

CUPRINS

PAGINA

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

STUDII

Alexandra Magazin Inovație și tradiție: explorarea tehnicilor compoziționale în lucrările pentru pian ale lui Marcel Mihalovici	5
Mihu Iliescu Xenakis și muzica românească. Afinități sud-est-europene (III)	20

ESEURI

Adrian Iorgulescu Moștenirea enesciană	58
--	----

INTERVIURI

Andra Apostu Un dialog cu muzicologul Florinela Popa	63
--	----

BIZANTINOLOGIE

Veronica-Laura Demenescu Ion-Alexandru Ardereanu Cântarea bisericească ortodoxă din Banat. Istorie și actualitate	73
---	----

RECENZII

Thorsten Gubatz <i>Komponistinnen aus Rumänien</i>	89
Florian Lungu Un album de jazz autentic	96

TABLE OF CONTENTS

	PAGE
Preamble	3
STUDIES	
Alexandra Magazin Innovation and tradition: exploring compositional techniques in Marcel Mihalovici's piano works	5
Mihu Iliescu Xenakis and Romanian music. South-East European affinities (III)	20
ESSAYS	
Adrian Iorgulescu George Enescu's legacy	58
INTERVIEWS	
Andra Apostu A dialogue with musicologist Florinela Popa	63
BYZANTINOLOGY	
Veronica-Laura Demenescu Ion-Alexandru Ardereanu Orthodox church music in Banat. History and current approaches	73
REVIEWS	
Thorsten Gubatz <i>Women Composers from Romania</i>	89
Florian Lungu An authentic jazz album	96

PREAMBUL

Numărul 4 al revistei *Muzica* debutează cu un studiu ce îi aparține Alexandrei Magazin care examinează în profunzime creația pentru pian a compozitorului Marcel Mihalovici, cu evidențierea particularităților muzicii acestuia rezultate din fuziunea modernismului occidental cu folclorul românesc. Analiza lucrării *Quatre Pastorales pour piano, op. 62* oferă ocazia de a înțelege modul în care moștenirea culturală este valorificată prin viziunea compozitorului ancorat în tradiție, dar și preocupat de căutarea unor soluții componistice noi.

În continuarea cercetării dedicate creației lui Xenakis, Miha Iliescu identifică matricea culturală și spirituală a Europei de Sud-Est care capătă forme similare în opera lui Xenakis și în cea a contemporanilor săi români. Acestea se referă la trei caracteristici muzicale principale: organizarea modală, structurile heterofonice și importanța acordată sunetului în sine, independent de orice sintaxă muzicală.

Compozitorul Adrian Iorgulescu abordează în eseu subiectul moștenirii muzicale enesciene, punând în lumină cele mai importante repere pe care le consideră esențiale pentru înțelegerea modului în care marele George Enescu a pus bazele culturii noastre înalte și a influențat traiectoria muzicii românești, contribuind la integrarea ei în context universal.

Un dialog consistent cu muzicologul Florinela Popa aduce la rubrica *Interviuri*, o discuție despre cercetări mai vechi și mai noi, despre tendințe în noua muzicologie românească și nu numai dar și despre provocările și satisfacțiile carierei de cercetător în zilele noastre.

Muzica bizantină se află din nou în atenție, de data aceasta sub condeul autorilor Veronica-Laura Demenescu și Ion-Alexandru Ardereanu. Cei doi bizantinologi abordează cântarea bisericească ortodoxă din Banat, cunoscută ca „Bănățeană” sau „Lugojană” care este, de fapt, doar o parte dintr-un gen muzical ortodox mai larg identificat de noile cercetări în domeniu ca fiind „Muzica bisericească din Serbia și vestul României”. Studiul propune și o evidențiere succintă a modurilor în care creația corală românească din secolul al XX-lea a preluat și prelucrat teme muzicale ale acestui gen.

Thorsten Gubatz semnează o recenzie a volumului dedicat femeilor compozitoare din România, editat de compozitoarea Violeta Dinescu împreună cu muzicologii Michael Heinemann și Roberto Reale. Cele patru secțiuni ale cărții conțin reflecții asupra acestei arii de cercetare, interviuri, portrete de femei compozitoare și analize de lucrări, oferind conținutului o perspectivă panoramică și dinamică.

CD-ul cu numărul 15 din *Antologia muzicii românești* îi este dedicat muzicii de jazz, fiind o importantă colecție de portrete componistice muzicale ale compozitorilor Petrică Andrei, Johnny Bota, Adrian Enescu, Cristian Soleanu și Robert Cozma. Autorul recenziei, Florian Lungu, personalitate de excepție a jazz-ului românesc, invită la ascultarea și reascultarea discului care compilează din creația celor cinci un număr de zece lucrări oferite sub forma unui „deca-serial sonor seducător...”.

Andra Apostu
Redactor

PREAMBLE

The fourth issue of *Muzica* magazine opens with a study by Alexandra Magazin that examines in depth the piano works of composer Marcel Mihalovici, highlighting the particularities of his music resulting from the fusion of Western modernism with Romanian folklore. The analysis of *Quatre Pastorales pour piano, op. 62* provides an opportunity to understand how cultural heritage is valued through the vision of a composer anchored in tradition, but also concerned with the search for new compositional solutions.

Continuing his research on Xenakis's oeuvre, Miha Iliescu identifies the cultural and spiritual matrix of South-East Europe, which takes similar forms in Xenakis's music and that of his Romanian contemporaries. These refer to three main musical characteristics: modal organisation, heterophonic structures and the importance given to sound itself, independent of any musical syntax.

In his essay, composer Adrian Iorgulescu addresses the subject of Enescu's musical legacy, highlighting the most important landmarks that he considers essential for understanding how the great George Enescu laid the foundations of our high culture and influenced the trajectory of Romanian music, contributing to its integration into the international context.

A substantial dialogue with musicologist Florinela Popa brings to the *Interviews* section a discussion about older and newer research, about trends in new Romanian musicology and beyond, but also about the challenges and rewards of a researcher's career today.

Byzantine music is once again in the spotlight, this time thanks to authors Veronica-Laura Demenescu and Ion-Alexandru Ardereanu. The two Byzantinologists approach Orthodox church music from Banat, known as "Bănăţeană" or "Lugojană," which is, in fact, only part of a broader Orthodox musical genre identified by new research in the field as "Church music from Serbia and western Romania." The study also provides a brief overview of the ways in which 20th-century Romanian choral music has adopted and adapted musical themes from this genre.

Thorsten Gubatz reviews a volume dedicated to women composers from Romania, edited by composer Violeta Dinescu together with musicologists Michael Heinemann and Roberto Reale. The four sections of the book contain reflections on the main theme, interviews, portraits of women composers and analytical essays, giving the content a broad, panoramic and dynamic perspective.

CD number 15 in the *Anthology of Romanian Music* is dedicated to jazz music, being an important collection of musical portraits of composers Petrică Andrei, Johnny Bota, Adrian Enescu, Cristian Soleanu and Robert Cozma. The author of the review, Florian Lungu, an exceptional figure in Romanian jazz, invites people to listen and re-listen to the album, which compiles ten works from the five composers in the form of a "seductive ten-part series of recordings...".

Andra Apostu
Editor

STUDII

Inovație și tradiție: explorarea tehnicilor compoziționale în lucrările pentru pian ale lui Marcel Mihalovici¹

Alexandra Magazin

Context și premise în analiza creației pianistice a lui Marcel Mihalovici

În peisajul muzical al secolului XX, compozitorul Marcel Mihalovici (1898-1985) se remarcă prin originalitatea limbajului său componistic, unde modernismul occidental fuzionează organic cu substanța folclorică românească. Modul său unic de a sintetiza multiple influențe culturale într-un stil personal face din analiza creației sale pentru pian un demers fundamental pentru înțelegerea evoluției muzicii moderne europene.

Stabilirea sa la Paris în 1919 marchează începutul unei cariere remarcabile în avangarda muzicală, perioadă în care devine un catalizator al dialogului cultural între spațiul românesc și cel francez. Interferențele artistice cu personalități precum Constantin Brâncuși, George Enescu, Samuel Beckett și Paul Sacher ilustrează amplitudinea viziunii sale creatoare și capacitatea de a transcende granițele convenționale ale expresiei muzicale.

Creația sa pianistică reflectă fuziunea perfectă între rigoarea școlii franceze, asimilată prin studiile cu Vincent d'Indy la Schola Cantorum, și sensibilitatea est-europeană dobândită în perioada formării sale în România. Interpretarea lucrărilor sale de către pianiști

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*.

precum Dinu Lipatti, Geneviève Joy și Monique Haas a contribuit la definirea unui stil pianistic distinctiv, unde virtuozitatea tehnică și profunzimea expresivă coexistă într-un echilibru perfect.

Prezentul studiu analizează modalitățile prin care Mihalovici realizează sinteza între tradiție și inovație în creația sa pianistică, explorând strategiile compoziționale care definesc unicitatea stilului său. Investigarea tehnicilor sale componistice deschide perspective noi asupra evoluției limbajului muzical modernist și asupra modului în care identitatea culturală se poate redefini prin creație artistică.

Semnificația acestei analize este consolidată de rolul lui Mihalovici ca mediator cultural între Est și Vest, manifestat atât prin creațiile sale, cât și prin activitatea sa de promotor al muzicii contemporane în cadrul unor organizații precum École de Paris și Societatea de Muzică de Cameră Triton. Studiul lucrărilor sale pentru pian devine astfel esențial pentru înțelegerea transformărilor limbajului muzical în secolul XX.

Marcel Mihalovici: Repere biografice și artistice în formarea unui limbaj componistic inovator

Parcursul artistic al lui Marcel Mihalovici ilustrează o sinteză remarcabilă între școala românească de compoziție și avangarda muzicală pariziană a secolului XX. Mediul familial i-a oferit primele experiențe muzicale semnificative, care au lăsat urme adânci în creația sa ulterioară. Întâlnirea cu muzica în casa părintească i-a marcat nu doar copilăria, ci întregul drum artistic, după cum reiese din propriile sale reflecții: „Toate acestea îmi fascinau urechea de copil, iar până astăzi se mai pot regăsi ecourile acelor fascinații în muzica mea. Nu mă gândeam însă să devin muzician”¹.

Formarea sa muzicală sub îndrumarea lui Dimitrie Cuclin și Robert Cremer a fost culminat de un moment definitoriu: întâlnirea cu George Enescu. Impactul primei întrevederi cu marele compozitor și

¹ Interviu acordat Despinei Petecel în Marcel Mihalovici, *Amintiri despre Enescu, Brâncuși și alți prieteni*, Editura Eminescu, București, 1990, p. 2.

multitudinea lucrărilor create în perioada timpurie, deși pierdute ulterior, reflectă intensitatea activității sale componistice juvenile:

Și Enescu s-a uitat la exercițiile mele și părea interesat. La sfârșit i-am arătat și compozițiile: era o piesă pentru vioară și un *Cvartet de coarde*. Enescu m-a întrebat dacă îmi place Debussy. [...] Din păcate pentru mine, acel *Cvartet* a dispărut cu multe alte lucrări din casa mea de la Paris, în 1943, împreună cu toate manuscrisele mele din copilărie: un *Cvartet de coarde* [...], o bucată de orchestră, o *Cantată* pe care o terminasem în anul 1938... Și aici în București au dispărut multe lucrări din casa părinților mei: aveam o *Sonată pentru vioară*, un *Trio cu pian*, un *Trio de coarde*, toate au dispărut.¹

Începând din 1919, Paris devine centrul vieții și creației sale artistice. La Schola Cantorum (1919-1925), sub îndrumarea unor mentori precum Vincent d'Indy, Nestor Lejeune și Léon Saint Réquier, Mihalovici își consolidează fundamentele tehnice ale compoziției. Întâlnirea cu pianista Monique Haas, viitoarea sa soție, deschide calea unei colaborări artistice remarcabile care va influența profund creația sa ulterioară.

Contribuția sa la viața muzicală pariziană se manifestă prin implicarea în multiple proiecte inovatoare. Din 1928, face parte din École de Paris, alături de Conrad Beck, Alexandre Tchérépnin, Bohuslav Martinů și Tibor Harsányi, grup care se remarcă prin integrarea elementelor folclorice în limbajul muzical modern. Între 1932 și 1939, cofondează Societatea de Muzică de Cameră Triton, alături de personalități precum Arthur Honegger și Serghei Prokofiev, promovând activ muzica contemporană².

Un capitol semnificativ în activitatea sa îl reprezintă participarea la grupul *Gloxinia*³, format la sfârșitul anului 1944, după eliberarea

¹ *Centenar Marcel Mihalovici (1898-1985)*, ed. Vasile Tomescu și Mihaela Marinescu, Editura Muzicală, București, 2001, p. 5.

² Georges Beck, *Marcel Mihalovici. Esquisse biographique suivi du Catalogue de son œuvre*, Heugel & Cie, Paris, 1954, p. 6.

³ *Les Cahiers Boëllmann-Gigout*, no. 2/3, Association Boëllmann-Gigout, Paris, Déc. 1997-Mars. 1998, p. 77.

Parisului. Alături de Darius Milhaud și alți muzicieni renumiți, Mihalovici contribuie la misiunea acestei organizații de a sprijini tinere talente și de a promova libertatea de expresie artistică într-o perioadă de reconstrucție culturală.

Relația profesională cu George Enescu capătă noi valențe în 1954, când maestrul îi încredințează finalizarea mai multor lucrări importante. Grijă cu care Mihalovici notează ultimele indicații ale lui Enescu pentru *Simfonia de cameră* pe o foaie păstrată „ca pe-o adevărată relictă”¹ demonstrează profunzimea acestei colaborări artistice. Implicarea sa în definitivarea unor lucrări precum *Suita sătească* și încercarea de a revizui poemul simfonic *Vox maris* subliniază rolul său crucial în preservarea moștenirii enesciene.

Prestigiul internațional al lui Mihalovici este confirmat prin premii importante precum Premiul „Ludwig Spohr” (1955), Premiul Fundației „David C. Copley” (1961), Premiul „George Enescu” al S.A.C.E.M. (1966) și „Grand Prix Ville de Paris” (1972). Opera sa componistică, care îmbină elemente ale folclorului românesc cu tehnici moderne de compoziție, reflectă capacitatea sa de a crea un limbaj muzical original și influent în contextul muzicii secolului XX.

Creația pentru pian – confluente și metamorfoze

Creația pianistică a lui Marcel Mihalovici, deși nu reprezintă componenta dominantă a operei sale componistice, constituie un reper esențial în înțelegerea evoluției sale stilistice și a mijloacelor componistice utilizate. Lucrările pentru pian reflectă atât contextul muzical al perioadei, cât și asimilarea elementelor folclorice românești într-o sinteză stilistică distinctă.

Din perspectiva organizării, repertoriul pianistic al lui Mihalovici se structurează în două categorii fundamentale care transcend criteriul cronologic: creații de factură modală, cu specific folcloric, și lucrări ce explorează teritoriul atonal. Este semnificativ faptul că aceste orientări stilistice nu sunt circumscrise unor perioade temporale distincte, ci

¹ Mihalovici, p. 78.

coexistă și se întrepătrund pe parcursul întregii sale activități creatoare, inclusiv în perioada postbelică.

Examinarea creației pianistice a lui Mihalovici este esențială pentru înțelegerea profilului său componistic integral. Valoarea acestui segment creator este amplificată de colaborarea cu interpreți de prestigiu precum Dinu Lipatti, Monique Haas și Yvonne Loriod, care au asigurat primele audiții, poziționând aceste lucrări în contextul artei pianistice europene de secol XX.

Deși formația sa inițială a fost cea violonistică, Mihalovici a beneficiat de expertiza soției sale, pianista Monique Haas, care a avut o contribuție esențială atât în procesul de creație, cât și în interpretarea acestor lucrări caracterizate printr-un înalt grad de complexitate tehnică. Colaborarea cu Monique Haas, principala promotoare a creației sale pianistice, a fost decisivă în rafinarea scriiturii pianistice, deși și alți interpreți precum Marie Pradier, Hélène Bonnet, Tibor Harsányi, Geneviève Joy sau Lélia Gousseau au avut un rol semnificativ în prezentarea primelor audiții.

Cercetarea mea doctorală a cuprins analiza detaliată a creației pianistice, incluzând studiul materialelor documentare și identificarea unor partituri rare sau în manuscris, acestea din urmă fiind copii ale originalelor păstrate la Fundația Paul Sacher din Basel. Pentru ilustrarea particularităților definitorii ale creației pianistice de Marcel Mihalovici, am ales spre analiză lucrarea *Quatre Pastorales pour piano, op. 62*, aceasta constituind un reper semnificativ în înțelegerea universului său componistic.

Aparținând perioadei de maturitate, *Quatre Pastorales pour piano, op. 62* este structurată ca un ciclu de patru miniaturi, a căror geneză se situează în Paris, între 26-28 octombrie 1950, cu excepția ultimei părți, finalizată la 23 decembrie același an. Lucrarea, care reflectă subtile influențe ale folclorului românesc, a fost publicată în 1952 la Editura Heugel din Paris și dedicată pianistei Geneviève Joy¹.

¹ Pianistă și pedagogă de origine franceză, Geneviève Joy (1919-2009) s-a format sub îndrumarea lui Yves Nat și Lucette Descaves la Conservatorul din Paris, unde s-a remarcat prin obținerea unui premiu în 1941. Și-a dedicat activitatea pedagogică Școlii Normale de Muzică din Paris (1962-1966) și Conservatorului din Paris (1966-1986). Creația sa interpretativă a inspirat

Prima audiție a avut loc în anul compunerii, 1950. Relația dintre Mihalovici și Joy s-a dezvoltat în contextul mișcării de rezistență muzicală din perioada ocupației naziste, când aceștia, alături de Monique Haas și Henri Dutilleux, au activat în cadrul „Comitetului Frontului național al muzicii”.

Lucrarea se caracterizează prin utilizarea unei ritmici sugestive, un limbajul armonic specific impresionismului, dar și prin includerea elementelor neoclasiche care conferă echilibru melodiei și formei. Prima pastorală are o formă de lied (ABA_{var}) și se desfășoară într-un tempo *Andantino*, având un caracter dansant de vals, sugerat de acompaniamentul specific și de indicația *semplice, espressivo*. În secțiunea A, planul inferior este ușor instabil deoarece fundamentală care oscilează între *la-la bemol*, și creează instabilitate armonică.

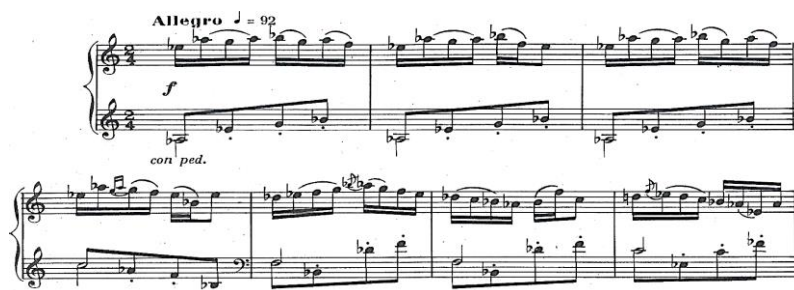


Ex. 1. Marcel Mihalovici, *Quatre Pastorales*, op. 62, *Andantino*, Pastorala I, m. 1-5.

În prima pastorală, nucleul tematic își dezvăluie rădăcinile în etosul folcloric românesc, fiind constituit dintr-un motiv concis (m. 1-2) ce se propagă pe întregul parcurs al lucrării. Filonul folcloric românesc se manifestă atât prin prezența broderiilor ornamentale caracteristice, cât și prin cadența de tip *rubato*, evidențiată prin indicația *senza rigore*. Această indicație sugerează o abordare interpretativă flexibilă, eliberată de constrângeri metrice rigide, permițând modelarea agogică în spiritul improvizatoric specific muzicii tradiționale românești.

lucrări pentru pian semnate de Georges Auric, Marcel Mihalovici și André Jolivet.

A doua pastorală se situează în opoziție cu prima prin adoptarea unui *Allegro* în metru binar, discursul muzical fiind marcat de prezența pregnantă a elementului folcloric românesc, manifestat prin ritmul specific dansului de călușari din Muntenia. Construcția tematică inițială se fundamentează pe o structură ritmică bazată pe succesiuni de șaisprezecimi, susținută de un acompaniament ce are la bază un bas *ostinato*.



Ex. 2. Marcel Mihalovici, *Quatre Pastorales*, op. 62, *Pastorala II*, m. 1-7.

Din perspectiva scriiturii pianistice, această pastorală relevă similitudini semnificative cu structura *Celor patru fabule* compuse de Paul Constantinescu în 1932.



Ex. 3. Paul Constantinescu, *Patru fabule*, nr. 1 – *Pisica cu clopoței*, m. 37-44.

Cea de-a doua secțiune a pastoralei este delimitată prin indicația *poco allargando*. Ea pune în evidență, o dată în plus, influența enesciană, putând fi sesizate similitudini între această pastorală și *Sarabanda* din *Suita nr. 2 pentru pian în re major*, op. 10 (1903):



Ex. 4. Marcel Mihalovici, *Quatre Pastorales*, op. 62, *Allegro*, Pastorala II, m. 20-24.



Ex. 5. George Enescu, *Suita nr. 2 pentru pian în re major*, op. 10, *Sarabanda*, m. 1-3.

În dezvoltarea discursului muzical, tema inițială apare în formă variată la vocea inferioară, în timp ce acompaniamentul se construiește pe o succesiune de contratimpri, imprimând lucrării caracteristicile distinctive ale unei toccate.



Ex. 6. Marcel Mihalovici, *Quatre Pastorales*, op. 62, *Allegro*, Pastorala II, m. 29-36.

În secțiunea finală a celei de-a doua pastorale, Mihalovici recurge la o elaborare contrapunctică prin prezentarea motivului inițial în inversare la vocea superioară. Acompaniamentul, caracterizat prin articulația *staccato*, conferă discursului un profil ritmic pregnant, iar distribuția sa în diverse registre pianistice contribuie la edificarea unei texturi sonore complexe.

Rigoarea componistică a lui Mihalovici se manifestă prin meticulozitatea notației și abundența indicațiilor interpretative menite să asigure o redare fidelă a intențiilor sale expresive. Utilizarea indicației *Allargando*, procedeu întâlnit și în *Quatre caprices*, marchează o dilatare progresivă a pulsației și o amplificare a expresivității, conferind secțiunii finale o dimensiune dramatică și concludivă.

Cea de-a treia pastorală, concepută în tempo *Lento* și caracterizată printr-o formă concentrată de lied ABA_{var}, își construiește discursul muzical pe alternarea ritmurilor iambice și trohaice în vocea superioară. Acest flux metric se suprapune unei linii melodice pregnante plasate în registrul acut. Din punct de vedere al organizării verticale, discursul se fundamentează pe utilizarea recurentă a intervalului de cvintă *mi bemol - si bemol* în structura acompaniamentului.

The image shows a musical score for Marcel Mihalovici's *Quatre Pastorales*, op. 62, Lento, Pastoral III, measures 1-14. The score is in 3/4 time, marked Lento (quarter note = 52). It features a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with iambic and trochaic rhythms labeled in blue and pink boxes. The bass staff has a more complex accompaniment with staccato markings and a 'Senza rigore' section. Dynamics include p, cori ped., and pp.

Ex. 7. Marcel Mihalovici, *Quatre Pastorales*, op. 62, *Lento*, Pastorală III, m. 1-14.

Pasajul cadențial reia principiul expresiv al primei pastorale prin indicația *senza rigore*, care prescrie o abordare *rubato*, permițând flexibilitate agogică în interpretare. Din perspectiva organizării ritmice, lucrarea prezintă afinități structurale cu *Gnosienne nr. 1* (1890) de Erik Satie.



Ex. 8. Erik Satie, *Gnossienne nr. 1*, m. 10-20.

O trăsătură definitorie a ciclului o constituie utilizarea consecventă a indicației *Allargando* în secțiunile finale ale celor patru pastorale, acest procedeu devenind astfel un element unificator al întregului opus. Recurența acestei indicații agogice transcende rolul său strict interpretativ, dobândind valențe arhitectonice în economia lucrării și contribuind la coeziunea stilistică a ciclului. Această abordare sistematică în organizarea materialului muzical evidențiază rigoarea conceptuală și preocuparea pentru echilibrul structural al discursului componistic.

Ultima pastorală, marcată de tempoul *Allegro*, relevă caracterul cel mai dinamic al ciclului, încorporând elemente stilistice *parlando-rubato* specifice doinei românești. Construcția polifonică a temei se fundamentează pe o structură scalară bazată pe succesiunea ton-semiton-ton-ton, aceasta generând atât profilul melodic distinct, cât și coerența discursului muzical. Sunetul final al acestei structuri scalare devine punct de referință pentru elaborarea noului material motivic.

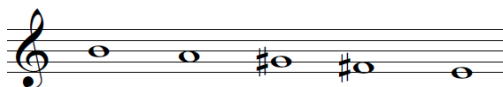


Fig. 1. Scara folosită în construcția temei din ultima pastorală a ciclului *Quatre Pastorales*, op. 62 de Marcel Mihailovici.



Ex. 9. Marcel Mihalovici, *Quatre Pastorales*, op. 62, *Allegro*, Pastoral IV, m. 1-7.

Dezvoltarea temei principale se realizează printr-o serie de procedee componistice ce includ variațiuni melodice prin broderii, tehnici de inversare a vocilor și distribuția materialului sonor între registrele superior, median și inferior, generând efecte de ecou (m. 4-5). Utilizarea unisonului trimite la tehnica de intensificare melodică specifică lui George Enescu, evidențiată în *Rapsodiile* nr. 1 și 2, stabilind astfel o conexiune cu tradiția componistică românească.



Ex. 10. Marcel Mihalovici, *Quatre Pastorales*, op. 62, *Allegro*, Pastoral IV, m. 16-19.



Ex. 11. Marcel Mihalovici, *Quatre Pastorales*, op. 62, *Allegro*, Pastoral IV, m. 43-46.

Quatre Pastorales, op. 62 prezintă afinități structurale și stilistice cu ciclul anterior *Quatre Caprices*. Conceput în miniaturi ce adoptă preponderent forma tripartită ABA extinsă, ciclul îmbină elemente modale și diatonice cu structuri derivate din scala octatonică, evidențiind sinteza între diverse sisteme de organizare sonoră.

În loc de concluzii: laborator componistic și sinteză stilistică

Pianul ocupă o poziție privilegiată în universul creativ și biografic al lui Marcel Mihalovici, fapt reflectat în complexitatea și rafinamentul scriiturii sale pianistice. Aceasta se distinge prin virtuozitate tehnică și subtilitate expresivă, constituind un veritabil laborator componistic în care diverse influențe stilistice se cristalizează într-o sinteză personală. Fiecare opus pianistic devine astfel un spațiu de explorare și îmbinare a tehnicilor componistice, evidențiind rolul instrumental în evoluția limbajului său muzical.

Creația sa pianistică asimilează multiple orientări ale secolului XX - de la neoclasicism și impresionism până la atonalism - integrând totodată elemente ale folclorului românesc într-o viziune componistică distinctă. Versatilitatea stilistică a lui Mihalovici se manifestă prin predilecția pentru scriitura disonantă, densitatea polifonică, stratificarea planurilor sonore, explorarea complexă a timbrului, asimilarea modalismului folcloric și dialogul intertextual cu literatura muzicală universală.

Correspondența compozitorului dezvăluie profilul unui muzician insuficient valorizat în contextul muzicii secolului XX, care, dincolo de activitatea sa componistică, și-a asumat rolul de promotor al culturii muzicale românești în spațiul francez. Această dimensiune a personalității sale este confirmată și de mărturiile oferite în interviul realizat la Paris în 1982 pentru Radio France:

Cornel Țăranu nu locuiește aici, dar vine din când în când, și ceea ce impresionează la compozitori este vasta lor cultură extramuzicală. Așadar... dintre cei mai în vârstă, l-am menționat pe [Ludovic] Feldman, este [Anatol] Vieru, pe care

poate îl cunoașteți, este o doamnă care se numește Myriam Marbé, este Dan Constantinescu, este Doru Popovici, este Zeno Vancea care este printre cei mai în vârstă, și apoi este un remarcabil muzicolog și compozitor care se numește Sigismund Toduță, care locuiește la Cluj, în Transilvania. Este un tânăr pe care îl apreciez foarte mult, care se numește Tudor Ciortea, care cred că și-a făcut studiile la Paris și este un compozitor într-adevăr talentat și a scris, ceea ce îmi place atât de mult la el, a scris o extraordinară carte de analiză a Cvartetelor lui Beethoven¹, cred, unică în felul său. Din păcate, limba română nu este o limbă de circulație internațională; o carte ca aceasta ar trebui să fie tradusă în germană, italiană, franceză și engleză [t. m.].²

¹ Tudor Ciortea, *Cvartetetele de Beethoven*, Editura Muzicală, București, 1968. Titlul lăudat de către Mihalovici este o carte consistentă, de peste 300 de pagini, în care analiza se împletește cu referirile de ordin estetic. Din fericire, în prezent cartea este tradusă în limba germană. Vezi Tudor Ciortea, *Beethovens Strechquartette*, trad. Gheorghe Firca și Gottfried Habenicht, Editura Muzicală, București, 1992.

² Interviu realizat de către dirijorul și muzicologul Alain Pâris pentru Radio France, obținut prin amabilitatea conf. univ. dr. Bianca Țiplea-Temeș. Vezi Alain Pâris, *Marcel Mihalovici, témoin de son temps*, 4e épisode, „La culture germanique”, Radio France Culture, 5 august 1982, Inathèque Paris: „Cornel Țăranu il n’habite pas ici mais il vient de temps en temps, et ce qui frappe chez les compositeurs, c’est la grande culture extra musicale qu’ils ont. Alors... il y a parmi les plus anciens, j’ai nommé [Ludovic] Feldman, il y a [Anatol] Vieru, que vous connaissez peut-être, il y a une femme qui s’appelle Myriam Marbé, il y a Dan Constantinescu, il y a Doru Popovici, il y a Zeno Vancea qui est parmi les plus anciens, et puis il y a un remarquable musicologue et compositeur qui s’appelle Sigismund Toduță, qui habite Cluj, en Transylvanie. Il y a un garçon que j’aime beaucoup qui s’appelle Tudor Ciortea qui a fait, je crois, ses études à Paris et c’est un compositeur vraiment de talent et il a écrit surtout ce qui me plaît tant en lui, il a écrit un extraordinaire livre d’analyse des Quatuors de Beethoven, je crois, unique dans son genre. Malheureusement, la langue roumaine n’est pas une langue de circulation internationale; un livre comme ça devrait être traduit en allemand, italien, en français et en anglais.”

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

—, *Les Cahiers Boëllmann-Gigout*, no. 2/3, Association Boëllmann-Gigout, Paris, decembrie 1997-martie 1998.

Beck, Georges, *Marcel Mihalovici. Esquisse biographique suivi du Catalogue de son œuvre*, Heugel & Cie, Paris, 1954.

Ciortea, Tudor, *Cvartetele de Beethoven*, Editura Muzicală, București, 1968.

Ciortea, Tudor, *Beethovens Strechquartette*, trad. Gheorghe Firca și Gottfried Habenicht, Editura Muzicală, București, 1992.

Mihalovici, Marcel, *Amintiri despre Enescu, Brâncuși și alți prieteni*, Editura Eminescu, București, 1990.

Pâris, Alain, *Marcel Mihalovici, témoin de son temps*, 4e épisode, „La culture germanique”, Radio France Culture, 5 august 1982, Inathèque Paris.

Tomescu, Vasile, Mihaela Marinescu (ed.), *Centenar Marcel Mihalovici (1898-1985)*, Editura Muzicală, București, 2001.

SUMMARY

Alexandra Magazin

Innovation and tradition: exploring compositional techniques in Marcel Mihalovici's piano works

In his work, the composer Marcel Mihalovici attributed a significant role to the piano, considering it one of his main means of expression, a laboratory of his compositional language and a privileged setting for his artistic collaboration with Monique Haas. The analysis of the *Quatre Pastorales pour piano, op. 62* gives us the opportunity to examine in depth the universe of this composer's piano creation. In an era in which creativity is vital, the analysis of this composition reminds us of the importance of reinterpreting cultural heritage through the prism of personal vision. The work serves as an opportunity to discover new techniques and to combine existing styles, thus highlighting the central role of the piano in Mihalovich's artistic evolution and development. Viewed from a historical perspective, his piano music is situated in the continuity of the French Impressionist direction, an aesthetic to which Mihalovici felt attached. Alongside this influence, right from his earliest

works, the composer's approach to the traditional musical background was clear, present either in the form of his own melodies in the Romanian style or through allusions to the folk intonations of his native country. These two characteristics, seemingly opposed stylistically, are grafted on a thorough knowledge of the cultured musical tradition, giving rise to Mihalovici's unmistakable compositional profile, that of a true and original artist, anchored in tradition, but also seeking new solutions. Thus, Mihalovici's music is not only a reflection of his time, but also a guiding beacon for future composers who seek to combine innovation with the cultural authenticity of tradition.

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

Mihu Iliescu

III. ASPECTE MUZICALE

Matricea culturală și spirituală sud-est-europeană discutată în primele două părți ale acestui studiu se manifestă sub forme similare în creația lui Xenakis și în cea a contemporanilor săi români. Trei principale expresii muzicale ale ei vor fi abordate în continuare: organizarea modală, structurile eterofonice și rolul primordial acordat sunetului în sine.

Organizarea modală

Scările modale reprezintă fără îndoială componenta cea mai tangibilă a substratului comun muzicilor din spațiul balcanic. În primele sale compoziții inspirate de melosul popular grec Xenakis a recurs la scările specifice acestuia, la fel cum alți compozitori din același spațiu (români, greci, bulgari, sârbi...) au recurs la scările (de multe ori identice între ele) din muzicile populare ale țărilor lor, considerându-le drept expresii ale specificului național¹.

Metabole și module. Problematika modală a fost abordată inițial de Xenakis prin prisma unor noțiuni specifice teoriilor muzicale antice și bizantine. Una din ele, *metabola* (în limba greacă „schimbare”), și-a lăsat în mod deosebit amprenta în creația sa². Definit de el în jargonul

¹ Makis Solomos (*Iannis Xenakis*, Mercuès, P.O. Éditions, 1996, p. 90, 93 ș. a.) și James Harley (*Xenakis. His Life in Music*, London, Routledge, 2004, p. 225, 231 ș. a.) au semnalat în muzica lui Xenakis un număr semnificativ de melodii modale.

² Despre diversele sensuri ale noțiunii antice de metabolă, cf. Brenno Boccadoro, „Limite et transgression dans la théorie musicale antique”, in Jackie Pigeaud (ed.), *La limite*, Presses universitaires de Rennes, 2012.

scientist al anilor 1960 ca un „algoritm de tranziție¹”, termenul de metabolă se referă la anumite procedee de transformare a tetracordurilor, scărilor și altor structuri intervalice.

Cele trei fragmente de melodii din *Zyia* (Fig. 1) ilustrează două asemenea procedee, *translarea* și *extensia*, utilizate de Xenakis la început într-un cadru modal tradițional.

a) Scară modală inițială

b) Metabola 1 (translare la secundă mare și extensie)

c) Metabola 2 (translare la terță mare)

Fig. 1. *Zyia* (1952) pentru soprană, flaut și pian. Manuscris, p. 4-5. © DR Familia Xenakis.
Trei fragmente de melodii modale împreună cu scăările lor respective.

Modificările aduse structurilor modale prin metabolizare pot fi însă mult mai diverse și mai radicale decât în acest exemplu. În Fig. 2 metabola pianului plonjează bunăoară în registrul grav, „urcă” totodată din regiunea bemolilor în cea a diezilor, extinde primul tetracord al structurii modale (rezultat al unei precedente metabolizări) care devine astfel pentacord, și deplasează secunda sa mărită de pe sunetele 2 și 3 (*reb-mi*) pe sunetele 1 și 2 (*la-si#*).

Structură modală a melodiei sopranei Metabolă (pian)

Fig. 2. *Zyia* (1952). Structură modală tetracordală și metabolă. Manuscris, p. 3.

Considerată într-o accepție largă, metabola continuă să se manifeste ca principiu generativ în teoria neo-modală a „sitelor” elaborată de Xenakis în anii 1960. Aceasta asimilează scăările,

¹ Iannis Xenakis, „Towards a Metamusic” [1967], in *Formalized Music*, New York, Pendragon Press, 1990, p. 185.

redenumite site¹, unor mulțimi matematice care pot fi exprimate sub formă de șiruri de numere sau de puncte pe o linie². Sitele i-au servit compozitorului pentru a organiza înălțimile și duratele, dar și arhitectului pentru a crea ritmuri vizuale prin intermediul unor structuri modulare.

Fig. 3 pune în evidență analogia între un tronson de sită și o astfel de structură modulară, în speță cea a panourilor de sticlă din fațada vestică a mănăstirii Sainte Marie de La Tourette, concepute de Xenakis ca parte a unui proiect condus de Le Corbusier.

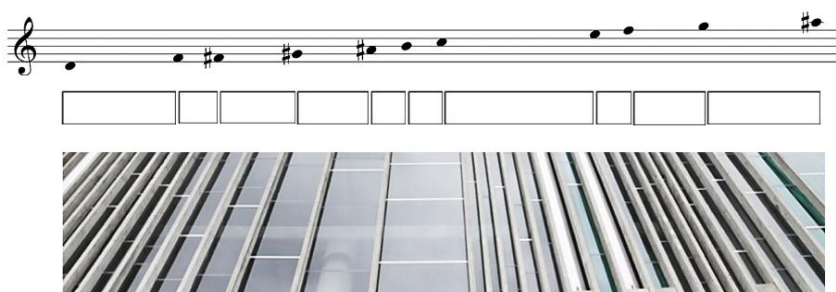


Fig. 3. Tronson de sită reprezentat vizual sub formă de module dreptunghiulare³.

Jos: fațada vestică a mănăstirii Sainte Marie de La Tourette (detaliu).

Foto © Luca Onniboni. Couvent de la Tourette | Archiobjects

Scări, site, moduri. Concepția neo-modală a lui Xenakis prezintă evidente similitudini cu sistemele modale elaborate de Anatol Vieru⁴ și

¹ Termenul de „sită” se justifică prin faptul că, la fel ca în piesa lui Anatol Vieru *Sita lui Eratostene*, scările sunt rezultatul unei „cernerii”. Sita formată de mulțimea sunetelor produse de clapele negre ale pianului este astfel un rezultat al cernerii pe anumite criterii a mulțimii sunetelor produse de instrument.

² Despre definiția matematică a sitelor, cf. Iannis Xenakis, *Kéleütha*, Paris, L'Arche, 1994, p. 75-87.

³ Tronsonul din Fig. 3 face parte din sita utilizată de Xenakis în *Paille in the wind* (1992), a cărei formă completă figurează în Makis Solomos, *Iannis Xenakis, op. cit.*, p. 91. Detaliul fotografic nu reprezintă un echivalent al ei. El ilustrează corespondența de ordin general între modulele audibile și cele vizibile.

⁴ Pentru o comparație între aspectele matematice ale teoriilor lui Xenakis și Vieru, cf. Moreno Andreatta, *Méthodes algébriques dans la musique et la musicologie du XXème siècle: aspects théoriques, analytiques et compositionnels*, teză de doctorat, EHESS Paris, 2003.

Wilhelm Berger¹ fondate pe mulțimi, module și proporții matematice. Spre deosebire însă de aceștia – ca și de Messiaen ale cărui moduri cu transpoziție limitată probabil că l-au inspirat – Xenakis respinge categoric noțiunea de mod. O sită (ca și o scară), subliniază el, nu trebuie confundată cu un mod².

Sitele, precizează el, nu comportă formule și întorsături melodice specifice. S-ar putea deduce de aici că ele nu au (și nu pot avea) un etos modal. În realitate structurile lor intervalice – uneori identice de altfel cu cele ale unor scări din muzicile tradiționale – pot avea un astfel de etos. Este cazul sitei din *Jonchaies* (Fig. 4), identică cu scara modului *pelog* din muzica indoneziană pe care Xenakis îl aprecia în mod deosebit pentru calitățile sale expresive³.



Fig. 4. *Jonchaies* (1977). Trei module cu structură intervalică identică ale sitei din m. 10-65. Sunetele *la* și *do#* se repetă la sfârșitul primului modul formând o terță mare care revine în modulul următor.

Expresivitatea acestei site-mod se datorează fără îndoială recurenței în structura sa a unor intervale și sunete generatoare de tensiuni și atracții pe care Xenakis le compară cu sensibilele⁴. Utilizarea noțiunii de sensibilă este revelatoare, confirmând vitalitatea unei percepții și a unei gândiri tono-modale care, deși respinsă categoric de compozitor, se manifestă în muzica sa cu o forță tipică fenomenelor de întoarcere a refulatului.

Un astfel de fenomen este de natură să explice aparenta inconsecvență a lui Xenakis atunci când, pe de o parte el afirmă că sitele nu sunt moduri⁵, iar pe de alta atribuie unora din ele o expresivitate

¹ Xenakis a recurs atât în creația sa muzicală cât și în cea arhitecturală la „proporția de aur” (*sectio aurea*), expresie geometrică a șirului lui Fibonacci la care Berger se referă pe larg în studiile sale.

² Iannis Xenakis, *Kéleütha*, op. cit., p. 75. Distincția făcută de Xenakis între mod și sită are un echivalent în distincția făcută de Vieru între mod (ca ansamblu de sunete) și structura sa intervalică.

³ Cf. Bálint András Varga, *Conversations with Iannis Xenakis*, London, Faber & Faber, 1996, p. 144-146.

⁴ Ibid.

⁵ Unele site ale sale, ține să precizeze Xenakis, „par modale dar nu sunt modale” (ibid., p. 159). Impresia modală pe care ele o dau se explică potrivit lui printr-o „eroare” pe

îndeobște asociată modurilor¹, tinzând oarecum să le substituie melodiilor². Sitele nu sunt de fapt pentru el niște colecții de note gata constituite (așa cum sunt scările modale), ci fructul unor căutări și experimente personale³.

Anatol Vieru a salutat „întoarcerea” lui Xenakis la *moduri* fără să acorde multă importanță noțiunii de *sită*⁴. Demersurile celor doi compozitori au de altfel cel puțin trei puncte comune: fundamentul matematic, atașamentul particular față de anumite scări (cea a modului „Miorița” pentru Vieru, cea a modului *pelog* pentru Xenakis) și utilizarea unor scări palindromice având ca axă de simetrie un interval (terța mare *do-mi* din Fig. 5) sau un sunet (*sol#* în Fig. 6)⁵.



Fig. 5. *Serment* (1981). Sită cu structură centrală palindromică⁶.



Fig. 6. Anatol Vieru, *Psalm* 1993 pentru orchestră.
Două moduri cu structură palindromică.

Dacă însă Vieru percepe scările modale naturale ca pe un germene fertil⁷ și le asumă ca termen de referință privilegiat, pentru

care își propunea să o repare! Cf. Enzo Restagno (ed.), „Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno”, in *Iannis Xenakis*, Torino/EDT, 1988, p. 60.

¹ Expresivitatea acestor site, sugerează el, este susceptibilă de a conferi unor piese valențe estetice. Cf. Bálint András Varga, *Conversations...*, op. cit., p. 144. Ea compensează de fapt într-un fel absența formulelor melodice purtătoare de etos modal cărora în principiu Xenakis nu le acordă atenție calificându-le drept „detalii”. Cf. *Formalized Music*, op. cit., p. 190.

² Xenakis califică unele site drept „melodice”. Cf. Enzo Restagno, „Un'autobiografia dell'autore...”, op. cit., p. 60.

³ Bálint András Varga, *Conversations...*, op. cit., p. 159.

⁴ Anatol Vieru, *The Book of Modes*, București, Editura Muzicală a UCMR, 1993, p. 17.

⁵ Cf. Adina Sibianu, „*Psalm* 1993 de Anatol Vieru”, articol publicat în 2012 pe site-ul revistei *No. 14 plus minus*. Fig. 6 reproduce două din modurile prezentate în acest articol.

⁶ Sită furnizată de James Harley. Cf. *Iannis Xenakis*, op. cit., p. 136.

⁷ „Un sistem practic neomodal [...] bazat pe o modelare logico-matematică” poate avea drept germene un mod „natural”, observă astfel Valentina Sandu-Dediu referindu-se la modul „Miorița” al lui Vieru. Cf. *Muzica românească între 1944-2000*, București, Editura Muzicală, 2002, p. 123.

Xenakis acestea nu sunt, în cadrul teoretic pe care i-l oferă formalizarea logico-matematică a sitelor, decât niște cazuri particulare¹.

Structura modală utilizată de Tiberiu Olah în *Timpul cerbilor* comportă, ca și sîta din *Jonchaies*, o serie de recurențe care îi conferă o expresivitate intrinsecă. Ea e bazată pe un modul de patru note dispuse la distanță de trei semitonuri, repetat (translat) de trei ori, prima sa prezentare trunchiată putînd fi considerată ca o metabolă (Fig. 7). Ca și sîta xenakiană din Ex. 5, ea conține o scară palindromică centrată pe un interval, în speță secunda mare *si-do*#.

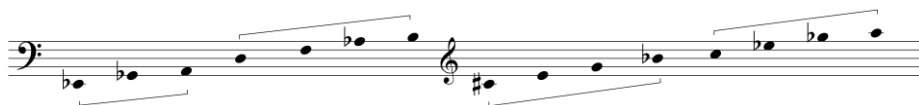


Fig. 7. Tiberiu Olah, *Timpul cerbilor* (1973) pentru cor mixt. Structură modală globală².

Asimetrii de genul celei create prin trunchierea primului modul al structurii din *Timpul cerbilor* există și în scările „aperiodice” – pe care Xenakis precizează că le preferă tocmai pentru caracterul imperfect al simetriilor din structurile lor³.

Unele structuri modale din muzica lui Ștefan Niculescu generează metabole care rezultă nu din translări, extensii sau trunchieri de module, ci din permutări de sunete. Modulele complementare ale structurii A din Fig. 8, care constituie împreună o scară mixolidiană pe *do*, formează astfel prin permutare modulele din tronsonul A1⁴.

¹ Vom vedea totuși că și alte moduri naturale decât *pelog*-ul indonezian revin uneori la suprafață în creația compozitorului grec, chiar dacă ele nu sunt asumate ca atare iar etosul lor este mult slăbit.

² Fig. 7 reproduce cu unele modificări structura modală prezentată în articolul lui Anton Dogaru, „Simfonia corală „Timpul cerbilor” de Tiberiu Olah”, în Tiberiu Olah, *Restituiri*, ediție alcătuită, îngrijită și adnotată de Olguța Lupu, București, Editura Muzicală, 2008, p. 430.

³ Aceste scări, afirmă Xenakis sunt cele mai interesante. Cf. Enzo Restagno (ed.), „Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno”, *op. cit.*, p. 45.

⁴ Folosesc aici analiza piesei realizată de Olguta Lupu. Cf. „Aspects of Heterophonic Syntax in the Works of Ștefan Niculescu: Case Study: *Hétérophonies pour Montreux*”, *Musicology Today: Journal of the National University of Music Bucharest*, 7/2 (26) (2016), p. 128. Cele două moduri din Fig. 8 sunt reproduse din acest studiu.



Fig. 8. Ștefan Niculescu, *Hétérophonies pour Montreux* (1968) pentru cvintet de suflători. Module complementare (A) și metabolizări ale acestora realizate prin permutări de sunete (A1).

Xenakis utilizează un procedeu similar în *Alax* unde harpele suprapun trei site izomorfe, cea de-a treia fiind extinsă prin intercalarea notei *do* (Ex. 1). Permutările elementelor acestor trei site produc o diversitate de module de dimensiuni inegale având unități de durată diferite¹. Ele au drept consecință o pulverizare a materialului sonor permițând un control global al timbrului mai fin decât cel posibil în cadrul structurilor modale nepermutabile².

Ex. 1. *Alax* (1985) pentru trei orchestre, m. 31-32. Trei site izomorfe suprapuse.

¹ Se poate presupune că sonoritățile complexe de genul celor din Ex. 1 au fost controlate cu ajutorul unor calcule matematice. Ștefan Niculescu a evocat astfel de calcule referindu-se la unele momente de „maximă aglomerare sonoră” din muzica sa. Cf. Olguța Lupu, „Aspects of Heterophonic Syntax...”, *op. cit.*, p. 129.

² Voi reveni asupra acestui exemplu în capitolul următor dedicat eterofoniilor xenakiene.

Tiberiu Olah efectuează permutări de sunete întrucâtva similare în *Armonii IV* (Ex. 2). El suprapune aici unui ison (și) două straturi sonore de densități diferite alcătuite din module de lungimi inegale (4, 5, 8 sau 9 elemente), combinând pentatonica *sol-si^b-do-mi^b-sol^b* cu translarea sa la semiton *sol[#]-si[#]-do[#]-mi[#]-sol*. Spre deosebire însă de Xenakis el conferă modulelor sale o clară identitate motivică introducând accente care creează un pregnant relief ritmic.

Principiul translării își găsește de asemenea expresii similare celor din sitele xenakiene în modurile complementare izomorfe ale lui Aurel Stroe¹. Modurile din *Viziunea lui Ion* (Ex. 3) comportă o dublă translare: a unui prim micro-modul de trei note (*sol-sol[#]-la*) cu o cvartă mărită mai sus, și a hexacordiei astfel constituite cu o terță mică mai jos. În *Sonata nr. 2 pentru pian* (Ex. 4) translarea este însoțită de o inversare care generează o pereche de moduri palindromice.

The image displays a musical score for four instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The score is written in treble clef for the violins and viola, and in bass clef for the cello. It features complex rhythmic patterns with many accents and slurs. Below the main score, there are two pentatonic scales: 'pentatonie viori' (sol, si, do, mi, sol) and 'pentatonie viole' (sol, si, do, mi, sol). The cello part includes the instruction 'flag. sul ponticello' and 'cresc. molto poco a poco al ord.'.

Ex. 2. Tiberiu Olah, *Armonii IV* (1981), partidele de vioară, violă și violoncel.
Două pentatonii izomorfe.

¹ Afinitățile între Stroe și Xenakis depășesc cum vom vedea cadrul gândirii modale. Unele din ele au fost discutate de Corneliu Dan Georgescu în articolul său „Aurel Stroe și Iannis Xenakis. Scurte întâlniri stilistice providențiale”, *Muzica* nr. 4/2022.



Ex. 3. Aurel Stroe, *Viziunea lui Ion* (1982) pentru orchestră de coarde, m. 1-7 (reducție)¹.



Ex. 4. Aurel Stroe, *Sonata nr. 2 pentru pian* (1984). Începutul primei părți.
Suprapunere de moduri complementare izomorfe și palindromice.

Îi apropie mai ales pe Stroe și Xenakis absența din melodiile lor a unui veritabil etos modal, și aceasta chiar și atunci când ele conțin intervale tipice precum cvartele mărite lidiane (Ex. 5 și 6). Absența etosului explică probabil lipsa unei direcții clare și a unei finalități de ordin propriu zis melodic: indiferent de materialul pe care îl utilizează (cel din Ex. 8 constă în armonice ale sunetului *do*), melodiile lor par a se învârti în cerc într-un univers straniu² și opresant³.

¹ Exemplul 3 reproduce modurile prezentate de Valentina Sandu-Dediu și Dan Dediu în prefața partiturii lui Aurel Stroe, *Viziunea lui Ion*, București, Editura UNMB, 2018.

² Adjectivele „straniu”, „imprevizibil”, „ascetic-auster”, „imponderabil” și „lunar-extatic”, utilizate de Valentina Sandu-Dediu și Dan Dediu pentru a caracteriza melodia lui Stroe din Ex. 3 (cf. prefața partiturii *Viziunea lui Ion*, *op. cit.*) convin în bună măsură și melodiilor lui Xenakis.

³ Se poate imagina că meandrele repetitive ale melodiei din Ex. 3 traduc în plan sonor universul opresant și obsesional în care se zbate personajul alienat al lui Ion din 28



Ex. 5. *Knephas* (1990) pentru cor mixt, m. 20-25. Suprapunere bimodală.



Ex. 6. *Plektó* (1993) pentru șase instrumente, m. 22-24. Partidele de clarinet și violoncel. Suprapunere bimodală.



Ex. 7. *Alax* (1985), m. 28-30. Partida de harpe.



Ex. 8. Aurel Stroe, *Hoeforele* (1973-1977), Arioso (Oreste), m. 2-7.

Transformate de Xenakis prin permutări aleatorii de sunete și prin ritmuri neregulate, supuse de Stroe unor progresive alterări¹ morfogenetice, melodiile lor, ca și scările modale cu care ele tind de altfel să se confunde², apar ca niște obiecte ajustabile. Reflectând

Năpasta, iar cele ale melodiei din Ex. 8 sugerează opresiunea din „cetatea închisă” a trilogiei lui Stroe, metaforă a societății românești din perioada regimului comunist.

¹ Termenul grec *phthora* (alterare) împrumutat de Xenakis, ca și cel de metabolă, din vocabularul muzical antic și bizantin poate fi aplicat și erodărilor morfogenetice la care Stroe supune scările și sistemele de acordaj.

² Xenakis atribuie uneori o funcție melodică unor simple scări sau site parcurse în ambele sensuri. Cf. „Du projet bartókien au son. L'évolution du jeune Xenakis”, in M. Solomos (ed.), *Présences de Iannis Xenakis*, Paris, CDMC, 2001, p. 16. Stroe procedează

importanța pe care o are în concepția muzicală a celor doi compozitori dimensiunea *hors-temps*, ele nu creează o reală dinamică temporală, având în schimb un rol în instaurarea unor sonorități globale.

Dincolo de aceste particularități, concepțiile neomodale ale lui Xenakis și Stroe, ca și cele ale lui Vieru, Niculescu și Olah, confirmă însă în fond vocația modurilor de „a reveni pe scenă”, așa cum spunea Vieru, „în momentele de vacuum muzical, atunci când izvoarele seacă și celelalte posibilități sunt parcă stoarse de vlagă¹”. Ele se înscriu astfel în tendința mai largă de *întoarcere la origini* observată de Niculescu în muzica avangardelor anilor 1960 (cf. *supra*).

Structurile eterofonice

„Aproape toți compozitorii români practică eterofonia²”, spunea Ștefan Niculescu. Afirmția sa este în bună măsură valabilă și pentru compozitorii altor țări din Balcani și din alte regiuni unde muzicile tradiționale au o dimensiune eterofonică. Xenakis este unul dintre ei așa cum sunt și compatrioții săi mai puțin cunoscuți Arghyris Kounadis³, Theodoros Antoniou, Iannis Konstantinidis sau mai tinerii Dimitra Trypani, Fani Kosona, Minas I. Alexiadis și Stratis Minakakis.

Eterofonia – și nu polifonia occidentală – este de fapt pentru Xenakis modalitatea cea mai firească de organizare a materialului sonor pornind de la monodie, chiar dacă (la fel ca Enescu) el nu a utilizat termenul de eterofonie. Exegeții săi au remarcat de altfel în partiturile sale un număr considerabil de pasaje eterofonice, fără să le acorde însă

într-un mod similar în *Trilogia cetății închise* și în *Capricii și Răgas* unde anumite scări și sisteme de acordaj, înainte de a face obiectul unor alterări de ordin morfogenetic, sunt expuse ca atare.

¹ Anatol Vieru, *Cuvinte despre sunete*, București, Cartea Românească, 1994, p. 61.

² Luana Stan, „Ștefan Niculescu – Un public pentru muzica modernă”, *Muzica* nr. 4/2001, p. 15.

³ Contribuția lui Arghyris Kounadis pare a fi semnificativă sub acest aspect. Potrivit lui Nicolas Slonimsky (*“New Music in Greece”*, *The Musical Quarterly*, January 1965, p. 80) ea ilustrează trei tipuri de eterofonie: monofonică (lineară), armonică (verticală) și canonică (diagonală).

multă atenție și fără să le raporteze la matricea lor muzicală și culturală sud-est-europeană¹.

Eterofoniile lui Xenakis trimit la unele problematici la care s-au referit și compozitorii români, cele mai importante din ele fiind legate de dualitățile Unu-Multiplu și Identitate-Alteritate (cf. *supra*, partea II). Ele se disting astfel de polifonii, la fel cum se disting și eterofoniile lui Ștefan Niculescu, prin modul în care ele încarnă anumite noțiuni hibride și ambivalente precum „identitate în alteritate”, „alteritate în identitate”² sau „alteritate simultană”³.

Origini. Comentariile lui Xenakis despre polifoniile folclorice la 2 sau 3 voci din Epir și Dodecanez revelă o primă posibilă sursă de inspirație a eterofoniilor sale. Vocea secundară a acestor polifonii, observă el, „decurge din melodia însăși”⁴. Ea supune melodia unor „fricțiuni” generatoare de tensiuni pentru ca în cele din urmă să se (re)identifice cu ea. Gradul ei de autonomie este în fond cel al variantelor eterofonice ale unei melodii⁵.

Doi alți factori evocați de Xenakis, identificabili în muzica sa, au putut genera în muzica antică grecească forme incipiente de eterofonie: *aulosul* dublu⁶ și acompaniamentul de liră în cvarte paralele atribuit

¹ 11 din cele 22 piese compuse de Xenakis între 1978-1983 conțin eterofonii, observă Makis Solomos (cf. *Iannis Xenakis*, ed. rev., vers. electronică, 2004, p. 63). Numeroase exemple de eterofonii sunt de asemenea menționate de James Harley în „Formal Analysis of The Music of Iannis Xenakis by Means of Sonic Events: Recent Orchestral Works”, în M. Solomos (ed.) *Présences de Iannis Xenakis*, op. cit., și în monografia sa *Xenakis. His Life in Music*, op. cit. Primul care a semnalat în muzica compozitorului grec o organizare eterofonică (mai exact poliheterofonică) este însă Tiberiu Olah. Cf. „Poliheterofonia lui Enescu...”, op. cit., p. 136.

² Olguța Lupu aplică aceste două noțiuni eterofoniilor lui Ștefan Niculescu. Cf. „Aspects of Heterophonic Syntax in the Works of Ștefan Niculescu...”, op. cit., p. 123.

³ Hans Sachs, *The Wellsprings of Music*, ed. Jaap Kunst, New York, Da Capo Press [1962], 1977, p. 177.

⁴ Iannis Xenakis, „Problèmes de composition musicale grecque”, în Makis Solomos (ed.), *Présences de Iannis Xenakis*, op. cit., p. 13.

⁵ În polifoniile folclorice grecești, precizează Xenakis, vocea secundară nu are acea „reală independență” față de melodia principală pe care ea o are în *organum*-ul occidental, dar ea se deosebește și de „isonul mobil” din muzica bizantină ecleziastică. Ibid.

⁶ Ibid. Prin însăși construcția sa, observă Xenakis, *aulosul* dublu atestă existența unei muzici polifonice în Antichitate. Cf. prefața la *À Colone*.

muzicienilor greci de la Pontul Euxin¹. Acesta din urmă produce, ca în *Procession aux eaux claires* (Ex. 9), ceea ce unii autori numesc o „proto-eterofonie paralelistă²”, adică o prezentare simultană a unei melodii și a transpozițiilor sale³.



Ex. 9. *Procession aux eaux claires* (1953), manuscris p. 9. Partidele de coarde și lemne (reducție).

Textele autorilor antici asociază într-adevăr atât *aulosul* cât și lira noțiunii de eterofonie⁴. Ele se referă la două genuri de eterofonii: cele cu caracter ornamental generate de acompaniamentul instrumental în cvarte paralele sus menționat; și cele ocazionate de o voce izoritmă relativ autonomă de tip *punctus contra punctum*, care însoțește melodia principală producând ceea ce acești autori numesc uneori „parafonii⁵”.

Scriitura unora din piesele corale la 2 voci cu tentă arhaică ale lui Xenakis precum *À Colone* (Ex. 10) și *À Hélène* trimite la aceste antice *paraphones* în care intervalele de triton, secundă sau septimă, în principiu considerate „dizarmonice” și „dezagreabile”, erau totuși relativ frecvente. Acestea erau de fapt apreciate tocmai pentru că ele puneau în valoare, prin contrast, unisoanele și raporturile „armonice” între sunete⁶.

¹ Cf. Iannis Xenakis, „Problèmes de composition musicale grecque”, *op. cit.*, p. 13.

² Noțiune utilizată de Jacques Amblard în articolul său „Hétérophonie”, în Nicolas Donin, Laurent Feneyrou (ed.), *Théories de la composition musicale au xx^e siècle*, Paris, Symétrie, 2013, p. 1191-1212.

³ Makis Solomos a asociat acest pasaj acompaniamentului de liră evocat mai sus. Cf. „Du projet bartókien au son. L'évolution du jeune Xenakis”, în M. Solomos (ed.), *Présences de Iannis Xenakis*, *op. cit.*, p. 17.

⁴ Tratatul *De Musica* al lui Plutarh compilează o bună parte din aceste texte. Cf. ediția critică franțuzească a tratatului comentată de Henri Weil și Theodor Reinach, Paris, 1900, p. 75 și 111 (gallica.bnf.fr).

⁵ Despre parafonii (*paraphones*) ca formă arhaică de eterofonie, cf. M. L. West, *Ancient Greek Music*, Oxford University Press, 1992, p. 206; Florence Malhomme, Anne-Gabrielle Wersinger (éd.), „Avant-propos”, în *Mousikè et aretè*, Vrin, 2007.

⁶ Cf. M. L. West, *Ancient Greek Music*, *op. cit.*, p. 207. „Polifonia și armonia se pot dezvolta în afara „consonanței naturale” a acordurilor de terțe”, afirmă Xenakis în „Problèmes de composition musicale grecque”, *op. cit.*, p. 13.



Ex. 10. *À Colone* (1977), cor de voci egale. Reper 707, antistrofa 2.

Primele eterofonii (1951-1953). *Dhipli Zyia* (Ex. 11) conține una din primele eterofonii xenakiene inspirate de folclorul grec. Vioara „urmărește” aici violoncelul într-un spirit improvizatoric a cărui suptele contrastează cu rigiditatea imitațiilor din polifoniile occidentale. Cele două melodii pot fi considerate ca „derivate heterofonice” nesubordonate între ele, la fel ca și cele două voci din *Vox maris* astfel cum le-a transcris și analizat Tiberiu Olah (Ex. 12)¹.

Ex. 11. *Dhipli Zyia* (1952) pentru vioară și violoncel, m. 65-77.

Ex. 12. George Enescu, *Vox maris* (1954), m. 25-31².

În Ex. 11 motivele A și B sunt supuse unor transformări (metabolizări) substanțiale: translare, extindere prin repetarea unor tronsoane (tronsoanele *do-sib-la-solb*, în motivul A), scurtare, deformare, grefare a unuia pe celălalt (incipitul *reb-do-re-mib* al motivului A este de exemplu intercalat în motivul B). Ele sunt de altfel înrudite între ele

¹ Cf. Tiberiu Olah, „Poliheterofonia lui Enescu...”, *op. cit.*, p. 120.

² Am utilizat aici transcrierea celor două voci realizată de Tiberiu Olah (fără adnotările lui însă) comportând rectificarea operată de editor, Olguța Lupu (cf. *ibid.*, p. 120-121), la care am adăugat un decupaj al motivelor A și B precum și două adnotări proprii.

având în comun elemente modale caracteristice precum cvarta mărită lidiană și cadența frigiană (*solb-fa*).

Fragmentul din *Zyia* prezentat în Ex. 13 ilustrează un alt tip de eterofonie. Pulația mâinii drepte a pianului și relația între melismele mezzosopranei și ecurile lor deformate de la mâna stângă amintesc întrucâtva începutul primei părți din *Sonata a III-a pentru pian și vioară* de Enescu. Răspunsurile pianului au însă deja rugozitatea caracteristică muzicii de mai târziu a lui Xenakis, contrastând astfel cu fluiditatea și blândețea scriiturii enesciene.



Ex. 13. *Zyia* (1952) pentru mezzosoprană, flaut și pian, manuscris, p. 4.

Fragmentul următor, extras din *Procession aux eaux claires* (Ex. 14), prefigurează un al treilea tip de scriitură eterofonică, de o factură originală, care va fi dezvoltat pe plan ritmic în anii 1970-80 (cf. infra, Ex. 21). Tetracordia *fa#-la-si-do* distribuită la 10 voci constituie aici unicul material sonor al unei întregi secțiuni construite prin juxtapunerea și suprapunerea unor motive de 6 note repetate, transpuse la terță și la cvartă și permutate în mod aleatoriu¹.

Ex. 14. *Procession aux eaux claires* (1953), manuscris, p. 29-30. Textură eterofonică.

¹ Makis Solomos a identificat în această secțiune 22 combinații (permutări) diferite de câte 6 note a căror ordine de succesiune nu pare a se supune vreunei reguli. Cf. „Du projet bartókien au son...”, *op. cit.*, p. 23-24.

Un alt pasaj din aceeași piesă (Ex. 15) conține prima polieterofonie xenakiană. Patru straturi de câte două voci sunt suprapuse aici unui *cantus firmus* intonat de un cor bărbătesc distinct de cel mixt. Scriitura duo-urilor corn englez/clarinet bas și violă/violoncel trimite la proto-eterofonia din acompaniamentul de liră în cvarte paralele evocat în Ex. 9, iar stratul sopranelor *divisi*, ca și cel al vocilor bărbățești, poate fi raportat la anticele *paraphones* (cf. supra).

Ex. 15. *Procession aux eaux claires* (1953), voci selecționate dintr-un *tutti*. Manuscris, p. 19.

Polieterofonie compusă din patru eterofonii la două voci
și un *cantus firmus* intonat de corul bărbătesc.

Arhetipul liniei. Tendința de structurare eterofonică a melosului grec observată în primele compoziții ale lui Xenakis va continua să se manifeste, sub alte forme, în noul univers sonor imaginat de el în anii 1950, constituit la fel ca și cel al pictorilor abstracti din puncte, linii, suprafețe și volume. Liniile drepte sau curbe, percepute auditiv ca isoane, glissando-uri sau melodii, vor juca în acest cadru un rol structurant de primă importanță.

Cele mai simple forme de eterofonii din creația de maturitate a lui Xenakis comportă un singur sunet-ison supus unor variații timbrale și unor „îngroșări” sau „subțieri” care produc un efect analog variațiilor de grosime ale unei linii drepte. Astfel de „eterofonii pe un singur sunet” – cum le-a numit Olguța Lupu referindu-se la muzica lui Ștefan Niculescu (Ex. 16)¹ – pot fi întâlnite în piese ca *Akanthos* (Ex. 17), *Terretektorh*, *Eridanos*, *N'Shima* sau *Phlegra*².

¹ Olguța Lupu, „Aspects of Heterophonic Syntax in the Works of Ștefan Niculescu...”, *op. cit.*, p. 128.

² Astfel de eterofonii pot fi întâlnite și la Scelsi în *Quattro pezzi sulla una nota sola* și în ciclul *Sauh*. Despre similitudinile și diferențele între demersul lui Xenakis și cel al lui

Ex. 16. Ștefan Niculescu, *Hétérophonies pour Montreux* (1986)
pentru cvintet de suflători, m. 1-4.

Ex. 17. Akanthos (1977) pentru soprană și ansamblu, m. 102-108

Îngroșările iau uneori forma unor mini-clustere precum cel din Ex. 18, ale cărui șase linii-isoane separate de intervale de sfert de ton formează o singură tușă sonoră acoperind întreg spațiul sonor între *sol* și *la#*. Absența coziilor pune aici în evidență echivalența între note și puncte, iar pulsațiile diferite ale celor șase linii, care suprapun măsuri de 8, 9, 10, 11, 12 și 13 timpi, reprezintă în contextul dat un procedeu de eterofonizare.

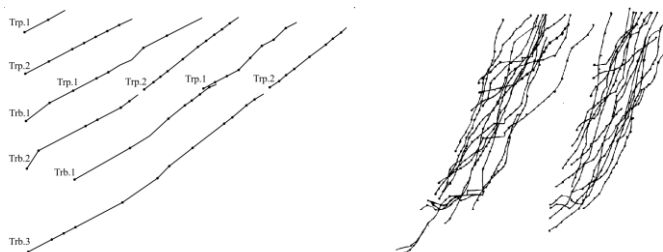
Ex. 18. *N'Shima* (1975)
pentru două voci
feminine, doi corni, doi
tromboni și violoncel,
m. 254-257.

Scelsi, cf. Makis Solomos, „Deux visions de la „vie intérieure du son” : Scelsi et Xenakis”, *Filigrane* n° 15, 2012.

Fragmentul din *Eonta* din Ex. 19, reprezentat grafic în Fig. 9, ilustrează o scriitură eterofonică de un tip aparte care produce o senzație de perpetuă ascensiune¹. Micile diferențe între traseele paralele ale celor cinci linii melodice țin de o *repetiție infidelă* care joacă un rol cheie în muzica lui Xenakis². „Infidelitatea” lor este în fond cea remarcată de Theodor Grigoriu în general în fenomenul intonării simultane a contururilor unei eterofonii³.

Ex. 19. *Eonta* (1963) pentru cinci alămuri și pian, m. 199-202.

O dinamică ascensională de o factură diferită este creată în *Terretektorh* (Fig. 10) de evoluția spre registrul acut a unor mănunchiuri de „fire” melodice împletite ca niște șuvițe.



Stânga: Fig. 9. *Eonta* (1963) pentru cinci alămuri și pian, m. 199-202, reprezentare grafică.

Dreapta: Fig. 10. *Terretektorh* (1965) pentru orchestră, m. 190-201, reprezentare grafică⁴.

¹ Această senzație este obținută printr-un procedeu de trecere a ștafetei între cele două trompete și primii doi tromboni care trasează astfel linii paralele.

² Despre „repetiția infidelă”, în accepția pe care Xenakis o acordă acestei expresii, cf. Miha Iliescu, „Xenakis’ conception of creativity and the notion of emergence”, *Muzica* nr. 2/2023.

³ Cf. Mihaela Marinescu, „*Columna modală*. Dialog cu Theodor Grigoriu”, *Muzica* nr. 3/1993, p. 57. Unele secțiuni eterofonice din această piesă sunt semnificativ intitulate „*Infidelită*”.

⁴ Desen reprodus din Makis Solomos, *De la musique au son*, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 360.

Dubla notație muzicală și grafică utilizată de Xenakis în partituri ca *Nuits*, *Oresteia* sau *Mikka* pune în evidență faptul că linia vizibilă și cea audibilă pot fi tratate ca două expresii echivalente ale unei linii arhetipale abstracte. Această echivalență explică probabil lipsa în cele trei voci eterofonice din *Nuits* (Ex. 20) a unui veritabil relief melodic. Profilurile lor plate, desfășurate într-un ambitus limitat la o terță mare, par astfel a calchia curbele grafice.

Approx. $\text{♩} = 60$ modulation continue, très lié, glissando

S1 ♩^1 Vi Hi Oi Ki

S2 ♩^1 Vi Hi Oi Ki

S3 ♩^1 Vi Hi Oi Ki

Ex. 20. *Nuits* (1968) pentru 12 voci mixte, m. 1-6.

Firele împletite de genul celor din *Terretektorh*, observă Makis Solomos, sunt la originea arborescențelor¹ al căror aspect eterofonic a fost deja evocat aici (cf. supra, partea II)². Ele marchează începutul unei transformări a glissando-urilor în melodii prin încorporarea unor note „nod” figurând îngroșări ale „ramurilor”. Discontinuități analoage se produc și în plan vertical prin scindarea maselor sonore și organizarea lor în straturi³.

Decalări și permutări. Cele trei voci din *Ikhoor* (Ex. 21) ilustrează un tip de structură sonoră al cărei caracter eterofonic reiese din descrierea sa de către Xenakis. Compozitorul menționează o „multiplicitate de linii melodice decalate” situate „în același ambitus și utilizând aceleași scări⁴” desemnând astfel suprapunerile ușor decalate

¹ Cf. Makis Solomos, *Iannis Xenakis, op. cit.*, p. 70.

² Primul exeget xenakian care a observat că arborescențele sunt la originea „unui fel de eterofonii” este François-Bernard Mâche. Cf. „Iannis Xenakis. Introduction aux oeuvres”, in Hugues Gerhards (ed.), *Regards sur Iannis Xenakis*, Paris, Stock, 1981, p. 163. Despina Petecel Theodoru a identificat în unele arborescențe xenakiene „polieterofonii supraetajate ca într-un palimpsest”. Cf. *De la mimesis la arhetip*, București, Editura muzicală, 2003, p. 327.

³ Xenakis va rămâne totuși profund atașat unei viziuni „continuiste”. Chiar și în piesele pentru pian sau clavicin el cere interpreților să treacă de la o notă la alta cu o maximă fluiditate. Cf. indicația „legatissimo liquide” dată pianistului solist din *Synaphai*.

⁴ Bálint András Varga, *Conversations..., op. cit.*, p. 164-165.

ale unei melodii și ale variantelor sale (în special ritmice) mai mult sau mai puțin asemănătoare între ele.

The musical score is for three instruments: Violoncel (Vlc.), Violă (Vla.), and Vioară (V.). It is in 3/4 time with a tempo of quarter note = 60. The score is divided into two systems. The first system contains measures 94-98. The Vlc. part has a double bar line in the middle of the first system. The Vla. and V. parts continue across the systems. The score features complex rhythmic patterns with frequent 9:8 and 7:8 time signature changes. The dynamics range from fortissimo (ff) to mezzo-forte (mf).

Ex. 21. *Ikhoor* (1978) pentru vioară, violă și violoncel, m. 94-98.

În Exemplul 21 decalările sunt însoțite de permutări în aparență aleatorii ale elementelor unei tetracordii (*sol-sib-do-re*). Acestea sunt concepute în spiritul unei *ars combinatoria* experimentate de Xenakis încă de la începutul anilor 1950 în *Procession aux eaux claires* (cf. *supra*, Ex. 14). Concomitența ușoarelor decalări ritmice și a permutărilor produce aici un interesant efect de irizare care va fi discutat în capitolul următor.

Elementul poate cel mai frapant îl constituie însă în acest fragment inserțiile de motive ornamentale în treizecișidoimi utilizând scări complementare tetracordiei *sol-sib-do-re*. Exuberanța lor creează un binevenit contrast, amintind originile folclorice ale eterofoniilor compuse de Xenakis în prima sa perioadă de creație (cf. *supra*, Ex. 1). Astfel de motive ilustrează acea „tulburare improvizatorică a cursivității unimelodice” pe care Ștefan Niculescu o asociază eterofoniei¹.

În compozițiile de maturitate ale lui Xenakis liniile melodice decalate, din ce în ce mai numeroase, sunt grupate în 2-4 straturi producând polieterofonii sau “heterofonii evenimentțiale”². Sub aspectul

¹ Ștefan Niculescu, *Reflecții...*, op. cit., p. 274.

² Noțiune utilizată de Olguța Lupu cu referire la *Timpul cerbilor*. Cf. „Tiberiu Olah și Timpul memoriei”, in Tiberiu Olah, *Restituiri*, op. cit., p. 616.

etajării evenimentelor sonore (12 voci mixte *a cappella* utilizând foneme, divizate în 4 grupuri de câte 3) ca și sub cel al arhaismului lor de sorginte sud-est-europeană, pasajul din Ex. 22 (*Nuits*) prezintă unele similitudini cu cel din *Timpul cerbilor* de Tiberiu Olah din Ex. 23.

Ex. 22. *Nuits* (1968) pentru 12 voci mixte, m. 54-59. Polieterofonie.

Ex. 23. Tiberiu Olah, *Timpul cerbilor* (1975), partea II, m. 12-13. Polieterofonie.

Cele două piese aparțin însă unor universuri estetice și emoționale diferite. În timp ce vocile feminine din *Nuits* stilizează parcă țipetele unui grup de bocitoare din Balcani¹ (Ex. 20), cele din *Timpul cerbilor* evocă o lume pură a începuturilor. Pe plan structural muzica lui Xenakis este preponderent constituită din sonorități nearticulate sintactic, în timp ce cea a lui Olah comportă succesiuni de motive net decupate având un profil ritmico-melodic pregnant.

Exemplul 24 conține un fragment dintr-una din cele mai lungi și elaborate secțiuni eterofonice din muzica lui Xenakis. Coardele divizate în șase grupuri amestecă aici două texturi eterofonice distincte, una din ele expusă de grupurile I, V și VI, iar cealaltă de grupurile III, IV și (cu un mare decalaj) de grupul II. De-a lungul întregii secțiuni din care este extras acest fragment cele șase linii melodice întreșute produc o unică sonoritate scânteietoare în continuă transformare².



Ex. 24. *Jonchaies* (1977) pentru orchestră, m. 22-24. Partida de coarde (reducție).

¹ Sunetele acute ale sopranelor din Ex. 20 (<https://youtu.be/jESS3gP1GGE>, primele măsuri) și țipetele stridente ale femeilor din secvența morții Bubulinei din filmul *Zorba grecul* (<https://youtu.be/qvEoQ8H7tjA> începând de la 7") aparțin unui același univers sonor arhaic.

² Textura descendentă a coardelor din această secțiune din *Jonchaies* prezintă similitudini cu cea de la începutul *Simfoniei nr. 4 „Deisis”* de Ștefan Niculescu. Pentru o comparație auditivă, cf. înregistrarea piesei lui Xenakis în versiunea lui Arturo Tamayo (https://youtu.be/vb3Sn8g1o_Y începând de la 50") și cea a simfoniei lui Niculescu în versiunea lui Adrian Morar (<https://youtu.be/MSTzVzxxtCQ> începând de la 28").

Unison și plurimelodie. Unisonul cu funcție de ison este omniprezent în muzica lui Xenakis. El e uneori menținut pe durata unor lungi secțiuni introductive (*Terretektorh*, *Empreintes*, *Phlegra*) sau chiar a unei întregi piese, ca în *Polla ta dhina* unde el figurează un fel de *axis mundi*. Împreună cu diversele structuri melodice, armonice și ritmice recurente care îl înveșmăntează el creează aici ceea ce Ștefan Niculescu numește un ison de structuri¹.

Muzica lui Xenakis abundă în tranziții între unison și plurimelodie (sau invers) amintind structurile eterofonice comparate de Niculescu cu apele unei delte care „când se adună într-o confluență (un singur sunet), când se despart în meandre capricioase²”. Unisoanele pe *la*^b (în stratul eterofonic superior) și *re* (în stratul inferior) din *Nekuia* (Ex. 25) constituie puncte de plecare ale unor astfel de mici „delte”, la fel ca și cele pe *re* și *la* din *Lichens* (Ex. 26).

Exemplul 26 ilustrează de asemenea paralela pe care Niculescu o face între alternanța unison-plurimelodie și alternanța nod-ventru din vibrațiile sonore³. Nodurile de acest tip pot fi de altfel figurate și de acorduri sau de clustere. Astfel în *Alax* o răsfirare eterofonică compusă din 9 linii începe de la un acord-nod al coardelor (*fa-la-mib*). Ea se întrepătrunde cu o altă răsfirare de 12 linii pornind de la un cluster-nod al cornilor și trombonilor (Ex. 27).

Acest tip de scriitură poate fi afiliat categoriei sintactice pe care Ulpiu Vlad o numește „spațialo-eterofonică⁴”. Asociat unor procedee precum schimbările de registre sau jocurile de intensități și de timbruri, el contribuie într-adevăr la crearea sau sugerarea unui spațiu multidimensional propriu muzicii care include uneori spațiul fizic al scenei și al sălii de concert, ca în *Terretektorh*, *Persephassa*, *Retours-Windungen* sau *Alax*.

¹ Ștefan Niculescu a utilizat noțiunea de „ison de structuri” în textul de prezentare a lucrării sale *Ison II*. Cf. *Reflecții...*, op. cit., p. 312.

² Ștefan Niculescu, citat de Irinel Anghel, *Orientări, direcții, curente ale muzicii românești din a doua jumătate a secolului XX*, prefață de Oleg Garaz, București, Eikon, 2018, p. 163.

³ Ștefan Niculescu, *Reflecții...*, op. cit., p. 310.

⁴ Ulpiu Vlad, *Determinări selective în Poetica viselor*, București, Editura Muzicală, 2005, p. 197.

În *Alax* distanțele între cele trei orchestre dispuse în triunghi potențează astfel efectul de perspectivă acustică creat de micile decalaje eterofonice¹. Eterofonia în sine nu e ea oare în fond „sunetul auzit – și văzut! *acustic*, în mai multe dimensiuni?”, întreba retoric Tiberiu Olah². Polieterofoniile sale, ca și cele ale lui Xenakis, pot fi văzute ca un mijloc de a concepe și de a modela sonorități într-un spațiu imaginar multidimensional³.

Ex. 25. *Nekuia* (1981) pentru cor și orchestră, m. 45-47.

Unisoanele *lab* (soprane) și *re* (altiste) generează prin răsfirea o unică textură eterofonică.

Ex. 26. *Lichens* (1983) pentru orchestră, m. 1-3. Săgețile indică unisoanele-nod *re-la-re-la-re*.

¹ Se poate presupune că, prin dispunerea în triunghi a celor trei grupuri de percuționiști din *Spațiu și ritm* (1964), Olah viza efecte de profunzime sonoră similare celor din *Alax*.

² Cf. Tiberiu Olah, „Polieterofonia lui Enescu...”, *op. cit.*, p. 135.

³ Olah observă în această ordine de idei că plasarea în culise a tenorului solist și a corului din *Vox maris* adaugă o dimensiune suplimentară spațiului imaginar „proiectat” de operă. *Ibid.*, p. 134.

♩ = 40

Fl. I
Cl. III

Fl. II
Cl. I

Fl. III
Cl. II

les 6 cors bouchés flatt.

C. I
pp

2
pp

C. II
1
pp

2
pp

C. III
1
pp

2
pp

flatt.

1
pp

Tb. 2
flatt.

3
pp

flatt.

3
pp

↓

V. 1
mf

V. 2
mf

3
mf

Vc. I
mf

2
mf

Vc. II
1
mf

2
mf

Vc. III
1
mf

2
mf

Ex. 27. *Alax* (1985) pentru trei orchestre, m. 41-42.

Săgeata indică acordul-nod *fa-la-mi*^b al coardelor urmat de o largă răsfirare eterofonică.

Eterofonie, polifonie, textură. „Cine hotărăște când anume o eterofonie devine polifonie?¹” – sau când anume o eterofonie devine textură?² Polifonia și eterofonia nu sunt separate de pereți etanși, spunea Boulez³. Ele sunt de altfel compatibile cu texturile. Se poate astfel vorbi de polifonie eterofonică⁴, textură heterofonică⁵, „textură în același timp polifonică și eterofonică⁶”, „polifonie texturată [...] având deschideri spre heterofonie⁷”...

Eterofoniile lui Xenakis comportă ambiguitățile inerente frontierelor poroase între cele trei noțiuni. Theodor Grigoriu subliniază densitatea lor și construcția lor rațională opunându-le de aceea eterofoniilor intuitive și aerate ale lui Enescu⁸. Scriitura xenakiană este impregnată de fapt de acel *spirit* al eterofoniei propriu muzicii lui Enescu (chiar dacă el se considera un polifonist), care avea să devină o trăsătură definitorie a școlii românești de compoziție.

Muzica lui Xenakis este eterofonică nu numai în accepția largă și diluată a cuvântului potrivit căreia, la limită, „orice aglomerare este mai mult sau mai puțin o eterofonie, adică o *textură*⁹”. Ea e realmente structurată eterofonic. Creația compozitorului grec a fost de altfel uneori injust redusă la compozițiile sale bazate pe texturi și evenimente sonore compacte (eterofonice sau nu), controlabile eventual cu ajutorul unor calcule stocastice.

Muzica sa de cameră, mai puțin analizată, se situează în general într-o zonă în care detaliul este perfect perceptibil sau într-una intermediară, între detaliu și aglomerare (Ex. 11, 13, 17, 19 și 20), în care ea se întâlnește cu muzicile lui Ștefan Niculescu, Tiberiu Olah, Aurel

¹ Jaap Kunst, „Metre, Rhythm, Multi-Part Music”, Leiden, E.J. Brill, 1950, p. 47.

² „O heterofonie supraaglomerată imperceptibilă auditiv încetează să mai fie heterofonie? Da și nu, depinde de partitură, interpretare și public”, răspunde Peter Koter, cf. „[H]eterofonia. Considerații teoretice și analitice”, *Lucrări de muzicologie*, vol. XXXVI/2, 2021, p. 118.

³ Pierre Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, Mainz, Denoël/Gonthier, 1963, p. 151, 153.

⁴ Theodor Grigoriu, în Mihaela Marinescu, „*Columna Modală...*”, *op. cit.*, p. 58.

⁵ Tiberiu Olah, „Poliheterofonia lui Enescu...”, *op. cit.*, p. 124.

⁶ Costin Mioreanu, *Fuite et conquête du champ musical*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1995, p. 156.

⁷ Vasile Herman, „Structură și dezvoltare în monodiile melurgilor români medievali”, în Tiberiu Olah, *Restituiri*, *op. cit.*, p. 367.

⁸ Theodor Grigoriu, în Mihaela Marinescu, „*Columna Modală...*”, *op. cit.*, p. 57.

⁹ Ștefan Niculescu, *Reflecții...*, *op. cit.*, p. 275.

Stroe, Anatol Vieru, Mihai Moldovan, Cornel Țăranu sau Corneliu Dan Georgescu. Invers, unele eterofonii ale acestora din urmă se situează în zona aglomerării privilegiată de Xenakis.

Între Orient și Occident. Muzicologul franco-marocan Anis Fariji asociază eterofonia unui anume comportament sonor colectiv care reflectă un mod de a-fi-împreună specific oriental¹. În Orient, observă în același sens compozitorul libanez Zad Moultaqa, muzicienii „cunosc drumul” dar „fiecare merge pe el așa cum are chef”. Ei nu renunță astfel la o anume intimitate, știind însă că la un moment dat, într-un fel sau altul, se vor (re)întâlni unii cu alții².

Această manieră orientală de a merge în aceeași direcție pe drumuri mai mult sau mai puțin diferite comportă o funciară libertate căreia îi sunt atașați și compozitorii români și în general cei din sud-estul Europei. Eterofonia, observă astfel Theodor Grigoriu, este un „fenomen care ține de esența libertății³”. El se referă fără îndoială la faptul că vocile dintr-o eterofonie, în ciuda aspectului lor gregar, manifestă o paradoxală și irațională autonomie⁴.

Autonomia vocilor din eterofonii trebuie raportată la constrângerile proprii aceluia a-fi-împreună oriental evocat mai sus precum și la limitele pe care acesta le implică. Ea este de o altă natură decât autonomia pe care o încarnă – în alt fel – vocile dintr-o polifonie occidentală. Acestea din urmă reflectă un alt gen de a-fi-împreună, fondat pe responsabilitatea individului emancipat, incontrollabil⁵, dornic și capabil de a se detașa de masa gregară.

¹ Anis Fariji, „Les figures multiples de l'hétérophonie dans la musique de Zad Moultaqa”, *Circuit*, 27/2017, p. 37.

² Cf. *ibid.*, p. 27, 32.

³ Cf. Mihaela Marinescu, „*Columna Modală...*”, *op. cit.*, p. 57. Cele două părți intitulate „Eterofonie” din *Columna modală* de Theodor Grigoriu dau o idee despre noțiunea de libertate la care se referă compozitorul.

⁴ În timp ce polifonia occidentală „raționalizează de la bun început simultaneitatea și organizează coincidența”, eterofonia orientală, observă Anis Fariji, este lipsită de constrângeri, intuitivă, instabilă, suplă, imprevizibilă. În același timp diferite și solidare, vocile ei au tendința de a umple progresiv un spațiu care rămâne însă întotdeauna deschis și disponibil. *Ibid.*, p. 26.

⁵ Xenakis observă că vocea secundară din *organum*-ul occidental are în raport cu melodia principală o „autonomie incontrollabilă”. Cf. „*Problèmes de composition musicale grecque...*”, *op. cit.*, p. 13. Ca alternativă la acest tip de relație care nu pare a-l satisface, el imaginează un control rațional al vocilor din eterofonii care prezervă însă (sau simulează) o anume paradoxală autonomie.

În Balcani, ca și în alte regiuni unde Occidentul se întâlnește cu Orientul, eterofonia îmbracă forme hibride, ambivalente, uneori ambigue. Iraționalitatea inerentă originilor ei orientale este temperată aici de raționalitatea polifoniei occidentale, cele două noțiuni putând fi uneori confundate. Eterofoniile din muzica românească, prin felul în care ele reflectă raporturile între rațional și irațional, libertate și constrângere, individual și gregar, ilustrează acest caracter temperat.

Demersul lui Xenakis se înscrie în acest orizont comun polifoniei occidentale și eterofoniei orientale. Pe de o parte compozitorul grec încearcă să domine iraționalitatea inerentă eterofoniei supunând-o unei organizări raționale, la fel cum încearcă să domine hazardul cu ajutorul stocasticii și al altor proceduri logico-matematice. Pe de altă parte însă el își acordă un esențial spațiu de libertate, de joc arbitrar și imprevizibil care scapă rațiunii.

Vocile din eterofoniile lui Xenakis, spre deosebire de cele din polifonii, sunt astfel în principiu autonome, chiar dacă autonomia lor e încadrată, la fel cum este cea a individului dintr-o masă umană în mișcare¹. Așa cum observă filosoful Michel Serres, în masele xenakiene „fiecare individ vorbește cu vocea sa singulară” iar „fiecare voce diferă de toate celelalte”, formând astfel împreună un fel de cor dezlănat² în care „polifonia își află limita, realizarea și negația³”.

Eterofoniile xenakiene diferă în orice caz de cele teoretizate de Boulez⁴, care potrivit lui Ștefan Niculescu pun în lumină o „limitare occidentală⁵”. Spre deosebire de acestea ele nu exclud înălțimile nedeterminate, ornamentele și un anume spirit improvizatoric care evocă originile arhaice ale eterofoniei⁶. Ele sunt, așa cum Anatol Vieru

¹ Despre relația între individ și masele umane reflectată în muzica lui Xenakis, cf. Mihail Iliescu, „Espace musical et espace socio-politique. Connotations de la conception massique de Iannis Xenakis”, in Jean-Marc Chouvel, Makis Solomos (ed.), *L'Espace : musique-philosophie*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 265-288.

² Expresia utilizată de Michel Serres, dificil de tradus, este „*un chœur en rupture de chœur*”. Cf. „Musique et bruit de fond”, *Hermès II L'interférence*, 1972, p. 186.

³ Ibid.

⁴ Pierre Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, op. cit., p. 70-75.

⁵ Ștefan Niculescu, *Reflecții...*, op. cit., p. 273.

⁶ Ibid.

consideră că sunt eterofoniile, un element „opozabil tradiției polifonice occidentale”¹, fără însă a fi incompatibile cu aceasta.

Sunetul în sine

Ca și Debussy, Varèse, Scelsi, Messiaen sau Ligeti², Xenakis compune esențialmente cu sonorități, sintaxele muzicale nefiindu-i neapărat necesare³. Mai exact el compune sunetul însuși, nesupus vreunei sintaxe, imaginat sub forma unui „timbru global”⁴ în continuă prefacere. „Sunetul Xenakis”, remarcat de Despina Petecel Theodoru⁵, explică de altfel în mare parte impactul direct, uneori brutal, pe care muzica sa îl are asupra auditorilor.

Compozitorul grec evocă în scrierile sale un „mister” al sunetului⁶. El încearcă să-l „rezolve” organizând rațional timbrul, la fel cum procedează și cu alți parametri⁷. Relația sa cu sunetul este însă în fond una senzorială, cvasi-tactilă, imediată, similară cu cea a sculptorului aflat în contact cu materia brută. Ea suscită astfel sonorități fruste, parcă cioplite, trimițând la un univers arhaic care este în bună măsură și cel al compozitorilor români.

O muzică spectrală sui generis. Încă din anii 1950 *Pithoprakta* anunță curentul spectral, afirmă Makis Solomos. Forma generală a piesei, observă el, „simulează desfășurarea unui sunet” care evoluează progresiv de la starea de zgomot la o stare „pură” reprezentată de

¹ Citat de Irinel Anghel, *Orientări...*, op. cit., p. 165.

² Contribuția lui Ligeti, ca reprezentant de frunte al *esthesis*-ului muzical est-european, incită la o comparație cu cea a lui Xenakis care depășește însă cadrul acestui studiu.

³ Toate piesele lui Xenakis, afirmă Makis Solomos, pot fi definite ca „succesiuni de sonorități”. Cf. *Iannis Xenakis*, op. cit., p. 134.

⁴ Bálint András Varga, *Conversations...*, op. cit., p. 145.

⁵ Cf. Despina Petecel Theodoru, *De la mimesis la arhetip*, op. cit., p. 325-328.

⁶ Iannis Xenakis, *Formalized Music*, op. cit., p. XII.

⁷ Xenakis a experimentat în *Horos* (1986) o metodă de organizare a timbrurilor bazată pe un algoritm din categoria automatelor celulare. Cf. Peter Hoffmann, „Towards an “automated Art”: Algorithmic Processes in Xenakis’ Compositions”, in James Harley (ed.), *Xenakis studies: in memoriam*, *Contemporary Music Review* 21, 2-3, 2002, p. 121-131; Makis Solomos, “Cellular automata in Xenakis’s music. Theory and Practice”, in M. Solomos, A. Georgaki, G. Zervos (ed.), *Definitive Proceedings of the International Symposium Iannis Xenakis*, Athens, 2005.

armonicele supra-acute ale coardelor¹. Spre deosebire însă de compozitorii spectrali Xenakis nu revendică drept material sonor privilegiat armonicele rezonanței naturale.

El împărtășește în schimb aspirația lor de a unifica toți parametrii sunetului, care îl conduce în ultimă instanță, așa cum observă Solomos, la o inedită fuziune a *forme*i muzicale și a *materialului* sonor². Noțiunea de sunet înglobează într-adevăr la Xenakis înălțimea, durata, intensitatea, densitatea dar și arhitectura (fluidă) de ansamblu a pieselor sale³. Ea ilustrează astfel definiția pe care Gérard Grisey o dă muzicii ca *devenire a sunetului*.

Muzica compozitorului grec posedă într-adevăr cele trei principale caracteristici pe care Grisey, împrumutând vocabularul acusticii, le atribuie muzicii spectrale: ea este (în felul ei) *diferențială*, *liminală* și *tranzitorie*⁴. Evoluțiile maselor din *Pithoprakta* prefigurează jocul practicat de spectralii francezi cu *pragurile* dincolo de care un proces de transformare continuă poate conduce la discontinuități brutale, la *catastrofe* în sensul lui René Thom⁵.

Spectralismul *sui generis* al lui Xenakis prezintă însă mai degrabă afinități cu cel al lui Horațiu Rădulescu⁶. Similitudini pot fi de asemenea observate între sonoritățile xenakiene și cele (propriu zis spectrale sau nu) ale lui Ștefan Niculescu, Tiberiu Olah, Aurel Stroe, Theodor Grigoriu, Costin Mioreanu, Costin Cazaban, Iancu Dumitrescu, Ulpia Vlad, Călin

¹ Makis Solomos, *Iannis Xenakis, op. cit.*, p. 27-28.

² Ibid., p. 133.

³ Bálint András Varga, *Conversations...*, *op. cit.*, p. 67. Trebuie amintit în acest context că Xenakis tinde să unifice prin intermediul unui singur concept organizarea microstructurii interne a sunetului, cea a structurilor sonore de talie mijlocie (echivalente motivelor și frazelor) și cea a macroforme muzicale. Cf. Marie-Hélène Serra, „Stochastic composition and stochastic timbre : GENDY 3 by Iannis Xenakis”, *Perspectives of New Music* Vol. 31 n° 1, 1993, p. 236-257.

⁴ Gérard Grisey, *La Musique : le devenir des sons* [1982], in *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*, ediție îngrijită de Guy Lelong și Anne-Marie Réby, Paris, Éditions MF, 2008.

⁵ Despre analogiile între concepția muzicală a lui Xenakis și teoria catastrofelor a lui René Thom, cf. Miha Iliescu, „Xenakis et Thom : une morphodynamique sonore”, in *Cahiers arts et sciences de l'art* n° 1, 2000, p. 183-204.

⁶ Octavian Nemescu îi afiliază pe Xenakis și pe Rădulescu unei aceeași estetici „barbare”. Cf. „Istoria muzicii spectrale”, *Muzica* Nr. 5/2015, *op. cit.*, p. 18.

Ioachimescu, Fred Popovici, Doina Rotaru, Adrian Iorgulescu, Horia Șurianu sau Ana-Maria Avram.

Îl apropie pe Xenakis de toți aceștia un anume atașament de ordin general – depășind cadrul gândirii spectrale – față de sunetul *în sine*, față de ceea ce Theodor Grigoriu numea „imanența sunetului”¹. La fel ca ei și ca Ligeti, Xenakis este sub acest aspect un urmaș al lui Enescu în măsura în care, cum observă Tiberiu Olah, pe Enescu (mai mult decât pe Bartók) „l-a interesat sunetul, diferitele trepte și grade ale calității acestuia”².

Jocul spectral cu armonicile creează, așa cum observă Octavian Nemescu, o senzație de „plonjare în interiorul sunetului”³. Muzica lui Xenakis are această calitate fără a fi însă propriu zis spectrală. Ea are capacitatea de a-i cufunda pe auditori într-o lume sonoră luxuriantă, cea a maselor moleculare viermuind sub acțiunea unor forțe invizibile. Uneori, la fel ca atunci când imaginează eterofonii (cf. supra), Xenakis se poate însă limita la un singur sunet.

Procedeele folosite de el în acest caz sunt diferite de baleiajul pe armonicile unei fundamentale practicat de precursorii români ai curentului spectral Corneliu Cezar și Octavian Nemescu. Ele prezintă în schimb similitudini cu micro-oscilațiile și infimezimalele transformări timbrale din *Quattro pezzi sulla una nota sola* și din ciclul *Sauh* de Giacinto Scelsi⁴, precum și cu unele aspecte întrucâtva asemănătoare din compozițiile isonice ale lui Ștefan Niculescu.

Xenakis, ca și Stroe în unele piese, preferă însă masele orchestrale entropice⁵ și magmele electronice efervescente de genul

¹ Cf. Mihaela Marinescu, „*Columna Modală...*”, *op. cit.*, p. 45.

² Tiberiu Olah, „Poliheterofonia lui Enescu...”, *op. cit.*, p. 135. Unul din exemplele cele mai semnificative în acest sens îl constituie rezonanțele de clopot din „*Carillon nocturne*” (1916) care anticipă (altfel decât muzica lui Debussy) armoniile-timbru spectrale.

³ Octavian Nemescu, „Istoria muzicii spectrale”, *op. cit.*, p. 10.

⁴ Despre similitudinile și diferențele între Xenakis și Scelsi (doi compozitori care se apreciau reciproc), cf. Makis Solomos, „*Deux visions de la „vie intérieure du son” : Scelsi et Xenakis*”, *Filigrane* n° 15/2012.

⁵ Corneliu Dan Georgescu compară sonoritățile „entropice” din *Eonta* de Xenakis cu cele din *Muzică de concert pentru pian, percuție și alămuri* de Stroe. Cf. „Aurel Stroe și Iannis Xenakis...”, *op. cit.*, p. 20. Analogii pot fi de asemenea făcute sub acest aspect

celor din *La Légende d'Eer* (hipnotica secțiune mediană). Mijloacele utilizate de el sunt diferite de cele empirice ale lui Iancu Dumitrescu ca și de suprapunerile de armonice îndepărtate ale mai multor fundamentale din muzica lui Horațiu Rădulescu, dar rezultatul obținut este de multe ori comparabil sub aspectul senzației de imersiune.

Alchimii și osmoze timbrale. Texturile eterofonice din piese ca *Jonchaies*, *Nekuia*, *Lichens* și *Alax* evocate în capitolul precedent generează mixturi și aliaje timbrale pe care Xenakis le compară cu spectrele de frecvențe¹ referindu-se la ele ca la niște „alchimii sonore”². Ele apar astfel ca un mijloc de a realiza acea osmoză sau fuziune între dimensiunea armonică și cea timbrală pe care compozitorii spectrali au numit-o *armonie-timbru*³.

Termenul de „mixtură acustică”, utilizat de Tiberiu Olah pentru a descrie efectul sonor produs de multiplele interacțiuni între straturile eterofonice și timbrale din *Vox maris*⁴, convine și unora din eterofoniile xenakiene, chiar dacă acestea se înscriu într-un univers estetic diferit. Timbrurile lor, la fel ca și cele analizate de Olah în muzica lui Enescu, nu se „cuplează” ca în mixturile unei orgi ci „se infiltrează asimetric printre vocile heterofonizate”⁵.

Eterofonia devine în asemenea cazuri un mijloc de a realiza eterocromii⁶. Alternanța neregulată a nodurilor și a ventrelor, a răsfirărilor și a confluențelor din straturile eterofonice de genul celor din *Jonchaies*, *Lichens* (Ex. 26) și *Alax* (Ex. 27), compune în fond jocuri de culori. Acest tip de scriitură ilustrează paralela făcută de Ștefan

între sonoritățile orchestrale din *Ciaccona con alcune licenze*, *Concertul pentru acordeon* sau *Prairie-Prêtres* și cele din *Cendrées*, *Alax* sau *Dämmerschein*.

¹ Cf. *Formalized Music*, op. cit., p. XII.

² Cf. Bálint András Varga, *Conversations...*, op. cit., p. 190.

³ Tristan Murail, *Modèles et artifices*, ediție îngrijită de Pierre Michel, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2004, p. 130.

⁴ Tiberiu Olah, „Poliheterofonia lui Enescu...”, op. cit., p. 139; 130-133.

⁵ Ibid., p. 139.

⁶ Texturile lui Ligeti (unele din ele eterofonice) din *Clocks and Clouds* produc de asemenea eterocromii, la fel ca și unele pagini din *Chronochromie* de Messiaen chiar dacă aici, așa cum precizează compozitorul francez în prefața partiturii, culoarea timbrală este pusă în serviciul „decupării timpului”.

Niculescu între pendularea unison-plurimelodie și cea între „starea contopirii timbrurilor” și starea „ramificării” lor¹.

Creația românească oferă variate exemple de eterocromii (asociate sau nu unei scriituri eterofonice), de la Olah (piesele auto-superpozabile), Niculescu (ultimele două simfonii), Vieru (*Odă tăcerii*) și Stroe (*Arcade, Prairie-Prières*) până la Octavian Nemescu (*PostSimfonia II*), Mihai Moldovan (*Texturi*), Lucian Mețianu (*Pythagoreis*), Corneliu Dan Georgescu (*Pianissimo, Corona borealis*), Costin Mioreanu (*Finis-Terre, Première coïncidence*), Fred Popovici (*Heterosynthesis II*), Maia Ciobanu (*Simfoniile nr. 1 și 2*), Doina Rotaru (*Simfonia nr. 2, Nymphæa*), Adrian Iorgulescu (*Simfonia nr. 2*), Liviu Dănceanu (*Șapte zile*), Violeta Dinescu (*Lebenszeiten*), Horia Șurianu (*Au-delà de l'estuaire*), Sorin Lerescu (*Suono tempo I*), Ana-Maria Avram (*Textures liminales*), Dan Dediu (*Formido*), Irinel Anghel (*Allures*)...

Un alt tip de osmoză este cel produs de anumite agregate-spectre construite ca în *Horos* prin insolite combinații de timbruri. *Kuïlenn* și *Ittidra*, două din ultimele compoziții ale lui Xenakis, sumbre și austere, sunt în întregime constituite din succesiuni de astfel de agregate². Calitățile acestora sunt cele pe care Dan Dediu le atribuie agregatelor cromatice (mult mai luminoase însă) ale lui Niculescu, văzând în ele o expresie a unei “chimii inefabile”:

O știință secretă de a alia metale instrumentale diverse într-o sonoritate compactă și terifiantă pare a fi la originea tuturor acestor calități: o știință a combinatoricii și analogiei, a corespondențelor sonore infinitezimale, a dublajelor rafinate și a tensiunilor intervalice relative³.

Desigur, așa cum observă Dediu (el însuși autor de astfel de aliaje), agregatele lui Niculescu nu seamănă cu “brontozaurii” acordici ai lui Xenakis⁴. Mugetele acestora din urmă se preschimbă totuși uneori în

¹ Ștefan Niculescu, *Reflecții...*, op. cit., p. 310.

² Fiecare din cele nouă agregate din *Ittidra* constituie într-un fel un spectru, notează Makis Solomos. Cf. “Notes sur les dernières œuvres de Xenakis”, in M. Solomos (ed.), *Présences de Iannis Xenakis*, op. cit., p. 61.

³ Dan Dediu, *Radicalizare și guerila*, București, Editura muzicală, 2004, p. 257. Agregatele lui Aurel Stroe din *Ciaccona con alcune licenze* (prima secțiune) ilustrează aceeași știință secretă a aliajelor timbrale.

⁴ Ibid.

delicate rezonanțe, ca în finalul din *Jonchaies*¹ sau ca în *Anaktoria*². Diferența între Niculescu și Xenakis este în fond una de ordin estetic, seninătatea mioritică a celui dintâi contrastând cu înrâncenarea prometeiană a celui de-al doilea.

Halouri, aure, plasmе. În piese ca *Jonchaies*, *Lichens*, *Nekuia* sau *Alax* intrările ușor decalate ale vocilor din texturile eterofonice produc un fel de irizări sonore care au fost comparate cu niște halouri³. Principala funcție a acestor decalări este probabil chiar aceea de a crea un astfel de efect diafan pe care Xenakis îl numește „reverberație artificială⁴” și îl compară cu „un fel de vapori⁵” revendicând de altfel paternitatea lui.

Un fenomen similar a fost observat în eterofoniile din muzicile tradiționale ale Orientului: ascultându-le, remarcă Anis Fariji, percepem „o singură voce-linie înveșmântată în propriul său ecou”, un „halo nebulos”, un „efect de flu” care coroborează imprecizia inerentă eterofoniei⁶. Pierre Boulez recurge la o noțiune similară pentru a descrie timbrurile produse de eterofonii: cea de *aură*⁷, pe care de altfel Gérard Grisey o asociază spectrelor.

În ce-l privește pe Xenakis un termen de comparație pertinent îl constituie aurele din muzica lui Iancu Dumitrescu și Horațiu Rădulescu. Primul le obține prin procedee empirice lăsate în bună parte în seama interpreților: instrumentele, spune el, „se întrec pe ele însele, emițând o

¹ Îngânările din ce în ce mai îndepărtate ale celor doi flauți piccolo rămași singuri în finalul din *Jonchaies* pot fi considerate ca niște rezonanțe „decupate dintr-un conglomerat”, astfel cum le definește Theodor Grigoriu. Cf. Mihaela Marinescu, „Columna modală...”, *op. cit.*, p. 45. <https://youtu.be/MZ5771zMOeE?t=920>

² O apropiere poate fi făcută sub semnul metaforei animaliere între mugetele generatoare de spectre inarmonice ale „brutozaurilor” lui Xenakis și tropăielile înfundate ale „rinocerilor” din piesa cu același titlu de Irinel Anghel. Zguduirile produse de ele se situează într-o zonă a tragicului reprezentată în muzica românească de Aurel Stroe. Despre acesta din urmă, cf. Corneliu Dan Georgescu, „Tragicul contradicțiilor irezolvabile. „Privirea în gol” a lui Aurel Stroe”, *Muzica* n° 5/2017, p. 18-39.

³ Cf. Makis Solomos, *Iannis Xenakis*, *op. cit.*, p. 84-85.

⁴ Iannis Xenakis, prefața la *Nekuia*.

⁵ Bálint András Varga, *Conversations...*, *op. cit.*, p. 164-165.

⁶ Anis Fariji, „Les figures multiples de l'hétérophonie...”, *op. cit.*, p. 27.

⁷ Pierre Boulez, *Leçons de musique : deux décennies d'enseignement au Collège de France (1976-1995)*, *Points de repère III*, Paris, Christian Bourgois, 2005, p. 401.

anumită *aură* care le apropie de sunetele arhaice, primitive¹. Cel de-al doilea se referă la o „aură armonică” pe care o asociază unei *plasme* de esență mistică imaterială².

Unele sonorități xenakiene comparabile cu o plasmă au conotații mistice³. Ele se disting însă printr-o consistență cvasi materială și prin mijloacele în general simple cu care sunt obținute. Astfel, în *Paille in the Wind* pedala pianului „malaxează” 12 clustere evoluând în fortissimo spre cele două registre extreme, topindu-le în cele din urmă într-un unic spectru ale cărui rezonanțe prelungite lasă în urma lor un fel de aură (Ex. 28).



Ex. 28. *Paille in the Wind* (1992) pentru violoncel și pian, m. 6-8.

Sunete „impure”. Xenakis face apel în compozițiile sale de maturitate la o întreagă panoplie de procedee a căror menire este de a „injecta viață sunetului⁴”: tremolo-uri, diverse ornamente, sunete (in)armonice, fluctuații bruște de intensitate, moduri de atac mai puțin obișnuite, etc. Acestea produc adesea sunete „impure” pe care compozitorul grec le consideră din principiu mai „bogate” și mai interesante decât sunetele ordinare⁵.

Pot fi astfel menționate moduri de emisie precum *sul ponticello*, *sul tasto*, *col legno battuto*, *frullato*, *bouché*, manipulări ale anciei vizând generarea de multifonice, iar în scriitura vocală o gamă largă de

¹ Iancu Dumitrescu, prefața la *Ursa Mare*, București, Editura Muzicală, 1988.

² Cf. *Sound plasma. Music of the future sign*, München, Edition Modern, 1975. Pentru Horațiu Rădulescu aurele sunt susceptibile de a conduce la o formă de *nirvana*, iar pentru Iancu Dumitrescu ele au conotații magice.

³ Trebuie amintită în acest context o ipostază vizuală a halourilor și plasmelor sonore xenakiene: aurele create de dispozitivul de lumini din *Diatopul de la Beaubourg*. Acestea pot fi raportate la mistică luminii evocată în textele care formează argumentul literar al spectacolului. Despre dimensiunea mistică și sacră a creației lui Xenakis, cf. partea a doua a prezentului studiu.

⁴ Bálint András Varga, *Conversations...*, op. cit., p. 70.

⁵ Ibid., p. 66-67. Sunetele de acest gen, precizează Xenakis, „se sustrag tradiționalei relații între înălțime și timp precum și idealului muzical asociat acesteia. Timbrul și materia sunetului devin astfel dintr-o dată importante”.

onomatopee, strigăte și şușotiri¹. Xenakis manifestă în acest cadru o netă preferință pentru sunetele aspre, zgrunțuroase, precum cele obținute prin frecarea brutală a coardei și a călușului cu lemnul și cu părul arcușului, corespunzând indicației „*bridge*”.

Astfel de sunete au particularitatea de a comporta o marjă de neprevăzut, de „joc” liber, sugerată uneori de indicații precum „*jouer avec les harmoniques*”. Pot fi de asemenea citate în acest context „sunetele-fantomă²” care evocă suflul respirației, și în general cele, frecvente în partiturile xenakiene, situate la limita audibilului (sau a suportabilului), sau cele greu de controlat precum sferturile și optimile de ton și sunetele din registrele instrumentale extreme.

$\text{♩} = 1/2$

Vcl.

fff

ff

ppp

ppp ~ 7" ~ 7" *fff* *ppp* morendo *ppppp*

fff *ppp* *morendo* *ppppp* *fff*

~ 10" monter légèrement pour créer les battements avec le violoncelle

zéro battements 4 interf./sec zéro interf.

ppp *fff* *ppp* *ppppp* *pp* *fff* *ppp*

~ 20" ~ 15"

"bridge" brutal mais court

Silence

Ex. 29. *Charisma* (1971) pentru clarinet și violoncel, fragment din pagina 2.

Sub acest aspect două dintre compozițiile cele mai reprezentative ale lui Xenakis sunt *Charisma* și *Anaktoria*. Prima, considerată de Makis Solomos ca „o pură combinatorică de timbruri”³⁹,

¹ Pot fi de asemenea menționate în acest context vocile nelucrate, „țărănești”, la care Xenakis se referă în prefața de la *N'Shima* unde cele două mezzo-soprane trebuie să cânte în permanentă în voce de piept evitând *vibrato*-ul cântărețelor profesioniste.

² Numeroase astfel de sunete-fantomă (*ghost sound*) figurează în partiturile de la *Cendrèes* și *Eridanos*.

³ Makis Solomos, *Iannis Xenakis, op. cit.*, p. 131.

reunește armonice, apogiaturi în registrul supra-acut, contraste dinamice, efecte „bridge”, interferențe între sunete vecine la distanță de optime de ton (Ex. 29). Cea de-a doua mizează îndeosebi pe sonorități eterate obținute prin suprapuneri de armonice ale coardelor în pianissimo¹.

Multe din sonoritățile de acest gen trimit la aproximațiile intonaționale sau ornamentale caracteristice muzicilor tradiționale din spațiul balcanic: tremolo-uri, melisme, mici glissando-uri, apogiaturi, mordente, zgomote și alte „impurități” involuntare, sunete guturale, silabe asemantice²... Ele constituie un argument în plus în sprijinul includerii lui Xenakis și a contemporanilor săi români într-o aceeași familie a compozitorilor care perpetuează și îmbogățesc matricea muzicală sud-est-europeană.

(va urma)

SUMMARY

Mihu Iliescu

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

The South-East European cultural and spiritual matrix takes similar forms in Xenakis' work and in that of his Romanian contemporaries. These relate to three main musical features: modal organization,

¹ Se poate imagina că imaterialitatea pianissimo-urilor din *Charisma* evocă momentul morții lui Patrocle la care se referă versul din *Iliada* ales de Xenakis ca motto al piesei: „Sufletul, tocmai ca fumul, sub glie s-a risipit țărâind” (Cântul XXIII, trad. George Murnu). În ce privește transparența unora din texturile de armonice din *Anaktoria*, ea ar putea avea o referință erotică. Titlul piesei, însemnând „frumoasă ca un palat”, este o frântură dintr-un vers al poetei Sapho care immortalizează numele uneia din amantele sale.

² Ulpiu Vlad a repertoriat aceste aproximații (cf. *Determinări selective...*, op. cit.) și a recurs la ele în propria sa creație, reflectând o concepție componistică axată pe ideea de *precizie a indeterminării*. Într-un registru diferit, Doina Rotaru acordă de asemenea un loc important unor mici ornamente și glissando-uri de sorginte folclorică. Spre deosebire însă de Vlad, ea le notează cu precizie în partitură, așa cum procedează în general și Xenakis.

heterophonic structures and a particularly important place accorded to sound in itself, unsubjected to any musical syntax.

Xenakis first composed a modal music inspired by the Greek melos, showing the influence of Antique and Byzantine musical theories. He then developed an original neo-modal conception, that of the "sieves", which bears significant similarities with those of Anatol Vieru, Wilhelm Berger, Ștefan Niculescu, Aurel Stroe and Tiberiu Olah.

For Xenakis, as a Greek, heterophony is a natural way of organizing sound material starting from monody, even if (like Enescu) he did not use the word heterophony. His approach falls within an intermediary horizon shared with Romanian composers, between freedom (autonomy) and constraint, individual and gregarious, West and East.

Xenakis composes with sonorities, more precisely he composes the sound itself, imagined as a global timbre in perpetual change. He thus in a way announces that *becoming of sound* which is the hallmark of spectral music. In this frame, he conceives subtle sonic osmoses and alchemies, including "impure" sounds and approximations typical of traditional Balkan music.

ESEURI

Moștenirea enesciană

Adrian Iorgulescu

Sărac, bolnav, departe de țara intens iubită – George Enescu se stinge din viață în seara de 4 mai 1955 la Paris, fiind înmormântat la cimitirul Père-Lachaise. Neîndoielnic, un moment trist în istoria muzicii noastre, implicit și unul cu potențial evocator, în legătură cu locul și rolul „Orfeului moldav” (O. Varga) în perimetrul culturii autohtone.

În debut, o precizare: nu voi prezenta în acest text considerații aplicate referitoare la biografia și opera muzicianului, nu voi încerca periodizări, nici nu voi ataca chestiuni de factură strict tehnică ori de analiză structurală. Voi expune doar câteva repere, unele bine cunoscute în tagma enescologilor, ce îmi par esențiale întru înțelegerea contribuției pe care celebrul artist a avut-o în situarea și determinarea traseului artei sonore românești.



Aspectul cel mai relevant, din punctul meu de vedere, îl reprezintă faptul că maestrul “nepereche” (N. Stănescu) în mod magistral a pus bazele creației noastre savante, propulsând-o din penumbra mirifică a folclorului – folosit sub forma citatului sau a prelucrării – în lumina eclatantă a modernității. Autorul a parcurs astfel, un salt uriaș peste timp, peste curentele epocii, survolând, asimilând și decantând într-o manieră originală orientări și direcții aferente

domeniului Euterpei din secolul al XX-lea, precum: postromantismul, impresionismul, expresionismul, neoclasicismul ori modalismul post – serial.

Prin aportul său efectiv novator, prin exemplul său practic de sincronism (Eugen Lovinescu) cu muzica occidentală, Enescu, apoi întreaga școală națională de profil s-au plasat – prin cuprindere și deschidere într-un amplu cadru paneuropean și mondial. Fiindcă cel invocat s-a dovedit prin realizările proprii, un autentic model de urmat pentru generațiile de autori și interpreți care l-au succedat, inclusiv pentru cele actuale. Extrapolând în plan moral, un etalon de excelență, modestie, deontologie profesională, nu în ultimul rând, de patriotism sincer. Soluțiile sale componistice au marcat și influențat decisiv în deceniile 6 și 7 ale secolului trecut, atât evoluția creatoare a tradiționaliștilor, cât și a moderniștilor, care adesea se „gratulau” și se contrau reciproc cu etichetări de felul „avangardiști” și „pășuniști”, întrucât – paradoxal sau nu – își revendicau deopotrivă obârșia enesciană. Din fericire, conflictul acerb la început, ce avea drept justificări pe lângă chestiunile strict estetice și argumente sociale, politice, materiale, de vârstă s-a atenuat treptat și a dispărut apoi, după 1980.

Stilistic, un demiurg de sinteză, care în diferite faze evolutive valorifică într-o manieră absolut autentică surse, influențe, tipuri de organizare sonică, formule tehnice, maestrul rămâne la stadiul fiecăruia dintre cele 33 de opusuri semnate – nu mă refer la cele neterminate sau completate de alți autori - unitar, coerent cu sine, cu tiparul configurativ ales, atât în demersul artizanal, cât și în expresie. Suverană, originalitatea lui se manifestă mereu explicită și recognoscibilă. Poate și fiindcă, dincolo de complexitatea vibrantă și multipolară a acestei lumi fonice planează permanent pecetea unui etos românesc.

Dedicat integral sectorului său referențial – arta sunetelor – creatorul a excelat (lucru știut) și în zona execuției, în calitate de violonist, pianist, dirijor. După cum mărturisea însă – inclusiv în interviurile acordate lui Bernard Gavoty – dorința de a scrie a fost pentru el prevalentă, mistuitoare chiar. A regretat mereu că nu a avut timpul necesar la dispoziție pentru a produce mai mult. („Am fost și am rămas înainte de orice, compozitor.”)

Sonoritățile enesciene degajă un lirism pregnant, interiorizat, pe alocuri cu accente tragice (*Oedip*), pe alocuri onirice sau elegiace (*Sonata a 3-a pentru pian și vioară*), derivat dintr-un sentiment al dorului, specific spiritualității indigene. Generat, legat, conturat de ceea ce Lucian Blaga considera a fi „spațiul mioritic”. Pe lângă utilizarea extinsă a matricei folclorice *parlando rubato*, un alt element omniprezent și distinctiv îl constituie primatul melodismului pur (*Preludiul la unison* din *Suita I*), precum și al derivatelor sale: polimelodismul (*Octetul pentru coarde*), polifonismul (*Simfonia a 3-a*), eterofonismul (*Vox maris*). „Gama” procedeele utilizate este extrem de complexă și variată. Totuși, ca trăsătură cvasi-generală aș semnală apetitul autorului pentru expunerea de tip narativ, pentru dezvoltarea materialului, pentru efectul cumulativ dramaturgic, pentru depănarea cursivă, neîntreruptă. „Am oroare – afirma maestrul în același volum de interviuri – de ceea ce stagnează. Pentru mine muzica nu este stare, ci acțiune.”

Deși cu caracter adiacent, importante s-au dovedit și preocupările muzicianului în sfere de factură instituțională. Amintesc astfel succint despre împrejurarea fastă, că a înființat și finanțat din fonduri proprii premiul de compoziție omonim, derulat pe o perioadă de 30 de ani (între 1916 - 1946), demers cu consecințe stimulative și promovative pentru o întreagă pleiadă de tineri creatori interbelici. Semnalez iarăși, inițiativa fundării în noiembrie 1920 a Societății Compozitorilor Români (alături de Alfred Alessandrescu, Ion Nonna Otescu, Constantin Brăiloiu, Mihail Jora etc.) al cărei Președinte a fost neîntrerupt până în 1949. Cu atât mai aberantă ne pare astăzi decizia conducerii de atunci a nou apărutei UCMR, structurată după model sovietic, de a-l exclude din breaslă până în 1954 sub acuzația de „transfug”.

Aceeași „catalogare” a primit-o și din partea unor membri ai Academiei Române, fără să fie totuși îndepărtat din instituție. Menționez că, după autoexilul în Franța survenit în 1946, Enescu dobândește statutul de refugiat politic. Nu pot însă să omit aici, momentul recurent - memorabil al primirii muzicianului în Academia Română, petrecut în 1932, prilej cu care Nicolae Iorga își exprima mândria că „fermecătorul tuturor oamenilor este un român”. (Laudatio).

Revenind. În același an 1949, Enescu transmite prin intermediul lui Mihai Andricu – membru corespondent – un protest viguros adresat conducerii stabilimentului respectiv, vizavi de epurările politice survenite aici.

Pentru că am intrat *volens - nolens* în zona raporturilor cu autoritățile statului, subliniez că decenii de-a rândul, artistul a fost un apropiat al Casei Regale. Relațiile reciproce s-au dovedit favorabile și sunt cunoscute, motiv pentru care nu voi insista asupra subiectului. Cât privește însă clivajul cu puterea proaspăt instaurată de tancurile sovietice, lucrurile sunt mai complicate, deoarece diriguitorii vremii au încercat permanent să evite o ruptură explicită cu maestrul, dată fiind notorietatea sa națională și internațională. (Vezi scrisoarea amabilă a lui Petru Groza, dar și invitațiile numeroase transmise pe canale oficiale sau neoficiale de a reveni în țară). Fără încuviințarea sa, Enescu a fost numit membru al Marii Adunări Naționale – unde nu a participat, evident, la nicio ședință, întrucât anterior se stabilise definitiv în Franța. De asemenea, a fost ademenit constant cu varii promisiuni și ipotetice avantaje venite din partea guvernanților. Spre cinstea sa le-a refuzat, preferând condiția umiltoare a surghiunului și suferința personală, adesea reiterată în corespondențele sale uzuale. (Într-o ordine de idei corelativă combat vehement tentativele denigratoare, totalmente nefondate la adresa compozitorului; mai exact, culpa de colaboraționism cu regimul comunist, „teză” lansată aproximativ recent de istoricii de L. Boia și A. Cioroianu).

Închei cu o observație contextuală: altfel decât în cazul lui Mihai Eminescu, ori Constantin Brâncuși, George Enescu s-a bucurat antum de o largă cunoaștere și recunoaștere publică a geniului său pe meleagurile natale. Acum, la împlinirea a 70 de ani de la plecarea sa de la cele lumești, constat cu satisfacție, că în ciuda trecerii timpului în mod evident, opera și personalitatea artistului influențează și impregnează tot mai puternic conștiința națională, conferindu-i aproape o dimensiune simbolică. Neîndoielnic, fenomenul se explică prevalent, prin gradul de interes și extensia mediatică a edițiilor cumulate ale festivalului și concursului ce poartă numele ilustrului compozitor, desfășurate cvasi-neîntrerupt din 1958 încoace.

SUMMARY

Adrian Iorgulescu

George Enescu's legacy

The essay presents several key points for understanding George Enescu's contribution to establishing and determining the path of Romanian music. The most relevant aspect is that the famous composer laid the foundations for our high culture, propelling it from the shadows of folklore into the bright light of modernity. He thus made a huge leap across time and the trends of the era, surveying, assimilating, and distilling in an original manner the orientations and directions related to the field of Euterpe in the 20th century. The musician's concerns in institutional spheres also proved to be important. He established and financed from his own funds the eponymous composition prize, which ran for 30 years (between 1916 and 1946) and in November 1920 he founded the Romanian Composers' Society. Now, 70 years after his passing, it is satisfying to note that, despite the obvious passage of time, the artist's work and personality continue to influence and impregnate the national consciousness, giving it a symbolic dimension. The phenomenon can be explained mainly by the level of interest and media coverage of the cumulative editions of the festival and competition bearing the name of the illustrious composer, which have been held almost continuously since 1958.

INTERVIURI

Un dialog cu muzicologul Florinela Popa

Andra Apostu

Florinela Popa este muzicolog și profesor universitar la Universitatea Națională de Muzică din București. Zonele de cercetare pe



care le abordează sunt vaste și diverse, mereu din perspectivă interdisciplinară și ancorate în realitățile vremii. De mai bine de un deceniu este implicată în proiecte care au vizat impactul totalitarismului, al naționalismului, al cenzurii asupra muzicii și muzicologiei, direcție care s-a conturat în volumul Muzică și ideologii în secolul 20, pentru care a primit prestigiosul premiu „Ciprian Porumbescu” al Academiei Române. Este mereu în căutare de noi proiecte muzicologice, tratează cu rigoare și

seriozitate toate subiectele pe care le abordează și face parte dintr-o frumoasă și inspirată pleiadă de muzicologi români care întreprind demersuri de cercetare de amploare. În același timp, îngrijește cu mare dedicare studenții și tinerii muzicologi, participând cu profesionalism și implicare la ceea ce se conturează a fi o nouă generație „de forță” a muzicologiei românești.

- **A.A.:** Stimată doamna Florinela Popa, ați obținut titlul de doctor în muzică în 2006, dar ați continuat cercetările în diverse direcții prin accesarea unor burse și proiecte de cercetare post-doctorale. Cât de importantă este această formare continuă și unde ar trebui să se oprească un cercetător? Când știe „destule”?

F.P.: Cred că pentru un tânăr cercetător, după terminarea doctoratului, orice oportunitate de cercetare este extrem de importantă. În cazul meu, fiecare dintre bursele post-doctorale pe care le-ați menționat a însemnat șansa realizării unui nou proiect muzicologic. La New Europe College am avut ocazia de a interacționa cu cercetători din mai multe domenii, de a urmări și discuta proiectele noastre în diverse etape. Acest mod de lucru s-a dovedit un valoros antrenament al gândirii interdisciplinare, iar un prim exercițiu de acest fel a fost chiar proiectul pe care l-am realizat în acea perioadă, *Muzica și politica. Studiu de caz: Serghei Prokofiev*. Ulterior am extins cercetarea, rezultând un volum despre Prokofiev, pe care l-am publicat în 2012.

De asemenea, școala post-doctorală MIDAS de la Universitatea Națională de Muzică din București a oferit infrastructura necesară dezvoltării unor valoroase proiecte inițiate de muzicieni din țară. În acest cadru, am început să mă preocup de muzica în sisteme politice totalitare din Europa secolului 20.

Revenind la întrebarea dumneavoastră, „unde ar trebui să se oprească un cercetător? Când știe *destule*?”, nu cred că vreun profesionist, indiferent de domeniul în care activează, consideră vreodată că știe „destule”. Sigur că proiectele de cercetare derulate instituțional, bursele post-doctorale etc. sunt deosebit de benefice, dar munca unui cercetător nu se poate încheia odată cu acestea. În momentul în care te-ai oprit devii, în cel mai bun caz, un *fost* cercetător.

- **A.A.:** Prima dumneavoastră semnătură de autor este legată de volumul *Mihail Jora. Un modern european*, apărut la București în 2009. De ce v-ați îndreptat atenția către personalitatea acestui compozitor?

F.P.: În explorarea personalității componistice a lui Mihail Jora am pornit de la interesul meu pentru gândirea lui armonică. De altfel,

aceasta s-a aflat în prim-planul tezei de doctorat pe care am scris-o sub îndrumarea regretatului profesor Dan Buciu, căruia îi datorez în bună măsură formarea mea la UNMB. Miza acestui demers – care, printr-o remodelare ulterioară, a luat forma volumului pe care l-ați amintit – a fost aceea de a evidenția dimensiunea *europeană* a muzicii lui Jora. Am urmărit, desigur, rolul semnificativ pe care compozitorul l-a jucat în procesul de maturizare a muzicii românești, fenomen definitoriu pentru perioada interbelică. Modernitatea gândirii sale muzicale s-a reflectat în optica nouă asupra folclorului, în adoptarea unor estetici în spiritul timpului, în utilizarea unor citate sau aluzii cu rol mai degrabă parodic decât tematic, în cultivarea unor genuri noi în peisajul componistic autohton, liedul și baletul. Diversele punți între gândirea lui Jora și cea a lui Igor Stravinski, Béla Bartók, Paul Hindemith, Olivier Messiaen sau George Enescu ilustrează din plin racordarea sa la fenomenul muzical vest-european.

M-a interesat totodată perioada formării lui la Leipzig cu Max Reger, o fază cheie pentru adoptarea armoniei ca principal mijloc de expresie, mai ales că, ulterior, lui Jora i s-a datorat punerea bazelor unei școli de compoziție la București pe principiile valoroasei metode de predare germane. Pentru documentarea acestei etape am beneficiat de o bursă Erasmus la Leipzig și de sprijinul oferit cu generozitate de profesorul Helmut Loos de la Institut für Musikwissenschaft din Leipzig, ale cărui eforturi în direcția consolidării relațiilor muzicale între țările est-europene și Germania sunt bine-cunoscute.

O altă provocare pentru înțelegerea personalității lui Jora a fost legată de factorii sociali-politici care au marcat societatea românească după Al Doilea Război Mondial. Noul climat, realist socialist, al muzicii românești, instituit după modelul sovietic, impactul dur al primilor ani de regim comunist asupra vieții și carierei compozitorului au necesitat o abordare distinctă a creației sale din anii '50-'60, bazată pe combinarea dimensiunii analitice cu aspecte ideologice și istorice.

- **A.A.:** Cercetările dumneavoastră muzicologice se raportează de cele mai multe ori la un context politic-social. Ce tip de eforturi presupune o astfel de abordare?

F.P.: Cazul Jora, pe care tocmai l-am menționat, cred că este elocvent. Studiul exclusiv al partiturilor și punerea între paranteze a

contextului social-politic reflectă, în cel mai fericit caz, o realitate incompletă, trunchiată. Devine, așadar, necesară explorarea interacțiunilor între diverși factori, muzicali și extra-muzicali, care influențează sau uneori chiar condiționează alegerile componistice. Plecând de la câteva studii de caz – Mihail Jora, Serghei Prokofiev, Dmitri Șostakovici, Paul Hindemith ș.a. – am aprofundat în timp modul în care regimurile totalitare din secolul 20 și-au pus amprenta asupra creației și dinamicii vieții muzicale deopotrivă.

- **A.A.:** Este impresionant premiul „Ciprian Porumbescu” decernat de Academia Română, pentru anul 2022, lucrării care vă aparține, cu titlul *Muzică și ideologii în secolul 20*. Distincția vine ca o încununare pentru o perioadă foarte lungă în care ați fost – și încă sunteți – preocupată de ideologiile secolului trecut. Cum se naște ideea unei cercetări și cum a luat naștere ideea acestei direcții de cercetare în preocupările dumneavoastră?

F.P.: Imboldul scrierii acestui volum a venit din direcția activității mele la catedră. Citarea și parafrizarea de către diverși studenți a unor lucrări din muzicologia românească sau sovietică impregnate de ideologia comunistă, fără a se delimita în vreun fel de ideile propagandistice, deformatoare ale acestora, mi-au semnalat necesitatea scrierii unei astfel de cărți.

Totodată, în ultimii 10-15 ani am fost implicată în numeroase proiecte, conferințe internaționale care au pus în discuție impactul totalitarismului, al naționalismului, al cenzurii asupra muzicii și muzicologiei. Abordarea unor astfel de tematici, cu referire în principal la spațiul românesc, m-a ajutat să îmi decantez multe dintre ideile acestui volum.

- **A.A.:** O bună parte din activitatea dumneavoastră de cercetare este concentrată asupra muzicii românești și, în special, lui George Enescu. Ați făcut parte din echipa care a alcătuit și îngrijit zece ediții publicate cu documente din arhiva Muzeului Național „George Enescu” cu articole de presă despre marele compozitor român. Cu ce scop ați

realizat această reaprire a reflectoarelor asupra scenei muzicale de altădată, de fapt, o promovare în actualitate a ceea ce a fost George Enescu?

F.P.: Timp de peste un deceniu, am fost onorată să particip la acest amplu proiect publicistic al Muzeul Național „George Enescu”. Este vorba despre seria de zece volume intitulată *Documente din arhiva Muzeului Național „George Enescu”*. *Articole de presă*, pe care am îngrijit-o împreună cu Camelia Sârbu (vol. I-V, VIII, X), Cristina Andrei (vol. VI) și Irina Nițu (vol. VII).

Miza acestui demers a fost aceea de a oferi atât specialiștilor, cât și publicului larg accesul la un vast fond documentar din arhiva muzeului (însoțit de fișe rezumativ-explicative și de studii introductive), rămas cvasi-necunoscut vreme de peste cinci decenii. În linii mari, cele peste 2000 de articole publicate în presa din țară și din străinătate între 1898 și 1955 conturează o istorie a receptării lui Enescu de către contemporanii săi.

Când am parcurs articolele de limbă engleză și germană, cele de care m-am ocupat eu, am avut și surprize, de cele mai multe ori plăcute. De pildă, mitul că Enescu ar fi fost mult mai apreciat în timpul vieții în ipostaza de violonist și dirijor decât în cea de compozitor este categoric contrazis de presa americană interbelică (și nu numai de aceasta). În spațiul american am descoperit critici muzicali de o certă valoare – Olin Downes rămâne preferatul meu –, ale căror comentarii denotă o înțelegere și apreciere profundă a lui Enescu atât în calitate de compozitor, cât și de interpret, profesor sau ambasador cultural.

- **A.A.:** Generațiile actuale de studenți, tineri muzicologi, cercetători, au la dispoziție numeroase mijloace de informare. Care credeți că sunt provocările acestei lumi moderne, mai ales prin prisma poziției dumneavoastră academice în Universitatea Națională de Muzică din București?

F.P.: În mediul academic de astăzi, tinerii găsesc o deschidere uriașă, la care noi, în urmă cu 25-30 de ani, probabil nici nu visam: accesarea instantanee a unui volum impresionant de surse de informare, oportunități de „mobilitate”, de studiu în străinătate,

posibilitatea de a publica, de a participa la conferințe, în proiecte de cercetare ale UNMB. E o șansă extraordinară de care studenții noștri pot beneficia din plin.

Pe de altă parte, în această lume aflată într-o continuă schimbare, generația actuală are mare nevoie – așa cum am avut, cred, cu toții – de repere. Pentru un tânăr muzicolog este esențial să pornească la drum în ambianța unor modele ale excelenței umane și profesionale – din acest punct de vedere, eu, una, mă consider privilegiată că am studiat muzicologia la clasa Valentinei Sandu-Dediu. În plus, indiferent de avansul tehnologic care ne așteaptă, sunt convinsă că munca, seriozitatea, onestitatea profesională, generozitatea vor face și pe mai departe diferența.

- **A.A.:** Sunteți îndrumător de lucrări doctorale, o mare răspundere și un mare efort în a „monitoriza” tot procesul de devenire al unei teze valide de doctorat – cercetare și inovare, două concepte care cuprind foarte multe aspecte. Cum alegeți temele, cum funcționează relația coordonator-doctorand, cine aduce primele idei și cum se transformă acestea pe parcurs?

F.P.: Și în cazul studenților, dar mai ales în cazul doctoranzilor evit să aleg eu temele de cercetare. În formarea tinerilor muzicologi, în paralel cu studiul, cu dezvoltarea unor deprinderi și abilități specifice de lucru, este foarte important procesul de autocunoaștere. În orele de muzicologie, încerc, pe cât posibil, să îi ajut pe studenți să descopere ce anume le-ar plăcea să aprofundeze, pentru a ajunge treptat să își contureze singuri subiectele cercetării. Îmi asum pe cât posibil rolul unui ghid, fac sugestii, observ anumite înclinații ale lor și încerc să le pun în valoare. De aceea îi și încurajez în permanență să participe la simpozioane, concursuri de profil și să publice. Dar, când vine momentul alegerii temei pentru o lucrare de master sau de doctorat, e foarte important ca ei să vină cu propriile propuneri – ca punct de pornire, cel puțin. Bineînțeles, pe parcurs apar aproape întotdeauna idei, abordări noi, remodelări tematice, apar surse de ultimă oră care pot schimba perspectiva, iar aici flexibilitatea și adaptabilitatea sunt esențiale.

- **A.A.:** Sunteți în același timp, cercetător și profesor universitar. Cum arată perspectivele actuale în muzicologia românească în contextul celei universale?

F.P.: În primul rând, trebuie remarcat că domeniul muzicologiei (istorice) românești s-a schimbat profund în ultimii ani prin explorarea unor teme noi, a unor aspecte imposibil de abordat în perioada comunistă și care sunt încă insuficient cunoscute, precum influența ideologiilor totalitare asupra muzicii și naționalismul în muzică. Acest proces de tranziție – care a presupus deopotrivă schimbări de mentalitate, abordare, ton, distanțarea de discursul intens ideologizat din anii '70, '80 – nu a fost deloc comod, mai ales că el a revenit unei generații de muzicologi formate în acel canon. În detașarea de „vechile istorii” – ca să parafralez titlul unui demers reprezentativ pentru muzicologia românească actuală, *Noi istorii ale muzicilor românești* (vol. I, II, 2020, coordonate de Valentina Sandu-Dediu și Nicolae Gheorghită) –, a existat un moment cheie, marcat de apariția în 2002 a două volume care vorbeau deschis despre impactul pe care ideologia comunistă l-a avut asupra muzicilor academice, respectiv orale: *Muzica românească între 1944-2000* de Valentina Sandu-Dediu și *Peisaje muzicale în România secolului 20* de Speranța Rădulescu. Acestea revizitau opțiunile estetice și stilistice ale compozitorilor din noi unghiuri, descriau atitudinile componistice pornind de la categoriile modern, avangardă, postmodern și nu de la obsesiva distincție între național și universal.

La o oarecare distanță față de acel moment, aș remarca în ultimul deceniu o mai accentuată reconfigurare tematică și metodologică – implicând, de pildă, deschiderea spre cercetarea arhivelor – și, în egală măsură, pașii extrem de importanți făcuți în direcția internaționalizării muzicologiei românești, în care UNMB a avut și continuă să aibă o contribuție substanțială. Prin organizarea unor conferințe de anvergură, datorată în special eforturilor depuse de Nicolae Gheorghită, prorectorul responsabil cu cercetarea în universitate, s-a creat în timp un cadru solid, un context internațional de dezbateră a unor subiecte muzicologice de actualitate. Aș menționa participarea consecventă la aceste evenimente a unui nucleu de muzicologi români, toți membri ai UCMR, provenind din mediul universitar bucureștean, Nicolae Gheorghită, Olguța Lupu, Costin Moisil, Florinela Popa, Antigona Rădulescu, Valentina Sandu-Dediu, din cel de la

Cluj, Oana Andreica, Gabriel Banciu, Cristina Șuteu, și de la Iași, Laura Vasiliu, Alex Vasiliu. De asemenea, o enumerare (incompletă) a invitaților din străinătate prezenți la București în ultimii ani sugerează nivelul academic cu totul remarcabil al acestor conferințe: Séamas de Barra, Kevin Bartig, Philip V. Bohlman, Philip Ross Bullock, Ana Dalos, Pauline Fairclough, Walter Zev Feldman, Marina Frolova-Walker, Maria Fuchs, Julia Heimerdinger, Vjera Katalinić, Kimi Kärki, Marijana Kokanović Marković, Ivana Medić, Melita Milin, Ivan Moody, John Plemmenos, Nick Poulakis, Jim Samson, Derek Scott, Rūta Stanevičiūtė, Feza Tansuğ, Richard Taruskin, Stanislav Tuksar, Harry White, Avra Xepapadakou, Bennett Zon, Patrick Zuk ș.a.

În ultimii ani, în muzicologia românească s-a afirmat o generație valoroasă de tineri, care cu siguranță va duce aceste eforturi mai departe. Premiile UCMR acordate pentru anul 2024 muzicologilor Ana Diaconu, Desiela Ion, Benedicta Pavel și Vlad Văidean oferă un important indiciu în acest sens.

- **A.A.:** Suntem contemporani cu tendințe noi în cercetare – de o bună perioadă de timp a apărut și în România necesitatea prezenței studiilor autorilor români în jurnalele online de specialitate. Care sunt avantajele acestui tip de expunere și cine beneficiază cel mai mult în urma consultării acestor publicații?

F.P.: Ca editor executiv al *Musicology Today: Journal of the National University of Music Bucharest*, vă pot oferi câteva detalii despre acest caz concret. De la înființarea sa în 2010 de către Valentina Sandu-Dediu, revista apare în limbile engleză, germană și franceză, online, în regim *open access*, putând fi așadar accesată fără restricții de oriunde din lume. În selecția materialelor, *Musicology Today* impune un filtru științific riguros, prin evaluarea fiecărui studiu de către doi specialiști în domeniu. Redactarea extrem de exigentă a articolelor – care a atras în repetate rânduri aprecieri mai ales din partea autorilor străini – revine unei echipe tinere de profesioniști ai Editurii UNMB, coordonați de Benedicta Pavel. Prin indexarea în baze de date internaționale (EBSCO, RILM, ERIH PLUS, CEEOL), care îi asigură o mai mare vizibilitate, *Musicology Today* a devenit un mijloc forte pentru internaționalizarea cercetării din UNMB și din țară. Prin urmare, pot spune că principalul

avantaj al publicațiilor de acest tip îl reprezintă posibilitatea de a disemina mai rapid informația, având garanția calității acesteia, dată de sistemul *peer-review*.

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

F.P.: În momentul de față mă ocup de implementarea la UNMB a celui de-al cincilea proiect dintr-o serie concepută de Dan Dediú și inaugurată în 2021. Proiectul pilot s-a numit *Romanian Archive of the Musical Avantgarde* și a fost coordonat de Antigona Rădulescu. Începând din 2022, m-am implicat, pe rând, în proiectele *Romanian Archive of Concertos*, *Romanian Archive of Symphonic Music* și *Romanian Archive of Instrumental Chamber Music (1)*, axate pe cartografierea unor genuri muzicale de anvergură din creația autohtonă – concertant, simfonic, cameral pentru trio și cvartet. Proiectul din acest an, *Romanian Archive of Instrumental Chamber Music (2)*, reconstituie o nouă dimensiune a muzicii românești, cea camerală pentru ansambluri de 5-15 instrumente. Pentru o viziune unitară, am păstrat modelul de abordare din proiectele precedente, bazat pe identificarea, catalogarea și digitalizarea celor mai importante opusuri compuse după 1950. Alături de o importantă serie de conferințe ce vor fi susținute de personalități cu o activitate notabilă în coordonarea unor ansambluri, Alexandru Matei, Alexandru Ștefan Murariu, Tiberiu Soare și Ion Bogdan Ștefănescu, în proiect vor fi publicate partituri de Liviu Dănceanu, Theodor Grigoriu și Ștefan Niculescu și un volum colectiv de muzicologie dedicat creației camerale românești din perioada 1950-2025.

Un alt proiect asupra căruia m-am concentrat în ultimii ani îl reprezintă volumele 3 și 4 din *Noi istorii ale muzicilor românești*, coordonate de Valentina Sandu-Dediú și care urmează să apară în acest an. Alături de celelalte autoare, Irina Boga, Olguța Lupu și Antigona Rădulescu, am creionat o serie consistentă de portrete ale unor compozitori români relevanți din secolul 20. Speranța mea e că aceste două noi volume vor răspunde nevoii de documentare atât a celor din mediul academic muzical, cât și a unui public mai larg, inclusiv a străinilor interesați de muzica românească. Un proiect de amploarea *Noilor istorii* constituie o realizare de referință a muzicologiei românești actuale și îmi doresc ca el să rămână un model de lucru în echipă pentru viitoare demersuri de anvergură.

SUMMARY

Andra Apostu

A dialogue with musicologist Florinela Popa

Florinela Popa is a musicologist and professor at the National University of Music in Bucharest. Her research areas are vast and diverse, always approached from an interdisciplinary perspective and anchored in the realities of the times. For more than a decade, she has been involved in projects focusing on the impact of totalitarianism, nationalism and censorship on music and musicology, a direction that took shape in the volume *Music and Ideologies in the 20th Century*, for which she received the prestigious „Ciprian Porumbescu” award from the Romanian Academy. She is always on the lookout for new musicological projects, treats all the subjects she tackles with rigour and seriousness, and is part of a wonderful and inspired group of Romanian musicologists engaged in large-scale research projects. At the same time, she cares for students and young musicologists with great dedication, participating with professionalism and commitment in what is shaping up to be a new powerful generation of Romanian musicology.

BIZANTINOLOGIE

Cântarea bisericească ortodoxă din Banat Istorie și actualitate

Veronica-Laura Demenescu

Ion-Alexandru Ardereanu

Introducere

Cântarea bisericească ortodoxă din Banat, cunoscută în mod colocvial ca „Bănățeană” sau, în părțile Aradului, ca „Lugojană”, reprezintă, în fapt, un segment al unui gen muzical ortodox mai extins, pe care noile cercetări în domeniu îl definesc ca fiind „Muzica bisericească din Serbia și vestul României”¹.

Realitate muzicologică mult mai complexă decât estimau cercetările desfășurate asupra subiectului în deceniile șapte și opt ale secolului trecut, care îi atribuiau o proveniență folclorică, muzica bisericească practică și în vestul României reprezintă o mărturie a unui trecut zbuciumat, pe care românii din părțile Banatului au reușit să îl străbată de multe ori cu puține resurse identitare, majoritatea dintre aceste găsimu-și refugiul în mod exclusiv „sub streășina Bisericii”.

În realitate, **muzica bisericească din Banat** nu doar că **nu își are originile** în folclorul zonei, mai mult, ea **nu este de proveniență românească**. Singura relație cu mai sus amintitul folclor este aceea că ea l-a influențat pe acesta și nu invers, așa cum putem observa atunci când studiem istoria acestui gen muzical și o plasăm pe aceasta în concordanță cu mai largul context istoric al zonei.

¹ Ion-Alexandru Ardereanu, *Autentic, istoric și actual în practica muzicală din strana bănățeană. Valoroase manuscrise muzicale ale Bibliotecii Mitropoliei Banatului*, Editura Eurostampa, Timișoara, 2023, p. 16

Nu vom insista pe similaritățile tehnice, propriu-zise, dintre muzica bisericească din vestul României și muzica bisericească a sârbilor, de unde a fost preluată printr-un proces extrem de asemănător procesului de „românire” din Țările Române ale secolului al XVIII – lea, pentru că acest fapt l-am demonstrat deja, împreună cu un colectiv de cercetători, într-o lucrare¹ prezentată în anul 2019 la Universitatea Națională de Muzică din București și publicată în numărul 2/2019 al Revistei RevART. În timpul scurs de la susținerea acestei lucrări, ca parte a aceluiași efort de cercetare, am reușit să descifrăm însă și o parte a contextului general istoric care a influențat ceea ce observam deja în urma analizelor muzicale, de natură mai tehnică, încă de acum mai bine de patru ani. De aceea dorim să prezentăm, în cele ce urmează, continuarea acestui amplu demers științific, necesar pentru a clarifica o importantă componentă a istoriei muzicii religioase românești.

Banatul – prezentare generală

Înainte de toate, pentru a înțelege pe deplin obiectul prezentei cercetări, este necesar a-l încadra pe acesta în mai largul context al zonei în care există, detaliind succint despre regiunea geografică a Banatului.

Unitate teritorial - administrativă ce se împarte, începând cu finalul Primului război mondial, între România (în proporție de două treimi) respectiv Serbia (în proporție de o treime), Banatul întreg, nedivizat, cunoaște prima sa formă de organizare autonomă încă de la sfârșitul mileniului I, sub forma binecunoscutului Voievodat al lui Glad.

Un urmaș al lui Glad, Ahtum, va adopta creștinismul răsăritean în jurul anului 1000 d. Hr. și va fonda la Morisena (astăzi Cenad, în vestul extrem al României) o mănăstire ortodoxă cu călugări greci, aduși din Bizanț, despre care vorbește chiar *Legenda Sfântului Gerhard*, nimeni altul decât protectorul catolic al Banatului; lucrarea este scrisă la puțin

¹ Ion-Alexandru Ardereanu, Veronica-Laura Demenescu, *Muzica bisericească ortodoxă din Banat privită din perspectiva osmozei culturale Balcanice* în RevART, Nr. 2/2019 (33), Editura Eurostampa, Timișoara, p. 35 – 45

timp după moartea acestuia, undeva în anul 1100¹ deci credibilă cu privire la informațiile oferite. Acesta este și prima mărturie istorică concretă și relevantă pentru intenția noastră de a demonstra faptul că cel puțin odată cu adoptarea creștinismului răsăritean, oamenii acestor locuri au cunoscut, prin misionari greci, muzica bizantină și, în mod evident, au practicat-o, în forma sa pre-cucuzeliană, deci de dinaintea căderii Constantinopolului sub stăpânire otomană.

Ahtum va domni puțini ani, până în 1003 – 1004 d. Hr., când zona va fi cucerită de către generalul Chanad, care o va integra pentru următorii aproximativ 550 de ani în Regatul Ungariei, mai exact până în anul 1552. Apoi Banatul va intra, pentru încă 164 de ani, sub o altă stăpânire, cea otomană, perioadă cunoscută în istorie ca *Pașalâcul de Timișoara*².

Expediția generalului Eugeniu de Savoya, din anul 1717, va readuce Banatul, tot ca o unitate compactă și completă, sub stăpânire habsburgică. Începând cu acest eveniment se va deschide perioada de colonizare a Banatului cu alte etnii pe lângă cele tradiționale zonei (români, sârbi și maghiari), Curtea de la Viena încurajând pe parcursul următoarelor două secole numeroase grupuri de germani - șvabi, cehi, slovaci, bulgari, croați și mai târziu ucrainieni să se stabilească în aceste locuri, din dorința de a proteja granițele externe ale imperiului. Aceste comunități, într-un număr mai restrâns, se regăsesc și astăzi în Banat, existând încă sate ocupate în proporție de minim 90% de cehi, bulgari, croați sau ucrainieni precum și importante comunități ale altor etnii minoritare, dispersate pe întreg teritoriul bănățean. Cunoscuta bună conviețuire etnică a zonei poate fi explicată și prin faptul că, până către a doua jumătate a secolului al XX – lea, niciuna dintre populațiile locuitoare nu au fost majoritare. În fapt, anuarul SOCEC al României Mari, editat imediat după Primul război mondial, arăta faptul că Banatul avea atunci următoarea componență etnică: 20% români, 20% maghiari,

¹ Gheorghe Luchescu, *Însemnări despre biserica și cultura ortodoxă în Banat* în *Altarul Banatului* Nr. 1 - 3 / 2010, Editura Mitropoliei Banatului, Timișoara, 2010, p. 133 – 134

² Vasile Muntean, *Câteva precizări cu privire la Sfântul Iosif cel Nou în Sfântul Iosif cel Nou de la Partoș. 360 de ani de la înveșnicire. 60 de ani de la canonizare*, Editura Partoș, Timișoara, 2016, p. 36

20% sârbi, 20% germani și 20% alte etnii (bulgari, croați, ucraineni, romi, etc).

Această tendință a creat, la rândul-i, o alta, bazată pe afinități religioase: comunitățile de români au tins să dezvolte relații mai apropiate cu sârbii, pe baza apartenenței comune la Biserica Ortodoxă iar comunitățile maghiare cu șvabii pe baza apartenenței lor comune la catolicism. Această informație este deosebit de importantă pentru subiectul cercetării noastre, întrucât explică ușurința cu care românii au preluat, la un moment dat în istorie, cel mai probabil în jurul anului 1700, muzica bisericească a sârbilor.

Sfârșitul primului război mondial, mai exact perioada dintre 1920 – 1924 (în care au existat încă mici schimburi de teritorii între Regatul României și Regatul Yugoslaviei), marchează pentru prima oară în aproape 1000 de ani de istorie divizarea Banatului în cele două entități cunoscute astăzi: Banatul românesc și Banatul Sârbesc, ambele păstrând la nivel social o ușoară nostalgie a perioadei în care erau unite într-un singur teritoriu și creând nemulțumiri în sânul etniilor rămase în afara patriei lor mamă. Chiar dacă extrapolăm, merită să remarcăm aici faptul că o vizită în satele majoritar românești din Banatul sârbesc surprinde și astăzi în mod plăcut orice oaspete, ce poate remarca cu ușurință cât de bine au reușit românii zonei să își păstreze identitatea națională și, fapt remarcabil, cât de bine stăpânește un grup însemnat de membri ai comunității nu doar limba română literară ci și subdialectul bănățean (destul de diferit de limba literară), vorbitorii putând face cu ușurință joncțiunea între cele două, în vorbirea uzuală.

Creștinismul răsăritean în Banat și muzica sa

Dacă aminteam anterior de Voievodatul lui Ahtum, trebuie să precizăm acum, referindu-ne la prezența creștinismului pe aceste teritorii, că aceasta este consemnată cu mult înaintea mai sus numitului voievodat.

Întâi de toate trebuie precizat faptul că, în zona Banatului, creștinismul a pătruns, asemenea altor zone de pe teritoriul actual al țării noastre, încă din secolul I d. Hr., odată cu activitatea primilor misionari creștini. Vestigiile paleocreștine aflate în Banat atestă fără îndoială faptul că și aici a existat o activitate de propovăduire a

învățăturii creștine, pe cale orală, așa cum însuși Mântuitorul a predicat ascultătorilor Săi. Acest aspect nu ar trebui să provoace mirare deoarece nu trebuie uitată așezarea geografică a capitalei Daciei Romane, Sarmizegetusa Regia, la granița Banatului cu Țara Hațegului; așadar ceea ce s-a propovăduit începând cu Dobrogea (chiar dacă aceasta făcea atunci parte dintr-o altă provincie) a ajuns cu siguranță rapid și în capitala Daciei Romane, și datorită faptului că în cele două provincii locuia unul și același popor, geto-dac.

Procesul de creștinare a bănățenilor se va fi încheiat cu siguranță în secolul VI, odată cu procesul de romanizare respectiv de formare a poporului român și a limbii române¹.

Răspândirea creștinismului în Banat s-a făcut mai intens între anii 350 – 450 d.Hr., la aceasta contribuind mult episcopul Niceta din Remesiana, sfânt al Bisericii, fie direct, fie indirect prin misionarii și lucrările sale misionare, catehetice și religioase - muzicale. Un aspect demn de menționat aici îl constituie mărturia istorică privitoare la faptul că Sfântul Niceta de Remesiana „îi învăța pe barbari să îl laude pe Hristos cu o inimă romană”², informație ce ne oferă indicii despre faptul că în acea perioadă, cântul bisericesc al zonei era mai degrabă în concordanță cu cel de la Roma. Nu trebuie uitat însă și faptul că în acel timp, muzica bisericească a Romei era aproape una și aceeași cu cea a Bizanțului, în fapt varianta muzicală sursă, din care își trage obârșia atât muzica gregoriană cât și muzica bizanțului creștin din perioada post - cucuzeliană.

Mulți cercetători istorici, printre care amintim pe Vasile Pârvan, Ioan Lupaș sau Ștefan Meteș, reliefează activitatea deosebită a acestui Sfânt Ierarh, Niceta, desfășurată prin predică, cateheză, instruire pedagogică, cântare bisericească, imnuri, numeroase scrieri destinate răspândirii și lămuririi principiilor morale și religioase creștine, toate scrise într-o latină simplă, ușor inteligibilă, într-un stil fluent și de mare claritate³.

¹ Vasile Muntean, *Monografia Arhiepiscopiei Timișoarei, Volumul I*, Editura Mitropoliei Banatului, Timișoara, 2012, p. 23

² Pr. Nicu Moldoveanu, *Istoria muzicii bisericești la români*, Editura Basilica, București, 2011, p. 32

³ Dumitru Onciulescu, *Pedagogia tradițională poporului bănățean*, Editura Litera, București, 1983, p. 44.

Din cele arătate mai sus reiese așadar faptul că bănățenii au ajuns în contact încă din acea perioadă și cu imnele muzicale ale cultului creștin practicate în marile capitale ale vremii.

La aceasta se adaugă numeroase mărturii arheologice, paleocreștine, din toată Dacia, inclusiv din Banat, unde sunt consemnate peste 30 de bazine, cruci, opaițe, inele sau mai cunoscutele *Vase ale comorii* de la Sânnicolau-Mare, toate acestea dovedind vechimea creștinismului în zonă precum și propagarea prin învățătură a acestuia¹.

Demnă de menționat este și biserica de la Cenad, dotată cu o raritate arheologică: un baptistieriu specific secolelor III - IV ce presupune existența chiar și a unui învățământ al catehumenilor în acea zonă. Dacă a existat un baptistieriu, reiese implicit faptul că se făcea educație printr-o școală specifică cerințelor și împrejurărilor vremii secolelor III, IV și V, în care, pe lângă doctrina creștină, trebuie să se fi predat și cântarea fără de care slujbele religioase nu se puteau oficia. Cu ajutorul misionarilor trimiși de Sfântul Ioan Gură de Aur și de Niceta din Remesia, se păstrează legătura Banatului cu Bizanțul iar până la sfârșitul secolului al VI-lea, așa cum precizam anterior, se termină procesul de formare a poporului român, inclusiv cel din Banat, deplin creștinat pe limba sa, cu însușirile și spiritualitatea sa caracteristică².

Voievodatul lui Ahtum, despre care am discutat anterior și a sa „mănăstire de călugări greci” constituie o dovadă incontestabilă a prezenței muzicii bizantine în acest teritoriu, la începutul mileniului al II-lea.

Situația se va complica însă odată cu intrarea Banatului sub stăpânirea Regatului Ungariei, pentru următorii 600 de ani neexistând prea multe documente sau dovezi arheologice care să ne vorbească despre muzica bisericească ortodoxă a zonei.

Se remarcă un hrisov al Împăratului bizantin Vasile al II – lea *Bulgaroctonul*, datat ca fiind din anii 1019 – 1020, ce amintește castrul episcopal de la *Tibiskos* – Timișoara³ respectiv o referință din anul 1552,

¹ Vasile Muntean, *op. cit.*, p. 22 - 49

² Dumitru Onciulescu, *op. cit.*, p. 46.

³ Vasile Muntean, *Câteva precizări cu privire la Sfântul Iosif cel Nou în Sfântul Iosif cel Nou de la Partoș. 360 de ani de la înveșnicire. 60 de ani de la canonizare*, Editura Partoș, Timișoara, 2016, p. 36

cu prilejul asedierii cetății timișorene de către turci, despre un *conducător al ortodocșilor*, în fapt a unui ierarh ortodox român¹.

Cu toate acestea, faptul că încă de la începutul mileniului al II - lea se poate deduce prezența muzicii bisericești bizantine în acest teritoriu, mărturiile din viețile unor sfinți precum Nicodim de la Tismana sau chiar mențiunile despre arhieriei ortodocși ai românilor din secolul al XVI - lea, dintre care vrednic de consemnat este Sfântul Iosif cel Nou de la Partoș, ocrotitorul Banatului, care înainte de a ajunge în tronul mitropolitan al Timișoarei își petrece o mare parte din viață (aproximativ 60 de ani) în Muntele Athos, reprezintă argumente solide privitoare la schimburile culturale ce au continuat așadar pe întreg parcursul primei jumătăți a mileniului al II - lea între Banat și Bizanț sau alte centre ale ortodoxiei și care au contribuit la **păstrarea** a ceva ce exista deja în acest teritoriu: muzica pe care astăzi o defintim ca fiind *bizantină*.

Muzica bisericească ortodoxă în Banat între secolele XVI – XIX

Dacă demonstrarea prezenței muzicii bizantine în teritoriul bănățean, încă din cele mai vechi timpuri, este nu imposibil dar totuși destul de dificil de realizat, privitor la subiectul muzicii bisericești autohtone a zonei, secolele XVI - XVIII rămân ca definitorii pentru înțelegerea apariției și dezvoltării, în comunitățile românești, a *Muzicii bisericești din Serbia și vestul României*.

În această perioadă se întâmplă trei mari evenimente ce coroborate cu o realitate educațională specifică a zonei vor crea acest gen muzical bisericesc:

1. Fondarea, în 1557, a Patriarhiei ortodoxe sârbe de Ipek (Peci)², care cuprindea canonic și teritoriul bănățean.
2. Unirea cu Roma a unei părți a românilor din Transilvania și Banat, în anii 1700 – 1701, fapt ce a înlesnit o mai mare autoritate a ierarhilor din Patriarhia de Ipek asupra românilor bănățeni care au decis să rămână ortodocși.

¹ Gheorghe Luchescu, *op. cit.*, p. 134

² Gheorghe Luchescu, *op. cit.*, p. 134

3. Recucerirea, în 1717, de către Eugeniu de Savoya a Banatului și integrarea acestuia în Imperiul Habsburgic, catolic și implicat activ în promovarea uniației.

Toate aceste elemente au înlesnit dezvoltarea autorității ierarhilor sârbi asupra tuturor ortodocșilor bănățeni, inclusiv a românilor. Dată fiind buna înțelegere dintre cele două etnii, despre care menționam în debutul acestei prezentări precum și faptul că, din când în când, zonele locuite de români au fost păstorite de ierahi tot români, aflați însă sub ascultarea Patriarhiei Sârbe respectiv contextul zbuciumat, de multe ori marcat de persecuții ale ortodocșilor desfășurate de promotorii uniației, ce au creat probabil bănățenilor sentimentul necesității de a rezista prin orice mijloace în credința ortodoxă, au făcut ca această hegemonie sârbească asupra ortodocșilor zonei să nu fie privită în mod negativ de către români, din contră. Era necesar ca, în orice context, să își poată păstra și practica credința strămoșească.

La aceste realități istorice se adaugă și un element auxiliar dar care a contribuit definitiv la adoptarea de către românii din zonă a muzicii bisericești a sârbilor: prezența, începând cu secolul al XVIII – lea, la Vârșeț (localitate situată la aproximativ 60 de kilometri de Timișoara, în Banatul sârbesc de astăzi) a uneia dintre cele mai mari școli de cântăreți bisericești din Patriarhia de Ipek, unde studiau deopotrivă atât români cât și sârbi.

Aceste realități au generat un proces foarte asemănător celui de „românire” a cântării bisericești, desfășurat în Țara Românească a secolului al XVIII – lea. În fapt, cântăreții români care studiau la Vârșeț și nu numai ci și preoții numiți în comunitățile românești (care de multe ori erau sârbi), au trecut temele, formulele și ornamentele melodice ale glasurilor muzicii bisericești din Serbia pe text românesc, creând practic ceea ce astăzi numim impropriu „Muzică bisericească bănățeană”.

Nu dorim să dezbatem aici despre apariția muzicii bisericești sârbești, întrucât subiectul este foarte vast și va face obiectul unui studiu pe care intenționăm să îl întreprindem ulterior, fiind de interes și pentru români. Ne rezumăm doar la a explica faptul că acest gen muzical apare începând cu prima Patriarhie Sârbă, în secolul al XII – lea, când, odată cu beneficiile autonomiei ecleziale coroborată ulterior cu episodul

din 29 mai 1453, când Constantinopolul, căzând sub turci, nu va mai putea acționa în istorie ca far călăuzitor al artei sacre ortodoxe, se va genera o tendință de a trece muzica bizantină pe un limbaj mai apropiat de înțelegerea muzicală a sârbilor acelor vremuri. Procesul va fi lung, desfășurat pe câteva secole. Cu toate acestea este absolut necesar de remarcat faptul că originea bizantină a acestui gen muzical, din care și muzica bisericească din vestul României își trage originea, este absolut indiscutabilă. Ceea ce a indus în eroare cercetătorii secolului trecut a fost modul actual de interpretare a acestei muzici în țara noastră: mult mai *tărăgănat* precum și faptul că unele formule ornamentale ale acestei muzici au trecut, de-a lungul secolelor, în folclorul bănățean, inducând astfel în eroare cu privire la stabilirea relației dintre folclor și acest gen muzical bisericesc. Realitatea faptului că acest gen se cântă identic din sudul județului Bihor și până în îndepărtata provincie Kosovo a sudului Serbiei indică fără îndoială faptul că aceasta este sursa care a influențat folclorul bănățean și nu invers. Nu putea folclorul unei zone atât de restrânse să influențeze muzica bisericească a unui areal atât de mare și diferit din punct de vedere etnic.

Dorim de asemenea să amintim aici și despre o realitate de care ne-am lovit tangențial și pe care o prezentăm ca invitație adresată altor cercetători, anume aceea de a studia - în lumina acestor descoperiri - muzica bisericească din Ardeal, denumită *cunțană* după primul său consemnator în scris. La o analiză muzicală mai generală, acest gen muzical pare să aibă tot atâtea strânse legături cu muzica bizantină practică în țările din Vechiul Regat cât și cu Muzica bisericească din Serbia și vestul României. O posibilă explicație ar fi așezarea geografică egală față de aceste două zone, care au influențat-o aproape în mod egal, creând practic singura variantă muzicală bisericească pur românească, ca o sinteză a celorlalte două. Acest subiect necesită însă explorări ulterioare, mult mai aprofundate.

Revenind la subiectul Muzicii bisericești practicate și în Banat, din secolul al XVII – lea și până la primele consemnări în scris ale acesteia, de la sfârșitul secolului al XIX – lea, când, în același timp, Ion Vidu folosește teme muzicale ale acestui gen în lucrările sale corale (mai exact în lucrarea *Cântări vechi funebre*) respectiv Valeriu Magdu, profesor de muzică bisericească la Arad, o consemnează pentru prima

oară în scris, în limba română¹, nu există documente care să ne ofere o perspectivă mai aprofundată asupra subiectului.

**Muzica bisericească ortodoxă din Banatul românesc
în secolul al XX – lea**

Secolul al XX – lea va aduce în partea de Banat unită cu patria mamă sentimentul că muzica bisericească practică în această zonă este unică și pur românească. Totodată, prin mecanisme proprii oralității și dezbătute ample de etnomuzicologie, cu timpul se va atribui acestui gen muzical o aură identitară profundă, ca și cum dintotdeauna a fost prezentă în acest teritoriu, uitându-se faptul că în urmă cu doar patru secole este extrem de probabil ca muzica bizantină încă să fi dominat acest teritoriu.

Cu toate acestea, ca aspect pozitiv, secolul al XX – lea înseamnă și începuturile consemnării în scris a acestui gen muzical respectiv a preocupărilor muzicologice referitoare la originile, istoria și caracteristicile acestuia.

Valeriu Magdu va consemna pentru prima oară în scris muzica bisericească practică de românii din Vestul României într-un document destinat elevilor români de la Preparanida Arădeană a anilor 1900. Manuscrisul original se va pierde însă în arhive și va fi redescoperit abia 100 de ani mai târziu de cunoscutul cercetător Constanța Cristescu, domnia sa redându-l circuitului muzicologic².

Demersurile lui Magdu, cu siguranță cunoscute vremii, vor genera însă apariția, pe parcursul întregului secol XX, a primelor materiale tipărite de muzică bisericească de acest gen. Astfel, întâi la Arad unde în anii 30 Trifon Lugojan publică un număr însemnat de volume în care este consemnat în scris modul în care Episcopul de atunci al locului, Ioan Papp, cânta muzica bisericească a zonei, apoi la Arad și Timișoara, unde își va desfășura activitatea profesorul Atanasie Lipovan

¹ Constanța Cristescu, *Studii și materiale muzicologice*, CD achiziționat de Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România, 2006, ISBN(10)973-0-04765-0

² Constanța Cristescu, *Studii și materiale muzicologice*, CD achiziționat de Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România, 2006, ISBN(10)973-0-04765-0

iar, spre sfârșitul secolului, Dimitre Cusma la Caransebeș respectiv Nicolae Belean la Caransebeș și la Timișoara vor publica mai multe volume de muzică religioasă a zonei.

De consemnat ca inedit este faptul că până în ziua de azi mulți dintre arădeni își desemnează muzica bisericească sub numele de *lugojană*, după numele lui Trifon Lugojan, considerând că este oarecum diferită de celelalte sub-variante ale zonei, aspect infirmat însă de orice analiză muzicală mai detaliată.

Apoi, asemenea Școlii de cântăreți de la Vârșeț de acum 300 de ani, undeva pe la sfârșitul celei de-a doua jumătăți a secolului trecut, Seminarul Teologic Liceal de la Caransebeș va reuși schimbarea sub-variantei utilizată în Timișoara (cea a lui Lipovan) înlocuind-o cu cea proprie (a lui Cusma) prin simplul fapt că majoritatea preoților zonei studiau la Caransebeș în anii de liceu, sub-varianta Cusma fiind deci prima cu care mulți intrau în contact. Aceștia o duceau apoi în întreg cuprinsul Banatului, în parohiile unde erau numiți ca preoți, învățând noii cântăreți bisericești, pe care de multe ori doar ei îi pregăteau, varianta cunoscută din anii seminarului. Înființarea Facultății de Teologie din Timișoara, în anul 1995, cu ajutorul unui însemnat număr de profesori veniți de la Seminarul din Caransebeș, va contribui decisiv la înlocuirea sub-variantei lui Lipovan cu cea a lui Cusma, inclusiv în capitala Banatului. Menționăm totuși că cele două sunt extrem de asemănătoare.

Muzica bisericească ortodoxă din Banatul românesc în contemporaneitate

Odată cu anii 2000, cu internetul și cu liberalizarea informației, pe teritoriul bănățean a început să pătrundă din ce în ce mai mult muzica bizantină, atât sub forma unor înregistrări, colecții de partituri dar și tratate referitoare la aceasta. Dacă până în acest moment muzica bizantină se practica doar în câteva mănăstiri bănățene, noile generații de teologi, mai informați și mai interesați de variantele originale ale muzicii bisericești ortodoxe au început să se asocieze în mici grupuri de muzică bizantină. Deși a întâmpinat destulă opoziție, datorită opiniei generale despre care detaliem anterior, care considera că muzica „bănățeană” ar fi fost cea originală a zonei dintotdeauna, odată cu

trecerea anilor, înspre zilele noastre, fenomenul a luat o amploare deosebită astfel încât, în ziua de astăzi, la majoritatea parohiilor de oraș din Banat se practică muzica bizantină; muzica veche, „bănățeană” a rămas întâlnită doar la sate, unde încă se practică pe scară largă; fenomenul însă nu poate fi aproximat cu privire la cât va mai dura deoarece în mediul rural se înregistrează un declin al cântăreților de strană, din ce în ce mai vizibil, iar noile generații sunt mai degrabă interesate de muzica cea mai potrivită cultului ortodox, cea bizantină. Din punct de vedere muzicologic însă, reprezintă o necesitate arhivistică de strictă urgență înregistrarea cantorilor bănățeni care încă mai practică „cântarea bănățeană”. Din punct de vedere teologic, argumentele sunt covârșitoare în sprijinul reintroducerii muzicii bizantine. Din punct de vedere istoriografic, a consemna în scris, audio și prin orice mijloace muzica practică timp de trei secole în bisericile bănățene înseamnă respect pentru un important episod al istoriei muzicii poporului român, de o valoare documentară deosebită.

**Noi cercetări privitoare la Muzica bisericească ortodoxă
din Banatul românesc și sârbesc**

Ultimii cinsprezece ani au fost marcați și de un interes muzicologic din ce mai crescut privitor la acest subiect, mai ales printre cercetătorii zonei.

Astfel, începând cu anii 2005, unul dintre primii muzicologi care s-au aplecat asupra subiectului a fost Doamna Cercetător Științific Dr. Constanța Cristescu. Domnia sa a redat circuitului muzicologic nu doar manuscrisul lui Valeriu Magdu, despre care detaliam anterior, ci un întreg corpus de manuscrise ale Bibliotecii Mitropoliei Banatului ce altfel ar fi rămas încă necunoscute. De asemenea a fost prima care a întreprins un demers de sistematizare teoretică a – deja la acea vreme – vastului corpus editorial de muzică bisericească a zonei, reușind chiar și o publicare a unui volum al genului transcris în notație hrisantică.

Subsemnata, autor principal al acestei comunicări, am întreprins studii în domeniul mai specific al scărilor muzicale utilizate de melosul religios bănățean, iar ulterior, împreună cu doi discipoli, clerici ortodocși și muzicologi, anume Adrian - Călin Boba și Ion - Alexandru Ardereanu, s-

au continuat cercetările asupra subiectului, extinzându-le și la Banatul Sârbesc respectiv la muzica corală practică de către românii din întreg cuprinsul vechiului Banat.

Se remarcă de asemenea și eforturile de cercetare întreprinse de-a lungul timpului de profesori de muzică bisericească din instituțiile teologice ale zonei, dintre care vrednic de amintit este regretatul preot profesor Nicoale Belean, un veritabil *al doilea Ion Vidu* atunci când ne referim la activitatea sa de a înființa sau reînființa coruri bisericești (peste 30 la număr) dar și un cercetător al subiectului despre care discutăm în studiul de față.

Reflexii ale ethosului muzical bisericesc bănățean în creația corală românească

Apreciam anterior faptul că primul compozitor român care a preluat teme din muzica bisericească bănățeană a fost renumitul *doinitor al Banatului* Ion Vidu, care încă de la începutul anilor 1900 va utiliza în compozițiile sale religioase, teme ale muzicii bisericești a zonei. Lucrări precum *Cântări Vechi Funebrale* sau *Liturghia în Si bemol major pentru cor bărbătesc* abundă de armonizări ale melosului bisericesc bănățean, prelucrat coral într-un stil de o minimă invazivitate¹.

Un alt mare nume al muzicologiei românești a secolului al XX – lea, Gheorghe Firca, fiu de preot bănățean, dedică la sfârșitul anilor 1990 Mitropolitului Nicolae Corneanu al Banatului un între volum de armonizări corale a muzicii bisericești practicate în Banat², pe trei și patru voci. Se remarcă cele 8 prelucrări ale imnului *Doamne strigat-am*, pe toate glasurile deci și în ambele variante de ansamblu, de trei și patru voci, care rămân peste timp o altă mărturie a modului în care glasurile bisericești răsunau în bisericile bănățene.

Un aspect deosebit pe care l-am remarcat în cercetările noastre și pe care dorim să îl aducem în atenție îl reprezintă cazul imnului *Acestea zice Domnul către Iudei*, mai exact a Antifonului al XII – lea din Denia celor 12 Evanghelii, din Joia Mare. Acestui imn îi este în mod

¹ Vezi Ion-Alexandru Ardereanu, *Liturghiile compozitorului Ion Vidu*, Editura Eurostampa, Timișoara, 2023.

² Gheorghe Firca, *Lucrări corala religioase*, Editura Arhiepiscopiei Timișoarei, Timișoara, 1998

eronat atribuit un compozitor, mai exact Sabin Drăgoi, inclusiv în volumul *Cântările Sfintei Liturghii* editat de E.I.M.B.O.R., care preia partea solistică a lucrării corale a lui Drăgoi sub forma unui imn monodic. Ceea ce se pierde din vedere este faptul că lucrarea lui Drăgoi, o mică bijuterie muzicală de altfel, destinată unui solist acompaniat de cor mixt sau bărbătesc nu este o lucrare originală a autorului din punct de vedere muzical (de altfel autorul niciodată nu a susținut asta) ci o armonizare cu ușoare nuanțe polifonice conferite de alternanța solist – cor a nimic altceva decât Antifonul XII propriu Muzicii bisericești din Serbia și vestul României destinat Deniei din Joia Mare și conținut ca atare de volumele de muzică bisericească publicate în ultimul secol. Se recomandă deci schimbarea indicației de autor în cazul prelucrării monodice din volumul *Cântările Sfintei Liturghii și alte cântări bisericești* din Sabin Drăgoi în *după varianta muzicală bisericească practică în Banat* sau o denumire asemănătoare acesteia. În fapt este vorba de o tonisire (adică de o *punere pe note*, așa cum mai este denumit acest concept în mediul bisericesc) a variantei de stihoavnă (sau irmologică) a glasului 8 specific muzicii bisericești din vestul țării.

Concluzii

Zona Banatului prezintă, din punct de vedere al muzicii bisericești ortodoxe, o istorie cel puțin la fel de zbuciumată și întortocheată ca istoria generală a acestei zone, încă departe de a fi clarificată pe deplin, date fiind și implicațiile de natură ideologică sau internațională.

Totuși, faptul că Banatul contemporan cunoaște un reviriment al Muzicii Bizantine, chiar și în forma sa actuală, reprezintă o întoarcere la valorile practicate de românii acestor locuri cu multe secole înainte de adoptarea muzicii bisericești a sârbilor, de un aspect cu atribute pozitive ce nu pot fi contestate.

Totuși, ultimele trei secole de istorie – indiferent de dorințele celor care își bazează demersurile științifice mai întâi pe ideologii și abia apoi pe date concrete – nu pot și nu trebuie șterse, contribuind la creionarea bogatului ansamblu reprezentat de formele pe care cultura muzicală le-a îmbrăcat pe meleagurile românești de-a lungul istoriei.

Demersul științific de față este însă departe de a fi ajuns la final, fiind necesară aprofundarea informațiilor referitoare la modul în care ortodocșii sârbi și-au dezvoltat propria lor variantă muzicală respectiv de corelarea acestor informații cu cele legate de analiza tehnică a similitudinilor ce merg până la absolut dintre muzica bisericească din vestul României și cea din Serbia, respectiv a contextului istoric și a modului în care această variantă muzicală a influențat și mai influențează și astăzi cultura muzicală a poporului român.

De asemenea, pătrunderea, mai cu seamă în ultimii douăzeci de ani a muzicii bizantine în teritoriul eclezial bănățean oferă noi orizonturi de cercetare muzicologică cu privire la receptarea și dezvoltarea acesteia în acest nou spațiu.

Muzica corală a bisericilor bănățene rămâne la rândul ei un subiect încă de actualitate, a cărui cercetare este departe de a fi epuizată.

Toate aceste elemente creează nu doar un tablou general extrem de complex dar și oportunități științifice deosebite, care pot oferi, mai ales tinerilor cercetători aflați la început de drum, un material științific pe care să îl studieze întreaga carieră, necesitatea de a corela multe aspecte ale acestuia cu alte realități istorice contribuind la o solidă dezvoltare profesională.

BIBLIOGRAFIE

Ardereanu, Ion-Alexandru, *Autentic, istoric și actual în practica muzicală din strana bănățeană. Valoroase manuscrise muzicale ale Bibliotecii Mitropoliei Banatului*, Editura Eurostampa, Timișoara, 2023

Ardereanu, Ion-Alexandru, *Liturghiile compozitorului Ion Vidu*, Editura Eurostampa, Timișoara, 2023

Ardereanu, Ion-Alexandru, Demenescu, Veronica-Laura, *Muzica bisericească ortodoxă din Banat privită din perspectiva osmozei culturale Balcanice* în *RevART*, Nr. 2/2019 (33), Editura Eurostampa, Timișoara, p. 35 - 45

Cristescu, Constanța, *Studii și materiale muzicologice*, CD achiziționat de Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România, 2006, ISBN(10)973-0-04765-0

Firca, Gheorghe, *Lucrări corala religioase*, Editura Arhiepiscopiei Timișoarei, Timișoara, 1998

Luchescu, Gheorghe, *Însemnări despre biserica și cultura ortodoxă în Banat* în *Altarul Banatului* Nr. 1 - 3 / 2010, Editura Mitropoliei Banatului, Timișoara, 2010

Moldoveanu, Pr. Nicu, *Istoria muzicii bisericești la români*, Editura Basilica, București, 2011

Muntean, Vasile, *Câteva precizări cu privire la Sfântul Iosif cel Nou în Sfântul Iosif cel Nou de la Partoș. 360 de ani de la înveșnicire. 60 de ani de la canonizare*, Editura Partoș, Timișoara, 2016

Muntean, Vasile, *Monografia Arhiepiscopiei Timișoarei, Volumul I*, Editura Mitropoliei Banatului, Timișoara, 2012

Onciulescu, Dumitru, *Pedagogia tradițională poporului bănățean*, Editura Litera, București, 1983

SUMMARY

Veronica-Laura Demenescu

Ion-Alexandru Ardereanu

Orthodox church music in Banat

History and current approaches

The orthodox church music from Banat, colloquially known as "Bănățeană" or "Lugojană" is part of a wider Orthodox musical genre, named by the new researches in the field of romanian religious music as "The church music from Serbia and western Romania". The present study proposes a general presentation of the origins, history, geographical spread respectively of the sub-variants of this musical genre present on the territory of the Romanian Banat, as well as a succinct highlighting of the ways in which the Romanian choral creation of the 20th century took and processed musical themes from it.

RECENZII

Komponistinnen aus Rumänien (Women Composers from Romania)¹

Thorsten Gubatz²



During her activity as a professor at the University of Oldenburg in Germany (from 1996 to 2021), Violeta Dinescu created an extraordinary communication hub for contemporary music in general, and for Romanian contemporary music in particular. November 2006 saw the first “ZwischenZeiten-Symposium”, an annual academic meeting on Romanian music and its international context, which has been continued by German musicologist Michael Heinemann at Dresden’s College of Music. In

2013, the symposium gave rise to the academic publication series “Archiv für osteuropäische Musik. Quellen und Forschungen (Archive for Eastern European Music. Sources and Research)”. During the 5th “ZwischenZeiten-Symposium” in 2010, on “Myriam Marbe and the Romanian women composers in the European context of the 20th and

¹ Edited by Violeta Dinescu, Michael Heinemann, and Roberto Reale. – Oldenburg: University of Oldenburg Press 2025 (Archiv für osteuropäische Musik. Quellen und Forschungen [Archive for Eastern European Music. Sources and Research], Vol. 8). 623 pp., Softcover ISBN: 978-3-8142-2420-6

² Universität Münster (Germany)

21st centuries”, the idea was born to dedicate a book to these composers. Now, after almost 15 years, this book has been published as Vol. 8 of the “Archiv für osteuropäische Musik”.

The book has four main sections. The first consist of essays with more or less general reflections on the topic; the second contains interviews with several Romanian women composers, where flute virtuoso Ion Bogdan Ștefănescu proves to be an equally brilliant interlocutor; the third is a series of short portraits with a photo, a quote, a biographical outline in tabular form, and a worklist for each composer; and the fourth comprises essays again, but now on individual works. The editors’ decision for this overall conception of the book was a most lucky one, since it allows the book to shed light on its subjects in many different ways, and also to be read in many different ways. If section I gives a multifaceted *tour d’horizon* in appropriately scholarly prose, section II allows of an encounter with the artists as direct and vivid as a book can offer; section III allows to have a look at them and corresponds to a lexicographical desideratum, whereas section IV gives some concrete insights into the composers’ art.

Concerning section I, it might have been a luckier choice to put the essays of Christel Nies (pp. 119-126), Dana Cristina Probst (pp. 127-154) and Adalbert Grote (pp. 155-167) not at its end, but at its beginning, since it is them that give a real introduction to the topic. Grote is right to remark that the percentage of women composers in Romania since communist times seems to be lower than that in Germany (20,03% vs. 27%), but that many more women composers achieved prominence in Romania (see p. 155). This cannot be due only to communist agendas of equality, since Romania is unique in this respect, also inside the Eastern bloc. Who are the other truly prominent women composers in the Eastern bloc, apart from the Romanians? Ljubica Marić in Yugoslavia; Galina Ustvolskaya, Sofia Gubaidulina and Elena Firsova in Soviet Russia; Grażyna Bacewicz in Poland; Ruth Zechlin in the German Democratic Republic. Zlata Tkaci in Soviet Moldova, Erzsébet Szőnyi in Hungary, and Marta Jiráčková in Czechoslovakia, made a career in their countries, but are less well known. It is also remarkable that, even in Romania, there have hardly been any women conductors. The only woman in the Eastern bloc with a truly major

career as a conductor was Veronika Dudarova in Moscow. In Romania, Florica Dimitriu's career was cut short after Ceaușescu came to power, and the next prominent woman conductor would be Carmen Maria Cârnecki, some decades later.

One may regret that, for all of this, the book gives no thorough explanation. But more than explaining it, the truly important task may be first to bring the Romanian bloom of women composers to the minds of non-Romanian – in this case, German-speaking – readers, to situate it inside the bloom of Romanian *muzica culta* since the 1950s, inside Romanian culture as such, and in their international context. Several voices in the book agree on an especially strong continuity of mythical, religious, folkloristic traditions in Romanian culture, which allows them to serve as an inspiration also to contemporary composers. Wherever such a strong and living culture of seeking to represent the archetypal meets with other cultures, an abundance of creative syntheses can emerge. A modernism that keeps strong ties with folk culture and is at the same time open to the rest of the world is indeed a thing of magic power. Grote (see pp. 89sq.) refers to Mircea Eliade's work as a prime example of Romania's being such a kind of *creuset culturel*, and composer Dana Cristina Probst invokes the spirit of Constantin Brâncuși in this sense for formulating an artistic manifesto, claiming "the necessity of rediscovering the spiritual landmarks and the continuous, vigorous cultural sources of contemporary music – an art that today is strongly impeded by untenable fashions, by sterile, contentless experiments and market pressure. The Romanian spirituality – be it the age-old traditional peasant culture from which the sculptor Brâncuși came, or the Christian Orthodox culture – has the characteristics of a space of interference, equally open to the West and to the East." (p. 132) Grote situates the works of Myriam Marbe, Doina Rotaru, Mihaela Vosgian and Irinel Anghel in such a cultural horizon (pp. 70-107); one should add that also their male Romanian contemporaries like Corneliu Cezar, Octavian Nemescu, Horațiu Rădulescu and Liviu Dăncănu went for such artistic explorations of the archetypal both in the Romanian and other cultures.

One of the typical 'Western' questions concerning a bloom like that of the Romanian *muzica culta* since the 1950s is how it was possible

under dictatorships like that of Gheorghiu-Dej and of Ceaușescu. Part of the answer may be that the world of music was experienced as a counterworld – as “a wonderful world of its own, a laboratory, in which things were discussed and discovered” (composer Irina Hasnaș, cited by Grote, p. 162). Concerning the situation of women in particular, there is a certain consensus that more often than not, the hardships they had to face “resulted in the formation of strong, self-determined personalities” (p. 159). “What does not kill me makes me stronger”, as Nietzsche would have it, and the interview section of the book, which is delightful to read, gives ample evidence for this.

Anyway, this can be only part of the answer, since not everywhere where there is oppression there is also a comparably rich counterworld. And if it only had been counterworld dynamics that allowed Romanian modernism and postmodernism to thrive like the Amazon rainforest, one should wonder why it did not perish when Romanian communism did. Grote writes, “Romanian artists soon noticed that the state had stopped subsidizing culture, since there was no more necessity for representing socialism effectively. The requirement to perform a contemporary piece at the beginning of each concert was equally abolished. This deprived both the Composers’ Union and the individual artists of vital financial resources. Culture now increasingly functioned according to capitalist principles.” (p. 163) But may it therefore be taken at face value that the communist dictatorship was replaced by the market’s dictatorship? Were there no strong structures that fostered the bloom of the Romanian *muzica culta* and that keep doing so? If not, why does this bloom persist? Because it constitutes a counterworld to the market’s dictatorship as well? But that can also only be part of the answer.

One of the nicest compliments that could be done to the Romanian *muzica culta* of our days was given by composer Diana Rotaru. Asked by Ion Bogdan Ștefănescu: “Which era of music history appeals to you the most?”, she replied: “I’m inclined to say, the current one. I believe that we experience an especially fertile time, concerning the creative process. There is such a big aesthetic freedom at our time, the avantgardists are no longer so ‘puristic’ and the traditionalists no longer so ‘rigid’.” (p. 230) After her great experiences at the Paris

Conservatory, she said, "I preferred to come home. I didn't regret it for one second, because I feel freer at home." (p. 232)

A country with a musical tradition as rich as that of Germany has all good reasons in the world to take interest in what has been going on in Romania. This may go well together with the general increased interest of the major power of the European Union in the latter's members and candidates. Christel Nies quotes the former director of Berlin's Romanian Cultural Institute, Adriana Popescu, that this constellation "changed the perspective radically and created more precise contours for Romania in the European consciousness" (p. 121). If the general interest is to be given more precise contours, and if a particular interest and appreciation is to be awakened, rich and valid information must be given and good stories must be told. The new book on women composers from Romania does a good job about this especially in sections II and III. The interviews of section II, as said above, allow of an encounter with the artists as direct and vivid as a book can offer, whereas section III allows to have a look at them and corresponds to a lexicographical desideratum. The importance of this desideratum can hardly be overstated. Who doubts this may take a look at the "Antiques Roadshow" on BBC or similar programs on German TV ("Kunst und Krempel", "Bares für Rares") where people present something they own to antiques appraisers and/or dealers. One may come up there with a masterpiece, but if no one recognizes it, no one will be interested, and no one will pay a penny; one may as well come up with a broken toilet bowl, proving that Prince So-and-so sat on it on the eve of revolution, be the star of the show and return home rich. Again and again, the general imperative will be: Show what you've got, give good expertise, and tell true good stories! – But the greatest expert concerning detailed information on Romanian music, the authority of Romanian musical lexicography, Viorel Cosma (1923-2017), is no longer with us. Romanian music needs work like his, and work as it is done in section III, for standing up against any complacent ignorance that may condemn masterpieces of Romanian music wholesale as "obscure" because it has no valid information on them.

Concerning the choice of the composers represented in this volume, it goes by itself that there can never be complete justice about

whom to include and whom not. Most of the composers are still alive, and it is principally impossible to write a history of the present. Anyway, some names should be mentioned that are obviously missing – firstly, Mansi Barberis; secondly, Adriana Hölszky, who emigrated very early, but is born in Bucharest and was a student of Niculescu there; and what happened to Silvia Macovei? From 1997 to 2000, she composed an opera-oratorio in which she set to music Dante’s entire “Divina Commedia”. In the following years, she was highly recognized in Romania for a couple of smaller works, but in 2007, she somehow disappeared into thin air. I have asked many Romanian musicians what became of her – so far no one could tell me. One could also have included women composers from Soviet resp. Republica Moldova.

Finally, one could have wished some of the contributions by Romanian musicologists to have been translated into a more idiomatic German. But even more desirable, for the sake of reaching a national and a wider international audience for this important volume, would be a Romanian and an English version.

SUMMARY

Thorsten Gubatz

Komponistinnen aus Rumänien
(Women Composers from Romania)

Romanian-German composer and musicologist Violeta Dinescu, together with fellow musicologists Michael Heinemann and Roberto Reale, has edited a (mostly) German-language book on women composers from Romania. Its four main sections contain general reflections on the topic, interviews with several composers, then short portraits (including a biographical outline and a worklist for each composer), and essays on individual works. This allows the volume to shed light on its subjects in many different ways, and also to be read in many different ways. It is to be hoped that this important book will raise attention and appreciation for the extraordinary bloom of the Romanian *muzica culta* from the 1950s until today, with its unique multitude of

prominent women composers. The interviews allow the reader of delightful encounters with engaging, strong and brilliant personalities. But also the importance of the lexicographical part can hardly be overstated, since such work is vital for standing up against any complacent ignorance that may condemn masterpieces of Romanian music wholesale as “obscure” because it has no valid information on them. There should also be Romanian and English versions of this book.

Un album de jazz autentic

Florian Lungu

După câteva foarte reușite CD-uri consacrate anual câte unui compozitor român de jazz în formula „Portret componistic” (Cătălin



Tîrcolea, Mircea Tiberian, Romeo Cozma, Johnny Răducanu, Jancy Körössy), cel de al cincisprezecelea album de jazz, apărut anul trecut în *Antologia muzicii românești* sub egida *Editurii Muzicale a UCMR* a fost conceput ca o compilație, incluzând zece creații semnate de cinci autori de ieri și de azi – tot atâtea potire sonore revărsând balsam în auz.

Pianist improvizator „de liga întâi” (cum se mai spune), compozitorul aranjor **Petrică Andrei** – născut la Pitești în anul 1975, absolvent al *Universității Naționale de Muzică* din capitală, posesorul unui bogat palmares de premii și titluri de finalist obținute în țară la competițiile / festivalurile de jazz de la Sibiu (1993), Cluj (1994), Costinești (1999), iar în străinătate la Vilnius (1993), Bilbao (1998), Paris (Concursul „Martial Solal” - 1998), lor adăugându-li-se două premii ale *Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România* (în 2001 și 2006) – este prezent pe rilele „digitale” ale compilației cu două creații preluate din CD-ul de autor „Dedicated Waltz” (2012) înregistrat în trio cu basistul Răzvan Cojanu și bateristul Tudi Zaharescu. Ne referim la „*Tell me with simple words*” – cea mai pregnantă, mai bine arhitecturată secvență a discului; și la „*Good to be loved by you*” exprimată pe un ton

baladesc, ușor nostalgic, finisată apoi variațional cu subtilitate de către pianist, succedat solistic de contrabasistul care impresionează prin sensul melodic inspirat al frazelor sale.

Din captivantul album „Brassica Soup” (2015) au fost selectate două piese care poartă cu sine autograful multiplu al timișoreanului **Johnny Bota** (născut în 1956, autor de muzică și texte, profesor universitar, publicist, aranjour, membru al secției ritmice, poli-instrumentist solist, lider al sextetului „Bega Blues Band”, în line up-ul căruia s-au aflat în studioul de înregistrări Maria Chioran - vocal, Lucian Nagy - instrumente de suflat și percuție, Toni Kühn - claviaturi, Mircea Bunea - gitară, Johnny Bota - bas, tamburină, guiro, Lică Dolga - baterie, ca și câțiva invitați, între care Sasha Bota (fiul compozitorului) la vioară și violă. Este vorba despre piesa „Pagan Thracian Dance” – o cantilenă rafinată, cu o certă tentă *ethno retro*, solicitând-o pe Maria Chioran să acceadă la o performanță intonațională, pentru ca ulterior ea să izbutească un solo la fel de competitiv, anticipat de un citat din tema „Lume, lume”... alți demiurghi de solouri fiind Toni Kühn pe claviaturi electronice, Mircea Bunea la gitară cu *distors*, Lucian Nagy la caval bulgăresc. Apoi dedicația muzicală atât de îndrăgită de autorul lider, melopeea de un lirism sincer, extrovertit, hărăzită fiului său – „Song for Sasha”, preferată în versiune *live* grație amplului vestiment vocal-orchestral atribuit ei de compozitorul orchestrator în mega-concertul „Bega Blues Band 40”; destinatarul însuși al acestei ofrande de suflet, el, Sasha Bota a convins prin emoționantul solo - monodie de violă ce a ocupat o bună parte din fondul piesei.

Anvergură audio specifică unui amplu aparat orchestral de tip *big band*, complexitate a texturii armonice, intensă policromie timbrală, fermitate ritmică – iată exprimate succint câteva dintre trăsăturile definitorii ale celor două episoade compuse și incluse în albumul „Bird In Space” de regretatul muzician **Adrian Enescu** (1948 - 2016), prolific compozitor, autorul coloanelor sonore pentru șazecișicinci de filme, dar și al conținuturilor unor discuri de muzică electronică, pop, de jazz! Să menționăm că autorul muzicilor a fost întotdeauna și competentul semnatar al orchestrațiilor, al mixajelor, al masterizărilor. O surprinzătoare imaginație și forță de expresie le-a investit compozitorul în configurarea imagisticii puternic incisive, pe care a concretizat-o în

veritabile Niagare de sunete *Big band-ul Radio* (în componență: Sebastian Burneci, Emil Bîzgă, Laurențiu Moise și Silviu Albei - trompete, Cornel Oancea, Vali Dogaru, Adrian Cojocaru, Andrei Bolbocean - tromboane, Marin Ioniță, Nicolae Tănase, Cristian Teodorescu, Cristian Soleanu - saxofoane, George Natsis - pian, Eugen Tegu - gitară bas, Marian Georgescu - gitară, Tudi Zaharescu - baterie), confrerie instrumentală diriguță cu mână sigură de Ionel Tudor. Cu cei menționați pot fi audiate explozivele piese care conțin în titluri cifra 4 (încă o mărturie a originalității de care artistul Adrian Enescu nu a dus niciodată lipsă!): „4MATION” și „TRANS4MATION” – momente muzicale derulându-se torid, cu teme valorizate de contribuțiile solistice marcate de pianistul George Natsis, de regretatul ghiarist Marian Georgescu, de Cristian Soleanu la saxofon sopran și la saxofon tenor.

Dedicată fiicei sale, melodia intitulată „ANASTASIA” îl consacra pe **Cristian Soleanu** – cunoscut mai curând ca instrumentist decât drept compozitor și muzicolog – (născut la Călărași în anul 1967, debutant ca membru al combo-ului studențesc „Academic Jazz Group” la Brașov, partener al pianistului Mircea Tiberian cu care a susținut numeroase apariții *live*, a efectuat notabile înregistrări pentru albumele „Never Ending Story”, „Alone in Heaven”, „Vilacross Passage”, tandemul Soleanu - Tiberian fiind aplaudat pe mai multe podiumuri românești și peste hotare); saxofonistul este autorul acestei încântătoare melopei - dedicație de tentă lirică, înregistrată în 2011 în parteneriat cu George Dumitriu - gitară, cu Kristian Krajncan - baterie și cu Mattia Magatelli - contrabas, liderul cântând la saxofon sopran cu care oferă și un ingenuu solo ce urmează unei reușite intervenții improvizate a contrabasului. Același profesionist quartet instrumental (liderul evoluând de astă dată la saxofon tenor) a concretizat, în culoare de sunet, creația lui Cristian Soleanu numită „VOYAGE”, temă alertă beneficiind de tratări variațional - creative vijelioase, moderne ale saxofonului tenor și ale ghitarei.

Ultimele două plăsmuiri componistice ale albumului - compilație vin să acrediteze valoric talentul și temeinica instruire a unui tânăr muzician moldovean, **Robert Cozma** (născut la Iași în 1993 într-o familie constituită integral din muzicieni – mama, tatăl, fratele –; afirmat ca instrumentist la trombon încă din anii de liceu cu „Junior Jazz Band”, absolvent în 2016 al specializării „Compoziție Jazz și Muzică Ușoară”

fondată și ocărmită de tatăl său, profesorul universitar doctor Romeo Cozma în cadrul *Universității Naționale de Arte „George Enescu”* din municipiul moldav, tânărul Robert Cozma a primit o bursă „Erasmus” la *Hochschule für Musik* din Nürnberg, Germania, cu specializarea *Master Jazz – Trombone*, coordonată de profesorul Jürgen Neudert, absolvită în vara anului 2019). În însoțire cu camarazii de feeling Markus Harm - saxofon alto, Ralf Hesse - trompetă, Michael Flügel - pian, Thomas Heidepriem - contrabas și Jean Paul Höchstädter - baterie, compozitorul trombonist Robert Cozma a întruchipat măiastru creația sa „*Seven Steps Blues*”, enunțării temei (precedată de o îndelungă preludiere a secției ritmice) succedându-i, într-o sui generis alternativă ștafetă în cerc, pregnante variațiuni spontane construite de saxofonul alto, de trompetă, de trombon; și nu lipsesc două chorus-uri speciale ale suflătorilor plus un solo final de baterie. Tot Robert Cozma, de astă dată într-o dispoziție melanconică, cucerește cu a sa compoziție emisă de trombon cu ton elegiac, narativ-evocator: „*Floating Dream*” tălmăcită de quintetul autorului ce i-a inclus, alături de lider, pe Martin Krechlak - saxofon sopran, pe Michael Schumacher - gitară, pe Moritz Graf - contrabas și pe Florian Fischer - baterie; etalării misterioase a temei de către trombon îi urmează, în același climat liric, două dialoguri ale suflătorilor, la începutul și sfârșitul piesei, flancând între ele un îndelung, de înaltă combustie afectivă solo de trombon.

Un deca-serial sonor seducător, merit să încante auzul și să satisfacă spiritul meloman memorează pentru posteritate respectabile testimonii ale talentului, ale creativității, dăruirii de sine: audiere care cere imperios reaudierea!

SUMMARY

Florian Lungu

An authentic jazz album

After several highly successful CDs dedicated annually to a Romanian jazz composer in the "Compositional Portrait" series (Cătălin Țircolea, Mircea Tiberian, Romeo Cozma, Johnny Răducanu, Jancy Körössy), the fifteenth jazz album, released last year in the *Anthology of Romanian*

Music under the auspices of the UCMR Music Publishing House, was conceived as a compilation, including ten creations by five authors of yesterday and today (Petrică Andrei, Johnny Bota, Adrian Enescu, Cristian Soleanu, Robert Cozma) – ten musical offerings that are balm for the ears. A captivating audio series designed to delight the hearing and satisfy the music lover's spirit, preserving for posterity respectable testimonies of talent, creativity and personal dedication.