

# CUPRINS

	PAGINA
<b>Preambul</b>	<b>3</b>
<b>STUDII</b>	
<b>Oana Kariotoglou Popescu</b> A "Two-dimensional" Piano Sonata?	<b>5</b>
<b>Ana Diaconu</b> Costin Mioreanu, între recrutare forțată și emigrare. Măști și ipostaze reconstituite din arhive	<b>39</b>
<b>INTERVIURI</b>	
<b>Andra Apostu</b> Un dialog cu muzicologul Valentina Sandu-Dediu	<b>58</b>
<b>ESEURI</b>	
<b>Andreea Ciornenchi Grigoraș</b> <b>Cezar Bogdan Alexandru Grigoraș</b> La virtuosité violonistique – suprême « élixir » de la neuroplasticité	<b>72</b>
<b>RECENZII</b>	
<b>Diana Rotaru</b> „Dezordinea fericită de la margini”: cu Kate Molleson prin colțurile muzicii	<b>80</b>
<b>Carmen Stoianov</b> Paul Constantinescu - <i>Piano Concerto / Wedding in the Carpathians</i>	<b>94</b>

## TABLE OF CONTENTS

	PAGE
<b>Preamble</b>	<b>3</b>
<b>STUDIES</b>	
<b>Oana Kariotoglou Popescu</b> A "Two-dimensional" Piano Sonata?	<b>5</b>
<b>Ana Diaconu</b> Costin Miereanu, between forced recruitment and emigration. Masks and hypostases reconstituted from the archives	<b>39</b>
<b>INTERVIEWS</b>	
<b>Andra Apostu</b> A dialogue with musicologist Valentina Sandu-Dediu	<b>58</b>
<b>ESSAYS</b>	
<b>Andreea Ciornenchi Grigoraş</b> <b>Cezar Bogdan Alexandru Grigoraş</b> Violin virtuosity - the supreme « elixir » of neuroplasticity	<b>72</b>
<b>REVIEWS</b>	
<b>Diana Rotaru</b> „The Happy Mess at the Margins”: with Kate Molleson through the corners of music	<b>80</b>
<b>Carmen Stoianov</b> Paul Constantinescu - <i>Piano Concerto / Wedding in the Carpathians</i>	<b>94</b>

# PREAMBUL

*Sonata pentru pian op. 24* în Re major este o lucrare care încă lansează provocări atât interpreților cât și celor care cercetează și analizează creația lui George Enescu. Studiul de caz în limba engleză semnat de Oana Kariotoglou Popescu urmează căi deschise de Ștefan Niculescu și Pascal Benteoiu reevaluând complexitatea scriiturii enesciene din perspectiva unei meta-forme.

În timpul studiilor doctorale, Ana Diaconu a obținut acreditarea pentru a cerceta documentele Consiliului Național pentru Studiul Arhivelor Securității. Dintre cei 10 compozitori pentru care a solicitat accesul la informații, toți emigrați la Paris între anii 1964 și 1985 și care se regăseau în fondul „Exil Românesc”, atenția i-a fost îndreptată către parcursul compozitorului Costin Miereanu, căruia îi trasează câteva linii importante ale biografiei, prezentând întâmplări și evenimente care i-au influențat alegerile de viață și traiectoria artistică.

Rubrica *Interviuri* aduce un dialog cu unul dintre vârfurile muzicologiei românești, doamna Valentina Sandu-Dediu, inspirat mănuior al condeiului, cercetător profund și în același timp un fermecător pedagog al Universității Naționale de Muzică din București.

Andreea Ciornenchi Grigoraș și Cezar Bogdan Alexandru Grigoraș propun un eseu ce tratează aspecte privind virtuozitatea violonistică în corelare directă cu elemente de neurobiologie, mai precis, modul în care cântatul la instrument influențează activitatea celor două emisfere cerebrale. Cercetarea este centrată pe conceptul de neuroplasticitate, fenomen favorizat de existența a diferite tipuri de circuite neuronale care pot fi activate/reactivate, adaptate și dezvoltate în funcție de context.

Diana Rotaru oferă prin recenzia sa, o adevărată călătorie prin cartea *Sound Within Sound. A History of Radical Twentieth Century Composers* semnată de Kate Molleson, “o scrisoare de dragoste adresată artiștilor periferici, muzicilor liminale și *Altfel*-ului, *Atipicului* sonor, care nu ar trebui să lipsească din biblioteca niciunui meloman”. Autoarea dezvăluie cu pasionată implicare, aventurile sonore ale celor 10 creatori (re)descoperiți de Molleson care, “dintr-un motiv sau altul, au rămas prea mult timp în umbră”.

Hänssler Classic a lansat de curând un disc cu două dintre cele mai răsunătoare creații ale lui Paul Constantinescu: *Concertul pentru pian și orchestră* (1952) și poemul coregrafic *Nuntă în Carpați* (1938). Recenzia discului este semnată de Carmen Stoianov care remarcă aprecierea de care se bucură în Germania muzica lui Paul Constantinescu și, prin extensie, școala românească de compoziție, așa cum dovedește și interpretarea excepțională a pianistului Oliver Triendl alături de Norddeutsche Philharmonie Rostock sub bagheta dirijorului Marcus Bosch.

**Andra Apostu**  
**Redactor**

# PREAMBLE

The *Piano Sonata Op. 24* in D major is a work that still challenges both performers and those who research and analyze George Enescu's music. The case study written in English by Oana Kariotoglou Popescu follows paths opened by Ștefan Niculescu and Pascal Bentoiu by re-evaluating the complexity of Enescu's musical approach from a meta-form perspective.

During her doctoral studies, Ana Diaconu obtained accreditation to research the documents of the National Council for the Study of the Securitate Archives. Of the 10 composers for whom she requested access to information, all of them having emigrated to Paris between 1964 and 1985 and who were included in the "Romanian Exile" fund, her attention was drawn to the career of composer Costin Mioreanu, to whom she traces some important lines of his biography, presenting events that influenced his life choices and his artistic path.

The *Interviews* column brings a dialogue with one of the top Romanian musicologists, Mrs. Valentina Sandu-Dediu, an inspired writer about music, profound researcher and at the same time a charming professor at the National University of Music in Bucharest.

Andreea Ciornenchi Grigoraș and Cezar Bogdan Alexandru Grigoraș propose an essay dealing with aspects of violin virtuosity in direct correlation with elements of neurobiology, more specifically, how playing the instrument influences the activity of the two cerebral hemispheres. The research is centered on the concept of neuroplasticity, a phenomenon favored by the existence of different types of neuronal circuits that can be activated/reactivated, adapted and developed according to the context.

Diana Rotaru offers in her review, a real journey through the book *Sound Within Sound. A History of Radical Twentieth Century Composers* by Kate Molleson, "a love letter to peripheral artists, liminal music and *the Other*, the *Atypical sound*, which should not be missing from any music lover's library". With passionate involvement, the author reveals the sonic adventures of the 10 creators (re)discovered by Molleson who, "for one reason or another, have remained too long in the shadow".

Hänssler Classic has recently released a CD with two of the most outstanding works by Romanian composer Paul Constantinescu: the *Concerto for Piano and Orchestra* (1952) and the choreographic poem *Wedding in the Carpathians* (1938). The review of the CD is written by Carmen Stoianov, who remarks the appreciation of Paul Constantinescu's music in Germany and, by extension, of the Romanian school of composition, as proved by the exceptional performance of pianist Oliver Triendl with the Norddeutsche Philharmonie Rostock under the baton of conductor Marcus Bosch.

**Andra Apostu**  
Editor

## A "Two-dimensional" Piano Sonata?

Oana Kariotoglou Popescu

George Enescu's D major piano sonata Op. 24 is regarded by the Romanian school of form-analytical thought as a structurally complex work. Composed in 1933 and revised in 1935 (revisions which pertain to the more sophisticated sections, the second and third movements), this sonata continues to pose challenges for the public and analysts, especially when encountered by auditory means alone, so Pascal Bentoiu: 'Here too, Enescu pays a price for his unyielding complexity [and] only [...] *dozens* of hearings can bring the listener anywhere near the depths of its treasure'.<sup>1</sup> In assessing this sonata's form, Ștefan Niculescu's 1956 text in *Muzica* starts from the description of a relationship of dependence and thus, from a separation between *researcher* and *soloist*:

The explanation of a work of great value, no matter how competent it may be, cannot convey verbally what was intended to be expressed musically. The true meaning of the work is gained

---

<sup>1</sup> The analyst Pascal Bentoiu deemed these revisions as unimportant: 'The second and third movements bear also certain dates of revision: the Andantino is dated May 2, 1935, and the finale May 11 of the same year. I conclude that the revisions were rather unimportant, since for twenty-two pages (in manuscript) of the finale the composer needed only nine days; for the second movement, he probably used a comparable time, while the first— it seems— did not need any kind of revision. [...] Perhaps in 1935 it was a matter of simply recopying it, with minimal interventions in the text'. Bentoiu, Pascal, *Masterworks of George Enescu: a Detailed Analysis* (Plymouth: Scarecrow Press, 2010/ translation of *Capodopere enesciene*, Bucharest: Editura muzicală a U.C.M.R., 1984), p. 328. According to Bentoiu, this Enescian score is 'so rich that only [...] *dozens* of hearings can bring the listener anywhere near the depths of its treasure'. *Ibid.*, p. 327.

through listening and re-listening under optimal interpretive conditions. However, the audition does not exclude thorough research; on the contrary, it implies it, because the research not only facilitates understanding the work but can also contribute to grasping the nuances of a great artistic personality.<sup>1</sup>

The current article examines the form through both lenses simultaneously, as soloist and scholar, and highlights form features previously unexplored by Niculescu and Bentoiu which could explain previous reactions to this sonata as being a 'brilliant chaos'.<sup>2</sup> With these differences in mind, 1., I find evidence in newer theories of form and illustrate their efficacy, but also 2., highlight features that set Enescu apart from the Romantic model of structuring that likely inspired this sonata. This propels me to 3., develop a new terminology and propose a superior schematic coding system to those in earlier research. Although 4., offer a more dependable precision analysis at the movement level, 5. I recognise that the conciliatory aspect of an overarching structure identified in my research (at this point, it would be enough to think of a construction such as the Gate Towers, Abu Dhabi, UAE or the Marina Bay Sands, Singapore, examples of how an overarching architecture can unify distinct blocks into a cohesive, integrated design) remains consistent regardless of the internal interpretations.

Upon performing this work, the following two moments (ex. 1) may appear as disconnections in the local musical flow: 1., the ending of the second movement on the dominant of the cycle's tonality instead of on B major, the tonality of the movement's onset and 2., the reappearance of the first movement's onset theme in the culmination of

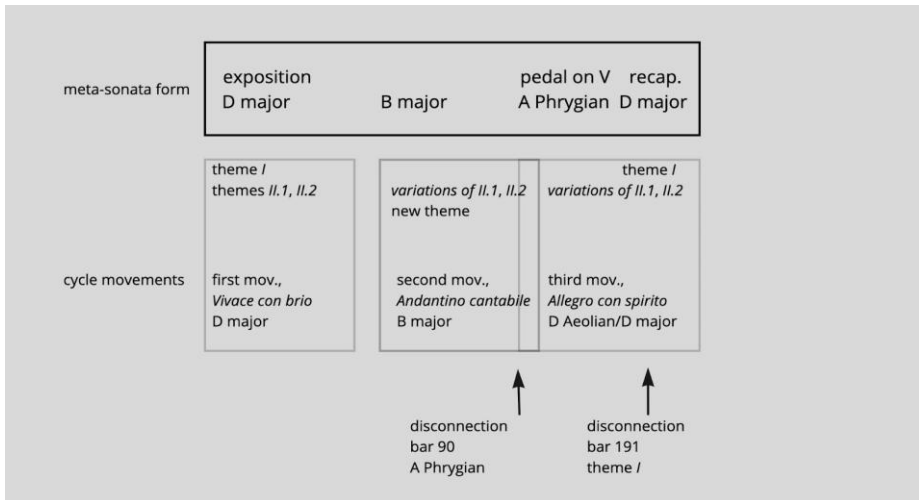
---

<sup>1</sup> Niculescu, Ștefan, *Sonata a III-a pentru pian de George Enescu*, *Muzica* 6.8 (1956), pp. 12–24. Translation mine. Original in Romanian: 'Explicarea unei opere de mare valoare, oricât de competentă ar fi, nu izbuteste să ne redea exclusiv verbal, ceea ce a fost sortit să fie exprimat muzical. Adevăratul sens al operei se capătă prin audierea și reaudierea ei în condiții de interpretare optimă. Acest lucru însă nu exclude cercetarea amănunțită, ci dimpotrivă o implică, pentru că o astfel de cercetare nu numai că ușurează înțelegerea operei, dar poate contribui la fixarea particularităților unei mari personalități artistice'.

<sup>2</sup> Pascal Bentoiu characterises this sonata as a cycle of 'uncommon forms' and 'brilliant chaos'. Bentoiu, *Masterworks ...*, p. 331; Bentoiu, Pascal, *Breviar Enescian* ed. by Matei Banica (București: Editura Muzicală Grafoart, 2014 / first edition 2005), p. 128; Translation mine; Original in Romanian: 'dezordine genială'.

the development of the third movement. Why do these moments discontinue an otherwise meticulous sonata-movement inner organisation?

Ex. 1, Op. 24, D major *Sonata*. Simplified mapping:



The first disconnection happens gradually and results in two intermingled autonomous second and third movements which end and begin unexpectedly from the perspective of the sonata tonal path. The third movement starts by taking over *Andantino's* second movement as of bar 90 with a long-lasting, yet, unitary process of formation of its first sonata theme and by enforcing a curious A Phrygian atmosphere on the B major *Andantino's* last section (material grey-marked in ex. 2). At the same time, *Andantino's* highly provisional home-coming B major chord extends into the third movement in defiance of a double line and requested ten-second silence (as a dominant minor eleventh chord in *pensiero, nostalgico* in bar 84, as a transit root-position chord in bars 90 and 91 and as a six-four chord with the indication *lontano* in bars 94, 95, and 7–8 of the third movement (yellow-marked in ex. 2).

Ex. 2, intermingled and autonomous second and third movements:



The second disconnection feels sudden: the development of the third movement recalls the cycle's onset theme, a theme which, as Pascal Bentoiu observes, 'sticks to our memory as the most characteristic, a true emblem of the entire sonata' (ex. 3).<sup>1</sup>

Ex. 3: *Vivace con brio's* first theme ('I')



In *Formenlehre's* light (traditional twentieth century sonata theory built on the observation and generalisation of form phenomena present in popular Viennese-classical works), the impact of these two disconnections is a local one. *Andantino's* open end is for Niculescu a 'short coda', 'a last thematic labour with no other purpose than to tie in the second and third movement'.<sup>2</sup> The display of *I* in the third movement in bar 191 is, in the interpretation of Niculescu and Bentoiu a rhetorical gesture, merely a replacement for the repetitive, rondo material of the third movement and, at the same time, a 'long-awaited moment of liberation' which crowns the development of the third movement).<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Bentoiu feels that the first theme *I* is 'the character with the strongest personality. [*I*] sticks to our memory as the most characteristic, a true emblem of the entire sonata' and that its 'return above the finale, in the same glorious D major, will provide the long-awaited moment of liberation'. Bentoiu, *Masterworks ...*, p. 329.

<sup>2</sup> Niculescu, Ștefan, *Sonata a III-a pentru pian ...*, pp. 19 and 17. Translation mine. Original in Romanian: 'o scurtă codă' and 'o ultima prelucrare tematică, ce nu are alt scop decât sa lege partea II de partea III'.

<sup>3</sup> 'The reprise is realised by replacing the refrain with theme I of the first movement'. Niculescu, *Sonata a III-a pentru pian ...*, p. 22. Translation mine. Original in Romanian: ' 8



However, today's advancements in form theory encourage a fundamentally different interpretation of the two disconnections. They serve a higher level of form complexity, a musical discourse with more than one unfolding rate. The music will likely be understood as developing simultaneous layers, albeit, differently paced in revealing their logic over time. One cannot help but to check to what extent Enescu's form matches the profile of a *two-dimensional sonata*, the common denominator between several romantic sonata cycles with a single-movement appearance by Liszt, Strauss, Schoenberg, and Zemlinsky highlighted by Steven Vande Moortele.<sup>1</sup> Enescu's sonata could relate to this tradition of Viennese two-dimensionality derived from Schubert via Enescu's professor Joseph Hellmesberger and Franz Liszt.<sup>2</sup> Ex. 4 juxtaposes the characteristics of Enescu's work and those of Liszt's B minor piano sonata S. 178, a two-dimensional sonata paradigm according to Vande Moortele.

Ex. 4, a comparison with Liszt's B minor piano sonata S. 178:

Only in Liszt	Common ground	Only in Enescu
Non-autonomous cycle movements (incomplete or commonly non-recognisable schemata)	Cycle movements (with different degrees of autonomy)	Autonomous cycle movements (recognisable schemata) <sup>9</sup>
Primordial overarching form (According to the analysis of Vande Moortele)	Overarching sonata form (with different degrees of fluency)	Meta-structure (explained below)
Interpolated units and exocyclic units (Vande Moortele)	Disconnections between two dimensions	It can be interpreted as having no exocyclic units
Motivic transformation used via direct and indirect integration (Vande Moortele)	Strategies for minimising disconnections between two dimensions	Transformational extremely extensive; modal functional swinging

---

Repriza se face prin înlocuirea refrenului cu tema I a primei parti [...]. Bentiou, too, argues that this first theme of the first movement displayed in the third movement comes to replace other materials which have been 'sufficiently solicited so far' and as a rhetorical gesture. Bentiou, *Masterworks ...*, p. 342

<sup>1</sup> Vande Moortele, Steven, *Two-dimensional Sonata Form: Form and Cycle in Single-Movement Instrumental Works by Liszt, Strauss, Schoenberg, and Zemlinsky* (Leuven: Leuven University Press, 2009).

<sup>2</sup> Hellmesberger and Liszt collaborate closely. In 1851, Liszt's transcription of Wanderer in C major for orchestra, S. 366 was performed in Vienna under Joseph Hellmesberger/Gesellschaft der Musikfreunde. Arnold, Ben ed., *The Liszt Companion* (Westport, CT: Greenwood Press, 2002), p. 314.

Briefly summarised, Vande Moortele's theory stipulates that a work is two-dimensional sonata if its movement and overarching modes of organisation progress at a different pacing while recalling the sonata structuring. The two dimensions, the movement form and the cycle form 'coincide only when the relationship between the form and the cycle is one of identification' and thus, their merging always results in 'formal disconnections', namely in self-contained 'interpolated' and 'exocyclic' units.<sup>1</sup> The interpolation 'differs from the immediately preceding formal unit of the overarching form in tempo, meter, and key' [...] and generate[s] an impression of well-roundedness similar to that of an "ordinary" movement'.<sup>2</sup> 'When a movement of the cycle is interpolated into the overarching sonata form, the two dimensions do not coincide but stand next to each other [and] for the duration of the interpolation the overarching sonata form is suspended, to resume only when the interpolation is over'. [Exocyclic units, conversely,] 'belong exclusively to the overarching sonata form and play no role in the sonata cycle'.<sup>3</sup>

Vande Moortele further mentions that composers try to balance the two out-of-sync structural dimensions, minimise their disconnections through 'integration processes': 1., direct integration - material essential to the interpolated unit is first announced or later worked out in an exocyclic zone; 2., direct integration - essential exocyclic material returns in the interpolated movement; and 3., indirect - shared thematic material relates an interpolated movement to another movement of the cycle which plays a role in the overarching form).<sup>4</sup> In other words, the coexistence of three networks of form functions (overarching, movement, and two-dimensional) depends on a composer's art of subtly concealing and scaling back repetitions, for example by restructuring or transforming musical patterns such as themes.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Vande Moortele, Steven, *Two-dimensional sonata ...*, p. 25.

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp. 48–49.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>4</sup> *Ibid.*, pp. 26–27.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 28. A paradox is worth noting at this point: although the level of accomplishment of the match between the functions of the two-dimensions is inversely proportional to the clearness of the two-dimensionality, composers attempt to integrate the two-dimensions as much as possible into each other. Nevertheless, as  
10

Enescu's sonata too, balances out-of-sync structural dimensions. Repetitiveness is concealed by means of *motivic transformation*, a technique which facilitates the expansion of a material type, simultaneously enabling contrast and preserving unity (interrelationship between newly created facets of the material type). Unfortunately, this technique has been linked by previous literature only to the rotational aspect of musical form. Before Vande Moortele's 2009 theory, analysts could have linked an architecture whose unity comes from motivic interrelationship either to Vincent D'Indy's *cyclic form* (previously used in the analysis of César Frank and rightly criticised by Benedict Taylor) or to Carl Dahlhaus's *Mehrdimensionalität* (used to describe 'single-movement cyclic form', or a sonata such as Liszt's B-minor).<sup>1</sup> For example, Niculescu (interpretation perpetuated by Myriam Marbe and Noel Malcom) writes that this sonata combines the 'cyclical principle' crowned by César Frank with a 'inexhaustible fantasy' for motivic development rooted in the tradition of Beethoven and 'the cyclical dimension gives unity to this variety in a form which is never rigid'.<sup>2</sup> Benteoi avoids mentioning *cyclical form* (perhaps intuitively deciding that the sonata attest a greater formal complexity than the term *cyclic form* suggests) and notes that 'Enescu is not far- surely, without

---

Vande Moortele notes, 'an unresolved tension between the two dimensions never disappears' despite 'ingenious manipulation of potential analogies between a sonata form and a sonata cycle', 'attempts to find a balance between both dimensions in units in which they are identified', or a 'very intense integration of interpolated movements in the overarching sonata form'.

<sup>1</sup> Benedict Taylor criticises this term: "[c]yclic form" [...] is a vague and ambiguous term which incorporates many differing definitions'. Taylor, Benedict, *Mendelssohn, Time, and Memory: The Romantic Conception of Cyclic Form* (Cambridge: Cambridge University Press, 2011), p. 10. Benedict Taylor writes that the main spread of the confusing term 'seems to have arisen through Cesar Frank and his pupils. While Frank himself was fairly reticent about the cyclic qualities of his compositions, Vincent D'Indy in particular was a keen activist for the Frankschool and the "principle of cyclic composition" which it espoused' (p. 9); Taylor categorises the architectures with overarching structuring as *combined or single movement cyclic forms (linking of movements of multi-movement cycle and multi-functional four-in-one designs or similar*, pp. 11–16).

<sup>2</sup> Niculescu, Ștefan, *Sonata a III-a pentru pian ...*, p. 24. Translation mine. Original in Romanian: 'Păstrând tehnica beethoveniană de construcție și principiul ciclic dus la apogeu de C. Frank, forma la Enescu nu rămâne o schema rigidă. [...] Compozitorul atinge astfel unul din marile deziderate ale artei în general: unitatea în varietate'.

intention [?] - from the unifying preoccupations of a Schoenberg or Webern'.<sup>1</sup>

Scaling back, repetitiveness is attributable to a material's participation across more than one dimension. In this matter, Enescu's sonata seems to benefit beneath its rhythmic-melodic-harmonic layer from a particular manipulation mechanism which affects the core of a material's identity by projecting ambiguity on the tonal centre or home-base - a *modal-functional swinging*. It can be briefly described as the allowance for the mode's tonic to change just before the end of a melodic unit following an insistence on melodic intervals. In Romanian songs folklorists have observed a similar compositional technique, a 'modal-functional swinging' which, according to Otilia Pop-Miculi, prevents the listener from predicting the finalis of the mode by allowing the mode's tonic to change just before the end of a melody.<sup>2</sup> In Enescu's F sharp minor piano sonata Op. 24 and the A minor *Sonata dans le caractère populaire roumain (in Romanian Folk Style)* Bentoiu highlights similar situations of 'modal ambiguity' and 'modal mutation'.<sup>3</sup> It immediately creates local ambiguity and highlights what remains unambiguous, e.g., it defines an absolute tonic, not dependent upon 'external' conditions such as the change of mode. In this sonata, the second theme of the *Vivace con brio* first movement which has been analysed by previous scholars in both G Phrygian and in C sharp minor may be considered an example of local modal functional swinging. A confirmation of the identity of the finalis key appears as late as in the second sonata movement, in variation of this theme which expresses clearly the mediant-tonic relation. The swinging can also be used to describe an absolute tonic, not dependent upon 'external' conditions such as the change of mode between major and minor. In this sonata, one moment which describes the absolute tonic is the local use of this

---

<sup>1</sup> Bentoiu, Pascal, *Masterworks ...*, p. 327.

<sup>2</sup> The term proposed by Pop-Miculi in a Romanian folklore course in Romanian language is 'pendulare funcțională' (functional oscillation). Pop-Miculi, Otilia, *Curs de Folclor Muzical* (București: Universitatea Spiru Haret, Facultatea de Arte; Specializarea: Pedagogie Muzicală) <<https://www.scribd.com/document/389885913/127007923-CURS-DE-FOLCLOR-MUZICAL-pdf-pdf>> [accessed March 2024].

<sup>3</sup> Bentoiu uses the term 'modal ambiguity' in the analysis of Enescu's piano sonata Op. 24 in F sharp minor. Bentoiu, *Masterworks ...*, p. 282. The same source mentions 'modal mutation' in the analysis of Enescu's third piano and violin sonata, between pp. 299–300.

mode-swinging between D major and D minor applied to the head of theme / in the first movement, in bars 231–235.

The impact of mode swinging may transcend the local movement form in that a unit is empowered to appear anagrammed, harmonically different in each dimension. This could be the case of the third movement's beginning, a zone perceived by Niculescu and the other scholars in A minor.<sup>1</sup> In this moment, one can interpret both, a tonal struggle to shift the music back to the home key via its dominant, A Phrygian and a first theme gravitating around the Aeolian tonic D. The mode-swinging minimises the disconnections between the movement and the meta-structure as the tonic D can mutate itself into an anagrammed A Phrygian and encourage two different keys, A and D, as suitable tonics for the autonomous third movement. It is thus possible that the music takes on a double structural role: development of the overarching structure which has reached its pedal on dominant (A Phrygian) and beginning of a conventional autonomous third movement on the tonic (D).

While this sonata's compositional tactics should be linked to Vande Moortele's concept of two-dimensional sonata (with the mention that the embedding and manipulation of modal language in form functionality does not yet warrants conceptualisation among Vande Moortele's list of strategies for the necessary balancing of two out-of-sync structural dimensions), its overall appearance resists alignment with the theory. Enescu's sonata can be read in opposition to Liszt's and the kind: Not only does the Enescu focus for a longer time at the movement level, meaning that the overarching form is no longer the primary dimension as in Liszt, but also creates complete, self-sufficient movements, clearly defined to the point that the overarching form escapes immediate perception. At a closer look, grasping D major sonata's engagement with two-dimensionality depends on the movements' self-sufficiency or structural completion (most likely, according to high-Viennese standards). A unit at the movement level would have to be perceived as having failed to fulfil a certain function, as going beyond *normative* (Vande Moortele uses the construction '*has to fulfil*'). My example is the end of the second movement in which the

---

<sup>1</sup> Niculescu, Ștefan, *Sonata a III-a pentru pian ...*, p. 24. Translation mine. Original in Romanian: 'la minor'.

developmental features of the overarching structure prevail over the local organisation, the latter subordinating its autonomy in favour of the tonal logic and time-line of the overarching dimension. In the D major sonata cycle, the A Phrygian moment in the beginning of the third and final movement as well as the loose design of the first local sonata theme (let us call it, 'conflux theme') suggest that the time-line of the meta-form has reached the development's pre-recapitulation pedal on dominant. In the light of Vande Moortele's definitions, Enescu's 'self-contained' first and second movements, whose relation resembles that of the first movement's themes in terms of tonal distance, can be interpreted as proliferations on these themes - perhaps, expressive, nomadic, reflexive commentaries similar to a story set within a story.<sup>1</sup> While the interpolations equate with well-defined movements, the exocyclic parts, if any, are obscured due to fast intermingling.<sup>2</sup> When Enescu's recapitulation of the meta-structure seems to take over the third cycle movement, the (potential) exocyclic moments are brief. Thus, it can be interpreted that exocyclic parts in this model of two-dimensional sonata are perceived as disruptive as the 'interpolations' in Liszt's model; Enescu's overarching recapitulation stands side by side with the sonata's finale.

Given the particularities of Enescu's work, I will temporarily stretch the available form theory. First, I propose the term *meta-structure* (the Greek μετά lends the meaning of *beyond, transcending*) for Enescu's overarching construction which does not dominate (perception-wise) over the cycle's (self-sufficient) movements, but does influence the appearance of the cycle's movements. The meta-structure has the ability to coexist with the autonomous movements while treating the latter as its data: collected as early as of first movement,

---

<sup>1</sup> First mentioned in Marbé, Myriam and Elena Zottoviceanu, *Împlinirea. Premiera Operei Oedip (1934–1936)*, in *George Enescu - Monografie*, ed. by. Mircea Voicana (București: Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1971), pp. 739–876; Confirmed by Bentoiu in *Masterworks ...*, p. 333. [D major to G sharp minor mode/B major mode.]

<sup>2</sup> It is worth noting that intermingling is a technique which spans the whole sonata. Two examples of intra-movement display are the late appearance of the first movement's development theme in an unstable F sharp major in the recapitulation (bars 162-168) or, in the second movement, the early recapitulation onset overlapped with the middle (57). An intermingling at the inter-movement level begins (see above) in bar 90 of the second movement's coda and extends into the first page of the third movement.

the themes fulfil, (under the ‘sonata constraints’, to use Carl Dahlhaus’s expression) the same functions in the meta-form.<sup>1</sup>

Second, I propose the term *conflux theme* for a theme proper and any material that appears to lead to its formation.<sup>2</sup> This type of gradual thematic construction is specific to Enescu and has been highlighted by Alfred Hoffman in the analysis of Enescu’s first string quartet: ‘Often, Enescu considered that the theme is not a point of departure, but the result of a build-up’.<sup>3</sup> In the D major sonata, the third movement’s first theme is a conflux theme which begins to replace *Andantino Cantabile*’s music as of bar 90 (exx. 5a–c).<sup>4</sup>

Exx. 5, steps in the formation of the third movement’s first theme:

- a. main chords as early as of *Andantino*’s bar 90



---

<sup>1</sup> Dahlhaus, Carl, *Sonata Form in Schubert: The First Movement of the G-Major String Quartet, Op. 161 (D.887)* in Schubert, ed. By Julian Horton (Farnham: Ashgate, 2015), pp. 235–46. Original trans. Thilo Reinhard in Walter Frisch (ed.), *Schubert: Critical and Analytical Studies* (Lincoln: University of Nebraska Press, pp. 1–12).

<sup>2</sup> The word ‘conflux’ appears in the work of the theoretician Dora Hanninen with a different meaning: the ‘associative conflux’, a provisory stream that has been formed due to a temporary overlapping of two or more material types (or ‘sets’, in Hanninen’s terminology). Hanninen, Dora A, *A Theory of Music Analysis: on Segmentation and Associative Organization* (New York, NY: University of Rochester Press, 2012), pp. 241–242, at p. 207.

<sup>3</sup> Alfred Hoffman and Myriam Marbé mention in the analysis of Enescu’s first string quartet Op. 16 that ‘Enescu often considered the theme a result, not a starting point’ and that this feature translates in this quartet into ‘anticipations’, ‘preparations’, and ‘accumulations’ of thematic material. Hoffman, Alfred and Myriam Marbé, *Partea a III-a “Maturitatea”*. *Limpeziri (1919–1926)*, in *George Enescu-Monografie*, ed. by Mircea Voicana (București: Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1971), pp. 459–562, between pp. 499–450. Translation mine. Original in Romanian: ‘Enescu considera că tema nu este un punct de plecare ci, adesea, un rezultat, iar *Cvartetul I* ilustrează pe deplin acest lucru: în afară de B (unde totuși ar părea ca anticipările, pregătirile sunt determinate de B și *nu este B un rezultat al lor*) însăși tema I a este rezultatul unui proces de acumulare, pornind de la o simplă pedală ritmată. [...] Și mai pregnant este acest procedeu de pregătire treptată a unei teme în ultima parte [...a lucrării] – *allegro moderato*’.

<sup>4</sup> Such anticipations can be highlighted between two neighbouring miniatures in Enescu’s Op. 18: the end of *Choral* anticipates the theme of *Carillon nocturne*.

- b. forming of the three-note melodic grouping



- c. melodic mechanisation of the chord



The available Viennese-classical inspired *Formenlehre* cannot easily describe Enescu unfolding themes because it advocates for an absence of forward momentum; it pinpoints the symmetrical theme and conceptualises separately a well-defined melody from its formation zone. Dora Hanninen mentions in an analysis of Beethoven's piano sonata Op. 2 no. 2 'inaugural theme' (preceding a 'primary theme proper'. James Hepokoski and Warren Darcy allow analysts to enclose a theme's anticipations, macro-upbeats, into a separate form function, the 'zero module', while simultaneously fencing a theme-proper segment.<sup>1</sup> More variants of describing musical areas which display the

---

<sup>1</sup> Schmalfeldt, Janet, *In the Process of Becoming: Analytic and Philosophical Perspectives on Early Nineteenth-Century Music* (New York, NY: Oxford University Press, 2011).

Hanninen's newly proposed term, 'inaugural' is associated with the well-known tune of the opening (a proper first sonata theme to me) while the upcoming looser constructions which resemble the middle of a small ternary form are conceptualised as a 'proper theme'. Hanninen, *A Theory of Music Analysis ...*, pp. 241–242.

In Hepokoski and Darcy's words, the individual zones - especially P and S [first and second sonata thematic functions] - [...] begin with music that, even while opening that zone, seems preparatory to a more decisive (or fully launched) module that follows. This aspect can take on different realizations, some of which are 'thematic', some of which are not. One might find: an introductory vamp or accompaniment figure; an initial group of 'set-apart', emphatic chords; a quasi-fanfare motto, sometimes *all'unisano*, that 'clears the way' and then proceeds onwards to contrasting material; an obvious anacrusis module or other preliminary module; a thematic module that has not yet fully stabilized over a root position tonic (especially within the S-zone); and the like. A zero designation [...] indicates the results of an interpretative decision that proposes either that the module at hand displays an overt preparatory function (often in the sense of 'get ready!') or that the initial module conveys the sense of something 'destabilized' or not yet fully moored to tonic root-support. If the analyst decides that such an introductory module is not as fully separate from what follows to merit the 'zero' label per se, a lighter alternative is the use of a 1.0 label [...]. The zero-module will lead directly into something more secure and normative for that



thematic forming 'in real-time' can be seen in William Caplin's *form-functional* theory and Janet Schmalfeldt's *process* theory. Janet Schmalfeldt or William Caplin use in their descriptions of classical works Formenlehre common terms such as 'introduction'. At the same time, Caplin describes 'thematic introduction' from the Viennese-classical times as a 'framing function that expresses the sense of "before the beginning" [... ,] consists of a brief passage prolonging tonic (sometimes dominant) with progressive dynamic [, and contains] minimal melodic activity (so as not to suggest a basic idea).<sup>1</sup> The idea of retrospective understanding of a theme as ending part of an element-merging area can be also linked to the process theory of Schmalfeldt. Abbreviated with a sign borrowed from the field of symbolic logic, '⇒', Schmalfeldt's concept of 'becoming' speaks of the two-stages and back-and-forth analytical perception of a form function, the en route assessment and the retrospective interpretation.<sup>2</sup>

A double impact on the form's functionality (for example that of the conflux theme - a movement's first theme and pedal on the dominant for the meta-development) pose an unnoticed complication to the analysis. It is difficult to find a representation system for this

---

zone. [...] Zero-modules are not musical ideas that stand outside of the zone proper. [...] In most cases (though not all) the zero-module will not be separated from its 'integer-one' successor by a PAC. [...] Since the zero concept indicates a function, not a thematic or modular type, zero-modules can differ widely from each other in character and format'. Hepokoski, James A. and Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory-Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata* (New York, NY: Oxford University Press, 2006), pp. 72–73.

<sup>1</sup> Caplin, William E., *Analyzing Classical Form: An Approach for the Classroom* (New York, NY: Oxford University Press, 2013), p. 257.

<sup>2</sup> The symbol expressing a transformational role, ⇒ appeared before in 1995 in Schmalfeldt 1995 and in 2006 in Hepokoski and Darcy (abbreviations). In Schmalfeldt's words, the symbol is 'borrowed from symbolic logic'. Schmalfeldt, *Becoming ...*, p. 8. For Schmalfeldt, if 'the opening passage of a movement initially projects the characteristics of an introduction but retroactively functions as a main theme, one could represent that analytic perception as 'Introduction ⇒ MT''. Nathan and Vande Moortele criticise Schmalfeldt's abbreviation, arguing that, due to the 'becoming' (transformation), one of these functions (the introduction or the main theme) will disappear. Instead, they propose a double function [a main theme that gives the feeling of an introduction, of something that is forming live], abbreviated '↔'. Martin, Nathan J. and Steven Vande Moortele, *Formal Functions and Retrospective Reinterpretation in the First Movement of Schubert's String Quintet, D. 956, Music Analysis* 33 (2014), 130–55.

sonata's material, a code which should be simultaneously sensitive to 1., a unit's formal function in the movement, 2., to the unit's moment of appearance in the meta-form, and 3., to the motivic kinship between units. By form function (or 'action zone', to create a link to the *Sonata Theory* by Hepokoski and Darcy) we understand a first or second sonata theme, a transition zone, and, in some cases, a development (new) theme.<sup>1</sup> The appearance of material in the meta-form recalls the same sonata form functions, albeit, while the pacing of these functions is not identical with that of the local movement's units. Last but not least, a code of abbreviation in two-dimensional constructions needs to show the kinship between themes throughout the whole sonata cycle, or, better said, to show how early a theme has been rooted - a matter which sparks particular issues in Enescu because of the great number of iterations that mutate from and still bear a kinship to the original idea. As Vlad Vaidean notes, the mature Enescian scores are characterised by a distinct species, par excellence Enescu cyclical conception in music, which implies not only the recurrence of themes [..., but also] the permanent circulation - through division or integration, association or dissociation, intertwining or separation [...] of the cellular fragments throughout the themes themselves.<sup>2</sup>

Given Enescu's intense motivic transformation and complex sonata functionality in this two-dimensional sonata, I define the reuse or reworking of material under a new function as 'child theme'. Ex. 6 shows a theme and child themes that span the cycle in order to fulfil different schematic functions; What debuts as a second sonata theme in the first movement at bar 63, spans the lied sections of the second

---

<sup>1</sup> For Hepokoski, 'action zones' are 'successive zones that build the exposition and the corresponding recapitulation [:] 'primary theme', 'transition (TR)', 'secondary theme', and 'closing zone'.

Hepokoski, James A., *A Sonata Theory Handbook* (New York, NY: Oxford University Press, 2021), pp. 7–8 and 56–75.

<sup>2</sup> Translation mine, ChatGPT 3.5 [April 2024] assisted. Original in Romanian: 'o specie aparte, prin excelență enesciană, a concepției ciclice în muzică, ce presupune nu doar reluarea temelor [..., ci și] circulația neconținută - prin scindare sau integrare, asociere sau disociere, întretesere sau departajare [...] a semnalelor crâmpieie celulare pe parcursul temelor înseși'. Văidean, Vlad, 'George Enescu – recitiri, reascultări, re poziționări' în *Noi istorii ale muzicilor românești. I: De la vechi manuscrise la perioada modernă a muzicii românești*, second edition ed. by Valentina Sandu-Dediu and Nicolae Gheorghită (București, Editura Muzicală, 2021), pp. 291–376; pp. 326–330; at p. 326.

movement and covers for the third movement's first theme (as of bar 18) and second theme (as of bar 110).

Ex. 6, transformations from themes to child-themes. Samples transposed on C, for major themes and A for minor themes:



Some aspects of the abbreviations used by Bentoiu and Niculescu in their examinations of this sonata flag the difficulty of consistently capture both the thematic processes (recurrence and transformation) and the hierarchical levels within the cycle (see a full schematic display at the end of this analysis). Niculescu suggests sonata functions, namely the sonata themes at the movement level via roman numerals *I* and *II* but does not suggest the thematic kinship across the cycle (likely due to a proliferation of symbols: lowercase numerals, selected capitals from *A–S*, selected lower-case letters *a–y*, and selected Greek letters). In comparison to Niculescu, Bentoiu is more consistent in simultaneously showing the themes' order of appearance (via capitals *A–G*) and the thematic linking beyond individual movements, that is, how the material is preserved from one movement to the other throughout the cycle. However, Bentoiu's abbreviation of material is form-hierarchically indifferent (the different sonata roles of a melody *G* may be oversimplified into an enumeration from 'G1' to 'G10') and the attempts to highlight a theme's change of function and location within the movement and cycle come at the cost of inconsistency in differentiating between contrast, repetition, and variation.<sup>1</sup> For example, Bentoiu uses two different letter symbols for the same material type in the second sonata movement: 'Although the outline is that of the theme *D* from the first movement, I have named the forms which appear in the *Andantino* with a new symbol, *F*, and in continuation I shall refer to this new symbol, while always implying that

---

<sup>1</sup> Bentoiu, Pascal, *Masterworks ...*. An example of form-hierarchically indifferent enumeration is that of Bentoiu, in *Masterworks*, in the analysis of the D major sonata's finale: from 'G1' to 'G10'.

F derives from D'.<sup>1</sup> Moreover, Bentoiu's abbreviation system may also confuse the reader in that majuscules define both the assembling block ('cell' or 'element') and the entirely assembled material (full, cadential theme).<sup>2</sup>

My first response to this challenge is to keep suggesting an engagement to the sonata and the ternary form in the manner of Niculescu via roman numerals 'I' and 'II' for the *first* and *second theme* or group, the capitals 'A' and 'B' traditionally used by analysts for the sections of a lied, 'TR' for the sonata transition, and 'DEV', for the development. Second, I add code to the left side of the initial movement function for each consequent child theme followed by '/' (ex. 7); While the right side remains relevant for the analysis of the meta-form, the left side suggests the function of the child theme in the cycle movement. The code needs not to differentiate between variations of a theme which fulfil the same formal function in a movement and, vice-versa, different materials under one function are separated by '.' and digits (as in 'II.1' for the first theme in a second sonata theme group).<sup>3</sup>

Ex. 7, modality of abbreviation of child themes in *Andantino cantabile* second movement following the notation in the first sonata movement:

Vivace con brio first movement's functions and coding of the themes	The new functions of this material type in the second movement, <i>Andantino cantabile</i>	Coding in the second movement, <i>Andantino</i>
Second theme group theme II.1	Ternary structure, section A, first theme	A.1/II.1
Second theme group theme II.2	Ternary structure, section A, second theme	A.2/II.2
Segment b contained by the first theme I, I{b}	Ternary structure, section A, third theme	A.3/{b}

<sup>1</sup> Ibid., p. 333.

<sup>2</sup> Ibid. For the analysts familiar with Bentoiu's text: For the first movement, Bentoiu uses 'theme A' or 'first theme' (as of bar 1), 'element B' (10), 'element C' (18), 'theme D'-mentioned also as 'second theme' (46), 'element α' (included in Theme D), and 'element E' (63). For the second movement Bentoiu uses 'F' (1), 'theme G' (14), and 'theme H' (20); The third movement contains 'element, [or] cell β' (bar 1), 'element γ' (34), 'theme I' (44) and the 'themes G1-G10' (bars 18, 86, 110, 125, 140, 229, 242, 284, 295, and 335).

<sup>3</sup> Further abbreviations may be used as following: {}, for 'encompassing'; =, for 'is'; '/', for 'derives from'; '~' for 'approximating' or 'most of the material suggests' (as in ~ A Lydian, bars 78–96 of the first movement); '+' indicates that two or more (melodic) materials are combined (a+b); '↑' or '↓' indicate pitch raising or lowering; and '[' for occasional comments.

In the upcoming, last part of the analysis I will show that the sonata's movement-level form is in fact so elaborated, so complex that it allows multiple and, at times, contradictory structural interpretations, albeit without casting any doubt on the meta-form. I compare my interpretation of each movement to those established by Niculescu and Bentoiu and invite the reader to patiently follow the upcoming paragraphs while holding on to Enescu's music score; two tables at the end of this analysis will summarise my results and the views of Niculescu and Bentoiu (ex. 11, 'thematic linking' and ex. 12, 'schematic display of material types'). For this purpose, I will use whenever possible *Formenlehre* terms, not only because most of this 1935 music material appears classically designed and can be easily described as such, but because the common *Formenlehre* terms highlight this music's polarity: the self-sufficiency at the movement level and the subordination of movement autonomy in favour of the meta-structure logic.

In my interpretation, *Vivace con brio* merges the sonata and the ABABA structures, that is, the sonata's sense of development towards resolution, towards a tonal harmonic alignment between two themes with a rondo-like rotational path. In what concerns the exposition, I locate the first theme (*I*) and the consequent forward pressing transition (*TR*) within bars 8–46. I see the first theme as a hybrid between period and sentence recalling the period in an asymmetrical approach, with a three-measure antecedent ending on the dominant and a five-bar consequent ending on the tonic with a perfect cadence. To further underline the melodic-motivic content in a stable harmonic-tonal environment, the classically styled first theme engages with the sentence model by repeating the first bar. It is followed by a transition which encompasses different modules and reworks material from the theme, a transition eligible for the high-Viennese definition by Hepokoski-Darcy ('motivic *Fortspinnung*, sequential activity, cumulative rhetorical energy, a drive toward a structural dominant, and [...] a concern for modulation') or by Caplin ('frequently featured "passage-work"- arpeggiations [and] patterns projecting a "brilliant style")'.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Definitions borrowed from Hepokoski, James and Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory - Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata* (Oxford University Press, 2006), p. 94; Caplin, William E., *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven* (New York, NY: Oxford University Press, 1998), p. 125.

Thus, my results vary from those of Bentoiu 1., in the interpretation of the G major's dominant seventh chord in bar 31 as being a D major's tonic chord; 2., in concluding that the exposition's transition to the second thematic zone is as short as three bars and this shortage is compensated by a double exposure of the first theme; and 3., in pairing the 'twin' first theme with a 'miracle double recapitulation'.<sup>1</sup> In the light of the tonal context and the newer theoretical explanations of the transitional sonata action space, Bentoiu associates Enescu's reuse of material with the repetition of a function, thus favouring the idea of repetition in detriment to that of development. The insertion of theme 1's head on a tonally unstable, transitional ground in bar 31 aims to destabilise the home key and modulate to the second group's debut key. It is thus a functional contrast to bars 1–8. The reuse of material from the first theme in transitions (here in bars 8, 31, and 33) is a classical procedure meant to encourage fluency by creating, as Caplin describes, an 'initial impression that the main theme is not over yet';<sup>2</sup> At the heart of the tonal drama in the exposition of a full-movement form (sonata, concerto, rondo, etc.) lies the conflict between the home key and its rival subordinate key [... and if it is] the transition [which] serves to destabilise the home key', so Caplin.<sup>3</sup>

The second thematic function encompasses an asymmetric antecedent-consequent //1 (in G sharp Phrygian in bars 46–50 and E major in bars 51–62) and a loose closing theme //2 (63–74). //1 is characterised by dotted rhythm and springing zigzag melody decorated with arpeggiated octaves, mordents, and appoggiaturas and it can be considered a sample of local modal functional swinging. Following Niculescu, I argue for the domination of G sharp Phrygian and question Bentoiu's interpretation of a C sharp minor natural based on two

---

<sup>1</sup> Bentoiu delimits transitions between bars 21–30 and 41–45 - a poor, four-measure transition to the second thematic group. According to Bentoiu, '[i]nstead of repeating the exposition, which might easily have been expected, Enescu repeats the recapitulation'. Bentoiu expresses disagreement with the previous analyses regarding their delimitation of the first theme between bars 1–20 and transition between 21–46: 'Commentators up to this day-without exception-consider this first slice of twenty bars a principal thematic group, after which would follow a "bridge" of twenty-five (!) bars toward the second theme [...]'. Bentoiu, *Masterworks ...*, p. 330.

<sup>2</sup> Caplin, William E., *Classical Form*, p. 129.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 125.

arguments which have been overlooked by previous research: 1. a clear mediant-tonic relation is used by Enescu as a finalis-pattern in all recurrences of this theme's variations in the second sonata movement (child-theme *A.1/II.1*) and 2., Enescu's writing could be recalling a famous piano piece in G sharp Phrygian, namely Maurice Ravel's *Alborada del gracioso* from the 1905 piano suite *Miroirs*.

Enescu's bar 46 is similar to *Alborada's* rising figure and dominant-to-tonic falling scalar melody with an upper, triplet semiquavers mordent in bars 7–8 and Enescu's bar 70 is a one-off reworking of *Alborada's* opening arpeggiation gesture (ex. 8). This would not be the first time Enescu reworks fragments by Ravel; *Carillon nocturne* Op. 18 (1916) ends with a one-off quote from the same Ravel suite *Miroirs*, namely, with the main cell of *La Vallée des Cloches's* ostinato accompaniment - perhaps an antagonistic gesture, given the fact that both works share the same thematic - the bell-like sound at the piano.<sup>1</sup>

Ex. 8, *Alborada del gracioso*-like gesture in Enescu's first movement (bar 70; Sample transposed on a tonic C):



A closing theme *II.2* can be interpreted between bars 63–64 and 69–70. It has a less obvious thematic contour (ex. 9) but it resembles a bell-like movement omnipresent in Enescu and meticulously explored in *Carillon nocturne* Op. 18; in this case, the bell-like sound is based on recurring intervallic cells of second formed within bars 55–62 from the ending notes of *II.1* - a prolongation on the E key.

---

<sup>1</sup> I wrote on the issue of intertextuality in *Carillon nocturne* Op. 18 in Kariotoglou Popescu, Oana, *Carillon nocturne și sunetul de clopot în creația pentru pian înainte de 1916* in *George Enescu și muzica secolului XX* ed. by Antígona Rădulescu and Vlad Văidean (București: Editura Muzicală și Editura UNMB, 2023), pp. 47–64.

## Revista MUZICA Nr. 6 / 2024

Ex. 9, bell-like closing theme //2 (part of ex. 5, 'transformations from a theme to a child-theme'; Sample transposed on a tonic C):



The development and recapitulation too, allow for multiple interpretations. As in some of Enescu's earlier miniatures, e.g., the 1896 *Prélude* in F sharp minor, 1913 *Mélodie* and 1916 *Appassionato* Op. 18, or the 1924 F sharp minor sonata's third movement, the recapitulation is symmetrically organised relative to the development (central) axis; the order of the themes in the recapitulation is flipped, mirror to achieve symmetry. This form of symmetry is stronger than that offered by recapitulations which repeat the exposition per se.

The mirroring recapitulation between bars 146–210 overlaps the end of the development (abbreviated below as DEV) between bars 75–145 and 162–168 - a procedure explored again in this sonata, in the second movement where the restored *A* section overlaps the second half of the *B* section. Thus, the first half of the recapitulation second theme //1 which appears in bar 146 in C sharp Phrygian (one descending fifth distance from the //1 in exposition) postpones the home tonality for its second half, in bar 193. The postponement of homecoming is not at all new; for example, the recapitulation of Beethoven's *Allegro* from *L'Aurore* (sonata *Waldstein*, Op. 53 in C major; performed by a thirteen years old Enescu at the entrance exam for the Parisian conservatoire) 'correct[s] the generically improper tonality en route'.<sup>1</sup> Independently, theme / in bar 112 acts as a refrain and suggests that this movement is a joining together of a sonata structure and an *ABABA* structure. My interpretation combines selected results from previous literature. Benteoiu is probably right to consider the development's onset on D's dominant in bar 75, mirrored by the same unit on the tonic in the beginning of a coda-development.<sup>2</sup> The feeling that the development starts in bar 75 also stems from the opening theme returning in a

---

<sup>1</sup> Expression borrowed from Hepokoski and Darcy, *Elements ...*, p. 238. See below in ex. 13a schematic display of material types in *Vivace con brio* in which the classical arrival of //1 on the home key is postponed by interpolations: parts of //2 (bars 158–161), a development theme *DEV*/I based on material of the first theme with an onset on F sharp major (162–168), and the ornamented theme / in D major (169–175).

<sup>2</sup> Benteoiu, Pascal, *Masterworks ...*, p. 331.



foreign key and immediately being deconstructed (here, into a prolongation zone with ‘spontaneous’ fragmentations of the first theme *I* and the second theme *II.1*) - a common development practice in classical sonatas. In bar 75, theme *I* transforms into *DEV/I* and preserves some of the first theme’s cells (see below sample of melodic components in exx. 10a–f, ‘key micro-melodies’). *DEV/I* spans the development in bars 75–78, 97–104, and 129–136 (designed as *I*{cells *a*, *b*} with a notable proliferation on the bell-like cells *b* and resembling the main line of another Enescian D major piece- the *Bourrée* Op. 10). Niculescu and Marbé most likely misinterpret the development’s onset in bar 97 as well as bar 169 (ornamented theme *I* and transition between 176–192) as the onset of the recapitulation.<sup>1</sup> Apart from theme *DEV/I*, the development displays the second thematic material, a complete transition, *I*{*a*} in E flat minor (137), and a (disputed theme *I*) in E flat major (112). Bentoiu criticises Niculescu’s theory of a development method characteristic to the pre-Beethoven sonata (again) through the prism of repetitiveness, and concludes that Enescu composed a double recapitulation: ‘What is happening with the appearance [...] of the complete theme A [theme *I*] in E-flat major? The moment has been defined as a development method characteristic for the pre-Beethoven sonata. Hence, one could consider it a “false recapitulation”. ... It is a recapitulation in the full sense of the word’.<sup>2</sup> However, the result of Bentoiu’s ‘miracle double recapitulation’ theory is a half development, consequently, two times less space for the tension growth (thirty-five measures) – a poor match for the summative coda-development (211–262).

Exx. 10, key micro-melodies in the D major sonata. Samples transposed on a tonic C:<sup>3</sup>

a. *a* in the first movement (bars 1 and 47)



<sup>1</sup> Niculescu, Ștefan, *Sonata a III-a pentru pian ...*, p. 15; Marbé and Zottoviceanu, *Împlinirea ...*, p. 741.

<sup>2</sup> Bentoiu, Pascal, *Masterworks ...*, pp. 331–332.

<sup>3</sup> For an easier comparison, the entities *a*, *b*, *c*, and *d* and their mutations are transposed on the C key.

Revista MUZICA Nr. 6 / 2024

b. *b* in the first movement (bars 1, 18, 63, 45) and second movement (20)



c. *c* in the first movement (bars 3, 52, and 65)



d. *c* in the second movement (15) and third movement (35)



and



e. *c* in the second movement (90) and third movement (209)



and



f. *d* in the first movement (bar 11) and across the third movement



and



The second movement *Andantino* may be seen as a terrain for the consolidation of the relationship between the second group themes *II.1* and *II.2* to the benefit of the meta-form. The autonomous movement opens with the child-theme of the *II.1* second theme, *A.1/II.1* in a parlando-rubato manner, marked *dolce*, *pensieroso* and *un poco ad libitum*. The original Phrygian mode of *II.1* is replaced in this second movement by a major scale while the dotted rhythm melts into slow duplets and peaceful triplets and the articulation changes to legato. Parts of *A.1/II.1* then accompany the embroidery-like child-theme of *II.2*, *A.2/II.2* (~D sharp Aeolian, in bar 14), a theme which existing literature did not trace back to the first movement's second thematic group.<sup>1</sup> The two themes are 'mediated' by a third (*A.3/{b}* in bar 20) which may be traced back to the bell-like cell *b* in the first movement first theme.

Exx. 11, *Andantino's* three material types:

a. *A.1/II.1* (as of bar 1)



b. *A.2/II.2* at the onset of a fugue moment (bar 24)



<sup>1</sup> Bentoïu, too, identifies that material from *A.2/II.2* is used in the third movement, but does not trace its origins back to the first movement. See 'Ex. 6, the thematic transformation of *II.2*'

c. A.3/{b} (20–24)



*Andantino's* tonal development suggests that the movement is a developed large ternary form with coda. Bentoiu is likely right to place the middle section (*B*) between bars 24–80 (as of the four-voice fugue exposition which unlocks the contrapuntal properties of *A.2/II.2*).<sup>1</sup> Bentoiu is also the only scholar to see that the *B* section is overlapped as of bar 57 by the recapitulation's theme *A.1/II.1* in B major (for Bentoiu, a 'development in the reprise').<sup>2</sup> Niculescu and the followers offer a more problematic sonata interpretation to this middle part of the cycle, interpretation which, nevertheless, does not eclipse the reading of a second, meta-form dimension.<sup>3</sup>

The third movement's repetitiveness has been associated with an immediately available structural model, the *rondo*. Niculescu labels *Allegro con spirito* a rondo while, at the same time, refers to sonata concepts like 'exposition, 'development', 're-exposition', 'passage leading to coda', and 'coda'. Bentoiu's more detailed analysis upholds Niculescu's classification of rondo and makes it clear that the *Formenlehre* constrains the analysis: '[i]n order to give a plausible

---

<sup>1</sup> More precisely, a fugue exposition with redundant entry and followed by two other exposures of *A.1/II.1* in ~B flat Lydian and ~G Lydian.

<sup>2</sup> The terrain also encompasses a complete *A.2/II.2* insertion in bars 64–67 and 75–79. There are other early insertions of *A.1/II.1* between the B{b}lines, in a heterophonic texture in soprano and tenor in bars 51 and 53, or as a single voice in bars 68, 71 and 77.

<sup>3</sup> The movement has been labelled *sonata* by Niculescu, Marbé, and Malcom. For Malcolm, 'the strangest pages of piano music written this century' (p. 202) follow 'an elaborate pattern of sonata form, with two development sections, a complex recapitulation and a coda'; in Malcolm, *George Enescu ...*, p. 202. Marbé's interpretation is also likely mistaken the second movement's theme in bars 20–23 and 80–83 (*A.3{b}*), which appears both times on the tonic) for a secondary function and the developed lied form for a sonata form with 'double thematic exposition.' Marbé splits the A section in two, one section starting in bar 14 and one starting in bar 20: 'The double thematic exposition with conclusion, followed by a development [as of bar 45] makes us consider the form related to sonata-form' (Marbé, *Masterworks ...*, p. 745. Translation mine). For Niculescu, *Andantino Cantabile* is a lied-sonata with the secondary theme being [*A2/II.2*], where both exposition and reprise end with a 'conclusive unit [*A.3{b}*] in B major'. Niculescu, *Sonata a III-a pentru pian ...*

interpretation to the form of this free rondo, we have to discard the idea that a certain theme will be associated with a certain section and the subsequent section will be characterized by another theme. Enescu's entire finale is built on the derivatives of one single theme (G from the Andantino [in this study, A.2/II.2]) and involves insertions from the other two main themes of the work: F (= D varied, in Bentoiu's own analysis of the first movement) [in this study, A.1/II.1, a child theme of II.1] and A [in this study, I], in order of their appearance.<sup>1</sup> Subsequently, Noel Malcolm perpetuates Bentoiu's classification of *Allegro con spirito's* 'formal triumph': 'what begins as a simple rondo turns into a tour-de-force of cyclical re-combination, in which material from the earlier movement is sucked and transformed, in a sequence of passages which remain musically connected despite their frequent shifts in mood and style'.<sup>2</sup>

The more general label rondo has inhibited, I believe, the exploration of new approaches that could have led to deeper insights into this sonata's form to such an extent that the established meaning of *refrain* itself has ultimately been disregarded. Looking for a large-scale structural implication of 'lightning-like' thematic recall of I between the chameleonic appearances of A.2/II.2, Bentoiu too, considers this recall of 'the character with the strongest personality to be 'a rhetorical gesture, a *replacement* material for the refrain's elements' γ and G [A.2/II.2]' 'sufficiently solicited so far'.<sup>3</sup> Bentoiu's position is complacent to Niculescu's earlier statement that the third movement 'recapitulation begins by replacing the refrain with the theme I of the first movement'.<sup>4</sup> In Niculescu's text, overlooking the importance of theme I for the cycle's unity is compensated by attributing a greater role to the second thematic material which conveniently relates thematically to its immediate surroundings (for

---

<sup>1</sup> Bentoiu, Pascal, *Masterworks ...*, p. 347 and p. 338.

<sup>2</sup> Malcolm, Noel, *George Enescu ...*, p. 202.

<sup>3</sup> 'Bright stroke of lightning: in the rather monotonous thematic landscape of the finale (everything derived from G [A.2/II.2], except for some shy insertions of F [II.1]) suddenly appears the indisputable boss [theme I], the character with the strongest personality, the lord who has invited us to the whole feast. The entire festivity is given in his honour'. Bentoiu, *Masterworks ...*, p. 342.

<sup>4</sup> Niculescu, Ștefan, *Sonata a III-a pentru pian ...*, p. 22. Translation mine. Original text in Romanian: 'Repriza se face prin înlocuirea refrenului cu tema I a primei părți'.

Niculescu, 'the cyclical theme of this sonata' or 'cyclical theme I'; in my analysis //2 and its child themes).

Yet, through the lens of the two-dimensional form theory, *Allegro con spirito* is more complex than a rondo; it is perhaps the ideal demonstration of how the tension between two sonata form dimensions can be substantially reduced by units with double functions through motivic and modal-language manipulation. Albeit, no matter what interpretation is given to the local structure, one can admire the meta-sonata elements. The idea of a material being empowered to undertake functions in different dimensions has been already explored by Bentoiu in the analysis of other Enescian scores, such as that of the previous piano sonata in F sharp minor Op. 24: the work likely includes passages with a double formal function (development and recapitulation).<sup>1</sup> In this sonata, the versatile theme //2 spans the whole cycle and meanders between the overarching and the movement dimensions (ex. 5 above, 'transformations from themes to child-themes'; for those readers interested in a potential narrative, //2 could be portraying the unstable mind of Enescu's future wife, Maruca, diagnosed the same year, in August 1935, with depression, anxiety and deliriant thinking manifested as psychosis).<sup>2</sup>

In what concerns the relationship between the two dimensions, *Allegro con spirito* coincides with the last section of the meta-development (namely the pedal on dominant, on A Phrygian) and the meta-recapitulation. The motivic transformation, a hallmark of Enescu's style, becomes in this score (to use Vande Moortele's words from the analysis of Liszt's two-dimensional sonata) 'an ideal tool for the mediation of single-movement and multi-movement patterns'.<sup>3</sup> While theme / remains intact as the first theme for both dimensions, the

---

<sup>1</sup> In the analysis of Enescu's F sharp minor piano sonata Op. 24 Bentoiu highlights that a section 'can be given a double meaning [, ...] development, especially due to [a] modulatory character [... and] recapitulation. [...] with six bars of tonal uncertainty, the composer satisfies both functions, development and recapitulation, following them with reinstatement [...] of the recapitulation proper, leaving no other interpretation possible'. Bentoiu, *Masterworks ...*, pp. 283–284.

<sup>2</sup> Kogălniceanu, Ilie, *Destăinuiri despre George Enescu* (București: Editura Minerva, 1996), p. 54. Translation mine; original text in Romanian: 'Medicii constată stări de profundă depresie, anxietate, idei delirante sub formă de psihoză'.

<sup>3</sup> Vande Moortele, Steven, *Two-dimensional sonata forms ...*, p. 41.

material of *II.1* and *II.2* serves the second-theme function in both dimensions. Articulately, the second-theme group of the meta-form is completed by the recall of the first movement's *II.1* in D minor (bars 242–249) and a very close variation of *A.2/II.2* (child-theme of *II/2*) in D minor (239–241). Thanks to the completion of the secondary group *II.1* and *A.2/II/2* (*II/2*), the meta-recapitulation can be highlighted between bars 191–275. Retrospectively interpreted, the third movement's development theme, *DEV/I* in D minor (191-194) marks the beginning of the meta-recapitulation through the return of its first theme. The music builds up to a rhetorically powerful summative coda, summative due to the material gathering and due to the structural union of the two form dimensions (as of bar 305 with *DEV/I* in an unstable D major, violently rephrases through *II.1* in bars 317–324 the second movement's coda between bars 84–87, and ends with a thirteen-measure prolongation on tonic).<sup>1</sup>

In what concerns the completion of an autonomous third movement according to *Formenlehre's* exigencies, both first and the second thematic functions arise from the melody of *II.2* of the first movement. I experience the first theme (*I.A.2/II.2*) as a conflux theme shaped gradually once the anticipations of the finale's onset begin to replace the *Andantino Cantabile's* music. In the recapitulation, I locate the gradual formation of this first theme as of bar 175 through dispersed segments: bars 275–278 in an unstable D minor, bars 278–283 in B flat Aeolian, bars 284–294 in A double harmonic major swinging to D minor, and bars 295–304 in an unstable D minor. I see an anticipation of the recapitulation between bars 236–238, intermingled with the development material *DEV/A.2/II.2* in B minor (the home tonality's minor relative and equivalent of the meta-form's second theme zone *II.2*) in bars 227 or 229–238 and *DEV/II.1* (head) in D minor (equivalent of the the meta-form's second theme zone *II.1*). I see an inverted recapitulation constructed with the child-themes *II.1/A.2/II.2* in bars 242–249 (local second theme in D minor, equivalent of the meta-form's second theme zone *II.2*) and *II.2{c}* in bars 267–275 (local closing theme,

---

<sup>1</sup> Ibid., p. 55. Summative codas are, according to Vande Moortele, 'specific' to two-dimensional sonata forms. Romanian scholars too, notice the tension's impressive built up: 'The whole rondo is a preparation of the coda'. Niculescu, *Sonata a III-a pentru pian ...*, p. 23. Translation mine. Original in Romanian: 'Întreg rondoul e o pregătire a codei'.

gradually evolving towards the D minor's dominant). Last but not least, I see a truncated transition between bars 250–266 which adds greater complexity to the form (among the transition's modules, the theme I/A.2/II.2 head in ~E Aeolian and theme B/{b}).

Enescu's interest in superimposed form, namely in the two-dimensional sonata concept, could be traced back to the C major Octet for strings Op. 7 from 1900. According to Benedict Taylor, 'the Octet is an example of a two-dimensional design in which the formal functions of the sonata operate simultaneously at different hierarchical levels'.<sup>1</sup> Based on Taylor's analysis and on Enescu's own description of the four-part work about fifty years later in an interview with Gavoty, as well as in the preface to a 1950 edition of the work, the Octet's meta-form is comparable to that of the D major sonata: the first movement corresponds to an overarching sonata exposition and the final movement to a recapitulation which includes 'material from the inner movements, often themselves derived from the first movement [...] While the vital second-movement scherzo may very well multitask for a development, the relation of the slow movement to an internal sonata function is less evident'.<sup>2</sup>

Instead of a conclusion, I present below a schematic comparison between my findings and those of Bentoiu and Niculescu correlated to this first interpretation of a meta-form in this sonata.<sup>3</sup> As Bentoiu's referral system is page/line/bar and Niculescu's analysis is not yet available in English, it is relatively difficult to otherwise understand how much and in what way my results differ from those of the previous research when it comes to highlighting Enescu's motivic transformation (exx. 12 a–c) and display of material (exx. 13 a–c).

---

<sup>1</sup> Taylor, Benedict, *Landscape – Rhythm – Memory: Contexts for mapping the music of George Enescu, Music and Letters*, 98.3 (2017), <<https://doi.org/10.1093/ml/gcx054>> [accessed May 2024], p. 23.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Comparison based on the following analyses: Bentoiu, Pascal, *Masterworks of George Enescu: a Detailed Analysis* (Plymouth: Scarecrow Press, 2010/ translation of *Capodopere enesciene*, Bucharest: Editura muzicală a U.C.M.R., 1984), pp. 327–350. Bentoiu's reference page/system/bar is based on a 1956 score published by the Union of Composers; see p. 328. Niculescu, Ștefan, *Sonata a III-a pentru pian de George Enescu, Muzica* 6.8 (1956), pp. 12–24.



Exx. 12, thematic linking in the D major sonata Op. 24:

a. After Kariotoglou

First Movement, <i>Vivace con brio</i>	Further transformations	Second Movement, <i>Andantino Cantabile</i>	Further transformations	Third Movement, <i>Allegro con spirito</i>
	DEV1			DEV1
<i>I(a,b,c)</i> Where <i>a</i> = dominant-to-tonic falling scalar melody; <i>b</i> = bell-like gesture (recurrent second or recurrent third), and <i>c</i> = spinning-like gesture	<i>II.2(b, c, d[abbreviated])</i>	A.3( <i>b</i> )	B( <i>b</i> )	insertion B( <i>b</i> )
		A.2/ <i>II.2</i>	Personification <i>c</i>	<i>I/A.2/II.2</i> (Niculescu's "cyclical theme I") <i>II.1/A.2/II.2</i> <i>TR(c)</i> <i>DEV/A.2/II.2</i> low register Closing theme <i>II.2(c)</i>
	<i>II.1 (a, c)</i>	A.1/ <i>II.1</i>		DEV/ <i>II.1</i>
<i>TR(d)</i> where <i>d</i> =a three-note arpeggio			Personification <i>d</i> as a prefiguration of the third movement's material	<i>I/A.2/II.2</i>

b. After Niculescu<sup>1</sup>

First Movement, <i>Vivace con brio</i>	Further transformations	Second Movement, <i>Andantino Cantabile</i>	Further transformations	Third Movement, <i>Allegro con spirito</i>
theme <i>I</i> = unit A[a,a2]+ unit B1[[Greek characters] <i>a</i> ], unit B2( <i>a</i> ), unit B3( <i>a</i> )+C deduced from <i>a2</i> (B1 taken from B2) [Where <i>a</i> = arpeggio gesture]	transition <i>II.2</i> = F[a2],F[a3],G <i>II.3</i> = A[a1,a2]			
		<i>y</i> [the root position arpeggio seen separately from <i>a</i> ]		<i>y</i> [arpeggio gesture] refrain (R+ <i>y</i> )
<i>a2</i> [bell-like, recurrent second gesture]	<i>a3</i> [spinning-like cell] with origin in the bell like prolongation of <i>II.2</i>	motif L1		
		theme <i>II</i> = H (f1 and g)+ <i>I</i>	R [spinning-like cell personalised]	refrain (R+ <i>y</i> ) couplet K=H (f1 and g)+ I(h <i>y</i> ), couplet K=H (f1 and g)+ I(f2+h <i>y</i> ), couplet K=H (f1 and g) S, new theme related to K
theme <i>II.1</i> = D[b1,c]β],E[d, b2, c]β]		theme <i>I</i> =D1,E1		'cyclical theme I'
<i>II.2</i> = F[a2],F[a3]				
		conclusive unit [motives <i>II</i> + <i>II.2</i> ]		

<sup>1</sup> Scheme arrangement mine. Original language: Romanian.

c. After Bentoiu<sup>1</sup>

First Movement, <i>Vivace con brio</i>	Second Movement, <i>Andantino Cantabile</i>	Third Movement, <i>Allegro con spirito</i>
'First compositional surface' [m.m.1-20]('first theme'=A 'complete,'element B' and 'element C')		Insertion A
'Theme D,'second theme'	'Theme F'	Insertion F
'Element a' [seventh jump]		
'Element E' [my II.2/b, c, d[abbreviated]]	<ul style="list-style-type: none"> <li>'Theme H' [my A.3[b]]</li> <li>'Theme H var.' [my B[b]]</li> </ul>	
	'Theme G' [β [the arpeggio cell d] and γ [spinning-like cell c]]	<ul style="list-style-type: none"> <li>Themes G1-G10 ['element β' and element γ]</li> <li>Element γ [observed separately. In my analysis TR(c)]</li> <li>Theme I related to G [In my analysis TR(c). This is the inversion of γ; Bentoiu uses two different types of symbols for the same motivic root]</li> </ul>

Ex. 13, schematic display of material types; I have erased the lines between the musical segments where the results match across research:

a. *Vivace con brio*

After Kariotioglou: Sonata form with inverted reprise and coda development	After Niculescu: Sonata form	After Bentoiu: Sonata form
<b>Exposition, D major to A major</b> (bars 1-74)	<b>Exposition</b> (1-96)	<b>'Exposition'</b> [1-74]
(f/a/b) in D major (1-8) Transition (8-46) with TR(d) theme based new cell d descending arpeggio-based (as in bars 10-12), bell-like cell b (as in bars 18-20) and a cells (8-9, 31-34)	Theme I [1-20]  Transition [21-46]	'First compositional surface' [bars 1-20] ('first theme'/'A', 'complete,'element B' and 'element C')  'Bridge' 'Retake' ['first compositional surface' unstable, 31-45]
Second thematic group: theme II in C sharp Phrygian/E major (46-62) with prolongation on E theme II.2(b, c, d, e) unstable closing unit, -E major encompassing b, c, and d (63-66, 71-72) and 'Alborada' gesture e (69-70 and 73-74)	Second thematic group: Theme II.1 in C sharp Phrygian/E major Theme II.2 in C sharp minor (closing unit, 63-74)	'Second theme' -> 'D' [the [halves] D and D2, 'element a', and the 'element E']
<b>Development, A major to C sharp phrygian zone</b> (75-145) Theme DEVI in A major (75-78) and prolongation with amalgam cells from theme I and themes II on an A Lydian prolongation (78-96)	Theme II.3 in A major based on I and II [75-88] Exposition's coda, an A Lydian prolongation [89-96, Emphasis mine]	<b>'Development'</b> [75-111]
Theme DEVI, D major zone (97-104) TR(d) (105-111)	<b>Development</b> [97-169]	
(f/a,b) in E flat major (112-119), <b>(Refrain for a sonata-rondo design)</b> Transition initial Theme DEVI in G minor (129-136) Transition with cells a and TR(d) (E flat minor to C sharp Phrygian, 136-145)	Theme I in E flat major, etc.	<b>'First Recapitulation'</b> [112-161, with theme A in E flat major and the recurrence of all the elements of the exposition in exactly the same order]
<b>Inverted Recapitulation, C sharp Phrygian to D major</b> (146-210) Second thematic group: II in C sharp Phrygian with its second unit melodically anticipating a D zone (146-158) Closing II.2(b, c, d) (158-159) and e (160-161)	Second thematic group [146-161] with theme II in C sharp Phrygian, II.2 C sharp Phrygian, (Bentou and I consider this moment as part of the recapitulation; Niculescu's unit II.3 exposition is an one-off (exposition only) and development begins in bar 97)	
Development theme DEVI in an unstable F sharp major (162-168)	Modulatory F sharp major to D major, theme I-based passage [162-168], Emphasis mine. Niculescu previously considers the same material as II.3	<b>'Bridge'</b> [with 'A' in an unstable F sharp major 162-169]
I in D major, variation (169-175) Transition initial, variation D major (176-193) Second thematic group: II in D major (193-200) Closing II.2 (b, c, d, e) -F sharp minor to D major (201-210)	<b>Recapitulation</b> [169-210]	<b>'Second recapitulation'</b>
<b>Coda-development, D major</b> (211-262) Parts from I and II (211-262) and a prolongation on D major (249-262)	<b>Coda-development</b> [211-262]	<b>'Coda'</b> [211-262] 'well developed'

<sup>1</sup> Scheme arrangement mine. Original: English.

b. *Andantino cantabile*

Kariotoglou: Large ternary, after Kariotoglou	Niculescu: Lied-sonata	Bentolu: 'Developed lied'
<p><b>A</b></p> <p>A.1/1 in B major/ F sharp major (1-5) A.1/1 in B major/ F sharp major (6-14), formed on a F sharp pedal (6-7) A.2/1 in F sharp major/ D-sharp aeolian to B major (14-19) accompanied by A.1/1 cells A.3(b) in B major (20-24)</p>	<p><b>Exposition</b></p> <p>Theme I in B major Theme II in B major Theme III in D sharp minor [14-19] Conclusion-like unit [20-24]</p>	<p><b>'Exposition'</b></p> <p>F' [1-5] F' [6-14] C' [y] and [y'] [14-19] H' [20-24]</p>
<p><b>B</b></p> <p>First episode, fugue on A.2/1/2 (24-44) A.1/1 in -B flat major, unstable (39-44)</p> <p>Second episode, based on the new material B(b) and parts of A.1/1 with wavel accompaniment (45-56)</p> <p>Third episode, based on parts of A.1/1 and B(b) (68-80)</p>	<p><b>Development</b> [24-59]</p>	<p><b>'Development'</b> [24-59]</p>
<p><b>A</b></p> <p>A.2/1 in B major/ F sharp major (57-63) A.2/1 unstable (63-67 and 75-79, pending between F sharp Dorian, C sharp Aeolian, and A Lydian, and D minor, respectively, towards B major accompanied by A.1/1 in bars 66-68 and 77) A.3(b) -B major (80-83), unstable, ending with A.2/1/2 cells on a D minor mode</p>	<p><b>Recapitulation</b> [60-83] Second half of theme I in B major [60] Theme II in 'C sharp minor' [64]</p>	<p><b>'Recapitulation'</b> [58-67 and 80-83]</p>
<p><b>Coda</b></p> <p>toward A Phrygian (84-100 and continuing into the third movement, bars 7-10) A.1/1 (84, 85, 92) and the cells c (on A phrygian in the left hand) ending with cell c (in the right hand, as presented at the end of bar 90)</p>	<p><b>Development</b> [84-90]</p>	<p>[Coda: 84-100] <b>'Memory of the reprise (can be considered a further development or a larger coda)'</b> [84-90].</p>
<p><b>Becoming</b> (A.2/1/2 [91-100])</p>	<p><b>Coda</b> [91-100]</p>	<p><b>'Coda'</b> [91-100]</p>

c. *Allegro con spirito*

		Brevier; [rondo] in Masterworks
<p><b>Exposition</b></p> <p>(A.2/1/2 (D Aeolian/A Phrygian): becoming, as of the second movements's coda- bar 17 with accompaniment of cells d; proper theme; 18-31 (32). <b>Pedal on the dominant of D for the meta-form</b></p>	<p><b>'Exposition</b></p> <p>R (A [phrygian]) K (D) R + thematic transformation + R (bi-tonal harmonised)</p>	<p><b>'Introduction'</b> [1-17] (R + y (both deriving from C))</p>
<p>Transition (28-83) TR/c (33-36, 37-41 and 78-83, inverted and further altered at 42-45 and 58-65, augmented 48-58) Cells d as accompaniment in bass (29-30, 33-34, 37-38 etc.), in soprano (31-32, 69-72), and metamorphosed in harmonic intervals of third (as in 39-41) and melodic fifths (as in 46-47, or 76-77)</p>		<p><b>'Principal group I (refrain)'</b> [18] (GT, 'R', 'Y', 'Y' (related to G), 'I' and 'Y')</p>
<p>Second thematic group theme II (A.2/1/2 - A Aeolian (84-104). Key signature changed to A minor. Modal functional swinging between A Aeolian and E Phrygia</p>	<p><b>'Development</b> [84]</p> <p>K (in A minor) + a short work out of K'</p>	<p><b>'Secondary group I (verse I)'</b> [84] (GZ, 'Y').</p>
<p>Second thematic group closing theme II.2(c) on A Aeolian (104-110)</p>	<p>'S (in A [minor])'</p>	<p>'C3 (theme S)', 'F', 'C4', 'F', 'Y', 'F', 'C5', 'F-var.', 'F', and 'F-#'</p>
<p><b>Development</b> [110-242]</p> <p>First section (A Phrygian and A Aeolian to D minor/D major) DEV/A.2/1/2 (onset in bass) in an A minor mode, unstable (as of 110 spanning until 142) together with insertions of cells a (136), c (134-135, or 155), and d DEV/A.2/1/2 (onset in bass) in -D Aeolian (140-150) Head DEV/A.1/1 in -E Lydian and further amalgam of d type cells (150-164)</p>	<p>'Transformations of K and R Cyclic theme I + Cyclic thematic transformations I'</p>	
<p>Pedal on dominant (key signature D minor) with DEV/A.2 in heterophonic treatment (165-190)</p>	<p>'S (A [minor]) + development of S'</p>	<p><b>'Bridge'</b> [at 165] 'C3 (in bass)' 'y sequence'</p>
<p>Second section (D minor/major): <b>recapitulation of the meta-form</b> DEV/I in D minor (191-194) I theme for the meta-form. TR/c (194-225) and cells d; Pedal on D minor dominant switched to B minor dominant (closer to D major through the minor relative, B minor (224-226)</p>	<p><b>'Recapitulation</b> [191]</p> <p>Theme 1 of the first movement (D major/minor) + R (bi-tonal)</p>	<p><b>'Principal group II (refrain)'</b> [191] 'A (in [minor])' 'I-var.' 'I'</p>
<p>[Continuation development (110-242)] DEV/A.2/1/2 in B minor (227 or 229-238). Key signature change to D minor theme DEV/II head in D minor; <b>second thematic group of the meta-form, first theme</b>: I.1 (variation: 236-238)</p>	<p>'K (in B [minor]) + cyclic theme I + K (in D [minor]) + developments of K Pedal on D'</p>	<p><b>'Secondary group II (verse II)'</b> [227] 'C6' 'F-#' 'C7' [242] 'C6'</p>
<p><b>Inverted recapitulation</b> Second theme II.1A.2/1/2 variation in D minor (242-249); <b>second thematic group of the meta-form, second theme</b> Transition (250-266) (A.2/1/2 head in -E Aeolian and B(b) (at 260) Second thematic group closing theme II.2(c) to a D minor dominant (267-275)</p>		
<p>Becoming (A.2/1/2 via an unstable D minor (275-278) and B flat Aeolian (278-283). A.2/1/2 D minor or A double harmonic major (284-294)</p>	<p>'Passage towards coda [276] S, R, and K based'</p>	<p><b>'Bridge'</b> [276] 'C var.' 'y sequence' 'I+G8'</p>
<p>(A.2/1/2 in D minor (295-304)</p>		<p><b>'Principal group III (refrain)'</b> [295] 'C9 (paroxysm) 'I, partial'</p>
<p><b>Coda-development</b> (305-335) DEV/I in D major unstable (305-311) Five DEV/II heads, resembling second movement coda (312-324) DEV/I unstable (325-330), head of DEV/II (331, 332) and cells c (as in 335) Prolongation on D major, with augmented A.2/1/2 in alto (340-353) and cells o and d'</p>	<p><b>'Coda'</b> [305]</p>	<p>'A (apothecia)' [305] 'F (paroxysm)' [312]  'CODA' [325-353] 'A-#' 'C10' 'The coda of the coda: A, I' [340-353]</p>

**BIBLIOGRAPHY**

Arnold, Ben (ed.), *The Liszt Companion* (Westport, CT: Greenwood Press, 2002)

Bentoiu, Pascal, *Breviar Enescian* ed. by Matei Banică (București: Editura Muzicală Grafoart, 2014/ first edition 2005)

Bentoiu, Pascal, *Masterworks of George Enescu: a Detailed Analysis* (Plymouth: Scarecrow Press, 2010/ translation of *Capodopere enesciene*, Bucharest: Editura muzicală a U.C.M.R., 1984)

Caplin, William E., *Analysing Classical Form: An Approach for the Classroom* (New York, NY: Oxford University Press, 2013)

Caplin, William E., *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven* (New York, NY: Oxford University Press, 1998)

Dahlhaus, Carl, *Sonata Form in Schubert: The First Movement of the G-Major String Quartet, Op. 161 (D.887)* in *Schubert*, ed. By Julian Horton (Farnham: Ashgate, 2015), pp. 235–46. Original trans. Thilo Reinhard in Walter Frisch (ed.), *Schubert: Critical and Analytical Studies* (Lincoln: University of Nebraska Press, pp. 1–12).

Hanninen, Dora A, *A Theory of Music Analysis: on Segmentation and Associative Organization* (New York, NY: University of Rochester Press, 2012)

Hepokoski, James A., *A Sonata Theory Handbook* (New York, NY: Oxford University Press, 2021)

Hepokoski, James and Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory-Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata* (Oxford University Press, 2006)

Hoffman, Alfred, *Afirmarea. Anii primului război mondial (1914–1918)* in *George Enescu - Monografie*, ed. by Mircea Voicana (București: Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1971), pp. 499–500.

Kogălniceanu, Ilie, *Destăinuiri despre George Enescu* (București: Editura Minerva, 1996)

Malcolm, Noel, *George Enescu: his life and music* (London: Toccata Press, 1990)

Marbé, Myriam and Elena Zottoviceanu, *Împlinirea. Premiera Operei Oedip (1934–1936)*, în *George Enescu - Monografie*, ed. by. Mircea Voicana (București: Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1971), pp. 739–876

Martin, Nathan J. and Vande Moortele, Steven, *Formal Functions and Retrospective Reinterpretation in the First Movement of Schubert's String Quintet, D. 956*, *Music Analysis* 33 (2014), 130–55.

Niculescu, Ștefan, *Sonata a III-a pentru pian de George Enescu*, *Muzica* 6.8 (1956), pp. 12–24.

Pop-Miculi, Otilia, *Curs de Folclor Muzical* (București: Universitatea Spiru Haret, Facultatea de Arte; Specializarea: Pedagogie Muzicală) <<https://www.scribd.com/document/389885913/127007923-CURS-DE-FOLCLOR-MUZICAL-pdf-pdf>> [accessed March 2024]

Schmalfeldt, Janet, *In the Process of Becoming: Analytic and Philosophical Perspectives on Early Nineteenth-Century Music* (New York, NY: Oxford University Press, 2011).

Taylor, Benedict, *Mendelssohn, Time, and Memory: The Romantic Conception of Cyclic Form* (Cambridge: Cambridge University Press, 2011)

Văidean, Vlad, *George Enescu – recitiri, reascultări, re poziționări în Noi istorii ale muzicilor românești. I: De la vechi manuscrite la perioada modernă a muzicii românești*, second edition ed. by Valentina Sandu-Dediu and Nicolae Gheorghiuță (București, Editura Muzicală, 2021), pp. 291–376

Vande Moortele, Steven, *Two-dimensional Sonata Form: Form and Cycle in Single-Movement Instrumental Works by Liszt, Strauss, Schoenberg, and Zemlinsky* (Leuven: Leuven University Press, 2009).

## SUMMARY

**Oana Kariotoglou Popescu**

### **A "Two-dimensional" Piano Sonata?**

Enescu projects unity across the three-movement *Sonata* Op. 24 in D major by means of motivic transformation. The resultant motivic interrelationship within this sonata cycle has only been explained one-dimensionally, at the movement level, and the premise of an overarching-, meta-form has remained so far unexplored. This case-study reevaluates the complexity of Enescu's writing, proposing that this piano sonata engages with features of the two-dimensional sonata form while still referencing concepts of more traditional formal models; that

the self-sufficiency of the movement in this sonata has a two-pronged effect, not only minimising the impact of the meta-structure, but also establishing structural expectations against which the different pacing of the two dimensions can be highlighted; and, last but not least, that Enescu manipulates formal processes concerning both dimensions of this architecture through the use of motivic transformation and modal language.

# Costin Miereanu, între recrutare forțată și emigrare. Măști și ipostaze reconstituite din arhive<sup>1</sup>

Ana Diaconu

## Cum și de ce recrutează Securitatea un compozitor

Alexandru (Sandu) Tzigara-Samurcaș (1903-1987) a fost un poet și publicist român, fiul renumitului muzeolog român cu același nume, cu vechi rădăcini nobiliare. A absolvit facultatea de drept, însă a fost mult mai apropiat de domeniul artistic, din postura de pianist amator pasionat, volumul său de debut fiind intitulat *Recital de pian*<sup>2</sup>. Tzigara-Samurcaș era reprezentarea cumulului tuturor „neliniștilor” pe care le putea avea regimul comunist cu privire la un personaj: origini nobile, stil de viață burghez, legături cu străinătatea (în special cu spațiul francez), catolicism, homosexualitate. Nu a fost deci complicat să intre și să rămână timp de mulți ani în atenția organelor de Securitate. Iată o notă informativă redactată de Agentul „Anton” pe 10 noiembrie 1965:

Sandu Tzigara-Samurcaș a studiat dreptul, a fost, dacă nu greșesc, magistrat, dar în felul său, este mai mult un fel de artist cu capul în nori. Știe bine engleza, franceza și germana, citește destul de mult și se ocupă de lucruri inactuale. Chiar în timpul burgheziei – spre disperarea bătrînului Tzigara, care era om energic și cu picioarele pe pamînt – Sandu cînta la pian, scria poezii, se ocupa de genealogii și era lipsit de spirit practic. [...] Nu a reușit să se impună ca poet decît în rîndurile cîtorva snobi și diletanți.

---

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

<sup>2</sup> Sandu Tzigara-Samurcaș, *Recital de pian*, București, 1941.

Ca pianist, cîntă pentru plăcerea lui. Foarte snob, ținea relații numai cu persoane din aristocrație, vorbea numai de prințese și contese (avea un cult pentru contesa de Noailles) și avea idei reacționare, în sensul că credea că lumea trebuie condusă doar de regi, prinți, conți – într-un cuvînt, de către aristocrație. Politică militantă nu știu să fi făcut. Dacă tatăl său fusese germanofil, ca descendent din Hohenzollerni, Sandu era mai curînd francofil. [...] În afară de aristocrație, are respect și admirație pentru artiști – pe care de asemenea îi consideră aristocrați. În călătoriile sale la Paris, rare și scurte din lipsă de bani, vizita pe Contesa de Noailles (sora lui Basarab Brîncoveanu), pe Martha Bibescu, pe Elena Văcărescu, adică celebrități din lumea artelor și de „sînge nobil”. [...] Deși însurat, Sandu Tzigara-Samurçaș este homosexual, dar în mod discret și probabil cu intermitențe. Nu-i cunosc legăturile, dar vara îl văd la ștranduri, vorbind cu sportivi, înotători, salvatori, dar în același timp și cu femei de lume, cărora le spune că aceștia sînt elevii săi, cărora le dă lecții de engleză, franceză sau romîună. [...] Este secretos și ascunde această predilecție.<sup>1</sup>

Legătura lui Costin Miereanu cu poetul Sandu Tzigara-Samurçaș – așa-numitul „obiectiv” al Acțiunii „Țigaret” derulată de Securitate – este motivul care l-a transformat în 1963 pe compozitorul în vîrstă atunci de numai 20 de ani într-un element de maxim interes pentru reprezentanții poliției politice. O sursă dintr-un alt dosar de urmărire l-a identificat pe Miereanu – pe atunci student în anul II la Compoziție – ca făcînd parte din anturajul lui Alexandru Tzigara-Samurçaș. Sursa preciza că „aprecierile pozitive ale poetului la adresa lui Miereanu sunt puțin cam exagerate, în sensul că prea îl ridică în slăvi atribuindu-i calități a căror totalizare ar crea din el perfecțiunea întruchipată”. Din notă mai reiese că Tzigara îi cerea părerea compozitorului asupra textelor poemelor sale și că acesta punea o parte dintre ele pe muzică.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Notă reprodușă pe pagina de Facebook a Muzeului Istoriei și Culturii Queer din România,

<https://www.facebook.com/461737147975505/photos/a.478144193001467/485314322284454/?type=3>, accesat în data de 1 iulie 2023.

<sup>2</sup> A.C.N.S.A.S., fond Rețea, Dosar R 42702, f. 124. În documentele de arhivă și listele de partituri de la UCMR și, ulterior, de la Salabert la care am avut acces, 40



Din dosarul de 167 de file dispuse de multe ori aleatoriu, am încercat o reconstituire, pe baza cronologiei documentelor, a parcursului recrutării și ulterior a activității așa-zis „operative” a agentului cu nume conspirativ „Paltin Dan”<sup>1</sup>.

**Fig. 1: A.C.N.S.A.S., fond Rețea,  
Dosar R 4702, Coperta**

nu am identificat nicio lucrare scrisă de Costin Mioreanu pe versuri de Sandu Tzigara-Samurçaș.

<sup>1</sup> Avertizez că unele extrase de text pe care le-am ales pentru a reda cât mai veridic contextul și atmosfera demersurilor Securității sunt dificil de procesat sau de parcurs printr-o lectură detașată chiar și acum, la distanță de 60 de ani de la momentul istoric analizat.

Pe 20 mai 1963, un agent de Securitate redacta raportul de luare în studiu pentru recrutare a lui Costin Mioreanu, acesta „fiind o legătură apropiată a obiectivului Alexandru Tzigara-Samurçaș”<sup>1</sup>.

Pe 4 iulie 1963, a fost întocmit și aprobat un raport „cu propuneri privind contactarea numitului Mioreanu Costin din București, candidat la recrutare în acțiunea Țigaret”. Este greu de descris gradul de premeditare a acestor acțiuni – atât de cooptare în rețeaua de colaboratori, cât și de urmărire când era cazul – pregătite până la cele mai mici detalii de agenții implicați. Planul pentru a stabili starea fizică și intelectuală a candidatului pentru recrutare, apartenența lui religioasă și nivelul de apropiere față de obiectivul vizat suna așa:

Un ofițer din cadrul biroului se va prezenta la candidat ca fiind din partea comitetului de artă și cultură și vrea să discute cu el despre facultate. Candidatului i se va spune că noi facem un sondaj, să vedem cum se pregătesc în general studenții, care este grija cadrelor de specialitate pentru pregătirea lor, ce perspective crede că va avea, dacă are anumite planuri originale privind compoziția (n.a. Oare cum ar putea planurile privind compoziția să nu fie originale?). Discutându-se despre el, candidatul va fi pus să-și povestească viața, cum de a ajuns să înțeleagă că are talent de compozitor, dacă are mediu prielnic de pregătire în cadrul familiei sale, cum este ajutat de părinți în raport cu timpul liber și preocupările acestora. De asemenea candidatul va fi pus să povestească despre prietenii și anturajul său, din cine este format acest anturaj (intenționăm a se ajunge și la obiectiv) și cum se simte în acest mediu. În felul acesta considerăm că respectivul candidat ne va da toate lămuririle necesare pentru a ne face o imagine cât mai completă asupra felului său de a fi și vom putea să apreciem dacă este sau nu pretabil la recrutare.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> A.C.N.S.A.S., fond Rețea, Dosar R 42702, f. 131.

<sup>2</sup> A.C.N.S.A.S., fond Rețea, Dosar R 42702, f. 147-148.

Întâlnirea atent pregătită a avut loc pe 25 iulie la Caracal, unde Costin Mioreanu efectua un stagiu militar, și s-a finalizat cu un Angajament<sup>1</sup>, o Notă privind cunoștințele și relațiile candidatului<sup>2</sup>, în care au fost cuprinși, dintr-un total de șapte persoane, șase studenți de la Conservator (pianiștii Octavian Dumitru și Emanoil Balaban, violoncelistul Eduard Weisman, dirijorul Constantin Georgescu, Smaranda Georgescu și Dumitru Avakian de la compoziție) și o Autobiografie în care Mioreanu își descrie realizările muzicale (bursier al Uniunii Compozitorilor în perioada 1954-1960, student în anul IV la secția Compoziție a Conservatorului din București și mențiunea specială obținută la Concursul organizat de Conservator în cinstea celei de-a 40-a aniversări de la înființarea PCR) și organizatorice (membru al Consiliului Asociației Studenților din Conservator, membru UTM). Procesul de recrutare este însă mai complex de atât, pregătit cu maximă diligență pe toate fronturile de acțiune. Astfel că, înainte de deplasarea la Caracal, agenții au făcut o vizită la domiciliul studentului, unde au obținut cele mai bune referințe de la tatăl acestuia, Athanasie Mioreanu<sup>3</sup>. Iar la Conservator, au avut o întâlnire cu șeful cadrelor din instituție și cu șeful organizației UTM, cărora le-au cerut informații despre mai mulți studenți, pentru a nu crea neliniști și suspiciuni în privința vreunuia dintre ei. Din raportul reieșit, „privind rezultatul discuțiilor purtate cu organe oficiale de la locul de studii al candidatului la recrutare Mioreanu Costin despre atitudinea și comportarea sa”<sup>4</sup>, reiese că muzicianul „apare ca un student conștiincios, depune muncă și mult efort pentru pregătirea din cadrul cursurilor. Este cunoscut că are câteva lucrări originale proprii – ce-i drept nu sînt de mare amploare sau cu o profunzime muzicală strălucită, dar sînt bune întrucît au fost difuzate și la radio în emisiunile pentru copii”<sup>5</sup>. Este important să remarcăm că ne aflăm într-un univers istoric în care aprecierile valorice cu privire la calitatea compozițiilor unui student de la Conservator sunt emise de funcționarii de la serviciul de cadre, iar un criteriu definitoriu de

---

<sup>1</sup> A.C.N.S.A.S., fond Rețea, Dosar R 42702, f. 149.

<sup>2</sup> A.C.N.S.A.S., fond Rețea, Dosar R 42702, f. 153-154.

<sup>3</sup> A.C.N.S.A.S., fond Rețea, Dosar R 42702, f. 145-146, „Raport privind cunoașterea personală a candidatului la recrutare Costin Mioreanu, din 8.07.1963”.

<sup>4</sup> A.C.N.S.A.S., fond Rețea, Dosar R 42702, f. 142-143, Raport din 15.07.1963.

<sup>5</sup> A.C.N.S.A.S., fond Rețea, Dosar R 42702, f. 142.

segregare a unor creații muzicale bune față de cele rele este difuzarea la radio – eventual în emisiuni pentru copii.

Ultimul pas birocratic premergător întâlnirii de la Caracal a fost constituit de „Referatul cu propuneri privind recrutarea ca agent a numitului Mioreanu Costin din București”<sup>1</sup>, structurat scolastic pe următoarele capitole:

- Scopul recrutării;
- Date despre candidat;
- Utilitatea celui propus pentru recrutare – Posibilități informative;
- Garanția că va accepta recrutarea și că va lucra în mod cinstit cu

noi: este un student conștiincios, face parte din UTM, nu are orientări religioase („nu este stăpânit de concepții mistice”) și, în final, „susnumitul fiind student în anul IV, dorește să termine cu orice preț, așa că în această situație are tot interesul să nu-și strice relațiile cu organele superioare și deci va trebui să accepte recrutarea”<sup>2</sup>;

– Și, respectiv, *Cum va decurge recrutarea*, un capitol final care reia în principiu ideile din raportul „cu propuneri privind contactarea numitului Mioreanu Costin din București, candidat la recrutare în acțiunea Țigaret”<sup>3</sup>.

Prima evaluare a activității lui Costin Mioreanu în calitate de sursă a fost realizată în luna ianuarie 1964<sup>4</sup>, iar ofițerul care instrumenta colaborarea nu a conținut să folosească superlative: „este un tînăr cu conștiință politică ridicată, atașat cauzei noastre, dovedind că urăște dușmanul de clasă și luptă împotriva acestuia”; „munca cu el este plăcută sub raportul aportului pe care-l aduce, instructivă și interesantă”. Totuși, „când a greșit unele amănunte a fost criticat”, cu toate că au fost puține situațiile de acest fel. „Agentul a reușit să aducă unele materiale scrise de obiectiv – poezii – dar, așa cum i s-a trasat sarcina el nu a reușit să discute cu acesta despre conținutul lor, despre felul cum le interpretează, modul dușmănos de manifestare a obiectivului”. Pe 17 ianuarie 1964, la două zile distanță, un alt agent de

---

<sup>1</sup> A.C.N.S.A.S., fond Rețea, Dosar R 42702, f. 134-137.

<sup>2</sup> A.C.N.S.A.S., fond Rețea, Dosar R 42702, f. 136.

<sup>3</sup> A.C.N.S.A.S., fond Rețea, Dosar R 42702, f. 147-148.

<sup>4</sup> A.C.N.S.A.S., fond Rețea, Dosar R 42702, f. 166-167, Caracterizare privind activitatea informativ-operativă a agentului „Paltin Dan” pe care a desfășurat-o în anul 1963, din 15.01.1964.

Securitate (probabil superior în rang) completa documentul cu observații critice:

[...] Cu prilejul caracterizării arată că este bun, a furnizat materiale valoroase privind obiectivul, să stabilească (sic!) legături ale acestuia, dar nu a discutat cu obiectivul asupra conținutului scrierilor sale, asupra vederilor sale politice actuale, asupra atitudinii lui. Atunci, care sunt materialele valoroase ale acestui agent? Din nou se manifestă tendința ofițerului de a prezenta unele lucruri în mod ireal. Pentru că se hazardează în folosirea de superlative când este mai firesc și mai cuminte să fie ponderat.[...]¹

În luna aprilie 1965, după închiderea acțiunii de urmărire a lui Alexandru Tsigara-Samurcaș (întrucât obiectivul nu mai prezenta interes), în virtutea posibilităților sale informative, agentul „Paltin Dan” a fost „redirijat”, de același locotenent Gheorghe Nicolae care s-a ocupat de recrutare și de coordonarea relației cu compozitorul, către urmărirea mai multor persoane din Conservator, într-o problemă intitulată „tineret studios” (într-un raport ulterior fiind menționați, doar ca exemplu, profesorul George Bălan și studentul Sabin Păuța²). Cu toate acestea, rezultatele informative concrete continuă să întârzie să apară din partea muzicianului³:

Ca student, agentul „Paltin Dan”, deși a fost dirijat în legătură cu unele aspecte de la facultate, nu a furnizat informații, întrucât fiind la secția compoziție, în ultimul an, a avut o frecvență mai liberă și contactul cu colegii a fost mai rar.

---

¹ A.C.N.S.A.S., fond Rețea, Dosar R 42702, f. 167.

² A.C.N.S.A.S., fond Rețea, Dosar R 42702, f. 161-162, Raport privind pe agentul „Paltin Dan” din 19.11.1965.

³ Recunoașterea ineficienței totale a unei surse recrutate și întreținute prin exploatarea unui număr mare de resurse din imensul aparat de propagandă și control care era Securitatea ar fi însemnat totodată și un eșec al Securității înseși și, implicit, al mecanismului „perfect” de funcționare al regimului, iar acest lucru era, pe cât posibil, de evitat.

În relația cu acest agent căpitanul Țuțui Florian a manifestat foarte multe lipsuri. Este greu de înțeles cum, pînă în ianuarie a.c. (n.a. 1966) agentul a fost în foarte bune relații cu obiectivul acțiunii „Muzicianul” și imediat după aceea cînd a fost „instruit și dirijat” pe lîngă acesta, el scrie în presă un articol care-l pune în relații proaste cu obiectivul. De ce a făcut agentul acest lucru?<sup>1</sup>

Inițialele „G.B.” precizate în notă, întărite de menționarea numelui lui George Bălan printre elementele suspecte într-un raport precedent din noiembrie 1965, conduc către concluzia că acesta din urmă era obiectivul acțiunii „Muzicianul”<sup>2</sup>. Însă parcurgînd mai multe articole din presa muzicală a anului 1966 am constatat că se iscaseră o serie de dezbateri destul de aprinse în ceea ce privește muzica nouă, cu mai mulți interlocutori. În două articole pe care le-a semnat în numerele din iunie și iulie ale revistei *Amfiteatru*<sup>3</sup>, Costin Mioreanu milita pentru punctul de sinteză în care a ajuns muzica modernă, în care nu se mai pot crea elemente noi de limbaj, însă în care, la nivelul organizării timpului muzical, se pot crea corpuri sonore omogene și improvizații controlate continue (iar ca exemple în acest sens oferă muzica stocastică a lui Iannis Xenakis și poemul simfonic *Laude* de Aurel Stroe)<sup>4</sup>. Consideră că „asperitățile sonore au fost, la timpul lor, inevitabile; era o modalitate de a investiga noi resurse fonice, cel mai adesea caracteristice ritmului trepidant al societății moderne”. Opinii contrastante apar la George Bălan:

În muzica secolului XX substituirea muzicii prin efecte sonore a căpătat amploare de epidemie, dificultățile de înțelegere crescînd corespunzător: ca să-l înțeleg pe Xenakis trebuie să studiez tratatul său despre muzica stocastică. [...] Cam de la Wagner spre noi, [...] unii

---

<sup>1</sup> Ambele citate sunt extrase din nota-caracterizare privind pe agentul „Paltin Dan” din 17.07.1966, A.C.N.S.A.S., fond Rețea, Dosar R 42702, f. 160.

<sup>2</sup> Detalii concrete despre acțiune s-ar putea obține, probabil, prin consultarea dosarului de urmărire deschis pe numele lui George Bălan, în cazul în care acesta există în Arhiva C.N.S.A.S..

<sup>3</sup> Costin Mioreanu, „Laude muzicii”, *Amfiteatru*, Anul 1, nr. 6, p. 94; Costin Mioreanu, „Laude muzicii II”, *Amfiteatru*, Anul 1, nr. 7, p. 110.

<sup>4</sup> Mioreanu, „Laude muzicii”, p. 94.

compozitori au neglijat muzica propriu-zisă; nutresc visuri cosmice de expresie, dar uită că muzica înseamnă noblețe melodică și logică a organizării.<sup>1</sup>

și, cu mai mare vehemență, în discursul compozitorului Alexandru Pașcanu<sup>2</sup>, căruia Mioreanu îi răspunde public, printr-un text ce capătă alura unei scrisori deschise în numele muzicii de avangardă:

Nu era nevoie de 8-9-10 pagini pentru a se insinua vădita adresă polemică. Decît un întreg paragraf de genul („Cred că orice creator frămîntat și sincer interesat de destinul artei pe care o slujește poate ajunge la un moment de criză cînd – exasperat de forța unui anumit conformism consacrat, inhibat de prestața marilor lucrări pe care din respect, nu vrea să le pastîșeze – lovește cu pumnul în pian *emițînd o neintenționată sonoritate dodecafonică* (subl. C.M.), pe care un estetician abil ar putea-o interpreta drept un energic «destul!»”...) sau („Uneori dînd în șanț aflu care-i drumul”) sau („sentimentele erau subtilizate în ionizări, viața se desfășura în secvențe, iar materia în segmente, unele corpuri terestre sau astrale se exprimau și se cîntau numai prin densitatea lor, însoțită de cifra care o fixa”...) se putea spune mult mai simplu; de pildă astfel: nu-mi place Concertul de pian de Aurel Stroe pentru că se cîntă și cu pumnul, cred că autorul se află într-un moment de criză a creației și că a dat în șanț, nu-mi place esteticianismul abil al lui George Bălan, nu-mi place abstracționismul titlurilor lui Varése (*Ionizare*), Cornel Țăranu (*Secvențe*), Kazimierz Serocki (*Segmenti*) și iarăși Varése (*Densitate 21,5*) căci universul lor sonor poate produce „prin audiții prelungi și repetate, chiar și leziuni pe creier la persoanele prea sensibile”.<sup>3</sup>

---

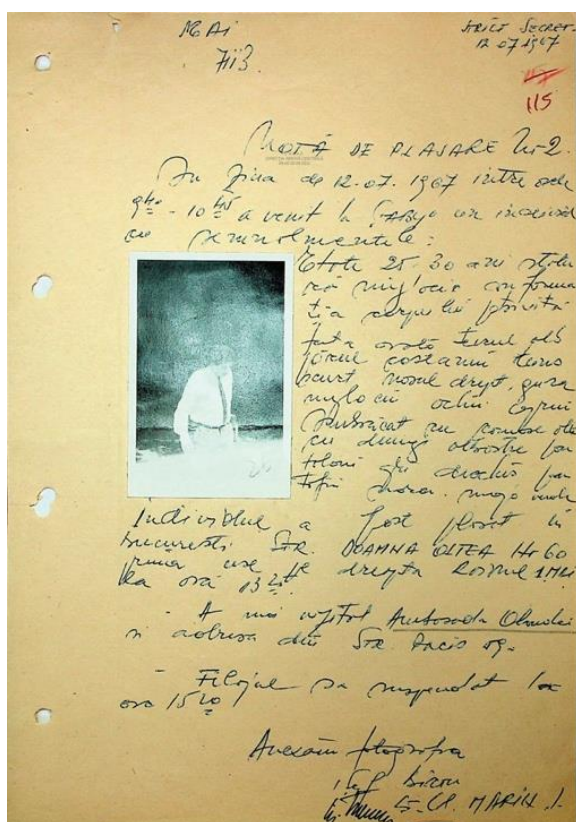
<sup>1</sup> George Bălan, „Muzica preclasică și ascultătorul contemporan”, *Scînteia*, Anul 35, nr. 7014, 18 iunie 1966.

<sup>2</sup> Alexandru Pașcanu, „Avangardism muzical?”, *Contemporanul*, Anul 20, nr. 26, 1 iulie 1966.

<sup>3</sup> Mioreanu, „Laude muzicii II”, p. 110.

Cele două „Laude ale muzicii” publicate de Miereanu în vara anului 1966 se pot califica drept posibile cauze care au compromis iremediabil „succesul” sarcinilor sale operative.

O ultimă încercare de „folosire” a sursei Costin Miereanu în cadrul unor acțiuni informative a avut loc în legătură cu deplasările la Cursurile de vară de la Darmstadt, în anii 1967 și 1968<sup>1</sup>, de unde nu a mai avut ocazia să raporteze cele întâmplate căci, conform informațiilor cuprinse în micul dosar de numai 10 file din fondul SIE – Exilul românesc al C.N.S.A.S., deschis după părăsirea țării de către compozitor<sup>2</sup> –, acea deplasare la Darmstadt a reprezentat momentul plecării sale definitive din țară, alături de Mihai Mitrea-Celarianu, urmat de stabilirea la Paris.



**Fig. 2: Notă de plasare (filaj), în care a fost urmărită vizita lui Costin Miereanu la Ambasada Olandei înainte de călătoria în străinătate din vara anului 1967. A.C.N.S.A.S., fond Rețea, Dosar R 42702, f. 115.**

<sup>1</sup> A.C.N.S.A.S., fond Rețea, Dosar R 42702, f. 105-106.

<sup>2</sup> A.C.N.S.A.S., fond SIE, Dosar 32579, deschis în data de 27.04.1972.



**Reminiscențele contactului cu Securitatea, manifestate post-emigrare**

Odată ajunși în Franța, cei doi compozitori au fost angajați de Editura Salabert, care le oferea suma de 1000 de franci lunar, în plus față de sumele ocazionale atribuite pentru lucrări punctuale publicate<sup>1</sup>, fapt confirmat și de o relatare anonimă cuprinsă în dosarul din fondul de rețea al compozitorului, care afirma că atât Mioreanu, cât și colegul său Mihai Mitrea-Celarianu sunt protejați de doamna Salabert<sup>2</sup>.

În continuare, până în 1984, puzzle-ul emigrării poate fi întregit numai prin coroborarea documentelor cuprinse în dosarul de Rețea deschis pe numele Agentului „Paltin Dan” – care rămâne dosar de rețea numai la nivel de titulatură, altfel transformându-se într-un dosar de urmărire în toată regula – și în dosarul din fondul SIE, nr. 32579, deschis pe numele Mioreanu Costin în 1972.

În iulie 1971, din corespondența interceptată de Direcția Generală de Tehnică Operativă (DGTO) a Consiliului Securității reiese că Mioreanu a trimis de la Paris o scrisoare către Direcția de Relații Externe a Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă, prin care a solicitat prelungirea vizei de ședere până la 1 august 1972, în scopul susținerii tezei de doctorat<sup>3</sup>. Aceasta a fost cu siguranță aprobată, după cum reiese dintr-un alt document datat 5 ianuarie 1972, prin care reprezentanții organelor de Securitate propun „să se intervină la Direcția de pașapoarte pentru a i se aproba plecarea numitei Mioreanu Ioana în Franța, la soțul ei”, astfel încât „să nu se întărească convingerea informatorului că organele manifestă rezerve față de el în urma discuțiilor negative care s-au purtat la Uniunea Compozitorilor în legătură cu el, mai ales ținând cont de faptul că este un element de valoare”<sup>4</sup>. Pe un front paralel, Ioana Mioreanu discuta cu un agent sub acoperire ce semnează cu pseudonimul „Angus” despre dificultățile pe care le întâmpinau soțul ei și colegul său Mihai Mitrea-Celarianu în încercarea de a-și finaliza studiile doctorale în Franța: „se tem să ia

---

<sup>1</sup> A.C.N.S.A.S., fond SIE, Dosar 32579, notă informativă din 10.02.1971.

<sup>2</sup> A.C.N.S.A.S., fond Rețea, Dosar R 42702, f. 101. Mica Salabert a fost văduva editorului Francis Salabert, care a preluat de la acesta conducerea celebrei edituri în anul 1946. Doamna Salabert avea origini românești, fiind născută în fosta comună Parachioi din județul Constanța în 1896, cu numele real Eugenia Danielescu-Micșunescu.

<sup>3</sup> A.C.N.S.A.S., fond Rețea, Dosar R 42702, f. 83.

<sup>4</sup> A.C.N.S.A.S., fond Rețea, Dosar R 42702, f. 158-159.

legătura cu ambasada pentru a nu fi reținuți și trimiși cu forța în țară”; „li s-au creat unele greutăți în ceea ce privește obținerea prelungirii sejurului de către autoritățile franceze”; „li s-a propus și s-au exercitat presiuni asupra lor, în scopul de a se declara refugiați politic”; au pierdut chiar o serie de oportunități profesionale din cauza refuzului lor de a deveni refugiați politici – nu li s-au mai cântat lucrări și au avut dificultăți chiar și în cadrul Editurii Salabert. Tot ea reclama și că Uniunea Compozitorilor din România a adoptat o atitudine ostilă față de cei doi, prezentându-i drept „fugari care și-au renegat țara și familiile”<sup>1</sup>.

Ar fi poate justificat să ne întrebăm de ce nu a întrerupt Costin Miereanu toate legăturile cu România și cu instituțiile comuniste încă din 1968, de când a reușit să se stabilească la Paris și de când știa, cel mai probabil, că nu intenționează să mai revină. În dosarul său se regăsesc peste 20 de scrisori și telegrame ale familiei sale interceptate și mai multe documente din care reiese că soția și tatăl său erau ținuți constant sub urmărire.

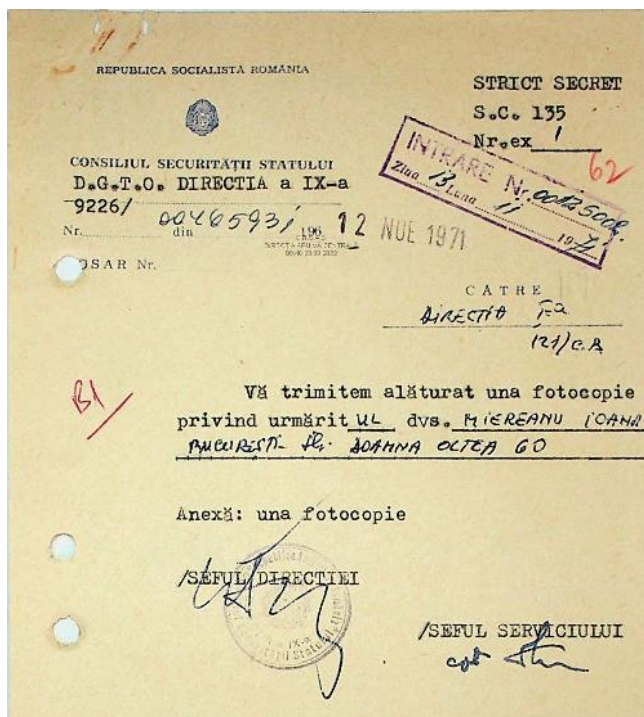


Fig. nr. 3: A.C.N.S.A.S., fond Rețea, Dosar R 42702, f. 62.

<sup>1</sup> A.C.N.S.A.S., fond SIE, Dosar 32579, notă informativă din 10.02.1971.

Din aceste corespondențe reiese și că toată activitatea lui începea să fie complet cenzurată în viața culturală românească: „Costine, să nu fii supărat că nu te mai cîntă la Radio – probabil s-au dat unele dispoziții în acest sens datorită unor propuneri răutăcioase – deși înainte erai cîntat în fiecare săptămână”. (Fragment dintr-o scrisoare trimisă la Paris de tatăl compozitorului, datată februarie 1972<sup>1</sup>.)

Ultimele dintre cele peste 100 de articole (identificate până în prezent) scrise de Mioreanu în periodicele din România înainte de 1989 au apărut în luna decembrie 1970, în ziarele *Contemporanul*<sup>2</sup> și *România literară*<sup>3</sup>, din postura pe care o avea de corespondent de la Paris. În primii ani de după emigrare el a continuat să trimită materiale pentru revistele românești, însă a fost publicat numai sporadic și numai până în anul 1970. Mi-a atras atenția un articol pe care Mioreanu l-a trimis în copie soției sale în octombrie 1971 – și apare deci în dosar în urma monitorizării corespondenței de către Securitate<sup>4</sup> –, semnalându-i acesteia că îl trimisese deja de mai multe ori lui George Ivașcu, autor și publicist comunist, redactor-șef al revistei *Contemporanul* în perioada 1955-1971. Cu un an în urmă *Contemporanul* publicase relatarea lui Costin Mioreanu cu privire la Festivalul Săptămânile Muzicale Internaționale de la Paris, însă se pare că în 1971, după vizita lui Nicolae Ceaușescu în China și după „Revoluția culturală” impusă prin așa-numitele Teze din iulie, un astfel de contact al cititorilor cu scena culturală europeană nu mai era oportun. Textul cronicii trimise de Costin Mioreanu publicațiilor din România cu prilejul Săptămânilor Muzicale Internaționale de la Paris din 1971 îmbracă mai degrabă forma unui eseu omagial bine articulat cu privire la etapele stilistice ale creației lui Stravinski, presărat cu referințe cât se poate de actuale din muzicologia occidentală<sup>5</sup>, realizat în anul morții compozitorului rus. Textul pare că a rămas fără răspuns și nepublicat până în prezent.

---

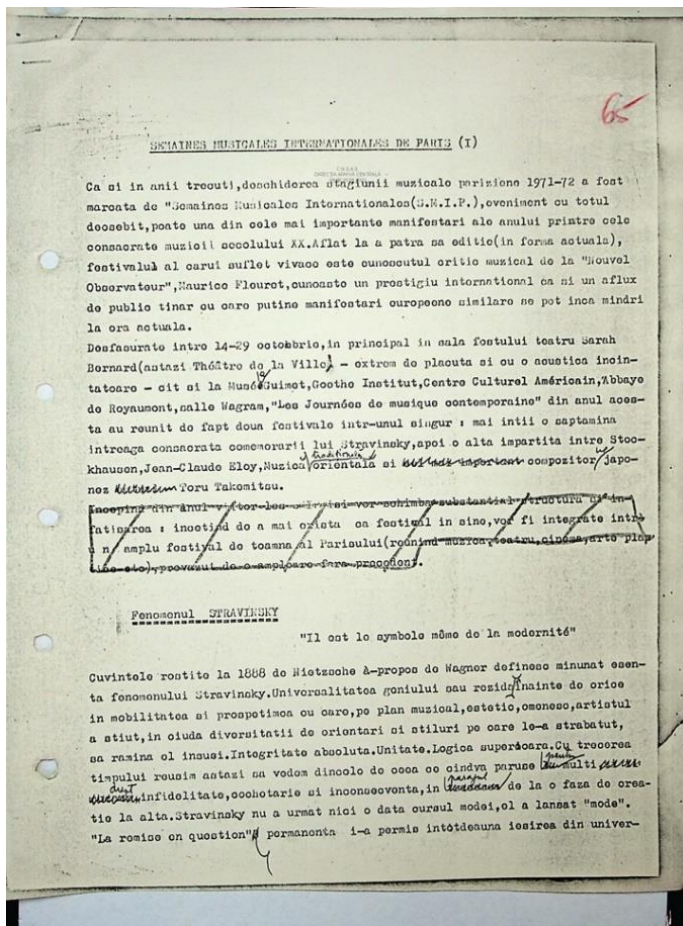
<sup>1</sup> A.C.N.S.A.S., fond Rețea, Dosar R 42702, f. 59.

<sup>2</sup> Costin Mioreanu, „Săptămânile muzicale internaționale de la Paris”, *Contemporanul*, Anul 24, nr. 50, 10.12.1970, p. 6.

<sup>3</sup> Costin Mioreanu, „Compun... o teză de doctorat”, *România literară*, Anul 3, nr. 52, p. 27, 24.12.1970.

<sup>4</sup> A.C.N.S.A.S., Fond Rețea, Dosar R 42702, f. 65-68.

<sup>5</sup> Include, între altele, trimiteri la texte publicate în *Musique en Jeu*, revistă dedicată avangardei muzicale, la confluența cu estetica și filosofia, apărută în Franța în perioada 1970-1978. În câteva numere ale revistei și-a expus și Costin



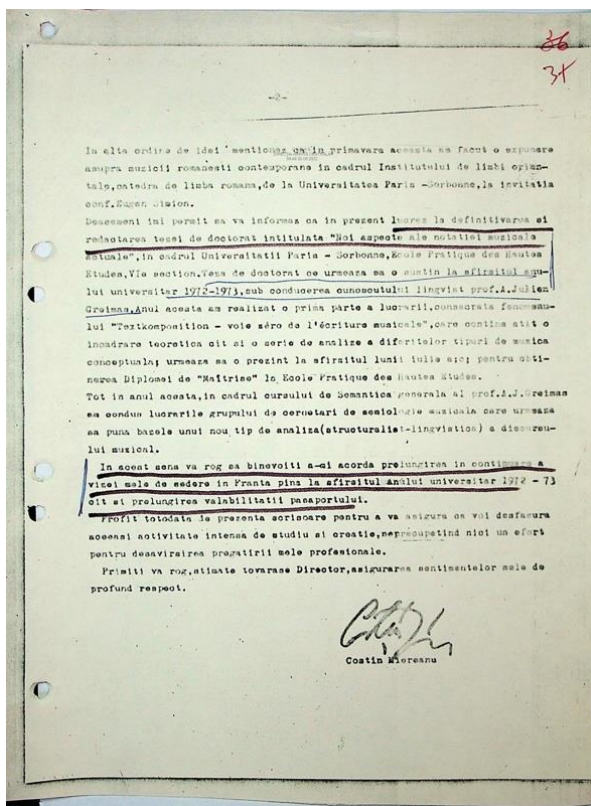
**Fig. 4: „Semaines Musicales Internationales de Paris (I)”, articol nepublicat, A.C.N.S.A.S., fond Rețea, Dosar R 42702, f. 65.**

A reușit să-și prelungească viza până în 1977, prin demersuri birocratice repetate pe care le realiza în raport cu instituțiile din România comunistă. De pildă, în luna iulie 1972 – la foarte scurt timp după ce UCMR îl suspendase pentru lipsă de activitate – Miereanu a trimis Consiliului Național al Culturii și Educației Socialiste o adresă în care cere prelungirea vizei, documentându-și activitatea artistică și de cercetare din ultimii ani: mai multe lucrări fuseseră interpretate sau

---

Miereanu idei ale crezului său componistic, pe care le-a reunit apoi în volumul *Fuite et conquête du champ musical* (Mériidiens Klincksieck, Paris, 1995).

urmas să fie prezentate în primă audiție în Franța și Mexic – *Polymorphies 5 x 7 (A), Dans la Nuit des Temps, Source (Obîrșie)*<sup>1</sup>, *Alba și Espace dernier* –, o emisiune de 45 de minute îi fusese integral dedicată de postul de radio France Culture în seria intitulată *Nouveaux talents étrangers*. În ceea ce privește doctoratul, acesta era în curs de definitivare la Universitatea Sorbona, urmând să se intituleze *Noi aspecte ale notației muzicale actuale*.



**Fig. 5: Ultima pagină din adresa trimisă de Costin Mioreanu către CCES  
pe 1 iulie 1972**

**(a se observa sublinierile organelor de Securitate).  
A.C.N.S.A.S., fond Rețea, Dosar R 42702, f. 37.**

<sup>1</sup> Despre această lucrare autorul afirmă că a fost interpretată la Paris în primă audiție mondială „recent”, în interpretarea Ansamblului Ars Nova sub bagheta lui Marius Constant (A.C.N.S.A.S., fond Rețea, Dosar R 42702, f. 36). Există însă numeroase dovezi în presă și în procesele-verbale ale UCMR cu privire la controversele generate de lucrarea aleatorie *Obîrșie* cu prilejul prezentării ei la Conservator în anul 1970.

Un ultim episod tensionat care a avut ecouri negative din peisajul diasporei direct la București, unde tatăl compozitorului a fost interogat, este un interviu acordat de soții Miereanu în nr. 8704/9-10.09.1972 al publicației franceze *Le Figaro*.

Au deranjat aprecierile compozitorului cu privire la difuzarea muzicii moderne în România și la strategia culturală a țării:

În cursul anilor 1955, Alban Berg, Schoenberg, Béla Bartók erau în secret la noi. Consultarea partiturilor lor constituia o infracțiune la directivele guvernamentale. A urmat dezghețul. Dar după călătoria lui Ceaușescu (n.a. numele dictatorului este hașurat în totalitate, greu lizibil în notă) la Pekin, s-ar spune că este în curs o revoluție culturală. Împotriva căreia se ridică mai ales scriitorii, bine organizați. Totul este o chestiune de interpretare a textelor oficiale care îți lasă uneori o marjă de libertate controlată. Trebuie să știi să faci ocolișurile necesare. De aceea, când artiștii de la noi vin în Occident, resimt un șoc. Libertatea este prea largă, nu mai au puncte de reper. Unii preferă să se întoarcă în România, unde viața are un sens, unde ești cineva dacă te afli în opoziție.<sup>1</sup>

Printre măsurile dispuse în speță s-au numărat „oprirea exemplarelor sosite prin poștă și a celor pentru vânzare liberă”, „clasificarea la fond special a abonamentelor”, dar și „întocmirea unui plan prin care soții Miereanu să fie determinați să nu mai ia atitudini ostile, ori chiar să fie aduși acasă dacă se poate”<sup>2</sup>.

Abia pe 29 decembrie 1973, „întrucât pe toată perioada șederii sale în străinătate nu a fost folosit și pînă la întoarcerea în țară nu este util”, a fost întocmit Referatul cu propunerea de abandonare a informatorului „Paltin Dan”<sup>3</sup>.

A fost, așadar, o alegere, cu siguranță dificilă, a compozitorului Costin Miereanu și a familiei sale, de a se mai supune la câțiva ani buni de interogatorii, de intruziune în cele mai intime detalii ale corespondenței, de explicații date în repetate rânduri pentru acțiunile și preocupările lor, de încercări de colaborare cu scena muzicală

---

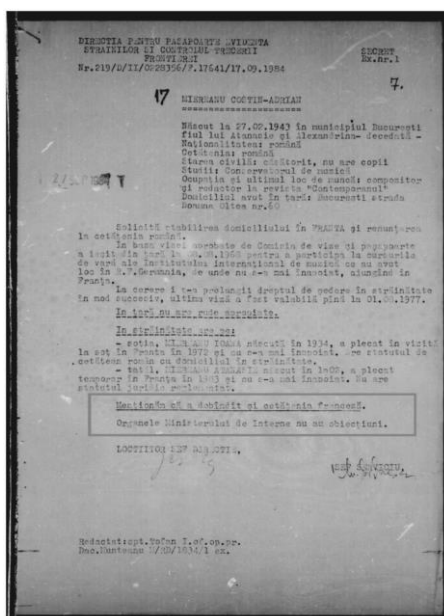
<sup>1</sup> Fragmentele din interviu sunt redacte, direct în traducere, conform Notei informative din dosar. A.C.N.S.A.S., fond Rețea, Dosar R 42702, f. 3.

<sup>2</sup> A.C.N.S.A.S., Fond Rețea, Dosar R 42702, f. 5.

<sup>3</sup> A.C.N.S.A.S., fond Rețea, Dosar R 42702, f. 1.

românească rămasă fără răspuns, dar care „dovedeau intențiile serioase” de revenire. Toate acestea pentru a avea posibilitatea manifestării din postura de muzician român, rezident legal la Paris, până la obținerea cetățeniei franceze; pentru a putea să se reunească, într-un final, în Franța, cu soția și tatăl lui rămași în România; pentru a avea un minim beneficiu de pe urma anilor de tinerețe apăsători, în care trebuia să fie permanent în gardă față de noile acțiuni informative, obiective care i se impuneau și relații care îi erau monitorizate până la cel mai mic detaliu.

Documentul cu care se încheie Dosarul din fondul SIE al compozitorului Costin Mioreanu este o adresă de la Direcția pentru Pașapoarte, Evidența Străinilor și Controlul Trecerii Frontierei, datată 17 septembrie 1984, prin care se notifică solicitarea compozitorului Mioreanu Costin-Adrian – la acel moment deja cetățean francez – de a-și stabili domiciliul în Franța și de a renunța la cetățenia română. „Organele Ministerului de Interne nu au avut obiecțiuni”<sup>1</sup>.



**Fig. 6: A.C.N.S.A.S., fond SIE, Dosar 32579, Document nr. 219/D/II/0228356/F.17641/17.09.1984.**

<sup>1</sup> A.C.N.S.A.S., fond SIE, Dosar 32579, Document nr. 219/D/II/0228356/F.17641/17.09.1984.

**REFERINȚE BIBLIOGRAFICE**

Bălan, George „Muzica preclasică și ascultătorul contemporan”, *Scînteia*, Anul 35, nr. 7014, 18.06.1966, p. 4.

Miereanu, Costin, „Laude muzicii”, *Amfiteatru*, Anul 1, nr. 6, 1966, p. 94.

Miereanu, Costin, „Laude muzicii II”, *Amfiteatru*, Anul 1, nr. 7, 1966, p. 110.

Miereanu, Costin, „Săptămînile muzicale internaționale de la Paris”, *Contemporanul*, Anul 24, nr. 50, 10.12.1970, p. 6.

Miereanu, Costin, „Compun... o teză de doctorat”, *România literară*, Anul 3, nr. 52, 24.12.1970, p. 27.

Miereanu, Costin, *Fuite et conquête du champ musical*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1995.

Pașcanu, Alexandru „Avangardism muzical?”, *Contemporanul*, Anul 20, nr. 26, 1.07.1966, p. 6.

Tzigara-Samurçaș, Sandu, *Recital de pian*, București, 1941.

**Consiliul Național pentru Studiarea Arhivelor Securității:**

- A.C.N.S.A.S., Fond Rețea, Dosar R 42702.
- A.C.N.S.A.S., Fond SIE, Dosar 32579.

**SUMMARY**

**Ana Diaconu**

**Costin Miereanu, between forced recruitment and emigration.  
Masks and hypostases reconstituted from the archives**

*How and why did the Romanian Securitate police recruit a composer?*  
This was the question I asked myself during the period when I obtained my accreditation as a researcher at the National Council for the Study of the Securitate Archives. As part of my doctoral research topic – *Diaspora of Romanian Composers in France in the Second Half of the 20th Century* –, I requested information on 10 musicians who emigrated to Paris between 1965 and 1985 and whose names I expected to find in the



“Romanian Exile” fund. I was to learn on this occasion that the resources of the Securitate's foreign subsidiaries were limited and therefore insufficient to focus too much on the destinies of the Romanian artistic avant-garde abroad. However, my attention was drawn to the path of the composer Costin Mioreanu, whose contacts with the Securitate began five years before his emigration, in 1963, when he was forcibly recruited because he was in an “unhealthy” entourage. He remained on the political police records until the 1980s, during which time he went from being a candidate for recruitment to a collaborator and a pursued target, and these events seem to have had a significant influence on his artistic choices and trajectory.

# INTERVIURI

## Un dialog cu muzicologul Valentina Sandu-Dediu

**Andra Apostu**

*Doamna Valentina Sandu-Dediu este unul dintre vârfurile muzicologiei românești. Participă activ la cercetarea muzicologică „vie”, de actualitate și, în același timp, este parte organică a procesului de formare a celor mai buni și temeinici cercetători ai fenomenului muzical prin toate eforturile pedagogice depuse în cadrul Departamentului de Muzicologie și Științele Educației Musicale al Universității Naționale de Muzică din București.*



- **Andra Apostu:** Stimată doamnă Valentina Sandu-Dediu, ați studiat pianul cu binecunoscuta profesoară Aurora lenei și ați rămas aproape acestui instrument, cu mare drag, mai cu seamă în formula de patru mâini alături de soțul dumneavoastră, compozitorul Dan Dediu. Mirajul unei cariere solistice e puternic atunci când suntem elevi, cum de ați ales un drum către muzicologie și nu ați rămas, cu evidente șanse de succes, într-o carieră pianistică?

**Valentina Sandu-Dediu:** Am ales muzicologia din două motive foarte diferite (cel puțin aparent): cel de substanță ar fi că mi-a plăcut întotdeauna să citesc și să scriu, cel de conjunctură – în urma unui eșec. (Mă alătur astfel argumentelor celor care afirmă cu ceva maliție că muzicologul sau criticul muzical este un instrumentist ratat; dar mie tare bine mi-a prins acea nereușită!) Mi-au lipsit două sutimi să intru la admiterea de la pian din 1985, la Conservatorul bucureștean; mi s-a spus că trebuie să solicit lecții particulare cu cât mai mulți profesori de pian de la catedra Conservatorului, dacă vreau cu adevărat să fiu admisă acolo; am preferat, în anul care a urmat, să mă pregătesc pentru muzicologie, la îndemnul profesoarei mele de teorie și armonie, Maya Badian, care observase că la admitere avusesem singura notă de 10 la teorie (dintre toate instrumentele, nu doar printre pianiști). Într-adevăr, am încercat (după ce am fost admisă la muzicologie, în 1986) să nu abandonez pianul: avusesem în liceu (azi Colegiul Național de Muzică *George Enescu*) două excelente profesoare, pe Yvonne Frankenfeld și apoi pe Marta Paladi – o desăvârșită și absolută doamnă a pedagogiei muzicale românești. În timpul studiilor la Conservator, Aurora lenei m-a susținut de asemenea în aceeași direcție. Cel mai mult mi-a plăcut să cânt în duo-uri camerale, și astfel am învățat multă muzică de la, și împreună cu Aurelian-Octav Popa, Irina Mureșanu și Diana Moș. Formula de pian la patru mâini alături de Dan reprezintă un capitol aparte, în care intri în laboratorul compozitorului, unde câteodată faci experimente în timp real...

- **A.A.:** Și dacă tot am ajuns acum la acest subiect, aș vrea să ne dezvăluim câteva detalii despre acest tip de experiență din laboratorul compozitorului, intuiesc

necesitatea unei energii aparte, o foarte bună cunoaștere a partenerului, a muzicii și limbajului lui?

**V.S.D.:** Formula de pian la patru mâini este una veche, inițial destinată muzicii de salon, apoi intrată într-o profesionalizare demonstrată de repertoriul minunat – original, nu doar transcripții – care există pentru acest tip de duo. E potrivit pentru pianiștii care cântă astfel să se cunoască bine și să nu se incomodeze reciproc: un duo ideal pentru rude sau prieteni apropiați. Eu am visat, când eram adolescentă, să cânt miraculoasa Fantezie a lui Schubert la patru mâini, după ce ascultasem o înregistrare cu doi dintre favoriții mei, Murray Perahia și Radu Lupu. Atunci când s-a ivit ocazia, prin anii '90, la solicitarea prietenească a conducerii Colegiului Noua Europă, unde fuseserăm amândoi bursieri, Dan a început să scrie un repertoriu special pentru noi doi, iar eu l-am convins să cântăm pe deasupra *acei* Schubert, dar și alte piese fermecătoare (Schumann, Debussy etc.). Am participat la „laboratorul componistic” de obicei bombănind că îmi dă lucruri prea grele de cântat, dar studiindu-le (pentru că mai niciodată compozitorul nu ceda) și în cele din urmă plăcându-mi mult ce iese. E o provocare să cânti împreună cu compozitorul, pentru că trebuie să-l convingi să se „despartă” de muzica lui, pentru a deveni interpretul acesteia. Interpretul e musai să aibă o viziune proprie, conform instinctului și talentului său; respectă tot ce scrie în partitură, oricât de amănunțite ar fi indicațiile, dar nu o poate face mecanic, ci construindu-și un imaginar muzical al său, în care să creadă pentru a fi convingător. E un proces dificil de descris în cuvinte, așa cum o știm cu toții.

- **A.A.:** Ați studiat muzicologie cu regretatul Grigore Constantinescu. Prin prisma cercetărilor dumneavoastră și luând în seamă caracterul acestora consider că ați dezvoltat un stil aparte și relativ departe de cel al maestrului care v-a format. Cum se petrec aceste transformări, cum se fac aceste alegeri? E o predilecție pentru anumite subiecte, e un proces care se derulează în timp influențat și de contactul cu alte scrieri, arte, artiști, etc?

**V.S.D.:** Așa este, nu știu cât seamănă stilul meu cu cel al lui Grigore Constantinescu, dar asta nu înseamnă că nu îi datorez enorm. De altminteri, nici nu ar fi sănătos, cred eu, să impui studenților o anume manieră și m-aș simți inconfortabil, la rândul meu, să descopăr că aș avea vreun imitator. E vorba aici, în orice învățământ de tipul „unul la unul”, așa cum e cel artistic dar și cel muzicologic sau componistic (cel puțin în sistemul nostru de învățământ), de ghidarea discipolului într-o comunicare cu două sensuri. Grigore Constantinescu mi-a dat libertate supraveghindu-mă permanent; a acceptat ideile mele și m-a călăuzit în analize minuțioase pe partitură, de la *Carnavalul op. 9* de Schumann până la opera *Wozzeck* de Alban Berg; mi-a cizelat cu finețe exprimările în scris și în vorbe, din discuțiile noastre nu au lipsit niciodată umorul și nici sfaturile. M-a „obligat” de pildă să-mi iau carnet de șofer și mașină de scris (reamintesc detaliul deloc inutil că în România comunistă mașina de scris era dificil de procurat și trebuia controlată anual la secția de miliție, de frica manifestelor anticomuniste care ar fi putut fi multiplicare). Lucrul individual (două ore pe săptămână) cu studentul se transformă adesea într-o relație apropiată, iar buna cunoaștere a celui pe care îl îndrumi e de cele mai multe ori benefică: iată cum proceda Grigore Constantinescu, și cum încerc la rândul meu să fiu un fel de „cloșcă” pentru studenții mei.

Despre transformări și alegeri: sigur că da, multiple influențe te formează. Eu am avut norocul de a învăța acasă limba germană, esențială pentru muzicologie mai ales în anii debuturilor mele (azi, engleza pare suficientă, deși marele repertoriu muzical nu poate fi explorat cu adevărat fără subtilitățile limbilor germană, franceză, italiană, rusă...). Am citit mult în germană, am beneficiat de cărți oferite de compozitorul Ștefan Niculescu și de alt profesor preferat, Dinu Ciocan. Interesul meu s-a îndreptat spre muzicologia germană, cu contribuții esențiale în secolul XX. Nu am neglijat scrierile în franceză, către care mă îndreptaseră Marta Paladi și Grigore Constantinescu. Citind mult (nu doar muzicologie, dar și beletristică), analizând partituri îți vin idei, îți alegi subiecte, apoi căutând alte și noi surse bibliografice, ideile se ramifică, ipotezele se confirmă sau nu, o potecă lăaturalnică devine drum principal și așa mai departe. E pasionantă meseria noastră, chiar dacă total lipsită de strălucirea recunoașterii publice...

- **A.A.:** Eu fac parte din generațiile de studenți pe care i-ați îndrumat la cursurile dvs. V-am citit toate cărțile. Pe unele dintre ele ca suport pentru formarea mea academică (*Studiile de stilistică și retorică în muzică, Muzica românească între 1944-2000* și nu numai), pe altele cu relaxare, neconștientare, reală plăcere și viu interes (*Alegeri, atitudini, afecte* sau *Octave Paralele*). Cum se naște un subiect de carte muzicologică? Trebuie să fie ceva cu adevărat drag autorului pentru că urmează să își dedice mult timp, efort, energie aceluia subiect. Spuneți-ne din culisele acestui proces de cercetare/creativitate...

**V.S.D.:** Eu am crescut cu ideea că cel mai prețios lucru pe care îl poți lăsa după tine e o carte (în parte, „vinovat” a fost și bunicul meu matern, Eugeniu Bucheru, învățător și veteran de război ale cărui memorii le-am editat în 2019 la Humanitas). Îmi e foarte clar ce demodat și nepotrivit e azi un asemenea gând. Dar continui să perseverez (iar atunci când mă înham la proiectul unei cărți, știu că doar în minimum trei ani voi întrezări finalul aceluia drum). Primele mele cărți au rezultat din teza de licență, respectiv doctorat. Motive călăuzitoare sunt de găsit fie în dorința mea de a aduce în literatura de limbă română subiecte mai puțin sau deloc abordate, cu scopul de a asimila modele de gândire occidentale, extrem de necesare muzicologiei autohtone pentru a-și găsi vocea distinctă, fie în impulsul de a continua fire abia întrezărite într-o carte în următoarea. Mai concret, analizând partituri precum cele menționate mai sus, de Schumann și Alban Berg, citind în paralel romanul lui Thomas Mann, *Doktor Faustus*, am avut intuiția unor trăsături recurente la cei doi și la mulți alți compozitori: preferința pentru cifruri („sfinx” ar zice Schumann dar și Enescu), pentru melograme (motive structurate din litere și sunete, ca BACH, și multe alte semnături componistice, ASCH la Schumann, DSCH la Șostakovici etc.), pentru simetrii destinate mai mult ochiului decât urechii ș.a.m.d. Citind apoi volumele lui Gustav Rene Hocke (recomandate de Dinu Ciocan), am ajuns să descopăr un stil din istoria artei și din literatură, manierismul, care putea să descrie și pentru muzicieni anumite constante estetice. Iată traseul destul de sinuos care m-a condus de la *Wozzeck, profeție și împlinire* (1991) la *Ipostaze stilistice și simbolice ale manierismului în muzică* (1997). Există un final care împlinește această

(să-i spunem) trilogie, și anume *Alegeri, atitudini, afecte. Despre stil și retorică în muzică* (2010). Pentru că parcursesem numeroase cărți și articole despre manierism, am descoperit din ce în ce mai multe despre o altă noțiune interdisciplinară – retorica, și despre conexiunile ei destul de complicate cu stilul (un alt concept la modă acum câteva decenii, rămas azi în penumbră). Toate acestea se reflectau într-o oarecare măsură în cursurile pe care le țineam la Universitatea Națională de Muzică din București, și aveam nevoie de un material care să structureze informațiile: primul pas a fost cursul pe care l-ați menționat mai devreme (*Studiile de stilistică și retorică*, un material strict didactic), și al doilea – această carte din 2010.

- **A.A.:** Scrierile dumneavoastră pot fi împărțite în categorii? Avem, de pildă, monografiile (Beethoven, Schumann, poate mai puțin monografic cât analitic, volumul dedicat lui Dan Constantinescu) și pe de altă parte scrierile de sinteză, cu un alt tip de abordare, cu o privire mai complexă asupra mai multor aspecte ale fenomenului muzical...

**V.S.D.:** Cred că tocmai am povestit cum s-ar putea forma una din aceste categorii: determinată în primul rând de preferința mea pentru muzici și curente de gândire universale din secolul XX. Dar, pentru că tot m-ați întrebat înainte cum se naște un subiect de carte, uneori o anume circumstanță sau pur și simplu o comandă precisă determină opțiunile autorului. Așa a apărut la mine cealaltă categorie, de „muzică românească”: în tinerețe am vrut să o evit, și din pricina scrierilor istoriografice autohtone, cam sufocant-naționaliste, dar și pentru că eram căsătorită cu un compozitor despre care, din rațiuni etice, evitam să scriu. Culmea ironiei este că, aflată cu o bursă la Berlin, la finalul anilor '90, colegi universitari de acolo m-au încurajat să fac cunoscută creația contemporană românească, pe care le-o prezentasem în câteva conferințe, și despre care nu știau mai nimic. Am început așadar să cercetez mai temeinic această zonă (ceea ce a dus la *Muzica românească între 1944-2000*, apărută în 2002, cu o versiune germană în 2006) la îndemnul și cu sprijinul unor cercetători și fundații germane. De acolo se poate trasa un arc care se oprește, deocamdată, la volume pe care le-am coordonat recent, și ele datorate unor comenzi precise, *Noi*

*istorii ale muzicilor românești* (alături de Nicolae Gheorghiuță, 2020) și *Istории și ideologii: Filarmonica din București (1868-2018)*, alt volum colectiv, apărut în 2023.

Aveți dreptate că aș putea ordona cărțile scrise și în funcție de gen: monografie, colecție de eseuri, sinteză muzicologică. Criteriile se pot împleti destul de flexibil. De pildă, monografiile de compozitori (datorate din nou unor comenzi, fie din partea unei edituri, fie a familiei muzicianului respectiv) descriu un profil „german” (Beethoven, Schumann), sau unul „românesc” (Dan Constantinescu, Victor Giuleanu – figuri investigate în colaborare cu alți autori). Nu mai există însă această distincție în volumele de eseuri, pe care le-am gândit a fi destinate unui public mai larg, și de aceea am lucrat la schimbarea tonului, a modului în care spui povestea cercetării. De la *Muzica nouă între modern și postmodern* (2004) la *Octave paralele* (2014) și *În căutarea consonanțelor* (2017), am învățat treptat, și grație discuțiilor cu o bună și dragă prietenă, scriitoarea mea favorită Ioana Pârvulescu, ce dificil e să găsești maniera de a scrie despre lucruri complicate într-o înfățișare simplă și elegantă totodată. Să nu pierzi altitudinea tipului de scriitură, alunecând în popularizare ieftină, dar nici să nu rămâi ermetic, închis într-un jargon pe care nici specialiștii nu-l mai decodează cu ușurință. Pe mine m-a ajutat imens exercițiul de a concepe radiofonic o serie de emisiuni de inițiere, numită *Muzica, o biografie* (realizată pentru Radio România Muzical prin 2010). A fost o provocare, am ieșit din zona cursurilor universitare și a cercetării muzicologice; a fost destul de dificil și foarte revigorant, în același timp.

- **A.A.** În ultima perioadă v-ați aplecat asupra unui proiect derulat alături de mai mulți muzicologi de renume, cercetarea fenomenului muzical în zona europeană estică și vestică în secolele XIX-XX. Care a fost scopul cercetării? Acest naționalism exprimat muzical în acea perioadă a fost important pentru muzica de azi?

**V.S.D.:** În așa-zisa noua muzicologie de după 1990, de limbă engleză, care a preluat locul de frunte în disciplina noastră, se mută accentul tot mai pronunțat către contextualizare și ideologii. Naționalismul e doar o temă din multele posibile, iar pentru noi, românii, se poate dovedi extrem de fertilă. Sentimentele naționale au



stat la baza formării unei muzici naționale în secolul XIX, la fel ca în alte țări din această zonă a Europei (ceea ce, în sine, e un fapt remarcabil); mai departe, accentele naționaliste (nu neapărat pozitive) încă pot fi cercetate intens, de la imnurile legionare până la festivalul *Cântarea României*. Vă referiți probabil la un volum apărut în 2016, pe care l-am editat în urma unui simpozion (*Music in Dark Times. Europe East and West, 1930–1950*) și care a adunat experiențe muzicale din vremuri tulburi și din zone geografice distincte: din SUA până în Ucraina, din Elveția până în România și din Germania în Polonia.

- **A.A.:** Da, la acel volum mă gândeam. Iar mai târziu, în 2020, ați coordonat alături de domnul Nicolae Gheorghiuță o apariție editorială de mare inspirație și de mare necesitate în muzicologia românească, *Noi istorii ale muzicilor românești*. Sunt două volume care acoperă zone extinse de informare, de la compozitori la artiști și instituții din acele perioade. De ce ați ales acest titlu, de ce nu doar... *istoria muzicii românești în perioada... ?*

**V.S.D.:** Răspunsul vine în continuarea și în completarea celui precedent: tot după 1990, noua muzicologie a devenit integratoare, a devenit atentă la diversitate, în consecință evită un singur concept-umbrelă. Mai cu seamă tendințele înrudite cu antropologia (Philip Bohlman e unul dintre pionieri) merg în această direcție, iar interdisciplinaritatea e binevenită, ba chiar insistent cerută. Istoriile ale muzicii universale au fost rescrise în enciclopedii cu mai mulți autori sau în multiple volume semnate de un singur muzicolog, au apărut recent încercări de a cuprinde o „globală” istorie a muzicii (în mai multe proiecte vaste, dezvoltate bunăoară de Societatea Internațională de Muzicologie). În Europa, marile discursuri narative despre modernitatea muzicală reflectează asupra succesiunii generațiilor, asupra „tinerilor furioși” care apar pentru a impulsiona avangarde, asupra relațiilor nuanțate între vechi și nou. Fiecare autor e mânat de interesele și ideologiile proprii și, s-o spunem de la bun început fără a da vina pe cineva, toți îl ignoră pe George Enescu. În general, compozitorii români sunt cvasi-inexistenți în marile tratate și compendii internaționale. (Sunt prezenți totuși, din fericire, în articole de enciclopedie, de pildă *Musik in Gesellschaft und Gegenwart* și în *Grove*, grație unor editori precum

Corneliu Dan Georgescu, respectiv Jim Samson.) Chiar și în monumentală întreprindere a lui Jean-Jacques Nattiez, care coordonează seria de *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, în paginile (de altminteri excepționale) dedicate aici „Unei alte istorii a muzicii: rescrierile istoriei în muzica secolului XX” (2006), Jean Molino nu include vreo referire la spațiul românesc. În fine, nici cel mai recent discurs narativ despre muzica occidentală, datorat spiritului scormonitor – deloc comod, niciodată dispus să accepte ceea ce au spus alții fără semne de întrebare – al lui Richard Taruskin, în șase volume (*The Oxford History of Western Music*, 2005), nu pare a da seama despre vreo activitate muzicală românească.

Revenind însă la *Noi istorii ale muzicilor românești*, Nicolae Gheorghiuță, eu și restul autorilor: am pornit de la dorința de a reflecta cât mai multe genuri – egal muzici – românești, pentru a discuta atât domeniul „clasic”, academic, cât și pe cel al tradițiilor orale, folclorice, bizantine, militare, de divertisment, de salon... Ne-am asortat astfel cu direcțiile recente din gândirea umanistă în general, nu doar din muzicologie, care încurajează pluralismul. De aici – pluralul „muzici”.

- **A.A.:** Ce zone de cercetare observați că au rămas neexplorate în muzica românească? Cât de importantă este privirea analitică în trecut pentru ceea ce se petrece astăzi, în prezent?

**V.S.D.:** Ah, avem subiecte pentru multe vieți! Leitmotivul meu este integrarea muzicilor românești în lume și a lumii în muzicile românești. Ați văzut că v-am tot povestit despre filonul german sau universal versus cel românesc în scrierile mele. De fapt, cele două nu pot și nu trebuie să fie separate sau antagonizate. Ideologiile naționaliste, cu accente în anumite perioade, încearcă să le construiască artificial, prin rivalitate. O voce distinctă a compoziției și a muzicologiei românești se poate face auzită doar înțelegând mentalitatea mondială a vremii respective, altminteri rămânem provinciali. Să dau un exemplu: de câte ori am trimis spre publicare studii în volume sau reviste importante pe plan mondial (doar de limbă engleză, aceasta e situația!) am primit solicitări de corectură pentru a explica mai bine contextul românesc unui cititor străin. Știți cât de complicat este? Nu ai cum să percepi gradul de informație care a pătruns în anumite cercuri – și vorbim de

cele muzicologice, așadar intelectuale – despre Principatele Române, Regele Carol sau diferența între Moldova și Republica Moldova. Trebuie permanent să fii în gardă, să nu te superi când întrebările sau sugestiile îți se par absurde, ci să te pui în locul cititorului inocent, care e bine să afle cât mai multe despre muzicile românești. Un redactor sau editor de carte te va întreba, bunăoară (am pățit-o recent), cum erau profesoarele pianiste din secolul XX (Aurelia Cionca, Florica Musicescu, Constanța Erbiceanu) discriminate la salariu în comparație cu colegii bărbați; sau cum definesc eu mai precis avangarda românească postbelică, dat fiind că avangardă e un concept care nu reflectă multitudinea tendințelor din acea perioadă, spre deosebire de prima jumătate a secolului XX. Și așa mai departe. Muzicologul român trebuie să înțeleagă că, dacă vrea să fie publicat într-un circuit important și onorant (adică să existe în afara României), e necesar să se înarmeze cu răbdare multă pentru cerințele stricte ale redactării și cu înțelegerea barierelor de limbă și cultură. Bunăoară, nu e ușor să explici protocronismul muzical românesc prin referirile la doină, care abundă în publicațiile noastre din anii 70-80, fără să explici un context (al naționalismului comunist caracteristic lui Ceaușescu după tezele din iulie) care nouă, românilor, ni se pare de la sine înțeles.

Să revin la ce zone aș explora în muzicologia românească: pe de o parte, aș încerca să arăt mai pronunțat afinitățile compozitorilor autohtoni cu modelele universale, dat fiind că muzicologia mai veche insistă până la abuz (din cauze create de cenzura regimului comunist) pe modelele românești, mergând în negura istoriei, până la daci... (Să fim serioși, nimeni nu are vreo dovadă cum cântau dacii în sistem frigid, deși cărțile vechi de istoria muzicii românești asta ne învață!) Aș prefera să se aprofundeze paralele între Stroe și Xenakis sau Kagel, între Niculescu și Ligeti, între Vieru și Șostakovici etc. Pe de altă parte, abia a început – grație unei noi generații de muzicologi (acum în jurul vârstei de 30 de ani) – explorarea temeinică și sistematică a unor arhive până acum doar sporadic investigate (cea de la CNSAS, cea a UCMR, altele de la Jilava). Privirea în trecut este esențială pentru a înțelege prezentul: niciun istoric (inclusiv cel al muzicii) nu poate avea pretenția că deține adevărul absolut, dar poate, ajutat de documente corect interpretate, să aducă noi lumini și noi perspective asupra trecutului.

- **A.A.:** Îndrumați studenți la UNMB și an de an vă întoarceți la ABC-ul studiului muzicologiei cu studenții de anul I. Și o faceți cu multă răbdare și pricepere dar mai ales cu o doză considerabilă de încredere pe care le-o acordați încă de la început. Cum începe acest drum? Care sunt provocările traseului – uneori anevoios – de la primele întâlniri 1 la 1, de la seminarul de muzicologie până la publicarea unui studiu important sau poate a unei cercetări doctorale?

**V.S.D.:** În ultimii câțiva ani, am luat mai rar la clasa de muzicologie studenți din anul I, și mai mulți de la master încolo. Într-adevăr, e dificil să pornești cu ABC-ul muzicologiei (și de la o vârstă încolo, răbdarea nu mai e punctul forte). Sistemul românesc de învățământ beneficiază – un caz unic în disciplina muzicologiei, din câte știu eu – de acest tip de curs „unul la unul”, la fel ca interpretii sau compozitorii. Cred că e vital să cunoști personalitatea studentului, pentru ca să te poți adapta și plia: un tânăr înflorește atunci când, în anumite limite, studiază ceva ce îi place și la care simte că se pricepe. Nu toată lumea trebuie să se afunde în cercetări de arhivă, avem nevoie de muzicologi excelenți la Radio, la Televiziune, în publicistică în general, în școli de muzică, la secretariatele artistice ale unor instituții de concert și operă. Dar ca să-ți dai seama tu, profesorul, de înclinațiile unui student la început de drum, trebuie să petreci un anume timp de tatonare. În această perioadă „de școală”, lucrul intensiv, cantitatea contează. Adică, studentul să citească și să scrie mai mult decât îi cere profesorul, să asculte permanent muzici. Doar astfel îi vin idei, își poate descoperi pasiunile și practic va progresa. Încet-încet, ajungem să discutăm prin anul III de subiectul lucrării de licență și, dincolo de chinul acoperirii numărului de pagini cerut, să avansăm pe drumul cristalizării unui viitor muzicolog. Aceste lucrări de licență, masterat, doctorat au rostul lor în educația universitară, te învață cum să arcuiești un proiect amplu, să aprofundezi cu adevărat o temă, să-ți construiești un stil de a comunica prin scris (e esențial cum scrii, nu doar ce scrii).

Am avut marele noroc să am mai mulți studenți excepționali; cu unii am lucrat din anul I până la finalul doctoratului (așadar timp de peste zece ani), cu alții, perioade mai scurte. Atunci când i-am cunoscut din zorii timizi ai anului I, fie i-am îndemnat la lecturi diverse, de la mitologia Greciei Antice până la romane contemporane; fie i-am lăsat să

analizeze partituri, fiindu-mi clar că acolo se simt mai confortabil. Chiar dacă aveam propriile teme preferate și competențe muzicologice, niciodată nu am încercat să-i îndrept spre acestea, ci am învățat noutăți alături de ei (muzici de film, de pildă, despre care nu știam prea multe). Ceea ce fac însă permanent (și obsesiv) este să le corectez orice text (uneori, nepregătiți la ce îi așteaptă, își declară panica deschizând un document lucrat cu *Track changes* și văzând... roșu în fața ochilor). La unii, corecturile sunt minimale, la alții masive. Deseori, rescriu integral texte, tai sau adaug, cer alte paragrafe, inserez comentarii etc. Sper că, dacă studentul se uită atent la ce și cum am modificat și discutăm la oră despre corecturi, învață cum să îmbunătățească un text. De cele mai multe ori, așa se întâmplă, pentru că astfel se subliniază răspunderea față de semnificația fiecărui cuvânt, coerența unui text care trebuie să semene cu o compoziție muzicală, adică să aibă formă clară și coeziune interioară. Insist asupra faptului că scriitorul trebuie să-și fie primul cititor adevărat, să reia de mai multe ori ce a scris și să se pună obligatoriu în pielea cititorului. De pildă, când scrii un program de sală pentru Filarmonică sau Operă, neapărat trebuie să te întrebi: cum mi-ar plăcea mie să citesc așa ceva? Ce informații aș vrea să capăt? Pe ce ton?

- **A.A.:** Cu ce bagaj de cunoștințe absolut necesare trebuie să vină studentul de anul I din perioada studiilor sale liceale de specialitate?

**V.S.D.:** Ah, ca să fiu realistă, am renunțat demult la criteriul obligatoriu... inclusiv la o gramatică impecabilă a limbii române. Aștept doar tineri care să nu se opună cititului și cărora să le placă sincer muzica. Am observat în ultimul timp o tendință (nu doar la muzicologie): avem candidați, alături de cei furnizați de colegiile naționale de arte, care vin din zone reale sau umaniste, cu o cultură generală solidă și cu o pregătire muzicală obținută în privat, *din pasiune*. Cum spuneam: noi, profesorii, trebuie să ne pliem unor tineri cu fundal diferit, cu gusturi și experiențe diverse. Mă gândesc că, nu peste mult timp, va trebui să colaborăm mai intens cu ei pentru a integra în muzicologie inteligența artificială ca instrument de lucru util și nu ca refugiu comod pentru plagiat.

- **A.A.:** Mi-ar plăcea să ne vorbiți puțin despre preferințele dumneavoastră literar-artistice (admit că sunt curioasă în special în zona literară) din afara zonei de strictă specialitate, dar și despre zona artelor vizuale.

**V.S.D.:** Mereu mi-a plăcut să citesc beletristică, și am fost încurajată și ghidată de bunicul meu matern (pe care l-am evocat deja). De altfel, tare mi-ar fi plăcut să fiu scriitoare, dar am acceptat, la un moment dat, că n-am destul talent pentru asta, iar mintea mea se desprinde greu de realitate și de pragmatism, pe când una literară trebuia să zboare înspre imaginație și ficțiune. Am trecut prin multe faze. Prima, statornică până azi, s-a cufundat în literatura britanică a secolelor XIX și XX: dacă am început cu Dickens, surorile Brontë și Jane Austen, am continuat cu Thackeray, Trollope, Hardy și George Eliot, am făcut popasuri multiple la Henry James (americanul-britanic), Somerset-Maugham, Galsworthy, Huxley, Iris Murdoch și i-am descoperit mai târziu pe cei doi preferați actuali: Julian Barnes și Kazuo Ishiguro. Multe alte literaturi m-au fascinat, și nu aș vrea să încep aici liste interminabile, dar nu pot să nu-i menționez pe Thomas Mann și pe Haruki Murakami (pe care toți muzicienii ar trebui să-i citească), pe García Márquez, Vargas Llosa (care te învață perfecțiunea de cristal a formei), Kundera, Ulițkaia, Abgarian. Gata, mă opresc, dar să știți că mi-a plăcut mult și Balzac...

Arte vizuale? Am descoperit târziu în viață că am moștenit de la mama un gust pentru pictura românească interbelică. La teatru mă duc destul de rar și – o recunosc cu jenă – glorific vechile înregistrări BBC ale pieselor shakespeariene. Sunt o avidă dar mediocră consumatoare de film: mă dau în vânt după producții BBC (vedeți cum revine la mine leitmotivul britanic), și îmi tot reproșez că nu îmi construiesc o cultură mai temeinică în zona filmului de artă, mai ales că familia mea (tânăra generație) lucrează în acest domeniu.

- **A.A.:** Și cu rol de concluzie, vă rog să ne oferiți câteva gânduri despre muzica românească de azi din câteva perspective importante: creația, tendințe ale muzicologiei, dirijatul, imaginea lumii muzicale românești așa cum se vede ea din afara granițelor dar și aspectele

„moderne” ale perioadei actuale (festivaluri, proiecte de cercetare).

**V.S.D.:** Lumea muzicală românească arată azi ofertant, dovadă stând faptul că destul de mulți interpreți stabiliți în occident se întorc des să cânte acasă, unii chiar se angajează aici pe termen lung. Sunt optimistă în ceea ce privește nivelul compoziției și al muzicologiei, pentru că deja se fac auzite voci ale unor tineri care sunt la curent cu noutățile lumii și cu realitățile românești. Iar lumea începe să-și întoarcă privirea cu mai mult interes spre spațiul românesc, care arată că știe să se internaționalizeze prin Festivalul Enescu, dar și prin alte evenimente și proiecte importante muzicologice. În ultimul deceniu, la UNMB și la Colegiul Noua Europă au venit muzicologi renumiți, în simpozioane și conferințe, au devenit membri de onoare ai comunității noastre academice, interesul lor pentru muzicile românești accentuându-se. Nu aș vrea să par prea idilică sau exagerat de optimistă (de felul meu fiind mai degrabă critică), însă nu pot să nu apreciez stadiul în care ne aflăm în prezent.

## **SUMMARY**

### **Andra Apostu**

#### **A dialogue with musicologist Valentina Sandu-Dediu**

Mrs. Valentina Sandu-Dediu is one of the top Romanian musicologists. She actively participates in "vivid", topical musicological research and, at the same time, is an organic part of the process of training the best and most thorough researchers of the musical phenomenon through all the pedagogical efforts made in the Department of Musicology and Music Education Sciences of the National University of Music in Bucharest.

## **La virtuosité violonistique – suprême « élixir » de la neuroplasticité**

**Andreea Ciornenchi Grigoraș  
Cezar Bogdan Alexandru Grigoraș**

C'est scientifiquement prouvé que la musique, et plus particulièrement la pratique d'un instrument de musique – contribue considérablement au développement du cerveau humain – spécialement la partie que l'on appelle cortex cérébral ou écorce cérébrale. Que se passe-t-il dans le cerveau lors d'une telle pratique? A titre d'exemple, l'étude du violon entraîne le développement des deux parties du cerveau: gauche et droite. La partie gauche gère spécialement la logique et le langage parlé et la partie droite est le berceau des émotions, des intuitions humaines et du sens artistique. Depuis la fin du 19<sup>e</sup> siècle, les spécialistes en neurobiologie avancent l'idée que le cerveau humain – et plus généralement le cerveau des mammifères – peut se régénérer et se remodeler encore à l'âge adulte, pratiquement durant toute la vie. Nous parlons bien sûr du concept de la plasticité neuronale, plasticité cérébrale ou neuroplasticité, phénomène favorisé par l'existence de plusieurs types de circuits neuronaux, qui peuvent se mettre ou se remettre en activité, s'adapter et se développer. Plus encore, une multitude de synapses neuronales qu'on peut appeler latentes, se voient stimulées et régénérées à travers la musique ou mieux encore, à travers la pratique instrumentale.

Plusieurs études basés sur des expériences de laboratoire ont été menés aux États-Unis et en Europe sur des sujets relativement jeunes – autour de 40 ans – atteints de maladies neurologiques dégénératives telles que l'Alzheimer ou le Parkinson qui, en commençant à étudier et à pratiquer le violon, ont manifesté des changements et des améliorations notables au niveau neurologique. La question qui se pose est pourquoi la pratique musicale instrumentale a



des pouvoirs quasi miraculeux au niveau neurologique de notre cerveau? Nous pouvons trouver la réponse dans les mécanismes de l'évolution biologique. L'un de ses principes fondamentaux indique que le corps biologique – le corps humain dans notre cas – s'adapte et se modifie – il évolue donc – selon les besoins des activités qu'il pratique. Par voie de conséquence, pratiquer la musique instrumentale a une influence positive sur le développement des capacités intellectuelles et cognitives, sur la santé psychique et physique d'un individu, vu la complexité, l'ampleur et la difficulté des processus que cette pratique entraîne au niveau de l'activité cérébrale.

Le cerveau humain demeure encore l'un des mystères de notre monde, cet organe qui se reconstruit continuellement, se transforme et se remodèle durant toute notre vie. La force motrice de cette perpétuelle évolution est l'apprentissage intensif d'un instrument de musique aux cordes frottées – et plus particulièrement le violon – qui débute très tôt, à un âge très jeune – avant 7 ans – et qui doit continuer inlassablement à l'âge adulte.

Les modifications observées au niveau neuronal ne se réalisent pas d'aujourd'hui à demain, mais elles sont le résultat des milliers d'heures d'entraînement instrumental assidu. Toutes les autres activités qui nécessitent des gestes répétés arrivent à modifier notre cerveau dans une certaine mesure, mais c'est seulement la pratique d'un instrument de musique qui nécessite une multitude de gestes différents aussi précis, rapides et qui se répètent pratiquement à l'infini. Ainsi, les violonistes arrivent à des performances motrices éblouissantes. Les modifications neuronales observées dans leurs cerveaux sont nettement plus importantes et sur des zones plus étendues que celles observées chez d'autres sujets non-violonistes. Des études ont montré que les gens normaux, qui ne pratiquent pas ce genre d'activité, sont naturellement capables de bouger leurs doigts sur des écarts d'à-peu-près un millimètre, dans un laps de temps d'un quart ou une demie seconde. Par contre, durant le jeu, les violonistes aguerris arrivent à placer les doigts de la main gauche sur des écarts ne dépassant pas une dixième de millimètre, dans des laps de temps de l'ordre d'une dixième ou d'une seizième de seconde, voir encore plus vite.

Comparativement aux joueurs d'instruments aux cordes frottées de plus grandes dimensions – altistes, violoncellistes, contrebassistes – les exigences auxquelles le cerveau des violonistes est appelé à s'adapter sont incontestablement plus grandes. Plus petit est

l'instrument, plus exigeant est le jeu. Par exemple, un violoncelliste ne sera jamais obligé de placer les doigts de sa main gauche sur des écarts aussi réduits qu'un violoniste, car la corde de violoncelle est presque deux fois plus longue que la corde d'un violon. Par conséquent, les intervalles au violoncelle sont deux fois plus grands qu'au violon. En ce qui concerne la vitesse, un violoncelliste ou un contrebassiste ne pourra jamais exécuter une succession de notes aussi rapidement qu'un violoniste, à cause des particularités des cordes de son instrument – longueur, diamètre et tension. Plus la corde est courte, fine et tirée, plus la vitesse de jeu qu'elle permette est grande.

Toutes ces performances, toute cette précision du jeu et cette maîtrise parfaite de l'instrument ne sont pas innées, mais acquises durant un processus d'apprentissage extrêmement long et soutenu. C'est durant toutes ces longues années d'exercices que le cerveau arrive à se modeler et à se remodeler. Seulement ainsi les violonistes parviennent à jouer d'une façon parfaite une note toutes les dixièmes ou vingtièmes de seconde.

Des études effectuées à l'aide de l'imagerie par résonance magnétique ont mis en évidence que les actions de la main droite d'un violoniste sont gérées par des neurones qui se trouvent dans l'aire motrice de l'hémisphère gauche du cerveau. Cet hémisphère héberge également le centre du langage, des concepts et de la logique. Par contre, les mouvements de la main gauche sont dirigés par les neurones de l'hémisphère droit, qui est aussi responsable de la perception de la musique et de l'imaginaire.

La qualité et l'acuité des gestes d'un violoniste dépendent d'une infinité de circuits neuronaux de contrôle, situés dans la profondeur du cerveau, dans des formations appelées ganglions de la base, qui ont le rôle d'ordonner, de synchroniser et de coordonner ces gestes. En égale mesure, ces circuits ont appris durant les années de pratique instrumentale à gérer et à contrôler la souplesse, la fluidité et l'harmonie des gestes des violonistes. Les circuits neuronaux sont particulièrement développés et entraînés chez les instrumentistes virtuoses et dans une moindre mesure chez les acrobates et les danseurs. Par contre, quand ces circuits de contrôle se détériorent – comme dans le cas des différentes affections neurologiques telles que la maladie de Parkinson – les gestes motrices présentent des discontinuités, leur souplesse est affectée et le mouvement arrive à un blocage.

Un violoniste virtuose, même à un âge adulte, doit toujours s'entraîner pour maintenir et pourquoi pas affiner d'avantage ses capacités motrices, ses mouvements des bras, des doigts et des poignets, mais surtout la coordination de tous ses mouvements, pour parvenir à un idéal de souplesse et de vélocité. Ainsi, au cours des années d'exercices, les mouvements et les gestes volontaires deviennent des gestes reflexes, automatisés, qu'on exécute d'une façon inconsciente.

La scintigraphie cérébrale est une analyse d'imagerie médicale réalisée à l'aide d'une substance de contraste légèrement radioactive, qui s'accumule et se fixe pour une courte période dans les parties plus actives du cerveau à un certain moment. Les signaux émis par la substance radioactive sont transmis sur un écran sous forme de points ou de zones colorés. De cette façon, on peut remarquer les zones et les relais cérébraux impliqués par exemple dans les mouvements volontaires de la main. En même temps, nous pouvons observer d'autres zones du cerveau qui sont actives durant le jeu, touchant plus précisément les relais cérébraux responsables de la souplesse et de la précision du jeu. Au niveau du cervelet, zone cérébrale qui assure généralement le tonus et l'équilibre du corps, nous remarquons aussi des points et des zones d'activité.

Les différentes expériences et analyses par scintigraphie cérébrale ont prouvé ce que l'on croyait impossible quelques décennies auparavant. A l'âge adulte, dans le cerveau humain et généralement au niveau de tout le système nerveux, le réseau de voies neuronales peut être modifié, il peut donc changer. Lors d'une analyse par scintigraphie, le cerveau d'un homme qui avait la main droite paralysée présentait des signes très faibles d'activité cérébrale du côté gauche. Suite à une thérapie, l'homme arrive à reprendre la mobilité de sa main droite. La scintigraphie montre que le côté gauche du cerveau est toujours déficitaire, mais son activité s'est déplacé au niveau de l'hémisphère droit. Ainsi, l'activité de l'hémisphère droit compense le manque d'activité dans l'hémisphère gauche. Nous assistons à la démonstration du phénomène appelé plasticité cérébrale. C'est l'incroyable capacité du cerveau humain de muter, de s'adapter et de changer ses voies neuronales, en permettant ainsi à de nouvelles zones de compenser les zones affectées par des accidents ou maladies neurologiques.

Les voies neuronales s'avèrent être vivantes, tout comme les neurones qui les composent ou les réseaux qui les unissent. Tous les

composants des réseaux neuronales sont entretenus et réparés pas une infinité de cellules macrophages, car le système nerveux est en permanente mutation et évolution. Tout en entraînant les muscles, les nerfs qui les commandent finissent par se développer. Le contact entre la fibre nerveuse et le muscle se renforce, les points de contact se multiplient et s'étendent, ayant comme résultat un signal nerveux moteur plus fort et plus exact. Toujours suite à un entraînement rigoureux d'une durée de quelques mois, nous avons observé que le nombre de synapses (connexions) entre des neurones voisins a augmenté et elles ont également changé de place.

Chez l'embryon humain, les fibres nerveuses ont une tendance naturelle de se connecter. Nous remarquons aussi chez les adultes la même tendance des fibres nerveuses, qui continuent à se connecter et à former de nouvelles voies ou réseaux neuronales. De circuits secondaires prennent forme et s'interconnectent durant toute la vie, mais surtout pendant les périodes d'apprentissage intensives, comme dans le cas des violonistes virtuoses.

Les mains des violonistes sont contrôlées et corrigées par multiples informations provenant des différents sens, mais principalement de l'oreille. Constamment, l'oreille contrôle et dirige l'exécution de l'instrumentiste, selon le principe « le produit final corrige l'action », phénomène également nommé boucle de rétroaction. Le son arrive à l'oreille, qui sépare les fréquences à l'aide des cils auditifs, qui vont être codés et rangés dans des fibres différentes. Des relais filtrent les bons sons du bruit d'ambiance, pour les envoyer à l'aire auditive cérébrale primaire.

A l'aide de l'électroencéphalographie, la façon dont le cerveau traite les informations est révélée. Les lobes frontaux reçoivent l'information, l'évaluent et programment ensuite les corrections ou les modifications à appliquer. Ultérieurement, l'écorce frontale attend l'information suivante. Chez un violoniste virtuose, ces transferts d'informations se réalisent extrêmement rapide, en 50 millisecondes. Dans un laps de temps ne dépassant pas une dixième de seconde, le cerveau d'un violoniste écoute le son qu'il vient de produire, analyse les éventuelles corrections, anticipe et prépare l'exécution de notes suivantes en attendant la suite. Il participe tous les sens : l'ouïe, la vue, le toucher et les perceptions internes (l'équilibre, la kinesthésie). Un schéma corporel complexe accompagnera et guidera le jeu.

Seulement à travers un entraînement assidu, conscient – guidé par tous les sens – et un self-control permanent le violoniste arrive à transformer et à améliorer dans une mesure importante et étonnante les capacités de son cerveau. Ainsi, à l'aide des performances augmentées de son cerveau, un violoniste virtuose est capable de modifier la position d'un doigt en une dixième de seconde, sur des intervalles aussi petits qu'un comma. Il y a des passages qui nécessitent une vitesse extrême, demandant aux violonistes d'exécuter jusqu'à 12 notes par seconde. Dans ces situations – mais pas seulement – l'interprète, qui peut lire ou peut se remémorer la partition, anticipe le déroulement de la musique d'au moins une mesure, ou minimum 700 millisecondes. Durant cette période infime, une zone du cerveau prépare et organise rapidement la musique qui va être jouée par une autre zone du cerveau, juste après. Le violoniste élabore un schéma et une stratégie mentale de tout son jeu. A ce sujet, l'imagerie par scintigraphie cérébrale nous montre que de nombreuses voies neuronales présentent une activité significative. Dans une aire motrice sont enregistrés les gestes habituels d'un violoniste, comme par exemple des arpèges, des doubles-cordes, des gammes etc. L'hippocampe accède par la suite à ces stocks d'informations, qui seront comparées avec des projets antérieurs, ordonnées et utilisées pour composer le nouveau projet musical. Finalement, le cortex frontal aura le rôle de construire des stratégies pour l'exécution de la pièce. C'est précisément dans la zone du cortex frontal que se préparent à l'avance tous les gestes qui vont être exécutés. Par conséquent, l'interprétation d'une pièce sera meilleure si elle sera préparée mentalement à l'avance. Le violoniste devra séparer la préparation du geste de son exécution. Ainsi, de nouveaux circuits neuronaux sont établis au niveau de l'écorce frontale, tout comme dans le cerveau entier.

Cependant, uniquement le développement des fibres nerveuses ne suffit pas à élucider les mutations qui sont nécessaires. Le côté énigmatique de notre cerveau réside aussi dans sa gigantesque complexité. Cents milliards de neurones compose le cerveau humain. Chacun d'entre eux peut établir jusqu'à 100.000 connexions, qui créent ainsi des milliards des milliards de circuits neuronaux disponibles. Par l'apprentissage, ces circuits peuvent être choisis, activés et consolidés. Ce processus devient possible à travers la transmission chimique de l'information, qui est révélée à l'aide de la scintigraphie, lorsqu'on découpe un neurone. Les synapses chimiques visibles sur l'écran

forment des circuits humides, qui ont la capacité de se transformer, de se remodeler continuellement, selon les besoins et les demandes.

Toutefois, la vélocité et la justesse d'un instrumentiste ne fait pas de lui un musicien. L'interprétation de la musique nécessite en égale mesure un autre type d'éducation. Il faut aborder la musique à l'aide d'une approche linguistique. Tel les lettres assemblés en syllabes et mots, pour former finalement des phrases, les notes musicales doivent être groupées, pour leurs donner un sens et arriver à établir un langage. On crée ainsi des circuits neuronaux spécialisés. Dépassé la phase de déchiffrage et de la réalisation techniques des différentes configurations, un instrumentiste fait appel à un nouveau langage symbolique.

Grace au cerveau – ce grand mystère de l'univers – nous pouvons élaborer et comprendre des notions abstraites qui sortent du mesurable, telles que: un peu, un peu plus, pas trop, juste une idée, je ne sais quoi. A l'aide des circuits humides, chaque neurone peut recevoir tout type d'informations. Ainsi, les différentes parties constitutives motrices, cérébrales et émotionnelles ont l'opportunité de s'activer pendant le jeu.

Auparavant, la science considéré le cerveau un organe fixe et invariable. Mais, un violoniste doit se confronter à ses humeurs spécifiques. Aujourd'hui, grâce à la scintigraphie, nous savons que sur les réseaux neuronales existent des agglomérations de neurohormones – des messagers chimiques – qui circule et répandent leurs humeurs et leur influence sur de larges parties des réseaux. Ces messagers chimiques sont responsables de plusieurs activités cérébrales et émotions, telles que la vigilance, la haine ou l'amour, le sommeil, l'humeur ou le tonus unique des concertistes durant les représentations.

L'effet de la musique sur le cerveau est particulièrement fort, générant un état de bien, d'équilibre, parfois proche de la transe, mais qui reste encore énigmatique, incompréhensible. Notre cerveau possède la capacité d'entreprendre des activités infinies, qui vont ensuite le remodeler, le transformer structurellement et fonctionnellement. C'est effectivement à travers le cerveau que nous pouvons communiquer, mais également ressentir le plaisir de la musique et vivre pleinement ses émotions.

**RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES :**

G. Avanzini, C. Faienza, D. Minciocchi, L. Lopez, M. Maino, *The Neurosciences and Music*, en *Annals of the New York Academy of Sciences*, vol. 999, 2003.

A. Engélien, T. Elbert, C. Pantev, *Le cerveau du musicien. Organisation spécialisée des régions consacrées à l'audition et au toucher*, en *Médecine des arts*, nr. 28, 1999.

D. Purves, J. W. Lichtman, *Principles of Neural Development*, en *Blackwell Scientific Publications*, 1985.

**SUMMARY**

**Andreea Ciornenchi Grigoraș  
Cezar Bogdan Alexandru Grigoraș**

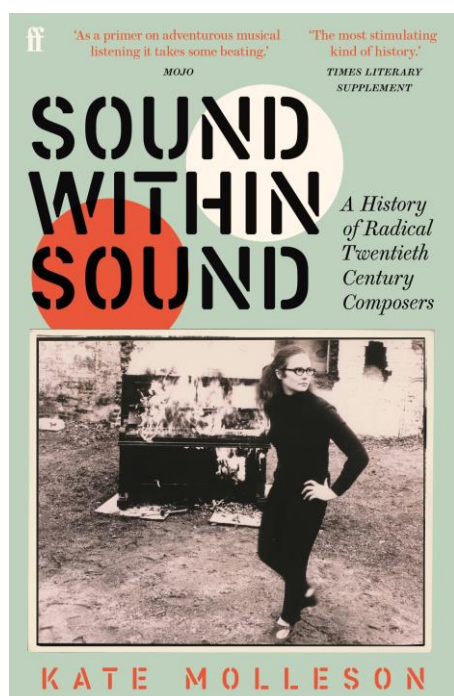
**Violin virtuosity - the supreme « elixir » of neuroplasticity**

It's scientifically proven that music, and more specifically playing a musical instrument, contributes considerably to the development of the human brain - especially the part known as the cerebral cortex or brain stem. What happens in the brain when we play a musical instrument? For example, studying the violin leads to the development of two parts of the brain: the left and the right. The left side is specifically responsible for logic and spoken language, while the right side is the cradle of emotions, human intuition and the artistic sense. Since the end of the 19th century, specialists in neurobiology have put forward the idea that the human brain - and more generally the mammalian brain - can regenerate and remodel itself even in adulthood, practically throughout life. We are of course talking about the concept of neuronal plasticity, cerebral plasticity or neuroplasticity, a phenomenon favoured by the existence of several types of neuronal circuit, which can become active or reactivate, adapt and develop. What's more, a multitude of neuronal synapses, which we might call latent, are stimulated and regenerated through music, or better still, through instrumental practice.

# RECENZII

## „Dezordinea fericită de la margini”: cu Kate Molleson prin colțurile muzicii

Diana Rotaru



Cartea *Sound Within Sound* [Sunet în interiorul sunetului]<sup>1</sup> este o scrisoare de dragoste adresată artiștilor periferici, muzicilor liminale și *Altfel-ului*, *Atipicului* sonor, care nu ar trebui să lipsească din biblioteca niciunui meloman: fie el pasionat de secolul XX – și, aș adăuga eu, de secolul XXI, a cărei *cornucopia* de direcții muzicale este născută și hrănită din curajul și inventivitatea radicală a compozitorilor „înaintași” –, fie...nu neapărat. Căci Kate Molleson, cu voluptatea metaforică a unui povestaș înnăscut, scrie atât de viu, de incitant și de pasionat, încât l-ar face și pe cel mai reticent auditor să caute degrabă pe internet și să asculte lucrările (sau, mai degrabă, *aventurile sonore*) pe care le descrie autoarea. Și nu este oare asta cea mai frumoasă misiune? Muzica este o plăsmuire profund umană,

emoție în stare latentă care hibernează înmărmurită pe portativ sau pe suport audio pentru a se trezi la viață doar în momentul *ascultării*. Ne-o pasăm unul altuia și ne leagă unul de altul, ca un fir invizibil care își asigură supraviețuirea

---

<sup>1</sup> Kate Molleson, *Sound Within Sound. A History of Radical Twentieth Century Composers* [Sunet în interiorul sunetului. O istorie a compozitorilor radicali din secolul al XX-lea], Editura Faber & Faber, Londra, 2023. Prima ediție a fost publicată în 2022, la aceeași editură.



doar prin această circulație permanentă de la ureche la ureche, de la suflet la suflet. Acesta ar trebui să fie rostul primordial al muzicianului – un rost pe care Molleson, o respectată jurnalistă scoțiană specializată în muzica nouă, critic muzical pentru *The Guardian* și *The Herald*, dar și realizatoare de documentare sau emisiuni radiofonice pentru BBC – și-l asumă cu brio. Un rost de care ar trebui să fim toți conștienți, prea adesea pierduți în prejudecăți estetice, orgolii ridicole sau analize sterile.

M-am grăbit să subliniez acest aspect pentru a asigura cititorii că motorul care a declanșat această carte – pe care o consider importantă – nu este unul combativ, ci unul *generos*. În ciuda afirmațiilor temperamentale, apanaj al implicării trup și suflet în propria sa muncă de cercetare („Scriu această carte din dragoste și furie. Dragoste pentru muzică; furie pentru neglijență.”<sup>1</sup>), Molleson nu dorește să dinamiteze canonul tradiției muzicale occidentale, ci să îl *extindă*. Să scoată la lumină, cu sânge și dedicația unui explorator, niște creatori care, dintr-un motiv sau altul, au sălășluit prea mult într-un con de umbră. Niște artiști suficient de particulari și de interesanți pentru a fi descoperiți de cât mai multă lume. Într-o lume sonoră dominată de icoana standardizată a artistului genial, aproape mereu alb, aproape mereu bărbat, întotdeauna influent, Molleson ne îndeamnă să ne îndreptăm atenția și înspre „dezordinea fericită de la margini”<sup>2</sup>. În ultimele decenii, *necesarul* impuls al descentralizării de filonul occidental, al demitizării și al umanizării creatorului de sunete, al integrării categoriilor marginalizate (non-caucazieni, femei, minorități) în scena muzicală universală, a produs multe fricțiuni, tensiuni, cârcoteli la adresa „corectitudinii politice” sau isterii extremiste. În vâltoarea declanșată, printre altele, de ceea ce Harold Bloom, autorul *Canonului Occidental*, numește „școala resentimentului” iar criticul literar Henry Louis Gates Jr., „coaliția multicoloră” (*rainbow coalition*), tindem să uităm de acel *rost* al muzicianului menționat mai devreme: cel de *transmițător generos de muzică*. Molleson pune punctul pe „i” în prefața cărții:

Compozitorul Charles Seeger, soțul lui Ruth Crawford, a recunoscut că avea o părere „nu foarte bună” despre femeile compozitoare „bazată mai ales pe absența menționării lor în istoriile muzicii”. Seeger nu a fost singurul care a pornit de la premisa leneșă că, în general, dacă nu citim despre cineva sau nu îi auzim prea des muzica în concert, probabil că nu este suficient de bun pentru a fi inclus. Este un mit al absenței răspândit în mare parte din industrie. Ne păcălim singuri. Câte sonorități deschizătoare-de-urechi am tot pierdut.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup><https://www.faber.co.uk/journal/faber-acquires-new-landmark-alternative-history-of-twentieth-century-music-by-kate-molleson/>, link accesat în 13.08.24

<sup>2</sup> Idem.

<sup>3</sup> Molleson, pag. 4-5. Toate traducerile îmi aparțin.

De câte ori nu am auzit eu însămi acest dureros și penibil argument din partea colegilor creatori. Și de câte ori nu am ales să îl trec cu vederea, așa cum o fac câteva compozitoare portretizate în carte – căci da, șase din cei zece creatori aleși de Molleson sunt femei. Toți cei zece explorează în miraculosul *Alfel* muzical, la granița a ceea ce considerăm, în mod tradițional, „muzică”. Toți cei zece înoată împotriva curentului. Toți cei zece fie fac parte din „categorii defavorizate”, fie sunt personaje auto-izolate, antagoniste, arțăgoase, bizare, asociale – anume alese așa de către autoare, care ne îndeamnă să avem curajul de a ne apleca urechea și către *voci incomode*:

Dacă muzica clasică dorește cu adevărat să se schimbe, trebuie să își recapete simțul înnăscut și vital al aventurii. Mă refer nu numai la creația aventuroasă, dar și la *ascultarea aventuroasă*. Genul de ascultare care ne face vulnerabili, care ne trezește, care „ne desface, dar ne stabilizează din nou”, în cuvintele scriitoarei moderniste Nan Shepherd [...]. Dacă dorim să îmbrățișăm o gamă reală de experiențe de viață, va trebui să încetăm să prescriem și să începem să îmbrățișăm o gamă reală de sonorități.<sup>1</sup>

Să ne aventurăm așadar în ascultare. Molleson își țese poveștile una de alta, ca o Șeherezadă, făcând permanente conexiuni între cei zece artiști. Prima pe listă este povestea mexicanului **Julián Carrillo** (1875-1965): violonist, compozitor, inventator de instrumente și polemist neînduplecat; un „țicnit antagonist” (*antagonistic kook*, pag. 16), autor al unei muzici „hipnotic de vizionare” care provoacă urechea să își curbeze auzul înspre zona fascinantă a microtoniilor. Convins că acordajul temperat și-a atins limitele, Carrillo propune revoluția *Sonido 13*: „al treisprezecelea sunet”, dincolo de cele douăsprezece din cadrul octavei temperate, concept-umbrelă prin care argumentează că viitorul muzicii se află în micro-diviziunile semitonului. Teoretizată într-un articol incendiar din 1923 – și, ulterior, în 1957, într-un tratat cu titlu „ispititor de mistic” (pag. 15), *Infinitul în scări și acorduri* –, viziunea lui Carrillo înfurie *Grupo de los 9*, un grup de intelectuali înființat taman pentru a contracara această „falsă revoluție muzicală”, ceea ce declanșează o ciondăneală furibundă în cursul anului 1924 în paginile ziarului *El Universal*. Carrillo, înconjurat de un cârd de discipoli ultra-devotați cauzei microtonale, creează o revistă de propagandă (*El Sonido 13*), visează la o fabrică în Aqualulco, la o școală în Mexico City și declară „cu modestie”, cum mustăcește Molleson, că „SUNTEM PE PUNCTUL DE A ASISTA LA CEL MAI TRANSCENDENTAL EVENIMENT PRODUS ÎN TEHNICA MUZICALĂ NU NUMAI DE LA RENAȘTERE SAU DIN EVUL MEDIU, CI ȘI DIN VREMURILE DINAINTEA LUI ISUS HRISTOS” (pag. 23). Culmea este că muzica acestui aprig mexican care își trâmbițează crezul estetic în ALL CAPS este de o delicatețe și de o expresivitate

---

<sup>1</sup> Molleson, pag. 5, subl.n.

năucitoare: îmi aduc aminte de prima mea audiție a unei piese de Julián Carrillo, concertul pentru pian „metamorfozator” și orchestră, *Baluceos* (1958) și de senzația de lichefiere lascivă a muzicii, în esența ei, *romantică*, prin intervențiile microtonale. Iată cum descrie Molleson prima lui lucrare-manifest microtonală, *Preludio a Colón* (1925), pentru soprană și ansamblu: „Sunetul este jilav, șoptit, un fel de incantație umedă [...] Apoi intră soprana cântând o vocaliză fără cuvinte, o buclă de fum înfășurată în jurul unui singur sunet [...] instrumentele șerpuiesc și tremură în cețurile microtonale.” (pag. 24). Despre *Horizontes* (1947), pentru soliști microtonali (vioară în sferturi de ton, violoncel în optimi de ton și harpă în șaisprezecimi de ton) și orchestră acordată standard, spune așa: „Este ca un miraj, o amestecătură bizară de elegie romantică și poem simfonic intensificat, cu cadențe de virtuozitate microtonale care deviază familiarul în fantasticul bizar” (pag. 17). După cum spuneam, primul impuls când citești descrierile lui Molleson este să dai drumul la muzică – ceea ce eu am și făcut: harpa în mod particular creează un efect suprealist, făcând ca țesătura sonoră să se scurgă brusc, precum ceasurile lui Dalí. Printre instrumentele microtonale inventate de Carrillo numărăm, printre altele, oboaie, corni, harpe și cinsprezece pianе „metamorfozatoare” – dintre care unul, în șaisprezecimi de ton, a ajuns în Franța la Conservatorul din Pantin; compozitoarea Pascale Criton, fascinată de instrument, remarcă faptul că se întinde pe registrul vocii feminine (pag. 36), ceea ce îi conferă sonorității o senzualitate intimă. Interesant mai este de punctat – ceea ce face și Molleson – faptul că nimic nu este „mexican” în muzica lui Julián Carrillo, care își refuză rădăcinile indigene în favoarea unui discurs extrem de personal, dar foarte ancorat în tradiția occidentală, lucru pentru care a fost și constant criticat de conașionalii săi.

Una din cele mai emoționante – pentru mine – povești din carte este cea a americancei **Ruth Crawford** (1901-1953); nu întâmplător, cred, Molleson refuză cu încăpățănare să îi folosească numele complet, „Crawford Seeger”. O cunoaștem pe Ruth prin intermediul interviului luat fiicei sale, carismatica Peggy Seeger. Peggy și ceilalți copii, cântăreți folk de succes, nu au avut habar până după moartea mamei lor că aceasta a fost una din cele mai talentate compozitoare din generația moderniştilor americani (alături de Charles Ives, Henry Cowell și de alții): au știut-o să fie doar cercetătoare și orchestratoare de cântece populare, sau profesoară de pian. „Mi-am pliat aripile și am respirat praf bun și prietenos”, se pare că a spus Crawford (pag. 46), care a optat să își pună la păstrare creativitatea și perspectiva unei cariere posibil spectaculoase în favoarea vieții liniștite de familie, alături de un soț care considera că femeile nu sunt capabile să scrie simfonii (pag. 57). Zâmbetul angelic și placid ascundea un gust pentru incisivitatea disonanțelor; Peggy subliniază faptul că pentru mama ei, adjectivul „sweet” (dulce/drăguț) avea o notă profund peiorativă (pag. 47): Ruth, care disprețuia discursurile muzicale prea „lustruite” și voia inițial să scrie o muzică „care să fie altfel” (pag. 50), considera că „urâtenia” avea o frumusețe aparte (pag. 70). Nu este nimic „urât” însă în lucrări precum *Music for small orchestra* (1926), o plasă magică de pulsații narcotice obsesive

și cromatice, sau *Sonata pentru vioară și pian* (1926), a cărei partitură o va arde după căsătorie, bijuterie disonantă și foarte expresivă, cu o parte a doua șugubeață și delicată. Sunt lucrări care demonstrează un talent cu totul special. În 1929, Ruth se duce la New York să studieze cu Charles Seeger, un teoretician de succes și un compozitor mediocru, cu care împărtășește la început dragostea pentru polifonii cromatice – dar care o ține pe la uși în timpul discuțiilor muzicologice cu participare exclusiv masculină (pag. 56). Anul următor o poartă la Berlin, fiind prima femeie compozitoare căreia i se acordă râvnita bursă Guggenheim. Acolo, probabil din devoțiune pentru profesorul și – deja – iubitul său, refuză să se întâlnească cu Schönberg, dar scrie două capodopere: *Three Chants for Women's Chorus* (1930), într-o limbă inventată cu efect mistic-hipnotic, mai ales în superba parte a doua, „To an Angel”, și *Cvartetul de coarde* (1931). Acesta din urmă demonstrează o stăpânire impecabilă a unor tehnici modernist-matematice care „în alte mâini ar putea suna clinic, dar nu și în ale ei” (pag. 61): bunăoară, dialogul inedit din partea a IV-a, între vioara I (care tot adaugă sunete) și grupul celorlalte trei instrumente (care tot elimină sunete), în baza unei structuri seriale manipulate prin rotații, transpoziții și recurențe. M-a fascinat din nou transa din partea lentă, a II-a – o „trenodie”, cum o numește Molleson, în care sunetele unei melodii îngheață pe rând în pedale. În vara anului 1931 Ruth Crawford face alegerea: se căsătorește cu Seeger și se dedică copiilor – mai ales după Marea Depresiune, eveniment care o împinge definitiv în direcția muzicilor lucrative, accesibile unui public larg. Cu un an înainte de a fi secerată de un cancer necruțător, Ruth, acum cu o situație financiară comodă și cu copiii crescuți, își făcuse planul să se reapeuce de compus muzica „ne-dulce” pe care și-o dorea. A fost prea târziu. Avea doar 52 de ani.

Lui **Walter Smetak** (1913-1984), Molleson îi pictează, din mărturiile unui fost coleg, un portret delicios: un „cowboy” coliliu, temperamental, taciturn și morocănos din Bahia „care mârâia la studenți și mergea cu duzini de chei zăngănind la curea, ca să îl auzi venind în tot departamentul de muzică” (pag. 75). Mirosea permanent a pipă, care i-a fost de altfel fatală: s-a dus singur la spital, încălecat pe „Târfa din Babilon”, cum își botezase motocicletă, ca să moară de emfizem pulmonar la 71 de ani. Violoncelist născut la Zürich, lui Smetak i se oferă la 24 de ani un post într-o orchestră din Brazilia, unde va rămâne până la finalul vieții. Lumea colorată și vibrantă din Salvador (unde ajunge în 1948), care canibalizase o sumedenie de culturi (pag. 83) i s-a potrivit de minune. Acolo, „orice noțiune de ‚rasă-pură’ sau ‚autenticitate’ asumă fuziunea ca punct de pornire” (pag. 84). A fost, de altfel, „naș ocult” al mișcării artistice *Tropicália*, amalgam de avangardă cu popular, de ritmuri indigene și africane cu *psychedelia* occidentală (apropos de melanjuri inedite, unul din reprezentanții importanți al mișcării, Gilberto Gil, nașul fiului cel mic al lui Smetak, îl numea pe acesta „un amestec de om de știință nebun cu Moș Crăciun” – pag. 90). Misticismul țicnit al lui Smetak, care se auto-intitula „de-compozitor” (pag. 76) îl determină să împrumute ideea centrală a societății Eubiose, ramură braziliană a teosofiei care îl influențează profund la sfârșitul

anilor '40 – și anume, faptul că „lumina și sunetul ar putea proveni din același punct de plecare eteric” (pag. 82). De aici își construiește conceptul de „caosonanță” (*caossonance*), stare dincolo de consonanță și disonanță, „unde lumina devine sunet și este obținută o mare unificare a simțurilor” (pag. 99). O altă sursă importantă de inspirație este și *musique concrète*<sup>1</sup>: vom vedea că nu este singurul din cei zece portretizați de Molleson care este complet transformat de revelația că zgomotul (cotidian) poate fi *muzică*. Smetak forează la granițele muzicii prin *improvizație* și prin construcția de instrumente-compoziții, pe care le numește *plásticas sonoras* – sculpturi muzicale, muzică înfăptuită tridimensional. Realizate din „materiale ordinare, precum bambus, sârmă, plastic, mănuși de cauciuc și legume” (pag 78), instrumentele lui Smetak (176 în total, din care s-au păstrat cam 40) țintesc către acea stare „meta-senzorială” dintre lumină și sunet. Mie mi-au plăcut cel mai mult flautul colectiv, cinci metri de bambus la care pot cânta simultan 22 de oameni (pag. 77) și *Pindorama*, un fel de creatură între palmier, sistem planetar și caracatiță, confecționată din tigve de dovleac, *cowbells* și tuburi în care se suflă; la *Pindorama* pot cânta simultan 60 de oameni, iar Smetak ne avertizează: „Instrumentul este sensibil. Dacă îl ofensezi, clopotele încep să sune.” (pag. 88). Acest principiu al simplității, al integrării și al colectivității (la sculpturile sonore ale lui Smetak poate cânta oricine, fără a fi necesară virtuozitatea interpretativă tradițională) rămâne central și în cele două albume ale sale înregistrate la sfârșitul anilor '70, *Smetak și Interregno* – al doilea înfăptuit cu un grup de muzicieni care cântă la instrumente microtonale, *Conjuntu de Microtons*. „Rezultatul este o ceață [orig., *smirr*] astrală, o pată pointilistică, un cer nocturn aglomerat și întunecat ca o Cale Lactee microtonală, toate acestea ieșind parcă dintr-un singur metainstrument” (pag. 97). Dacă nu v-a convins descrierea lui Molleson, vă asigur că Smetak vă va face să plonjați într-o himeră muzicală lichefiată și profund bizară, la granița dintre grotesc și rafinement.

Filipinezul **José Maceda** (1917-2004) merge pe aceeași cale a *performance*-ului colectiv, mizând însă mult mai mult pe grandiozitate. Lucrarea sa de căpătâi, *Ugnayan* (1974), este o instalație performativă imensă la care au participat, timp de o oră, 37 de stații de radio din Manila (aproape fiecare difuzând alt strat din cele 20 preînregistrate, fiecare strat implicând cinci muzicieni cântând la instrumente filipineze tradiționale). Nu numai atât: masivul ritual metropolitan al lui Maceda a implicat milioane de locuitori, care s-au întâlnit organizat, cu aparate de radio portabile, în parcuri și în diferite spații urbane, manipulând astfel prin mișcările lor necoregrafiate substanța sonoră a lucrării (pag. 106). Din păcate, evenimentul a fost posibil numai datorită implicării Primei Doamne, Imelda Marcos – și a deturnării intenției

---

<sup>1</sup> Înaintea lui Pierre Schaeffer, Halim El-Dabh produce una din primele „muzici concrete” „de bandă” la Cairo, în 1944, înregistrând un exorcism public: lucrarea se numește *The Expression of Zaar*.

compozitorului în scopuri politic-naționaliste. „Blândul și diligentul Maceda s-a trezit, din greșeală sau din naivitate, instigatorul nu numai al unui experiment sonor revoluționar, ci și al unui spectacol patriotic umflat la scară gargantuescă” (pag. 107). Să luăm, însă, partea bună a lucrurilor: până la căderea regimului Marcos, Maceda a avut ocazia să își pună în aplicare viziunile sale spectaculoase – dar și cu o puternică componentă ritualică. Compozitorul a urmat cumva, față de Carrillo, drumul invers: după studiile în străinătate (Paris, California), nu încearcă să se distanțeze de originile sale muzicale, ci, din contra, devine profund pasionat de propria cultură – și, implicit, de etnomuzicologie (pag. 117). „Maceda își dorea să creeze sonorități de asemenea fluiditate și stratificare multitudinară, încât pentru ascultători (care [...] de multe ori erau și participanți) efectul era ca și cum s-ar fi alăturat unui stol de grauri, sau unei ceremonii imersive, relaxate, de tobe” (pag. 108). Așadar, Maceda abolește ierarhia atât între muzicieni, cât și între public și interpreți, propunând egalitarismul și macro-experiența participativă, prin lucrări precum *Cassettes 100* (1971) sau *Udlot-Udlot* (1975); „o nouă filosofie radicală bazată pe ritmurile colective ale ritualurilor satelor străvechi” (pag. 133). Masele sale poliritmice, halucinante, răvășitor de frumoase, dar eliberate de orice simț al formei convenționale, sunt, în fond, isonuri hiper-complexe, suprafețe sonore flexibile care respiră lent și se topesc una într-alta. „*Malleable drone*” numește tehnica asta Molleson (pag. 108), care îi compară muzica cu „un banc de pești” (pag. 120). Mi-a plăcut foarte mult propunerea lui Maceda, într-o conferință din 1975, de a fi reimaginat timpul asiatic, care să nu fie măsurat de ceas sau metru, ci „de evenimente naturale precum migrația păsărilor și înflorirea plantelor” (pag. 120). Filipinezul nu a fost deloc prolific: prima piesă a scris-o la aproape 50 de ani, iar creația sa cuprinde doar 24 de lucrări; pentru instrumente vestice începe să scrie abia după schimbarea regimului Marcos. Dar viziunea sa, grandioasă fără a fi grandomană, este foarte puternică.

Pe năpraznica rusoaică **Galina Ustvolksaia** (1919-2006) o iubeam deja, dar textul lui Kate Molleson m-a făcut să o ador. „Doamna cu ciocanul”, „marea preoteasă a sado-minimalismului” (pag. 139), fetița care asculta muzică sub pian și, întrebată fiind ce vrea să devină când va crește, a răspuns, „orchestră” (pag. 141), femeia aprigă care arunca cu cruzime din taxi-uri cu înghețată după trecători (pag. 155), dar și profesoara adorată, care avea în casă o vitrină plină cu mici cadouri făcute de studenți, Ustvolksaia a fost o forță a naturii și un paradox din toate punctele de vedere. Muzica sa este capabilă să taie în carne vie – de multe ori, la propriu: pianistul Frank Denyer, care i-a interpretat toate cele șase sonate, a trebuit să își arunce la gunoi instrumentul, ruinat de luni de clustere, iar Molleson subliniază că „durerea fizică nu este un accident, și nici trauma care se acumulează în timpul unei interpretări și persistă mult timp după aceea [...] fie exorcism sau catharsis, litanie sau meditație lacerantă, această muzică este un fel de ritual exigent” (pag. 139). Ne gândim la condensarea ororilor și terorii regimului comunist în *pătrimile-ciocane* care ți se înfig în moalele capului și care îi caracterizează majoritatea

lucrărilor – le auzim, bunăoară, în Simfonia a II-a (1979), asemănătoare unor pași violenți de gigant, sau în Sonata a VI-a pentru pian (1988 – scrisă la doi ani după explozia de la Cernobîl). Ne gândim la clusterul pocnit de peste 150 de ori în nuanțe până la *fffff*, ancorat de un implacabil *re bemol* repetat, din finalul Sonatei a V-a (cluster care i-a stricat pianul lui Denyer). „Ustvolskaia a trăit într-unul dintre cele mai crude orașe [Sankt Petersburg, fostul Leningrad, n.n.], în timpul unora dintre cele mai crude acte ale secolului al XX-lea, și și-a canalizat experiențele în sunet fără a înceta să atenueze lovitura” (pag. 159). Pe de altă parte, compozitoarea este capabilă și de delicatețe austeră dezarmantă – de exemplu în partea a II-a a Trio-ului pentru clarinet, vioară și pian (1949), superb descrisă de Molleson drept „o plângere șoptită, atât de introvertită încât sfârșește prin a se înghiți complet” (pag. 143). Șostakovici, profesorul ei, a folosit teme din respectivul Trio în mai multe lucrări; el pe ea a iubit-o; ea pe el, se pare, mai puțin, neiertându-i lașitatea în fața regimului. Rebecca Saunders, compozitoare contemporană care are destul de multe în comun cu Ustvolskaia (inclusiv filonul durității), remarcă „fragilitatea profundă” care se ascunde în muzica acesteia: „Despre asta este vorba și în Beckett. Fragilitatea este brutalitatea a ceea ce ei deschid și ne permit să confruntăm” (pag. 140). Dictatorială cu interpreții, cărora le scria indicații în partitură atât de apăsat încât găurea foile și le impunea până și vestimentația pe scenă, Ustvolskaia ura analiza (pag. 156), iubea florile sălbatice (pag. 138) și considera, în general, că totul este fie „genial” sau „*sran*” – „rahat” (pag. 155). A inventat un instrument de percuție, un cub de lemn care trebuia să sune „mort” (pag. 138). Molleson remarcă faptul că instrumentele sale, mereu în combinații non-convenționale, nu cântă împreună ci, mai degrabă, par a vrea să se ucidă unul pe celălalt (pag. 151). Fetița care a vrut să fie orchestră a respins ideea de simfonie: numai primele trei sunt scrise pentru orchestră, în următoarele tunde fără milă din instrumentație, descărnează muzica până la schelet; a IV-a, *Rugăciune* (1989), este pentru patru interpreți, iar a V-a, *Amin* (1990), pentru șase. Muzica sa, austeră și viscerală în același timp, ni se înfinge direct în carne și în suflet – și trebuie ascultată, ne sfătuiește Molleson, ca un „reportaj, ca un testimonial”; este „echivalentul sonic al ochelariilor de realitate augmentată” (pag. 159).

**Emahoy Tsegué-Mariam Guèbru** (1923-2023) este și ea un personaj fascinant, dar caracterizat dimpotrivă, de o blândețe tulburătoare. Pianistă etiopiană devenită călugăriță, devenită compozitoare, Emahoy se naște într-o familie privilegiată de diplomați: mama, rudă a împărătesei, tatăl, primar și guvernator. Molleson o întâlnește în 2016 într-o modestă încăpere din mânăstirea Debre Genet, din Ierusalim, și trece „proba de foc” al citirii la prima vedere a ultimei lucrări. Autoarea consemnează că „un sentiment de nostalgie impregnează însăși gramatica muzicii sale” (pag. 169) și că utilizează adesea moduri etiopiene, precum *tizita* major – modul „dorului” (do-re-mi-sol-la). La șase ani, mica Emahoy este trimisă la un internat în Elveția, cu sora sa; când se întorc, Etiopia este invadată de Musolini, iar familia este exilată în Italia pentru trei ani. Pentru fratele său, ucis la 18 ani de către fasciști, va scrie ulterior *Ballad of the Spirits*. După revenirea la putere a împăratului, poliglota Emahoy

(care vorbea opt limbi) devine prima femeie care lucrează ca secretară pentru Ministerul de Externe. Supradotată pianistic, i se oferă un loc de studiu la Academia Regală de Muzică din Londra – dar administrația etiopiană îi refuză, din motive necunoscute, plecarea din țară și, implicit, o carieră internațională. Depresia este atât de mare încât Emahoy renunță la tot, inclusiv la pian, se călugărește și va viețui un deceniu pe muntele sacru din Gishen, la 3000 de metri înălțime, fără încălziri. „Fără pantofi, fără muzică, doar rugăciune”, spune ea (pag. 176). Când se întoarce, începe să improvizeze – noaptea. Își scrie *sie înseși* muzică, piese ce „evocă rugăciunea unei călugărițe și izolarea tihnită a unui pustnic” (pag. 177). Lucrările sale pentru pian au o expresivitate inocentă foarte bizară, care îmi amintește de Erik Satie: se simte studiul asiduu din tinerețe, dar și pauza de un deceniu de la studiu (pauză care va fi mult amplificată în cursul vieții); mâna dreaptă rulează figurații pe un acompaniament simplist, auzim ecouri ale unor clișee de repertoriu pianistic trecute prin ciurul timpului și amestecate cu armonii de *blues*, ca și cum Emahoy își visează muzica, își recompune trecutul muzical din cioburi de amintiri, cu o pace extraordinară; ritmul este imprecis, narcotic, repetitiv, totul sălășluiește la granița dintre amatorism și profesionalism și este extrem de fermecător. „Cu Emahoy, nimic nu este regulat. Nu există o măsură strictă, nici un puls care poate fi fixat în notație, nici o aderență la un sistem de scări. Muzica ei se învâрте pe propria sa axă”, spune Molleson (pag. 180). Spre sfârșitul vieții decide să își publice, pentru prima dată, un volum de lucrări – căutând, împreună cu doi colaboratori din Tel Aviv (Maya Duniets și Ilan Volkov), un tip de notație care să poată captura „țesătura de nedefinit” al cântării sale (pag. 181). În această fragilitate atât de importantă stă forța muzicii lui Emahoy – o parte din care poate fi ascultată și în *Éthiopiennes Volume 21* (album apărut în 1963).

Daneza **Else Marie Pade** (1924-2016) crează coșmaruri acustice de o senzualitate bizară, în care mocnește cruzimea din basmele lui Hans Christian Andersen, compatriotul său. Muzica sa „atinge cele mai intime aspecte carnale și fantastice” (pag. 186). Țintuită de pat din cauza bolii în copilărie și adolescență, Else Marie, care suferea și de sinestezie, învață să asculte și să transforme fiecare sunet venit pe fereastră sau pe undele radio în muzică, să își construiască propriile povești sonore. Simțul auzului devine primordial – și deosebit de ascuțit. „Savurează fiecare zgomot” (pag. 187). În 1940, Germania invadează Danemarca, iar Else Marie este invitată de profesoara de pian să se alăture unui grup de rezistență format din femei. În 1944, la 19 ani, este arestată pentru explodarea unor cabine telefonice și închisă într-un lagăr de concentrare – unde îi vine în minte un crâmpiei de patru măsuri, pe care îl scrijelește pe peretele celulei cu o clemă de la jartieră. Cele patru măsuri vor deveni începutul unui cântec pop, *Du og jeg og stjernerne* [Tu, eu și stelele], deloc remarcabil – dar remarcabilă a fost percepția sonoră a pedepsei violente pentru „vandalism”, percepută de tânără ca „un colaj sonor de strigăte și țipete, zgomot de bocanci, zăngănit de lanțuri, trântit de uși și clinchet sinistru de chei” (pag. 190). Și dacă în lagăr celelalte deținute îi admirau buna dispoziție



– „eu nu sunt de fapt aici. Eu sunt în viitor și scriu muzică”, le răspundea Else Marie (pag. 191) –, trauma va reveni peste ani de zile cu furia odioasă a bocancilor de nașiști. Când iese din lagăr, se căsătorește cu un alt deținut, cu care va avea doi copii, dar viața domestică nu i s-a potrivit niciodată. M-a amuzat teribil faptul că un reporter i-a mărturisit că, la cum sună muzica ei, nu i-ar gusta chiftelele (pag. 191); și m-am bucurat că, în loc să facă chiftele, Pade a făcut muzică. Îl descoperă pe Schaeffer (iată, din nou, influența muzicii concrete!) și îi vine ideea realizării unui film experimental, cu o coloană sonoră experimentală, despre cel mai vechi parc de distracții din lume – Bakken, lângă care, întâmplător, locuia. Apoi, în 1955, Societatea daneză de radiodifuziune îi comandă o serie de coloane sonore pentru șase basme de Andersen. Combinând muzică concretă cu sunet electronic pur (cele două tendințe „opuse” ale vremii), Else Marie dă drumul la imaginație: coloana pentru *Mica Sireună* este stranie, coșmărească și profund tulburătoare, „sunete adânc cicatrizate care comunicau dislocarea și dorința, exilul și frumusețea măcelărită” (pag. 196). Pentru „vocea mutilată a sirenei”, Pade combină o voce de soprană cu marginea zimțată a unui ferăstrău (pag. 197). Urmează *Simfonia magnetofonică* (1958), o zi în Copenhaga distilată într-un „poem sonor” de 20 de minute (cam ce face James Joyce cu orașul Dublin în *Ulysses*): un ceas cu alarmă ne trezește din vis și ne aruncă destul de brutal într-un colaj quasi-absurd de sonorități urbane, nelipsit de aspecte ludice. Molleson descrie piesa drept un „film pentru urechi” și o „carte poștală din zgomote” (pag. 199). La *Expo 58* din Bruxelles se împrietenește cu Stockhausen și e inspirată să scrie *Syv cirkler* [Șapte cercuri], prima lucrare daneză pur electronică. *Jocul cu mărgelile de sticlă*, ultimul roman al lui Herman Hesse, îi aduce aminte de mărgelile colorate pe care le asocia cu sunete în copilărie: compune superbe *Glasperlespil I* și *Glasperlespil II* (1960), o serie sculptată acustic, 12 sunete-mărgelile, fiecare cu propriile caracteristici sonore. Departate de austeritatea amorțită de care se face de multe ori vinovat limbajul serial, experimentele lui Pade sunt magie acustică și „vrăjitorie celestă” (pag. 207). În 1970, compozitoarea va crea ultima sa capodoperă - *Se Det I Øjnene* [Fă-i față], care m-a izbit direct în vintre: cumplit de minimalistă și de dură, lucrarea constă din repetarea obsesivă a unui vers, „Hitler nu este mort”, în acompaniamentul unei tobe militare implacabile și a unor „lătrături” sonore sinistre create din micro-fragmente distorsionate din discursurile lui Hitler. Pade va suferi o cădere nervoasă, se va converti la Catolicism și nu va mai compune nimic la nivelul anterior. Dar această femeie mărunțică, descrisă de propriul fiu drept un „extraterestru” (pag. 2016), a lăsat în urmă ceea ce Henrik Marstal, unul din cei care a „redescoperit-o” pe Else Marie la începutul secolului XXI, numește o formă de *Trauermusik*, „muzică funebră” (pag. 212): eu i-aș spune și *Träumerische Musik*, „muzică de vis”.

Din vis, ne mutăm înapoi în realitate: într-o sală din clubul de jazz C&C Lounge din Chicago, unde pianistul **Mahal Richard Abrams** (1930-2017) organizează repetițiile Formației Experimentale (*Experimental Band*) în anii '60 (pag. 219). Din aceste repetiții se va naște AACM - Asociația pentru

Promovarea Muzicienilor Creativi, fondată de Abrams și de alți muzicieni care amestecau cu fler jazz-ul de avangardă cu muzica clasică, mânați de un mare simț al aventurii și de dorința eliminării prejudecăților rasiale. „Prea negri pentru a fi clasici, prea avangardiști pentru a fi negri. Au continuat oricum să facă muzica lor confuză-ca-gen”, spune Molleson (pag. 221). Abrams a fost, poate în mod paradoxal, foarte influențat de sistemul algoritmic al lui Joseph Schillinger, un nume acum uitat, dar care în anii '30 a lucrat cu cei mai mari muzicieni ai Americii; sistemul lui Schillinger, care vedea muzica ca „proces pur” (pag. 226), dinamita practic „mitul geniului”, propunând o alternativă științifică la inspirația divină. Ce l-a tentat se pare pe Abrams a fost că această metodologie riguroasă putea fi învățată de oricine și aplicată oricărui tip de material (pag. 227). Sistemul a fost predat în școala AACM, inițiată în 1967 – an în care Abrams adoptă și numele „Muhai” (pag. 233). Primul album înregistrat în calitate de *bandleader* este *Levels and Degrees of Light* [Niveluri și grade ale luminii, 1968], o minune experimentală în care vocalize stranii se cațără și prin registre, acompaniate de un fundal psihedelic (piesa cu titlul albumului), solo-uri hiper-virtuoizistice se fugăresc frenetic unul pe altul (*My Thoughts Are My Future*), dintr-o poezie recitată încep să țiuie armonice „cosmice” și se declanșează un vârtej de sunete care devine, în final, uragan (*The Bird Song*). Pentru a demonstra că diaspora africană nu se teme de tehnologie (pag. 235), Abrams începe să exploreze în anii '70 sintetizatoarele și muzica electronică: *Think All, Focus One* îmi pare un jazz extraterestru, cu „twang-ul său psihedelic”, cum îl descrie Molleson, „o vale sonică nepământeană încărcată de tehnologie” (pag. 234). *Afrison* (1975), primul album solo, ne plonjează în pianistica senzuală a lui Abrams, ale cărui degete curg hipnotic și omogen pe clape – cu excepția ultimei piese de pe album: în *The New People*, muzica explodează brusc în obiecte sonore disonante și fracturate care se zbat ca niște creaturi pe tot registrul pianului. Despre virtuozitatea muzicianului, Molleson scrie: „Abrams avea în mod notabil degete ca de păianjen [...] care puteau să exploreze și să vâneze, să țeară pânze contrapunctice și să se avânte la capetele opuse ale claviaturii” (pag. 237). Cu vechea sa echipă de muzicieni experimentali, Abrams se reîntâlnește în albumul *The Hearinga Suite* (1989), de o inventivitate debordantă: „un balet cromatic învolburat, un ucenic vrăjitor psihedelic cu schimburi stridente, calde, ciripitoare și sinuoase în cadrul ansamblului” (pag. 242) – da, auzim chiar un citat modificat din „Ucenicul” lui Dukas îngropat într-o orchestrație surreal de bizară. Din păcate, această inventivitate debordantă nu se regăsește și în lucrările sale „clasice-contemporane” din anii '80, din care eu am reținut doar un cvartet de saxofoane cu adevărat interesant, o ciripeală întortocheată și obsesivă din care țâșnesc spasme figurative lichefiate și care se liniștesc treptat în gesturi „jazzistice” mai recunoscibile.

„Maestra tranzitivității, regina intermediarului” (pag. 249): așa o descrie Molleson pe *Éliane Radigue* (n. 1932), compozitoare franceză de muzică electronică de la care autoarea a împrumutat și titlul cărții: *sound within sound*. Radigue „spune că este mereu în căutarea *sunetului din sunet* – 90

un tărâm de parțiale, armonice și subarmonice” (pag. 249, subl.n.); pentru compozitoare, fundamentala spectrului este doar un fel de „canapea” pe care stai, o bază pentru producerea armonicelor, iar într-un articol, își aseamănă muzica unei plante: „Nu vedem niciodată o plantă mișcându-se, dar ea crește continuu” (pag. 261). Experiența ascultării muzicii lui Radigue este una solicitantă, pentru că ea împinge la limită accepțiunea convențională a „muzicii” drept „organizare”: de fapt, nu o asculți, ci te scufunzi în ea ca într-o „baie cosmică” (pag. 270). Metamorfoza plasmei sonore este continuă, dar ea se petrece atât de lent încât este practic imperceptibilă. În ciuda faptului că Radigue respinge termenul de *drone music*, ea creează isonuri colorate care viețuiesc într-un timp hiper-dilatat – timpul „vertical” de care vorbește Jonathan D. Kramer în *The Time of Music* [Timpul Muzicii, 1988], *zoom*-uri halucinante la microscop în carnea unui unic obiect sonor de tipul celor imaginate de La Monte Young sau, mai recent, de Salvatore Sciarrino. La fel ca acesta din urmă, Radigue este preocupată de *ascultarea propriului corp*: imaginea sa emblematică, folosită și de Molleson în carte, este cu ochii închiși și cu o scoică la ureche. „Auzi zgomotul sângelui”, spune ea (pag. 257) – și îl auzim și noi, cu pulsația sa obsesivă, în lucrările compozitoarei. Ca și Else Marie Pade, Radigue este fascinată de minunile sonore ale cotidianului: bunăoară, locuind lângă un aeroport, ascultă zilnic cu plăcere culorile diferite ale sunetelor de avioane (pag 255). După ce are revelația muzicii concrete, devine asistenta celor doi Pierre, Schaeffer și Henry: este conștientă însă de faptul că aceștia au acceptat-o doar în această funcție subalternă (pag. 257). Într-o primă perioadă de creație, explorează feedback-ul electronic, în lucrări precum *Jouet électronique* (1967), *Elemental I* (1968) sau *Labyrinthe Sonore* (1970) – și se joacă cu fragilitatea acestui feedback, intrigată de potențialul mare al pericolului de explozie al boxelor (pag. 260). După o rezidență la New York, Radigue descoperă sintetizatoarele – și începe, alături de ele, folosind expresia ei, „o mare poveste de dragoste” (pag. 262): nu numai atât, pe al doilea sintetizator modular cu care a lucrat, un ARP 2500, l-a botezat într-o primă fază, „Monseniorul” și apoi, mai afectuos, „Jules” (pag. 264). În aceeași perioadă descoperă și budismul și scrie *Les Chants de Milarepa* (1983), *Jetsun Mila* (1986) și capodopera *Trilogie de la Mort* (1970) – dedicată morții fiului său. La începutului anilor 2000 divorțează de „Jules” și începe să scrie muzică acustică – dar, atenție, nu pentru instrumente, ci pentru *instrumentiști*: conexiunea umană este atât de importantă, încât compunerea fiecărei lucrări este precedată de discuții profunde cu fiecare muzician în parte, chiar și în cazul unei lucrări pentru orchestră precum *Occam Ocean* (pag. 268). „Cavalerii lui Occam”, așa îi numește ea pe colaboratorii care participă în această serie deschisă de lucrări (pag. 250); cavalerii spectrali ai Sunetului Rotund și ai Muzicii-Scoică.

Dacă Radigue calcă pe granița muzicii, neo-zeelandeza **Annea Lockwood** (n. 1939) o incendiază – la propriu. *Piano Burning* [Pian arzând, 1968] este una din primele lucrări din seria *Piano Transplants* [Transplanturi de pian], fascinante piese / întâmplări / instalații sonore care constau în

intervenții radicale asupra instrumentului cel mai emblematic al culturii muzicale occidentale. Spre deosebire de John Cage, care avea grijă să nu deterioreze prin preparare pianul, Lockwood îl prepară...de tot: dar acțiunile sale nu sunt violente, așa cum se întâmpla adesea la sfârșitul anilor '60, perioadă în care era la mare modă „instrumenticidul” (pag. 278), ci se nasc dintr-o pasiune formidabilă pentru *sunet*, pentru *ascultare*. Spune Molleson: „[...] Lockwood a explorat ce ar putea însemna să lași elementele naturale – focul, apa, vântul, plantele, pământul – să-și facă treaba pe un instrument care a fost construit pentru un control maxim. Lucrează cu un abandon neastâmpărat și atent” (pag. 278). Pianine stricate, imposibil de reparat, sunt arse (*Piano Burning*), scufundate în apă (*Piano Drowning*) sau plantate în grădini englezești (*Piano Garden*); în ceea ce mă privește, am ascultat și vizionat pe internet o „punere în scenă” recentă a lucrării *Piano Burning* fără să mă pot dezlipi de ecranul calculatorului, complet captivată de sonoritățile obținute prin imolație. Gustul pentru explorare i-a fost inoculat lui Lockwood de aventurile în natură din copilărie, împreună cu familia (pag. 283); tot din copilărie apare nevoia asumării unei identități individuale, „Anna” schimbându-și singură numele în „Annea” (pag. 280). Explorările sonore le începe la Londra, unde se mută în anii '60. Seria de *Glass Concerts* de la finalul decadei, în care, în întineric total, Lockwood manipulează obiecte de sticlă – acțiuni pe care le numește „anti-compoziții”, pentru că nu urmează un plan componistic pre-stabilit, ci sunt procese de explorare, de descoperire (pag. 287) – devine un eveniment-cult, cu un public devotat. Albumul de debut, *The Glass World Of Anna Lockwood* (1970), este plăcere acustică în stare pură – și, totodată, *pur acustic*: compozitoarea a explorat nu în lumea electronică, ci în lumea sunetelor naturale. Minunată și lucrarea *Tiger Balm*, din același an, în care Lockwood mixează înregistrări din arhiva BBC cu tigri care se împerechează, tors de pisică și propria sa voce – printre alte surse (pag. 289). Rezultatul este o piesă „hiper-senzuală, o elegie erotică, sunete de felină și femeie atât de împletite încât tigrul devine un fel de avatar sălbatic, glorios” (pag. 290). Printr-o prietenă comună, compozitoarea și acordeonista Pauline Oliveros, Lockwood o va cunoaște pe cea care îi va fi parteneră de viață pentru 46 de ani (și pentru care se va muta în America), Ruth Anderson – o altă compozitoare prea puțin cunoscută. Dintre lucrările lui Anderson, *I Come Out of Your Sleep* (la granița dintre *sound poetry* și muzică electronică) sau *Conversations* (scrisoare de dragoste pentru Lockwood, colaj de râsete din conversațiile lor telefonice înregistrate în prima vară împreună, în 1973, și fragmente distorsionate de cântece populare) sunt de un farmec oniric nebun. După moartea lui Anderson, Lockwood va revizita înregistrările vocilor și le va combina cu sunete din natură, întorcându-i scrisoarea de dragoste prin piesa *For Ruth* (2023), „plină de afecțiune profundă, liniștită” (pag. 301) – și de o dureroasă delicatețe.

Iată că am călătorit rapid prin Mexic, prin Brazilia, prin Etiopia, prin Statele Unite ale Americii, prin Franța, prin Filipine, prin Rusia, prin Danemarca, prin Noua Zeelandă – și câte și mai câte am mai avea de

descoperit. Kate Molleson a ales pentru coperta cărții sale o fotografie din tinerețe a lui Annea Lockwood, cu mâinile în șold lângă pianina sa arzândă și arătând „plăcut de aprigă”. Mi se pare extrem de potrivită expresia aceasta, „*breezily fierce*”, culeasă de pe o pagină de *social media* a autoarei, pentru atitudinea demersului lui Molleson însăși și pentru modul în care îți curge ție, ca cititor, cartea ei prin vene. Ne desface, ne cojește de prejudecăți și apoi ne reface din nou, mai curioși, mai bogați, mai stabili, așa cum spunea scriitoarea Nan Shepherd în citatul menționat la începutul recenziei mele – citat pe care Molleson și l-a ales drept motto, iar eu îl aleg drept concluzie, în speranța că rândurile de mai sus au provocat pe cineva să citească *Sound Within Sound* și, mai ales, să asculte muzicile povestite în ea:

...viziunea noastră obișnuită asupra lucrurilor nu este neapărat corectă: este doar una dintr-un număr infinit, iar a întrevădea una necunoscută, chiar și pentru o clipă, ne demontează, dar ne stabilizează din nou.<sup>1</sup>

## SUMMARY

Diana Rotaru

### „The Happy Mess at the Margins”: with Kate Molleson through the corners of music

The book *Sound Within Sound. A History of Radical Twentieth Century Composers* (Faber & Faber, 2023) is a love letter to peripheral artists, liminal musics and *the Other, the Atypical Sound*, which should not be missing from any music lover's library. Kate Molleson, with the metaphorical voluptuousness of a born storyteller, writes so vividly, excitingly and passionately that it would make even the most reluctant listener rapidly search the internet and listen to the works (or rather, the *sonic adventures*) the author describes in her book. Molleson does not set out to dynamite the canon of Western musical tradition, but to *expand* it. To bring to light, with the diligence and dedication of an explorer, some creators who, for one reason or another, have for too long lingered in the shadows. Artists who are special and interesting enough to be discovered by as many people as possible. Kate Molleson's book takes us on a journey through Mexico (Julián Carrillo), Brazil (Walter Smetak), Ethiopia (Emahoy Tsegué-Mariam Guèbru), the United States (Ruth Crawford and Muhal Richard Abrams), through France (Éliane Radigue), the Philippines (José Maceda), Russia (Galina Ustvolskaya), Denmark (Else Marie Pade), New Zealand (Annea Lockwood) and generously teaches us to open our ears to the liminal zone of music.

---

<sup>1</sup> Nan Shepherd, *The Living Mountain* [Muntele viu], citat extras din Molleson

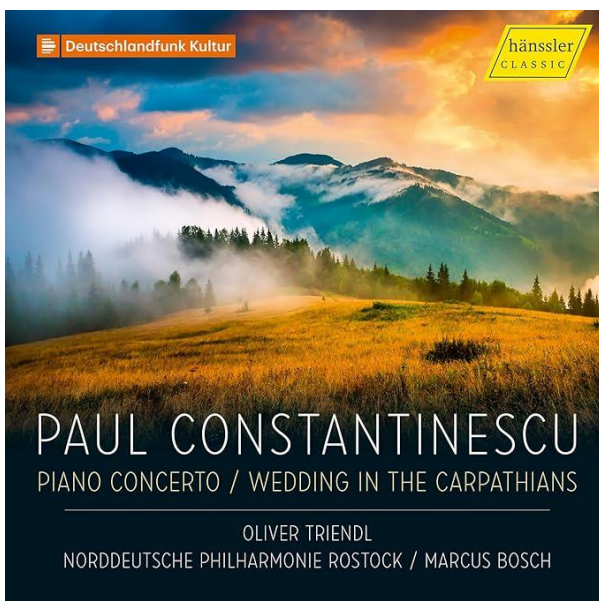
# Paul Constantinescu

## *Piano Concerto / Wedding in the Carpathians*

**Carmen Stoianov**

1. Casa producătoare: HÄNSSLER CLASSIC
2. Data lansării: 03/05/2024
3. Inginer de sunet/înregistrare: Aki Matusch
4. Producție și editare: Karola Parry
5. Data și locul înregistrării: 10-12 decembrie 2023, Volkstheater Rostock
6. Solist: OLIVER TRIENDL
7. Dirijor: MARCUS BOSCH
8. Orchestră: NORDDEUTSCHE PHILHARMONIE ROSTOCK
9. Design Grafic: SPIESZDESIGN
10. Alte apariții anunțate la aceeași dată, sub același brand: IGOR STRAVINSKY – *SYMPHONY OF PSALMS / MASS / BABEL* și MARC-ANTOINE CHARPENTIER – *MASS FOR HOLY SATURDAY / REQUIEM MASS*

Nu aș trece sub tăcere rezonanța celor două lucrări alese din vasta creație a lui Paul Constantinescu, nu doar în epoca la care au fost create și nici astăzi, când aura lor se menține neștirbită. Prima cronologic, poemul coregrafic într-un act *Nuntă în Carpați* (1938, titlul inițial: *O nuntă în Fundul Moldovei*, libret Floria Capsali și Mitiță Dumitrescu), cu premieră în același an (*Opera Română / regie și interpretare Floria Capsali, dirijor George Georgescu, 27'*) a fost distinsă cu *Premiul I "George Enescu"* la 27 mai 1938; cea de-a doua, *Concertul pentru pian și orchestră* (1952), cu primă audiție în 1953



(*Filarmonica bucureșteană* / Valentin Gheorghiu, dirijor Constantin Silvestri, 24'50") a primit *Premiul de Stat* pe anul 1954. De atunci, pe parcursul deceniilor, numărul și calitatea versiunilor interpretative ale ambelor lucrări dar, mai cu seamă cele ale *Concertului pentru pian și orchestră* au crescut exponențial demonstrând, fără îndoială, confirmarea valorii celor două partituri și apetența publicului pentru noutatea viziunii componistice. Versiunea de față vine ca o ultimă – deocamdată! – confirmare în același sens.

Amprenta CD-ului *HC 24014* este unitară și constă / se citește din alegerea celor două partituri care constituie proiectul anunțat de *DEUTSCHLANDFUNK KULTUR*: spirit concertant, de tip "conquista" – în care nimic nu poate trece neobservat, de la minima insinuare la afirmarea cu deplin temei, cu forța conștientă de adevărul dreptei alegeri a partiturilor și a căilor de acces la ele ale interpreților.

Așa ni se dezvăluie una din "rețetele" sigure, grație căreia nu doar orice auditor este capacitat ca meloman, ci orice meloman poate deveni un fervent iubitor al spiritului muzicii românești, urmând ca – în mod sigur – să vrea să-i cunoască, să-i urmeze și să-i înțeleagă cât mai plenar esența. Cu alte cuvinte, nu este doar un CD de prezentare, ci împlinește rolul de "ghid" avizat, fiind complementar oricărei acțiuni în plan diplomatic a României, împlinind harta lumii muzicii generosului secol XX cu lumina și scânteierea a două lucrări definitorii pentru gândirea, devenirea și creația autohtonă: *Concertul pentru pian și orchestră* și poemul coregrafic într-un act *Nuntă în Carpați* – conform cu ordinea lor pe CD.

Revin cu corecții la fraza abia încheiată: titlurile enunțate de mine sunt cele românești, originale. Pe *booklet*-ul ce însoțește această realizare *Deutschlandfunk Kultur / Hänssler Classic* (și-a serbat centenarul acum 5 ani!) apare ceea ce ați citit în titlul recenziei: versiunea engleză; dacă la aceasta adăugăm că și *booklet*-ul însoțitor este bilingv: limbile germană-engleză – este cât se poate de clar că s-a dorit realizarea unui CD a cărui circulație internațională să fie facilitată și asigurată inclusiv prin informațiile ce îl însoțesc. La acest capitol subliniez semnătura muzicologului Irina Paladi, care a condensat "rotund" și complex multitudinea de informații privind compozitorul, acordându-le cu subtitlul atât de inspirat ales: *Paul Constantinescu și fascinantele sale melodii*. Într-adevăr, idiomurile melodice românești și de natură sud-est europeană inundă cele două lucrări ce definesc perfect stilistica "paul-constantinesciană" – dacă îmi este permisă această exprimare: logica întrețeserii și a curgerii continue, melanjul subtil tono-modal cu victoria dinainte anunțată a elementului secund din sintagmă (care cunoaște lecția insinuării și a dominării), acroșând cele mai tainice fibre ale simțirii românești. Balansul tono-modal a fost una din probele de foc prin care Paul Constantinescu a trecut de fiecare dată folosind și pavăza protectoare a cântării de strană și pe cea a spiritului lăutăresc atent calibrat dar și demonstrând o abilitate aparte în a gestiona substanța melodică de extracție folclorică supusă riguroaselor legi ale tratării în lucrări de tip simfonic-concertant. Pe această ultimă direcție a adăugat noi și necesare căi de tratare

și dezvoltare motivică față de cele notate în cunoscutele tratate ale lui Vincent d'Indy și, mai ales, Hugo Riemann.

Ori de câte ori ne raportăm la lucrările lui Paul Constantinescu – și nu le am în vedere doar pe cele înscrise pe CD-ul de față, ci privesc întregul creației sale – nu putem să nu le simțim, la modul cel mai propriu, vibrația. Mă întreb, poate justificat: o facem doar noi, românii?

Recunosc că, atunci când am avut pentru prima dată CD-ul în mână, întrebarea mea a fost: pe ce cale, prin ce portal, doi reputați muzicieni și un colectiv de instrumentiști la fel de valoros au reușit să treacă împreună (și subliniez: **împreună!**) dincolo de limitele propriei lor formații muzicale pentru a dezghioaca atât de unitar și de complet înțelesurile unei muzici în care pulsează, prezent și fascinant, acel tip de “sud-est-europenism” complex de “aproape miez de secol XX”? Prin ce oglindă (așa cum ne-a învățat practica davinciană de codare a informației) au citit și restituit textul muzical? Cum au reușit să-i descifreze codul secret și apoi să-i recompună logica într-un alt cod, cel al justei recitiri? Căci asta am înțeles eu la capătul unui repetitiv traseu auditiv de care mărturisesc că nu mi-a fost ușor să mă desprind și la care am revenit și în alte momente în care am simțit, din nou, nevoia imersiunii în ocean sonor – și asta doar pentru că Oliver Triendl, Marcus Bosch și *Norddeutsche Philharmonie Rostock* vorbesc, la propriu, o uimitor de curată limbă muzicală românească!

Oliver Triendl este pianistul a cărui virtuozitate mereu cumpănită (pentru a nu atinge expresii paroxistice) te poate duce cu gândul la acel tip de *maestro* pentru care experiența celor aproape 100 de partituri concertante de certă complexitate și diversitate stilistică din repertoriu determină tot atâtea căi de abordare devenite atuuri în “scenarii” sonore mereu rescrise.

Cine este Marcus Bosch? O baghetă de elită, recunoscută prin capacitatea de a recalibra continuu sonoritățile, pe o plajă extinsă de stiluri și maniere, captând mereu noi “fațete”; combustia, explozia coloristică și nevoia unui concertant în date subtil jucate dramaturgic – de la solistic, dialog sau aliaj timbral la tonuri compact velutate – să fie datorate esenței școlii germane, îndelungii practici pe scena lirică sau rădăcinilor sale de familie (latine prin excelență: braziliano-italiene)?

Prin instrumentiștii ce îl compun, fiecare cu certe valențe solistice, *Norddeutsche Philharmonie Rostock*, ansamblu care și-a serbat deja centenarul, se dovedește a fi instrumentul perfect ce poate crea osmoze stilistice și în planul strict interpretativ/recitirea unor partituri din varii sfere spirituale (școli componistice) și în cel al echilibrării dialogului/colaborării cu personalități distincte de muzicieni.

Cunosc și recunosc soliditatea formației muzicienilor pe care îi felicit că au avut, efectiv, curajul de a înfrunța și surmonta cu succes dificultățile în primul rând de ordin stilistic ale celor două partituri; le cunosc și le recunosc extrem de nuanțata diversitate a arcurii și armonizării pe epoci, stiluri, maniere, influențe pe care practica lor îndelung consolidată prin diacronia generațiilor o pune în “cheia justă” de fiecare dată. Realizările o confirmă, chiar



și atunci când sunt însoțite de mirări, așa cum mi-am exprimat-o și eu, dinainte de a le asculta versiunea.

Mi-am răspuns după o primă audiție. Și m-am reîntors de “n” ori la documentul sonor pentru a-mi verifica răspunsul; îl mențin și, ca atare, vi-l destăinuiesc. O fac din perspectiva total subiectivă – și muzicienii au dreptul să fie subiectivi, nu-i așa?!? – a celei pentru care *Concertul pentru pian și orchestră* de Paul Constantinescu nu poate fi decât lucrarea concertantă românească nimbata de atât de doritul “number one” pe listă. L-am ascultat de atâtea ori în magistrala versiune interpretativă Valentin Gheorghiu – Constantin Silvestri – *ORTF* încât mi s-a imprimat perfect în aură și nu pot gândi decât prin prisma ei. De la acest punct am pornit în explorarea stilistic-interpretativă oferită de Oliver Triendl – Marcus Bosch – *Norddeutsche Philharmonie Rostock*. Menționez că nu am făcut-o în cheia unei audiții comparate deși tentația – iată, o mărturisesc acum – a existat și nu s-a lăsat lesne îndepărtată...

De regulă, în comentarea unor lucrări concertante se caută tocmai dialogul în datele lui de politețe, buna înțelegere *solist-tutti*. În viziunea mea, *Concertul pentru pian și orchestră* de Paul Constantinescu, așa cum l-au înțeles muzicienii de elită care au realizat “recitirea” pe acest *CD* nu este o lucrare “respectuoasă”; nu este – de departe – nici o lucrare a fuziunii, a bunei înțelegeri de care vorbeam. Aici orchestra urmează, susține și confirmă linia trasată viguros și fără discuție de pian; așa a fost gândit de compozitor. Asta au înțeles dirijorul Marcus Bosch și pianistul Oliver Triendl, cel din urmă impunând și dispunând dictatorial. Și, totuși, nu există momente de “generoasă antantă”? Ba da, sunt – dar tratarea lor pare, mai degrabă, de natură concesivă, un fel de negociere continuă, atent balansată.

În partitura lui Paul Constantinescu, de la bun început, de la neobișnuitul *Sostenuto*, pianul este cel care dă linia; lui i se supune orchestra, a cărei timbralitate și forță pare a nu reprezenta decât un receptacol în care recunoaștem pregnanța de necontestat a impulsului creator cu năzuința sa către înaltul cucerit treptat. Aici, pianul desenează curbele de mișcare ale unui cal neîmblânzit care poate scăpa de sub control, exact atunci când ai sentimentul că totul pare a tinde către buna cuplare a intențiilor de o parte și de alta. Traseul către limpiditate implică năvălnicie nesupusă și imprezibilitumultoasă. Ca atare, pianistul s-a îmbrăcat în “straiul” concertant “paul-constantinescian”, conformându-se literei și spiritului acestei partituri. Nu există niciun moment retragere din prim plan, ci doar explorarea nonsonorului, regândirea traseului de urmat. Pianistul este “acolo”, “există” și atunci când instrumentul lui “tace”, când efectiv respectă pauzele din partitură sau doar se retrage, strategic, în plan secund.

Ceea ce a reușit magistral Oliver Triendl este să i se simtă permanent voința de sunet, voința constructivă, nevoia de a amprenta spațiul sonor cu vigoarea noului sub forma unor *pattern*-uri de concepție pe care ești surprins să le întâlnești în spiritualitatea altei culturi decât cea în care a fost zămislită

lucrarea, mai cu seamă atunci când vorbim despre o aparent ireconciliabilă dualitate: cea a spiritualităților română și germană.

Revin la emoția și fermitatea solemnă a *Sostenuto*-ului ce precede *Allegro*-ul (partea I), creând ineditul: contrast tempo-stare; coloritul dialogului solist-orchestră este puternic reliefat, solid, solemn, sobru dar nu sumbru; Oliver Triendl inspiră rigoare și condescendență, pianistica sa răbufnind cu strălucire imediat ce sonoritățile de fanfară îi mijlocesc deschiderea portalului, dându-i “nezăgăzuirea” de care, totuși, nu abuzează, ci o face în datele unui control și ale unei supervizări fără niciun moment de relaxare. “Modelul” pianistic este însăși prezența dualității în ipostază substantival-verbală: prezență/existență (verbe: a fi/a exista). Pianul declină și conjugă în același timp; e descriptiv și dinamic. Simți verbalitatea în plăsmuirile substantivale, după cum simți durarea substantivală în treceri, în parcursul terasat.

De altfel terasarea rămâne și ea la același nivel de amprentă inclusiv în orchestră: contururile nu se modelează prin rotunjimi mlădiate ci, chiar și acolo unde rotunjimea există, se simte urcușul în trepte cu muchii patinate, erodate de timp și deasă trecere-petrecere... Așadar, aceeași terasare translează în orchestră. Aici, concepția lui Marcus Bosch este limitativă, secondând pianul, dar având și intenții materializate de a-i favoriza, impulsiona și motiva “intrările” în sonor. Ca atare, peisajul de fundal al orchestrei și intervențiile sale de prim-plan au aceeași concepție terasată, asemenea descoperirii orizontice care mereu aduce în față o nouă perspectivă, fie că aceasta se impune prin pregnanță, fie că dă senzația unei vălurii cețoase de nuanță rafinată, ascunsă în cutele unei căutate nelămuriri ce nu se dorește, cu niciun chip, dezvăluită. Dar există, totuși, scurte revărsări generoase ale fluxului orchestral, condus măiestrit dinspre profiluri alpestre spre zăgazuri de topire a oricăror ierni de suflet.

Așteptarea, suspansul, “ivirea”, creșterea de la acel prim sunet, au gradare cumulativ gândită pe ample suprafețe, de-a dreptul cinetice, cvasicinematografice. *Allegro*-ul primei părți și rondoul final sunt covârșitoare ca emoție și trăire, oscilând între festiv, dinamic, dramatic, impozant, detaliere solistică, vigoarea expunerilor ritmice egale în care repetitivul tetracordal și patosul eroic dialoghează de pe poziții egale.

Prezență, impuls, torent și trăinicie – robustețea este manifestă, cu o incandescență de tipul focului viu, cu bucuria imprevizibilului joc al aparițiilor flăcării, copleșindu-ți simțurile. Există aici, în părțile extreme ale *Concertului*, un elogiu al dansului, al trăirii, al imprevizibilului, al spiritului ce se dorește năvălaș, al unui fel de curiozitate aproape adolescentină, ca triumf al “juventuții”.

Nu există momente de *respiro*, calm, domoală așezare? Le-am perceput mai degrabă ca foc mocnit, un fel de “izbuc” (controlat și el) ale cărui reguli sfidează orice așteptare și imprimă o veșnică tinerețe partiturii sau, efectiv ca “respiro” necesar mutării privirii în altă direcție, deschiderii unui nou orizont, adunare de forțe în vederea cuplării la o altă oportunitate de manifestare.

De un lirism special, nuanțe bucolice, liniște plană de câmpie și descoperirea unui peisaj aparent dormitând sub soare arzător este partea secundă a *Concertului*, în care descoperirile orizontice în continua lărgire a diafragmei unui aparat fotografic dispus să surprindă instantaneul sunt contrazise de suflul emoțiilor și al trăirilor. Peisajul se însuflețește: picturalul prinde viață, chiar dacă nota de visare rămâne cea care domină partitura. Nu-ți dă răgazul de a te întreba, ci te reduce la condiția de “supus în admirație” – așa aș încheia periplul meu în “focul viu” concertant oferit de pianistul Oliver Triendl și de dirijorul Marcus Bosch la pupitrul *Norddeutsche Philharmonie Rostock*.

Același “foc viu”, același incendiar cinetism al glumei și al dansului, al acumularilor de tensiune și al cuceririi spațiului sonor în vederea unei dominări hegemonice – de această dată a culorii orchestrale pure – în cele 11 stanțe ale poemului coregrafic *Nuntă în Carpați*.

Instrumentiștii – fie solistic ca “personaje”– fie în aliaje, fie în generoase vârtejuri ale momentelor de *tutti* și-au dovedit, sub conducerea atentă a lui Marcus Bosch, capacitatea de a coopera în sensul clădirii unui organism ale cărui vigoare și vivacitate au fost continuu celebrate la cote maxime. Substantivul dispore, face loc verbului. Dansul și edulcorarea unor trăiri ce respirau amintire, regret sau adunare de forțe în vederea expandării lor s-au simțit puternic pe datele dramaturgiei unui scenariu ce se lăsa citit în transparențe și irizări imprimate pe retina memoriei auditorilor. Ieșită de sub dominația pianului solist, orchestra își dezvăluie plenar resursele de care dispune în crearea unei temporalități în care suita stărilor se face prin decupeuri ingenios înlănțuite și în care simți același cinetism de-a dreptul cinematografic care te face să vibrezi la unison cu fiecare nouă ipostază sonoră. Melodia este încoronată “Regină”, alături de Ritmul - “Rege” și asta face ca osmoza să fie deplină într-un colorit instrumental aproape dramatic prin ostentativa cerință continuă de a se impune percepției și atenției. Să fie mozaic, să fie caleidoscopică etalare, să fie *puzzle*?!

Materialul folcloric de dublă extracție – pe de-o parte culegerile din acea parte de Bucovină iar pe de altă parte cel din Țara Oașului și-au aflat o tălmăcire la înalte cote, expresia românească fiind atât de prezentă încât rusticitatea pură pare de-a dreptul palpabilă prin fiorul autenticității ce învăluie contururile. Am reținut puternica impresie conferită de accentele ce-și cereau dreptul de a străbate dincolo de freamătul rimic al partiturii. Totul respiră rafinament ca înțelegere și abordare, bun gust suveran, chiar și în momentele de expresie tipic lăutărească, excelent puse în pagină sonoră.

Și așa se dovedește că până și în ceea ce puteam considera că este doar apanaj al spiritului românesc poate deveni – și chiar se cere a fi! – un dar adus în lumină tocmai pentru că suntem datori a da lumii socoteală de el în aceeași măsură în care știu să o facă cei care îl vor da mai departe. Au făcut-o, de o manieră magistrală, demonstrând înțelegerea perfectă a gândirii și esteticii “paul-constantinesciene” pianistul Oliver Triendl și dirijorul Marcus

Bosch la pupitrul *Norddeutsche Philharmonie Rostock* pe CD-ul HC 24014 – un *Hänssler Classic* de excepție!

## SUMMARY

**Carmen Stoianov**

**Paul Constantinescu**

***Piano Concerto / Wedding in the Carpathians***

One of the newest record releases of the well-known independent record label Hänssler Classic is the one included in the catalog under the number HC 24014; this Deutschlandfunk Kultur project, a Deutschlandradio 2023 production (like many other Hänssler Classic creations) is entirely dedicated to one of the most appreciated voices of Romanian music composition: Paul Constantinescu, the creator who has fully realized the insertion to the point of fusion of the Romanian spirit into the Western tradition and demonstrates the openness of the doors of capturing, circulating and cherishing his music. The *Concerto for piano and orchestra* (1952) and the choreographic poem *Wedding in the Carpathians* (1938), works that were prize-winners at the time of their world premiere, benefit from a high level of interpretation, demonstrating the appreciation that Paul Constantinescu's music and, by extension, the Romanian school of composition, receives in Germany. The centennial orchestral ensemble Norddeutsche Philharmonie Rostock, the reputed baton of Marcus Bosch, an experienced conductor with a wide stylistic range, and the pianist Oliver Triendl, recognized for his attachment to Romantic and contemporary music, demonstrate in this CD their ability to approach and play Romanian music in the authenticity of its musical identity.