

CUPRINS

PAGINA

Preambul 3

STUDII

Lena Vieru Conta

O discuție în muzeul omenirii: Escher, Goya, Bosch și muzica lui Anatol Vieru 5

Mihu Iliescu

Xenakis și muzica românească. Afinități sud-est-europene (I) 32

INTERVIURI

Andra Apostu

Un dialog cu Florian Lungu 47

CREAȚII

Cristina Gârbea

Formă, fond și imaginar interpretativ în *Concertino în stil clasic pentru pian și orchestră de cameră*, op. 3 de Dinu Lipatti 57

ESEURI

Andreea Ciornenchi Grigoraș

Cezar Bogdan Alexandru Grigoraș

Fonctions sociales de la musique dans la Grèce antique.
Mythes et controverses 81

RECENZII

Irina Boga

Trei studii de caz în lecturi comparate 91

Octavian Ursulescu

George Natsis, omul-orchestră 97

TABLE OF CONTENTS

	PAGE
Preamble	3
STUDIES	
Lena Vieru Conta A discussion in the museum of mankind: Escher, Goya, Bosch and the music of Anatol Vieru	5
Mihu Iliescu Xenakis and Romanian music. South-East European affinities (I)	32
INTERVIEWS	
Andra Apostu A dialogue with Florian Lungu	47
CREATIONS	
Cristina Gârbea Form, content, and interpretative imagery in Dinu Lipatti's <i>Concertino in classical style for piano and chamber orchestra</i> , op. 3	57
ESSAYS	
Andreea Ciornenchi Grigoraş Cezar Bogdan Alexandru Grigoraş Roles and social functions of music in ancient Greece. Myths and controversies	81
REVIEWS	
Irina Boga Three case studies in comparative readings	91
Octavian Ursulescu George Natsis, the one-man band	97

PREAMBUL

Primul studiu al celui de-al doilea număr al revistei îi este dedicat compozitorului Anatol Vieru, sub semnătura fiicei sale, pianista Lena Vieru Conta, pornind de la un text intitulat *Artă, natură, metaartă* publicat în volumul *Cuvinte despre sunete*. Autoarea își concentrează atenția asupra unor aspecte care vizează relația muzică-arte vizuale în creația lui Anatol Vieru, în conexiune cu capodopere ale binecunoscuților artiști M.C. Escher, Francisco Goya și Hieronymus Bosch.

Mihu Iliescu ne propune o primă parte a unui studiu dedicat compozitorului Iannis Xenakis din perspectiva similitudinilor între muzica acestuia și cea a compozitorilor români din cea de-a doua jumătate a secolului XX. Legăturile profunde pe care le identifică autorul converg spre o așa numită matrice a tradiției constituite în partea sud-estică a Europei din care a făcut parte și Xenakis în timpul copilăriei și adolescenței sale petrecute la Brăila. În această primă parte sunt evocate trei elemente muzicale specifice: recitativul liturgic bizantin, isonul și ritmurile toacei monahale.

Rubrica *Interviuri* îl are ca invitat pe binecunoscutul promotor de o viață a muzicii de jazz din România, Florian Lungu zis Moșu. La frumoasa vârstă de 82 de ani debordează de energie și este o emblemă pentru tinerii sau mai experimentații interpreți și compozitori ai genului.

O privire analitică proaspătă asupra lucrării *Concertino în stil clasic pentru pian și orchestră de cameră* op. 3 de Dinu Lipatti ne oferă Cristina Gârbea. Solemnitate, caracter sacru, spirit bachian, spirit clasic dar nu numai, elemente de stil dar și de formă sunt relevate sub lupa autoarei cu fine observații muzicologice încununate cu un studiu de caz asupra trei viziuni interpretative aplicate lucrării de însuși autorul ei, Dinu Lipatti, pianistul Marco Vicenzi și pianista Luiza Borac.

Muzica din Grecia Antică este adusă în atenție de autorii Andreea Ciornenchi Grigoraș și Cezar Bogdan Alexandru Grigoraș, într-un eseu vizând aspecte ce privesc caracterul funcțional al manifestărilor muzicale din acea perioadă pentru care, descoperirile arheologice fundamentează convingerile că arta muzicală este mai mult decât divertisment, este calea ideală de conexiune cu sufletul uman, rațiunea supremă de a exista.

Invitația Irinei Boga de a parcurge volumul *Componistica românească, Focus 2024* este lansată în contextul prezentării a trei personalități cărora le-a fost dedicat simpozionul cu acest nume: Mihail Andricu, Cornel Țăranu și Liviu Dănceanu.

Patru decenii de carieră ale compozitorului George Natsis sunt imprimate pe CD-ul cu nr. 18 din cadrul *Antologiei Muzicii Românești*, editată de UCMR prin Editura Muzicală. Octavian Ursulescu semnează recenzia acestui disc și realizează un succint portret al artistului *one-man band* care este George Natsis, coordonator al secției de muzică jazz/pop a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România.

**Andra Apostu
Redactor**

PREAMBLE

The first study of the second issue of the *Muzica* magazine is dedicated to the composer Anatol Vieru, by his daughter, the pianist Lena Vieru Conta, starting from a text entitled *Art, nature, meta-art* published in the volume *Words about sounds*. The author focuses her attention on certain aspects of the relationship between music and visual art in Anatol Vieru's work, in connection with masterpieces by the well-known artists M.C. Escher, Francisco Goya and Hieronymus Bosch.

Mihu Iliescu proposes the first part of a study dedicated to the composer Iannis Xenakis from the perspective of the similarities between his music and that of Romanian composers of the second half of the 20th century. The deep links that the author identifies converge towards a so-called matrix of the tradition constituted in the South-East part of Europe, of which Xenakis was also a part during his childhood and adolescence spent in Brăila. Three musical elements are evoked in this first part: the Byzantine liturgical recitative, the ison and the specific rhythms of the monastic simantra (toaca).

The *Interviews* column has as guest, Florian Lungu aka Moșu, the well-known lifelong promoter of jazz music in Romania. At the beautiful age of 82, he is full of energy and an icon for young and more experienced performers and composers of the genre.

Cristina Gârbea offers us a fresh analytical look at the work *Concertino in classical style for piano and chamber orchestra* op. 3 by Dinu Lipatti. Solemnity, sacred character, Bachian spirit, classical spirit but not only, elements of style but also of form are revealed under the author's magnifying glass with fine musicological observations crowned with a case study on three interpretative visions applied to the work by its author himself, Dinu Lipatti, pianist Marco Vicenzi and pianist Luiza Borac.

Music in Ancient Greece is brought to the attention of the authors Andreea Ciornenchi Grigoraș and Cezar Bogdan Alexandru Grigoraș, in an essay focusing on aspects concerning the functional character of musical manifestations of that period for which archaeological discoveries substantiate the belief that musical art is more than entertainment, it is the ideal way of connection with the human soul, the supreme reason for living.

Irina Boga's invitation to read the volume *Romanian Composition, Focus 2024* is launched in the context of the presentation of three personalities to whom the symposium with the same name was dedicated: Mihail Andricu, Cornel Țăranu and Liviu Dănceanu.

Four decades of composer George Natsis' career are captured on CD no. 18 of the *Romanian Music Anthology*, published by UCMR through Editura Muzicală. Octavian Ursulescu signs the review of this disc and realizes a small portrait of the *one-man band* artist that is George Natsis, coordinator of the jazz/pop music department of the Union of Composers and Musicologists of Romania.

Andra Apostu
Editor

STUDII

O discuție în muzeul omenirii: Escher, Goya, Bosch și muzica lui Anatol Vieru¹

Lena Vieru Conta

Într-un text din 1971, intitulat *Artă, natură, metaartă*, publicat în 1994 în cartea *Cuvinte despre sunete*, Anatol Vieru așează problematica raportului dintre artă și natură într-o perspectivă nouă. El împarte lumea artistului în Artă și Natură și analizează concis relația dintre cele două, atribuindu-i naturii și un sens netradițional. Textul începe cu o referire la rolul epistemic al artei:

Nimeni nu a putut demonstra vreodată că arta e numai cunoaștere: nimeni nu a putut demonstra vreodată că arta nu e cunoaștere, fie măcar prin modalitate artistică. Dar cunoaștere înseamnă cunoscător și cunoscut. Ce cunoaștem prin artă? Luăm cunoștință mai întâi de artă. Totodată cunoaștem și restul lumii: pentru unii peisaj, natură cu „n” mic, pentru alții istorie sau societate, pentru alții sentimente, pentru alții idei, pentru alții legi generale ale lumii etc., etc. Să numim toate acestea și altele care ar putea figura în „restul lumii” din afara artei: NATURĂ. Cu alte cuvinte, din punctul de vedere al artei și al cunoașterii artistice, lumea se împarte în ARTĂ și NATURĂ, natura nefiind altceva decât NON-ARTA transformată în artă; aceasta pare a fi definiția cea mai cuprinzătoare și totodată cea mai limitativă a naturii din punct de vedere al unei cunoașteri artistice, al unei arte, al unei opere de artă.²

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

² Anatol Vieru, *Cuvinte despre sunete*, Editura Cartea Românească, București, 1994, p. 9.

Acest text poate constitui, în sine, o excelentă introducere într-un curs de istoria artei, de educație la imagine sau de educație artistică în general. Dacă extindem noțiunea de artă la cea de cultură, dacă propunem cititorului problema raportului natură – cultură, arta fiind un domeniu particular al culturii, observăm, simplificând, că natura este tot ce există în jurul omului, nefăcut de mâna lui, dar și o parte din om, în timp ce cultura apare ca tot ce e acțiune – de regulă, constructivă – a omului asupra naturii. În ceea ce privește omul, partea lui biologică, constituția lui, zestrea lui genetică, temperamentul sunt manifestări ale naturii, pe când educația, demarată imediat după naștere, limbajul, comportamentul social sunt produse culturale, efecte ale acțiunii omului asupra propriei sale naturi. (Până și caracterul, pe care nu îl confundăm cu temperamentul, este rezultatul unor acțiuni culturale, educative și autoeducative, al unor procese mentale de asimilare a evenimentelor vieții, a conștientizării unor trăiri, a stabilizării unor atitudini și obișnuințe mentale și comportamentale. Nu este locul aici să dezvoltăm o teorie cu conotații etice a formării caracterului; reținem cele două categorii complementare, natura și cultura, care încadrează întreaga viață a omului și între care acesta oscilează permanent, în alegerile pe care le face clipă de clipă).

În privința raportului dintre natură și artă, Anatol Vieru consemnează unitatea și opoziția celor două categorii: "Observăm imediat că ARTA și NATURA (non-arta) se constituie în unitate contradictorie. Această înțelegere a fenomenului transformă arta în subiect cunoscător iar natura în obiect cognoscibil"¹. Opera de artă, ca subiect de inspirație, poate deveni „natură”: „Inspirându-se dintr-un tablou, un muzician îl tratează ca natură. Pentru muzică, arta plastică poate fi natură; pentru pictor – muzica este natură, ca model, ca non-tablou al său”². Iar muzica

este o artă care mistuie total natura, așa încât de multe ori natura este contestată de muzicieni sau redusă la ceea ce azi s-ar numi o producătoare de naturalisme (imitații). În realitate toate artele digeră egal de bine natura; literatura sau pictura – nu mai puțin decât muzica. Însă ele dispun ușor la confuzii, căci muzica în

¹ Vieru, *Cuvinte despre sunete*, p. 9.

² Vieru, *Cuvinte despre sunete*, p. 10.

afară de conținut și formă nu mai are nimic altceva, pe când celelalte arte par a avea formă, conținut și... ceva natură în stare brută; pe aceasta din urmă, mulți oameni sunt ispitiți să o confunde cu conținutul artei; în realitate, arta mare macerează total natura; ca și în cazul diamantului, combustia e totală; o operă de geniu transfigurează natura până la recunoașterea obligatorie a esenței.¹

În același text, care vorbește și despre diferența dintre talent și geniu, despre creativitate – pe care autorul o definește ca fiind „o parte a metabolismului speței umane în contact cu natura, adică în procesul cunoașterii obiectului”², Anatol Vieru definește și noțiunea de „muzeu al omenirii” – totalitatea creațiilor artistice, ca obiecte materiale (tablouri, construcții, partituri, discuri etc.), care apare când ca natură moartă – cu potențial imens, care intră în stare cINETICĂ uneori –, când ca o creație vie și observă că, prin contactul cu „muzeul”, geniuul va îmbogăți omenirea, în timp ce talentul va rămâne în zona purei legături cu arta.

Oamenii se entuziasmează din când în când de ceea ce găsesc în muzeu. Atunci când contactul lor cu muzeul este în realitate o formă a contactului cu Natura (Non-arta), geniuul sporește avuția spirituală a omenirii. Alteori, legătura cu muzeul este doar o manifestare a talentului, adică numai un contact cu arta ca artă; atunci vitalitatea acestor «d’après» este mult scăzută; de multe ori refugiul în muzeu exprimă tocmai neputința de a privi orbitoarea natură.³

Evident, întrebarea dacă „e posibil a ridica arta la nivelul Naturii ca sursă de inspirație” – dacă arta poate fi sursă de inspirație fără a genera artificii, butaforie – l-a preocupat constant pe Vieru, al cărui contact cu literatura produsese deja lieduri, cantate, coruri, oratoriul *Miorița*, *Scene Nocturne*:

¹ Vieru, *Cuvinte despre sunete*, p. 10.

² Vieru, *Cuvinte despre sunete*, p. 12

³ Vieru, *Cuvinte despre sunete*, p. 12. Anumite aspecte ale nașterii manierismului italian în pictură pot fi văzute din acest unghi de vedere. Nu e de neglijat nici ideea că și în cazul manierismului secolului XVI, tocmai diferența dintre talent și geniu marchează apariția unor capodopere.

A face artă după natură este forma naturală, nativă a artei; de multe ori talentul, crezând că face artă după natura, face artă după artă: luând o temă populară, muzicianul mediocru mai degrabă copiază pe Musorgski sau pe Bartók, decât e în stare să ajungă la esența temei abordate. A face artă după artă este o formă mai puțin naturală și nativă, foarte dificilă. Mediocrul, cum spuneam, susținând că se adresează naturii, în fond pastișează arta; geniul poate da impresia că se adresează artei, în realitate abordează natura. Acesta este poate cazul Renașterii (ca fenomen total, căci în practică a avut și ea multă pictură livrescă).¹

După ce consemnează diferențele dintre stil și manieră și apreciază parodia la nivelul lui Stravinski, ilustrația biblică la nivelul lui Rembrandt, după ce observă, în trecut, intelectualismul livresc opus „intelectualității înalte a nelivresților Sadoveanu și Bacovia”, Vieru conchide că „ideea se manifestă mai mult în contact cu lumea și mai greu în contact cu ideea”, ceea ce indică o aplecare spre empirism care nu intră în contradicție cu gândirea lui abstractă de mare anvergură. Când spune „scriitorul mare e om de cultură”, Vieru se referă, de fapt, la orice creator, la orice artist: creatorul, dar și interpretul, adăugăm noi, poate folosi imensul „muzeu al omenirii” ca sursă de inspirație, ca „natură”, ca material pe care îl va procesa pentru a produce o operă nouă. Arta privită ca „natură”, ca material util creației, capătă, la Vieru, denumirea de „metaartă – artă al cărei obiect este arta luată ca natură”².

Întrebându-se dacă metamuzica e muzică sau muzicologie, Vieru răspunde că muzicologia nu poate fi metaartă pentru că nu e artă, în primul rând³.

¹ Vieru, *Cuvinte despre sunete*, pag. 13. În pictura manieristă, livrescul este o trăsătură distinctivă: multiplele referiri la manuscrisele literare și muzicale ale epocii, simbolurile savante fac parte din iconografie. Totodată, acest pasaj din eseul lui Anatol Vieru trimite inevitabil gândul la geniul lui Enescu în relația acestuia cu folclorul românesc.

² Vieru, *Cuvinte despre sunete*, p. 14.

³ Ci, spunem noi, e cercetare științifică și credem că muzicologia poate căpăta valoare artistică prin calitatea remarcabilă a raportului dintre conținut și formă.

În cazul posibilității existenței unei metalogici, Vieru îl evocă pe Wittgenstein, care „s-a chinuit ani de zile cu această problemă”; la el, limbajul a fost „natura”, obiectul cercetării. Metamatemtica ar fi o matematică ce formalizează tot restul matematicii¹.

Pentru ca arta să se ridice la nivelul naturii și să poată deveni sursă de inspirație, e nevoie de condiția „naivității artistice”: „Ideea de metaartă presupune și ea naivitate artistică în scrutarea artei ca natură”².

Prin „naivitate”, Vieru înțelege însușirea care se găsește la copiii de vârstă fragedă – ingenuitatea, „du génie”, capacitatea de a fi uimit în contemplație, care se pierde de cele mai multe ori odată cu înaintarea în vârstă, dar pe care o păstrează creatorii de geniu. Astfel, noțiunile de geniu, ingenuitate, ingenios sunt înrudite. Tot aici Anatol Vieru face o definiție foarte vie a geniului: „Oamenii de geniu sunt cei ce au rămas copii în continuare. Intuițiile științifice ale descoperitorilor și inventatorilor (așa considera și Einstein) sunt mari semne de exclamație, puse asupra obiectului în cercetare. Geniul este facultatea copilului de a crea lumea, prin descoperirea ei; geniul este cosmogonie, adică contact cu lumea prin creație”³.

Procesul care legitimează conversia unei opere de artă în „natură”, în material de folosit pentru o nouă creație, este descris astfel: „Ridicarea modelului la rang de natură presupune o mare uimire în fața lui, contemplarea lui în afara mentalității autorului operei - model, sau dincolo de ceea ce credea autorul că este opera sa” – adică o viziune cu totul nouă (n.n.). „Marii contemplatori ai operelor trecutului au fost de cele mai multe ori chiar marii artiști. Ceea ce a inspirat și a respins pe Beethoven în Mozart este o manifestare de metaartă care a delimitat însuși obiectul artistic beethovenian”⁴.

Afirmând că orice operă de artă are în ea o anumită doză de metaartă care poate tinde spre zero sau spre 1, adică spre „cufundare totală în metaartă”, Anatol Vieru acceptă absorbirea operei de artă ca sursă de inspirație pentru a crea o cu totul altă operă, care, „creându-se,

¹ Vieru, *Cuvinte despre sunete*, p. 14.

² Vieru, *Cuvinte despre sunete*, p. 14.

³ Vieru, *Cuvinte despre sunete*, p. 11.

⁴ Vieru, *Cuvinte despre sunete*, p. 15.

se ia pe sine ca model («sfânt trup și hrană sieși») și la o mare incandescență autorefectarea capătă forța naturii”.¹

Să fi fost oare acest text conceput ca o legitimare a inspirației din alte domenii artistice sau este el un rezultat al revelațiilor care apar în procesul creației? Probabil, este un produs al dialecticii dintre reflecțiile asupra metaartei, subiect mult discutat în anii 1970, și practica din laboratorul compozitorului însuși. În alt text, din 1974, intitulat *Autorefectare*, Anatol Vieru revine la conceptul de metaartă, la modă în deceniul al șaptelea, când artiștii erau preocupați de explorarea limitelor artei și redefinirea artei înseși. Curentul Meta-Art a produs artă autoreferențială care punea întrebări despre natura fenomenului artistic, despre creație și perceperea acesteia; în artele vizuale, el implica practici artistice conceptuale în care ideea era mai importantă decât obiectul artistic în sine. Artiști ca Joseph Kosuth sau Sol LeWitt, figuri proeminente ale mișcării Meta-Art, au folosit textul scris și limbajul ca material în arta plastică. Într-un demers similar, în piesa pentru pian la patru mâini *Nașterea unui limbaj*, Anatol Vieru a introdus în textura instrumentală sunete șoptite și vorbite, care se constituie în cuvinte și apoi în fraze întregi din Ludwig Wittgenstein. Putem considera limbajul vorbit din piesă „natură”, tot așa cum fragmentele rostite, citate din piesele lui Eugen Ionescu sunt „natură” în piesa *Sita lui Eratosthene (Crible)* din 1969. Tot în scurtul articol *Autorefectare*, Anatol Vieru opune două atitudini față de metaartă: aceea că metaarta nu ar fi artă și aceea că ar fi „artă care folosește ghilimele, arta care ia ca obiect arta”².

Dar, dincolo de problematica pe care o aduce curentul Meta-Art din anii 1970, unde, în ce forme regăsim artele plastice devenite natură – adică sursă de inspirație – la Anatol Vieru? Ca toți compozitorii care au scris muzică vocală, Anatol Vieru a folosit textul literar ca materie brută în lieduri, în operele sale, în unele piese camerale. Dar pictura și celelalte arte vizuale l-au preocupat la fel de mult ca literatura, teatrul, cinematografia, filosofia, matematica și științele în general. A povestit odată că revelația artelor plastice s-a produs pe când era în gimnaziu și profesorul de istorie a prezentat clasei sculptura *David* de Michelangelo,

¹ Vieru, *Cuvinte despre sunete*, p. 15.

² Vieru, *Cuvinte despre sunete*, p. 16.

atrăgându-le elevilor atenția asupra mâinii cu vene protuberante, asupra privirii ațintite, asupra feței încruntate în pregătirea acțiunii – luptei cu Goliath. Prelegerea profesorului Grunspan, cu accent pe raportul dintre detalii și întreg a scos la iveală și a stimulat un imens apetit pentru tot ce înseamnă artă. În timp, nu au fost călătorii fără vizite la muzee, nu au existat expoziții care să nu-i suscite interesul, cum nu au fost nici premiere de teatru, filme, spectacole de operă și balet la care Anatol Vieru să nu meargă, singur sau cu familia. Gusturile lui în artele plastice erau foarte diverse – de la arta veche, la avangardă, de la consacrat la experimental – era în permanență deschis noului. Spunea că, după vizita unei galerii de portrete – la Berlin, Londra sau Viena – figurile oamenilor din metrou îi apăreau ca tablouri; granițele dintre operele de artă tocmai văzute și realitate păreau să se șteargă, arta și natura devenind interșanjabile. Fenomenul e o realitate bine-cunoscută a creatorilor, cum e și tendința multor pictori de a personifica obiectele neînsuflețite.

În opera *Iona*, după piesa lui Marin Sorescu, gravurile lui Escher sunt sursă de inspirație sau material constitutiv? S-ar spune că sunt amândouă: și izvor de inspirație, și parte integrantă a operei, nicidecum ilustrație. Anatol Vieru cunoștea aceste gravuri dinaintea apariției în România a primelor cărți despre graficianul olandez. În textul *Însemnări la M.C. Escher*, din 1982, publicat tot în *Cuvinte despre sunete* (1994), Anatol Vieru relatează cum, în anul 1972, un tânăr arhitect i-a pus în mână un album cu lucrări de Escher și cât de uimit a fost în fața perfecțiunii reci și spaimei care se degaja din ele. Ideea de a integra gravuri de Escher în opera *Iona*, pe care „o purta” la acea vreme, a venit pe loc: „Erau aici și rațiuni imediate, căci în Escher sunt frecvente imagini din regnul acvatic; erau prezente elementele în totalitatea lor – focul, apa, aerul, pământul – iar dorința mea era de a proiecta piesa lui Sorescu într-un cadru cosmic. [...] Mai era și contrastul dintre consecvența mijloacelor (cu aspectele matematice implicate) și acea tăioasă ironie față de ambiguitatea lumii”¹.

Căutând să obțină permisiunea de a folosi gravurile, Anatol Vieru a aflat că artistul murise recent. Artiștii plastici locali nu auziseră de el, dar surpriza mare a fost să afle că fiul lui, Andrei, pe atunci copil pasionat de matematică, îi cunoștea desenele dintr-o carte despre simetrie. „Vorba

¹ Vieru, *Cuvinte despre sunete*, p. 346.

poetului: era singur printre artiști; cei care l-au văzut mai întâi au fost matematicienii și copiii.” Ar fi fost imposibil ca Anatol Vieru să nu simtă imediat căte îl unesc de M.C. Escher. Impresia că îl cunoștea dintotdeauna s-a instalat imediat, cum a fost și în momentul întâlnirii cu Bacovia. Într-adevăr, și Escher, și Vieru au folosit matematica în metodele lor de creație, ca model, dar și în aplicații practice. Vieru a fundamentat structura, trăsăturile și „comportamentul” modurilor și a aplicat descoperirile sale în lucrări muzicale; Escher, cu desenul său precis, de arhitect, a îmbogățit reprezentările fâșiei Moebius, a inclus în operele sale diverse poliedre, a imaginat spații în mai multe dimensiuni decât bine-cunoscutele trei, creând iluzia lor în bidimensional. Intuitivi în contactul cu matematica, și Escher și Vieru au consultat matematicieni și au îmbogățit domeniul matematic, trecând în interdisciplinar. Amândoi au creat lucrări cu impact puternic, cu aură universal valabilă și inteligibilă, amândoi au fost permanent interesați de tot ce îi înconjoară: natură, știință, filosofie. Au în comun o luciditate remarcabilă, combinată cu o mare deschidere către general-uman. Creațiile amândurora sunt făurite migălos, cu un spirit analitic pe măsura celui de sinteză: niciodată nu rămân în imediat, ci intră în sfera universalului, planând deasupra ne semnificativului. Dar cel mai important punct de convergență este independența lor artistică, originalitatea intrinsecă, refuzul de a se integra modei, indiferența lor față de succesul facil. Vieru îl descrie cu admirație pe Escher, poate fără să-și dea seama că aceste trăsături i se pot atribui și lui: „Acestea sunt trăsături admirabile din punctul meu de vedere. O imperturbabilă genuină independență, soră cu singurătatea, i-a condus pașii; mediile artiștilor și criticilor de arta nu l-au vămuit”¹.

Paralela cu un text al fiului lui, Andrei, din care citez un mic fragment, se impune de la sine:

Îmi amintesc că tata nu punea mare preț pe artistul de *bun-gust*, care, fie din lipsă de îndrăzneală, fie dintr-un complex al culturilor minore, vrea să fie *în regulă*, mic enoriaș ce ține să se conformeze decretelor emise de sus, adică de la Paris, de la New

¹ Vieru, *Cuvinte despre sunete*, p. 347.

York, de la Darmstadt, Köln sau Berlin. [...] Dacă adesea nu gândea la unison cu semenii lui, n-o făcea din poză sau provocare – atitudini, care în accepția lui, nu erau decât tot un mod de a te raporta la alții, și deci, de aocoli orice s-ar putea dovedi inclasabil. Provocarea, poza, polemica erau pentru el atitudini prea ușor de catalogat. Îi plăcea genul de ambiguitate care produce derută, îi plăcea să deconcerteze, să surprindă. Considera că în artă curajul cel mai rar este nu acela de a spune neapărat *nu* (cuvânt pe care – bizuindu-se pe spiritul de clan – toate avangardele s-au priceput să-l pronunțe), ci mai ales curajul de a exprima, în singurătate, exact ceea ce ai de spus, de preferință fără să-ți pese de etichetele ce ți s-ar putea pune, și cu atât mai puțin de cele puse deja altora¹.

În textul lui scurt despre Escher, Anatol Vieru evidențiază tocmai singularitatea și ambiguitatea graficianului, ca trăsături demne de admirație: „El nu datorează nimic curentelor noi; este atemporal, chiar anistoric din unghiul artistic. Parcă a venit direct din Renaștere, poate da Vinci și Dürer să fi fost predecesorii săi imediați. Însă prezența sa în secolul XX, cu certitudinile și maniile tehnico-științifice ale acestuia, cu ambiguitățile lui teribile, cu marele și glacialul sentiment al morții – această prezență nu poate fi contestată nici un moment”².

Dar cum a ales Anatol Vieru piesa lui Marin Sorescu ca „natură” pentru prima sa operă? Nu putea să nu-l fascineze, printre altele, modul în care Sorescu schimbă parabola biblică: Iona nu e scuipat de balenă, ci e nevoit să-i taie burta „marelui pește”; odată ieșit, constată că se află în burta unui pește și mai mare, care îl înghițise pe cel în care se afla; se luptă să iasă și din acesta, ca să descopere că peștii se înghit unii pe alții, după principiul matrioșkăi, păpușii rusești. În final, ieșit în lumea mare, Iona vede, ca un astronaut întors din spațiul unde timpul a curs altfel decât pe Pământ, că nimic nu mai e ca înainte, că toți cei dragi nu mai există și, dezamăgit de lumea necruțătoare, epuizat și disperat, se sinucide – își taie propria burtă, ca să se întoarcă în neant. Principiul *mise-en-abyme*, imagine în imagine, asemănător matrioșcelor, este parte din subiectul piesei: Iona îl trăiește pe pielea lui. Efortul de a ieși

¹ Andrei Vieru, *Ecleziastul vesel*, Curtea Veche Publishing, București, p. 13, 15.

² Vieru, *Cuvinte despre sunete*, p. 347.

din neantul repetitiv îi pare inutil; el se întoarce către interior, face calea inversă¹.

Ne aflăm, aşadar, în faţa neantului sau, mai exact, a abisului. Metaarta cuprinde arta, o asimilează; peştii mari îi înghit pe cei mici şi, undeva, minuscul şi vulnerabil, Iona se luptă să spargă ciclul fără sfârşit. Ca într-unul dintre primele capitole din *Iosif şi fraţii săi* de Thomas Mann, Fântâna Timpului înghite tot – vedem, ca în capătul unui caleidoscop întors, amintiri despre amintiri, lumi în alte lumi. Anatol Vieru nu putea decât să îmbrăţişeze asemenea teme şi, „uimit în contemplaţie”, să le dea o nouă întrupare. Iată un pasaj dintr-un alt text, care arată înzestrarea lui în a contempla – pentru că, da, e nevoie de înzestrare întru contemplaţie:

Copil fiind, când mergeam la teatru şi aveam un binoclu în mână, îmi plăcea să mă uit mai mult prin sticlele mari decât prin acelea care apropie. Privind prin partea care îndepărtează obiectele, intram într-o stare de reverie care îmi stimula imaginaţia; era bucuria de a vedea departe; spaţiul devenea imens şi părea populat de o uimitoare multitudine de obiecte. Senzaţii de acelaşi fel aveam şi atunci când mă intercalam între două oglinzi paralele şi vedeam lucrurile dintre suprafeţele lucii multiplicare într-un număr nesfârşit de ori.²

Dar, mai mult decât acestea, cu siguranţă că l-au atras, la Sorescu, marile teme ale libertăţii omului, temele liberului arbitru, adevărului, condiţiei umane. Comparând trei texte ale lui Anatol Vieru, din perioade

¹ Metoda *mise-en-abyme*, inspirată din heraldică, e înrudită cu ideea de *perpetuum mobile*. Escher are o faimoasă gravură cu un mecanism imaginar care reciclează aceeaşi apă. Vieru încheie textul „Însemnări despre Escher” din volumul *Cuvinte despre sunete* cu un post-scriptum care citează un fragment din poemul *Ghilotina* de Nichita Danilov, poet pe care compozitorul îl aprecia foarte mult: „Ne aflăm în anul 1793. / 21 ianuarie 1793, / Ziua în care e decapitat Ludovic al XVI-lea / Bărbatul încă tânăr / Poartă tricorn şi livrea. / Deasupra lui, capul de miel / behăie de 16 ori, semn că sunt orele 16. / Bărbatul încă tânăr / caligrafiază atent în registrul lui mare şi verde: / «Ne aflăm în 1793. / 21 ianuarie 1793. / Deasupra mea capul de miel behăie / de 16 ori, semn că sunt orele 16, / Clipa în care e decapitat Ludovic al XVI-lea»”.

² Nina Vieru (ed.), *Anatol Vieru despre muzica sa*, Editura Universităţii Naţionale de Muzică Bucureşti, Bucureşti, 2006, p. 7.

diferite, despre opera *Iona*, vedem trei unghiuri de abordare diferite: textul din 1977 dezvăluie contribuția foarte originală a compozitorului la dramaturgia inițială: *Iona*, „personaj complex, reflexiv și combativ, dur și candid, cu umor persiflant și istețime”, este interpretat de trei cântăreți, cel principal fiind baritonul *Iona I*, iar ceilalți doi – un tenor și un bas. Interpretul lui *Iona I* trebuie să aibă calități actricești mari. În textul din 1986, Vieru scrie că personajul, scindat în trei, redevine unul singur când iese la libertatea cu care nu prea are ce face și „aflând adevărul despre sine, se spintecă pe sine însuși așa cum o făcuse cu peștii în care fusese prizonier. Sfârșitul operei este ca o ieșire a omului din elementele apă, aer, pământ și o intrare în elementul focului”. Vieru numește *Iona* operă-colivie, din punctul de vedere al subiectului și al dramaturgiei muzicale și vorbește despre unele metode folosite: „Gravurile lui M.C. Escher constituie o sursă de inspirație și un cadru al operei. Prin metamorfozele sale, prin simetrii, prin buclele (loops) paradoxale pe care le folosește, arta lui Escher se apropie substanțial de muzica operei *Iona*”. În textul din 1977 e menționat și un element crucial din tehnica componistică a lui Vieru: „Muzica operei se desfășoară în întregime pe un mare bloc sonor din 36 de sunete, fapt care exprimă etanșeitatea lumii lui *Iona*. Sunt folosite mijloace proprii muzicii lui Vieru: structuri modale elementare suferă transformări complexe; tehnica sitei aduce repetări foarte variate ale unor elemente simple”. Iar, într-un text nedatat, scris și el, bineînțeles, după premiera operei – și unica ei reprezentare, în concert, în 1976 – Anatol Vieru numește *Iona* operă triunghiulară, având două izvoare de inspirație, și scrie că nu a avut „nimic de înfruntat sau de evitat sau de escamotat din excepționalul text literar”; de asemenea, mărturisește că a apelat la gravurile lui Escher pentru etanșeitatea lor. Tot în acest text apar frazele (prima foarte neobișnuită pentru Anatol Vieru): „Repet: Sorescu și Escher am fost eu. Am fost fidel izvoarelor mele, pentru că m-am identificat cu ele”¹.

În România anilor 1970, nimeni nu se gândise încă să includă într-o reprezentare scenică o proiecție pe ecran. Cu permisiunea Fundației Escher, Anatol Vieru a obținut realizarea în animație a *Metamorfozei I*, din 1937. Ea se derulează la începutul operei, ca o uvertură, cu indicația în partitură: „Se proiectează treptat, în timp ce orchestra cântă această

¹ Anatol Vieru despre muzica sa, p. 15-17.

Odă a tăcerii. Proiecția se termină pe gongurile de la sfârșitul odei (cca 5'). *Metamorfoza* va fi înregistrată și difuzată pe bandă de magnetofon". Introducerea – *Metamorfoza* – are în subsol și indicația „Pulsațiile unui plămân uriaș”. *Metamorfoza* se percepe auditiv ca alternanța unor acorduri-clustere în registre diferite, cu forța de expresie a unor scrâșnete cataclismice, în timp ce pe ecran o rețea de benzi inscripționate cu cuvântul METAMORPHOSE se transformă treptat într-o tablă de șah fără figuri, apoi într-un mozaic cu reptile, faguri, albine, păsări care se întrepătrund cu pești, apoi alte păsări, cuburi care devin un oraș pe malul mării cu punte către o imensă tablă de șah cu figuri, tablă ce redevine rețea de pătrate și apoi revine la rețeaua benzilor inițiale. Impactul asupra publicului este uriaș. Asistăm la un fel de geneză a regnurilor, cu implicarea unei conștiințe superioare (tabla de șah) care creează așezări umane pustii.

Aceeași muzică imprimată pe bandă de magnetofon, însoțită de *Metamorfoza* lui Escher pe ecran, se va derula în sens invers, de la mijloc la început, la sfârșitul operei, suprapusă pe „coralul” orchestral.

Ieșit din burta peștelui enorm, după un moment de euforie, Iona e pierdut, marea pare să se fi evaporat iar orizontul e un șir nesfârșit de burți de pești. Vrea să pornească spre casă dar nu mai știe dacă va ajunge vreodată. Textul lui Marin Sorescu e tulburător iar muzica îi sporește forța de expresie: „Sunt ca un Dumnezeu care nu mai poate învia. I-au ieșit toate minunile, și venirea pe pământ, și viața, până și moartea, dar odată ajuns aici, în mormânt, nu mai poate învia. Un pescar sărac, pe malul mării, trăgea și el cu năvodul la pești foarte mici... Și cum stătea el așa, deodată se cască apa și un chit uriaș... dar cine era omul acela? Ce gândea? Și de ce tocmai el? Puteți să-mi spuneți? [...] Oare mai poți ieși din ceva, odată ce te-ai născut? Doamne! [...] Nu-mi dădeam seama că totul plutește. Da, trebuie să punem semne la tot pasul, să știi să te oprești în caz de ceva. Să nu tot mergi înainte, să nu te rătăcești înainte... [...] Ce ceață!” Iona încearcă să-și aducă aminte de oamenii din trecutul lui, de el însuși, de soare. „Cum se numea drăcia aceea frumoasă și minunată, minunată și nenorocită și caraghioasă, formată din ani, pe care am trăit-o eu? Cum mă numeam eu?”

Chiar înainte de momentul de descumpănire al lui Iona, Vieru introduce în scenă corul pescarilor-umbre; o mare parte din trezirea personajului la realitatea teribilă, în totală singurătate și încețoșare –

monologul cântat al baritonului – se petrece pe fondul corului onomatopeelor șoptite, pe cinci înălțimi relative, în *crescendo*. Aici apare proiectată, printr-o iluminare treptată de sus în jos a cortinei, o gravură în mozaic, trecând gradual în iluzia tridimensionalului, cu oameni care merg în cerc, în posturi identice, unii spre alții. Cei cu contur negru sunt înspăimântători ca niște gnomi, cei cu contur alb în fundal par copii dar, apropiindu-se, devin adulți. „Devin”, pentru că gravura dă impresia unei mișcări continue, în cerc.

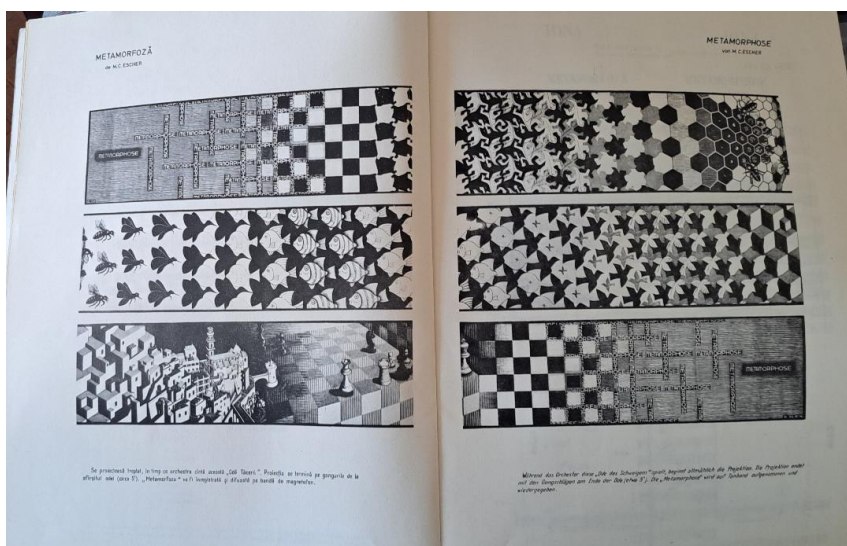


Fig. 1: Anatol Vieru, *Iona*, p. 5-6, benzi preluate din *Metamorphosis III* de M.C. Escher, 1967-68, Muzeul Escher in Het Paleis, Haga.

Sunt uimitoare tehnica lui Escher, jocul umbrelor, repetarea variată a siluetelor umane identice, văzute din unghiuri diferite. Proiecția gravurii anticipează întrebarea lui Iona: „De ce întâlnesc mereu aceiași oameni? S-o fi îngustat lumea până-ntr-atât? E prea mică lumea, la fiecare pas numai umbre, copaci, păsări, găngăni la fiecare pas. Și cu toate trebuie să fim atenți, să le dăm bună ziua, să le-ntrebăm ce mai fac, cum au dormit. Îngrozitor! Mă-ntrebam de ce nu sunt fericit”. Paradoxal, Iona are revelația nimicniciei lumii într-un moment de totală singurătate, când ia distanță față de tot ce fusese viața lui, după experiența prizonieratului în burta chitului. Gravura lui Escher, stranie în mecanicitatea ei, nu ilustrează cuvintele lui Iona, ci devine o metaforă a

claustrării, repetitivității, zădărniceii relațiilor interumane reduse la formă. Ultimele cuvinte ale lui Iona sunt „E invers. Totul e invers. Dar nu mă las. Plec din nou. De data asta te iau cu mine. Ce contează dacă ai sau nu noroc? E greu să fii singur. Gata, Iona? Răzbim noi cumva la lumină.” Există oare vreun text literar care să exprime mai sfâșietor condiția umană în fața morții? Sentimentul etanșeității – absenței posibilității unei ieșiri – a fost vreodată redat cu mai multă forță?

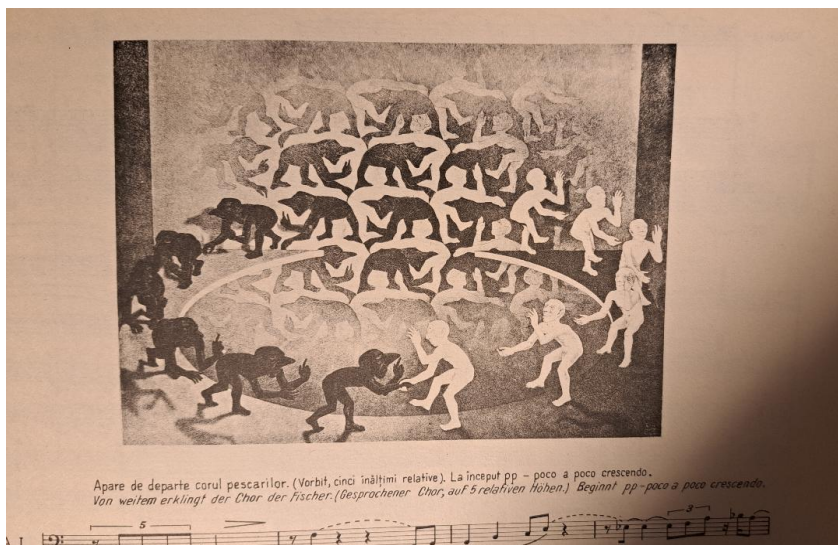


Fig. 2: Anatol Vieru, *Iona*, p. 187, reproducerea litografiei *Ontmoeting* (Întâlnire) de M.C. Escher, 1944, 34.1 x 46.5 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.

O altă gravură formidabilă a lui Escher apare proiectată la un moment al tabloului III care coincide, în linii mari, cu secțiunea de aur: aflat în burta balenei, în dialog cu el însuși – triplat sonor într-o scriitură muzicală de mare măiestrie, cu suprapuneri de polifonii și heterofonii, Iona are un moment de mare spaimă, când vede ochii peștilor care îl înconjoară, în întuneric.

E interesant cum, într-o extrapolare a sintaxelor muzicale în vizual, gravura cu pești-avioane se percepe ca o heterofonie, o suprapunere desincronizată și dezacordată a motivului cu varianta sa. Peștii sunt identici și aliniați ca o escadrilă dar impresia de desincronizare vine din obnubilarea unor părți din ei, prin suprapunerile lor în iluzia

tridimensionalului, iar cea de dezacordare provine din dimensiunile lor diferite, datorate tot volumetriei, iluzionismului spațial. Bineînțeles, unghiurile ascuțite combinate cu un fel de zâmbet pe boturile peștilor dau o senzație de disconfort maxim. Percepută în timpul desfășurării muzicale, gravura e terifiantă.

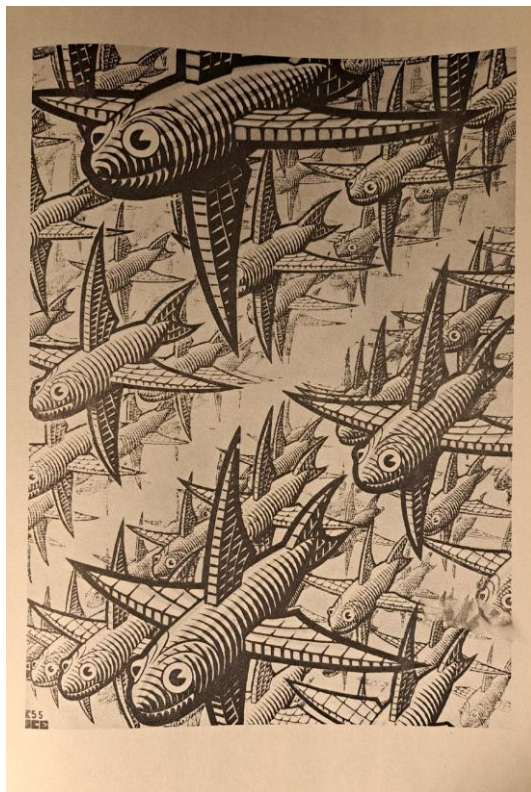


Fig. 3: Anatol Vieru, *Iona*, p. 171, reproducerea gravurii *Adâncime* de M.C. Escher, 1955, Muzeul Escher in Het Paleis, Haga.

În partitură apar și alte gravuri cu pești și pasări și imaginile a două sculpturi în *ronde-bosse*, în care Escher transpune în volum principiul mozaicului. Opera păstrează structura piesei în patru tablouri, așa cum a conceput-o Marin Sorescu. Pentru regizor, posibilitățile de punere în scenă sunt extraordinar de generoase. Din păcate, Anatol Vieru și Marin Sorescu au putut să o vadă o singură dată, ca operă în concert, la Sala Radio, în 1976, cu Orchestra de Cameră Radio dirijată de Ludovic Bács,

cu Corul Madrigal pregătit de Marin Constantin și cu interpretarea excepțională a lui George Crăsnaru ca Iona I și Florin Diaconescu și Pompei Hărășteanu în rolurile Iona II și III.

Iată cum, fără a avea pretenția de a fi metaartă – pentru că fenomenul artistic, la asemenea nivel, e mai puternic decât orice teorie – piesa lui Marin Sorescu a devenit „natură”, model de inspirație și parte integrantă a unei opere noi și originale, care i-a dat în plus forța indescritibilă a muzicii iar misterul gravurilor lui Escher s-a îmbogățit cu noi sensuri și asociații.

Frescele lui Goya de la San Antonio de la Florida

Cu un an înainte de a compune *Simfonia a VI-a* (1988-1989), Anatol Vieru vizitase Madridul și văzuse biserica San Antonio de la Florida, cu celebrele fresce ale lui Goya comandate în 1798, când pictorul avea 52 de ani. În realizarea lor, Goya a avut deplină libertate după ce, cu vreo 20 de ani înainte, se luptase cu adversitatea în decorarea Basilicii Pilar din Zaragoza. Atunci fusese pus sub supravegherea cumnatului său, Francisco Bayeu, pictor de curte și directorul Academiei San Fernando. La un moment dat, Bayeu a refuzat să mai participe la elaborarea frescelor din Zaragoza, în urma tensiunilor dintre el și Goya; până la urmă, Goya a acceptat colaborarea, călcându-și peste mândrie. Deoarece capela San Antonio de la Florida aparținea casei regale și, printr-un decret pontifical al Papei Pius al VI-lea, din 30 iulie 1798, ea ieșise de sub jurisdicția ecleziastică obișnuită, Goya a putut lucra fără restricții academizante impuse. Fresca de pe cupola terminată în 1799 îl reprezintă pe Sfântul Anton de Padova înviind un mort de al cărui asasinat fusese acuzat tatăl Sfântului. Miracolul revenirii la viață pentru a mărturisi nevinovăția celui acuzat se petrece în mijlocul unei mulțimi în parte evlavioase, în parte nepăsătoare. Tematica frescei este puterea adevărului care trebuie rostit cu orice preț; devotamentul filial este și el subînțeles. Scena miracolului poate fi interpretată și ca o predică a Sfântului Anton, o pildă dată mulțimii.¹

¹ Clare Brant, „Goya Frescoes in San Antonio de la Florida, Madrid”, în Miguel Orozco, *Goya's frescoes in San Antonio de la Florida & José Maria Galván's etchings after them*, 2021, p. 4-6,

Dintr-un text din 1989, publicat postum, reiese că, inițial, partea a treia a Simfoniei avusese titlul *Răstimp*; ulterior, impresiilor de la Madrid li s-a adăugat impactul unui eseu al lui Vintilă Horia. Compozitorul a schimbat titlul în *San Antonio de la Florida*. Vieru scrie în alt text, din 1995:

M-au marcat atunci câteva eseuri ale lui Vintilă Horia. Unul dintre ele, despre tango, pune în evidență fiorul tragic care subîntinde acest gen în același timp mondial și specific local; întâia parte unește două genuri hispanice: *Tangochaconna* (33 de variațiuni). [...] Un alt eseu al lui Vintilă Horia a influențat partea a III-a a simfoniei; comentând fresca lui Goya pentru biserica San Antonio de la Florida, Vintilă Horia atrăgea atenția asupra mulțimii ca turmă; predica sfântului este suduită de gloată. Văzusem cu un an înainte biserica de la Madrid și ghicisem în clarobscurul ei teribila încrâncenare.¹

Nu toate personajele suduie miracolul: în fața Sfântului stă o femeie cu brațele ridicate, în care unii cercetători o văd pe mama lui Sfântului Anton; în spatele ei e un orb; există în frescă – în spatele celui resuscitat – și un personaj identificat ca profet biblic, vedem și personajul care îl susține pe mortul trezit la viață. Dar în mulțime sunt și oameni preocupați de cu totul altceva: apare o presupusă codoașă, există femei cu ochii ațintiți spre diverși bărbați prezenți, observăm un copil care sare peste balustradă, avid de distracție... Comparația cu schițele premergătoare frescei, micile diferențe între atitudinile personajelor scot în evidență diversitatea și complexitatea personajelor. Goya a avut în vedere, probabil, o reprezentare a societății spaniole de la sfârșitul secolului XVIII, o lume plină de contradicții și tensiuni. În textul din 1995, Anatol Vieru scrie că în Simfonie se resimte atmosfera anilor 1988-1989: "Cu cât mai mult implodam pe loc, cu atât mai mult îmi apărea exodul din jur – exod mintal pentru unii, exod fizic real pentru alții; am proiectat această impresie de exod asupra lumii, așa cum o sorbeam zilnic din ceașca microfonului posturilor de radio.

https://www.academia.edu/45606833/Goyas_frescoes_in_San_Antonio_de_la_Florida_and_Jos%C3%A9_Mar%C3%ADa_Galv%C3%A1ns_etchings_after_the_m, accesat pe 5 noiembrie 2024.

¹ Anatol Vieru despre muzica sa, p. 41-43.

Imaginea exodului mi-a apărut emblematică pentru acest secol al mișcării”.¹



Fig. 4: Francisco Goya, fresca *Miracolul Sfântului Anton de Padua* din biserica San Antonio de la Florida, 1798.

Sursa foto: <https://www.elviajedelalibelula.com/single-post/2018/11/10/los-frescos-de-francisco-de-goya-en-la-ermita-de-san-antonio-de-la-florida-madrid>.

În plan ideatic, lucrurile converg: Sfântul Anton de Padua este și un patron al călătorilor: originar din Portugalia, a navigat spre Maroc, a călătorit în Italia, Franța. Atmosfera sfârșitului regimului Ceaușescu în România era sufocată de minciună, de ipocrizie, iar fresca aduce la viață legenda învierii mortului pentru aflarea adevărului.

Tehnica palindromurilor își găsește un pandant în anumite simetrii din fresca lui Goya: unghiul brațelor ridicate ale femeii din fața sfântului și a personajului masiv din spatele lui sunt doar un exemplu. Palindromurile melodice aritmice și cele ritmice cu sunete nedeterminate (percuția) își află și ele echivalentul în pensulația extrem de bogată a lui Goya. Într-o analiză remarcabilă a Simfoniei, Dan Dediu vede legătura cu pictura prin asocierea alăturilor cu predica (într-adevăr, debutul părții a treia, duetul tubei cu trombonii sună ca un discurs), iar a percuției – cu „suduirea gloatei”. Există analogii și în compoziția lui Goya cu multe centre de interes, dominate de personajul Sfântului Anton, cu mai multe momente de culminație la Vieru, totul evoluând către un *crescendo* mare la finalul părții. Scrie Dan Dediu: „Dacă spiritul melodic liber trona în prima parte a piesei, treptat

¹ Anatol Vieru despre muzica sa, p. 41-43.

fluiditatea melodică se întărește, ajungându-se la cristalizarea în omofonii atotputernice, asemănătoare evoluției unui fenomen meteorologic. Analogia poate fi chiar concretizată într-o imagine: procesul lent, dar sigur și orientat, al formării unui nor imens din vapori de apă.”¹

Nu e exclus, deși poate părea prea elementar, ca scrutarea frescei lui Goya, cu norul cenușiu de deasupra întregii scene, să fi produs această asociație; cum e de asemenea posibil ca *oculus-ul* din vârful cupolei să fi sugerat, la nivel inconștient, *Soarele palid*, titlul părții finale a *Simfoniei a VI-a*. Dan Dediu observă, în același text, că „Anatol Vieru realizează o dublă performanță: pe de o parte una de tehnică componistică, pe de alta - una de strategie timbrală. Căci instrumentele definatorii ale acestei părți sunt tuba și trombonul, care își pun amprenta asupra ethosului muzicii.”²

Dar oare nu același lucru se poate spune despre Goya? Viziunea pictorului, la apogeu în anul când a scos la iveală și *Capriciile*, diversitatea atitudinilor personajelor frescei, tratamentul expresionist al chipurilor, extraordinarele racursiuri, compoziția dominată de silueta sfântului și de munții din fundal, tehnica lui – infinitatea nuanțelor, într-o gamă de culori nesaturate, variate cu o bogăție învățată de la Velázquez și Rembrandt – constituie și ele o dublă performanță. A avea viziune originală, măreață și a-i da viață cu atâta abilitate tehnică e un proces comun creatorilor de calibru din toate domeniile artei.



Fig. 5: (Atribuit lui) Francisco Goya, *Miracolul Sfântului Anton de Padua*, 1798, 55.24 × 266.70 cm, ulei pe pânză, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, U.S.A.
Schită pregătitoare pentru frescă.

Sursa foto:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Goya_\(attr.\),_il_miracolo_di_sant%27antonio,_1798,_01.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Goya_(attr.),_il_miracolo_di_sant%27antonio,_1798,_01.jpg).

¹ Dan Dediu, „Considerații generale”, în Anatol Vieru, *Simfonia a VI-a, Exodus*, Editura Muzicală, București, 2006, p. IV.

² Dediu, p. IV.



Fig. 6: Francisco Goya, detaliu din fresca *Miracolul Sfântului Anton de Padua*, 1798.

Sursa foto:

https://mt.m.wikipedia.org/wiki/Stampa:San_Antonio_de_la_Florida_fresco,_Francisco_de_Goya_%28detail_9%29.jpg.

Din punctul de vedere al convertirii inspirației plastice în viziune muzicală, e interesant de observat similitudinea nașterii acestei părți de simfonie cu cea a piesei pentru trei blockflöte, *Et in Arcadia ego*, din 1996. Așa cum textul lui Vintilă Horia a dat formă coagulată impresiilor din biserica madrilenă, eseu lui Erwin Panofsky despre celebrul tablou al lui Poussin, revelația ideii morții omniprezente au fost pentru Anatol Vieru imboldul de a scrie piesa omonimă (deși prefera tabloul lui Guercino pe aceeași temă celui lui Poussin)¹.

Observăm, așadar, un proces de creație în care „natura” – în sensul materialului de inspirație – se îmbogățește cu reflecția teoretică asupra ei. Astfel, un eseu devine și el „natură”, într-un fel de deschidere pe principiul portalelor telescopice din arhitectura romanică și cea gotică: în primul plan al arcadelor succesive stă noua operă, în al doilea – textul teoretic al eseistului despre opera inițială, cea plastică, ea însăși situată în al treilea plan, cel mai îndepărtat.

¹ Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, Doubleday Anchor Books, Garden City, 1955, p. 295-320.



Fig. 7: Portalul Regal, Catedrala din Chartres, sec. XII-XIII.

Sursa foto: <https://www.artsy.net/artwork/chartres-france-chartres-cathedral-royal-portal-west-facade>.

Dar, dincolo de orice teorie, când ascuți muzica părții a treia din *Simfonia a VI-a* de Anatol Vieru privind fresca lui Goya, personajele, gesturile lor, peisajul impresionează și mai mult, capătă forță și mai mare. Nu e nevoie să fii sinestezic pentru a o constata: e suficient să observi rolul muzicii în percepția unui film.

Bosch și Vieru, în viziunea regizorului Cornel Mihalache

În 2003, când Anatol Vieru nu mai era de cinci ani printre noi, cineastul Cornel Mihalache a făcut filmul *Evul Mediu – Ispitele Sfântului Anton*, în care a suprapus imagini din tripticul *Tentația Sfântului Anton* de Hieronymus Bosch cu muzica *Simfoniei a III-a* de Anatol Vieru. Compozitorul a început să lucreze la *Simfonia a III-a* în 1976, cu gândul la răscoalele țărănești din 1907. Între timp, a avut loc cutremurul din

1977 care a schimbat percepția oamenilor asupra cotidianului, a vieții și a morții. Mulți și-au împărțit mental existența într-un „înainte” și un „după” cutremur. Într-o prezentare a Simfoniei, Anatol Vieru menționează absența programatismului și atrage atenția asupra faptului că nu poate fi vorba de vreo narațiune muzicală. Cele patru secțiuni ale Simfoniei, *Reportaj*, *Valea Plângerii*, *Colinde de greieri* și *Mânie* se cântă în succesiune, fără pauze. Juxtapunerea lor indică în planuri disjuncte contingentul, miticul, fantasticul și psihologicul. În alt text, din 1989, Anatol Vieru scrie că în partea întâi are loc catastrofa, celelalte părți fiind numai „urmări”¹.

În tripticul lui Bosch este vorba de celălalt Sfânt Anton – Egipteanul, Antonie cel Mare, unul dintre Călugării (părinții) deșertului, pustnic și ascet care s-a mutat în pustietate în secolul III.

În 1501, Bosch se afla la apogeul carierei sale. Mulți consideră tripticul din Muzeul național de artă veche din Lisabona capodopera pictorului olandez. „Este suma cea mai senzațională, cea mai originală a creaturilor diabolice, a monștrilor hibridi, a combinațiilor onirice pe care ne-a fost vreodată dat s-o vedem. Vocabularul demonologic e nesecat, verva creatoare - fără măsură. [...] Bosch aduce demonii în existență de parcă le-ar fi trăit viața” scriu Jacques Lassaigne și Robert L. Delevoy².

Pictorul provenea din orașelul Den Bosch, unde Sfântului Anton Egipteanul i se dedicase un cult special. Catedrala îi purta numele și, în fiecare an, în procesiunea confreriei Notre-Dame, carul tentației Sfântului Anton era atracția principală care trezea entuziasmul popular. Tema nu era nouă: Schongauer gravase deja în 1480 o *Tentație a Sf. Anton*; existau anluminurile lui Jean Le Tavernier și diferite pagini ale bestiarelor medievale. Dar subiectul era extraordinar de tentant pentru Bosch – moralistul cu un picior în Evul Mediu și celălalt în Renaștere – pentru viziunea lui asupra lumii căzute pradă Necuratului. Tripticul trebuie analizat îndelung în încercarea de a înțelege fiecare detaliu. În panoul din stânga îl vedem pe Sfântul Anton rugându-se, culcat pe un animal imaginar, înconjurat de monștri acvatici. Bosch plasează întregul grup pe cer, simbolic, amestecând stihiiile. Peștele, unul dintre

¹ Anatol Vieru despre muzica sa, p. 31-32.

² Jacques Lassaigne, Robert L. Delevoy, *La peinture flamande de Jérôme Bosch à Rubens*, Editions d'art Albert Skira, Geneva, 1958, p. 18.

simbolurile lui Hristos, devine acum demon. În narațiune simultană, Sf. Anton e prezent și în prim plan, epuizat, susținut de doi călugări și de un laic, cu trăsăturile lui Bosch însuși. Diverse creaturi stranii mișună peste tot, însoțite de simboluri (pâlnia – simbolul beției, oul – simbol alchimic, omul-casă – lăcaș al păcatului ș.a.). Totul se petrece într-un peisaj pașnic, cu o perspectivă atmosferică superb făurită. Contrastul dintre natură – creația lui Dumnezeu – și activitățile demonice e tulburător. Panoul din mijloc îl are în centru tot pe Sfântul Anton care contemplă un crucifix într-o capelă, conștient de faptul că e înconjurat și asaltat de un dezmăț al diavolilor. Scene de cruzime medievală, cuțite tăioase, simboluri sau aluzii directe la cele șapte păcate capitale sunt grupate pe patru planuri iar, în fundal, e reprezentat un incendiu. Panoul drept îl reprezintă pe Sfântul Anton meditănd, înconjurat de vrăjitoare și creaturi hibride; aluziile erotice abundă.



Fig. 8: Hieronymus Bosch, *Tentația Sfântului Anton*, cca 1501, 131 cm × 228 c, ulei pe lemn, Muzeul Național de Artă Veche, Lisabona.

Sursa foto:

[https://en.wikipedia.org/wiki/Triptych_of_the_Temptation_of_St._Anthony#/media/File:Jeroen_Bosch_\(ca._1450-1516\)_-_De_verzoeking_van_de_heilige_Antonius_\(ca.1500\)_-_Lissabon_Museu_Nacional_de_Arte_Antiga_19-10-2010_16-21-31.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Triptych_of_the_Temptation_of_St._Anthony#/media/File:Jeroen_Bosch_(ca._1450-1516)_-_De_verzoeking_van_de_heilige_Antonius_(ca.1500)_-_Lissabon_Museu_Nacional_de_Arte_Antiga_19-10-2010_16-21-31.jpg)

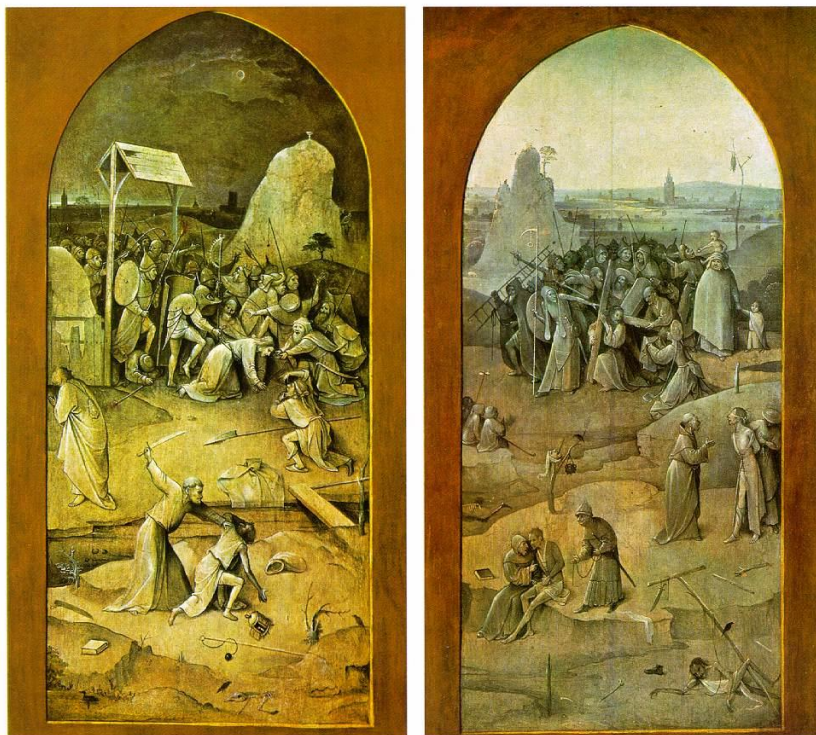


Fig. 9: Hieronymus Bosch, *Tentația Sfântului Anton*, cca 1501, ulei pe lemn, Muzeul Național de Artă Veche, Lisabona, volet-urile exterioare.

Sursa foto:

[https://en.wikipedia.org/wiki/Triptych_of_the_Temptation_of_St._Anthony#/media/File:TriptychOfTemptationOfStAnthony\(OuterWings\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Triptych_of_the_Temptation_of_St._Anthony#/media/File:TriptychOfTemptationOfStAnthony(OuterWings).jpg).

Cornel Mihalache aduce împreună, în chip de material pentru un film, cele două: *Simfonia a III-a* și tripticul lui Bosch, cu o inserție mai scurtă, în partea a doua a filmului, a tabloului *Infernul* de un anonim portughez de la începutul secolului XVI. Rezultatul nu poate fi numit ilustrație pură, pentru că alegerea imaginilor și sincronizarea lor cu evenimentele muzicale cere o finețe a urechii și o înțelegere a formei muzicale care depășesc ilustrativul. Sonorul genericului este zgomotul orchestrei care se acordează, timp în care apare și motto-ul ales de regizor, „Și s-au cutremurat pământul și au ieșit toți demonii dintr-însul”. Pe primele sunete ale piesei, camera introduce privitorul în încăperea unde se află tripticul; după cele dintâi bătăi regulate ale tobei

mari, regizorul sincronizează detalii mărite ale panoului cu acestea; efectul e înspăimântător. Marile pulsații ale percuției, *crescendo*-urile și *diminuendo*-urile însoțesc imaginile – sau invers, imaginile le însoțesc, căpătând intensități neașteptate, iar, în momentul paroxistic de la măsura 49 (minutul 8'30" în film), imaginile din panoul central se succed cu o mare viteză, hrănind subliminal percepția vizuală. În *Valea Plângerii*, în tempo lent, camera de filmare explorează detaliile arhitecturii cenușii, din dreapta celei care adăpostește capela cu crucifixul. Astfel, amănunte mult mărite sunt aduse în prim plan într-o aură sonoră care îngheață sângele în vene. Timbrele instrumentelor par să se amestece cu gradațiile de culoare și cu reprezentarea volumetrică a basoreliefurilor. Într-adevăr, privitorul colindă printr-o Vale a Plângerii! Tot pe muzica ei are loc trecerea în panoul din dreapta a tripticului; cu o înțelegere fină a timbrilor percuției, Cornel Mihalache însoțește intervențiile clopotelor cu schimbări bruște de imagini. Lunga peregrinare a camerei pe suprafața pictată, alegerea judicioasă a detaliilor în acord subiectiv cu desfășurarea sonoră produc o imersiune a ochiului și urechii în reuniunea celor două creații plăsmuite la o distanță de 470 de ani. Lucrarea *Infernul* a anonimului portughez, pictată pe la anul 1500, apare spre sfârșitul părții a doua. Grupuri de păcătoși sunt chinuți în cazanele iadului, într-o înghesuială de corpuri și capete. Fabulosul lipsește în această lucrare, mult mai naturalistă decât cea a lui Bosch, dar rolul ei în film e cel de a produce contrast stilistic și de a marca al treilea segment al filmului, într-o variantă simplificată a principiului secțiunii de aur. Cornel Mihalache schimbă ordinea părților simfoniei, plasând partea a treia, *Colinde de greieri* – o muzică la început diafană, jucăușă, apoi din ce în ce mai neliniștită – în final, după partea a IV-a, intitulată *Mânie*, unde percuția joacă rolul principal. *Colinde de greieri* se aude în timpul derulării unor detalii din părțile exterioare ale celor două panouri, cu *Prinderea lui Iisus* și *Golgotha* în *grisaille*. Efectul schimbării radicale de timbru – piccolo, flaut, viori, cu adăugări succesive ale oboiului, clopotelor, trompetei, fiecare cântând într-un tempo propriu, cu sincronizări bruște – e la fel de frapant ca trecerea, în plan vizual, de la colorat la griuri. Astfel, filmul se termină cu ferecarea simbolică a panoului, imaginile tripticului închis înfățișând jertfa lui Iisus Hristos, cu detalii crude medievale în parte estompate prin absența culorii.



Fig. 10: Anonim portughez, *Infernul*, cca 1530, ulei pe lemn, 119 cm x 217,5 cm, Muzeul Național de Artă Veche, Lisabona.

Sursa foto:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hell_-_Unknown_Master_-_Portugal_-_1st_third_of_16th_century_-_oil_on_oak.JPG#/media/File:L'Enfer_-_Museu_Nacional_de_Arte_Antiga_432_Pint.jpg/2.

Filmul lui Cornel Mihalache reușește să depășească zona ilustrativului. Sesizând aspectele cele mai inedite ale celor două opere, punându-le în simbioză, regizorul demonstrează că opere stilistic contrastante, din epoci diferite, pot converge pentru a se potența reciproc și pentru a exprima cele mai profunde idei și sentimente. Trezoreria operelor de artă s-a îmbogățit prin fuziunea a două opere neasemănătoare, reunite de sentimentul înfiorării, înrudit cu contemplația sublimului, în ceea ce pentru cineast a devenit natură, subiect de inspirație și material de lucru. Poate că lui Anatol Vieru i-ar fi plăcut ideea lui Cornel Mihalache de a amplifica tematica cutremurului cu demonicul – arta sublimează spaima – iar compania (temporară!) a unui geniu ca Bosch l-ar fi flatat și stimulat. Uimiți în contemplație, creatorii se întâlnesc, schimbă idei și inventează noi și noi exponate pentru „muzeul omenirii”.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

Brant, Clare, „Goya Frescoes in San Antonio de la Florida, Madrid”, în Miguel Orozco, *Goya's frescoes in San Antonio de la Florida & José Maria Galván's etchings after them*, 2021, p. 4-6,

https://www.academia.edu/45606833/Goyas_frescoes_in_San_Antonio_de_la_Florida_and_Jos%C3%A9_Mar%C3%ADa_Galv%C3%A1ns_etchings_after_them, accesat pe 5 noiembrie 2024.

Dediu, Dan, „Considerații generale”, în Anatol Vieru, *Simfonia a VI-a, Exodus*, Editura Muzicală, București, 2006, p. i-v.

Lassaigne, Jacques, Robert L. Delevoy, *La peinture flamande de Jérôme Bosch à Rubens*, Editions d'art Albert Skira, Geneva, 1958.

Vieru, Anatol, *Iona*, Editura Muzicală, București, 1980.

Vieru, Anatol, *Cuvinte despre sunete*, Cartea Românească, București, 1994.

Vieru, Andrei, *Ecleziastul vesel*, Curtea Veche Publishing, București, 2013.

Vieru, Nina (ed.), *Anatol Vieru despre muzica sa*, Editura Universității Naționale de Muzică București, București, 2006.

SUMMARY

Lena Vieru Conta

A discussion in the museum of mankind:

Escher, Goya, Bosch and the music of Anatol Vieru

Starting from the text “Art, Nature, Meta-Art” by Anatol Vieru, an essay that explores the relationships between nature, art, non-art, and meta-art, the paper “Escher, Goya, Bosch and Anatol Vieru’s Music” investigates three aspects of the collaboration between music and visual arts: 1) Fusion through Inclusion – the integration of M.C. Escher’s engravings into the opera *Iona*, making them an integral part of the score, musical dramaturgy, and stage adaptation of the opera; 2) Impact of Goya’s Frescoes – the influence of Goya’s frescoes from the San Antonio de la Florida church in Madrid, as a source of inspiration for the third part of Anatol Vieru’s *Sixth Symphony*, catalyzed by the influence of a theoretical study on these frescoes; 3) Fusion of Two Artworks – the merging of two artworks from different eras and fields to create a new, standalone work, a short film. The essay also evokes the personalities of Anatol Vieru and M.C. Escher and discusses specific aspects of the works studied, highlighting the common points between the two different fields, music and visual arts, in the specific cases brought to attention.

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

Mihu Iliescu

In memoriam Radu Stan

Plan general

I. MATRICEA CULTURALĂ SUD-EST-EUROPEANĂ

- Universul sonor al Brăilei
- Osmozele traco-elene
- Tradiția bizantină și folclorul

II. GÂNDIREA MITICĂ

- Dimensiunea sacrului
- Orizontul atemporal
- Arhetipurile și morfologiile arhetipale

III. ASPECTE MUZICALE

- Organizarea modală
- Structurile eterofonice
- Importanța sunetului în sine

IV. ASPECTE ESTETICE

- Tragicul și liricul
- Apolinicul și dionisiacul
- Omul prometeian și omul mioritic

Studiul de față își propune să atragă atenția asupra unor substanțiale și uneori tulburătoare similitudini, până acum puțin discutate, între universul muzical al lui Iannis Xenakis și cel al compozitorilor români din a doua jumătate a secolului XX¹. Din

¹ Câteva astfel de similitudini au fost remarcate de Cornel Țăranu, Despina Petecel Theodoru și Corneliu Dan Georgescu, autori la care voi avea ocazia de a mă referi în continuare.

perspectiva aleasă aici aceste similitudini constituie o dovadă a vitalității unei străvechi matrice culturale și spirituale sud-est-europene care a dat naștere atât muzicii grecești cât și celei românești. Ele vor fi așadar considerate nu ca un rezultat al unor influențe reciproce sau ca niște manifestări mimetice, ci ca o expresie necăutată a unor profunde afinități care leagă culturile și civilizațiile din spațiul balcanic.

I. MATRICEA CULTURALĂ SUD-EST-EUROPEANĂ

Voi expune pentru început succint trei argumente în sprijinul ideii de a-i situa pe Xenakis și pe contemporanii săi români într-un același univers muzical. Primul dintre ele este de ordin biografic, referindu-se la copilăria și adolescența petrecute de compozitorul grec la Brăila. Celelalte două pun în evidență legăturile între muzica sa și matricea culturală sud-est-europeană. Ele privesc două aspecte: osmozele traco-elene care au pus în Antichitate bazele acestei matrice și tradiția bizantină care, împreună cu folclorul și cu diverse elemente orientale, a reprezentat timp de secole în regiunea Balcanilor un puternic liant.

Universul sonor al Brăilei

În cosmopolita Brăilă a anilor 1920-30 Xenakis a putut asculta muzici de facturi și origini foarte diferite: cântări de strană, muzică românească lăutărească, muzică grecească de lume, melodii și ritmuri turcești, țigănești, rusești, ungurești, armenești, evreiești, italienești, muzică de café-concert¹... Menționate în parte în amintirile sale, acestea compuneau un univers sonor viu colorat, tipic levantin, ducând cu gândul la cel zugrăvit în romanele sale de un alt brăilean cu origini grecești, Panait Istrati. O parte din ele și-au putut lăsa amprenta în creația sa.

¹ Pot fi menționate și unele muzici despre care nu avem informații precise: cele pe care le cânta la pian mama compozitorului (decedată când acesta avea 6 ani) și cele, inclusiv clasice, pe care el își amintește că le asculta la postul de radio polonez Katowice. Cf. Iannis Xenakis, „Esquisse d'autobiographie” [1980], in *Musique de l'architecture* (ed. Sharon Kanach), Marseille, Parenthèses, 2006, p. 17.

Trebuie de altfel subliniat că Xenakis nu a avut posibilitatea de a se impregna de folclorul muzical al Greciei rurale (sensibil diferit de cel urban, fanariot, al comunității elene din Brăila) decât după plecarea sa definitivă din România în 1938, la vârsta de 16 sau 17 ani¹. Așa cum el însuși a declarat, el a fost marcat în primul rând de cântările liturghiei ortodoxe și de muzica populară românească. Chiar și după ce va asimila folclorul diverselor regiuni ale Greciei și își va defini identitatea greacă – în paralel cu cea de etern imigrant – el va menționa uneori, pe plan muzical, o dublă origine:

Eu vin din două țări al căror trecut muzical savant e foarte sărac în comparație cu cel al țărilor din Occidentul Europei. În schimb folclorul și tradiția muzicală sunt aici mult mai bogate decât în Occident².

La Brăila Xenakis a trăit experiențe, nu numai muzicale, de care-și va aminti până la sfârșitul vieții. Aici, împreună cu alți copii, cioplea viori din bucăți de lemn, așa cum se obișnuia în acele vremuri și locuri. Aici a învățat să cânte la pian în timpul lungilor vacanțe pe care, chiar și după terminarea școlii primare românești și înscrierea sa într-un pensionat greco-englez din insula Spetses, le-a petrecut în familie. Aici, la vârsta de 13-14 ani, rătăcind pe malurile nisipoase ale Dunării, a avut brusca revelație (repede respinsă) a existenței lui Dumnezeu...

Xenakis nu a exclus posibilitatea de a fi fost influențat – involuntar, precizează el – (și) de muzica românească³. Intonațiile românești, care așa cum a observat Enescu seamănă mult cu cele grecești⁴, sunt în orice caz greu de distins ca atare în creația sa. Se poate

¹ O incertitudine subzistă în ce privește anul nașterii lui Xenakis, cel mai plauzibil nefiind cel oficial, 1922, ci 1921. Cf. Maurice Fleuret, „Xenakis avant Xenakis”, in Hugues Gerhards (ed.), *Regards sur Iannis Xenakis*, Paris, Plon, 1981, p. 58.

² Mario Bois, *Xenakis musicien d'avant-garde*, entretiens, Bulletin des Éditions Boosey & Hawkes n° 23, Paris, 1966, p. 3-4. (Traducerea în limba română a citatelor din prezentul studiu aparține autorului).

³ Bálint András Varga, *Conversations with Iannis Xenakis*, London, Faber & Faber, 1996, p. 10.

⁴ Enescu se referea în acest sens la cântecele grecești publicate de Louis-Albert Bourgault-Ducoudray (probabil cele reunite sub titlul *30 Mélodies populaires de Grèce et d'Orient*, 1877), „cari seamănă perfect cu ariile noastre populare”. Cf. interviul realizat de Al. Șerban, *Flacăra*, 8 septembrie 1912, Anul I, nr. 47.

presupune că ele au fost refulate în urma traumatismului provocat de pierderea timpurie a mamei sale¹. Asociate acestei tragice experiențe și împinse în zona inconștientului, ele nu puteau fi asumate ca atare. Ele ne parvin astfel în general în forme camuflate, ca o întoarcere a refulatului.

Osmozele traco-elene

Cornel Țăranu a făcut observația că unui public român muzica lui Xenakis îi sună familiar, dându-i cumva senzația că e acasă sau nu foarte departe:

Când cântăm sau ascultăm ceva de Xenakis avem sentimentul că e de-al nostru. Muzica sa, în ciuda modernității sale violente, are ceva „protoistoric” ce vine de foarte departe, dintr-un spațiu interior care era cândva și al nostru, sau foarte apropiat de noi. Pentru strămoșii săi, noi eram Nordul încețoșat de unde veneau marile legende, mitul lui Orfeu sau chiar cel al lui Oedip. De aceea când ascult de exemplu *Charisma* [...], am senzația că descopăr vaietele, inflexiunile modale sau bocetele unor meleaguri care ne sunt comune sau vecine².

Astfel de vaiete sau bocete imemorabile, divers filtrate și transfigurate, se aud și în *Nuits*³, *Aïs*, *Nekuia* sau *Oresteia*, dar și în multe piese ale unor compozitori din acel Nord încețoșat evocat în pasajul de mai sus: Myriam Marbe (*Ritual pentru setea pamântului*), Alexandru Pașcanu (*Bocete străbune*), Tiberiu Olah (*Timpul cerbilor*), Ștefan Niculescu (*Simfonia a III-a*), Liviu Glodeanu (*Zamolxe*), Mihai Moldovan (*Obârșii*), Cornel Țăranu (*Ghirlande*), Corneliu Dan Georgescu (*Model Mioritic*), Sorin Vulcu (*Multisonuri mioritice*), Ulpiu Vlad (*Poetica viselor*), Doina Rotaru (*Umbre, Bocete*), Violeta Dinescu (*Litanie*)...

¹ Despre aspectele traumatice ale copilăriei compozitorului, cf. Măghi Xenakis, „Un père bouleversant”, Arles, Éditions Actes Sud, 2022.

² Cornel Țăranu, „Lettre de Roumanie”, in Hugues Gerhards (ed.), *Regards sur Iannis Xenakis*, op. cit., p. 329.

³ Intonațiile de bocet din *Nuits* au fost remarcate de Despina Petecel Theodoru în capitolul dedicat lui Xenakis din cartea sa *De la mimesis la arhetip*, București, Editura Muzicală, 2003, p. 325.

Nordul încețoșat la care se referă Cornel Țăranu desemnează de fapt ținuturile locuite odinioară de tracii de la nordul Dunării (daco-geții). Cu mult înainte de a cunoaște impactul culturii latine – ea însăși croită în parte pe modelul celei grecești – ei întrețineau relații strânse cu vecinii lor, grecii de la Pontul Euxin. Aceste relații acreditează ipoteza formării timpurii, la nordul ca și la sudul Dunării¹, a unei sfere culturale traco-elene, ipoteză pentru care pledează pe un plan simbolic originile trace atribuite unor figuri legendare ale muzicii grecești ca Orfeu și Linos².

Pentru Nicolae Iorga, „originea cântecului popular românesc, ca și cea a celui din toate țările vecine, [...] trebuie căutată în străvechea muzică a tracilor³”. Numeroși muzicologi și etnomuzicologi au confirmat intuiția lui Iorga avansând ideea că cel puțin o parte din scările modale și întorsăturile melodice din muzica românească, atât populară cât și psaltică, au o origine tracă⁴. Aceleași scări și întorsături pot fi întâlnite și în muzica grecească (populară sau bizantină) și în cea a altor popoare din Balcani. Așa cum vom vedea, ele au pătruns și muzica lui Xenakis.

Tradiția bizantină și folclorul

Pentru Xenakis, ca și pentru muzicologii români menționați mai sus, muzica bizantină o continuă pe cea a Antichității. Ea conservă principiile de organizare și structurile modale ale acesteia, teoretizate în principal de Aristoxene, „mai bine decât ruda sa, *cantus planus*-ul occidental⁵”. Într-un articol din 1955 compozitorul include în această

¹ Ipoteză bogat documentată de Vasile Tomescu în primele capitole ale monografiei sale, *Musica daco-romana*, București, Editura Muzicală, 1978-1982.

² Figura lui Linos este evocată în compoziția lui Xenakis intitulată *Linaia-Agon*.

³ Nicolae Iorga, *La musique roumaine*, Paris, Durassié, 1925, p. 9.

⁴ Pot fi citați între alții George Breazul, Romeo Ghircoiașiu, Gheorghe Ciobanu, Vasile Tomescu și Octavian Lazăr Cosma. Este poate necesar de precizat că contribuțiile acestora nu trebuie confundate cu derivatele tracologiei „protocroniste” încurajate de regimul naționalist-comunist din România anilor 1970-80. Despre formele pe care acestea din urmă le-au luat în muzicologie, cf. Florinela Popa, „How the History of Music Was Rewritten on Ideological Grounds in 1970s-1980s Romania”, *Series Musicologica Balcanica* 4, 2023, p. 149-161.

⁵ Iannis Xenakis, *Formalized Music*, New York, Pendragon Press, 1992, reed. 2001, p. 182.

continuitate istorică, alături de muzicile ecleziastice, folclorul muzical al popoarelor din Balcani:

În alte epoci, grecii au uitat să cânte pentru Apollo și au abandonat lira adoptând psalmodia adusă din Iudeea de creștini. Creștinii [...] nu au uitat însă complet cântările antice, căci acestea au subzistat supraviețuind alături de austera psalmodie. Cele două s-au amestecat apoi, sfârșind prin a produce două forme de artă: muzica ecleziastică bizantină și muzica populară pe care o cântă încă grecii și popoarele balcanice¹.

În același articol, îndemnându-i pe compozitorii greci să se emancipeze de tiparele muzicii occidentale², el atribuie tradiției bizantine și celei folclorice un rol esențial în definirea specificului muzical național, similar celui pe care i-l acordă compozitorii români:

Tradiția bizantină și cea folclorică, în muzică și în alte forme de manifestare ale culturii și civilizației, constituie singura noastră moștenire cu adevărat națională; acesta e capitalul cu care noi vom putea intra, fără a ne pierde particularitățile, în marele concert al civilizației de azi³.

O bună parte a muzicii lui Xenakis, ca și o bună parte a celei românești, reflectă aspirația de a realiza o sinteză a acestor două tradiții⁴.

Așa cum voi încerca să arăt în continuare, muzica lui Xenakis conține un număr de elemente care o înscriu în acel *Bizanț după Bizanț*

¹ Iannis Xenakis, „Problèmes de composition musicale grecque” [1955], articol în limba greacă tradus în franceză de Makis Solomos. Cf. M. Solomos (ed.), *Présences de Iannis Xenakis*, Paris, CDMC, 2001, p. 11-14.

² Făcând aluzie la unii compatrioți ai săi, Xenakis observă ironic: „Dacă am studia structura creațiilor populare [grecești] am evita poate să compunem menuete și gavote sub Acropole. [...] Un tânăr compozitor grec trebuie să uite contrapunctul învățat și să-și pună întrebări asupra tehnicii sale explorând capodoperele [muzicii] populare”. Ibid., p. 14.

³ Ibid., p. 13.

⁴ Pentru Xenakis muzica bizantină și cea populară grecească sunt două componente ale unui patrimoniu unitar al poporului grec. Cf. textul său reprodus de François-Bernard Mâche în “L’hellénisme de Xenakis”, [1988], în *Un demi-siècle... et toujours contemporaine*, Paris, L’Harmattan, 2000, p. 310.

pus în lumină de Nicolae Iorga, bogat reprezentat în muzica românească de la *Psaltichia* lui Filotei sin Agăi Jipei până la decantările ultimei perioade a lui Ștefan Niculescu, de la oratoriile neo-bizantine ale lui Paul Constantinescu până la experimentele metabizantine ale lui Octavian Nemescu.

RECITATIVUL RECTO TONO. Elementele bizantine ale sintezei muzicale preconizate de Xenakis sunt expuse de multe ori cu o deconcertantă simplitate. Frapează astfel în corurile bărbățești *a cappella* din *Oresteia* – 10 ani după extraordinarele înnoiri aduse de compozitor în anii 1950 – prezența unor recitative *recto tono* de tip liturgic transpuse însă în universul violent, „păgân”, al tragediilor lui Eschil (Ex. 1). În acest context sferturile de ton nu reprezintă câtuși de puțin un rafinament avangardist ci trimit la genul enarmonic din muzica bizantină.

♩ = 69

TO FRO - NIN VRO - TUS O - DO - SAN - DA TO PA - FI MA - FOS FEN - DA

Coryphée

KI - RI - OS E - NIN STA - SI DEN FIP - NO PRO CAR - DI - AS MINI - SI PI - NON PO - NOS

Ex. 1. *Oresteia* (1966). Cor bărbătesc *a cappella*, m. 42-50.

Xenakis surprinde aici printr-o atitudine care are ceva din uitarea de sine a melurgilor anonimi ai Evului Mediu. Renunțând la ambiția de a fi original, el pare a se mulțumi să reproducă anumite formule melodice extrem de simple fixate de o practică milenară. Corurile bărbățești din *Oresteia* păstrează probabil amintirea liturghiilor la care, copil fiind, asista la biserica greacă din Brăila, chiar dacă rolul protopsaltului îi este încredințat aici corifeului din tragedia antică iar invocațiile intonate la unison nu se adresează Dumnezeuului creștin ci lui Zeus (Ex. 2).

♩ = 69 rubato (legato)

Coryph. OS-TIS PO-TES-TIN I TOD-AF TO FI-LON KE-KLI ME-NO

Choer. ZEUS TU-TO NIN-PRO-S-E NE -

Choer. PO UK E-IIO PRO-SI-KA - SE PAND-E PIS-TAH - MO-ME-NOS PLIN DI-OS

Ex. 2. *Oresteia*. Cor bărbătesc *a cappella*, m. 24-32.

ISONUL. În creația lui Xenakis isonul îmbracă o diversitate de forme, de la cele mai simple până la cele mai complexe precum „isonul de structuri¹”. Una dintre ele este chiar recitativul *recto tono* evocat mai sus, din care se desprinde o linie melodică hieratică precum cea din Ex. 3.

VA - SI - LE - IA TON VA - SI - LE - ON MA - KA - RI - ON MA - KA - RI - O - TO - TE KAI MES S'OL - EZ PAN - Y - PER -
TA - TI E - XOU - SI - A KLI - NE PROS TIN DE - I - SI MAS OL - VI - E DI - A

Ex. 3. *Hiketides* (1964). Manuscris, reper 14, partea corului de femei².
© DR Familia Xenakis.

François-Bernard Mâche a remarcat un „hieratism de icoană muzicală³” într-o altă piesă a lui Xenakis unde imuabilul *hronos protos* din muzica bizantină este de asemenea omniprezent⁴. În pasajul din Ex. 4 pulsația egală elimină reliefurile ritmice al unei melodii populare grecești care ia astfel aspectul unei cântări irmologice⁵. Două isoane pulsate, atipice, însoțesc linia melodică dublată pe alocuri la octavă: primul,

¹ Acest termen a fost utilizat de Valentina Sandu-Dediu în lucrarea sa intitulată *Muzica românească între 1944-2000*, București, Editura Muzicală, 2002, p. 78, cu referire la *Ison II* de Ștefan Niculescu. Exemple de ison de structuri vor fi discutate în prezentul studiu într-un capitol dedicat eterofoniilor xenakiene. Despre diversele înfățișări pe care le ia isonul în muzica de tradiție bizantină, cf. Nicolae Teodoreanu, „Isonul în tradiția muzicii psaltice din România”, *Muzica* Nr. 3/2017, p. 68-91.

² Manuscrisul din care provine acest exemplu răspundea unei comenzi pentru o muzică de scenă. Xenakis a transformat ulterior această primă versiune (nepublicată), în care corul are un rol esențial, într-o suită pentru alămuri și coarde intitulată *Hiketides Les Suppliantes d'Eschyle*.

³ Printre cele câteva obiecte personale de care Xenakis era foarte atașat figura o veche icoană grecească. Compozitorul o îndemna de altfel adesea pe fiica sa plasticiană să picteze icoane. Arta pictorilor iconari, chiar și separată de semnificația ei religioasă, corespunde într-adevăr înclinației sale spre abstracție și imaterialitate.

⁴ François-Bernard Mâche, “L'hellénisme de Xenakis”, *op. cit.*, p. 314.

⁵ Melodia din Ex. 4 ilustrează caracterul silabic al cântărilor irmologice, dar nu și etosul acestora.

plasat la vocea de alto, constă într-o bicordie (*re-mi*) iar al doilea, la bași, pendulează între „tonică” *la*, „sub-tonică” *sol* și treapta a doua *si*¹.

♩ = ca. 54

S NA-DHA-A-KTI I-I-LA-PO-ZI-TI I-SAN-TON-I L'PO POU THA-A

A *mf*

T YA YA TI-TA-PA-GO MÉ-É-NA-DHA-A-KTI I-I-LA-PO-ZI-TI I-SAN-TON-I L'PO POU THA-A NAP-SI TI-MÉ-É

B

Ex. 4. *Procession aux eaux claires* (1953). Manuscris, pag. 18-19, partea corului mixt.
© DR Familia Xenakis.

Într-un alt pasaj din aceeași lucrare a cărei scriitură corală la 3 voci este inspirată, așa cum precizează compozitorul, de polifoniile folclorice din Epir și Dodecanez, pendularea între *sol* („tonică sub formă de ison”) și „sub-tonică” *fa* este proiectată în plan vertical, secunda mare generând astfel „fricțiuni” între vocea gravă și cea mediană² (Ex. 5).

♩ = 54

mf

YA-TI IN I DHI-I-PSA I DHI-I-PSA-A YA-TI I-NE-I DHI-I-PSA A-VA-AS-TAK-TI-TI

mf

mf

Ex. 5. *Procession aux eaux claires*, cor de femei. Manuscris, p. 1. © DR Familia Xenakis.

În alte câteva piese, pe care François-Bernard Mâche le consideră ca „un fel de *organum*-uri neo-bizantine³”, fricțiunile se

¹ Termenii „tonică” și „sub-tonică” sunt cei utilizați de Xenakis în articolul său, „Problèmes de composition musicale grecque”, *op. cit.*, p. 13.

² *Ibid.*, p. 13.

³ François-Bernard Mâche, „L'hellénisme de Xenakis”, *op. cit.*, p. 318.

aspresc implicând și secunde mici. Este cazul în Ex. 6, unde isonul *la* are de altfel particularitatea de a circula de la o voce la alta și chiar de a fi pe alocuri absent, menținându-se însă în cea mai mare parte a timpului în conștiința auditivă.

♩ = 60

SE TAN E-NA-U-LO-IS HÛ - PO DEN - DRO-KO-MO-IS MO-U-SE-I-A KA - I THA - KO-US E-NI

SE TAN E-NA-U-LO-IS HÛ - PO DEN - DRO-KO-MO-IS MO-U-SE-I-A KA - I THA - KO-US E-NI

Ex. 6. *À Hélène* (1977), cor de femei *a cappella*, primele măsuri.

În anii 1980 își face apariția în muzica lui Xenakis un fel de *conductus* primitiv care poate fi văzut ca un îndepărtat avatar al isonului pulsant prezentat mai sus. În Ex. 7, unde el este intonat de corni și tromboni, masivitatea sa contrastează cu imaterialitatea liniei viorilor, ultim vestigiu al hieratismului bizantin¹. Greoaia sa înaintare, amintind-o pe cea a unui bloc eratic sfâșiat în interior de coliziuni între mini-isoane care se alungă unul pe altul, are tragismul propriu creației de maturitate a compozitorului.

♩ = 44

pesant, hiératique

très long

Cors *mf*

Trb. *f*

V. *p*

Hp.+ Vlc. pizz
+ Timb. ou Gr. c.

Ex. 7. *Afax* (1985) pentru orchestră, m. 55-56 (reducție).

În forma sa rectilinie cea mai uzuală isonul constituie de multe ori în muzica simfonică și de cameră a lui Xenakis liantul unor lungi secțiuni, mai ales introductive (*Terretektorh*, *Empreintes*, *Phlegra...*). În

¹ Cele două indicații din partitură, „hieratic” și „apăsător”, formează (voit sau nu) un oximoron care în contextul dat subliniază contrastul între seninătatea isonului bizantin și tragismul muzicii lui Xenakis.

compozițiile sale pentru instrument solo el e colorat uneori de oscilații de sfert sau optime de ton, ca în *Mikka S* (Ex. 8), piesă care, așa cum sugerează fragmentele prezentate în Ex. 9 și 10, prezintă unele similitudini de scriitură cu *Echos II* de Ștefan Niculescu.



Ex. 8. *Mikka S* (1976) pentru vioară solo, m. 8-12.



Ex. 9. *Mikka S*, pagina 2.



Ex. 10. Ștefan Niculescu, *Echos II* (1984) pentru vioară și sintetizor, pagina 4, partea de vioară.

TOACA. Despina Petecel Theodoru a remarcat în *Persephassa* „un ritm similar celui de toacă¹”. În muzica lui Xenakis sonoritățile percuțiilor amintesc adesea acest străvechi instrument pe care compozitorul îl numea, în grecește, *simantro*. Iată cum își amintea el de ceremonia baterii toacei la mânăstirea Sfânta Lavra din Peloponez:

Se auzea chemarea la rugăciunea de dimineață. La început bătăile [de toacă] au schițat o celulă ritmică lentă. Încetul cu încetul, ritmul s-a accelerat și celula s-a amplificat, devenind uriașă, umplând întreaga mânăstire cu variațiile și

¹ Despina Petecel Theodoru, *De la mimesis la arhetip*, op. cit., p. 327.

Continuând comparația, vom observa că mici celule ritmice suprapuse pulsației principale (isonului toacei), de genul celor adăugate de Toduță la tom-tom-uri, apar frecvent și în compozițiile lui Xenakis. Ca și în cazul *accelerando*-ului, ele sunt însă reduse la scheme abstracte generând cel mai adesea poliritmii repetitive foarte simple precum cea din Ex. 13.



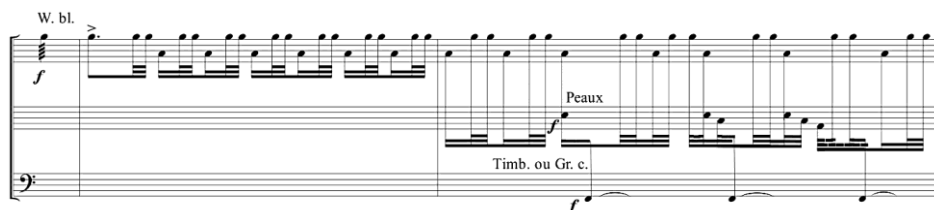
Ex. 13. *Oresteia* (1966), pentru cor și ansamblu instrumental, m. 219-223.

Unele piese ale sale conțin însă și configurații ritmice mai variate comportând de exemplu accente asimetrice și diviziuni ternare într-un cadru binar. Acestea par a figura tipicele „flori” care ornamentează chemările de toacă (Ex. 14)¹.



Ex. 14. *Kassandra*, pagina 4.

Diversificarea instrumentelor de percuție are în acest context un efect analog celui al polifoniilor timbrale create de tocașii virtuozii variind felul și locul în care lovesc toaca (Ex. 15).



Ex. 15. *Ais* (1980) pentru bariton, percuție și orchestră, m. 56-57.

¹ Despre tipologia „florilor” și în general despre chemările de toacă, cf. monografia Constanței Cristescu, *Chemări de toacă*, Suceava, Editura Lidana, 2012.

Aceste subtilități se raportează întotdeauna la un arhetip structural care constă în repetarea variată și alternarea unor celule ritmice constituind secvențe de lungimi variabile pe fondul unei pulsații cvasi-permanente „înflorite” prin adausuri de ornamente improvizate într-un cadru formal bine definit. Xenakis asociază adesea acest arhetip unui fenomen spiritual transcultural: cel al extazului mistic susceptibil de a conduce la stări de transă.

El operează însă cu această ocazie un semnificativ transfer. Invers decât primii monahi greci care au preluat de la strămoșii lor politeiști anticul *simantro* transformându-l într-un vector al extazului isihast caracteristic spiritualității ortodoxe, el își apropiază toaca bizantină și ritmurile ei specifice atașându-le unui *ek-stasis* anterior creștinismului: cel al riturilor orfice și dionisiace¹ asupra căruia voi avea ocazia de a reveni în capitolele următoare².

(va urma)

SUMMARY

Mihu Iliescu

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

This contribution draws attention to a number of similarities, so far scarcely discussed, between the musical universe of Iannis Xenakis and that of Romanian composers of the second half of the 20th century.

¹ Poate fi de asemenea menționat în acest context dansul ritual al dervișilor sufiți. Makis Solomos a comparat efectul de vertij creat de acesta cu cel produs în finalul din *Persephassa* de cei șase percuționiști plasați în jurul publicului. Cf. *Iannis Xenakis*, P.O. Éditions, 1996, p. 59. Toate piesele pentru percuție ale lui Xenakis se pretează la interpretări cu tentă rituală precum cele ale percuționistei japoneze Kuniko Kato – la fel ca și unele muzici ale lui Octavian Nemescu ai căror interpreți au fost descriși de Dan Dediu ca „oficianți ai unui ritual imaginat de compozitor, practicanți ai unui fel de extaz colectiv”. Cf. *Siluate în mișcare. Eseuri despre compozitori români*, București, Editura Muzicală, 2021, p. 120.

² Adresez mulțumirile mele doamnei Măghi Xenakis pentru sprijinul acordat cu prilejul vizitelor mele la Arhivele Xenakis. Doamnei Oľguța Lupu îi sunt recunoscător pentru atenta lectură a acestui text la a căruia definitivare a contribuit prin sugestiile pe care mi le-a făcut.

These similarities are considered here as a natural expression of the deep affinities linking Balkan cultures and civilizations, proving the vitality of an ancestral cultural and spiritual matrix that shaped both Greek and Romanian music.

The first part of this study deals with the main constitutive elements of this South-East European matrix with which Xenakis was already in contact in Brăila, the town of his childhood and adolescence: Traco-Hellenic osmoses dating back to Antiquity, Byzantine tradition and Balkan folklore. Three specific musical elements are then evoked: the Byzantine liturgical recitative, the ison and the peculiar rhythms of the monastic simantra (*toaca*).

INTERVIURI

Un dialog cu Florian Lungu

Andra Apostu



Moșu. Și ai spus totul. Cine oare nu îl cunoaște? Iubitor și promotor de o viață pentru muzica de jazz din România, Florian Lungu zis Moșu este emblematic pentru tinerii sau mai experimentații interpreți și compozitori ai acestui gen muzical. Spiritul îi este neobosit, nu încapă vorbă, ager în gândire și privire, pus la punct cu tot ce este important în viața muzicală românească, acesta este Moșu la frumoasa vârstă de 82 de ani, un

muzician și un om cu totul deosebit, o enciclopedie și un almanah în același timp.

➤ **Andra Apostu:** De ce ți se spune Moșu și de când?¹

Florian Lungu: Multă lume mă întreabă asta. Mi se spune așa de prin... clasa a III-a primară, eu nefiind o fire sportivă ci mai degrabă preocupat de alte lucruri, nu neapărat mai matur dar mai puțin dinamic fizic. Faptul ciudat este că de-a lungul timpului am tot schimbat școli dar mereu a fost cineva care a transmis acest *nickname* mai departe.

➤ **A.A.:** Primul tău serviciu a fost la Liceul de Muzică din Giurgiu, cum ai ajuns acolo?

¹ Florian Lungu a dorit păstrarea în transcrierea interviului a unui mod de adresare lejer, nonformal.

F.L.: Eu am urmat șase ani la Conservator, pentru că după anul III am preferat să merg către Compoziție. După ce am absolvit, m-au repartizat profesor de muzică la... Sinaia (!?!) – ori eu nu eram chiar potrivit pentru asta. Am reușit să iau o negație de acolo și am făcut armata vreo patru luni – cu termen redus. A fost o perioadă în care și alți colegi de-ai mei, după ce terminau studiile optau să ajungă la Giurgiu, era un loc în care „scăpau” de repartiții aiurea. Plus că directorul liceului de muzică de acolo, profesorul Victor Karpis (fost coleg și prieten cu tatăl meu, dirijorul Nicolae Lungu) se bucura să promoveze tineri dascăli bine pregătiți. Ei bine, la Giurgiu erau două avantaje, odată că era aproape de București și apoi faptul că puteam să ne punem orele cum doream, eu le concentram și mergeam numai două zile pe săptămână din cinci. A durat asta aproape un an. Făceam naveta pe calea ferată cu bunul meu prieten și coleg Mihai Șainian, și el absolvent de Conservator. La dus beam vinul Însurăței, iar la întoarcere apa de gură D(B)iv(b)orțeni! Fapt important, în afară de mine și de Șainian, restul profesorilor nu erau grozavi pianiști și cititori de partituri; și, cum de două ori pe an, conducerea Liceului de Muzică giurgiuvean organiza producții / concerte la care erau oaspeți părinții și alți melomani, invitați să asiste la evoluții scenice ale elevilor și ale profesorilor, eu și cu Șainian îi acompaniam pe toți și de aceea eram tare bine văzuți. Acum – să fim drepți, nu toți elevii aceluși Liceu promiteau să devină mari muzicieni, dar erau și unii talentați, serioși și de ei ne ocupam îndeosebi.

➤ **A.A.:** Ai fost un copil pasionat de tehnică...

F.L.: Da, în anii de liceu dedicam tot timpul liber electronicii, eram cel mai bun din clasă la fizică și, spre disperarea părinților (tatăl, mama și sora, iubitori ai artei sunetelor), visam să practic ingineria. Spre șansa mea, am avut un diriginte, eminentul profesor matematician Gheorghe Călugărița – ulterior ajuns cadru didactic universitar – care a știut cum să mă ia: „Lungu, desigur, tu vei decide ce vrei să faci în viață, dar să știi că ingineri sunt cu duiumul iar cei înzestrați cu un talent mai special de la Cel de Sus sunt mai rari, e păcat să nu-ți pui în valoare o asemenea disponibilitate!”. Astfel, apreciatul dascăl m-a „întors” de la a susține examen la Politehnică și m-am înscris la Conservator. Anterior, primii ani de școală i-am urmat la Liceul „Ion Luca Caragiale” de pe Calea Dorobanți pentru că era aproape de casă; mai apoi, întrucât colega de

clasă „politrucă” nu mă făcea utecist, m-am transferat în ultimul an la Liceul din cartierul Militari unde tata fusese profesor foarte iubit de elevi și de colegi. Acolo am devenit imediat utecist (titlu fără de care cu greu te puteai afirma în adolescență și tinerețe). La acel liceu de periferie „Tudor Vladimirescu” funcționau însă profesori refugiați valoroși, „exilați” cumva acolo fiindcă avuseseră „scame” politice pe CV. Ajuns eu cu nasul pe sus de la Liceul „Caragiale”, m-am trezit că de fapt eram cu materia în urmă, nivelul educațional fiind înalt, majoritatea elevilor urmând după absolvență studii superioare. Am avut acolo o colegă foarte talentată, o elevă la care tata a ținut foarte mult și pe care a pregătit-o muzical, ea ajungând mai târziu dirijoarea corului de copii Radio, Eugenia Văcărescu-Necula.

- **A.A.:** Ai intrat la Conservator cu pregătire de la liceul de cultură generală, fără unul special profilat pe muzică?

F.L.: Nu am avut nevoie de liceu de muzică, educația primită acasă ani de-a rândul fiindu-mi mai mult decât suficientă pentru accesul la un institut superior muzical. Când am dat examen de dictat muzical, eu având auz absolut, am scris totul din primele două dictări cântate integral doar pentru stabilirea tonalității și a măsurii. Apoi, când corepetitorul dicta de mai multe ori câte două măsuri, eu plictisindu-mă, am început să „ornamentez” lucrarea: am pus indicații de tempo, cifra metronomică (m-am uitat la secundarul ceasului ca să o stabilesc), ba am mai inventat niște nuanțe, am trasat cu rigla bara care unea optimele etc. În primul an de studenție, ilustrul profesor universitar și compozitor Alexandru Pașcanu mi-a spus zâmbind cât au fost de surprinși examinerii dicteurilor de examen – cine a fost nebunul care a pus nuanțe și a indicat cifra metronomică... La Conservator primii trei ani de studii erau comuni, după care puteai rămâne la Secția Pedagogică, ori să alegi Secția Compoziție sau Secția Dirijat. Eu am optat pentru Compoziție. Să mai precizez că, la intrarea în Conservator, competitorii erau departajați după originea lor socială, în două categorii: Bursă și General. La Bursă erau incluși fiii de țărani și muncitori, iar la General intrau fiii de intelectuali, de funcționari și categorii sociale mai alese, să zic așa. La General se confruntau șapte - opt candidați pe un loc, în timp ce pentru categoria celor de la Bursă alergau după concurenți, să completeze locurile. Deci în primul an, i-am așteptat pe cei de la Bursă

să ajungă cât de cât la nivel cu noi, cei de la General. După anul III am dat un examen de diferență și am mers, cum spuneam, către Compoziție. Am beneficiat de profesori extraordinari la disciplina Compoziție, maestrul Dan Constantinescu, Tiberiu Olah – acesta un dascăl de excepție și un om deosebit de sensibil și amabil, își iubea studenții, era foarte apropiat de ei, le oferea din când în când câte o cafea la barul Katanga...

- **A.A.:** Cum s-a făcut apropierea de jazz? Din timpul facultății?

F.L.: Nu, nu, am studiat compoziția în genurile clasice. Aproximarea propriu-zisă de jazz s-a petrecut concret după ce am terminat, debutând odată cu încercarea mea de a mă angaja ca maestru de sunet la Radio. La concurs ne-am prezentat eu și Florin Bogardo, desigur, el a câștigat, era cu adevărat specialist în acest domeniu, avea și un studio audio acasă. Nu neapărat aspectul tehnic conta, eu eram bun la început mai mult intuitiv.

- **A.A.:** Și ce s-a întâmplat după eșecul concursului pentru măiestria de sunet?

F.L.: Am fost primit totuși în Radiodifuziune, la Secția Creație - Repertoriu, o secție condusă de profesorul Nicolae Beloiu, un muzician excelent și un bun organizator. Atunci când venea cineva cu o creație de muzică pop ori jazz spre a fi înregistrată în Radio, piesa trebuia să fie inițial aprobată de o comisie în care Sile Dinicu trona ca un cititor de partituri absolut formidabil. Eu am fost secretarul acestei comisii; atunci am cunoscut mulți soliști, dar mai ales compozitori de marcă: Nicolae Kirculescu, Radu Șerban, Vasile Veselovschi ș. a. Tot în acea perioadă mai scriam programe de sală pentru unele concerte simfonice. Directorul nostru era muzicologul profesor Petre Brâncuși – brunetul cu ochi ca fulgerele – un manager foarte serios și capabil, știa tot ce se întâmplă în toate emisiunile, fiind și dascăl de istoria muzicii la Conservator. Era considerat un zbir, dar când intervenea vreo problemă din afară, își apăra oamenii. Eu aveam reputația de rege al întârzițiilor și directorul și-a pus în gând să mă facă om punctual. Vreo cinci zile la rând m-a tot chemat pentru că întârziisem. Inventam de fiecare dată un

motiv, o poveste, ba că am avut accident auto, ba că s-a întâmplat nu știu ce acasă etc. De fapt el ținea la mine, fiindcă făceam treabă bună, dar voia neapărat să vin la program, se chinuia cu mine să mă aducă pe linia de plutire. A șasea zi deja nu mai știam ce să îi spun. Când m-a întrebat la ce oră am ajuns la servicii, i-am zis că la 7:15 deși venisem la 10. Evident, am argumentat afirmația cu motivații atât de „străvezii” încât a renunțat, de atunci chiar nu m-a mai întrebat nimic niciodată în legătură cu punctualitatea. Am plecat din Secția Creație - Repertoriu căci am făcut nu știu ce greșeală într-un program de sală. Am fost mutat în Redacția de muzică ușoară - jazz. Vorba vine jazz, era numai muzică pop, fiindcă de când plecase Cornel Chiriac, timp de un an și jumătate nu s-a difuzat la Radio nici un minut de jazz. Cornel Chiriac fusese invitat la un festival la Bratislava și a „uitat” să se dea jos din tren până la München. Ajuns la Radio Europa Liberă, a realizat emisiuni mai mult de rock („Metronom”) decât de jazz, făcând și mărturisiri cu caracter politic. Era un idol pentru tinerii fani! Noi doi ne împrietenisem în țară atunci când am scris un articol despre free jazz, stil aparținând aceleiași „parohii” cu muzica academică contemporană, articol care i-a plăcut foarte mult. Cât privește apropierea efectivă de jazz, am avut și am și azi un prieten bun, profesorul de armonie Dumitru Avakian – la el acasă ne întâlneam mai mulți studenți de la muzică, de la arte plastice, și ascultam jazz. Jazz contemporan mai ales, căci nu am luat-o sistematic cu stilul tradițional dixieland, apoi stilul clasic swing, am trecut direct la free jazz. Prețuiesc conceptul jazz pentru faptul că este o muzică liberă de constrângeri: având formă de temă cu variațiuni în care prelucrările temei sunt create spontan, un instrumentist ori vocalist de jazz cu veleități de solist devine al doilea compozitor al unei piese – căci el improvizând, practic o mai compune odată. Și cum vă ziceam mai înainte, acum vreo șase decenii ne întâlneam acasă la Mitică Avakian pentru a asculta jazz la un pickup și magnetofon totodată, o ciudată sculă rusească lauza care avea platan pentru discuri de vinil și curea de transmisie pentru rola de bandă magnetică în același timp.

➤ **A.A.:** Și de unde erau discurile, de unde le avea?

F.L.: Noi eram sub dominație rusească. Ei au fost destul de reticenți cu jazzul pentru că era o muzică „putrefactivă”, capitalistă. La un moment dat au interzis și saxofonul ca instrument, timbru specific

jazzului. Dar până la urmă a apărut un muzician rus deștept, teoretician dar și saxofonist, Aleksei Batașiov îl chema, care a lansat ideea că jazzul american este muzica oamenilor negri săraci, împilați de capitaliști, oprimați de albi cei răi etc. Dintr-o dată s-au deschis granițele, a venit până și Duke Ellington și a întreprins cu orchestra lui un turneu de o lună în Uniunea Sovietică! La noi a concertat Louis Armstrong în 1965 și tot așa. Când s-a desferecat ușa către jazzul american, cei de la firma „Melodia” – o faimoasă casă de discuri din Moscova – au început să cumpere licențe din SUA și să le reimprime pe viniluri Melodia. Colegii, prietenii noștri de pe la Chișinău ni le trimeteau și nouă și uite așa făceam rost de muzică pe această cale întortocheată, de multe ori aveam acces la discuri abia apărute în Statele Unite. Deci eu am început cu capitolul contemporan al jazzului, dar la un moment dat m-am întors și spre stilurile clasice, sistematic, de la New Orleans încoace. Am ajuns, așadar, redactor Radio în Secția amintită. Cum de la plecarea transfugului Cornel Chiriac nu se mai auzea deloc jazz la Radio România, la un moment dat mi-a venit ideea să elaborez un ciclu de emisiuni sub genericul „Jazz românesc”. Conducerea redacției a zis: „Bine Lungu, realizează două emisiuni de probă, să vedem despre ce e vorba”. Eu am făcut patru emisiuni. Mi s-a răspuns OK, sunt bune – dar mai așteptăm... Șansa a făcut ca eu să fiu și omul de „schemă” al redacției. În acea vreme, fiecărei redacții i se alocau spații temporale, se completau titlurile și orele de difuzare, toate apărând în Revista Radio. Eu făceam schema pentru Secția de muzică ușoară. La un moment dat am introdus „Ciclul Jazz românesc”. Mi s-a spus să îl scot, pentru că încă nu dăduseră aprobarea. Eu m-am făcut că uit să-l scot, a ieșit mare tam-tam, pentru că aceste programe și emisiuni odată editate în revistă, nu se modificau decât prin cuvântul lui Ceaușescu... Adică, de pildă, dacă apărea că regele Carol cântă la saxofon, trebuia să o faci și pe asta! Șefii mei nu au avut de ales, întrucât eu, culmea, trecusem în titlu și cuvântul „ciclu”, deci nu una, ci mai multe emisiuni. Așa a revenit jazzul pe lungimile de undă în eter. A fost bine și, ușor - ușor, am ajuns la patru - cinci sute de minute de jazz pe săptămână, muzică românească apoi și muzică străină, de se minunau și cei de la Ambasada SUA la București. Sursele erau diverse, luam muzică de la colecționari, dar și de la nea Mihai Berindei care avea benzi împrumutate de la americani. Emisiunile mele, peste opt mii până în prezent, au durat din 1968 până la vârsta

pensionării, 65 de ani, dar și după aceea. Încă mai colaborez cu Radio-ul. În falnicul edificiu de pe străzile General Berthelot și Temișana mă simt ca la mine acasă, am 57 de ani de radio. Toate emisiunile le-am făcut și le fac cu soția mea care este o destoinică regizoare muzicală. De mai mulți ani mi-am construit un mic studio acasă, unde finisez aceste emisiuni și le duc la Radio înregistrate pe CD. Pe lângă emisiuni, vreme de mai multe decenii am fost și prezentatorul concertelor lunare și bilunare ale Big band-ului Radio. Un timp am răspuns și de înregistrările de jazz speciale ale unor colaboratori în studiourile Radiodifuziunii.

➤ **A.A.:** Cine reprezenta jazzul românesc în anii '70?

F.L.: Pot afirma, convins că nu greșesc, că era bine reprezentat. Deși estimat un gen de nișă, a fost definit prin contribuțiile sine qua non ale unor Jancy Körössy, Johnny Răducanu, Marius Popp, Richard Oschanitzky, Dan Mîndrilă, Nelu Marinescu, Eugen Gondi, Radu Goldiș, Nicu Farcaș, Romeo Cozma, Johnny Bota, Aura Urziceanu și atâția alții. Eu acum mă străduiesc să definitivez o amplă scriere despre istoria muzicii de jazz în România. Din această carte poți afla, de pildă, că au fost muzicieni români care au plecat în Germania și au făcut jazz încă din anii 1914 -1918, că Edmond Deda a fondat în 1941 un Conservator de jazz la București, cu patru ani înainte de întemeierea celei mai tari școli de jazz din lume, „Berklee College of Music” din Boston, Massachusetts, SUA, înființată în 1945 de Lawrence Berk. Desigur, la noi în anii '40 ai veacului trecut nu erau comuniștii la putere.

➤ **A.A.:** Cum era privit jazzul în anii '70?

F.L.: Atributul cel mai potrivit este „tolerat”... Într-adevăr, pe atunci jazzul era acceptat. Mai înainte însă, și la noi au fost probleme, interdicții, la un moment dat se cânta jazz doar prin anumite restaurante. Muzicianul Mihail Andricu, jazzolog și mare colecționar de discuri a fost dat afară din Uniunea Compozitorilor, iar tineri studenți cu talent de excepție de talia unor Eugen Ciceu și Richard Oschanitzky au exmatriculați din Conservator fiindcă au cântat jazz la ambasade.

➤ **A.A.:** În afară de activitatea din Radio, numele tău este legat de multe festivaluri și concerte de muzică de jazz din România.

F.L.: Primul festival național de gen a avut loc în 1969, la Ploiești. Au fost organizate trei ediții (1969, 1970, 1971) din inițiativa unor fervenți animatori, ca inginerul pianist Puiu Comănescu și ghtaristul Puiu Mancaș, cu susținerea benefică a unor intelectuali de rasă, manageri înțelepți, destoinici, ca Nelu Stan – directorul Palatului Culturii din Ploiești și Nicolae Bădulescu – pe vremea aceea șef la Cultură. Riscându-și cariera, Nicolae Bădulescu a avut abilitatea de a conferi primului festival o alură de relevanță, orânduind în prima seară un concert de jazz simfonic, iar în final invitând Big band-ul Radio sub augusta baghetă a lui Sile Dinicu. Astfel i s-a imprimat Festivalului un caracter oficial, cu muzicieni bine priviți de regim. Ehe! a aflat chiar și Ceaușescu despre asta, dar a fost în regulă. În fapt, așa cum recunoștea și Johnny Răducanu de câte ori avea ocazia, jazzul este în primul rând muzică instrumentală, fără text; pe de altă parte, dacă la reprezentații venea madam Cutare de la Departamentul de Cultură comunistă pentru vizionare înainte de a da OK-ul unui spectacol, la jazz nu avea de ce să vină, jazzul însemnând improvizație, cel de pe scenă astăzi cântând ceva, data viitoare creând altceva. După primele trei ediții festivaliere ploieștene aprobarea nu a mai venit și de abia peste trei ani, în 1974, Festivalul a renăscut la Sibiu din inițiativa profesorului inginer Nicolae Ionescu, care în 1968 inițiasse un Club de jazz la Casa de Cultură a Studenților. El, împreună cu directorul Ion Stratulat al Casei de Cultură a Studenților, au acreditat Festivalul Național de Jazz, deci doar cu muzicieni români. Asta a durat până în 1980, când a evoluat la Festival o formație din Cehia, „Traditional Jazz Studio” din Praga; țară socialistă fiind, s-a admis prezența ei. Tot sibienii au inițiat și organizat și Festivalul (nu doar național) de la Costinești, prima dată cu un insert internațional. Eu am fost tot timpul alături de ei până prin 1992 când a murit Nicolae Ionescu.

➤ **A.A.:** Care era participarea ta acolo?

F.L.: Făceam mai multe lucruri, pe de o parte prezentam, dar veneam cu echipa Radio și îi înregistram, aduceam aparatura acolo, scriam despre ei, îi promovam apoi îi complimentam în cronici și în emisiuni. S-au înființat în continuare festivaluri de jazz la Brașov, Cluj, Timișoara, Craiova, Iași, Constanța etc. Dar bazele au fost Ploiești și Sibiu. În altă ordine de idei, eu oriunde urc pe o scenă festivalieră, de

concert, de club, agrementez prezentarea cu glume. Am și o carte de bancuri semnată în parteneriat cu distinsul compozitor, dirijor și profesor bănățean Sabin Păuța.

- **A.A.:** Deși nu ai fost foarte mult timp la catedră, ți-ai pus amprenta pe aspectele pedagogice în muzica de jazz din România, cum ai făcut asta?

F.L.: Am ctitorit împreună cu Mircea Tiberian un Modul de jazz la Academia Națională de Muzică „Gheorghe Dima” de la Cluj, pe vremea rectorului Alexandru Fărcaș, a prorectorului Cristian Misievici. După ce am plecat noi, Modulul a continuat cu dirijorul Ștefan Vannai și cu profesorul de estetică muzicală Virgil Mihaiu. De fapt prima clasa de jazz s-a născut întâi la București; Mircea Tiberian care absolvise Conservatorul în 1980, în anul 1990 a revenit ca profesor și a inventat această specializare în jazz și pop care există și astăzi.

- **A.A.:** La ce nivel ar trebui să înceapă pregătirea celor tineri care vor să meargă către muzica de jazz și care ar fi noțiunile de bază pe care ei ar trebui să le posede pentru a accede studiile universitare de gen?

F.L.: Ar trebui să le înceapă cât mai devreme, de prin liceu. Firește, nu am putea vorbi despre improvizație la acel nivel, dar elevii Liceelor de Muzică doritori să devină jazzmen, se cuvine să cunoască temele standard de jazz, să-și însușească tehnica interpretativă, să audieze marile modele ale genului, absorbind practic ce au realizat semnificativ marii înaintași performanți din domeniu. Profesorul pianist compozitor publicist Mircea Tiberian a reușit să-i convingă pe cei din Ministerul de resort despre utilitatea introducerii unor ore de pregătire pentru jazz în Liceele de Muzică – bineînțeles în acele licee în care există și cadre didactice pe măsură. Bune rezultate în acest sens a obținut profesorul pianist compozitor Florin Răducanu care a întemeiat o Secție de Jazz la Colegiul Național de Muzică „George Enescu” din București.

- **A.A.:** Ce observații ai asupra muzicii românești actuale de jazz?

F.L.: Stăm destul de bine, atât cu partea didactică, cât și cu interesul predilect al unor tineri talentați pentru acest tip de muzică –

mă refer la specializările de gen fondate în Capitală, la Iași, Timișoara, Cluj, Ploiești, Brașov, fie în Universități de stat ori private; multe posturi de radio difuzează în continuare emisiuni de jazz, dar din păcate televiziunile promovează mai puțin această muzică, fiindcă emisiunile de nișă nu aduc mari satisfacții materiale; cu câteva decenii înainte, grație eforturilor lui Mike Godoroja cu care am colaborat mult și eu, reușise să impună emisiuni de jazz stabile la TVR; despre albume, constat că se lansează încă și acum discuri – eu am un dulap voluminos cu CD-uri, nu mai zic de viniluri – de jazz românesc. Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România are în considerare Secția de pop - jazz pe care o manageriază cu recunoscută competență muzicianul George Natsis. Cluburile reprezintă în continuare acele oportune „nuclee de condensare” ale atracției genului la publicul de fani. Pe lângă festivaluri cu vechime, au luat naștere unele noi, ceea ce e foarte bine... Eu nu prea mai ajung la multe dintre ele, este și o chestiune de vârstă dar și de indisponibilitate. Sunt însă mândru că nu am lipsit de pe podiumul unui mega-festival ca acela de la Gărâna încă de la prima ediție, până la aceea de anul trecut, când a preluat ștafeta prezentării Paul Tutunghi, un promotor care are un magazin de discuri de jazz și este bine informat în domeniu.

SUMMARY

Andra Apostu

A dialogue with Florian Lungu

A lifelong lover and promoter of jazz music in Romania, Florian Lungu aka “Moșu” is emblematic for young and more experienced performers and composers of this musical genre. His spirit is restless, his thoughts and outlook are sharp, he is up to date with everything that is important in Romanian musical life. This is “Moșu” at the beautiful age of 82, a musician and a very special man, an encyclopaedia and an almanac at the same time.

CREAȚII

Formă, fond și imaginar interpretativ în *Concertino în stil clasic pentru pian și orchestră de cameră, op. 3* de Dinu Lipatti

Cristina Gârbea

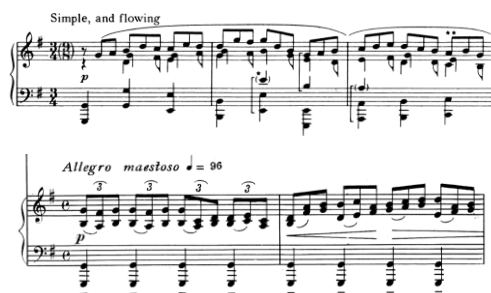
Concertino în stil clasic pentru pian și orchestră de cameră, op. 3, compus de Dinu Lipatti în 1936, reprezintă una dintre lucrările sale timpurii, fiind concepută la vârsta de 19 ani, într-o perioadă în care tânărul artist își desfășura studiile la Paris, sub îndrumarea a două figuri marcante ale lumii muzicale franceze, Paul Dukas și Nadia Boulanger. Această lucrare a fost dedicată profesoarei sale din copilărie și adolescență, Florica Musicescu, o personalitate fundamentală în formarea sa, atât pe plan pianistic și interpretativ, cât și uman. Relația dintre cei doi a fost caracterizată de o legătură profundă și deosebit de apropiată, care a fost atât de intensă încât a fost întreruptă doar de decesul prematur al compozitorului, în anul 1950.

Premiera lucrării a avut loc la trei ani după finalizarea sa, fiind interpretată chiar de către Lipatti, sub conducerea dirijorului George Georgescu, alături de Orchestra Filarmonicii din București. Ulterior, compozitorul și pianistul a prezentat *Concertino*-ul și în alte contexte, printre care un concert susținut la Cluj-Napoca, în cadrul unui eveniment organizat de Societatea Filarmonică „Gheorghe Dima”, alături de dirijorul Mihail Jora. Astfel, lucrarea a intrat în repertoriul curent al lui Lipatti și a fost interpretată frecvent în diverse contexte, devenind o piesă reprezentativă pentru creația sa pianistică.

De-a lungul decadelor, moștenirea acestui opus a fost perpetuată atât de pianiști români, precum Clara Haskil, Corneliu Gheorghiu, Mihai Ungureanu, Viniciu Moroianu și Horia Mihail, cât și de artiști internaționali, inclusiv Walter Gieseking, Marco Vincenzi, Felicja Blumental, Peter Donohoe și Julien Libeer, care au interpretat lucrarea

în concerte și au realizat înregistrări deosebit de apreciate. În ciuda popularității sale și a recunoașterii de care s-a bucurat, lucrarea nu a reușit să devină o piesă constantă în repertoriile de concert, rămânând, totuși, un exemplu remarcabil al maturității timpurii a compozitorului.

Lucrarea se deschide în spiritul unei ceremonii, într-o atmosferă solemnă și maiestuoasă, dar totodată serenă. Tonalitatea *sol major*, indicația de tempo a compozitorului *Allegro maestoso*, precum și mersul linear de triolete, desfășurate într-o „încăpățănare statică”¹, sunt elemente care evocă binecunoscutul coral *Jesus bleibet meine Freude*, o lucrare bachiană mult iubită de Lipatti și sub influența căreia s-a aflat pe tot parcursul vieții² (ex. 1). Coralul face parte din cantata *Herz und Mund und Tat und Leben* BWV 147 (*Inima și gura și fapta și viața*) și este cunoscut în special datorită aranjamentului pentru pian realizat, în anul 1926, de interpreta Myra Hess. Înțelegând contextul apariției coralului (fiind o lucrare dedicată spațiului sacru), putem să convenim că indicațiile de tempo și de caracter ale Myrei Hess – „simple, flowing” (simplu și curgător) – oferă un ghid valoros pentru interpret, orientându-l către o înțelegere esențială a lucrării și o abordare caracteristică idealului simplității, cursivității, stabilității.



Ex. 1: (sus) Johann Sebastian Bach, *Jesus bleibet meine Freude*, măs. 1-3, aranjament pentru pian solo de Myra Hess, Oxford University Press, 1926

(jos) Dinu Lipatti, *Concertino în stil clasic pentru pian și orchestră de cameră*, op. 3, partea I, măs. 1-3, transcripție pentru 2 pianе realizată de compozitor, Universal Edition, Viena, 1951

¹ Luminița Rotaru-Constantinovici, „Emoția Lipatti – *Jesu, joy of man’s desiring*”, în *In Memoriam Dinu Lipatti – 60*, Editura Muzicală, București, 2012, p. 158.

² Coralul bachian *Jesus bleibet meine Freude* este lucrarea cu care a deschis, în 1935, primul său recital la Școala Normală din Paris, eveniment dedicat memoriei profesorului său Paul Dukas, și, totodată, opusul-rugăciune cu care și-a încheiat ultima reprezentație, în 1950, la Besançon.

În aceste circumstanțe, se impune problema alegerii unui tempo cât mai apropiat de „adevăru” conceptual al compozitorului, reflectând o curgere naturală, o ordine neschimbată, un mers perpetuu, ostinat, neîntrerupt, într-o existență nobilă și transcendențială, lipsită de momente de învolburare dramatică. Astfel, indicațiile de tempo se dovedesc a fi subiective, având în vedere că, în ceea ce privește interpretările și analizele lucrărilor lui Bach, criticii au ajuns la consensul conform căruia standardul bachian pentru *Allegro* ar trebuie să fie de 84 de bătăi pe minut, raportat la măsura metronomului¹. În urma analizării indicației *Moderato* a coralului și a înregistrărilor Lipattiene (în care putem observa abordarea acestuia în ceea ce privește tempoul, apropiat de indicația metronomică $\text{♩} = 65$), precum și a modalității de desfășurare a discursului muzical – un continuum melodico-ritmic, deasupra căruia se înalță distinsa temă – suntem conduși cu gândul la un ideal uman al pulsației, în care predomină calmul și echilibrul.

Punând în context ipotezele de ordin istoric și stilistic, putem interpreta începutul *Concertino*-ului ca fiind înrădăcinat în spiritul apolinic bachian, ceea ce ne permite o înțelegere mai profundă a abordării interpretative. Astfel, atât scriitura muzicală, cât și indicațiile de tempo, cadrul tonal și plasarea melodiei la voci înalte, calde și „rotunde”, din registre asemănătoare – în *Concertino* la oboi, apoi la fagot, iar în coral la discant –, sugerează o afinitate între lucrări, îndemnându-ne să conchidem că tempoul *Allegro maestoso* din *Concertino* trebuie gândit și realizat într-un suflu fluid și calm, lipsit de vervă, de grabă.

În anii '30, sub influența Nadiei Boulanger, pedagog care își îndrepta studenții atât spre muzica veche – susținând demersul stravinskian al „revenirii la Bach”, care „a constituit *credo*-ul unui anumit «ortodoxism» neoclasic și [...] stimulentele gestului creativ autentic”² –, cât și spre universul sonor inovator al unor compozitori precum Hindemith sau Stravinski (de care Lipatti a fost profund fascinat), compozitorul român integrează în muzica sa concertantă pentru pian un

¹ L. Rotaru-Constantinovici, p. 160.

² Clemansa Liliana Firca, *Modernitate și avangardă în muzica ante- și interbelică a secolului XX (1900-1940)*, Editura Fundației Culturale Române, București, 2002, p. 101.

echilibru specific tradiției (pre)clasice, încarnat prin influențele neo- și înveșmântat într-un spirit modern. Astfel, Lipatti reunește rigurozitatea germană (formală și contrapunctică) cu libertatea armonică modulatorie și creativitatea latină (inclusiv românească), dând naștere unor lucrări inedite din punct de vedere stilistic și arhitectural.

În muzica lui Dinu Lipatti se reflectă, așadar, influențele spiritului muzicii vechi și ale orientării neo-clasice/baroce care au fost la apogeu în deceniile al treilea și al patrulea ale secolului XX, așa cum au fost propuse de compozitori precum Ravel, Honegger, Martinů, Prokofiev, Șostakovici, Stravinski, Hindemith, Orff, Respighi, Britten, și preluate, la rândul lor, de către compozitori români, precum Jora, Lazăr, Mihalovici etc. Aceste influențe se regăsesc în utilizarea diverselor genuri muzicale tradiționale (precum suita, sonata, fuga, tema cu variațiuni și *concerto grosso*), dar și în adoptarea unor forme clare și concise (cum sunt sonata și liedul), toate acestea caracterizate printr-o estetică a simetriilor arhitecturale și a unui echilibru timbral remarcabil. În plus, Lipatti folosește sintaxele tradiționale, cum ar fi polifonia, monodia acompaniată și omofonia, consolidând astfel legătura sa cu canoanele muzicale baroce și clasice.

În creația lui Dinu Lipatti se regăsesc, de asemenea, elemente inovatoare inspirate din tradiția muzicală populară românească, pe care le integrează subtil în lucrările sale (în *Nocturna moldavă*, *Sonatina pentru mâna stângă*, *Dansurile românești pentru două pianе*, etc.). Aceste influențe se manifestă prin scriituri modale, polimodale, bi/politonale, și chiar eterofone, prin poliritmii sau utilizarea ritmurilor tradiționale românești (aksak, parlando rubato), prin acompaniamentele ce evocă figurațiile de taraf¹. De asemenea, Lipatti include asimetriile în structura celulelor motivice sau citate folclorice și sugestii coloristice la sunetele unor instrumente tradiționale, precum fluierul sau țambalul. Totodată, în lucrările sale se regăsesc evocări ale unor dansuri/jocuri sau cântece populare, precum gemparalele, doina sau colindul, ce contribuie la aprofundarea legăturii sale cu patrimoniul cultural românesc și la îmbogățirea limbajului său muzical.

¹ Lelia Șerbănescu-Rădulescu, „Influența pianistului asupra compozitorului Dinu Lipatti: caracteristici, interferențe, stil”, în *In Memoriam Dinu Lipatti – 60*, Editura Muzicală, București, 2012, p. 74.

Lucrarea este structurată în patru mișcări – *Allegro maestoso*, *Adagio molto*, *Allegretto* și *Allegro molto* –, configurând o arhitectură care sugerează echilibrul suitei baroce sau a unui *concerto grosso*, mai degrabă decât modelul concertului clasic. În acest context, putem menționa definiția Clemansei Liliana Firca asupra „neoclasicismului”: „o accepție stilistică globalizantă, ca termen generic pentru orice referire explicită a compozitorului la elemente de formă, tehnică, stil, dintr-un vast și nediferențiat trecut muzical clasic și ante clasic”¹. Astfel, putem remarca faptul că sintagma „în stil clasic” atribuită de Lipatti lucrării nu o situează strict în cadrul estetic, conceptual al Clasicismului muzical, ci mai degrabă o aliniază orientărilor restitutive neo- ale Modernismului, înflorite în secolul XX ca o reînțoarcere la tradiție.

Sonoritatea de tip baroc este evidențiată, în special în primele trei părți, atât prin dimensiunea redusă a aparatului orchestral (cvartet de coarde, două oboaie, două fagoturi, timpani), cât și prin scriitura transparentă, armonia clară, discursul muzical rafinat și uneori ornamentat, influențat de compozitori precum Bach, Scarlatti, Rameau, Couperin. În ultima mișcare, atmosfera clasică este mai evidentă, fiind sugerată prin trimiterile la creația lui Haydn, scriitura omofonă și arhitectura de tipul formei de sonată.

Partea I (formă de lied tripartit)

Secțiune	Reper ²	Zonă tematică	Analiză pe măsuri
A (28 măsuri)	³ 1	Introducere	3
	1	Tema I	2+2+3
	2		3+2+2
	3		3+2+2
	4		2+2

¹ C. L. Firca, p. 79.

² Notația reperelor se face cu referire la ediția transcripției pentru 2 pianе realizată de compozitor, Universal Edition, Viena, 1951, și după următoarea convenție: cifra mică în stânga reperului indică numărul de măsuri anterioare acestuia; în dreapta reperului, indică numărul de măsuri posterioare acestuia.

B (29 măsuri)	³ 5		3
	5		3+3+2
	6		2+2+2
	7		2+2+2
	8		2+2+2(+1)
A (8 măsuri)	¹ 9		(1)+1+2+2+2
Coda (5 măsuri)	10	3+2	

Partea întâi, *Allegro maestoso*, se remarcă mai ales prin mișcarea *perpetuum mobile*, în care factura instrumentului solist este de „conduct continuu, fiind de fapt desfășurarea unui fir unic de sunete perlate care șerpuieste, alcătuind profiluri expresive în stilul tocat al clasicismului baroc”¹. Aceasta este structurată într-o formă de lied tripartit, în care A-ul este în tonalitatea *sol major*, iar B-ul în *mi minor* (reper ⁴5). Mișcarea se deschide într-o atmosferă tipic neobarocă, având un caracter obiectiv/antiromantic, fundamentul sonor fiind reprezentat de pulsația constantă de triolete (de regulă configurate în intervale de sextă sau terță) – distribuită mai întâi corzilor, apoi pianului și instrumentelor de suflat – și de pulsația egală, continuă de pătrimi din bas, ce oferă stabilitate armonică și ritmică, asemenea unei pedale perpetue. La reperul 1 se remarcă tema, care, deși apare în *piano espressivo*, se face simțită prin sonoritatea caldă din registrul înalt al oboiului, prin desenul clasic, generos și senin, ce amintește de etosul (melosului) popular românesc. Melodia este construită în tonalitatea *sol major*, în alternanță cu *re major*. Pianul își face apariția la reperul 2³, fără a fi tratat ca instrument solist: acesta preia mișcarea constantă de triolete, într-un caracter de preludiere. Din punct de vedere armonic, prima secțiune (A) se păstrează într-o zonă tono-modală, putând fi

¹ Lavinia Coman, „Privire asupra creației pentru pian a lui Dinu Lipatti”, în *Dinu Lipatti. Contemporanul nostru – Caietul simpozionului internațional „Dinu Lipatti”*, Academia de Muzică, București, 1996, p. 37.

semnalate două momente inedite: scurta tranzație către treapta a V-a marcată de pedala în bas pe *re* (reper 2), și modulația către tonalitatea secțiunii a doua (reper 4).

Secțiunea B este semnalată de pedala pe *mi* (tonica lui *mi minor*, posibilă reminiscență coloristică din *Matthäus Passion* de Bach), compozitorul menținând modalitatea de structure a discursului muzical de la început: o mică introducere orchestrală, urmată de intrarea instrumentului solist. La reperul 5, se remarcă o nouă intrare a pianului, pulsația constantă a trioletelor *legato* de la mâna dreaptă fiind „bruiată” de acompaniamentul binar, *staccato* al mâinii stângi, iar discursul muzical evoluează în dialoguri imitative între pian și instrumentele de suflat, susținute de aparatul orchestral. Momentul inedit din punct de vedere pianistic este evidențiat prin „ciocnirea” dintre *legatoul* amplu al frazelor lungi de la mâna dreaptă și punctarea exactă, ritmică, „înțepată” a optimilor de la mâna stângă, potențată de octavele *détaché* (marcate prin simultaneitatea notațiilor *staccato* și *tenuto*), în valori de pătrimi, ale orchestrei. Începând cu reperul 5³, putem sesiza instalarea scurtă a tonalității subdominantei, *do major*, urmată de modulații la relativa *la minor*, cu inflexiuni în *sol major* și *fa major*.

Primul și singurul moment de dinamizare și amplificare a discursului muzical se face simțit la reperul 7, într-un caracter dezvoltător, redat printr-un alt tip de configurare a scriiturii pianistice – șaisprezecimi într-un suflu romantic –, pregătind revenirea secțiunii A. Înainte de instalarea tonalității dominantei (reper 8 – *re major*, pedală pe *re*), se remarcă pauza generală marcată de compozitor, ce delimitează scriitura de șaisprezecimi de cea a trioletelor de optimi. Aceasta creează un moment de tensiune apropiat de spiritul baroc, sugerat prin figura retorică *aposiopesis*, definit ca o propoziție frântă în mod deliberat, lăsată neterminată, cu scopul de a sublinia dramatismul și de a reda sentimentul de suspendare; pauză generală, tăcere (descrierea morții, suspinul, durerea profundă, teama, sentimentul de evlavie – ex. 2).



Ex. 2: Dinu Lipatti, *Concertino în stil clasic pentru pian și orchestră de cameră*, op. 3, partea I, măs. 51-52

Revenirea A-ului (reper ¹⁹) este marcată de apariția temei la violoncel în tonalitatea de bază, imitată în canon, în măsura următoare, de către pian, având tema la unison în *mp espressivo*. În codă, Lipatti readuce scriitura de șaisprezecimi la pian într-un scurt moment de *grandoare*, cu un caracter solemn, subliniat și de cadența tradițională (perfectă) în *f poco ritenuto*, în care pulsația binară de la pian se îmbină cu cea ternară perpetuă de la orchestră.

Partea a II-a (formă de lied tripartit)

Secțiune	Reper	Zonă tematică	Analiză pe măsuri
A (18 măsuri)	³ 11	Tema I	3
	11		3
	12		3+2
	13		3+2
	14		2
B/Cadență (12 măsuri)	14 ²		1+2+2+3+2+2
A (6 măsuri)	15	3+3	

Încă de la începutul **părții a II-a**, *Adagio molto*, Lipatti ne conduce, prin scriitura specifică părților lente (tipică pentru *concerto grosso*), în sfera muzicii lui Bach: Aria din *Suita în re major* BWV 1068, *Largo* din *Concertul pentru clavecin în fa minor* BWV 1056 sau *Andante* din *Concertul italian în fa major* BWV 971 (ex. 3). Mișcarea se deschide cu un moment de violă solo și este scrisă într-una dintre tonalitățile preferate de Bach¹ – *si minor* –, constând într-o arie în care instrumentul solist interpretează un *lamento*, o linie melodică bogat ornamentată, cu ritm punctat, în spiritul creației franceze pentru clavecin (Rameau,

¹ Grigore Bărgăuanu, Dragoș Tănăsescu, *Dinu Lipatti*, Grafoart, București, 2017, p. 185.

Couperin). Aceasta este susținută de linia basului orchestral, o bază armonică continuă, configurată, pe parcursul întregii părți, din structuri melodice descendente, evocând figura retorică a unui *passus duriusculus*.

The image contains two musical excerpts. The top excerpt is a piano accompaniment in 3/4 time, marked 'piano' and 'forte'. The bottom excerpt is a solo section for a string instrument, marked 'SOLO' and 'p 3/4 mollo espressivo e legato', with a first ending bracket labeled '11'.

Ex. 3: (sus) Johann Sebastian Bach, *Concertul italian în fa major BWV 971, Largo*, măs. 1-4, ed. Carl Ferdinand Becker, Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1853

(jos) Dinu Lipatti, *Concertino în stil clasic pentru pian și orchestră de cameră*, op. 3, partea a II-a, măs. 3-4

Tabloul muzical se structurează în jurul dialogurilor lirice dintre vioara solo, oboi, fagot și pian, Lipatti „fuzionând” și de această dată spiritul și procedeele clasice cu cele moderne (modalism, modulații bruște, armonii ambigue, cromatisme, false relații, influența stilistică a lui Stravinski sau Prokofiev). Astfel, introducerea scurtă și solemnă (3 măsuri) a corzilor, în care se remarcă falsele relații (de exemplu, *la diez-la becar*), este urmată de intrarea pianului solist – un moment de clarificare tonală după „tușa” modală din început – cu o scriitură ce amintește de *Invențiunile* la 2 voci ale lui Bach sau de *Sonatele* lui Scarlatti. Tema este preluată de oboi la reperul 12, în timp ce la pian, profilul melodic sinuos, descendent, alterat (reper 12 și 12² – motiv

reluat și în debutul cadenței) trimite la scriitura unor compozitori precum Stravinski sau Prokofiev. Vioara solo este cea care reia ulterior tema (reper 13), printr-o modulație bruscă la secunda inferioară, într-un *lamento* amplu, liric și dureros, integrat într-un *intermezzo* orchestral.

Cadența pianistică (reper 14²) este anticipată de imitații melodice ascendente, într-un joc de registre și culori (vioară, oboi, fagot, pian – reper 14¹). Aceasta debutează cu o linie melodică sinuoasă, ornamentată, și continuă (reper 14³), cu dezvoltarea formulei introductive din tema pianului, într-o scriitură polifonică, incertă din punct de vedere armonic, susținută de mersul cromatic al vocii grave ce sugerează *basul lamento*. Ultima apariție a temei principale (la orchestră și vioară solo) aduce, implicit, clarificarea tonală (revenirea tonalității de bază), iar Lipatti atribuie pianului rolul de acompaniator, de *basso continuo*, un procedeu cu reminiscențe din epoca barocă (folosit, de exemplu, și de Ravel în *Adagio assai* din *Concertul pentru pian și orchestră în sol major – ex. 4*).

The image displays two musical staves. The upper staff is for the Violin I solo, marked with a box containing the number 15. It begins with the tempo marking 'Tempo primo' and the instruction 'VI. I solo'. The melody is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. It starts with a forte dynamic 'f' and a 'p' (piano) dynamic, followed by 'espressivo'. The lower staff is for the piano accompaniment, also marked with a box containing the number 15. It is written in a bass clef with the same key signature and time signature. The dynamics are marked 'pp' (pianissimo) and 'legato'. The piano part features a complex, polyphonic texture with many beamed sixteenth notes.

Ex. 4: (sus) Dinu Lipatti, *Concertino în stil clasic pentru pian și orchestră de cameră*, op. 3, partea a II-a, măs. 32-34

(jos) Maurice Ravel, *Concertul pentru pian și orchestră în sol major*, partea a II-a, măs. 37-40, transcripție pentru 2 pianе realizată de Lucien Garban, Durand&Cie., Paris, 1932

Partea a III-a (formă de lied tripartit)

Secțiune	Reper	Zonă tematică	Analiză pe măsuri
A/Scherzo (42 măsuri × 2)	⁶ 16	Tema A	1+2+2+2
	16		2+2+2
	17		2+2
	² 18		2
	18		2+2+2
	19		2+2+2
	20		2+2+2
	21		2+2+2
B/Trio (48 măsuri)	22	Tema B	2+2+2
	23		2+2+2
	24		2+2+2
	25		2+2+2
	26		2+2+2
	27		2+2+2
	28		2+2+2
	29		2+2+2
A/Scherzo (46 măsuri)	30	Tema A	2+2+2
	31		2+2+2
	32		2+2+2
	33		2+2+2
	34		2+2+2
	35		2+2+2
	36		2+2+2
	37		2+2+2

Partea a treia, *Allegretto*, este construită într-o formă de lied tripartit (Scherzo – Trio – Scherzo), în care tonalitatea *re major*, „distinsa dantelă sonoră de șaisprezecimi”¹ topită într-o scriitură omofonă clară, mozartiană, alături de caracterul dansant și suportul armonic aerat, modulat, ne introduc într-o atmosferă detașată, destinsă, vie, solară, ludică. Aceasta se dezvoltă într-un *moto perpetuo*, asemănător unui preludivu bachian virtuos, cu ecouri ale *Pulcinellei* lui Stravinski.

Trio-ul (reper 22) aduce mai întâi orchestra sub forma unui fundal ostinato, construit de fagot în trisonuri *staccato*, urmat de liniile melodice atent frazate ale corzilor *legato/pizzicato*, susținute de timpani, într-o alternare de accente metrice care creează fondul unei instabilități ritmice. Pianul se „infiltrează” cu răspunsuri la unison, într-un joc ritmic în care cromatisme, „accidente” sunt subliniate, într-un stil sarcastic, tipic șostakovician. În această secțiune, Lipatti se aliază direcției stilistice american-europene de tip *fusion* al anilor ‘30, o perioadă în care compozitorii de muzică cultă aduc în creația lor elemente/nuanțe de jazz, într-o îmbinare exotică, proaspătă. Umorele subtile, stilul parodic, satira, colajul, pastişa, estetica ironiei sunt tehnici/elemente adoptate de compozitori precum Honegger (*Concertino pentru pian și orchestră*), Ravel (*Sonata pentru vioară și pian*, *Concertul pentru mâna stângă*, *Ragtime pentru unsprezece instrumente*), Milhaud (*La création du monde*), Șostakovici (*Jazz Suite*), Stravinski (*Ebony Concerto*), Ibert (*Concertul pentru saxofon*, *Suita simfonică „Paris”*), Gershwin (*Rhapsody in Blue*), Copland (*Four Piano Blues*).

Astfel, secțiunea mediană este definită prin umor și „stări jazzistice”², sugerate prin salturi melodice neașteptate, mutări ale accentelor pe timpi slabi, sincope și contratimpi, toate acestea remarcându-se în dialogul inedit, „în contră”, realizat printr-un joc al articulațiilor între oboi și pian, susținut de pedala ritmico-armonică orchestrală. Melodica de inspirație românească se îmbină cu atmosfera

¹ G. Bărgăuanu, D. Tănăsescu, p. 185.

² Cătălina Constantinovici, „Nuanțe de jazz în Concertino în stil clasic pentru pian și orchestră de cameră, op. 3 de Dinu Lipatti”, în *In Memoriam Dinu Lipatti – 60*, Editura Muzicală, București, 2012, p. 130.

ritmică distinctă de marș și *ragtime*, creând un „melanj conceput în manieră *swing*, determinant, impozant”¹ (ex. 5).

The image shows a musical score for piano and chamber orchestra. The piano part is in the upper system, and the chamber orchestra part is in the lower system. Both parts are in G major and 3/4 time. The piano part begins with a measure marked '25' and includes the dynamic marking 'mp espress.'. The chamber orchestra part begins with a measure marked '25' and includes the dynamic marking 'mp'. The score is written for piano and chamber orchestra.

Ex. 5: Dinu Lipatti, *Concertino în stil clasic pentru pian și orchestră de cameră*, op. 3, partea a III-a, măș. 61-66

Spiritul ludic și liber al compozitorului, un artist cunoscut (și) pentru creativitatea sa improvizatorică și pentru conceperea cadențelor la concertele clasice pe care le interpreta, se resimte și în această lucrare. Lipatti recurge la un discurs muzical cu o notă fantezistă, însă se poate vorbi mai degrabă de „nuanțe” de jazz, întrucât ansamblul orchestral este unul de factură clasică. Revenirea primei secțiuni (reper 30 cu anacruză) nu aduce noutăți majore, Lipatti încheind mișcarea într-un mod parodic – gestului ascendent final îi atribuie nuanțele *pp*, *diminuendo*, *ppp*, autorul sugerând, contrar mersului melodic ascendent, o absență a amplificării, a emfazei dinamice –, cu un motiv cadențial clasic, „ca și cum compozitorul ar fi realizat brusc că ar fi rămas din greșeală pe dominantă”².

¹ C. Constantinovici, p. 131.

² Bianca Murariu, *Concertul românesc pentru pian în contextul istorico-stilistic al primelor decenii ale secolului al XX-lea*, Editura MediaMusica a Academiei Naționale de Muzică „Gheorghe Dima”, Cluj-Napoca, 2022, p. 138.

Partea a IV-a (formă de sonată)

Secțiune	Reper	Zonă tematică	Analiză pe măsuri
Expoziție (95 măsuri)	37 ⁴	Tema I (pian)	2+2+2+2+2+2+2+2+2+2
	38	Tema I (orchestra)	2+3+3+3+3
	39	Punte	2+2+3+3+2
	40		3+3+2+2
	41	Tema II	2+2+3+2+2
	42		2+2+2+2+3
	43		3+2+2
	⁵ 44	Concluzie	2+2+3+2+2
Dezvoltare (66 măsuri)	44 ⁶	Tema I	2+2+2
	45		3+2+2+2+2+2
	46		2+2+2+2+2+3
	47		3+2+2+3+2+2
	48		2+2+2+2+2
	49		2+2+2+2+2
Repriză (79 măsuri)	50	Tema I	2+3+3+3+2+2
	51	Punte	3+3+1+3+1
	52		3+3+2+2
	53	Tema II	2+2+2+2+3
	54		2+2+2
	55		2+2+3+2+3
	56	Tema I	3+2+2+3
	57		2+2

Coda (36 măsuri)	57 ⁴	Tema I	2+3+3
	58		2+3+2+2+2+3
	59		2+3+2+2
	60		3+2

Influențele baroce sunt lăsate în urmă în **partea a patra**, *Allegro molto*, unde arhitectura formei de sonată și citatul motivului muzical din prima măsură – capul tematic preluat din *Presto-ul Sonatei pentru pian în sol major* Hob XVI:40 de Joseph Haydn¹ (ex. 6) – ne trimit în sfera stilistică a Clasicismului. Mișcarea începe cu o dublă expoziție în tonalitatea *sol major*, prima expunere a temei fiind dedicată exclusiv instrumentului solist într-o scriitură briliantă. Orchestra preia apoi tema într-o formulă sprintenă, dansantă și vioaie, de folclor naiv (sugerat de notele repetate urmate de tril) –, amintind de o altă referință haydniană, finalul *Concertului pentru pian în re major* Hob XVIII:11.



Ex. 6: (stânga) Joseph Haydn, *Sonata pentru pian în sol major* Hob XVI:40, partea a II-a, măs. 1, ed. Carl Adolf Martienssen, Edition Peters, Leipzig, 1937
(dreapta) Dinu Lipatti, *Concertino în stil clasic pentru pian și orchestră de cameră*, op. 3, partea a IV-a, măs. 1

După o scurtă modulație către tonalitatea dominantei (*re major*), motivul folcloric este valorificat în punte (reper 39), discursul muzical fiind construit pe baza tehnicii model-secvență. Tema a doua apare la reper 41, în tonalitatea *re major*, având un caracter contrastant față de prima expunere tematică, fiind mai lirică, tânguioasă, visătoare, cu o culoare tradițional-modală. Concluzia (reper 544) aduce reiterarea motivului folcloric la pian, susținut și de indicația de caracter a compozitorului – *giocoso*, accentuând astfel spiritul unui cântec de joc.

Începutul dezvoltării aduce în prim plan motivul haydnian inițial, redat în oglindă, în tonalitatea subdominantei – *do major*. Lipatti

¹ G. Bărgăuanu, D. Tănăsescu, p. 185.

crează aici un moment de fugato, un contrapunct imitativ, în care motivele temei întâi sunt prezente la orchestră, în timp ce pianul oferă răspunsuri-preluări scurte, ca niște comentarii, constituite din game ascendente și descendente, într-un discurs muzical cu un puternic caracter modulant, marcat printr-un traseu armonic ce trece prin tonalități îndepărtate – *do major, fa diez minor, si minor, do diez minor, si bemol major, re major*¹.

Repriza (reper 50) este marcată prin revenirea tonalității de bază și prin reiterarea identică a celei de-a doua expuneri tematice inițiale atribuită orchestrei. Această secțiune se dezvoltă conform tradiției formei de sonată, în care temele revin în tonalitatea inițială, dar compozitorul introduce mici variații în structura discursului muzical. De exemplu, dacă în expoziție, scriitura de tip *toccare* (reper 39) era distribuită orchestrei, în repriză este atribuită pianului la mâna dreaptă, susținută de acompaniamentul identic, dar cu valori augmentate la mâna stângă (reper 151), realizat printr-un *bas Alberti* interpretat într-o sugerare parodică a sonorității de țambal². Mai mult, tema a doua apare mai întâi la orchestră și nu la instrumentul solist (reper 53), fiind ulterior imitată variat de pian (reper 55), cu dublaje la mâna dreaptă și un acompaniament sinuos, virtuos la mâna stângă.

Coda (reper 57⁴) marchează un moment de relaxare graduală a discursului, în care scriitura pianistică evocă un stil minimalist repetitiv, interpretul trebuind să dea dovadă de o remarcabilă independență a mâinilor, fiecăreia revenindu-i un traseu melodic distinct, fără simetrii. Deși secțiunea debutează în *mf*, paleta dinamică este extinsă până la *pppp* în final, mișcarea încheindu-se, precum în partea precedentă, într-un mod inedit, cu un *diminuendo*, într-o sonoritate estompată³, urmată de o pauză generală ce suspendă timpul și spațiul.

Merită a fi menționat faptul că, asemenea lui Enescu, Lipatti se dovedește a fi deosebit de minuțios în ceea ce privește notațiile. În lucrarea sa, se remarcă indicațiile precise de tempo, susținute și de cele

¹ B. Murariu, p. 105.

² Ani-Rafaela Carabenciov, *Concertul instrumental românesc din prima jumătate a secolului XX în context universal*, Editura Risoprint, Cluj-Napoca, 2013, p. 119.

³ A.R. Carabenciov, p. 119.

de metronom (partea I – *Allegro maestoso*, ♩ = 96, partea a II-a – *Adagio molto*, ♩ = 69, partea a III-a – *Allegretto*, ♩ = 144, partea a IV-a – *Allegro molto*, ♩ = 152). De asemenea, diferențele dinamice atent notate (favorizând însă nuanțele mici, de la *pppp* la *f*), indicațiile diverse de caracter (*espressivo*, *sotto voce*, *molto leggiero*, *giocos*, *dolce*), frazarea clar definită, dar totodată absența indicațiilor de pedalizare subliniază faptul că lucrarea se încadrează în sfera muzicii elegante și rafinate, cu un caracter simplu și natural, de inspirație barocă sau clasică. Sonoritatea este în general „transparentă”, iar articulația este una clară, lipsită de *rubato*, cerând o utilizare minimală a pedalei. Din punct de vedere timbral, pianistul va fi provocat de necesitatea afirmării independenței mâinilor, datorită utilizării simultane a două tipuri distincte de articulație: de obicei, *legato* la mâna dreaptă și *staccato/tenuto* la mâna stângă. Aceste contraste privind modalitățile de atac sunt esențiale în realizarea unui discurs muzical bine definit și divers, cu exemple precise în prima parte (reper 5-5⁵, reper 47-17) și în partea a II-a (reper 12-13).

O înțelegere mai profundă a impactului formal și expresiv al acestei lucrări reiese la o analiză comparată a trei dintre interpretările sale, punând în lumină modul în care diferite abordări tehnice și artistice influențează realizarea sonoră și poetica muzicală.

Interpretări în dialog: trei viziuni asupra *Concertino-ului în stil clasic, op. 3*

Analiza se va concentra asupra a trei viziuni pianistice distincte, originale: interpretarea compozitorului în calitate de solist, alături de dirijorul Hans von Benda și *Orchestra de Cameră din Berlin* (1943)¹; cea a pianistului italian Marco Vincenzi, acompaniat de *Orchestra de Cameră din Padova* sub conducerea dirijorului Gert Meditz (2000); și interpretarea Luizei Borac, alături de *Orchestra Academy of Saint Martin in the Fields*, dirijată de Jaime Martin (2012). Cei doi din urmă pianiști și-au dedicat o parte semnificativă a activității lor studiului și promovării

¹ Concertul a avut loc la Berlin în ianuarie 1943; înregistrarea se află pe LP Electrecord ECD 1278 [1966?].

operei lui Lipatti. În acest sens, Vincenzi a realizat, în 1995, un studiu concis asupra esteticii componistice a autorului român¹ și a lansat, în 2000, un CD dedicat acestuia la casa de discuri Dynamic Records², care include, pe lângă *Concertino în stil clasic*, înregistrări ale *Nocturnei în la minor*, *Nocturnei în fa diez minor*, *Sonatinei pentru mâna stângă* și două aranjamente lipattiene ale lucrărilor lui Bach. De asemenea, Luiza Borac, artistă renumită pentru promovarea patrimoniului muzical autohton, a realizat integrala lucrărilor pentru pian ale lui Lipatti, în 2012, la casa de discuri Avie Records³.

În **prima mișcare** (*Allegro maestoso*), cele trei interpretări se aliniază atmosferei solemne și temperate, impregnate de compozitor prin indicația de tempo ($\text{♩}=69^4$) și notația de caracter sugestivă (adjectivul *maestoso*), precum și prin construcția fundalului sonor evocată prin natura obstinată, persistentă a nesfârșitelor triolete. Deși abordările tempoului prezintă subtile diferențe, toate se mențin în cadrul echilibrului, rezultând în trei momente muzicale ce nu depășesc 4' (Lipatti)-4'30" (Vincenzi). Diferențele de percepție și, implicit, ale rezultatului sonor particular se resimt discret prin valențele/nuanțele coloristice distincte pe care fiecare dintre interpreți le atribuie textului lipattian. Compozitorul-pianist preferă o manieră de tratare a instrumentului solist ca parte integrată într-un „tot” unitar, creând o țesătură perfect îmbinată între pian și ansamblul orchestral, în care niciunul nu este – sau toți sunt – personajul principal. În acest cadru, nu prevalează detaliul, ci mai degrabă conceperea unui peisaj lejer, lipsit de artificialitate și de pompozitate, în care predomină articulația *legato*,

¹ Marco Vincenzi, „Estetica componistică a lui Dinu Lipatti”, în *Dinu Lipatti. Contemporanul nostru – Caietul simpozionului internațional „Dinu Lipatti”*, Academia de Muzică, București, 1996, p. 34-36.

² Marco Vincenzi, dirijor Gert Meditz, Orchestra da Camera di Padova e del Veneto, *Lipatti: Concertino and Other Piano Works*, Dynamic Digital, DDS 6057, Italia, 1988, LP; Dynamic, Italia, 2000, CD.

³ Luiza Borac, dirijor Jaime Martin, Orchestra Academy of St Martin in the Fields, *Piano Music of Dinu Lipatti*, Avie Records, AV2271, UK, 2012, CD.

⁴ Interpretările celor 3 pianiști, inclusiv cea a lui Lipatti, sunt apropiate de $\text{♩}=69$, ceea ce ar putea indica faptul că notația $\text{♩}=96$ din reducția pentru două pianе este o eroare de tipar.

fluidă și în care momentele inedite (travaliul dezvoltător – reper 7, sau pauza generală – reper 8) sunt abordate organic, firesc. În interpretarea lui Vincenzi, se observă o atenție mai mare acordată amănuntelor componistice, integrată într-o interpretare ușor romantic-subiectivă – solistul arată un interes deosebit pentru respectarea articulației și micro-frazării specifice, subliniind contururile melodice într-un mod sugestiv, realizând o paletă dinamică contrastantă și cuprinzătoare, „îndulcind” frazele prin subtilul *rubato* sau semnalând schimbările dramatice prin utilizarea *ritenuto*-ului. Borac abordează această mișcare cu obiectivitate și cu un echilibru ce amintește de canoanele clasice, fără efuziuni personale, înclinându-se cu considerație și noblețe asupra textului muzical.

În **partea a II-a** (*Adagio molto*), tempourile sunt poate chiar mai aliniate decât în mișcarea precedentă, iar cele trei viziuni interpretative se desfășoară, în acest caz, între 4'20" (Lipatti) și 4'40" (Borac). În timp ce Lipatti oferă o variantă elegantă și obiectivă, în care cantilenele atribuite instrumentului solist capătă parcă valențe vocale – dar în care nu se remarcă o coloristică variată, acest fapt datorându-se, cel mai probabil, modalităților de captare sonoră încă rudimentare folosite în anii '40, care „nivelau” contururile melodice și timbrurile particulare –, Vincenzi oferă o versiune generoasă și rafinată, renunțând la accentuarea detaliilor pe care o remarcasem în mișcarea anterioară. Momentul muzical *molto espressivo* imaginat de Luiza Borac pare a fi impregnat de o atmosferă nostalgică, fiind singura dintre cei trei interpreți care își ia, în cadență, tot timpul din lume pentru a *povesti*, pentru a se bucura de libertatea improvizatorică a pianului solo, demonstrând astfel că tensiunea se poate crea măiestrit prin anticiparea, prin liniștirea (și nu neapărat prin accelerarea) discursului muzical.

Un aspect important de menționat, în acest context, este eroarea de tipar apărută la reperul 12² în reducția pentru pian publicată de Universal Edition¹, în care prima notă din formula de triolet a mâinii drepte (*do* din octava a treia, *ex. 7*) apare, în original, ca fiind *mi* din același registru. Această eroare, probată atât prin consultarea

¹ Dinu Lipatti, *Concertino în stil clasic pentru pian și orchestră de cameră*, op. 3, reducție pentru 2 pianе, Universal Edition, Viena, 1951.

manuscrisului lipattian, cât și prin ascultarea înregistrării interpretării acestuia, este corectată în interpretarea Luizei Borac – cea care demonstrează, în general, o cunoaștere aprofundată a textelor compozitorului român –, dar trecută cu vederea în varianta lui Vincenzi.

De asemenea, este relevant să menționăm două modalități tehnice diferite de abordare a acordurilor extinse, influențate de considerente fizice (cum ar fi lungimea degetelor și deschiderea palmei), prezente în cele trei variante analizate. Ne referim la finalul cadenței pianistice (reper ²15, ex. 8), unde acordurile de pe timpul 1 și 3, dispuse între cele două mâini, pot fi interpretate fie placat (așa cum este cazul la Lipatti și Borac), fie prin atacarea rapidă, succesivă a notelor de la vocile inferioare (bas și alto). În acest caz, sunetul median va fi preluat de mâna stângă, printr-un salt agil, susținut prin „prinderea” notei grave în pedala de susținere, un artificiu tehnic ce creează o aparentă simultaneitate a celor trei note, așa cum se întâmplă în interpretarea lui Vincenzi.



Ex. 7



Ex. 8

Dinu Lipatti, *Concertino în stil clasic pentru pian și orchestră de cameră*, op. 3,
partea a II-a, (ex. 7, stânga) măs. 9; (ex. 8, dreapta) măs. 28-30

Partea a treia (*Allegretto*), un nesfârșit șirag de perle prețioase dispuse în ramă, întrerupte brutal de contrele cu iz folcloric-jazzy din secțiunea mediană, este abordată de cei trei pianiști în tempouri mai îndrăznețe sau mai temperate, variantele asupra cărora am optat în analiza de față desfășurându-se temporal între 3'30" (Borac) și 4' (Vincenzi). Toți cei trei soliști aduc un omagiu textului muzical prin interpretări perlate, clare, luminoase, guverante de o jovialitate senină, în care predomină limpezimea sonoră. Fiind un tablou muzical de mici dimensiuni în care prevalează nuanțele moi și blânde, fiecare dintre cei trei valorifică din punct de vedere coloristic fie scurtul moment de avânt dinamic (reper 19, ex. 9), fie schimbarea de caracter propusă în *Trio*, cultivând dialogurile pline de umor, accentele asimetrice și diferențele

de articulație (*legato* versus *non legato*). Cea care face din *Allegretto* o bijuterie brillantă – și care beneficiază, totodată, de susținerea unei orchestre de prim rang, dar și de o înregistrare profesionistă – este Luiza Borac: curgerea infinită a notelor din *Scherzo* capătă, în versiunea pianistei, o asemenea delicatețe și strălucire, încât este imposibil să nu rămâi impresionat de tehnica impecabilă pe care aceasta o etalează. O nuanță interpretativă, de această dată născocită de dirijorul Gert Meditz, care nu își găsește justificarea în discursul anti-romantic al părții a treia, este liniștirea discursului muzical în ultima măsură a *Trio*-ului, ca o pregătire prin *ritenuto* a revenirii *Scherzo*-ului, întrerupând astfel fluxul acordurilor *staccato* încredințate instrumentelor de suflat din lemn.



Ex. 9: Dinu Lipatti, *Concertino în stil clasic pentru pian și orchestră de cameră*, op. 3, partea a III-a, măs. 23-25

În ceea ce privește **ultima parte** (*Allegro molto*), cei trei pianiști abordează textul muzical cu viziuni caracteriale diferite, variind între conotațiile jucăușe și copilărești, pastorale sau viguroase. În ceea ce privește durata interpretărilor, se observă în cazul compozitorului-pianist o variantă comprimată de doar 3'30" – în care, contrar propriilor indicații, muzicianul nu reia expoziția –, contrastând cu înregistrările complete ale celor doi interpreți (Vincenzi, 5'45"; Borac, 5'25"). Tempoul abordat este, în cazul lui Lipatti și al pianistei române, aproximativ cel indicat în manuscris sub forma metronomului $\text{♩}=152$, în timp ce italianul își oferă mai mult timp, bucurându-se, ca în prima mișcare, de fiecare detaliu componistic ($\text{♩}\approx 140$).

Înregistrarea disponibilă, în care Lipatti este prezentat în rolul de solist al propriei lucrări concertante, nu reflectă în totalitate realizarea

sa artistică, întricând aceasta știrbește din calitatea realității plenitudinii sonore a evenimentului *live*. Cu toate acestea, rămâne o adevărată delectare ascultarea documentelor acustice disponibile astăzi, ce ne oferă oportunitatea de a experimenta interpretarea unuia dintre cei mai rafinați pianiști ai secolului trecut, un muzician care a lăsat în urmă monumente sonore de valoare inestimabilă, de o desăvârșită statură artistică. În general – pe parcursul întregii sale cariere de pianist –, dar și în mod particular – în cazul mișcării finale din *Concertino* – este reflectat un tip distinct de discurs interpretativ (raportat la partitură, dar și la comunicarea permanentă cu ansamblul orchestral) în care predomină simțul proporțiilor, unitatea arhitecturală/conceptuală, știința dozării, esența simplității, naturaleței și lucidității.

Vincenzi transformă ultima parte a *Concertino*-ului într-o scenă bucolică, simplă, poate ușor scolastică, abordată într-un mod pedant, în sensul în care interpretării îi lipsește vitalitatea constratelor sau un tip de agerime, de licăr tipic sonatelor haydnie. De asemenea, în interpretarea sa se infiltrează chiar și erori, cum ar fi nota greșită la reperul 55³, unde italianul atacă nota *si* din octava a doua pe ultima optime de la mâna dreaptă, distribuită la vocea sopranelor, notată în partitură ca fiind, de fapt, *re* din octava a treia. În schimb, Borac abordează mișcarea finală cu o atitudine complet opusă: sub degetele sale, epilogul frează de energie și de vitalitate, cu o sonoritate cărnosă și consistentă, guvernată de ascuțimi acustice și desene melodice însuflețit zămislite. Chiar și introducerea solo, notată în *piano*, devine un moment de mare energie, departe de a fi discret, iar articulațiile sunt *mușcate*, într-o viziune în care instrumentul solist își păstrează aproape întotdeauna rolul principal.

În codă (reper 57⁴), acolo unde majoritatea pianiștilor aleg să trateze textura ce sugerează stilul minimalist-repetitiv ca un fundal sonor inedit, acompaniind motivul ornamentat provenind din tema întâi, distribuit aparatului orchestral, Borac descoperă în conturul mâinii drepte o oportunitate de a valorifica profilul melodic, scoțând în evidență, cu măiestrie, succesiunea de valuri dinamice sau senzația grefării unei polifonii latente, evidențiată prin sublinierea asimetrică a unora dintre notele constituente, în general cele repartizate pe primul timp al măsurii sau în discant – vezi transcrierea din *ex. 10*.



Ex. 10: Dinu Lipatti, *Concertino în stil clasic pentru pian și orchestră de cameră*, op. 3, partea a IV-a, măs. 255-258, transcrierea accentelor din înregistrarea Luizei Borac

Analiza celor trei interpretări ale lucrării lui Dinu Lipatti evidențiază nu doar diversitatea conceptuală impusă de personalitatea artistică distinctă a fiecărui pianist, ci și modul în care aceștia contribuie la conservarea și recontextualizarea operei compozitorului român într-o varietate de contexte muzicale. Fiecare dintre aceste interpretări aduce în prim-plan aspecte esențiale ale limbajului lipattian, punând în lumină profunzimea și actualitatea operei sale în instanțe interpretative variate, care trebuie perpetuate pentru a garanta continuitatea și relevanța acesteia în mediile muzicale contemporane.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

Bărgăuanu, Grigore & Tănăsescu, Dragoș, *Dinu Lipatti*, Grafoart, București, 2017.

Carabenciov, Ani-Rafaela, *Concertul instrumental românesc din prima jumătate a secolului XX în context universal*, Editura Risoprint, Cluj-Napoca, 2013.

Coman, Lavinia, „Privire asupra creației pentru pian a lui Dinu Lipatti”, în *Dinu Lipatti. Contemporanul nostru – Caietul simpozionului internațional „Dinu Lipatti”*, Academia de Muzică, București, 1996.

Constantinovic, Cătălina, „Nuanțe de jazz în Concertino în stil clasic pentru pian și orchestră de cameră, op. 3 de Dinu Lipatti”, în *In Memoriam Dinu Lipatti – 60*, Editura Muzicală, București, 2012.

Firca, Clemansa Liliana, *Modernitate și avangardă în muzica ante- și interbelică a secolului XX (1900-1940)*, Editura Fundației Culturale Române, București, 2002.

Murariu, Bianca, *Concertul românesc pentru pian în contextul istorico-stilistic al primelor decenii ale secolului al XX-lea*, Editura MediaMusica a Academiei Naționale de Muzică „Gheorghe Dima”, Cluj-Napoca, 2022.

Rotaru-Constantinovici, Luminița, „Emoția Lipatti – *Jesu, joy of man's desiring*”, în *In Memoriam Dinu Lipatti – 60*, Editura Muzicală, București, 2012.

Șerbănescu-Rădulescu, Lelia, „Influența pianistului asupra compozitorului Dinu Lipatti: caracteristici, interferențe, stil”, în *In Memoriam Dinu Lipatti – 60*, Editura Muzicală, București, 2012.

Vincenzi, Marco, „Estetica componistică a lui Dinu Lipatti”, în *Dinu Lipatti. Contemporanul nostru – Caietul simpozionului internațional „Dinu Lipatti”*, Academia de Muzică, București, 1996.

SUMMARY

Cristina Gârbea

Form, content, and interpretative imagery in Dinu Lipatti's *Concertino in classical style for piano and chamber orchestra*, op. 3

The present analysis, approached from the perspective of the performer, aims to explore several coordinates of one of Dinu Lipatti's most renowned piano concertante works: *Concertino in classical style for piano and chamber orchestra*, op. 3. Thus, after outlining the formal, harmonic, expressive, agogic, and timbral framework of the work, highlighting its Baroque influences (with references to Bach, Scarlatti, Händel, Rameau, etc.) as well as its Classical elements (evoking Haydn), I will focus on three distinct interpretative perspectives. The version of the pianist-composer, which serves as a benchmark, will be compared with two other interpretations by two pianists deeply dedicated to Lipatti's works: Luiza Borac and Marco Vincenzi.

Fonctions sociales de la musique dans la Grèce antique. Mythes et controverses

Andreea Ciornenchi Grigoraș
Cezar Bogdan Alexandru Grigoraș

Une vérité axiomatique et non pas un mythe appartenant à la mythologie grecque est le fait que, du point de vue culturel, scientifique, philosophique et pas seulement, le monde entier doit énormément au peuple grec ancien et au bouillonnement intellectuel, créatif, issu de la coexistence et de l'interaction des différents courants des pensées géniaux et avant-gardistes des grecs de la Grèce antique.

Si au peuple hébraïque l'humanité accorde le privilège d'avoir apporté au monde la première religion monothéiste, il s'avère que les grecs de l'antiquité, par leur intelligence et leur sensibilité munie d'un haut degré d'inspiration prémonitoire – que l'on peut considérer de nature divine – constitue le premier peuple européen qui se pose des questions scientifiques, philosophiques et d'ordre social sur la musique et la hausse conséquemment au rang d'art le plus important – l'art entre les arts. Elle occupe une place centrale dans leur vie sociale, familiale, communautaire et religieuse. Ainsi, les grecs antiques vivaient, pensaient, organisaient leurs vies à l'aide de la musique et à travers la musique. Pour les grecs de l'antiquité, la musique c'est le chant et la parole de l'âme humaine, mais également la pensée divine, c'est le merveilleux qui nous entoure. C'est finalement la façon idéale et la raison ultime d'exister. Pour le peuple de la Grèce antique, la musique c'est l'art qui, par sa force de toucher et de percer l'âme humaine, apporte le splendide, l'extraordinaire et l'étonnant. Pythagore, le fameux philosophe et érudit de l'antiquité grecque disait: « *le but ultime*

de la musique c'est de connecter l'âme d'un individu à sa nature divine et non pas un divertissement ».

Dans la Grèce antique, la musique détenait un pouvoir exceptionnel et un rôle primordial dans la vie sociale. Considérée ultérieurement comme un art en soi face à la littérature, la musique de l'antiquité grecque a été soumise au fil des siècles aux innombrables discussions, analyses ou controverses critiques et philosophiques. Et cela justement pour qu'elle soit mieux comprise et pour essayer de déchiffrer d'une meilleure manière ce mystère qui enveloppe l'art musical.

Une constatation fort intéressante est que la « musique » est désignée dans une grande majorité de langues du monde par le même mot, avec des petites variations. Ainsi, on dit *musicorum* en latin, *music* en anglais, *musique* en français, *musik* en allemand, *muzik* en créole-haïtien, *muziko* en espéranto, *musiek* en afrikaans, *music* en somali, *musíca* en arabe, *muzika* en ukrainien et serbe, *musiqi* en azéri, *muzíka* en russe et kazakh, *musica* en portugais, *muziek* en néerlandais, *musikk* en norvégien, *muzyka* en polonais, *muzica* en maltais, *muzika* en macédonien, letton et lituanien, *musica* en italien, *musica* en espagnol, *musiikki* en finnois, *musike* en albanais, *muzicǎ* en roumain et finalement *mousiki* en grec moderne, qui provient du grec ancien Μοῦσαι /*Moûssai*, signifiant « muses ». Bien que le phénomène musical existait et accompagnait l'humanité depuis des millénaires, le besoin de lui attribuer une appellation n'apparaît qu'en Grèce antique et plus précisément en Thrace.

La musique en Grèce antique accompagnait le quotidien de la vie humaine, depuis la naissance et jusqu'à la mort. Les mères chantaient des berceuses à leurs bébés. À l'aide de la musique on raconte tout ce qui est en relation avec la vie de tous les jours, la joie et le chagrin, l'amour ou la haine. En égale mesure, la musique suivait la vie politique des cités, à travers des odes et des hymnes militaires, de guerre ou de paix, qui louait la bravoure et les conquêtes, mais aussi déplorait les défaites. De même pour les différentes occasions comme les festivals, les carnivals, les soirées de fête – appelées symposions – les mariages, les funérailles, les événements sportifs comme les olympiades ou les exploits des héros. Dans le champ religieux, elle avait le rôle de renforcer le potentiel mystérieux des cérémonies et des célébrations.

Plus encore, elle était haussée au rang de dogme, car elle avait le pouvoir de dominer la parole.

A travers des découvertes archéologiques, les trois principales civilisations de l'Âge de Bronze (3000 – 1000 av. J.C.) autour de la Mer Egée – Cycladique, Minoenne et Mycénienne – révèlent l'importance de la musique dans leurs cultures. Ainsi, des petites sculptures en marbre représentent des joueurs d'Aulos et d'Harpe. Dans l'écriture hiéroglyphique crétoise on utilisait comme lettres-symboles deux types d'Harpe et un Sistre, instrument de percussion similaire à celui égyptien. En Crète, à Knossos, une lyre en albâtre a été découverte.

Une constatation s'impose: durant toute la période qui précède l'époque classique (donc avant 6^e siècle av. J.C.), la pratique musicale était réservée aux musiciens professionnels, qui étaient le plus souvent chanteurs et instrumentistes en égale mesure. A partir de l'époque classique, la musique était introduite comme discipline fondamentale dans l'éducation des enfants, pour modeler et déterminer le caractère du futur adulte. Platon disait à cet égard: *« la musique est la discipline maîtresse de l'éducation parce que le rythme et l'harmonie ont au suprême degré le pouvoir d'éveiller dans l'âme le besoin de la beauté. Le jeune homme en qui cette exigence aura été ainsi éveillée recherchera tout ce qui est beau pour s'en nourrir et devenir par là un homme noble et bon; tandis que tout ce qui est laid l'offusquera et le repoussera. Et cela, dès sa plus tendre jeunesse, avant qu'il puisse s'en rendre compte par la raison, cette raison que, plus tard, il accueillera en amie parce qu'en vertu du rapport intime qui existe entre elle et l'éducation qu'il a reçue, il lui semblera la connaître depuis toujours »*. Plus encore, Platon, soutenu par Aristote, avance l'idée extrêmement intéressante que l'Etat est absolument obligé d'assurer la moralité de ses citoyens, à l'aide d'une éducation musicale officialisée. Persuadé de la force éducationnelle de la musique, Platon propose un triage des chants beaux destinés à l'éducation de jeunes, réglementé par des lois d'état. Ces chants ne pouvaient absolument pas être modifiés et devaient être strictement respectés, car ils avaient désormais le statut des lois d'état. Dans les grandes métropoles grecques, les enfants étudiaient la musique pendant au moins trois ans, devaient savoir chanter et arriver à maîtriser au moins l'instrument considéré comme étant le plus simple – la lyre.

Selon la conviction des grecs anciens, le plus merveilleux des arts – la musique – avait des pouvoirs magiques, étant plus fort et plus efficace que la médecine et les mathématiques ou d'autres arts comme la poésie et la danse, l'architecture, la peinture, illustrant ainsi sa puissance, sa perfection et sa beauté. On attribuait à la musique le pouvoir d'apaiser les maladies et les souffrances. Avec et à travers la musique, même l'obscurité qui caractérise certaines personnes pourrait être dominée et vaincue. C'est dans la mythologie grecque que nous trouvons l'histoire d'Orphée et Eurydice. Orphée, personnage historique mais aussi héro légendaire et fils de la muse Calliope, arrive par sa musique à persuader Hadès, le dieu des Enfers, de redonner la vie terrestre à son épouse bien aimée. Ce mythe des grecs antiques – fondamental pour l'exemplification de la force magique d'origine divine de la musique, de son pouvoir enchanteur et déterminant – est également représenté à travers les autres arts, dans les peintures, fresques, sculptures, vases céramiques décorés, pièces de théâtre, poésie ou danse. Le mythe d'Orphée et Eurydice a inspiré la création d'œuvres musicaux, chorégraphiques ou littéraires jusqu'à nos jours. Le compositeur allemand Christoph Willibald Gluck crée en 1762 son chef-d'œuvre, l'opéra *Orfeo ed Euridice* (titre original en italien), qui nous charme toujours et encore par sa force et sa sensibilité. Parmi d'autres grands créateurs qui se sont inspirés du fameux mythe on cite les compositeurs Claudio Monteverdi, Marc-Antoine Charpentier, Joseph Haydn, Jacques Offenbach, Igor Stravinsky, Darius Milhaud, Pierre Schaeffer, Philip Glass.

Pour retrouver d'autres témoignages sur le pouvoir enchanteur de la musique dans la civilisation de la Grèce antique, nous nous tournons vers le poème *Odyssée* d'Homère pour citer le fameux chant des sirènes, auquel aucun humain n'aurait pu résister. Les pouvoirs aphrodisiaques de la musique sont mis en évidence dans les mythes qui concernent le dieu champêtre Pan. Considéré un des dieux de la musique, Pan perd sa fiancée Syrinx, qui s'est transformé en roseau. Il construit alors, à partir de plusieurs tiges de roseau attachées les unes aux autres, son célèbre instrument appelé flute de Pan ou Syrinx. A l'aide de la musique produite par cet instrument, Pan attirait les nymphes et d'autres créatures mythologiques féminines. Très confiant dans les qualités magiques de son instrument, il osait affronter en

musique le grand Apollon, maître de la lyre et dieu des arts, de la musique, du chant et de la beauté masculine.



*Syrinx,
ou Flûte de Pan*

Le *Syrinx* ou la *flûte de Pan* est un instrument à vent, fabriqué des tubes de roseau de longueurs différentes, attachés les uns aux autres. A chaque tube correspond une note et ils sont rangés du plus long au plus court. On produit les notes en soufflant obliquement dans la partie supérieure des tubes. Le son du *Syrinx* ressemble beaucoup à la flûte traversière, ou mieux encore, au nay oriental. Cet instrument – avec ses variantes et ses différents noms – est encore très utilisé et très répandu, sur

quatre des cinq continents: Europe, Amérique de Sud, Afrique et Asie.

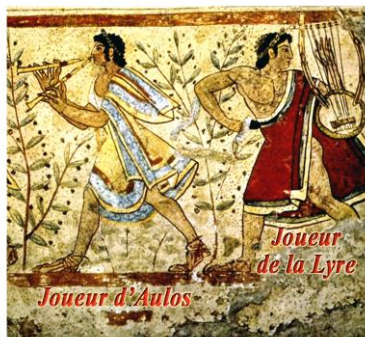
Amphion, le fils de Zeus, musicien et poète reconnu, avait le pouvoir – selon la mythologie – de déplacer les pierres à l'aide de ses instruments, la flûte et la lyre. Ainsi, il a construit les murailles de la ville de Thèbes. Selon l'historien Pline l'Ancien, Thamyris, le petit-fils d'Apollon, serait le premier joueur de lyre seule, sans accompagnement vocal. Dionysos et ses disciples, les Satyres et les Ménades – ou Bacchantes – sont des réputés joueurs de *kithara*, ou cithare, une sorte de lyre perfectionnée. A son tour, Orphée était reconnu comme chanteur et virtuose de la lyre, ayant le pouvoir de communiquer avec les animaux à travers son chant.

La musique était considérée une grâce divine, un don des dieux. Selon la conception de grecs antiques, chaque dieu a apporté à l'humanité un instrument qu'il pratiquait, qui lui était propre et qui raconté son histoire personnelle. Ainsi, Pan jouait au *Syrinx* ou flûte de Pan, Athènes à l'*Aulos*, Hermès et Apollon à la Lyre.

L'*Aulos* était un instrument à vent à anche double, un tube droit percé de trous, fabriqué soit en bois d'essence dure, soit en os de cerf ou ivoire. Les instrumentistes avaient l'habitude de jouer de deux aulos en même temps, l'un pour exécuter la mélodie et l'autre pour réaliser

un accompagnement de type bourdon. Le son était similaire à celui d'un hautbois, ou plutôt d'un cor anglais.

La lyre et la kithare faisaient partie de la même famille et étaient les instruments les plus populaires et répandus dans la Grèce antique. La lyre était en même temps l'instrument utilisé à l'éducation musicale



des enfants. La kithare était une lyre plus complexe, plus perfectionnée. Les deux instruments étaient munis d'un nombre variable de cordes en boyau ou en soie, parallèles à une petite caisse de résonance, qui ne se prolonge pas par un manche. On pinçait les cordes avec les doigts et avec un plectre, à l'aide des deux mains. C'était une catégorie d'instruments très répandue dans le monde antique et qui est resté en usage jusqu'à nos jours dans certaines régions d'Afrique.



Le sistre est un instrument de percussion confectionné en bronze. Lorsqu'il est secoué, il produit un son similaire aux clochettes d'un tambourin. Le sistre était d'origine égyptienne, mais a été également adopté en Grèce antique.

Dans la Grèce antique, le mot « musique » n'avait pas la même signification qu'aujourd'hui. Elle était un phénomène plus complexe, au caractère syncrétique, intimement relié aux autres disciplines artistiques, englobant aussi les paroles, les textes, l'interprétation du théâtre, de la poésie et de la danse. Les Muses, créatures divines – les filles de Zeus – avaient comme rôle de divertir les dieux et représentaient les éléments constitutifs de la musique. Ainsi, *Calliope* présidait la poésie épique. *Erato*, la poésie lyrique et érotique. *Clio*, l'histoire. *Euterpe*, la musique. *Thalia*, la

comédie. *Melpomène*, la tragédie et le chant. *Polymnie*, la rhétorique et l'éloquence. *Terpsichore*, la danse. *Uranie*, l'astronomie. La Muse de la musique, *Euterpe*, également associée à la lyre, symbolisait selon la chercheuse et écrivaine américaine Nina Hellerstein « *toute l'entreprise de découverte et d'expressions de l'harmonie du cosmos* ».

Pour les grecs anciens, la musique occupait une place de premier rang dans le cadre de différents courants philosophiques. Leur conception sur la musique variait selon l'école ou les doctrines auxquelles ils étaient attachés. Si pour les uns la musique devait s'inscrire dans la lignée de la pensée mathématique propre aux adeptes du Pythagorisme historique, d'autres se rattachent à la doctrine d'Aristoxène, qui pense que la musique doit être libérée de toute contrainte mathématique et ses proportions numériques. Ces divergences et convictions antagonistes qui concernent le phénomène musical en Grèce antique se sont perpétuées durant plusieurs siècles, non seulement sur des sujets philosophiques, mais aussi sur des questions liés à la perception de la musique, à la relation entre le musicien et l'écouteur, au rôle du public et à sa qualité du participant actif à l'acte artistique.

La musique en Grèce antique était la plupart du temps monodique, rarement hétérophonique, avec un ambitus relativement réduit et suivait la rythmique du texte. Les mélodies avaient habituellement un contour sinueux, avec des intervalles restreints, ces paramètres influençant profondément les états émotionnels des auditeurs. Ces derniers devaient écouter la musique d'une manière disciplinée, en silence et sans claquer les mains.

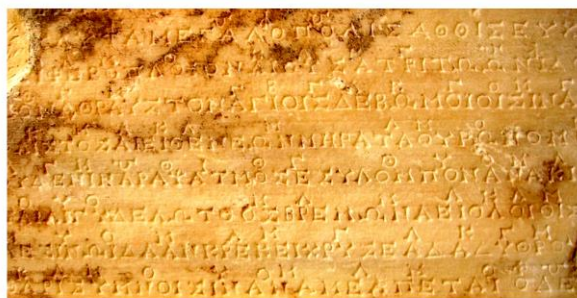
La musique était organisée dans un système modal et à chaque mode lui correspondait un ethos bien déterminé. Cela veut dire qu'à chaque mode on attribuait des caractéristiques émotionnelles et spirituelles spécifiques. Les noms des modes dérivait des appellations des zones géographiques ou des certaines populations. Nous avons donc les modes suivants: ionien, dorien, phrygien, lydien, myxolydien, éolien, locrien. Le caractère de chaque mode était alors identifié avec le caractère des populations vivantes dans les régions respectives. Par exemple, les doriens étaient considérés durs de caractère, alors que les phrygiens étaient sensuels et ainsi de suite. Pour l'écouteur d'aujourd'hui, il est difficile de saisir l'ethos des modes antiques grecs.

Notre perception ne peut pas être identique à la perception d'un spectateur de l'époque antique. Nous pouvons, en meilleurs des cas, associer aux modes mineurs la perception de la mélancolie, de la tristesse, alors qu'aux modes majeurs on associe traditionnellement la joie, le triomphe ou l'optimisme.

Les rythmes de la musique grecque étaient bien organisés, selon le mètre de la poésie, en se basant donc sur la succession des syllabes accentuées ou non accentuées – arsis/thesis. Même la mélodie était étroitement reliée à la musicalité, l'intonation et à la rythmicité du texte.

Les grecs anciens avaient développé deux systèmes similaires de notation musicale, basés sur les lettres de l'alphabet grec: un destiné à la musique vocale – accompagnée ou non par des instruments et le deuxième pour la musique exclusivement instrumentale. Au dessus des lignes du texte poétique on indiquait les notes musicales à l'aide des lettres ou symboles. A travers des codes et des règles connues, les musiciens pouvaient facilement lire la mélodie. Le rythme n'était pas noté, car il était donné par le texte poétique.

Dans l'image nous avons un exemple de notation musicale à l'aide des lettres de l'alphabet grec. C'est une inscription gravé en



Le 1^{er} Hymne Delphique à Apollon (fragment) –
gravure en marbre, cca. 138 av. J. C.,
retrouvé sur le mur de l'édifice Trésor des Athéniens, Delphes.

ΚΛΥ ΓΑΜΕΓΑ ΛΟΠΟΛΙΣ ΑΘΟΙΣ ΕΥΧΑΙΕ
ΙΦΕΡΟΠΛΟΙΟΝ ΑΙΟΥΣ ΑΤΡΙΤΩΝ ΝΙΔΟΣ ΔΑ
ΔΟΝ ΑΘΡΑΥΣ ΤΟΝ ΑΓΙΟΙΣ ΔΕΒΚ ΜΟΙΟΙΣ Μ Γ
ΦΑΙΣ ΤΟ ΣΑΙΕ ΙΘΕΝ ΕΛΝ ΜΗΡΑ ΤΑ ΜΥΡΩΝ ΟΜΟΥ
ΟΥΔΕ ΝΙΝ ΑΡΑΥ ΑΤΜΟΣ ΕΣΥΛΟΜ ΠΟΝΑΝ ΑΚΙΔΝ
ΤΑΙ ΛΙΓΥ ΔΕΛΩ ΤΟ ΜΒΡΕ Μ ΜΝΑΕΙΟ ΚΛΟΙΟΙΣ Ι
ΜΕ ΣΙΝ ΛΙΔ Α ΑΝΚΡΕ ΚΕΙΧΡΥΣ Ε ΑΔ ΑΔ ΥΘΡΟ
Γ Α Μ Ο Μ Γ Ο Μ Α Μ Ο Φ Τ
Θ Α Ρ Ι Σ Υ Μ Ν Ο Ι Σ Ι Ν Α Ν Α Μ Ε Α Π Ε Τ Α Ι Ο Δ Ε

marbre d'un hymne dédié à Apollon, retrouvé sur le mur d'un édifice à Delphes, le fameux sanctuaire des grecs. Dans l'image supérieure c'est l'inscription originale, en bas c'est la transcription en blanc et noir, sur papier, pour une meilleure lisibilité. On peut voir l'écriture continuelle des lignes du texte poétique et au dessus, de temps en temps, d'autres lettres ou symboles qui

représentaient les notes musicales.

Les textes des poèmes ou des pièces de théâtres, les différentes sources documentaires, les représentations graphiques sur les vases en céramique ou sur les fresques, les quelques instruments antiques retrouvés lors des fouilles archéologiques, les partitions de musique en pierre ou en papyrus représentent un héritage culturel extrêmement riche et des témoignages de ce phénomène étonnant – la musique en Grèce antique. Entre le 6^e siècle av. J.C. et jusqu'au 5^e siècle ap. J.C., durant 10 siècles donc, les grecs antiques ont étudié, réfléchi, théorisé, noté et systématisé leur musique dans des nombreux et complexes traités musicaux, qui nous révèlent l'effervescence de leurs pensées, leur préoccupation particulière pour l'art musical et la vaste culture musicologique de leur civilisation, sur laquelle sera édifiée la musique européenne des époques futures.

RÉFÉRENCES DES IMAGES

1. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:PSF_P-660003.png. Image modifié par les auteurs.
2. <https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcSXp4nerhG3w0wiP7GM1xyO8pttJAqSH8wt1X6jMfir-jJbXWaBVqRb47p7A&s>. Image modifié par les auteurs.
3. https://azb.wikipedia.org/wiki/%D9%81%D8%A7%DB%8C%D9%84:Danseurs_et_musiciens,_tombe_des_l%C3%A9opards.jpg. Image modifié par les auteurs.
4. <https://blogostelle.com/2016/02/23/divinites-orientales-et-mithra-en-gaule-romaine/12-deesse-isis-tivoli-epoque-romaine-marsailly-blogostelle/>. Image modifié par les auteurs.
5. Image personnelle des auteurs.

SUMMARY

Andreea Ciornenchi Grigoraș
Cezar Bogdan Alexandru Grigoraș

Roles and social functions of music in ancient Greece.
Myths and controversies

If humanity grants the Hebrew people the privilege of having brought the first monotheistic religion to the world, it appears that the ancient Greeks, through their intelligence and their sensitivity combined with a

high degree of premonitory inspiration - which could be considered being of divine nature - are the first European people who inquired and considered scientific, philosophical and social questions about music and consequently elevated it to the rank of the most important art - the Art among the arts. It occupied a central place in their social, family, community and religious life. Thus, the ancient Greeks lived, thought and organized their lives supported by music and through music. For the ancient Greeks, the music is the song and the speech of the human soul, but also the divine thought, it is the marvelous that surrounds us. It is finally the ideal way and the ultimate reason to exist. For the people of ancient Greece, music - through its power to touch and pierce the human soul - was the art that brought about the splendid, the extraordinary and the astonishing. Pythagoras, the famous philosopher and scholar of ancient Greece said: « *The ultimate purpose of music is to connect the soul of an individual to its divine nature and not an entertainment* ».

RECENZII

Trei studii de caz în lecturi comparate

Irina Boga

Vă lansez invitația de a parcurge volumul care concentrează lucrările Simpozionului de Muzicologie din cadrul Săptămânii Internaționale a Muzicii Noi, intitulat *Componistica românească, Focus 2024*¹. Ceea ce a pornit asemeni unei parcurgeri cu titlu informativ a celor mai noi cercetări de ordin muzicologic din peisajul autohton, s-a transformat în ceea ce mă privește într-o adevărată întâlnire cu trei fenomene distincte, în doze variate de empatie. Deși reieșite deopotrivă din creuzetul fecund al muzicii românești moderne, cele trei argumente ale simpozionului – Mihail Andricu, Cornel Țăranu și Liviu Dănceanu – au concentrat în jurul rememorării personalităților lor lucrări semnate de nume importante ale prezentului, atât din București cât și din Cluj-Napoca, Iași, Brașov sau din afara țării. Ediția, îngrijită cu abnegație de Olguța Lupu, lansează astfel o “reverență peste timp” cum spune autoarea, către trei generații diferite de artiști, fiecare cu povestea sa și propria manieră de a atinge în mod creativ memoria colectivă a moștenirii muzicale românești.

Studiul I - *Dezamăgire, un episod bulgakovian*

Istoria legată de cazul compozitorului Mihail Andricu nu este una necunoscută. Parcursul neajunsurilor sale este însă astăzi, într-o zonă de aparentă libertate politică și creatoare, ceva mai ușor de urmărit în pași clari; atât datorită atu-ului perspectivei, oferite de trecerea timpului, cât și prin nefericita posibilitate a analizării etapelor reale ale existenței muzicianului, decurse din accesarea dosarelor de securitate. Cecilia Benedicta Pavel (UNMB) se aventurează cu aplomb și fermitate în cercetarea dosarelor CNSAS², descoperind cititorilor atât elemente reieșite din notele informative cât și din receptările ambientale. Se dezvăluie un Andricu oarecum adoptat de regim, care își continua totuși – aparent ingenuu și netulburat, legăturile cu legațiile străine (amintire a studiilor de drept la Paris sau a frecventării orelor cu Vincent d’Indy sau Gabriel Fauré). Din notele agentului *Anton* (Petru Comarnescu) se creionează un cerc de prieteni aristocrați sau de studenți, avizi

¹ Muzeul Național „George Enescu”, Editura Muzicală, București 2024

² *Demascarea lui Mihail Andricu, reflectată în dosarele CNSAS*, pag. 11

de noutate, care îl frecventau pe maestru, într-o Românie bânutită de fantoma esteticii marxist-leniniste. Se ascultau muzici „decadente”, adică fie de ordin avangardist fie de jazz, se citeau reviste cosmopolite venite din occidentul depravat, se discuta (sau mai mult monologa, pentru că înțelegem că păreriile maestrului erau oarecum de neclintit în anumite privințe). Am putea comenta: o situație ce trebuia clar să înceteze și cerea, pe modelul hrușciovian, o „demascare” a tertipurilor corupte și corupătoare. Ideea în sine de demascare ne duce cu gândul la un circ, o mascaradă în care suntem nevoiți să ghicim în spatele măștii adevărul, acel adevăr „unic”, impus, și fără legătură cu realitatea. Asemeni unui episod de reeditare a *Celui mai iubit dintre pământeni*, urmează o vijelie de amendare a atitudinii ticăloase a lui Andricu, a lipsei de patriotism, a imoralității și fățărniciei sale, pedepsite cu interzicerea, retragerea distincțiilor, pe scurt cu „decapitarea civilă”, dacă este să rememorăm cuvintele compozitorului. Doborât în confruntare directă de Leonte Răutu – pentru a fi ocrotit apoi de Pavel Țugui (un fel de mareșalul Tuhacevski autohton), Andricu este rând pe rând pus la zid de delațiuni semnate de nume de referință ale momentului, a căror enumerare ne înfioară...

Textul pasionant al Ioanei Raluca Voicu-Arnăuțoiu¹, a doua comunicare a lucrărilor simpozionului, dezvoltă în investigația propusă un alt portret foarte intens al lui Mihail Andricu, vizând totodată personalitatea compozitorului (ușor narcisistă și mercenară...) cât și atribuțiile sale (în contradicție directă între decada dificilă și capricioasă a anilor 40' și cea orgolioasă, nestăpânită și opulentă etalată de muzician regimului distopic al anilor 50'- 60'). Concluzia cercetătoarei este că cei aflați la conducere „l-au folosit” pe Andricu, lăsându-i impresia că poate face orice, datorită poziției sale de intelectual de stânga, cu importante relații politice și culturale; pentru ca în final, după ce „întrece limita tolerată” să-l bruscheze, pe post de exemplu pentru toți ceilalți, cerându-i autocritica.

Corneliu Dan Georgescu² – a treia lectură ce întregește primul studiu de caz – împarte fenomenul Andricu între prolificitate componistică (caracterizată de unitate stilistică, cu accent pe factorul melodic, în direcția unei muzici „riguros clasicistă” de inspirație folclorică, *pășunism*) și rolul de pedagog – ulterior exclus din fluxul vieții artistice din cauza obiceiurilor sale decadent cosmopolite. Georgescu face o observație stilistică foarte interesantă în ceea ce privește poziția conservatoare a limbajului operat de Andricu, discutând „ciudata concordanță a muzicii” sale cu principiile realismului socialist...

Monica Lup³ regăsește casa de pe actualul General Berthelot unde Andricu și-a desfășurat parte din existență. În investigația sa autoarea caută

¹ *Cazul Mihail Andricu*, pag. 49

² *Mihail Andricu sau conservatorismul folclorizant idilic versus realismul socialist*, pag. 71

³ *Mihail Andricu – între Jazz Hot și revista Secolul 20*, pag. 90

utilitatea, oglindită în repere muzicale, a eforturilor lui Andricu de a fi permanent la curent cu tot ce se întâmplă nou în jazz, colaborând totodată la reviste de profil din Franța. Se dezvăluie ipocrizia prelungită la nivel de stat, organism care plătește abonamente și importă comenzi de discuri în numele compozitorului pentru ca apoi securitatea să-i intercepteze existența și să îi impute deciziile drept îndoielnice din punct de vedere ideologic; ca și cum capcane uriașe i s-ar întinde la fiecare pas, gura lacomă a mașinării ucigașe bucurându-se de pradă.

După revoltă și deznădăjduire, cu minunatul text al Anei Diaconu - ultima comunicare despre Andricu ce vine să întregască portretul - am ajuns la tristețe. Deși hăituit și indignat de răsturnarea de poziție pe care o suferise viața sa, Andricu nu renunță la a menține relații cu foști studenți sau prieteni, aflați acum de partea cealaltă, în dulcele și fantomaticul Paris, pe care apucă să îl mai vadă doar o dată în 1969. Sunt comentate corespondențele cu colegul de generație Marcel Mihalovici, cu bursierul "fugit" la Paris (cu recomandarea lui Andricu) Marius Constant și soția acestuia Sonia, cu fostul student Vladimir Cosma și, nu în ultimul rând, cu Monica Lovinescu și Virgil Ierunca, alți "fugari" care trăiau viața care ar fi putut fi de drept a sa și a muzicii sale...

Până la urmă este uimitor cât de mult ne urâm, de fapt, unii pe alții. Pornim la drum cu toate pânzele sus, sperând sau pretinzând măcar că ne putem strecura cu nonșalanță, protejați la un moment dat de o oarecare poziție care ne conferă greutate în societatea noastră, mică. Dar e o minciună. Și minciuna se dezvăluie rânjind la fiecare pas. Socotești că nu e minciuna ta și treci mai departe nepăsător sau, chiar, cu o oarecare mulțumire de sine: necazul nu îți aparține. În urma întregului episod Andricu rămăsesem pe gânduri cu o întrebare care mă frământa: care sunt resorturile care transformă într-un asemenea hal ființa încât să o determine să ia o poziție abjectă, grotescă, de acuzații false împotriva cuiva; și mai mult, să le susțină fățiș, în adunare publică? Probabil frica, veți spune, nevoia de a te autoproteja de repercusiuni fatale, o teamă viscerală asemeni celei suferite de Șostakovici în decursul luării de cuvânt de la New York... Acesta ar putea fi un răspuns pe care fiziologia l-ar accepta. Însă în colțul minții mai zăcea o posibilitate la care nu vroiam să gândesc dar pe care studiul lui Corneliu Dan Georgescu, din păcate, mi-a confirmat-o: „Andricu nu era simpatizat (...) și a primit ce a meritat!”¹ în ochii unora dintre participanții la „demascare”. Nu toți delatorii invitați la procesul grotesc inventaseră acuze pentru a-și proteja propria piele... unii le și credeau. Parcă scufundându-ne în mascarada de tip Bulgakov, fantezia devine realitate, și forțele malefice ale umanității prind contur: “în țara noastră, ateismul nu mai miră pe nimeni, remarcă Berlioz cu politețe diplomatică. Marea majoritate a populației noastre, devenind conștientă, de mult nu mai crede în poveștile cu Dumnezeu”².

¹ idem, pag. 78

² Mihail Bulgakov, *Maestrul și margareta*, Ed. Art, București 2021

Simpozionul de muzicologie din SIMN pentru 2024 celebrează ca al doilea pilon al discuțiilor, 90 de ani de la nașterea compozitorului Cornel Țăranu. Cele cinci lecturi comparate se împart de această dată între Academia Națională de Muzică "Gheorghe Dima" din Cluj-Napoca (Oana, Andreica, Cristian Bence-Muk și Iulia Cibîșescu-Duran) și Universitatea Națională de Muzică din București (Vlad Văidean și Vlad Ghinea). Cornel Țăranu, prezența transilvăneană a generației de aur a componisticii românești alături de Ștefan Niculescu, Anatol Vieru sau Myriam Marbe, se materializează în figura unui artist complet, versatil și novator. Compozitor, comentator al vieții muzicale contemporane lui, pedagog și interpret, Țăranu se dovedește adânc implicat în toate direcțiile pe care activitatea muzicală le întruchipează, folosindu-și astfel întreg potențialul creator. Analist rafinat, preocupat atât de universul investigațiilor autohtone dar și de inovațiile occidentale, așa cum reiese din demersul analitic al Oanei Andreica¹, Țăranu se va lăsa profund marcat de prezența enesciană, atât în investigația de tip analitic cât și în stilul componistic. Caracteristici precum fluxul neîntrerupt al decurgerii muzicale, apetitul pentru variația continuă, fără zăgazuri ale granițelor de tip formal, cât și lirismul aproape de ordin poetic, par extrase din fluidul original constituit de izvorul Enescu, definitoriu pentru întregul componistic ulterior. Același filon enescian revine asemeni unui refren simbol și în căutările analitice aplicate de Cristian Bence-Muk² celei de-a treia simfonii de Țăranu, *Semne*, moment de sinteză stilistică. Cu analiza lucrării pentru orchestră *Cantus gemellus*, Iulia Cibîșescu-Duran³ dezvăluie drumul imaginat de Țăranu în materializarea gândului de la hermeneutic la sunet, o partitură de un programatism criptic. "O metamuzică, o meditație asupra destinului"⁴, *Cantus gemellus* dezvăluie cititorului în urma analizei un fir roșu conducător, al logicii componistice, de la staza copilăriei la maturitatea stilistică.

Ca un zbor viguros și totodată periculos de rapid, textul următor semnat Vlad Văidean vizualizează de la distanță plutonul generației componistice în care Țăranu rămâne fidel zonei Clujului. Și tot aici deschide drumuri (festivalul *Cluj Modern*, ansamblul *Ars Nova*), dezvoltând totodată în stilul său un "lirism oniric" decupat din amprenta enesciană. Cu versatilitatea unui sofist, Vlad Văidean se joacă cu ideile și le tot reinventează. Se prefacă că discută (in)fidelitatea enesciană pentru ca în final să decidă că Enescu rămâne izvorul, mereu același, regăsindu-se prin ceva în fiecare dintre receptaculii moștenirii sale.

Al cincilea și ultimul tablou din promenada dedicată maestrului Țăranu este semnat Vlad Ghinea⁵ și oferă perspectivei enesciene o dublă ipostază: Enescu

¹ *Muzicologul Cornel Țăranu: preocupări, direcții și stil*, pag. 125

² *Elemente structurale și aspecte stilistice în Simfonia a III-a Semne de Cornel Țăranu*, pag. 139

³ *Coordonate stilistice în lucrarea Cantus gemellus de Cornel Țăranu*, pag. 160

⁴ *Idem*, pag. 163

⁵ *Omagiul enescian ca trăsătură fundamentală în trei opusuri semnate Cornel Țăranu*, pag. 190

văzut și înțeles de Țăranu versus Enescu regăsit în creația compozitorului transilvănean. Cu stilul său foarte reflexiv și deschis sintezei, Vlad Ghinea descoperă “stileme enesciene” de registru liric atât în fluxul melodic infinit cât și în confesiunea de ordin folcloric, metamorfoza tematicii enesciene deslușind între cei doi o “consonanță estetică”¹ peste timpuri.

Studiul III - *Homo musicus*

Călătoria lui Liviu Dănceanu se poate identifica cu o căutare neostoită în direcția cunoașterii, secundată permanent de curiozitatea experimentării și inovației. Cele patru lucrări destinate celebrării memoriei sale, reunite în acest compendium, uimesc prin tonul cald al adresării, nostalgia și deferența cu care cercetătorii și-au construit investigațiile. Figura muzicianului Dănceanu se desprinde asemeni unui artist de ordin romantic, prin caracterul divers și complet al activităților sale și nu prin deziderate de ordin stilistic. Spirit enciclopedic, de o finețe uimitoare, ascuțit în opinii și sintetic în concluzii, Liviu Dănceanu compune cu frenezie, scrie cu un condei de excepție și aduce pe scenă alături de ansamblul pe care l-a creat, *Archaeus*, cele mai noi și experimentale partituri, fie proprii fie scrise cu dedicație pentru el și formația sa.

Laura Otilia Vasiliu² (UNAGE, Iași) rememorează cu recunoștință și nostalgie triada compozitor-muzicolog-interpret desemnată în prezența Dănceanu, o figură devotată muzicii în toate formele pe care le-a imaginat posibile. Spirit strălucit și multitalentat, de o erudiție impresionantă, Dănceanu se identifică în memoria cercetătoarei drept un maestru al invenției, fără a fi însă mânat de dorința de a demonstra ceva. Sub semnul devenirii – al *arheului* eminescian sau al lui Noica -, de o vitalitate uimitoare, este creator de evenimente muzicale (festivalul *Zilele muzicii contemporane la Bacău*), vehiculează cu spirit catedra universitară, instituie alături de Rodica Dănceanu ansamblul *Archaeus*, este estetician și scrie studii de hermeneutică muzicală și, nu în ultimul rând, experimentează trasee componistice ce acoperă de la zona texturilor eterofone la aleatorism sau spectralism. Cu *Glass music*, Ciprian Ion³ (UNAGE, Iași) descoperă latura inovativă a compozitorului, interesat să experimenteze la “nivel organic”. Gata oricând de a proba o nouă paradigmă, în cazul acestui opus, experimentul și nonconformismul depășesc un oarecare sistem aleatoric, inovând și în zona instrumentației, prin comandarea unui set de instrumente de sticlă, cu sunet determinat sau nu. Petruța-Maria Coroiu⁴ (Univ. Transilvania, Brașov) alege să construiască un potret în puzzle, pornind de la texte semnate G. Balint, D. Dediu sau chiar L. Dănceanu, pe care le citează

¹ Idem, pag. 204

² Liviu Dănceanu. *Expresia artistică duală a unui spirit ales*, pag. 209

³ Liviu Dănceanu – *Glass music*, pag. 220

⁴ *Fulgurații poetice în muzicologia lui Liviu Dănceanu; Homo musicus – Liviu Dănceanu la 70 de ani*, pag. 228

și le ordonează. Ne-a impresionat că între articolele folosite în acest palimpsest, sub titlul *Ce-a fost, a fost* apare un text destul de laconic și cu valoare concludivă, semnat de Liviu Dănceanu pentru *Actualitatea muzicală* în 2017, anul morții sale. Încununare a omagierii muzicianului Liviu Dănceanu se poziționează potretul semnat Olguța Lupu¹ (UNMB), un studiu complet și complex care immortalizează întregul activității desfășurate.

Probabil că afecțiunea cu care cercetătorii, cât și cea care semnează acest material, s-au apropiat de memoria acestui *homo musicus* vine din faptul că, într-un fel sau altul – coleg, maestru, profesor, model – Liviu Dănceanu a făcut parte reală din existența noastră și ne-a inspirat cu felul său de a fi: modest și scilpitor deopotrivă, uimitor de deștept și insuflând pasiune față de domeniul căruia i se devotase întru totul, muzica.

Despre muzică este întreg demersul acestui volum, despre inițiativă și dăruire, despre model și sinteză, despre inspirație și curaj, în diverse puncte ale roții istoriei; despre generații de artiști care prin eforturile lor au clădit trepte ale cetății acestor meleaguri.

SUMMARY

Irina Boga

Three case studies in comparative readings

I would like to invite you to cruise the volume that concentrates the papers of the Musicology Symposium of the International New Music Week 2024, entitled *Romanian Composition, Focus 2024*. What started out as an informative survey of the latest musicological research, has turned into a real encounter with three distinct phenomena, in varying doses of empathy. Although equally drawn from the fertile territory of modern Romanian music, the three symposium's topics – Mihail Andricu, Cornel Țăranu and Liviu Dănceanu – are focused on by important speakers from Bucharest, Cluj Napoca, Iași, Brașov and abroad. The present edition, generously curated by Olguța Lupu, launches a "reverence over time", as the author puts it, to three different generations of artists, each with its own story and its own way of creatively touching the collective memory of the Romanian musical heritage. The history of Mihail Andricu is not unknown. The course of his shortcomings is, however, somewhat easier to trace in clear steps, both because of the advantage of the perspective and by the possibility of analyzing the real stages of the musician's existence, resulting from access to security files. Cornel Țăranu, the Transylvanian presence of the golden generation of Romanian composition, alongside Ștefan Niculescu, Anatol Vieru or Myriam Marbe, materializes as a complete, versatile and innovative artist.

¹ Liviu Dănceanu – *Schiță de portret*, pag. 242

Liviu Dănceanu's journey can be identified with a relentless quest for knowledge, constantly supported by the curiosity of experimentation and innovation. The figure of the musician Dănceanu stands out as an artist of a romantic order, by diversity and completeness of his activities.

The whole approach of this volume is about music, about initiative and dedication, about model and synthesis, about inspiration and courage. At various points in the wheel of history, three generations of artists have reunited their efforts in order to help creat the present citadel of these lands.

George Natsis, omul-orchestra

Octavian Ursulescu

Coordonatorul secției de muzică pop-jazz a UCMR (fiind membru al Uniunii din 1993) este cu adevărat un muzician special: modern, în pas cu vremea și cu vremurile, pornind de la vestimentațiile comentate nu o dată elogios de tinerii jurnaliști și ajungând la preocupările sale artistice atât de diverse, acoperind o paletă extrem de largă. S-a născut la București pe 6 martie 1958, absolvind ulterior cu notă maximă, la clasa de pian, atât liceul de muzică, cât și, în 1981, Conservatorul “Ciprian Porumbescu”.



A fost corepetitor la Școala populară de artă (puțini știu că în tinerețe a fost aici elev la clasa de... canto) și a debutat în postură de compozitor în 1984, când s-a născut fiul său Alexandru, cu piesa “Oamenii de mâine”, cântată de Marina Scupra. Pentru devenirea sa muzicală mărturisește că le va fi mereu recunoscător lui Horia Moculescu, Cornel Fugaru și Gabriel Popescu. Până la a ajunge să comentăm creațiile de muzică ușoară din cuprinsul acestui CD

să amintim că a compus muzică de generic pentru televiziune (festivalul internațional “Cerbul de aur”, programele “Muzica e viața mea”, “Ora 1 a venit”), dar mai ales că a fost orchestrator, director muzical sau producător muzical la atât de vizionatele concursuri TV “Vocea României” și “Dansând printre stele”. La capitolul film se înscrie muzica pe care a scris-o pentru

“Divorț din dragoste” (regia Andrei Blaier), “Taina jocului de cuburi” (Gheorghe Naghi) și, împreună cu Laurențiu Profeta, pentru musicalul “Vânzătorii de haloimes”, după Șalom Alehem (2017, TVR). Apoi vine postura de dirijor, în care a debutat foarte tânăr, în 1979, la Teatrul de revistă “Constantin Tănase”, evidențiind și pe acest tărâm înzestrări de excepție. Astfel, s-a aflat la pupitrul dirijoral al unor concerte-eveniment, cum ar fi “Visul toboșarului” (etno-rock simfonic, cu Ovidiu Lipan “Țândărică” și Camerata Valahia), cel aniversar din 1987 al Aurei Urziceanu alături de big-bandul Radio, al cărui pianist este din 1993, cel cameral Opus Avandra Strings Ensemble (2010), “A very classic” (Marcel Pavel), “Cameleom” (Vunk plus simfonic), “Oameni” (Aurelian Teмиșan și orchestră simfonică) sau cel de rock simfonic al celebrului Steve Vai alături de Evolution Tempo Orchestra, în 2010 la București și la Rimini, în Italia, după care a urmat, în 2013, un strălucit turneu european. În toate aceste concerte a fost și orchestrator/aranjor, postură în care îl regăsim la multe din creațiile compozitorilor Jolt Kerestely (bunul său prieten), Laurențiu Profeta, Marius Țeicu, Aurel Giroveanu, Dan Iagnov sau Cornel Fugaru, precum și pe albumele de succes ale unor Florin Piersic (“Hoinărind printre amintiri”), Virgil Ianțu (“Ieri și azi”), Gheorghe Zamfir, Ștefan Hrușcă, Ovidiu Lipan. Cu totul notabile sunt preocupările sale legate de jazz, extrem de apreciate fiind îndeosebi recitalurile în care îi are alături pe Vlad Popescu (baterie) și Adrian Mircea Flautistu (contrabas). A efectuat turnee, ca pianist și ca dirijor, în Canada, Israel, Kuweit, Germania, Slovenia, Austria, dar mai ales este un adevărat colecționar de premii, unele din distincțiile importante fiind legate de piesele de pe acest album. Sigur, ne vin acum în minte câteva titluri foarte frumoase, nepremiate, cum ar fi “Eu și chitara mea”, dar asta e mai puțin important, fiindcă, așa cum se va vedea mai jos, câteva melodii minunate au fost ignorate de juriile din țară, bucurându-se în schimb de onoruri peste hotare. “Micul meu Univers”, de pildă, nu s-a calificat aici în finala Eurovision, dar a primit premiile pentru “Cea mai bună piesă” și “Cea mai bună orchestrație” la festivalul “Orfeul de aur” din Bulgaria, în 1992, de unde Carmen Trandafir, foarte tânără pe atunci, păstrează amintirea de neșters a întâlnirii cu Toto Cutugno. O altă piesă emblematică pentru creația lui George Natsis, “Clopote albe, clopote negre”, nu a intrat în palmares la festivalul de la Mamaia, în schimb a fost distinsă de asemenea cu două distincții, pentru “Cea mai bună piesă” și “Cea mai bună orchestrație”, la un alt mare festival internațional din Bulgaria, “Discovery” de la Varna. “Viața de artist”, doar finalistă la festivalul internațional de la București, a fost răsplătită cu titlul “Melodia anului 1991” la Radio România. 1997 a fost un an al recompenselor, cu Premiul revistei “Actualitatea Muzicală” pentru cel mai bun album etno-pop, “Noaptea Sânzienelor”, dar și cu premiul UCMR pentru piesa “Aș vrea să știu” (solistă Monica Anghel), UCMR premiindu-l atât în 2005 (“E prima iubire”), în 2008, dar pentru lucrări de jazz (“Play 4 Me”, “Dorian Blues”), precum și în 2013 (“Gata”, “Doar un om”). Totul a început încă din 1985, cu Premiul de debut la Festivalul “Melodii” de la București pentru piesa instrumentală “Carnaval” (cu big-bandul Radio), după care au urmat trei clasări pe podium la festivalul de la Mamaia: în 1990 premiul III cu “Mă tem să sper”,

în 1991 premiul II cu "Balada soldatului" (ambele cântate de Gabriel Cotabiță) și în 1997 premiul III cu "În oglindă". În schimb a obținut trofee și premii I la "Mamaia copiilor", cu melodii cum ar fi "O poveste în care cred". După câte putem constata ascultând piesele de pe acest disc, protagonistul n-a inclus toate cântecele premiate de care am amintit, în această categorie mai intrând doar "Poate va veni" – premiul III la Festivalul internațional "București '93" de la Sala Palatului. Și, parcurgându-le, înțelegem pe deplin opțiunea compozitorului, fiind vorba de creații valoroase, cu o scriitură rafinată și orchestrații absolut remarcabile, demne din toate punctele de vedere de a figura pe acest album "Best of": "Tu ești toată viața mea" și "Un simplu joc" (ambele lansate în 1987 de Aura Urziceanu), "Nu mai vreau" (1991), "A fost o clipă de nemurire" (piesă în memoriam Aurelian Andreescu), nemaivorbind de autenticul șlagăr pe care, deși l-a lansat în 1991, Aurelian Temișan îl include și acum în toate recitalurile sale (așa cum fac și Paula Seling sau Carmen Trandafir cu piesele de pe album) – "O poveste din Vest".

Avem de-a face cu o mare diversitate și în ceea ce privește interpretii, ceea ce face ca acest CD să fie nu numai edificator pentru o carieră fructuoasă de patru decenii, dar și extrem de atractiv. Pentru că avem aici și celebra "Școală a vedetelor" a lui Titus Munteanu, și o solistă frumoasă, devenită vedetă după ce același Titus Munteanu o lansase la emisiunea TVR "Numai cu acordul minorilor" (Alina Eremia cântă aici o piesă pe versurile Mirelei Fugaru, soții Fugaru fiind mentorii ei) și o voce foarte bună, din păcate stabilită în Germania (Ramona Nerra, fostă Negrea)... Așadar un duel al generațiilor, unicul criteriu fiind evident valoarea și nu vârsta. Înafara celor deja amintiți avem ocazia să ne bucurăm, ocazie tot mai rară în ultima vreme, de vocile extraordinare ale unor vedete consacrate – Angela Similea, Loredana Groza, Marina Florea, Monica Anghel, Paula Seling, Adrian Daminescu...

Multă lume se va fi întrebat de ce George Natsis este, în ciuda talentului său de excepție și a realizărilor sale remarcabile, destul de puțin mediatizat. Explicația este foarte simplă: el însuși ocolește publicitatea gratuită, se ține departe de luminile, adesea înșelătoare, ale reflectoarelor, concentrându-se asupra destinului său artistic. Fire discretă, mai degrabă retrasă, muzicianul preferă să fie apreciată activitatea sa, care nu o dată se adresează unui public mai restrâns, dar pasionat, cum este cel de jazz. Astfel, recitalurile de jazz ale formației sale au făcut întotdeauna arhiplină sala unui teatru privat de pe Calea Victoriei. Jazz-ul și în general muzica de mare rafinament (a se vedea și aprecierea de care se bucură din partea celebrului muzician Steve Vai) se află în prim-planul preocupărilor sale, chiar dacă în anii 90 a făcut parte din formația de acompaniament a lui Victor Socaciu și a compus câteva șlagăre de muzică ușoară care se cântă cu mare succes și azi, inclusiv de tinerii concurenți la festivalurile de gen. Cu ani în urmă am inițiat o serie de concerte la Sibiu în care am intenționat să aduc în fața publicului atât melodii din tezaurul muzicii ușoare românești, cât și voci de aur ale genului. De fiecare dată, în fața unor săli luate cu asalt de public (melomanii nu-și uită nici idolii, nici refrenele pe care le-au fredonat nu o dată!), Carmen Trandafir strălucea alături de celelalte

vedete, încheind în ovații recitalul său cu “Micul meu Univers” de George Natsis, cu care a cucerit Trofeul de interpretare la festivalul de la Mamaia când era foarte tânără. Și cum aş putea uita, acum, spre finalul acestui portret, pentru că tot am amintit de marea prietenie ce-l leagă de decanul de vârstă (91 de ani!) al muzicii noastre uşoare, Jolt Kerestely, că am avut privilegiul de asista, în locuința acestuia din urmă, la minunate recitaluri pianistice la patru mâini cu cei doi. De altfel, George Natsis a orchestrat cele două albume ale lui Jolt Kerestely avându-l ca protagonist pe Paul Surugiu-Fuego, albume premiate de UCMR. Și cum reușitele sale profesionale n-ar fi putut fi atinse fără armonia vieții de familie, compozitorul are o soție admirabilă, generoasă, Marcela, mereu alături de toți colegii (nu pot uita ce a făcut pentru Angela Ciochină în ultima parte a vieții chinuite a acesteia!), iar fiul său Alexandru i-a moștenit talentul muzical.

CD-ul cu nr. 18 din cadrul Antologiei Muzicii Românești editat de UCMR și publicat de Editura Muzicală parcurge, așa cum spuneam, patru decenii de carieră exemplară. În fiecare lucrare din cele 17 George Natsis a pus, pe lângă talent și știință de carte, extrem de multă pasiune și credință, pentru că este un om profund credincios, mulțumindu-i în fiecare clipă lui Dumnezeu pentru harurile cu care a fost dăruit. Și de care ne bucurăm și noi, ascultând acest disc...

SUMMARY

Octavian Ursulescu

George Natsis, the one-man band

George Natsis, coordinator of the pop-jazz section of the UCMR (he has been a member of the Union since 1993) is truly a special musician: modern, in step with the times, starting from the clothes he has been complimented by young journalists and ending with his artistic preoccupations, so diverse, covering an extremely wide range.

CD No. 18 of the *Anthology of Romanian Music* edited by UCMR and published by Editura Muzicală covers four decades of an exemplary career. In each of the 17 works on the CD, George Natsis has put, in addition to talent and education, a great deal of passion and faith. We are also given a great diversity in terms of performers, which makes this CD not only inspiring for a fruitful four-decade career, but also extremely attractive.