

CUPRINS

PAGINA

Preambul	3
----------	---

STUDII

George-Ioan Păiș Strategii de recâștigare a consonanței. <i>Ison II</i> de Ștefan Niculescu	5
---	---

Mihu Iliescu Xenakis și muzica românească. Afinități sud-est-europene (II)	16
--	----

INTERVIURI

Andra Apostu Un dialog cu muzicologul Carmen Stoianov	44
---	----

ESEURI

Thorsten Gubatz Anti-Pygmalion	72
--	----

RECENZII

Vlad Ghinea File din poveștile diasporei componistice românești în Franța	90
---	----

Carmen Popa Corolar stilistic al unității în diversitate	97
--	----

TABLE OF CONTENTS

	PAGE
Preamble	3
STUDIES	
George-Ioan Păiș Strategies for regaining consonance. <i>Ison II</i> by Ștefan Niculescu	5
Mihu Iliescu Xenakis and Romanian music. South-East European affinities (II)	16
INTERVIEWS	
Andra Apostu A dialogue with musicologist Carmen Stoianov	44
ESSAYS	
Thorsten Gubatz Anti-Pygmalion	72
REVIEWS	
Vlad Ghinea Files from the stories of the Romanian diaspora in France	90
Carmen Popa A stylistic corollary of unity in diversity	97

PREAMBUL

Primul studiu al celui de-al treilea număr al revistei *Muzica* este un frumos omagiu adus compozitorului Ștefan Niculescu de către George-Ioan Păiș care, deși nu i-a fost student, mărturisește că formarea sa academică i-a fost conturată prin influențele pe care compozitorul român le-a „sădit” în discipolii săi, acum cadre didactice în București și în țară. Descoperirea lucrării *Ison II* i-a adus lui George-Ioan Păiș o nouă perspectivă asupra avangardei românești punând problema recâștigării consonanței, fără a pierde din complexitatea tehnicii componistice și fără a recurge la compromisuri estetice.

Partea a doua a studiului dedicat muzicii lui Iannis Xenakis semnat de Mihail Iliescu tratează gândirea mitică reflectată de muzica acestui compozitor, alegând o formulă triadică de analiză: dimensiunea sacrului, orizontul atemporal ce susține coexistența arhaicului și a modernului dar și rolul pe care îl au arhetipurile. Se arată că opera lui Xenakis întruchipează dualități arhetipale precum Initium-Finis, Ascensio-Descensio, Unu-Multiplu, Ordine-Haos sau Continuitate-Discontinuitate, putând fi astfel asociată cu direcția arhetipală din muzica românească contemporană și cu modelul ei brâncușian.

Invitata rubricii de *Interviuri* este Carmen Stoianov, muzicolog și profesor universitar doctor care poartă cititorii cu generozitate printre amintirile și experiențele sale, împărtășind fără restricții adevărate tablouri sociale-culturale-artistice ale unor perioade străine multora din generația actuală dar și radiografiind actualitatea culturală cu un remarcabil spirit de observator.

Eseul pe care Thorsten Gubatz îl dedică unei logici răsturnate a mitului lui Pygmalion se oprește asupra unor experiențe realizate de artiști începând cu secolul XX, precum sculptorul german Ulrich Rückriem și compatrioata sa, compozitoarea Eva-Maria Houben. În anul 2000, Houben, organistă și compozitoare prolifică, se alătură grupului ultra-minimalist Wandelweiser și își retrace toate compozițiile anterioare. Din acel moment va face parte din categoria Anti-Pygmalionilor care găseau în ceea ce era deja, mai multă frumusețe, sau chiar perfecțiune, decât în ceea ce puteau crea. Houben oferă ultra-minimalismului de tip Wandelweiser, un orizont cu dimensiuni ultra-maximaliste prin asigurarea semnificației și flexibilității maxime creațiilor sale.

O recentă publicație din zona muzicologiei românești dedicată activității compozitorilor emigranți în perioada postbelică este recenzată de Vlad Ghinea. Volumul *Drumul emigrării* semnat de Ana Diaconu spune *Povestea diasporei componistice românești din Franța, reconstituită din arhive comuniste*, urmărind istoriile personale ale lui Costin Mioreanu, Mihai Mitrea-Celarianu, Horațiu Rădulescu, Radu Stan și Marius Constant, concentrându-se pe activitatea lor în România, relația cu Securitatea și noile lor începuturi după emigrarea în Franța.

Carmen Popa recenzează discul cu nr. 17 din *Antologia Muzicii Românești* editată de UCMR, cu creații de Maia Ciobanu, Diana Dembinski-Vodă, Christian Alexandru Petrescu și Dan Buciu, pe care îl recomandă ca pe un cadou special făcut muzicii românești.

Andra Apostu
Redactor

PREAMBLE

The first study of the third issue of the *Muzica* magazine is a beautiful homage to the composer Ștefan Niculescu written by George-Ioan Păiș who, although he was not his student, confesses that his academic formation was shaped by the influences that the Romanian composer „sowed” in his disciples, now teachers in Bucharest and other cities in the country. The discovery of the work *Ison II* brought George-Ioan Păiș a new perspective on the Romanian avant-garde, posing the problem of regaining consonance without losing the complexity of the compositional technique and without resorting to aesthetic compromises.

The second part of the study dedicated to the music of Iannis Xenakis signed by Miha Iliescu addresses the mythical thinking reflected in the music of this composer, choosing a triadic formula of analysis: the sacred dimension, the timeless horizon that supports the coexistence of the archaic and the modern, but also the role of archetypes. It is shown that Xenakis' work embodies archetypal dualities such as Initium-Finis, Ascensio-Descensio, One-Multiple, Order-Chaos or Continuity-Discontinuity, and can thus be associated with the archetypal direction of contemporary Romanian music and its tutelary figure, Brâncuși.

The guest of the *Interviews* column is Carmen Stoianov, a musicologist and PhD professor who generously takes the readers through her memories and experiences, sharing without restrictions true social-cultural-artistic pictures of periods foreign to many of the today's generation, but also radiographing the current cultural scene with a remarkable observant spirit.

Thorsten Gubatz's essay on an inverted logic of the Pygmalion myth focuses on experiments by artists such as the German sculptor Ulrich Rückriem and his compatriot, composer Eva-Maria Houben. In 2000, Houben, a prolific organist and composer, joined the ultra-minimalist group Wandelweiser and withdrew all her previous compositions. From then on she belonged to the category of Anti-Pygmalionists who found more beauty, or even perfection, in what was already there than in what they could create. Houben gives ultra-minimalism of the Wandelweiser type a horizon of ultra-maximalist dimensions by providing her music with maximum meaning and flexibility.

A recent publication in the field of Romanian musicology dedicated to the activity of emigrant musicians in the post-war period is reviewed by Vlad Ghinea. The volume *The Emigration Road* signed by Ana Diaconu tells the story of the Romanian composer diaspora in France, reconstructed from communist archives, following the personal histories of Costin Mioreanu, Mihai Mitrea-Celarianu, Horațiu Rădulescu, Radu Stan and Marius Constant, focusing on their activity in Romania, their relationship with the Securitate and their new beginnings after emigrating to France.

Carmen Popa reviews disc no. 17 of the *Anthology of Romanian Music* published by UCMR, with works by Maia Ciobanu, Diana Dembinski-Vodă, Christian Alexandru Petrescu and Dan Buciu, which she recommends as a special gift to Romanian music.

Andra Apostu
Editor

STUDII

Strategii de recâștigare a consonanței *Ison II* de Ștefan Niculescu¹

George-Ioan Păiș

Într-o anumită măsură, sunt un intrus în muzica lui Ștefan Niculescu, o muzică pe care am cunoscut-o târziu și încă prea puțin. Cu toate acestea, deși nu am avut ocazia să îl cunosc direct, pe parcursul studenției am simțit figura lui Ștefan Niculescu aproape, în influența pe care acesta a exercitat-o asupra profesorilor mei și din teoriile sale trainice, adevărate „meme”² puternice, după cum spune Dan Dediu, ce se regăsesc în mentalul colectiv al muzicologiei românești.

Tot într-o cheie personală, *Ison II* (compusă în 1975) este una din primele lucrări de Ștefan Niculescu pe care le-am descoperit, grație internetului. Încă de la prima audiție, am fost frapat de impresia generală consonantă a lucrării, de coeziunea limbajului și de relativa ușurință perceptivă cu care lucrarea se lasă parcursă. Prima impresie a fost aceea a unei forme complet noi de minimalism, în primul rând în parametrul organizării înălțimilor, iar apoi per ansamblu, prin sonoritățile create, lucrarea articulându-se în multe secvențe sub forma unui monolit sonor impozant, aproape copleșitor. Această formă de așazis minimalism este complet separată de accepțiunea uzuală a termenului, aceea a minimalismului repetitiv. În cazul *Ison II*, avem de-a face mai degrabă cu o maximă economie în structura modală a lucrării, economie contrabalansată de complexitate în zona celorlalți parametri ai scriiturii – suprapuneri de metri diferiți, caracterul angular și disjunct

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 Dan Dediu, „Ștefan Niculescu și memetica”, în *Ștefan Niculescu. Portret în eterofonie*, ed. îngrijită de Olguța Lupu și Florinela Popa, Ed. Muzicală, București, 2015, p. 25-30.

al melodicii, mascarea evenimentelor sonore continue prin atacuri non-sincrone ale aceluiași sunet etc. Dincolo de această primă senzație oferită de unitatea modală a lucrării, o altă formă de minimalism se prezintă la un palier perceptiv superior, în urma parcurgerii unor plaje mai ample din piesă, o formă de reducere a întregului angrenaj sonor la o masă amorfă de o amploare uriașă, segmentată de tăieturi formale¹ brutale sau punctată de articulații subtile în arcuirea formei, similare cu apropierea cu microscopul de un detaliu al unui monument arhitectural gigantic. Caracteristici similare au fost observate și de Valentina Sandu-Dediu:

O nouă referire la gândirea filosofică antică despre Unu și Multiplu este prilejuită tocmai de meditația asupra isonului și a superpozițiilor de monodii, deoarece vocile pot coincide la unison sau se pot ramifica în linii individuale. În planul formei muzicale, rezultă alternarea momentelor de unison (rarefiate) cu zone sonore aglomerate. Mai departe, compozitorul poate transpune noțiunea de ison la nivelul unui „strat” muzical, nu doar al unui singur sunet.²

Într-adevăr, principalul agent în creionarea acestui fenomen este scufundarea planului melodico-armonic într-o mare pan-diatonică, lucrarea fiind construită în jurul unei scări modale simple cu două trepte mobile, însă al cărui centru este greu de determinat, acesta schimbându-se în funcție de pregnanța isonului unui fragment sau altul – din acest motiv, putem concepe organizarea înălțimilor din *Ison II* fie ca o înșiruire de plaje modale ce se schimbă treptat, având multe sunete în comun, fie ca pe o colecție de înălțimi tratată liber, ce se „tonicizează” sau mai degrabă se încheagă modal în jurul unui centru sau altul.

¹ Dan Dediu, „Contribuții componistice românești după 1960”, în *Noi istorii ale muzicilor românești*, vol. 2: *Ideologii, instituții și direcții componistice în muzica românească din secolele XX-XXI*, coord. Valentina Sandu-Dediu și Nicolae Gheorghiuță, ed. a doua revăzută, Editura Universității Naționale de Muzică București și Editura Muzicală, București, 2021, p. 361.

² Valentina Sandu-Dediu, *Muzica românească între 1944-2000*, Editura Muzicală, București, 2002, p. 77.



Fig. 1. Înălțimile utilizate în *Ison II*, cu marcarea treptelor mobile pe *do* și *fa*. Centrul nefiind unitar pe parcursul lucrării, scara putea fi prezentată de pe oricare alt sunet.

Prin asocierea unor tehnici de scriitură complexe (vezi Ex. 1) cu această economie a parametrului melodico-armonic, Niculescu obține un efect surprinzător, cele două dimensiuni armonizându-se, într-un fel anulându-și impactul reciproc și în același timp susținându-se pentru a crea o a treia entitate, rezultanta fiind o muzică ambivalentă, deopotrivă consonantă și disonantă, complexă și simplă, accesibilă dar misterioasă, tainică. Aprofundând preocupările compozitorului este ușor de văzut cum cazul lucrării de față este o concretizare a unor teme ce se reflectă în gândirea sa generală, în special a principiului *coincidentia oppositorum*¹. Dan Dediu spune că „sistemul teoretic al lui Ștefan Niculescu pornește de la trei surse ideatice cardinale, anume relația dintre Unu și Multiplu, teoria sintaxei muzicale – cu accent pe eterofonie – și principiul *coincidentia oppositorum*”, direcții ce se regăsesc și în *Ison II*.

Nota pentru corn
De atac sunetului Mi (efect La) (Cor. 1 la ⑤, Cor. 2 la ③, Cor. 3 la ③ și Cor. 4 la ⑤), se menține 10-15", se realizează un crescendo și un decrescendo și se repetă întregul total până la ⑤.

Cor. 1
Sună o cvintă mai jos
dăruie o quintă plus doi.
(10-15")

Ex. 1. Ștefan Niculescu, *Ison II*, suprapuneri de metri diferiți la flaute și apariția sunetului-pedală la corn, p. 8.

Puține idei se arată mai propice navigării muzicii decât cadrul conceptual al binomului. Multe realități muzicale par că pot fi explicate prin sau că se circumscriu unor binoame: lent – repede, înalt – grav, tare – încet, aglomerare – rarefiere, static – dinamic etc. Dintre toate aceste categorii, probabil printre cele mai ofertante pentru polemizare se numără perechea consonant – disonant, înțelesul acestor termeni

¹ Dediu, „Contribuții componistice românești după 1960”, p. 361.

suferind multiple modificări pe parcursul istoriei muzicii, fiind constant redefiniți în raport cu diverse paradigme stilistice dominante, arealuri culturale, dar și cu evoluția instrumentelor.

În tratarea lucrării *Ison II*, consonanța recâștigată de Niculescu este mai degrabă o formă de *eufonie*, în sensul unei sonorități plăcute, netede, favorabilă contemplației. Cum nu putem vorbi despre creația compozitorului fără să amintim importanța componentei religioase în muzica sa, chiar și în forma sa criptată pentru a evita cenzura comunistă, Valentina Sandu-Dediu afirmă: „Ștefan Niculescu se apropie de timpuriu de sacru, devenit un aspect fundamental ce-i traversează creația. Filonul religios ortodox, muzica bizantină au reprezentat încă din anii '60 sursele esențiale ale muzicii sale”¹. Tocmai în această cheie ortodoxă, *eufonia* mai devreme amintită poate fi înțeleasă și drept o *calofonie*, făcând apel la sensul etimologic – κάλλος, adică frumos, și φωνή, voce, sunet. Tot Sandu-Dediu amintește că „într-o societate prin definiție atee, precum cea comunistă, a-ți declara în titlul unor lucrări muzicale preferința pentru subiecte religioase nu era posibil”². Este interesant faptul că în programul de sală din data de 18 ianuarie 1975 al lucrării *Ison I*, așa cum îl găsim reprodus în *Reflecții despre muzică*, prima explorare declarată în titlu a acestei strategii componistice, Niculescu declară: „Termenul «ison», preluat din muzica greco-orientală, semnifică o notă lungă, menținută de-a lungul unei melodii”³. Deși afirmația compozitorului nu este una eronată, pare că avem de-a face cu o omisiune sau cel puțin o voalare, acesta nemărturisind originea bizantină și ortodoxă, optând pentru neutrul, dar totuși în egală măsură adevăratul termen „greco-oriental” (nu pretind prin această divagație că tehnica isonului ar fi exclusivă culturii ortodoxe, însă în cazul lui Niculescu filiația religioasă a acestei tehnici este aproape o certitudine). Revenind la ideea de consonanță, fac apel în discursul de față la o înțelegere tot binară a acestei noțiuni, așa cum este prezentată și de Fred Lerdahl în *Composition and Cognition*, atunci când vorbește despre ideea de „spații de bază” (*basic space*) în organizarea înălțimilor și constrângerile necesare formulării unor asemenea spații:

¹ Sandu-Dediu, p. 77.

² Sandu-Dediu, p. 73.

³ Ștefan Niculescu, *Reflecții despre muzică*, Editura Muzicală, București, 1980, p. 310.

Este important în această conexiune să distingem între consonanță și disonanță senzoriale și muzicale. Constrângerea consonanței se referă la disonanța senzorială, care este un produs al interacțiunii semnalului acustic cu sistemul auditiv și nu este variabilă din punct de vedere cultural sau istoric, mai puțin la o scară evolutivă. Consonanța și disonanța muzicale, în contrast, sunt rezultatul unui anumit idiom muzical și variază între anumite limite de la o cultură la alta. [...] în muzica medievală, o cvartă perfectă este mai consonantă decât o terță mare sau mică, dar în tonalitatea clasică terțele sunt consonante și cvarta perfectă este disonanță în raport cu basul. Cu toate acestea, octava nu este tratată ca fiind mai disonanță decât septima mare în nicio cultură. Disonanța senzorială constrânge variabilitatea în disonanța muzicală.¹

Idiomul utilizat este unul modal, însă după cum afirmam mai sus, cazul lucrării *Ison II* prezintă o situație limită, noțiunile de consonanță sau disonanță fiind topite într-un amalgam sonor ce poate fi perceput deopotrivă ca fiind abraziv, dar și luminos. Din această cauza, în pofida titlului, consider că termenul mai propice ar fi acela al *eufoniei*, și lămurirea va veni în urma unei comparații cu lucrarea *Ison I* (compusă în 1971). Deși strategiile utilizate sunt similare, iar cele două lucrări pot fi văzute ca aparținând aceluiasi univers sonor, există niște diferențe remarcabile între cele două instanțe ale isonului. Dincolo de detaliile de orchestrație, diferența fundamentală între cele două lucrări se regăsește la nivelul organizării înălțimilor, o diferență atât de profundă, încât cred că ascultătorul neinițiat ar fi surprins în urma audierii succesive a lucrărilor să afle că ele se pot circumscrie aceluiasi univers ideatic și sonor. Dacă în cazul *Ison II* avem de-a face cu o economie deplină în planul înălțimilor, *Ison I* prezintă un limbaj abundent cromatic, plin de hățișuri și meandre melodice ce acoperă întreg totalul cromatic. Ideea binomului consonanță – disonanță se lărgțește în acest punct (în general lucrările muzicale nu se înscriu în totalitate într-o stare sau alta, oscilând între cele două sau operând cu o gradație). În cazul *Ison II*, principala strategie care conduce la *eufonie* este o formă de „centricitate” și atracție a înălțimilor, obținută prin cuplarea regimului restrâns de

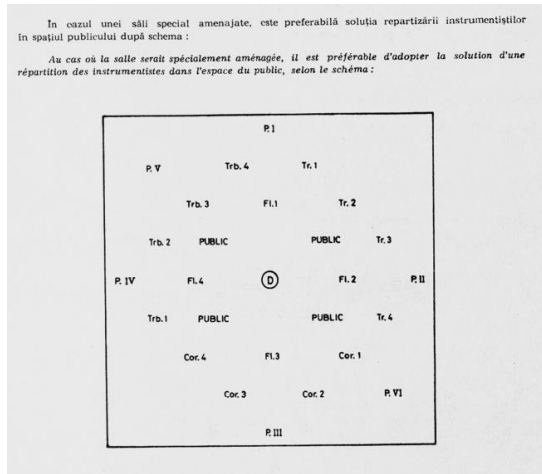
¹ Fred Lerdahl, *Composition and Cognition. Reflections on Contemporary Music and the Musical Mind*, University of California Press, Oakland, 2020, p. 67.

înălțimi cu însăși tehnica isonului. Deși suprapunerile melodice produc pe parcursul piesei intervale disonante sau clustere, acestea sunt constrânse în planul diatonic al scării definite, iar apoi fortificate, justificate, coagulate de prezența sunetului-pedală. Aici se află, de fapt, ruptura dintre cele două lucrări. Deși sunetul-pedală există în diverse ipostaze și în *Ison I*, acesta nu reușește să-și stabilească aceeași forță gravitațională. Consider că acest lucru se întâmplă din cauza densității texturii muzicale. Un sunet-pedală va exercita o forță gravitațională sau va crea o puternică relație între elementele ce îi sunt suprapuse, acționând asemenea unui agent emulsifiant, împăcând conflicte sonore și făcând substanțe muzicale ce în mod uzual nu s-ar combina să fie compatibile. Cu toate acestea, există o limită a acestei puteri exercitate de pedală, iar în cazul unui amalgam de linii melodice superpoziționale complet cromatice, isonul nu reușește să facă față, deși procedeul îmblânzește un pic muzica din *Ison I*, eterofonia melodiilor prezentate fiind, în absența pedalei, mult mai haotică.



Ex. 2. Ștefan Niculescu, *Ison I*, p. 9 (stânga) și Ștefan Niculescu, *Ison II*, p. 20 (dreapta).

Într-adevăr, considerentele orchestrale contribuie la diferența amprente sonore: *Ison I* este mult mai variată, dar într-un sens și mai disjunctă din punct de vedere al sonorității; *Ison II*, pe de altă parte, optează pentru un arsenal format exclusiv din suflători, asigură agregatului sonor deja unitar prin organizarea înălțimilor și o maximă coeziune timbrală. Prima lucrare este destinată unei orchestre de 14 soliști (cu o variantă extinsă pentru orchestră mare, „distincte doar ca amplasare sonoră”¹), în timp ce a doua este un concert pentru suflători și percuție, cu un ansamblu alcătuit din 16 suflători (4 flaute, 4 trompete, 4 corni, 4 tromboane) și 4 sau 6 percuționiști. Această coeziune timbrală, cuplată cu uniformitatea planului modal al lucrării, precum și prezența sunetelor-pedală ale isonului ce coagulează pe porțiuni clar definite întreg agregatul sonor, oferă lucrării *Ison II* o ușoară filiație spectralistă. O altă analogie este aceea a muzicii electronice, impresia sonoră fiind pe alocuri aceea a sculptării în armonicile unui sunet. Deși nu consider că filiația spectrală se regăsește în organizarea înălțimilor *per se*, o anumită preocupare aparte pentru calitatea și realitatea frustă a sunetului există în *Ison II*, compozitorul indicând în partitură o dispunere circulară a ansamblului, cu dirijorul în mijlocul sălii – învăluind publicul. Evit tentația speculației, însă fiind vorba de muzica lui Ștefan Niculescu, nu consider deplasată o alăturare ideatică între această dispunere în axe a interpretilor și simbolistica creștină a crucii.



Ex. 3. Ștefan Niculescu, *Ison II*, opțiunea de dispunere specială a orchestrei, p. 6.

¹ Niculescu, p. 310.

Ștefan Niculescu se dovedește a fi un adept al binoamelor, una din temele principale ce au preocupat gândirea compozitorului fiind relația dintre Unu și Multiplu¹. În realitate, și în urma unei problematizări mai atente și nuanțate, elementele constituente ale binoamelor mai devreme amintite se dovedesc a fi doar niște borne, niște poli ficși între care se întinde o plajă de stații intermediare, modelul potrivit pentru a descrie această realitate fiind spectrul sau gradientul. Întocmai această noțiune a gradientului descrie trecerea subtilă a muzicii lui între cei doi poli ai gândirii eterofonice – unison și plurivocalitate (o altă posibilă diferență față de lucrarea *Ison I*, unde alternarea unison – plurivocalitate se realiza mult mai abrupt, aproape disjunct; în cazul *Ison II* procesul este mascat, voalat, punctele de unison fiind un fel de ținte pe care vocile individuale le tatonează, ba ornamentându-le prin treptele alăturate, ba căutându-le ca un final al unui parcurs melodic orientat teleologic). Tot în gândirea de tip binom, lucrarea prezintă două instanțe melodice (nu vom considera sunetul pedală): melodia unghiulară, fragmentată a flautelor, realizată din durate mici, salturi ample, punctată de triluri, sunete în *frullato* sau jocuri pe armonice; melodia tectonică a alăturilor, alcătuită din valori de note lungi, adesea sub forma decalaje sau alunecări de secundă între voci, într-o factură eterofonică.

În urma analizei și audiției, piesa se poate segmenta în 6 plaje ample sau *toposuri* muzicale. Primul (1) prezintă suprapunerea graduală a melodiilor flautelor, în polimetrii, cu adăugarea graduală a isonului pe *la* la alături și culoarea percuției la clopote tubulare. Deși sunetul-pedală este *la*, datorită melodiei flautelor percep organizarea modală centrată pe un mod eolian pe *si*, pedala fiind pe subtonul modului. Al doilea topos (2, reper 18-22) se concentrează pe o sculptură sonoră masivă la alături, un macro- sau meta-ison, printr-o scriitură de valuri dinamice ce se întrepătrund, sonoritatea pulsând sau respirând aidoma unui organism uriaș, susținută de pete de culoare impresionistă la percuții. Aici structura modală este difuză, iar trecerile între plajele diatonice se fac gradual, însă putem repera patru momente care se reliefează treptat – se începe pe *la*; urmează un ison pe *sol* și prezența sunetului *do becar*; urmează un pendul *sol-re* și apariția sunetului *fa*

¹ Niculescu, p. 310.

bekar; în fine, se ajunge la un unison pe *la*. Al treilea topos (3, reper 22-25) readuce melodiile polimetrice ale flautelor, ansamblul alămurilor subțiindu-se doar la textura celor patru corni ce asigură pedala *la*, percuția prezentând o textură poliritmică în *pp*, o anticipație a exploziei ce va urma. Structura modală, dacă o vom concepe ca fiind centrată pe *la*, se schimbă gradual de la un mod eolian la unul dorian și în cele din urmă mixolidian (aici se vedește fragilitatea aplicării stricte a conceptului modal, o simplificare a tratării acestui segment fiind abordarea prin prisma unei colecții de înălțimi). Începutul celui de-al patrulea topos (4, reper 25-29) reprezintă, în opinia mea, climaxul lucrării, prin apariția sunetului *si* la trompete. Trombonii se adaugă treptat, isonul oscilează între *si*, *do diez*, apoi *sol* devine foarte pregnant la trompete, pentru a ajunge la un unison pe *si*. Întregul segment este punctat de niște atacuri în *fff* la percuții. Al cincilea topos (5, reper 29-35) reprezintă cea mai puternică ruptură la nivelul discursului, o reală „tăietură formală”, instrumentele melodice lipsind, muzica mutându-se în planul percuției. Poliritmiile alternând cu pasaje de improvizație liberă cu indicația „în maximum de viteză posibilă, fără pauze intermediare și pe orice instrumente” vor crea o senzație de forfotă, de învălmășeală. Al șaselea topos (6, de la reper 35 până la final) începe cu oprirea bruscă a percuției și apariția simultană a întregului ansamblu de suflători, cu un ison pe *do diez* și un *fa diez* din octava a treia la flaute pe întreg parcursul secțiunii. Aidoma celui de-al doilea topos, procesual și monolitic, muzica se stinge încet pe un fragment de circa 25-30 de secunde, *senza tempo*, cu cele patru flaute cântând același *fa diez*, acum ca o alternare între armonice de cvintă și de octavă.

<i>Topos</i>	<i>Reper partitură</i>	<i>Instrumente</i>	<i>Sunete principale/ ison</i>	<i>Scurtă descriere</i>
1	1-18	Tot ansamblul, acumulare graduală	<i>la</i>	Superpoziții melodii flaut, ison alămuri <i>la</i> , culoare percuție
2	18-22	Alămuri + percuție	<i>la, sol, re</i>	Sculptură sonoră procesuală, mișcări tectonice masive
3	22-25	Flaute + corni + percuție	<i>la</i>	Superpoziții melodii flaut, ison corni, poliritmii percuție
4	25-29	Tot ansamblul	<i>si, do diez, (sol)</i>	Climax, <i>si</i> penetrant, punctări <i>fff</i> percuție
5	29-35	Percuție	-	Poliritmii, improvizație, textură haotică
6	35-final	Tot ansamblul	<i>do diez, fa diez</i>	Liniștire, pierdere graduală

Tabel 1. Desfășurarea formei lucrării *Ison II* în toposuri, cu descrierea segmentelor.

Ștefan Niculescu se întoarce în lucrarea *Ison II* la o expresie *eufonică* a muzicii¹. Această întoarcere nu trebuie privită ca o regresie naivă la diatonism, ci mai degrabă ca o explorare a consonanței printr-o structură modală restrânsă și prin tehnica isonului. În contextul unei avangarde tot mai preocupate de tehnici absconse și mijloace de scriitură ezoterice, ce adesea creează o adevărată prăpastie perceptivă între muzică și ascultător, întoarcerea către melodie și eufonie poate fi privită ca o răzvrătire, o recâștigare a unui teren pierdut, fără o revenire simplistă și non-critică la tradițiile sau idiomurile trecutului. Dincolo de aceste aspecte tehnice, nu trebuie omis în cazul *Ison II* de Ștefan Niculescu și componenta credinței, muzica sa aspirând mereu către sacru, monumentul sonor al lucrării ce învăluie publicul fiind, într-o anumită cheie de lectură, asemenea unei rugăciuni mistice.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

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

Dediu, Dan, „Ștefan Niculescu și memetica”, în *Ștefan Niculescu. Portret în eterofonie*, ed. îngrijită de Olguța Lupu și Florinela Popa, Editura Muzicală, București, 2015, p. 25-30.

Lerdahl, Fred, *Composition and Cognition. Reflections on Contemporary Music and the Musical Mind*, University of California Press, Oakland, 2020.

Niculescu, Ștefan, *Ison I. Pentru 14 soliști sau orchestra mare*, Editura Muzicală, București, 1976.

Niculescu, Ștefan, *Ison II. Concert pentru suflători și percuție*, Editura Muzicală, București, 1978.

Niculescu, Ștefan, *Reflecții despre muzică*, Editura Muzicală, București, 1980.

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

¹ Cazul *Ison II* nu este unul singular și trebuie privit în context, după cum mi-a semnalat Valentina Sandu-Dediu în cadrul Simpozionului Festivalului *Meridian 2024, Sonimagicon*. Tendința unei întoarceri către consonanță se regăsește și în lucrările altor compozitori, atât din România, cât și din străinătate. Las deschisă această pistă pentru aprofundarea subiectului și noi căutări.

SUMMARY

George-Ioan Păiș

Strategies for regaining consonance

***Ison II* by Ștefan Niculescu**

Starting from the idea of conceptual binomials, in particular that of consonance and dissonance, the study aims to explore how the work *Ison II* by Ștefan Niculescu breaks away from the stereotype of avant-garde heavy music, which poses problems of understanding and listening, without losing in the process any of the complexity of compositional technique and without resorting to aesthetic compromises. The same ison technique, put in relation with the heterophonic syntax established in the Romanian musical mentality by Niculescu's theorizations, is also found in *Ison I*, but the study aims to show how this technique leads to profoundly different results depending on the other musical parameters used.

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

Mihu Iliescu

II. GÂNDIREA MITICĂ

Xenakis a fost și este încă uneori redus la clișeul compozitorului care aplică în muzică în mod mecanic anumite ecuații și formule matematice. În realitate acestea nu sunt pentru el decât niște unelte, utilizate de altfel în mod foarte liber și intuitiv. Mult mai important decât ele pentru înțelegerea muzicii sale apare fundamentul ei ideatic. Voi încerca să arăt că acesta este în bună măsură determinat de o anume *forma mentis* constituită și conservată în spațiul cultural sud-est-european a cărei caracteristică esențială este gândirea mitică¹.

Trei aspecte ale gândirii mitice, intrinsece matricei culturale și spirituale comune Greciei și României discutate în prima parte a acestui studiu, vor fi examinate în continuare: dimensiunea primordială a sacralui, orizontul atemporal în care arhaicul coexistă cu modernul și rolul jucat de arhetipuri și de morfologiile arhetipale. Emblematic pentru spiritualitatea, arta și muzica românească², aceste trei aspecte ilustrate de figuri tutelare ca Brâncuși, Blaga și Eliade vor fi puse aici în evidență, sub diverse forme, și în creația lui Xenakis.

Dimensiunea sacralui

Xenakis definește muzica, între altele, ca o „asceză mistică dar atee”³. Contrar unei prejudecăți larg răspândite, ateismul nu implică

¹ Studiul gândirii mitice a fost inaugurat de Ernst Cassirer în *Filosofia formelor simbolice* (vol. II). În filosofia românească subiectul a fost abordat de Lucian Blaga în *Trilogia culturii* (capitolele „Despre mituri” și „Despre asimilare”) și de Mircea Eliade, deși acesta din urmă nu utilizează expresia „gândire mitică”.

² Numeroase referințe la aceste trei componente ale „românității” muzicale se găsesc în teza de doctorat a Luanei Stan, *Y a-t-il une „roumanité” musicale ?*, Montréal/Paris-Sorbonne, 2007.

³ Iannis Xenakis, *Formalized Music*, New York, Pendragon Press, 1992, p. 181.

într-adevăr neapărat refuzul sacrului, al transcendenței sau al spiritualității. Arta, crede compozitorul grec, „este în măsură să conducă spre teritorii pe care religiile încă le mai ocupă la unele persoane”. Muzica în special, prin „exaltarea” pe care o poate produce, permite accesul la un „adevăr imediat, rar, enorm și perfect” aflat undeva dincolo, „la fel cum *Simfonia a șaptea* de Beethoven este dincolo de muzică¹”.

Acea exaltare și acel dincolo menționate de Xenakis în frazele de mai sus țin de sfera misticului² și în general a spiritualului, chiar dacă nu neapărat și de cea a religiosului. Atitudinea compozitorului grec poate fi astfel – în parte – înțeleasă prin prisma distincției pe care Octavian Nemescu o face între religios și mistic: în timp ce „religioșii sunt confesionali și încadrați într-o anumită dogmă (ortodoxă, catolică, protestantă), misticul este deasupra acestor dispute dogmatice, având o relație directă cu Divinitatea, nemijlocită de dogme³”.

Xenakis evacuează desigur divinitatea (interiorizând-o), dar nu și sacrul. Muzica sa nu numai că „tinde către sacru chiar și când e profană” – ca orice muzică potrivit lui Ștefan Niculescu⁴; ea e pătrunsă de o autentică trăire a sacrului și chiar de o formă de „credință” care-l deosebește pe compozitorul grec de omul modern profan descris de Mircea Eliade. Nu e astfel lipsit de semnificație faptul că el vedea în contribuția sa la proiectul arhitectural al mănăstirii Sainte Marie de La Tourette o expresie a unor „acte de credință pe care viața modernă le-a reprimat⁵”.

Atitudinea lui Xenakis este în fond, așa cum a observat François-Bernard Mâche, cea a vechilor greci pentru care știința și credința (*logosul* și *mythosul*) nu sunt antinomice, „calea mântuirii [fiind] cea a

¹ Iannis Xenakis, *Musiques formelles*, La Revue musicale n° spécial 253-254, Paris, Richard-Massé, 1963, p. 15.

² Printre rarele indicații de expresie notate de el în partituri figurează cuvântul „mistic” (în *N'Shima*).

³ Andra Frățilă, „De vorbă cu Octavian Nemescu”, *Muzica* Nr. 1/2016, p. 14.

⁴ Valentina Sandu-Dediu, „Dialog cu compozitorul Ștefan Niculescu”, *Muzica* Nr. 4/1999, p. 55-59.

⁵ Iannis Xenakis, *Musique de l'architecture*, texte, realizări și proiecte arhitecturale selectate, prezentate și comentate de Sharon Kanach, Marseille, Parenthèses, 2006, p. 103.

cunoașterii¹". Muzica reprezintă astfel pentru el o cale privilegiată de acces la cunoaștere: cea a „revelației imediate²”, irațională și misterioasă, implicând o exaltare comparabilă cu extazul mistic. Xenakis menționează un astfel de extaz – o ieșire din Sine, cum spune el – într-un pasaj care conține referințe la credințe și rituri inițiatice de sorginte orfică:

Sufletul e un zeu decăzut. Adevărata sa natură nu i se poate revela decât prin *ek-stasis* (ieșirea din Sine). Trebuie să ne eliberăm de Roata Nașterilor (reîncarnările) prin purificări (*katharmoi*) și prin sacramente (*orghia*), care sunt instrumente ale *ek-stasis*-ului. Purificările se efectuează prin muzică și prin medicină³.

Preceptele spirituale evocate aici, propovăduite și de Zamolxe, miticul discipol al lui Pitagora, transpar în intonațiile magic-incantatorii ale muzicilor spectrale românești, la Horațiu Rădulescu, Iancu Dumitrescu, Ana-Maria Avram și Călin Ioachimescu dar și (într-un registru diferit) la Corneliu Dan Georgescu, Doina Rotaru sau Violeta Dinescu⁴. În aceeași ordine de idei melodiile muzicilor „imaginare” ale lui Octavian Nemescu, care „se revarsă terapeutic în toate membrele⁵”, ilustrează asocierea făcută de Xenakis între muzică și medicină.

Xenakis împărtășește de altfel spiritualitatea sincretică a unor compozitori ca Anatol Vieru, Myriam Marbe, Octavian Nemescu sau Doina Rotaru. Referințele sale teologice includ, pe lângă orfism, unele aspecte din mistica iudaică⁶, din cea creștină¹ dar mai ales din vechile

¹ François-Bernard Mâche, „La couleur grecque chez Xenakis”, in Jacques Porte (dir.), *Encyclopédie des musiques sacrées*, tome I, Paris, Laberge, 1968, p. 352.

² Iannis Xenakis, *Arts/Sciences. Alliances*, Tournai, Casterman, 1979, p. 15.

³ Iannis Xenakis, „La voie de la recherche et de la question” [1965], in *Kéleütha*, Paris, L'Arche, 1994, p. 67.

⁴ Aplicat la muzică, adjectivul „orfic” are diverse sensuri care vor fi succint abordate în ultima parte a acestui studiu. Pentru moment voi remarca doar importanțele diferențe care există între orfeomania protocronistă a lui Ovidiu Varga, orfismul indefinit al lui Doru Popovici și cel poetic, spiritual sau mistic al Gretei Tartler sau al Mihaelei Vosganian.

⁵ Formularea aparține compozitorului. Cf. Andra Frățilă, „De vorbă cu Octavian Nemescu”, *op. cit.*, p. 18.

⁶ În *Shaar*, piesă al cărei titlu ebraic înseamnă „poartă”, Xenakis se inspiră dintr-un episod din Zohar. Un alt titlu ebraic din creația sa, *N'Shima* (suflu, respirație), trimite la noțiunile de suflet, pneumă și spirit.

religii gnostice dualiste ale căror întemeietori sunt pentru el „mari revoluționari”². Într-una din primele sale compoziții, inspirată de o străveche ceremonie („anastenariile”) practică încă în câteva sate grecești și bulgărești din actuala Tracie, se suprapuneau deja trei straturi rituale foarte diferite:

Primul și cel mai vechi strat, cel al sacrificării taurului, vine din timpurile totemice și predeiste. Cel de-al doilea, al dansului extatic pe cărbuni aprinși, ține de culturile agrare și dionisiace ale antichității grecești, asiatice și traco-frigiene [...]. Cel de-al treilea, în care intervin preoții și icoanele, ține de creștinism [...] Corul de bărbați cântă un fel de cantus firmus monodic bazat pe un Aleluia din liturgia Sfântului Ioan Chrisostomul³.

Xenakis nu manifestă în orice caz acea pulsione a omului modern care, cum spunea Mircea Eliade, „nu va fi cu adevărat liber până ce nu va fi ucis și ultimul zeu”⁴. La el zeii supraviețuiesc, chiar dacă nu au decât un rol de reper pentru omul prometeian. Demarcându-se de colegii săi români, compozitorul grec crede astfel că a reușit uneori să atingă „gradul suprem de libertate [...] pe care numai Dumnezeu îl posedă”⁵. Pentru el, dorința Omului de „a-i semăna lui Dumnezeu” reflectă profunda sa vocație de a redefini universul „în armonie cu esența sa creatoare”⁶.

¹ Printre sursele de inspirație ale *Diatopului* menționate de Xenakis figurează texte despre lumina divină ale Sfântului Grigore Palamas. Cf. Olivier Revault d'Allonnes, *Xenakis/Les polytopes*, Paris, Balland, 1975, p. 28.

² *Politopul* creat de Xenakis în 1971 pe ruinele cetății Persepolis era un omagiu adus acestor revoluționari. Compozitorul îi citează printre ei pe zoroastrienii și maniheeni din Persia antică dar și pe ereticii creștini paulinieni, bogomili și catari din Europa. Cf. *Musique de l'architecture*, op. cit., p. 312.

³ Iannis Xenakis, *Procession aux eaux claires*, text de prezentare redactat de compozitor, reprodus de François-Bernard Mâche în studiul său „*L'hellénisme de Xenakis*” [1988], în *Un demi-siècle... et toujours contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 310.

⁴ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1987, p. 182.

⁵ Iannis Xenakis, „Originality in Musical Composition”, în *Technology's Challenge for Mankind*, ed. by the Steering Committee of the Fukushima International Seminar, Tokyo, Technova Inc, 1990, p. 23.

⁶ Iannis Xenakis, „Sur l'originalité” și „Condition du musicien”, în *Kéleütha*, op. cit., p. 111, 127.

Orizontul atemporal și coexistența arhaicului cu modernul

Xenakis se considera un grec al Antichității născut cu 2500 de ani prea târziu. La fel ca Brâncuși, el ar fi putut spune: „noutatea pe care o aduc vine de foarte departe”. Despina Petecel Theodoru îl situează printre compozitorii „exploratori ai primordialității¹”, alături de Ștefan Niculescu, Myriam Marbe și Aurel Stroe. Pot fi de bună seamă incluși în această categorie mulți alți compozitori români: Ștefan Niculescu, Tiberiu Olah, Octavian Nemescu, Corneliu Dan Georgescu, Horațiu Rădulescu, Mihai Moldovan, Liviu Glodeanu, UlpIU Vlad, Iancu Dumitrescu...

În anii 1950-60 Xenakis s-a afirmat drept unul dintre compozitorii cei mai revoluționari, radicali și iconoclaști ai generației sale. El declara atunci că se simte „obligat să facă tabula rasa de multe tradiții subconștiente sau dobândite²”. Ulterior el a evoluat însă într-o direcție care-l apropie de compozitorii români citați mai sus, cea a unei modernități izvorâte din tradiție, sau cel puțin compatibilă cu ea. În anii 1980 el declara astfel, uimindu-i fără îndoială pe mulți: „Nu sunt împotriva tradiției. Muzica mea nu e revoluționară; ea include formele de expresie ale trecutului³”.

Prin prisma gândirii mitice însăși tentativa lui Xenakis de a refonda muzica pe o temelie logico-matematică complet nouă – expresie modernă tipică a gestului de a face *tabula rasa* – ține de un comportament al omului arhaic care, așa cum arată Mircea Eliade, resimte nevoia de a re-crea sau cel puțin de a reînnoi periodic, în mod simbolic, universul⁴. O astfel de re-creație neputând fi însă decât o repetiție a Creației originare, noul, oricât de radical, se reduce (inclusiv în creația muzicală) la o eternă reîntoarcere – la o „reluare” cum observă Doina Rotaru:

Consider că multe dintre „descoperirile” și „cuceririle” componisticii din secolul XX sunt reluări și reconsiderări ale unor elemente și principii dintotdeauna prezente în muzicile tradiționale:

¹ Despina Petecel Theodoru, *De la mimesis la arhetip*, București, Editura Muzicală, 2003, p. 302.

² Iannis Xenakis, „Bulletin de souscription pour *Musiques formelles*”, in *Revue musicale*, double numéro spécial 253-254, Paris, Richard-Massé, 1963, p. 1.

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

⁴ Mircea Eliade, *Symbolism, the Sacred & the Arts*, New York, Crossroad, 1985, p. 84.

eterofonia există de când există cântarea în grup; spectralismul în faza lui primară (sunet generator și spectru de armonice) este natural (tulnicul, fluierul fără găuri, trombele tibetane sau didgeridoo-ul australian stau mărturie în acest sens¹)...

Ștefan Niculescu atrăgea atenția în 1969 asupra unei tendințe de întoarcere la origini a compozitorilor contemporani². Sonoritățile intemporale modern-arhaice ale *Orestiei*, în versiunea lui Xenakis ca și în cea a lui Stroe, reflectă această tendință, ca și sunetul lui Iancu Dumitrescu care „străbate milenii, proiectându-se în prezent³” sau ca „lumea sonoră eternă” a lui Ulpiu Vlad⁴. Abolirea temporalității istorice are însă și o expresie intrinsec muzicală: un timp astfel perceput încât „prezentul capătă o pondere tot mai mare față de scurgerea ineluctabilă de la trecut spre viitor⁵”.

Această percepție se manifestă în încercările unor compozitori de a se sustrage fluxului temporal fie prin dilatarea lui (cazul cel mai frecvent), fie prin condensare („condensul spațio-temporal” al lui Octavian Nemescu) sau prin suprapunerea de timpi diferiți, ca la Anatol Vieru. Pot fi citate în acest context muzicile „atemporale” ale lui Corneliu Dan Georgescu, „imponderabilitatea temporală” a lui Costin Cazaban⁶, statismul complexelor armonice ale lui Tiberiu Olah sau cel al „plasmei” sonore a lui Horațiu Rădulescu și al improvizațiilor lui Iancu Dumitrescu.

În cazul lui Xenakis, în anii 1950 evacuarea dimensiunii temporale este, pe plan teoretic, totală: muzica sa este din principiu concepută în afara timpului (*hors temps*) și numai după aceea tradusă în

¹ Citat reprodus din articolul lui Vlad Văidean, „Descendențe postenesciene în muzica postbelică românească. Cazul reprezentativ al Doinei Rotaru”, *Muzica* Nr. 6/2021, p. 50.

² Ștefan Niculescu, *Reflecții despre muzică*, București, Editura Muzicală, 1980, p. 278.

³ Iancu Dumitrescu, prefață la *Ursa mare*, București, Editura Muzicală, 1988.

⁴ Expresia aparține lui Ion Ivan Roncea, cf. „Ulpiu Vlad „Lumină pentru viitor”. Piesă pentru flaut, harpă și orchestră de flaute”, *Muzica* Nr. 2/2009, p. 6.

⁵ Ștefan Niculescu, *Reflecții despre muzică*, op. cit., p. 278.

⁶ Cf. Irinel Anghel, *Orientări, direcții, curente ale muzicii românești din a doua jumătate a secolului XX*, București, Eikon, [1997] reed. 2018, p. 155. Alte referințe la muzicile atemporale se găsesc la p. 208 și 226.

structuri temporale (*en temps*)¹. Atașat unei ontologii a Antichității „necontaminate de timp și de devenire²”, compozitorul merge până la a proclama că „muzica nu există cu adevărat în timp³”, putând fi la limită „livrată instantaneu⁴”. Aidoma miticei și inaudibilei armonii a sferelor, arta sunetelor pare astfel a avea pentru el o existență independentă de percepția auditivă.

Puternicul impact auditiv al pieselor sale contrazice desigur această idee. Xenakis va admite de altfel în anii 1980 că „nu există muzică complet în afara timpului”:

Ne putem da seama până la ce punct timpul este omniprezent în muzică: timpul sub formă de flux impalpabil sau timpul în forma sa înghețată, în afara timpului, posibilă grație memoriei. Timpul este tabla neagră pe care se înscriu evenimentele și relațiile în afara timpului în universul în care trăim⁵.

Timpului înțeles ca flux impalpabil el va continua însă să i-l prefere pe cel imobil, „înghețat”, la care se referă și Anatol Vieru⁶ și Tiberiu Olah, acesta din urmă asociindu-l memoriei⁷. Pentru Xenakis, rolul timpului pare astfel a fi esențialmente unul de validare estetică a structurilor *hors temps*, poziția sa fiind sub acest aspect comparabilă cu cea a lui Aurel Stroe, autor al unor muzici non-evolutive care implică o „validare temporală⁸”. În fond, pentru el ca și pentru omul societăților arhaice, viața, „deși se desfășoară în timp, nu poartă povara acestuia⁹”.

¹ Pentru o discuție mai aprofundată a acestui subiect, cf. Miha Iliescu, „Xenakis, entre le *hors-temps* et l'*en-temps*”, *Musicologies nouvelles*, Opus 4, Lyon, Lugdivine, 2017, p. 44-52.

² Henri-Charles Puech, *En quête de la gnose*, t. 1. Paris, Gallimard, 1978, p. 136.

³ Olivier Revault d'Allonnes, „Changer l'homme”, interviu cu Iannis Xenakis, *L'Arc n° 51*, Xenakis, Aix-en-Provence, Librairie Duponchelle, 1972, p. 28.

⁴ Iannis Xenakis, „La voie de la recherche et de la question” [1965], in *Kéleütha*, op. cit., p. 68.

⁵ Iannis Xenakis, „Sur le temps” [1988], in *Kéleütha*, op. cit., p. 104.

⁶ Anatol Vieru, *The Book of Modes*, București, Ed. Muzicală a UCMR, 1993, p. 158-159.

⁷ Comentând lucrarea sa intitulată *Timpul memoriei* Olah citează versuri ale lui Nichita Stănescu precum „Memoria nu are timp” sau „Timpul oprit este un act a Memoriei”. Cf. Tiberiu Olah, *Restituiri*, ediție alcătuită, îngrijită și adnotată de Olguța Lupu, București, Editura Muzicală, 2008, p. 426.

⁸ Irinel Anghel a utilizat expresia „validare temporală” în legătură cu muzicile non-evolutive ale lui Stroe. Cf. *Orientări, direcții...*, op. cit., p. 112.

⁹ Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1989, p. 104.

Arhetipuri și morfologii arhetipale

Creația lui Xenakis poate fi asociată prin multe aspecte ale ei direcției arhetipale din muzica românească. Ea trimite la figura lui Brâncuși, deseori invocată de compozitorii români ca sursă a unei gândiri muzicale arhetipale¹ și ilustrează o bună parte din arhetipurile discutate de Octavian Nemescu, Corneliu Dan Georgescu, Ștefan Niculescu sau Dan Dediu, precum dualitățile Initium-Finis, Ascensio-Descensio, Unu-Multiplu, Ordine-Haos sau Continuu-Discontinuu.

Arhetipalitatea muzicii lui Xenakis, ca și cea a sculpturii lui Brâncuși, se raportează la filosofia lui Platon. Ea poate fi înțeleasă prin prisma relației pe care filosoful grec a stabilit-o între *inteligibil* (domeniul abstract al Ideilor esențiale, al modelelor perfecte și imuabile) și *sensibil* (domeniul realizărilor concrete, imperfecte și evanescente). La fel ca Brâncuși, Xenakis consideră astfel că în artă formele abstracte captează realul² mai bine decât cele concrete.

Prima accepțiune dată de el în anii 1950 cuvântului „arhetip” este de altfel una pur abstractă: cea de model matematic capabil de a genera un număr potențial nelimitat de realizări muzicale³ (o clasă de compoziții, în terminologia lui Aurel Stroe). Un astfel de model poate fi uneori reprezentat vizual prin forme geometrice precum cubul ale cărui rotații determină structurile muzicale din *Nomos Alpha*, generând un larg evantai de „ființe⁴” sonore (Fig. 1).

¹ Despre rolul jucat de Brâncuși ca figură tutelară a muzicii românești, cf. Luana Stan, *Y a-t-il une „roumanité” musicale*, op. cit. Despre similitudinile între Xenakis și Brâncuși, cf. Mihai Iliescu, „Xenakis et Brancusi: pensée mythique, démiurgie et archétypes”, in *Xenakis et les arts, Les cahiers de l'ENSA de Normandie*, 2014, p. 66-83.

² Este vorba de realul platonician al Ideilor pure, care transpare și în definiția dată de Dan Dediu arhetipului ca *esență complexă a realului*. Dialectica platoniciană a inteligibilului și a sensibilului este într-adevăr subiacentă dualității kantiene *numenal-fenomenal* la care se referă Dediu. Cf. *Fenomenologia actului componistic. Arhetip, arhetrop și ornament în compoziția muzicală*, teză de doctorat, Academia de muzică din București, 1995.

³ Iannis Xenakis, *Musiques formelles*, op. cit., p. 35.

⁴ Referindu-se la conceptul parmenidian de Ființă, Xenakis definește compozitorul ca „un filosof și un artist plastic care se exprimă prin intermediul unor Ființe sonore”. *Formalized Music*, op. cit., p. 255. Despre influența lui Parmenide asupra lui Xenakis, cf. Mihai Iliescu, „Xenakis, entre le hors-temps et l'en-temps”, op. cit.

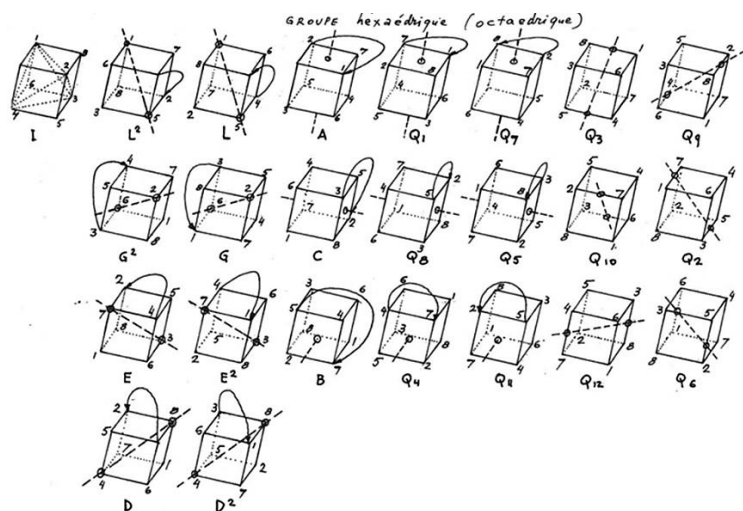


Fig. 1. Schiță pentru *Nomos Alpha* (1965-66). © DR Familia Xenakis.

Depășind cadrul geometriei euclidiene, Xenakis a fost atras de formele neregulate ale norilor și ale ramificațiilor vegetale sau de suprafețele curbe de tipul paraboloidelor hiperbolici. Spre deosebire de cubul din *Nomos Alpha*, acestea își pot modifica în timp contururile fără a-și pierde o anumite identitate matematică definită *hors temps*. Compozitorul grec le-a „sculptat” în materia sonoră evanescentă conferindu-le un statut de morfologii arhetipale.

Aceste forme care deduc fluiditatea Devenirii heraclitiene din încremenirea Ființei parmenidiene se substituie în partiturile sale, până la un punct, sintaxelor muzicale. Importanța pe care le-o acordă Xenakis nu e străină de refuzul său de a asimila muzica unui limbaj și implicit unei sintaxe muzicale:

Muzica nu este o limbă. O piesă muzicală este ca o stâncă de formă complexă, cu striții și desene gravate pe ea și în ea, pe care oamenii o pot descifra în mii de feluri, niciunul din ele nefiind cel mai bun sau cel mai adevărat¹.

Stâncă din acest citat poate fi interpretată ca o metaforă a blocurilor sonore din muzica lui Xenakis, prezente și în creația unor

¹ Iannis Xenakis, *Musique de l'architecture*, op. cit., p. 353.

compozitori ca Anatol Vieru, Tiberiu Olah, Mihai Moldovan și Corneliu Dan Georgescu. Vieru recurge de altfel la o metaforă similară:

În sculptură materia e roasă de goluri, iar golurile sunt cioplite de materie, la fel în muzică: sunetele sunt roase de pauze, iar tăcerea e îngrădită de sunete. [...] Timpul va rezulta din eroziunea blocului [sonor]¹.

Rezultatul eroziunii la care se referă Vieru este, la nivel conceptual, analog celui al striaiilor gravate în stânca evocată de Xenakis. Ambii compozitori, cu mijloace diferite, acționează ca niște sculptori, modelând blocuri sonore a căror masivitate se raportează la Ființa parmenidiană dar se desfășoară în dimensiunea heracliteană a timpului².

Arhetipalitatea morfologiilor sonore ale lui Xenakis poate fi de asemenea înțeleasă în lumina conceptelor platoniciene de *logos* (rațiuni) și *mimesis* (imitație). Trimițând la un deseori citat pasaj din *Timaios*, compozitorul grec proclamă astfel că sunetele „procură celor care nu știu să raționeze o plăcere ordinară, iar celor care știu, o satisfacție rațională, prin imitarea armoniei divine pe care o realizează prin mișcări efemere³”.

Concepând imitația în spiritul *mimesisului* platonician (și al gândirii mitice subiacente acesteia), Xenakis îi conferă astfel, ca și Brâncuși, o funcție de repetiție a arhetipurilor. În vreme însă ce sculptorul, cu fiecare repetiție a unui arhetip (de pildă cel a zborului, în seria *Păsărilor măiestre*) tinde să se apropie de o perfecțiune inaccesibilă omului, compozitorul asumă tocmai imperfecțiunea inherentă umanului. El revendică astfel o repetiție „infidelă”, aproximativă.

¹ Anatol Vieru, „Tăcerea, ca o sculptare a sunetului”, *Muzica* Nr. 3/1970, p. 16.

² Despre aspectele parmenidiene ale concepției muzicale a lui Vieru, cf. Patricia Firca, „Anatol Vieru: o perspectivă asupra timpului muzical”, în *Simpozion de muzicologie „Anatol Vieru” București 1999* (ed. Valentina Sandu-Dediu et alii), Editura Muzicală, 2001, p. 41-52.

³ Iannis Xenakis, *Formalized Music*, op. cit., p. 178-179. Celebra imagine a armoniei sferelor la care trimite acest pasaj a fost evocată de Xenakis și în legătură cu *Diatopul de la Beaubourg*, unde „armonia cosmică a sferelor [...], prin artă, se confundă cu cea a gândirii”. Cf. *Musique de l'architecture*, op. cit., p. 356.

În viziunea lui Xenakis „infidelitatea” repetiției are într-adevăr „valențe estetice”¹ care justifică bunăoară reutilizarea – în mod diferit – a unor structuri muzicale în mai multe compoziții². Acest procedeu are pentru el o semnificație complet diferită de cea pe care i-o dau compozitorii postmoderni. El nu se înscrie într-o logică de reciclare ci într-una de exploatare a potențialului unor morfologii cărora compozitorul le recunoaște sau le acordă un statut de arhetip.

Patru asemenea morfologii sonore, revelând corespondențe între demersul lui Xenakis și cel al compozitorilor români, vor fi discutate în continuare: glissando-urile din *Metastaseis*, masele din *Pithoprakta*, arhitectura de ansamblu din *La légende d'Eer* și formele arborescente. Dacă, așa cum afirmă Corneliu Dan Georgescu, „orice muzică este arhetipală”³, arhetipalitatea muzicii lui Xenakis are, cum voi încerca să arăt, anumite trăsături care îi sunt specifice.

***Metastaseis* și *Pavilionul Philips*. Naștere și Moarte, Axis mundi, Oul primordial, Ascensio**

Primele minute din *Metastaseis* ofereau în 1955 unui public uluit spectacolul unei duble Nașteri: ieșirea din crisalidă a unui compozitor-demiurg și irupția *ex nihilo* a universului sonor de o noutate derutantă imaginat de acesta. Cu o dezinvoltură deconcertantă, Xenakis taie aici nodul gordian al complexității seriale luându-și abrupt rămas bun – nu și adio – de la melodie, armonie și polifonie. Glissando-urile substituite de el acestora săvârșesc simbolic în huma sonoră gestul primordial, tranșant, al Genezei biblice: despărțirea cerului de pământ și a luminii de tenebre.

Pot fi identificate în *Metastaseis* câteva arhetipuri brâncușiene. Unul din ele este cel al dualității Naștere-Moarte (sau Initium-Finis), figurat de glissando-urile cu care piesa se deschide ca un evantai și se reînchide simetric la sfârșit ca un modul al *Coloanei infinite*⁴. Primul

¹ Iannis Xenakis, „Entre Charybde et Scylla” [1981], in *Kéleütha*, op. cit., p. 92.

² Despre acest procedeu, cf. Benoît Gibson, *The Instrumental Music of Iannis Xenakis. Theory, Practice, Self-Borrowing*, Hillsdale, New York, Pendragon Press, 2011.

³ Corneliu Dan Georgescu, „Studiul arhetipurilor muzicale” (VI), *Muzica* Nr. 6/2020, p. 37.

⁴ Un alt parcurs între Naștere și Moarte este imaginat de Xenakis în *Concret PH*. El începe cu sunetele filtrate ale aprinderii unor tăciuni, continuă cu cele monotone ale

26

sunet de vioară, rapid înghițit de masa coardelor, apare în acest context ca un *Axis mundi* orizontal analog celui materializat de *Coloană*¹, în timp ce rotunjimile tridimensionale ale unora din mănunchiurile de glissando-uri (Fig. 2) evocă conturul cosmogonic al Oului primordial (Fig. 3).

Lenta desfășurare a glissando-urilor din *Metastaseis* desenează, paradoxal, în dimensiunea timpului contururile unui univers în care timpul e abolit. Ea pare a trimite la timpul „inexistent” evocat într-un enigmatic pasaj din *Musiques formelles* intitulat „Ontologie”:

Într-un univers vid. Un mic pachet de unde al căror sfârșit și început coincid (Timp inexistent), perpetuându-se la infinit. Nimicul absoarbe și creează. El e generator de Ființă².

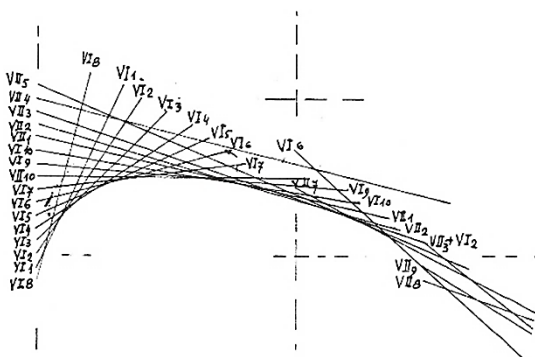


Fig. 2. Desen pentru *Metastaseis* (1954).
© DR Familia Xenakis.



Fig. 3. Brâncuși,
Le commencement du monde (1920),
Centrul Pompidou.

Asociată acestei perpetue coincidențe sau cuplări între Sfârșit (Moarte) și Început (Naștere), emergența cosmogonică a increatului își

arderii acestora și se termină prin bruscă lor stingere. Monotonia lui este cea asociată de Corneliu Dan Georgescu în general muzicilor arhetipale. Cf. „Studiul arhetipurilor muzicale (VIII). „Monotonia arhetipală” – un principiu estetic”, *Muzica* Nr. 4/2021, p. 11-33.

¹ Acest sunet trimite la „sunetul-centru” din muzica lui Scelsi asociat de Irinel Anghel isonului (cf. *Orientări, curente...*, op. cit., p. 208), element asimilat de Ana-Maria Avram unui *Axis mundi*. Cf. prefața culegerii de texte de Harry Halbreich, „Roumanie, terre du neuvième ciel”, Éditions Axis mundi, 1992, p. 6.

² Iannis Xenakis, *Musiques formelles*, op. cit., p. 36.

găsește în *Metastaseis* o expresie sonoră arhetipală de o simplitate și de o pregnanță fără precedent în istoria muzicii.

În artă, afirmă Xenakis, abstracția e „mai suplă, mai eficientă, mai percutantă”, mai reală în fond decât figurația¹. Recurgând la forme abstracte el șterge într-o anumită măsură frontierele între muzică și arhitectură², între audibil și vizibil. Concepute pe hârtie milimetrică sub formă de figuri geometrice (paraboloizi hiperbolici), glissando-urile sale din *Metastaseis* (Fig. 4) au fost astfel reutilizate după spusele compozitorului în arhitectura *Pavilionului Philips* (Fig. 5).

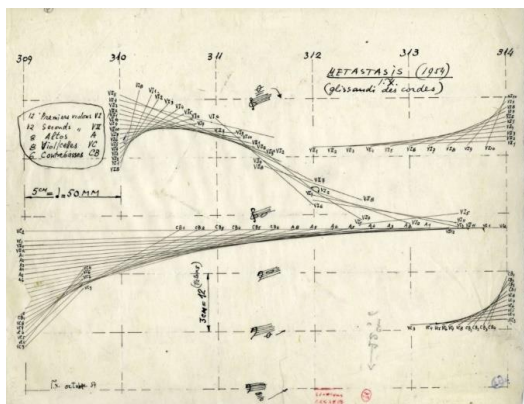


Fig. 4. Desen pentru *Metastaseis* reutilizat în proiectul *Pavilionului Philips*. © DR Familia Xenakis.



Fig. 5. *Pavilionul Philips* (Expoziția universală de la Bruxelles, 1958). Foto: Wouter Hagens. Wikimedia Commons.

¹ Iannis Xenakis, *Musique de l'architecture*, op. cit., p. 433. Ca și mai sus (cf. nota 73), cuvântul „real” trebuie înțeles în sensul său platonician.

² „Goethe spunea că „Arhitectura este o muzică împietrită”. [...] Am putea inversa propoziția și spune că muzica este o arhitectură mobilă”. Cf. Iannis Xenakis, *Musique de l'architecture*, op. cit., p. 79.

Cele trei vârfuri îndreptate oblic spre cer ale *Pavilionului* trimit de asemenea la arhetipul Ascensio, ca de altfel și turnurile înalte de 4-5 km ale „Orașului cosmic”, utopie urbanistică imaginată de Xenakis în 1964 (Fig. 6). Ele exprimă astfel năzuința umanității de a se avânta într-un spațiu care, așa cum observa Mircea Eliade referindu-se la *Păsările* lui Brâncuși (Fig. 7), „nu poate avea limite, întrucât ține de experiența extatică a libertății absolute”¹.

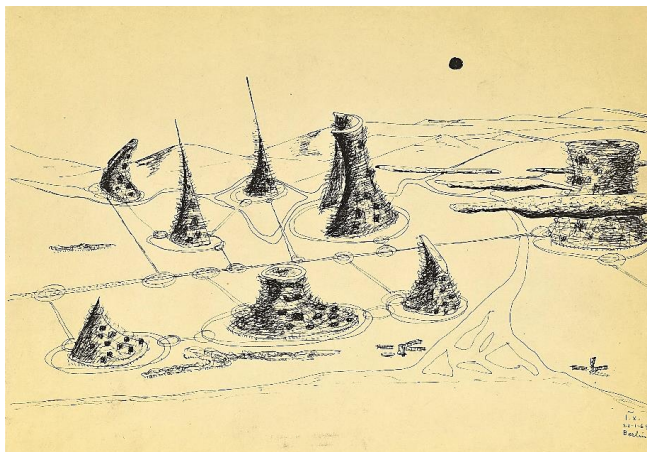


Fig. 6. Schiță pentru *Orașul cosmic* (1964). © DR Familia Xenakis.



Fig. 7. Brâncuși, *Pasăre în spațiu* (1931-36), National Gallery of Australia, Canberra.

¹ Mircea Eliade, „Brancusi et les mythologies”, in *L'épreuve du labyrinthe*, entretiens avec Claude-Henri Rocquet, Éditions du Rocher, 2006, p. 225. Prin comparație cu perfecta și supraumana verticalitate a *Coloanei infinite*, înclinațiile celor trei vârfuri ale *Pavilionului* pot fi interpretate ca exprimând tatonările și reajustările proprii unui efort uman prin definiție imperfect.

Prin abstracția lor, morfologiile sonore din *Metastaseis* ilustrează o situație limită în care diferența între arhetipul abstract și manifestarea sa concretă atinge un minimum. Împrumutând doi termeni utilizați de Dan Dediu aș spune că *arhetropul* (manifestarea specifică a arhetipului) tinde aici să se confunde cu arhetipul, situație în care *ornamentul* (expresia dată în mod individual arhetropului) nu dispune decât de un spațiu foarte redus de afirmare¹.

Abstracția formelor desenate de compozitorul arhitect reflectă această extremă proximitate între arhetip și reprezentarea sa (arhetropul). Ea trimite la acea simplitate geometrică definită de Brâncuși drept *complexitate rezolvată*, la care arta ajunge atunci când se apropie, cum spunea sculptorul, de *sensul real al lucrurilor*. Xenakis asumă în întregime faptul de a se situa prin acest demers la antipodul avangardei neo-seriale a anilor 1950:

Boulez a spus că muzica mea este prea simplă [...] și că muzica trebuie să fie complexă. M-am angajat într-o discuție cu el, spunând că dacă muzica ajunge într-un punct în care devine prea complexă, atunci e nevoie de un nou tip de simplitate [...] Complexitatea nu prezintă în sine un interes estetic².

Dacă simplitatea l-a îndepărtat pe Xenakis de Boulez, ea îl apropie în schimb de unii compozitori români. Suprafețele netede ale *Pavilionului Philips*, ca și cele ale glissando-urilor din *Metastaseis*, prezintă astfel analogii nu numai cu cele ale sculpturilor lui Brâncuși ci și cu cele care pot fi auzite în *Arcadele* lui Aurel Stroe³ sau în piesele lui Tiberiu Olah și Corneliu Dan Georgescu inspirate de *Coloana infinită*, chiar dacă acestea sunt realizate cu mijloace diferite⁴.

¹ Dan Dediu, *Fenomenologia actului componistic*, op. cit. Glissando-urile din *Metastaseis* confirmă postulatul lui Corneliu Dan Georgescu potrivit căruia „nicio muzică nu poate fi numai arhetipală” (cf. „Studiul arhetipurilor muzicale” VI, op. cit., p. 37), ilustrând cazul limită al unei muzici care este *aproape* pur arhetipală.

² Bálint András Varga, *Conversations with Iannis Xenakis*, op. cit., p. 29.

³ Formele geometrice pure din *Metastaseis* ating acel tip de Sublim pe care Corneliu Dan Georgescu îl asociază structurilor „aproape scheletice” ale *Arcadelor* lui Stroe. Cf. „Tragicul contradicțiilor irezolvabile. „Privirea în gol” a lui Aurel Stroe”, *Muzica* Nr. 5/2017, p. 27-28.

⁴ Pentru o comparație între punctul de vedere al lui Tiberiu Olah și cel al lui Corneliu Dan Georgescu (mai apropiat de cel al lui Xenakis) asupra realizării muzicale a

30

***Pithoprakta. Ordine-Haos, Continuu-Discontinuu,
Unu-Multiplu, Imobilitate-Mișcare***

Cosmogonia sonoră inaugurată prin gestul tranșant din *Metastaseis* se continuă în *Pithoprakta*. Xenakis purcede aici la plămădirea unor Ființe sonore pe care le asemuiește unor nori evoluând în mod dezordonat, unor mase moleculare gazoase sau unei magme în stare de ebuliție. El le tratează ca pe niște fragmente informe și maleabile de Haos originar pe care le modelează ca un sculptor-demiurg, imaginând o „plastică temporală”¹.

Concepția xenakiană a maselor implică cel puțin patru dualități arhetipale: Ordine-Dezordine, Continuu-Discontinuu, Unu-Multiplu și Imobilitate-Mișcare. Prima din ele pare a ilustra teza jungiană a existenței unei ordini ascunse inerente haosului. Ea i-a inspirat lui Xenakis un parametru componistic inedit, cel al gradului de entropie a „moleculelor” sonore. Simulând – până la un punct – hazardul cu ajutorul stocasticii, masele sale moleculare produc un haos determinist (controlat).

Cea de-a doua dualitate, Continuu-Discontinuu, permite înțelegerea unor fenomene care modelează masele: coagulări-dezagregări, densificări-rarefierii, apariții-dispariții de „figuri” sonore perceptibile pe un „fond” aflat într-o perpetuă transformare, tranziții între diferite tipuri de texturi (*pizzicato, arco, col legno*). Toate aceste fenomene evolutive ilustrează o aceeași dialectică al cărei substrat matematic a fost pus în evidență de René Thom².

Cea de-a treia dualitate, Unu-Multiplu, explică fenomenele de masă (indiferent de natura lor) ca evenimente globale produse de o multitudine de micro-evenimente. Un fragment din *Pithoprakta* este astfel asimilabil unui nor de „grăunțe” sonore, la fel cum un simplu

arhetipurilor brâncușiene, cf. Andra Frățilă, „De vorbă cu Corneliu Dan Georgescu”, *Muzica* Nr. 4/2016, p. 8.

¹ Iannis Xenakis, *Musiques formelles*, op. cit., p. 19. Un sugestiv echivalent grafic al „plasticii temporale” din *Pithoprakta*, a fost realizat de muzicologul Pierre Carré. Cf. [Iannis Xenakis - Pithoprakta youtube.com](https://www.youtube.com/watch?v=...)

² Despre analogiile între dinamica maselor sonore xenakiene și cea a fenomenelor la care se referă teoria catastrofelor, cf. Miha Iliescu, „Xenakis et Thom : une morphodynamique sonore”, in Dominique Chateau (ed.), *Les sciences de l'art en questions*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 181-204.

sunet produs prin procedeul sintezei granulare este asimilabil unui minuscul nor de particule sonore elementare, soi de cuante pe care Xenakis le numește „fononi” prin analogie cu fotonii.

În cheie mitică, evenimentele globale generate de masele sonore, ca și „aliajele” preconizate de Xenakis între Arte și Științe¹ sau ca „uniunea” imaginată de el între Parmenide și Heraclit², traduc un efort de a reconstitui plenitudinea mistică a Unului³, a *pleromului*⁴. În dorința sa de a concepe unitatea (sau coincidența) contrariilor, Xenakis merge de altfel până la a sugera posibilitatea de a reduce orice contradicție la o identitate tautologică⁵.

Considerate sub unghiul relației Unu-Multiplu, evoluțiile maselor sonore din *Pithoprakta* (Fig. 8) se raportează la un arhetip morfologic identificabil într-o serie de fenomene sonore sau/și vizuale care îl fascinau pe Xenakis: norii, stolurile de păsări (Fig. 9), foșnetul frunzelor, răpăitul ploii sau al grindinei⁶, țârâitul greierilor, aglomerările de stele (figurate de el sub formă de flash-uri în *Diatopul de la Beaubourg*, Fig. 10) dar și mulțimile umane cuprinse de panică (Fig. 11).

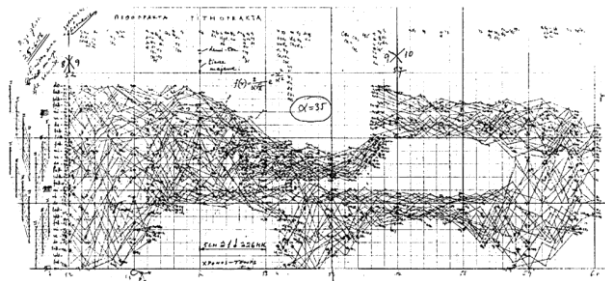


Fig. 8. Desen pentru
Pithoprakta (1955-56),
m. 52-59.

© DR Familia Xenakis.

¹ Iannis Xenakis, *Arts/Sciences. Alliages*, op. cit.

² Iannis Xenakis, „Sur le temps” [1988], in *Kéleütha*, op. cit., p. 105.

³ Xenakis se situează astfel într-o tradiție heracliteană și hermetică. Aforismul citat de el în *Arts/Sciences. Alliages*, op. cit., p. 21, „căile de sus și cele de jos formează una singură”, trimite la Fragmentul 60 al lui Heraclit, „Drumul spre sus și drumul spre jos sunt unul și același”, dar și la un precept atribuit lui Hermes Trismegistul, înscris în legendara Tablă de Smarald: „Ce e deasupra e la fel cu ce e dedesubt, iar ce e dedesubt e la fel cu ce e deasupra, pentru a împlini miracolul unui singur lucru”.

⁴ Xenakis definește muzica între altele ca un „plerom”, cuvânt grec care se traduce în general prin „plenitudine divină”. Cf. *Formalized Music*, op. cit., p. 181.

⁵ Xenakis parafrazează astfel un celebru vers din *Poemul* lui Parmenide, „este tot una a gândi și a fi”, împingând raționamentul tautologic până la ultima lui consecință: „este tot una a fi și a nu fi”. Ibid., p. 24.

⁶ „Foșnetul frunzelor sau zgomotul picăturilor de ploaie” sunt fenomene naturale citate și de Ștefan Niculescu pentru a ilustra noțiunea de eveniment sonor global. Cf. *Reflecții despre muzică*, op. cit., p. 227.



Fig. 9. Stol de păsări migratoare¹.

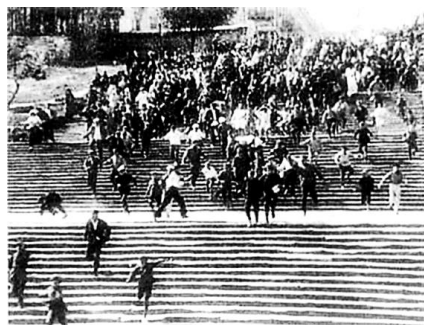
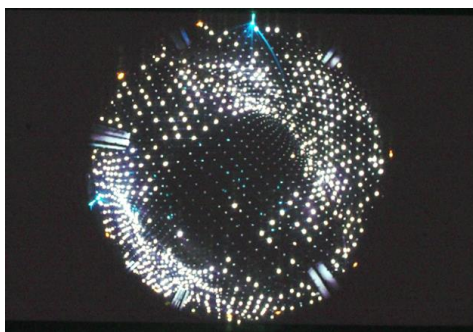


Fig. 10. *Diatopul de la Beaubourg* (1978). © Foto Bruno Rastoin.

Fig. 11. Fotogramă din filmul *Crucișătorul Potemkin* (1925) de Serghei Eisenstein².

Ceea ce au în comun toate aceste fenomene este modul lor non-linear, haotic (în sensul dat acestui cuvânt de fizica modernă), de a evolua în timp.

Dinamica evenimentelor sonore aglomerate, astfel cum le concepe Ștefan Niculescu, prezintă importante similitudini cu cea a maselor sonore xenakiene. Amestecul de ordine și dezordine (haosul determinist) propriu acestora corespunde unei logici formulate de

¹ Fotogramă dintr-un scurt film realizat de Philippe Lavaux în care un stol de păsări execută un impresionant balet aerian similar celui al sunetelor din *Pithoprakta*: www.youtube.com/watch?v=WAA6sdWrV20.

² Xenakis menționează filmul lui Eisenstein ca exemplu de artă bazată pe dinamica deplasării maselor umane. Cf. „Espace musical, espace scientifique”, *Courrier de l'Unesco*, 1986 n° 4, p. 8.

Niculescu în următorii termeni: „ca să înființez muzical dezordinea, ar trebui să mă sprijin pe o oarecare ordine și, prin urmare, dezordinea n-ar fi decât o ordine de alt fel”¹.

Dualitatea Imobilitate-Mișcare este prezentă în reflecția autorului *Aforismelor de Heraclit* asupra dualității Ființă-Devenire, înțeleasă de el ca o „coincidență paradoxală”². Relația între Unu și Multiplu constituie unul din fundamentele clasificării propuse de el în domeniul sintaxelor muzicale. În fine dualitatea Continuu-Discontinuu este determinantă în distincția pe care el o face între evenimentele sonore rarefiate, detaliate și aglomerate.

Relația Continuu-Discontinuu este și unul din subiectele importante de reflecție ale lui Anatol Vieru³. Ca și Xenakis, Vieru pune în legătură această relație cu cea între spațiu și timp și cu cea între mișcare și imobilitate⁴. În acest context amândoi compozitorii se referă la un celebru paradox antic implicând toate aceste trei dualități: cel al lui Zenon care afirmă imposibilitatea lui Ahile „cel iute de picior” de a depăși în fugă o broască țestoasă⁵.

Xenakis și Vieru au afirmat viziuni dialectice în fond foarte asemănătoare asupra relației Continuu-Discontinuu. Primul observă că în muzică impresia de continuitate poate fi generată nu numai de elemente continue ca glissando-urile ci și discontinue precum aglomerările de pizzicato-uri⁶. Cel de-al doilea constată că anumite „secvențe de sunete dispartate simulează curgerea”, muzica putând în general „simula trecerea de la discontinuu la continuu”⁷.

¹ Ștefan Niculescu, „Un nou „spirit al timpului” în muzică”, *Caiete critice* nr. 1-2, 1986, p. 36.

² Expresie citată pe site-ul

Contemporania: Niculescu la Ateneu (compozitorii.blogspot.com).

³ Cf. Anatol Vieru, „Tăcerea, ca o sculptare a timpului”, *op. cit.*; *The Book of Modes*, *op. cit.*

⁴ Concepția lui Vieru asupra dualităților continuu-discontinuu, spațiu-timp și mișcare-imobilitate a fost discutată de Patricia Firca. Cf. „Anatol Vieru...”, *op. cit.*

⁵ Xenakis se referă la paradoxul lui Ahile în *Musiques formelles*, p. 20, iar Vieru îl menționează în *The Book of Modes*, p. 153-154 și 178. Titlul uneia din părțile simfoniei sale *Odă tăcerii* este de altfel „Achilles and the Frog”.

⁶ Concepția lui Xenakis despre relația continuu-discontinuu este expusă în *Kéleütha*, *op. cit.*, p. 95-105.

⁷ Anatol Vieru, „Tăcerea, ca o sculptare a sunetului”, *op. cit.*, p. 17. *Metamorfozele* lui Escher, asociate de Vieru operei *Iona*, ilustrează vizual ambiguitatea percepției

**Diatopul de la Beaubourg. Descensio-Ascensio:
o călătorie inițiată**

Una din cele mai semnificative creații xenakiene din seria *Politopilor* este, sub aspectul arhetipurilor, *Diatopul de la Beaubourg*. Componenta sa muzicală, piesa electroacustică intitulată *La légende d'Eer*, desfășoară timp de trei sferturi de oră o unică morfologie monolitică de o factură brâncușiană¹: un neîntrerupt arc sonor în care se contopesc arhetipurile Descensio și Ascensio. Piesa începe în registrul supra-acut în pianissimo, se desfășoară lent într-un ambitus din ce în ce mai larg atingând nuanțe de fortissimo, pentru a reveni în final în registrul supra-acut pianissimo.

Această traiectorie de tip *katabasis-anabasis* poate fi raportată la unul din textele asociate de Xenakis *Diatopului* relatând coborârea pe Pământ a unei Ființe de lumină². Aceasta revelă umanității tainele universului, permițându-i astfel să-și redobândească „scânteia divină” moștenită de la Dionysos dar pierdută prin căderea sa în lumea pământească inferioară³. Direcția ascendentă luată de sonorități în a doua parte a piesei marchează urcarea către ceruri a Omului inițiat, exprimând astfel în planul sensibilului elevarea sa spirituală⁴.

anumitor evoluții între continuu și discontinuu analoage tranzițiilor „de fază” descrise de René Thom, ilustrate și de Xenakis în *Pithoprakta*.

¹ O morfologie similară (nu ca formă ci ca aspect monolitic), descrisă ca o „monostructură complexă, un bloc unic și non-evolutiv”, a fost remarcată în unele piese ale lui Corneliu Dan Georgescu. Cf. Dan Scurtulescu “Corneliu Dan Georgescu, portret”, *Muzica* Nr. 11/1982, p. 35.

² Este vorba de un fragment din tratatul mistico-filozofic *Poimandrès* atribuit lui Hermes Trismegistul, publicat în Iannis Xenakis, *Musique de l'architecture*, op. cit., p. 367-368.

³ Menționată de Xenakis într-unul din textele sale („Culture et créativité”, în *Kéleütha*, op. cit, p. 134), „scânteia divină” a lui Dionysos pierdută de omul „căzut” este unul din principalele motive din miturile gnostice.

⁴ Scenariul *Diatopului* ilustrează o schemă narativă recurentă proprie miturilor gnostice pe care Ioan Petru Culianu o rezumă astfel: „Sufletul, pentru a se reîncarna în lumea inferioară, coboară din cer traversând sferile planetare pe care la întoarcere le va traversa din nou în sens invers”. Cf. *Expériences de l'extase*, Paris, Payot, 1984, p. 16-17. O altă ilustrație a acestei scheme arhetipale a fost evocată de Xenakis în *Nekuia*: coborârea lui Ulise în regatul lui Hades urmată de întoarcerea sa pe pământ. Traectoria parcursă după moarte de soldatul Eer, relatată de Platon în *Republica* (X, 613c-621d), ilustrează în schimb direcția inversă, *anabasis-katabasis*.

Diatopul a putut fi comparat cu o navă spațială la bordul căreia spectatorii efectuau o călătorie mentală între două lumi¹. Întinși pe o pardoseală translucidă, înconjurați de jocuri de lumini reprezentând o boltă cerească în permanentă transformare și de sunete proiectate pe traiectorii în formă de spirală, aceștia aveau uneori impresia că se desprind de pământ². Spectacolul oferea astfel tuturor celor prezenți o cale de acces la transcendență printr-un *ek-stasis* senzorial pe care Anticii îl rezervau unei elite de inițiați, înveșmântându-l într-un limbaj ezoteric.

„Scenariul” *Diatopului* este impregnat de sacralitatea pe care în general religiile o conferă dualităților Cer-Pământ și Lumină-Tenebre. El comportă o serie de motive literare care par a indica influențe gnostice și hermetice³. Astfel de motive, precum cel al omului înconjurat de abisuri sau cel al semnelor trimise umanității de univers, sunt recurente în selecția de texte care compun argumentul literar al spectacolului precum și în declarația de intenții a lui Xenakis:

Am vrut să tratez despre abisurile [...] destinului nostru, ale vieții și morții, ale universurilor vizibile sau invizibile. Semnele pe care ni le trimit aceste abisuri sunt făcute și din lumini și sunete [...] *Diatopul* se vrea a fi un loc de condensare a acestor semne [...] formând un fel de coardă întinsă de om în spațiu și în eternitatea cosmică, coardă în care se împletesc idei, învățăminte, revelații [...]⁴

„Condensarea” realizată de *Diatop* este o expresie a unei întâlniri a umanului (pământescului) cu supraumanul (cerescul). În proiectul inițial al instalației cele două regiuni comunicau de altfel printr-o coloană centrală luminiscentă având funcția de *Axis mundi*, care făcea probabil aluzie la „coloana de lumină” din mitul platonician al lui Eer. În

¹ Xenakis va relua tema călătoriei interstelare într-o compoziție electroacustică intitulată *Voyage des Unari vers Andromède* (1989).

² „Parcă te ridică în sus cu un motor nevăzut”, scria în jurnalul său Dan Dediú despre finalul unei alte piese de Xenakis, *Persephassa. Cotloane (III)*. Dan Dediú – Jurnal de compozitor - (*infinitezimal.ro*)

³ Despre aceste motive, cf. Miha Iliescu, “La Légende d’Eer à la lumière de son argument littéraire: symbolisme gnostique et morphologies archétypales”, in Makis Solomos (ed.), *Iannis Xenakis, la musique électroacoustique*, Paris, L’Harmattan, 2015, p. 225-240.

⁴ Textele asociate *Diatopului* sunt publicate în Iannis Xenakis, *Musique de l’architecture, op. cit.*, p. 366-369.

alți *Politopi* precum cei de la Micene și Persepolis luminile stelelor se confundau în unele momente cu cele ale făcliilor purtate de sute de figuranți părănd că „se îndreaptă către cer pentru a crea o nouă constelație¹”.

Casa familială imaginată de Xenakis în mijlocul unui peisaj sălbatic din Corsica (ultima sa creație arhitecturală) produce un efect similar cu mijloace mai simple. Acoperișul său în formă de terasă-observator invită la contemplarea cerului nocturn având darul de a-i transforma pe locuitorii săi în „cetățeni ai bolții cerești²”. Deschiderea sa către cer poate fi interpretată în cheie mitică drept o manifestare a unei pulsuni de „a sparge acoperișul casei” în care Mircea Eliade vede un simbol al aspirației omului arhaic de a intra în comuniune cu Cosmosul³.

Aceeași aspirație animă și miriadele de flash-uri ale *Diatopului* reprezentând cerul înstelat, care încarnă fundamentala antinomie Sus-Jos⁴. Toate spectacolele *Politopilor* lui Xenakis se desfășoară de fapt într-un univers etajat amintindu-l pe cel al muzicilor „de altitudine” ale lui Octavian Nemescu. Invers însă decât în *Diatop*, călătoria propusă de Nemescu „în Lumea de Dincolo” începe cu un Urcuș înțeles ca o „ieșire din trup”, ducând „spre etajele superioare ale înțelegerii”, și se termină cu o Coborâre reprezentând o reintrare în trup⁵.

Planta-arhetip: de la arborescență la rizom

În anii 1960 Xenakis experimentează o nouă morfologie sonoră, arborescența, inspirată de formele ramificate din natură. Arborescențele sale sunt concepute, ca și primele sale glissando-uri, pe hârtie milimetrică (Fig. 12) și apoi transcrise în notația muzicală convențională. Ele pot face obiectul unor numeroase transformări

¹ Dominic Gill, „Le Polytope de Mycènes”, in Hugues Gerhards (ed.), *Regards..., op. cit.*, p. 297.

² Antoine Grumbach, „L'œuvre ultime”, in François-Bernard Mâche (dir.), *Portrait(s) de Iannis Xenakis*, Bibliothèque nationale de France, 2001, p. 198.

³ Mircea Eliade, *Briser le toit de la maison. La créativité et ses symboles*, Paris, Gallimard, Les Essais, 1986.

⁴ Despre asocierea între „antinomia metafizică” Cer-Pământ și dualitatea arhetipală Sus-Jos, cf. Dan Dediu, *Fenomenologia actului componistic, op. cit.*, p. 175.

⁵ Andra Frățilă, „De vorbă cu Octavian Nemescu”, *op. cit.*, p. 19-20.

(contractii, dilatari, deformări, rotații) în cursul cărora ele conservă însă o esență matematică invariantă de ordin topologic.

Arborescențele reprezintă în viziunea lui Xenakis rezultatul unui proces de morfogeneză care începe cu un simplu punct. Prin duplicări succesive, explică compozitorul, punctul formează o linie iar aceasta, bifurcându-se, creează încrângături din ce în ce mai dense prezentând, ca și formele vegetale, similarități de ordin fractal. Demersul xenakian poate fi astfel raportat la conceptul goethean de *plantă originară* sau *plantă-arhetip* (*Urpflanze*) și la estetica organicistă a lui Kant.

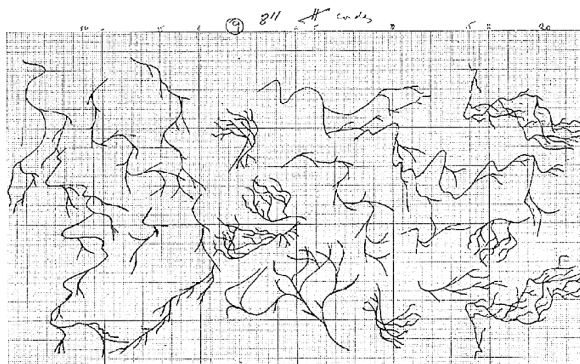


Fig. 12. *Erikhton* (1974) pentru pian și orchestră. Pagină de partitură grafică.

© DR Familia Xenakis.

În compozițiile bazate pe arborescențe Xenakis pare a reveni cel puțin în parte la o organizare tradițională a materialului sonor¹. În Ex. 16 bifurcările de pe notele încercuite (la^3 , la^4 și re^3) generează astfel suprapuneri de linii melodice a căror evoluție este similară celei a unei polifonii lineare la 3 voci unde vocea mediană trece uneori de la un portativ la altul.



Ex. 16. *Mists* (1980-81) pentru pian, m. 80.

La dreapta: desen realizat pornind de la partitură.

¹ Xenakis se aventurează aici pe „terenul advers al linearității”, notează Maurice Fleuret („Erikhton”, text nepublicat), sau chiar se întoarce la „hățișurile contrapunctului serial”. Cf. François-Bernard Mâche „Iannis Xenakis. Introduction aux œuvres”, in Hugues Gerhards (ed.), *Regards..., op. cit.*, p. 163.

Ca și masele sonore, arborescențele sunt însă structuri non-lineare concepute în afara timpului¹. Ele se pot astfel dezvolta și în sensul – teoretic – invers celui al scurgerii timpului și al creșterii organice: ramurile arborescenței din Ex. 17 se despart în cele 4 note încercuite, dar se și unesc pe cele 4 note încadrate. Ceea ce contează de fapt în acest exemplu, a cărui complexitate necesită 6 portative pentru notația clavecinului, este efectul sonor global.

Arborescențele au o plasticitate care le permite răspundă unor necesități expresive diverse. Cea din Ex. 17, reconstituită grafic, are un aspect accidentat, ca și cum ar fi suferit o agresiune care i-a deformat sau chiar rupt unele ramuri. Deși transcrierea ei în notația muzicală convențională este limitată la două dimensiuni (înălțimea și timpul), ea trebuie imaginată în trei dimensiuni, astfel explicându-se unghiurile în care se intersectează unele din ramurile ei.



Ex. 17. *Khoai* (1976) pentru clavecin, m. 37-38.
Jos: desen realizat pornind de la partitură.

¹ Arborescențele ilustrează în mod exemplar non-linearitatea proprie esenței arhetipale astfel cum o definește Dan Dediu, ca „înglobând linearitatea și non-linearitatea într-o structură complexă non-lineară”. Cf. *Fenomenologia actului componistic*, op. cit., p. 50.

În muzica românească arhetipul arborescenței este prezent într-un mod mult mai difuz, neipostaziat, de exemplu în scriitura simfonică de maturitate a lui Enescu. Metafora vegetală la care recurge Tiberiu Olah în analiza poliheterofoniile din *Vox maris* este elocventă:

Construcția pe verticală a lucrării pornește, din primele note, de la început, de la un trunchi, asemănător ramurilor unui copac care își crește crengile în diferite direcții, copacii ajungând să se transforme într-o pădure¹.

Orice notă din *Vox maris*, observă de asemenea Olah, poate în principiu genera bifurcații, în plan orizontal ca și în plan vertical. Olah a pus de altfel în evidență și în muzica preserială a lui Webern astfel de bifurcații generatoare de linii melodice greu detectabile la o primă analiză, care trec uneori de la o voce la alta sau chiar de la o piesă la alta². El însuși construiește într-un mod întrucâtva similar structurile melodico-armonice ale unora din piesele sale.

Pentru a descrie tehnica sa de compoziție un alt concept se poate însă dovedi de asemenea pertinent: cel de rizom. În accepția filosofică pe care i-o dau Gilles Deleuze și Félix Guattari, rizomul încarnă o creștere discontinuă, neregulată și imprezicibilă, diferită de cea a arborescențelor; el „nu are început și nici sfârșit, dar are întotdeauna un mijloc pe unde crește și debordează³”. De aceea el pare a lăsa mai mult loc imaginației creatoare.

Fugato-ul din *Sonata pentru clarinet* de Tiberiu Olah (Ex. 18), construit prin asamblarea și expansiunea în registre și planuri sonore diferite a unor mici celule modulabile, oferă un interesant exemplu de creștere în care arborescența se îmbină cu rizomul⁴. În ciuda

¹ Tiberiu Olah, „Pe teme de creație”, interviu realizat de Laura Manolache, în Tiberiu Olah, *Restituiri, op. cit.*, p. 252-253.

² Tiberiu Olah, „Muzică grafică sau o nouă concepție despre timp și spațiu? Însemnări despre perioada preserială a lui Webern” [1969]. În Tiberiu Olah, *Restituiri, op. cit.*, p. 79-107. Webern se referă de altfel el însuși la modelul goethean al plantei originare. Cf. *Le chemin vers la nouvelle musique*, Paris, Lattès, 1980, p. 47.

³ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 31.

⁴ Aplicând aceste procedee la scară simfonică Olah creează în *Coloana infinită* și în *Masa tăcerii* încrengături orchestrale dense și subtil colorate. Merită remarcată intuiția lui George Draga care percepe momentele de maximă densificare a structurilor sonore

numeroaselor discontinuități între celule, acestea compun imaginea sonoră a două „ramuri” lineare contrastante din al căror dialog se naște o imagine arhetipală non-lineară, cea a *Păsării măiestre*.



Ex. 18. Tiberiu Olah, *Sonata pentru clarinet solo* (1963).

Și în muzica lui Xenakis proliferarea ordonată și continuă a arborescențelor face parțial loc unei creșteri rizomate. Mai puțin discontinuă decât la Olah, aceasta e realizată cu mijloace diferite: suprapuneri de durate și de diviziuni inegale, accelerări, mici hiatusuri, „noduri” sub formă de mini clustere care pot chiar sugera vizual mugurii unui rizom (Ex. 19). Astfel de elemente apar și în alte compoziții ale sale, una din ele fiind de altfel intitulată *Thallein* (în grecește, „a înmuguri”).



Ex. 19. *Mists* (1981) pentru pian, m. 130.

din *Coloana infinită* (coincizând cu punctele culminante) ca o expresie a epuizării unei creșteri de tip organic. Cf. „Coloana infinită” de Tiberiu Olah”, in Tiberiu Olah, *Restituiri*, op. cit., p. 355, 361.

În Ex. 20 iregularitățile și discontinuitățile tind să se generalizeze. Rămurelele izolate sugerate de coarde și frânturile de la flaut și clarinet amintesc totuși încă fostele arborescențe. Accentele intempestive, dinamica fluctuantă, vocalizele capricioase ale sopranei constant agrementate de tremolo-uri și glissando-uri, precipitățile pianului pe notele repetate, compun aici împreună o unică imagine sonoră luxuriantă a imprevizibilității inerente creșterii organice.

[illegible]

Ex. 20. *Akanthos* (1977) pentru soprană și 8 instrumentiști, m. 78-80.

Așa cum vom vedea într-un capitol ulterior, arborescențele marchează o cotitură semnificativă în evoluția lui Xenakis, bifurcările lor favorizând emergența în muzica sa a unor structuri eterofonice care pot fi raportate la eterofoniile din sud-estul Europei.

(va urma)

SUMMARY

Mihu Iliescu

Xenakis and Romanian music. South-East European affinities (II) Mythical thinking

The music of Xenakis reflects a mythical thinking related to the behavior of the archaic man described by Mircea Eliade. The three aspects of it tackled here - the sacred, timelessness and archetypes - are defining for the South-East European spiritual and cultural matrix to which Xenakis and contemporary Romanian composers belong.

Xenakis assumes a kind of atheism that does not imply the rejection of the sacred. His attitude is in fact that of the ancient Greeks, for whom science and faith are not antinomic. For him, music is a means to access knowledge through an irrational and mysterious revelation, brought about by a mystical ekstasis that only music is capable of producing.

Xenakis' musical conception stems from the parmenidean ontology of the immutable Being, unsubjected to Becoming, Time and History. Indeed, for the Greek composer the flow of musical time proceeds from a pre-existing *hors-temps*. The modern-archaic sonorities of his music reflect this vision as well as those of the atemporal music of Romanian composers.

In art and music, mythical thinking manifests itself in the form of archetypal morphologies. Xenakis's work embodies archetypal dualities such as Initium-Finis, Ascensio-Descensio, One-Multiple, Order-Chaos or Continuity-Discontinuity, and can thus be associated with the archetypal direction in contemporary Romanian music and its tutelary figure, Brâncuși.

INTERVIURI

Un dialog cu muzicologul Carmen Stoianov

Andra Apostu



Doamna Carmen Stoianov este muzicolog de profesie și de vocație, om de cultură recunoscut prin scrierile sale și prin calitatea de membru în cele mai prestigioase organizații de profil: Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România, Societatea Internațională de Muzică Contemporană sau Asociația Română a Femeilor în Artă, iar acestea sunt doar câteva dintre ele. Crescută într-o familie multietnică, polivalența în cultură și artă i-a marcat întregul parcurs academic și de maturitate. A fost discipola Academicianului Octavian Lazăr Cosma, este Doctor în Muzică

al Universității Naționale de Muzică din București și absolventă de masterat în Studii Culturale Ebraice la Universitatea din București. Abordarea de tip interdisciplinar îi este un crez și îmbrățișează cu încântare acest concept, în părerea domniei sale, „o condiție sine qua non...” în tot ce scrie, în tot ce creează.

- **Andra Apostu:** Stimată doamnă Stoianov, ați absolvit liceul de muzică nr. 1 la secția teoretică, cu un background cultural bogat, într-o familie iubitoare de muzică, ce v-a determinat să alegeți muzicologia ca secție pentru studiile superioare?

Carmen Stoianov: Cât de rapid se reactivează „alchimia amintirii”! Ignorând hexametru de rigoare, aș începe cu o tiradă: „Ce forță și capacitate de limpezire are perspectiva!” Abia acum îmi dau seama cât de inutile mi-au fost plânsul și reproșurile generate de faptul că fiica mea și-a tot schimbat țintele în viață: evident – pianul de rigoare în primii 7 ani de școală, părăsit pentru liceu sanitar și proiecția carierei de chirurg, ambele părăsite pentru curs de ziaristică, colaborare *MELOS* și, ulterior debut regizoral de succes la Opera Comică: *La serva Padrona*, *Pimpinone*, *Bastien și Bastienne...* (de 3 ori: Mulțumesc, Smaranda Oțeanu-Bunea, Mulțumesc, Mircea Bunea!); așadar – benefică revenire la muzică: *Liceul din Principate*: canto clasic, tentația compoziției (2 ani studii particulare: armonie, contrapunct, forme, compoziție cu maestrul Richard Bartzler), totul conducând la secția *Regie de Teatru Muzical* la *Academia de Muzică* bucureșteană (astăzi *UNMB*), urmată tot aici de inițierea unei cariere universitare, turnură spre un masterat de *Studii Culturale Ebraice* la *Universitatea* din București, continuare la *Hebrew University* și, revenire la *Operă* – de această dată *Opera Israeliană* din Tel-Aviv-Yaffo: asistent de regie și colaborator al unor mari nume: Franco Zeffirelli, Giancarlo del Monaco, William Friedkin... dar și regie proprie în țară: *Orestia II* de Aurel Stroe pentru Institutul Cultural Român, după care s-a căsătorit stabilindu-se în Israel și, odată cu cariera de „mămică” a optat – pot spera că „definitiv?” – pentru *Meitar Studio* și sfera educațională – evident, tot la *Opera* din Tel Aviv, care îi rămâne lipită de suflet.

Dar, dacă mă gândesc bine – și mulțumesc că interviul mi-a dat ocazia! – realizez că nici eu n-am avut cel mai lin parcurs; mereu a apărut, în zare, un „next level”. Aș începe, însă, cu acel „next level continuu” al familiei mele, care a însemnat provocări, rupturi, despărțiri și reîmpământeniri... Tuturor celor patru bunici ai mei (din partea mamei – polonezo-ucrainean, din partea tatălui meu – maghiaro-român) „refugiile” aveau să le marcheze existența: ireconciliabile rupturi, despărțiri dramatice de cei dragi, de casă și prieteni în ani fatidici ai

istoriei (părinții mamei pe ruta Bolehov/Lvov – București, refugiați din războiul contra trupelor lui Stalin, 1921-1922; ai tatălui: Cluj – București, în urma Dictatului, 1940). De ce să fi fost nevoie de tot acest zbucium, de cheltuirea acestei imense energii care să le ocupe și să le consume gândurile, emoțiile, trăirile?! Într-un târziu mi-am dat seama că nu au făcut altceva decât să se pună în situația de a nu ignora ceea ce se întâmplă cu ei sau în jurul lor și asta i-a determinat să aibă tăria de a da, ei înșiși, un exemplu după ce au reușit să-și răspundă la complexa întrebare: „cine sunt, de unde vin și încotro mă îndrept”? Așa s-a intrat în ceea ce poate fi numită „Lecția celui next level”, a schimbărilor de destin care, de la statutul de provizorat l-au căpătat pe cel de permanență, instaurându-se într-o continuă prefacere și remodelare, părăsind „asfințiturile” în favoarea „răsăriturilor”, cu atât de promițătorul „va urma” din speranța deschiderii către un mereu așteptat, binecuvântat „măine”. Și părinții mei au avut parte de dramatice schimbări de destin: când traversezi timpul războiului sau când ești traversat de el, viețile nu mai pot fi calme, pe același făgaș: avionul lui tata (pilot pe *Junkers* și instructor de zbor cu motor) a fost mitraliat, el s-a parașutat dar a făcut prizonierat la Sevastopol pentru a ajunge apoi, pe bombardier, până în Tatra; a luptat astfel pe ambele fronturi. Mama, studentă la Litere (franceză) la *Universitatea din București*, deja căsătorită cu el dar, în condițiile stresului și nesiguranței provocate de situația României și a familiei de refugiați căutate de prigoana stalinistă, a părăsit facultatea...

- **A.A.:** Cum a fost perioada copilăriei, în acea perioadă tensionată social, cultural? Cu ce moșteniri și învățături a pornit la drum tânăra Carmen?

C.S.: Dincolo de toate, pot afirma cu certitudine că provin dintr-o familie specială; am crescut în ambientul a ceea ce poate fi numit (fără nici cea mai mică umbră de exagerare), o ireală armonie, într-un mediu multietnic și multiconfesional în care dominau doamnele (întrucât, din păcate, buncii-bărbați au plecat devreme), în afară de română, se vorbeau ucraineana (mama și bunica mea, Babi) și maghiara (mama-mare, tata și surorile lui – între care păstrez amintirea lui Lizi, un spirit la fel de viu ca fratele ei – tatăl meu, una din primele noastre avioane: Eliza Vulcu; a fost pe front, în *Escadrila Albă*). Lecțiile bunicilor și ale

părinților? Trei verbe și un sfat: 1. a citi; 2. a învăța: să-ți propui să afli cât mai multe, să nu-ncezi nicio clipă și să stăpânești la perfecție tot ceea ce înveți; 3. a munci – dacă este nevoie peste măsură, neprecupețit și, mai ales, cu dăruire – pentru a înfrumuseța și a îmbunătăți totul în jur; exista și un „codiciliu”: să taci când nu cunoști situația, expresia, cuvântul... încă mă întreb în ce măsură am reușit. De primul verb sunt sigură: a avut mereu întâietate. Cu mâna pe inimă, pot afirma că l-am bifat: citeam și, mai ales reciteam cu o plăcere nebună – la fel cum o fac și acum – tot ce-mi cădea în mână, de la revistele pentru copii la mitologie, fabule, romane și, mai ales, o imensă cantitate de piese de teatru. Citeam în timp ce făceam game și Hanon, cu cartea pusă pe genunchi sau în locul destinat partiturii, citeam mergând pe stradă (uneori izbindu-mă de vreun geam deschis la parter), citeam sub plapumă, la lumina lanternei și astfel nici că ratam certuri zdravene când eram prinsă... Sfatul: nu intra în contradicții și nu uita ce contează cu adevărat: seninul, zâmbetul, omenia. Aici mă regăsesc în atitudinea lui Babi care, dacă cineva/ceva o supăra, intra automat în „silenzio stampa”; întrebată ce s-a întâmplat, te asigura cu seninătate că n-are nimic, pentru că n-ar fi suportat să știe că a înnegurat ziua cuiva... prefera să și-o trăiască, în tăcere, pe a ei... Pe Babi am idolatrizat-o; pot spune că mi-a fost model iar acum realizez că a fost veșnic tânără chiar și la cei peste 96 de ani când încă ținea să facă treaburi casnice. Avea o memorie fabuloasă, vorbea curent 8 limbi, româna fiind ultima între cele învățate „din mers” (la peste 40 de ani ai ei), când a venit în România. Dar citea, scia, făcea glume în românește, mergea la spectacole de teatru... nu obosea niciodată, iar dacă îi cereai ceva observai că “nu” lipsea din vocabularul ei.

➤ **A.A.:** Cum s-a strecurat muzica în inima dumneavoastră?

C.S.: În casa noastră, pe lângă văluri de amintiri ce se coagulau și se răspândeau la fiecare vizită pe care o primeam, tronau o pianină *Schiedmayer & Söhne* și un pick-up cu o colecție impresionantă de discuri '78, *His Master's Voice*. Am crescut împărțind admirația tatălui meu pentru marile voci de operă, reflex al adolescenței lui clujene, unde prindea Radio Petőfi cu bogatul program de pagini din opere în interpretări celebre; pare că nu întâmplător mă numesc Carmen, fiind destinată muzicii în general și operei în special. De mică, am studiat

pianul fără a avea nici cea mai mică șansă de a trece de comisiile de admitere, blocaj generat de inexistența locurilor pentru categoria socială în care eram încadrată; auzeam mereu în urma mea: „ce păcat, e mic burgheză”. Neștiind ce înseamnă, îmi imaginam că sunt prea mică de statură sau ca vârstă (prin comparație cu colegile de concurs care reușeau), așa că speram și mă prezentam cu obstinație la concursul ce urma să aibă, evident, același rezultat. Mi se pregăteau mereu fundițe late și apretate, eram învățată cântece din ce în ce mai dificile, parcurgeam tot mai multe partituri, dar degeaba.

➤ **A.A.:** Și totuși nu ați renunțat și ați continuat pe acest drum, alături de minunați profesori ai acelor generații!

C.S.: Între profesorii pe care mi-i amintesc de departe cea mai luminoasă figură era cea a domnului Iosif Prunner care, în ciuda celor de mai sus, îi încuraja pe părinții mei să nu renunțe. Era maestrul și mentorul profesoarei mele (căreia îi spuneam Danda) și devenise un apropiat al casei; plăcerea pe care-o avea era să-mi deschidă mereu o partitură nouă și să-mi ceară „prima vista”. Asta m-a ajutat enorm mai târziu, la intrarea în Conservator (proba de citire, examenul de pian de la *Secția Teoretică*). Dar, în același timp, mi-a dat și un fals sentiment de încredere, care m-a făcut să mă bazez prea mult pe citire și să neglijez studiul ordonat, aplicat. Din clasa a cincea, locul lecțiilor particulare a fost luat de Școala de Muzică, unde înțâietatea pianului a fost disputată de o noutate: Teoria muzicii, solfegiul și toată suita de exerciții vocale care pregăteau o intonație curată; port recunoștință celui care m-a format: prof. Valentin Gabrielescu, adept al virtuozității solfegistice și al dezvoltării memoriei muzicale. Sedusă de această noutate și confundând-o cu un (pseudo)studiu al vocii, îi acordam zilnic cel puțin 2 ore (pe care aveam grijă să le scad de la pian?!), la care tata adăuga exercițiile de auz muzical, tot „marca Gabrielescu”. M-a ajutat o partitură specială: arii de operă transcrise ca solfegiu și asta a dus la orientarea spre secția teoretică la *Liceul de Muzică nr. 1*, în 1965, secție pe care am considerat-o oportunitate de tranziție spre canto clasic (al cărei studiu începea abia în ultimii doi ani de liceu), ca împlinire a visului nutrit din copilărie: opera. Încă din ultima clasă gimnazială am avut șansa de a fi fost acceptată la studii vocale cu domnișoara Lucia Anghel, prima profesoară a Virginiei Zeani. Doi ani de canto clasic (baza) făcuți

cadou (fără plată!) în „casa-muzeu” din Aleea Patriarhiei a celor trei domnișoare Anghel (Lucia, Viorica și Andreea – toate cântărețe, Andreea chiar cu carieră internațională!) au însemnat mult pentru mine iar după dispariția domnișoarei Anghel a fost dificil să-i regăsesc metoda. Viața mi-a adus în față familia Mizrahi: cu doamna Cecilia am continuat canto iar cu pianistul Dan Mizrahi m-am perfecționat nu atât la pian, cât la forme, stilistică și estetică muzicală. Viziunea sa și cea a profesorului meu de pian de la liceu, Florino Delatolla îmi păreau gemene, așa că pot spune că cei doi mi-au asigurat un orizont larg, interdisciplinar, de percepție a „ființei” muzicii. Mi-au apărut în viață la timpul potrivit; semnalele le recitesc acum ca fiind direcționarea către muzicologie, dar pe atunci nu aveam cum să le conștientizez... aveam alte visuri. Un prim „Switch”: o laringo-traheită imposibil de tratat eficient la acea vreme mi-a închis complet drumul spre cariera solistică vocală. M-am reîntors la studiul cu sporită râvnă a tot ce ținea de Teoria muzicii, solfegiu, dictat, învățat pe dinafară întreagă splendida colecție de solfegii semnate de Ion Dumitrescu: redare metronomică, nuanțe și indicații de expresie, încât intrarea la Conservator nu mi-ar fi pus probleme dacă.... Dar „Sfântul Switch” pândeă. Îmi rămânea doar drumul Pedagogiei Muzicale, care nu mă atrăgea. Multe colege de clasă se orientau spre alte cariere. De ce n-aș fi făcut-o și eu? Era cool, nu?! Și așa s-a înstăpânit în mine dorința de a face Facultatea de limbi orientale – probabil ceva din „gena” maternă, doar că la limbi orientale admiterea era bienală. Fără să mă interesez, m-am pregătit intens: două limbi moderne și un bagaj în care tronau lecturile mele, Istoria literaturii universale și Latina; în prag de bacalaureat, am plătit insuficienta informare, aflând că ar trebui să mai aștept un an.

- **A.A.:** Un „switch” destul de... intens, să te pregătești pentru o facultate până în prag de bacalaureat și să afli că nu poți da examenul de admitere. În ce direcție v-a trimis acest switch?

C.S.: Acesta a fost, cu adevărat, un „hop”, rezolvat cu eleganță – aș spune; ca să nu aștept un an, m-am reorientat spre Pedagogia muzicală, care nu intrase, nici pe departe, între opțiunile mele; în vara lui 1969, am intrat cu cea mai mare medie din sute de candidați. Cum tocmai îl cunoscusem pe cel care îmi va deveni soț – pe atunci student la

compoziție muzicală, clasa maestrului Anatol Vieru – prin el am accesat oportunitatea: muzicologia, căci aflase de deschiderea Secției Teoretice chiar în acel an. Obişnuită a sălilor de concert şi operă, am crezut în posibilitatea de a deveni critic muzical ori de a participa la emisiuni radio, ceea ce l-ar fi mulţumit pe tata care, meloman convins, îmi confecţionase un veritabil dosar de presă muzicală: decupeuri din ziare: cronici, anunţuri, interviuri, relatări... şi îmi construise, în paralel, o bibliotecă nu doar din tipăriturile Editurii Muzicale, ci şi memorialistică, partituri şi albume de artă de la anticariat. Majoritatea erau biografii romanţate, ceea ce nu mă mulţumea. Doar *Oedipul enescian* de Octavian Lazăr Cosma mi-a dat de furcă şi asta tocmai pentru că, la nivelul cunoştinţelor mele de atunci mi-era imposibil să-l înţeleg. Petru Stoianov m-a introdus în universul descifrării înţelesurilor ascunse ale muzicii noi prin analizele lui elaborat structurate la lucrările lui Anatol Vieru şi Wilhelm G. Berger, în care observase magia unor moduri (durate, frecvenţe). În baza secţiunii de aur, ulterior a creat un sistem propriu de concepţie, contopind frecvenţa şi durata. Alături de el am învăţat (pornind de la Messiaen) multe despre tainele încifrărilor modale. Armonia „plutea în aer”: după o pregătire intensă chiar la armonie (după lecţiile particulare cu Maya Badian) şi, în plus: istoria muzicii, studiu la pian, teorie-solfegiu, în sesiunea de toamnă 1969 am trecut pragul secţiei de elită a Conservatorului, renunţând la Pedagogia muzicală; de la prima serie a secţiei teoretice a Liceului din Principate (1965) la etajul ei superior, prima serie a *Secţiei Teoretice* a Conservatorului (1969).

Admiterea a fost tur de forţă şi consta într-un „pluton de execuţie”: derulat în probe zilnice din care fiecare era eliminatorie pentru cea care urma: teoria muzicii scris (dictat la o voce – pauză; dictat la 2 voci, polifonic – pauză şi dictat la 4 voci – armonic); teoria muzicii oral (bilet pentru problemă teoretică, solfegiu, solfegiu melodico-metro-ritmic şi probă de auz muzical... numărul sunetelor fiind variabil); armonie (2 teme: sopran dat şi bas dat); pian (programul ales şi... proba de foc: citire la prima vedere cu şeful catedrei, temutul profesor Paul Jelescu – în cazul meu *Preludiu şi Fugă* de César Franck – Mulţumesc, printre stele, profesorului Prunner!); istoria muzicii. Am fost singura reprezentantă a Liceului meu care a trecut de furcile caudine ale concursului de admitere, spre deosebire de viitorii mei

colegi: un „detașament” compact dintre absolvenții Liceului din Lemnea... Deschid aici o paranteză. Încă una?! Bineînțeles; nu se observă preferința mea declarată pentru ele?!? Glumesc. De fapt este un alt fel de paranteză, fără însemnele ei grafice, mult mai largă – un paragraf –, reflectând nevoia unei comparații... de ordin istoric, fie și măcar de dragul micii istorii...

Odată declarați admiși, programul era foarte încărcat, ștacheta – uluitor de înaltă: încă din anul I – la nivelul absolvenței anului III Pedagogie; de altfel am și avut colegi care au renunțat la 3 ani de studii. Notele pe care unii profesori ni le dădeau la examene erau preludiate de cunoscutul refren: „dacă ai fi fost student la Pedagogie – ți-aș fi dat un 9 sau un 10 dar așa, la Secția Teoretică... sunt alte pretenții” – drept care, după această scurtă „predică” în care (totuși) te simțeai un pic lăudat, urma o tăcere de rău augur și... amuțai.

Încă din anul I se făcea cunoștință cu discipline pe care alții le făceau spre anii terminali, cum era, spre exemplu, *Citirea de partituri*; în schimb, lipseau cu desăvârșire cele ce implicau profilul psiho-pedagogic, fapt pentru care, într-un final, înaintea absolvenței, a trebuit să le parcurgem și să susținem examenele ce ne permiteau intrarea și pe acest teritoriu. După doi ani străbătuți „la comun”, nediferențiat ca programă analitică, se trecea un prag: examenul de departajare pe specializări. În funcție de notele obținute în examene în anii anteriori la „discipline-cheie” pentru fiecare specializare, se permitea înscrierea la ceea ce noi numeam „baraj”. trecerea cu succes a acestuia permițându-ne să accedem la viitoarea profesionalizare. Noi, cele trei care am optat pentru Muzicologie, aveam, deja, la activ, doi ani de Compoziție (clasa Dumitru Bughici), Dirijat cor academic (clasa D.D. Botez) și Dirijat orchestră (clasa Constantin Bugeanu); a trebuit să aleg – și am făcut-o. Am renunțat să mă îndrept spre Compoziție deși mă atrăgea și chiar eram bună, aveam idei sau... așa mi se spunea: lieduri pe versuri de Marin Sorescu (din volumul *Unghi*), coruri pe voci egale: *Sprint de Belc-Codomelc* (nu-i nicio greșală de culegere!), *Paralele inegale*, *Dialoguri pe ne-ve*, *Aricioso*, *Detalieri*... sau ciclul de *Maimuțe pentru pian* (care mi-a stat mult pe birou – ba chiar l-am transformat la un moment dat în suită pentru 6 instrumente), un *Cvartet în pas aksak* (se „purta” aksak-ul)... îmi plăcea lucrul cu creion B2 (obținut cu greu pe atunci, de la

prieteni cu rude în străinătate) și multe-multe gume, pe hârtia cu portative cumpărată de la Magazinul Muzica.

➤ **A.A.:** Și a apărut și întrebarea, marea întrebare, compoziție sau muzicologie?

C.S.: Maestrul Bughici a încercat să mă convingă să optez pentru continuarea studiilor cu domnia sa după anul II dar încercările și argumentele domniei sale au fost fără succes în fața a două motive mari și late: intrasem la Secția Teoretică vizând Muzicologia și eram deja căsătorită (din decembrie 1969) cu un viitor compozitor; la ora aceea îmi era imposibil să-mi imaginez un viitor cu doi compozitori între aceiași pereți. Cu toate acestea, a fost atât de insistent încât (având și eu o înclinație specială pe această direcție), o vreme am continuat să-i prezint lucrări, la început săptămânal, apoi la două-trei săptămâni. M-am oprit la un moment dat, constrânsă de lipsa timpului și pentru că, pornită pe ideea de muzicologie, doream să o fructific cumva deși, după cum mi-o va arăta viața, nu m-am desprins de compoziție, ba... chiar, dimpotrivă! Studentă în anul III, nu prea îmi găsisem încă locul în muzicologie și se făcea auzită, din nou și tot mai insistent, chemarea limbilor orientale. Din fericire, o întâmplare m-a determinat să mă implic total în muzicologie iar rolul hotărâtor îi revine maestrului Octavian Lazăr Cosma. Am relatat totul în revista *Actualitatea Muzicală* nr. 2/2023. Dacă-mi este permis, reiau aici o amintire căreia îi zâmbesc de câte ori îmi revine în minte pentru că s-a gravat – îmi place să cred, definitiv – pe retina memoriei mele. Se impune o autocitare... În anul III de studiu, „la un seminar de muzicologie, pe când suplinea lipsa din țară a șefului de catedră (care își luase în normă formarea primei generații de muzicologi deci și pe mine!) a devenit nu doar profesorul de Istoria Muzicii Românești, ci Magistrul care a văzut în mine muzicologul; tema era despre creația corală a lui Gheorghe Cucu și, în ce mă privea, am muncit întreaga săptămână, străduindu-mă să prezint nu un simplu referat, ci o privire generală privind contextul istoric, formarea și formația creatorului, nevoia lui de cântec românesc, de fior național și de conjugare cu formele statuate la nivel european, totul în datele genului ales ca fiind reprezentativ structurii sale. (...) Mi-a stat inima când l-am auzit cerându-mi să rămân după sfârșitul orei pentru că are de vorbit cu mine. Am rămas, cu un nod în gât și cu „sabia lui Damocles” deasupra

capului, pregătindu-mă pentru ce era mai rău...și aveam de ce: comparativ cu specializarea Profesor de Muzică/Pedagogie muzicală, unde în același an erau 120 studenți, la specializarea Muzicologie eram doar trei studenți, notate diferențiat de profesorul nostru iar eu, știindu-mă cu cea mai mică dintre ele, mă simțeam mereu paria, dar nu voiam să capitulez încă. Trăsesem deja concluzia, singura pe care o vedeam posibilă, și anume aceea că, în mod hotărât, profesorului de Muzicologie – și șef de catedră pe deasupra! – nu-i plăcea (sau îi plăcea prea puțin) abordarea mea în ceea ce scriam și prezentam săptămână de săptămână. (...) Așadar, mă așteptam la o muștruliuială zdravănă din partea maestrului Octavian Lazăr Cosma. „Textul” îl țin minte și acum; m-a urmărit ani de zile, pentru că a rămas cel care mi-a dat forță să continui chiar și atunci când îmi pierdeam încrederea în forțele proprii: „Măi, tu ai să faci muzicologie la viața ta!” Nu l-am înțeles din primul moment pentru că, de emoționată și înfricoșată ce eram, nici nu l-am auzit prea bine, nici nu am putut percepe ideea care îmi răsună prin ecoul ei în minte, dar se bătea cap în cap cu așteptarea mea. Parcă eram în transă. Sunt convinsă că a observat, pentru că a fost nevoie să mi-o repete, întrebându-mă dacă am înțeles și când a văzut că am dat mecanic din cap în semn de aprobare, și-a dat seama cât de uluită eram și că n-am realizat nicio iotă din ce mi-a spus, că aprobarea venea fără acoperire, doar ca răspuns la tonul autoritar pe care îl folosisese. Așa că mi-a repetat, rar, accentuând silabe, privindu-mă în ochi și făcând gesturi ritmice, de parcă ar fi bătut o inexistentă măsură de doi timpi: „Ascultă la mine: ce îți spun acum nu faci public, că eu nu am clasă de muzicologie și nu te poți transfera; consider-o o îndrumare. Ești născută muzicolog și te rog ca, dincolo de orice ai de făcut la clasă, să te prezinți la mine săptămânal cu o lucrare... uite, îți propun: *Miorița*, că văd că ești băgată deja pe zona asta. Primul drum: Biblioteca; acolo cauți Fochi ca bază literară. De acolo poți avea un bun punct de plecare. Vezi să s-a scris ceva și într-o revistă clujeană de literatură. Ca partituri – tu alegi. Chiar sunt curios ce-o să-mi aduci”. Înviasem! Am putut doar să-l întreb în ce zi și la ce oră, ca să-mi armonizez orarul; mi-a răspuns să-l caut atunci când sunt gata să-i arăt ceva palpabil și că-l găsesc potrivit orarului sau în afara acestuia, la Bibliotecă ori la Discotecă. Îl văzusem de multe ori în ambele locații, așa că i-am mulțumit și am pornit, plină de speranță, în ceea ce s-a dovedit a fi o aventură din care am învățat

enorm. (...) M-am scuzat la celelalte ore din program ("chiul diplomatic"!) și am zburat la Bibliotecă unde am început să scotocesc sertarele conținând fișe; am extras cote, am împrumutat atâtea cărți și partituri câte puteam lua pentru început, mi-am stabilit un orar de audiții paralel cu cel al anului meu și am intrat pe loc, serios, în problematica documentării prin audiție. *Miorița* de Paul Constantinescu nu era disponibilă în momentul acela, dar am prins Oratoriul lui Sigismund Toduță. Am deschis partitura, caietul de notițe și pot spune că le-am exasperat la propriu pe doamnele de la Discotecă cerându-le să-mi pună, iar și iar, prima parte: *Eterofonie*. (...) Nu știu cum, din suprapunerea filelor de muzică pe care tronau notațiile mele rapid făcute cu jocul celulelor detașate din partitură, mi-a apărut limpede că Sigismund Toduță, un maestru neîncoronat al contrapunctului, utilizase recurența: strictă la partea vocală, liberă la instrumente. Urmând firul, am recompus forma primei mișcări a Oratoriului și, fericită, n-am mai apucat să pun pe hârtie concluzia când, zărindu-l prin geamul Discotecii pe Maestrul venit să-și pregătescă unul din cursuri, l-am abordat cu ochii sclipind de bucuria descoperirii. l-am arătat partitura dar, spre surprinderea mea, care așteptam o reacție cel puțin pe măsura entuziasmului meu, nu a participat deloc. S-a bucurat că mă pusesem pe treabă, dar m-a privit sever, din spatele ochelarilor, cerându-mi să-i arăt ce cote de bibliotecă am extras și ce am cerut de la raft. Le aveam pe toate la mine; încă nu plecasem acasă, așa că i le-am arătat. A examinat lista, cărțile, partiturile și mi-a spus că este presat de timp: „Mă grăbesc la curs. Du-te la biblioitecă, cere volumul 5 *Lucrări de Muzicologie* de la Cluj și vino cu el la mine după curs. Mă găsești la sala....” Fericită că aflasem încă un titlu, aterizez la Bibliotecă, găsesc volumul, prin bunăvoința doamnelor „încarc” fișa soțului meu (încă student în anul VI) și, cu noua „achiziție” în mână, mă înființez în fața sălii, așteptând terminarea cursului. Am timp să-l răsfoiesc, așa că o fac și... îngheț! Aveam în față studiul maestrului Cornel Țăranu despre *Miorița* de Sigismund Toduță. Evident, încep să-l citesc iar de pe pagină mă întâmpina un desen grafic din care rezulta concepția Eterofoniei... Am trecut și prin îngheț și prin valuri de căldură la gândul că Maestrul m-ar fi putut pune sub semnul întrebării. Când a ieșit de la curs, i-am arătat volumul deschis la pagina cu pricina; de ciudă că nu am fost prima care văzuse recurența îmi dăduseră lacrimile. Nu a fost nevoie să insist,

Maestrul și-a dat seama că entuziasmul meu fusese sincer și m-a liniștit spunându-mi că astăzi am învățat lecția de căpătâi în muzicologie: importanța unei documentări serioase: să nu neglijez nicio tipăritură, nicio idee, „nici măcar o notă din *Informația Bucureștiului*”, oricât de vagă ar fi fost ea. Documentarea mea trebuie să fie asemenea unui radar, să cunosc și să mă pot servi de tot ceea ce s-a scris ori s-a vorbit înainte de mine. Mi s-a adresat din nou, subliniind cele spuse cu același gest, parcă bătând măsura: „Doar abia plecând din acest punct poți porni în căutarea propriului drum, în lansarea propriilor teze care, obligatoriu – ține minte asta! – trebuie să poată lărgi sau corecta, după caz, ceea ce se știe deja; către asta trebuie să tinzi, asta ai de făcut” – a concluzionat. Mi-a cerut, din nou, să-i aduc ceva valabil, de concepție personală. Și i-am adus.

➤ **A.A.:** După această primă întâlnire cu cercetarea muzicologică v-ați hotărât că acesta e drumul pe care vă regăsiți cu adevărat?

C.S.: Acest nou început, singurul veritabil în muzicologie, m-a încurajat să fac cercetare. Oferindu-mi din timpul său, nu puteam să-l fac să regretă asta, așa că m-am mobilizat total pe noua direcție de studiu. Maestrul Octavian Lazăr Cosma mi-a supervizat începuturile muzicologice, m-a condus, câteva luni mai târziu, către primul Premiu de Critică și Teoria Artei din cariera mea (singurul adjudecat de un reprezentant al învățământului artistic al capitalei la Festivalul Artei Studentești de la Sibiu, 1973), exact cu acea temă pe care mi-o propusese ca încercare și care s-a concretizat într-o comunicare premiată și un studiu în volumul X al seriei *Studii de Muzicologie: Miorița în creația a trei compozitori contemporani: Paul Constantinescu, Sigismund Toduță și Anatol Vieru*. Intrasem deja în anul IV de studiu, îi eram studentă în mod oficial la disciplina Istoria Muzicii Românești, pe care ne-a predat-o cu vizibilă pasiune, dragoste și dăruire, determinându-mă ca, de la prima oră de curs, să mă îndrăgostesc iremediabil de ea. Dacă vă întrebați „de ce?”, răspunsul meu vine imediat. În primul rând prin deschiderea diferită ce mi se oferea și prin modul în care știa, ca nimeni altul, să desfășoare nevăzute „fire ale Ariadnei”, șerpuind printre titluri – unele de care nici nu auzisem, altele prea puțin cunoscute – legând izvoare, surse scrise sau nescrise,

deducții, avansări de teze, îndepărtarea celor inadecvate sau prea bombastice (dar în circulație), a „săriturilor peste cal”; luam cunoștință de opinii, de „Ancheta revistei Muzica”, de noutăți nespuse sau nescrise de alții, de afirmații curajos făcute, de partituri supuse analizei cu tot cu rezultatul lor sonor: înregistrări și tot „tacâmul”: obligativitatea mersului ritmic la concertele sau recitalurile din sălile bucureștene, cu notațiile aferente la primele audiții românești ori la lucrările camerale încă necunoscute mie, dar toate din repertoriul românesc și audițiile din sala Discotecii, cu cel puțin trei reveniri la aceleași piese iar, în măsura posibilului, cu alți interpreți ca audiții comparate. (...)

Într-una din zilele de început ale anului IV, când deja ne era profesor la cursul de Istoria Muzicii Românești, m-a întrebat care este stadiul realizării Lucrării de Diplomă. Rușinată i-am spus că nu pot depăși câteva fraze de introducere; sunt tot la *Prefață*. M-a chestionat ce temă am, i-am răspuns; în mod sigur, a înțeles de ce și a zâmbit cu subînțeles. Mi-a cerut să vin de urgență cu domnia sa la Bibliotecă, mi-a deschis câteva sertare la fișiere și m-a invitat să-mi notez cote de partituri. Mi-a schimbat pe loc tema de licență și s-a oferit să-mi fie conducător: „Vei scrie Scărlătescu. Nu-ți face griji... Vorbesc eu cu profesorul Varga. (.....)”. M-am apucat de lucru instantaneu, panicată de timpul scurt rămas până în vară. În ce mă privește, era vizată monografia, până atunci nescrisă, a unui compozitor român ale cărui partituri aveam să le găsesc, în majoritatea lor – unele în manuscris – în aceeași Bibliotecă a Conservatorului: Ioan Scărlătescu. M-a direcționat și spre Biblioteca Academiei, unde am devenit o prezență obișnuită. I-am spus că și colegele mele se află în aceeași situație așa că, generos cum este cunoscut, după un timp (nu știu cum a făcut, nu știu cum a reușit!) a găsit modalitatea de a „salva” întreaga primă serie de muzicologi (1969-1973), schimbând și temele de licență ale colegelor mele și îndrumându-le tezele. (...) Nu pot decât să-i mulțumesc Magistrului, din nou, pentru că m-a îndrumat, mi-a netezit ieșirile combativ-intempestive și mi-a imprimat înscrierea pe calea echilibrului; mi-a fost aproape la toate examenele ca studentă și după aceea, la obținerea gradelor didactice (inclusiv la temutul grad I!) la toate reciclările din cariera mea didactică preuniversitară. Domnia sa rămâne cel care mi-a deschis și mi-a format gustul pentru aprecierea originalității culturii noastre muzicale și a dialogului cu alte culturi, m-a direcționat spre cercetarea partiturilor

prea puțin (sau deloc) cunoscute ale creatorilor români, m-a învățat drumul către redacția revistei Muzica unde am devenit colaboratoare, spre Editura Muzicală și spre Secția de Muzicologie a Uniunii Compozitorilor, unde am și devenit membră (stagiară, apoi definitivă) câștigând, de la bun început, un prestigios Premiu al Uniunii Compozitorilor din România pentru lucrarea monografică *George Stephănescu*. Am ales în mod conștient să merg pe urmele maestrului meu, lansându-mă pe teritoriul cercetării în paralel cu cronicariatul muzical, eseistica, punerea în discuție a afișului repertorial și dezbaterrea unor teme ardente ținând de originalitatea creației, situându-mă pe poziții combative declarate contra falsului sub etichete folclorice (presă, radio, tv); așa am obținut un alt Premiu de Critică și Teoria Artei – de presă (SLAST, 1980) de această dată.

- **A.A.:** Relația profesională pe care ați construit-o alături de maestrul Octavian Lazăr Cosma a fost definitorie pentru întregul dumneavoastră parcurs pedagogic, mai cu seamă când ați urcat o nouă treaptă, către învățământul universitar.

C.S.: La un deceniu distanță, când maestrul a găsit cu cale că, fiind cazul să dedice scrisului și breslei mai mult timp, ar putea să se retragă de la cursurile colective (fără a părăsi și îndrumările de teze doctorale sau formarea de tineri muzicologi), m-a convins să concurez pe postul scos la concurs (...) m-am înscris, am câștigat competiția și – ceea ce era cel mai important și vital pentru mine la acea oră! – am primit emoționată felicitările maestrului: „Măi, ai avut o disertație de adevărat nivel academic. Mi-a plăcut abordarea sintetică a temei: și viziune de ansamblu cu contextualizare și analiză și problematizare. La fel să prezinți tema simfonismului românesc postenescian și studenților”. Știam că intru într-o altă etapă a vieții mele, de intensă (și imensă) lucrare cu mine însămi: intram în concurență deschisă cu cel care știuse să pună accent pe fenomenul creației, înlăturând vorbirea goală despre aspecte colaterale miezului problematicei în toate abordările de la clasă cursurile Maestrului erau, fără discuție, veritabile disertații! Urmam la catedra celui care orientase cursul pe direcția analizării în profunzime a creației muzicale, pe partituri românești semnificative, dublate de audiții. Nu aveam decât un singur gând: să-l

fac mândru de alegerea făcută. Îi datorez devenirea mea muzicologică și nu încetez să-i mulțumesc pentru toate sugestiile primite și pentru bucuriile venite în cascadă cu fiecare nouă descoperire, bucurii pe care le-am avut ori de câte ori soarta a fost generoasă cu mine și mi-a adus în față nebaneuite deschideri de portal.”

Subliniez însă, cum, sub îndrumarea domniei sale, am început să gust magia acelor magnifice momente în care eram doar eu, sinele meu și partitura în studiu, cu împletirea misterelor ei, așteptând devoalarea... Revista *Muzica* mă aștepta și m-am lansat într-o susținută colaborare la care, după cum se vede, am revenit peste ani. Toate acele studii publicate (uneori, aproape lună de lună?) mi-au „făcut mâna” chiar dacă astăzi, privind înapoi, le pot reproșa prevalența laturii analitice; dar, cum spuneam, mi-au folosit la început de drum muzicologic, mai ales pentru că m-au lăsat să-mi aleg temele, diversitate în documentare contează. De altfel, acest tip de cvasi-liber arbitru a fost și a rămas extrem de important pentru mine.

- **A.A.:** Tot ce ne-ați împărtășit până acum e doar o perspectivă a formării dumneavoastră, cea a muzicologului dar aceasta a fost în permanență secondată sau completată cu o mulțime de alte activități. Considerați că au fost utile toate celelalte preocupări pentru formarea muzicologului, omului de cultură care sunteți astăzi?

C.S.: Ajunsă în acest punct cu confesiunile, îmi permit, din nou, un salt înapoi în timp, la momentul post-licență când, în mână cu recomandarea *Senatului Conservatorului* de a fi încadrată la *Institutul de Istoria Artei*, am preferat învățământul muzical pentru că îmi oferea libertatea de a-mi alege temele de cercetare și timp pentru propria documentare; ani de zile mi-am împărțit timpul între cariera de profesor de pian la Școala de Muzică, sălile de concert, participarea la sesiuni științifice, emisiuni la Radio-Tv, cronicariat la rubrica de specialitate a unor importante publicații: *România Literară*, *SLAST*, *Flacăra*, cercetător la *Biblioteca Academiei*, *Biblioteca Centrală*, *Biblioteca Muzicală* din Amzei sau la cea a *Conservatorului*, în colecții private... în funcție de țintele propuse (Sunt recunoscătoare soțului și părinților mei care au stat ore și zile bune cu noua membră a familiei!). În paralel, câțiva ani

buni am tot frecventat asiduu câteva cenaclurile literare. Astăzi chiar mă declar mulțumită pentru că așa mi-am putut stabili repere în baza cărora mi-am exersat condeiul și dincolo de scrierile de specialitate, tentând diverse genuri literare. Anul 1980 este o bornă importantă: am devenit membră a *Uniunii Compozitorilor*; dobândind Premiul pentru creație muzicologică al *Uniunii*. Consider că astfel mi s-a confirmat vocația și ceea ce era mai important, aveam toate motoarele pornite: începând din aceeași perioadă am devenit, succesiv, la alegerile din patru în patru ani, membră a trei dintre comisiile de specialitate ale *Uniunii Compozitorilor*; didactică, muzică ușoară și muzicologie. Se vede, însă, că „Switch-ul” nu-și încheiase lucrarea; aveam o fiică și ceva-ceva mi-a spus că ar avea nevoie nu doar de poezii și povești – pe care i le scriam cu frenezie, nu doar de „dicționarul-vocabular” pe care i-l întocmisem, ci și de cântecele. Și cine m-ar fi putut îndruma mai bine dacă nu cei pe care îi consideram maestri ai cântului, melodiilor și, desigur, cunoscători ai psihologiei vârstelor tinere?! Așa am pornit un veritabil turneu de învățătură asiduă. A durat câțiva ani, cu etape clar definite: maestrul Vinicius Grefiens și Liviu Comes (proportionalitatea formelor, contrapunct), Laurențiu Profeta (orchestrație), cu tușa finală Richard Bartzler (armonizare, orchestrație, construcții melodice conform Hugo Riemann – de mare folos și în pregătirea tezei de doctorat!). Frecvența era susținută: de două-trei ori pe săptămână reluam firul anilor de compoziție de la Conservator.

- **A.A.:** Deci „microbul” compoziției nu v-a părăsit, doar a... stat o perioadă în adormire!

C.S.: Făceam totul fără a neglija muzicologia, așa că... în timp s-au construit fie materiale intrate în Biblioteca de documentare a *Uniunii Compozitorilor* (o monografie Liviu Comes, un studiu Laurențiu Profeta), fie studii publicate în revista *Muzica*: Vinicius Grefiens, Liviu Comes.

- **A.A.:** Ați ales un program de master aparent fără legătură cu drumul muzical pe care erați deja, la Facultatea de Litere a Universității București – *Studii culturale ebraice*. De unde a pornit această inițiativă?

C.S.: Anul 1990 a marcat o altă cotitură; nu l-aș numi „Switch” pentru că, în fapt părea o continuare pe verticala învățământului

muzical: prin concurs, am devenit cadru universitar, la început lector și, după finalizarea studiilor doctorale – conferențiar. Doctoratul a însemnat o perioadă de intensă documentare, pentru că cercetarea neoclasicismului în general și a celui muzical în special nu avusese parte de lucrări de sinteză iar ceea ce exista și mă putea ghida era interesul manifestat de cercetătorii istoriei artelor plastice și ai arhitecturii. Așa se face că m-am cufundat în explorarea liniilor, a culorilor, a volumelor și în realizarea unor „translații”, a unor „sinonimii” sui-generis, prin care am căutat să explic formulările „tip” aflate în limbajul neoclasic universal și românesc prin raportare la lumea artelor plastice. Deschiderea către această lume o aveam, tot de la tata și din discuțiile cu marii muzicieni ce mi-au fost și îndrumători pianistici. Așa am ajuns să depistez și să definesc preferințe pentru genuri, dimensiuni, existența unor *pattern*-uri între care motoricul, principiul „ramei”, cel al „fulgerului sonor”... A plonja în oceanul gândirii muzicienilor noștri care fie au creat ghidați de principiile avangardiste ale vremii lor, fie au fost doar tentați din când în când de cântecul de sirenă al codurilor neoclaseice a fost o experiență care m-a înnobilit, la propriu, inclusiv prin legăturile cu alte arte: cea plastică, literatura... În cercetarea diverselor biblioteci nu o puteam rata nici pe cea de la *Universitatea București* și, interesată de tema neoclasică, am bătut și la această ușă. Totul a coincis cu timpul în care mama (*Litere* – franceza), cocheta cu ideea de a se înscrie la Comunitatea ucrainenilor; starea sănătății nu i-a permis să-și ducă la capăt intenția, dar am avut șansa de a-l cunoaște pe excelentul medievalist și slavist (specializat pe ucraineană!) Dan Horia Mazilu, pe atunci decan al *Facultății de Litere*. Tocmai se încerca punerea în pagină a *Centrului de Studii Culturale Ebraice* și, dincolo de somitățile din afară, de la universități de prestigiu, era nevoie de cadre didactice conferențieri sau profesori universitari din țară. Disciplina artistică a curriculei era descoperită și aici mi s-a cerut să colaborez. Condiția mea: dacă tot voi preda, doresc să și învăț; soluția oferită? Mi s-a recomandat înscrierea la concursul de admitere. Bibliografia îmi era familiară, vârsta (50 ani) mi s-a părut potrivită și am devenit masterandă, având-o colegă pe fiica mea pe care am tentat-o cu deschiderea unui nou orizont și, vorba decanului, odată admisă pe un loc ultra onorabil, am devenit struțo-cămila centrului, organizând și participând la sesiuni științifice. Experiența s-a dovedit câștigătoare pentru amândouă: fiicei mele i s-a

deschis oportunitatea de a-și continua studiile (masterat la *Hebrew University*) iar eu mi-am lărgit aria de cuprindere culturală, începând să învăț o limbă orientală – ceea ce îmi și dorisem cu niște decenii înainte... Același decan mi-a fost conducător de disertație; tema propusă era cea care i-a pus probleme de fiecare dată: traducerea atât de aleatorie a termenilor muzicali în diverse manuscrise sau ediții românești ale *Bibliei*, pornind de la Dosoftei și ediția 1688 la cele de secol XIX sau XX... Am început rapid lucru dar, în scurt timp am constatat că tema presupune o cercetare care mă copleșea, depășindu-mi nu doar forțele ci și bariera de timp: data disertației se apropia. Am optat pentru o temă mai la îndemână: cea de-a doua literă a alfabetului (*alephbet*-ul) ebraic: cuplajul „Beit-bait”, cunoscutul B din scrierea latină (grecescul *beta*): multiplele ei valențe prin prisma scrierii protosinaitice, cu interpretările lui Champollion și Petrie ce conduceau de la ideea de culoare (albastru) la cea de casă, edificiu, adăpost, incintă (cu sau fără marcarea locului pentru foc, închidere/deschidere spre exterior), matrice, deschidere spre viitor, receptacol de energie (inclusiv al celei primare: *aleph*), familie, dinastie, cuplu, femeie însărcinată, boltă (cerească), hrană, valoare numerică 2... Pot afirma că sugestia profesorului Dan Horia Mazilu mi-a folosit; e drept, nu pe loc: important a fost că mi s-a dat o temă a cărei trenă nu doar m-a însoțit aproape două decenii, ci a rodit într-o altă formă, cantonată în *Psalmii* biblici. Am relatat asta într-un alt interviu, cu Mihai Cosma, în *Actualitatea Muzicală*, la *Convorbirile AM* – nr. 5/2019. Până atunci, am publicat o serie de alte studii-eseu pe tema dicotomiei, a multipului minim, abordând și acea subtilitate a gramaticii (române și ebraice, deopotrivă) ce diferențiază forma duală de altele tipuri de multiplu... Revista *Muzica* a găzduit și o introducere pe teme biblice: primele trei capitole ale *Bibliei*, infuzate de sonor și de posibile implicații gematrice... Alte studii-eseu de aceeași factură – în alte publicații. Îmi exersam limitele noului orizont captivant și capturat în colecția mea de galerie interdisciplinară continuu lărgită, căutându-i expresivități de ordin sonor, muzical, matematic.

- **A.A.:** După anii 2000 ați mers către nou înființata Universitate Spiru Haret și ați pus acolo bazele unor programe serioase în cadrul Facultății de Muzică. Nu doar ați predat acolo discipline ca Istoria muzicii românești,

Muzicologie, Retorică muzicală etc. dar ați și acreditat, în calitate de Decan, două specializări importante, Pedagogia muzicală și Arta Muzicală (la masterat). Vorbiți-ne despre această perioadă pe care ați avut-o acolo.

C.S.: Anul 2000: un alt „Switch”, de această dată în plan administrativ. Profesorul Victor Giuleanu, fostul nostru rector, a solicitat sprijinul în acreditarea facultății pe care o înființase la Universitatea „Spiru Haret”. Vizat a fost soțul meu, compozitorul Petru Stoianov; deja funcționa ca prodecan la Universitatea de Vest din Timișoara dar, cum lucra și în Minister, cu jumătate de normă inspector de specialitate, a refuzat, nedorind să intre în conflict de interese. În schimb, m-a recomandat pe mine; deși inițial nu am vrut să părăsesc instituția în care mă formasem și pe care o servisem un deceniu, în cele din urmă am cedat și mi-am început cariera de decan. Asta a însemnat un sacrificiu enorm, pentru că a trebuit să-mi stabilesc o întreagă grilă de obiective, unele incomode de-a dreptul, altele ale căror subtilități nu le stăpâneam îndeajuns. A trebuit să cunosc, să învăț și să mă descurc într-un hățiș de termeni legali, legi, ordonanțe, criterii de evaluare... nimic muzicologic. Dar am făcut-o. Bucuria mea a fost să proiectez și să mă înconjur de un corp profesoral de elită, colegi de-ai mei de la *Uniunea Compozitorilor*, de așa manieră încât facultatea pe care o conduceam să pară „soră mai mică” nu doar a Conservatorului, devenit deja, de ani buni, *Academia de Muzică* din București, ci și „filieră” a *Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor*. Nu e nimic exagerat în ceea ce afirm. Așa s-a constituit un mănunchi de compozitori și muzicologi care au ținut făclia învățăturii în și prin muzică, fiind exemplul viu pentru studenții noștri. A trebuit să renunț la profesori excelenți, pe care eu însămi îi apreciam la justa lor valoare, dar noua lege cerea o anumită proporție de cadre didactice cu titlul deja confirmat de doctor: conferențieri și profesori iar eu eram chemată să asigur această proporție. Am reușit în timp record iar facultatea a putut fi acreditată fără nedorite amânări. Alături mi-a stat soțul meu (care a renunțat la minister și la prodecanatul timișorean), compozitorii Maia Ciobanu, Viorel Crețu, Sorin Lerescu, Valentin Petculescu, muzicologul Mihaela Marinescu. Din corpul profesoral deja existent, am avut șansa de a păstra un cvartet (feminin) de „AȘI”: Cornelia Angelescu, Georgeta Ștefănescu-Barnea, Lavinia Coman,

Gabriela Munteanu și așa am putut naviga cu pânzele sus la capitolul doctori, conferențieri și profesori. Prin activitatea extracurriculară ne-am situat excelent și la capitolul creație/interpretare și cercetare. În timp, ne-am clădit și baza, încadrând prin concurs, tineri asistenți deja doctoranzi, unii care ne fuseseră studenți, alții afirmați în viața muzicală. Astăzi, când eu și soțul meu (decani și prodecani vreme de câte două legislaturi fiecare) ne-am pensionat deja, din păcate facultatea nu mai există de ani buni (nici măcar sub forma unei specializări incluse între studii umaniste). Revenind la curriculum, am avut bucuria de a continua să predau, ca profesor, cursul de Istoria muzicii Românești și, pentru a-i motiva pe studenți și a-i face să-și cunoască mai bine profesorii, nu am pregetat să-mi invit colegii compozitori să-și prezinte lucrări reprezentative. A cunoaște muzica românească prin reprezentanții ei cu care ai cinstea să te formezi mi s-a părut o datorie și o onoare. Am creionat și am pus bazele unui masterat atât de convingător încât comisia venită să-l evalueze a făcut-o cu laudele de rigoare, considerându-l formulă competitivă, bogată, nuanțată, oferind masteranzilor posibilitatea de a se instrui, lăsându-i să intre și să cerceteze pe teritoriile retoricii, ale hermeneuticii, ale limbajului biblic, să ia contact cu orice formă de artă ce s-ar învecina, ar interacționa ori s-ar regăsi într-o armonioasă întrepătrundere cu muzica. Le-am potențat talentul, i-am îndrumat, promovat și recomandat... Pentru ei, pentru vizibilitatea și viitorul talentului și patrimoniului românesc am creat și condus *Asociația pentru Integrare Culturală Europeană* (AICE), sesiunile de comunicări *Crossover Interarts*.

- **A.A.:** În același timp, pe lângă activitatea de coordonare și organizare pe care o presupun funcțiile de decan și prodecan, ați rămas în legătură cu actualitatea muzicologică românească – ați participat la simpozioane, sesiuni științifice, mese rotunde și ați inițiat și realizat emisiuni cu și despre muzică, muzicieni și cultură muzicală în general. Ați fost neobosită, ce v-a motivat să faceți toate aceste lucruri?

C.S.: Deși, așa cum am afirmat-o deja, activitatea de coordonare și organizare nu a fost simplă, nu am lăsat garda muzicologică jos dar am încetinit ritmul, schimbând și perspectiva: a intervenit nevoia

suporturilor de curs, a cărții universitare – deci am semnat, fie singură, fie în tandem cu Mihaela Marinescu ori cu Petru Stoianov. În plus, totul a coincis și cu perioada mea de documentare pentru *Psalmii biblici* – ca o continuare a gândului pornit de la tema propusă pentru disertație, dar și cu cea a antrenării mele în mediul universitar în țară (Universitatea București: *Studia Hebraica*) sau străinătate: conferințe, congrese, sesiuni științifice, semnarea unor *Argumente* sau prefețe la diverse alte tipărituri ale Editurii Muzicale, *booklet* pentru triplul CD Georgeta Ștefănescu Barnea, participarea cu microportrete în caietele *SIMN* și ale altor festivaluri, studii și multe altele: emisiuni TvRM, mese rotunde, cele de la Radio România Muzical – unele în direct cu tineri la porțile măiestriei (alături de regretata Rodica Sava), participarea la galele *Tinerelor Talente* de la Râmnicu Vâlcea (cu aceeași Rodica Sava), sau președinția juriului concursurilor naționale, apoi cu coloratură internațională de pian *Irina Șațchi* de la Râmnicu Vâlcea, concurs de muzicologie tot în Vâlcea iar aici trebuie să menționez că fondatoarea, organizatoarea și cea care își duce mai departe inițiativa este lect.univ.dr. Dorina Arsenescu, pianistă, fostă elevă a doamnei Șațchi și fosta noastră studentă... Participări, premieri, diplome de excelență (Ministerul Educației), direcția muzicală a unui post tv, formate de emisiuni, interviuri, mese rotunde, portrete de soliști, formații... Aș mai puncta un congres la Universitatea *Paul Valéry* din Montpellier și președinția unui doctorat la *École des hautes études en sciences sociales* la Paris; mi-a dat un nesperat sentiment de mândrie și m-a bucurat ca în teza doctorandei din Grecia (conducător Henri H. Stahl) să aflu admirația față de cercetările și metodele propuse de Constantin Brăiloiu, utilizate în respectiva teză.

Motivația alegerilor de mai sus? Însăși structura mea. Asta am învățat în familie, asta mi-au transmis-o profesorii pe care mi i-am stabilit ca modele, asta am încercat (și mă bucur că am reușit) să-i transmit fiicei mele. Am pus accent pe creativitate, pe imaginație, având convingerea că muzicologului i se cere să țină pasul cu creatorul din orice generație ar fie acesta – fie compozitor, fie interpret –, să propună soluționări viabile, adesea atipice, să fie creativ în sine. Că o facem bine sau nu, că ne iese sau nu – asta o vor hotărî alții care, între noi fie vorba, se împart, la rândul lor, în cel puțin 3 categorii: cei care te ignoră, cei care te aprobă în diverse grade de la acceptare la entuziasm și... cei

care, poate, se străduiesc, dar pricep doar atât cât percep. Oare, crezi că li s-ar potrivi gândul lui Michelangelo: „Căci oamenii, din cer au să-și aleagă/Atât frumos cât pot să înțeleagă...” sau o spusă în versuri din *Convorbiri Literare*: „Vinovată ți-e privirea/Că nu ți-a venit-o firea/ Ca să vadă mai frumos”?... N-aș fi chiar atât de sigură... Bref, consider că, onorând profesionalismul, avem datoria de a ne strădui să practicăm cât mai bine meseria aleasă.

- **A.A.:** Ați fost și sunteți interesată de cercetarea muzicii sacre – pentru care ați primit și premiul UCMR pentru muzicologie în anul 2019. Ne puteți detalia această linie de cercetare din preocupările dvs.? Ce zone de interes, ce scop au aceste cercetări?

C.S.: Totul a pornit odată cu disertația de la *Litere*, despre care am tratat deja. Nu am putut răspunde solicitării conducătorului de disertație decât prin ricoșeu, ascunzându-mă în alfabet și în umbra statuetei turcoise ce a favorizat descifrarea scrierii protosinaitice. Anii au trecut și, căutând reducerea temei, m-am îndreptat spre *Psalmii* biblici unde am dat peste un alt ocean de informație! Fișând, am reușit să luminez unele înțelesuri. Am avut aproape literați, filosofi dar și muzicieni de elită, dedicați cercetători ai universului biblic; perioadele de lucru în Israel m-au motivat și potențat. Mai mult, chiar, în limita cunoștințelor mele le-am putut aprecia ineditul, concluzionând, la rândul meu, că *Psalmii* ascund o bogăție de teme sonore pe care cineva le va putea explora în viitor, poate chiar mai bine decât am făcut-o eu, care doar am desțelenit acest drum. Deși există – nu bibliotecii! – ci „orașe de cărți”, de literatură privind *Psalmii*, ei nu au fost cercetați și din perspectiva dramaturgiei muzicale proprii, potențându-li-se înțelesul, privit prin tipologii de traducere în limba română, de la acel cardinal (pentru noi) „1688” până astăzi. Tot ce am descoperit în nume personal am considerat ca „introducere în studiul *Psalmilor* biblici”, reflexele lor în sonor fiind invitație de explorare ulterioară în cele mai îndepărtate limite orizontice, pe scanare tip radar, în funcție de viziunea și opțiunea cercetătorilor viitorului. Sunt fericită că am putut dezghioca „starea de cântec”, drapată în nevoia de invocare sau clamare a *Numelui Domnului*, latența psalmică, spiritul cântării, starea emoțională a adresării către *Înalt*, conștiința jertfei de cântec... ca din întâia zi a firii,

ținând către ultimul ei apus... Lucrarea, vizând primele două din cele cinci cărți ale *Psalmilor* biblici (*Cărțile Psalmilor. Reflexii în sonor*, Editura Muzicală: 72 *Psalmi*-rugi davidice – potrivit mărturiei acelui dublu AMEN!) a primit nu doar *Premiul UCMR*, ci și prestigiosul *Premiu al Academiei Române*. Am abordat și tema fascinantă a imnicii latine: Ambrosius, Episcopul de Mediolanum. În cele două volume ale *Via Psalmorum Regia* (Editura Muzicală), în baza unei elaborate analize, în lipsa mărturiei muzicale propriu-zise, am depistat și pus în pagină, cu argumente științifice ținând de stilistică, ceea ce nu fusese cercetat în profunzime până acum; am fost în măsură să definesc crearea și exersarea, de către Ambrosius, a unui gen: nu *Imn* (așa cum se consideră – la modul general), ci *Psalm-Imn* latin.

- **A.A.:** În toate scrierile dumneavoastră aveți o abordare de tip interdisciplinar, mai ales atunci când tratați teme ale creației muzicale românești. De ce este utilă o astfel de abordare și cum credeți că ar putea tinerii muzicologi să își formeze deprinderi în acest sens, prin ce metode?

C.S.: M-au interesat mereu – lecturi conduse de tata! – la nivel de studiu personal, temele de filosofie istoria artei, gematrie, mitologie, „geometria secretă” a picturii. La nivelul anilor 1978-1979 am întreținut o corespondență cu filosoful Constantin Noica. În paranteză fie spus, unchiul domniei sale, medicul neurolog cu doctorat la Paris, prof. dr. Dumitru Noica a fost salvatorul familiei mamei mele, în refugiul lor; i-am povestit asta când ne-am întâlnit, având ocazia să-i expun viziunea mea de acord a unora din temele filosofiei domniei sale cu creația muzicală românească – am dezvoltat tema în studiul privind opera *Zamolxe* de Liviu Glodeanu, studiu publicat în primul număr, serie nouă, 1990, al revistei *Muzica*. Deși mi-a oferit o bursă primită de domnia sa în Austria, a trebuit să refuz, fiica mea fiind încă prea mică... Rămân o pasionată de literatură, autorii greci sau latini, teatrul antic, cel clasic și cel modern/contemporan, de reprezentanții marilor epoci creatoare: umanism, renaștere, iluminism și de spiritualitate prin autori contemporani la care revin, de fiecare dată cu mare bucurie... Am atâtea cărți de căpătâi că nu le pot nici ordona, nici aminti fără a fi vinovată de vreo scăpare! Și nu-mi doresc, nicio clipă, distanțarea de ele și de încă atât de multe altele.... O afirm la unison de gând cu un personaj

donizettian, perfect prins în montura comediei: „sunt cunoscut în tot universul și, dincolo de el, în încă vreo câteva orașe” (citată inexact, dar cam acesta ar fi sensul!). Unii chiar mi-au reproșat interdisciplinaritatea... pe care eu am căutat-o și o caut cu frenezie; dar muzica și elementele ei, ritmarea, se regăsesc pretutindeni și atunci, cum să nu cauți melodia vieții atunci când știi că o poți afla?! Textele biblice oferă la tot pasul intrarea în cântec; mereu citești despre cântecul fântânii, al zicerii cuiva. Nu le putem cunoaște melodia. Ne-au rămas doar reperul încrustat în cuvânt și volatilitatea ideii ce traversează mileniile dar cât de bine te simți, ca muzician, știind că arta căreia i te-ai supus cu bună și supremă știință, indiscutabilă apreciere, este în tot și în toate... Mă ghidez după ceea ce rezidă în simplitatea complexă (dacă pot spune așa!) a acelui alfabet în care sălăsluiește gândul ascuns al literelor ce drapează numere, după numerele ce dau forță și înțeles sunetelor, ritmând într-o ființare... Prefer să palpez și să simt, să știu că există ceva, undeva, chiar fără a vedea totul, la modul concret: să trăiesc fiorul mariajului artă-știință, nedând niciuneia întâietate, ci sublimându-le într-un atemporal în care s-ar regăsi propria mea experiență; prefer să nu țin drumul drept, rectiliniu, pentru că nu vreau să pierd frumusețea involtă a darurilor pe care mi le-ar oferi aventura, rătăcirea... explorând misterele timpului, sondând adâncimi în amintirile de neșters ale materiei sonore... la limita cuvântului, a silabei în rostiri psalmodiate... Abordarea interdisciplinară (de care nu fac „paradă”) constituie o condiție *sine qua non* din punctul meu de vedere și asta indiferent de poziția sau atitudinea altora legată de ceea ce și cum scriu; că le place, că mi-o acceptă fluturat din vârful buzelor, că mi-o refuză ori mi-o reproșează – asta sunt, asta gândesc, așa mă simt EU. Cred în interdisciplinaritate, după cum cred în magia de culori a aurorei la ceasul la care diminețile își pregătesc intrarea în viața noastră sau în înfiorarea apusurilor ce ne impun lecția tăcerii într-o uimire. Viața își are muzica, poezia, melanjul coloristic, jocul de volume și dramaturgia ei abil ascunsă. E reconfortant pentru spiritul meu să mă las înfășurată de mătasea indicibilă a palpitului lor. Aici urmez sfatul tatălui meu: să slujesc muzica așa cum merită ea, să nu dau răspunsuri (niciodată verdict!) până nu am aflat ceea ce este, cu adevărat important: întrebările potrivite, estimând resorturi și resurse adecvate pentru a lumina conuri umbrite, explorând „respirația”, palpitul artelor în

uniunea lor indestructibilă. Prin muzica lor, „văd” și filmele, percepând lesne mesajul regizoral. În rest, studiez, mă documentez, petrec atâta timp cu oricare proiect că ajung să mă îndrăgostesc de el; abia atunci intru în binecuvântatul „ceas” al scrisului... cu iubire, fără orbire, detașat și implicat. Se poate?!? În mod sigur, DA!

Metode pentru tineri?! A da vreun sfat ar însemna să-mi arog un statut pe care nu mi-l doresc și... departe de mine acest gând! Îi văd ca pe colegi, e drept, mai tineri pe scara vârstei, dar constat – din cele citite – că au atât de multe de spus! Propria lor energie și responsabilitate îi va conduce, sunt sigură, pentru că mă încred în ei. Pot devoala rețeta folosită de mine: cred în ceea ce spun și fac, sunt sinceră față de mine, urmez datoria profesionalismului, creșterea patrimoniului românesc și acordarea la lira contemporaneității, caut muzica lăuntrică a gesturilor componistice și interpretative luminând talentul și contribuția românească, învățând de la colegii de vârste apropiate, de la mentorii lor, de la cei mai tineri ca mine, aducând bucurie în viața celor care m-au susținut și format. Mai presus de toate, am menținut busolă morală, am cultivat deferența, având, clipă de clipă, conștiința că, prin ceea ce fac, trebuie să pot atinge acea coardă sensibilă: maestrul să fie mândru de mine. Fără niciun dubiu, formarea trebuie să fie continuă: să nu te mulțumești niciodată cu ceea ce știi pentru că minunile se săvârșesc sub ochii tăi și tu nu ai decât să te acordezi sunetului ascuns al acelei muzici care te așteaptă să-i dai binețe. Și astăzi, când abordez un subiect, când iau o decizie sau definitivez un text, sunt condusă de un gând: ce-ar spune despre asta maestrul Octavian Lazăr Cosma?!? Doar așa am putut eu merge mai departe... Era și este singura măsură a lucrului meu, evident, dincolo de cele două praguri care îi urmează: autocenzura și cenzurarea (fără milă), cu sugestii ce pot lăsa loc la discuții și remodelări (sau NU!), făcută de soțul meu, primul meu cititor în toate. Citând din „vorbele” regizorilor, notez: „ce se taie nu se fluieră”! Un plus sau un minus?! Îmi plac frazele ample articulate, pe măsura ideilor...

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

C.S.: În afară de colaborările la cele două reviste de prestigiu ale UCMR – *Muzica* și *Actualitatea Muzicală* – cu recenzii, cronici, eseuri, corespondențe externe – ar fi coagularea în volum a unora dintre acestea. O altă direcție, intră în lumina spiritualității și tot

interdisciplinar, tot limbaj biblic; m-am cufundat pentru un timp în ceea ce aş putea numi „cântări”, dar nu a venit încă timpul să dau cortina deoparte. Ar mai fi zona literară, continuând-o pe cea de cenaclu a tinereţii mele (Mulţumesc – prin perdeluiri de stele – , Alex Ştefănescu!); de ceva timp, scriu ocazional pe *Liternet*, chiar şi fără teme muzicale. Ca reflex al altui tip de „muzicologie” – ceea ce s-ar traduce prin „muzicologie bunicească”, în ultimii ani am început să public din poeziile mele cu tentă muzicală, vizând introducerea într-o manieră antrenant-jucăuşă a celor mici în lumea magică a muzicii. Am făcut-o în numele susţinerii educaţiei muzicale a nepoatei mele, Neta Cohen (pe atunci la grădiniţă, în Israel – acum la şcoală), o fetiţă căreia îi apreciez imaginaţia bogată, drept care am ales-o coautoare/colaboratoare: ilustraţii, idei, rime, aşa cum şi notat pe copertele „producţiilor” noastre, gândite şi realizate în vacanţe „de lucru” (câteva luni vara, când bunicii merg în Israel şi alte perioade iarna şi primăvara, când nepoţica vine în România). Aşa s-a născut *Portativul Minune*, carte care îşi aşteaptă continuarea. Ca *breaking news* pot devoala că următorul text şi ilustraţiile lui sunt gata, mai rămâne recitirea cu ochi proaspeţi (un fel de „cap limpede”) şi publicarea; nu dezvălui încă titlul, dar pot spune că este tot unul muzical, ales cu dibăcie, ca şi ilustraţiile şi temele poeziilor. Împreună cu Neta am publicat şi o Poveste Muzicală, gândită ca show/musical: *Strop şi Pic îşi caută ploaia*, recent prezentată şi primită cu succes la comisia de specialitate a UCMR. Ambele cărţi au beneficiat de excelente întâmpinări ale cunoscutului critic, om de muzică şi teatru, Smaranda Oţeanu-Bunea. Practic, reprezintă acel aşteptat prim răspuns privind impulsivitatea creaţiei destinate formaţiilor corale prin forumului *Cantus Mundi* din mai 2024, forum la care am participat la Palatul Parlamentului şi despre care am şi scris în *Actualitatea Muzicală*; chiar acum mă gândesc să dinamizez proiectul dându-i dimensiune teatrală cu suport muzical. Evident, zona literar-muzicală presupune continuări. Tot în aceeaşi Editură Muzicală, ne aşteaptă şi alte proiecte, unul dintre ele fiind inspirat de lumea unora din liedurile maestrului Dan Buciu; am avut ocazia să-l discut cu domnia sa chiar cu aproape o lună înainte de ireparabila şi neaşteptată plecare. Altitudinea sa spirituală lasă un gol imens în sufletele celor care l-au cunoscut... proiectul, aprobat cu zâmbet cald de domnia sa, se va concretiza, probabil, spre sfârşitul anului şi va împlini un alt gol în creaţia muzicală destinată celor mai

tinere vârste. Îl văd ca triplu mix: *Portativul minune*, continuarea lui și *Strop și Pic*, un mix ce va conține și surprize... dar despre asta, cu altă ocazie... Evident, există și alte proiecte, toate cerute de nepoțica mea, a cărei fantezie nu are limite deci... nu-mi rămâne decât să le temporizez și să învăț, să „trădez” foaia cu portative pe care scriam, în favoarea programului *Finale* pe care încerc să-l stăpânesc. În cazul meu interdisciplinaritatea e dat în sine: muzicianul nu neglijează nici literatura, nici filmul sau teatrul iar ca audient al cursurilor de licență, masterat la *Litere* și deținător de multe alte „violons d’Ingres” nedezvăluite încă!), tentez orizont muzical, edificant, răspunzând formației mele: muzicolog și profesor, cu studii de compoziție și pasiuni (nu doar) literare la activ.

- **A.A.:** Ce gânduri aveți pentru tânăra generație de muzicieni, de muzicologi? Ce credeți că le lipsește astăzi sau, dimpotrivă, ce le prisosește? Câteva reflecții despre actualitatea culturală românească?

C.S.: Actualitatea culturală românească este un teritoriu atât de ofertant încât nu ți se cere altceva decât o exigență în cantonare pentru a-ți afla propria cale: cea a respectului pentru valorile pe care ești chemat să le pui în plină lumina, să faci cunoscut tuturor și, mai ales străinătății, originalitatea gândirii muzicienilor țării tale. Să excluzi individualismul de orice fel, pentru că însăși uniunea artă-știință îl exclude și să îi potențezi culorile de curcubeu ale ariei de cuprindere. Pe mentori și pe tineri îi felicit, în egală măsură; constat că sunt excelent pregătiți și au maturitate de gândire. Am luat cunoștință cu scrierile unora abia după ce trecuseră deja două filtre: al mentorilor și cel redactional, deci îi privesc prin această lentilă și, chiar dacă uneori am mai constatat (din perspectiva mea) unele stângăcii sau „luări de val” – le consider naturale și chiar oportune pentru că abia așa, depășind inerentele imperfecțiuni pot avea în față seducătoarea frumusețe a acelui orizont care îi așteaptă pentru a-și putea împlini chemarea. Cine a fost perfect de la prima cronică, primul eseu?! Iar dacă ar fi fost să fie așa, către ce zări le-ar fi fost deschis drumul perfecționării ulterioare?! Să simtă libertatea gândului creator, să aibă mereu nordul pe busolă! Le doresc împliniri și calibrare din ce în ce mai fină a anvergurii, intensității și ritmării bății de aripi pe măsura îndrăznețelor visuri și zbor al ideilor.

Revin la amintiri: ca mulți alți discipoli ai hăruitului Magistru, *Acad. prof. D.H.C Octavian Lazăr Cosma*, mă mândresc cu faptul că vreme de decenii i-am fost în preajmă fiind, și eu, unul din roadele muzicologice ale „Semănătorului”: am deprins statura muzicologică de la o personalitate integră, dedicată profesiei sale, servindu-și și respectându-și breasla, valorizând destinul muzicii românești pe multiplele paliere pe care le-a avut în vedere ca analiză sau acțiune: creație-interpretare-receptare-educație; pentru acutul simț al istoriei și istoricității, pentru dedicarea cu care, într-o perioadă de grele încercări pentru cultura noastră, a îngrijit cu zel de militant grădina de valori muzicale românești, îl prețuiesc încercând ca, prin tot ceea ce fac, să fiu demnă de încrederea acordată permanent de domnia sa. Crescută profesional în lumina preceptelor sale am învățat și am căutat să transmit mai departe ceea ce am primit: datoria și pasiunea de a privi mereu, din perspective mereu înprospătate, procesul de constituire a istoriei culturii muzicale românești prin prisma contribuțiilor originale ale corifeilor acesteia, George Enescu rămânând, indiscutabil, eterna lumină a farului călăuzitor.

SUMMARY

Andra Apostu

A dialogue with musicologist Carmen Stoianov

Mrs. Carmen Stoianov is a musicologist by profession and by vocation, a person of culture recognized by her writings and by her membership in the most prestigious organizations: the Union of Composers and Musicologists of Romania, the International Society of Contemporary Music or the Romanian Association of Women in the Arts, and these are just a few of them. Growing up in a multi-ethnic family, her versatility in culture and the arts has marked her entire academic and mature career. She was a disciple of Academician Octavian Lazăr Cosma, holds a PhD in Music from the National University of Music in Bucharest and a Master's degree in Jewish Cultural Studies from the University of Bucharest. The interdisciplinary approach is her credo and she gladly embraces this concept, in her opinion, "a sine qua non..." in everything she writes, in everything she creates.

Anti-Pygmalion

On the art of sculptor Ulrich Rückriem
and composer Eva-Maria Houben

Thorsten Gubatz¹

There are fundamental experiences whose logic crosses the boundaries between the arts; some are expressed in classical topoi, others waited until the 20th century to show up. They all now figure as chances and challenges in the wide range of possibilities faced by any contemporary artist. This essay will first take a look at the fundamental experiences expressed in the myth of Pygmalion, and then at how the logic of this myth turned upside down in fundamental experiences made by artists in the 20th and 21st centuries, especially by German sculptor Ulrich Rückriem (*1938) and by his compatriot, composer Eva-Maria Houben (*1955).

I. Pygmalion, or: “Art, to such a high degree, was hidden by his art”

As told by Ovid, the myth of Pygmalion has shrill and ugly sexist connotations. Pygmalion desires women, but he has remained a bachelor since he also despises them. We are told that he has seen the Propoetides, women who refused to acknowledge the divinity of Venus, and who, as a divine punishment, lost any sense of shame. Yet Pygmalion’s misogyny extends beyond this special bad example; he has remained a bachelor since he is, all in general, “offended by the very many failings that nature gave the female mind (*offensus vitiis, quae plurima menti femineae natura dedit*)” (Metamorphoses X, 244sq.). Looking for a male companion does not seem an option for him, either.

¹ Universität Münster (Germany)

This situation forces Pygmalion's sculptural abilities and his unfulfilled erotic desire to converge. He carves the statue of a woman that seems to lack all of the abovementioned failings. Despite consisting of ivory, and despite expressing a perfection which cannot be found in real women, the statue is so perfectly crafted that it seems to deny being a work of art. Art seems to transcend both nature and itself towards a higher kind of nature: "Art, to such a high degree, is hidden by his art (*ars adeo latet arte sua*)" (ibid., 252). This is the first and only woman that Pygmalion falls in love with; and, according to Ovid, Venus herself is on his side. When he prays to the goddess for a wife like the statue, she miraculously awakens the statue itself to life. One might ask: What if Pygmalion's creature, even if awakened to life, does not love him in return, maybe because she has discerned some serious failings that nature gave to his male mind? – But in the patriarchal set of mind which is at work here, and which even imagines Venus herself as its own partisan, this possibility is just unthinkable. Pygmalion's intentions and abilities are not put into question anyhow; such that the ideal matter for his sculpture, ivory, perfectly yields to his will, and to his will alone – a quality inherited by the outcome of its forming, a virgin that will yield to his will, and to his will alone. Female perfection, if it can be conceived of in such a frame at all, necessarily includes being perfectly at a man's disposal.

So far, so sexist. But there is more to Pygmalion's creative work than perfect rulership over a material, or over female human beings reduced to such material. Even the production of a merely perfectly naturalistic statue requires, if not true creativity, enormous skill and work. It takes a virtuoso's self-transcendence. Transcendence in the proper sense is definitely at work where mere naturalism is overcome, and even more surely, where mere artistic convention is overcome as well. Pygmalion's creative work is based on technical skill, but inspired by an idea that allows him to overcome mere naturalism as well as mere artistic convention – motivated and oriented by something that reaches beyond what merely is. This need not be a supposedly ideal woman; and hence there is a core of Pygmalion's myth that can be stripped of its sexist connotations. Even in Pygmalion's creation of his ideal woman, there is a moment not of rulership, but of ecstatic devotion to an idea

whose details he himself will not completely know until the work is done. This is why the work has a capacity to surprise him, to overwhelm him, to make him love it. Any work of art has such a life of its own, which transcends what the artist himself can overlook, reflect, plan, control and rule. This is obviously true when one thinks of a work's reception; but this already starts with the artist's own reception of his work. It is a truth about artistic creation independent both of the artist's gender and of his or her or their concrete idea.

Over and above its sexist connotations, this truth can also be stripped of its naturalistic connotations, since one of the mere artistic conventions that can be overcome in the creative process is naturalism itself. If so, art will be hidden by art in another sense: It will renounce the virtuosic imitation skills and seek to give expression to something ideal and/or phenomenal exactly by not aiming at a realistic imitation of nature. Nature may still remain the subject matter, but now as in itself something ideal and/or phenomenal. This is the case, for example, when Constantin Brâncuși seeks to sculpturally express the essence of a bird's flight. What Brâncuși still shares with Pygmalion: He does not know how exactly that ideal thing he sets about representing in a sculpture, in short: how exactly the sculpture will look like before he gets to work it out. The result can be more or less convincing. If it is convincing, it can surprise him, overwhelm him, make him fall in love with it.

II. Rückriem, or: "Come as you are"

In 1968, 29-year-old German sculptor Ulrich Rückriem was already long used to being able to make out of stone whatever he wanted.¹ But not only did he never try to sculpt his ideal woman, but in that very year when he started having exhibitions of his art, he made a striking experience that would push him as far away from Pygmalion as possible:

¹ "Im Grunde genommen konnte ich aus Stein alles machen, was ich wollte" (from the West German Radio interview "Erlebte Geschichten: Ulrich Rückriem", published online on June 26, 2005, source: <https://www1.wdr.de/radio/wdr5/sendungen/erlebtegeschichten/rueckriemsulrichs102.html>, accessed on March 6, 2025, here 5:29-5:32).

One day I made a command for five stones, smaller ones, in order to make heads out of them or whatever; and they came, as if due to lack of space, they stood all together as one stone, split into five parts. So I saw a stone which was one, but split into five parts, and reassembled, as if to save space. And that was such an astonishing experience, that I [said]: But this is amazing, yeah! I've never before ... this is impossible! This is a key experience!¹

Rückriem traced back his find to the quarry it originated from:

They take these stones, break them out of the friable rock (that's how it's called), which is a formation that is already quite strongly structured in itself ... there are rhomboid shapes, trapezoidal, rectangular, square ones, all of them very strong forms, given by nature. And at that moment, actually, I liked so much to see them, just as they are, that I hardly did anything about them. I had them taken out, and then I continued splitting them, in order then to reassemble them to their original shape.²

Pygmalion and his many sculptural successors used to be surprised, to be overwhelmed and fall in love with what they had shaped out of their material. Rückriem, on the contrary, made this experience with his material itself, and with the shapes it already had before any sculptor put his hands to it. Hence, he will only act about it in order then to ostentatiously reverse, renounce the action – he will split the stone in order just to reassemble it. Rückriem in the quarry resembles a Pygmalion who says to any woman: “Come as you are, since

¹ “Dann habe ich mal einmal fünf Steine bestellt, kleinere, um vielleicht, um Köpfe zu machen oder irgendetwas; und die kamen, wie aus Platzmangel standen die alle zusammen, die kamen als ein Stein, und waren in fünf Teile gespalten. Und dann habe ich ‘nen Stein gesehen, der einer war, aber in fünf Teile gespalten und wieder zusammengesetzt war, wie um Platz zu sparen. Und das war so ein unwahrscheinliches Erlebnis, dass ich [sagte]: Das ist ja phantastisch, ja! So was hab ich ja ... das gibt es doch gar nicht! Das ist ein Schlüsselerlebnis!” (Erlebte Geschichten, 10:54-11:29).

² “Die haben die, holen diese Steine, brechen die aus dem Gebräch (heißt das), das sind also eine Formation, die sehr stark gegliedert ist schon von sich aus, und du kannst also ... die, das sind zum Teil Rautenformen oder Trapezformen oder rechteckige oder quadratische, also alles, also von der Natur gegebene, sehr starke Formen. Und dann habe ich die eigentlich, in dem Moment dann, wirklich so gerne gesehen, so wie sie sind, dass ich fast nichts mehr dran gemacht hab. Ich hab die rausholen lassen und hab die dann weiter gespalten, um sie dann wieder zur ursprünglichen Form wieder zusammenzufügen” (Erlebte Geschichten, 11:52-12:30).

you all are perfect! Any change about you would diminish your perfection. If I ever sculpted my supposedly ideal woman, I would only do it for changing her – thanks to my superior craft and skills – until she looked like any one of you.” And once again in yet another sense, art, to an extreme degree, will be hidden by the sculptor’s art (*ars adeo latet arte sua*). It will be vulnerable to the standard reproach against ‘modern’ art: “But anyone could do that!” – Yet, even if this is true, it matters when it is not anyone who does it, and it matters when and where. In the course of time, many people may have had intuitions similar to Rückriem’s in 1968. But they were not as lucky as he was. He had it in a situation when the world of art was welcoming towards it. Rückriem was not alone; Venus was on his side.

The 19th century saw both the triumph and the downfall of naturalism in ‘Western’ art; yet for a long time, it would remain unquestioned that art was meant to represent something, however exactly one would conceive of it. When this very idea was finally put into question, so could the traditional relation of an artist towards his or her material, and the meaning of art as such. An aesthetics as influential after World War II as Theodor W. Adorno’s still demands from the arts – in this case, from the art of music – “to make itself the – however tragical – image of good life”.¹ But already in the 19th century, radical Protestant thinkers had forged some strong iconoclastic ideas which would come forth with a vengeance as soon as art would come to radically criticize itself. In Søren Kierkegaard’s “Sickness unto Death”, we read: “From a Christian point of view, despite all aesthetics, each poet’s existence is sin – the sin of poetizing instead of being, of relating to the good and true via imagination instead of being it, that is, of striving existentially for being it.”² If the artist as such merely creates an image

¹ In the German original of his “Philosophy of New Music”: “sich zum sei es auch tragischen Bild richtigen Lebens zu machen” (T. W. Adorno, *Philosophie der Neuen Musik*, in: Id., *Gesammelte Schriften XII*, ed. R. Tiedemann, Frankfurt 1975, p. 166).

² “Christelig betraget er (trods al Æsthetik) enhver Digter-Existents Synd, den Synd: at digte istedetfor at være, at forholde sig til det Gode og Sande gennem Phantasi istedetfor at være det, det er, eksistentielt stræbe at være det” (S. Kierkegaard, *Sygdommen til Døden. En christelig psykologisk Udvikling til Opbyggelse og Opvækelse af Anti-Climacus*, in: Id., *Skrifter XI*, ed. Søren Kierkegaard Forskningscenteret, Copenhagen 2006, pp. 113-242, here p. 191).

of good life, he misses the opportunity of trying to lead a good life; and he only has one life for doing so. In New England, transcendentalists pushed in a similar direction, yet it would last until the 1950s and -60s for their thinking to triumph in the work and influence of John Cage. A radical optimism about the fundamental goodness of mankind, the belief that any individual human being, as long as he or she is not misled by wrong education, will be able of the best possible self-discipline and to find God in everything, lays the groundwork for a radical anarchism that rejects all kinds of institutions. For the salvation of the human soul, or however one may conceive of a good life, it does not take institutions like the state, the church, or like art as an image of good life. If there is any point to art, it is to allow one, in all freedom – including the freedom of one's own likes and dislikes –, to perceive what there is. In 1974, Cage said in an interview:

I think perhaps my own best piece, at least the one I like most, is the silent piece ["4'33'", 1952]. It has three movements and in all of the movements there are no sounds. I wanted my work to be free of my own likes and dislikes, because I think music should be free of the feelings and ideas of the composer. I have felt and hoped to have led other people to feel that the sounds of their environment constitute a music which is more interesting than the music which they would hear if they went into a concert hall.¹

Cage's "4'33'" cuts a piece of time in parts and reassembles it in silence, just as Rückriem does with a piece of stone. Cage composes a piece of music, he creates a work of art, only to ostentatiously reverse, renounce it – *not* to compose a piece of music, *not* to create a work of art, but to show: What is already there is not in need of any art; it is already perfectly beautiful, as long as it is perceived in freedom. *Ars adeo latet arte sua*. Maybe more than any other, Cage's art thereby makes itself vulnerable to the standard reproach against 'modern' art: "But anyone could do that!" – It is true, anyone can do just nothing; and, at least according to Cage's beliefs (though it does not go by itself that they are true, to say the least): Anyone can just perceive in freedom what there is. In any case, it was not anyone who did just nothing, but it was John Cage, and he did so in Darmstadt and in New York City in the

¹ R. Kostelanetz (ed.), *Conversing with Cage*, New York City 1988, p. 70.

1950s and -60s, and this left a lasting mark on the world of music and the other arts.

Of course, Cage's stance is only one, though very prominent, of many, and for being so successful, Cage in turn needed already having Venus on his side. There were at the same time several strong tendencies in 'Western' art for minimalistically reducing itself to some kind of essence, to the point of abolishing itself for various reasons, as in color field painting, hard edge, and pop art. For example, the pop-inspired art of Rückriem's colleague Charlotte Posenenske first loved to hide itself by making its works look and be produced like industrial objects, from which they were distinguished only by their non-utility: "They become less and less recognizable as 'works of art'. The objects are supposed to have the objective character of industrial products. They shall not represent anything else than what they are. The traditional classification of the arts does no longer exist. The artist of the future would have to work with a team of specialists in a development laboratory."¹ Anyway, in the same year 1968 when Rückriem made his key experience, Posenenske decided not to be one of those strangely technocratic-yet-non-utilitarian artists of the future, but to give up her artistic activity completely.

Rückriem's stance is as far removed from Posenenske's as it is from Pygmalion's. His sculptures do not mimic industrial products in any way and revel in an obvious non-utility that could hardly be any more genuinely artistic. Very many of them can be found in and around museums or other public spaces in Germany, especially in the "old states". Rückriem is also far from renouncing his likes and dislikes if it comes to the placing of his works: "If I only take a stone, and I could leave it as well where it is, yes? But if I do take it out, then I really have to offer it a good place where it can live. [...] 50 percent of the work is the place. [...] If I don't see it there already as if it had been there forever, yes? then it becomes agonizing for me, then it will not be

¹ "Sie werden immer weniger erkennbar als 'Kunstwerke'. Die Gegenstände sollen den objektiven Charakter von Industrieprodukten haben. Sie sollen nichts anderes vorstellen als sie sind. Die bisherige Einteilung der Künste existiert nicht mehr. Der Künstler der Zukunft müsste mit einem Team von Spezialisten in einem Entwicklungslaboratorium arbeiten" (Art International 12 [1968], p. 50).

right.”¹ But however well a work of Rückriem’s may be placed, it will always stand out provocatively in at least two senses: firstly, by its obvious artistic non-utility in a public context dominated by all possible kinds of practical purposes, and secondly, paradoxically, by its high degree of ostentatious artlessness. Rückriem’s works provoke the question what they are and what they mean, and hence they also provoke comparison with what they remind of. Many of them remind of archaic altars – for example, “Granit (Normandie), gespalten, geschnitten”, that is: “Granite (Normandy), split, cut”, from 1985, next to Berlin’s Neue Nationalgalerie, a huge cube, cut symmetrically into a broad middle part with two narrower outer ones, all on a common base – an archaic triptych with predella, or a sculpture frozen halfway during its development into an altarpiece.²



Fig. 1: U. Rückriem, “Granit (Normandie), gespalten, geschnitten”, in English: “Granite (Normandy), split, cut” (1985, next to Berlin’s Neue Nationalgalerie). – Source: Wikimedia Commons (https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Ulrich_R%C3%BCckriem_Granit_gespalten_1985.jpg, accessed on March 11, 2025).

¹ “Wenn ich also nur ‘nen Stein nehme, und ich kann ihn da auch lassen, wo er ist, ja? Aber wenn ich ihn schon rausnehme, dann muss ich ihm wirklich einen guten Platz anbieten, wo er leben kann. [...] 50 Prozent der Arbeit ist der Ort. [...] Wenn ich die nicht da schon sehe, als wenn sie da ewig gewesen wäre, ja? dann wird sie für mich qualvoll, dann wird es nicht richtig sein” (Erlebte Geschichten, 12:47-13:42).

² It deserves mention that Rückriem thus comes close to Brâncuși again, if one thinks of the “Kiss” (1907-1908) in which Brâncuși “achieved an equilibrium between two recognizable bodies and the integrity of the stone block from which the sculpture was hewn (ein Gleichgewicht zwischen erkennbaren Körpern und der Integrität des Steinblocks, aus dem die Skulptur gehauen wurde, erreichte)” (D. C. Probst, *Der Klang Brâncuși – Präsentation des Projektes*, in: V. Dinescu, M. Heinemann & R. Reale [eds.], *Komponistinnen aus Rumänien*, Oldenburg 2025, pp. 127-154, here p. 131). One may also think of “The Sleep” (1908) where the human face only partially emerges from the stone.

These sculptures may even be more fit to serve as altars than our usual ones, at least according to the Lord's voice in the Book of Exodus: "if thou make Me an altar of stone, thou shalt not build it of hewn stones; for if thou lift up thy tool upon it, thou hast profaned it" (Ex 20:25). Apart from a quietist sympathy with Taoism, reminiscent of Cage's affinity for Zen Buddhism, Rückriem is not a specifically religious person.¹ Anyway, the semantic gravitation of many of his works towards traditions of altar building proved to be so strong that in 2014, he would design the new main altar for the Roman Catholic cathedral of Hildesheim.



Fig. 2: U. Rückriem, Gebhartser Granit (Granite from Gebharts, 1988, next to the Bibliothek Günther Förg in Weidingen, Rhineland-Palatinate, Germany). Source: https://www.kunst-in-weidingen.de/application/files/thumbnails/detail_xl_2x/1815/5722/1934/Ulrich_Ruckriem_installation_view_in_Weidingen_2017_photo_def_image_01_sRGB.jpg, accessed on March 11, 2025.

Fig. 3: U. Rückriem, Main altar of Hildesheim Cathedral (2014). Source: https://assets-raphael.max-e.info/damfiles/article/kunstinfo/tipps/kunstorte/rueckriemaltar_hildesheim/DSC_5097---klein-Kopie_200-e37f27b457fd2d237ae62dd78b1f44f7.jpg, accessed on March 11, 2025.

III. Houben, or: "the noise that the king of instruments makes in the middle of the night, while the world slumbers"

The 1960s and -70s saw the triumph and the downfall of the radical avantgarde, including that inspired by John Cage. On both sides of the Atlantic, it widely succumbed to various forms of postmodernism

¹ Cf. *Erlebte Geschichten*, 21:57-22:46.

and neoconservatism. Whatever one may think of this, at least it freed the arts from modernist dogma, in particular from the omnipresent urge somehow to abolish themselves. And even if the radical avantgarde no longer was the dominant mainstream, it was far from being dead. For example, in 1992, the year Cage died, composers Antoine Beuger (from the Netherlands) and Burkhard Schlothauer (from Germany) formed an international group of artists in Europe and the United States, called “Wandelweiser”. This German name is as ambiguous as it is suggestive, since “Wandel” can mean “change” as well as “walk”, and “Weiser” can mean “wise man” as well as “signpost”. On the one hand, its ambiguity fits well the fact that there is no common creed or manifesto to this group; on the other hand, what it suggests fits equally well a common spirit that may be circumscribed like this: They share a strong ethos of attentiveness; they do not make *musique d’ameublement* for being listened to while doing something else. An ethos of attentiveness demands for openness, concentration and endurance – virtues that may help us bring about some kind of existential change (*Wandel*) to the better. If not, music will at least thus “make itself the – however tragic – image of good life”, as Adorno would have it. This is not far away in spirit from Luigi Nono’s “Prometeo”, the “tragedy of listening” which aims at discerning the as yet almost inaudible sounds of the utopian future. In any case, like the later Nono, the composers of the Wandelweiser group – as Alex Ross put it in his “New Yorker” article – “have an interest in slow music, quiet music, spare music, fragile music”.¹ They tend towards minimalism, even ultra-minimalism: They focus on the seemingly simple and unspectacular, seeking to allow its true complexity and wonder to appear. Hence, they make themselves also vulnerable to the reproach: “But anyone could do that!” – *Ars adeo latet arte sua*.

A piece for solo clarinet, called “ein klang und eine stille (a sound and a silence)”, written in 1998 by Wandelweiser member Manfred Werder for another prominent member of the group, Jürg Frey, may serve as a rather straightforward example. The score – if one may call it

¹ A. Ross, The Composers of Quiet, in: The New Yorker (August 29, 2016, source: <https://www.newyorker.com/magazine/2016/09/05/silence-overtakes-sound-for-the-wandelweiser-collective>, accessed on March 9, 2025).

so – does not contain one single note, but several more ethical than musical indications:

the interpreter plays one sound, one length of breath.
the beginning and the end of the sound are clear and direct.
the following silence lasts somewhat longer than the sound.
for itself, clear and matter-of-fact. simple.¹

Such a conception of music is indeed of kindred spirit not only to the later work of Nono, but also to zen meditation, and to Cage's zen-inspired conception of art as a practice that allows one to perceive in all freedom what there is. Yet it does not endorse its more specific ideological implications, such as Cage's radical optimism, which entails his anarchism, his rejection of any institution, including the state, the church, and art; his corresponding political quietism would scandalize Nono in particular. The rather general and summary appreciation of Cage's work by the artists of the Wandelweiser group also allows them not to feel obliged to free themselves of their likes and dislikes, hence to strip art of the criterion of taste. But even so, a culture of attentiveness may free us from too narrow conceptions of good taste, and allow us to acquire "happy new ears", as Cage would have it.

Minimalism works best when its context has maximum complexity, so that very little needs to happen if one is to activate a complex and strong network of meaning. Among all of the Wandelweiser artists, this may apply especially to Eva-Maria Houben. When she joined the group in the year 2000, she was already a brilliant and prolific organist and musicologist. For example, her habilitation thesis from 1990, "Die Aufhebung der Zeit. Zur Utopie unbegrenzter Gegenwart in der Musik des 20. Jahrhunderts (The Suspension of Time. On the Utopian Idea of Infinite Presence in the Music of the 20th Century)", is a book as maximalist in any sense as one could wish for. She also had composed many works, but retracted all of them when the example of Antoine Beuger encouraged her to a radical, ultra-minimalist

¹ "die interpretin/der interpret spielt einen klang, eine atemlänge. / anfang und ende des klanges sind klar und direkt. / die nachfolgende stille dauert einwenig länger als der klang. / für sich, klar und sachlich. einfach" (M. Werder, ein klang und eine stille. für klarinette, Haan 2001).

approach. One of the first works she composed after joining the Wandelweiser group is an organ piece called “dazwischen”: “in between”. Its score – like Werder’s quoted above – does not contain one single note, and it reads as follows:

very soft.

a very low sound: a drone.

after a while: a very high stream of air – more air than sound.

the whistling stays.

after a while off and on a sound appears between these sounds – mostly with a pitch near c^1 , very seldom near the low drone or near the high whistling.

these sounds appear to disappear.

after a long time, after the last sound between, low drone and high whistling continue for a while – and end simultaneously.¹

The drone is very low, the high sounds are more air than sound, and all of the other sounds appear only to disappear immediately – indeed, this is “slow music, quiet music, spare music, fragile music”, as Alex Ross would have it. Concerning the title of the piece, Ross quotes the composer: “Music may exist ‘between’: between appearance and disappearance, between sound and silence, as something ‘nearly nothing.’” Houben would not make a dogma out of this, as if loud sounds *per se* did not deserve of our attention and attentiveness. For example, a later organ work of hers, “abhanden. méditations sur l’orgue 13” from 2023, based on the harmonic series, starts quietly and humbly, but with a continuous crescendo, finally to ring out monumentally. Yet in “dazwischen”, the brilliant and prolific organist openly declared her love to the instrument as it sounds beyond everything that is usually considered beautiful and spectacular about it. As Ulrich Rückriem, the sculptural Anti-Pygmalion, approached his material, the stone, with the attitude: “Come as you are, since you are already perfectly beautiful!”, now Houben approached her instrument, the organ, attentive to – quoting Ross again – “the noise that the king of instruments makes in the middle of the night, while the world slumbers.” She focused on the seemingly simple and unspectacular, seeking to allow its true complexity and wonder to appear. Houben pursued this path with “breath” in 2018,

¹ E.-M. Houben, *dazwischen. für orgel / for organ*, Haan 2000. All of Houben’s scores are freely accessible on the Wandelweiser website:

<https://www.wandelweiser.de/houbenscores/> (accessed on March 10, 2025).

her famous meditation on the ways of air passing quietly through an organ.¹ Many of these ways resemble soft industrial noises – for example, those of air conditioners or heating systems –, which might even have delighted Charlotte Posenenske.

However Houben minimalizes her means, the maximum complexity of her erudition and imagination will keep her approach significant and flexible. There are works of hers which resemble fluxus-inspired happenings, or socio-musical experiments; there are others, like her organ mass for the weekdays “year by year” from 2022, which are fully noted and seem closer in spirit to pre-Baroque masters than to Cage. In this respect, Houben resembles Kazimir Malevich – that is, his artistic versatility from the black square to his quasi-Renaissance-style self-portrait – more than Rückriem.

Like the other Wandelweiser members, Houben has a strong ethos of attentiveness, sharing this ethos with composers like Cage and Nono, yet without endorsing ideological stances such as Cage’s transcendentalist quietism or Nono’s grimly radical *Salonkommunismus*. It deserves of particular praise that she renounces any esoteric “wisdom allure” and what normally comes with it, especially an alleged aloofness concerning the ethical and the political, for the sake of preserving one’s “peace of mind” at any cost. Any mind that is truly attentive to what there is cannot be very peaceful; it will see too many horrors. In 2024, Houben stated in an interview:

People keep telling me: No, your music is not esoteric, you can’t listen to it while cleaning vegetables and so on, it really keeps you in thrall. It is not esoteric and it also is not meditative, these words do not apply. I also don’t want to calm down. I don’t want to relax. I want to be able to get upset. [...] We carry the whole burden of the past with us. And Walter Benjamin took up Paul Klee’s image of the angel of history walking backwards against the storm, seeing an army of devastation. And I tried to do this in the book [“Musical Practice as a Form of Life. Finding Meaning and Experiencing Reality

¹ This work would make the English blogger Bradford Bailey wonder how a member of a group that sympathizes with somebody as ideologically questionable as John Cage could produce something as beautiful as this; cf. <https://blogthehum.com/2018/02/26/on-the-problems-with-the-wandelweiser-group-and-the-virtues-of-eva-maria-houbens-breath-for-organ-out-via-second-editions/> (accessed on March 10, 2025).

in Making Music”, Bielefeld 2018], to say: What is the point, why music in the face of ...?, and this “in the face of ...” always means looking at the devastation, and it is not serenity, but I am upset about the devastation, about the wars, about all that, and I do not want to retreat into my own practice like: “I am going to sit down at the piano now”, but I want to carry on doing what I am doing *facing* all of this, and to endure what has happened, and through music, and through the social element, and also through the hope for change (*Wandel*), endure what has happened, and be able to live with what has happened. And music can help with that, by creating situations together in which we say: Yes, this is the kind of situation we would like to have! – so that this radiates into our everyday lives, from the sub-universe of music.¹

As pointed out above concerning the Wandelweiser group in general: Houben’s ethos of attentiveness demands for openness, concentration and endurance – virtues that may help us bring about some kind of existential change (“Wandel”) to the better. And if not,

¹ “Ich habe oft Stimmen gehört: Nee, Ihre Musik ist aber nicht esoterisch, da kann man jetzt nicht bei Gemüse putzen und so, man ... es nimmt einen schon in den Bann. Es ist nicht esoterisch und auch nicht meditativ, diese Worte treffen nicht. Ich möchte mich auch nicht beruhigen. Ich möchte nicht gelassen sein. Ich möchte mich aufregen können. [...] Die ganze Last der Vergangenheit schleppen wir mit uns rum. Und Walter Benjamin hat das Bild von Paul Klee aufgegriffen, der Engel der Geschichte geht rückwärts gegen den Sturm und sieht ein Heer von Verwüstung. Und ich hab versucht, in dem Buch [“Musikalische Praxis als Lebensform. Sinnfindung und Wirklichkeitserfahrung beim Musizieren”, Bielefeld 2018] zu sagen: Wozu, warum Musik angesichts ...?, und dieses ‘angesichts ...’ ist immer ein Kucken auf die Verwüstung, und es ist keine Gelassenheit, sondern ich bin aufgeregt über die Verwüstungen, über die Kriege, über das, und ich möchte mich auch nicht zurückziehen in mein eigenes Tun: ‘Ich setze mich jetzt ans Klavier’, sondern ich möchte mit dem Tun *angesichts* dessen weitermachen und das Geschehene aushalten, und durch die Musik, und durch das soziale Element, und auch durch die Hoffnung auf Wandel, das Geschehene aushalten, und mit dem Geschehenen leben können. Und dazu kann Musik helfen, indem wir gemeinsam Situationen schaffen, in denen wir sagen: Ja, solche Situationen, die möchten wir haben! – dass das ausstrahlt in unser Alltagsleben, aus dem Subuniversum der Musik heraus” (from the Deutschlandfunk Kultur radio portrait “Komponistin Eva-Maria Houben. Sinnfindung und Wirklichkeitserfahrung (Composer Eva-Maria Houben. Finding Meaning and Experiencing Reality)” by Hubert Steins, published online on October 29, 2024, source: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/sinnfindung-und-wirklichkeitserfahrung-portraet-eva-maria-houben-dlf-kultur-244e2a46-100.html>, accessed on March 10, 2025, here 48:13-50:13).

music will at least thus “make itself the – however tragical – image of good life”, as Adorno would have it; and the artists will, however, not fall under Kierkegaard’s verdict of sin, for they will have created an image of good life by an attempt to lead one.

Houben’s spiritual openness includes one for other cultures, especially – which, of course, also reminds of Cage – for the Japanese. There is, for example, a work cycle called “haiku” (2003-2019); her piano piece “kare-san-sui” (2019) is named after the Japanese rock gardens; and Japanese dancer Sanae Kagaya one day would discover how well Houben’s music goes together with her own art, the *butoh* dance. There are also other works, such as “gesang XI (song XI)” (2018) from the cycle “gesänge des tages und der nacht (songs of the day and night)” (2016-2018), which bears no Japanese title, but is very close in spirit to the traditional imperial court music called *gagaku*.

Houben’s contact with Romanian culture started by collaborating and becoming friends with the two most prominent expatriate Romanian composers in Germany, Violeta Dinescu and Corneliu Dan Georgescu. This began in the 1990s – otherwise one could wonder why Georgescu is not yet mentioned in Houben’s study on an idea as important to his work as the suspension of time. It may not be a coincidence that Houben’s participation in Bucharest’s *Săptămâna Internațională a Muzicii Noi* (2010) occurred when the two arguably most Cage-inspired Romanian artists of our time, Irinel Anghel and Mihaela Vosgian, ¹ were artistic directors of this festival.

Over and above this, inside the Wandelweiser group, Houben may be the member with the closest relation to organized Christian religion, and to its traditions of sacred music. From time to time, this shows in titles, like “litanies” (2005), “pie jesu” (2007), “psalm 117” (2008), “stabat mater” (2010), “maria magdalena” (2011), “a-men” (2012), “hildegard-fragmente” (2013), “antiphon” (2017), the abovementioned organ mass “year by year” (2022), “carillon” (2024) or “stillness – laudate dominum” (2024). But it also shows in a work like

¹ Cf. V. Dinescu, M. Heinemann & R. Reale (eds.), *Komponistinnen aus Rumänien* (Women Composers from Romania), Oldenburg 2025, pp. 86f. and 99ff. (Vosgian), pp. 98f. and 175f. (Anghel).

“incantatio” (2017), whose title, apart from being Latin, only discreetly hints in this direction. It is written “for one”¹ – leaving open if this is supposed to be one player, one singer, or even one group of players or of singers. The score has two pages. There are no indications about tempo or dynamics, only a distinction between rather longer and rather shorter sounds. Page 1 comprises the following five lines:

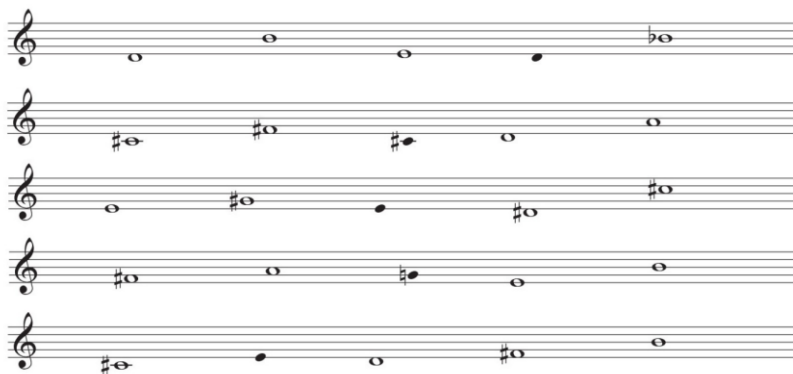


Fig. 4: E.-M. Houben, *incantatio. for one*, Haan 2017, p. 1.

First one might think: This is a Wandelweiser piece, so it may be supposed to be played very slowly and softly. But the composer writes above the score that “after each line the question arises: / stop here? – go to the next line? – go to the other page?” – And this cannot be conveyed if the interpretation is too slow and too soft. At this point, the spiritual drama of this piece starts to unfold; since the music turns out to be a kind of chorale, a musical expression of religious faith, yet a hesitant, uncertain one. The pitch distribution corresponds to this by a floating, uncertain tonality, though with a tendency towards B minor: B, C#, D, E and F# are privileged, G/G# and A/A# (if Bb is taken as enharmonically equivalent to A#) alternate like in the B melodic minor scale, whereas C and F do not occur. Only D# stands out, but this does not challenge the predominance of B; it only gives the general B minor a tilt towards B major.

¹ E.-M. Houben, *incantatio. for one*, Haan 2017.

A surprise comes on page 2. The composer calls it a “trail; a calm, soft and even pulsation”. Its beginning seems to reconfirm the tendency towards B minor with the falling minor third D-B. But in fact, the tendency is lost; the pitch material is fully chromatic. It constitutes a twelve-tone series:

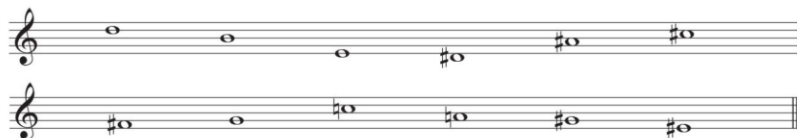


Fig. 5: E.-M. Houben, *incantatio. for one*, Haan 2017, p. 2.

In all of its sparsity, “*incantatio*” contains a drama of belief and doubt with the uncertainty if a chorale, a musical expression of faith, is to be sung (or played) or not. The tonal order with its inequality among the pitches comes to designate a realm of conflict, whereas the atonal, dodecaphonic equality among the pitches designates a realm of peace.¹

Alex Ross made a general point on what has been shown here in particular concerning Houben’s “*incantatio*”: “Wandelweiser’s ghost tonality never achieves stability; it will frustrate those who expect one chord to lead logically to another. The composers enact a kind of double rebellion, both against a mainstream audience that pines for tonality and against an institutionalized avant-garde that spurns it. Through that twin negation, Wandelweiser breaks with the past, and is exerting a powerful influence on music of the new century.” Houben in particular gives Wandelweiser’s ultra-minimalism a horizon of ultra-maximalist dimensions, and thereby maximum significance and flexibility. The registers of her stylistic organ range from the most traditional to the most radical avantgarde approaches – that of the Anti-Pygmalions who found in what already was more beauty, or even perfection, than in what they might create. Thus, by the sparest means, Houben’s music

¹ Young John Cage considered this equalization to be Schönberg’s most important achievement, since he interpreted it as anti-authoritarian: “Schoenberg’s method is analogous to a society in which the emphasis is on the group and the integration of the individual in the group” (J. Cage, *The Future of Music: Credo*, in: Id., *Silence. Lectures and Writings*, Middletown CT 1961, pp. 3-6, here p. 5).

can also make ring out the dialectic which allowed many modernist composers to find century-old techniques more progressive than their contemporary “state of the art”. Her conception of musical practice as a form of life allows even to reconcile Adorno’s demand for art as an image of good life, and Kierkegaard’s or Cage’s criticisms of art thus understood. Her creative horizon keeps an open access to a wide spectrum of possibilities achieved in the course of the history of music and the other arts, without ever endorsing the dogmata they often come with. This virtue of creative openness can also be stripped of any minimalistic connotations. The history of the arts, including the avantgarde, should remain a multifaceted challenge to any future creativity, which can only find its very own character by facing it.

SUMMARY

Thorsten Gubatz

Anti-Pygmalion

This essay first takes a look at one of the fundamental experiences whose logic crosses the boundaries between the arts, as it is expressed in the myth of Pygmalion. Pygmalion is surprised, overwhelmed and falls in love with what he has shaped out of his material. The logic of this myth turns upside down in fundamental experiences made by artists since the 20th century, as by German sculptor Ulrich Rückriem and by his compatriot, composer Eva-Maria Houben. One day in 1968, Rückriem is surprised, overwhelmed and falls in love with his material, the stone, and from then on, he will shape it only so as to ostentatiously undo the shaping. In the year 2000, brilliant and prolific organist and composer Houben joins the ultra-minimalistic Wandelweiser group and retracts all of her previous compositions, searching for the wonder in the apparently most unspectacular sounds not only of her instrument. Yet however Houben minimalizes her means, the maximum complexity of her erudition and imagination keeps her approach significant and flexible. She thereby gives a good example of an artist’s relating to the history of the arts, including the avantgarde, as to a multifaceted challenge and inspiration for one’s own creativity.

RECENZII

File din poveștile diasporei componistice românești în Franța

Vlad Ghinea

În ultima vreme, interesul tot mai crescut al muzicologiei românești pentru activitatea muzicienilor care au ales drumul emigrării în perioada postbelică a dus la publicarea unor volume deosebit de incitante, relevând aspecte cu totul inedite despre personalități care uneori se bucură de o mai mare recunoaștere în țările de adopție decât în România. O publicație recentă, dezvăluind noi perspective asupra acestui subiect încă prea puțin cercetat, a apărut în 2024 sub semnătura

Anei Diaconu la Editura Universității Naționale de Muzică București: *Drumul emigrării. Povestea diasporei componistice românești din Franța, reconstituită din arhive comuniste*. Subiectul cercetării doctorale a autoarei, cartea reflectă un demers muzicologic cu totul remarcabil, bazat pe un studiu îndelungat al materialelor de arhivă din Franța (fondul de la Centre de documentation de la musique contemporaine din Paris, găzduit astăzi de Conservatorul Național Superior) și România (documente aflate în patrimoniul UCMR și UNMB,



precum și dosare din fondul CNSAS). Până la apariția volumului, am asistat în ultimii ani la simpozioane unde Ana Diaconu a prezentat unele rezultate ale cercetării sale, primite cu real entuziasm de către comunitatea academică de specialitate din România, dar și de muzicologi din străinătate.

Reconstituirea acestor destine care au urmat drumul emigrării se materializează prima dată în studiile de caz despre compozitorii Costin Mioreanu, Mihai Mitrea-Celarianu și Horațiu Rădulescu, ceea ce dezvăluie asemănări și deosebiri în relațiile celor trei cu Conservatorul din București, Uniunea Compozitorilor și viața muzicală românească în perioada premergătoare și cea imediată de după exil. În anii de studenție, Mioreanu și-a menținut o autonomie stilistică marcată de predilecția pentru experimental. Ceilalți doi au avut un parcurs mai sinuos, presărat cu probleme administrative și conflicte, uneori legate de originile „nesănătoase” ale familiei, cum a fost cazul lui Rădulescu, exmatriculat în 1961 pe motiv că tatăl său fusese redactor-șef al ziarului legionar *Porunca vremii*. Cu toții au împărtășit apetența pentru stiluri avangardiste, pe atunci (în anii '60) privity cu reticență de către Uniunea Compozitorilor. După cum reiese din procesele verbale ale Biroului de muzică simfonică și de cameră, consultate de autoare, în special compozițiile lui Mioreanu au creat dezbateri asupra elementului avangardist chiar și în perioada de relativă deschidere culturală a României față de occident după 1965. O situație elocventă în acest sens a avut loc în 1970, odată cu discuțiile iscate în jurul mai multor lucrări (printre care și *Obârșie* de Mioreanu), prin provocarea aleatorismului care ar fi ridicat probleme privind paternitatea unei opere muzicale (compozitor sau interpret?) și remunerarea compozitorilor. Cu toate acestea, ne spune Ana Diaconu, numeroase articole din presa vremii (unele semnate inclusiv de Mioreanu) reflectă o deschidere a mediului cultural românesc față de muzicile de avangardă, iar editura Salabert avea la începutul anilor '70 un număr însemnat de partituri românești în catalog¹. De asemenea, succesul internațional prilejuit de câștigarea

¹ Ana Diaconu menționează lucrările semnate de Mioreanu, respectiv de Mitrea Celarianu: *Finis coronat opus*, *Monostructuri I*, *În noaptea timpurilor*, *Culorile timpului*, *Spații I*, *Monostructuri II*, *Polymorphie 5 x 7*; *Cantata pentru cor și orchestră*, *Cântecul stelelor*, *Glosă* pentru alto, *Convergențe II*.

unor premii putea să schimbe radical perspectiva membrilor din Biroul Uniunii, așa cum au fost cazurile lucrării *Finit coronat opus* de Miereanu și cantatei *Cântecul stelelor* de Mitrea-Celarianu. Tot anii de liberalizare au permis colaborarea lui Miereanu cu pictorul avangardist Sabin Bălașa pentru patru filme: *Picătura*, *Orașul*, *Valul* și *Pasărea Phoenix*. În ceea ce îl privește pe Horațiu Rădulescu, lucrările *Simfonie pentru Taaroa* și *Credo* reflectă interesul său pentru aleatorism, respectiv spectralism, ultima componentă definind stilul său după emigrarea în Franța. Pe lângă interesul comun pentru avangarda muzicală, cei trei compozitori nu deveniseră membri permanenți ai Uniunii până la plecarea din țară, iar după câțiva ani de la emigrare, doi au fost radiați din lista membrilor uniunii pe motiv de inactivitate. Mitrea-Celarianu, care nu era nici membru stagiar la momentul emigrării, a fost admis abia în 1990, după schimbarea regimului politic.

Următorul capitol din volumul Anei Diaconu tratează subiectul arhivelor CNSAS, concentrându-se pe dosarele ce i-au vizat pe Costin Miereanu și Marius Constant. Ca o introducere a acestei secțiuni, autoarea a ales în mod inspirat să insereze un jurnal de cercetător, pentru a relata oportunitățile și provocările întâlnite de la momentul când a devenit cercetător acreditat CNSAS. Aspectele legate de legislație, proceduri, deontologie muzicologică (dosarele Securității nu trebuie luate mereu ca atare, ci este necesară cântărirea atentă a informației pentru a păstra o perspectivă obiectivă) pot fi de un real interes pentru alți cercetători care intenționează să obțină o acreditare CNSAS, dar și pentru cititori, în general.

Mai departe, Ana Diaconu își îndreaptă atenția asupra interacțiunilor compozitorilor cu spațiul cultural francez și cu diaspora românească până în 1989, arătând cum românii care plecau în străinătate aveau obligația de a oferi note informative Securității, mai ales dacă doreau să aibă șansa de a mai obține pașaportul pentru deplasări ulterioare; așa poate fi observat în exemplul compozitorului Nicolae Brânduș, care a redactat o notă informativă (nume de cod Bazil) în urma deplasării în Franța și RFG din 1985, realizând caracterizările a patru muzicieni emigrați: Radu Stan, Costin Cazaban, Horațiu Rădulescu și Mihai Mitrea-Celarianu.

În luna mai a anului 1963, Costin Miereanu fusese abordat de Securitate în vederea recrutării ca informator (nume de cod Paltin Dan)

în cazul anchetei ce îl viza pe poetul Alexandru Tzigara-Samurçaș, ca mai apoi studentul Mioreanu să fi fost implicat în altă anchetă, de această dată concentrată asupra muzicologului George Bălan în perioada 1965-1966. Ana Diaconu prezintă în detaliu întregul proces de recrutare, ce a cuprins studierea familiei, confirmarea atitudinilor politice „sănătoase”, aprecierea valorică a compozitorului (ofițeri de la biroul de cadre se exprimau asupra valorii unui compozitor prin prisma faptului că era sau nu difuzat la radio), instruirea agentului etc. Cu toate acestea, Mioreanu nu s-a dovedit (din fericire) a fi un agent exemplar, furnizând numai informații vagi sau publicând în presă articole în care aducea critici unor persoane (ca George Bălan) față de care ar fi trebuit să fie, din contră, cât mai apropiat pentru a ajuta ancheta Securității, iar nota informativă pe care ar fi trebuit să o redacteze în urma deplasării din 1968 la Darmstadt nu a mai fost întocmită, întrucât muzicianul a ales să emigreze cu acea ocazie. Securitatea continuă urmărirea lui Mioreanu și în străinătate, interceptând corespondența acestuia cu rudele rămase în țară, articole destinate publicațiilor românești (multe nefiind tipărite nici astăzi) și ținând evidența aparițiilor sale în presa franceză. Către finalul anului 1973, informatorul „Paltin Dan” nu mai prezenta interes pentru organele de securitate din România, care peste un deceniu (septembrie 1984) vor aproba cererea lui Mioreanu de a renunța la cetățenia română.

Un alt destin readus la lumină de Ana Diaconu este cel al muzicologului Radu Stan, un susținător fervent al muzicii românești de avangardă din perioada anilor '60-'70, activ de la microfonul emisiunilor radiofonice, în presa scrisă, precum și în calitate de organizator al unor conferințe, prelegeri și concerte-dezbateri. Chiar și o instituție ca Universitatea Populară București, discutabilă din punctul de vedere al intruziunilor politice în tematica abordată, a beneficiat în perioada 1974-1975 de prelegerile lui Stan, ce aveau ca subiecte muzici moderne și contemporane. Mai mult decât atât, muzicologul a păstrat legătura cu numeroși muzicieni care au emigrat în Franța și a corespondat frecvent cu aceștia, arhiva *Radu Stan* din fondul *Ștefan Niculescu* (aflat în custodia UNMB) conținând inclusiv o scrisoare de la Mioreanu cu privire la o variantă revizuită pentru *Obîrșie* (posibil prezentată la Paris în 1972 ca *Source de juin*). La rândul său, Radu Stan a intrat în atenția Securității, mai întâi fiind urmărit începând cu 1959 pentru că avea rude în

străinătate (conversațiile sale continuând a fi interceptate de agenții Securității în următoarele decenii), iar din 1966 a fost recrutat, dat fiind că activa periodic ca translator pentru invitați din Marea Britanie și Statele Unite, dar – asemenea lui Mioreanu – nu a oferit informații relevante pentru organele de anchetă. Plecarea ilegală a fratelui său în 1969 i-a ridicat numeroase piedici în anii următori în ceea ce privește deplasările în străinătate, inclusiv o prelegere programată în 1972 la Darmstadt trebuind a fi contramandată pentru că nu a primit pașaport, dar în 1980 a reușit să își viziteze rudele din străinătate, alegând să nu mai revină în țară.

Deși stabilit în Franța din 1946, compozitorul Marius Constant a rămas permanent în atenția Securității, mai ales datorită celebrității sale în context internațional. Din documentele analizate de Ana Diaconu (cuprinse în dosarul cu nume conspirativ „Karajan”), vizita sa din 1985 a avut în spate un întreg proces de pregătire ce datează din 1983, care a implicat inclusiv informatori din anturajul lui Constant. Șirul evenimentelor, presărat cu multe sincope în organizarea vizitei (ce explică întârzierea de doi ani de la data inițială), relevă de fapt dezinteresul real al părții românești de a realiza un veridic dialog cultural (se plănuiau inclusiv concerte ale filarmonicii bucureștene în 1986 la Paris și apariții dirijorale ale lui Constant la București), autoritățile de București având ca scop doar utilizarea lui Constant în cheie propagandistă. În ciuda acestui amplu efort de pregătire, vizita lui Constant nu a avut niciun ecou în presă, apoi la scurt timp muzicianul a ieșit din sfera de interes a Securității din cauza problemelor logistice și a pierderii interesului.

Mai departe, Ana Diaconu alege să aducă în prim plan concepțiile și filosofii componistice care l-au interesat în mod deosebit pe Costin Mioreanu în perioada 1965-1980, cu concretizări în planul creației muzicale și în cel publicistic. Încă din perioada când a activat în țara natală, compozitorul a susținut în mod deschis curente și tehnicile de avangardă, bunăoară semnând primele articole românești despre Alban Berg, Anton Webern și structuralism în paginile revistei *Secolul 20*, precum și *Scînteia Tineretului* (seria *Armonii sonore*, realizată împreună cu Iosif Sava), unde menționează inclusiv contribuțiile reprezentanților din avangarda muzicală românească, la care se adaugă și o radiografie a fenomenului componistic autohton în anul 1968. Problematika

folclorului și dezbateră „național-universal” au fost de asemenea atinse în articolele lui Mioreanu, atent la cenzură și la aprobarea publicării în presă a articolelor sale. Chestiuni legate de noi notații muzicale, realizarea unor portrete de compozitori contemporani din străinătate și însemnări despre fenomenul Darmstadt s-au aflat și ele printre activitățile publicistice ale muzicianului. În plus, subcapitolul despre Darmstadt beneficiază de întocmirea de către autoare a unor tabele extinse, ce urmăresc participările românești la Cursurile de vară în perioada 1967-1996. În preajma emigrării din 1968, Mioreanu a colaborat cu Karlheinz Stockhausen la elaborarea unui proiect de tip *Textkomposition* intitulat *Musik für ein Haus*, unde compozitorul român și-a pus semnătura pe una dintre cele 14 părți, denumită *Zeitfarben*. Un an mai târziu, ecouri de la Darmstadt și de la Paris ale fenomenului *Textkomposition* au apărut în publicații românești avându-l pe Mioreanu în postura de corespondent, iar gândurile lui Mioreanu despre Darmstadt și *Textkomposition* au apărut și în revista franceză *Musique en jeu* după momentul emigrării; alte trei numere ale publicației vor mai cuprinde articolele compozitorului român despre tipuri de notații în muzica electronică (oferind ca exemplu *Artikulation* de György Ligeti), tehnici de actualitate (*blow-up*, *geste-action*, *silence tissé*, citate, colaje).

Sunt binevenite la rândul lor și anexele care completează volumul Anei Diaconu, văzute ca o extindere a acestui demers de recuperare postdecembristă a activității unor muzicieni români emigrați în Franța după cel de-al Doilea Război Mondial. Primele două anexe, dedicate lui Mioreanu, cuprind transcrieri din procesele verbale ale ședințelor Biroului Secției de muzică simfonică și de cameră al UCMR (mai exact, ședința din 1970 în care s-au discutat problemele ridicate de folosirea aleatorismului în muzică), articole de Mioreanu care au rămas în manuscris până la acest moment, precum și o catalogare a articolelor publicate de acesta în perioada 1964-1970 în România. Trecând într-un cadru mai general al componisticii românești aflate în Franța, anexele 3 și 4 oferă informații despre înregistrările de lucrări aflate în Fonoteca Radiodifuziunii Române, respectiv despre prezența acestor personalități în programele a două festivaluri de muzică nouă, organizate după 1989 (*Săptămâna Internațională a Muzicii Noi* și *Meridian*, *Zilele SNR-SIMC*). Nu în ultimul rând, autoarea oferă o perspectivă franceză asupra subiectului prin extrasele din interviuri acordate în 2019 de patru

muzicologi și cercetători (Lucie Kayas, Étienne Kippelen, Nicolas Donin și François-Xavier Féron) invitați la simpozionul de muzicologie organizat în ediția a XXIX-a a Festivalului SIMN. Efortul de cercetare a generațiilor care au ales drumul emigrării rămâne încă deschis, după cum afirmă și Ana Diaconu în capitolul concluziv al volumului său, ceea ce stârnește în mod evident interesul pentru continuarea acestei cercetări și publicarea ei într-un nou volum cel puțin la fel de fascinant ca acesta: „Pe măsură ce am avansat pe firul arhivelor și al materialului documentar generos, mi-a devenit din ce în ce mai clar faptul că nu aş fi avut locul și timpul necesar – într-o singură cercetare și o singură publicație – să mă lansez în universul complex al creației și carierei de maturitate a muzicienilor studiați. Cu siguranță, acesta ar reprezenta un subiect pentru cel puțin încă un volum pe aceeași temă a diasporei muzicale din Franța”¹.

SUMMARY

Vlad Ghinea

Files from the stories of the Romanian diaspora in France

Ana Diaconu's book *Drumul emigrării. Povestea diasporei componistice românești din Franța, reconstituită din arhive comuniste* [The Emigration Road. The Story of the Romanian Diaspora in France, Reconstructed from Communist Archives] offers a new perspective on some important names of the Romanian musical avant-garde that chose to emigrate in France, especially after 1968, when the country went through a brief period of relaxation in political and cultural attitudes in the context of the Communist regime. Based on solid research of archives from the National University of Music Bucharest, The Composers' and Musicologists' Union and The National Council for the Study of the Securitate Archives, the author traces the stories of Costin Mioreanu, Mihai Mitrea-Celarianu, Horațiu Rădulescu, Radu Stan and Marius Constant, focusing on their activity in Romania, the relationship with the Securitate and the new beginnings after emigrating in France.

¹ Ana Diaconu, *Drumul emigrării. Povestea diasporei componistice românești din Franța, reconstituită din arhive comuniste*, Editura Universității Naționale de Muzică București, 2024, p. 227.

Corolar stilistic al unității în diversitate

Carmen Popa

Dedicat creației vocal-simfonice contemporane autohtone, CD-ul cu numărul 17 al *Antologiei Muzicii Românești* (p. catalog 92) relevă, prin cele patru opusuri propuse, o expoziție de piese rare, corolar stilistic al unității în diversitate și în același timp un autentic și fascinant exercițiu de liberă *exprimare în și prin muzică*.

CD-ul se deschide cu *Cele șase peceti* - cantată pentru cor mixt, soliști și mediu electroacustic de Maia Ciobanu, o lucrare amplă (25:38), care are ca text Capitoul 6 din Apocalipsul Sf. Ioan, cel în care sunt descrise "momentele terifiante" ale deschiderii primelor șase peceti. Autoarea aduce precizări esențiale cu privire la geneza opusului: „Deși



inspirația religioasă rămâne covârșitoare, nașterea acestei lucrări (...) a fost declanșată de vârtejurile care contorsionau mediul social-politic românesc după 1989. Era în 1990, după ceea ce crezusem că a fost Revoluție (...); în 1990, anul demarării marilor afaceri, ale marilor averi ale tranziției pe care doar jertfa atâtor tineri nevinovați o făcuseră posibilă; anul când dezamăgirea și furia erau imense (...), când tot ce

vedeam, tot ce auzeam, tot ce citeam părea să se desfășoare ca într-o Apocalipsă. O stare sufletească insuportabil de aproape viziunii Sf. Ioan m-a <ajutat> să compun *Cele șase peceti*." În paginile cantatei sacrul interferează profanul, eroicul intră în haloul tragicului, înscriindu-se într-o spirală ce atinge un moment mistic culminant. Este momentul „plângerii celor martirizați întru Hristos”, scăldat în seninul unei

omofonii (pe „La”), cutremurător în contextul apocaliptic dat. Construcția lucrării, învăluită de aura estetică a proporțiilor desprinse dintr-o „variațiune” a sirului lui Fibonacci (1, 2, 3, 2, 5, 8), calchiază textul Sf. Ioan, astfel încât deschiderea celor 6 peceti să se încadreze într-un spațiu ideal articulat. Într-un survol de evadare metastilistică, volutele limbajului spectral (al armonicelor naturale) înveșmăntează în mod aplicat, sugestiv, ieșit din tipare, textul biblic, accentuând dramatismul până la trăiri coplesitoare. Mirajul înlănțuirii și suprapunerii turbioanelor spectrale, formate pe diferite fundamentale (Mi, Si, Sol, Sol#, Re, Fa#...) relevă specificitatea conținutului fiecărei peceti, precum și intrarea în scenă a celor patru călăreți ai Apocalipsei, fiecare cu altă misiune, însoțiți de o simbolistică immanentă, aspecte surprinse prin culori sonore vibrante, semnificative. Pe fundal, mediul electroacustic redimensionează spațiul, timpul și electrizează vibrația, generând un șuvoi de energie ce imprimă o cursivitate specială muzicii. Finalul rămâne deschis, în așteptarea ultimei peceti – cea de-a șaptea. Varianta interpretativă eclatantă a Corului Academic Radio și a soliștilor, sub bagheta remarcabilului Ciprian Țuțu împlinesc o creație și un act artistic de excepție.

Lucrarea *Incantații* a Dianei Dembinski-Vodă, un opus concertant pentru nai, cor mixt și orchestră de coarde (9:03), a fost prezentat cu succes în primă audiție în cadrul S.I.M.N. 2023, în interpretarea Denisei Gagi (nai) – cea care i-a și sugerat autoarei compunerea acestuia, a Orchestrei „Concerto” a U.N.M.B., dirijor Bogdan Vodă și a Corului U.N.M.B., dirijor Florian Costea. Evoluția dezinvoltă, plină de prospețime și entuziasm a acestora a contribuit la o remarcabilă prezentare. Aspectele ludic-simbolice ale lucrării se relevă prin suplețea alternanței tentelor lirice cu cele dramatice, a episoadelor solistice ale naiului cu cele ale ansamblului coral sau ale orchestrei ori a momentelor plenare de tutti. Structurată în cinci secțiuni pe baza a diferite scări modale, piesa se impune printr-un ethos specific, paleta timbrală îmbogățindu-i semnificațiile. Naiul-solist tinde spre sonoritățile flautului japonez *shakuhachi*, brăzdând atmosfera prin spectaculoase *glissando*-uri de tip *flash* și prin emisii de mare efect, cu rol special în mesajele incantatorii sau în crearea unei anume atmosfere. Suportul literar al lucrării este constituit din selecțiuni din „Cântarea cântărilor”, prinse în mod inspirat de compozitoare într-un text „cu o anume coerență dramaturgică”. În

atare context, „Cântecul lui Solomon” evidențiază, în mod deosebit, partitura solistică (de această dată) a orchestrei, care are în componență și câteva instrumente de percuție, ce schimbă în mod semnificativ timbrul general, nuanțând mesajul. *Incantațiile* Diane Dembinski-Vodă farmecă, încântă, eliberează energii.

Cantata *Anti-Schisma Laudatio* (16:30) aparținând compozitorului Christian Alexandru Petrescu este, conform prezentării autorului „o Laudă adusă lui Dumnezeu prin mijloacele care pot fi utile celor trei religii monoteiste: mozaismul, creștinismul și islamul. De aceea, în cadrul acestei lucrări se întâlnesc texte în ebraică, greacă, arabă, română sau/și italiană”.

Originalitatea abordării Sacrului printr-un mănunchi de graiuri asociat în plan muzical cu un limbaj generat de o inedită „coabitare” a mai multor sisteme sonore reprezentative din istoria artei sunetelor, precum modalismul diatonic și cromatic, tonalul și serialul dodecafonic, fac din această lucrare o creație de referință. Sunt cultivate cu persuasiune, pe orice palier de comunicare, punțile care unesc.

Din perspectivă formală, cantata este alcătuită din opt secțiuni, încadrate simetric de o introducere și o codă asemănătoare, aspect care reliefează atribute estetice semnificative. Același cult pentru Frumos e demonstrat de autor în știința de a releva splendoarea vocii umane, atât prin intermediul partiturii soliștilor cât și prin cea a ansamblului coral. Această opțiune conferă strălucire și ardoare muzicii. De asemenea, complementaritatea demersurilor componistice augmentează complexitatea lucrării și emoția puternică pe care o transmite.

Concluzia rostită de compozitor e celebrată prin muzica sa – „Lauda și iubirea pentru ceea ce reprezintă – pentru o mare parte a lumii - Speranța și Siguranța existenței însăși, pot fi motivul unei profunde comuniuni interumane.”

Interpretarea ține de superlativ – Orchestra „Concerto” a UNMB, dirijor Bogdan Vodă, Corul UNMB, dirijor Florian Costea și soliștii Șerban Oliver Șuşnea - contratenor, Cristina Fieraru - soprană, Andreea Elena Păduroiu - mezzo-soprană, Dan Macavei - bariton.

Concertul-fantezie pentru orgă, orchestră și grup coral mixt *Trei lucruri minunate* („Wir lieben sehr in Herzen”) de Dan Buciu este un opus amplu (27:48) triplu articulat. Partitura a fost încredințată unei distribuții alese: Orchestra Națională Radio, dirijor Mihai Agafița, Corul

Academic Radio, dirijor Ciprian Țuțu și Eduard Antal – orgă. Primele două secțiuni au în comun splendide inserții provenite din folclorul românesc (reflectând afinitățile compozitorului cu tradiționalul autentic), împletite cu un ostinato al metricii tumultuoase a aksak-ului (un ritm/metru caracteristic folclorului bulgăresc, ce se regăsește și în folclorul nostru, în zonele de sud/sud-est), pe fondul unui ostinato armonic asigurat de orgă. Metalimbajul ales de autor e sugestiv și spectaculos deopotrivă. Sintezele inspirate, stabilite între melodie-ritm-armonie, folclor-creație academică și sacru-laic, imprimă un farmec și o dinamică deosebită lucrării. Cea de-a treia secțiune, cu caracter quasi-concluziv, propune, prin textul unui „faimos” madrigal renescentist al lui Daniel Friderici - „Trei lucruri minunate” - căruia îi dă glas un grup coral mixt, o quasi-rezolvare. Ironia, rostită prin intermediul unui autentic limbaj madrigalesc, completează bogata paletă categorială și stilistică a lucrării, al cărei final ludic-interactiv rămâne suspendat pe un acord major-minor, pe sol, în sonoritățile orgii... „rămâne așa! Adică cum?”

CD-ul 17 al *Antologiei Muzicii Românești*, prin creațiile vocal-simfonice cuprinse, e un cadou special făcut muzicii românești.

SUMMARY

Carmen Popa

A stylistic corollary of unity in diversity

Dedicated to contemporary vocal-symphonic creation, the CD number 17 of the *Anthology of Romanian Music* reveals, through the four proposed works, an exhibition of rare pieces, a stylistic corollary of unity in diversity and at the same time an authentic and fascinating exercise of free expression in and through music. Due to the works included, composed by Maia Ciobanu, Diana Dembinski-Vodă, Christian Alexandru Petrescu and Dan Buciu, the sound document represents a special gift to Romanian music.