup de tineri compozitori care, în anii ’50-’60, testează limitele acceptării stilistice a tehnicilor de avangardă într-o societate guvernată de realismul socialist din epoca poststalinistă. Perioadele de „dezgheț” ideologic sunt diferite în URSS și în România, astfel poate fi măsurat și impactul pe care l-au avut asupra compoziției. Dat fiind faptul că documentația oficială rămasă în epoca postsovietică nu era suficientă pentru cuprinderea unei asemenea teme,

---

[1] Florinela Popa, „Politizarea muzicologiei românești. Profilul ideologic al muzicologiei românești în comunism”, în *Muzică și ideologii în secolul XX*, București, Editura Muzicală, 2022, p. 212.

[2] Popa, p. 216.

[3] Vezi și Valentina Sandu-Dediu, „A scrie despre muzică în România postbelică: surse sovietice, naționalism, structuralism”, în *Octave paralele*, București, Humanitas, 2014, p. 181-194.

în cartea sa intitulată *Câtă libertate, fie și numai muzicală: muzica sovietică neoficială în timpul dezghețului*, Peter Schmelz apelează și la istoria orală, intervievând în anii ’90 compozitori, interpreți, auditori, pentru a putea configura – evident, coroborând mărturiile cu cercetarea de arhivă și de publicații, precum și cu analiza de partituri – imaginea *muzicii noi* din URSS[1]. De la bun început, „muzica sovietică neoficială” înseamnă (precizează autorul) creația unui grup inițial compact de șase muzicieni care s-au afiliat manifest, în atitudinea lor estetică, avangardei vestice: Andrei Volkonski, Alfred Șnitke, Sofia Gubaidulina, Edison Denisov, Arvo Pärt și Valentin Silvestrov. „Datorită unui grup mic, dar dedicat de interpreți, în anii 1960 această muzică a devenit centrul unei subculturi neoficiale de concerte”[2]. Perioada studiilor în Conservatoare și a debuturilor componistice este echivalentă cu decada între venirea lui Nikita Hrușciov la putere (1953) și cea a lui Leonid Brejnev (1964). Drumurile lor se despart pe la mijlocul anilor ’60, tot atunci lucrările lor încep să se facă auzite în festivaluri internaționale de profil (Bienala de la Zagreb, Toamna varșoviană, Cursurile de vară de la Darmstadt, Zilele muzicale de la Donaueschingen).

Studiile celor șase muzicieni se petrec în Conservatoarele care, asemenea societății sovietice postbelice, erau divizate între o cultură oficială și una neoficială: Stravinski era interzis, dar existau profesori liberali care îl prezentau studenților (alături de în egală măsură proscrișii Claude Debussy, Arnold Schönberg, Alban Berg, Anton Webern, Paul Hindemith), Schmelz menționându-i pe Visarion Șebalin (la Moscova), Boris Liatoșinski (la Kiev) și Mihail Druskin (la Leningrad). Muzicile occidentale interzise oficial pătrund, pe diverse canale, în mediul tinerilor care le studiază avid: fie primesc partituri și înregistrări de la rude și prieteni din străinătate, fie de la cei câțiva studenți străini aflați în Conservatoarele sovietice (pianistul Gérard Frémy sau muzicologul Richard Taruskin). Acela care îi cunoscuse personal pe cei trei vienezi și studiase cu Berg și Webern, Filip Herșcovici (originar din România) devine „un manual viu”[3], cu o puternică influență în special asupra

---

[1] Peter Schmelz, *Such Freedom, if Only Musical: Unofficial Soviet Music During the Thaw,* Oxford University Press, 2009.
[2] Schmelz, p.6.
[3] Schmelz, p. 52-53.

carismaticului Andrei Volkonski, primul serialist sovietic, care îi polarizează în jurul său pe numeroși colegi din mediul artistic (muzical, vizual, literar).

În 1958, Declarația din mai revocă Rezoluția din 1948[1], drept urmare mai multe muzici ale modernității europene devin disponibile public. Oaspeții străini încep să (re)vină pe scenele sovietice cu o frecvență sporită la finalul anilor ’50-începutul anilor ’60: Glenn Gould, Leonard Bernstein, Igor Stravinski, Nadia Boulanger, Luigi Nono, ba chiar Pierre Boulez (cu Orchestra BBC în 1967), vizite cu efecte considerabile asupra lărgirii orizontului tinerilor autohtoni. O asemenea internaționalizare și deschidere către muzici noi se va observa și în România, ceva mai târziu, în a doua jumătate a deceniului șapte. Așadar, dacă dezghețul sovietic de după moartea lui Stalin durează cam până în 1965, acesta ar fi tocmai anul în care semne de relaxare încep să devină vizibile în societatea românească. Abia din 1966 li se dă voie compozitorilor români să participe în premieră la Cursurile de la Darmstadt, la alte festivaluri internaționale, sau să beneficieze de burse de creație în centre vest-europene. Tinerii din anii ’50 se află deja la vârsta maturității artistice, debutanți acum, în jurul vârstei de 40 de ani, pe scene internaționale. Știau însă încă din studenție, cu remarcabilă acuratețe, ce se întâmpla în muzica de avangardă occidentală, informarea venind – asemenea colegilor lor de la răsărit – pe canale obscure.

Cel mai notoriu dintre aceste canale îl constituie audițiile cvasi-clandestine din casa lui Mihail Andricu, unul dintre fondatorii Societății Compozitorilor Români în 1920 și profesor de compoziție la Conservatorul din București. Educat în Franța și cu o atitudine declarată filo-franceză, Andricu a practicat în perioada interbelică un neoclasicism cu accente folclorice, ceea ce i-a facilitat tranziția estetică, el adaptându-se cu ușurință la noile reguli de creație stabilite de realismul socialist după cel de-al Doilea Război Mondial (accesibilitate, influențe folclorice). Personalitate dificilă, pe de o parte atașat de valorile europene, pe de

[1] Declarație a Comitetului Central al Partidului Comunist al Uniunii Sovietice de modificare și anulare a Rezoluției din 10 februarie 1948 și restabilirea demnității și integrității compozitorilor sovietici atacați în acea rezoluție. Vezi Schmelz, p. 27.

altă parte dispus la compromisuri (a scris o cantată pentru Stalin), fiind descris în istoriografia românească drept arogant și convins de propria-i valoare, Andricu nu a acceptat indicația oficialităților de a întrerupe relațiile sale strânse cu diplomații străini. Prin aceste contacte, primește partituri și înregistrări cu muzici interzise, de la jazz la partituri ale modernității radicale din epocă. De asemenea, își invită tinerii studenți de la Conservator la el acasă și le împrumută toate aceste surse. Atitudinea lui Andricu nu numai că a dus la persecutarea sa de către Securitate, dar și la faptul că autoritățile culturale comuniste au decis să-l dea drept exemplu și să-l expună într-un proces public, de tipul „demascărilor" practicate în 1959[1].

Ștefan Niculescu și Aurel Stroe au evocat adesea – în mărturii scrise, în interviuri – semnificația pe care acele audiții din casa Andricu (profesorul lor la Conservator) a avut-o asupra formării lor: copiau de mână partiturile pe care le repartizau unui grup de colegi (și ei participanți la întâlnirile respective), lăsau să circule apoi între ei acele transcrieri pentru a le analiza în cele mai mici detalii și a le discuta[2]. La rândul lor, Anatol Vieru și Tiberiu Olah au frecventat în anii '50 cursurile Conservatorului de la Moscova, revenind în România cu o solidă bază componistică și o asumată deschidere către modernitate. În mod sigur, colegii de aceeași vârstă de acolo au comunicat cu studenții români, cel puțin Vieru lăsând în urmă mărturii despre prietenia sa de o viață cu Alfred Șnitke, și despre alte întâlniri cu Edison Denisov sau Sofia Gubaidulina[3].

Inițial, i-a unit aceeași dorință de a fi în pas cu lumea interzisă, iar prima încercare trebuia făcută pe terenul serialismului care guverna avangarda vestică postbelică. Dacă această tehnică este tatonată de

---

[1] Vezi recenta teză de doctorat a Benedictei Pavel, *Reflectarea ideologiilor, tendințelor stilistice și a tehnicilor componistice din muzica românească în documente de arhivă (1949-1989). Studii de caz: Mihail Andricu și Grigore Nica*, UNMB, 2023, care sintetizează aceste aspecte ale biografiei lui Andricu, după parcurgerea miilor de file ale dosarului său aflat la CNSAS.

[2] Iosif Sava, *Ștefan Niculescu și galaxiile muzicale ale secolului XX*, București, Editura Muzicală, 1991, p. 33-34.

[3] Vezi articolele lui Anatol Vieru provenite din emisiuni radiofonice, în *Atlas muzical*, București, Editura UNMB, 2006 („Muzică de Alfred Șnitke", „Edison Denisov").

tinerii români - cu o consecvență arătată doar de Dan Constantinescu[1] -, ea e mai amplu dezvoltată la Moscova, cel puțin de Andrei Volkonski și Edison Denisov. Cel dintâi (cu origini nobiliare, asemenea lui Dan Constantinescu, și elev în copilărie al lui Dinu Lipatti, la Geneva) semnează prima compoziție sovietică dodecafonică în 1956-57, intitulată *Musica stricta* pentru pian. Cel de-al doilea (cu studii de matematică în tinerețe) teoretizează și analizează partituri seriale (cu o preferință pentru cele ale lui Luigi Nono), dar și trecerea către aleatorism, pe urmele lui Boulez.

De la cantata *Le soleil des incas* (1964), dedicată lui Pierre Boulez și inspirată de acesta, Denisov urmează neabătut drumul modernismului occidental, și rămâne legat de serialism chiar și în anii ’70, atunci când colegii săi se îndreaptă spre alte zone stilistice. Pärt, Șnittke, Silvestrov și Gubaidulina experimentaseră cu instrumente seriale dar, după 1964, își individualizează stilurile componistice prin diverse aliaje între rigoare-spontaneitate, integrează tot mai frecvent pasaje tonale în lucrările lor (ca citate, de preferință), și se îndreaptă manifest către tematici sacre (de altminteri, Gubaidulina se va converti la ortodoxie, și Șnitke la catolicism). Polistilismul lui Șnitke, fascinația Sofiei Gubaidulina pentru instrumentele de percuție, pentru timbre neconvenționale descoperite prin investigații etnografice, și infiltrarea profundă în muzica sa a sacrului, minimalismul inspirat de subiecte religioase și tehnica de *tintinnabuli*[2] a lui Pärt – toate acestea constituie mărci stilistice pregnante și definitorii.

În România paralelă, serialismul nu a constituit decât o modă pasageră, pe de o parte investită cu semnificația unui protest (disimulat, discret) față de naționalismul muzical-folcloric care guverna discursurile oficiale, pe de alta țintind către sincronizarea permanentă a compoziției românești cu avangarda occidentală. Marbe, Niculescu, Olah, Stroe,

---

[1] Vezi Valentina Sandu-Dediu și Dan Dediu, *Dan Constantinescu, esențe componistice*, București, Editura Muzicală, 2013.

[2] *Tintinnabuli* (termen provenit din latină, *tintinnabulum* însemnând un clopot mic) desemnează o tehnică dezvoltată de compozitorul estonian pe la mijlocul anilor ’70, care trasează legături cu muzicile vechi, medievale și renascentiste, unde armonia era un parametru cumva secundar, format din confluența liniilor polifonice.

Vieru sunt însă atenți la configurarea unor voci distincte, „românești”, în compoziție. Combină ingenios idei extrase din cercetările etnomuzicologice (moduri populare, scriitura eterofonică, ritualuri folclorice, sisteme diferite de acordaj) cu tehnici adoptate din matematică, din logică, din lingvistică, și chiar din informatica aflată în zorii istoriei sale. Să ne oprim la câteva exemple.

Muzica bizantină a reprezentat încă din anii ’60 o sursă importantă pentru compoziția lui Niculescu, mai precis, tehnica isonului, devenită o marcă a stilului niculescian în anii ’70, alături de eterofonie. Acest tip de scriitură a creat o modă de nestăvilit în compoziția românească a ultimelor trei decenii din secolul trecut, poate echivalentă doar cu impactul pe care l-au avut ideile lui Aurel Stroe despre clasele de compoziții și morfogeneză. Preocupat constant de fundamentarea logico-matematică a compoziției, Stroe se numără printre pionierii utilizării computerului în muzică, descoperă fondul arhaic al culturilor orale și al sistemelor de acordaj (într-un fel de „folclor planetar”), se lasă sedus de idei științifice contemporane (teoria catastrofelor sau teoria structurilor disipative). Drept urmare, configurează și explică propria sa abordare catastrofico-termodinamică a compoziţiei muzicale, muzica *morfogenetică* și, indiferent de tehnici și faze parcurse, rămâne mereu impregnat de gândirea structuralistă.

În ceea ce-l privește pe Tiberiu Olah, în anii ’60 explorează muzicile orale tradiționale (în special din Transilvania) și își configurează un sistem armonico-polifonic imediat recognoscibil, printr-o personală filtrare a sistemului modal folcloric, idei de verticalitate sonoră extrase din școala vieneză (mai cu seamă Anton Webern) și complicatele suprapuneri eterofonice din partiturile lui Enescu. Treptat, în anii ’70-’80 se cristalizează în muzica lui Olah alte idei de formă și limbaj, existente de altminteri în germene în lucrări anterioare: multidimensionalitatea spațiului sonor (structuri care se pot suprapune fie cu ele-însele, fie cu altele), reformularea unor structuri simple, vechi, elementare, ca trisonul major și pentatonia. Tot de la tradiții orale se desprinde și drumul ales de Myriam Marbe, mai precis din ritualul folcloric reconstruit cu mijloacele sonore ale avangardei și cu tehnici aleatorice.

Personalitate nonconformistă, cu un gust aparte pentru ironie, grotesc și satiră, Vieru și-a transmis părerile despre lumea înconjurătoare în majoritatea operelor sale, a experimentat insolite

modalități de a crea muzică de cameră și a revenit la suflul șostakovician în unele din cele șapte simfonii. Vieru propune un model matematic extras din teoria mulțimilor; pe baza acestuia creează și dezvoltă moduri, arcuiește inedite forme muzicale – de „clepsidră”, „sită”, „ecran”, „psalm”.

Toate aceste scurte (și inevitabil lacunare) descrieri ale stilurilor compozitorilor din avangarda sovietică și românească a anilor ’50-’70 conduc spre o serie de întrebări la care, cândva, putem spera că s-ar concentra vreun muzicolog:

1. Cum arată concepția dodecafonică, serială și apoi înglobând elemente de aleatorism în lucrările lui Andrei Volkonski, Dan Constantinescu, Edison Denisov?
2. În ce fel transportă Myriam Marbe și Sofia Gubaidulina sonorități specifice tradițiilor etnice, orale, în limbajul muzicii noi?
3. Ce tipuri de structuri, genuri muzicale, limbaje sonore și tehnici adoptă compozitorii care optează declarat pentru conținuturi sacre: Ștefan Niculescu, Arvo Pärt, Sofia Gubaidulina, Alfred Șnitke?
4. Cât de relevant este citatul muzical – ca punte cu trecutul muzical evitat de avangarda severă – pentru Șnitke, Vieru sau Olah? Și ce procedee concrete întâlnim în absorbirea citatului în muzica proprie?

Lista rămâne deschisă, putând fi completată cu alte perspective asupra compoziției postbelice de avangardă. Intenția deschiderii unor asemenea cercetări nu trebuie nicidecum confundată cu vânătoarea de întâietăți (cine a descoperit și lansat primul o tehnică anume), și nici cu stabilirea de „influențe”. Mult mai importantă este punerea în context a ideilor și observația asupra modului în care acestea circulă într-o lume în care tocmai libertatea circulației este dramatic îngrădită.

Un caz aparte și demn de semnalat ar fi de pildă același concept al meta-muzicii pe care îl întâlnim la Valentin Silvestrov și Octavian Nemescu, cel mai probabil fără ca unul să știe de celălalt (un motiv în plus de a investiga acest exemplu de *Zeitgeist*). Pornind de la reflecția asupra opoziției stilistice între serialism și aleatorism, Silvestrov se

îndreaptă spre conținuturi dramatice (puse în scenă), alegorice, cu rădăcini în trecutul muzical, tonal.

> Silvestrov a spus că ceea ce face el „ar putea fi numit poezie în muzică" sau un „stil metaforic" (sau un „stil alegoric") sau „meta-muzică". […] Punctul culminant al acestei evoluții a fost Simfonia a V-a (1980-82), *Post-Simfonia*, în care Silvestrov – fără îndoială influențat de Simfonia I a lui Șnitke (*Antisimfonia*) – s-a concentrat pe ideea de „postludiu", pe „ceva care nu începe atât de mult, cât răspunde la ceva deja rostit".[1]

Similitudinea este frapantă cu concepția lui Nemescu despre arhetipurile care duc către o dimensiune metastilistică (opusă însă polistilismului) reliefată, bunăoară de *Nonsimfonia a V-a, a Sfârşiturilor* (1992), *Presimfonia a VI-a, a Începuturilor* (2000), *Postsimfonia a II-a* (2007). Poate că premizele estetice și realizarea componistică diferă, însă titlurile acestor „simfonii" sunt grăitoare prin ele-însele, deoarece toate denotă despărțirea manifestă de genul tradițional al simfoniei, negarea acestuia.

> Există și comentariile scrise ale autorului despre aceste simfonii (sau *aproape-simfonii*), care reprezintă documente esențiale în înțelegerea concepției de ansamblu a compozitorului, ce utilizează în toate aceste *paro-simfonii* același arsenal material specific stilului său esențialist: cadențe tonale decontextualizate, cele patru specii de trisonuri, ritmul iambic, armonicele sunetului, tăcerea, gesturile fulgurante și bruște, sonoritățile de greieri.[2]

În fine, alte subiecte din devenirea generației „neoficiale" sovietice pot îndemna la reflecția asupra societății totalitare și închise în care

---

[1] Schmelz, p. 262.

[2] Dan Dediu, „Tipologii ale simfoniilor românești după 1950", în *Muzica simfonică românească între 1950-2020*, ed. Florinela Popa, București, Editura UNMB, 2023, p. 26.

trăiesc compozitorii respectivi și colegii lor români: raportarea la Uniunea Compozitorilor, receptarea în lumea muzicală occidentală, destinul emigranților și al celor rămași în țară, sau situația adaptării la *perestroika*, respectiv la perioada de după 1990.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

Dediu, Dan „Tipologii ale simfoniilor românești după 1950", în *Muzica simfonică românească între 1950-2020*, ed. Florinela Popa, București, Editura UNMB, 2023, p. 9-33.

Manulkina, Olga, „'Foreign' versus 'Russian' in Soviet and Post-Soviet Musicology and Music Education", în *Russian Music since 1917. Reappraisal and Rediscovery*, edited by Patrick Zuk și Marina Frolova, Oxford University Press, 2017, p. 221-243.

Pavel, Benedicta, *Reflectarea ideologiilor, tendințelor stilistice și a tehnicilor componistice din muzica românească în documente de arhivă (1949-1989). Studii de caz: Mihail Andricu și Grigore Nica*, Teză de doctorat, UNMB, 2023.

Popa, Florinela, „Politizarea muzicologiei românești. Profilul ideologic al muzicologiei românești în comunism", în *Muzică și ideologii în secolul XX*, București, Editura Muzicală, 2022, p. 209-259.

Sandu-Dediu, Valentina și Dan Dediu, *Dan Constantinescu, esențe componistice*, București, Editura Muzicală, 2013.

Sandu-Dediu, Valentina, „A scrie despre muzică în România postbelică: surse sovietice, naționalism, structuralism", *Octave paralele*, București, Humanitas, 2014, p. 181-194.

Sandu-Dediu, Valentina, „Muzici postbelice ale fostului spațiu comunist", *În căutarea consonanțelor*, București, Humanitas, 2017, p. 129-174.

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

Schmelz, Peter, *Such Freedom, if Only Musical: Unofficial Soviet Music During the Thaw,* Oxford University Press, 2009.

Văidean, Vlad, „Permanențe și inovări ale paradigmei austro-germane în muzica lui George Enescu", în *Tangențe și intersecții:*

România și Germania în dialog componistic, ed. Valentina Sandu-Dediu, București, Editura Muzicală, 2024, p. 117-136.

Vieru, Anatol, *Atlas muzical*, București, Editura UNMB, 2006.

Zavlunov, Daniil, „Glinka in Soviet and Post-Soviet Historiography: Myths, Realities and Ideologies", în *Russian Music since 1917. Reappraisal and Rediscovery*, ed. Patrick Zuk și Marina Frolova, Oxford University Press, 2017, p. 244-266.

SUMMARY

Valentina Sandu-Dediu

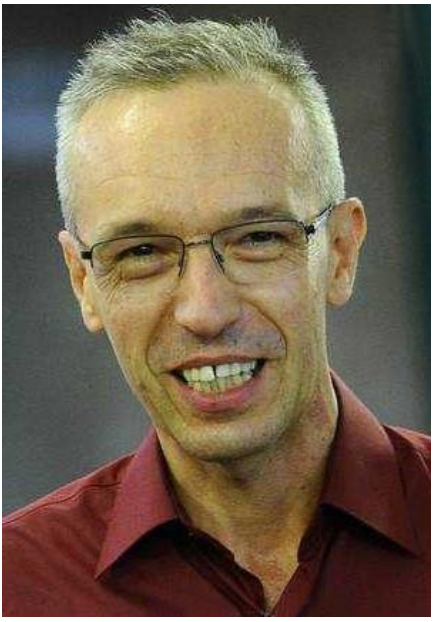
How compositional ideas circulate in totalitarian regimes
A short case study: USSR-Romania

The institutional history and individual paths of musicians in the Union of Soviet Socialist Republics (USSR) and in Romania in the second half of the 20th century show (as expected) many similarities that are still neglected in our accounts of the national landscape. We could take a closer look than we have hitherto at the similarities between Soviet and Romanian composers in their attempts to distance themselves from official ideology, to access Western avant-garde, to procure forbidden information through unofficial and inventive channels. This text deals with socialist realism and creative unions, with musicology on the road of mythologizations and nationalism, and, in particular, with a possible parallel between six Soviet "unofficial composers" and six Romanian contemporaries of theirs.

INTERVIURI

Un dialog cu muzicologul Mihai Cosma

Andra Apostu



Domnul Mihai Cosma este profesor universitar doctor la Universitatea Națională de Muzică din București, muzicolog și mare iubitor al genurilor muzicale scenice. Prin eforturile domniei sale și ale echipelor de profesioniști din care a făcut parte de-a lungul timpului, publicul din România a cunoscut îndeaproape genul de musical, interpreții de operă, operetă și musical au avut șansa de a participa la cele mai înalte competiții de profil iar colegii muzicologi, cercetători și chiar și studenții au avut ocazia de a fi implicați în proiecte de cercetare în pionierat. Primele finanțări pe linie cultural-muzicală cu caracter interdisciplinar din România au fost inițiate cu mult curaj de către muzicologul Mihai Cosma și au luat amploare atât ca idei cât și financiar prin neobosita sa curiozitate și dorință de înnoire. Cu o permanentă preocupare pentru tot ce este mai nou în domeniul muzical, în toate formele sale și cu o auto-declarată obsesie pentru perfecțiune, domnul Mihai Cosma ne oferă acces la informații prețioase ce țin de organizare internă, disciplină și nemăsurată dragoste pentru fenomenul muzical, ca un adevărat „manual de bune practici" care ar trebui să se afle în buzunarul virtual al oricărui muzicolog.

- **Andra Apostu**: Stimate domnule Mihai Cosma, încă de la începutul carierei dumneavoastră ați pășit pe urme „grele” dar și frumoase: sunteți fiul academicianului Octavian Lazăr Cosma, singurul muzicolog în această onorantă poziție în cadrul Academiei Române. Contribuția pe care domnia sa a avut-o la muzicologia românească este determinantă pentru modul în care aceasta a evoluat de-a lungul anilor. Cum a fost cu așa o moștenire în spate? Copleșitor? Inspirator?

Mihai Cosma: Nu aș spune că a fost greu să calc pe urmele tatălui meu; dimpotrivă, a fost un avantaj, în sensul că am avut mereu un model, o îndrumare. Puteam afla ușor ce și cum se face și îmi doream să fac și eu cercetări și să le public. Era ca și cum aveam manualul de bune practici mereu la mine: primeam răspunsurile pe loc. Dar de fapt eu am început ca pianist și timp de 12 ani am cântat la pian. Eram pregătit, teoretic, să dau admitere și la pian. Mama mea a fost pianistă, profesoară la Conservator, deci și pe această linie am avut îndrumare și supraveghere permanentă.

- **A.A.:** Și de ce nu ați rămas pe linia aceasta de interpretare?

M.C.: Au fost aici doi factori care m-au îndepărtat de pian. Primul a fost felul meu de a fi: nu sunt structurat psihologic pentru a cânta pe scenă, pentru a arăta altora cum cânt, în lumina reflectoarelor – aveam un blocaj îngrozitor. Pe de altă parte, pentru că tatăl meu mergea foarte mult la operă, la concerte și mergeam și eu cu el, mi-a plăcut să urmăresc viața muzicală, să citesc cronici, să înțeleg ce înseamnă critica muzicală, care mi s-a părut că mi se potrivește.

Mi-a plăcut foarte mult să îi cunosc pe colegii lui de la Uniune, pe toți compozitorii și muzicologii români, personalități care impuneau și care mi-au întărit convingerea că a fi creator este infinit mai interesant decât a fi interpret. Pe vremea aceea nu se mergea cu mașina, orice deplasare se făcea pe jos iar pe parcursul acestor deplasări prin oraș aveau loc discuții profesionale incredibile, absolut fascinante, care îmi plăceau foarte mult. Aveam senzația că eram și eu parte (încă elev fiind), dintr-un mediu profesional de elită. Asistam la discuții cu Ion Dumitrescu, Mircea Chiriac, Pascal Bentoiu, cu oameni care dezbăteau „la pas” toată problematica muzicii românești, dar și străine. Pentru un tânăr care voia să înțeleagă mai multe despre muzică astea erau ca niște cursuri.

Plus că am avut șansa să aud de la tatăl meu povești despre muzica din Rusia. El a studiat în unul dintre cele mai bune conservatoare din lume, la Sankt Petersburg, o școală de elită pentru orice specializare – fie că era vorba de dirijori, interpreți, muzicologi, și am înțeles ce înseamnă să studiezi temeinic, cum să țintești performanța de top. Se spune că acolo era ideologie. Da, poate că era și așa ceva, dar era ideologie cum era și în sport: autoritățile pompau bani în educație, în domeniile de elită și ofereau ocazii ca să plaseze reprezentanții Uniunii Sovietice pe podiumul competițiilor; acest lucru crea, fără îndoială, vârfuri. Și nu unul-două, ci întreaga generație. Am avut la dispoziție și cărți de muzicologie de foarte bună calitate. Am dispus, așadar, de informații, am crescut în mediul în care se vorbea doar despre muzică și mi s-a părut absolut natural să vreau și eu să fac ceva legat de studiul creației marilor compozitori. În timp mi-a părut mult mai interesant să spun o părere, să fac un studiu, să înțeleg cum este gândită o piesă și să o comentez, să fac un program de sală, o cronică de concert, un portret de compozitor, o recenzie și câte și mai câte; era incomparabil mai stimulator decât să urc pe scenă și să cânt la pian.

- **A.A.:** Ați absolvit a doua specializare la Conservator și anume regie de teatru muzical. Cum s-a concretizat această direcție?

M.C.: Condițiile administrative nu m-au încurajat niciodată să fac spectacole de operă în calitate de regizor angajat – regie am făcut pentru film și pentru spectacole ocazionale, pentru gale, pentru producții documentare, imaginate de mine de la A la Z, dar nu pentru repertoriul stagiunilor de operă sau operetă. Am crezut și cred în continuare că nu e așa de ușor de gestionat un spectacol într-o instituție publică din România, închistată în niște reguli care sugrumă performanța. Regia s-a împletit natural cu pasiunea mea pentru fotografie (am publicat multe poze, am participat la expoziții), pentru grafică (am realizat coperți de carte, afișe etc.).

- **A.A.:** Care au fost primele contacte cu muzicologia propriu-zisă, cu actul muzical în sine urmat de „acțiunea” muzicologului?

M.C.: Pentru că școala mea era în apropiere, mergeam foarte mult la Uniune la cenacluri, întâlniri în care se cânta o lucrare, de cele mai multe ori în primă audiție. Se făceau programări pentru aceste

cenacluri, îi venea rândul fiecărui compozitor, care își prezenta/cânta piesa. Și cei prezenți – toți erau prieteni, erau ca o familie – după se termina de prezentat piesa discutau, analizau, remarcau, aveau observații, contra-argumente dacă era cazul, dar totul colegial și constructiv. Erau prezentate lucrări de genuri diferite, lucrări pentru instrument solo, partituri de operă cântate la pian și multe altele.

- **A.A.:** Domnul Octavian Lazăr Cosma ținea și ține foarte mult la disciplină, la programul dumnealui. Cum s-a adaptat un copil, un tânăr la rigorile unui muzicolog matur, cu rutine bine stabilite de lucru și de viață?

M.C.: Nu exista zi în care să nu se așeze la masa de lucru. Avea un program încărcat: pe lângă catedra de la Conservator, deținea și funcția de secretar al Uniunii și mai și călătorea mult în țară, pentru documentare (care nu se putea face altfel decât la fața locului, nemijlocit). Nu se călătorea ca acum, ci cu o mare pierdere de timp pe drum (tren, autobuz de navetiști, autostop...). Indiferent ce se întâmpla într-o anumită zi nu căuta vreo scuză de a nu se fi așezat la masa de lucru. În anumite momente programul devenise copleșitor. Editura Muzicală începuse să funcționeze după niște reguli de tehnoredactare minuțioase; în plus, trebuia să predai cartea scrisă la mașină. Pentru o vreme a avut ajutorul dactilografelor de la Uniunea Compozitorilor care băteau la mașină manuscrisul. Când nici ele nu mai țineau pasul cu cantitatea de pagini care se mărea în permanență, tatăl meu a cumpărat o mașină de scris (cu aprobare de la Securitate și cu regula de a merge an de an la o secție de poliție cu o pagină scrisă, care îți era analizată pentru a identifica setul de caractere și să poți fi urmărit...). Scrisul la mașină, însă, i-ar fi dublat timpul de lucru, pentru că până s-a obișnuit cu noul sistem scria mai întâi de mână iar apoi trebuia să mai piardă timpul și cu bătutul la mașină. Mie întotdeauna mi-a plăcut să fiu tehnic, să înțeleg cum funcționează diverse aparate și când a venit mașina aceea nou-nouță voiam să o încerc. Nu am avut voie, evident... decât când s-a născut ideea să îi dactilografiez eu textele. Făcând asta, inevitabil le citeam, le înțelegeam. Eu am învățat istoria muzicii românești bătând la mașină aceste texte scrise de tatăl meu, pentru „Hronic...”. Am mai învățat cum să te exprimi în limba română la un nivel elegant și îngrijit, fără neglijențe, fără redundanțe, fără repetări (una dintre cărțile care nu

îmi lipsea niciodată era dicționarul de sinonime, cu care lucram intens). Mi-am creat un limbaj potrivit și variat. Dactilografiind aceste manuscrise la mașină am învățat și cum se structurează un capitol, cum se gândește la nivel micro dar și macro, urmărind mai profund nivelul unui text. Asta a fost, pentru mine, o școală foarte bună, începută devreme.

- **A.A.:** Cum a apărut pasiunea pentru operă? Pentru că a fost, evident, un traseu decisiv care v-a determinat întreaga carieră până în prezent. Orice tip de activitate ați întreprins de-a lungul anilor, genul liric a rămas mereu în preocupările dvs.

M.C.: Aș putea spune că printr-o coincidență m-am suprapus cu preferința personală a tatălui meu (pentru că și el iubea opera). Cred că la fel cum am spus mai devreme, faptul că i-am cunoscut personal pe cei mai mari compozitori și muzicologi, și că i-am cunoscut personal pe marii artiști ai Operei Române din București a contat. Îi cunoșteam pe scenă dar și în repetiții sau acasă când mergeam în vizită. Înțelegi mult mai bine un rol când îl cunoști pe cel care îl joacă, când îți povestește cum l-a studiat și îți împărtășește din provocările muzicale și dramaturgice.

M-am apropiat de operă pentru că mi s-a părut extrem de interesant și continui să cred până în ziua de astăzi că oferă un alt fel de univers față de o piesă instrumentală.

O altă situație din acele vremuri care m-a apropiat de acest gen muzical era faptul că uneori îl însoțeam pe tatăl meu la spectacole când prezida juriul pentru „Cântarea României”. Se blamează acum „Cântarea României” și da, este adevărat că inițial era motivată de intenții propagandistice; la bază a fost o motivație politică dar era totuși un concurs între instituții muzicale de tot felul: filarmonicile aveau secțiunea lor, la fel și teatrele de operă. Tatăl meu era președintele juriului de operă, fiind secretarul secției de muzicologie de la UCMR și evident că trebuia să meargă să vadă toate spectacolele de operă și balet. Mergeam și eu și așa am văzut spectacolele noi – condiția de concurs era să te înscrii cu o premieră. Așa s-a stimulat și creația națională, pentru că elementul de noutate era adus nu de *Nunta lui Figaro* ori *Lacul lebedelor* ci de *Hamlet* sau *Luceafărul de ziuă*, de pildă. Astfel eu am cunoscut din interior și creația românească de operă

contemporană dar și titlurile clasice, i-am cunoscut pe interpreți dar și pe regizori – eram vecini cu Hero Lupescu, de la care mereu auzeam povești despre artiști, compozitori, spectacole. El era unul dintre regizorii de operă care știa muzică la fel ca un muzicolog. Întâi studia partitura de orchestră, compara interpretări, nu se rezuma la a face doar regie.

A fost deci firesc să fiu atras de operă și nu este o întâmplare faptul că majoritatea cărților mele sunt despre compozitori de operă, despre istoricul acestui gen în România ori despre Opera Națională bucureșteană (am scris o istorie a acesteia și am readus în atenție un gen care dispăruse din peisajul editorial muzical: anuarul unei instituții – analiza stagiunilor).

- **A.A.:** Una dintre formele prin care v-ați exprimat dragostea pentru genul liric a fost și este implicarea la nivel competițional. Ați înființat concursul internațional „Le Grand Prix de l'Opéra" în 2013, la Opera Națională Română, pornind încă de la prima ediție cu exigențe calitative demne de marile competiții similare din lume. Cum s-a născut și cum a luat formă această idee, cu ce mijloace?

M.C.: Reamintesc că l-am însoțit pe tatăl meu la concursurile de spectacole, la concursurile de canto, de soliști, de nivel instituțional. La aceste concursuri erau jurii de oameni profesioniști (chiar dacă exista regula să fie acolo și un reprezentant de la Partid, acesta era unul din cei 10 jurați și de obicei nu contrazicea părerile membrilor profesioniști). Cei mai importanți oameni din opera românească făceau parte din aceste jurii și ei discutau, se sfătuiau, apreciau și veneau cu argumente și contraargumente. Tot atunci i-am cunoscut pe Jean Rânzescu, Mihail Arnăutu, Magda Ianculescu, Valentin Teodorian, Jean Bobescu, David Ohanesian, Corneliu Fânățeanu și atâția alți artiști de talie mondială. Am înțeles, deci, ce înseamnă un juriu de personalități de elită care își pun la contribuție mintea, știința și experiența pentru a da un rezultat viabil și corect pe care nu îl poți contesta. Mai târziu mi-am format propria experiență prin faptul că am văzut multe spectacole de operă și în România – prin prisma lucrului la revista Actualitatea Muzicală – dar și în străinătate, unde am păstrat legătura inclusiv cu familia mamei mele și cu sfera muzicală de la Sankt Petersburg. La un moment dat am fost invitat să fac și eu parte din jurii unde, la fel cum spuneam că s-a

întâmplat în România, am regăsit în ipostaza de colegi de jurizare personalități de elită care știau cum să aprecieze, cum să noteze, să ierarhizeze, să comenteze, să facă niște observații pertinente, constructive.

- **A.A.:** Dar colaborarea cu echipa cu care ați realizat concursul de operă nu a început odată cu acesta.

M.C.: Nu, contextul a fost mai larg. A apărut oportunitatea de a oferi sfaturi conducerii Teatrului de Operetă „Ion Dacian”. Le-am propus să facem un concurs iar propunerea mea a rezonat foarte bine cu concepțiile artistice ale conducerii teatrului de atunci: Răzvan Ioan Dincă era director general și Alina Moldovan director general adjunct. Ei doi au înțeles că un concurs oferă foarte multe, și spectatorului și teatrului, că dă o altă dimensiune imaginii instituției și poți chiar să identifici cântăreți pe care apoi să îi inviți în stagiune în diverse roluri. Noi ne-am gândit ca acest concurs să fie cu public în toate etapele sale și să găsim un tip de repertoriu și chiar un tip de jurizare care să fie antrenant și care să pună cumva în mișcare și publicul. Fiind la Operetă am ales ca baza de repertoriu să fie operetă sau musical – începuse să se vorbească și la noi în România de cum de nu avem musical și în alte țări are atât de mult succes – dar și muzică de film pentru că puteai să găsești surse destul de ușor. Acest concurs s-a numit Trofeul „Ion Dacian”, onorând, astfel, denumirea instituției și numele celui care a adus glorie într-o anumită perioadă acestui teatru. Dar titlul de „Trofeul Ion Dacian” pleca de la ideea că în acest concurs va fi doar un singur câștigător. Sigur, se dădeau și premii adiacente (pentru cea mai bună coregrafie, pentru cel mai original moment etc.) dar exista un singur câștigător, cel care cucerea Trofeul. Asta a creat și un fel de emulație printre participanți, care s-au gândit ca e o șansă că însemna ceva, chiar și financiar dar mai ales ca titlu să fii câștigătorul de necontestat al concursului. Am încercat să am în juriu oameni de o înaltă ținută profesională, oameni fără obligații față de vreun concurent, nepărtinitori, verticali și deschiși să vadă lucrurile exact așa cum sunt. Și a funcționat foarte bine.

- **A.A.:** Deci a fost începutul unei frumoase prietenii artistice! Cum s-a dezvoltat ea mai departe?

M.C.: Soarta a făcut ca echipa de la Operetă să își încheie mandatul la această instituție și să ajungă, într-o formulă similară, la Opera Națională București. Trecuseră niște ani de când făceam concursul Trofeul „Ion Dacian" iar când Răzvan Ioan Dincă a preluat ONB în urma câștigării unui concurs de proiecte de management, am reluat colaborarea. De idei nu am dus lipsă niciodată, atât pe linie de muzicologie – istoria operei – dar și pe ideea continuării concursului, care putea fi făcut chiar mai interesant decât la Operetă.

Am vrut să facem un concurs cum nu mai există altul, din toate punctele de vedere. Să fie un reper internațional. Am vrut să fie foarte bine organizat, să avem grijă de tot, eu venind cu experiența de la acele concursuri de elită la care fusesem în juriu în străinătate. Cu ajutorul Operei am reușit să oferim și condiții de participare deosebite, așa cum am învățat eu că se oferă la marile concursuri; adică cei care trec de prima etapă să poată să beneficieze de cazare, de maestru acompaniator, lucruri foarte importante. Nu era deloc simplu de gestionat din punct de vedere logistic și artistic, iar faptul că am avut alături de mine ca voluntari câteva studente de la muzicologie, care au învățat și ele din această experiență, a fost un mare plus, și cred că este corect să amintesc aici numele Luminiței Ciobanu, al Andrei Frățilă, Dianei Murășan, Norelei Costea... Nimic nu iese dacă nu îți formezi o echipă, dacă nu înțelegi necesitatea de a delega sarcini și de a forma competențe pentru viitor, și de a încuraja pe cei care vin din urmă, care să poată să îți continue mai târziu munca, cel puțin cu aceleași rezultate.

- **A.A.:** Ce face un concurs să fie ca niciun altul? Ce îl face tentant, valoros?

M.C.: Valoarea unui concurs este dată de personalitățile din juriu și de ceea ce acestea pot să ofere nemijlocit laureaților, dar și de valoarea participanților. Dacă la un concurs toți care vin cântă prost și sunt de nota 6-7 și iei premiul I cu nota 8 îți dai seama de nivelul mediocru al competiției. Am căutat tineri cântăreți valoroși și manageri, impresari, directori de casting, vedete ale teatrului liric. Exista și un repertoriu impus bine structurat, care să ofere posibilitatea candidatului de a-și arăta priceperea și talentul dar în același timp să și ofere juriului posibilitatea de a tria corect.

Calitatea concursului „Le Grand Prix de l´Opéra” a fost confirmată și de invitația de a ne depune candidatura pentru acceptarea în Federația Mondială a Concursurilor Internațională de Muzică (WFIMC). Concursul a crescut de la an la an și a avut un număr enorm de participanți de fiecare dată iar cea mai grea etapă era întotdeauna preselecția, pentru că veneau sute de participanți foarte buni și trebuia jurizat în așa fel încât să ajungă în etapele cu public un număr gestionabil de concurenți.

Plus că am făcut mereu sesiuni de discuții între concurenți și membrii juriului, după fiecare etapă a concursului. Este o interacțiune pe care nu prea o au artiștii în general, mai cu seamă cei tineri, unii încă studenți. La școală primești o notă dar aici primeau acest feedback extrem de prețios. Și am avut bucuria să îi regăsesc aproape pe toți, peste ani, în ipostaze artistice onorante, pe mari scene europene!

- **A.A.:** Pe ce criterii ați selectat membrii juriului? Ce strategie ați avut?

M.C.: Acest concurs avea un juriu de înaltă competență, cu membri celebri, care proveneau din țări diferite; dar am avut în vedere și diferențele de perspectivă asupra jurizării. În componența comisiei au fost oameni de diverse specializări: cântăreți, muzicologi, dirijori, regizori, manageri de operă, impresari etc., oameni care știu să analizeze din toate punctele de vedere un talent și care pot crea o imagine completă a artistului de pe scenă.

- **A.A.:** Chiar de la prima ediție ați oferit concurenților posibilitatea de a performa într-un rol, ocazie oferită de unul dintre membrii juriului.

M.C.: Da, a fost încă o strategie observată din experiența mea în juriile concursurilor mari, oferta concursului pentru candidat. Șansele matematice să câștigi un premiu sunt reduse, dar când asociezi oferta de premii și cu alte tipuri de recompense, participarea la concurs devine mult mai tentantă. Am precizat încă din regulament că în afară de premii se oferă și contracte iar acest lucru este poate cel mai important pentru tinerii interpreți; l-am descoperit, învățat și înțeles rapid, din concursurile mari la care am fost invitat să jurizez, în țări cu tradiție muzicală. De aceea am adus în juriu manageri de operă și impresari. Și

chiar dacă ai luat Premiul I și pleci acasă cu 10 000 de euro sunt totuși doar bani și nu e un argument suficient uneori să vii din Australia, Statele Unite, Rusia, China etc. Cântăreții au șansa de a câștiga cele mai importante premii și de a se afirma ca voce undeva la vârsta de 25-30 de ani; cam acesta ar fi intervalul de vârstă: atunci au maturitatea, înțelepciunea, stăpânirea de sine și repertoriul necesare pentru a se desprinde de contracandiați. Iar la această etapă a vieții lor profesionale nu sunt încă lansați într-un circuit, ca să aibă deja agendele pline cu evenimente, cu contracte. Ei mereu caută, aleargă și încearcă să facă rost de contracte. Ori noi le-am oferit șansa de a-i avea pe cei mai importanți directori de operă „la îndemână", în juriu, care să îi asculte, vrând-nevrând, cu 2-4-6 arii întregi, în repertoriul parțial ales de ei, lucru care e aproape imposibil să se întâmple în viața de zi cu zi.

- **A.A.:** Deci participarea în concurs a putut fi o rampă pentru mulți, pentru că au avut șansa de a fi văzuți, ascultați și astfel șansele s-au multiplicat.

M.C.: Poate cel mai important lucru pe care îl oferea acest concurs era șansa de a fi remarcat și de a pătrunde direct în circuitul teatrelor muzicale. Noi eram atât de convinși că reprezentanții marilor teatre vor oferi contracte încât nici nu le-am condiționat participarea în juriu de acest lucru – eram convinși că datorită nivelului atât de ridicat al concursului ei vor sta cu ochii și urechile pe interpreți și vor face această ofertă fără a le cere noi asta, pentru că era și în interesul lor. Toți câștigătorii de la acest concurs sunt acum în teatre importante, au ajuns acolo unde au meritat, cu un pic de șansă, adică șansa oferită de acest concurs. Mai mult, am organizat sesiuni de discuții informale, la care concurenții primeau sfaturi, ascultau observațiile celor din juriu. Organizam și sesiuni de master-class...

- **A.A.:** De ce s-a oprit acest proiect?

M.C.: A funcționat foarte bine concursul până când echipa de la Operă a plecat; am fost dezamăgiți că acea „Răscoală din 2015" a fost îndreptată împotriva vârfurilor, calității și valorii; unii dintre salariați erau nemulțumiți că invitam artiști străini de top, dansatori, dirijori, regizori, soliști vocali, care reprezentau un pericol prin comparația pe care o putea face publicul. A fost revolta mediocrității împotriva valorii.

A câștigat mediocritatea pentru că ei erau mulți, protejați de o legislație anacronică, iar noi am plecat de acolo cu mari dezamăgiri.

- **A.A.:** Sunteți singurul român care face parte din echipa de jurizare a Oscar-urilor de operă (International Opera Awards), cea mai mare competiție la nivel mondial, cu 50 de membri în juriu din toată lumea muzicală.

M.C.: Așa este. Și nu doar singurul român (aici naționalitățile nu au nicio relevanță), dar și singurul critic muzical... Am spus că am învățat să organizez concursuri după ce am fost membru în juriu la cele mai prestigioase competiții... Trebuie să precizez că am cunoscut foarte mulți oameni importanți din lumea operei; chiar înainte să existe „Grand Prix" eram invitat în juriu în calitate de critic muzical sau de redactor al revistei „Actualitatea Muzicală", deci ca om din presă. Am intrat mai adânc în lumea de elită a operei, la marile teatre. Nu e un secret că dacă ești coleg de juriu cu directorul unei opere acesta te invită să mergi să vezi un spectacol acolo. Așa am ajuns în teatre importante din Europa; de multe ori mi-a și făcut plăcere să scriu o cronică și așa am devenit corespondentul pentru România al revistei londoneze„Opera" (care acoperă întreg mapamondul) și, astfel, m-am integrat în familia operei europene.

Revista „Opera", prin redactorul ei șef John Allison, a venit cu propunerea, în 2012, să se acorde premii de operă la nivel de spectacole, soliști, dirijori, regizori etc. Revista are o echipă de critici din toate țările, de specializări diferite iar redactorul șef are o energie și o putere incredibilă de a se implica în tot ce înseamnă viața muzicală; o putere de muncă absolut uluitoare – se duce în persoană la toate premierele, peste tot în lume. Deci el știa foarte bine ce înseamnă opera, care sunt performerii în acest domeniu; avea o echipă de critici care îi trimiteau cronici din toate colțurile lumii și a venit cu ideea înființării premiilor pentru toți parametrii operei: pentru voci, regie, dirijat, scenografie, cor, orchestră, exact ca la Oscarurile pentru film. Și nu numai această multilateralitate ci și componența juriului face ca aceste premii ale operei să fie surori cu cele mai prestigioase premii pentru film, Oscarurile. Eu mă mândresc cu faptul că juriul de la „Grand Prix" sau de la Trofeul Ion Dacian funcționa excelent, dar când în juriu se află zeci de specialiști (de care dispune revista Opera), la care se alătură

cântăreți, dirijori, profesori, regizori, manageri, dirijori ș.a.m.d., adunându-se aproximativ 50 de persoane din toată lumea, rezultă un juriu de top în care corectitudinea și competența sunt la cel mai înalt nivel.

- **A.A.:** Cum se derulează procesul de jurizare?

M.C.: Din 2018 am fost invitat an de an, la fiecare ediție – chiar dacă în pandemie a fost o adevărată provocare. Am văzut pe scenă efectul măsurilor sanitare impuse, care au afectat producțiile muzicale – am asistat la un *Oedip* la Berlin într-un context care obliga organizatorul ca după 2 ore să elibereze teatrul și atunci s-au „operat" tăieturi ca spectacolul să dureze două ore; era limitat și numărul de oameni pe scenă așa că au mutat tot corul la balcon (dirijorul corului era într-un colț deasupra fosei, cu un ochi la dirijorul spectacolului, cu un ochi la cor, o adevărată provocare). Repet, ca să fii membru în acest juriu trebuie să știi care se întâmplă în lumea operei, concret, să mergi la spectacole sau să le vizionezi online. Există și o categorie pentru discuri, situație în care primești discurile și jurizezi după ce le asculți acasă. Când se discută despre un cântăreț, despre un dirijor, trebuie să știi ce poate acel artist. Aici, cu mândrie pot să spun că o bună parte despre dirijorii care discutăm noi acolo și au fost pe podium sau vor fi, au fost văzuți de mine la Festivalul Internațional „George Enescu" și astfel mi-a fost facilitată cunoașterea unor personalități, dirijori, cântăreți, mulți artiști de valoare.

Concursul funcționează în trei etape: la început se adună multe propuneri. Colegii votează în bună cunoștință de cauză a tot ceea ce înseamnă lumea operei iar artiștii din vârful „clasamentului", cei care au adunat cele mai multe voturi, sunt reținuți pentru finală și au calitatea de „nominalizați". La urmă se alege prin vot un singur câștigător de la fiecare categorie, prezentat public pe scenă, într-o Gală. Exact ca la Oscar-urile de la Los Angeles.

- **A.A.:** Vă preocupă și formarea foarte tinerilor cântăreți, sunteți implicat în concursuri pentru elevi și studenți, Concursul „Paul Constantinescu", Concursul „Ionel Perlea", bursele oferite de Fundația Principesa Margareta și multe altele. De ce sunt importante pentru formarea tinerilor cântăreți aceste concursuri la care, evident, nu sunt toți pe podium, existând așadar un stres al competiției?

M.C.: Sunt totuși (în primul rând, poate) profesor la Conservator și lucrez cu tinerii, cu studenții. Mi-am dorit să le ofer și lor ceva, pentru că a scrie o carte care ajunge în librării e ok, e o satisfacție mare pentru mine, dar cercul se limitează doar la persoana mea. Eu sunt de multe decenii profesor și fac asta cu o mare plăcere. Observ mereu cu cine stau de vorbă, cine sunt studenții mei. Fie că îmi dau răspunsurile pe care mi le doresc sau nu la disciplinele teoretice pe care le predau, ei au rezultatele lor și cariera lor de interpreți pe scenă. Sesizez că au niște vise, niște tentații, vor să termine studiile și să ajungă pe marile scene, să facă ceva valoros, să îi admire și să îi aplaude lumea. Sigur că a venit foarte naturală implicarea mea în aceste concursuri care le sunt destinate lor, celor care sunt la început de carieră. Așa cum vorbeam mai devreme, ei își caută contracte, o scenă, un drum pe care să îl urmeze. A fost o continuare a dorinței mele de a-i ajuta pe cei pe care îi cunosc de la cursuri. Au fost situații în care studenții, mai ales la „Grand Prix", au fost dezavantajați de vârsta prea fragedă sau de experiența limitată a scenei și repertoriului cu posibilități încă reduse. Zona de vârstă care are șansele maxime care să se impună la un concurs greu, important, este dincolo de vârsta studiilor de masterat. Asta nu a însemnat că ei nu trebuiau să se prezinte – a fost o experiență de concurs foarte bună, din fiecare participare înveți ceva, tragi niște concluzii și înțelegi pe ce poziție te afli și unde mai ai de lucrat și cât.

După ce m-am despărțit de colectivul de la Operă, am organizat un Festival internațional în care i-am invitat pe acei tineri cântăreți de pe „lista mea scurtă", persoane care meritau să li se dea o șansă, am organizat master-classes și workshop-uri cu personalități de top din lumea muzicală care au venit în România și le-au arătat tinerilor artiști lucruri pe care nu le aflau de la clasă și care le-au prins foarte bine. Nu doar pentru cântăreți ci și pentru tineri pianiști, îndrumați spre arta de a fi maestru acompaniator. Aș putea spune că în tot ce fac eu se îmbină această misiune a mea pedagogică, cea de profesor la Conservator, cu cea de pion în viața muzicală. Pe lângă Festival adesea am proiectat și realizat evenimente internaționale, toate cu cooptarea inclusiv a studenților și a unor colegi profesori; nu doar la București ci și în locuri pitorești sau cu încărcătură culturală: castelul Peleș, Casa memorială „George Enescu" din Sinaia, Pavilionul Expozițional „Marcel Guguianu", Palatul Culturii din Târgu Mureș etc. etc.

Și acum, deși nu mai lucrez la Opera Națională, colaborez cu Societatea Română de Radiodifuziune și îmi pot permite prin natura funcției manageriale pe care o am să fac recomandări în ceea ce privește repertoriul, invitarea unor artiști și recomand persoanele care mi-au câștigat încrederea, prin talentul și prin seriozitatea lor. E un lucru care ține de firea mea, de felul în care am fost crescut, ca omul cu care colaborez trebuie să fie serios, responsabil, dedicat și pasionat. Nu totul se ascunde în corzile vocale! Dacă ești neglijent și superficial și nu te ții de cuvânt atunci nu meriți șansa de a ajunge în top, pentru că o vei irosi, și e păcat... Încă există instituții în România cu contracte pe termen nedeterminat dar dacă vor dispărea aceste lucruri se mai poate regla și sistemul valoric. În viața reală, dacă dezamăgești pe cel care ți-a acordat încrederea, a doua oară nu o să mai fie la fel, pentru că sunt alții care își fac treaba bine și care ți-o vor lua înainte.

- **A.A.:** Mergând puțin pe firul echipei de la Operă despre care vorbiți, sunteți implicat în proiectul musicals.ro? Despre ce este acest proiect?

M.C.: Sunt implicat afectiv și voluntar, fără să am o participare executivă. Așa cum ai sesizat și tu la început și cum am mai spus, când am făcut și concursul de la Operetă și am discutat despre repertoriu, era un moment în care nu se auzeau prea multe despre musical. Auzeai vag pe la posturi tv străine sau rar în vreo revistă. În România nu se jucau musicaluri.

- **A.A.:** Și când s-a întâmplat totuși asta?

M.C.: Când a venit Răzvan Ioan Dincă în funcția de manager al Teatrului de Operetă a subliniat realitatea că opereta este un gen de teatru muzical; și că teatrul muzical nu înseamnă doar ce s-a scris pe vremea lui Johann Strauss-fiul sau a lui Offenbach sau Ciprian Porumbescu. Lucrurile au evoluat, au devenit mai complexe și există un teatru muzical al secolelor XX și XXI, cu o denumire nouă în lumea muzicală anglofonă: *musical* (subliniez: *musical theatre*, din care în limbajul colocvial s-a reținut doar primul cuvânt). Sunt lucrări scrise cu aceleași elemente importante, bazate pe piese de teatru, cu orchestră, cu cântăreți și cu actori, cu tematică similară operetei. Răzvan Ioan Dincă a avut curajul să propună, pe lângă premiere de operetă și

premiere de musical, ținând mereu totul la cel mai înalt nivel, lucru care mie personal îmi place foarte mult. Au făcut spectacole de mare succes, care m-au fascinat. Eu până la momentul respectiv nu văzusem musical pe scenă, live, în România. Am văzut premierele cu *Romeo și Julieta, Fantoma de la Operă, Rebecca*, excelente ca partitură și ca teatru, puse în scenă extraordinar, cu casting pentru a identifica pe acei interpreți care pot să creeze acele personaje. Chiar învățând și pe parcurs, în workshop-uri și la repetițiile cu acei regizori care au performat în domeniu pe multe meridiane ale globului. Am fost întotdeauna tentat să mă duc la repetiții, pentru că înțelegi un spectacol cel mai bine atunci când este în procesul devenirii, nu când îl vezi șnur, cap-coadă, ca un spectator obișnuit. Așa am înțeles cât este de complex, câtă valoare are acest gen și că în niciun caz nu este inferior altor genuri scenico-teatrale; ai muzica bună, textul bun, regizori de excepție care transmit idei, stări, emoții. Am început, așadar, să cred în musical și să îi susțin pe foștii mei colegi care astăzi promovează acest repertoriu. Au fost momente când am dat și câte un sfat. Am și greșit de multe ori, dar am învățat enorm din toate experiențele. Poate că merită subliniat acest lucru: a greși poate fi o cale spre găsirea soluțiilor corecte. Și o cale de a-ți păstra realismul, de a te feri de orgolii și de infatuare...

Cred că i-am tentat și pe studenți să cânte astfel de partituri. Până să cunoască aceste spectacole mai îndeaproape li se părea că musical-ul este divertisment și da, poate îmbrăca acest aspect, dar nu e doar asta! E foarte important și că acum au voie în timpul studenției să își pună pe lista de repertoriu cu care se prezintă la examen și o arie de musical.

- **A.A.:** Deci aceste proiecte ale musicals.ro sunt continuarea ideilor acelor manageri vizionari de la Operetă? Ce diferențe sunt când alegi să montezi un musical față de un spectacol de operă sau operetă?

M.C.: Trebuie știut faptul că dacă vrei să montezi un asemenea spectacol, el nu e ca *Aida* sau ca *Don Carlos*, sau *Lacul Lebedelor* – iei partitura și banii și faci spectacolul. Sistemul este unul comercial, modern: spectacolul se licențiază, îl preiei ca într-o franciză de la cine este proprietarul dreptului de autor (compozitorul sau producătorul). Dacă vrei să montezi *Fantoma de la Operă* trebuie să obții licența, altfel ceea ce faci este ilegal. Te duci la deținătorul de licență, te „prezinți” cu

istoricul a ceea ce faci, ce palmares ai... ca să își facă o idee clară asupra șanselor tale de reușită; trebuie să demonstrezi că ești capabil să faci spectacolul la nivelul artistic cerut, adică la nivelul celorlalte reprezentații, din celelalte țări. Apoi îți prezinți echipa cu care dorești să faci spectacolul: regizorul, artiștii, dirijorul. Prezinți planul de business, prezinți sala cu câte locuri are, câte bilete preconizezi că vinzi, cât costă biletele la toate categoriile, dacă o să pui în scenă spectacolul în weekend, sau la matineu, sau nu... absolut fiecare detaliu. Aceasta e propunerea ta, completă. Licențiatorul nu îți răspunde pe loc: analizează, compară; poate să ia o decizie care ține nemijlocit de tine, aplicant, sau poate să ia o decizie în context. Poate că el are pe masă 5 cereri simultane pentru spectacol și nu dorește să le dea în sud-estul Europei, undeva unde nu a mai fost nimic de genul acesta și unde... au diverse politici. Licențiatorul trebuie convins în primul rând că ești în stare să faci asta și că nu îi strici reputația. E normal să cântărească fiecare aspect, să știe absolut fiecare detaliu, pentru a-și da acordul pentru licențiere.

- **A.A.:** Din ce îmi amintesc, echipa care era la Operetă și mai apoi de la Operă este compusă din oameni cu înalte rigori profesionale.

M.C.: Colegii mei de echipă despre care am vorbit mai sus au ieșit din zona publică, de stat, prinși evident de acest „microb” al musicalului. Nu au putut să stea departe și au avut curajul să se lanseze în proiecte finanțate din fonduri private. Musicalul este extrem de costisitor și felicitări lor că au păstrat standardul ridicat fără să mai aibă garanția financiară a unei semnături ministeriale. Nu au făcut și nu fac rabat la calitate. Au început cu *My Fair Lady*, riscând să piardă banii din buzunarul lor și ai celor din privat care au fost convinși să investească în ideea lor. Calitatea lor umană și artistică a confirmat. Spectacolul a avut un succes enorm așa că au mers mai departe, dar de data aceasta la Sala Palatului, cu alte titluri, evident cu același traseu de licențiere, etc. *Mamma Mia!*, cealaltă producție musicals.ro, este un tip de spectacol puțin diferit din perspectiva licențierii: cei de la ABBA sunt încă în viață și pot până și ei să își dea părerea cu privire la spectacolul tău. Mai mult decât atât, delegatul care a venit să vadă spectacolul era persoana care a făcut acest spectacol împreună cu Björn Ulvaeus si Benny Anderson la Londra. Faptul că au fost *sold-out* la Sala Palatului – acum au trecut de

30 de reprezentații în România – arată succesul producției, recompensată și cu premiul „Spectacolul anului”. Iar *Fantoma de la Operă* montată de Răzvan Ioan Dincă a reprezentat cel mai mare succes de box office (și nu numai) din istoria ONB.

Eu m-am bucurat să îi ajut cu suport pe linie muzicologică, cu un program de sală care oferă spectatorului informațiile necesare, o amintire prețioasă, iar din perspectiva timpului, o sursă de documentare pentru teatrologi și muzicologi.

- **A.A.:** La UNMB predați muzicologie și istoria muzicii românești de foarte mult timp, sunteți interesat de muzica românească, în special de creația enesciană și mai cu seamă de promovarea imaginii și creației lui George Enescu.

M.C.: Mă întorc din nou în timp... Model mi-a fost tot tatăl meu, care fiind muzicolog român i s-a părut absolut firesc ca domeniul de cercetare să fie muzica din România. Nu mai spun că pe vremea respectivă era o zonă total nedefrișată, necercetată, nu existau monografii sau vreo formă de istorie a muzicii românești. A fost o misiune grea și tatăl meu a îndeplinit-o, și la nivel de persoane dar și la nivel de instituții românești de muzică. Acum e foarte ușor să te documentezi dar au fost vremuri în care călătoreai cu un tren să ajungi să bați la ușa unei biblioteci, a unei arhive, fără să știi dinainte dacă e deschis, dacă au ce cauți tu... tatăl meu făcea asta.

Deci eu și din familie am căpătat astfel o mândrie patriotică, în cel mai frumos sens al cuvântului: îmi place că sunt român, țin la lucrurile bune produse în România, îi iubesc pe artiștii români și cred că misiunea noastră este ca pe ei să îi încurajăm în primul rând, nu neapărat pe Mozart și Beethoven, că pe ei i-au promovat atâția de-a lungul vremurilor și nu mai au nevoie.

- **A.A.:** Îmi amintesc cu plăcere de foarte multe detalii strict istorice pe care ni le ofereați la cursul dvs., nu doar cu rol de context dar prezentate cu o adevărată plăcere, pasiune pentru istoria acestui popor.

M.C.: Pentru că lucrurile se împletesc: istoria muzicii nu este istoria unor note din partituri ci istoria oamenilor care au trăit într-o anumită perioadă, în anumite vremuri, sunt acum și direcții de cercetare

care politizează muzicologia, e foarte bine pentru că, într-adevăr nu te poți referi la istoria unei ramuri artistice ignorând istoria țării. Plus că, așa cum ai zis, mi-a plăcut să cauți să vezi contextul, să mai ai și o altă perspectivă: înțelegi mai mult și poți să găsești explicații, pe care doar în partitură nu le găsești. Când înțelegi condițiile în care s-a compus acea lucrare și cum funcționau lucrurile în perioada aceea, atunci înțelegi de ce a făcut autorul alegerile muzicale respective.

Da, am scris mult despre George Enescu (studii, articole, cartea de muzică cu cel mai mare tiraj din Români – peste 10.000 de exemplare), am susținut prelegeri, conferințe, emisiuni etc. și valorizarea și promovarea moștenirii artistice enesciene reprezintă un domeniu principal pentru mine.

- **A.A.:** Mai este un domeniu în care ați făcut pionierat pentru lumea muzicală: granturile. La momentul în care dvs. ați accesat primele granturi, acele prime proiecte la CNCS – Consiliul Național al Cercetării Științifice, nu cred că se mai făceau programe similare în România. Ați obținut și granturi de la Academia Română, și de la autoritățile publice locale... Era în ultimul deceniul al secolului XX... Ați coordonat și un proiect cu finanțare europeană, pe vremea când România încă nu era în Uniunea Europeană - *The Roads of Romanticism,* în programul „Cultura 2000” la care ați reușit să includeți Universitatea Națională de Muzică din București ca partener. Cum v-ați apropiat de această zonă de cercetare?

M.C.: Acest spirit de cercetător a existat în mine; mi-a plăcut mereu să fac asta. Am călătorit foarte mult în toată cariera mea, am văzut locuri, oameni, mi-au venit idei, mi-a plăcut să stau de vorbă cu colegi care povesteau ce proiecte au, ce mai fac, ce greutăți sau dimpotrivă facilități au. În 99% dintre cazuri asta se întâmpla în țările apusene, unde îmi povesteau colegii că nimeni nu alocă bani pur și simplu, pentru cercetare, ci trebuie să identifici o sursă de finanțare pentru un proiect convingător; acolo exista mecenatul și diverse firme care susțineau cultura. Mai mult de atât, există finanțarea prin concurs: aceste granturi, concursuri de proiecte, fie pe linie de educație, fie pe linie de cultură – depinde de ce țară vorbim. Cei care au idei se înscriu, fac un proiect cu o anumită structură, un buget necesar și concurează cu colegi de-ai lor din alte țări sau din alte domenii, pentru a primi

finanțare, încercând să demonstreze utilitatea, originalitatea și valoarea proiectelor lor.

Iar pentru că noi eram candidați la UE, banii au putut veni prin acest sistem, altfel decât cum se făcea până atunci: prin dispoziția și pixul unei singure persoane. Și s-a înființat apoi structura aceasta de finanțare a cercetării, care ținea de Ministerul Educației care se ocupa de proiectele de cercetare, acel Consiliu Național al Cercetării Științifice. Se finanțau proiecte în domenii fundamentale: medicină, fizică, inginerie, chimie etc. dar în muzică nu depusese nimeni niciodată vreun proiect. Am mers și am întrebat dacă există vreo restricție în acest sens, vreo excludere, să nu fie neeligibil. Am aplicat, am prezentat proiectul așa cum trebuie, nu era niciun membru muzician în comisie acolo. Sigur, nici nu am apelat la sumele la care au apelat colegii din alte domenii, descurajante... Pur și simplu, foarte corect, mi-am făcut o socoteală de cât am nevoie să fac cercetarea respectivă și... am fost convingător și am câștigat. Fără pile, dimpotrivă – nu existau muzicieni în comisie! Sesiunile de finanțare erau anuale. Am aplicat în fiecare an cu câte o nouă temă; proiectele au devenit din ce în ce mai complexe, cu tot mai mulți participanți – am avut posibilitatea de a chema și alți colegi care să lucreze cu mine, i-am invitat pe tineri încă studenți sau proaspeți absolvenți, am făcut echipă și am lucrat împreună; am colaborat cu colegi din alte centre universitare și proiectele s-au extins.

La fel s-a întâmplat și când am fost parteneri prin UNMB în străinătate, cum ai spus tu, cu Polonia, Italia și Franța, cu Statele Unite ale Americii (filmul cu *Oedip*, care documentează prima reprezentație a operei lui Enescu în SUA) și nu numai: tot în acest context am inițiat cu Statele Unite și primul program de schimburi academice bilaterale în domeniul muzical, pentru studenți și profesori, pentru proiecte punctuale dar și pentru schimburi de experiență mai îndelungate, de un semestru. Îmi amintesc cu mare plăcere cum am organizat sărbătorirea a 150 de ani de la premiera absolută a operei *La traviata,* în SUA, printr-un spectacol cu echipă mixtă, de studenți români și americani, la care am avut susținerea unor mari cântărețe remarcate pe vremuri în rolul Violettei: Virginia Zeani și Mariana Nicolesco.

- **A.A.:** Ați păstrat legătura cu mulți dintre acești cercetători și prin intermediul Simpozionului Internațional de Muzicologie „George

Enescu" pe care l-ați coordonat pentru o perioadă lungă. Au existat prietenii legate prin simpozion care au dat naștere altor colaborări.

M.C.: La fel ca la concursuri, am învățat cum să fac un simpozion de calitate mergând la simpozioane de înaltă ținută științifică. Și în țară și în străinătate. Am văzut cum se fac. Am participat la Simpozionul „George Enescu" în calitate de muzicolog într-o perioadă de glorie a simpozionului, când veneau personalități care îl cunoscuseră personal pe George Enescu și spuneau lucruri extrem de interesante despre acesta. Când era încă Ion Dumitrescu președintele Uniunii Compozitorilor, banii nu erau o problemă – se publica imediat volumul cu comunicările științifice. Acest vârf însă fusese depășit, trecuse perioada în care lucrurile mergeau bine și mie mi s-a părut că a face un simpozion și a nu publica lucrările este ceva absolut de neacceptat. Nici măcar nu exista asumarea că nu se publică: doar se amâna și se amâna, un fel de fata morgana perpetuă. Chiar mi s-a părut că nu se acordă importanța cuvenită. Se publica doar în limba română, deci se bloca dintr-o dată toată deschiderea pe care o pot aduce acele studii, prin faptul că nu le tipărești în limbi de circulație internațională. Cred că mi-am îndeplinit obiectivele pe care mi le-am propus iar apoi am predat ștafeta, fără să mă agăț de scaunul de coordonator.

- **A.A.:** Ce proiecte aveți acum în lucru?

M.C.: Continui cu mare plăcere activitatea la revista „Actualitatea muzicală" (al cărui redactor-fondator am fost, în 1990), acum din poziția de redactor-șef.

Dețin această funcție și la Editura UNMB, pe care (cu sprijinul maeștrilor Vasile Iliuț și Dan Buciu, am înființat-o). Aici am lansat sute de volume (majoritatea ale colegilor mei profesori, căci este o editură academică), foarte utile interpreților și cercetătorilor, cărți realizate cu rigoare editorială, după toate regulile internaționale, ceea ce ne-a și adus o clasificare meritorie din partea organismelor de profil. Și aici m-am bucurat că editura a căpătat o anvergură deosebită și că este acum condusă de una dintre fostele mele studente, care și-a făcut ucenicia în echipa mea. Multă vreme am fost și în redacția revistei „Muzica" și am editat volume pentru Editura muzicală – o școală de muzicologie aplicată foarte utilă, din care am avut mereu de învățat.

Ca să răspund și foarte concret, cu calendarul în față, trebuie să mai adaug că peste scurt timp voi participa la Conferința de primăvară a organizației „Opera Europa” (singurul delegat din România), organizație cu care am reluat legăturile de circa doi ani, după o pauză cauzată de transformările greu de explicat străinilor petrecute la ONB în perioada directoratelor lui Beatrice Rancea și Ștefan Ignat. Din fericire pentru mine, acum reprezint Radio România și nu Opera bucureșteană, iar participarea mea la tot ce înseamnă activitățile extrem de interesante și foarte variate ale acestei structuri care reunește tot ceea ce au mai bun instituțiile producătoare de spectacole și concerte o consider o modalitate de a fi la curent nu doar cu repertoriile și artiștii, dar și cu stiluri și principii de management, organizarea de spectacole, comunicare publică, cu tot ce este mai nou și mai spectaculos în tehnica de scenă, cu marketingul contemporan și, în general, cu performanța de vârf. Ne întâlnim în cadrul structurilor specializate sau în adunări generale specialiști care schimbă idei, care se informează, se sfătuiesc, se ajută unii pe alții, iar una dintre cele mai recente satisfacții ale mele a fost să văd că în 2026 (cu preview în 2025) va reapărea Oedipe de George Enescu pe o scenă europeană importantă, și anume la Bregenz (oraș din Austria care, cum se știe, organizează poate cel mai original festival de operă în aer liber, în care spectacolul – repetat în fiecare zi – este montat pe o scenă care iese din apă).

Dacă întrebarea se referă la proiecte de cercetare, aș spune că momentan lucrez la istoria filarmonicii din București pe care o va lansa tatăl meu. Este ceva fascinant. Filarmonica este cea mai veche instituție muzicală, care a funcționat cu bani privați. Noi nu vorbim despre asta, dar și opera și filarmonica erau instituții private. Nu primeau subvenție de la statul român, ba dimpotrivă: statul dădea fonduri altora, veniți cu mirajul străinătății (Opera italiană, Opera franceză etc.). Bietul George Stephănescu era teribil de contrariat că autoritățile susțineau trupe străine de valoare frustrant de scăzută (din cauză că impresarii lor veneau aici să câștige bani, nu să investească în calitate), care nici nu se apropiau de valoarea tinerilor noștri cântăreți! La fel a funcționat și Filarmonica, multe decenii fără subvenție, dar din fericire acolo nu era pe buzunarul dirijorului (cum a făcut-o George Stephănescu), ci prin abilitatea persoanei care a lansat ideea unei filarmonici în România, a lui

Eduard Wachmann, care s-a bazat foarte mult pe donații, sistem care funcționează și astăzi în Occident.

Tatăl meu a scris trei volume care se plasează cronologic înaintea volumului deja tipărit de câțiva ani, „Filarmonica din București în reflectorul cronicii muzicale. 1921-1945” care are în vedere perioada interbelică, perioada de maximă glorie a filarmonicii.

- **A.A.:** E un proiect pe care îl faceți împreună?

M.C.: E cumva... ca pe vremuri. Eu învăț din nou de la el. Nu eu am scris volumele, este cartea lui. Dar eu reușesc să adaug niște lucruri care țin de experiența mea editorială și de viziunea mai modernă a relației cu cititorul. Identific și alte informații, adaug comentarii și note explicative și fac tot ceea ce înseamnă îngrijire de ediție: Index de nume proprii, bibliografie, citări, ilustrații, grafice, corectură.

Eu știu bine cum trebuie să fie o carte și urmăresc să lansăm un produs editorial la standarde moderne. Am considerat necesar să mă pun în pielea cititorului care este cititorul de azi, din 2025, cititorul care rar mai deschide o carte, care nu a făcut școala așa cum am făcut-o noi, care nu a trecut prin materii așa cum am făcut noi, care nu e la fel nici măcar din punct de vedere cultural. Istoria filarmonicii în secolul XIX și în perioada antebelică se bazează foarte mult pe presă – și acum mă refer strict la o mică parte, ca să înțelegi tot procesul despre care vorbesc și de ce îmi place atât de mult. Nu o pot lăsa din mână de când o tot citesc: este efectiv ca un roman de aventuri, atât este de interesantă. În acele ziare, articolele despre muzică sunt scrise de jurnaliști care semnau mai multe rubrici, despre diverse alte lucruri. Nu era muzicologi, pentru că încă nu exista muzicologie pe plan mondial, darămite în România. Sau erau semnate de scriitori, oameni cu o pregătire culturală deosebită. Când scriau o cronică nu își puteau permite să se lanseze în comentarii muzicale de profunzime, aplicate, analiză etc. Erau scrise literaturizat, cu foarte multe metafore, foarte multe comparații, trimiteri la alți compozitori, la piese de teatru, la artele plastice, la alți artiști care au venit în România dar poate nu neapărat din zona muzicală. Sunt volume pline de nume. Și eu care am pretenția că am mers la școală într-o epocă în care se făcea cultură generală, am recunoscut o parte din nume dar pe foarte multe... nu. Nu aș vrea să las și cititorul să se întrebe „cine-o mai fi și ăsta?”. Acești jurnaliști aveau foarte multe trimiteri la viața

socială și politică a acelor timpuri, tendințe politice, mondenități... Apăreau o serie de trimiteri la persoane din politică, din business, la persoane din viața publică. Sigur, cititorul poate intra pe Google să caute singur, dar poate să treacă peste; o dată, de două ori, după care ar putea renunța să mai citească, simțindu-se străin de subiect, pentru că nu înțelege despre cine și despre ce e vorba. Dar dacă autorul unui articol a insistat să îl numească pe acel artist, personaj, acolo în ziar, aceasta era e o idee foarte deșteaptă, pentru că există o legătură ideală acolo pe care cititorul o poate descoperi, cu ajutorul editorului. Dacă știi cu ce s-a ocupat persoana la care se fac referirile contextual dintr-o dată înțelegi unde „bătea" autorul. Aceste note de subsol la care eu lucrez ușurează lectura și dau context, sunt foarte importante. Eu mă consider, așadar, din nou un fel de student, care învață editând un text cultural.

- **A.A.:** Acest tip de curiozitate v-a caracterizat dintotdeauna: în pionieratul cu proiectele de cercetare, în ceea ce făceați în activitatea editorială, în programele pe care le coordonați...

M.C.: Da, dintotdeauna am fost curios. Dau un alt exemplu: niciodată nu am dat drumul unei reviste fără să o citesc deși, din poziția de redactor șef al „Actualității Muzicale" nu sunt neapărat obligat să verific personal fiecare text. Corectez dacă e cazul, chiar din start, de când am primit articolul. Apoi revizuiesc paginile tehnoredactate înainte de a le trimite la tipar. Și din perfecționismul care mă obsedează dar și din curiozitatea de a citi, de a mă informa, de a înțelege.

Inclusiv la acest volum despre Filarmonică sunt niște lucruri de uniformizat, pornind de la detalii care îți dau dureri de cap. De pildă, să ne aducem aminte că sistemul calendarului românesc a trecut printr-o schimbare, precedată de o tranziție de 2-3 decenii când nu s-au putut hotărî ce notează pe manșeta ziarelor, data pe stil nou sau data pe stil vechi. Și în funcție de secol diferența de zile era alta. Din fericire au fost ziare care... s-au gândit la noi ăștia care se vor naște peste 200 de ani și notau ambele date...

E fascinant ce legături se pot face și în ce pondere mare viața muzicală face parte din viața publică. Viața muzicală e doar o felie din întreg iar totul era legat, interconectat. Mă gândesc deseori la prietenii mei care acum investesc în spectacole și le povestesc că și pe vremuri au fost oameni care au investit tot ce aveau în crezul lor artistic și deseori

pierdeau tot. Dar reputația și onoarea erau pe atunci primordiale: nu puteai să îți vezi numele în ziar, unde scria că ai dat faliment sau că ai datorii. Au fost situații când artiști-antreprenori și-au luat viața înainte să se facă de rușine public. Au riscat, au pierdut și au murit pentru asta, pentru crezul lor artistic.

Atât de mare era pasiunea, atât de mare era implicarea, dăruirea, încât făceau artă pentru public, la cote maxime, indiferent de sacrificiile necesare. Așa au rămas în istorie, așa au devenit exemple, așa vorbim noi astăzi despre ei. Ce îți poți dori mai mult decât să lași ceva valoros în urmă, care să te reprezinte și atunci când nu mai ești prin preajmă...

SUMMARY

Andra Apostu

A dialogue with musicologist Mihai Cosma

Mr. Mihai Cosma is a PhD professor at the National University of Music in Bucharest, a musicologist and a great lover of stage music genres. Through his efforts and those of the professional teams of which he has been part over the years, the Romanian public has come to know the *musical* genre closely, *opera*, *operetta* and *musical* performers have had the chance to participate in the highest competitions in the field and fellow musicologists, researchers and even students have had the opportunity to be involved in pioneering research projects. The first interdisciplinary, cultural-musical funding in Romania was boldly initiated by the musicologist Mihai Cosma and grew both in terms of ideas and financially through his tireless curiosity and desire for renewal. With a permanent concern for everything that is new in the field of music, in all its forms and with a self-declared obsession for perfection, Mr. Mihai Cosma offers us access to precious information regarding internal organization, discipline and an immeasurable love for the musical phenomenon, as a true "manual of good practices" that should be in the virtual pocket of any musicologist.

ISTORIOGRAFIE

Aculturație, globalizare și cosmopolitism în practicile muzicale din Țara Românească și Moldova în prima jumătate a secolului al XIX-lea[1]

Nicolae Gheorghiță

Introducere

În *Darea de seamă* din 1845-1847 a Comitetului Societății Studenților Români din Paris, Scarlat Vârnav (1851-1919), inginer, politician român și om politic care studiase la Ecole Centrale des Arts et Métiers din capitala Franței, afirma că societatea românească se afla, la începutul secolului al XIX-lea, în „starea de tranziție între ideile și credințele fanariote, mucegăite, moarte, și ideile și credințele noi" de extracție apuseană, firește.[2] În mare parte adevărate, afirmațiile contemporanului Scarlat Vârnav trebuie cumva explicate, întrucât complicata tranziție de la „politica boierească" tradițională a „periferiei" (reprezentată de Principate) la actul politic modern preluat de la „centru" (Occidentul) este jalonată și nuanțată de câteva contexte istorice cheie care determină nu numai reorientarea axelor cultural-artistice și de civilizație din Principate ci și construcția noii identități a elitelor în formare în Țările Române, la începutul modernității.

---

[1] Studiul de față a fost prezentat în cadrul conferinței cu titlul *Perpetual encounter: globalization, cosmopolitanism, and acculturation in music*, desfășurată în cadrul Festivalului „Cluj-Modern" (7 aprilie 2022). Versiunea de limbă engleză a acestui studiu va fi publicat în volumul cu același titlul, editat de Daniel Chua, Nicholas Cook, Ariana Phillips-Hutton și Bianca Ţiplea Temeș.

[2] *Apud* Ştefan Cazimir, *Alfabetul de tranziție* (București: Humanitas, 2006), p. 9.

În primul rând, moștenirea orientală (Foto 1) și datul istoric ce direcționează și integrează Principatele într-o paradigmă otoman dominantă: între 1711/1714 și 1821, provinciile românești Moldova și Valahia se vor afla sub administrația Imperiului Otoman și vor fi guvernate de principi numiți de sultan din elitele grecești de credință ortodoxă din vestitul cartier Fanar din Constantinopol, capitală imperială devenită, după 1453, Istanbul. „Secolul fanariot" va fi unul extrem de turbulent și imprevizibil din punct de vedere politic, în care nu mai puțin de 31 de domni fanarioți, făcând parte din 11 familii, se vor urca, la intervale mai mari sau mai mici de timp, uneori alternativ, de 75 de ori pe tronurile Valahiei și Moldovei, după cum ne spune Neagu Djuvara![1] Reconfigurările politice nasc reconfigurări socio-culturale și melanj artistic, iar migrațiile și comerțul fac ca populația autohtonă să se primenească în mod constant, devenind extrem de compozită și stratificată social, cultural și economic. În consecință, vorbim despre Provinciile românești ca despre o societate compozită în care religii mari (creștină, islamică și iudaică) și o serie de neamuri (români, greci, turci, evrei, albanezi, armeni, ruși, bulgari, sârbi și chiar arabi creștinați), fără a mai aminti de apuseni, purtând cu ei și propriile practici muzicale, majoritar orale, vor convieţui cu mare succes la nord de Dunăre, influențându-se și determinându-se reciproc, într-o atmosferă profund otomană, atât în ceea ce privește administrația, ceremonialul oficial (vizibil atât în îmbrăcăminte și gastronomie), cât și în viața de toate zilele.[2]

---

[1] Neagu Djuvara, *Între Orient şi Occident. Ţările Române la începutul epocii moderne (1800–1848)* (București: Humanitas, 1995), p. 32.

[2] Literatura în limba română pe acest subiect este destul de extinsă. Pentru limba engleză, vezi studiile semnate de Constanța Vintilă–Ghițulescu al căror subiect investighează fenomenul trecerii societății românești de la practicile orientale la cele occidentale: „Constructing a New Identity: Romanian Aristocrats between Oriental Heritage and Western Prestige", în Constanța Vintilă-Ghițulescu (editor), *From Traditional Attire to Modern Dress: Modes of Identification, Modes of Recognitions in the Balkans (16th–19th Centuries)* (Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2011), p. 104–128; *From Işlic to Top Head: Fashion and Luxury at the Gates of Orient* (Valladolid: Iniciativa Mercurio S. L., 2011); Constanța Vintilă et al., *Luxury, Fashion and Other Political Bagatelles in Southeastern Europe, 16th–19th centuries* (București: Humanitas, 2022). Privitor la melanjul muzical în Principatele Dunărene, a se vedea Nicolae Gheorghiță, „Practici muzicale laice la curțile domnești și

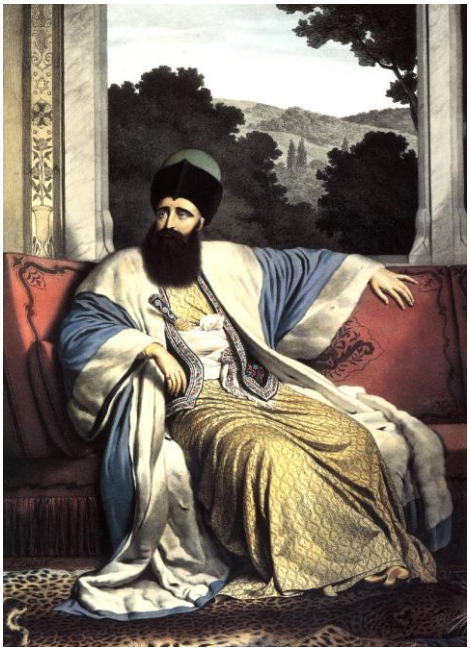


Foto 1: Mihai Grigorie Suțu, domn al Moldovei (12/24 iunie 1819, data firmanului de numire – 29 martie/10 aprilie 1821)
(Dupré Louis, *Voyage a Athenes et a Constantinople, ou collection des portraits, de vues et costumes grecs et ottomans*. Paris, 1825).

În al doilea rând, aspirația aristocrației locale de a accede cât mai rapid la prestigiul lumii apusene (Foto 2), prin insinuarea treptată a unui proces de occidentalizare, determinat și facilitat de câteva acțiuni politice care vor jalona finalul de secol XVIII și prima jumătate a secolului al XIX-lea: 1) perioadele succesive de ocupație austriacă și rusă (1769-1775, 1787-1792, 1806-1812), care au adus în viețile elitelor locale vestimentații, atitudini, muzici și baluri organizate de ofițerii acestor armate;[1] 2) înființarea ambasadelor și a consulatelor occidentale la

boierești din Valahia și Moldova în epoca fanariotă (1711-1821)", în *Noi istorii ale muzicilor românești*, vol. 1: *De la vechi manuscrise până la perioada modernă a muzicii românești*, editori Valentina Sandu-Dediu & Nicolae Gheorghiță (București: Editura Muzicală, 2020), p. 35-78.

[1] Vezi articolele publicate de Derek Scott, Haiganuș Preda-Schimek, Dalia Rusu-Persic, Nicolae Gheorghiță și Speranța Rădulescu în *Musicology Today: Journal of the National University of Music Bucharest*, 10/4 (40) (2019), p. 229–242; 277–307; 309–327; *Musicology Today* 11/1 (41) (2020), p. 53–66; 67–83.

București și Iași, începând cu ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea, adevărate culoare ale mobilității și transferului cultural care au făcut ca, alături de greacă și turcă, franceza să devină limba elitelor, iar muzica și formele de civilizație europeană să se răspândească și să pătrundă rapid în straturile superioare ale societății autohtone;[1] 3) Revoluția din 1821, ce va marca sfârșitul epocii fanariote și, câțiva ani mai târziu, în 1829, Pacea de la Adrianopol (Edirne), act politic prin care Principatele vor ieși de sub administrația otomană, având, printre altele, posibilitatea să își numească domni pământeni, iar copiii elitelor locale să poată merge la studii în universități apusene, nu numai în Constantinopol, așa cum se întâmplase în perioadele precedente, exemplul lui Dimitrie Cantemir fiind bine-cunoscut. 4) La acestea se adaugă apariția Regulamentelor Organice în 1831-1832, prima lege cvasi-constituțională a țării, ca sistem comun de guvernare a celor două Principate ce se vor uni la 1859.

Foto 2: Barbu Dimitrie Ştirbei, domn al Țării Românești
(a domnit între 1849–1853; 1854–1856) M. Popp, nedatat, inv. nr. 70,
Muzeul de Artă Brașov)

[1] Pompiliu Eliade, *Influenţa franceză asupra spiritului public în Romania: Originile - Studiu asupra stării societății românești în vremea domniilor fanariote* (București: Institutul Cultural Român, 2006).

În urma acestor evenimente, societatea autohtonă va adopta masiv, irevocabil și la toate nivelurile (politic, cultural, social, artistic etc.) elemente ale civilizației occidentale, în dorința de sincronizare cât mai rapidă cu Apusul, în paralel cu abandonarea treptată a practicilor orientale, și în încercarea de construire a unei identități naționale românești,[1] inclusiv prin muzică.

Ținând cont de datele și contextele sintetizate mai sus, o posibilă discuție asupra fenomenului aculturației și globalizării și a formelor prin care acestea s-au manifestat în universul cosmopolit din Valahia și Moldova și în practicile muzicale locale din jurul anului 1800, ar putea să pornească de la percepția pe care un occidental o avea asupra realităților sonore din Principate. Un posibil exemplu este cel narat de căpitanul austriac de origine elvețiană Franz Joseph Sulzer (1727-1791), la finalul secolului al XVIII-lea (în plină epocă fanariotă și administrație otomană, deci), invitat la Curtea Domnească din București de principele Valahiei, Alexandru Ipsilanti (aprox. 1724-1807) să țină cursuri de drept și filosofie la Școala Superioară ce urma să se deschidă în Capitală, și să lucreze la alcătuirea unui cod de legi. El ne spune că la Curtea Țării Românești „răsunau laolaltă muzica turcească, grecească, lăutărească valahă, căreia în urmă i se adăuga și muzica germană, coral, cântarea bisericească și tunurile – cu un cuvânt, tot ce poate zgudui auzul”.[2] Iar mai apoi, continuă:

> „Când se închină în sănătatea Domnului, mitropolitul, care stă în fața lui, ține, în picioare, o mică cuvântare urmată de obișnuita binecuvântare; toți cei de la masă se ridică, dar fără ca cineva să-și

---

[1] Alex Drace-Francis, *The Making of Modern Romanian Culture. Literacy and the Development of National Identity* (London: Tauris Academic Studies, 2006). Vezi și versiunea de limbă română, Idem, *Geneza culturii române moderne: Instituțiile scrisului și dezvoltarea identității naționale, 1700–1900* (Polirom, 2016).

[2] Franz-Joseph Sulzer, *Geschichte des transalpinischen Daciens, das ist, der Walachey, Moldau und Bessarabiens im Zusammenhange mit der Geschichte des ubrigen Daciens als ein Versuch einer allgemeinen Dacischen Geschichte, mit kritischer Frenheit entworfen, von F. I . Sulzer, ehemalingen K. K. Hauptmann und Auditor*, 3 vol., Wien, 1781-1782. Vezi traducerea parțială a volumului în limba română de Gemma Zinveliu, cu titlul *Fr. J. Sulzer in Dacia Cisalpină și Transalpină* (București: Editura Muzicală, 1995), p. 146-147.

> părăsească locul. Curând răsună tunurile, muzica germană, țigănească și tubulhaneaua turcească; în același timp, diaconii și copiii cântăreți la biserică, așezați în spatele mitropolitului, intonează o cântare religioasă, care ține destul de mult. În ce mod gâdilă urechile această împreunare de patru gusturi și instrumente total diferite, care nu cântă un *vivat* ca la un toast, ci bucăți propriu-zise, la care se adaugă zgomotul tunurilor, cântarea diaconilor și șoaptele oaspeților și servitorilor și cum poate impresiona audiția concomitentă a unor cântări religioase și a unor cântece lumești deocheate, aceasta las să și-o închipuie oricine poate să-și imagineze ceva ce n-a auzit sau n-a văzut el însuși”.[1]

Se presupune că Sulzer era familiar, întrucâtva, cu spectacolul exotic al Curții Domnești de la București și chiar și cu diversitatea și eterogenitatea practicilor sale muzicale deoarece, pentru o perioadă, fusese el însuși flautist în formația camerală a principelui fanariot dar și autor al unui volum care descria aspecte ale practicilor muzicale din Principate. Această hipertrofie și acest Babilon sonor redate aici de elvețian trebuie înțelese nu în termenii criteriilor consonanței artei sunetelor și esteticii apusene – căreia și Sulzer, ca occidental, îi cade victimă – ci în termenii simbolisticii și ritualului ceremoniilor religioase și laice locale, impuse în Principate de cele două puteri imperiale instaurate în Constantinopol, înainte și după 1453: pe de o parte, luxul, fastul și rigiditatea etichetei vieții bizantine, încă vie la curțile prinților

[1] Zinveliu, p. 144-145. În capitolul *Ceremonialul de la Curte actual* din lucrarea lui Sulzer (publicat în *Călători străini despre Țările Romane*, vol. 10, partea I, volum îngrijit de Maria Holban, Maria M. Alexandrescu-Dersca Bulgaru, Paul Cernovodeanu, Editura Academiei Romane, București, 2000, p. 471-472), traducerea acestui pasaj este fragmentară și ușor diferită: „Iar la închinatul în sănătatea domnului, pe care îl rostește mitropolitul în picioare, chiar în fața domnului cu binecuvântarea obișnuită, se ridică toată masa, fără ca cineva să-și părăsească locul. Îndată se slobozesc tunurile și se aude muzica germană, (...) cea țigănească și tabulhanaua turcească și se intonează din partea diaconilor și a corului de băieți, ce se află in spatele mitropolitului, un coral (?), care durează destul de mult”. Pentru un comentariu mai amplu asupra vieții și artei sonore la curtea valahă văzută prin prisma lucrării lui Sulzer, vezi M. A. Musicescu, „Relații asupra muzicii de curte și muzicii țărănești în «Geschichte des Transalpinischen Daciens» de F. I. Sulzer”, în *Studii și cercetări de istoria artei. Seria Teatru, muzică, cinematografie* 2, 1-2 (1955), p. 291-304.

fanarioți, și pe de altă parte, ceremonialul oriental impus în raialele sale, Valahia și Moldova, de autoritatea Sublimei Porți.[1] Vorbim, practic, despre o cvadruplă față „muzicală" a protocolului – otomană, ecleziastică, populară locală și occidentală, – „reprezentând, în fapt, un unic și de neînlocuit privilegiu al domniei, menit să completeze decorul fastuos al reprezentării și glorificării puterii absolute a principelui" fanariot, după cum mărturisește muzicologul Elena Zottoviceanu.[2]

Până în 1821 și, în special, până la apariția Regulamentelor Organice statuate în 1831-1832, două dintre cele patru tipologii muzicale amintite mai sus sunt cu adevărat relevante în cadrul discuției despre globalizare, cosmopolitanism și aculturație în Principate: muzica ecleziastică și muzica otomană, elementul alogen de tip occidental fiind, până atunci, accidental și inconsistent prezent. După aceste momente istorice, muzica „nemțească" - după cum era numită în epocă – este cea care „subminează" autoritatea celor două tradiții sonore, câștigând prestigiu și prioritate în cultura muzicală românească.[3] Trebuie spus, în acest context, că muzicile bizantină și otomană sunt importate din Istanbul, prima reprezentând muzica sacră a Bisericii fostului Imperiu Bizantin ce a fost preluată oficial în practicile religioase ale bisericilor ortodoxe din Principate, încă din secolul al XIV-lea, prin autoritatea Patriarhiei Ecumenice, iar cea de a doua, așa-numita „muzică turcă a Domnului" (sau muzica ienicerilor), era orchestra de ceremonii și de protocol, primită de principe la înscăunarea sa, direct din partea sultanului, reprezentând, într-o formă simbolică, autoritatea Sublimei Porți în Principatele Române.[4] Ambele tipuri de muzici sunt parte

---

[1] Nicolae Gheorghiță, „The Musics of the Prince: Music, Ceremonies and Representations of the Princely Power at the Courts of Walachia and Moldavia during the 17th and 18th Centuries (First Part)", în *Musical Romania and the Neighbouring Cultures: Traditions–Influences–Identities*. Proceedings of the International Musicological Conference, ed. Laura Vasiliu et al. (Frankfurt am Main: Peter Lang, 2014), p. 105–118.

[2] Elena Zottoviceanu, *Popasuri în trecutul muzicii românești* (București: Editura Muzicală, 2006), p. 69–70.

[3] Vezi Valentina Sandu-Dediu, „The Beginnings of Romanian Composition: Between Nationalism and the Obsession with Synchronizing with the West", *Nineteenth-Century Music Review* 14, no. 3 (2017), p. 315–337.

[4] Thomas Thorton numește această formație „muzica militară a domnului", în Thomas Thorton, *The Present State of Turkey; or a Description of the Political,*

esențială a ceremonialului de înscăunare a principelui fanariot, petrecut atât la Constantinopol cât și în capitalele uneia dintre cele două provincii românești (București sau Iași), și care îl vor însoți zilnic, în ceremoniile religioase și laice, de-a lungul întregului său „mandat" la nord de Dunăre.[1] În 1830, fanfarele otomane vor fi desființate în Principate, fiind înlocuite de fanfarele moderne de tip occidental, apărute mai întâi la Iași, în 1831, și apoi la București, în 1832.[2]

În cele ce urmează voi încerca să prezint formele prin care fenomenul aculturației se manifestă în cele două tipuri de muzici din Țările Române, bizantină și occidentală în prima jumătate a secolului al XIX-lea.

Muzica bizantină

Înființarea mitropoliilor Ungrovlahiei în 1359 şi a Moldovlahiei în 1393 naște o relație specială cu Patriarhia Ecumenică, fapt ce determină sosirea în provinciile românești a unor episcopi, mitropoliți, uneori și a unor patriarhi ieșiți din scaun, dar şi a multor muzicieni (psalţi și compozitori de muzică bizantină, unii dintre ei familiarizați și cu muzicile laice), traducători și profesori, fie din Constantinopol, fie din Sfântul Munte Athos, fie din alte zone ale lumii grecofone, precum Sinai, Antiochia, Damasc sau din teritoriile foste bizantine ale Mediteranei și devenite latine, odată cu cucerirea acestora de către venețieni și genovezi, începând cu Cruciada a IV-a (1204).[3] Dependența mitropoliilor

---

Civil, and Religion Constitution, Government, and Laws, of the Ottoman Empire… Together with Geographical, Political and Civil State of the Principalities of Moldavia and Walachia, (London: J. Mawman, 1807), p. 410. Vezi și Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul muzicii româneşti (1784–1823)*, vol. 2 (București: Editura Muzicală, 1974), p. 101.

[1] Gheorghiță, „The Musics of the Prince".

[2] Nicolae Gheorghiță, „Muzicile militare moderne în Țara Românească și Moldova în secolul al XIX-lea", în *Noi istorii ale muzicilor românești*, vol. 1, p. 263-290.

[3] Nicolae Gheorghiță, „Between the Greek East and the Latin West: Prolegomenon to the Study of Byzantine Polyphony', *Curriculum Design & Development Handbook*, editori Olguța Lupu, Isaac Alonso de Molina & Nicolae Gheorghiță (București: Editura UNMB, 2018), p. 303–365.

celor două provincii românești de Patriarhia constantinopolitană şi susținerea lor reciprocă se vor accentua odată cu stabilirea unor legături directe cu Orientul ortodox prin închinarea primelor mânăstiri românești Bisericii Sfintei Sofia din Constantinopol, spre finalul sec. al XIV-lea, Mânăstirii Sfânta Ecaterina din Sinai, ori centrelor monastice din Sfântul Munte Athos, etc. Acest lucru se va intensifica odată cu cucerirea Bizanțului de către turci în anul 1453, Țările Române preluând statutul de apărător și susținător al Ortodoxiei în fața puterii otomane, la paritate cu cea de a „Treia Romă", Moscova. După această dată, migrația elitelor constantinopolitane și ale Orientului ortodox în Principate va deveni o constantă.[1]

Până spre primele decenii ale secolului al XIX-lea, limbile liturgice în Biserica Ortodoxă Română vor alterna între slavonă, greacă și română (cu predominanța celei grecești), uneori în practici simultane bilingve și chiar trilingve.[2] Autoritatea supremă, din punct de vedere canonic și liturgic, o va reprezenta Patriarhia Ecumenică și practicile din Constantinopol, în consecință globalizarea presupune preluarea în bisericile românești a cântărilor religioase de limba greacă promovate la strana Patriarhie. Cântarea în slavonă va fi, în general, apanajul zonei rurale, rareori fiind notată, în timp ce cântarea în limba română va fi consemnată în manuscrise începând cu deceniul al doilea al secolului al

---

[1] Petre Ş. Năsturel, „Le Mont Athos et les Roumains. Recherches sur leurs relations du milieu du XIVe siècle à 1654', *Orientalia Christiana Analecta* no. 227 (1986); Ionuț Moldoveanu, *Contribuţii la istoria relaţiilor Muntelui Athos cu Țările române (1650-1863). În întâmpinarea a 1040 de ani de la fondarea Muntelui Athos (963-2003)*, (Bucureşti: Editura Institutului Biblic şi de Misiune al BOR, 2007).

[2] Vezi excelentele studii ale lui Costin Moisil, *Românirea cântărilor: un meșteșug și multe controverse* (București: Editura Muzicală, 2012); *Geniu românesc vs. tradiție bizantină. Imaginea cântării bisericești în muzicologia românească* (București: Editura Muzicală, 2016); *Construcția unei identități românești în muzica bisericească* (București: Editura UNMB, 2018). Vezi și Nicolae Gheorghiță, „Byzantine Chant in the Romanian Principalities during the Phanariot Period (1711–1821)", în *Composing and Chanting in the Orthodox Church,* Proceedings of the Second International Conference on Orthodox Church Music, eds. Ivan Moody and Maria Takala-Roszczenko (Joensuu: The International Society of Orthodox Church Music, 2009), p. 65–97.

XVIII-lea (vezi *Psaltikia rumânească*, 1713,).[1] Excepția de la practicile exclusiv monodice o constituie Mânăstirea Neamţ, cel mai important centru monastic în Moldova timpului, promotor al unui melanj deopotrivă lingvistic și liturgico-muzical. Personajul central îl reprezintă arhimandritul şi starețul Paisie Velicikovski (1722–1794), călugăr cu studii la Academia Teologică din Kiev și viețuitor în diferite mănăstiri din Lavra Pecerska–Kiev, Valahia, Muntele Athos și Moldova. Promotor al curentului spiritual și cultural cunoscut sub numele de isihasm, Paisie susține cântarea monodică bizantină, punând, în același timp, bazele primului cor de muzică armonică bisericească, căruia îi vor seconda în timp şi alte coruri armonice formate din soldați veniți în Moldova cu armata rusă, dar şi cu trupe germane, italiene etc. În anii 1850, conform tipiconului local, corurile Mânăstirii Neamț încă promovau repertorii mixte (monodice și armonice), într-un trilingvism echilibrat: română, greacă, rusă.[2] În 1863, în urma unui decret, domnitorul Alexandru Ioan Cuza v-a interzice să se mai cânte în Biserica Ortodoxă în altă limbă decât în limba română, iar muzica corală va căpăta întâietate în raport cu cântul psaltic.[3]

Reforma semiografiei muzicale bizantine realizată în cadrul celei de a Treia Școli Patriarhale și apariția tiparului de muzică psaltică constituie noi consecințe ale influenței occidentale. În 1820, la București, se vor tipări, în limba greacă și de către „antreprenori greci" trimiși din Constantinopol, primele cărți de muzică bizantină din lume, la inițiativa Patriarhiei Ecumenice și cu sprijinul financiar al elitelor

---

[1] Vezi monumentala cercetare a lui Sebastian Barbu-Bucur, *Filothei sin Agăi Jipei, Psaltichie rumînească*, în *Izvoare ale muzicii romanești*, 4 volume (București: Editura Muzicală, 1981–1992).

[2] Pentru detalii vezi Nicolae Gheorghiță, „Between Russia and Byzantium: Liturgical musical practices in the Principality of Moldavia in the Eighteenth Century and the first half of the Nineteenth Century", în *Creating Liturgically: Hymnography and Music*, Proceedings of the Sixth International Conference on Orthodox Church Music, eds. Ivan Moody and Maria Takala-Roszczenko (Joensuu: The International Society for Orthodox Church Music, 2017), p. 470–492.

[3] Vasile Grăjdian, „Legislaţia lui Al. Ioan Cuza şi evoluţia cântării bisericeşti", în *Studii şi Cercetări de Istoria Artei* 40 (1993), p. 13–17.

religioase și laice din Țara Românească.[1] Momentul constituie un moment de referință în dispersia unitară, globalizată, în întreaga lume grecofonă și nu numai, a repertoriului monodic bizantin exclusiv în „stilistică" și provenienței constantinopolitană, dar și a inițierii unui comerț cu un nou tip de literatură muzicală ce conectează comunități ortodoxe eline și grecofone din Europa și până în mânăstirile deșertului sinait și arab.[2] În consecință, noi cărți monodice din domeniu vor apărea în tipografii din Veneția, Paris, Viena, Padova etc. și, odată cu ele, sponsori și patroni, deopotrivă lideri religioși și laici, dar și noi rețele de distribuție și comerț.[3] Repertoriile publicate nu se vor restrânge doar la cele religioase, ci vor include și colecții de muzici seculare de curte cu repertoriu fanariot, otoman, și chiar occidental, în franceză și italiană, uneori și în țigănește.[4] În paralel, se publică în greacă, română și turcă și lucrări muzicale cu profil didactic (gramatici și tratate), de folos deopotrivă cântului psaltic și muzicii otomane.[5]

Ideile și idealurile Iluminismului și Revoluției franceze intensifică sentimente naționale și patriotice, și dorința ca în Biserica Ortodoxă Română slujbele să fie cântate „pre limba patriei". În consecință, cu ajutorul călugărilor armeni de rit catolic stabiliți la Viena ce aparțin Ordinului Mechitarist, Macarie Ieromonahul (1770?–1836) publică în capitala amintită, în 1823, primele tipărituri cu repertorii bizantine în limba română.[6] Ulterior, aceste colecții religioase vor fi produse în orașe

---

[1] Petru Efesiul, *Νέον Αναστασιματάριον /.../. Εν τω του Βουκουρεστίου νεοσυστάτω Τυπογραφείω* (1820);
Σύντομον Δοξαστάριον /.../ εν τω του Βουκουρεστίου νεοσυστάτω Τυπογραφείω (1820).

[2] Nicolae Gheorghiță, „Byzantine Chant Printings and Their Musical Network in the Romanian Principalities, the Balkans and Constantinople during the First Half of the Nineteenth Century', în *Musical Networking in the 'Long Nineteenth Century'*, proceedings of the symposium held in Zagreb, 2–5 June 2021, edited by Vjera Katalinić (Zagreb, 2023), p. 349–361.

[3] Ibid.

[4] Adriana Șirli, „Quelques chansons occidentales dans deux manuscrits grecs des Principautes', în *Acta Musicae Byzantinae* 8 (2005), p. 97–107.

[5] Georgios I. Chatzitheodoros, *Βιβλιογραφία της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής, περιοδος Α' (1820–1899* (Thessaloniki: Ίδρυμα Πατερικών Μελετών, 1998).

[6] Macarie Ieromonahul, *ѲЕОРИТЇКОНЬ, АНАСТАСИМАТАРЮ БИСЕРИЧЕСКЬ* și *ІРМОЛОГЇѠНЬ сѧ҃ КАТАВАСЇЕРЮ МУСИЧЕСКЬ* (Viena, 1823).

din Principate, alături de colecții în slavonă, diminuând astfel rolul limbii grecești în cult în zonele ortodoxe non-eline periferice Constantinopolului și, indirect, autoritatea Patriarhiei Ecumenice.[1]

Același ieromonah Macarie este numit responsabil cu sistemul educațional muzical religios, trecut acum din cadrul izolat, individualizat și privat în cel instituționalizat, gestionat și finanțat de Biserică și Stat. Predarea la nivelul Țărilor Române se face în baza unor instrucțiuni, norme organizatorice și îndrumări didactice și metodologice urmând modele occidentale, iar clasele sunt organizate după sistemul lancasterian.[2] Într-un univers extrem de conservator, așa cum era cel ortodox, Anton Pann (1796?–1854), bunăoară, fondator de școală muzicală psaltică, prolific și polihistor muzician, este cel care folosește pe scară largă, în paralel cu terminologia bizantină, și terminologie muzicală apuseană: andante, moderato etc.. Tot el este și cel care intenționează traducerea în notație occidentală a repertoriilor religioase și laice, ca strategie de atragere a unei noi clientele în formare, proiect

---

[1] Nikola Triandafilov publică patru volume în slavonă la București în anii 1840: 1) *ЦВѢТОСОБРАНІЕ ... Перво преведе сѧ на Славенскій ѧзыкъ, и издаде сѧ въ свѣтъ отъ НІКОЛАѦ ТРІАНДАФІЛОВА СЛИВНЕНЦА ... ВЪ БУКУРЕЩЪ. Въ Кнігопечатніата па Іосіфа Копаініга*, 1847; 2) *ВОСКРЕСНКЪ NOВЪ ... Перво преведе сѧ на Славенскій ѧзыкъ, и издаде сѧ на свѣтъ отъ НІКОЛАѦ ТРІАНДАФІЛОВА СЛИВНЕНЦА ... ВЪ БУКУРЕЩЪ. Въ Кнігопечатніата па Іосіфа Копаініга*, 1847; 3) *ГЛЕДАЛО ради СЛАВѦНО-БОЛГАРСКАТА НЫНѢ НОВОНАПЕЧАТАНА ПСАЛТИКА ... ВЪ БУКУРЕЩЪ. Въ Типографіѧта на Іосифа Копайнига*, 1848; 4) *КРАТКА ІРМОЛОГІА ... Нынѣ перво сочинена и издадена на печать отъ Ніколаѧ Тріандафиловича Сливненца. ... ВЪ БУКУРЕЩЪ*, 1849. *Въ Книгопечатніата на Антона Панова*. Pentru detalii, vezi studiile lui Stefan Harkov, „Breitkopf's Influence: A Balkan way of Musical Publishing', în *Composing and Chanting in the Orthodox Church.* Proceedings of the Second International Conference on Orthodox Church Music, University of Joensuu, Finland, 4–10 June 2007 (The International Society for Orthodox Church Music & University of Joensuu, Finland, 2009), p. 199–202; Stefan Harkov, „Reception of the New Method in Bulgaria', în *Πρακτικά Μουσικολογικό και Ψαλτικό Συνέδριο* «Ἡ Βυζαντινή Μουσική μέσα από την Νέα Μέθοδο Γραφής (1814–2014). Καθιέρωση–Προβληματισμοί–Προοπτικές», Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης (Α.Π.Θ.), Θεσσαλονίκη, 30 Οκτωβρίου έως 1 Νοεμβρίου 2014 (Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου, Άγιον Όρος, 2021), p. 345–354.

[2] Moisil, *Construcția unei identități românești.*

abandonat însă datorită incapacității notației occidentale de a consemna subtilitățile modale și ornamentale ale cântului bizantin.[1]

Influența muzicii occidentale nu se oprește aici. Turneele trupelor de operă care tranzitează sau staționează temporar în Principate, seduc și subjugă realmente imaginația psalților ce vedeau în noua artă muzicală „orizonturi despre care nu aveau nici o idee" până atunci, ni se spune. Pentru a observa intensitatea cu care soundul occidental reușise să penetreze practicile orale ale cântării bizantine în primele decenii ale secolului al XIX-lea,[2] istoricul și omul de stat Ion Ghica (1816-1897), fost prim-ministru (de cinci ori) la București și Iași, relatează următoarele: „impresiunea produsă asupra lor [psalților, n.n.] de operele lui Mozart și ale lui Rossini a fost atât de mare, încât n-au mai putut să cînte nici *Cheruvic*, nici *Chinonic*, fără s-o dea pe *La ci darem la mano* din *Don Juan* și *Una voce poco fa* din *Bărbierul*. Într-o duminecă, la liturghie, scandal mare la Mânăstirea Sărindar. Epitropul, om evlavios, recunoscuse în *Domnul Domn Savaoth* [interpretat de cântărețul bisericesc, n.n.] aria *Voyez sur cette roche!* Din *Fra Diavolo*"![3]

Muzica occidentală

Deschiderea consulatelor occidentale la Iași și București, spre finalul veacului al XVIII-lea, constituie unul dintre culoarele majore de pătrundere a ideilor lumii „civilizate", facilitând astfel mobilitatea muzicienilor dinspre centrul și apusul Europei spre Principate, în vederea obținerii unui câștig financiar mai bun și mai rapid, dar și stabilitate,

---

[1] Vezi analiza la câteva lucrări de Pann, în Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul muzicii românești*, vol. 3 *Preromantismul: 1832–1859* (București: Editura Muzicală, 1975), p. 147–148. Vezi și Titus Moisescu, *Prolegomene bizantine: Muzică bizantină în manuscrise și carte veche românească* (București: Editura Muzicală, 1985).

[2] Exemplul nu constituie un fenomen la scară largă, ci unul punctual, semnalat însă la o biserică importantă a Capitalei (Sărindar, mânăstirea elitelor din centrul Bucureștilor, „podoaba și minunea Bucureștilor", ne spune Cesario Daponte) și, de aceea, atât mai relevant. Citat din Colonel Popescu-Lumină, *Bucureștii din trecut și de astăzi* (București: Fundația Culturală *Gheorghe Marin Speteanu*, 1935), p. 166.

[3] Ion Ghica, „Școala acum 50 de ani", în *Scrisori către Vasile Alecsandri* (Bucharest: Humanitas, 2014), p. 76–77.

protecție, recunoaștere publică, într-un cuvânt, prestigiu social. Câteva decenii mai târziu, migrația spre răsărit este mult facilitată și garantată de reformele legislative, devenind astfel o constantă.[1] În consecință, până spre finalul secolului al XIX-lea, muzicienii apuseni care au activat în Valahia și Moldova au fost de import, majoritatea fiind austrieci, cehi, francezi, germani, slovaci (majoritatea venind din Imperiul Habsburgic), dar și italieni și chiar evrei, iar unii ei stabilindu-se în Principate și identificându-se astfel cu ideile și idealurile țării de adopție.[2]

Într-un prim moment, artiști de import itineranți, stabiliți temporar sau definitiv după 1800 la Curțile domnești și la boierii cu dare de mână din Principate, vor preda dansuri de societate, pian (instrumentul cel mai studiat în epocă), harpă, flaut și chitară etc., beneficiarii fiind, în primul rând, tinere cărora educația artistic-muzicală le putea asigura un mariaj de succes.[3] (Foto 3) Tot ei asigurau parte din repertoriul pentru pian dedicat seratelor, balurilor și tuturor tipurilor de reuniuni, aceștia consemnând în manuscrise diferite muzici, devenite de salon, a căror eterogenitate și varietate stilistică era greu de imaginat în alte părți ale Europei. Aceste repertorii reflectă, pe de o parte, gustul pentru noutatea occidentală, iar pe de altă parte sunt un indicator că soundurile de extracție lăutărească și populară românească, alături de cele grecești, fanariote, otomane și, în general, levantine, țin încă atent gustul elitelor, cel mai probabil al boierilor din a doua tinerețe.[4]

---

[1] Haiganuș Preda-Schimek, „Modelling the Public's Taste: Local Habits, Ethnic Pluralism and European Music in Bucharest (1821–1862)", în *Nineteenth-Century Music Review* 14, no. 3 (December 2017), p. 391–416.

[2] Haiganuș Preda-Schimek, „Musical Ties of the Romanian Principalities with Austria between 1821 and 1859", *spacesofidentity.Net* 7 (2): 108.

[3] Adrian-Silvan Ionescu, *Baluri în România modernă (1790–1920)*, (București: Editura Vremea, 2020); Dan Dumitru Iacob: „Balurile înaltei societăți din Principatele Române la mijlocul secolului al XIX-lea", în Laurențiu Rădvan (editor), *Orașul din spațiul românesc între Orient și Occident. Tranziția de la medievalitate la modernitate* (Iași: Editura Universității Alexandru Ioan Cuza, 2006), p. 263–324; Idem, „Viața muzicală a elitelor din Iași și București în prima jumătate a secolului al XIX-lea", *Historia Urbana* 20 (2012), p. 89–135; Idem, *Elitele din principatele române în prima jumătate a secolului al XIX-lea. Sociabilitate și divertisment* (Iași: Editura Universității Alexandru Ioan Cuza, 2015), în special capitolul *Baluri, teatru și concerte*, p. 163–268.

[4] Vezi aranjamentele pentru pian la lucrări prezumtiv românești, grecești, fanariote, otomane și apusene descoperite în manuscrise și periodice vechi,

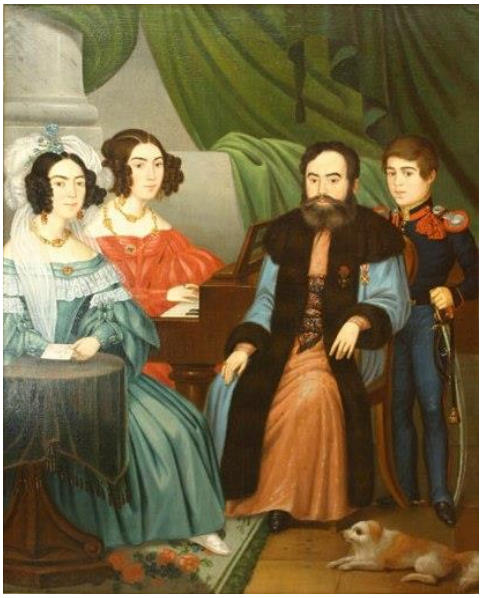


Foto 3: Familia vornicului Vasile Alecsandri.
În imagine apar tatăl poetului (avea același nume cu tatăl, Vasile), mama sa Elena, sora Catinca și fratele Iancu (după Niccolo Livaditti [1804–1858])

Un aspect particular al fenomenului aculturației și globalizării în tema noastră îl constituie intrarea pe piața vieneză și, implicit, europeană, prin intermediul unor edituri de rang internațional, a repertoriilor pentru pian inspirate de melosul popular românesc sau presupus românesc. Începând cu deceniile patru-cinci ale secolului, muzicieni occidentali stabiliți vremelnic sau definitiv la Iași, București sau împrejurimi, adaptează și prelucrează pentru pian cantități uriașe de muzici valahe și moldovenești, fiecare după putința fiecăruia de înțelegere a repertoriilor pe care le aranjează și, firește, după pregătirea profesională.[1] Un astfel de caz este Johann Andreas Wachmann (Foto 4), muzician austriac născut la Pesta și care se stabilește la București în 1832, probabil. El publică între 1846-1858 patru albume la editura

publicate în Nicolae Gheorghiță (editor), *Muzici ale saloanelor din Principatele Române în prima jumătate a secolului al XIX-lea*, 2 volume (București: Editura UNMB, 2019); *19th Century Salon Music from the Balkans* (București: Editura UNMB, 2020).

[1] Vezi, printre altele, Karina Șabac (editor), *Music and Lithographies from the 19th and 20th Centuries* (București: Editura UNMB, 2022).

vieneză Heinrich Friedrich Müller,[1] toate dedicate unor doamne din înalta societate bucureșteană, lucrări care integrează așadar, pentru întâia oară, folclorul valah în circuitul cultural şi comercial central-european, melodii româneşti devenind accesibile clasei mijlocii la preţuri moderate şi în condiţii grafice de calitate.[2] (Foto 5)

Foto 4: Johann Andreas Wachmann (1807-1863)

Foto 5: J. A. Wachmann, *L'Echo de la Valachie / Klänge aus der Walachei*, H.F. Müller (Vienna, 1849)

---

[1] Haiganuș Preda-Schimek, „Folclorul valah şi industriile creative vieneze", *Observatorul cultural* nr. 1060 (2021), https://www.observatorcultural.ro/articol/folclorul-valah-si-industriile-creative-vieneze/, accesat în 04.02.2025.

[2] Preda-Schimek, „Musical Ties", p. 106.

Un alt versant al fenomenului aculturației în Principate ne este relevat de muzicieni străini care, în turneele lor spre Kiev, Cernăuți, Odesa, Petersburg sau Istanbul, intersectau Bucureștii și Iașii și susțineau concerte fie singuri, fie alături de diferite companii de teatru germane, italiene sau franceze. Cu acest prilej ei colportează repertorii „naționale" valahe și moldave și le includ nu numai în reprezentațiile lor, ci și în compoziții proprii cu un grad de complexitate mai ridicat decât obișnuitele repertorii de salon. Un astfel de caz este *Capriciul pentru violoncel și pian pe teme moldovenești și valahe* de Bernhard Romberg (1767-1841), tipărit în 1827, muzicianul german călătorind și susținând concerte atât la Iași cât și la București, în 1806-1807 și, respectiv, 1812.[1] Poate că cel mai relevant exemplu în contextul cercetării de față ar fi *Rapsodia română* compusă de Franz Liszt în 1846-1847, în urma ultimului său turneu european de anvergură ce începe în 1846 și care include recitaluri la Viena, Sibiu, București, Iași, Cernăuți, Constantinopol și Odesa și în care întâlnește numeroși lăutari români dar și ascultă compoziții ale muzicienilor locali.[2] Notorietatea lui Liszt i-a fost recunoscută și de domnitorul Valahiei, Dimitrie Sturdza, care a bătut o monedă de aur comemorativă în cinstea concertelor sale la București. Cu titlul informativ precizez că Bela Bartok este cel care a descoperit unul dintre exemplarele *Rapsodiei Române*, la Muzeul Liszt de la Weimar.[3]

În afara repertoriilor miniaturale, dedicate preponderent pianului, piesele ample produse de muzicienii din Principate sunt rare și dominate de tematici național-populare și subiecte ale mitologiei românești. Iată câteva nume de compozitori reprezentativi ai primei jumătăți de secol XIX: același Johannes Andreas Wachmann este

---

[1] Bernhard Romberg, *Caprice pour le violoncelle sur des Airs Moldaves et Valaques avec accompagnement de deux violons, alto et basse. Oeuv. 45* (Leipzig: Peters, 1827); George Breazul, *La bicentenarul nașterii lui Mozart (1756–1956)* (București: Editura Muzicală, 1956), p. 125. George Breazul, „Contribuții la cunoașterea trecutului muzicii noastre", *Muzica* 11 (1959), p. 26–33.

[2] Preda-Schimek, „Musical Ties...", p. 105. Pentru o analiză a contextului epocii, vezi Sandu-Dediu, „The Beginnings of Romanian Composition...". Vezi și capitolul semnat de Nicoleta Roman „Music, Dance, and the Elite of society", în Vintilă et al., *Luxury, Fashion...*, p. 300–317.

[3] Sandu-Dediu, „The Beginnings of Romanian Composition...", p. 311.

acreditat ca autor al primului vodevil românesc, *Triumful amorului*, având primă audiție la București în 1835; semnalez și tentativa sa de a scrie creații de operă ancorate în subiecte istorice și mitologice autohtone, sub influența melodramei romantice italiene: *Mihai Bravul la Călugăreni* și *Meșterul Manole*; Alexandru Flechtenmacher (1823-1898), autorul primei lucrări orchestrale importante: *Uvertura Moldavă* (1846) dar și a primei piese scenice ce ar putea fi definită drept operetă, sau poate „operetă-vrăjitorie", *Baba Harca*, pe un text de Matei Millo, 1848 (același subiect se regăsește și în creația sârbească); Ludwig Anton Wiest (1819-1889), compozitor preocupat de repertoriul cameral, destinat în special viorii (*Concert patetic pentru vioară și orchestră,* 1852); Carol Miculi (1821-1897), elev al lui Frederic Chopin și ale sale *48 airs nationaux roumains*, piese ce adaptează melodii românești la forme și genuri miniaturale (preludiu, poloneză, impromptu, mazurcă, vals).[1]

Concluzii

După cum se cunoaște, muzicienii sunt călători prin excelență, iar acest lucru a fost extrem de vizibil și intens în prima jumătate a secolului al XIX-lea în Principatele Române, Valahia și Moldova. Mobilitatea și migrația acestora a variat însă ca intensitate și direcție, iar melanjul sonor s-a manifestat în grade diferite, în funcție de regimul politic instalat la putere: sub administrație otomană și conducere fanariotă muzicile, deopotrivă oficiale (muzica bizantină și otomană) și populare străine au fost importate din Constantinopol și Orientul creștino-arab, deși, spre 1800, cel mai important și bine plătit lăutar din Istanbul, aflat la curtea sultanului Selim al III-lea (1761–1808), era moldoveanul Miron, un iscusit interpret la viola d'amore.[2] În același timp și într-un procent diminuat, firește, cultura materială otomană (în mod special vestimentația, ca marker al luxului, puterii și ierarhiei sociale) și a elitelor fanariote și românești din Principate a cochetat cu Apusul,

[1] Sandu-Dediu, „The Beginnings of Romanian Composition...", p. 303–305.
[2] Walter Zev Feldman, *Music of the Ottoman Court: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire* (Berlin: International Institute for Traditional Music, 1996), p. 49, 131. Vezi și Metin And, *Osmanli Şenliklerinde Tűrk Sanatlari (Turkish Arts in Ottoman Festivities)*, (Ankara: Kültüre ve Tuizm Bakanliği Yayinlari, 1982), p. 166.

găsind inspirație în moda și tendințele europene. Din când în când, alături de muzicile amintite, soundul occidental se regăsea în acest mecanism al construcției identității sociale.[1]

După deceniul trei al secolului al XIX-lea însă, odată cu abandonul practicilor orientale și reorientarea cu maximă dorință și interes spre valorile occidentale, prin infuzia de „europenitate" în absolut toate palierele vieții sociale și cultural-artistice, muzica apuseană va deveni elementul dominat al noii culturi sonore în formare, penetrând toate straturile sociale. După jumătatea veacului, ca în aproape toate culturile secolului al XIX-lea, o muzică națională se va naște, iar rețeta ideală, după cum s-a putut observa, va fi mariajul dintre tehnicile occidentale de compoziție și filonul autohton, în cazul de față, cel folcloric românesc. Pe celălalt palier religios, muzica monodică (bizantină) va pierde întâietatea, corurile armonice devenind predominante și prioritare, iar autoritatea Patriarhiei Ecumenice se va diminua constant, odată cu legile și decretele privind secularizarea averilor mănăstirești și autocefalia Bisericii Ortodoxe Române, toate adoptate în timpul domniei lui Alexandru Ioan Cuza.

SUMMARY

Nicolae Gheorghiță

Acculturation, globalization and cosmopolitanism in musical practices in Wallachia and Moldavia in the first half of the 19th century

The Romanian 19th century is probably the peak of the acculturation process that the Romanian society has ever experienced. From the end of the 18th century onwards, and especially in the first decades of the following century, Romanian culture is the one that adopts on a massive scale (sometimes directly and sometimes intermediated), irrevocably and at all levels (political, cultural, social, artistic, etc.), elements of the

[1] Constanţa Vintilă-Ghiţulescu, „Shawls and Sable Furs: How to Be a Boyar under the Phanariot Regime (1710–1821)", în *Dress and Cultural Difference in Early Modern Europe*, eds. Cornelia Aust, Denise Klein, and Thomas Weller (Berlin: De Gruyter Oldenbourg, 2019), p. 137–158.

various civilizations with which it enters or with which it is already in direct contact, especially those brought by the Ottoman, Austrian and Russian empires.

The present paper analyses the major change that the phenomenon of acculturation produced in the musics and musical life of Romanian society in the Principalities of Wallachia and Moldavia in the first half of the 19th century. The two categories of music - sacred (Byzantine) and Western music - are investigated, sometimes seen as an identity and social divider between the different communities of the two Principalities, in the context of the impetuous attempt to build a Romanian national identity.

PORTRETE

Creația compozitorului Gabriel Iranyi la intersecția dintre ”*spiritul de finețe*” și ”*spiritul de geometrie*”[1].

Despina Petecel Theodoru

”*La finesse* est la part du jugement, *la géométrie* est celle de l´esprit”.
(Blaise Pascal)[2]
”*Geometria* silește să se contemple *esența* (...),
știința a ceea-ce-veșnic-este”.
(Platon)[3]

Impresia degajată de audierea lucrărilor lui Gabriel Iranyi[4] corespunde, indubitabil, unei fuziuni armonioase, organice dintre celor

---

[1] Prezentul studiu reprezintă *doar un eșantion* dintr-un proiect de carte schițat în 2019, la solicitarea compozitorului, dar pe care, din motive independente de voința mea, nu am reușit să-l finalizez încă.

[2] ”Finețea este parte a rațiunii, geometria cea a spiritului”. În: Blaise Pascal, *Pensées*, Paris, Georges Crès et Cie, 1924, Section Ière, p. 5.

[3] În: Platon, *Republica*, Opere V, București, Științifică și Enciclopedică, 1986, trad. de Andrei Cornea, partea a III-a, 526 c, 527 b, pp. 328, 329.

[4] Gabriel Iranyi (n. 1946, Cluj-Napoca), muzician german de origine româno-maghiară-evreiască, rezident la Berlin din 1988, în calitate de *compozitor independent,* a studiat compoziția la Conservatorul clujean, cu Sigismund Toduță, și, în cadrul Cursurilor de vară de la Darmstadt, dedicate muzicii noi, i-a avut ca mentori pe Brian Ferneyhough, Helmut Lachenmann și Cristóbal Halffter. Din anul 2000 a susținut o serie de prelegeri despre problemele și principiile muzicii noi, ca și despre propriile sale lucrări, la Academia de Muzică "Hanns Eisler" din Berlin, The New York University, The University of Wisconsin, la Academia de Muzică de Stat din Berlin, Universitatea ”Carl von Ossietzky” din Oldenburg, și la Conservatoarele din Rostock, București și Cluj-Napoca, iar în 2013 a fost invitat pentru o sesiune de masterat pentru tineri compozitori și o prelegere asupra propriilor sale lucrări, la Universitatea de Muzică București, ca parte a Festivalului Internațional "George Enescu". În perioada 2010-2016 deține și funcția de vicepreședinte al Asociației Compozitorilor Germani din Berlin. Lucrările sale sunt cântate frecvent pe

două concepte filosofice menționate în titlu: pe de o parte *finețea* cizelării riguroase, aproape matematice a materialului sonor, pe de altă parte *spiritualizarea* acestuia, astfel încât să reflecte *esența imuabilă* a fenomenului existențial surprins, de regulă, în operele de artă. Numai că, aparenta fragilitate a acestui tip de finețe are, la Iranyi, rezistența *fibrei de sticlă transparentă / translucidă*, vizibilă și totuși *ascunsă* în densitatea pluristratificată a structurii ei de rezistență. În mod paradoxal, această materialitate translucidă *estompează* geometria formei, ”mai degrabă sugerând-o”, după un principiu specific *arhitecturii minimaliste*, ce permite totodată luminii să pătrundă și să se reflecte *simultan* asupra obiectelor, din exterior spre interior și invers. ”Armătura” partiturilor lui Iranyi constă în rigoarea și soliditatea *organizării / structurării texturilor* componistice în adevărate ”rețele sonore” fin nuanțate, în conformitate cu ”principiul necesității interioare” postulat de Kandinsky în *Limbajul formelor și culorilor*[1]. Procedeul are adeseori ca efect extinderea/dilatarea spațiului arhitectonic muzical, ce generează *mișcări ascensionale* ample, favorizând în același timp ivirea, din interior, a unor ”contururi”, ”prezențe”[2] neașteptate. Cum se întâmplă în cazul fascinantei construcții din sticlă și metal, de la Craiova, ”Prisma lui Brâncuși”[3], ce

---

scenele de concert din Europa și Statele Unite ale Americii, ca și în cadrul unor prestigioase Festivaluri de Muzică Nouă: Gaudeamus Musik Week Amsterdam, Steirischer Herbst, Graz, Zilele Muzicii Noi, Karlsruhe, Festivalul ISCM, Israel, Festivalul ISCM, Olanda, Forumul International al Compozitorilor, New York, ”Rostrum”, UNESCO 1986 și 1999, Paris, Festivalul din Israel, 1986, Zilele Muzicii Contemporane, Würzburg, 2007, "Sacred meets Secular", Wisconsin (SUA), "Săptămâna Internațională a Muzicii Noi", București (2002, 2003, 2004, 2005, 2007), Festivalul ”Toamna Muzicală Clujeană”, 2016, când a fost omagiat pentru aniversarea a 70 de ani, printr-un *Portret componistic* programat în Sala Studio a Academiei de Muzică ”Gheorghe Dima” din Cluj-Napoca – și , de asemenea, sunt imprimate pe CD-uri editate de Casele Kairos, Viena, Kreuzberg Records, Berlin, și Hungarton Classic.

[1] Detalii în: Vasili Kandinsky, *Du spirituel dans l´art*, Paris, Denoël, 1989, VI, p. 118.

[2] *Trei* (3) dintre piesele lui Iranyi au ca titlu *Contours, Présences I* (2014), pentru clarinet/clarinet bas, vioară, violă și violoncel, *Contours, Présences II* (2018) pentru flaut și orgă, și *Contours, Présences III* pentru *vioară și cimbalon* (2020).

[3] Această operă arhitectonică monumentală, înaltă de 12 metri, ”la limita dintre sculptură și arhitectură”, inspirată renumitului arhitect Dorin Ștefan, de

reprezintă, *la exterior*, forma *ovoidală*, la scară gigantică, a *Oului* brâncușian, în care se ”ascunde” conturul *Măiastrei* vizibil doar *din interiorul* prismei, sau doar atunci când e luminată dintr-un anume unghi, și într-un anumit moment al zilei.

Ex. 1. Dorin Ștefan, *Prisma de sticlă,* Craiova, 2022.

Ex. 2. Brâncuși, *Măiastra,* bronz, 1912[1].

I. *NON MULTA SED MULTUM*. Discreția, eleganța, știința, simțul estetic desăvârșit, interesul pentru domeniile artelor plastice și sculpturii, literaturii și poeziei, arhitecturii, ca și o înclinație naturală pentru filosofie - atribute definitorii ale omului Gabriel Iranyi - dau și ”măsura” tuturor lucrărilor sale, ca să parafrazez o cugetare bine cunoscută a presocraticului Protagoras[2]. Deşi preponderent camerale – probabil ca efect al propriei structuri mental-psihice interiorizate,

---

o schiță a sculptorului Brâncuși pentru „Templul Meditației” (neterminat), comandat de un maharajah în amintirea soției sale defuncte, a fost destinată să faciliteze, la fel ca celebra *Piramidă* din sticlă și metal de la Muzeul Luvru, prin intermediul unui lift plasat în interiorul *Oului*, intrarea în pavilionul subteran multifuncțional, al Centrului Internațional de Cultură ”Constantin Brâncuși”, și a fost plasată în curtea Muzeului de Artă ”Jean Mihail” din Craiova. Inaugurarea a avut loc în toamna anului 2022. Ilustrația ex. 1, *supra,* cf. mirelacoman.ro https://mirelacoman.ro › pavilionul-brancusi-dorin-stefan...

[1] Imaginea, cf. Wikipedia https://ro.wikipedia.org › wiki › Măiastra

[2] Protagoras din Abdera (490-420 î. Hr.): ”*Omul este măsura tuturor lucrurilor*: a celor existente, întrucât există, iar a celor inexistente, întrucât nu există”. Aforismul său a fost preluat de Platon în dialogul [experimental, *peirastic*] *Theaitetos* (sau *Despre cunoaștere*). În: Platon *Opere VI*, București, Științifică și Enciclopedică, 1989, trad. în limba rom. de Marian Ciucă, 152 a, p. 193.

reflexive, introspective, legitimându-i oarecum nevoia de *concizie* – *"mă interesează mai mult procedeul reducerii la esențial*, *fără ornamente de prisos*" – dublate de o anume rezervă în a-și dezvălui fondul afectiv și intelectual - opusurile lui Iranyi dau totuși senzaţia unei *spaţialități* în care se oglindesc, într-o interdependenţă aproape magică, micro- şi macro-Universul.

Cu toate că a compus și *Muzică pentru instrumente și mediu electronic* onorând astfel cunoștințele și experiența dobândite la Cursurile de vară pentru Muzică Nouă de la Darmstadt[1] (*Metaphor II* pentru flaut și electronics, *Solstice* pentru clarinet, vioară, violoncel și live-electronics, *Realm / Tărâmul* pentru violoncel și mediu electronic, *Song of Degrees / Cântecul Treptelor* pentru orchestră de cameră și mediu electronic), Gabriel Iranyi a rămas fidel structurării clasice a partiturilor, de obicei 4 sau 5 secțiuni, alternând fie în funcție de *contrastele agogice*, de *dinamica ritmică* a frazelor - ca de pildă în *Cvartetul pentru flaute*, în *InnenZeit III pentru vioară și pian*, sau în *Espressioni pentru vioară, clarinet și acordeon* - fie în funcție de *stările de spirit* induse de titlurile unor opere plastice sau poetice precum *Hommage à Paul Klee* (Ciclul I pentru pian), *Hommage à Chagall* (Ciclul al II-lea pentru pian), *Cinci Haiku-uri pentru sextet instrumental*, *Două lieduri* pe versuri de Paul Celan etc. -, dar și limbajului *texturilor* axate pe procedeele tehnicii polifoniei și contrapunctului, ca mulți dintre confrații secolelor XX-XXI. Gabriel Iranyi le-a transformat însă în fundamente solide ale unor construcții moderne, în structura cărora transpare și se prelungește filonul arhetipal al tradiției[2]. Până și instrumentele folosite sunt, în genere, cele obișnuite: corzi, suflători, pian, percuție, voci umane. Dar, pentru a diversifica și nuanța coloritul paletei timbrale, cu intenția de a crea elementul-surpriză care să rafineze și *fluidizeze* materia sonoră, redându-i dubla calitate de a fi în același timp *sensibilă* (concretă) și *inteligibilă* (*abstractă*, și care, în accepția aristotelică, ține de forme geometrice de tipul "cercurilor matematice")[3], Gabriel Irany

---

[1] Vezi și nota 19, *infra*.

[2] În anul 2000, Gabriel Iranyi și-a expus viziunea asupra relației dintre tradiție și inovație în teza de doctorat cu titlul *Muzica contemporană la răscruce de secole. Continuitatea ideatică și viabilitatea tehnicilor componistice*.

[3] Detalii în: Aristotel, *Metafizica*, București, Iri, 1999, trad. în lb. rom. de Ștefan Bezdechi, VI (E), 9, 136, p. 279.

introduce uneori printre celelalte instrumente ***harpa*** (*Gamma* pentru flaut și *harpă*, *InnenZeit V / În interiorul timpului V* pentru flaut, violoncel și *harpă*, *ImPuls 1* pentru flaut, *harpă* și percuție), ***clavecinul*** (*3 Kalligraphien nach Haiku/3 Caligrafii bazate pe Haiku* pentru flaut și *clavecin*), ***chitara*** (*Blicke auf Hiroshima / Privește spre Hiroshima* pentru vioară, *chitară* și acordeon, *Drei Phantasistücke / Trei piese fantezii* pentru flaut și *chitară*), ***acordeonul*** (*Espressioni* pentru vioară, clarinet și *acordeon*, *Stufungen* pentru blockflöte tenor, flaut, violă, *acordeon* și percuție, *Interieur. Stimmen und Echos / Interior. Voci și ecouri* pentru *acordeon* și trio de coarde), și ***orga*** (*Contours, Présences* II pentru flaut și *orgă*, Psalmul 121, *Ich schau empor nach jenen Bergen / Privesc în sus la munții aceia* pentru vioară și *orgă*, *Shir ha'Maalot* și *Wie man zum Stein Spricht… / Cum să vorbești cu piatra...,* pentru *orgă solo*).

Pe de altă parte, travaliul lui Iranyi poate fi asociat lejer cu inițiativele unora dintre arhitecții contemporani de a proiecta edificii spectaculoase, perfect adecvate secolelor XX-XXI, chiar dacă înălțate pe ruinele unor vestigii cu valoare inestimabilă, conservate cu religiozitate de către arheologi. Iranyi nu apelează la *citate* – decât dacă e vorba despre lucrări cu texte psalmice ori poetice, pe care le reproduce ca atare – și nici la *colaje*, ca Berio, Bernd Aloïs Zimmermann, Klaus Huber, Martin Kaltenecker, Mauricio Kagel (poate doar la "colaje politonale" ca în *Laudae* pentru două piane); nici măcar ca mentorul său de la Darmstadt, Helmut Lachenmann, care integra în unele lucrări, ca de ex. *Accanto* pentru clarinet solo și orchestră, motive din partituri clasice consacrate, cum ar fi *Concertul pentru clarinet și orchestră* de Mozart, considerându-le "confruntări"[1]. Compozitorul de origine română, recurge însă la *spiritul* polifoniei și contrapunctului de extracție bachiană, pe care-l încorporează în "arcuiri melodice" (cf. G. I.) și acordice rafinate, pe care le *ascunde* în "rețele" de duble *șiraguri* ritmice suprapuse, reversibile (*în oglindă*), ca de exemplu în *InnenZeit III* (vioară-pian), *Piano cycle I*, *Hommage* à *Paul Klee* (pian), sau *Anamorphosen II* (pian la 4 mâini) etc., ba chiar în *urzeli* punctiforme de sorginte weberniană, ca în *InnenZeit I*. Prezența *spiritului bachian* e percepută

[1] Pentru detalii, vezi articolul lui Pierre Michel, *Attitudes esthétiques et pratiques compositionnelles dans la musique germanique d´après 1945*, în: Hugues Dufourt et Joël-Marie Fauquet, *op. cit*., p. 184.

însă *doar ca expresie* a unor fundamente esențiale, atemporale[1], ce rămân ”ascunse cognitiv”, tot așa cum *ascunsă* rămâne, conform mărturiei compozitorului, ”construcția strictă” a ”corespondenței dintre imaginile lingvistice și imaginile sonore” din *Psalm* pe versurile lui Paul Celan, ori ca ”valorile de durate de bază” din *Cvartetul de coarde nr. 4*[2]. Dintr-o simplă răsfoire a partiturilor, apare ca evident faptul că autorul posedă ştiinţa de *a spune mult în puţin,* reuşind să obțină *texturi* de o complexitate şi densitate orchestrală uneori, aproape exclusiv din combinarea câtorva sunete, ritmuri, acorduri, timbruri instrumentale, contraste agogice, poliritmii, politonalități, structuri polifonice și contrapunctice repetitive, caracteristice de altfel stilului său componistic. Salturile intervalice îndrăzneţe, cu superpozări și recurențe generatoare de *ambiguități* semantice, metrica eterogenă cu efecte ritmice variaționale variate; intensităţile sonore puternic contrastante, de la inaudibilele *pianissime* la cele mai penetrante *fortissime*; conglomeratele sonore din care se desprind alternativ elementele lor constitutive punctiforme (*microelemente*), pentru a se recompune în alte blocuri armonice generoase; *tăcerile* adânci, prelungite de ecouri cu *vibraţii*[3] infinite, până la disoluție, amplifică sfera polisemantică a muzicii

---

[1] Gabriel Iranyi a fost interesat încă din studenție de această problematică însușită temeinic în orele clasei de compoziție tutelată de către maestrul Sigismund Toduță, la Conservatorul din Cluj-Napoca. Nu e de mirare, deci, că, la absolvirea Conservatorului, Iranyi a predat *contrapunctul renascentist și baroc* atât la Conservatorul din Iași, cât și la Universitatea din Tel Aviv, beneficiind totodată de experiența altor personalități marcante ale secolului al XX-lea, europene și americane, care i-au influențat evoluția pe multiple planuri. Printre acestea, György Ligeti, de la care a deprins, probabil, ceva din tehnicile muzicianului maghiaro-austriac - *micropolifonia* și *poliritmia*, traduse de Iranyi în *microelemente* și *plurivocalitate*; György Kurtág, care l-a inspirat, poate, în privința *conciziei* și a *fragmentării expresiei* - la Iranyi ilustrată prin trecerea bruscă și repetată, chiar în aceeași măsură, de la *ff* sau *fff* la *pp/ppp* (evidentă și în exemplele 3, 5, *infra*) - și Morton Feldman, care trebuie să-i fi captat atenția cu *modelele* sale *asimetrice recurente* și cu interesul pentru *pictura abstractă*.

[2] Detalii împărtășite de către compozitor în corespondența din 30 Octombrie 2019. Vezi și pp. 15, 16.

[3] Preocupat de rolul intensităților sonore și al raporturilor dintre ele în redarea cât mai diversificată a nuanțelor timbrale, cu scopul *relevării* ori *ascunderii* celor mai subtile fluctuații lăuntrice, Gabriel Iranyi notează în unele partituri indicații precum *vibrato, non-vibrato, molto vibrato, stop vibrato* (în *Cvartetul*

stârnind curiozitatea și dorința descifrării secretului ce ar sta la baza acestui fenomen. Senzația de *spațialitate* provocată de muzica lui Gabriel Iranyi, nu are ca efect nici ”*staticismul* obținut prin raționalizarea timpului”, cum ar spune Adorno[1], recunoscut pentru sarcasmul manifestat în mediul așa-numitei ”Școli de la Frankfurt”, pe care a și fondat-o, ironizând destul de vehement experimentele avangardiste ale ”generației demisionare” [de la Darmstadt][2], pe care o califica drept ”supusă lumii administrate”[3], și nici cu ”geometrizarea” excesivă a muzicii de către vechii greci – cum comentează muzicologul grec Makis Solomos[4]. Dar, Gabriel Iranyi are grijă să echilibreze diferențele dintre *cursivitatea și divizarea* discursului muzical prin intermediul *fluidizării,* cum am mai spus-o*,* a *texturilor* sonore adiacente sau intermediare, al formulelor ritmico-armonico-polifonice de sorginte barocă, și datorită

---

de coarde nr. 4), *senza vibrato, poco vibrato, vibrato accelerando* (în *Anamorphosen I,* pentru flaut și pian), și chiar *pedală-vibrato*, ca în piesa *Klanggitter, Stimmen, Epilog / Grile (rețele) de sunet, Voci, Epilog* (1998) etc.

[1] ”La spatialisation de la musique au sens d´une staticité de la macrostructure découle de la rationalisation du temps”. În: Hugues Dufourt – Joël-Marie Fauquet, La musique depuis 1945, Bruxelles, Mardaga, 1996, *Adorno et la génération de Darmstadt. Un commentaire critique* (Makis Solomos), p. 125.

[2] În 1978 și 1984, când *spațializarea* sunetelor și a înălțimilor (*y compris* muzica spectrală), devenise un concept tot mai captivant, intens cultivat încă din primele decenii ale secolului al XX-lea, de compozitori precum Cage și Varèse, continuând cu Stockhausen, Kagel, Xenakis, Niculescu, Nemescu, Dănceanu, Ioachimescu, Maia Ciobanu, și, mai aproape de zilele noastre Cătălin Crețu, Sebastian Androne-Nakanishi și încă mulți alții, Gabriel Iranyi s-a numărat printre bursierii DAAD, participând la celebrele Cursuri de vară de la Darmstadt, la clasele de compoziție tutelate de Brian Ferneyhough, Helmut Lachenmann și Cristóbal Halffter.

[3] ”La génération de Darmstadt serait donc une génération résignée, une génération soumise à ce (...) qu´Adorno nomme « monde administré »”. Fraza e reprodusă și comentată de Hugues Dufourt în *op. cit*., p. 125.

[4] ”Pour fonder une première théorie de la musique, les anciens Grecs avaient dû procéder à sa géométrisation”. *Idem, ibid*. De fapt, ”geometrizarea” la care se referă Adorno, era, în viziunea lui Platon, doar *o imitație* a figurilor geometrice *ipotetice*, în fapt a *principiilor* acestora, la care, ființele terestre ”nu pot să se înalțe” (...). ”Ei [geometrii și aritmeticienii] se folosesc de figuri vizibile (...) fără însă a raționa asupra lor, ci asupra acelor entități cu care figurile *doar seamănă”*. Detalii, în: Platon, Opere V, *Republica*, București, Științifică și Enciclopedică, 1986, trad. de Andrei Cornea, Partea a III-a, 510 c, e, și 511, a, pp. 310-311.

coerenței sintaxei frazelor, ale căror motive se preiau unele pe celelalte, *în oglindă*, într-un *continuum* ce anulează posibilele hiatusuri. Nici măcar momentele de *tăcere* nu înseamnă stagnarea, suspendarea fluenței sonore, ci umplerea lor cu prelungirea ultimelor sunete ale frazei precedente prin *legato-uri de expresie,* în nuanțe de *pp* sau *ppp*, creând adevărate *punți* între un acord și altul, între un arpegiu și altul în tranziție spre *mf* sau *fff.* Unul dintre exemplele, care implică spațiul și timpul, ar fi *InnenZeit I* pentru orchestră de coarde[1] – în opinia mea, adevărată sinteză sonoră a categoriilor de Timp: *expansiv*, redat prin salturi aeriene de nonă, în registrul supra-acut, suprasensibil, convertită brusc în secundă mare, în registrul mediu al viorilor, și infiltrată apoi în texturi de ritmuri contrapunctice recurente și inversate; *psihologic*, prin sextolete de șaisprezecimi fluctuante sugerând mersul sinuos, instabil al oscilațiilor afective; *comprimat*, în ritmuri repetitive, în *spiccato,* de șaisprezecimi compacte; *rarefiat*, *difuz*, prin reluarea intervalelor de secundă mare, dar pe sunetele accidentate *fa#-sol#,* în loc de *fa becar-sol*, cu aceleași inversări și retrogradări, acum în valori augmentate, de doimi; *pulverizat* în microelementele formulelor inițiale, dispuse în *puzzle*-uri de ritmuri sincopate, într-un imens crescendo; *transfigurat*, ca o întoarcere *la* și *în* sine, la fel de brusc, printr-un *ppp* în surdină urmat de solo-ul violei în ”*p* expresiv” absorbit în *pppp* unei polifonii eterofonizate ce instaurează, în final, calmul și stabilitatea *timpului ontologic*.

II. *”ZBORUL, CE MINUNE!”*[2]. ”Pentru Iranyi, *ascensiunea este un proces spiritual*, nu fizic, și ea *nu* trebuie să fie reprezentată neapărat în

---

[1] Catalogul creațiilor lui Gabriel Iranyi vorbește și despre exigența cu sine reflectată în *numărul variantelor* realizate pentru una și aceeași lucrare, fiecare destinată unor instrumente/ combinații instrumentale diferite. Pentru *InnenZeit I*, compozitorul a scris nu mai puțin de șase (6) asemenea variante. La fel, pentru *Anamorphosen* există trei variante, dintre care *Anamorphosen I* pentru *flaut și pian* (2010), *Anamorphosen II* pentru *pian la 4 mâini* (2015, 2017), și *Anamorphosen III* pentru *clarinet, clarinet bas și pian*. Și pentru *Metaphor*, Iranyi a scris, de asemenea, trei variante: prima pentru *flaut solo* (1981), celelalte două pentru *flaut și mediu electronic* (2009).

[2] Toate expresiile aforistice citate aici, îi aparțin lui Brâncuși și fac parte din dialogul purtat de Tretie Paleolog cu sculptorul român despre ”Calea Sufletelor Eroilor” – denumirea dată de însuși artistul *Trilogiei* monumentelor de la Tg.

mișcări muzicale ascendente”[1]. Întrucât, ceea ce urmărește ”este ideea subiacentă a unei *ascensiuni* către Dumnezeu, sau, mai general spus, de *meditație și reflecție*”[2]. Într-adevăr, în marea lor majoritate, lucrările concepute de Iranyi transmit sentimentul elevației spirituale, indiferent dacă sensul devenirii traseelor sonore este ascendent, sau dacă se desfășoară pe spații plane, în țesături de eterofonii polifonizate a căror transparență conduce în zone onirice, de ”meditație și reflecție”. Sensul expresiv al muzicii reflectă aspirația compozitorului de a ”căuta”, aidoma sculptorului, ”esența zborului”, sau de a o extrage din materia concretă – Brâncuși, din marmură, lemn, bronz, piatră, cu dorința explicită de ”a face piatra să cânte pentru omenire”[3] - Iranyi, din sunete, instrumente și tehnici proprii travaliului componistic.

”Trebuie să urci foarte sus pentru a vedea departe”. În piesa *Bird in space* pentru pian (2005) – subintitulată *Studiu sonor asupra sculpturii cu același nume a lui Brâncuși* - timpul și spațiul brâncușiene depășesc limita timpului concret, prin *armonicele naturale* ale sunetului fundamental *la*, al acordului inițial, țintind zona imperceptibilului, prin jocul intensităților, de la *pp* la *fff,* pentru a sfârși în *ppppp*! Zborul păsării e când *static* definind *spațiul* (vezi acordurile inițiale prelungi, în *fff,* ce revin leitmotivic), când *frânt*, prin desprinderea din blocul lor compact a unor sunete răzlețe, de *pătrimi* individualizate - *timpul* în opinia autorului - sau prin introducerea lor în formule ritmice sincopate, ca niște *aripi* ce protejează puritatea ”păsării imaginare” ilustrată de ”fraza

---

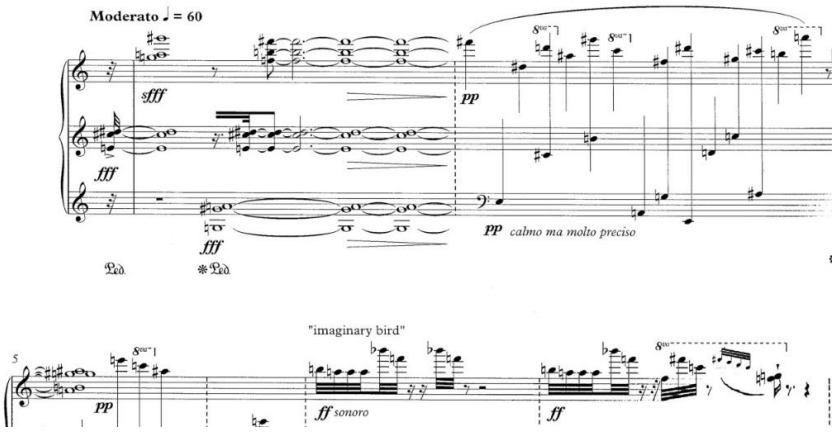
Jiu. Detalii în: Tretie Paleolog, *De vorbă cu Brâncuși*, București, Sport-Turism, 1976.

[1] ”*Der Aufstieg ist ein modell, das Gabriel in seinen kompositionen mehrfach beschäftigt hat*: *Der Aufsteig als geistiger vorgang, nicht als physischer, ein aufsteig mithin, der nicht unbedingt in musikalischen aufwärtsbewegungen repräsentiert sein muss*”. Comentariul se datorează muzicologului Ingo Dorfmüller, și a fost inclus în prezentarea CD-ului de autor editat în 2016 de Casa Kreuzberg Records, Berlin, sub genericul *Hauptweg und Nebenwege*, ce reproduce titlul uneia dintre pânzele lui Paul Klee, preferate de către compozitor.

[2] ”...Ihm geht es um die ihnen zugrundeliegende vorstellung eines Aufstiegs, einer Erh zu Gott, oder noch allgemeiner um Meditation und Reflexion”. *Idem* sursă. Una dintre ultimele lucrări compuse de Iranyi (Octombrie 2024), are ca titlu *Miroirs et Reflets/Oglinzi și reflexii pentru violoncel solo si ansamblu de cameră.*

[3] În: *De vorbă cu Brâncuși*, p. 31. Vezi și nota 22, *supra*.

melodică scurtă”, aproape repetitivă, cu ”variații minimale”, onomatopeice, în valori de *treizecidoimi* (ex. 3). În final, *ideea de zbor* reunește elementele celor trei ”niveluri sonore” propuse de compozitor – *spațiul, timpul, pasărea imaginară* – în slalomul păsării prin timp și spațiu, asemenea gândului fulgurant. După un moment de *nemișcare,* în *ppp*, pasărea își reia zborul spre înălțimi, de pe aceeași pedală telurică, *la*, sfârșind pe reverberațiile octavei din registrul supra-acut. Compozitorul îi sugerează interpretului să ”lase sunetul să moară departe, complet”. Numai că sunetul nu moare, ci împrăștie o lumină lină, indefinibilă, anunțând ”eliberarea sufletului de materialitate” (G. Iranyi).



Ex. 3. Gabriel Iranyi, *Bird in space*, partea I, primele măsuri, p. 2.
Verlag Neue Musik, Berlin, 2005.

”Vreau să prezint imponderabilul într-o formă concretă”. Aforismele Brâncușiene își găsesc corespondentul în ambele creații ale lui Gabriel Irany inspirate de *Măiastrele* sculptorului. Nu întâmplător am lăsat în plan secund cel de-al doilea exemplu muzical, *Măiastra* / *Bird of wonder* pentru pian solo (1981), deși creată cu mai bine de două decenii înaintea *Păsării în spațiu / Bird in space* (2005), respectând parcă succesiunea păsărilor brâncușiene. Potrivit mărturiei sculptorului, *Măiastra* sa, inspirată la rândul ei de povestea unei păsări legendare, ”frumoasă ca soarele”, *își are originea* în *Pasărea în spațiu*, căreia Brâncuși i-a modelat ”mai bine de *50 de variante* în marmură și bronz”, în cercarea de a-și realiza visul care l-a urmărit încă din copilărie, ” timp

de 45 de ani”[1]: acela de ”a exprima *calitatea* păsării în sine, *zborul, elanul*”[2]. Din această perspectivă, piesa omonimă a lui Iranyi, pare a fi un experiment *noematic*[3], intelectual și spiritual al compozitorului, dornic parcă să pătrundă *în interiorul* fenomenelor spațio-temporale studiind variațiile de ritm și intensitate ale zborului *păsării imaginare*, după modelul brâncușian. Minuțiozitatea cu care sunt alcătuite formulele ritmice din sunete mărunțite, în valori ce variază între *șaisprezecimi, treizecidoimi* și *șaizecipătrimi*, precum și acordurile ”ostinate” ce se repetă algoritmic, existente și în *Bird in space*, plasate la distanțe determinate de secțiuni destinse, arpegiate, descriu cu acuitate profilul metaforic al *păsării miraculoase* zămislită de viziunea ambilor artiști. Grupajele de *șaizecipătrimi*, în *descensio* și *ascensio,* evoluează în direcții opuse, ca *aripile* păsării larg deschise înaintând în ritmuri *accelerate* sau *încetinite* spre acel *dincolo* de orizontul perceptibil, punctând *ideea de zbor*, la care aspira Brâncuși[4]. Întreaga structură interioară a muzicii, ca și imaginea ei grafică (ex. 4, 5), se apropie semnificativ de felul în care, spre exemplu Vitruvius – celebrul arhitect roman (cca 80-70 î. Hr. – cca 15-23 d. Hr.) – percepea *perspectiva* spațiilor teatrale din antichitatea romană raportând-o în egală măsură la *linearitatea* ”avanscenei plane” – la Iranyi, a vocii secunde, dar și a spațiului la fel de plan, de pe care *Pasărea* își desface aripile progresiv, echivalent al ”perspectivei

---

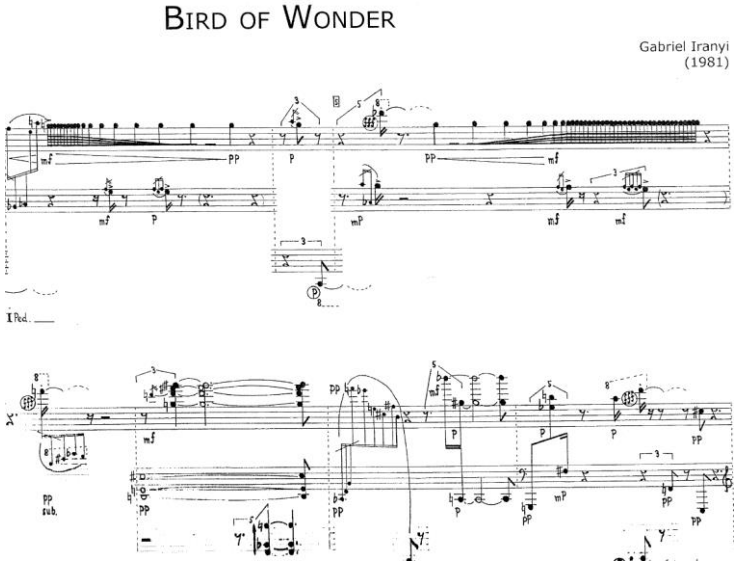
[1] Detalii consistente în: Barbu Brezianu, *Brancusi en Roumanie*, București, All, 1998, 65, 67. *La Maïastra*, pp. 222, 226-227.

[2] *Idem, ibid,* p. 222.

[3] Termenul provine de la grecescul *nóema* (*obiect mental*), înrudit cu *noēsis (idee, inteligență, înțelegere)* - concepte filosofice antice, care presupuneau intervenția *gândirii, intelectului* (*noūs*) în percepția, cunoașterea și înțelegerea unor lucruri și fenomene. De altfel, compozitorul compune, în 2014, piesa intitulată *Noema* pentru pian solo și orchestră de cameră (suflători, două viori, violă, violoncel și contrabas, percuție și harpă).

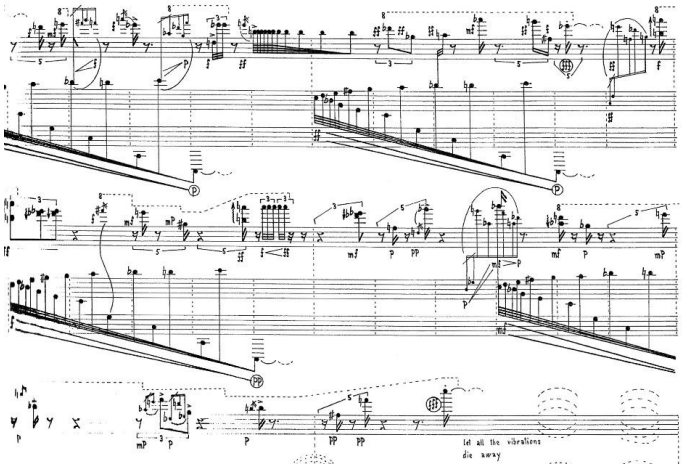
[4] Îmi amintesc că, o asemenea *aripă,* imensă, de un alb imaculat, fusese expusă, alături de conturul unei păsări, și ea imensă și imaculată, pe unul dintre cele două panouri plasate pe scena Sălii Studio a Academiei de Muzică din Cluj-Napoca, în seara zilei de 26 Octombrie 2016, când compozitorul a fost sărbătorit pentru aniversarea a 70 de ani, și când, printre lucrările incluse în program s-a numărat și *Bird in space* pentru pian solo. *Simbolul aripii* mai apare în piesa *The Severing of the Wing / Tăierea/Ruperea aripii* pentru cor mixt *a cappella*, și în *Psalmul 138*, *Flügel des Morgenroth / Aripile zorilor* pentru recitator, mezzosoprană și pian (2008). Vezi și nota 36, *infra*.

încetinite" vitruviene – și la *înclinarea* "arierscenei, cu cele două laturi oblice, care *accelera perspectiva*..."[1] – la Iranyi *ascensiunea rapidă* a formulelor ritmice quasi simetrice. Configurațiile înaripate se repetă pe parcursul lucrării în diferite combinații ritmice, având ca punct comun de *pornire* și de *diseminare*, *platforma* marcată de intervalul de cvintă perfectă ascendentă *do-sol*. După mai multe ascensiuni gâtuite, în triolete, cvintolete, sextolete de *treizecidoimi,* separate de pauze fantomatice de optimi și *treizecidoimi*, în *salturi repetitive* de nonă, și căderi pe cel mai grav *do* (de la măs. 96 până la sfârșit), zborul *Măiastrei / Bird of wonder* se reduce la câteva fluturări de aripi, oscilând între *mp*, *pp* și *fff* pe un *do* supra-acut solitar, înconjurat de cercurile concentrice generate de propriile *unde* vibratile. La finele piesei *Bird in space* autorul sugera ca *ultimele sunete* să dispară complet, în schimb, aici, compozitorul dorește ca *vibrațiile finale* să fie lăsate să se piardă în neant, sau, poate, în infinit, aidoma "Stâlpului Nesfârșit" (i.e. *Coloana infinită*), sau "însuși drumul Sufletului în necunoscutul infinit..." (cf. Brâncuși).



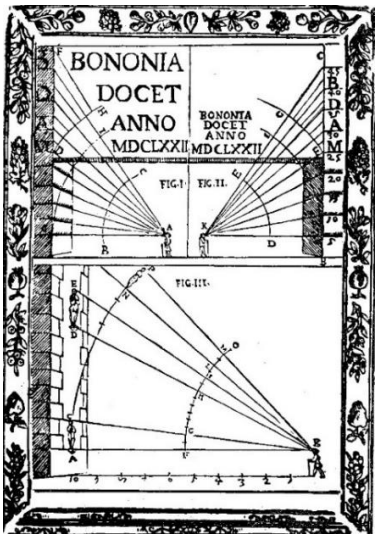
Ex. 4. Gabriel Iranyi, *Bird of wonder,* primele măsuri cu "sintaxă polimorfă" (cf. G. Iranyi). Extras din partitura tipărită în 2012 la Verlag Neue Musik, Berlin, NM 1560, măs. 1-5, p. 5.

[1] Detalii în: Jurgis Baltrušaitis, *Anamorfoze*, București, Meridiane, 1975, trad. de Paul Teodorescu, p. 11.



Ex. 5. Gabriel Iranyi, *Bird of wonder*, ultimele măsuri, unde se observă reiterarea formulei inițiale, *ritartando* – cu deosebirea că sunetul *sol becar* e înlocuit cu *si becar*. *Idem* sursă, p. 15.

Aspectul recurent, sau divergent, al pasajelor ritmice din *Bird of wonder* își mai găsește un corespondent în *imaginile schematice* de perspectivă atribuite lui Albrecht Dürer[1] (ex. 6), ca și în *denumirile* atribuite celor două procedee perspectivale: *accelerată* și *încetinită*. Gabriel Iranyi notează formula ritmică *descendentă* prin *ritartando* sau ”*încetinire* până la sferturi de ton”, iar pe cea *ascendentă* prin *accelerando*, ”începând de la sferturile de ton”. Am vrut să reproduc imaginea tocmai pentru analogia frapantă dintre grafia și indicațiile muzicale și cele arhitectonice, grăitoare în privința posibilelor, de fapt *realelor interferențe* dintre muzică și celelalte arte.



Ex. 6. *Perspectivă încetinită*: rectificare optică pentru litere, *apareiaj* de arhitectură și statui[2].

[1] Detalii în: Jurgis Baltrušaitis, *op. cit*., secțiunea *Ilustrații*, fig. 4, p. 110.
[2] *Idem, ibid*. Dacă în cazul *perspectivei accelerate* ”este vorba despre o fantezie, de un joc cu paradoxul, dar care reflectă concepția fantasmagorică a unui ordin

III. COINCIDENTIA OPPOSITORUM. Pe lângă noțiunea-concept de *ascensiune,* la care se poate accede fie prin *descinderea* prealabilă în tenebre, fie prin *inițierea* zborului spiritual din adâncurile psihicului, un alt principiu esențial pentru gândirea muzicală a lui Gabriel Iranyi mi se pare a fi *ambiguitatea* - ambele proiectate de viziunea integratoare a compozitorului, să *coincidă* în final. Un astfel de exemplu îl constituie *Psalmul pentru 16 voci a cappella*, pe un text de Paul Celan (2010). Conform afirmației autorului, vocile sunt ”organizate strict, în canoane prolaționale” (i.e. *proporționale,* tipice epocilor medievală și renascentistă), combinate cu ”*polifonii de eterofonii*, ca *stratificare plurivocală* a unei singure linii melodice”, organizată conform ”metodei mele caracteristice, în *valori de durate de bază*”[1], din care rezultă ”texturi cu aparență de structuri de cristale fluide”. Compozitorul nu pierde însă din vedere practicile corale din secolele XX-XXI – vorbirea cântată, șoptită, șușotită, sincopată, fragmentată, în salturi ascendent-descendente de septimă și octavă. Până spre finalul *Psalmului*, în care Paul Celan invocă *Nimicul* care ”am fost, suntem și vom rămâne...”[2], și ”nimeni nu ne va mai plămădi iarăși din lut...”[3], vocile feminine coboară, în derivă, *în trepte*[4] de terțe și secunde mari, în timp ce vocile masculine

---

arhitectural” (*op. cit*., p. 11), *perspectiva încetinită* face ca obiectele să pară mai apropiate decât sunt, prin mărirea elementelor depărtate” (*Idem, ibid*., p. 12).

[1] Principiul *valorilor de durate de bază* (*Grunddauerwerte)* îi aparține așadar compozitorului, și, după cum îmi comunica în *mailul* din 30 Octombrie 2019, l-a ales ”deoarece îmi oferă posibilitatea de a prezenta o singură structură melodică *simultan* în mai multe voci, însă în *tempi diferiți*” (subl. mea). El a mai fost folosit în *InnenZeit I* (2002) pentru orchestra de coarde, și în *Passages* pentru orchestră (2004), ”*În memoria lui Walter Benjamin”*.

[2] *Ein Nichts/ waren wir, sind wir, werden/ wir bleiben, blühend:/die Nichts-,/ die Niemandsrose - Un nimic/Am fost, suntem, vom fi/noi rămânem, înflorind:/ nimicul,/Trandafirul nimănui.*

[3] *Niemand knetet uns wieder aus Erde und Lehm...*

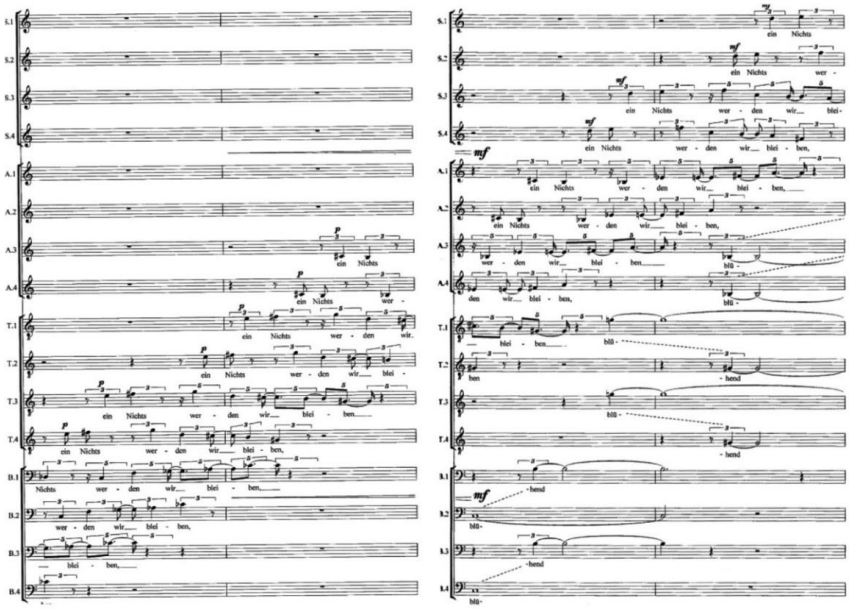
[4] Una dintre primele creații a fost piesa pentru pian *De profundis* (1978), urmată, în 1979, de primul *Psalm,* pentru orchestră, dar și de *Cântarea treptelor* (*Song of Degrees*) pentru orchestră de cameră și mediu electronic. În 1984 Iranyi reia tema *treptelor*, sub denumirea ebraică originară, *Shir Ha'Maalot* (în ebraica veche, *Pași*) *pentru orgă,* ”precedat de 15 Psalmi de dimensiuni reduse” (120-134), cu titlul de ”termen generic” (cf. Ingo Dorfmüller). Au urmat alții, printre care *Ich schau empor nach jenen*

urcă aceleași trepte, în terțe, cvarte și secunde mici, în ritmuri contrapunctice întretăiate, ”ce implică recursul atât la structuri de cristale-sonore fluide, cât și la polifonia *canonului-ecou*, pentru a genera *sonorități care plutesc în spațiu*” (cf. G. Iranyi). La un moment dat vocile feminine și cele masculine converg, într-un punct al *pilonului* vertical alcătuit din succesiuni de secunde mici, *do* (soprane 3, 4, alto 1)- *do#* (tenor 1, 2, alto, 3, 4) din registrele medii (p. 11 a partiturii) - la fel de *ambigue*[1] ca semantica adoptată de Celan - pe cuvântul *bespricht / vorbește, discută,* încadrat de *Niemand / nimeni,* și *unser Staub / praful nostru* = Nimeni nu vorbește despre *praful* nostru...” [aluzie transparentă la *praful* de stele, *scânteia divină* din care, de fapt, se consideră că e plămădit omul – n. mea D.P.]. Pe măsură ce *Psalmul* se apropie de final, se produce încă o schimbare de direcție, unde contrariile *suferință / bucurie* coincid într-o ascensiune pe cât de spectaculoasă, pe atât de dramatică: după interferarea și *convergența* sensurilor până atunci opuse, vocile se unesc într-o ascensiune în spirală, de cvinte mărite și cvarte perfecte pe secunda mare *do*

Bergen/Ridicându-mi privirea spre acei munți...(2005), *„Reflexii asupra celui de-al 121-lea Psalm”* (de fapt, *al 22-lea),* pentru vioară și orgă (2005). Psalmul face parte din secvența psalmică a „Cântărilor treptelor”. Titlul este de fapt o parafrază a primului verset din *Psalmul 22*: ”Către Tine, *Cel ce locuiești în cer am ridicat ochii mei*” (cf. *Biblia*, București, Editura Institutului Biblic și de Misiune ortodoxă al Bisericii Ortodoxe Române, 1975, p. 627). După cum se poate observa, poetul a substituit *altitudinii* Divinității (”...*Cel* ce locuiești *în cer*...”), expresia ”...spre *acei munți*”. În 1994 apar încă *Doi Psalmi* – 130, de fapt 129, *De profundis../ Din adâncuri am strigat către Tine, Doamne* - și 136, *An der Wassern zu Babel/ La apele Babilonului* [”...acolo am șezut și am plâns...” – cf. Biblia, 1975, pp. 629, 631], pentru mezzosoprană (bariton) și pian, iar în 2008, Gabriel Iranyi scrie *Psalmul 139*, *Flügel des Morgenroth / Aripile zorilor*, pentru recitator, mezzosoprană și pian. E vorba, de fapt, de *Palmul 138*, *Al lui David*, și este o comprimare a *versetului 9*: ”De voi lua *aripile mele de dimineață* (subl. mea D.P.), și de mă voi așeza la marginile mării...”. În: *Biblia*, 1975, p. 630.

[1] Nu o dată descoperim în partiturile lui Iranyi asemenea ambiguități intervalice provenite din *coliziuni* între un sunet natural și dublura lui alterată cu diezi sau bemoli, emise concomitent în registre diferite, și marcate ca atare chiar de către compozitor prin linii oblice punctate (*Hommage à Paul Klee, Psalm, Anamorphosen I*). Ele anticipează, să zicem, procedeul *anamorfotic* din *Anamorphosen I* și *II*, prin *descompunerea* grupurilor acordice inițiale în sunetele și intervalele componente.

bemol/do diez, formând o *altă aripă*, în realitate o *aripă dublă*, enormă, rezistentă, rezultată din suprapunerea ambelor aripi, capabilă *să clameze* paroxistic *Nimicul,* și *să glorifice*, simultan (*deodată*)[1], *transcenderea* lui, a Nimicului, prin accederea ”sufletului în lumină” (...), ”de dragul *tău*..., deasupra, o!, deasupra *spinului*”[2] (cu alte cuvinte, deasupra suferinței asumate și întruchipate de *cununa de spini* a Mântuitorului lumii).



Ex. 7. Extras din *Psalm* pentru 16 voci *a cappella,* reperul I, măs. 2-5, pp. 24- 25. Verlag Neue Musik, Berlin, 2010, BM 1119

IV. UT PICTURA POESIS. Preluată din *Ars poetica* a lui Horatiu (sec. I, î. Hr.), sintagma deja consacrată – *”poezia asemenea picturii”* - ar putea să sune la fel de bine și în formula *ut musica...pictura poesis – pictura și poezia asemenea... muzicii* - cele trei arte hrănindu-se reciproc din simbolurile lor comune. Ritmul, culoarea, armonia, spațiul, forma, compoziția și nenumărate alte elemente de sintaxă și morfologie conferă *muzicalitate, armonie, ritm* atât picturii cât și poeziei, și

[1] Vezi nota 49, *infra.*

[2] *Mit dem Griffel seelenhell,/dem Staubfaden himmelswüst,/der Krone rot/vom Purpurwort, das wir sangen/über, o über/dem Dorn/* Cu sufletul în lumină,/cu urma pustie a nisipului în cer,/cu coroana înroşită/de aprinsul cuvânt ce-l cântăm,/*deasupra, o! deasupra/Spinului!*

picturalitate / culoare, cadență poetică și eufonie muzicii. Ca să nu mai vorbim despre faptul că în antichitate, noțiunea de muzică – *mousiké* - era o formă de *sincretism* care conținea, pe lângă muzică, poezia, dansul (*choreía*), cântul coral (*choros*), știința. Or, opusurile lui Gabriel Iranyi respiră nu doar prin porii vibrațiilor sonore, ci și prin policromia *formelor picturale* (Klee, Chagall), prin muzicalitatea *cuvântului poetic* (Michelangelo, Hölderlin, Rilke, Celan), prin *fragmentul literar și filosofic* (Leonardo da Vinci, Walter Benjamin), ori prin detaliul investit cu valențe funcționale (*appogiaturi* simple sau duble, *trilluri*, *acciaccaturi*), aidoma frunzelor de *acant* ce împodobesc și totodată susțin capitelurile compozite ale coloanelor templelor antice greco-romane. Acest cumul de trăiri și simboluri transformă creațiile lui Iranyi în adevărate *obiecte* estetice, ce răspândesc adesea un aer misterios, cu tentă visătoare întreruptă de tăceri impenetrabile sau, dimpotrivă, de contururi ritmice trasate cu sunete *minimale*, în valori de *treizecidoimi*, apropiate de maniera de a compune a unor Salvatore Sciarrino sau Brian Ferneyhough, cel din urmă influențând, printre alții, devenirea compozitorului de origine română.

Gabriel Iranyi și-a ales ca surse de inspirație doar lucrările pe care le-a considerat afine cu propria natură meditativ-reflexivă înclinată, ca și cea a autorilor acelor surse, spre *cercetarea* și *interogarea* problemelor existențiale decisive în structurarea caracterului unui om: viața, moartea, iubirea, bucuria, durerea, criza identitară, credința. Convins parcă de ”funcția regeneratoare a întoarcerii la Timpul originar, sacru (...) - momentul când a apărut Lumea”[1] - compozitorul reiterează valorile unui trecut paradigmatic pentru sine, prin recursul la o serie de ritualuri ebraice străvechi, sinagogale, începând cu primii *Psalmi*, din 1979 și continuând cu *Laudae* pentru două piane (1983), inspirate de Colecția de *Cântece ale evreilor din Yemen* (o *psalmodie yemenită* de Sabbath, notată în *neume*), de *Cântecele evreilor din Babilon* de Abraham Zvi Idelsohn, dar și de un *Cânt* din sec. al XII-lea **–** totul, într-o tratare contrapunctică savantă, cu suprafețe polimorfe și politonale, în alternanță cu structuri eterofonice și omofone, și unde cuvintele lipsă ale rugăciunilor sunt substituite prin varietatea, mobilitatea și

[1] Detalii în: Mircea Eliade, *Sacrul și profanul*, București, Humanitas, 1992, trad. de Rodica Chira, cap. II. *Timpul sacru și miturile*, pp. 76-77.

inflexiunile ritmurilor evocând *rostirea*, ca și prin inserturile cantabile de o mare frumusețe expresivă[1], urmate de *Cvartetul pentru flaute* (1987) și *Psalm* pentru 16 voci, *a cappella* pe versuri de Paul Celan (2000). La polul opus, poemele în versuri ale lui **Paul Celan** i-au trezit interesul datorită cuvintelor dispuse și repetate în spiritul *canonului* muzical, frecvent utilizat de către Iranyi în partiturile sale, precum cele din ciclul *Sprachgitter* – tradus fie prin *Zăbrele de cuvânt*, fie prin *Gratiile limbii* – ca atare, în 2005, Iranyi elaborează, pe textele poemelor *Pe ambele mâini* și *Alb și ușor*, *Două lieduri* pentru soprană, violoncel și pian. Versurile închinate de **Michelangelo** ”ochilor iubiți”, sau ”nopții dulci deși neagră”, în celebrele *Sonete* (*Rime*), l-au ademenit pe Gabriel Iranyi să scrie, în 2001, piesa *Due Rime din Michelangelo* pentru soprană și orchestră de cameră: *Rendete agli occhi mei*.../Redați-mi, voi, o, râuri și izvoare...” (95), și *O, notte, o dolce tempo, benché nero*.../O, noapte, dulce vreme deși neagră...” (96)[2]. Din *Fragmentele literare și filosofice* ale lui **Leonardo da Vinci,** compozitorul a selectat o aserțiune din tronsonul dedicat *Științei*: ”*L'acqua percossa dall'acqua fa circuii dintorno al loco percosso/Apa lovită de apă formează cercuri în jurul punctului lovit*”[3] (flaut, percuție, pian). Lirica lui ***Hölderlin,*** romanticul elegiac, obsedat de ”tristețea însingurării individului”, și visând la ”integrarea eului în cosmos”, Iranyi a selectat poemul *Hälfte des Lebens*/*Jumătatea vieții*, în două variante, pentru soprană, respectiv mezzosoprană (2014), atras de *simetria* strofelor (42, respectiv 41 de silabe, despărțite de o pauză). Sub influența ideilor expuse în eseul *Despre conceptul de istorie*, sau *Teze ale unei filosofii a istoriei* (1940), de către filosoful și lingvistul german ***Walter Benjamin***, Gabriel Iranyi va scrie, în 2005, piesa *InnenZeit III, ”*Omagiu lui Walter Benjamin*”* pentru vioară și pian, în ale cărui subtitluri ”am folosit citate scurte din celebra

---

[1] În 1991, Gabriel Iranyi a mai compus o variantă a piesei *Laudae*, pentru două piane și orchestră de cameră.

[2] Transpunerea în limba română a *Rimelor* lui Michelangelo i se datorează ilustrei traducătoare din lirica italiană renascentistă, poeta Eta Boeriu (1923-1984). Volumul a apărut în 1975 la Editura Dacia din Cluj-Napoca, într-o ediție bilingvă. Cele două *Rime* alese de Gabriel Iranyi se află la pp. 61, 62.

[3] Detalii în: Leonardo da Vinci, *Frammenti Letterari e filosofici* trascelti dal Dr. Edmondo Solmi / *Fragmente literare și filosofice, selectate de* Dr. Edmondo Solmi, *secțiunea La scienza,* LXXX, *Sul medesimo soggetto*. *De anima / Pe același subiect. Despre Suflet*). Tipografia G. Barbèra Alfani, Firenze, 1908.

teză a lui Benjamin”[1], precizând că, ”în cea de-a 9-a parte a Tezei, Benjamin interpretează o pictură de Klee, *Angelus Novus* (1920)”. Lucrarea i-a fost comandată pentru Expoziţia intitulată „Arta prezentului”, care a avut loc în 2005 în „Haus am Waldsee” din Berlin. Pe lângă *InnenZeit III*, Iranyi îi mai dedică lui Benjamin și piesa *Passages* pentru orchestră, ”ca o reflexie asupra unei alte scrieri ale sale, *Passagen-Werk/Lucrarea pasajelor*” - proiect filosofic-literar, neterminat însă, având ca temă ”viața urbană a Parisului secolului al XIX-lea”. Lucrarea lui Iranyi surprinde și o serie de ”elemente din biografia tragică a filozofului, care s-a sinucis la granița Spaniei cu Franța, în timp ce era urmărit de naziști”. Personajele umane și animale, sau antropomorfe, înaripate – *Pasărea-Femeie*, *Triumful Muzicii*, *Abraham și cei trei Îngeri, Creația omului* - plutind în spații onirice, ireale, din pânzele pictorului **Marc Chagall** au alimentat înclinația lui Iranyi spre zona imaginară, dar și spre ideea de *ascensiune* și *transcendență*. În 1987 compune *Omagiu lui Chagall* pentru pian, având cu puncte de referință *Ceasul (pendula) cu aripi albastre* (1949), suspendată între pământ și cer, marcând curgerea ”nemărginită a timpului”, și *Obsesie,* pictată în timp ce se afla la New York, în 1943, ca reacție la efectele dezastruoase ale războiului asupra populației din Vitebsk-ul natal, în special asupra evreilor, ca, de altfel, asupra întregii populații rusești. Gabriel Iranyi a apelat și aici la principiul *simultaneității* alăturând, brutalității ritmurilor dezlănțuite repetitiv pe întreaga claviatură a pianului, pentru a sublinia nuanțele de un roșu sângeriu, incendiar al casei din imagine, un citat dintr-un cântec ebraic, ”vechi de aproximativ 3000 de ani”, și o intenție de *coral,* cu iz de *organum* medieval. Deși contrastante ca dinamică, cele două expresii devin complementare, una reflectându-se în cealaltă, pentru a afirma, simbolic, forța credinței de a depăși orice vicisitudine, chiar și cu prețul sacrificiului de sine, ca cel al personajul crucificat din tabloul chagallian.

---

[1] Pentru partea I, *Largo, quasi statico*: ”*...das Bild von Glück...von der Aeit tingiert...*”/*Imaginea fericirii...a timpului vrăjit*; pentru a II-a, *Più mosso*: ”*...ein unwiederbringliches Bild der Vergangenheit...”/...o imagine irecuperabilă a trecutului...”*; pentru a III-a parte, *Allegro molto*, ”*...Glück gibt es nur in der Luft...”/...fericirea există doar în aer...”;* iar pentru ce-a de-a IV-a mișcare, *Largo, ”...wie Blumen ihr Haupt nach der Sonne wenden...”/...cum florile își întorc capul spre soare...”.* Vezi și Partitura tipărită la Verlag Neue Musik, Berlin, 2007.

Și totuși, **Paul Klee** rămâne ”*cel mai prețuit* pictor de mine”. Poate și pentru că, după cum se știe, pe lângă faptul de a fi fost unul dintre pictorii abstracționiști care au dezvoltat la superlativ ”geometria colorată” inițiată de Mondrian, bogăția și strălucirea paletei lui coloristice rotunjind și voalând geometria formelor, Klee era și un practician al muzicii - cânta la vioară, de la vârsta de șapte ani, iar mai târziu a făcut parte și într-un cvartet de coarde, Mozart și Bach fiind compozitorii săi preferați. Pasiunea lui Klee pentru muzică a mers până acolo, încât, paginile *Caietelor* prelegerilor susținute la Academia din Düsseldorf în perioada 1931-1933, erau înțesate, pe margini, cu însemnări muzicale referitoare în special la structurile ritmice și la proporțiile metrice pe care încerca să și le explice printr-o serie de grafice. Așa se explică seriile de tablouri cu titluri explicit muzicale[1], mai ales după desprinderea pictorului de rigiditatea formelor geometrice cultivate de Școala de la Bauhaus, al cărei reprezentant a fost, alături de Kandinsky printre alții, și în ale cărui *Fugi în roșu*, *ritmuri variaționale* viu colorate, în ale cărui forme geometrice liniare, spiralate, rectangulare sau cuadrate, suprapuse și interferate după *principii polifonice*, în spiritul canoanelor și fugilor bachiene (*În stilul lui Bach*, 1919), Gabriel Iranyi a descoperit afinități de substanță. Dovadă că a și preluat titlul unuia dintre tablouri - *Hauptweg und Nebenwege* / *Drum principal și drumuri laterale* - ca sursă de inspirație pentru numeroase partituri ale sale**,** transformându-l în *deviză* a propriilor creații[2], și, totodată, în

---

[1] *Nocturne for Horn / Nocturnă pentru corn* (1921), *Orchestration of colour / Orchestrarea culorilor* (1923), *Harmony of Rectangle in red/Armonia unui pătrat roșu* (1923), *Pastoral (Rythms*), 1927, *Variations (Progressive Motif)/Variațiuni/Motiv progresiv* (1927), *Swinging, Polyphonic / Polifonie mobilă, rotativă* (1931), *Dynanic-Polyphonic / Polifonie dinamică* (1931), *Polyphonic lively / Polifonie plină de viață* (1930), *New Harmony / Noua armonie* (1936), *Forking in 4/4 Time / Bifurcarea în 4/4 timpi* (1937) etc. Mai multe detalii în: Hajo Düchting, *Paul Klee. Painting Music*, Suisse, Prestel Verlag, London, 1997.

[2] Titlul tabloului dă și denumirea câtorva opusuri, dar și a CD-ului de autor, editat în 2012 de casa Kreuzberg Records, Berlin. Pe lângă ”drumul principal”, ilustrat de *Trio-ul cu pian* (2007), intitulat chiar *Hauptweg und Nebenwege*, CD-ul include și câteva ”drumuri secundare”: *InnenZeit III* (2004) pentru vioară și pian, *Două lieduri* pe versuri de Paul Celan (2005), *Anamorphosen* (2009) pentru flaut și pian și *Espressioni* (2010) pentru vioară, clarinet și acordeon.

normă morală. Deoarece, ca să ajungi pe drumul principal, e necesar să străbați, chiar să te rătăcești uneori pe drumurile laterale, secundare, nu o dată labirintice - *labirintul* fiind, în opinia lui Penderecki bunăoară, ”metafora ființei noastre în lume” (...). Căci, ”...doar *rătăcirea, ocolul* pot conduce la împlinirea obiectivului/scopului”[1].

Ex. 8. Paul Klee, *Hauptweg und Nebenwege, ulei pe pânză,* 1929, Muzeul Ludwig, Köln[2].

V. RIGOAREA LIBERTĂȚII DE EXPRESIE. Până acum am traversat câteva dintre ”drumurile laterale” ale creațiilor lui Gabriel Iranyi, încercând să punctez o parte dintre componentele care constituie întregul, ”drumul principal” al actului său componistic. Am început, așadar, cu *efectele* pentru a ajunge la *cauza* lucrurilor, ca atunci când, în loc să pornesc de la *arhetip* către *Multiplii / imitațiile* pe care le generează, mi s-a părut mai eficient să încep *de la mímesis la arhetip*, pentru a facilita înțelegerea funcționării Prototipului *din interior*. De aceea, am păstrat pentru final cele câteva gânduri despre *Cvartetul de coarde nr. 4*, creat în 2012 la Berlin, dat fiind că el reprezintă un fel de chintesență a elementelor componistice specifice gândirii și sensibilității muzicianului.

Dezinvoltura cu care Iranyi așterne pe portative desenele ideilor și sentimentelor sugerate mental de sunete, cuvinte, culori, forme geometrice denotă o mare libertate de expresie, o nealiniere la mode și stiluri, altele decât ”comandamentele” propriei inspirații și voințe. Dar, la o privire atentă, remarcăm faptul că, această libertate de expresie, se

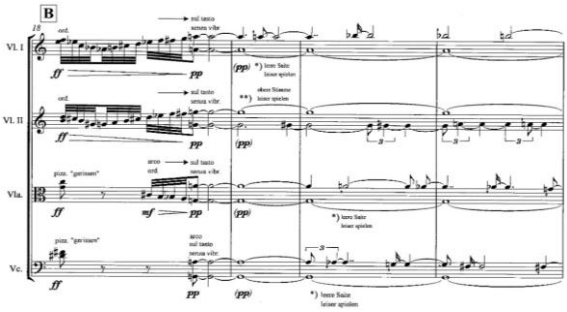
---

[1] ”...le labyrinthe – métaphore de notre être dans le monde” (...). ”...seule l´errance, le détour peuvent conduire au but...”. În: Krzysztof Penderecki*, Le labyrinthe du temps. Cinq leçons pour une fin de siècle.* Traduit du polonais par Françoi Rosset, Suisse, Noir sur Blanc, 1998, p. 21.

[2] Sursa imaginii din ex. 8 *supra*: https://en.wikipedia.org/wiki/Highway_and_Byways#/media/File:Paul_Klee,_Hauptweg_und_Nebenwege,_1929,_Öl_auf_Leinwand,_83,7_x_67,5_cm,_Museum_Ludwig_1976.jpg Pentru detalii, vezi și Hajo Düchting, *op. cit*., pp. 44-45.

datorează *logicii severe* cu care compozitorul își organizează și distribuie materialul sonor pe suprafețele destinate fiecărui opus, speculând la maximum *dualitatea*, *coincidența* trăirilor emoționale *contrare – introvertă / extrovertă*, comparabilă întrucâtva cu semnificația unui alt cuplu dual *aparență/esență* - prin *mersul simultan* al acalmiei armonico-polifonice pe de o parte, și al formulelor ritmice incisiv-precipitate pe de altă parte. E ca și când, o stare s-ar reflecta, ”deodată”, în contrariul ei, *în aceeași oglindă*, generând o ”stranie natură la mijloc, între mișcare și repaos...”, despre care vorbește Socrate în dialogul platonic *Parmenide*[1]. Unul dintre exemplele elocvente în acest sens, alături de cele referitoare la Chagall, sau Paul Celan, este, așadar, *Cvartetului de coarde nr. 4*, ”...*spații interioare, împletiri*...”. Împreună cu *Trio-ul* pentru vioară, violoncel și pian "*Hauptweg und Nebenwege*" (subtitlu cu trimitere directă la pânza omonimă a lui Paul Klee), *Cvartetul* este lucrarea în care se reflectă, în cel mai înalt grad, ”*stilul și spiritul introspectiv al compozițiilor mele*”[2].

Până și în eșantionul de mai jos, sunt concentrate dinamica ritmică recurentă, alternarea nuanțelor opuse, semnalate și prin indicații de *rupere expresivă*, de la sunete ”frânte” (*gerissen),* la cântatul destins, liniștit (*leiser)*, însoțite de crâmpeie polifonice eterofonizate.



Ex. 9. Extras din partea I, *Moderato sostenuto*, a *Cvartetului de coarde nr. 4,* p. 3. Partitura a fost tipărită în 2012, sub sigla Verlag Neue Musik, Berlin, NM 1755.

---

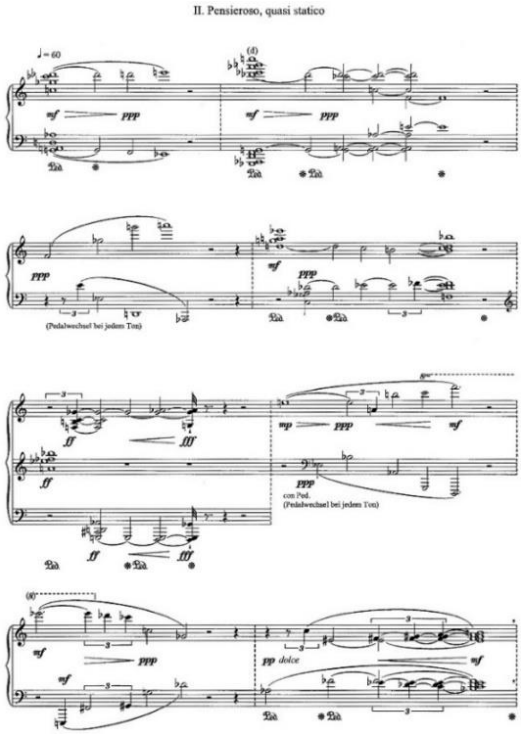
[1] ”*Deodată*, această stranie natură la mijloc (...) aflată *în afară de timp*, este lucrul către care și de la care se schimbă atât mișcătorul, cel ce se îndreaptă către repaus, cât și nemișcătorul, care spre mișcare se îndreaptă (...), fiindcă numai astfel [Unul] împlinește amândouă aceste rosturi, iar schimbându-se, el se schimbă *deodată*” (subl. mea). În: Platon, *Opere VI*, traducere de Sorin Vieru, 156 d, e, pp. 124-125.

[2] Sugestie transmisă în schimbul nostru de mesaje electronice din 12 August 2019.

Cele 5 părți ale lucrării sunt comparabile cu un *palimpsest* spațio-temporal și emoțional, în care interferează ”forțe centrifuge” diverse, ca în pânzele cu titlu omonim, ale lui Paul Klee. Liniștea interioară coexistă cu explozii și implozii tensionate, cu vibrații puternice, trăiri intense suprapuse, ce devin *deodată* translucide grație instrumentelor care-și preschimbă consistența prin transferuri de timbralitate cu efecte stranii, creând adevărate iluzii sonore. Mirajul lor se prelungește în țesături polifonice volatile, perturbate de dantelăriile ritmice constând din grupaje concentrate de *microelemente*, în valori de *treizecidoimi,* la care m-am referit frecvent până acum. O secvență contrapunctică ”accelerată”, conduce spre mișcarea secundă, *Con moto agitato*. Alerta contrapunctică devine treptat tot mai fărâmițată, sugerând starea de dezagregare sufletească în care implozia se transformă în explozie, și invers, iar *tremolo*-urile convulsive produc un lanț de ”catastrofe” ca ”rezultat al unor acumulări energetice sonore reflecte în spațiile interioare, subiective” (cf. G. Iranyi). Mișcarea disipativă din final accentuează neliniștea existențială care, însă, conform *tacticii* compozitorului, translează într-o secvență, s-ar zice de destindere, dacă ar fi să o considerăm după indicația *Largo assai*. În realitate, măsurile eterogene, contrastele caracteristice stilului său componistic, cum am văzut deja, dintre nuanțele de *ppp* și *ff*, ca și inserturile *sextoletelor* de *șaizecipătrimi*, ori formula descendentă identificată prin *ritartando,* pe care am întâlnit-o în *Bird of wonder* (vezi ex. 4, 5, *supra*), produc un efect sonor asemănător cu un scrâșnet, un fel de ieșire din sine a instrumentelor înseși. Și, din nou, Gabriel Iranyi ne confruntă cu *simultaneitatea* trăirilor imploziv-explozive, de data aceasta într-un *perpetuum mobile*, în *Presto*, stârnind stări de angoasă, confuzii, incertitudini. La un moment dat, formulele ritmice sincopate devin elastice, descriind arcuri de cerc cu tendințe imitative și repere acordice, ca niște coloane armonice cu accente feroce, după care discursul capătă brusc o tentă ireală, ascensională, în *ppp*, menținută și în partea finală *Estremamente lento*. *Eterofoniile polifonizate* sau *polifoniile eterofonizate*, laolaltă cu momentele liniare întretăiate de triolete sincopate, din nou pe fondul măsurilor eterogene, înaintează în *pp* sau *ppp*, dând seama despre un soi de înțelepciune catartică, ce flexibilizează ”interconectarea *spațiilor interioare subiective*,

emoționale, cu *experiența* anterioară” acumulată pe parcursul ”*texturilor* în mișcare/schimbare” (G. Iranyi).

Aparent simple, datorită utilizării intense a intervalelor primare și desfășurării fluide, aerate a discursului sonor, creațiile lui Gabriel Iranyi deschid perspective surprinzătoare, pe măsură ce evoluează *de la simplu la complex*. Surprinzătoare, întrucât compozitorul urmărește *semnificațiile spirituale* ale *formei* și *culorii*, asociere despre care Kandinsky, expert în ”Spiritualul în artă”, credea că ”forma propriu-zisă, chiar dacă este perfect abstractă, sau dacă seamănă unei forme geometrice, are propria ei *rezonanță interioară*”[1] (...). Viziunea despre culoare a lui Iranyi mi se pare însă mai apropiată de concepția lui Paul Klee, care o plasa în sfera ”imponderabilului”, întrucât ”posedă o putere sugestivă misterioasă, irațională...”[2], ”ascunsă” în ”arcuirile melodice” de esență polifonică (vezi pagina 4, *supra*), din ex. 10.



Ex. 10. G. Iranyi, *Hommage à Paul Klee*, partea a II-a, *Pensieroso quasi statico*, măs. 1-8, p. 6. Extras din partitura tipărită la Verlag Neue Musik, Berlin, 2007.

---

[1] ”La forme proprement dite, même si elle est parfaitement abstraite ou ressemble à une forme géométrique, a sa propre résonance intérieure”. Formularea îi aparține lui Vasili Kandinsky, în: *op. cit*., *Du spirituel dans l´art, et dans la peinture en particulier*, chap. VI, *Le langage des formes et des couleurs*, p. 116. Aserțiunea pictorului abstracționist e urmată de o adevărată disertație extinsă pe aproximativ 60 de pagini, despre semnificația spirituală a culorilor - mult mai profundă și complexă decât asocierea dintre vocale și culori exprimată de Arthur Rimbaud în celebrul sonet *Voyelles* /*Vocale* (1871).

[2] Detalii în: Hajo Düchting, *op. cit*., p. 45.

Iar recurențele intervalice, ca niște priviri îngemănate *în oglindă*[1], din partitura lui Iranyi (ex. 10), se apropie de formele *arcuite* și *îngemănate,* prin care Paul Klee și-a imaginat *Forțele centrifuge / Schwungkräfte* (ex. 11) - chiar dacă titlul *acuarelei* a fost ales de către Gabriel Iranyi pentru a denumi părțile I și a V-a a piesei *Hommage à Paul Klee*. Arcuirile acestora, ca niște ”duble curburi”, cum ar spune Xenakis, *sunt* și *nu sunt* asemenea cu cele ale mișcării secunde, *visătoare*; sunt *aceleași* ca formă, și totuși *diferite* ca structură, datorită dinamicii ritmice precipitate a primei (I) și ultimei mișcări (a V-a), în formule de *șaisprezecim*i și *treizecidoimi*, pendulând *ambiguu* între *risoluto / leggiero* - între *fff și ppp* – ca o întruchipare sonoră a principiului *contrariilor coincidente*, vizibil și în opera lui Klee.

Ex. 11. Paul Klee,
Centrifugal forces / Forțe centrifuge,
acuarelă pe hârtie de carton, 1929.
Sursa imaginii: https://www.paulklee.net/#

În ciuda dimensiunilor reduse ale lucrărilor, formele muzicale cultivate de către Gabriel Iranyi au vibrația *polifoniilor dinamice, viu* colorate, *variate ritmic*, ale picturilor lui Paul Klee, cu toate că și unele și altele își *ascund* sub vălul paletei cromatice, și al stricteții cu care sunt proiectate structurile lor de rezistență, o realitate lăuntrică spirituală, de natură barocă, dacă vreți, în care rezidă farmecul *plăsmuirilor* acestui tip de creatori niciodată previzibili, și tocmai de aceea captivanți.

---

[1] Una dintre ultimele lucrări compuse de Iranyi are ca titlu *Miroirs et Reflets / Oglinzi și reflexii pentru violoncel solo și ansamblu de cameră,* și a fost interpretată în *primă audiție* la 1 octombrie 2024, de către Diana Ligeti și Ansamblul ”Couleurs” dirijat de Nestor Bayona (Spania), în Sala Studio a Academiei de Muzică „George Dima“ din Cluj-Napoca.

SUMMARY

Despina Petecel Theodoru

The creation of composer Gabriel Iranyi at the intersection between the "*spirit of finesse*" and the "*spirit of geometry*"

Discretion, elegance, science, perfect aesthetic sense, interest in the fields of fine arts and sculpture, literature and poetry, architecture, as well as a natural inclination for philosophy - defining attributes of Gabriel Iranyi - give the "measure" of all his works. Although they belong predominantly to the chamber music genre, probably as an effect of his own internalized, reflective, introspective mental-psychic structure, legitimizing to some extent his need for concision ("I am more interested in the process of reduction to the essential, without superfluous ornaments") coupled with a certain reserve in revealing his emotional and intellectual background, Iranyi's musical works nevertheless give the feeling of a spatiality in which the micro- and macro-Universes are mirrored, in an almost magical interdependence. Even after "routine" auditions, or just skimming through the scores, it becomes obvious that the composer has the ability to say a lot with minimal resources, managing to obtain textures of a complexity and orchestral density sometimes almost exclusively from the combination of a few sounds, rhythms, chords, instrumental timbres, agogic contrasts, repetitive polyphonic and contrapuntal structures, which are also characteristic of his compositional style, etc. The daring intervalic leaps, with superimpositions and recurrences generating semantic ambiguities, the heterogeneous metrics with multiple and diverse rhythmic variational effects, the strongly contrasting sound intensities, from the inaudible *pianissimo* to the most penetrating *fortissimo*, the deep silences, prolonged by echoes with infinite vibrations, until dissolution, amplify the polysemantic sphere of the music, arousing curiosity and the desire to decipher the secret underlying this phenomenon.

RECENZII

Labirint de 11 povestiri surprinzătoare cu Gabriel Bebeşelea

Cristina Gârbea

Praeludium[1]

Să ai ocazia întâlnirii lui Gabriel Bebeșelea, fie în calitate de dirijor, fie în ipostaza de partener de dialog, înseamnă să ai în fața ta un adevărat povestaș, un *storyteller* captivant. Muzicianul își dezvăluie nu doar pe scenă spiritul mereu căutător și curios – acolo unde reunește prin conexiuni ideatice opusuri diverse din repertoriul canonic occidental și nu numai –, ci și în cadrul interviurilor sau al studiilor sale doctorale, finalizate în 2018 și concretizate prin susținerea tezei *Cercetarea manuscriselor componistice, premisă și miză a interpretării dirijorale*. Această dorință continuă de *a descoperi*, de *a afla* și care stă la baza viziunilor sale dirijorale sau literare, reprezintă, poate, principalul motor care animă avatarurile din povestea vieții sale. În primul rând, se auto-angrenează în proiecte fiind constant stimulat, în procesul interpretativ, de acumularea unui număr cât mai mare de informații care să

[1] Textul, influențat de sursa ligetiană citată ca izvor inspirator în conceperea volumului lui Bebeșelea, este organizat pentapartit, într-o structură împrumutată din *Concertul pentru vioară și orchestră* al compozitorului maghiar. Cele 11 capitole constituente ale cărții – la care se adaugă cele două rame, prefața și postfața – sunt, așadar, redistribuite în 5 tablouri rezumatoare, într-o formă labirintică, de colaj, și nu cronologică.

contureze ansamblul contextual, conceptual, structural etc. al lucrărilor abordate. De asemenea, își ajută partenerii de scenă să înfăptuiască rezultatul sonor cât mai apropiat de viziunea sa, motivându-și în fața acestora alegerile repertoriale, stilistice, tehnice prin fapte și corelații istorice, devoalând „amănunte care au o însemnătate conexă cu lucrarea [și care] au capacitatea de a schimba radical sonoritatea orchestrei”[1]. Auditoriul, cea de-a treia entitate vizată, este ghidat, la rândul său, de muzician prin călătorii narative – și nu doar sonore – palpitante, într-o lume adesea considerată ermetică și pretențioasă.

Aceste demersuri exploratorii s-au materializat, în 2024, în volumul *Musica ricercata sau 11 povestiri muzicale surprinzătoare*, tipărit la Humanitas și apărut ca un răspuns extins la întrebarea-invitație lansată de Gabriel Liiceanu: „Cum de se pot folosi cuvinte atunci când ești chemat să spui ceva despre muzică?”. Titlul ales este încărcat de multiple *ramificări* și trimiteri simbolice, dar nu criptice, semnificațiile sale fiind clarificate de autor în capitolul introductiv. În sens propriu, acesta reprezintă o traducere în italiană a sintagmei „muzică cercetată” (unde verbul *ricercare* are înțelesul de „a căuta/explora/cerceta/studia/investiga”). Figurativ, titlul este un joc de cuvinte, făcând aluzie la genul muzical baroc denumit *ricercar* și, prin extensie – într-o adaptare adjectivizată și metaforizată în limba română – la o „muzică *ricercarizată*”. Omagiul nominal și numeric adus lui György Ligeti este evident pentru inițiați, dar divulgat, la rândul său, de Bebeșelea, în prolog: *Musica ricercata* este una dintre cele mai cunoscute lucrări pentru pian ale compozitorului maghiar, concepută între 1951 și 1953 sub forma unui set de unsprezece bagatele și reprezentând un exemplu de gândire componistic-structurală ludică și simbolică. Mai mult, această denumire nu a reprezentat o sursă de inspirație pentru muzician doar în context beletristic, ci și atunci când dirijorul a imaginat un „proiect omonim”, în 2018, fondând un ansamblu instrumental specializat (și) în interpretările informate istoric.

Mai mult sau mai puțin intenționat, autorul se avântă în acest capitol-preambul având ca icoană modelul ligetian. Pornind de la opusul-sursă, în care compozitorul „reușește să recreeze subliminal o adevărată istorie a muzicii”, Bebeșelea propune, la început, cititorilor, o prezentare rezumativă inițiatoare în ascunzișurile muzicii clasice occidentale. Dar această comprimată cronică nu trădează nici pe departe formalismul, uniformitatea, crisparea unor exprimări „de manual”, ci, întrețesute ca într-o „micropolifonie […] atât de filigranat și

[1] Cristina Gârbea, *Interviu cu Gabriel Bebeșelea*, 20.10.2023, *Scena9*, https://www.scena9.ro/article/interviu-gabriel-bebeselea-dirijor-musica-ricercata-enescu.

detaliat construită", informațiile se dezvăluie prin paralele, clarificări, referințe, confesiuni.

Aria, Hoquetus, Choral

Partea a doua a *Concertului pentru vioară și orchestră* de Ligeti se deschide cu o linie melodică tânguitoare, duioasă, de inspirație folclorică, intonată într-o dinamică delicată evocând, parcă, o amintire pastorală, topită apoi în țesătura polifonică. În același spirit memorial-evocator, Bebișelea se întoarce, prin două povești inedite, în Sibiul său natal, fie relatând povestea unei opere a cărei acțiune se desfășoară în orașul transilvănean, fie reconstituind parcursul biografic și creativ al unui compozitor român mult prea puțin cunoscut, al cărui destin a fost tragic curmat de o boală fatală. Astfel, capitolul IV, „*La foresta d'Hermanstad*: Napoleon și opera cu acțiune la Sibiu", este dedicat unui opus vocal-dramatic necunoscut, compus de italianul Valentino Fioravanti, asupra căruia dirijorul s-a aplecat cu o curiozitate stârnită mai ales de „patriotismul local"[1]. După o perioadă de opt luni de cercetări asidue, petrecute parcurgând anuarele virtuale ale teatrelor italienești, a ajuns, într-un final, la locul și timpul potrivite: orașul Napoli, anul 1812. Descoperirea, consultarea manuscrisului, transcrierea într-o ediție critică, publicarea și apoi scoaterea lucrării în lumina reflectoarelor și în paginile acestui volum sunt pașii urmați de Bebișelea pentru a releva importanța acestei creații *buffe*, una dintre primele în care sunt introduse dialoguri vorbite, demnă de a-și găsi locul lângă operele mai-cunoscuților maeștrii ai *belcantoului*, Rossini și Donizetti.

În povestea cu numărul V, intitulată „*Wunderkind*-ul transilvănean la Queen Victoria", autorul pornește de la un scurt popas italian prin cimitirul istoric de pe Isola di San Michele aflată lângă Veneția, loc în care se afla pentru a vizita mormintele lui Stravinski și Diaghilev. Bebișelea este surprins de o piatră funerară din marmură albă, în care era încrustată scena „ademinirii" unui copil, de către un înger, spre înaltul cerului, acesta fiind nevoit să își lase în urmă mama îndurerată și instrumentul mult iubit. Textul poetic omagial, dar mai ales inscripția de pe mormânt, îl surprind pe autor în fața locului de veci al tânărului Carl Filtsch, un prea puțin apreciat pianist și compozitor, născut la Sebeș în 1830. În acest eseu omagial adus copilului-minune care s-a stins la vârsta de cincisprezece ani, dirijorul trasează cadrul biografic și creativ pentru care junul artist, discipolul preferat al lui Chopin, aflat în ascensiune profesională în cele mai importante capitale europene (Viena, Paris, Londra), ar trebui să capete o mai consistentă recunoaștere publică.

[1]Bebișelea, interviu *Scena9*.

Intermezzo

Pe 17 februarie 2023 asistam la unul dintre concertele săptămânale ale Orchestrei Filarmonicii *George Enescu*. La pupitrul dirijoral se afla Bebeșelea, iar programul serii cuprindea, într-un concept unificator, lucrări ce evocau „stratul spațiului cosmic" compuse de György Ligeti și Gustav Holst, dar și un concert beethovenian „de-a dreptul meteoric" pentru pian. La încheierea primei părți și întrerupând o rafală de aplauze, dirijorul anunța publicul că în holul Ateneului Român îi aștepta o surpriză: 100 de metronoame negre, plasate pe suporturi de lemn, pregătite pentru a fi „activate", atacate de oamenii părtași la concert. Muzicianul oferea, astfel, între lucrările încărcate de mister, dramatism și aer revoluționar din program, un răgaz recreativ, de natură interactiv-ludică. În câteva momente, anticamera Ateneului a fost cuprinsă de rumoare și s-a transformat într-un spațiu performativ ad-hoc, animat de voci și de ticăituri neregulate, angrenate într-un aleatorism total, un evident omagiu adus lui Ligeti la aniversarea centenarului nașterii sale.[1]

Despre *Poème Symphonique für 100 Metronome*, regăsim detalii legate de contextul apariției sale, inspirații și particularități conceptuale în primul capitol al volumului. Cu o nelimitată admirație față de Ligeti, asumată încă din titlu și din vastul prolog, Bebeșelea trasează, în cel dintâi tablou, firul conducător al vieții și creației compozitorului maghiar, invitând cititorul să își proiecteze în „ecranul" minții filmul unui creator inovator. Făcând trimiteri la originile multiculturale ale lui Ligeti („M-am născut în 1923 în Transilvania ca cetățean român. […] Limba mea maternă este maghiara, dar nu sunt un ungur veritabil, pentru că sunt evreu."), la spațiul său natal plurietnic, la inter-senzoralitatea sa, la fobia dublată de fascinație, încarnată componistic, la educația sa, la suferințele pricinuite de regimul antisemit, la gândirea sa mereu plăsmuitoare și la personalitățile care l-au inspirat, dirijorul-scriitor se oprește asupra unor opusuri importante din creația ligetiană. Ultimele două lucrări puse în discuție reprezintă sursa unei controverse hollywoodiene, în care angrenați au fost doi dintre cei mai importanți autori ai secolului trecut: compozitorul maghiar, și regizorul american Stanley Kubrick.

Passacaglia

Ca într-o temă cu variațiuni polifonice, Bebeșelea pornește în construirea volumului de la premisa subiectului-laitmotiv: spațiul românesc. Astfel, autorul trasează imaginar, de la primul până la ultimul capitol, o „rețea

[1] Bebeșelea, interviu *Scena9*.

de legături între muzicieni născuți pe teritoriul de azi al României sau având tangențe cu el", creionând tabloul narativ pe următoarele coordonate: Oradea-Sânnicolau Mare-Timișoara-Lugoj-Cluj-Napoca-Târnăveni-Sebeș-Sibiu-Cisnădie-București-Brăila-Iași-Liveni.

De exemplu, în capitolele VIII și X, aducând în fața cititorilor o sumă de informații adunate în perioada studiilor doctorale, Bebeșelea face cunoscut publicului larg un subiect mereu arzător în școala muzicologică autohtonă: este etic și/sau necesar să fie prezentate public lucrările enesciene încheiate pe baza schițelor de Pascal Bentoiu, Cornel Țăranu sau Remus Georgescu, ori cele care nu poartă număr de opus? Care au fost intențiile compozitorului? Ar trebui să lăsăm istoria să decidă destinul perenității întregii creații a lui Enescu? Autorul se poziționează de partea publicării și cultivării, în integralitate, a moștenirii componistice a muzicianului român (incluzând manuscrisele și schițele sale), atât din perspectiva cercetătorului curios, cât mai ales din cea a artistului-mediator aflat pe scenă, doritor să faciliteze „întâlnirea" auditoriului cu premiere incitante din patrimoniul național-cultural.

Astfel, pentru a avea o privire de ansamblu asupra gândirii precoce, inovatoare, cuprinzătoare, neasemuite a lui Enescu, Bebeșelea pornește de la conturarea cadrului componistic premergător primului său opus (oficial), o consistentă etapă creatoare (parțial și ingenios) sintetizatoare, concretizată prin apariția *Poemei române* – cea dintâi lucrare publicată, apreciată și interpretată în varii contexte naționale și internaționale. Această trecere în revistă a primelor creații enesciene servește aici ca preambul pentru prezentarea miniaturii instrumentale *Pastorale-Fantaisie pour petit orchestre*, o lucrare ce datează din ianuarie 1899, dar care, în ciuda premierelor absolute de la Paris și din București (1900), a început să devină cunoscută abia după 118 ani. Expunând contextul social, politic și cultural care a condus la „îngroparea" partiturii, autorul pledează pentru (re)descoperirea acestei mici bijuterii sonore, înlesnind scoaterea sa la lumină prin transcrierea, editarea și tehnoredactarea manuscrisului acesteia, dar mai ales prin transpunerea sa sonoră în România (București, Cluj) și peste hotare (Berlin, Viena), în condiții *live* sau prin înregistrări, în viziune proprie sau predând ștafeta altor mari dirijori.

Pe lângă revelarea *Pastoralei-Fantaisie*, Bebeșelea a (re)descoperit, alături de istoricul religiilor Eugen Ciurtin, în Cabinetul de Manuscrise și carte rară al Bibliotecii Academiei Române, alte două lucrări aparținând lui Enescu: orchestrația mișcării mediane, „Andante con moto", din *Trio op. 100* de Franz Schubert și oratoriul *Strigoii* (aranjat de Cornel Țăranu, în 1971, în versiune pentru soliști vocali și pian, și orchestrat, în 2016, de Sabin Păutza). Împletind istoriile opusurilor pierdute în negura timpului din cauza contextelor

nefavorabile cu detalii personale din procesul cercetării manuscriselor, autorul își concentrează crezul în două eseuri-manifest. Venind cu argumente factual-biografice, memorialistice, interpretative, (poate involuntar) emoționale, acesta consideră nu doar benefică, ci necesară – în aceeași măsură în care patrimoniul „copiilor-minune" Mozart, Mendelssohn sau Saint-Saëns este cunoscut în exhaustivitate – asimilarea completă a tezaurului muzical enescian în conștiința publică și, implicit, reconsiderarea relevanței sale în istoria muzicii occidentale. Povestirile lui Bebeșelea ne poartă, așadar, în două conjuncturi apăsătoare din viața lui Enescu, ambele reflectate în creațiile citate: funeraliile Reginei Elisabeta a României – cunoscută sub pseudonimul literar Carmen Sylva –, o apropiată a compozitorului și parteneră a acestuia în repertoriul cameral, și intrarea României în Primul Război Mondial.

Appassionato

Volumul de față poate fi considerat nu doar un răspuns la solicitarea lui Liiceanu, ci și la una dintre dilemele publicului referitoare la rolul pe care îl are un șef de orchestră: ce face, de fapt, un dirijor și de ce este nevoie de unul pentru buna funcționare a unui ansamblu instrumental? Ce înseamnă să fii dirijor? Cele „11 povestiri muzicale surprinzătoare" pot fi privite și din această perspectivă: ele relevă (o parte din) procesul care are – sau care ar trebui să aibă – loc în intimitatea căutărilor muzicianului aflat în această postură. Departe de a fi voit concepută pe baza acestor deziderate, cartea îndeplinește câteva criterii care o determină a fi o lectură captivantă nu numai pentru cei specializați în domeniul artei sunetelor, ci și pentru melomanii curioși: accesibilitatea limbajului, diversitatea subiectelor abordate, misterul creat în jurul unor compozitori și/sau a unor lucrări inedite, divulgat cu însuflețire de autorul-confident, sentimentul implicării cititorului într-un univers complex, palpitant și (aparent) greu de pătruns, pasiunea și cunoașterea transmise de scriitor prin fiecare cuvânt. Bebeșelea realizează, astfel, din poziția de dirijor, un soi de mărturie a procesului „detectivistic" din spatele unei viziuni/interpretări, fie că vorbim de cercetarea unui manuscris sau de creionarea circumstanțelor apariției unei anumite creații, ambalând informația într-o exprimare non-academică, dar nu exagerat de facilă, presărată ocazional cu detalii tehnice/teoretice.

Trei capitole poartă, precum festivalurile și concertele sale concept, marca harului inventiv-ludic al autorului. Astfel, Bebeșelea născocește titluri-cârlig, care mai de care mai atractive, jucându-se cu cuvintele. În „Ligestezia", primul capitol, muzicianul fuzionează numele compozitorului-inspirație cu *sinestezia*, un termen utilizat pentru particularitatea neurologică prin care

două simțuri se pot amesteca, confunda (a „vedea” sunete, a „auzi” culori), și de care suferea acesta. În următorul capitol, *„Hidin’ Haydn in Transylvania: Simfonia sibiană* sau povestea unui *fake news* românesc”, autorul se folosește de asemănarea fonetică dintre cuvintele „hiding” („a ascunde” în engleză) și Haydn (Joseph, numele compozitorului austriac, considerat a fi „părintele simfoniei”), urmate de locul, lucrarea și premisa eseului, pentru a introduce cititorul în istoria fabricată a unei creații, într-o „poveste demnă de a fi predată la cursurile de jurnalism muzical drept exemplu de propagandă tipică regimului comunist.” Cel de-al VII-lea tablou narativ, intitulat „*Brahmsilvania* sau cum Timișoara și Sibiul au ajutat la finalizarea *Concertului pentru vioară* de Brahms”, este inițiat, de asemenea, printr-un joc de cuvinte format din contopirea numelui compozitorului german și Transilvania, spațiul geografic în care se desfășoară intriga noii povești.

Inventivitate arată Bebeșelea și în titrarea altor două capitole – inserând cuvinte frapante destinate captării interesului cititorilor –, dar și în construirea unui fir conector de la prima la ultima poveste, integrând în scenariu o multitudine de personaje secundare, conexe, menite să sudeze rețeaua biografică, relațională sau artistică și să asigure trecerea de la un tablou la altul, întreținând senzația unei narațiuni continue, rostite „fără suflare”. În capitolul III, „*Te Deum* interpretat la Iași în 1789 de 300 de muzicieni... și tunuri”, surprinzător este elementul militar asociat unei creații religioase. Autorul ne face cunoștință cu compozitorul de operă Giuseppe Sarti, care, aflat în slujba prințului Grigori Potemkin, concepe lucrarea-mamut citată, având în componență cor dublu, tube grandi și tube piccole, orchestră și *cannoni a suo tempo* (tunuri interpretând în același tempo). În cea de-a VI-a poveste, „Franz Liszt huiduit și povestea primei *Rapsodii române*”, asocierea dintre compozitorul romantic și manifestarea agresivă este cel puțin bizară. Aflăm despre turneul românesc al creatorului și pianistului maghiar, debutat în 1846 și susținut în orașe importante din Transilvania, Muntenia și Moldova – un context în care artistul a fost prins în jocul unui conflict interetnic –, cu ocazia căruia acesta a întâlnit personalități muzicale autohtone: Alexandru Flechtenmacher, Josef Herfner sau personajul inspirator Barbu Lăutaru. Marcat de sonoritățile și inflexiunile „exotice” ale folclorului urban, Liszt dă naștere unei rapsodii pe teme românești.

Nici capitolului antepenultim nu îi lipsește doza ludic-metaforică cu care Bebeșelea a obișnuit auditoriul. Plasată strategic, cea de-a noua oprire în istoria muzicii europene îl are ca personaj principal pe compozitorul Béla Bartók. Organizarea textuală nu este una întâmplătoare, ci ascunde un substrat aluziv: în lucrarea ligetiană *Musica ricercata*, citată în titlu și în prefață ca opus-generator, cea de-a IX-a miniatură este dedicată, *in memoriam*, compozitorului

maghiar, ca o ofrandă acustică adusă unuia dintre creatorii emblematici care și-au lăsat amprenta asupra traiectoriei sale componistice. Titlul ales de autor, palindromul „1881”, ascunde într-o notă simplă, dar sugestivă și cu un puternic potențial de „magnet" literar, taina unui an revelator în cronologia muzicii moderne vestice: este cel în care s-au născut doi dintre cei mai remarcabili făuritori de sonorități ai primei jumătăți de secol XX – Bartók și Enescu, legați spiritual prin devotamentul față de tradițiile muzicale folclorice, arhaice și, după cum punctează autorul, prin „lupta împotriva fascismului și a dictaturii în general”.

Bebeșelea încheie seria de unsprezece povestiri, într-un arc conceptual – sau cuprinse metaforic sub bolta curcubeului, elementul simbolic-liant al festivalului *Musica ricercata* „Opus 5”, înfățișat sub forma fenomenului optic în Piața Mare a Sibiului la finele ediției – cu un alt compozitor al secolului XX având o sensibilitate sinestezică: Olivier Messiaen. Punând în discuție legătura dintre câteva personalități importante ale școlii muzicale românești cu cei „doi poli parizieni ai componisticii mondiale”, pe filieră Darmstadt sau Paris, autorul dedică acest eseu activității teoretice și artistice a creatorului francez, făcând trimiteri la particularitatea sa neurologică, întâlnită însă și la alți muzicieni. Vorbind despre Messiaen, este aproape imposibil să nu fie amintită Nadia Boulanger, „arhetipul mentorului componistic” al secolului trecut, o emblemă a didacticii muzicale occidentale, legată prin experiența sa de pedagog de nenumărați artiști români: Dinu Lipatti, Marius Constant, Vladimir Cosma, Doru Popovici, Tiberiu Olah, Cornel Țăranu, Alexandru Hrisanide, Dan Constantinescu, Ștefan Niculescu.

Călătoria prin istoria muzicii se încheie cu postfața, un eseu concluziv în care autorul rememorează fiecare dintre cele șapte zile ale ediției „op. 5” a festivalului *Musica ricercata* 2023, „îmbrăcate” metaforic în culorile identificate în curcubeu și înglobate într-un concept inspirat de simbolismul sinestezic. După mai bine de 300 de pagini în care îl cunoaștem indirect pe Bebeșelea – acest artist-detectiv, mereu avid de cunoaștere, cordial în apariițiile sale publice și scenice –, regăsim în textul final o punere în faptul sonor, sub forma evenimentelor patronate de acesta, a explorărilor istorico-muzicale. Rememorând multitudinea de compozitori și lucrări citate, surse ale povestirilor surprinzătoare, ni se relevă harta minții unui autor fascinant, dar și a unui univers mai abordabil decât pare la o primă ascultare/citire. Mențiunea unor nume neîntâlnite ulterior, generând mereu alte asocieri, ne lasă cu orizontul unor noi istorii neașteptate, dar și cu promisiunea apariițiilor scenice viitoare original conceptualizate. E reconfortant să știm că avem printre noi artiști care nu fac uz de cunoștințele lor pentru a-și crea, în jurul lor, o carapace

elitistă, ci care se concentrează să construiască punți, prin arta sonoră și nu numai, între oameni.

SUMMARY

Cristina Gârbea

Labyrinth of 11 surprising stories with Gabriel Bebeșelea

The book of conductor Gabriel Bebeșelea, titled *Musica Ricercata or 11 Surprising Musical Stories*, published by Humanitas in 2024 and conceived at the invitation of Gabriel Liiceanu, could be seen as part of the answer to the question, "What does a conductor do?" Presented in the form of a chain narrative, with a structure borrowed from György Ligeti's eponymous piano work, the volume unfolds as an engaging historical-musical exploration, intended for musicians as well as curious music lovers. Demonstrating clear, methodical thinking combined with a playful spirit, Bebeșelea invites us to step into a compressed history of Western music, presented through a few vignettes linked to the Romanian context.

„Revuluția” de Adrian Iorgulescu, apariție de tezaur discografic

Costin Popa

Grație valorii componistice și ideaticii lui Caragiale, opera lui Adrian Iorgulescu inspirată de comedia „Conu' Leonida față cu reacțiunea”, cu premieră absolută în 1991, și-a câștigat prin gravura în 2024 pe CD a noii versiuni din 2023, locul de cinste alături de capodopera lirică „O noapte furtunoasă” de Paul Constantinescu (1935), completând și înnobilând patrimoniul estetic al creației muzicale românești originale. Este meritul Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, al Operei Naționale București, Radio România și, desigur, al Editurii Muzicale de a fi realizat acest CD de prestigiu, ca primă apariție în antologia dedicată operelor românești contemporane. Albumul a cunoscut succesul încă de la lansarea din 8 decembrie 2024, când s-a prezentat în foaierul primei scene lirice a țării o reușită adaptare instrumental-vocală a opusului lui Adrian Iorgulescu.

Scriind inițial sub impulsul evenimentelor din decembrie 1989, compozitorul a adâncit trama-sursă caragialiană, a adaptat-o atmosferei apăsătoare și mai apoi tumultuoase a vremurilor, a corelat exemplar dramaturgia partiturii cu textul. A rezultat o comedie cu final tragic, o *dramma giocoso*, dacă acceptați termenul din clasicism pe care l-am folosit cândva consemnând noua versiune prezentată scenic, la care Adrian Iorgulescu a

adăugat acum o uvertură, câteva secvențe sonore și un final schimbat cu direcționare clară a acțiunii către timpul Revoluției Române. Așadar varianta definitivă a fost compusă cu intenția de a rememora clipele contorsionate ale încheierii fierbinți de an revoluționar, de a reda trăirile, angoasele, frământările eroilor tradiționali Conu' Leonida și Efimița. Este ceea ce s-a înregistrat.

Sunt aprofundate multe elemente pe care însuși compozitorul le punctează în booklet-ul discului sub sintagmele „reacției personale (...) la clivajele și confuziile multiple manifeste în mediul românesc, privitoare la autenticitatea Revoluției, la rolul actanților principali (...). Nu în ultimul rând, la gradul de înțelegere al cetățenilor obișnuiți asupra întâmplărilor trăite (...)”.

Discul conservă o interpretare de aleasă calitate în fruntea căreia se regăsește bagheta lui Cristian Mandeal, ridicată încă de la premiera absolută, acum în compania Orchestrei Operei Naționale bucureștene, care a adus instrumentiștii în postura de valabili tălmăcitori ai unei stilistici post-neoclasice, neomoderne, postmoderniste chiar, cu construcție savantă. A fost o performanță pentru orchestranții obișnuiți cu alte teritorii componistice, însă spiritul lui Cristian Mandeal a creat imagini și esențe, sensuri și expresii ce au adus în simbioză dramaturgia sonoră cu cea a slovelor. Apoi, prin redarea limbajelor diferențiate, prin „curățenii” sonore individuale și pe partide instrumentale, de la cordari, lemne la alămuri și importanta percuție, în *tutti* fabuloase, prin evidențierea și corelarea planurilor, a leitmotivelor, a realizat unitatea de comunicare dorită de compozitor. Cristian Mandeal este un profund gânditor al oricărei partituri și faptul s-a redemonstrat acum (a câta oară?), în fața unor portative nu tocmai comode, străbătute de exprimări complexe, pline de focusări ideatice.

Uvertura este intens prevestitoare, cu anunțări venite din atacurile șocant tăioase, insistente, îmbinate cu sunete misterioase, un ticăit, un marș cu alămuri dominatoare ce prezic conflicte interioare agitate, reflecții, psihoze, întrebări fără răspuns. Tânguiri, vaiete chiar se întrezăresc la același compartiment, sunete plăpânde presimt *crescendi* până la dimensiuni ample. Percuția propune alternanțe unor firave țesături. Sfârșitul părții introductive a operei, după învolburarea masivă, se ostoiește și se încheie cu ultimul acord, ca o lovitură a sorții. Edificiu de excepție.

Merg direct la altă parte orchestrală, *Interludiul* dintre cele două acte, o nocturnă idilică, cu mici desene melodice, un clinchet, finețuri la cordari, suflători de puritate și apoi, mă îndrept către ultimele măsuri ale partiturii în care sirena sinistră, parcă interminabilă, răscolește. Stingerea urletului ei într-un *decrescendo* tulburător invită, mai mult decât atât, la o reflecție cu bătaie lungă. Nu se uită. Este ceea ce cred că a dorit și compozitorul.

În actele I și II, nu poate fi vorba de un acompaniament instrumental al vocilor, ci mai degrabă de o însoțire, întrucât orchestrația este bogată în episoade tematice, de atmosferă, prin comentarii corelate textului. Sub bagheta lui Cristian Mandeal ansamblul își îndeplinește menirea, cu pricepere.

Tenorul Andrei Petre își înfățișează timbralitatea agreabilă în rolul Leonida, într-o țesătură vocală dificilă cântată cu patină, s-o numesc chiar eroică, de atoateștiutor, visând... obsedant revoluționar până la spaima din scenele finale. Propria-i vocalitate îi răspunde în intervalele cu atacuri de Si bemol acut sau cu La-uri curente. Tânguirile din actul al II-lea sunt remarcabile.

Apoi, mezzosoprana Sorana Negrea, mimetica și speriata Efimița, are un glas bogat în sonorități colorate până la notele grave cu rezonanțe „de piept”, prin care replică suculent stereotipiile verbale preluate de la Conu' Leonida.

Safta sopranei Stanca Manoleanu este servită de partitură cu vocalize metaforice în *Interludiu*, transcendând visarea, artista emițând sunete de extremă puritate în cânt instrumental.

Scenele în duo sau trio sunt admirabil compuse, îmbină cu măiestrie cele trei voci în contextul scriiturii trepidante dedicate instrumentiștilor pentru finalul operei.

Albumul CD al opusului „Revuluția” de Adrian Iorgulescu, prima înregistrare integrală originală postdecembristă de operă, trebuie negreșit ascultat. Dar și spectacolul se cere obligatoriu văzut.

SUMMARY

Costin Popa

"Revuluția" by Adrian Iorgulescu, a treasure of Romanian discography

Thanks to its artistic value and Caragiale's visions, Adrian Iorgulescu's opera inspired by the comedy "Conu' Leonida față cu reacțiunea", with its premiere in 1991, has earned its place of honor alongside the lyrical masterpiece "O noapte furtunoasă" by Paul Constantinescu (1935), by being recorded in 2024 on CD in the new version of year 2023, completing and ennobling the aesthetic heritage of original Romanian musical creation. It is to the credit of the Romanian Union of Composers and Musicologists, the Bucharest National Opera, Radio Romania and, of course, the Music Publishing House that this prestigious CD has been realized, as the first appearance in the anthology dedicated to contemporary Romanian operas.