

CUPRINS

	PAGINA
Preambul	3
STUDII	
Corneliu Dan Georgescu Mihail Andricu sau <i>conservatorismul folclorizant idilic</i> versus <i>realismul socialist</i>	5
Vlad Ghinea <i>Simfonia nr. 2</i> de Leonard Bernstein: credința din spatele <i>Măștii</i>	21
INTERVIURI	
Andra Apostu Un dialog cu criticul muzical Dumitru Avakian	32
PORTRETE	
Despina Petecel Theodoru Liviu Dănceanu și nevoia de <i>completitudine</i>	43
ETNOMUZICOLOGIE	
Ovidiu Papană Formele structurale primare din mediul biologic folosite la construcțiile unor instrumente muzicale	64
RECENZII	
Benedicta Pavel <i>Tangențe și intersecții – România și Germania în dialog componistic</i> (ed. Valentina Sandu-Dediu) <i>via</i> Darmstadt-București-Dresda	81
Cristina Gârbea 6 din 2000	94

TABLE OF CONTENTS

	PAGE
Preamble	3
STUDIES	
Corneliu Dan Georgescu Mihail Andricu or <i>idyllic folklorizing conservatism</i> versus <i>socialist realism</i>	5
Vlad Ghinea <i>Symphony No. 2</i> by Leonard Bernstein: the faith behind <i>the Mask</i>	21
INTERVIEWS	
Andra Apostu A dialogue with music critic Dumitru Avakian	32
PORTRAITS	
Despina Petecel Theodoru Liviu Dănceanu and the need for <i>completeness</i>	43
ETHNOMUSICOLOGY	
Ovidiu Papană Primary structural forms from the biological environment used to create musical instruments	64
REVIEWS	
Benedicta Pavel <i>Tangencies and intersections - Romania and Germany in a compositional dialog</i> (ed. Valentina Sandu-Dediu) via Darmstadt-Bucharest-Dresden	81
Cristina Gârbea 6 from 2000s	94

PREAMBUL

Primul studiu din paginile revistei îi aparține lui Corneliu Dan Georgescu, propunând o privire asupra compozitorului Mihail Andricu, a cărui amplă creație este caracterizată de un stil neoclasic folclorizant prin care se situează într-o ariergardă culturală selectivă și sintetizatoare. Mai este arătat cum prin simplitatea unui limbaj muzical solid ancorat în secolul XIX, Mihail Andricu a contribuit involuntar la afirmarea din 1949 a realismului socialist de inspirație sovietică în România postbelică, devenind însă ulterior, în 1959, victima regimului comunist.

Vlad Ghinea este autorul unui studiu privind ipostaze ale credinței în creația compozitorului Leonard Bernstein așa cum s-au reflectat în *Simfonia nr. 2 pentru pian și orchestră*, prin alegerea ca sursă literară a acesteia a poemului *The Age of Anxiety* al lui Wystan Hugh Auden. Reprezentând cea de-a cincea parte a poemului, secțiunea *Masca* aduce imaginea unei nunți simbolice care în partea a doua a *Simfoniei* lui Bernstein, capătă formă cu ajutorul sonorităților specifice unui band de jazz, unde pianul solist și instrumentele de percuție se situează în prim plan.

Rubrica interviurilor îl are ca invitat pe criticul muzical Dumitru Avakian, una dintre vocile cele mai pregnante din zona criticii muzicale românești, cu o îndelungată carieră de observator al vieții muzicale dublată de mai bine de jumătate de veac de experiență pedagogică în învățământul muzical preuniversitar.

Printr-un studiu-portret al compozitorului Liviu Dănceanu, Despina Petecel Theodoru oferă o privire de largă perspectivă asupra anvergurii cultural-artistice și filosofice a artistului, deopotrivă muzicolog, pedagog, eseist și poet, vizitându-i analitic principalele lucrări componistice și identificând principiile ce au stat la baza acestora. Pe data de 19 iulie 2024, Liviu Dănceanu ar fi împlinit 70 de ani.

Ovidiu Papană, cercetător pasionat din zona etnomuzicologiei, identifică în studiul său diverse forme structurale din mediul înconjurător – biologic – utilizate în construcția de instrumente muzicale. Autorul realizează descrieri detaliate ale calităților sonore ale instrumentelor muzicale construite în mod experimental și evidențiază similitudini cu instrumentele muzicale tradiționale (de aceeași factură) care se pot întâlni în culturile propagate pe cale vizual-orală.

Benedicta Pavel recenzează volumul *Tangențe și intersecții – România și Germania în dialog componistic* în care, sub coordonarea Valentinei Sandu-Dediu sunt prezentate comunicări susținute de muzicologi români și străini în cadrul unor conferințe internaționale care au vizat legăturile compozitorilor români cu spațiul german.

CD-ul cu numărul 64 din cadrul seriei *Antologia Muzicii Românești* intră sub lupa Cristinei Gârbea, care prezintă creații ale câtorva reprezentanți ai *Generației 2000*, mai concret, compozitori prolifici născuți în anii 70-80 (Diana Rotaru, Gabriel Almași, Gabriel Mălăncioiu, Alexandru Ștefan Murariu, Cătălin Crețu și Sabina Ulubeanu).

Andra Apostu
Redactor

PREAMBLE

The first study of the magazine is written by Corneliu Dan Georgescu, proposing a view on the composer Mihail Andricu, whose extensive creation is characterized by a folklorizing neoclassical style that places him in a selective and synthesizing cultural rearguard. It is also shown how Mihail Andricu, through the simplicity of a musical language solidly anchored in the 19th century, unwittingly contributed to the affirmation of Soviet-inspired socialist realism in post-war Romania in 1949, but later became a victim of the communist regime in 1959.

Vlad Ghinea is the author of a study on the hypostases of faith in Leonard Bernstein's work as reflected in *Symphony No. 2 for piano and orchestra*, by choosing as its literary source, the poem *The Age of Anxiety* by Wystan Hugh Auden. Representing the fifth part of the poem, *the Masque* section brings the image of a symbolic wedding which, in the second part of Bernstein's *Symphony*, is embodied by the sounds of a jazz band, having the leading piano and percussion instruments in the foreground.

The interviews section has as guest the music critic Dumitru Avakian, one of the most prominent voices in Romanian music criticism, with a long career as an observer of musical life, coupled with more than half a century of pedagogical experience in pre-university music education.

Through a study-portrait of the composer Liviu Dănceanu, Despina Petecel Theodoru offers a broad perspective on the cultural-artistic and philosophical scope of the artist, who was at once a musicologist, teacher, essayist and poet, analytically visiting his main compositional works and identifying the principles that formed their basis. Liviu Dănceanu would have turned 70 on July 19, 2024.

Ovidiu Papană, a passionate researcher in the field of ethnomusicology, identifies in his study various structural forms from the biological environment, used in the construction of musical instruments. The author provides detailed descriptions of the sound qualities of experimentally constructed musical instruments and highlights similarities with traditional musical instruments (of the same kind) that can be found in cultures propagated by visual-oral transmission.

Benedicta Pavel reviews the volume *Tangencies and Intersections - Romania and Germany in a compositional dialog* in which, under the coordination of Valentina Sandu-Dediu, papers presented by Romanian and foreign musicologists at international conferences on the connections between Romanian composers and the German space are presented.

The CD with number 64 in the series *Anthology of Romanian Music* comes under the magnifying glass of Cristina Gârbea, who presents works of several representatives of the Generation 2000, more specifically, prolific composers born in the 70-80s (Diana Rotaru, Gabriel Almași, Gabriel Mălăncioiu, Alexandru Ștefan Murariu, Cătălin Crețu and Sabina Ulubeanu).

Andra Apostu
Editor

STUDII

Mihail Andricu sau *conservatorismul folclorizant idilic versus realismul socialist*

Corneliu Dan Georgescu

Mihail Andricu (1894-1974) ocupă o poziție specială în muzica românească, poziție pe care aș încerca să o definesc provizoriu prin următoarele șase puncte:

1. Este unul dintre cei mai prolifici compozitori români: autor a 27 lucrări în domeniul simfoniei (între care 11 simfonii, 13 simfoniete, trei simfonii de cameră), la care se adaugă cinci suite, două divertismente, două partite, două concerte, alături de muzică de cameră, corală, de scenă, balet, prelucrări de folclor etc. În domeniul simfoniei, el este comparabil în România doar cu Wilhelm Berger, care a compus 24 simfonii și cu Dimitrie Cuclin, care a scris 20 (după alte surse, 25) simfonii.

2. Opera sa are, cel puțin la o primă privire, o unitate stilistică fără egal. Este dificil a distinge la Andricu perioade sau direcții de creație diferite, ca la George Enescu, Anatol Vieru, Aurel Stroe sau la marea majoritate a altor compozitori. Dacă ele există (după cum și în viața sa există situații străine lui), ele par ne semnificative. Doar puține pagini din primele sau ultimele lucrări pot relativiza această afirmație.

3. În totală discrepanță cu interesul său cultural orientat spre modernism și spre Paris, muzica sa este riguros clasicistă, el fiind unul dintre promotorii cei mai activi ai stilului de inspirație folclorică pastoral, bucolic, idilic, numit ironic de avangardiștii anilor 1960, „pășunism”.

4. Compozițiile sale sunt construite aproape exclusiv pe melodie, preponderent polifonizată sau prezentă în lungi pasaje fie monodice, fie acompaniată armonic, dar, ca și la Enescu, permanent perceptibilă. „Zone” pur ritmice sau corale pur armonice sunt ca și inexistente. Dacă este vorba de o apropiere de Enescu, atunci acesta pare cel mai pregnant argument.

5. Compozitor, pianist, muzicolog și critic muzical, profesor, licențiat în drept, mare amator de jazz, el este unul dintre puținii, dacă nu singurul profesor de compoziție din România socialistă care a facilitat studenților săi accesul la muzica modernă, pe care el însuși o admira, fără să o urmeze.

6. Alături de Dimitrie Cuclin și de Mihail Jora el este unul dintre muzicienii care, în cazul său, după o acceptare și integrare importantă în cultura orientată politic a anilor 1945-55 (vicepreședinte al UCMR în perioada 1946-56, în 1949 refuzând funcția de președinte, membru corespondent al Academiei Române, maestru emerit al artei, premii, ordine, prezență activă în viața de concert, dar și exceptarea de pe lista celor cărora li s-a confiscat averea imobiliară etc.), are de suferit o condamnare reprezentând excluderea totală din viața muzicală „pentru abateri foarte grave de la morala cetățenească și profesională”.

Trecând peste detaliile unei vieți active, presupusă cunoscută în linii mari, tema demersului meu este ciudata concordanță a muzicii sale, cel puțin la un nivel superficial, cu principiile realismului socialist. Este un paradox, deoarece concepția estetică a lui Mihail Andricu, în calitate de intelectual cu gustul artistic format la Paris, nu putea fi principial compatibilă cu pseudocultura socialistă, concepută ca un instrument de propagandă. Poate fi vorba deci doar de o coincidență parțială în plan structural muzical, facilitată de poziția conservatoare a limbajului său muzical. Acest limbaj, comun parțial și altor compozitori tradiționaliști convinși ai timpului cum ar fi Mihail Jora, Sigismund Toduță sau Zeno Vancea, este axat în cea mai mare parte pe o armonie funcțională tonal-modală diatonică elementară, pe o formă clasică explicită, fluentă, echilibrată, pe o melodică adesea de inspirație folclorică la fel de simplă, senină, cantabilă, accesibilă, eventual pe un dramatism moderat, totul integrat într-un idilism nu exclusiv, dar dominant. Dacă adăugăm patosul festiv și tematica politică, este aproape exact ceea ce propovăduia noua orientare a realismului socialist, pe care o întâlnim, altfel justificată ideologic, la mulți alți compozitori contemporani lui, ca Dumitru Bughici, Nicolae Bucliu sau Marțian Negrea.

Este firesc să ne punem mai întâi întrebarea: de unde provine aceasta estetică pastoral-idilistă, care a caracterizat un timp o bună parte a muzicii românești și ce sens are ea? Deoarece este evident că nu este vorba doar de un capriciu al vreunui compozitor.

Orientată în secolul XIX mai ales spre folclor (într-o înțelegere destul de limitată), rapsodii, potpourriuri, uverturi, operete, și mai puțin spre simfonii sau sonate, o primă schimbare radicală apare în muzica românească abia prin Enescu, la începutul secolului XX. Dar – în pofida noului ton dramatic din simfonii sau din *Oedip* – nici măcar Enescu nu renunță cu totul la caracterul liric-idilic de sugestie folclorică. Compoziții ale sale ca *Poema română*, *Rapsodiile*, *Dixtuorul de suflători*, unele sonate, *Suita a III-a Sătească* sau, mult mai târziu, *Uvertura de concert*, hrănesc și stabilizează această orientare, care va deveni un fel de standard stilistic pentru câteva dintre generațiile următoare. Cele mai multe apropieri superficiale de Enescu ale muzicienilor români (există păreri conform cărora fiecare compozitor român ar avea în el ceva din Enescu) nu reprezintă de fapt decât apelarea la acest stil, omologat o perioadă ca „specific românesc”. Întâlnim însă uneori acest idilism atât în literatură cât și în pictură, și el pare a fi o componentă esențială și persistentă a spiritului culturii românești, dominând întreaga perioadă de constituire a sa. Dintr-o perspectivă foarte largă și nu cu totul privată de riscuri, estetica liric-pastoral-idilică ar sintetiza contribuții originale autohtone alături de vechi influențe orientale și slave, îndelung asimilate prin limbă, tradiții, context istoric. Negată a fost această estetică doar odată cu atitudinea avangardistă orientată spre occident a secolului al XX-lea, dar nu a dispărut niciodată.

Revenind la paralela între această orientare lirico-pastorală, a-politică prin definiție, și realismul socialist, care înțelegea cultura, inclusiv muzica, doar ca un instrument de propagandă politică, nu poate fi vorba de oportunism în cazul unor nume ca Mihail Jora sau Sigismund Toduță, și, poate cu anumite rezerve, și ca Andricu. Acești compozitori devin însă, fără voia lor, dar prin argumentul concret al muzicii scrise de ei, puncte de referință ai realismului socialist și susținători involuntari ai acestuia. Chiar dacă aparent înrudită, cu totul alta este poziția morală a unor compozitori care au înțeles să slujească fidel modelul de inspirație sovietică, asigurându-și o poziție politică solidă și o serie de avantaje, ca Dumitru Bughici, Nicolae Buicliu, Mircea Chiriac, Gheorghe Dumitrescu, Alfred Mendelsohn în perioada 1945-60, Sergiu Natra, Marțian Negrea, Laurențiu Profeta, Matei Socor și mulți alții, ale căror nume au fost uitate. Și desigur, cu totul alta, puțin mai târziu, și poziția unei prime generații de avangardiști radicali, între care Alexandru Hrisanide, Mircea Istrate, Doru Popovici pe atunci, sau Aurel Stroe mai târziu, care și-au asumat riscurile unei opoziții mai întâi la nivel estetic, apoi ideologic. O

bizară concluzie: dacă este vorba de cauzele rămânerii în urmă a muzicii românești în perioada postbelică, alături de politica pro-sovietică distructivă cultural, dar doar temporar activă, trebuie amintită și această estetică pastoral-idilistă, multă vreme la fel de intolerantă, dacă nu chiar mai intolerantă față de orice inovație avangardistă. Dacă vom considera și intoleranța avangardei față de tradiție, cu nimic mai rațională, vom înțelege mai bine așa numitul „conflict al generațiilor” al anilor 1960 [Cosma L.O. 1995:355], conflict care a înveninat mult timp relațiile între compozitori, și de care nici Andricu nu a fost cruțat.

În contrast cu această orientare lirico-pastorală de lungă tradiție în România, realismul socialist reprezenta noua doctrină comunistă oficială, proclamată încă din anul 1934 în Uniunea Sovietică, când, la congresul Uniunii scriitorilor din această țară, Andrei Jdanov definește trăsăturile sale esențiale privind stilul și conținutul creațiilor artistice. Aceste directive au devenit, după cel de-al doilea război mondial, obligatorii în întregul lagăr al țărilor sateliți ai Uniunii Sovietice. De fapt, departe de a fi într-adevăr „realist”, realismul socialist prezenta viața într-o perspectivă ideologică tendențioasă, transformând-o într-o utopie orientată politic. Operele artistice trebuiau acum să fie obligatoriu optimiste, accesibile, destinate maselor populare, pentru a le educa în spiritul comunist. Experimentările stilistice, stigmatizate ca „decadentism burghez” și „formalism”, devin – cel puțin în mod oficial – imposibile. A urmat o cenzură riguroasă, persecutarea și epurarea artiștilor nealiniați la sistemul ideologic comunist, considerați „sabotori” sau „dușmani ai poporului”.**

Aplicarea acestei doctrine în România în anul 1949 prin Matei Socor, ca nou președinte al *Societății Compozitorilor Români* (până atunci predecesoarea UCMR), a avut efecte negative, din fericire ea fiind relativ curând (1956) repudiată. Dar în întreaga acea perioadă a avut loc o luptă inegală de supraviețuire a muzicienilor români împotriva deciziilor arbitrare ale organelor politice orientate spre Moscova, impuse printr-un șir nesfârșit de ședințe, plenare, rezoluții. Din perspectiva actuală, este un adevărat miracol cum s-a putut rezista, cum au reușit compozitorii români din nou și din nou să-și apere interesele lor și cele ale culturii românești: aproape fiecare decizie absurdă, impusă de partid, era luată înapoi diplomatic după o anumită perioadă. Aceasta luptă a avut însă multe victime, între care și Mihail Andricu.

Andricu intervenise în anul 1940, în plină dictatură fascistă, alături, între alții, de Enescu, Constantin Brăiloiu, Jora, pentru eliberarea

din închisoare, pe atunci a tânărului compozitor comunist Matei Socor, creându-și aura, favorabilă mai târziu, a unei orientări spre stânga. El nu și va ascunde însă dezaprobarea față de regimul pro-sovietic instaurat după 1944, intervenind și pentru eliberarea din închisoare a soției lui Jora, iar cuvântările sale oficiale la adunările compozitorilor sau intervențiile sale scrise, mai ales pe teme organizatorice, dar și apărându-și agresiv interesele sale financiare, evitau orice implicare politică. De fapt, el era un intelectual consecvent de partea rațiunii umaniste libere, venind în conflict inevitabil cu politicile contrare acestei atitudini. Neglijarea, chiar sfidarea manifestă a unor interdicții impuse de noua ordine pro-sovietică se asociau cu interesul său pasionat pentru jazz, muzică modernă, Paris, occident. Trebuie precizat că, dacă lui Andricu, spre deosebire de mulți alți colegi, i s-au acordat în acea perioadă critică în mod excepțional multe avantaje și libertăți, el nu s-a fiit să abuzeze de ele. De exemplu, el vizita regulat unele ambasade occidentale sau critica de câte ori avea ocazia regimul comunist. Desigur că toate acestea sunt acțiuni normale pentru o societate normală, dar pe atunci, restricțiile impuse de noua ordine descriau cu totul altceva: o dictatură care nu tolerează „abaterile”, își alege cu grijă victimele și construiește metodic, exemplar, pedepsirea lor.

Astfel, Andricu a fost ales ca victimă exemplară din rândurile muzicienilor. În decizia actului de condamnare a sa, emis de înalte organe de partid, între cererile sau recomandările de a organiza o mare ședință publică cu participanți bine aleși, de „a pregăti” discuțiile, de a publica în presă articole de „denunțare” a sa etc. etc. se afla și un punct, care pare astăzi de necrezut pentru cei ce nu au trăit acele vremuri: deoarece Andricu era un compozitor influent, apreciat, se recomanda să se analizeze creația sa și „să se dovedească convingător” faptul că muzica sa nu este de fapt de valoare... deci, să i se conteste și cel mai de preț bun al său, calitatea sa profesională. Dacă la ședința publică respectivă Andricu a amintit că el, în întreaga sa creație, s-a bazat pe și a valorificat folclorul românesc, deci nu poate fi vorba de „a disprețui poporul” său, Mendelsohn a ripostat: da, însă a făcut asta din perspectiva unui boier care privește de pe veranda conacului său cu dispreț poporul, dar nu îl înțelege și nu îl iubește. Oricum, cererea organelor de partid de a-l defăima și pe plan profesional nu a fost îndeplinită: nu a existat niciun articol „de specialitate”, în care să se dovedească lipsa de valoare a muzicii sale, iar unica revistă de specialitate de atunci, *Muzica*, a preferat să treacă discret cu vederea

evenimentul, decât să accepte denigrarea unui compozitor apreciat. Nici arestarea sa, care ar fi trebuit să „încununeze” acțiunea, nu a avut loc; iar Mendelsohn a regretat mai târziu afirmația sa. Dar nimic nu poate justifica felul în care a fost tratat Andricu. Excluderea sa din viața culturală, o tragedie, organizată și impusă pe 21 noiembrie 1959 de organe de partid peste capul UCMR, i-a oferit în 1962, ca singura „poartă” de reîntoarcere parțială în viața artistică, condiția de „a-și face autocritica” (o noțiune grotescă la modă, însemnând că respectivul trebuia să accepte umilitor toate reproșurile, oricât de nedrepte, inclusiv calomniile, acuzațiile inventate, să regrete activitatea sa, să mulțumească pentru critică, să se angajeze „să nu mai greșească” etc.). Și Andricu a trebuit să facă acest pas înjositor. Textul scrisorii sale în acest sens, publicat în *Contemporanul*, text imposibil de conceput că i-ar putea aparține pentru toți cei ce l-au cunoscut, a fost probabil proiectat și sugerat de cineva cu experiență în acest domeniu. El sintetizează toate componentele acestui gest obligatoriu. Grotesc, pentru că nimeni ar fi putut lua în serios aceste declarații standard. Dar importante erau mai ales umilirea publică și supunerea respectivului „ales”.

Unele expuneri biografice ulterioare, de ex. articolul lui Viorel Cosma din 1989 din lexiconul său *Muzicieni din România*, omit să amintească aceasta dramă. Nu este de mirare, dacă ne reamintim că Viorel Cosma, alături de Nicolae Bucliu, Ion Dumitrescu, Mendelsohn și Marțian Negrea a făcut parte din micul grup de invitați „de încredere” din cadrul UCMR la ședința de defăimare a sa din 1959. Dar evocarea acestei tragedii nu lipsește din articolul *Mihail Andricu* din enciclopedia *Musik in Geschichte und Gegenwart*, unde, același Viorel Cosma, la cererea mea expresă în calitate de redactor-consilier pentru România, a trebuit să introducă acest episod, împotriva voinței sale. În urma unei discuții aprinse între noi, am aflat surprinzător că Andricu nu era simpatizat și că mulți colegi, inclusiv el, considerau chiar că a primit ceea ce a meritat. Episodul este expus însă detaliat în cartea lui Lazăr-Octavian Cosma [Cosma, Lazăr-Octavian, *Universul Muzicii Românești*. București 1995, p. 329-331], unde este numit „Un moment dureros, penibil, dramatic din viața Uniunii”. Aici se citează și pseudo-motivele condamnării sale: „activitate denigratoare, dușmănoasă [...] mentalitate ciocoiască de fost moșier [...] disprețul fostului exploatator, rupt de țară și de tradițiile ei [...] jalnică epavă a trecutului [...] admira occidentul mai mult decât România [...] în cei 15 ani trecuți de la 23 august n-a găsit

prilejul să-și exprime adevărul la politica regimului democrat popular” etc. [L.O. Cosma 1995:330].

Rog să-mi fie îngăduit aici un scurt moment subiectiv. Am avut cinstea de a-i fi student în perioada 1956-1959, în același an universitar cu Ștefan Zorzor; eram cred, pe atunci, cel mai tânăr student al său și am fost probabil și ultimul său student. Orele, la care participau și studenți din anii superiori sau absolvenți (i-am întâlnit acolo pe Doru Popovici, Mircea Istrate, Ștefan Niculescu, Aurel Stroe), aveau loc la el acasă și constau din audiții de muzică modernă, mai ales franceză, însoțite de analize formale și de comentarii informative de tip documentar. De neuitat sunt felul său de a fi, ușor blazat, disprețuind convențiile sociale, vocea sa aspră, energetică, „bolovănoasă”, aproape grosolană, ca și privirea sa penetrantă, la fel de agresivă, prin ochelari cu multe dioptrii, necesari din cauza unei miopii avansate, privire care, poate din această cauză, sugera dimpotrivă, o persoană stângace, neajutorată. Nu vorbea mult și nu auzea prea bine și era dificil de dialogat cu el. Țin minte că a fost surprins să audă proiectul meu, de a scrie o serie de variațiuni pe tema din partea lentă a celui de al cincilea concert pentru pian de Beethoven, și a ținut să audă amănunțit, punct cu punct, argumentele mele. Iar gustul său se exprima adesea prin remarci dure critice (nu odată neconvenționale: “Eu nu ofer studenților mei decât muzică bună: Dvořak nu este un compozitor profesionist; concertul de vioară de Beethoven nu este muzica serioasă”). Domnea o atmosfera proprie, care excludea orice discuție, remarcă neesențiale, mergând întotdeauna la obiect: structura muzicală. Era foarte interesant și instructiv și așteptam cu nerăbdare întâlnirea următoare. Totul a fost însă întrerupt brutal prin îndepărtarea lui din viața artistică în 1959, inclusiv înlocuirea lui ca profesor de compoziție la Conservator cu Mendelsohn, asistent rămânând Tiberiu Olah, care a și preluat *de facto* toate atribuțiile unui profesor. Este greu de imaginat ce impact negativ a avut acest fapt asupra studenților săi, ce șansă le-a fost astfel luată. Bineînțeles că pe atunci nici măcar nu am putut comenta aceste evenimente decât discret, în cercul unor prieteni de încredere.

Urmează un scurt excurs în lumea simfoniilor lui Andricu [Cosma, Viorel:1989, 43-49]. Aproape toate aceste simfonii, ca și alte lucrări ale sale, pot fi ascultate pe internet, unele fragmentar, majoritatea datorită neobositului prieten al muzicii românești care este Thorsten Gubatz. Din păcate, marea majoritate a acestor înregistrări, acceptabile din punct de

vedere al interpretării, sunt mono și foarte slabe din punct de vedere al captării sunetului.

Lista de mai jos orânduiește cronologic toate compozițiile lui Andricu în acest domeniu (decalate de la stânga la dreapta: 11 simfonii, 13 simfoniete, 3 simfonii de cameră), cu număr de opus și anul creației, eventual tonalitate.

Lumea simfoniilor lui Mihail Andricu. Tabel.

Simfonia nr. 1 de cameră	op. 5, 1926
Simfonia 1-a în sol major	op. 30, 1941
Simfonieta nr. 1	op. 35, 1945
Simfonieta nr. 2	op. 40, 1946
Simfonieta nr. 3	op. 45, 1947
Simfonia 2-a în fa major	op. 46, 1947
Simfonia 3-a în do minor	op. 54, 1949
Simfonieta nr. 4	op. 73, 1953
Simfonia 4-a în re major	op. 76, 1954
Simfonia 5-a în mi minor (în internet: do major)	op. 78, 1955
Simfonia 6-a în do# minor	op. 82, 1957
Simfonia 7-a în fa# minor	op. 85, 1958
Simfonieta nr. 5	op. 89, 1959
Simfonia 8-a în sol# minor	op. 91, 1960
Simfonia nr. 2 de cameră	op. 98, 1961
Simfonieta nr. 6	op. 100, 1962
Simfonia 9-a în fa major	op. 101, 1962
Simfonieta nr. 7	op. 102, 1963
Simfonia nr. 3 de cameră	op. 106, 1965
Simfonieta nr. 8	op. 108, 1966
Simfonia 10-a în do minor	op. 112, 1968
Simfonieta nr. 9	op. 115, 1969
Simfonia 11-a în do minor „In memoriam”	op. 116, 1970
Simfonieta nr. 10	op. 117, 1970
Simfonieta nr. 11 „Perspective”	op. 118, 1971
Simfonieta nr. 12 „Evocări”	op. 119, 1971
Simfonieta nr. 13	op. 133, 1972

Simfonia nr. 1 în sol major este una dintre cele mai ample (59 minute), complexe și neomogene, dar și interesante din punct de vedere al armoniei și orchestrației. Caracterul folcloric este vag, influența enesciană a timpului (1941) e evidentă {Exemple muzicale nr. 1, 2 *}. Simfonietele nr. 1 (cu surprize în coda), 2 și 3 pun bazele stilului folclorizant, cu motorică neoclasică {Exemplu muzical nr. 3}, fiind continuate cu simfonia a 2-a în fa major și Simfonieta nr. 4 (1953), o

culme a stilului folclorizant cu nuanță festivistă. Simfonia a 4-a în re major se distinge printr-un lung *ostinato* introductiv, rar la Andricu, și un ton mai grav {Exemple muzicale nr. 4, 5}. Simfonia a 6-a în do# minor conține un final pompos, câteva acorduri disonante, idilismul primind o nuanță mai lirică. Simfonieta nr. 5 în do major este convențională, ca și Simfonia a 8-a în sol# minor, care adoptă uneori o nuanță melancolică și dramatică și o melodică cromatizată, fiind și prima scrisă după defăimarea sa din 1959. Simfonia a 9-a în fa major (1962), una dintre cele mai bogate în idei, are momente cu o polifonie densă, uneori acorduri disonante, dar este și ea dominată de melodica diatonică simplă. Simfonia de cameră nr. 3 op. 106 (1965) aduce mai explicit ca niciodată o motorică neoclasică, elucidând un punct altfel discutabil din creația sa. O parte secundă în ritm ternar *à la berceuse*, foarte frecvent în această perioadă și un final cu disonanțe interesante are și Simfonia a 10-a în do minor (1968). Simfonia a 11-a, „In memoriam”, ultima (1970), de asemeni în do minor, începe dramatic, cu totul neobișnuit la Andricu {Exemple muzicale nr. 6, 7}. Un *Quasi Marcia funebre* la fel de neobișnuit, bazat însă pe o melodie cantabilă, pare a deschide un nou drum componistic. Dar ultimele patru simfoniete (nr. 10, 11, 12, 13) încheie în 1972 opera sa simfonică printr-o revenire la tonul dominant idilic-bucolic folclorizant {Exemplu muzical nr. 8}. De remarcat că, începând din 1953, aproape fiecare an aduce o nouă simfonie sau simfonieta, iar ultimii doi ani (1970-72) nu mai puțin de cinci noi piese în acest gen; trei dintre acestea sunt și singurele care au un subtitlu. Nu am reușit să percep decât diferențe neesențiale între aceste două subgenuri (simfonie, simfonieta), a căror dimensiuni, formă, melodică etc. sunt cam aceleași.

Ca și la Enescu, toate simfoniile și simfonietele lui Andricu încep cu expunerea clară a temei principale, adesea monodic. Așa cum am arătat, forma este explicită (cu expuneri, dezvoltări tematice, culminații și reprize clare), ritmica este simplă (adesea inspirată de colinde), asociată frecvent cu o motorică tipic neoclasică, iar orchestrația, absolut clasică, deși permanent variată și colorată, evită orice efect pur coloristic. Dar, spre deosebire de Enescu, nu întâlnim la Andricu mister, accente nocturne, angoase, mari tensiuni, totul pare luminat de un soare atotprezent, uneori excesiv. Dacă există totuși și unele umbre, mai ales în ultimele simfonii, ele sunt pasagere; ultima lucrare din genul acesta (1972) revine la melodica folclorizantă. Am folosit consecvent termenul „folclorizant” și nu „folcloric” pentru că este vorba de o melodică

originală, doar parțial de sugestie folclorică (și atunci, limitată la unele elemente de colind sau joc). Mai aproape de folclor apare acest stil în *Fantezia pe teme populare* op. 61 (1951), ca și într-o întreagă serie de prelucrări de folclor foarte atent lucrate, cu nimic mai prejos decât simfoniile.

Aparent în pofida proclamării unei unități stilistice preponderente, găsim și la Andricu mici diferențe între anumite perioade. Astfel, dacă melodică sa rămâne aproape tot timpul modal-diatonică, armonia este tonală, iar coloritul folclorizant este consecvent, explicit se cristalizează acesta definitiv abia cu primele două simfoniete în anii 1945-46. Existau însă și la el unele pasaje cromatice, chiar și un exemplu de bitonalism la *Sacre du printemps* (în trio-ul din scherzo-ul Simfoniei a 4-a în re major, op. 54), iar unele accente dramatice pot apărea ocazional aproape în orice lucrare. În principiu însă, Andricu pare mai „la el acasă” în lumea idilismului folclorizant. Există puține pagini în vasta sa creație, care să se îndepărteze considerabil de el și să joace un rol decisiv în contextul respectiv.

Nu s-ar putea pretinde că unele idei tipice realismului socialist ar fi cu totul excluse în opera sa. Mă refer în special la simplificarea suplimentară, forțată, din anii 1946-70 a unui limbaj muzical și așa simplu, la accentuarea caracterului festivist, și mai puțin la abordarea ocazională a unor tematici ale timpului în cantate sau coruri, care a putut fi evitată de foarte puțini. L.O. Cosma arată că, pe lunga listă a compozitorilor care au dedicat lucrări lui Stalin, se află, alături de compozitori orientați politic ca Buicliu, Hilda Jerea, Mendelsohn, Negrea, Socor, Ovidiu Varga, și nume ca Andricu, Sabin Drăgoi, Ludovic Feldman, Theodor Grigoriu, Vancea, Vieru [Cosma 1995:202-203] – dar nu și Paul Constantinescu, Cuclin, Jora, Theodor Rogalski, Constantin Silvestri, Toduță.

Este Andricu un „compozitor tipic, exclusiv român”? Așa ar părea la o primă privire. Oricât ar suna de „provincial”, este atrăgător având în vedere caracterul general, uneori nedefinit al limbajului, care face într-adevăr destul de dificil de găsit înrudiri stilistice în afara României. Dacă lăsăm la o parte dimensiunea folclorizantă și considerăm numai componenta simfonică a stilului său, s-ar putea evoca momente sau apropieri mai mult sau mai puțin vagi de unii dintre contemporanii săi în linii foarte mari sau de predecesorii săi (reamintesc: Mihail Andricu, 1894-1974), cum ar fi de Paul Dukas (1865-1935), Florent Schmitt (1870-

1958), Jean Roger-Ducasse (1873-1954), Ottorino Respighi (1879-1936), poate și de Darius Milhaud (1892-1974), Francis Poulenc (1899-1963), foarte puțin de Maurice Ravel (1875-1937) sau o anumită vervă și unele gesturi amintind de Albert Roussel (1869-1937) sau de un „academism modal” à la Vincent d’Indy (1851-1931). Dar nu este greu de văzut că Andricu, format conform orientării românești pro-franceze a timpului, merge de fapt consecvent pe urmele lui Enescu, care i-a fost prieten. De asemenea, ca și Enescu, Andricu nu adoptă stilistic impresionismul lui Claude Debussy, ci mai degrabă linia generală Dukas; este vorba de un anumit stil simfonic care poate fi considerat de proveniență franco-germană (Malcolm vorbește despre o anumită „Wagner and the French Wagnerian tradition” [Malcolm 1990:103]) cu dominantă neo-post-romantică. La aceasta se adaugă la Andricu nuanța intens folclorizantă, constând însă doar din anumite turnuri melodice și ritmuri. Contradicția între suflul simfonic post-romantic franco-german și lirismul folclorizant românesc pare mai puțin evidentă ca la Enescu, care are la bază și o formație inițială pe linie pro-germană, Andricu rămânând consecvent mai aproape de folclor și evitând marile culminații dramatice. Dacă Andricu se apropie de Enescu mai ales cu privire la importanța acordată melodiei, aș spune, aproape obsedant, el nu îl urmează însă nici pe linia eterofoniei, nici a nostalgiei meditative, a visării, a romantismului, a *rubato*-ului, a „atemporalității” ultimelor sale lucrări. Iar lirismul său este foarte reținut, anumite culori, cum ar fi ecurile muzicii lăutărești sau accentele oriental-balcanice à la Paul Constantinescu lipsind cu totul. Pe de alt parte, dacă, așa cum am arătat, ca și la Enescu, compozițiile lui Andricu debutează, fără introduceri, pregătiri, cu expunerea clară a temei principale, pregnantă, cantabilă, spre deosebire de finalurile enesciene, adesea supradimensionate, finalurile compozițiilor sale sunt concise, aforistice, tematice până la ultimele măsuri, uneori surprinzătoare prin noutatea pe care o aduc. În general, se pare că „paleta expresivă” a lui Andricu este mai redusă decât a tuturor compozitorilor evocați mai sus.

Se poate afirma că în opera lui Andricu, dacă nu toate compozițiile sale sunt la fel de inspirate, nu există inegalități tehnice, opere sau pagini lucrute formal, neconvingător, fiecare dintre ele – simfonie, muzică de cameră sau prelucrare de folclor – purtând marca profesionalității sale (să-mi fie iertată comparația: cam ca la Vivaldi sau Bach). Revin la ideea conform căreia muzica sa, întotdeauna solid construită, se desfășoară totuși într-un cadru destul de restrâns, fără

momente pregnante, care să se impună; există multe asemănări între teme din lucrări diferite sau prin modul de tratare a lor. Dacă se sugerează astfel un fel de „producție în serie”, totul este însă realizat la un înalt nivel profesional, fără inconsecvențe, momente nesigure, fisuri calitative. Această siguranță tehnică îl deosebește de cei mai mulți dintre colegii săi de generație: nu sunt mulți cei ce îi pot sta alături din acest punct de vedere.

În principiu, Andricu pare a aparține stilistic unui secol XIX extins, așa cum a fost definit de Eric Hobsbawn [Hobsbawn 1987], mult mai extins însă decât concepe acest autor; chiar atitudinea sa față de folclor amintește mai mult de școlile naționale ale acestui secol, fiind mai aproape de cea a unui Tiberiu Brediceanu sau Drăgoi decât de viziunea folcloric-internaționalistă a unui Béla Bartók sau Karlheinz Stockhausen, sau *avant la lettre*, de atitudinea postmodernă polistilistă. A-l compara însă cu alți compozitori aparținând unui secol XIX extins, cum ar fi Jan Sibelius ori Dmitri Șostakovici (sau alți compozitori din epoca sovietică) nu ar releva decât faptul că și această apartenență la un secol trecut poate accepta soluții stilistice foarte diferite. Pe de altă parte, poziția lui Andricu nu se poate încadra decât parțial în noțiunea de *regionalism critic* (termen propus de Kenneth Frampton pentru arhitectură [Frampton 1986:159-161]). Acesta se referea la o direcție inversă regionalismului obișnuit: nu aceea de a moderniza un caracter specific local (exemplu clasic: melodiile modale armonizate funcțional-tonal pentru cor), ci de a modela conform specificului locului caracterele generale moderne (exemplu clasic: muzica electronică pornind de la folclor), ceea ce este mult mai dificil. Însă Frampton susține de asemenea că numai o *ariergardă culturală* (noțiune care trebuie disociată de populism sau regionalism sentimental) posedă capacitatea de a dezvolta o cultură critică dotată cu o identitate pregnantă, în cadrul căreia să poată valorifica selectiv cuceririle tehnice, respectiv culturale, universale. Se evocă astfel și ideea de *rezistență* împotriva unor anumite aspecte ale modernismului. Pentru că, odată cu Jürgen Habermas, există, atât în societate cât și în muzică, și *revoluții retrograde*, care distrug nediferențiat totul, fără a pune ceva mai bun în locul lui [Habermas 1988:177-192]; o *selecție critică* este inevitabilă, odată trecută orbirea provocată de o nouă senzațională. Ipostaza *ariergardei culturale* reprezentată de Andricu include o unitate și o coerență optimă a tuturor parametrilor muzicali, specifică unei muzici clasice de mult uitată, și se opune astfel mai ales unei avangarde care se

concentrează asupra revoluționării radicale a unui singur parametru (de ex., înălțimea sunetului, în sistemul dodecafonic), și nu este deranjată de discrepanța existentă cu alți parametri (de ex., ritmul sau forma, așa cum sunt ele considerate, mai bine zis, desconsiderate, în același sistem dodecafonic). Nu este nimic anti-modern sau regresiv *în sine* în această concepție neo-clasicizantă, chiar și prin apelarea la ariergardă, ci o *modalitate postmodernă* de a înțelege și depăși atât modernismul cât și regionalismul obișnuit. Semnificând o opțiune specială pentru *diversificare*, această orientare poate avea consecințe majore în planul unei evoluții spre *pluralism*: în condițiile internaționalismului instaurat, ale globalismului, care impune periodic o linie generală standard, scopul *regionalismului critic* nu este în primul rând politic sau național, ci acela de a tinde spre o *diferențiere* față de acest standard, diferențiere care, odată acceptată, poate fi rapid absorbită de către linia internaționalistă. De aici rezultă și efectul pozitiv al *regionalismului critic*: el nu reprezintă o închidere prin pornirea de la un specific local inevitabil limitat, ci o deschidere prin diferențierea specifică a unei multiplicități generalizate [Georgescu 2019:857-866]. Cum am arătat însă, Andricu ratează în mare parte această șansă: el nu se înscrie decât parțial în această tendință, rămânând, cu puține excepții, un „tradiționalist clasic” cu colorit național. Și el se afirmă ca atare cu un anumit fel de încăpățănare, chiar în condițiile unei liberalizări de după 1965 a atitudinii față de avangardă, liberalizare care a făcut posibilă o altă diversificare, pornind de la noi coordonate, ca și afirmarea unor nume ca Aurel Stroe sau Ștefan Niculescu sau Miriam Marbé, dar și schimbarea radicală a orientărilor stilistice a unor compozitori ca Anatol Vieru.

Considerat de unii dintre contemporanii săi orientați spre avangardă, academic, conservator, „pășunist”, chiar mai mult, banal, plicticos, cred că înțelegerea corectă a lui Andricu necesită o detașare de prejudecățile vreunei epoci pentru a gusta un fel de „muzică pură”, fără pretenții extra-muzicale, ideologice, filozofice. Oricum, a privi „în bloc” tot ceea ce se înțelege prin *stil pastoral-idilic*, la fel ca tot ce se înțelege prin *tradiționalism* sau *avangardă*, este o atitudine neștiințifică, deoarece există și aici, ca oriunde, nuanțe, accente specifice, personalități și valori diferite.

Toate cele afirmate mai sus se bazează pe audiția a cca. 80% din compozițiile sale simfonice, existente pe internet și rog a fi considerate

sub rezerva faptului că nu pretind a cunoaște nici în întregime, nici în profunzime opera sa.

Pentru mine, Mihail Andricu rămâne un personaj fascinant: o viață dedicată exclusiv muzicii, petrecută permanent la masa de lucru, cu sacrificiul sănătății și al sociabilității, un caracter dificil, care disprețuiește convențiile, cu riscul de a-și asigura antipatii durabile, o vitalitate creativă și profesională și o consecvență stilistică rar întâlnite. Dacă mulți compozitori români au o scris o muzică folclorizant-pastoral-idilică, el este *maestrul absolut* al acestui stil, el este compozitorul care a reușit să împlinească visul multor tradiționaliști ai secolului al XIX-lea, acela de *a crea o simfonie românească viabilă plecând de la folclor*. Dacă această realizare mai are sens și o anumită valoare în secolul XX-XXI, în contextul asimilării a câteva decenii de inovații avangardiste pe care el pare a le ignora, rămâne de văzut. Sunt convins însă că judecata hotărâtoare a timpului va vedea cândva în cele mai bune pagini ale sale un mare compozitor clasic român de valoare universală. Cu condiția ca și muzicienii, respectiv politicienii culturali români, să contribuie la mai buna sa cunoaștere.

*Textul de față reprezintă dezvoltarea comunicării cu același titlu susținută *online* la simpozionul „Componistica românească - Focus 2024” organizat de prof. dr. Olguța Lupu pe 24.05.2024 în cadrul UNMB, simpozion dedicat compozitorilor Mihail Andricu, Cornel Țăranu și Liviu Dănceanu. În prezentarea PPT care a însoțit comunicarea erau incluse și o serie de exemple muzicale auditive orânduite cronologic, prin care am încercat, pe de o parte, să acopăr întreaga sa perioadă creatoare (1928-74), pe de alta, să ilustrez atât ceea ce îi este caracteristic cât și unele momente neobișnuite ale muzicii sale. Mai jos urmează lista acestor exemple (titlu, anul creației, durata fragmentului, link-ul la care poate fi ascultată piesa pe canalul Youtube). Exemplele sunt menționate la locul lor în text prin numărul respectiv, prilej cu care există și scurte caracterizări ale muzicii respective.

BIBLIOGRAFIE:

- Cosma, Lazăr Octavian, *Universul muzicii românești*. București 1995.
Cosma, Viorel, *Muzicienii din România. Lexicon bio-bibliografic*. Vol. I (A-C). București 1989.
Frampton, Kenneth, *Kritischer Regionalismus – Thesen zu einer Architektur des Widerstands*. În: Huyssen, Andreas; Scherpe, Klaus R. (editori): *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*. Reinbeck bei Hamburg, 1986

Habermas, Jürgen, *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt*. În: Welsch, Wolfgang, *Wege aus der Moderne: Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Acta humaniora, Weinheim 1988, p. 177-192.

Georgescu, Corneliu Dan, *Contribuția generațiilor vârstnice la împlinirea muzicii românești*. În: Georgescu, Corneliu Dan, *Muzică atemporală - Arhetipuri - Etnomuzicologie - Compozitori români*. Vol. II, București 2019, p. 857-866.

Hobsbawn, Eric, *The Age of Revolution. 1789-1848*. Weidenfeld & Nicolson, London 1962; *The Age of Capital. 1848–1875*. Weidenfeld & Nicolson, London 1975; *The Age of Empire. 1875-1914*. Weidenfeld & Nicolson, London 1987.

Malcolm, Noel, *George Enescu. His Life and Music*. Exeter 1990

** https://en.wikipedia.org/wiki/Socialist_realism

Exemple audio incluse în fișierul PPT care a însoțit textul de mai sus:

1. 1928 Octet fragment start 0'51"
<https://www.youtube.com/watch?v=NgKfJyIBNlo&t=1251s>
2. 1941 Simfonia 1 fragment final 1'29"
<https://www.youtube.com/watch?v=4zA1Dbr6dRQ&t=2694s>
3. 1946 Sinfonietta a 2-a fragment p. IV start 0'46"
<https://www.youtube.com/watch?v=sVlfXJI7oSI>
4. 1954 Simfonia a 4-a fragment start 0'52"
<https://www.youtube.com/watch?v=2G3M4TUbcrg>
5. 1954 Simfonia a 4-a fragment p. III 1'
https://www.youtube.com/watch?v=twTQasuKD_8
6. 1970 Simfonia a 11-a fragment start 1'30"
<https://www.youtube.com/watch?v=61LP3Aa6I98>
7. 1970 Simfonia a 11-a fragment coda 0'45"
<https://www.youtube.com/watch?v=61LP3Aa6I98>
8. 1972 Sinfonietta a 13-a fragment coda 0'37"
<https://www.youtube.com/watch?v=jxPXONZUg7E>

SUMMARY

Corneliu Dan Georgescu

**Mihail Andricu or *idyllic folklorizing conservatism*
versus *socialist realism***

Mihail Andricu's (1894-1974) special position in Romanian music is largely due to a massive body of work, including 11 symphonies, 13 sinfoniettas and three chamber symphonies, to which are added suites, partitas, concertos, chamber music, choral music, stage music, ballet, folkloric reworkings, etc., characterized by a neoclassical folkloristic style, that remains relatively homogeneous throughout his life and is distinguished by a consequent professionalism at the technical-musical level.

In spite of his pro-French a-political cultural background and his interest in modern music, Andricu unwittingly contributed, through the simplicity of a musical language firmly rooted in the 19th century, to the affirmation in 1949 of Soviet-inspired *socialist realism* in post-war Romania, but then, in 1959 he also became a victim of the communist regime.

Consistently following in his creation, along with many of his colleagues, the pastoral-idyllic line proposed by George Enescu in his first creative period, but neglecting his later evolution (heterophony, timelessness) as well as the radical avant-garde innovations of the time, Andricu is situated in a *selective* and *synthesizing cultural rearguard*, one of his aims being to create a classical Romanian symphony based on folklore.

Simfonia nr. 2 de Leonard Bernstein: creința din spatele *Măștii*¹

Vlad Ghinea

Credința s-a regăsit în viața lui Leonard Bernstein încă din copilărie, când familia sa frecventa templul *Mishkan Tefila* (Lăcașul Credinței) din Boston, unde micul Leonard asculta atâtea cantilații evreiești tradiționale (nescrise, ci transmise oral), cât și muzicile unor compozitori ca Schubert, Mendelssohn sau Verdi, cărora le erau asociate texte în ebraică². De aranjamentele din urmă s-a ocupat directorul muzical de la templu, Solomon Gregory Braslavsky, care a beneficiat de o formare muzicală la Viena, Braslavsky inserând în serviciul religios și propriile compoziții, care și-au pus amprenta asupra tânărului Bernstein³. În consecință, nu este de mirare prezența componentei culturale evreiești în creația lui Leonard Bernstein, chiar dacă muzica nu a fost destinată interpretării în sinagogă. Doar *Hashkiveinu* pentru tenor, cor și orgă (1945) reprezintă singura lucrare concepută de Bernstein pentru a fi cântată în contextul serviciului religios. Compozitorul a explorat problema credinței mai ales în zona muzicii academice, destinată unui public mai larg decât cel din sinagogă, rezultând de pildă trei lucrări încadrate în genul simfoniei: *Simfonia nr. 1, Jeremiah* pentru orchestră și mezzosoprană (1942), *Simfonia nr. 2, The Age of Anxiety* pentru pian și orchestră (1949, rev. 1965) și *Simfonia nr. 3, Kaddish* pentru orchestră, cor mixt, cor de băieți, narator și soprană solo (1963, rev. 1977).

După ruperea logodnei cu actrița Felicia Montealegre, Bernstein a căutat să-și rezolve un puternic conflict interior în ceea ce privește orientarea sa sexuală. Prin alegerea poemului *The Age of Anxiety (Epoca neliniștii)* al lui Wystan Hugh Auden⁴ ca sursă literară pentru cea de-a

¹ Studiu prezentat în 5 noiembrie 2023, în cadrul Simpozionului de muzicologie „Persona” coordonat de Vlad Văidean, desfășurat sub egida Festivalului Internațional *Meridian*.

² Humphrey Burton, *Leonard Bernstein*, Regatul Unit, Faber & Faber Ltd, ediție ebook, 2017, p. 37.

³ Allen Shawn, *Leonard Bernstein: An American Musician*, S.U.A., Yale University Press, 2014, p. 22.

⁴ *The Age of Anxiety* a primit Premiul Pulitzer pentru poezie în anul 1948.

doua simfonie, compozitorul și-a putut exprima în mod artistic bisexualitatea (tot în aceeași direcție, în 1954 va folosi *Simpozionul* lui Platon ca subiect al *Serenadei pentru vioară solo, coarde, harpă și percuție*)¹. Structura Simfoniei ia forma (asemenea poemului) a două jumătăți simetrice: *The Prologue (Prologul) – The Seven Ages (Cele Șapte Epoci) – The Seven Stages (Cele Șapte Stadii); The Dirge (Bocetul) – The Masque (Masca) – The Epilogue (Epilogul)*. Poemul *The Age of Anxiety* a fost elaborat într-o vreme când gândirea lui Auden era influențată de modelele psihanalitice ale lui Sigmund Freud și Carl Gustav Jung, iar facultățile umane, în viziunea lui Jung (*Psychologische Typen*, 1921), își găsesc corespondența în fiecare dintre cele patru personaje ale poemului: Malin (gândire), Quant (intuiție), Emble (senzație), Rosetta (sentiment)². În Simfonia lui Bernstein, fluxul conștiinței din monologurile personajelor ia forma unui set variațional ce prelucrează idei subsidiare dintr-o variațiune în alta (*Cele Șapte Epoci*), apoi urmează „o călătorie simbolică potrivit unui plan geografic, întorcându-se către un punct de confort și siguranță”³ (*Cele Șapte Stadii*). De asemenea, compozitorul a considerat că pianul solist constituie un protagonist autobiografic, ce se poate analiza pe sine însuși în oglinda orchestrală⁴. Profesorul Alan Jacobs a identificat și elemente ale axei Arcadian-Utopic⁵ (denumiri folosite de Auden) în căutarea trecutului dominat de inocență (partea Arcadiană, în *Cele Șapte Stadii*), respectiv în „căutarea prin dragoste a energiilor pozitive necesare pentru a obține o perfecțiune viitoare”⁶ (partea Utopică, în *Masca*). În textul poemului se face deseori referire la oglinzi, lucru speculat de Bernstein atunci când

¹ Shawn, p. 94.

² Alan Jacobs, în introducerea poemului *The Age of Anxiety* de W. H. Auden, S.U.A., New Jersey, Princeton University Press, 2011, p. xx.

³ Bernstein, în prefața *Simfoniei nr. 2, The Age of Anxiety*, ediția revizuită, S.U.A., Boosey & Hawkes și Leonard Bernstein Music Publishing Company LLC, 1993: „the characters go on an inner symbolic journey according to a geographical plan leading back to a point of comfort and security”.

⁴ Bernstein, în prefața *Simfoniei nr. 2, The Age of Anxiety*: „I imagine that the conception of a symphony with piano solo emerges from the personal identification of myself with the poem. In this sense, the pianist provides an autobiographical protagonist, set against an orchestral mirror in which he sees himself, analytically, in the modern ambience”.

⁵ Jacobs, p. xxii.

⁶ Jacobs, p. xxxii: „seeking through love the positive energies necessary to achieve some future perfection”.

pianina (cu un sunet specific barurilor) „oglindește” prin ecouri distante stilizările de tip jazz ale pianului solo (în *Epilog*).

Reprezentând cea de-a cincea parte a poemului, *Masca* se desfășoară în apartamentul Rosettei, unde cele patru personaje creionează o nuntă simbolică pentru Rosetta și Emble. Auden precizează în poem că afecțiunea în vreme de război capătă o frumusețe extraordinară, devenind „un simbol al păcii și iertării de care întreaga lume are nevoie cu atâta disperare”¹. Căutând explicația pentru denumirea acestei părți din poem, Alan Jacobs a găsit în text construirea unui joc actoricesc artificial, de care personajele sunt conștiente². Acest lucru poate fi simțit inclusiv în fraza scriitorului Ronald Firbank, aleasă de Auden ca epigraf pentru *Masca*: „‘Oh, Heaven help me,’ she prayed, to be decorative and to do right” [O, Cerule, ajută-mă, s-a rugat ea, să fiu decorativă și să fac corect]. Mai mult decât atât, religia și sexul constituie jocuri pentru Auden, care după exaltarea actului în sine, lasă individul „într-o stare de autoevaluare reflexivă”³, așa cum se întâmplă în ultimele două părți din *Epoca anxietății*. Poemul lui Auden conține și o pronunțată componentă evreiască. În primul rând, folosește elemente cabalistice regăsite în Zohar (*Cartea Splendorii*, tipărită în secolul XIII de Moses de León, care a atribuit-o unui rabin din secolul II, Shimon bar Yohai), unde cele zece *sefirot* (lumini) fac legătura dintre atribute ale lui Dumnezeu și părți ale corpului uman. *Cele Șapte Stadii* ale lui Auden leagă șapte *sefirot* de „forme ale dorinței umane pentru ideal și inocent”⁴. De asemenea, personajul feminin al poemului (Rosetta) își declară moștenirea culturală și credința evreiască într-un monolog amplu (la finalul *Măștii*), unde face trimiteri la ororile regimului nazist și parafrazează psalmul 139⁵, încheind cu afirmarea credinței din rugăciunea *Shema*: „*Shema’Ysra’el: ’adonai ’elohenu, ’adonai ’echad*” [Ascultă, Israel: Domnul Dumnezeu nostru este un singur Dumnezeu]. Esența gândurilor Rosettei se regăsește și în meditația finală a lui Malin (*Epilogul*), cu un ton mai filosofic. Acest final, transpus în muzică, a fost

¹ Auden, *The Age of Anxiety*, p. 88: „In times of war even the crudest kind of positive affection between persons seems extraordinarily beautiful, a noble symbol of the peace and forgiveness of which the whole world stands so desperately in need.”

² Jacobs, p. xxiii.

³ Jacobs, p. xxxiv.

⁴ Jacobs, p. xxix.

⁵ Jacobs, p. xxxvi.

sursa și unor critici la adresa *Simfoniei nr. 2* de Leonard Bernstein, atmosfera calmă din poem fiind înlocuită de o afirmație mai degrabă triumfală. Însă dincolo de diferențele de ton între cele două ipostaze ale finalului, Bernstein a identificat „ceva pur” la începutul *Epilogului*, ceva ce a rămas „sub goliciune” și care se bucură de o nouă recunoaștere: credința¹.

Masca (m. 80-382) reprezintă cea mai mare secțiune a Părții a II-a din *Simfonia nr. 2* de Leonard Bernstein și imprimă un contrast puternic prin energia construită gradat de sonoritățile specifice unui band de jazz, luând forma de scherzo tripentapartit (ABA^{var1} B^{var} A^{var2}). Totodată, apar și schimbări în instrumentație, pianul solist și percuția ilustrând scena petrecerii din apartamentul Rosettei într-o manieră jazz². Primul A (pe *si*, m. 80-147) evidențiază structuri scurte și eterogene, bazate pe repetiții ale motivelor sau ale unor celule (asemănător manierei de improvizație din jazz), precum și momente de ambiguitate metrică între melodie și acompaniament.

The image shows a page of a musical score for 'The Masque' (b) from Leonard Bernstein's Symphony No. 2. The tempo is marked 'Extremely fast' with a metronome marking of quarter note = 120. The score is divided into two main sections: a Piano Solo and an Orchestra. The Piano Solo part features a complex, rhythmic melody with various dynamics and articulations. The Orchestra part includes staves for Oboe, Harp, Glockenspiel, Xylophone, Snare Drum, Cymbals, Triangle, and Timpani. The string section (Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso) is also present. The score is marked with 'Extremely fast' and a metronome marking of quarter note = 120. There are also some performance instructions like 'with breath' and 'with pedal bass drum'.

Ex. 1: L. Bernstein, *Simfonia nr. 2, The Age of Anxiety*, Partea a II-a, *Masca*, A, m. 80-88.

¹ Bernstein, în prefața *Simfoniei nr. 2, The Age of Anxiety*.

² Bernstein, în prefața *Simfoniei nr.2, The Age of Anxiety*: „This is a scherzo for piano and orchestra alone [...] in which a kind of fantastic piano-jazz is employed, by turns of nervous, sentimental, self-satisfied, vociferous”.

A^{var1} (cu melodia pe *si*, pedală inițială pe *mi bemol*; m. 204-297, reper 21) păstrează caracteristicile inițiale, dar unele elemente prezentate de solist în A apar acum la ansamblul orchestral, realizând un soi de dialog. Această secțiune prezintă și o augmentare printr-o mică zonă dezvoltătoare (m. 247-264), care conduce către formula concluzivă inițială. Însă această formulă nu mai deține rolul de legătură cu B, ci este urmată (de la reper 29, m. 270) de reluarea variată a unui fragment din A (o sinteză a măsurilor 103-136). Însă modificarea majoră se poate observa în A^{var2} (pe *mi*, pedala inițială pe *si bemol*; m. 354-382, reper 38), care mai păstrează doar elemente din primele două structuri ale A-ului și zona de dezvoltare expusă în A^{var1}.

The image shows a page of a musical score for L. Bernstein's Symphony No. 2, The Age of Anxiety, Part II, Masca, A^{var2}, measures 352-358. The score is written for a full orchestra and includes staves for Piano Solo, Cello, Harp I and II, Glockenspiel, Xylophone, Percussion 3 (T. Bl.), Timpani, and Contrabass. The score is marked with '38' in a circle and '355' in red. Dynamics include 'fff', 'mf', and 'Trgl'.

Ex.2: L. Bernstein, *Simfonia nr. 2, The Age of Anxiety*, Partea a II-a, *Masca*, A^{var2}, m. 352-358.

Fondul armonic vag din finalul *Bocetului* se prelungeste și în *Masca* (până în m. 90), creionând atmosfera efervescentă a petrecerii din apartamentul Rosettei împreună cu melodia solistului (pe *si*). Din măsura 90 se afirmă centri sonori pe parcursul a câte 3-4 măsuri, iar

momentele de „scurtcircuit” implică și o ambiguitate armonică, datorită aspectului cromatic.

În secțiunile A, profilul melodic (atribuit pianului) are un aspect zvelt, remarcându-se un contur de tip zig-zag foarte pronunțat, întrucât pantele ascendente și descendente (de lungimi relativ medii) sunt despărțite de salturi ample. Totuși, linia melodică suplă este contrabalansată de nuanțe preponderent stinse, singurele excepții regăsindu-se în momentele de „scurtcircuit”, în care dinamica pronunțată și pauzele întăresc aspectul improvizatoric (m. 110-119 din A, 259-264 din A^{var1} sau 378-382 din A^{var2}).

The image displays a musical score for Example 3, consisting of two systems of staves. The first system, starting at measure 105, includes Piano Solo, Percussion 1 (S. Cym., B. D.), and Cymbal (Cb.). The Piano Solo part features a complex, zig-zag melodic line with frequent chromaticism and dynamic markings such as 'cresc.' and 'mf'. The Percussion 1 part includes a snare drum (B. D.) and a cymbal (S. Cym.) with a 'mf' marking. The Cymbal part has a 'mf' marking. The second system, starting at measure 110, includes Piano Solo, Percussion 2 (T. D.), and Cymbal (Cb.). The Piano Solo part continues with a similar melodic pattern, marked 'f' and 'tre corde'. The Percussion 2 part features a snare drum (T. D.) with a 'mf' marking. The Cymbal part has a 'mf' marking. The score is marked with measure numbers 105 and 110, and includes dynamic markings like 'mf' and 'f'.

Ex. 3: L. Bernstein, *Simfonia nr. 2, The Age of Anxiety*, Partea a II-a, *Masca*, A, m. 105-114
(moment de „scurtcircuit” de la m. 110)

Reluările A-ului aduc de fiecare dată la început imaginea ticăitului de ceas prin combinația *temple-blocks* & trianțlu, același lucru aplicându-se și în cele patru atacuri pe *mi bemol* de la celestă din m.

296-297¹. În plus, la fiecare reluare de A, tema se desfășoară pe o pedală, centrul celor două elemente aflându-se la distanță de cvintă mărită (A^{var1}: tema în *si*, pedala pe *mi bemol*), respectiv cvartă mărită (A^{var2}: tema în *mi*, pedala pe *si bemol*).

Planul armonic devine mai clar în B, unde se încadrează în zona tonală (tema în *fa*) sau apar pedale (pe *re bemol*, m. 170-184). În B (pe *fa*, m. 148-203) apar structuri simetrice (3+3), datorită caracterului tonal din această secțiune, dar a doua subsecțiune din B (m. 170-189, de la reper 17) îmbină simetria (6+6) și ambiguitatea ritmică ($\frac{2}{4} + \frac{3}{8}$), pe cea din urmă amplificând-o în reiterarea variată a primei subsecțiuni (rezultă o formă tripartită la nivelul B-ului: $b^1 b^2 b^{1var}$). Ipostaza variată a B-ului (pe *fa*, m. 298-353) nu aduce schimbări radicale (doar în prima subsecțiune apare expunerea în ștafetă a temei: pian-celestă), păstrând combinația dintre simetrie și ambiguitate metrică.

Cele două teme ale B-ului schimbă ușor caracterul, ducându-l în zona de musical. Prima reprezintă cea mai tradițională muzică tonală (cu influențe de blues) din Simfonie și are la bază un cântec eliminat din musicalul *On the Town*, pentru care Bernstein a scris muzica: „Ain't Got No Tears Left”². Pe lângă caracterul tonal, acest profil melodic marchează și un moment de calm în desfășurarea muzicală, dat fiind conturul în valuri line (ceea ce influențează și cantabilitatea de tip vocal). Vocalitatea temei mai beneficiază și de inspirate alegeri timbrale, așa cum întâlnim în măsurile 190-204 și 298-309 (pian, xilofon, celestă și glockenspiel).

O altă caracteristică a acestei teme se referă la gruparea asimetrică a optimilor în cadrul măsurii de $\frac{2}{4}$ (3+3+2 sau 3+2+3), care creează o figură metrică ($\frac{7}{8}$) des întâlnită în lucrările lui Bernstein³. Intenția de asimetrie devine explicită (gruparea $\frac{2}{4} + \frac{3}{8}$) în cazul celei de-a doua teme din B (m. 170-189 în B și 320-339 în B^{var}), unde componenta ritmică deține rolul principal (melodia în sine se pierde într-o figurație repetată, care abia către final devine cromatică). Momentul din măsurile 320-339 surprinde chiar un fel de suprapunere a celor două teme-B,

¹ Shawn, p. 97: „Bernstein observed that the four reiterated E-flats in the celesta could suggest a clock chiming 4 a. m.”

² Shawn, p. 97.

³ Shawn, p. 294, nota 11.

harpa și glockenspielul realizând variații ale capului tematic din tema-musical în timp ce tema a doua se află la pianul solist.

90 330

The image shows a musical score for five instruments: Piano Solo, Cello (Cel.), Harp (I and II), Glockenspiel (Glock.), and Xylophone (Xylo.). The score is for measures 328-333. The Piano Solo part starts with a circled '36' and a 'g' marking. Dynamics include *ppsub.*, *cresc.*, *mf*, and *mp*. The Cello part has *mp marc.* and *cresc.* markings. The Harp, Glockenspiel, and Xylophone parts all have *cresc.* markings. The key signature has one flat (B-flat).

Ex. 4: L. Bernstein, *Simfonia nr. 2, The Age of Anxiety*, Partea a II-a, *Masca*, B^{var}, m. 328-333.

Epilogul urmează în *attacca*, răspunzând comentariului solistului cu un moment de tip big band (m. 383-386), iar între măsurile 387-408 revine subsecțiunea b_2 din *Masca*, adusă de această dată la o pianină aflată în orchestră, sugerând încheierea bruscă a petrecerii și lăsând posibilitatea „de a examina ceea ce a rămas dincolo de neant”¹. Peste acest fragment (de la reper B, m. 395-413), trompeta 1 intervine cu semnalul-simbol provenit din *Simfonia nr. 1, Jeremiah*, ceea ce demonstrează legătura ciclică între cele două lucrări. Motivul-simbol², caracterizat de mersul descendent în cvarte, poate să indice în acest context (măsurile 395-401) numele Tatălui ($Db - Ab = DAD$)³.

¹ Bernstein, în prefața *Simfoniei nr.2, The Age of Anxiety*: „Thus a kind of separation of the self from the guilt of escapist living has been effected, and the protagonist is free again to examine what is left beneath the emptiness”.

² Bernstein, în prefața *Simfoniei nr.2, The of Anxiety*: „The trumpet intrudes its statement of «something pure» upon the dying pianino”.

³ Jack Gottlieb, „Symbols of Faith in the Music of Leonard Bernstein”, *The Musical Quarterly*, Vol. 66, No. 2, 1980, p. 292: „Perhaps the choice of the pitch 28



Ex. 5: L. Bernstein, *Simfonia nr. 1, Jeremiah, Prophecy*, tema-profetie, m. 2-4;
ex. preluat din Gottlieb, „Symbols of Faith in the Music of Leonard Bernstein”, p. 292.

Complex musical score for Percussion, Piano, and Horns, measures 390-418. The score includes parts for Percussion (Cym., B.D.), Piano, and Horns (Tr. 1 in C, Tr. 2 in C). Dynamics range from *p* to *cresc. molto*. There are also performance instructions like *con seren.*, *molto ritardando*, and *Adagio I. ec.*. The score is marked with measure numbers 390, 393, 400, 403, 410, and 415.

Ex. 6: L. Bernstein, *Simfonia nr. 2, The Age of Anxiety*, Partea a II-a, Epilogul,
m. 389-418.

Principiul ciclic apare și între cele două părți ale *Simfoniei nr. 2* prin readucerea structurilor din *Prolog* (de la reperul C, m. 413), alternate cu momente de coral bazate pe tema-simbol (suflători din

names Db and Ab [...] could be a pun on the names Auden uses for God: «our colossal father» and «our lost DAD».

lemn+celestă+corzi). Reperul H (m. 444) amplifică orchestral tema în ipostază de coral (concomitent cu elemente din *Prolog* la corzi), conducând către cadența solistului (m. 460-483), bazată pe celule din *Prolog* și variațiunea a II-a (tema-gamă în formă de hexacord), însoțită și de frânturi din subsecțiunea b₂ (la pianină, m. 476, 478 și 479), provenită din *Masca*.

The image shows a musical score for two parts: Piano Solo and Piano in Orchestra. The Piano Solo part is marked 'p, pure and singing (as in Var. I)' and 'L'istesso tempo'. The Piano in Orchestra part is marked 'ppp' and 'in the tempo of the "Masque", independent of solo piano'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Ex. 7: L. Bernstein, *Simfonia nr. 2, The Age of Anxiety*, Partea a II-a, *Epilogul*, cadența solistului, însoțită de intervenții ale pianinei din orchestră m. 476-477.

Idea credinței s-a regăsit în multe dintre lucrările importante ale lui Leonard Bernstein, fie că vorbim de opusuri de tinerețe sau din perioada de maturitate. În ceea ce privește obârșia acestei preocupări, răspunsul se găsește, cel mai probabil, în copilăria compozitorului crescut într-o familie care practica iudaismul, cunoscând nivelul dimensiunii religioase la sinagogă. Cât despre materialul muzical de sorgine evreiască, acesta pare că reprezintă de multe ori produsul inconștientului, cu excepția momentelor când Bernstein a identificat respectivul material muzical ca fiind provenit din muzica de templu. Întrebându-se dacă Bernstein a creat în mod conștient motivul-simbol ce traversează mai multe lucrări ce au ca temă credința¹, Jack Gottlieb a concluzionat că răspunsul se poate găsi chiar în cuvintele lui Bernstein, din prefața *Simfoniei nr. 2, The Age of Anxiety*: „[...] mă încred în inconștient implicit, fiind o sursă sigură a înțelepciunii și un dictator al justificării în chestiunile artistice”². *Masca* și continuarea din *Epilogul* lui Auden au oferit cadrul propice pentru o astfel de sondare interioară, în care evanescența celebrării lasă loc unei credințe profunde, redescoperite.

¹ Gottlieb, p. 295.

² Bernstein, în prefața *Simfoniei nr. 2, The Age of Anxiety*: „[...] I trust the unconscious implicitly, finding it a sure source of wisdom and the dictator of the condign in artistic matters”. Trebuie menționat că Bernstein făcea acest comentariu în contextul în care vorbea despre descoperirea unor detalii programatice „transpose de la sine”, fără voia sa, din poemul lui Auden în *Simfonie*.

BIBLIOGRAFIE

Auden, Wystan Hugh, *The Age of Anxiety*, traducere și note de Alan Jacobs, S.U.A., New Jersey, Princeton University Press, 2011.

Bernstein, Leonard, *Simfonia nr. 2, The Age of Anxiety*, ediția revizuită, S.U.A., Boosey & Hawkes și Leonard Bernstein Music Publishing Company LLC, 1993.

Burton, Humphrey, *Leonard Bernstein*, Regatul Unit, Faber & Faber Ltd, ediție ebook, 2017.

Gottlieb, Jack, „Symbols of Faith in the Music of Leonard Bernstein”, în *The Musical Quarterly*, Vol. 66, No. 2, 1980, pp. 287-295.

Shawn, Allen, *Leonard Bernstein: An American Musician*, S.U.A., Yale University Press, 2014.

SUMMARY

Vlad Ghinea

Symphony No. 2* by Leonard Bernstein: the faith behind *the Mask

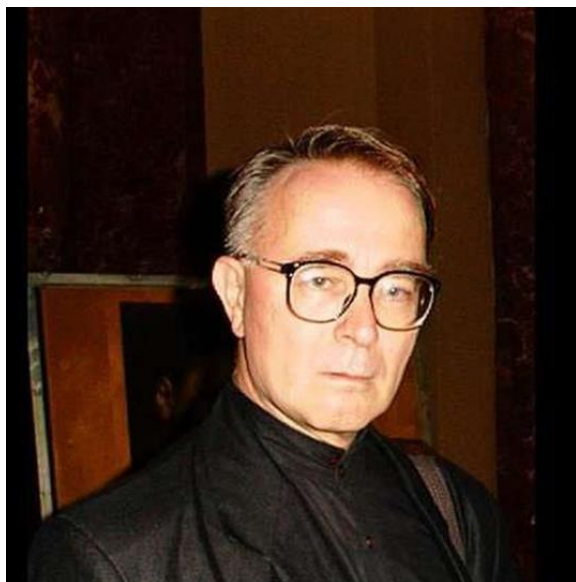
Faith has been a part of Leonard Bernstein's life since childhood, when his family attended Mishkan Tefila (House of Faith) synagogue in Boston. Consequently, it is not surprising to discover the Jewish cultural component in Leonard Bernstein's creation, even if the music was not intended for synagogue performance. After breaking off his engagement to actress Felicia Montealegre, Bernstein sought to resolve a deep inner conflict about his sexual orientation. Through choosing Wystan Hugh Auden's poem - *The Age of Anxiety* as a literary source for his *Symphony No. 2 for piano and orchestra*, the composer was able to express his bisexuality artistically. In addition to the psychoanalytical elements proposed by Carl Jung, Auden's poem also contains a pronounced Jewish component, as there are references to the Kabbalistic tradition, the horrors of the Nazi regime or psalms and the female character Rosetta asserts her Jewishness and her close connection with divinity. Representing the fifth part of the poem, *The Masque* takes place in Rosetta's apartment, where the four characters create a symbolic wedding. In Bernstein's *Symphony*, this ceremony is realized with the sounds of a jazz band, with the piano and percussion instruments playing the leading roles.

INTERVIURI

Un dialog cu criticul muzical

Dumitru Avakian

Andra Apostu



Unul dintre cei mai cunoscuți critici muzicali din România, domnul Dumitru Avakian ne dezvăluie câteva aspecte importante ale acestei profesii, condițiile ce trebuie îndeplinite fără echivoc și experiențele proprii deosebit de diverse în acest domeniu. Domnia sa este unul dintre cei mai atenți observatori ai vieții muzicale românești dar și internaționale, a fost distins cu numeroase

premier de specialitate, este membru în cele mai importante asociații profesionale din România iar Președinția României i-a oferit Ordinul Național Pentru Merit în Grad de Cavaler. Cariera sa impresionantă este dublată de experiența de peste 50 de ani în învățământul preuniversitar muzical de la Colegiul Național de Muzică „George Enescu”.

Andra Apostu: Stimate domnule Dumitru Avakian, nu ați studiat muzica în liceu vocațional dar ați avut părinți artiști, așadar o genă artistică în familie; faptul că ați făcut un liceu cu profil real îl considerați un dezavantaj?

Dumitru Avakian: Am făcut un liceu real, liceul Ion Luca Caragiale din București, liceu care în anii 50, începutul anilor 60, era un liceu foarte temeinic constituit. Am făcut secția reală și m-am bucurat de acest lucru; am avut profesori la istorie și limba română excepționali față de care și cu care am rămas în relații excelente. Iar amintirea lor îmi este vie. Mărturisesc, când merg la Liturghia duminicală, aprind o lumânare și pentru ei. M-au ajutat foarte mult. Era al doilea sprijin alături de cel al familiei. Și în consecință, faptul că am făcut liceul real m-a orientat spre o apreciere realistă, consider eu, asupra situațiilor muzicale atât în ceea ce privește performanța artistică cât și în ceea ce privește compoziția sau aspectele muzicologice. Am fost întotdeauna atras de aceste aspecte cardinale ale profesiei de muzician, fie că ești performer, compozitor sau muzicolog. Sunt lucruri fundamentale care sprijină și orientează viața muzicală, de asemenea conduita muzicienilor într-o arie cultural artistică națională, europeană, la noi.

A.A.: Poate v-a oferit un tip de gândire mai structurată, o abordare analitică de o mai mare claritate?

D.A.: Sigur că da. În plus, trebuie să mărturisesc, pe toate aceste trei direcții am manifestat o curiozitate profesională de mare atracțiozitate. O curiozitate care, iată, nu mă părăsește nici în zilele noastre și mereu mă bucur să îi ascult pe muzicienii performeri pe care i-am întâlnit în liceu în urmă cu 40 sau 50 de ani. Cu unii dintre domniile lor am rămas în relații de bună comunicare indiferent dacă sunt stabiliți în România sau activează pe diferitele meridiane ale muzicii. Sunt câțiva dintre ei cu care păstrez o relație de bună amiciție profesională care îmi este în continuare foarte utilă și întremătoare!

A.A.: Părinților dvs. le-a fost probabil greu, fugind din calea sovieticilor de la Cetatea Albă către București. Cum ați resimțit acea perioadă?

D.A.: Am realizat târziu faptul că la începutul anilor '40 când ne-am refugiat în România fugind de grozăvia sovietică, a fost greu. Locuiam trei generații într-o mansardă de bloc din centrul Bucureștilor. Am avut un noroc fabulos că am nimerit în primele clase la un liceu de importantă tradiție cum este Liceul Dimitrie Cantemir iar mai apoi la

Liceul Caragiale. Nu am simțit în niciun fel limitările de ordin material sau spiritual. Iar aceasta pentru că părinții au avut cultivat un echilibru, o cordialitate luminoasă care au fost întremătoare; aceasta de la primele vârste, momente cardinale privind conștiința de sine a copilului, a viitorului adult. În acest sens le sunt cu totul recunoscător părinților mei. Pentru că ei m-au orientat, m-au format, m-au consolidat în acele momente dificile pentru toată lumea. Momente de limitare materială erau depășite prin bucuria de a fi împreună. Lumina susținerii, a coeziunii în familie a fost salvatoare! Ulterior am realizat cât de mult a contat acest aspect. Mediul relațiilor de familie a fost și acesta important. Din copilărie i-am cunoscut pe soții Ciucurencu, pe pictorii Alexandru și Ana, familia sculptorului Ion Grigore Popovici, pe compozitorul Ion Dumitrescu și poetesa Mariana Dumitrescu, familia pictorului Dumitru Bâșcu, fratele lui George Enescu. Desigur, orientarea pe parcursul perioadei gimnaziale, a celei liceale, realizate în cadrul secției reale, a avut un rol important în formarea mea. Comisia probei de bacalaureat era condusă de un profesor universitar. Faptul că am obținut o medie peste nota nouă a fost perceput drept o mare victorie. Am fost coleg de liceu cu câteva dintre personalitățile importante ale componisticii noastre, Horațiu Rădulescu și Costin Mioreanu, de asemenea cu importantul comentator și jurnalist al jazz-ului, la noi, cu Florian Lungu. Dar vedeta perioadei liceale a fost, indiscutabil, minunata actriță Ilinca Tomoroveanu. În paralel am urmat o temeinică pregătire muzicală realizată sub supravegherea regretatului compozitor Mihai Mitrea Celarianu, artist stabilit ulterior la Paris, pe nedrept uitat în deceniile din urmă.

A.A.: Vă declarați o admirație deosebită și pentru maestrul Alexandru Pașcanu, George Bălan sau Octavian Lazăr Cosma. Ce amintiri profesionale pregnante aveți cu aceștia?

D.A.: La maestrul Pașcanu am apreciat tactul relației profesionale cu grupa de studenți. Dar și relația profesională individuală era stimulativă în cel mai înalt grad. Aceasta era, în fond, menirea maestrului, cea a profesorului de armonie tonală, inclusiv orientarea treptată spre armonia modală. Relațiile armonice mai evolute, se sprijină tot pe armonia tonală, deschizând calea către componistica muzicală. Libertatea nu apare haotic etalată. Nu pot uita dăruirea profesională a maestrului Octavian Lazăr Cosma. În fiecare dimineață la ora 8, ani la rând, venea la Biblioteca Academiei. Neobosit, perseverent,

pe vreme bună sau rea, domnia sa era la Biblioteca Academiei. Profesor carismatic era regretatul George Bălan, cu studii de filozofie susținute la Petrograd. La un moment dat, cu decenii în urmă, am predat Estetică muzicală. Cartea domniei sale, *Muzica, temă de meditație filosofică* a constituit un prețios material orientativ. În alt sens, mărturisesc, am beneficiat de acribia profesional orientată a compozitorului Dan Constantinescu. Am fost fericit să constat că una dintre lucrările sale a fost inclusă în concertele recentei ediții a Festivalului SIMN.

A.A.: Încă îndrumați din foștii elevi, încă vă caută și vă consultă studenții și chiar artiștii consacrați în privința unor chestiuni muzicale!

D.A.: Și în prezent lucrez cu elevi de liceu din clasele terminale și cu unii studenți. Constituie o bucurie faptul că îi ajut, că ei găsesc în mine un sprijin, o orientare în plus față de cea pe care o primesc de la maestrul lor, la clasă. Bucuria mea este să fiu util în continuare și să sprijin drumul celor care pornesc cu seriozitate pe această direcție.

A.A.: Cât de importantă este baza teoretică pentru un muzician?

D.A.: Este fundamentul unei bune orientări profesionale, alături de talentul comunicării muzicale. Atunci când îți pui întrebări asupra discursului muzical acesta nu poate fi orientat numai intuitiv sau în baza talentului. Este și trebuie susținut de piloni profesionali care sprijină demersul artistic. Toate aceste aspecte merg împreună pentru fundamentarea personalității viitorului muzician. Iar aceasta pentru că suntem muzicieni și unii dintre noi ne sfătuim în anume probleme profesionale, în continuare! Ne punem întrebări, avem nedumeriri, avem informații mai extinse pe o direcție și poate mai limitate pe altă direcție. Este o problemă de bun simț profesional să întreb, să cercetezi, să afli, să gândești, să elaborezi.

A.A.: Mulți elevi, studenți, privesc lucrurile separat: „sunt bun la instrument dar la teorie, armonie, nu prea...”

D.A.: Este firesc, pe de o parte, ca profesorii de studii muzicale teoretice să dispună de orientări către fenomenul comunicării artistice și - pe de altă parte, în egală măsură - profesorii de instrument sau canto trebuie să dispună de apropieri pe direcția bagajului aspectelor teoretice. Iar aceasta dat fiind faptul că ambele abordări se îmbină. Rareori – în spațiul artistic public – există direcționări strict teoretice secătuite de relația cu mediul artistic. În egală măsură nu poate exista o abordare a performanței fără sprijinul acestor piloni pe care îi constituie

abordarea privind forma muzicală, anume aspecte de ordin armonic. Sigur că fiecare manifestă o înclinație proprie dar lucrurile trebuie privite în ansamblu.

A.A.: Îmi amintesc cum dumneavoastră îndemnați întotdeauna elevii să meargă la concerte!

D.A.: Țasta este într-adevăr un lucru pe care l-am spus și îl spun în continuare tinerilor cu care sunt în bună comunicare, chiar și celor cu care am avut această colaborare cu decenii în urmă. Muzica se învață în primul rând de la muzică, evident, cu ajutorul măștrilor. Trebuie să îți dezvolti propria orientare, propriul contact, propria zonă de relații cu muzica însăși, cu fenomenul muzical artistic. Urmează imediat sprijinul celorlalte aspecte care împlinesc această orientare. Dar fără asta nu se poate!

A.A.: Și cum ne alegem la ce concerte mergem? Acum este o ofertă foarte generoasă. Mergem doar la Ateneu și Radio sau la concertele Festivalul Enescu?

D.A.: Tinerii până la o anume vârstă - inclusiv în învățământul superior – trebuie susținuți de o bună, de o corectă orientare profesională, umană. Există priorități ale fiecărei etape. Relativ recent am fost la un concert al unei formații, unica de la noi, de muzică Barocă. Cu uimire și bucurie am constatat faptul că unul dintre cei doi concert-maștri ai Filarmonicii este în egală măsură un important performer în genul muzicii baroce. Impresionant acest lucru. Principala lui orientare săptămânală pe parcursul repetițiilor, al concertelor, nu este muzica barocă. Dar iată că un spirit luminos, bine orientat profesional, știe să își îplinească universul artistic, cultura profesională.

A.A.: Cum sfătuiți acești tineri muzicieni, să meargă sau nu și la alt tip de manifestări culturale?

D.A.: Comunic cu studenți și absolvenți cu care am o bună relație profesională și umană. Îi atenționez asupra evenimentelor importante, unii au terminat compoziția. Cultura profesională trebuie împlinită în cadrul culturii artistice generale. Mă refer spre exemplu la actuala manifestare dedicată la București lui Salvador Dali, mare personalitate a artelor plastice în secolul trecut. Vizitarea unui asemenea eveniment aduce o împlinire artistică generală, deschide universul privind abordarea muzicii în contextul cultural artistic al epocii și al epocilor. Am în vedere artele plastice, arta teatrală și cinematografică; sunt filme

antologice pe care trebuie să le fi cunoscut. Universul general al cunoașterii artistice poate fructifica în fiecare domeniu în parte. De mai mulți ani, în fiecare lună iulie, spre exemplu, particip în calitate de membru al juriului privind premiarea absolvenților la nivel de Master și de Licență, din cadrul Universității de Teatru, Cinematografie, Coregrafie, specialitatea Creație Coregrafică. Constituie o mare bucurie să urmărești dezvoltarea, împlinirea viitorilor maeștri în domeniul creației coregrafice, aspect ce presupune un complex ce reunește mișcarea scenică, decorul, luminile, costumația, ambientul sonor. Totul pornind de la o idee care prinde contur sub îndrumarea maestrului. Aici se nasc, se afirmă viitorii regizori, viitorii creatori ai spectacolului, maeștrii coregrafi. Doamna profesoară Liliana Iorgulescu se manifestă în acest caz drept un creator al acestor prețioase trasee artistice.

A.A.: Ce elemente trebuie înțelese de un profesionist atunci când ajunge în sala de concert și urmează să scrie o cronică, să formuleze o critică a actului artistic?

D.A.: Evident, primul lucru pe care îl observă un critic muzical este nivelul comunicării. În cazul în care artistul este interpret performer, este de observat dacă acesta dispune de comunicare, dacă artistul performer dispune, dacă dezvoltă, o comunicare specifică de ordin muzical artistic. Dacă are o comunicare mai restrânsă, mai limitată, sau dimpotrivă, de o adresare consistentă. Dacă transmite și ce anume transmite.

Unii muzicieni performeri se pot limita la o relatare obiectivă, mai puțin angajată a semnelor partiturii muzicale, alții dimpotrivă, pot „podidi” să zicem așa, muzica lui Mozart, spre exemplu, cu propria lor experiență care poate să nu aibă nimic de-a face cu sensul muzical intenționat de compozitor însuși. Aici intervine intuiția, experiența, știința, cultura profesională. Mozart însuși, spre exemplu, era un mare talent al comunicării. Inclusiv în calitate de interpret. Sunt cunoscute mărturiile celor care l-au ascultat, ale celor care au fost puternic impresionați de performanța pianistică mozartiană. Sunt aspecte care trebuie înțelese, observate, valorificate.

Sunt unii muzicieni performeri care sunt capabili a reda obiectiv textul muzical. Nu este nimic captivant în acest caz. Sunt alții care dispun de o proprie experiență emoțională, dinamică. Și acest aspect interesează mai puțin. Captivantă devine problema creativității susținute de o temeinică cultură profesională.

A.A.: Cât de repede vă dați seama dacă acel interpret „transmite” sau nu...?

D.A.: Din primul moment! Îmi dau seama dacă am de-a face cu o simplă relatare a textului sau, dimpotrivă, textul muzical constituie un imbold spre creativitate. Sunt muzicieni performeri care - să spunem așa - se regăsesc mai bine în muzica barocă, alții mai bine în muzica clasică, alții în cea romantică. Am avut o experiență cu totul specială de-a lungul celor 30 și ceva de ediții ale Săptămânii Internaționale a Muzicii Noi. Avem de a face, după părerea mea, cu o adevărată creație – Festivalul SIMN, eveniment pe care îl datorăm maestrului Ștefan Niculescu. Creația muzicală a lumii a fost arătată aici, în contextul vieții noastre muzicale iar creația compozitorilor români a fost arătată lumii. Mulți interpreți invitați au inclus în repertoriul lor muzica românească. Iată, am observat, au fost în ultima ediție din acest an, foarte multe concerte, câte 2, 3 sau chiar 4 concerte într-o singură zi; am fost la marea majoritate a acestora. Îți dai seama, așadar, imediat, dacă o anume lucrare a fost inclusă în program dintr-o anume conveniență sau dacă lucrarea respectivă a intrat în zona interesului artistic profesional, a unei captivante comunicări pe care formația muzicală o oferă.

A.A.: Ce alte elemente mai intervin când formulăm o privire critică?

D.A.: În afară de importanța mesajului sunt, evident, problemele care pot împlini ceea ce putem numi cultura generală. În perspectiva acesteia poate fi observată opera muzicală. Apoi este interesant ce anume realizează muzicianul performer, dacă înțelege contextul cultural artistic în care a fost creată opera și dacă știe să comunice cu publicul aflat în acel moment în sala de concert. Aici intervin intuiția, experiența, cultura individuală a muzicianului sau a membrilor formației. Trebuie să recunoaștem, ne-am referit la muzica barocă la concertul Bach pe care l-am evocat mai înainte. Sigur că în vremea lui Bach nu se cânta așa dar a fost cântat BINE! Ne adresăm publicului zilelor noastre, în bună parte unui public elevat. Atunci când cânti la Ateneu nu te adresezi publicului pe care l-ai regăsi într-un stadion de fotbal. Asta nu înseamnă că nu am considerație pentru acel public. Fiecare se orientează conform propriilor predilecții. Eu am acea observație pe care nu o pot ascunde, sunt totuși peste șapte decenii de când merg în sala de concert cu gândurile unui profesionist sau ale viitorului profesionist cum eram în tinerețe. Publicul vine la Ateneu cu credința că i se oferă muzică de înalt nivel artistic. În

acest sens trebuie să relatez o experiență personală. Am o apreciere îndelungată privind evoluția acestui minunat muzician, actual manager al Filarmonicii, violoncelistul Marin Cazacu, din vremea în care era elev în ultimele clase la liceul Lipatti. Mi-aduc foarte bine aminte, cu mai bine de 10 ani în urmă era director manager la Tinerimea Română. Cu prilejul unei întâmplătoare întâlniri i-am spus că dispune de toate calitățile pentru a deveni director al Filarmonicii. Surprinderea momentului a fost mare. Viitorul a arătat că am avut dreptate! Sub conducerea domniei sale Filarmonica a crescut drept un organism artistic de importanță națională și europeană.

Nu trebuie uitat faptul că Filarmonica este instituția artistică care consacră valori componistice și interpretative împlinite, atestate. Iar aceasta la nivelul creației, al performanței muzicale. Cu rare excepții, cu excepția manifestărilor cu caracter tematic unitar, fiecare concert ar trebui să fie definit prin participarea unui muzician performer solist sau dirijor, a unui compozitor ce aparține spațiului nostru artistic, național. Iar aceasta, evident, fără a neglija în nici un fel marile valori ale creației muzicale universale sau marea circulație a valorilor interpretative actuale.

A.A.: Ce părere aveți despre modul în care apare pe scenă artistul performer? Cum ar trebui să fie? Există norme, e nevoie de aceste norme?

D.A.: Norma este aceea a bunei simțiri! Este adevărat, fiecare artist își găsește propria măsură privind aspectul scenic. Sunt elemente care țin de comoditate dar și de reprezentativitate. Doamnele muziciene manifestă uneori o imaginație mai bogată, uneori chiar suculenta. Eu consider totuși că un anumit echilibru într-un anumit context trebuie păstrat. Relativ recent am auzit părerea unei conducătoare de instituție muzicală, cum că pe scenă ar trebui purtat doar fracul cu papion. Nu întotdeauna acest aspect este posibil de împlinit. Este adevărat, unii dintre artiștii se simt în largul lor într-o ținută mai lejeră, „de atelier”, apropiată momentelor de laborator, apropiată repetițiilor. Totuși, o anumită sobrietate ar trebui să favorizeze o bună percepție. Am observat chiar pe scena Ateneului muzicieni dirijori, performeri, îmbrăcați mai lejer. În lunile de vară de exemplu devine riscant să te îmbraci la costum cu papion. Totuși, o anumită conduită care să slujească actului artistic, este necesară.

A.A.: Când muzicologul profesionist merge la un concert să critice mai are nevoie de partitură?

D.A.: Consider că muzicologia vie, de acțiune, trebuie întreținută în această relație apropiată cu fenomenul muzical artistic viu, din sala de concert. Este drept, uneori este necesară abordarea unei partituri până în cotloanele cele mai intime ale acesteia, cu explicații, cu determinări, analize care pot condiționa, chiar determina o anumită interpretare sau alta. Dar nimic nu înlocuiește audiția vie din sala de concert. Cred că muzicologia nu se referă exclusiv la disecarea, la explicarea elementelor partiturii. Analiza muzicologică poate argumenta o anumită interpretare sau alta, trebuie corelată cu viața muzicală, viața însăși a partiturii.

A.A.: Sunteți mereu la concerte, recitaluri, evenimente culturale... Ce se întâmplă bine și bun în România, astăzi?

D.A.: Sunt câteva aspecte importante pe care le observăm noi cei care să spunem suntem aici „la centru” care trebuiesc luate în considerație. Evident, prima orchestră simfonică a țării, Filarmonica își împlinește misiunea atât față de cultura muzicală pe care o servește publicului dar și față de compozitorii români, inclusiv față de tânăra generație. Trebuie să recunosc – poate e o limitare personală – am considerat că prima orchestră a țării dar alături de ea și orchestra din Cluj, Timișoara sau Iași sunt colective artistice care consacră. Consacră o activitate devenită notorie în plan național și nu numai. Iată că Filarmonica bucureșteană dovedește o orientare nouă. Selecția riguros motivată în cazul tinerilor compozitori sau a muzicienilor performeri foarte tineri, este necesară în mod absolut.

A.A.: Mai există și alte organisme care promovează muzica de valoare reprezentativă?

D.A.: Muzica de cameră este la ea acasă nu numai la București ci inclusiv la Iași, la Cluj dar și la Timișoara, la Brașov, la Ploiești, la Bacău. Sunt găzduite importante stagiuni camerale. Pe de altă parte, trebuie să recunosc o constantă fericită a vieții noastre muzicale, anume Săptămâna Internațională a Muzicii Noi (nu pot să nu revin), o prezență semnificativă adresată unui public curios pe această direcție sau public de specialitate. Nu poți să nu iei în considerație ceea ce publicul așteaptă. Acesta poate fi informat și, desigur, pe mai departe, format. Este menirea, intervine tactul fiecărui conducător de instituție să sesizeze aceste aspecte, să le împlinească.

Există aspecte fundamentale, cele care țin de organizare, de programele de concert, de repertoriu, de disponibilitățile repertoriale, de circulația valorilor interpretative, componistice, de valoarea de piață a unora dintre acestea, de perspectiva evoluției acestor valori în contextul actual. Recent Opera Națională din București a găzduit Festivalul Puccini, unic în lume în ceea ce privește organizarea. În fiecare seară a găzduit un alt spectacol susținut de un alt colectiv artistic. Sigur că au existat în lume manifestări similare prilejuite de trecerea în eternitate a marelui compozitor italian. Manifestarea bucureșteană a fost însă una de o densitate aparte. Festivalul anual al Operei bucureștene devine reprezentativ și stimulator pentru viața muzicală românească în ansamblu. Toate colectivele de operă ale teatrelor muzicale din țară dar și altele sosite din Ungaria, din Serbia, au fost invitate la București. E un lucru absolut impresionant. Pentru public și pentru artiști înșiși.

A.A.: O mișcare relativ nouă în peisajul muzical mondial o aduc orchestrele de tineret. Cum se integrează acest fenomen în actualitate?

D.A.: O, da, orchestrele de tineret pornesc din acest creuzet al claselor conservatoarelor din țară. Mișcarea ansamblurilor de tineret se desfășoară actualmente la nivel mondial. Inclusiv la noi în țară. Colectivele orchestrelor de tineret sunt colective vii, care trăiesc intens momentul constituirii, al activității acestora. Iar aceasta clipă de clipă. Se întremează în baza acestui aport al primelor vârste reprezentative din punct de vedere artistic. Mișcarea, înnoirea este periodică, este continuă. În mod firesc sunt înmprospătate continuu marile colective simfonice. Dirijorii Horia Andreescu și Cristian Mandeal au desfășurat, an de an, o prodigioasă activitate în acest sens.

Vară de vară, în luna august, de mai bine de trei decenii, la Sinaia se desfășoară Festivalul Enescu și muzica lumii. Concertează maestrul deseori însoțit de tinerii muzicieni. Aici poți observa apariția noilor valori, evoluția acestora sub semnul de exemplaritate a personalității enesciene. Căci ziua de 19 august, ziua de naștere a maestrului, rămâne un moment simbolic în contextul vieții noastre muzicale.

Trebuie să recunosc, față de tinerii cu care ne-am întâlnit față în față pe parcursul celor aproape șase decenii petrecute în clasele colegiului bucureștean George Enescu, nutresc și acum un sentiment de firească recunoștință. Mi-au permis a sădi măcar un grăunte de nisip la formarea personalității acestora. Mă refer la dirijorul Ion Marin, la

mezzosoprana Ruxandra Donose, la violoniștii Silvia Marcovici, Alexandru Tomescu, la pianiștii Verona Maier, Viniciu Moroianu, Mitrea Florian, Constantin Sandu, Andrei Licareț, Sânziana Mircea, Cristian Niculescu, la organistul și dirijorul Valentin Radu, la violoniștii Diana Moș, Adelina Oprean, Alexandru Gavrilovici, Bogdan Zvorișteanu, la compozitorii Dan Dediu, Maia Ciobanu, Cristian Alexandru Petrescu, Călin Ioachimescu, Irina Hasnaș, la flautistul Ion Bogdan Ștefănescu, la fagotistul Adrian Jojatu, la muzicologii Valentina Sandu Dediu și Oltea Șerban Pârâu, la muzicienii Lena Vieru Conta și Andrei Vieru, la dirijorul Vlad Conta, la jurnalistul audio-video Virgil Oprina, la violoncelistul Dan Cavassi, la profesorul de studii muzicale Ștefan Popescu, la artistul liric Silviu Mihăilă, la violonistul Mircea Dumitrescu... Cu siguranță sunt mult mai mulți cei cu care am colaborat în vederea constituirii efectivului real a minimum două sau trei generații de muzicieni.

A.A.: Vă mulțumesc!

SUMMARY

Andra Apostu

A dialogue with music critic Dumitru Avakian

One of the most well-known music critics in Romania, Mr. Dumitru Avakian reveals some important aspects of this profession, the conditions that must be met unequivocally and his own very diverse experiences in this field. He is one of the most attentive observers of the Romanian and international musical life, he has been awarded numerous specialized prizes, he is a member of the most important professional associations in Romania and the Romanian Presidency has awarded him the National Order for Merit with the rank of Knight. His impressive career is coupled with more than 50 years of experience in pre-university music education at the "George Enescu" National Music College.

PORTRETE

Liviu Dănceanu și nevoia de *completitudine*

Despina Petecel Theodoru



Mărturisesc că, deși am scris de nenumărate ori despre creația *prodigioasă și proteică* a lui Liviu Dănceanu, mereu în schimbări / preschimbări stilistice, ideatice, formale, imprevizibile "de la o secundă la alta", cu titluri inedite, simbolice vorbind despre caracterul ei

intertextual, cercetarea mai punctuală a unui număr mai compact de scrieri teoretice, și a câtorva partituri puse la dispoziție prin amabilitatea pianistei Rodica Dănceanu, mi-au lărgit / modificat considerabil perspectiva asupra anvergurii cultural-artistice și filosofice a compozitorului, muzicologului, pedagogului, eseistului și poetului, pe care ar fi trebuit să îl sărbătorim, la 19 Iulie, pentru aniversarea a 70 de ani de viață!¹

¹De fapt, pe lângă Concertul comemorativ din 20 Mai 2024, personalitatea lui Liviu Dănceanu a mai fost pusă în lumină, alături de cea a compozitorilor Mihail Andricu și Cornel Țăranu, în contextul *Simpozionului de Muzicologie* din 24 Mai, excelent organizat și coordonat de către muzicologul dr. Olguța Lupu. Participanții la secțiunea dedicată lui Dănceanu au relevat câteva aspecte definitorii pentru omul și muzicianul Dănceanu – muzicologul ieșean Laura Vasiliu a subliniat cu autoritatea unui hermeneut versat, "expresia artistică

În comentariile mele despre Concertul comemorativ susținut de ansamblul "Archaeus" (20 Mai), în cadrul celei de-a 33-a ediții a SIMN¹, spuneam că, lui Liviu Dănceanu, "nimic din ceea ce face parte din fenomenul de creație, și dincolo de el, nu i-a fost străin: nici formele și genurile muzical-literare, din epoci și curente diferite..., nici mijloacele de expresie" etc. Și aceasta, tocmai datorită culturii sale solide, uimitor de diversificată (muzicală, filosofică, literară, estetică, psihologică, științifică), asimilată organic și încorporată metodic, când și unde era necesar în scrierile, ca și în creațiile sale, cu aceeași dezinvoltură cu care stăpânește rigurozitatea și logica normelor lingvisticii, categoriilor sintactice și figurilor de stil însușite la "școala" retorilor greci și romani – de unde pasiunea pentru limbile latină și greacă veche, pe care a transferat-o până și în titlurile pieselor sale², ca și pentru expresii și citate din scrierile autorilor antici (Ovidius de exemplu) inserate în modul cel mai firesc și adecvat atât în texte, cât și partituri³ -, și nu în

duală a unui spirit ales"; compozitorul ieșean Ciprian Ion, a prezentat o analiză detaliată, originală a uneia dintre lucrările rămase în manuscris, *Glass music*; muzicologul brașovean Petruța Coroiu Măniuț, a comunicat, cu patosul caracteristic, despre *Fulgurațiile poetice din muzicologia lui Liviu Dănceanu*, iar muzicologul Olguța Lupu, a elaborat o *Schiță de portret* cu deschideri panoramice asupra complexității și diversității preocupărilor lui Liviu Dănceanu.

¹ Vezi cronică respectivă în Actualitatea muzicală nr. 6 / Mai, 2024.

² *Angulus ridet op. 7, Protocantus op. 18, Trochos (Roata) op. 51, Panta rhei (Totul curge) op. 82, Superbia (Mândrie) op. 86, Homo videns (Omul care se uită/vede) op. 117, Hoquetus (Vorbărie) op. 145* etc.

³ Bunăoară, în articolul consacrat lucrării *Polifonii bucolice virgiliene*, dedicată Ansamblului "Archaeus" de către Theodor Grigoriu, pasionat la rândul lui de poemele ovidiene, din care se inspiră și în alte opusuri - *Elegia Pontica* (1968), *Tristia – in memoriam Ionel Perlea* (1974), *Ovidiu la Tomis* (2003) - Liviu Dănceanu introduce două citate latinești, pe care le-am identificat ca fiind, primul, drept motto, extras din *Ode II, VI, 13* de Horatius (!) - poate pentru că cei doi contemporani (sec. I, î.Hr.), iubeau cu aceeași ardoare *Cetatea celor șapte coline* din epoca Augustană, "de Aur", a literaturii latine, ai cărei iluștri reprezentanți erau: "Ille terrarum mihi praeter omnes angulus ridet"/ "Acest colț de pământ mă face mai fericit decât oricare altul -, cel de-al doilea, extras din elegia *Tristia* (III, 73-76) de Ovidius: „Hic ego qui iaceo tenerorum lusor amorum Ingenio perii, Naso poeta meo. At tibi transis, ne sit grave quisquis amasti Dicere: Nasonis molliter ossa cubent"/ „Sub astă piatră zace Ovidiu cântărețul/lubirilor gingașe, răpus de-al său talent,/O, tu, ce treci pe-aice, dac-ai iubit vreodată,/Te roagă pentru dânsul: să-i fie somnul lin" (trad. de Theodor

ultimul rând, la *școala* neprețuitului său mentor, compozitorul Ștefan Niculescu. Dar, așa cum Brâncuși s-a distanțat de "modelul" Rodin, convins că "la umbra marilor copaci nu crește nimic"; ori cum Cioran a... mimat abandonarea limbii române, odată ajuns în capitala Franței (1937), în favoarea perfecționării și șlefuirii limbii țării de adopție nestingherit de intruziuni de ordin afectiv (!), devenind chiar unul dintre cei mai rafinați stilști ai Franței, recunoscuți ca atare, tot astfel, Liviu Dănceanu a simțit că, pentru a "găsi un nucleu de autenticitate (...), trebuie mai întâi să-ți părăsești *vatra*, fie și doar printr-un discurs teoretic"¹. Dănceanu s-a detașat și el de preceptele Maestrului absolut,

Naum). Dar, ca și în alte cazuri, Liviu Dănceanu folosește acest articol ca pretext pentru a-și afirma abilitatea de a asocia și suprapune, prin acțiunea de *depliere*, straturi mai vechi și mai noi de cultură și civilizație. Căci, segmentul următor al cronicii propriu-zise, este o adevărată și deloc previzibilă *sinteză a limbajelor și stilurilor muzicale*, aparent fără legătură cu subiectul principal, poate doar ca aluzie subiacentă la ideile compozitorului expuse în volumul *Muzica și nimbul poeziei* (1986, reeditat în 2015). Spicuiesc câteva fraze, care atestă carura intelectual-științifică remarcabilă și vastul orizont cultural ale lui Liviu Dănceanu: "Ca și matematica, muzica și poezia sunt limbaje hibride. Adică și naturale, și artificiale. Sau nici una, nici alta. De altfel, matematica și muzica se studiau împreună în Evul Mediu, fiind solidare aceleași discipline: *quadrivium*. Iar în prezent, considerându-se că pot fi imaginate o sintaxă și o semantică valabile atât pentru limbile naturale, cât și pentru cele artificiale, este din ce în ce mai agreată sintagma "limbaje umane", care denumesc sisteme semiotice înglobând deopotrivă limbaje naturale și artificiale" (vezi: Noam Chomsky: *Human Language and other semiotic systems*, Semiotica, 1979, no. 1-2). (...). "Sunt limbaje *cuantificabile*, care transmit informații măsurabile. De pildă, limbajul computațional, a cărui cantitate de informație se poate măsura, bunăoară, în *biți*. Dar există și limbaje *nequantificabile*, a căror cantitate de informație nu se poate măsura (de exemplu, *limbajul filosofic* sau *cel religios*). Sunt, deci, *incomensurabile*". Această secvență se încheie cu un alt citat celebru din poemul lui Ovidius, *Metamorfoze* (Cartea I, *Era de Aur*, 85, 86): "*Os homini sublime dedit, coelumque tueri iussit et erectos ad sidera tellere vultus... "I" ...I-ai îndemnat [pe om] să privească spre cer,/să-și ridice fruntea spre stele...*". Vezi articolul integral, intitulat *Ovidiu sau ovidenia 'ntru muzică și poezie*, în revista *Vitraliu*, Bacău, nr. 46/Aprilie 2017, pp. 17-18.

¹ Este o idee însușită, cu siguranță, și împărtășită de către muzicianul român din *Cărțile hasidice* (*Die chassidischen Bücher*), operă a filosofului existențialist Martin Buber (cf. Liviu Dănceanu, *Parfumul și aura*, București, Muzicală, 2013, *Cetatea și agora*, p. 19). Se pare că, și din acest punct de vedere, Liviu Dănceanu a dat curs uneia dintre aserțiunile Maestrului, pe care discipolul o atașează ca *motto* al eseului *Semn, însemn, consemn* (în: *Parfumul și aura*,

pe care nu contenea să-l menționeze, dar *numai după* ce-i va fi absorbit și distilat învățăturile prin propria-i reflexivitate, astfel că ecurile mentorului transpar încă în lucrările sale, ca de "sub sticlă", unde "totul e răsturnat, dar rămâne asemenea"¹.

Vocația intelectuală

"Rătăcind" printre *semnele, însemnele și consemnele*² labirintului ideatic imaginat de Liviu Dănceanu în:

Eseuri implozive β (2001)³ – un grupaj de texte ce trec în revistă, succint, dar cu informații de o densitate relevantă despre sistemele tonal, modal, armonic, polifonic și *hiper-polifonic*, despre cântările bizantine sau despre *mono-ritmie și monofonie*, din Antichitate până în zilele noastre etc., pentru a căror *analiză comparativă* sunt convocate nume ca Sf. Ioan Gură de Aur, Ambrozie, Guido d'Arezzo, Philippe de Vitry, Rameau, Bach, Messiaen, Schönberg, Webern, dar și Platon, Aristotel, Plotin, Adorno, Fétis, Piaget, Pius Servien, Nattiez, Ricoeur, Deleuze, Eco, Dimitrie Cuclin, Eliade, Cioran etc.; *Introducere în epistemologia muzicii* (2003)⁴ – un compendiu consistent, despre *criteriile de organizare internă* (temporal, spațial, parametric), *fenomenologice* (ubicuității și izotropiei, cinetic și al perceperii subiective) și *funcționale* (etico-estetic, al naturii făuritorilor, al dependenței de surse) ale fenomenului muzical, elaborat în același spirit concis, sintetic, structurat cu strictețe academică; *Atelier* (2008)⁵ – o

București, Muzicală, 2013, p. 83): "Mă interesează spectacolele în care un interpret inteligent și cultivat știe să improvizeze pe un text sugerat de compozitor. *Personal însă, vreau să rămân singurul responsabil, și nu coautor al lucrărilor mele...*". Ștefan Niculescu își expune ideea în: *Reflecții despre muzică*, București, Muzicală, 1980, cap. *Control și determinism în muzică*, 329.

¹ Sintagma *sub sticlă/sous verre*, folosită de Jean-Pierre Richard în cartea *L'Univers imaginaire de Mallarmé* (Seuil, 1962), referitor la eseul poetului francez, *Mimique*, e "interpretată" în manieră savantă, interdisciplinară, de către Jacques Derrida în: *Diseminarea*, București, Univers Enciclopedic, 1997, traducere de Mihai Cornel Ionescu, cap. *Dubla întrunire*, p. 234.

² Sintagma constituie chiar *titlul* unuia dintre eseurile incluse în *Parfumul și aura*, pp. 83-88.

³ Volumul a fost tipărit la Editura Corgal Press, Bacău.

⁴ Volum tipărit de Editura Muzicală, cu sprijinul Ministerului Culturii și Cultelor.

⁵ Volum apărut sub egida Editurii Muzicale, cu sprijinul Autorității Naționale pentru Cercetare Științifică. Ilustrația copertei, Iosif Haidu.

suită de articole-cronici și portrete componistice, în care sunt inserate și detalii despre câteva dintre propriile opusuri; *Jurnal de citit ascultând muzică* (2009)¹ - în fapt, un "ghid" de artă plastică și arhitectonică a unora dintre faimoasele Muze, Instituții, monumente, arondismente pariziene vizitate pe parcursul a trei luni petrecute în capitala Franței, grație "bursei « George Enescu » oferită de ICR"; *De musicae natura / Despre natura muzicii* (2012)² - un grupaj de articole-eseu *Despre limbajul muzical, Ordine și haos în muzică, Timp și spațiu în muzică, Natură și cultură în muzică, Stilul criticii muzicale etc.*; *Parfumul și aura* (2013)³ - un volum de scrieri cu tematici eterogene, de la *Capcanele diversității și Cele nouă etaje ale compoziției muzicale*, la *Memorie și imaginație, Muzică și inspirație, Senzații și idei, Submuzica etc.*; *Jurnal arial cursiv* (2017)⁴ - o succesiune de însemnări muzical-estetice, alternând cu unele considerații socio-politice cu accente polemice, de ironie și umor caracteristice etc.

Lectura acestor texte, ca și a multor altora, nenumărate, mustind de erudiție, de "memorie și imaginație" și forță creator-recreatoare constituie, pe de o parte, un adevărat "festin" intelectual-spiritual, pe de alta, împovărează misiunea cronicarului/muzicologului în a-i surprinde complexitatea și varietatea activității în câteva pagini. În mod sigur însă, conținutul lor atât de minuțios și cuprinzător, cu multiple referiri la stări, senzații, concepții și meditații, cel mai adesea cu valoare aforistică, despre muzică, artă, lume și viață, prietenie, admirație și recunoștință, slujește ca argument *sine qua non* în înțelegerea "cauzei" datorită căreia muzica pe care a compus-o își poate "transmite vibrația altui corp"⁵ -

¹ Volumul a fost tipărit la Corgal Press, cu o copertă de Josep Sou (n. 1951, Alcoi, Spania), filosof și artist plastic, Director Tehnic la Catedra de Artă Contemporană Antoni Miró a Universității din Alicante.

² Carte apărută la Editura Universității Naționale de Muzică din București. Titlul latin - o parafrază a celebrului poem în versuri *De rerum natura*, al poetului latin Lucretius (sec. I î.Hr.), cu trimitere subiacentă și la suita scrierilor lui Aristotel (sec. IV î.Hr.), *De coelo, De anima, De coloribus* etc. - vorbește de la sine despre influența majoră pe care au avut-o asupra compozitorului român cultura și filosofia civilizației antice greco-romane.

³ București, Editura Muzicală, ilustrația copertei de Iosif Haidu.

⁴ *Idem* Editură. Ilustrația Copertei IV de Iosif Haidu.

⁵ Expresia îi aparține matematicianului german Jürgen Jost (n. 1956), pe care Liviu Dănceanu îl ia drept garant al ideilor personale, specializat în *geometrie*,

fenomen comparabil "rezonanței organelor psihofizice ale corpului omenesc", în sensul că "emisiunile sonore produse de un instrument declanșează o vibrație a acestor organe conform legilor fizice ondulatorii"¹. Concizia și acuratețea ideilor denotă atașamentul eseistului, dar și al compozitorului, față de triada antică - *ritmul, proporția (măsura), armonia* - a "omului ideal", frumos și virtuos, *kalokagathós* (de la gr. *kalós kai agathós*).

"Ceea ce a fost odată se transformă cu ușurință în «așa va fi mereu»."²

"Alături de *canon, ricercarul, invențiunea, fuga* fac parte din liga *sintaxei polifonice imitative...*" (...). "Aproape că nu există compozitor care să nu fi recurs într-un moment sau altul la variile potențialități ale polifoniei imitative..."³. Prin afirmațiile sale, Liviu Dănceanu își declară apartenența la categoria creatorilor în concepția cărora "eterna repetiție", ca să-l cităm pe Eliade⁴, nu înseamnă imitație, ci "regenerare" a "formelor tradiționale", fondatoare de fapte, evenimente, idei *exemplare*, i.e. *arhetipale*⁵. Cu alte cuvinte, e vorba despre ceea ce tot Eliade concentra în sintagma *Arhetipuri și repetiție*⁶.

Apetența recunoscută pentru recuperarea formelor, tehnicilor, limbajelor și genurilor muzicale "eminamente « retro »", cum însuși mărturisește (*Atelier*, 136), de la *organum* și *motet*, la *ricercar* și

cu preocupări *interdisciplinare* (neurobiologie, științe cognitive, biologie), Directorul Institutului de Matematică Max Planck din Leipzig. În 1993, Jost a fost recompensat cu Premiul *Gottfried Wilhelm Leibniz*, decernat de *Deutsche Forschungsgemeinschaft / Fundația Germană de Cercetare*, pentru coordonarea proiectului *Analyse stochastique et systèmes à une infinité de degrés de liberté* (Iulie 1987-1996).

¹ În: *Eseuri implozive* β, pp. 28-29.

² Expresia îi aparține arhitectului american postmodernist Charles Jencks, citat de Helga de La Motte în articolul *La musique nouvelle en Allemagne depuis 1945*, din: Hugues Dufourt-Joël-Marie Fauquet, *La musique depuis 1945*, Paris, Mardaga, 1996, p. 115.

³ În: *Eseuri implozive* β, 37, pp. 61-62.

⁴ În: Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, p. 134.

⁵ *Idem, ibid.*, pp. 59, 63.

⁶ Titlul cap. I, în: *op. cit.*, pp. 14-17.

ciaccona, de la coral și fugă la *toccata*, și de la spectrul *armonicelor naturale* și *polifonie* la *eterofonie* și *unison*, și de la *sistemul modal-bizantin* la *serialism*, *aleatorism* și *spectralism*¹ etc., și, deopotrivă apelul la *citare* din unele opusuri ale înaintașilor universalși – Bach, Mozart, Beethoven, Berlioz, Enescu etc., nu însă "pentru a le demonta", ci "pentru a le interpreta *diferit*", și a le transpune într-un *alt mediu, care se referă strict la prezent*", cum ar spune Klaus Huber² – îl situează pe Liviu Dănceanu, în siajul tripletei conceptuale platonice, dar și al filosofiei eliadești despre "eterna reînțoarcere". Totodată, o atare "atitudine estetică și practică de compoziție"³, îl integrează pe Dănceanu și în vasta familie a compozitorilor moderni și contemporani atrași de formele muzicale străvechi, pe care le integrează în lucrările lor, folosindu-se de "inspirația și de puterile proprii, afective și intelectuale"⁴ fie *aluziv*, fie prin *colaje* sau *citare*, de la Alban Berg la John Cage, Bernd Alois Zimmermann, Ligeti, Luigi Nono, Klaus Huber, Luciano Berio, Boulez, Stockhausen, Mauricio Kagel, și la Aurel Stroe, Anatol Vieru, Ede Terényi, Corneliu Dan Georgescu, Octavian Nemescu, Dan Dediu, și la încă foarte mulți alții. Fără îndoială însă că predilecția lui Dănceanu pentru formele polifoniei medieval-renascentiste se datorează, în mare parte, contactului cu gândirea muzicală a lui Ștefan Niculescu, mentorul său venerat, cel care a cultivat intens, și cu egală știință forme de inspirație medievală precum *ricercarul*, *duplum*, *triplum*, *sextuplum* etc., combinate cu "arhetipuri ale muzicii bizantine autohtone", asupra cărora a aplicat grila *categoriilor sintactice* - *monodia*, *omofonia*, *polifonia*, *eterofonia* – pe care le-a analizat pe larg în *Reflecții despre muzică*⁵. Preocupările Maestrului s-au transmis discipolului, stimulându-i

¹ Vezi eseurile 27-29, 33-38, în: *Eseuri implozive β*, pp. 44-50 și 53-63.

² Detalii în: *La musique depuis 1945*, cap. *Pratiques compositionnelles*, p. 183.

³ Formula face parte din titlul expozeului muzicologului francez Pierre Michel, *Attitudes esthétiques et pratiques compositionnelles dans la musique germanique d'après 1945*, în: *op. cit.*, pp. 175-191.

⁴ Afirmația îi aparține lui Liviu Dănceanu, referitor la fluctuațiile "dispozițiilor și capriciilor mele de o clipă", atunci când e pe punctul de "a-și închipui o muzică aidoma unei *rețele dense de motive sonore...*" (subl.n. D.P.), care să reflecte cât mai fidel, conținutul cărții lui Vladimir Bukovski, *Cette lancinante douleur de la liberté*. În: *Atelier*, p. 134.

⁵ Pentru detalii, vezi studiul *O teorie a sintaxei muzicale*, în: *op. cit.*, pp. 279-292.

interesul atât pentru studiul și recursul la formele, genurile, limbajele muzicale consacrate cu secole în urmă, "matrițe" indispensabile, păstrătoare și dătătoare de *Sens* dincolo de timp, cât și pentru sistematizarea și conceptualizarea lor (așa cum se poate observa din paginile fiecărui volum pe care-l semnează)¹. Cu atât mai mult, cu cât Liviu Dănceanu era convins că "aproape nu există compozitor care să nu fi recurs într-un moment sau altul la variile potențialități ale *polifoniei imitative*, așa cum, în totalitatea lor, autorii s-au slujit de *linia monofonă* ca principală forță motrice..."². Una dintre "probe" o constituie *History 2, op. 75* pentru ansamblu cameral³, care, conform unei precizări manuscrise a compozitorului, "scrutează posibilitățile unei parcurgeri diacronice a mai multor coduri (limbaje) componistice consacrate de istoria muzicii, de la *organum* și *conductus* *polifonic*, până la *textura omofonă* și *gramatica repetitivă*..." (subl.n. D.P.). Liviu Dănceanu reiterează și reinterpretează aici forme și tehnici componistice străvechi (*Praeludium, Motetus, Canon, Choral, Fuga*) pe care le mixează cu un *Menuetto* și un *Impropmtu*, făcându-le să conviețuiască într-un *prezent continuu*. De data aceasta, compozitorul se concentrează pe *limbajului*



polifonic de tip medieval și baroc, pe care-l anticipează printr-o preludiere primitiv-repetitivă a tobelor, preluată de celelalte instrumente de percuție, suflători și pian. Respectând alternanța cvartă-cvintă perfecte și pulsațiile ritmice eterogene, *unisonul* solemn al corzilor și

¹ Cea de-a 2-a Anexă a volumului *Jurnal arial cursiv*, conține lista "la zi" a tuturor scrierilor teoretice ale lui Liviu Dănceanu, sub genericul *Jurnal de scriitor*, pp. 254-255.

² În: *Eseuri implozive β*, p. 62.

³ Lucrarea a fost creată în 1998, la solicitarea Festivalului "Spaziomusica" din Cagliari, pentru care a mai compus *Opus 79*, pentru vioară, violă, violoncel și contrabas (2000), *Beverdillini op. 84* pentru flaut/vioară, oboi, clarinet și fagot (2001) și *Pseudo-Variationen op. 108*, pentru flaut (oboi), clarinet, vioară, violoncel, percuție și pian (2006). Vezi Anexa intitulată *Jurnal de compozitor*, în: *Jurnal arial cursiv* pp. 221-254.

suflătorilor din *Organum*, împreună cu *linia cantabilă a oboiului*, translează în *contrapunctul imitativ*, în *fugato*, și către toate celelalte secțiuni, ca un fir conducător venind dintr-un trecut "atemporal și anistoric" (Dănceanu). Înveșmântată într-o instrumentație viu colorată, de o vivacitate nefisurată, scriitura contrapunctică își amplifică formulele ritmice, animate de timbrul metalic, ascuțit al *oboiului*.

Un pandant al piesei *History 2*, ar fi ciclul celor 21 de *Exerciții de admirație* op. 101 (2004-2005), scrise pentru "admirabilii mei prieteni archaei"¹, împreună cu care a format, în timp, o adevărată familie... arhetipală! Virtuțile lor interpretative sunt puse în valoare prin tot atâtea *duete* instrumentale², în care continuă să experimenteze stiluri, forme, tehnici componistice adecvate atât valențelor expresive ale instrumentelor lor, cât și culturilor muzicale din țările în care a călătorit, ca un adevărat "music-trotter", cum îi place să se autointituleze. Tot acest *florilegiu* stilistic emană generozitatea, știința, dar și spontaneitatea, fantezia și umorul, simțul psihologic și căldura care au

¹ De-a lungul celor aproape patru decenii de la înființare, componența Ansamblului "Archaeus" a cunoscut mai multe modificări. În jurul membrilor lui fondatori - Rodica Dănceanu, Anca Vartolomei, Dorin Gliga, Vasile Macovei, Vasile Mocioc, Alexandru Matei, Marius Lăcraru, Liviu Dănceanu, fondator și dirijor al formației denumită inițial (1985) *Atelier de muzică contemporană* - s-au perindat Radu Dunca, Andreea Țimiraș, Ion Nedelciu, Șerban Novac, Vasile Colțea, Ana Maria Radu, Sorin Rotaru etc., și dirijorul Mircea Pădurariu. Cu toate acestea, coeziunea și elevația actului interpretativ, imprimate de la început de către Liviu Dănceanu în conștiința și sensibilitatea fiecăruia, s-au transmis de la unii la alții și s-au menținut intacte. Vezi și alte detalii în articolul *Exerciții de admirație*, din: Liviu Dănceanu, *Atelier*, p. 38.

² În ordinea compunerii lor, și în ordinea menționată de către autor în partitură: Oboi-clarinet (*scoțieni*), fagot-percuție (*polonezi*), pian-vioară (*țigani*), oboi-violoncel (*hinduși*), clarinet-fagot (*maghiari*), percuție-pian (*chinezi*), vioară-violoncel (*germani*), oboi-fagot (*armeni*), clarinet-percuție (*japonezi*), pian-violoncel (*români*), oboi-vioară (*ruși*), percuție-violoncel (*spanioli*), clarinet-pian (*americani*), fagot-vioară (*laponi*), oboi-percuție (*arabi*), clarinet-violoncel (*evrei*), fagot-pian (*englezi*), percuție-vioară (*greci*), oboi-pian (*francezi*), fagot-violoncel (*ucrainieni*), clarinet-vioară (*italieni*).

stat la baza portretizării fiecăruia, în relația *unuia* cu *celălalt*, și, în același timp, a relațiilor efectelor timbrale întotdeauna complementare.

Dar, admirația lui Liviu Dănceanu pentru genurile și formele renescentist-baroce, al căror specific stilistic îl păstrează, integrându-l abil și cu știință în limbajul muzical contemporan, datează încă din primele creații, cum sunt *Quasifuga*, op. 11 *pentru chitară*¹ (1983), *Quasiricerca* op. 14 (1984), *Quasipreludiu*, op. 16 (1984), *Quasitoccata*, op. 21 (1985), a căror arie stilistică o extinde ulterior, în partituri precum *Unu Plu Unu Minus* op. 148-154 (2013-2014) - operă de cameră ce constă într-o succesiune de genuri muzicale cu denumiri degizate în tot atâtea *jocuri de cuvinte*, carambolaje, aparținând cu precădere epocii baroce – *rondo*-ul în *Sinrondofonia*, *suita*, *ciaccona*, *sonata*, în *Suiciacconata*, *variațiunea* și *ricercarul* în *Varicercazioni*, alături de *peșrev*, cultivat tot în sec al XVIII-lea de către Dimitrie Cantemir, pe care-l asociază formei de *fugă*, în *Peșfugarev* etc. În final, toate individualitățile – corzi, percuție, suflători și vocile soliste - își unesc și își interferează timbrurile și ritmurile contrapunctice pentru a menține caracteristicile *ricercarului*, din *Varicercazioni*, dar și pentru a restitui patina *ehurilor bizantine* încheiate cu o cântare analogă "cântării de strană" din oficerile slujbelor religioase. *Symconcertphony* op. 175 (2015-2016), pentru orchestră cu solo de trompetă, una dintre ultimele partituri ale lui Liviu Dănceanu – un semn de omagiu adus trompetei din *Simfonia de cameră* a lui Enescu? - reprezintă dovada indubitabilă a *consecvenței* cu care compozitorul și-a cizelat până în ultima clipă "exercițiile de admirație" față de iluștrii înaintași ai componisticii universale. Este expresia tendinței autorului spre perfecționarea continuă a abilităților de *depliere* a *faldurilor/pliurilor*² istoriei, în care

¹ Piesa a fost cântată în cadrul celei de-a 33-a ediții a SIMN, în concertul comemorativ dedicat lui Liviu Dănceanu. Fulminanta interpretare i-a aparținut lui Ioan Bănescu. Vezi și comentariile noastre, D.P., în Actualitatea muzicală nr. 6/2024.

² Conceptul de *pliu* îi aparține filosofului francez Gilles Deleuze, care-l analizează în volumul *Foucault*, Paris, Minuit, 1983. Deleuze pune "pliul" în relație cu conceptul de *Afară*, ce reprezintă, în opinia filosofului francez *forța*, diferită de *exterioritate*, care ar reprezenta *forma*. "Lăuntru ca operație a lui Afară: în întreaga sa operă, Foucault pare urmărit de această *temă a unui*

subzistă de veacuri, ca repere arhetipale, și de a le așeza într-un raport de *simultaneitate* cu prezentul desăvârșind fenomenul "triplicității temporale"¹ din doctrina Sf. Augustin – *prezentul viitorului, prezentul trecutului și prezentul prezentului*. Din juxtapunerea lor se naște un *prezent continuu*, ce favorizează "*pluralitatea*, purtătoare a memoriei nenumăratelor straturi ale realității noastre muzicale"².

În aceeași ordine de idei, prin *Symconcertphony*, Liviu Dănceanu ne introduce, pentru a câta oară?, în lumea *palimpsestului*³ și a *plurivocalității stilistice* - două dintre "atitudinile estetice" specifice actului său componistic. Bogată timbral, muzica este o combinație de *ritmuri dansante*, leitmotivice, inițial cu nuanțe *umoristice până la parodie*, de extracție expresionistă, care se distorsionază treptat, după modelul *Valsului* de Ravel sau al *Valsului trist* de Sibelius. Cu o lejeritate exersată continuu, compozitorul introduce în structura partiturii, sau în..."cuptor", ori în "frigider", după propria-i expresie, reminiscențe dintr-un *Codex*, intonații de *coral*, *unisonuri* și *sonorități medievale*, care „explodează” prin expansiuni și intruziuni reciproce succesive. Ironie, autoironie, spirit ludic, sau o irepresibilă voluptate de a reface trecutul în prezent, călătorind în timp, ca un alt Ulysse, pentru a reveni la Centru, încă mai avid de cunoaștere?

lăuntru, care nu ar fi altceva decât *un pliu al unui Afară*, ca și cum nava ar putea fi doar o *încrețitură a mării*" (în: *Faucault*, pp. 75, 85).

¹ Teoria a fost preluată, printre alții, de către Paul Ricoeur, care o comentează și îi diversifică aria semnificațiilor cu detalii ce implică și concepțiile despre timp/temporalitate ale unor Husserl și Heidegger. În: Paul Ricoeur, *Temps et récit. Le temps raconté*, cap. 1. *Temps et l'âme et temps du monde*, 3. *La temporalisation: à-venir, avoir-été, rendre-présent*, pp. 125-130.

² Cf. Bernd Alois Zimmermann, în: *La musique depuis 1945*, p. 182.

³ Compozitorul a experimentat tehnica de *palimpsest* în anii 1990-1991, când a scris *Palimpsest de Couternon op. 54*, pentru cvartet de saxofoane (1990) – comandă a Cvartetului "Emphasis" din Dijon (Franța), *Palimpsest 1 op. 55*, pentru clarinet, fagot, pian, chitară percuție, vioară și violoncel (1990) – comandă a Festivalului de muzică contemporană de la Huddersfield, și *Palimpsest 2 op. 55*, pentru clarinet, fagot, sintetizator, chitară, percuție, vioară și violoncel (1991) – comandă a Festivalului Synthèse de la Bourges (Franța).

Modele sacrale

a) Bizantin-ortodox

Unul dintre exemple poate fi *Heptaih op. 123*, pentru oboi, clarinet, fagot, percuție, pian, vioară și violoncel (2009) – construită pe principiul "ritmicii proporționale" specifice cântărilor bizantine, pe câteva *ehuri* (moduri) în egală măsură *autentice* – *Protovaris* (medianul primului *eh*, *Dorios*), *Lydios (II)*, *Phrygios (III)* - și *plagale* (acestea plasate la o cvartă inferioară sau o cvintă superioară față de modurile autentice) - *ehul V*, *Hypodorios*, complementarul lui *Dorios*, și *ehul VI*, *Plaghios deuterios*, sau *Hypolidios*, plagalul celui de-al doilea *eh*, *Lydios*. Probabil pentru a menține logica și coerența arhitecturii sonore, Liviu Dănceanu a ales acele *ehuri*, ale căror scări *diatonice* sau *cromatiche* (*ehul VI*) se formează preponderent pe sunetul *re*, în jurul căruia se rotesc, în funcție de *cadențele interioare* și de cele *finale*, sunetele *fa* și *sol* - în cazul *cadențelor interioare*, și, uneori *la*, în *cadențele finale*, ca în cazul plagalului *Hypodorios*; octava *re-re* din registrul superior, cu finala pe *fa*, ca în cazul *ehului III*, *Phrygios*; *sol*, *mi* – *si*, *do*, pentru *cadențe interioare*, și *sol* pentru *cadențele finale*, ca în cazul lui *Lydios*; *sol*, *re*, *la* pentru *cadențele interioare*, și *re* pentru cele *finale*, ca în cazul lui *Plaghios deuterios (Hypolydios)*.

Respectate ca atare, ori intercalate în pasaje ornamentate, legate între ele nu doar prin sunete comune, ci și prin linia vălurită, melismatică a *oboii*, succesiunea celor 7 secțiuni (*Protovaris*, *Legheto*, *Lydios*, *Phrygios*, *Plaghios deuterios* și *Protos*) produce un fel de *urzeală eterofonică* singulară, de coloratură sacrală, în a cărei transparență susținută de vibrafon pot fi întrezărite elementele ei componente: combinații timbrale ingenioase, comasate sau individualizate, ascensiuni ale *armonicelor naturale* cu efecte policrome, *structuri modale* doinite sau de bocet (în pasajele clarinetului, ca și în dramatismul unisonului), cuplate cu motive de esență orientală-bizantină. În final, instrumentele s-au desprins, pe rând, din magma sonoră cu aer oarecum funebru, instaurând un climat *consonant*, de împăcare cu sine, cu lumea și cu Divinitatea.

b) Rituaturi mitice / imitatio dei¹

Pietas op. 94, pentru orchestră de cameră (2003) este "o invitație deopotrivă spre contemplație și acțiune, smerenie și ecumenism" (subl. n. D.P.), și, conform mărturiei compozitorului, "constituie, în definitiv, varii aspecte ale dialogului dintre om și Divinitate", conceput pe un "scenariu sonor polistilistic și polititudinal ...".

Pietas oferă încă o mostră a nivelului de cunoaștere și stăpânire a principiilor fiecărei celule ancestrale/antice, pe care intenționează s-o restaureze. Ca să fie cât mai sugestiv și convingător, Liviu Dănceanu recurge la diferite structuri ritualice, modale, bizantine, provenite din culturi și epoci diferite, dar purtând amprente familiare, ușor de recunoscut pentru orice om deschis spre cunoaștere și, deci, spre valorile universale ale culturii. Ca mai toate lucrările sale, construite din structuri muzicale eterogene, și cele șapte secțiuni – de fapt *rugăciuni* și *cântări de laudă* aduse gloriei lui Dumnezeu, în diverse limbi, din diferite culturi europene și extraeuropene – sunt legate între ele, prin punți sonore comune, care atestă în fapt, *unicitatea* Divinității ascunsă deopotrivă în inflexiunile ebraice marcate de *sferturi de ton* și *enarmonii* precedate de *appoggiaturi*, din secțiunea *Hillel yah*; în rugile iraniene către profeți, aproape vorbite, pe un sunet repetitiv, din secțiunea *Mani rimadu*; în incantațiile ritualice în salturi de septimă și nonă, către zeități shintoiste, extrase din culegerea de texte liturgice japoneze *Norito*; în sunetele acute ale musulmanilor, asemănătoare cu niște lamento-uri pe fond isonic, urmate de grupaje de ritmuri canonice săltărețe, sugerând bucuria chemării lor de către profet, în *Hadis*; în imnurile psalmice antifonale din *Anthem*; în pasajele ritmice repetitive, în oglindă, ale compartimentelor de corzi, suflători și percuție, cu efect de linearitate specifice cântului gregorian, în *Dies irae*; și, desigur, în secvențele modal-bizantine, bogate în melisme, din *Heruvicul* ortodox intonat la fiecare Liturghie. Toate aceste cântări religioase se înșiruie pe fondul eterofonic sau unisonic al orchestrei, în general de o mare limpezime sonoră, menținută de prezența ritmică a vibrafonului, ca un mediator între compartimentul corzilor și al suflătorilor. Doar timbrurile

¹ Mircea Eliade vorbește despre faptul că "omul nu face decât să repete cu exactitate o acțiune împlinită la începutul timpurilor de către un zeu, un erou, sau un strămoș", în cap. *Modèles divins des rituels*, în: *op. cit.*, pp. 34-41.

apocaliptice ale trombonului și tubei din *Dies irae*, par să perturbe armonia Universului sugerată de armoniile de coral din *Heruvic*. Dar, sonoritatea clopotelor din final, o *coda* în care sunt concentrate aproape toate motivele anterioare, răsună ca un *Amen*, ca un îndemn la smerenie, ce instaurează suveranitatea ordinii și armoniei universale.

Același, Altul, Asemănătorul¹

Principii și concepte ca, de pildă, *Unu-Multiplu*, preluat din filosofia platonice dezvoltată în dialogul Parmenide ("*Dacă Unu nu e, nimic nu e...*")², aserțiune de la care derivă toate celelalte cupluri dihotomice: *Univocitate – Plurivocalitate / Multiplicitate / Pluralitate, Același - Altul, coincidentia oppositorum*³, care ilustrează, pe de o parte, credința lui Cusanus în "*unitatea finală a contrariilor*"⁴, i.e. în *Unul*, în Dumnezeu, pe de altă parte teoria lui Ștefan Niculescu despre una dintre "*situațiile distincte*" în privința "*isonului și superpozițiilor de monodii*", și anume "*coincidența tuturor vocilor în unison*"⁵, dar care, în ultimă instanță, conduce către aceeași instanță supremă a lui *Unu*. Aceste principii dihotomice, esențiale pentru viziunea componistică a lui

¹ Triadă filosofică pe care se bazează în mare parte Dialogul platonice *Sofistul*. "... fiecare dintre ele este *Altul* [*Diferit*] decât/față de celelalte două, dar *Același* față de sine" (...). "În schimb, ambele trebuie să se împărtășească de la faptul de a fi *Aceleași* [*Identice*] și de a fi *Altele* [*Diferite*]" (...). "Căci fiecare este alta decât celelalte, *nu prin natura ei*, ci prin participarea la *Ideea de alteritate*". În: Platon, *Opere VI*, trad. și note de Constantin Noica, București, Științifică și Enciclopedică, 1989, 254 d, 255 b, pp. 365-373. Conceptul platonice a fost preluat și dezvoltat în termeni fenomenologici, în timpurile moderne, de către trei dintre *filosofii și semioticienii agreeți și citați de Liviu Dăncănu* în scrierile lui: Gilles Deleuze, în *Foucault* (Cluj, IDEA, 2002, traducere de Bogdan Ghiu); Lévinas, în *Totalitate și infinit* (Polirom, 1999, trad. de Virgil Ciomoș) și Paul Ricoeur, în *Temps et récit*, 3. (Paris, Seuil, 1985) - chap. *La réalité du passé historique*. 1. *Sous le signe du Même*; 2. *Sous le signe de l'Autre*; 3. *Sous le signe de l'Analogie*, pp. 252-283.

² Ultima afirmație din dialogul *Parmenide*, 166 a, în: Platon, *Opere VI*, traducere de Sorin Vieru, pp. 83-138. Vezi și *supra*.

³ Concept filosofic și religios atribuit călugărului renaștist Nicolaus Cusanus. Detalii în: Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, vol. III, București, Științifică, trad. de Cezar Baltag, 301, *Nicolaus Cusanus și amurgul Evului mediu*, pp. 207-211.

⁴ *Idem, ibid.*, p. 209.

⁵ Detalii în: *op. cit.*, IV. *Despre propria creație*, Ison I, p. 310.

Ștefan Niculescu, se regăsesc și în creația lui Liviu Dănceanu *redenumite* însă prin termeni ca "istorie", "paralelism", sau prin formele contrase ale mai multor genuri într-o unică titulatură – *SymConcertPhony*, *Unu Plus Minus Unu*, *Concerthymne* și altele asemenea. Pe Liviu Dănceanu îl influențează până și modelul niculescian de organizare grafică *dublu etajată* a partiturii, ca să zic așa, cu un *postament* de esență telurică, reprezentat de ritmurile repetitiv-percusive, de sorginte extraeuropeană, peste care plutește textura eterofonică "rarefiată". Numai că, în muzica discipolului, se ivește o *diferență* în *privința* proporțiilor și raporturilor de simetrie dintre ceea ce Ștefan Niculescu numește "zona detaliului", "zona aglomerării" și "zona rarefierii"¹. În marea lor majoritate, partiturile lui Dănceanu se prezintă ca un edificiu cu câteva paliere/postamente stratificate despărțite fie de zone ale "aglomerării", precum fluxul ritmic cu alunecări modale și enarmonii ale trompetei din *Symconcertphony*, dublate de ritmurile punctate sporadic, ale gongului, fie de vâul "rarefiat" al vibrafonului din *Pietas*, sau *Heptaih*, fie de acordurile pianistice, din *Concerthymne*, care sunt când postament solid, când proiecția lui însuși, *suavă*, diafană, amplificând ecoul pietății din unele momente ale corzilor.

Pietas op. 94, fragment din secțiunea *Heruvic*.

Extras din partitura manuscrisă, p. 33.

¹ Sintagmele sunt folosite de Ștefan Niculescu în *Categoriile sintactice* referitoare la "distribuția obiectelor sonore" în *monodie*, *omofonie*, *polifonie* și *eterofonie*. În: *op. cit.*, pp. 281-285.

- 16 -

The image shows a page of a musical score, page 16, for the piece 'Heptaih op. 123'. The score is arranged in two systems. The top system contains staves for Oboe (Ob), Clarinet (Cl), Bassoon (Ba), and Violin (Vn). The bottom system contains staves for Viola (Vla), Cello (Vc), and Double Bass (Cb). The music is written in a complex, rhythmic style with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamics markings like 'mf' are present in the lower staves.

*Heptaih op. 123, fragment din secțiunea Hypodorios.
Extras din partitura manuscrisă, p. 16.*

În ambele exemple sunt vizibile așa-numitele (de mine) "postamente" dispuse atât la baza, cât și în partea superioară a paginii de partitură, și care sunt *separate*, aidoma pământului de cer, sau, mai bine zis, care "ocrotesc", ca niște *alveole*, puritatea aurorală a reverberațiilor cantabile sau/și ritmice ale vibrafonului. Pagina din *Pietas* mai conține și un al 3-lea "postament" separat de precedentul prin linia cromatic-melismatică a cornului, pe care însă, din cauza formatului A3 al partiturii, a fost mai dificil să-l reproduc!

Aș zăbovi asupra altor două lucrări sugestive pentru: *Parallel music nr. 2, op. 69* (1996), pentru orchestră și bandă magnetică, unde, din formula ritmică ambiguă de *cântec-joc* popular repetitiv, cadențat, înregistrat pe bandă, tipic probabil folclorului *oșenesc*, se ivește un fel de *dublu* al său, ca un suflu imaterial, ascuns în mănunchiuri ritmice filigranate, dar la fel de cadențate. *Plurivocalitatea* lor sfârșește într-un *unison* chintesențial, care dă tonul alternanței dintre "aglomerare" și

"rarefiere"¹, între *Același* și *Altul (Diferit)*², între iluzie și realitate, întrucât pulsațiile respiratorii ale unisonului apar/reapar și dispar din/în atemporalitate, aspirând în modulațiile lor doinite, incantatorii, *energia ancestrală* motivului inițial al jocului din Oaș.

Liviu Dănceanu e mereu imprevizibil, mereu *altul*, fiecare pagină de partitură e diferită de precedentele și de următoarele datorită *varietății* formulilor ritmice, agogice, armonice, pe care le *modifică* și le *permută*, ceea ce conferă dinamism și varietate demersului său componistic. Intuiția aproape infailibilă și simțul acut al măsurii și al proporției, îi spun cu precizie *cât* trebuie să dureze ori să se repete o anume tehnică, o anume formulă sau configurație ritmico-melodică, și *cât* să se prelungească intensitatea unui efect agogic. Căci, nu-i așa, dacă muzica "e totuși o artă temporală" (...), "*sonoritățile se schimbă, fie infinitezimal, de la o secundă la alta, o modulație, un glissando, o cezură, o nouă pulsație, un accent, un incident timbral or spectral, modifică ireversibil [peisajul din dreptul urechii]*"³.

Dincolo de asocierea vieții cu un "pom de Crăciun", *Memorialis op. 97* (2004), pentru sextet instrumental (oboi, clarinet, fagot, percuție, vioară, violoncel)⁴ exprimă tendința compozitorului către *completitudine* - umană, stilistică, formală, expresivă - dar și *talentul și dexteritatea* de a *asambla*, în armonie, diferitele stiluri și genuri muzicale. Nu întâmplător a denumit-o „muzică globală”! Viguroasă și exuberantă, dar nu mai puțin introspectivă, muzica pornește de la *unison*, pentru a ajunge, prin fenomenul rezonanței naturale organizată în spiritul lui *Stimmung* (Stockhausen), la o *eterofonie compactă*, așadar, de la *Unu la Multiplu*, de la "starea monovocală" la "starea plurivocală" (Niculescu, 309). Din această "pluralitate" timbrală supraetajată se desprind treptat instrumentele sextetului, reunindu-se cu cele ale percuției într-un *contrapunct ritmic* presărat cu *vocalizele* pline de umor ale interpreților. Și aici, ca și în *Parallel music*, *contrariile coincid*, iar suprafețele plane alternează cu reliefulurile ritmurilor sincopate, extrase parcă din folclorul copiilor, cu trimiteri la farmecul difuz al colindelor. Din acel moment *unisonurile* reapar, oarecum *în răspăr*, înainte de a-și recupera

¹ Vezi și nota 43, *supra*.

² Vezi și nota 38, *supra*.

³ Acest veritabil "crez artistic" e expus de către Liviu Dănceanu în eseul *Melomanii și muzicile lor narrative*, din volumul *Atelier*, p. 20.

⁴ Alte detalii oferite de autor în: *Atelier*, p. 3.

deopotrivă *linearitatea*, prin intermediul cadențelor consonante de extracție renașcentistă cu reflexe modale și *vitalitatea* contrapunctului ritmic.

Climax

Personal, consider partitura lucrării *Concerthymne op. 133*, pentru pian și orchestră de coarde (2011) un astfel de *climax*, și nu doar în contextul creației lui Dănceanu, ci și într-un context componistic mai general. Deși compozitorul afirmă că e vorba despre "o altoire a imnului religios, bizantin, de esență sacră, pe trunchiul profan al concertului clasic", și că "fructifică materialul oferit de modurile psaltice conținute în *Octoihul* tradițional...", lucrarea este *atipică*, întrucât caracterul bizantin/psaltic, abia dacă se descifrează din înlănțuirea unor *stări de spirit*, de fapt. Numite ca atare – *festivo* (festiv), *spinato* (înțepător), *pesante* (apăsător), *risoluto* (decis), *sospirando* (suspinând), *lusingando* (măgulitor), *soave* (dulce), *capriccioso* (capricios) – ele se substituie obișnuitei compartimentări în părți bine delimitate, cu denumiri precise și detalii explicative a oricărei lucrări. Sau, poate că tocmai în această *umilitate* a aspectului grafic al partiturii, în care toate acele indicații agogice sunt notate cu *litere mici*, putând fi trecute cu vederea fără efort, ca și când autorul a dorit să se retragă în anonim, aidoma creatorilor din secolele primare ale omenirii – muzicieni, caligrafi sau pictori (zugravi de biserici) – rezidă "esența sacră" lucrării! *Unisonul*, îngemănat cu arpegierile pianistice luminoase, vapoaze, ca un *foșnet* al Naturii, presărat cu onomatopee ori cu acordurile placate, cu rezonanțe de clopote, învăluie și în acest opus "zona de aglomerare" a ritmurilor sincopate. Nu o dată mi-au revenit în auz sonoritățile clopotelor din *Catedrala scufundată* (Debussy) sau din *Carillon nocturne* (Enescu)... Motivul pianistic cunoaște o serie de dispersii și permutări ale sunetelor, cu intenții de *anamorfozare* până la disoluție, când, brusc, haosul armonic e întrerupt de un *coral* de nuanță bizantină. Dar, ceea ce mi-a atras atenția în mod cu totul neașteptat, a fost structura de rezistență *piramidală* a acestei construcții enigmatice, încriptată în spatele umilelor mențiuni agogice, indescifrabilă la o audiție conjuncturală! Curiozitatea de a afla ce se află dincolo de aceste "straie" modeste, am început să urmăresc mai atent traseul acelor indicații. Rezultatul a fost că, *la fel* ca Aurel Stroe în *Mandala cu o polifonie de Antonio Lotti*, partea a III-a, *Raréfaction – Région du manieur*, Liviu

Dănceanu a reușit să determine *timpul să devină reversibil*. Cu deosebirea (*diferența* - ca să păstrăm noțiunile puse în discuție în textul de față!) că, în timp ce Aurel Stroe *retrogradează/ rescrie integral, identic*, punct cu punct, prima parte a secțiunii a III-a¹, Liviu Dănceanu *retrogradează* cele 7 secțiuni agogice în mers ascendent, având ca bază comună indicația **festivo**, păstrând preponderent, la retrogradare, *atmosfera* ce rezultă din indicațiile agogice, dar *modificând* valorile notelor, formulele ritmice și starea intervalelor, asupra cărora aplică un fel de *retrogradări celulare*! Și, dacă în cazul *Mandalei* lui Aureel Store, *centrul, axa* de la care demara *reversibilitatea temporală*, era reprezentată de *Crucifixus*-ul lui Lotti, în cazul "Imnului"-concert al lui Dănceanu, această axă e, în fond, un *climax ...agogic* și spiritual plasat exact la mijlocul lucrării, purtând indicația **affetuoso**, către care converg cele două direcții temporale.

Iată doar un exemplu de modificare a parametrilor sonori operată de către Liviu Dănceanu în variantele retrogradate ale secțiunilor, extras din secțiunea F, *pesante*.



a) *Concerthymne*, fragment din secțiunea F *pesante*, în stare directă

¹ Detalii în: Despina Petecel Theodoru, *De la mimesis la arhetip*, București, Muzicală, 2003, Partea a V-a, *Alegorii ale sacralului?*, pp. 384-401.

b) *Concerthymne*, fragment din secțiunea F, *pesante*, în retrogradare

Am încercat și să schițez forma rezultată din opoziția celor două tipuri de timp – direct și reversibil – și a reieșit conturul unei *piramide* în secțiune, de fapt al unui *triunghi echilateral* (sau aproape!), analog triunghiului generat de poziționarea numerelor pitagoreice, de la 1 la 10, așa-numitul *tetraktys*, din a căror însumare rezultă *decada*, simbol al perfecțiunii absolute, a lui *Unu*, echivalent al Divinității. E interesant de observat că, prin retrogradarea secțiunilor ce alcătuiesc *Concertul* lui Liviu DăncEANU, se formează *perechi agogice antinomice*: *spinato-capriccioso* (*înțepător-capricios*), *pesante-soave* (*apăsător-suav, gingaș*), *risoluto-lusingando* (*decis-mângâietor*), *sospirando-sospirando* (*suspînul e dublat!*), după care se repetă, *în oglindă*, cuplurile *decis-mângâietor, apăsător-suav, capricios-înțepător* – așadar, o dublă, chiar *triplă retrogradare*, dacă ținem seama de acele mini-retrogradări la nivelul formulelor ritmice!

Ce stranie compoziție! Demnă de simbolismul medieval, în care, nota Eco, "textul spunea întotdeauna ceva diferit de ceea ce pare să spună: *Aliud dicitur, aliud demonstratur*"¹.

¹ În: Umberto Eco, *Arta și frumosul în estetica medievală*, București, Meridiane, 1999, trad. de Cezar Radu, cap. VI. *Simbol și alegorie*, p. 70.

Prin intermediul jocului său de cuvinte, Liviu Dănceanu pare să ne spună că materia se poate rafina și spiritualiza, prin transcenderea materiei apăsătoare (*pesante*), ieșirea din zona profană (*capriccioso*) a existenței, a festivismului (*festivo*), și exersarea/potențarea sentimentului de afecțiune/iubire (*affeto*).

*

”Moduri, game, serii, spectre - iată cele patru categorii spațiale, ale căror existențe latente revin periodic la vieți istorice reale, grație unui anumit spirit al epocii sau unei atitudini componistice particulare” (subl. n. D.P.)¹. Datorită caracterului lor *interdisciplinar*, scrierile teoretice, ca și creațiile lui Liviu Dănceanu se transformă în adevărate ”polifonii ale gândirii”² muzical-estetice. Și, întotdeauna există un nucleu motivic/ideatic înspre care converg o seamă de linii aparent în spirală, dar care se dovedesc a fi ”mișcări circulare”, de mandală, simbol al perfecțiunii către care a tins toată viața, ca și când ar fi intuit sensul aserțiunii aristotelice, conform căreia ”intelectul trebuie să corespundă cercului (...), a cărei mișcare circulară ar fi această gândire”³.

SUMMARY

Despina Petecel Theodoru

Liviu Dănceanu and the need for *completeness*

Although I have written countless times about Liviu Dănceanu's prodigious creation, always undergoing stylistic, conceptual, formal changes, unpredictable "from one second to the next", with unusual, symbolic titles speaking about its intertextual character, the more punctual research of a more compact number of theoretical writings, and a certain number of reference scores have considerably broadened my perspective on the impressive cultural-artistic development and philosophical depth of the composer, musicologist, pedagogue, essayist and poet, whom we should have celebrated on July 19, for his 70th birthday...

¹ În: *Eseuri implozive* β, p. 13.

² Expresia îi aparține lui Umberto Eco, în: *op. cit.*, p. 70.

³ Detalii în: Aristotel, *Despre suflet*, București, Humanitas, 2005, trad. de Alexander Baumgarten, pp. 55-57.

ETNOMUZICOLOGIE

Formele structurale primare din mediul biologic folosite la construcțiile unor instrumente muzicale

Ovidiu Papană

Mediul anorganic pământesc (chiar dacă, sub aspect material cuprinde tot tabelul periodic al elementelor chimice conceput de Dimitri Mendeleev) nu are în alcătuirea sa fizică structuri cu forme construite logic. La modul general, în spațiul terestru avem diverse materiale dure „împietrite”, rezultate din topirea la temperaturi foarte înalte a unor elemente materiale primare. Ele se pot găsi și în forma lor „fărâmițată” (pulberea) datorită acțiunii distructive produse de diversele forțe fizico-mecanice. În același mediu anorganic se mai întâlnesc și particule de apă sau unele structuri gazoase.

Mediul biologic terestru este compus din aceleași elemente materiale primare. Acesta este constituit într-o formă organizată, după criterii *logice* total diferite de mediul anorganic. El este întâlnit sub diverse alcătuiți complexe, definite prin termenii de „elemente vii”.

Modul de existență al vieții, mecanismul său de „funcționare” este foarte greu de explicat în totalitatea sa. Într-un fel, un „element viu” poate fi echivalat în mod simplist cu o *formă energetică superioară* manifestată pe plan material, care are capacitatea temporară de a se auto-perpetua, autoîntreține (energetic) și autoguverna.

„Entitățile vii” se găsesc sub diverse moduri de alcătuire. În mediul biologic, multitudinea de forme constructive ale acestor „entități” nu este întâlnită în mod întâmplător. Construcția și existența lor fizică (mai simplă sau mai complicată) a fost *concepută* pentru un anumit scop bine justificat biologic. Aceste forme structurale organice

au fost create punctual pentru a fi implicate în contextul unor interacțiuni prestabilite (concretizate printr-un număr mare de manifestări fizico-mecanice integrate într-un concept global). Toate „entitățile vii” își au rolul lor bine stabilit în complicatul mecanism al vieții de pe pământ. În majoritatea cazurilor, alcătuirile biologice ale acestora sunt deosebit de complexe, fapt care le conferă posibilitatea de a avea multe valențe de utilizare fizică. Drept urmare, diversele modele constructive ale mediului organic au șansa (capacitatea) de a participa la o serie de acțiuni dinamice coerente, derulate în cadrul formelor de manifestare inter-relațională ale „angrenajului biologic”.

Speța umană este și ea integrată în alcătuirea piramidală complexă a acestui edificiu biologic. Ființa umană are cea mai performantă formă de alcătuire biologică. Dispunând de o activitate neurologică superioară, omul a înțeles treptat și a căutat să folosească în mod creativ (în scop personal) diversele construcții/structuri de origine biologică din mediul înconjurător. Nu întâmplător, în funcție de caz, unele structuri complexe de natură organică sau anorganică au fost folosite de oameni ca materiale sau obiecte auxiliare în cadrul activităților de zi cu zi (utilitare sau de factură estetic-emoțională).

Modul de existență biologică umană are la bază unele manifestări comportamentale mult superioare în raport cu cele întâlnite în cadrul regnului animal. Complexitatea gândirii umane oferă în plus, sub aspect comportamental, și o formă de trăire spirituală de factură estetică – așa numita „trebuieță spirituală”, mult diferită de starea generată de necesitățile biologice primare care întrețin existența fizică a elementelor vii.

Manifestările comportamentale umane, transpuse în plan sonor, sunt unice prin modul lor coerent (logic) de exprimare acustică. Formele de exprimare sonoră umană transpun verbal diverse acțiuni îndeplinite în scop utilitar sau pot avea valențe estetic-emoționale. În acest context, la oameni sunt întâlnite în mod distinct și unele manifestări incluse în cadrul activităților definite ca fiind „muzicale”. Manifestările de acest gen nu sunt simple fenomene fizico-acustice. Ele fac parte din preocupările umane de ordin spiritual.

În privința modului în care fenomenul sonor-muzical a fost promovat și pus în valoare în cadrul organizărilor sociale umane, datele certe/concrete pe care le avem la dispoziție în momentul actual coboară în adâncul istoriei până în perioada de existență socială „antică” echivalată în mod aproximativ cu formele de organizare socială de tip

sclavagist. În perioada anterioară, specifică organizărilor sociale primitive, informațiile care atestă activitățile incipiente de ordin muzical sunt destul de evazive și ambigue. Acestea pot fi deduse prin studierea unor „obiecte” construite de oameni în scop muzical, sau a unor manifestări culturale de factură estetic-ritualică păstrate din perioada timpurie de trezire spirituală umană. În epoca actuală au rămas puține obiecte sau practici culturale de acest fel. Ele pot fi considerate drept „martori culturali ancestrali” (încă viabili), prezenți în unele culturi tradiționale propagate pe cale vizual-orală. În acest sens, *fiecare obiect cu valențe sonore sau instrument muzical construit de om își dezvăluie identitatea și rostul său avut în activitățile social umane, prin existența și construcția lui fizică, sau mai precis, prin felul în care a fost concepută alcătuirea sa.*

În cadrul manifestărilor cultural-muzicale ale oamenilor sunt utilizate două modalități distincte de exprimare sonoră: naturală (vocală, prin fluierat, prin bătutul palmelor etc.) sau artificială, elaborată logic (cu ajutorul instrumentelor muzicale). Cele două maniere de exprimare sonoră umană au fost utilizate în mod complementar în cadrul unor acțiuni specifice domeniului cultural. De fapt, instrumentele muzicale au fost folosite de oameni pentru o abordare mult mai complexă a fenomenului sonor. Aceste „obiecte producătoare de sonorități” au fost create în cadrul unor activități constructive distincte, coordonate logic. Ele au fost concepute în mod compensatoriu pentru a completa posibilitățile de manifestare sonoră destul de limitate, pe care oamenii le au moștenite biologic pe cale genetică. Prin utilizarea instrumentelor muzicale, spațiul de exprimare sonoră umană s-a lărgit foarte mult. Alcătuirea complexă a acestor instrumente muzicale a fost realizată treptat prin cunoașterea intuitivă și punerea în aplicare a unor legi (acustice) universale intangibile.

Practic, evoluția spirituală umană și evoluția constructivă a instrumentelor s-au interconționat reciproc. Odată cu lărgirea orizontului de cunoaștere umană au putut fi construite instrumente muzicale tot mai performante, iar prin utilizarea lor în practica interpretativă posibilitățile de exprimare estetic-muzicală au crescut exponențial.

Forma de utilizare sonoră a instrumentelor muzicale devenite „profesionale” este întâlnită în scop eminent afectiv. Ele se deosebesc de predecesoarele lor primitive (de instrumentele cu o

prestație sonoră limitată) prin faptul că posibilitățile lor de manifestare acustică sunt mult superioare.

În cadrul organologiei au rămas încă valabile două întrebări fundamentale:

- Cum au fost concretizate primele demersuri ale oamenilor legate de construirea instrumentelor muzicale?

- Cum arătau primele construcții de instrumente muzicale primitive?

Din punct de vedere tehnic, un instrument muzical (chiar foarte simplu) trebuie să aibă o alcătuire (construcție) bine elaborată, care să răspundă unor cerințe de ordin acustic. Toate culturile folclorice transmise pe cale vizual-orală ne indică faptul că la început, pentru producerea unor sonorități, au fost folosite așa-zisele „pseudoinstrumente”. Practic, în perioada incipientă de existență umană, pentru producerea unor sonorități folosite în scop utilitar sau estetic-emoțional au fost utilizate diverse materiale cu forme structurale complexe preluate din mediul înconjurător, de cele mai multe ori, structuri organice provenite din cadrul diverselor construcții biologice.

Prototipurile primelor instrumente muzicale au fost alcătuite printr-o prelucrare făcută în mod destul de simplist a unor materiale sau obiecte uzuale care puteau avea valențe sonore. În cazul lor au fost folosite unele structuri materiale (pre)construite în mediul biologic. Componentele primare folosite la alcătuirea unor instrumente care produceau diverse sonorități au fost unele fragmente de materiale „prefabricate pe cale organică”. Cu ajutorul acestor elemente structurale asamblate sumar, au putut fi produse în mod conștient diverse sonorități nefirești (artificiale), neîntâlnite în spațiul ambient înconjurător. În mod concret, la construcția lor erau vizate fragmente din corpurile plantelor sau ale animalelor/oamenilor, care aveau proprietăți fizico-acustice deosebite în cazurile în care erau refolosite în scop sonor. Îmbinarea coerentă a acestor „subansambluri constructive” a fost făcută în mod rațional.

Instrumente muzicale propriu-zise (cu un grad de performanță sonoră mai ridicat) specifice culturilor care au depășit faza de existență socială primitivă, au apărut mult mai târziu. Ele au fost elaborate și construite de oameni în mod treptat prin încercări succesive. În acest context, instrumentele muzicale întâlnite în perioada antichității pot fi considerate modele instrumentale destul de evolute constructiv. La

aceste modele de instrumente muzicale, formele structurale (cavitățile rezonatoare, structurile fizico-mecanice etc.) au fost copiate, reconstruite din materiale (organice sau anorganice) mult mai performante, care aveau proprietăți acustice superioare. Conceperea acestor instrumente a fost realizată în momentul în care umanitatea și-a extins preocupările sale primare legate de existența biologică. Această perioadă (greu de precizat sub aspect temporal) corespunde cu momentul în care, *pe plan psihic uman, fenomenul sonor a fost perceput și interpretat (conștient) în mod emoțional (estetic-afectiv).*

Problema felului în care au fost descoperite sau elaborate *formele* pe care le au instrumentele muzicale propriu-zise rămâne discutabilă datorită faptului că nu avem date amănunțite care să lămurească în mod concret apariția lor. Singurele informații certe care s-au păstrat până în acest moment sunt artefactele cu valențe sonore folosite de oameni în cadrul formelor de organizare socială primară și imortalizările artistice (desenele) oamenilor primitivi care evocă sumar activitatea cultural-muzicală incipientă. Ele ne atestă faptul că formele obiectelor cu destinație muzicală precisă au fost preluate sau configurate tot după unele structuri biologice, cărora li s-a dat o utilizare sonoră. Aceste demersuri care vizau activitățile de ordin cultural presupuneau descoperirea treptată (pe cale intuitivă) și punerea în aplicare a unor legi acustice fundamentale.

După cum am menționat, primele încercări de concepere și construcție ale unor instrumente muzicale (sau producătoare de sonorități) au fost făcute prin preluarea sumară a unor modele (structuri) sau subansambluri întâlnite în mediul biologic: trunchiul (ramura) de copac, trestia, oasele și intestinele de animale, fructul dovleacului sau diversele pseudoinstrumente. Aceste structuri erau de fapt diverse „constituente naturale” folosite intuitiv de oameni în scopuri sonore (utilitare sau acustico-muzicale), pe baza unor tatonări succesive. Cu ajutorul unor astfel de elemente structurale preluate din mediul organic au putut fi produse în mod premeditat unele sonorități mult diferite de cele întâlnite în natura înconjurătoare.

Să luăm un caz concret: dovleacul sălbatic *Lagenaria Siceraria*, cunoscut în România sub denumirea de *tâlv*, *tigvă* sau *tiugă*. La români, acest specimen de dovleac este o plantă folosită destul de rar ca aliment. Fructul său alungit poate avea forme și mărimi diferite. În cazul românilor, dovleacul sălbatic a fost cultivat până la sfârșitul secolului al XX-lea în scopuri gospodărești utilitare. Forma alungită a corpului său

(coaja uscată a fructului de dovleac) preluată integral sau într-o manieră secționată a fost folosită în cadrul activităților casnice din mediul rural. În acest sens, fructul de dovleac prelucrat sub diferite forme a fost utilizat ca: polonic (cauc), pâlnie, vas de păstrat lichidele, obiect utilitar de extras lichidele din recipiente casnice etc. Alte soiuri ale acestei specii au fost cultivate în scop decorativ.



Foto 1. Dovleacul sălbatic – *Lagenaria Siceraria*, plantă a căror tulpini și fructe stau cățarate în pomi.



Foto 2. Fructul uscat al dovleacului sălbatic *Lagenaria Siceraria*.



Foto. 3. Model de polonic (cauc), folosit în activitățile gospodărești din mediul rural.



Foto. 4. Model de pâlnie, folosit în activitățile gospodărești din mediul rural.

Aceași coajă a fructului de dovleac poate fi folosită în mod deosebit de eficient și pe plan acustic pentru producerea unor sonorități (chiar dacă această formă de utilizare nu a fost sesizată (sau nu a rămas) în practica interpretativă din cadrul manifestărilor artistice specifice folclorului muzical.

În privința utilizării *posibile* a acestei plante în scopul producerii unor sonorități, mărturiile palpabile ale unor obiecte rămase în uzanța comunităților umane ne arată faptul că un număr mare de (alte) specii de dovleac sălbatic (mai mult sau mai puțin comestibile) au fost folosite integral sau sub forma unor subansambluri la construcțiile unor instrumente muzicale simple. Aceste modele constructive au fost păstrate până astăzi în culturile tradiționale ale diferitelor popoare. Cea

mai rudimentară formă de utilizare sonoră a acestor plante este întâlnită la instrumentele idiofone acționate prin scuturare cunoscute sub denumirea actuală de „*maracas*”.

Aspectul fizic al dovleacului din specia *Lagenaria Siceraria* este oarecum atipic. În cazul său, prin prelucrările sumare ale fructului de dovleac (făcute prin secționări ale corpului său) pot fi obținute unele *forme* (structuri) constructive care seamănă mult sau chiar sunt identice cu modelele unor instrumente muzicale ancestrale prelucrate într-un mod rudimentar. De menționat este faptul că, aceste „tipare constructive” sunt întâlnite destul de frecvent la patru categorii / subcategorii muzical-instrumentale: cordofone (cu coardele ciupite sau frecate cu arcușul), aerofone (cu ancii sau cu ambușură circulară), membranofone (prevăzute doar cu o membrană) și idiofone (acționate prin scuturare).



Foto. 5. Coajă uscată de dovleac sălbatic la care, forma parțial ovoidală a corpului său a fost secționată longitudinal; model constructiv întâlnit frecvent la vechile instrumente muzicale cordofone acționate prin ciupire sau prevăzute cu arcuș.



Foto. 6. Fragment de coajă uscată de dovleac sălbatic la care, forma parțial ovoidă a corpului său a fost secționată transversal; model constructiv întâlnit frecvent la unele instrumente muzicale aerofone primitive.



Foto. 7. Fragment de coajă uscată de dovleac sălbatic la care, forma parțial ovoidă a corpului său a fost secționată transversal; model constructiv întâlnit frecvent la unele tipuri de instrumente muzicale membranofone.



Foto. 8. Coajă uscată de dovleac sălbatic, la care, prin scuturarea semințelor sau a unor boabe de porumb introduse în interiorul său, sunt produse zgomote folosite în scop ritmico-muzical (fruct de dovleac neprelucrat); model construit biologic, întâlnit frecvent la unele instrumente muzicale idiofone.

Astfel de asemănări (sau preluări constructive) de ordin structural nu sunt întâmplătoare. Formele/structurile lor ne atestă faptul că, diverse tipuri de instrumente producătoare de sonorități, construite din cojile uscate ale unor specii de dovleac, au fost folosite deja la unele manifestări artistice practicate în cadrul organizărilor sociale primitive. Perioada exactă de timp în care au fost concepute aceste instrumente este mai greu de precizat deoarece, la nivel mondial, evoluțiile spirituale (și implicit culturale) ale diverselor grupuri etnice au fost realizate în mod inegal.

În cele patru ipostaze diferite de punere în valoare (sau de prelucrare) a cojii fructului de dovleac, principala structură fizico-acustică folosită pentru obținerea fenomenului sonor este segmentul de

coajă cu forma parțial ovoidală. Practic, prin decuparea unor părți din, corpul fructului de dovleac au fost obținute trei forme distincte de cavități de rezonanță. Ele pot fi considerate corespondentele fizico-acustice ale unor corpuri de instrumente muzicale (bine diferențiate sub aspectul utilizării lor muzicale). După cum am menționat, în cadrul activităților gospodărești din mediul rural, prelucrările cojilor uscate de dovleac uscat au fost făcute (în același mod) și pentru obținerea unor obiecte utilitare.

Din punct de vedere fizico-mecanic, la forma prelucrată a dovleacului sălbatic ilustrată la Fig. 3 putem observa:

- O structură ovoidală secționată longitudinal, care, prin forma sa constructivă, oferă materialului biologic o rezistență mult sporită (coaja de dovleac fiind destul de vulnerabilă la presiuni sau loviri);
- O structură alungită de formă tubulară anexată la forma ovoidală, care, prin configurația sa ușor evazată, consolidează rezistența întregului material biologic.

Sub aspectul caracteristicilor de ordin muzical-acustic, această formă prelucrată a dovleacului sălbatic se manifestă ca :

- O cavitate de rezonanță, cu caracteristici sonore deosebite (formele sferice și formele ovoidale sunt rezonatori acustici foarte eficienți);
- O construcție instrumental-muzicală făcută cu o formă prelungită, care oferă posibilitatea întinderii unei coarde vibratoare de-a lungul lungimii sale.

La forma prelucrată a dovleacului sălbatic din Fig. 4, pe plan fizico-mecanic, putem observa:

- O structură tubulară a unui ansamblu constructiv (în cazul său, profilul tubular al acestei structuri mărește rezistența materialului din care este alcătuit tubul);
- O deschidere progresivă (evazată) a unui capăt de tub, care contribuie tot la sporirea rezistenței materialului folosit.

În privința caracteristicilor de ordin acustic, această formă prelucrată a dovleacului sălbatic se comportă ca:

- Un tub rezonator cu un profil destul de omogen, care poate avea dimensiuni variabile (în funcție de modul în care este aleasă înălțimea sunetului cântat și a armonicilor sale);

- O terminație tubulară cu o deschidere evazată, care permite o dispersie (și implicit o penetrare) deosebită a sonorităților în mediul atmosferic.

La cea de a treia formă prelucrată a dovleacului sălbatic din Fig. 5, pe plan fizico-mecanic avem:

- O structură de formă ovoidală, care conferă o rezistență mult sporită materialului biologic; ea este secționată transversal la un capăt;
- O deschidere destul de mare făcută la capătul superior al construcției ovoidale, care permite aplicarea unei membrane elastice prelucrate dintr-o piele de animal.

Principalele atuuri acustice întâlnite la această structură construită în scop muzical derivă din forma ovoidală a acesteia și din modul în care a fost secționat fructul de dovleac. În cazul său, instrumentul muzical are:

- Un randament sonor foarte bun datorat formei ovoidale a cavității rezonatoare;
- O membrană elastică, la care suprafața vibratoare este suficient de mare pentru a produce sonorități utilizate pe plan muzical;

Dacă privim comparativ formele prelucrate sumar pe care le au cojile uscate ale fructelor de dovleac, în raport cu configurațiile constructive ale instrumentelor muzicale tradiționale întâlnite în cadrul unor culturi folclorice transmise pe cale vizual-orală, putem sesiza unele asemănări fizice frapante¹.



Foto. 9. Instrument muzical cordofon prevăzut cu două coarde acționate prin ciupire; construcția este realizată din lemn prin sculptură; membrana este prelucrată din piele de animal – Vechiul „Ud” întâlnit în culturile tradiționale arabe.

¹ Toate instrumentele ilustrate grafic fac parte din colecția personală de instrumente tradiționale Ovidiu Papană.



Foto. 10. Instrument muzical cordofon prevăzut cu două coarde acționate prin frecarea cu un arcuș primitiv; construcția este realizată din lemn și coajă de nucă de cocos – „Saw U”, Tailanda.



Foto. 11. Instrument muzical aerofon prevăzut cu ancie batantă dublă (construcția instrumentului din imagine este de dată mai recentă); instrumentul este realizat din lemn, prelucrarea sa fiind făcută la strung – „Surna” întâlnită la culturile tradiționale din Orientul Mijlociu (țările arabe, Turcia).



Foto. 12. Instrument muzical membranofon prevăzut cu o membrană din piele de animal; construcția corpului este realizată din ceramică (formă structurală emisferică) – *tobă africană*.



Foto. 13. Instrument muzical membranofon prevăzut cu o membrană din piele de animal; construcția este realizată din lemn, prin sculptură (formă structurală ovoidală) – *tobă africană*.



Foto. 14. Instrument muzical idiofon, prelucrat artistic dintr-o specie de dovleac sălbatic, la care, prin scuturarea semințelor din interior sunt obținute zgomote folosite în scop ritmico-muzical – *instrument muzical idiofon african*.

În privința instrumentelor muzicale tradiționale folosite în cadrul manifestărilor folclorice ale popoarelor, gradul de complexitate constructivă al acestora diferă în funcție de materialele folosite la alcătuirea lor (dimensiunile și calitatea lor, forma de realizare estetică) și prin felul constructiv ușor diferit prin care au fost puse în aplicare legile acustice fundamentale.

Astfel de instrumente muzicale sunt variantele îmbunătățite ale unor modele anterioare prelucrate într-o manieră simplistă. Instrumentele muzicale folosite în mod uzual în culturile folclorice propagate pe cale vizual-orală, chiar dacă în acest moment sunt considerate destul de simple, sunt construite în mod *evoluat* în raport cu primele încercări muzical-constructive. Structurile fizice îmbunătățite pe care le au corpurile acestor instrumente muzicale sunt obținute prin prelucrarea *elaborată* a unor materiale organice mult mai rezistente (de cele mai multe ori au fost utilizate diferite esențe de lemn). Aceste perfecționări de ordin constructiv, care au avut drept rezultat apariția diverselor variante muzical-instrumentale, sunt rodul unor demersuri făcute *diferențiat* în mod logic (în toate spațiile geografice) într-o perioadă îndelungată de timp. Practic, au fost preluate, copiate parțial și perfecționate succesiv unele structuri biologice primare care dispun de valențe acustice deosebite.

Aceste forme/structuri fizice, care se remarcă prin caracteristicile lor acustice de prim rang, nu puteau fi concepute în perioada primitivă de dezvoltare umană de unele persoane aflate încă în stadiul incipient al trezirii lor spirituale. Oamenii primitivi, cu nivelul lor scăzut de cunoaștere, nu aveau cum să conceapă logic elemente/structuri constructive cu destinații strict muzicale. Ei nu aveau bagajul de cunoștințe necesar pentru a înțelege cele mai elementare noțiuni legate de legile acustice care guvernează fenomenele de ordin sonor. Practic, formele specifice de manifestare sonoră coerentă au fost descoperite de oameni în mod intuitiv în cadrul unor activități lucrative prin care le era asigurată existența biologică (sau în cadrul unor acțiuni desfășurate întâmplător). Astfel de activități aveau doar tangență cu fenomenele acustice propriu-zise. Ele au fost reconvertite ulterior prin faptul că forma de manifestare psihică umană include și unele trăiri emoționale de ordin estetic.

În faza de existență socială primară a oamenilor, instrumentele muzicale care presupuneau utilizarea unor tehnici mai evolute de prelucrare a materialelor nu puteau fi construite, deoarece nivelul uman

de cunoaștere tehnologică era destul de scăzut. Ele se puteau prelucra însă mult mai ușor prin folosirea unor „prefabricate biologice” prezente în mod diversificat în mediul înconjurător. În acest sens, unele instrumente muzicale care au forme aproape identice cu cele întâlnite în culturile tradiționale au putut fi construite prin prelucrarea facilă a cojii de dovleac.

Randamentul acustic al instrumentelor construite din coji de dovleac sălbatic este foarte bun, în condițiile în care prelucrarea lor presupune un volum de muncă destul de redus (realizat fără utilaje de lucru specializate). În cazul acestor instrumente muzicale construite în mod simplist, singurul mare dezavantaj funcțional este legat de faptul că rezistența lor la diverse acțiuni fizice este foarte scăzută. Astfel de construcții muzicale nu pot fi utilizate pe perioade îndelungate de timp.



Foto. 15. Instrument muzical cordofon prevăzut cu o coardă; experiment constructiv, la care, corpul (în întregul său) este realizat din coajă uscată de dovleac sălbatic.



Foto. 16. Instrument muzical aerofon prevăzut cu un dispozitiv vibrator primitiv (carabă de cimpoi cu ancă simplă de trestie) – model de clarinet primitiv; experiment constructiv, la care, corpul (în întregul său) este realizat din coajă uscată de dovleac sălbatic.



Foto. 17. Instrument muzical aerofon prevăzut cu un muștiuc circular primitiv (construit din lemn) specific trompetelor – model de trompetă dreaptă; experiment constructiv, la care, corpul (în întregul său) este realizat din coajă de dovleac sălbatic.



Foto. 18. Instrument muzical membranofon prevăzut cu o membrană din piele de animal; experiment constructiv realizat din coajă de dovleac sălbatic – tobă la care forma corpului său este similară cu formele tobelor din spațiul geografic african.

Calitățile muzical-sonore ale instrumentelor muzicale construite în mod experimental sunt *aproape* similare cu cele ale instrumentelor muzicale tradiționale (de aceeași factură) întâlnite în cadrul culturilor propagate pe cale vizual-orală.

O mare parte a instrumentelor muzicale construite în mod rudimentar au devenit tradiționale în cadrul diverselor grupuri sociale. Ele și-au păstrat formele lor constructive (destul de simple) până în perioada actuală. Răspândirea și perpetuarea acestor instrumente a fost făcută de-a lungul timpului doar pe cale vizual-orală (sunt variante constructive – copii parțial exacte realizate prin reproduceri fizico-mecanice). Aceste „relicve” au rămas cu unele performanțe acustice

destul de limitate deoarece nu au avut parte de perfecționări constructive majore.

Sub aspectul calităților sonore, cele mai frecvente probleme de ordin acustic întâlnite la instrumentelor muzicale tradiționale sunt legate de timbrul muzical. Noțiunea de timbru a fost înțeleasă de oameni (și apreciată valoric în plan estetic) în mod treptat. Pe scara evolutivă a instrumentelor muzicale, diferențierile acustice care vizau aspectul muzical-timbral au început să fie luate în seamă mult mai târziu, odată cu impunerea culturilor elevate, a căror formă de manifestare și de propagare era făcută prin mijloace scrise. La oameni, „rafinamentul timbral” s-a format odată cu evoluția lor spirituală.

Folosirea diverselor soiuri de dovleac la alcătuirea unor instrumente muzicale nu a fost o idee constructivă întâlnită în mod singular. Și alte forme / structuri ale unor materiale organice au fost preluate din mediul biologic pentru realizarea unor instrumente muzicale primare: trestia, tulpinile de mărar, de cucută, coaja ramurilor de tei, ramurile de soc, oasele „femur” ale unor păsări sau ale unor animale etc. Ele au fost principalul suport material al instrumentelor muzicale aerofone simple.

SUMMARY

Ovidiu Papană

Primary structural forms from the biological environment used to create musical instruments

The first attempts to design and construct musical (or sound-producing) instruments were made by summarizing models (structures) or subassemblies found in the biological environment: the trunk (branch) of a tree, the cane, the bones and intestines of animals, the fruit of a pumpkin or various pseudo-instruments. These structures were in fact various "natural constituents" used intuitively by humans for sound purposes (utilitarian or acoustic-musical), based on a series of successive experimentations. The sound qualities of experimentally constructed musical instruments are almost similar to those of traditional musical instruments (of the same kind) found in cultures spread by visual-orally propagated cultures.

RECENZII

Tangente și intersecții – România și Germania în dialog componistic (ed. Valentina Sandu-Dediu) via Darmstadt-București-Dresda

Benedicta Pavel



Începutul acestei veri a fost marcat de apariția unei publicații valoroase a Editurii Muzicale: *Tangente și intersecții – România și Germania în dialog componistic*. Volumul, coordonat de Valentina Sandu-Dediu, include comunicări susținute de muzicologi români și străini (Florinela Popa, Valentina Sandu-Dediu, Ana Diaconu, Iulia Mogoșan, Vlad Văidean, Andreea Kiseleff, Olguța Lupu, Joseph Cadagin, Monika Jäger și Michael Heinemann) în cadrul unor conferințe internaționale care vizau legăturile compozitorilor români (sau născuți pe teritoriu românesc) cu spațiul german,

intitulate *Compositional bridges between Germany and Romania* (26 mai 2023, București, în Săptămâna Internațională a Muzicii Noi, ediția XXXII) și *Andere Zeiten – Rumänische Komponisten in Darmstadt* (13-15 octombrie 2023, Dresda). Și, pentru că Darmstadt este principalul leitmotiv din studiile care compun prezentul volum, vă propun o scurtă călătorie pe traseul Darmstadt-București-Dresda, înainte de a pătrunde

în paginile cărții în care cititorii vor parcurge – după cum anunță Valentina Sandu-Dediu în *Cuvântul înainte* – „un drum muzical cu două sensuri: România-Germania”.

...von Bukarest nach Darmstadt

La începutul lui iulie 2019, cu câteva luni înainte de finalul erei post-pandemice, am avut ocazia să cercetez, pentru câteva zile – alături de colega mea, Desiela Ion – arhiva de la Internationales Musikinstitut Darmstadt¹. Acolo erau ținute cu sfințenie documente, fișe de înscriere și articole din presa locală a secolului trecut atestând prezența compozitorilor români (primii care au avut acest privilegiu, în 1966, au fost Ștefan Niculescu, Aurel Stroe, Tiberiu Olah și Alexandru Hrisanide) la faimoasele și râvnitele Cursuri de vară de la Darmstadt (Internationale Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt), care erau ținute, începând cu anul 1946, de compozitori de seamă precum Karlheinz Stockhausen, György Ligeti, Mauricio Kagel sau Alois Hába, printre alții. Deși cunoșteam dificultățile pe care le-au întâmpinat compozitorii români care încercau să ajungă dintr-o țară socialistă în Republica Federală Germania, precum și importanța accesului la informațiile pe care aceștia le asimilau la cursuri, prin consultarea arhivelor Institutului aveam să descopăr că acești tineri – pe atunci – compozitori români erau apreciați peste hotare:

Premierele au inclus lucrări semnate de doi compozitori care au devenit cunoscuți grație interesului local pentru muzica nouă în urmă cu aproximativ un deceniu, în calitate de invitați ai programului berlinez pentru artiști propus de Serviciul German de Schimb Academic: „Harmonia IV” de Tiberiu Olah impresionează prin desfășurarea fluidă a demersului său compozițional, o mică și concisă figurație la instrumentele cu coarde care se extinde, se dezintegrează, se încarcă cu o armonie densă și bogată și se destramă din nou. Lucrarea „Sincronie II” de Ștefan Niculescu este mai directă în efectul său, ajungând aproape la un fel de nouă tonalitate, lucrând cu

¹ Deplasarea a fost asigurată de Universitatea Națională de Muzică din București, prin intermediul programului ERASMUS+ *Staff mobility for training between Programme Countries*.

melodii și armonii simple, dezvoltând un sunet opulent neoimpresionist. Să fie aceasta versiunea românească a „noii simplități” și a „noii splendori”?¹



Cele câteva zile pe care le-am avut la dispoziție pentru a cerceta arhiva au fost, evident, insuficiente pentru a putea parcurge toate materialele referitoare la compozitorii români care au frecventat Cursurile de vară de la Darmstadt... Însă aveam să descopăr, patru ani mai târziu, că din 2010 până în anul 2022 s-a derulat un proiect extins la Universitat der Künste Berlin, care viza cercetarea arhivelor de la Internationales Musikinstitut Darmstadt, mai precis a Cursurilor de vară din perioada 1964-1990.

...von Darmstadt nach Bukarest

În 26 mai 2023 a avut loc, la Colegiul Noua Europă din București, Simpozionul Internațional *Compositional bridges between Germany and Romania* [Legături componistice între Germania și România], derulat în

¹ în original: „Zur Uraufführung kamen Werke zweiter Komponisten, die vor etwa einem Jahrzehnt als Gäste im Berliner Kunstlerprogramm des Deutschen Akademischen Austauschdienstes den hiesigen Interessen für Neue Musik bekanntgeworden sind: «Harmonia IV» von Tiberiu Olah überzeugt durch die flüssige Entfaltung ihres kompositorischen Ansatzes, einer kleiner prägnanten Streicherfigur, die sich ausbreitet, zerstiebt, sich mit dichter satter Harmonie auflädt und wieder zerbröckelt. Stefan Niculescus «Sincronie II» ist von direkterer Wirkung, kommt fast zu einer Art neuer Tonalität, arbeitet mit schlichten Melodien und Harmonien, entwickelt ein opulentes neoimpressionistisches Klangbild. Ist das die rumänische Variante von «Neuer Einfachheit» und «Neuer Prachtigkeit»?» (Arhiva Internationales Musikinstitut Darmstadt: Gottfried Eberle, „Das unbekannte Rumänien. Das Klausenburger Kammerorchester im Sender Freies Berlin“, *Tagesspiegel*, 24 mai 1981).

cadrul ediției XXXII a Săptămânii Internaționale a Muzicii Noi (SIMN)¹. Grație tehnologiei extinse și a schimbării paradigmei din această eră post-pandemică, Dörte Schmidt – muzicolog și profesor la Universität der Künste Berlin – a deschis conferința (via Zoom) cu comunicarea „Rumänische Komponisten bei den Darmstädter Ferienkursen” [Compozitori români la Cursurile de vară de la Darmstadt], care includea statistici ale românilor care au frecventat aceste cursuri, rezultate în urma cercetării documentelor din arhiva Internationales Musikinstitut Darmstadt. Ceilalți muzicologi invitați în cadrul conferinței au fost Michael Heinemann², muzicolog și profesor la Hochschule für Musik Carl Maria von Weber din Dresda, și Joseph Cadagin, bursier al Colegiului Noua Europă între 2022 și 2023, iar dintre muzicologii români li s-au alăturat Valentina Sandu-Dediu, Olguța Lupu, Florinela Popa, Vlad Văidean și Andreea Kiseleff.

Atunci am aflat de existența proiectului coordonat de prof. dr. Dörte Schmidt și dr. Pietro Cavallotti. Intitulat *Ereignis Darmstadt. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik 1964-1990 als ästhetischer, theoretischer und politischer Handlungsraum*³ [Fenomenul Darmstadt. Cursurile internaționale de vară pentru muzică nouă 1964-1990 ca loc de desfășurare estetică, teoretică și politică], proiectul s-a derulat între anii 2010 și 2022, cercetătorii având acces la arhiva Cursului de vară de la Darmstadt, digitalizată recent⁴. Cercetarea s-a concentrat pe înregistrările sonore existente, iar textele publicate ulterior au abordat „fenomenul Darmstadt” din trei perspective: dezvoltarea istorico-estetică a cursurilor, dezvoltarea sistematică a teoriei în condițiile

¹ Programul simpozionului poate fi consultat aici:

<https://nec.ro/events/international-symposium-compositional-bridges-between-germany-and-romania-international-week-of-new-music-xxxii-edition/>, accesat pe 9 iulie 2024.

² Cu această ocazie, Michael Heinemann a susținut și o conferință doctorală la Universitatea Națională de Muzică din București, cu tema „The new music of an old composer: Heinrich Schütz’s latest compositions” [Muzica nouă a unui compozitor vechi: cele mai recente compoziții ale lui Heinrich Schütz].

³ Acesta face parte din seria de proiecte *Musik als Ereignis. Perspektiven einer aufführungsbezogenen Musikhistoriographie* [Muzica drept fenomen. Perspective ale unei istoriografii muzicale bazate pe performanță], finanțată de Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG).

⁴ Programele Cursurilor de vară de la Darmstadt pot fi consultate aici: <https://internationales-musikinstitut.de/en/chronik/>, accesat pe 6 iulie 2024.

specifice ale structurii cursului și dimensiunile socio-politice¹. Deși putem presupune că în 12 ani s-a investigat tot ce ține de „fenomenul Darmstadt” până în 1990, se pare că această nestemată platformă a muzicii de avangardă a stârnit, în continuare, curiozitatea muzicologilor, deopotrivă români și germani.

...von Bukarest nach Dresden

Cel de-al doilea eveniment care a marcat conexiunea dintre România și Germania a fost conferința *Andere Zeiten – Rumänische Komponisten in Darmstadt* [Alte timpuri – Compozitori români la Darmstadt], găzduită de muzicologii Adalbert Grote și Michael Heinemann. Desfășurat între 13 și 15 octombrie 2023, la Institutul de Muzicologie de la Hochschule für Musik din Dresda², simpozionul a inclus în program comunicări aparținând unor muzicologi și compozitori români și germani: Corneliu Dan Georgescu, Michael Heinemann, Florinela Popa, Laura Manolache, Valentina Sandu-Dediu, Dan Dediu, Adalbert Grote, Ana Diaconu, Iulia Mogoșan, Monika Jäger. Deși programul unei conferințe cu o durată de trei zile ar fi fost mult mai dens, formatul acestui eveniment este unul aparte, după cum a relatat și Ana Diaconu, cel mai tânăr muzicolog participant din partea Universității Naționale de Muzică din București (și care s-a ocupat și de redactarea volumului alcătuit, prefațat și tradus de Valentina Sandu-Dediu):

Ceea ce m-a impresionat în mod deosebit a fost modul de desfășurare a conferinței, argument de neclintit în ceea ce-i privește utilitatea și sustenabilitatea. Comunicarea și cercetarea colaborativă sunt principiile care stau la baza simpozionului româno-german, care are o tradiție de peste 15 ani, fiind inițiat în 2006 la Oldenburg de compozitoarea Violeta Dinescu. Desfășurată mai degrabă ca un grup de lucru de muzicologie, cu discuții și schimburi de idei care depășesc cu mult timpul

¹ „Ereignis Darmstadt. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik 1964-1990 als ästhetischer, theoretischer und politischer Handlungsraum”, <https://gepris.dfg.de/gepris/projekt/190266605>, accesat pe 6 iulie 2024.

² Programul conferinței poate fi consultat aici: <https://www.hfmd.de/veranstaltungen/v/andere-zeiten>, accesat pe 9 iulie 2024.

comunicărilor propriu-zise, concluziile conferinței de la Dresda au deschis calea multor posibile piste de explorat pentru edițiile viitoare (...).¹

Fiecare din cele trei zile ale conferinței a avut între două și cinci comunicări grupate în funcție de subiect – au fost chiar binevenite abordările din două perspective diferite ale unor subiecte comune, format care s-a adoptat și într-un alt simpozion care a avut loc tot la Dresda, între 23 și 25 septembrie 2022, desfășurat la Hochschule für Musik Carl Maria von Weber. Intitulată *Rumänische Klaviermusik heute* [Muzica românească pentru pian în zilele noastre], conferința a propus un program cu subiecte abordate din două perspective: a unui muzicolog român, respectiv a unuia german².

Și iată cum, după o scurtă călătorie, am ajuns înapoi în București, mai precis la paginile acestui volum care a adunat, într-un mod cumva atipic, o selecție de comunicări susținute la două conferințe pe o temă comună: legăturile compozitorilor români cu spațiul german.

...von Dresden nach Bukarest

Cele zece studii care alcătuiesc prezentul volum conturează în ochii cititorului o imagine de ansamblu a relației româno-germane din unghiuri diferite: primele pagini relevă două perspective istorice, fiind urmate de studii de caz care vizează fie un compozitor – începând cu George Enescu și continuând cu Myriam Marbé, Cornel Țăranu, Costin Mioreanu, ajungând până în contemporaneitate, la Mark Andre și Dan Dediu –, fie paralele între compozitori (Paul Hindemith și Ștefan

¹ Ana Diaconu, „Weekend la Dresda, despre compozitori români la Darmstadt”, *Acord*, 15/60, octombrie-decembrie 2023, p. 7.

² Despre acest eveniment a relatat Iulia Mogoșan, în articolul „*Romanian Piano Music Today Symposium. Carl Maria von Weber Conservatory in Dresden, September 23-25, 2022*”, publicat în revista *Musicology Today: Journal of the National University of Music Bucharest*, 13/4 (52) (2022), p. 415-418: musicologytoday.ro/52/MT52thoughtsMogosan.pdf, accesat pe 9 iulie 2024. Versiunile extinse ale comunicărilor din simpozion au apărut în numerele 52-53 ale revistei *Musicology Today*, care pot fi consultate aici: <https://musicologytoday.ro/current-issue/nr-53/studies/>, <https://musicologytoday.ro/back-issues/nr-52/studies/>, accesate pe 9. 07. 2024.

Niculescu) sau între muzică și literatură (György Ligeti și Winfried Georg Sebald).

Primul titlu, „Relații muzicale româno-germane în secolul XX. Studiu de caz: fenomenul Darmstadt văzut din România comunistă”, prezintă un studiu extins și bine documentat, propus de Florinela Popa, care ajunge la „fenomenul Darmstadt” după ce parcurge traseul evolutiv al raporturilor româno-germane în plan muzical prin patru faze distincte, identificate de autoare: 1. muzicienii din perioada interbelică și pedagogia germană; 2. în timpul dictaturilor românești din jurul lui 1940; 3. relații dintre două țări socialiste: România și RDG; 4. se adaugă RFG în configurarea avangardei muzicale românești. Astfel, plecând cronologic de la primele contacte ale muzicienilor români cu Germania – stabilite prin formarea muzicală pe filieră germană a unor compozitori renumiți precum Mihail Jora, Filip Lazăr, Theodor Rogalski, Matei Socor sau a unora mai puțin cunoscuți ca Norbert von Hannenheim sau Filip Herșcovici (care au studiat cu reprezentanții celei de-a Doua Școli Vieneze) –, Florinela Popa ajunge până în anii '60, la primele participări ale compozitorilor români la Cursurile de vară de la Darmstadt, completând, cu citate din presa vremii (*Muzica, Amfiteatru, Luceafărul*), peisajul receptării „fenomenului” Darmstadt, prin opiniile „criticilor” de atunci, care contestau necesitatea „laboratorului” Darmstadt (Doru Popovici, Ovidiu Varga), ori cu cele ale participanților (Aurel Stroe, Ștefan Niculescu, Nicolae Brânduș, Alexandru Ion Graur ș.a.), prin care încercau, de exemplu, să „se agațe» de cazul Stockhausen” – interesat de folclor, inclusiv de cel românesc, din spusele lui Aurel Stroe (p. 29) – pentru a susține avangarda marginalizată în România comunistă.

Despre „Efectul Darmstadt asupra compozitorilor români” a detaliat și Valentina Sandu-Dediu, având ca argumente „mărturiile lui Ștefan Niculescu și Anatol Vieru”. Cei doi studiaseră compoziția cu Mihail Andricu, profesorul nonconformist care le pune la dispoziție studenților, pentru audiție, colecția lui impresionantă de discuri de vinil cu muzică occidentală interzisă la acea vreme, motiv pentru care a intrat în vizorul Securității¹. Pe lângă o asemenea educație, cei doi compozitori

¹ Am investigat acest aspect în teza mea de doctorat (susținută în decembrie 2023), prin consultarea dosarelor înregistrate pe numele lui Mihail Andricu la CNSAS (Consiliul Național pentru Studierea Arhivelor Securității). Un studiu pe aceeași temă, intitulat „The Phenomenon of Unmasking: The Case of Mihail Andricu”, am publicat în revista *Musicology Today: Journal of the National*

au avut oportunitatea să „guste” din fructul interzis al Occidentului prin participări la festivalurile importante din Germania și Franța, prin bursele DAAD obținute în perioada de deschidere a României, de după anul 1965, ori prin participarea la Cursurile de vară de la Darmstadt, care le-au facilitat stabilirea unor legături importante pentru parcursul componistic. Pe lângă sursele consultate din publicațiile autohtone ale vremii (*Muzica, Studii de muzicologie, Amfiteatru, România literară* ș.a.), Valentina Sandu-Dediu aduce în discuție și modul în care au fost receptate în afara României (în articole de Lisa R. Dominick sau Pablo Fessel) teoriile formulate de Ștefan Niculescu sau prelegerile ținute la Darmstadt de compozitori români – Anatol Vieru și Costin Miereanu.

Despre Costin Miereanu și „impactul primelor contacte cu avangarda europeană” aflăm mai multe din studiul palpitant al Anei Diaconu, care a consultat, în demersul său doctoral, inclusiv dosarele compozitorului aflate la CNSAS¹, din filele cărora ne dezvăluie faptul că Miereanu fusese recrutat în rețeaua informativă a Securității și, ulterior, ținut sub supraveghere chiar și după plecarea din țară, în 1968. Prin intermediul sursei Miereanu, care ia parte la „fenomenul Darmstadt” în 1967 și 1968, Securitatea își propune să ia pulsul de la Cursurile de vară de la Darmstadt, încercând să afle „activitatea și preocupările muzicienilor români care participă la cursuri și relațiile pe care le au cu cetățenii germani și cu diaspora românească din Germania” (p. 53). După radiografia grăitoare a participării la Cursurile de vară de la Darmstadt a compozitorilor români care au emigrat ulterior în Franța, autoarea aduce în prim plan două studii de caz importante. „Proiectul *Musik für ein Haus*” – o creație colectivă concepută pentru Georg Moller Haus din Darmstadt, în care a fost implicat și Costin Miereanu, lucrarea lui fiind „singura care a beneficiat de prezența lui Stockhausen la masa de mixaj, pe durata întregii ore de desfășurare” a singurei reprezentații din 1968 (p. 60-61). Cel de-al doilea exemplu, „Lucrarea *Obârșie* și intensa dezbatere despre aleatorism”, prezintă controversa generată de

University of Music Bucharest, 12/4 (48) (2021), p. 271-278: musicologytoday.ro/48/MT48studiesPavel.pdf, accesat pe 9 iulie 2024.

¹ Alături de Ana Diaconu, colega mea, Desiela Ion, și cu mine am consultat arhivele CNSAS pentru a reconstitui, în cercetările noastre doctorale, drumul profesional (și, implicit, personal) pe care l-au parcurs anumiți compozitori în procesul de afirmare în perioada comunistă, traseu care a fost influențat, în mod inevitabil, de serviciul de Securitate al vremii.

lucrarea lui Mioreanu în ședințele Biroului secției de muzică simfonică și de cameră – subiect extins și în presa vremii, dar și la Conservator –, care punea comisiei diverse probleme, de la reprezentarea grafică a partiturii, până la atribuirea justă a drepturilor de autor (compozitorului și/sau interpreților).

Intitulat „Impactul avangardei și al Școlii de la Darmstadt în muzica lui Cornel Țăranu. Între identitate și reziliență”, studiul propus de Iulia Mogoșan încheie un prim calup de studii centrate pe „fenomenul Darmstadt”. Reprezentant de seamă al școlii clujene și al avangardei, dispărut recent din peisajul românesc, Cornel Țăranu a fost aniversat (90 ani de la naștere) în acest an în cadrul simpozionului din festivalul SIMN printr-o sesiune de comunicări ce i-a fost dedicată. Anterior acestui eveniment, Iulia Mogoșan a realizat un portret al compozitorului pentru publicul de la Dresda, presărat cu exemple din creația acestuia, care punctează, cronologic, începuturile neoclasice prin rădăcinile transilvane ale Trio-ului de coarde din 1952, receptarea filonului enescian prin Sonata pentru flaut și pian din 1960, ajungând până la aplicări ale serialismului dodecafonic în Sonata ostinato pentru pian din 1961, elemente ale avangardei europene tatonate în Concertul pentru pian din 1963-1966 (completate cu receptări din presă ale reprezentațiilor Concertului) sau la geometria muzicală aplicată în lucrarea *Racorduri* din 1971. Pe lângă această trecere în revistă a creației lui Cornel Țăranu, autoarea menționează, pe scurt, „legătura” stabilită între compozitor și Securitate după căsătoria cu fata psihologului Nicolae Mărgineanu, care a fost închis timp de 25 ani, lăsând astfel deschisă o portiță către o altă posibilă pistă de cercetare...

Cornel Țăranu apare menționat, în calitate de restaurator al partiturii enesciene *Strigoii*, și în studiul lui Vlad Văidean, care explorează „Permanențe și inovări ale paradigmei austro-germane în muzica lui George Enescu”. Despre acest proces de redescoperire și reconstituire a partiturilor de sertar ale lui Enescu, autorul își expune propria ipoteză, în stilul său caracteristic: „Nu e deci clar în ce măsură rămânerea *Strigoilor* la statul de schiță nefinalizată a fost un efect nedorit al pierderii partiturii de către compozitor sau mai degrabă a constituit o opțiune componistică; căci nu e greu de închipuit că Enescu ar fi ajuns să se convingă la un moment dat de incompatibilitatea dintre propria viziune artistică, vertebrată în jurul unui profund, nicidecum repudiat umanism, și tenebrosul subiect al poemului eminescian” (p. 114). Discursul însă este centrat pe influența brahmsiană asupra lui

Enescu, dezbătută deja în muzicologia românească, pe procesul de „dewagnerizare” al compozitorului, dar include și o paralelă captivantă între Enescu și Schönberg. O contribuție revelatoare a autorului constă în descoperirea unei cronică publicate în *Musical America* la 10 februarie 1923, care atestă prezența lui George Enescu la premiera americană a melodramei *Pierrot lunaire* din 4 februarie 1923, totodată și prima audiere a lucrării de către compozitorul român. Plecând de la această descoperire, autorul trasează firul genezei tehnicii *Sprechgesang* în concepția celor doi creatori, ajungând la concluzia că „independent unul de celălalt, ambii compozitori au ajuns din nou (...) la geneza cvasi-sincronă a unei tehnici pornite din fonduri de cultură diferite și cu intenții diferite” (p. 118).

În continuare, trecem de la Schönberg la Hindemith – mai precis, la reflectarea stilului componistic al lui Paul Hindemith în creația lui Ștefan Niculescu, printr-o perspectivă în oglindă a Sonatelor pentru clarinet și pian ale celor doi compozitori, propusă de Andreea Kiseleff. Și în acest studiu este subliniată importanța accesului la consistenta bibliotecă a lui Mihail Andricu pe care acesta o pune la dispoziția studenților, printre care s-a numărat și Ștefan Niculescu. În casa lui Andricu, Niculescu îl descoperă, printre alții, și pe Hindemith, care se va număra printre reperele sale din tinerețe. Așadar, nu este surprinzător faptul că, în Sonata pentru clarinet și pian, considerată de Niculescu doar o lucrare de școală, autoarea studiului descoperă similitudini cu piesa omonimă a lui Hindemith la nivelul scriiturii contrapunctice care se îmbină cu pasaje omofone sau la coordonatele asemănătoare pe care sunt plasate organizarea verticală sau melodică, într-o perioadă mult înaintea unui tip definitoriu de diatonism niculescian. Autoarea precizează un aspect notabil: ambele Sonate pentru clarinet și pian, neoclasice în concepție, figurează constant în repertoriul clarinetiștilor!

Cu lupa cercetătorului care se avântă în analiza partiturii, pătrundem în universul componistic al lui Dan Dediu – student al lui Ștefan Niculescu și continuator dedicat și neobosit al festivalului SIMN, inițiat de maestrul său în 1991 – prin studiul propus de Olguța Lupu: „Amprente ale culturii germane în muzica lui Dan Dediu”. Autoarea demonstrează filiera brahmsiană a unor lucrări de Dan Dediu, disecând textul muzical până la nivel de celulă, și astfel nu pot să nu îmi amintesc prezentarea remarcabilă a Olguței Lupu din Simpozionul SIMN, în care a exemplificat publicului, la pian, unele din fragmentele muzicale redată în volum. Sunt identificate trei niveluri ale amprentei culturii germane în

creația compozitorului român, pe care autoarea le argumentează cu exemple grăitoare: surse extra-muzicale – literatura germană; surse muzicale – exemple componistice; surse muzicale – citate și aluzii. Pătrunde, apoi, în „microversul” triplului concert *Brahmsodia*, dezvăluind procedeele de prelucrare ale materialului muzical din sursele de inspirație (Intermezzo-urile op. 117 și op. 118, Romanze op. 118, Balada op. 118 nr. 3 și Concertul nr. 1 pentru pian în re minor ale lui Brahms), iar în final realizează o interesantă paralelă între Dan Dediu și Wolfgang Rihm, doi compozitori contemporani care „cultivă dialogul cu muzica trecutului”, pe linia Bach, Schumann, Brahms (p. 179).

O altă paralelă, de această dată între muzică și literatură – Ligeti și Sebald –, realizează Joseph Cadagin, în studiul său intitulat „*Hora lungă* a lui Ligeti și tangența sebardiană”. Autorul abordează, în mod admirabil, un gen tradițional românesc, *hora lungă*, din Sonata pentru violă de György Ligeti – compozitor aniversat în festivalul SIMN din 2023 (100 ani de la naștere) – găsind corespondențe în romanul scriitorului german Winfried Georg Sebald, *The Rings of Saturn* [Inelele lui Saturn], prin microtoniile și modurile utilizate de Ligeti, care ascund nostalgia depărtării de spațiul natal, și pe care le asociază cu decăderea și pierderea suferite de personajele lui Sebald. Joseph Cadagin argumentează paralela și prin declarațiile lui Ligeti cu privire la volumul scriitorului german, prin care acesta își exprima, oarecum, dorința de a traduce muzical mesajul romanului.

Mesajul muzicii însă nu ar avea nevoie de „traducere”, pentru că muzica în sine este considerată un limbaj. Dar pentru a înțelege acest limbaj, copiii au, totuși, nevoie de un ghidaj constant, de o direcție trasată, ca apoi să ajungă la înțelesurile profunde ale muzicii din toate timpurile, fără alt ajutor. În acest sens, Monika Jäger, profesor de muzică la Anna Freud Schule din Berlin, ne oferă cel mai bun exemplu de educație muzicală aplicată. Pornind de la audiții ale unor lucrări consacrate, precum *Libera me* din *Messa da Requiem* de Giuseppe Verdi sau oratoriul *Elias* de Felix Mendelssohn, autoarea descifrează, alături de elevi, mesajele muzicii și îi stârnește pe aceștia să își conștientizeze sentimentele generate de aceste lucrări muzicale. Din acest punct, elevii au făcut, printr-un pas mic al unor conexiuni inteligente realizate, un salt mare în timp și spațiu, ajungând la receptarea muzicii românești de secol XX – mai exact, la *Ritualul pentru setea pământului* de Myriam Marbé. Rezultatul? La solicitarea profesoarei, elevii au extras, din lucrarea lui Marbé, sfaturi valide (!) pentru compozitorii de azi: „1. să

folosească mijloace de expresie extreme (...); 2. să dezvolte din nimic o structură care devine clară doar treptat; și 3. să lăsăm muzica să sune urât uneori, dacă asta servește expresiei!” (p. 209).

În finalul volumului este plasat un studiu filosofic propus de Michael Heinemann, care privește lucrarea *über* pentru clarinet și orchestră a compozitorului german Mark Andre din mai multe unghiuri: posibile interpretări ale titlului, semnificația versetelor biblice inserate în partitură sau așteptarea la care este supus ascultătorul la începutul piesei, când instrumentiștii schițează, prin gesturi, intenția de a cânta. Această din urmă tehnică abordată de compozitor pare că se regăsește și într-o altă lucrare din creația sa, *Atemwind* pentru clarinet solo, care începe cu „emanații sonore ale celor două cuvinte care formează titlul” (p. 215). Apelând la concepte formulate de Martin Heidegger sau Edmund Husserl, Michael Heinemann interpretează acest procedeu drept „o încercare de teologie a sunetului” (p. 220).

woher und... wohin?



Preocupările constante ale muzicologilor deopotrivă români și străini vizează parcursul istoric: de unde a început fenomenul și care au fost consecințele? Însă cred că ar trebui să ne punem aceleași întrebări și cu privire la muzicologia românească: de unde a plecat și încotro se îndreaptă? Dacă punctul de plecare ar fi mai greu de redus la câteva cuvinte – pentru că presupune o cercetare temeinică –, în prezent, direcția muzicologiei românești pare promițătoare: sincronizarea cu cercetările din Occident poate fi bifată, iar viitorul – reprezentat de

tinerii muzicologi – sună bine! Ce mai rămâne de făcut? Să salutăm această inițiativă și să sperăm la mai multe publicații ale cercetărilor

validate la nivel internațional, prin care publicului să i se faciliteze accesul la contribuții muzicologice valoroase.

SUMMARY

Benedicta Pavel

***Tangencies and intersections - Romania and Germany in a compositional dialog* (ed. Valentina Sandu-Dediu) via Darmstadt-Bucharest-Dresden**

The beginning of this summer was marked by the appearance of a valuable publication by Editura Muzicală: *Tangențe și intersecții – România și Germania în dialog componistic* [*Tangencies and Intersections – Romania and Germany in a Compositional Dialog*]. Coordinated, with a foreword and partly translated into Romanian by Valentina Sandu-Dediu, the volume includes papers by Romanian and foreign musicologists (Florinela Popa, Valentina Sandu-Dediu, Ana Diaconu, Iulia Mogoșan, Vlad Văidean, Andreea Kiseleff, Olguța Lupu, Joseph Cadagin, Monika Jäger and Michael Heinemann) within the framework of two international conferences focusing on the links between Romanian composers (or composers born on Romanian territory) and the German space, entitled *Compositional bridges between Germany and Romania* (May 26, 2023, Bucharest, during the International Week of New Music, XXXII edition) and *Andere Zeiten – Rumänische Komponisten in Darmstadt* [*Another Times – Romanian Composers in Darmstadt*] (October 13-15, 2023, Dresden).

6 din 2000

Cristina Gârbea

Seria *Antologia muzicii românești* – un proiect remarcabil, îndrăzneț și mai mult decât benefic pentru „producătorii” și auditoriul creației autohtone, inițiat de Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România și finanțat de Ministerul Culturii – își propune a fi o audio-radiografiere exhaustivă, pe o plajă cuprinzătoare de genuri (de la clasic-cameral, simfonic, vocal, electronic etc. la jazz și muzică ușoară) a stării culturii muzicale locale, în trecut, prezent și viitor: ce moștenire lasă în urmă nume notabile din literatura muzicală românească, ce aport în tabloul creativ aduc generațiile *fin et début de siècle XX-XXI* și încotro se îndreaptă peisajul sonor cu cei mai proaspeți reprezentanți ai



componisticii de la noi. În nou-apărutul CD ce cuprinde *Creații ale (câtorva reprezentanți ai) Generației 2000* regăsim aduși laolaltă prolifici făuritori de sonorități din București, Timișoara și Cluj-Napoca, născuți în deceniile 7-8 ale secolului trecut, cu lucrări dintre cele mai diverse (de la miniatură la lucrări camerale și orchestrale).

Cortina CD-ului se deschide cu *De simplici duplex II* (în interpretarea Orchestrei Naționale Radio, condusă de dirijorul Francesco Lecce-Chong și avându-l ca solist pe Emil Vișenescu), concertul pentru clarinet și orchestră scris în 2005 și revizuit în 2022 de **Diana Rotaru**, poate cea mai prolifică creativ-managerial compozitoare din generația sa – printre altele, fostă directoare artistică a ansamblului *SonoMania* sau a Festivalului *InnerSound*, coordonatoare a CIMRO și a

Festivalului *Meridian*, președinte al SNR-SIMC, etc. Creatoare cu vână, dar și cu o predispoziție pentru țeserea unor suprafețe acustice *stasis*-onirice, Rotaru nu se află la prima colaborare cu ultra-maleabilul Emil Vișenescu: clarinetistul, îndelung devotat muzicii contemporane, a abordat și cu alte ocazii opusuri solo sau concertante (*Wonderland*, *Meander*), dar și camerale ale compozitoarei (*Red Hot*, interpretat de ansamblul *Profil*). În *De simplici duplex II*, aceasta abordează abstract antiteza *Sacru* (tradusă prin arhetipuri și inspirații din spațiul hieratic european și extraeuropean: toacă ortodoxă, melodică bizantină, un citat de Gesualdo, clopote catolice, tobe „exotice”) – *Instinctual/Spectaculos* (ritmuri *giusto*, influențe de jazz), o tematică ce amintește, la prima vedere, de preocupările regizorului italian Pier Paolo Pasolini, cunoscut pentru viziunea sa cinematografică în care trata, pe de-o parte, subiecte tabu *queer* (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, *Il Decameron*), pe de alta – problematici creștine (*Il vangelo secondo Matteo*). Deși personajul principal se metamorfozează aici în micro-stări care poartă solistul și auditoriul odată cu el într-o avalanșă emoțională (de la mister la lamentație, de la nervozitate/furie la stranietăți atmosferice, de la isterie, râset grotesc și țipete în registrul acut la melancolie – notații de caracter pe care autoarea le marchează sugestiv), două ipostaze rămân esențiale în construcția lucrării: *Misticul*, atribuit clarinetului bas, și *Visceralul/Senzualul*, asociat clarinetului în si bemol. În construcția de tip ABA (teză-antiteză-sinteză) a lucrării, compozitoarea ne introduce în lumea lugubră a tenebrelor instrumentale (curmată de accelerarea bățăilor de toacă coagulate într-un moment ca de techno-rave și de parcursul discursiv mereu schimbător), apoi în universul lasciv-„decadent” al ritmurilor de jazz/blues, purificat în final prin coralul transfigurat, serafic, celest și domolirea (aparentă a) discursului muzical. Si dacă ne grăbeam să conchidem că autoarea își dorește să ne trimită acasă cu crezul triumfului *Binelui/Divinității* în fața degradării spirituale, aceasta încheie concertul cu un gest final exasperat, aruncat în răspăr, al clarinetului în si bemol, ca un hohot batjocoritor.

Singura miniatură de pe CD este cea a lui **Gabriel Almași** – compozitor (și aviator) născut la Arad, dar școlit muzical la Timișoara și București –, o piesă scurtă intitulată *Strobo Cartoon Rag*, parte din ciclul *Cartoon Music* și interpretată de ansamblul vienez *Black Page Orchestra* (Matei Ioachimescu – flaut, Florian Fennes – saxofon, Samuel Toro Pérez – chitară electrică, Alfredo Ovalles – pian, Igor Gross – percuție, Matthias Kranebitter – electronics). Micro-opusul comic-condensat,

brodat într-o țesătură mozaicată cu caracter de poznă sonoră, în care autorul colează propriile schițe abandonate („o piesă începută pentru flaut, niște idei pentru pian și percuție, un pachet întreg de sunete, de loop-uri neselectate, fără excepție, pe care le cumpărasem pentru un teatru”, după cum declară compozitorul¹) realizează prin gestică de tipul *flash*-urilor – hiperactivă, animată (cu sensul de însuflețită, dar și de *cartoon-ish*), zbuciumată – o radiografie a societății actuale guvernată de instantanee senzaționaliste, de „cultura” TikTok care gădilă, hrănește nevoia de gratificare imediată. Pocnituri, șuierături, foșnete, bătăi din palme, onomatopee instrumentale, triluri păsărești, toate trimit la imaginarul (așa-ziselor) filme pentru copii, iar ragtime-ul disimulat, întrerupt, ascuns într-o muzică-colaj (pe orizontală) amintește de atmosfera pur americană și pluristratificată (pe verticală) creată de Charles Ives în *Central Park in The Dark*.

Miniaturii lui Almași îi urmează *Percutrance*, concertul pentru percuție și orchestră semnat de **Gabriel Mălăncioiu**, compozitor (și inginer în profilul automată și calculatoare) instruit inițial la Brașov și Timișoara, apoi la Cluj-Napoca. Opusul este interpretat de Orchestra Filarmonicii „Banatul” condusă de dirijorul Huba Hollókői și avându-l ca solist pe Doru Roman – un prieten trainic al muzicii contemporane universale și românești, cu programe deopotrivă solo și camerale (*Trio Contraste*) – care, după cum mi-a declarat compozitorul, i-a „plimbat lucrarea prin mai multe filarmonici din țară: la București, Sibiu, Bacău, Satu Mare”. În particular, concertul de percuție, explorat cu precădere în epocile modernă și actuală, rămâne o sursă încă interesantă de cercetare timbrală prin prisma infinitelor posibilități de combinare instrumentală, dar și de valorificare a elementului ritmic mereu înnoitor și bogat. În *Percutrance*, Mălăncioiu accesează conceptual punctul de intersecție dintre ritmicitatea procesual-pregnantă și starea de trans(cendență) indusă de aceasta – citând ca surse de inspirație ritualuri ale unor comunități din Italia, Sri Lanka sau India –, integrată aici într-un cadru sonor occidental cu nuanțe orientale (datorate instrumentației extinse) și într-un spațiu (fizic) deloc lipsit de rigori gestuale/comportamentale (sălile de concert cu ritualica asociată).

¹ Articol de Simona Stoita, interviu realizat cu compozitorii Gabriel Mălăncioiu și Gabriel Almași, <https://www.radiotimisoara.ro/timp-liber/cultura/black-page-orchestra-aduce-in-premiera-doua-concerte-cu-proiectul-supersonic-la-bucuresti-si-timisoara-294776.html>, publicat la 9.11.2022, accesat la 9.07.2024

Partea I debutează cu bățile (și *tremolo*-ul) răbdător-premonitorii ale tobei mari, preluate de și amestecate cu timpane și tom-tom-uri, într-o cadență de virtuozitate ritmic-tribală, în timp ce partea mediană plasează vibrafonul în rolul de instrument solist, în texturi diafan-spectrale. În finalul concertului, revenirea în prim plan a grupului de instrumente soliste din partea întâi, la care se adaugă bolul tibetan, dar mai ales obsedantul *perpetuum mobile* orchestral și urletele aproape primitive ale solistului la care răspund instrumentiștii creează un tablou arhaic-ritualic monumental.

Cea de-a doua lucrare camerală de pe CD îi aparține clujeanului **Alexandru Ștefan Murariu**, un muzician care jonglează cu diferite ipostaze ale identității sale artistice – fie că vorbim de cea de creator, dirijor, director artistic al ansamblului *Couleurs* (cei care redau și piesa de față: Ramona Murariu, Carina Coste – flaut, Sergiu Cebotari – clarinet, Sanda Răileanu – harpă, Alexandru Lazăr – pian, Toni Vîntur – percuție, Sonia Vulturar – Ana Teodora Buia – vioară, Fodor Lilla Dorotya – violă, Adela Greab – violoncel) sau cadru didactic al Academiei Naționale de Muzică „Gheorghe Dima” din Cluj-Napoca –, toate izvorâte dintr-o nelimitată dragoste pentru sonoritățile (cu precădere) modern-contemporane și din crezul neobosit închinat propagării acestora în rândul publicului. În *Frontiers*, Murariu traduce sonic angoasa izbucnirii conflictului ruso-ucrainean și face trimiteri (denumind prima secțiune *Shells from across the border* și declarându-și astfel alinierea ideatică cu tematica Festivalului *Meridian 2022 – Atlas*) către spațiul *claustrant*, liminal, mărginit/mărginaș al unor hotare (fie că vorbim despre limitările teritoriale sau cele de natură psihologică, socio-politică, culturală etc.), plasând cinci din cele unsprezece surse sonore instrumentale în lateralul și în spatele publicului, „sugerând metaforic granițele spațiului acustic”. Tematicii de război declarate – întărită prin structurile repetitiv-ostinate, punctualiste ale ansamblului și prin loviturile de „bombardament” ale pianului, atacurile percusive și alunecările terorizante ale corzilor –, i se contrapune aici delicatețea timbrală a flautului, harpei și vibrafonului, ale căror licăriri trasează tușele unui univers nocturn-pictural imaginativ (un cer van-goghian actual în care devine dificilă distincția între scânteierile stelelor și ale bombelor) sau care amintesc de metafora seninătății/purității și impermanenței licuricilor din anime-ul japonez despre victimele-copii ale celui de-al doilea Război Mondial, *Grave of the Fireflies* (Isao Takahata, 1988).

Penultima lucrare de pe CD este cea a lui **Cătălin Crețu** – compozitor cu o dublă formație (inginer în profilul electromecanic și muzician pluri-specializat) –, un concertino pentru pian și orchestră de cameră intitulat *Passacona Helix*, apărut în an aniversar: 2020, celebrarea centenarului UCMR. Prima audiție absolută, redată pe acest disc, a fost programată în 2023, găzduită de *Săptămâna Internațională a Muzicii Noi* și interpretată de Orchestra de Cameră Radio, condusă de dirijorul Gheorghe Costin și avându-l ca solist pe Horia Maxim, un partener artistic constant al compozitorului – cei doi colaborând încă din 2016 în proiectul interactiv-interdisciplinar *Zona Imaginarium*, alături de flautista Mihaela Anica și violoncelista Laura Buruiană. Aflat la cea de-a doua lucrare concertantă – după ce își finalizase studiile de licență, acum mai bine de două decenii, cu *Ollecello*, concert pentru violoncel și orchestră – Crețu părăsește aici „zona de confort” (creația camerală sau electroacustică), accesând prima sa instanță (aceea de pianist) și îndreptându-și atenția către sonoritatea ne-preparată tehnologic a instrumentului solist, într-un context general restitativ: o compoziție structurată în forma unei teme cu variațiuni („*altoite* cu o serie de stiluri prezente în muzica ultimului secol”, având caracteristici de passacaglie și de ciacconă) ordonate într-o paradigmă spectrală: „tema este realizată exclusiv pe baza armonicelor superioare impare ale sunetului fundamental do, în ordinea inversă a apariției în spectru, iar fiecare variațiune se desfășoară pe câte unul dintre cele 12 centre sonore”. După o cercetare a repertoriului pianistic-concertant modern – soldată cu crearea, pe YouTube, a unui canal dedicat¹ – și cu ajutorul *helix*-ului/spiralei conceptuale, autorul forează aici în componistica secolului XX, se „înșurubează” în jurul unor așa-numite exerciții de stil (deloc banal-scolastice și lipsite de propria-i identitate), așadar străpunge cu burghiul creativ istoria veacului trecut, dând naștere unui caleidoscop de așchii/șpanuri-variațiuni neoclasiche, cu reverberații brahmsiene (*Simfonia IV*), stravinskiene (*Ritualul Primăverii*), rautavaariene, bartokiene (*Muzică pentru coarde, percuție și celestă*), eterofonic-niculesciene, de esență romantic-rachmaninoviene (inspirație pe care o regăsim în primul concert de pian românesc, cel al lui Paul Richter) sau jazzistice.

¹ Canal de YouTube în care sunt inventariate 100 de lucrări concertante pentru pian, compuse în perioada 1920-2020, din creația universală și românească: https://www.youtube.com/playlist?list=PL_I8i8KdfUlxVSVeZVFqTZuoSQzekTVqm

Cortina se închide odată cu opusul **Sabinei Ulubeanu** – *#justacomposer* pentru orchestră –, o personalitate artistică tenace, mereu exploratoare: compozitoare, fotografă, critic muzical, cofondatoare a Festivalului *InnerSound* și mai ales o prezență activă și influentă în mediul online, artista își exploatează fantezist fiecare ipostază creativă în lucrările sale. Dintr-un articol¹ scris din perspectiva creatoarei aflată într-o permanentă căutare pe drumul cu serpentine la tot pasul, aflăm că expresia *#justacomposer* s-a născut în timpul unei rezidențe din Croația numită *New Music Incubator* în care, înconjurată de alți 19 artiști care mai de care mai inventivi și pluri-dedicați profesional, Ulubeanu a declarat defensiv: „Eu sunt doar compozitoare!”. În lucrarea sa orchestrală – interpretată de Camerata Regală sub bagheta dirijorului Constantin Grigore –, autoarea nu este nici pe departe DOAR o modelatoare de sonorități: spiritul său ingenios-muzical se împletește aici cu cel al *influencer*-ului – „Din punct de vedere muzical, am încercat să translatez hashtag-ul (#), un link pe care apeși și care te trimite în mai multe contexte. Același cuvânt te poate duce la o întâmplare povestită de un copil, o maximă spusă de un filozof. Acest # m-a dus și pe mine în mai multe universuri muzicale, pe care le-am sublimat în felul meu.”² –, și mai ales cu ochiul său sensibil de fotograf. Compozitoarea captează aici, într-un opus rafinat post-modern, pe alocuri minimalist, dezbrătat de *showing-off*-ul limbajelor/tehnicilor contemporan-extinse, frânturi din istoria sa individuală (file de jurnal din anii adolescenței sau din perioada studenției transpuse sonor), lucrând cu *timpul* (trecut) și *memoria* personale (un fragment dintr-o piesă a celor de la *Depeche Mode*, un solo de trompetă cu o linie melodică autobântuitoare sau un crâmpei din *Simfonia a III-a* a mentorului Tiberiu Olah), deci creând punți/borne spre vremurile de odinioară și acoperindu-le într-un înveliș sonor general coagulant.

O călătorie a frământărilor antitetice, o machetă sonoră ludică ce trimite la universul desenelor animate, o ceremonie ritmică în trei părți, stăruitoare spre transcendență, o scenă de război, între granițe,

¹ Sabina Ulubeanu, *#justacomposer. Cum mi-am regăsit și acceptat creativitatea într-o pădure din Croația*, <https://www.dor.ro/justacomposer-integral-din-dor-25/>, publicat la 23.10.2016, accesat la 10.07.2024

² Interviu realizat de Maria Capelos, *Compozitoarea Sabina Ulubeanu, despre muzica contemporană din Festival: Compoziție e drumul de la sentiment la materie*, <https://adevarul.ro/showbiz/interviu-compozitoarea-sabina-ulubeanu-despre-1967463.html>, publicat la 1.09.2019, accesat la 12.07.2022

guvernată de umbre și (mai ales de) lumini, un caleidoscop omagial-restitutiv de stiluri, o privire înapoi către sine – toate cele șase opusuri sunt ofrande muzicale închinare sinelui creator, mentorilor și discipolilor, publicului. Însă ca un dar să-și poată atinge țelul – acela de a bucura, de a mângâia sufletele destinatarilor –, el are nevoie mai ales de o cale-liant pavată între cei doi poli (creator – receptor), care să faciliteze întâlnirea acestora. Închei cu speranța ne-rămânerii acestui document audio într-un circuit muzical intern și a diseminării CD-ului de față pe cât mai multe canale, spre a ajunge la o multitudine de urechi deschise și curioase.

SUMMARY

Cristina Gârbea

6 from 2000s

In the newly-released CD featuring *Creations of the 2000 Generation*, part of the *Romanian Music Anthology* series, we find prolific sound-makers from Bucharest (Diana Rotaru, Cătălin Crețu, Sabina Ulubeanu), Timișoara (Gabriel Almași, Gabriel Mălăncioiu) and Cluj-Napoca (Alexandru Ștefan Murariu), born in the 7th-8th decades of the last century, with music ranging from miniatures to chamber and orchestral works. A journey of antithetical tensions, a playful miniature that refers to the world of cartoons, a three-part rhythmic ceremony, striving towards transcendence, a war scene governed by shadows and (especially) lights, an homage-kaleidoscope of styles, a look back to the self – all six works are musical offerings dedicated to the creative self, to the mentors and disciples, to the audience, meant to reach as many curious ears as possible.