

CUPRINS

ACTUALITATE

DESPINA PETECEL-THEODORU

SIMN 2010 – MOTIV DE REFLECȚIE ASUPRA ARTEI SECOLELOR XX-XXI: „ICONOCLASM”
SAU „CULTURĂ A JOCULUI”? 5

BIZANTINOLOGIE

ACHILLEUS G. CHALDAEAKES

DANIEL THE PROTOPSALTES (†1789): HIS LIFE AND WORK..... 39

STUDII

SPERANȚA RĂDULESCU ȘI FLORIN IORDAN

O MINORITATE ÎNTR-UN CONTEXT PLURINETNIC: EVREII DIN ȚINUTUL BOTOȘANI ȘI MUZICA
LOR DE PETRECERE 54

CĂTĂLIN CREȚU

PERSPECTIVE SPAȚIALE ÎN GÂNDIREA MUZICALĂ. UN MODEL PLANETAR..... 71

NICOLAE BRÂNDUȘ

LOGICA LUMILOR POSIBILE (VII) – STUDIU DE CAZ 106

CREAȚII

BIANCA ȚIPLEA TEMEȘ

DAN VOICULESCU LA 70 DE ANI, ANIVERSAT ÎN ABSENȚĂ 113

FANTASIA E FUGA SULLE PEDALE PER ORGANO DE DAN VOICULESCU, O SINTEZĂ A

ELEMENTELOR BAROCE ȘI MODERNE 113

PORTRETE

ELENA BOANCĂ

VASILE HERMAN. VALORI ALE COMONISTICII ȘI CERCETĂRII MUZICOLOGICE 128

VETURIA DIMOFTACHE

SIGISMUND TODUȚĂ - EVOCARE 136

ISTORIOGRAFIE

VIOREL COSMA

MUZICIENI ROMÂNI ÎN TEXTE ȘI DOCUMENTE (XIV). DINU LIPATTI (I) 147

TABLE OF CONTENTS

IN THE NEWS

DESPINA PETECCEL-THEODORU

INMW 2010 – Reflections Upon 20th & 21st Century Art..... 5

BYZANTINOLOGY

ACHILLEUS G. CHALDAEAKES

Daniel the Protopsaltes (†1789): His Life and Work..... 39

STUDIES

SPERANȚA RĂDULESCU AND FLORIN IORDAN

A Minority in a Multi-ethnic Context: Jews of Botoșani and their
Entertainment Music..... 54

CĂTĂLIN CREȚU

The Space Perspectives in Musical Thinking. A Planetary Pattern.....71

NICOLAE BRÂNDUȘ

The Logic of Possible Worlds (VII) 107

CREATIONS

BIANCA ȚIPLEA TEMEȘ

Dan Voiculescu, an Anniversary in absentia..... 114

PORTRAITS

ELENA BOANCĂ

Vasile Herman. Values of Composition and Musicology.....129

VETURIA DIMOFTACHE

Remember Sigismund Toduță 137

HISTORIOGRAPHY

VIOREL COSMA

Romanian Musicians in Manuscripts and Documents (XIV).

Dinu Lipatti (I) 148

ACTUALITATE

SIMN 2010 – motiv de reflecție asupra artei secolelor XX-XXI: „iconoclastm” sau „cultură a jocului”?

Despina PETECCEL-THEODORU

În cartea sa *Reflecții despre muzică*¹, Ștefan Niculescu – directorul fondator al Săptămânii Internaționale a Muzicii Noi – lansa niște considerații demne de a fi fost folosite drept *motto* al fiecărei ediții: „ceea ce numim *tradiție* este, în fond, un *concept labil...*”², căci, „*nimic din ce s-a creat nu este cu desăvârșire piesă de muzeu*; adică se poate înfățișa oricând ca o nouă *ipostază printr-un act artistic viu*”³ (subl.n. D.P.).

Ideile compozitorului întâlnesc preceptele unui filosof ca Gabriel Liiceanu. În recenta sa carte⁴, Liiceanu afirmă că *psihicul* omului ar fi ca un „atelier de sculptură”, în care „*ne sculptăm veșnic ființa, mereu din alte blocuri de trăiri, din noi fantasmе, din posturi imaginate, din răzvrățiri afective*, toate surpând *continuu timpul logic al existenței noastre public consfințite*”⁵ (subl.n. D.P.).

Apariția „noului”, în artă, muzică, poezie, literatură, a șocat dintotdeauna regulile fixe, „public consfințite”. Cultura arhaică

¹ Volum apărut în 1980 la Editura Muzicală.

² În: *op. cit.*, p. 181

³ *Idem, ibidem*, p. 347.

⁴ *Întâlnire cu un necunoscut*, Buc., Humanitas, 2010.

⁵ În: *op. cit.*, p. 105.

„s-a dezvoltat în *jocul sacru*”¹, ca și poezia și muzica – *ludice* prin definiție; Evul Mediu, poate cel mai inventiv și mai vizionar dintre toate, cultiva „jocul zglobiu, nebunatic, plin de elemente păgâne”² (reinventat, la noi, cu simț ludic la fel de „zglobiu, nebunatic”, de un compozitor ca Dan Dediș³); Renașterea transformase viața într-un „joc desăvârșit”, dar, precizează Huizinga, un „joc ce nu exclude seriozitatea”⁴, fiind bazat pe tradiția anitchității, pe care o revigorează, preluând nu doar cultul pentru subiecte mitologice, dar și pentru reprezentarea corpului omenesc în frumusețea lui nudă – ceea ce va stârni reacții dintre cele mai violente, mai ales din partea clericilor. Procedeele se continuă în epocile modernă și contemporană, când *experimentul* atinge paroxismul, arta fiind privită ca un act „iconoclastic”.⁵ Toate aceste forme de „contestare” a normelor oficiale, ce au culminat odată cu sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX până azi, au avut ca resort elanul exploziv, teribilismul, spiritul contestatar, dar și predispoziția naturală a tinerelor generații spre *inovație*, rupând canoanele tradiției și zăgazurile propriilor limite, ca și pe acelea ale societăților în care viețuiau, pentru „a dezvolta original principiul banalității”, realizând compoziții de forme, culori, cuvinte, sunete „la voia întâmplării”, cu riscul de a le schimonosi, de a le transforma în „anti-artă”. În felul acesta s-au născut însă – uneori concomitent cu domeniile menționate, alteori întâietatea revenind artelor plastice –, o serie de

¹ Cf. Johan Huizinga, *Homo ludens*, Buc., Univers, 1977, cap. *Civilizații și epoci sub specie ludi*, p. 269.

² În: *op. cit.*, p. 277.

³ Vezi chiar unele titluri ale ciclurilor sale: *Bestiarum, Mitologice, Daimonica/Angelica, Sacralia, Solaria* etc.etc. Pentru detalii: Despina Petecel-Thedoru, *De la mimesis la arhetip*, Buc., Muzicală, 2001, pp. 340-351.

⁴ *Idem, ibidem*, p. 278.

⁵ Pentru o viziune mai largă asupra acestui subiect, a se consulta Alain Besançon, *Imaginea interzisă. Istoria intelectuală a iconoclasmului de la Platon la Kandinsky*, trad. din limba fr. de Mona Antohi, Buc., Humanitas, 1996.

curente „avangardiste”, ale căror ecouri reverberează încă în operele contemporane. Le-aș numi pe cele mai proeminente, din care muzica e parte integrantă: *impresionismul* (Monet, Manet, Renoir etc. – Debussy, Ravel), *expresionismul/abstracționismul* (de la Munch, la Kirchner, Kandinsky și de la Schönberg, Berg, la Vieru, Niculescu, Stroe etc.), *suprarealismul/onirismul* (André Bréton, Tristan Tzara, Apollinaire, Buñuel, Irinel Anghel, Ulpiu Vlad), *obiectul muzical* (Pierre Schaeffer, Octavian Nemescu în perioada de „metamuzică”), *obiectul ready-made* (Marcel Duchamp), *cubismul/colajul* (Picasso, Georges Braque, Țuculescu, Ives, Berio, Klaus Huber, Dan Dediu etc.), *les objets trouvés* (sintagmă lansată de Joan Miró), *action-painting/body-*



painting, pe care le-aș asocia cu grafica muzicală – *arborescențele* lui Iannis Xenakis - sau cu niște *pictograme*, cu care aș compara partiturile multora dintre compozitorii contemporani, printre care și pe cele ale lui Aurel Stroe¹ de

¹ E de ajuns să privești partitura lucrării *Ciaccona con alcune licenze* pentru percuție și orchestră, sau pe cea a piesei *Mandala cu o*

pildă, ce lasă impresia unor scrieri străvechi, egiptene, ori ale unora dintre pânzele lui Miró sau Paul Klee.

Fenomenul de *deconstrucție/detronare* a principiilor aparent imuabile s-a repetat periodic de-a lungul timpului, uneori instaurându-se cu brutalitate, în special în preajma revoluțiilor și războaielor. În intervalul cuprins între 1905-1929 de exemplu, pictorul rus Kazimir Malevici lansează termenul de *suprematism*, pentru a-și defini propria operă, și pentru a instaura „supremația *sensibilității pure* în artele plastice”.¹ Un echivalent al *suprematismului* din pictură ar putea fi, cred, *muzica arhetipală*, inițiată prin anii '60 de către Octavian Nemescu, al cărui obiectiv era tocmai întoarcerea la sursele primordiale ale muzicii, prin recursul la fenomenul *rezonanței naturale*, formele și sunetele fiind „animate de o energie misterioasă”, întocmai ca în viziunea pictorilor.

Tot în primele decenii ale secolului XX, în preajma primului Război Mondial, pictorul Marcel Iancu – unul dintre reprezentanții *dadaismului*, inițiat de Tristan Tzara, decreta ritos: „*Ne-am pierdut încrederea în cultura actuală. Tot ce există în momentul de față trebuie distrus [...]; noi vrem să zguduim ideile, opinia publică, educația, instituțiile, muzeele, bunul simț [...], pe scurt, tot ceea ce ține de vechea ordine*”.

Astăzi, procesul de structurării valorilor tradiționale îmbracă forme legate explicit de starea *în derivă* a societății contemporane. Ele se numesc: *plasticid* - acesta era și subtitlul Festivalului de Teatru de la Timișoara – ca reacție la „universul de surogate ce au invadat viața, făcând-o artificială”; *street delivery* (o replică, poate, la spectacolele stradale din vremea lui Shakespeare, devenite tradiție la Sighișoara) – un „cocktail” de manifestări culturale stradale, de la instalații teatrale, arhitecturale, la *Graficherie*, recitaluri de poezie cu

polifonie de Antonio Lotti – în aceasta din urmă existând și trimiteri explicite la arta lui Miró și Duchamp din care Aurel Stroe se inspiră în câteva secțiuni ale lucrării. Detalii în: Despina Petecel-Theodoru, *op.cit.*, pp. 352-401.

¹ În cartea citată, a lui Alain Besançon, există un capitol întreg dedicat acestui subiect, pp. 377-394.

tematică stradală, „printre oameni și pentru oameni”; *underground music*, *magic show* (primul spectacol de magie și comedie din România), apariții ale unor grupuri insolite, intitulate ironic *Stand-up* (Deko Micutz) sau *Avânt'n gard* – prezent și în cadrul recentei ediții a Săptămânii Internaționale a Muzicii Noi, a cărei solistă vocală este Maria Balabaș, absolventă a secției de muzicologie a Universității Naționale de Muzică din București, redactor la secția de Actualități muzicale a Societății Române de Radiodifuziune –, *Art Market* (una dintre Galerile de pictură din București, din str. Logofăt Luca Stroici nr.18 se numește chiar *Artmark*) etc. Asemenea fapte de „cultură ludică” s-au petrecut *aievea* (!), în aer liber, în zilele de 12-13 Iunie 2010, pe strada Arthur Verona, din preajma Librăriei „Cărturești”, antrenând, în iureșul acestor „exerciții de fericire”, artiști consacrați și amatori, copii, maturi și vârstnici... Deviza organizatorilor era inscripționată în paginile ziarului „Street delivery”, dedicat evenimentului: „Eu nu vreau să trăiesc *prin alăturare*, vreau cea mai *desăvârșită simbioză*, pătratele cu glucoză, șербet de trandafir și miros de tuberoză...*am ales viața și cea mai sinceră eliberare!*” Este un fenomen ce reflectă fidel dorința acerbă a omului de *completitudine*, de cuprindere, asimilare și înțelegere *comparativă* a lumii și Universului. Mai mult decât în trecutul imediat, artele prezentului au nevoie, pentru a exprima întregul potențial al trăirilor uman-creatoare, de spații și limbaje neconvenționale, de „încălcarea”/transgresarea granițelor care le despart, de „interpretarea” unui domeniu prin particularitățile celuilalt sau ale celorlalte. Să amintesc aici despre creațiile designerului italian Fulvio Bonavia, expuse sub genericul *A matter of taste* (!), și care apelează la „citate” din zona alimentară, confecționând poșete făcute parcă din felii de cașcaval, conopidă, mure sau coacăze; cordoane croite din multiple fâșii înguste, de culoare crème-gălbui, dând impresia de spaghetti, sau umbréle ce par create dintr-o salată verde – fără încă ca acestea să afecteze în vreun fel eleganța „tradițională” desăvârșită a *liniei* obiectelor respective?!

„*A matter of taste*” s-ar potrivi și contextului în care s-a desfășurat cea de-a 20-a ediție a SIMN, în perioada 23-30

Mai, 2010, având ca *motto*: „I am alive”! (*Trăiesc!*) – așadar, un „obiectiv” absolut simetric cu cel afișat la „Street delivery” – efect al *eterogeneității* prezentului, un „spirit al timpului” în care trăim și care generează, în planul artei, forme și formule similare de expresie.

Organizat și coordonat cu fantezie, ingeniozitate, bucurie, viziune ludică – din care însă nu a lipsit *seriozitatea* invocată de Huizinga! – de către compozitoarele Irinel Anghel și Mihaela Vosganian, în colaborare cu Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor și Ministerul Culturii și Patrimoniului Cultural,¹ Festivalul a avut cu adevărat un „aer” jubiliar! A fost, așa cum declară cele două directoare artistice, „o creație” prin care-și exprimă *manifestul* lor artistic într-un „art market al momentului prezent” și prin care doresc să le reamintească” artiștilor și publicului că „cea mai puternică atitudine”, ce „poate îmbrățișa și transforma criza economică, fricile, tensiunile sociale”, este I AM ALIVE! – un crez foarte apropiat de cel formulat de către Marcel Iancu în primele decenii ale secolului XX!²

În ciuda anumitor temeri că vom asista la o ediție *pur experimentală*, total *neconvențională*, Festivalul s-a întemeiat pe un tip de *gândire alternativă*, pusă *în act* judicios, cu luciditate și simț al răspunderii față de valorile consacrate ale culturii muzicale internaționale, convingător și captivant.

Respectând parcă direcția imprimată inițial de către Ștefan Niculescu, SIMN 2010 a fost un real *creuzet* al balansului între tradiție și inovație, între fixarea *algoritmă* a canoanelor și depășirea lor prin cele mai fanteziste experimente – comune și azi, ca întotdeauna, tuturor artelor. De aceea, Festivalul a permis – mai subliniat decât în alți ani – receptarea și înțelegerea *comparativă* a artei și, prin intermediul ei, înțelegerea lumii în care trăim.

¹ Printre co-organizatori: Asociația Română a Femeilor în Artă (ARFA), TVR Cultural și Radiodifuziunea Română, iar printre sponsori: JTI, BCR/Asigurări de viață, Vienna Insurance Group, Citroën.

² A se revedea citatul de la p. 2 a comentariilor noastre.

Două au fost „leit-motivele”... ideatice ale actualei ediții:

1. expoziția concepută și organizată de Raluca Ghideanu, „Prison of Life” (*Închisoarea vieții*) – „metaforă a închisorii iluzorii a minții noastre” -, ce a constat din siluete umane



decupate parcă la traforaj, colorate în roșu, cu dungi negre – aluzie la vestimentația pușcăriașilor – ce au „decorat” atât Cuhnia, cât și spațiul verde din incinta Palatului Brâncovenesc de la Mogoșoaia, și 2. *Magicland* – „răsărit în curtea Palatului Cantacuzino dintr-un vis” și unde „fiecare zi este/a fost ALTFEL” (Irinel Anghel).

Ambele „leit-motive”, ca niște coperti viu colorate, fermecătoare, îi invitau pe participanții la „joc” să pătrundă încrezători în interiorul poveștilor ferecate acolo, deoarece cu toții avem nevoie de povești, „pentru speranță, pentru cunoaștere, pentru a simți, pentru a îndrăgi arta” (Irinel Anghel), dar și pentru a ne descoperi propria capacitate creativă, a cărei esență rămâne **jocul**. Fiecare dintre poveștile celor 7 zile cât a durat festivalul a purtat un nume. Despre ele încerc să vă vorbesc și să vi le deslușesc, deși mi-a fost imposibil să le „răsfoiesc” pe toate! Dar, chiar și așa, îmi va fi

foarte greu să sintetizez „istoria” lor, în numai câteva pagini, astfel încât să evit limitarea la o strictă înșiruire de nume și titluri...

Duminică 23 Mai, ora 14,00 – gong inaugural în spațiul natural, generos al Complexului Brâncovenesc de la Mogoșoaia. „Călătoria inițiativă” propusă de Irinel Anghel și Mihaela Vosganian a rezidat în 7 *Opriri*, efectuate din interiorul spre exteriorul Cuhniei sau din „închisoarea vieții” spre *eliberarea* din final. ▪ *Prima Oprire*: vernisajul expoziției Ralucăi Ghideanu, în ambianța căreia Ana Chifu (flaut), Oana Vișenescu (vioară, violă), Emil Vișenescu (clarinet) au interpretat lucrări de Adrian Enescu (*Adoramus Te*), Dan Dediu (*Viermi de măr*) și Doina Rotaru (*Obsessivo*). ▪ *A doua Oprire* a avut loc în Sala Armelor din Muzeul Palatului, subintitulată „Dialog”. Emil Șein (saxofon) și Barrie Webb (trombon) au oferit un veritabil spectacol de sonorități „metalice” complementare și virtuozitate, relevând principiul *contrariilor coincidente* existente în fiecare dintre noi și în fiecare dintre cele trei *opus-uri* ce le-au fost dedicate - toate pline de poezie și dramatism, linearitate și tensiune, de sincope și coerență: *The Unicorn's last cry* de Diana Rotaru, *Timpul florilor* de Laura Manolache și *Dialogue* de Mihaela Vosganian – aici, Barrie Webb a alternat trombonul cu *didgeridu* – străvechiul instrument australian din lemn de eucalipt pictat, atenuând stridența coloritului timbral al alăturilor cu exotismul sunetului său. ▪ *A treia Oprire*, „*Passing...*”, în Sala Scoarțelor din colecția de obiecte rare donate de către cărturarul și omul de teatru Dan Nasta, a debutat cu piesa Maiei Ciobanu, *Just passing through* – o primă audiență absolută ce a inclus și poemul *Noapte* al fiului său, Tudor Mihai Cazan, rostit impresionant de către foarte tânărul și talentatul actor Bogdan Nechifor. Piesa a coincis și cu prima apariție în Festival a inegalabilului saxofonist francez Daniel Kientzy, în compania violonistei Cornelia Bronzetti, a clarinetistului Emil Vișenescu și a pianistului Andrei Tănăsescu. Maia Ciobanu și-a „înramat” compoziția în aerul genuin al „Pastoralei” beethoveniene, ca un scut protector luminos, iar interpreții au urmat-o înălăuntrul trăirilor sale,

transpunându-se în suișurile și coborâșurile ființei, când sechestrată „în casa pătrată”, dintr-o „cameră-ncuiată”, când eliberată în „noaptea opacă” sau cuprinsă de „râs și viață, zâmbet și lacrimi”, ca în versurile lui Tudor Cazan. ▪ A *patra Oprise*, „Spiralis”, ne re-aduce în spațiul cu geometrie variabilă al Cuhniei: rectangular la bază, conic spre vârf. Cea mai spectaculoasă a fost prima lucrare, *Uvedenrode* de Nicolae Brânduș, pe versuri de Ion Barbu, pentru mediu electronic, clarinet, clarinet-bas, saxofon (Emil Șein dovedindu-se un artist complet, cântând la toate aceste instrumente de suflat, într-un recital *sui generis* – muzical/actoricesc deopotrivă) și momente coregrafice imaginate și interpretate cu subtilitatea și plasticitatea gesticii corporale caracteristice, de către Liliana Iorgulescu. La fel de inspirată, stilată, sugestivă a fost scenografia semnată de Unda Popp. Am trăit, la propriu, mișcările sinuoase și insinuante ale „gasteropodelor” din „râpa Uvedenrode”, în încercarea lor de a o elibera, lent, din strânsoarea conglomeratului lor amorf, pe „fecioara Géraldine” – înfășurată „în dantelele sale, ca floarea de zale”! Ideea Undei Popp de a folosi un metraj abundent de mătase fluidă – ca o „eșarfă” somptuoasă, cu nuanțe schimbătoare, de la *crème* la purpuriu, datorate luminii reflectoarelor, ce acoperă/ascunde râpa și trupul fecioarei, ce se ivește și se conturează pe măsura „zvâcnirilor” sale spiralate, pe verticală – , mi s-a părut mai adecvată imaginii poetice dintr-o primă variantă a poemului: „Olimp, Ceruri/eșarfă/ Antene de harfă/O, limpezi rapsozi/Gasteropozii...”.

Sound Etchings (Gravură sonoră) de Dinu Ghezzi și *Quintet* de Jesus Villa Rojo au încheiat programul într-o notă a consonanței, la care și-a dat concursul un cvartet de altitudine interpretativă și profunzime conceptuală, „Florilegium”, alcătuit din Marius Lăcraru, vioara I, Ladislau Csendes, vioara a II-a, Maria Ciurduc, violă, și Anca Vartolomei, violoncel. ▪ A cincea *Oprise* a revenit „Inside” – din nou în Sala Scoarțelor – și a fost rezervată integral piesei lui Fred Popovici, *Introducere în anatomia sunetului* pentru vioară (Marius Lăcraru) și mediu electronic. O piesă ca multe altele ale sale, în care autorul sondează, prin tehnici de *unison*, *eterofonie*, *spectralitate*,

tensiune-destindere, condensare-rarefiere, stratul primordial al *pattern*-ului sonor. ▪ A șasea *Oprire*, „Rezonanțe”, a păstrat ambianța scoarțelor, acum în perfectă concordanță cu piesa Liviei Teodorescu, *Endeavour Bells* – Fantezie pentru pian și mediu electronic, în magistrala interpretare a lui Andrei Tănăsescu. Reverberația clopotelor, ritmul repetitiv al toacii – imprimate pe bandă –, valurile năvalnice ale pianului, mereu amplificate de acorduri și arpegii de proporții simfonice, au intrat în „rezonanță” cu motivele românești ale scoarțelor, reiterând un timp al rostuirilor umanității sub pecetea rigorilor divine... ▪ În fine, a șaptea *Oprire*, „Libération”, *Eliberarea*, un *performance „cross-over”, cross-cultural*, pregătit minuțios de către Irinel Anghel, pe malul Lacului Mogoșoaia, pe înserat, la ora 20,30. Duo-ul pe care-l formează cu chitaristul Sorin Romanescu i-a fost „inspirat de cuvântul magic al unui copil, pentru a-i da putere: VORTANDO”. (Nu spunea, oare, Brâncuși, că atunci „când nu mai ești copil, ai murit demult”?!).

În patosul și patetismul din glasul lui Irinel Anghel, în strigătele ei disperate de „eliberare” din *chingile*, care-i înlănțuiau, la propriu, pe amândoi – simbol al captivității în propriile trupuri și minți –, „auzeam” *Strigătul lui* Edvard Munch, urletul lui *Wozzeck*, din opera lui Alban Berg, dar și revolta nestăvilă, împotriva tuturor constrângerilor, a adolescentului Gabriel Liiceanu: „Respectați-mi, așadar, dezordinea interioară, *re-plăsmuirea*, nevoia de a nu sta sub nici o lege a identității. Respectați-mi *libertatea, atelierul interior, sculptura fără de lege a trăirilor mele, devenirea mea*.”¹ (subl.n. D.P.).

Ziua de 24 Mai a debutat cu *punerea în act* a celui deal doilea „leit-motiv”: *Magicland*, deschis privirilor, sufletelor, imaginației auditorilor, în afara și la adăpostul unui cort alb. Pentru aproape două ore, curtea Palatului Cantacuzino s-a *travestit* într-o lume unde „totul devine/a devenit posibil, pentru că în artă *suntem liberi* să fim tot ceea ce putem și vrem să fim” (Irinel Anghel).

¹ În: Gabriel Liiceanu, *op. cit.*, p. 105.

Printre „secretele” lumii magice în care ne-am trezit antrenați cu toții, pe negândite, am descoperit cu interes și uimire *Intuition room 2010/Sound Plastic* (noțiunea de *plasticid* revine deci!) – o instalație ingenioasă, emițătoare de sunete ciudate - efect al adierii vântului asupra unei imense folii de plastic transparent. Invenția i s-a datorat lui Johannes S. Sistermanns.

Experimentul *plasticid*, „supravegheat” pe întregul parcurs (curtea Palatului Cantacuzino) de cele două „zâne-flori” - Mihaela Vosganian și Irinel Anghel -, purtând rochii „de hârtie”, concepute cu ingeniozitate fermecătoare de designerul Ștefania Maria Brad -, a fost urmat de un al doilea, petrecut în



interiorul cortului, și s-a numit *Vivaldi&Live Electronics*. „Nu mai erau patru *Anotimpuri* de Vivaldi...”, ci o infinitate caleidoscopică de motive și secțiuni ale opusului original, repetate prin diseminări, denaturări anamorfotice și recompuneri *efemere* ale originalului de către cuplul suedez George Kentros, vioară, și Matthias Petterson, mediu electronic; un act de... *iconoclastie* (!), perfect „acordat” tendinței de descompunere și fragmentare a societății, chiar a

individului, al cărui psihic e mereu schimbător, deși „*ființa noastră socială ne constrânge la un singur chip*, ne trage înapoi, în minciuna falsei noastre identități. Nu mă mai așteptați acolo! – perora, indignat, adolescentul Liiceanu. *Nu vedeți că am devenit altul, că mă aflu în alt loc*”?¹ (subl.n. D.P.).

Seara, la Radio, un recital de orgă, susținut de Eva Maria Houben (Germania), a cărui etichetare drept „extraordinar”, s-a dovedit a fi însă într-un total dezacord cu realitatea. Cei care au avut de suferit au fost nu doar auditorii, ci și compozitorii: George Enescu și piesa lui mai puțin cunoscută, *Andante religioso*, în buna tradiție a coralelor bachiene, dar de o maximă simplitate (adaptare pentru orgă realizată de remarcabilul organist Franz Metz), Corneliu Dan Georgescu, în două prime audiții: *Orbis 2 – Verso l'alto* și *B-moll Erstarrung* – prima, de o consistență acordică amintind de muzica pentru orgă a lui Max Reger, a doua, filigranată, bogat ornamentată, cu efecte onomatopeice, în încercarea de a capta limbajului păsărilor, aidoma lui Messiaen, și Aurel Stroe cu o piesă minusculă, *Armonia* (adaptare pentru orgă de Corneliu Dan Georgescu), clădită pe o pedală prelungă, pe care sunt „brodate” armonice naturale, în crescendo-uri simfonice, după principiul Preludiului la *Aurul Rhinului* de Wagner. Ca în majoritatea creațiilor sale, Aurel Stroe deținea arta de a spune mult în puțin. De suferit au avut chiar și cele două piese ale protagonistei, destul de dezlânat construite.

Spectacolul *MultiLudicMedia*, la care am lipsit, a încheiat ziua la Universitatea Națională de Muzică. Spectacolul a fost coordonat de către Cătălin Crețu și Nicolae Madrea și a cuprins lucrări în primă audiție absolută, cu titluri ce formează jocuri de cuvinte: *Monomedia* de Mihai Murariu și Ana Ioniță, *Rondo d'hivers* – Rondo de iarnă, citit franțuzește, Rondo „divers” citit în română! - de Sabina Ulubeanu și Cătălin Crețu, *Joacă un joc!* de Elena Apostol și Kedves Emőke și *ProfilePer4mance* de Darie Nemeș Bota și Ducu Pamfile, unde

¹ *Idem.*

e lesne de observat că cifra 4 înlocuiește cuvântul englez *four*!. Pentru a sublinia încă o *simetrie* a mobilurilor care au determinat, de-a lungul timpului, protestele tinerilor artiști față de absurdul contextului socio-politic în care au trăit la un moment dat, voi cita integral cuvintele lui Cătălin Crețu: „*m-am născut și trăiesc în țara în care oportunismul a ajuns la rang de politică de stat. Comuniștii bătrâni au îmbrăcat haine capitaliste, corupții sunt eroii noii democrații. Totul pare pierdut. Eu însă mai cred în forța spirituală a artei, în posibilitatea modelării omului prin sunet și imagine. Când sunt trist, aș vrea să fiu mai aproape de îngeri și sfinți. Atunci mă ascund într-o lume virtuală de unde-mi privesc semenii printr-o fereastră: www.catalincretu.ro*” .

Așa cum mai spuneam, evenimentele de magie sonoră au șerpuit, *algoritmice*, printre concerte și recitaluri a căror expresie ne era familiară. *Marți, 25 Mai*, între *Două cvartete pentru o lavalieră* – instalație coregrafică-sonoră concepută de Vava Ștefănescu, în colaborare cu Centrul Național al Dansului din București și montată în cortul din curtea Palatului Cantacuzino (din păcate am ratat și această „magie”!) - au fost programate un *Profil componistic* Jesus Villa-Rojo, cu două lucrări interpretate de saxofonistul Emil Șein, „agrementate” de un *performance* susținut de Irinel Anghel – *Lamento* pentru saxofon tenor și bandă și *Eclipse* pentru saxofon alto – și un Concert cameral, ce a reunit nume ca Myriam Marbé, Thomas Beimel, Violeta Dinescu, Nicolaus A. Huber, Carl Ludwig Hübsch, Uliu Vlad, Marcela Rodríguez și Aleyda Moreno (Mexic). Voi insista puțin asupra lui. Deși diferite ca stil și zone geografice, piesele din acest concert s-au înrudit totuși prin expresia sublimată a ideilor conținute în titluri și prin exemplaritatea interpreților – mezzosoprana Elmira Sebat, violistul Thomas Beimel și percuționistul Christian Roderburg - ambii din Germania. În *Vocabulary1*, Myriam Marbé scrie un fel de „eseu asupra originii muzicii”. Și, pentru a o descoperi, compozitoarea resuscită limbajul păsărilor, prin vocalize în salturi acrobatice – realizate de Elmira Sebat într-un mod seducător – sau sunete intime, *murmurate* doar pentru sine, ca în *Sonata nr. 1 pentru pian* de George Enescu – muzicianul

pe care l-a „citat” adesea în creațiile sale și pentru care avea un adevărat cult –, iar sonoritățile delicate ale clopotelor au învăluit „căutarea” într-o pânză de inefabilă puritate. Ethosul modal – de la noi și de pretutindeni – al piesei de Myriam Marbé s-a prelungit în partitura lui Thomas Beimel, *Hasret* („Cântă mica mea privighetoare”), pentru mezzosoprană, violă și percuție, de evidentă influență orientală (turcească). Timbrul rezonant și profund al Elmirei Sebat a căpătat, în rostirea melopeică a cuvintelor turcești, ca un *dor jeluît*, consistența și culoarea lemnului unui copac secular.

Corzi duble, sunete prelungi, formule ornamentale repetitive, motive folclorice stilizate până la transfigurare. Astfel aş defini lucrarea Violetei Dinescu, *Din cimpoiu I*, pentru violă solo.

Ritmul obsesiv, cu stridențe alienante, discordante, zăngănitore, mărșăluite – așa cum o spune și titlul, *Cash-music*, pentru talgere – a deturnat sensibilitatea de la atmosfera onirică a pieselor anterioare, la tensiunea războinică din piesa lui Huber. Percuționistul a făcut dovada unei virtuozități neverosimile, dublată și de o mimică robotizată, pe măsura semnificației muzicii. Un insert contrapunctic, cu reflexe schönbergiene, l-a constituit *Anagrama* pentru mezzosoprană și violă, a lui Carl Ludwig Hübsch, urmat de amprenta exotică a creațiilor celor doi compozitori mexicani: *Trei cântece* de Marcela Rodríguez și *Cred doar în stele* a lui Alyeda Moreno. *Last but not least*, „Dincolo de vise IX” pentru mezzosoprană, violă, percuție și bandă de Ulpiu Vlad a re-adus în prim-plan starea onirică. Și aici, ca în majoritatea partiturilor lui Ulpiu Vlad, conviețuiesc golul/plinul, abisul și iluzia realității – vocea „life” a Elmirei Sebat suprapunându-se peste vocea ei pre-înregistrată, în mixaje halucinante –, diferite segmente de vis interferează ori se juxtapun, extazul e bruiat de coșmaruri, ca în pânzele lui Dalí, subconștientul se reflectă în infinite oglinzi mișcătoare, iar imposibilitatea desprinderii generează sunete asemănătoare scâncetelor bocite, născând conglomerate de sunete muzicale arhaice și cuvinte neșemantice, expiate în final. Ulpiu Vlad își

urmează nestingherit calea spre descifrarea graniței dintre realitate și vis...

Ziua de *Miercuri*, 26 Mai a repetat „schema” zilei anterioare; pe de o parte, manifestările din *Magicland*: 1. *Expoziția Danaart Gallery*, cu obiecte „destinate a fi expuse cu ocazia inaugurării SIMN”, create din „elemente comune, cum sunt tuburile, planurile și cablurile”, ce pot invita „la contemplare sau, de ce nu, la meditație”, trezind „trăiri neașteptate” și demonstrând că „totul este posibil în Magicland” (Alina Manole), și 2. *Concertul de muzică electronică, muzică ambientală* semnate de Călin Ioachimescu, Corneliu Cezar, Corneliu Dan Georgescu, Ulpiu



Vlad, Peter McIlwain (Australia), Roman Vlad, Jana Andreevska, Roberto Rue (Argentina) – la amândouă am lipsit, din păcate!; pe de altă parte, Concertul ansamblului *devotioModerna* condus de Carmen Cârnecki în Aula Palatului Cantacuzino, sub genericul „Ecouri”, și Concertul Orchestrei de cameră Radio, dirijat de Tiberiu Soare, în studioul „Mihail Jora” al Radiodifuziunii.

Carmen Cârnecki ne-a obișnuit deja cu programe variate și impecabil interpretate: *Unde ești, copilărie?*, pentru mezzosoprană și pian, o piesă impregnată de fantezie și spontaneitate, caracteristice Feliciei Donceanu, căreia, influența folclorului românesc îi alimentează latura dramatică a naturii sale lăuntrice, dar îi oferă și prilejul de inventa, colora și „croi” povești pentru copiii mici și pentru maturi! Elmira Sebat, cu ambitusul ei comparabil ca extindere cu al Immei Sumak, a alcătuit un duo armonios și dinamic cu pianistul Mihai Vârtosu; *Echoes* pentru flaut solo (solistă Ana Chifu, virtuoză și sensibilă, cu sunet cultivat și frază inteligent arcuită) și bandă, „captate” (ecourile!) de către Liviu Marinescu, în poliritmii sincopate, dublate de porțiuni lineare, ca o relaxare a reverberațiilor în spațiu; *Trias* pentru mezzosoprană și pian - compoziție în care Cornelia Tăutu asociază fragmente selectate din trei poeme eminesciene – *Peste vârfuri*, *Strigoii* (trei *motto*-uri) și *Stelele-n cer* – într-o interesantă tratare: *declamatorie* în primele două secvențe, ultima fiind colorată în tușe impresioniste. O lucrare captivantă datorită ingeniozității cu care îmbină ticăitul minimalist, înregistrat pe bandă, al ceasornicului, cu vocea mezzosopranei (aceeași Elmira Sebat) și cu instrumentele *life* – flaut, pian, violoncel – a fost *Ona* (*Ea*, în limba sârbă), a compozitoarei Ivana Stefanović. Compozitoarea se inspiră dintr-un text extras din drama lui Ljebomir Simonović (n. 1935, în Uziče), *Hasanaginica* (în traducerea lonelei Magheru), ce descrie automatismele cotidiene ale unei femei, care „împătorește,/aranjează,/haine, basmale, cercei, mărgel” și „numără inele”. În dorința – neîmplinită – de a cânta, personajul feminin repetă, cu ostinație, aceleași cuvinte – întregi ori silabisite, ca o litanie, mai mult vorbită decât cântată, controlată de tirania ritmică a ceasului. Ivana Stefanović construiește un univers fragmentar – ca cel din care e construit romanul structuralist, *Casa de hârtie*, de Nathalie Sarraute –, pe cât de precis și riguros, pe atât de expresiv și uman –, timbrul flautului și al pianului având un rol semnificativ din acest punct de vedere. Timpul fizic, măsurat de ceasornic, înaintează însă în paralel cu timpul psihologic, ambele fiind dominate de proiecția „din umbră” a

timpului abstract, a cărei *irreversibilitate* rămâne inaccesibilă ființei umane. De aici, neliniștea personajului, „prizonier” în propria-i limită, atât de sugestiv redat de muzica Ivanei Stefanović.

La finalul concertului formației *devotioModerna*, piesa „Tesauros” pentru flaut, clarinet, vioară, violoncel și percuție de Carmen Cârnci ne-a deschis perspectiva unui alt tip de *minimalism*, mai apropiat de *structuralism*. „Semnele” invocate aici, ca în întregul ciclu, *Omens*, din care face parte, seamănă cu niște nuclee de ritmuri *geometrizate*, colorituri timbrale, evenimente afective efemere, de sorginte weberniană, intersecări mozaicate de structuri sonore, ce-și transferă semnificația și asupra obiectelor de percuție, mânuite succesiv sau simultan și de către ceilalți instrumentiști, în afara percuționistului propriu-zis, Sorin Rotaru. Oricât de disparate, „semnele” *tesaurului* imaginat de compozitoare stau în echilibru, devenind convergente în momentele de sincronicitate. Carmen Cârnci este în egală măsură și o dirijoare la fel de precisă, eficace, gestică ei indicând elocvent punctele nodale ale rețelei de „semne”, sesizate și redade ca atare de către membrii ansamblului.

Concertul Orchestrei de cameră Radio, ce a încheiat ziua de 26 Mai, a marcat unul dintre punctele de referință ale manifestărilor „de interior” din cadrul ediției jubiliare a SIMN atât prin structura programului, cât și prin redarea ireproșabilă a partiturilor de către orchestră și soliști, coordonați cu superioară înțelegere de către dirijorul Tiberiu Soare. În program, patru *opus*-uri monumentale în primă audiție absolută: *Calea Îngerului uman* pentru artist tradițional, grup experimental, orchestră de coarde și sunete procesate, de Mihaela Vosgianian, *Concierto Plateresco* pentru saxofon și orchestră de coarde de Jesus Villa Rojo, *Toccata pentru pian și orchestră* de Andrei Tănăsescu și *Mășți și oglinzi* pentru saxofon și orchestră de Doina Rotaru.

După amplul oratoriu, în 12 secțiuni, *Iisus cu o mie de brațe*, pentru soliști, recitator, cor de copii, cor mixt, instrumente neconvenționale, orchestră și sunete procesate, pe versuri de Varujan Vosgianian, dedicat „tinerilor uciși în

Decembrie 1989”, Mihaela Vosganian se lansează, după aproape cinci ani, într-o altă „aventură spirituală” de anvergură. Noul său *opus* vocal-simfonic are doar 7 secțiuni corespunzătoare, după cum ea însăși mărturisește, „celor 7 centri energetici ai omului”, fiecare având ca subtitluri denumiri cu semnificații universale: *Akasha*, *Buna vestire*, *Copilăria*, *Cântecul de dragoste*, *Calea înțelepciunii*, *Moartea*, *Shamadi* sau *Întoarcerea „între lumi”*.

Vrând să „dea glas” experiențelor inițiatice personale, acumulate în călătoriile din ultimii ani în extremul Orient, Mihaela Vosganian urmărește, printr-un demers multireferențial/transcultural, „circuitul” parcurs de Îngerul uman – „*ființă umană*, evoluată spiritual, sau care și-a găsit vocația spirituală” – de la stadiul de „proiecție” cosmică/divină, la *proiectul înfăptuit* odată cu întruparea spiritului în corp, cu evoluția și dispariția sa prin moarte/resurecție. Pe lângă instrumentele tipice unei orchestre clasice, compozitoarea mai utilizează saxofonul și trombonul, magistral mânuite de către Daniel Kientzy, Emil Șein și Barrie Webb – cel din urmă a alternat și de data aceasta trombonul cu pitorescul instrument australian *didgeridu* -, sintetizatorul (manevrat de Irinel Anghel), chitara electrică (interpret Călin Grigoriu), pianul (Andrei Tănăsescu), inserturi de cântece populare arhaice din Maramureș și fragmente dintr-o variantă a Mioriței – reproduse cu vocea, la fluier, caval, ocarină, de către Grigore Leșe -, percuție midi (Costin Petrescu și compozitoarea). Ca și în oratoriul *Iisus cu o mie de brațe*, Mihaela Voasganian realizează și aici o construcție grandioasă, atemporală, în care sunt mixate simboluri și ritualuri europene, extra-europene, autohtone și orientale, rostiri perceptibile, inteligibile și altele nesemantice, cu inflexiuni de bocet sau de incantații șamanice etc. Considerată, poate, barocă, datorită multitudinii de elemente, motive, idei, instrumente, această muzică, atât de diversă și totuși atât de închegată, își decantează semnificația abia după ce ai părăsit sala de concerte și te-ai distanțat de imediațetea ei faptică, tot așa cum, pentru a putea sesiza și savura detaliile unui tablou cu mai multă claritate, e necesar să te îndepărețezi îndeajuns de mult de tabloul pe care-l

contempli. Remarcabilă siguranța și *prezența de spirit* a dirijorului Tiberiu Soare – familiarizat de altfel cu ansamblurile complexe și complicate ale spectacolelor de operă -, după cum, remarcabile au fost intervențiile Orchestrei de cameră, ale soliștilor Daniel Kientzy, Barrie Webb, Emil Șein, Grigore Leșe. Într-un cuvânt: precizie, implicare, profunzime, dăruire.

Aceleași atribute s-au răsfânt și asupra celorlalte partituri. *Concertul Plateresco* de Jesus Villa Rojo, scris inițial pentru oboi, s-a vădit a fi o lucrare modală, aparținând, firesc, spațiului hispanic, cantabilă și nostalgică, mizând pe dialogul dintre orchestră și saxofon (Emil Șein), ca un dialog între un individ și *alter-ego*-ul său – sentiment indus în auditor chiar de tehnica instrumentului solist, de a cânta și a-și răspunde, printr-o serie de ecouri (halouri), propriului glas. Emil Șein într-



o formă performantă la superlativ.

Andrei Tănăsescu a simțit nevoia să-și exprime impetuoșitatea pianistică nu doar ca interpret, ci și în calitate de compozitor, într-un *perpetuum mobile* debordând de energie și forță. Am asistat la o incredibilă revărsare fluvială de sonorități și ritmuri în care erau încorporate o serie de motive, descinzând parcă *direct* (!) din concertele pentru pian ale unor

Brahms, Ceaikovski, Rachmaninov, Șostakovici, dar foarte solid și coerent, chiar *savant* îngemănate în ceea ce a numit *Toccata pentru pian și orchestră*! Un exercițiu de stil sau, dimpotrivă, confirmarea ideii vehiculate tot mai des în ultima vreme că, „în fața autenticității, stilul a devenit un anacronism”?¹

Seara Orchestrei de cameră Radio s-a încheiat cu o nouă creație a Doinei Rotaru, *Măști și oglinzi*, pentru saxofon și orchestră, la baza căreia stă textul lui Jorge Luis Borges, *Oglinda și Masca*.² Doina Rotaru începe așadar, printr-o *retroversie* a celor doi termeni borgesieni! Interesant mi se pare finalul piesei – la care se ajunge prin *clustere* (la pian) și sonorități în care sunt amalgamate timbruri de timpani și alămuri, volutele în crescendo ale orchestrei și intervenția derutantă a saxofonului sopran –, când apar acele sunete penetrante, exuberante și totodată tânguitoare, cu dublă semnificație: de *victorie și înfrângere* simultan, ca în scena uciderii Sfinxului de către Oedip din opera lui George Enescu, unde Sfinxul, murind, nu știe dacă „să rădă de a sa victorie sau de propria-i înfrângere”!; căci, așa cum gândește și Borges, „harul de a fi cunoscut frumusețea nu este îngăduit oamenilor”, iar poetul chemat de Regele Irlandei să-i cânte biruința în bătălia de la Contarf ajunge, după încercări nenumărate, chinuitoare, la *esența* expresiei poetice, cuprinsă într-un singur rând, dar *imposibil de rostit*! „Despre poet se știe

¹ Ideea a fost formulată de către compozitorul german Alois Zimmermann, la mijlocul secolului trecut, în cartea intitulată *Du métier du compositeur*, Cologne, Dumont, 1986, pp. 57-58. Apud Hugues Dufourt, Joël-Marie Fauquet, *La musique depuis 1945*, Paris, Mardaga, 1996, pp. 186-187.

² Lucrarea face parte dintr-un grupaj de piese ale Doinei Rotaru, incluse pe CD-ul casei Nova Musica, recent apărut la Paris, avându-l ca solist pe saxofonistul Daniel Kientzy, acompaniat de diferite formații camerale și orchestrale din țară și de peste hotare. CD-ul conține, pe lângă *Măști și oglinzi*, piesele *Colinda*, *Matanga* (Elefantul), *Obsessivo*, „*Reina*”, *Visând la... saxofon și Șapte trepte spre cer* și a fost lansat în cadrul SIMN 2010.

că și-a dat singur moartea...”; despre Rege, „că-i cerșetor și rătăcește pe drumurile Irlandei...”. Muzica gândită, *reprezentată interior* de Doina Rotaru pentru acest final are nuanțele bemolizate ale bocetului ancestral – nelipsit din creațiile sale, ca un „memento mori” -, în adâncurile impenetrabile ale căruia ne conduce însă saxofonul magic al lui Daniel Kientzy. Acaparată de povestirea lui Borges și de muzica Doinei Rotaru, Kientzy coboară, odată cu gravitatea timbrului instrumentului său, în abisul de neatins al conștiinței. Ultimele sunete, ca un geamăt surd, insuportabil, sunt emise folosindu-se doar de capul saxofonului-bas. Daniel Kientzy are uimitoarea capacitate de a face toată gama saxofoanelor să vorbească, să declame, să exprime stări de spirit variabile, de la plânset la chiot și la bocetul cel mai arhaic ori să-și substituie sunetul specific saxofonului majorității instrumentelor orchestrei – nu întâmplător a fost numit „omul-orchestră”! În felul acesta, Daniel Kientzy transcende, la rândul său, posibilitățile tehnice ale instrumentelor, printr-un gest...*trans-muzical* așa zice, fiind, de aceea, interpretul ideal al partiturilor Doinei Rotaru, care i-au fost dedicate. Cât despre muzica Doinei Rotaru, ea trebuie ascultată și re-ascultată. Este o muzică *problematizantă*, în ale cărei tensiuni sau ascensiuni spre lumină am putea găsi răspunsuri la multe dintre întrebările care ne frământă. Situat la mijlocul Săptămânii Internaționale a Muzicii Noi, concertul Orchestrei de cameră Radio a coincis și cu un *climax* al acesteia, din toate punctele de vedere.

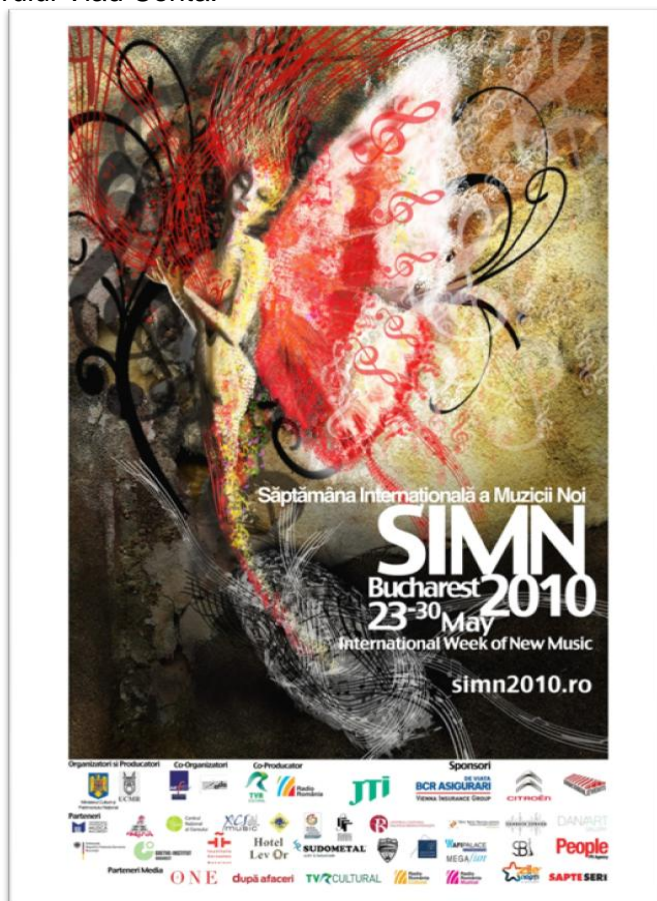
Joi, 27 Mai, concertul Trio-ului „Aperto” (Dolores Chelariu, pian, Ladislau Csendes, vioară, Dan Abramovici, clarinet) și spectacolul cu opera *Ave* de Liviu Dăncănu au încadrat misterele din *Magicland*: recitalul chitaristului italian Sergio Altamura, care și-a conectat instrumentul nu doar la diverse sintetizatoare, dar l-a transformat și în suport pentru o serie de accesorii neconvenționale, în scopul obținerii unor efecte comparabile cu cele ale pianului „preparat”, și un *jam-session*, în care chitara lui Altamura și mediul său electronic s-au combinat cu chitara electrică și mediul electronic *al lui* Sorin

Romanescu, într-o emulație bazată pe improvizație, demnă de patria magiei!

„Aperto” și-a alcătuit programul din câteva piese (de Diana Gheorghiu, Doina Rotaru, Octavian Nemescu) conținute pe CD-ul în curs de apariție dedicat ansamblului, pe care sunt imprimate creații de George Balint, Irinel Anghel, Diana Gheorghiu, Dan Dedi, Laura Manolache, Octavian Nemescu, Doina Rotaru. Când a scris „Oceanul magic”, Diana Gheorghiu a fost sedusă de formele și culorile din interiorul unui *caleidoscop*. Autoarea repartizează fiecărui instrument imaginile astfel zărite, folosind o tehnică mozaicată, cu sunete sparte (la pian), linii frânte (la violă) sau unitare (la clarinet) - fapt ce induce senzația unei pânze pointilliste sau, mai degrabă, unei *iluzii optice* cultivate de reprezentanții curentului numit *op-art* (Vasarely în principal). Un fragment din *Măști II* de Doina Rotaru a revitalizat, pentru câteva minute, atmosfera modal-arhaică specifică muzicii sale în genere. Ultimul popas a avut loc în...*Casa intervalelor (Beitintervallum)* pentru ora 7 dimineața de Octavian Nemescu, un pandant al celeilalte „case”, a sunetelor (*Beitsonorum*), totodată preludiv la prima audiție absolută, ce urma să fie auzită peste câteva zile: *ouiEiou...* pentru ora 3 după-amiaza. Neobosit în căutarea *arhetipalității sunetului*, Octavian Nemescu tânjește după o lume a purității, a liniștii, a echilibrului absolut între natura înconjurătoare și natura umană, tot așa cum *supremațiștii* doreau să obțină „sensibilitatea pură” în artele plastice. Texturile spectrale născute din consonanțe intervalice, sunete de clopote sau tăceri îndelung suspendate nu sunt departe de *Pătratele albe* pe fond alb ale lui Malevici.

De la plutirea dincolo de materia sonoră a muzicii lui Octavian Nemescu am trecut, brusc, la agresivitatea lumii contemporane, ironizată, parodiată cu un evident spirit caustic, resentimentar, de către Liviu Dăncănu, în opera-balet *Ave op. 126-132*, în șapte turniruri, pentru dansatori, actori și ansamblu instrumental (baletul a lipsit din versiunea oferită în studioul de operă al Universității Naționale de Muzică). Scrisă pe un libret propriu, în versuri, al căror ritm, a căror cadență evocau ritmul și cadențele metrice/prosodice, ale dramelor

shakespeariane sau ale celor din epoca lui Shakespeare, când „turnirurile” mai erau încă la modă, partitura a beneficiat de prezența scenică și de rigurozitatea acceptabile în lectura textului a trei tineri actori nu lipsiți însă de talent - Irina Ungureanu, Ionuț Kivu, Alex Alexandrescu -, de participarea ansamblului „Archaeus” – nedezmintit în a se menține, cu o seriozitate exemplară, la înălțimea actului interpretativ/creator - ca și de bagheta experimentată la pupitrul Operei Române a dirijorului Vlad Conta.



Din bogăția și diversitatea tipurilor de manifestări ale zilei de *Vineri, 28 Mai* am reținut doar concertul Orchestrei

Naționale Radio condus de Horia Andreescu și aceasta întrucât n-am reușit să fim prezentă nici la discuțiile despre „Experiment în muzică”, programate în Aula Palatului Cantacuzino la ora 12,00, și nici la spectacolul *Video Music* din *Magicland*, de la ora 16,00, ce a cuprins creații de Ioana Pioaru și Sebastian Androne (*Arhitectură sonoră*), Cătălin Crețu (*Lu neburg Soundscape*), Liana Alexandra (*Variations*), Șerban Nichifor (*Pentagon*), și nici la Concertul coral al ansamblului „Acoustic” dirijat de Daniel Jinga, din nou în Aula Palatului Cantacuzino, la ora 17,30

Alături de concertul Orchestrei de cameră, cel al Orchestrei Naționale Radio a jalonat încă un punct culminant în parcursul atât de variat, dinamic, incitant, al SIMN 2010. Sub bagheta lui Horia Andreescu, muzicianul preocupat mereu să dezvăluie substratul ascuns în și *dincolo* de materia sonoră, precum și conexiunile stilistice dintre o piesă și alta ale aceluiași autor, am ascultat pagini de Dan Dediu, Sorin Lerescu și Pascal Bentoiu.

Compozitor prolific, în multiple genuri și stiluri, de un ludic „sans frontières”, Dan Dediu se re-inventează de fiecare dată pe sine, re-interpretînd – prin muzica sa, ori traducându-le în muzica sa – mituri, concepte filosofice și teorii lingvistice cu o abilitate/dexteritate surprinzătoare. *Hibernator* pentru trombon și orchestră e, de fapt, o dramă în 5 tablouri (secțiuni): Peștera (aluzie la „mitul peșterii” din *Republica* lui Platon?!), *Intermezzo I*, *Visând visătorul* (o altă aluzie, la conceptul platonice de *contemplare* a Adevărului prin *vis*?!), *Intermezzo II* și *Comutarea*. Impozantă și gravă în esență, lucrarea evoluează la limita dintre umor și ironie, cu nuanțe ce merg până la grotesc – așa cum se întâmplă în multe dintre lucrările sale, de pildă în *Griffon*, op. 31, *Agonia inorogului*, op. 42, *Idile și guerille*, op. 76, *Luminișul urlătorului* etc. –, decelabile mai ales în pasajele trombonului, atât de plastic redade de către Barrie Webb. Sonoritățile medievale incipiente se preschimbă rapid în ritmuri ostentative, cu tentă auto-ironică, neutralizate, *leit-motivic*, de linia cantabilă, lirică, a clarinetului - cu toate că, sub influența dominatoare a trombonului, se contaminează și el, *glissând*, cu eleganță, în

tonalitatea „lejerității ființei.”. Asemenea trăiri alternează cu tumultul orchestral, conducând, în final, la prăbușirea morocănoasă, în tenebre, a trombonului, în timp ce clarinetul izbutește să „comute” întunericul peșterii în sursa de lumină – „ieșirea din ascundere”? -, până atunci ignorată de cei din interiorul ei sau, dacă vreți, de cei fără acces la spiritualitate...

Dublul concert pentru saxofon, violă și orchestră „Side by side” de Sorin Lerescu atrage atenția datorită manierei subtile în care asociază cele două instrumente soliste, cu timbruri considerate mai puțin compatibile. Compozitorul a apelat însă la o tehnică similară cu aceea folosită de Brahms în *Dublul concert pentru vioară, violoncel și orchestră*, scriind stimele instrumentelor astfel încât registrele lor să coincidă, uneori până la confundare! Dacă nu-i vizualizezi pe cei doi interpreți, trecerea de la violă la saxofon și invers e, adesea, imprecipabilă, chiar și în dubla lor cadență. Dar Sorin Lerescu nu se oprește aici. Treptat, culorile timbrale „păstoase” se rafinează, iar muzica atinge o transparență ca aceea a eterofoniei suflătorilor din *Ison II* de Ștefan Niculescu. Timbrurile contopite inițial se individualizează într-un dialog canonic, pe fondul delicat al percuției și al orchestrei, rămânând până la sfârșit... „side by side”. Partitura lui Sorin Lerescu a trăit și a respirat în interpretarea saxofonistului francez Daniel Kientzy - ale cărui atribute le-am subliniat deja - și a violistei Cornelia Petroiu, cu sunetul profund și fraza ca o esență tare, venind din timpuri ancestrale -, a Orchestrei Naționale Radio și a lui Horia Andreescu, într-un act ideal de creație.

Seara de 28 Mai a fost încununată de *Simfonia a 8-a, „Imagini”, op. 30*, a maestrului Pascal Bentoiu – cea mai lungă dintre toate celelalte ale sale. „Este vorba despre imagini literare, nu grafice” – precizează compozitorul în compendiul pe care-l dedică analizei celor 8 *Simfonii și un Poem*. Simfonia „Imagini” e structurată în 5 părți înălțuite, alcătuind un arc temporal, ce cuprinde câteva secole de *artă poetică*, de la Vegilius (p.I), la Dante (p. a II-a), trecând prin Shakespeare (p. a III-a) și Goethe (p. a IV-a), pentru a ajunge la Eminescu (p. a V-a). Ascultând curgerea fluidă a muzicii simți imediat logica

aproape matematică ascunsă în spatele amplexelor desfășurări melodice, variatelor și sofisticatelor configurații ritmice și onomatopeice,

„glorificând” ajungerea lui Aeneas la gurile Tibrului”, din *Eneida* lui Vergilius; al tensiunilor timbrale străluminând pasager întunericul deplin de pe cerul Infernului dantesc; dincolo de „periculoasa succesiune cromatică” din *Furtuna* lui Shakespeare; dincolo de „austeritatea timbrală a coardelor în surdină” și de „fantomatismul imaginii” inspirate de drama *Faust* de Goethe și dincolo de „spațiu pluri-dimensional”, ce

trebuie străbătut până la *Stelele-n cer* – spațiu străbătut totuși de vocea suplă și scrutătoare a sopranei Bianca Manoleanu, în finalul simfoniei, când se aud fragmente din poemul eminescian.

I-au ținut companie Orchestra Națională Radio și dirijorul Horia Andreescu¹; iar sentimentul acestei logici impecabile, ca și modernitatea limbajului sunt generate de *principiul simetriei* ce a stat la temelia compunerii simfoniei:



¹ Lui Horia Andreescu i se datorează și prima audiție a *Simfoniei a 8-a*, în 1992, la pupitrul Orchestrei Filarmonicii „George Enescu”, precum și „excelenta înregistrare specială, cu ONR, din 2005”. Horia Andreescu a mai dirijat *Simfonia a II-a* – în 1986 (1987), în RDG - și *Simfonia VII-a* - în 1987, tot la pupitrul ONR.

părțile I, III, V utilizează „moduri octaviante de coloratură majoră” și părțile a II-a și a IV-a, „formațiuni neoctaviante, de coloratură minoră”.

Noutatea primelor două piese s-a aflat însă într-o congruență perfectă cu modernitatea... tradițională, a partiturii lui Pascal Bentoiu.

Sâmbătă 29 Mai a debutat cu o „Expediție în lumea sunetelor”, în *Magicland* și a continuat în Aula Palatului Cantacuzino cu un concert-spectacol ai cărui protagoniști au fost membrii Trio-ului „Contraste”: flautistul Ion Bogdan Ștefănescu, pianistul Sorin Petrescu și percuționistul Doru Roman.

Prima lucrare, *ouiEiou...* pentru ora 3 după-amiaza (călătorie muzicală inițiată din ciclul pieselor pentru cele 24 de ore ale zilei) de Octavian Nemescu a necesitat o adevărată *mise-en-scène*, cu simboluri liturgice austere - sfeșnice străjuind o *strană* improvizată, mese întinse ca pentru pomenire, cu lumânări și mere – semn al *hranei spirituale*, reamintind de ciclurile *Hrane* sau *Biserici*, din picturile lui Horia Bernea și a căror *simplitate* tipică artei bizantine religioase era menită să sacralizeze profanul. De o forță emoțională intensă atât la nivel vizual-estetic, cât și ca *devenire* sonoră, muzica lui Octavian Nemescu a unit cele două dimensiuni spirituale prin timbrul metalic al tubei (întruchipare a „trâmbițelor cerești”?), dar și prin sunetul de clopot, amplificat de armoniile orgii (înregistrate) și de spectrele armonicelor naturale ale sunetelor fundamentale, rezolvate invariabil în cadențe consonante – respectând și aici exigențele impuse muzicii bizantine. În final, instrumentiștii s-au metamorfozat pe rând în „personaje”, ce oficiau și participau la ritualul liturgic ortodox, peste care au răspândit, în final, aroma de tămâie, atât de specifică oficierii slujbelor ortodoxe de pomenire sau înmormântare...

Avea dreptate Felicia Donceanu când spunea că, după atmosfera „înaltă”, de comuniune cu „energiile misterioase”, ce animaseră sunetele piesei lui Octavian Nemescu, nu mai putea fi ascultat nimic!

Au urmat totuși lucrarea lui Cristian Marina, *Fioritura* – o combinație de formule ritmico-timbrale, imitativ eterogene și

plaje cantabile lineare, extinse – și două piese scurte de Vladimir Scolnic – *Keyboard Games* și *Irezistibilele visuri ale unui pianist* -, prima, un joc cu sonorități de extracție impresionistă, acorduri placate și arpegieri delicate în registrul acut, declanșând, în *crescendo*, trăiri de maximă intensitate și cadențe pianistice *quasi* concertistice; cea de-a doua, melodioasă, cu iz romantic, schumannian, ca un... vis. Programul s-a încheiat cu lucrarea lui Horia Șurianu, *Dialoguri încrucișate* – o muzică solară, multicoloră, pe care se profilează mici inserturi ritmice de colind, provenite din folclorul copiilor, „încrucișându-se” cu altele primitiv-ritualice, de jazz, și cu fraze de o substanță muzicală rafinată, răspândind parfumul discret al epocii unor Franck, Fauré, Debussy...

Extrem de creativi, stăpâni pe morfologia fiecărui text muzical, instrumentiștii Trio-ului „Contraste” au contribuit la conturarea încă unui eveniment, *definitoriu* pentru arta lor interpretativă, consfințind totodată valoarea și prestigiul dobândite în timp de Săptămâna Internațională a Muzicii Noi, de la manifestările căreia sunt nelipsiți. Atât despre penultima zi a festivalului. Au rămas în suspensie – pentru mine!-, concertul formației „Bourbon Jazz Unit” de la AFI Palace Cotroceni, *Sâmbăta sonoră/Urechea explicită* (program de inițiere în sound art, radio art, muzică contemporană - experimentală, improvizată – creat de Anamaria Pivniceru, Octav Avramescu și Dan Anghelescu), *I'm alive*, de la Muzeul Național de Geologie și *Enjoy! – Live Electronic Music*, din sala de operă a Universității Naționale de Muzică, ai cărui protagoniști au fost...”Ioachimеști” (!!): Călin, Anca (Ioachimescu-Vartolomei) și Matei (flautistul).

Cu regretele de rigoare, trec la ultima zi a SIMN, *Duminică, 30 Mai*, pe care am început-o la ora 14,00, cu fermecătorul *performance*, „Art Supermarket/Supermarket Art” (*Arta supermarketului/Supermarketul ca Artă!*) – un *altfel* de „Street delivery”, desfășurat sub cerul liber, în curtea Palatului Cantacuzino.

O puzderie de tineri entuziaști, talentați, „liberi de prejudecăți” - artiști plastici, artiști video, designeri, actori, muzicieni - au transformat în scenă și decor scările casei

(acum Muzeu) în care a locuit și a creat, cândva, George Enescu... Obiecte dintre cele mai felurite și neconvenționale – cutii de carton și metal, pahare și materiale din plastic multicolor, obiecte reciclabile, roți de cauciuc, ghivece cu flori (dar cu spini!), frunze de castan „achiziționate” direct din copacii care umbreau curtea Palatului Cantacuzino etc. - au servit imaginației debordante a participanților la acest *happening*, pentru a pune „în scenă”... *Facerea* – re-povestită, cu talent improvizatoric, de către Maria Balabaș și de către membrii grupului *Avânt’n gard* – violonistul Mihai Balabaș, flautistul Daniel Pop, percuționistul Gabriel Bălașa. Tinerilor Maria Pop-Timaru, Paul Duncă, Roxana Moroșanu, Ioana Pioaru, Arminé Vosganian, coordonați de Raluca Ghiddeanu, li s-au asociat, cu o naturalețe, cu o candoare și în același timp cu o seriozitate a *jocului asumat*, Mihaela Vosganian și Irinel Anghel - „zâna” ademenitoare a *Magicielandului*, care a împărțit cu grație, surprize pentru...maturi: cutiuțe cu pietricele colorate, sau chei...adevărate (!), clopoței, frunze de castan etc.etc. Imaginile vivante își modificau „compoziția” și componența de la o clipă la alta, declanșând, automat, metamorfozarea „personajelor” principale – Adam și Eva -, ca și pe aceea a...descendenților lor, care-și transferau identitățile unii altora, într-o efervescență ludică inepuizabilă, deloc lipsită de *ambiguitatea* ce domină în fond lumea și Universul. Edenul și Infernul coexistau cu frenezia și neliniștea din tripticul *Grădina deliciilor terestre* al lui Hieronymus Bosch. A fost un „îndemn la Creativitate”, un îndemn la ieșirea ființei umane din „închisoarea iluzorie a minții”! Căci...”Libertatea este gratis”, ne informează Irinel Anghel!

Am revenit în...realitate, la concertul ansamblului „Profil Sinfonietta” dirijat de Tiberiu Soare în studioul „Mihail Jora” al Radiodifuziunii, când ne-am reîntâlnit și cu electrizantul saxofonist francez Daniel Kientzy. În program, un evantai de piese ale compozitorilor români Mihai Murariu, Mihai Măniceanu, Cornel Țăranu, Adina Sibianu și o lucrare a compozitorului sârb Ivan Brkljacić.

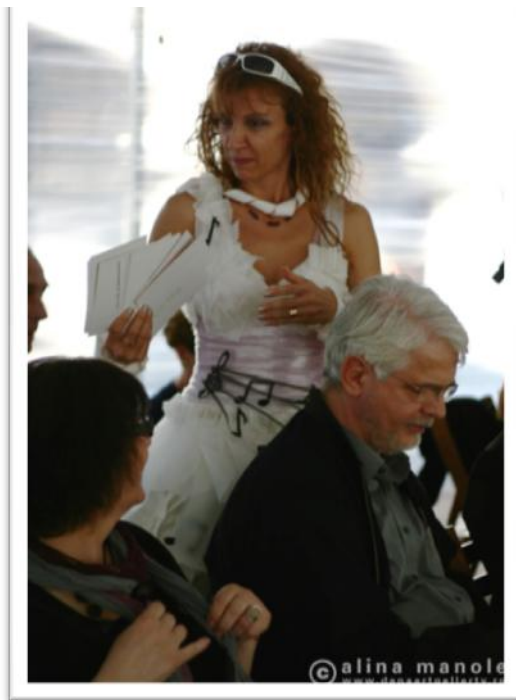
Pentru a dezmoști un „creier congelat” (*Brainfreeze* este și titlul lucrării), Mihai Murariu preferă texturile

eterofonice, cu amprentă modală și elanuri ample, detensionante, presărate însă cu încheștări dramatice și dinamici alerte, expresive, inepuizabile. Secvențele solistice ale clarinetului (Emil Vișenescu) și flautului (Ion Bogdan Ștefănescu) au menținut orizontul seren al acestei muzici foarte bine scrisă. *Concertul pentru flaut, oboi* (Cosmin Sperneac), *corn* (Sorin Lupașcu), *fagot* (Gabriel Sava), *clarinet*, cu titlu straniu, al compozitorului sârb – *Flobclhoffy*, care mi-a amintit de de „*Cosmicomicăriile*” lui Italo Calvino! - e, de fapt, o succesiune de politempii, poliritmii și politimbralități contrapunctice, în care instrumentele sunt implicate ca într-o competiție plină de vervă, umor și culoare „manevrată”, de la primul său pupitru, de către flautistul Ion Bogdan Ștefănescu, cunoscut pentru dexteritățile lui dirijorale și poetice!

Pentru a reda *spațialitatea* muzicii sale, pigmentată cu ritmuri orientale – *Sus* -, Mihai Măniceanu antrenează întregul ansamblu instrumental, favorizând însă timbrul *trombonului* (Florin Pane), *trompetei* (Mihai Toth, Cristian Suciu), *tubei* (Laurențiu Sima), *contrabasului* (Dinu Petrache), *pianului preparat* (interpret compozitorul).

Adept al contrastelor și antinomiilor, Cornel Țăranu ne-a oferit un *Oximoron* pentru flaut, clarinet, corn, trombon, pian (Adriana Maier) și saxofon (Daniel Kientzy) - cel care a dat „tonul” unei linii cu ecouri medievale, preluată de celelalte instrumente prin *imitații* succesive, *în oglindă* (din nou predilecția compozitorului clujean pentru simbolul polisemantic al oglinzii!). Până la sfârșit, fiecare instrument ajunge, astfel, nu doar să oglindească și să multiplice formulele ritmice ale saxofonului, dar să se și *auto-multiplice*, într-un demers pasionant! Intuitiv și atât de maleabil, Daniel Kientzy – vechi colaborator și prieten al lui Cornel Țăranu și al atâtor altor creatori români – a fost, ca de obicei, „sarea și piperul” concertului!

„Aerul” (*Air*), atmosfera urzită de Adina Sibianu din trasee modale și unisonuri ramificate în eterofonii cu inflexiuni doinite a făcut trecerea la piesa lui Ștefan Niculescu, *Undecimum* – chintesență a *plurivocalității*, la care se accede pornind de la momentele de *unison* monolitic, ca *entitate axială*. Poetică și ascetică, muzica lui Ștefan Niculescu îmbină conceptele medievale aparent disjuncte: *musica mensurata* (riguros măsurată, proporționată) – *musica enchiriadis* (cea dătătoare de rafinamente melodice, ca rezultat al raporturilor



numerice dintre sunete).¹ Tiberiu Soare și-a dezvăluit încă o dată mobilitatea inteligenței, a talentului și culturii lui muzicale, care-i înlesnesc accesul dezinvolt la partituri camerale, de operă, simfonice și vocal-simfonice.

Concertul ansamblului „Profil” a fost urmat, tot în studioul „Mihail Jora”, de concertul unei alte formații care s-a impus în atenția publicului, din țară și de peste

hotare, prin seriozitate, profesionalism, flexibilitate față de varietatea limbajelor componistice și „atitudinilor” estetice contemporane: Grupul de Muzică Nouă, „Traiect”. Preocupat

¹ Pentru detalii referitoare la alte caracteristici ale creațiilor lui Ștefan Niculescu, a se consulta: Despina Petecel-Theodoru, *op. cit.*, pp. 184-191.

În permanență de ideea *multiculturalității*, Sorin Lerescu – dirijorul grupului – promovează consecvent creații din zone diferite ale lumii (Festivalul „Meridian”, pe care-l organizează la finele fiecărui an, vorbește, cred, de la sine). Pe lângă partituri semnate de Elena Apostol, Iulia Cibișescu-Duran și George Balint, programul său a mai înscris pe afiș o piesă de Filip Pavlov din Bulgaria și una de Kedves Csanád din Ungaria.

„Basmul” (*Fairy tale*) imaginat de Elena Apostol a urmat legile unui basm „în bucățele”, cu ritmuri punctate, minimaliste - la corzi (Geanina Săveanu-Meragiu, vioară și Viorica Nagy, violoncel), flaut (Andrei Hanganu) și percuție (Georgeta Radu) -, cu linii melodice și intervale consonante generatoare de suprafețe unificatoare ale fragmentelor. Bine construită, cu sensibilitate și umor, succinta lucrare s-a potrivit unei deschideri de concert contemporan. *Full Moon* pentru vioară și pian a bulgarului Pavlov a sunat ca o re-lectură a *Sonatei pentru vioară și pian* de César Franck și a avut rolul unui *intermezzo* clasic!

În *Concertul pentru clarinet și ansamblu*, Iulia Cibișescu recurge, într-o primă secvență, la *cantabile*, încredințată clarinetului solist (Răzvan Gachi), iar în cea de-a doua, la o ritmică eterogenă, pigmentată cu forfota elementelor de jazz. Ultimul cuvânt îi revine tot cantabilității, prin timbrul cald, luminos, al clarinetului!

Kedves Csanád ne-a condus „în interiorul volumului” (*Inside Volum*), cu ajutorul câtorva instrumente ale ansamblului „Traiect”: vioară, violoncel, percuție, pian (Andrei Podlacha) și bandă. Efectele onirice produse de diverse tehnici instrumentale - ca de pildă plimbarea degetelor pe timpan, cu intensități diferite, dând naștere la „zvoniuri” sonore, asemănătoare unui mormăit - și mediul electronic sugerând mișcarea astrilor, ce ating intensități atomice, explodează în final, pentru a reinstaura o nouă stare de plutire și visare ...

Ultima piesă i-a aparținut lui George Balint: *Bontrom* – sunetul furat pentru Barrie și ansamblul „Traiect” – un *joc de sensuri*, desemnând, pe de o parte, ceea ce este bun, frumos, liniștit, pe de altă parte, sălbatic, răgușit, strident, ca timbrul trombonului! De aici, ironia tratării instrumentelor ansamblului

și, în special, a trombonului, pe care-l pune în „situații” ritmico-timbrale la limita dintre „sarcasm” și surâs, făcându-l să sune, când ca un tulnic, când masiv, greoi, teluric (dublat de clarinetul-bas, dar și de trombonul din orchestră), când cu strălucire metalică, rarefiată, „susurând”, ca în final. George Balint își re-confirmă aici natura conciliantă, niciodată părtinitoare, dar întotdeauna de partea echilibrului.

Conduc în deplina „cunoștință de cauză” a celui care compune pentru timpul prezent, dar care nu ezită să afirme că se simte „suspendat” între revelație și confuzie, incertitudini și dubii” – efecte ale „noianului de stări, contradicții și simboluri de tot felul, ce populează muzica contemporană” -, Concertul Grupului „Traiect” a încheiat „parada” formațiilor „convenționale” (în cel mai bun sens al cuvântului!), care au asigurat prestigiul și „stabilitatea” celei de-a 20-a ediții a SIMN – stabilitate din ale cărei resurse se hrănește de fapt orice „cultură a jocului”, din toate timpurile și în toate domeniile fenomenului de creație!

Punctul final al festivalului a fost pus însă de „artizanii” magiei ludice, în *Magicland*, cu *LoveBubbleStory/Live Plastic Bubble Performance*. Timp de o oră am trăit în mrejele acestui proiect numit sugestiv *Art Detox Diet for your Mind* (Arta dietei de detoxifiere a Minții tale) - martori lucizi ai istoriei trecute și prezente, ca și ai perspectivei nu tocmai încurajatoare a viitorului apropiat -, în compania Angelikăi Adalbert (alias Irinel Anghel), Farid Fairuz (alias coregraful Mihai Mihalcea) și a chitaristului Sorin Romanescu. Artiștii, ale căror identități au rămas învăluite în mister până la încheierea *performance*-ului, manifestându-și prezența *prin ascunderea* în spatele măștilor, ca în tragediile antice – cu excepția lui Sorin Romanescu -, au avertizat, prin gesturi, obiecte și acte simbolice, metaforice, asupra pericolului distrugerii planetei - consecință a refuzului individului/societăților de a ieși din „închisoarea vieții”, de a-și „detoxifica mintea”, învingându-și astfel frica de necunoscut... Un balon orange – simbol al pământului și al soarelui, expandat la maximum de propria-i combustie – explodează în final, anihilând pământul și civilizațiile (sic!) umane, care i-au provocat extincția...

Dincolo de rezervele inerente ale melomanilor și chiar ale unora dintre specialiști față de un demers atât de temerar, *iconoclast* în fapt, dar în același timp atât de *suculent*, atât de *viu*, atât de concordant cu politempiile și disonanțele moral-sufletești ale omului contemporan, dar și cu încercările lui disperate de „a deschide uși...”, de a chestiona și a „provoca răspunsuri”, de a experimenta și stârni reacții, de a pătrunde, prin de-construcții, în cele mai ascunse cotloane ale ființării sale, actuala Săptămână Internațională a Muzicii Noi rămâne o reușită incontestabilă, un punct de *ne-ignorat* pentru viitoarele ediții și viziuni organizatorice. Întrucât timpul se comprimă și, odată cu el, crește febrilitatea noilor generații de a se „re-defini, re-inventa, re-naște, re-descoperi, re-crea, re-abilita...” (Raluca Ghideanu), cerând să li se respecte – precum adolescentul Gabriel Liiceanu - „libertatea, atelierul interior, sculptura fără de lege a trăirilor” și... „devenirea...”

STUDII

Daniel the Protopsaltes (†1789): His life and work

A P R E L I M I N A R Y P A P E R

Achilleus G. Chaldaeakes

In the well known catalog of “all outstanding masters of ecclesiastic chant”, composed by Kyrillos Marmarinos, bishop of Tenos, “in the time of John the Protopsaltes” (i.e. during the period 1434/6-1770) – a catalog included by Chrysanthos in his handwritten Theoretikon (1816) and published afterwards (1832) in his printed book, and which constitutes one of the oldest (and most accurate) collective historical testimonies about the persons studied by the specialists of Byzantine musicology – Daniel is already referred to as “Protopsaltes” and as a student of Panagiotes Haladzoglou; it is, very probably, the same catalog of “all those who flourished, at various times, in ecclesiastic music”, that is also registered (fol. 140 ff.) in the codex Xeropotamou 318 (an autograph by archdeacon Nikephoros Kantouniaries from Chios at the beginning of the 19th century), where Daniel is mentioned more periphrastically: “Daniel Protopsaltes of the Great Church, student of Panagiotes Haladzoglou, in the 17th [= 18th] century the only one with profound knowledge of music and the only one who excelled at the composite lessons. Composite are the lessons that unite internal subjects of music with external ones.”

Despite the fact that Protopsaltes Daniel remains – undoubtedly - a very well known figure in the broader domain of ecclesiastic chant, he nonetheless continues to arouse the “curiosity” of specialized scholars, inviting to new – always fascinating for the researcher - attempts to shed light at or to reevaluate some less well known or even misunderstood aspects of his life and work. Having dealt for a long time with the subject, I will here content myself to outline, in the form of a preliminary paper, the points that are analyzed and commented upon in a more exhaustive manner in a more extensive monograph of mine with the same title.

I. L I F E

Origin

According to the testimony of Chrysanthos, in a special addendum to his printed Theoretikon, Daniel was a native of Tyrnavos, in Thessaly. His birth (as it will be shown in what follows) must have occurred in the first decade of the 18th century. It remains, for the time being, unclear how he moved from Tyrnavos to Constantinople, where he established himself and became known for his achievements. However, the channel of communication between the broader region of Thessaly and the great centers of ecclesiastic musical creation (such as Mount Athos or Constantinople) was already open before his time; especially for the region of Tyrnavos, there is the earlier, by one century more or less, example, of the famous bishop of New Patras Germanos, who, having departed from the same locale (Tyrnavos) with the support of former bishop of Larissa and later Ecumenical Patriarch Dionysios, had established himself in Constantinople as a guest of his fellow-countryman Ioannikios, then serving as an “archdeacon by his aforementioned holiness”, being thus able to devote himself undisturbed to his musical studies. Obviously Daniel followed the same path, perhaps taking benefice from a “Larissean community”, which we are legitimately entitled to suppose that existed and flourished by his time in Constantinople.

Studies

In Constantinople, Daniel studied (as it has been previously noted) with cantor Panagiotes Haladzoglou († 1748). In that apprenticeship, and in the subsequent closer relationship between the master and the student, lurks an extremely interesting “convergence” of socio-political identities and musical culture. First of all, Daniel moves all of a sudden from the Greek provincial environment of Tyrnavos to the cosmopolitan ambience of Constantinople, where he discovers a new – and undoubtedly fascinating – world. There he encounters Panagiotes Haladzoglou, who has a similar background; a man of humble and provincial origin, he also combines the life in the capital with ecclesiastic music studies in a famous monastery of Mount Athos. Here are, therefore, the elements that clearly informed the “mixture” of Daniel’s musical profile: a good-hearted provincial disposition, the savor of a multicultural cosmopolitan spirit, the apprenticeship with a wise and judicious master, the experience of ecclesiastic chant in Mount Athos. We have here an absolutely interesting combination, which was meant to be enriched later, as a result of Daniel’s encounter and collaboration with Zacharias Chanendes, on which we will elaborate in what follows.

Service in sacred chant

Daniel served the Great Church of Christ as a Domestikos (the older known mention is from 1734), a Lampadarios (older known mention in 1740) and a Protopsaltes (since 1770, when he succeeded John from Trebizond). During his 55-year service in ecclesiastic chant, Daniel collaborated not only with his master and Protopsaltes of the Great Church of Christ Panagiotes Haladzoglou (of whom he had been a Domestikos), but also with some of the most eminent figures of ecclesiastic music in Constantinople; notably, with his fellow student Kyrillos Marmarinos, former bishop of Tenos – who, despite the fact that he did not held an official position as a cantor, “chanted in times with Daniel in the patriarchate” (according to Chrysanthos) –, but also, and more importantly, with his immediate collaborator, John from Trebizond (of whom

he had been a Lampadarios). Furthermore, he chanted with the famous Peter from Peloponnese (who had been his Domestikos and Lampadarios), and also with the successors of the latter, Jacob the Protopsaltes (who had also been his Domestikos and Lampadarios) and Peter Byzantios (who had been his Domestikos). Within that “harmonic circle” of Daniels’ masters, fellow students, students and successors, the only “discordant note” was, probably, the renowned Peter from Peloponnese. History has now proven that collaboration, and, much more than that, artistic coexistence with a restless and vanguard musician, such as undoubtedly was Peter from Peloponnese, was not an easy affair. Notably, it is well known from incidents concerning the succession in the patriarchic lecterns, that Peter, according to Chrysanthos, “was despised by both Iacobos and his teacher Daniel, with a hidden hate, that made its appearance at times”. One may reasonably assume that the backstage of the ecclesiastic musical scene of the Patriarchate was the theater of important upheavals. The same Chrysanthos, in a note included in his handwritten Theoretikon, sheds some light in an aspect of these upheavals, by letting transpire some suspicions about the relations of the then Protopsaltes of the Great Church with his Lampadarios, and, more concretely, about some specific issues of “intellectual property” concerning a number of similar compositions of theirs.

Daniel as a teacher – The circle of his students

Of course Daniel was also a teacher of the art of chanting. According to historical testimonies, a school of ecclesiastic music that functioned in Constantinople in the year 1776 (Second Patriarchic Musical School) had offered “to protopsaltes Daniel 400 piasters per year in exchange for teaching the mathimatari.” Therefore, his teaching activity must have begun many years earlier, given that in 1776 (when, as a Protopsaltes of the Great Church, he stood at the highest point of his chanting career) he was not only a well paid teacher, but also able to teach the “Mathimatarion”, viz. the most advanced level of chant education.

There is no doubt that many lovers of music benefited from Daniel's lessons, either as his immediate students in some school of sacred music, or, in the broader sense, as his auditors or even as members of the choirs of the Patriarchate, where Daniel served for more than half a century. However, his most well known student were Stavris or Stavrakis (probably the one referred to elsewhere as Stavrakis Domestikos), who became known especially for his activities as an author of codices, and the famous Zacharias Chanendes, with whom Daniel developed not only a close friendship, but also an absolutely interesting relationship of "mutual teaching", as is noted by Chrysanthos in a special addition to his printed Theoretikon: "Being indeed a friend of Zacharias Chanendes, [Daniel] learned by him a lot on exoteric music; likewise, he taught Zacharias in return ecclesiastical mele". It may therefore reasonably be inferred that Daniel completed a second "circle of studies", which constitutes a token of his humility (since he accepted to be taught by one of his students), and, in a broader context, of his thirst for progress through continuous learning. At the same time, the contact of Daniel with Zacharias, and therefore with the "artistic world" that the latter represented (the so-called "foreign" musical culture), created an interesting "musical interaction", which, either in the form of unprecedented "openings" of sacred music to other, non ecclesiastic musical genres, or as an attempt of "tracing" the secular dimension of ecclesiastic chant, must be researched in Daniel's musical work as a whole.

Codex-writing activity

Unfortunately, neither autograph codex by Daniel, nor any other handwritten musical text of his has been identified so far, which is of course particularly impressing. Moreover, it is curious that in the only extant picture of his, of the year 1815 (in codex Θ 178 of the Athonite monastery of Megisti Lavra, fol. 1^ν), where he is represented in a relatively young age and wearing the insignia of his office as a chanter (the portrait bears the inscription: Daniel Lampadarios), he is depicted with a stylus

and a parchment in his hands, writing. Perhaps this total lack of handwritten documents by Daniel is due to the fire that burnt out his home on June the 15th of the year 1770, according to the testimony of a deacon named Ananias, preserved in codex Gregoriou 37, fol. 17^v: "In the year 1770, on June the 15th, in a horrible fire that broke on Wednesday morning, the house of Daniel the Protopsaltes, in the Phanar, was completely burned. I register this for the readers to remember."

Death

Thanks to an accurate historical testimony, transmitted by Chrysanthos from Madyta, we know exactly the time, date and year of Daniel's death. The detailed way of registering this testimony (an unusual phenomenon for other contemporary figures of ecclesiastic chant) is an undisputable token of the historian's interest, but also of Daniel's importance: "Daniel Protopsaltes, the melodic trumpet of our century [...], passed away in 1789, 23 December, Saturday at 12 o'clock".

II. W O R K

General characteristics and historical evaluation of his work

The particularity of Daniel's musical work lies in the fact that, in accordance with the teachings of Panagiotes Haladzoglou, he used the "interpretative way" of writing down (and composing) music. Daniel grew up musically and then developed his activities and composed his masterpieces at the very time when that "fever" of interpretation (still under formation) was "burning" the world of ecclesiastic chant in Constantinople. From the beginning of 18th century, a series of musicians worked (as chanters, chant-makers and teachers) following that new direction; in the course of this transition from the synoptic to the interpretative way of writing down (and composing) music, vividly sketched by Chrysanthos, Daniel holds the third place. First comes his teacher, Panagiotes Haladzoglou, who decisively contributed to the elaboration of the famous "style of the Great Church of Christ": relying on the

very Athonite tradition of sacred chant, which had been taught to him, "he abridged some melodies of the theses or, in other cases, he even altered them, aiming, it is said, at pleasure and embellishment". Next comes John the Protopsaltes, who "transubstantiated" (with the encouragement of the Patriarchate) the preceding "abridgements and transformations" of his teacher. John used "a way of writing, which is different from the old and akin the analytical way", publicly claiming that "the difficulty of teaching and the transmitting psalmody, due to all the time it takes, ought to be removed from their creations" and that "a simpler, more methodical and elementary system of characters ought to be established, making it possible to write every kind of melody and to transmit it accurately." Thus Daniel, who comes third in this historic succession, used naturally and effortlessly "that interpretative way" in order to write down his new musical creations. This new way was, of course, different from the traditional one, provoking at first serious reactions: "there exist in his mele innovative theses, such that were never used by psalmodists before or after him. Because of them, certain persons dared to accuse him of ignorance." Also different (as it can be inferred from the testimony of Chrysanthos quoted above) was the content of all these new compositions; in fact, they already constituted a new musical proposal, introduced hesitatingly by Haladzoglou and then supported wholeheartedly by John – the latter "was maybe imitating his teacher, because usually the teachers' manner are inherited by students." This was the "new style of the Great Church of Christ", a style that would later be shaped more clearly (both in the writing method and in the content of musical compositions) in the works of the other members of the aforementioned "series", such as Peter from Peloponnese, Jacob the Protopsaltes, Peter Byzantios and Manuel Protopsaltes. To these two differentiations, concerning the form of writing and the way of composing music, Daniel added a third one: "He was obliged to innovate because he attempted to introduce in ecclesiastical mele, exoteric mele also, that is mele played in his times by instrumentalists, that it was not possible to write

with the old ecclesiastical theses.” This might very well be explained as an attempt of renewal of the existing repertoire (and, therefore, as a noteworthy contribution of Daniel to ecclesiastic chant-making), but his contemporaries considered it as an unprecedented innovation, attributing it to his “communication” with non ecclesiastic musical figures. This phenomenon cannot be easily assessed in a unilateral way; besides music itself, it also presents historical, socio-political and even anthropological dimensions that have to be taken into consideration. What must be underlined here (from a strictly musicological point of view) is Daniel’s unparalleled ability to “cover” his innovations under an unmatched musical imagination: “Daniel’s qualities are the sobriety and richness of his creation, because when he comes to a phthora, he exceedingly insists on its melody and does not abandon it quickly.” The intelligent bridging of such apparent contradictions or, in other words, the harmonious continuation of ecclesiastical chanting tradition by all licit (and even illicit) means, is a fundamental characteristic of Daniel’s chant-making production, and at the same time a musical quality of crucial importance: “such a melopoeos is indeed to be praised”, notes rightly Chrysanthos. This ability of Daniel, which is highly estimated today, was meant to be very positively evaluated after his death, when a more sober approach to his work permitted to his pairs to sincerely appreciate his musical talents; it was only then that Daniel was recognized (as we have noted in the introduction) as “the only one with profound knowledge of music and the only one who excelled at the composite lessons”.

Range, value, influence and propagation of his work

Daniel’s musical work is a wide and extremely interesting one. His particular musical compositions and Daniel himself as a chant-maker (but also as an interpreter) are always described in a dithyrambic way in the musical manuscripts; for instance, a monk and chant-maker named Theokletos, in his autograph codex Ivron 983 of 1762, characterizes Daniel (fol. 656^v-661^r, referred to as a

Domestikos) as “the new Koukouzelis”. His activities as a composer begun relatively early (at least according to the extant testimonies of our sources), when he was still a Domestikos; his work survives up to the present day in the chants of the Orthodox Church, either in its original form or through the influence that it exerted in the compositions of his contemporary or even later chant-makers; the most characteristic example being the setting to music of the famous troparion of Cassiane by Peter from Peloponnese “in imitation of Daniel the protopsaltes”. Numerous are his widely known (and extremely important) compositions, such as the Great Doxology in barys mode, the Polyeleos Δοῦλοι, Κύριον in Hagia mode, or the series of the eight Sunday’s Koinonika. More significant, though, is the case of a complete Anastasimatarion, set to music by Daniel in an “heirmologic”, as it is called, way, i.e. considerably shorter in comparison to the older tradition (it is preserved in the codex Xeropotamou 374), a musical material on which also relied the eight modes’ Kekragaria, the Dogmatika of the oktoechos and the eight modes’ Pasapnoaria of the Ainoi, which appear in a widespread manuscript tradition. In general, his compositions are widely spread, and many of them have known numerous re-editions. It is obvious that I cannot mention here, even in a superficial way, all the parameters of Daniel’s musical work; I will content myself in offering, in a special addendum, a detailed table of his works. Suffice it to note that he also dealt with poetry, an example of which I will quote, as a prayer in the memory of Daniel the Protospsaltes, in the end of the present paper. It is a theotokion Mathema in 15-syllable verse, the music and lyrics of which, according to the manuscript tradition, were composed by Daniel:

Χαῖρε, κατάρας λύτρωσις, χαῖρε, χαρᾶς αἰτία,
χαῖρε, Ἀδὰμ ἀνάκλησις, Δέσποινα παναγία,
χαῖρε, τὸ καταφύγιον πάντων τῶν ὀρθοδόξων,
χαῖρε, λιμὴν ὁ εὐδῖος τῶν εἰς σὲ προστρεχόντων,
χαῖρε, νύμφη ἀνύμφευτε, ὑπερευλογημένη,
χαῖρε, μήτηρ ἀπειράνδρε, ὑπερδεδοξασμένη,

χαῖρε, ἐξ ἧς ἄνευ σποράς ἐτέχθη Θεὸς Λόγος,
Θεὸς ὁμοῦ καὶ ἄνθρωπος, ὡς οἶδεν αὐτὸς μόνος.



TABLE OF WORKS

Complete Anastasimatarion

A. Mele of Vespers

Κατευθυνθήτω and Cherubikon Νῦν αἱ δυνάμεις of the Liturgy of the Presanctified Gifts; second plagal mode [and interpretation of the koinonikon Γεύσασθε καὶ ἴδετε of the Liturgy of the Presanctified Gifts by John Kladas; first mode]

B. Mele of Matins

Polyeleos Δοῦλοι, Κύριον; fourth mode

Doxology; barys eptaphonos mode

C. Mele of the Holy Mass

Cherubika in eight modes; nine (two of them set to music in the first mode)

Koinonika of Sundays, eight (each per mode)

Koinonika of the week (four) and of the whole year (twelve)

Monday: Ὁ ποιῶν τοὺς ἀγγέλους αὐτοῦ πνεύματα; second plagal mode

Tuesday: Εἰς μνημόσυνον αἰώνιον ἔσται δίκαιος; barys mode

Wednesday: Ποτήριον σωτηρίου λήψομαι; fourth mode

Thursday: Εἰς πᾶσαν τὴν γῆν ἐξῆλθεν ὁ φθόγγος αὐτῶν; first mode

On Crucifixion: Ἐσημειώθη ἐφ' ἡμᾶς τὸ φῶς τοῦ προσώπου σου, Κύριε; first mode

On Christmas: Λύτρωσιν ἀπέστειλε Κύριος τῷ λαῷ αὐτοῦ; first mode

On Epiphany: Ἐπεφάνη ἡ χάρις τοῦ Θεοῦ; first mode

On Annunciation: Ἐξελέξατο Κύριος τὴν Σιών; first mode

On Palm Sunday: Εὐλογημένος ὁ ἐρχόμενος ἐν ὀνόματι Κυρίου; fourth mode

On Easter: Σῶμα Χριστοῦ μεταλάβετε; first mode

On St. Thomas' Sunday: Ἐπαίνει, Ἱερουσαλήμ, τὸν Κύριον; first plagal mode

On Mid-Pentecost: Ὁ τρώγων μου τὴν σάρκα καὶ πίνων μου τὸ αἷμα; first plagal mode

On Assumption: Ἀνέβη ὁ Θεὸς ἐν ἀλαλαγμῷ; fourth mode

On Holy Spirit's Monday: Τὸ πνεῦμα σου τὸ ἅγιον; fourth mode

On All Saints Sunday: Ἀγαλλιάσθε δίκαιοι ἐν Κυρίῳ; fourth plagal mode

On Transfiguration: Ἐν τῷ φωτὶ τῆς δόξης τοῦ προσώπου σου, Κύριε; barys mode

In the place of the Cherubikon and the Koinonikon, hymns of Maundy Thursday (Τοῦ Δείπνου σου τοῦ μυστικοῦ; second plagal mode) and of Holy Saturday (Σιγησάτω πᾶσα σὰρξ βροτεία; first plagal mode)

Calophonic Heirmos Μνήσθητι, Δέσποινα, κἄμοῦ; second plagal mode, the so-called nenano

Kratemata (for Calophonic Heirmoi and for Τῇ ὑπερμάχῳ by Ioannes Kladas; five [in the modes: first, fourth, second plagal and fourth plagal (two) respectively])

D. Mele of the Mathematarion

Mathemata (some in 15-syllable verse); theotokia (six) and various eortia (nine)

Σὲ προκατήγγειλε χορὸς; first tetrafonos mode

Χαῖρε, κατάρας λύτρωσις; first plagal mode

Σὲ μεγαλύνομεν, τὴν πύλην τὴν οὐράνιον; barys mode

Ἄπας γηγενής; fourth mode

Ρῶσιν διὰ τοῦ ραντίσματος; first mode

Δέσποινα πρόσδεξαι; fourth mode

Γεώργιος ὁ ἔνδοξος; first mode

Πανάγιε Νικόλαε; first plagal mode

Μεγάλυνον ψυχὴ μου τὸν Ἐμμανουήλ; first mode

Ψυχὴ μου, ψυχὴ μου; second plagal mode, the so-called nenano

Μεγάλυνον ψυχὴ μου τὸν ἐν τῷ σπηλαίῳ; first mode

Ὁ νοῦς σου ταῖς νεύσεσι; fourth mode

Τί σὲ καλέσωμεν προφήτα; first mode

Περίζωσαι τὴν ρομφαίαν σου; fourth mode

Πᾶσαν τὴν ἐλπίδα μου; barys mode

BASIC BIBLIOGRAPHY

Ἀναστασίου Γρηγορίου Γ., Τὰ κρατήματα στὴν ψαλτικὴ τέχνη, Athens 2005, pp. 373-374. Θεωρητικὸν Μέγα τῆς Μουσικῆς, συνταχθέν μὲν παρὰ Χρυσάνθου Ἀρχιεπισκόπου Διρραχίου τοῦ ἐκ Μαδύτων, ἐκδοθέν δὲ ὑπὸ Παναγιώτου Γ. Πελοπίδου Πελοποννησίου, διὰ φιλοτίμου συνδρομῆς τῶν ὁμογενῶν, ἐν Τεργέστη [...] 1832, pp. XXXV (note c'), XLIX-L. Θεωρητικὸν Μέγα τῆς Μουσικῆς Χρυσάνθου τοῦ ἐκ Μαδύτων. Τὸ ἀνέκδοτο αὐτόγραφο τοῦ 1816 – Τὸ ἔντυπο τοῦ 1832, critical edition by Γεώργιος Ν. Κωνσταντίνου, [Βατοπαιδινὴ Μουσικὴ Βίβλος – Μουσικολογικὰ Μελετήματα 1], (Athens) 2007, pp. 106-109, 138-142. Καραγκούνη Κωνσταντίνου Χαρ., Ἡ παράδοση καὶ ἐξήγηση τοῦ μέλους τῶν χερουβικῶν τῆς βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς μελοποιίας, Athens 2003, pp. 507-510. Καραγκούνη Κωνσταντίνου Χαρ., Παραλειπόμενα περὶ τοῦ Χερουβικοῦ Ὕμνου, Volos 2005, pp. 51, 90, 125. Πατρινέλη Χρ. Γ., «Συμβολαὶ εἰς τὴν

ιστορίαν τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριαρχείου. Α' Πρωτοψάλται, λαμπαδάριοι καὶ δομέστικοι τῆς Μεγάλης Ἐκκλησίας (1453-1821)», Μνημοσύνη 2 (1969), pp. 78-79, 84-85 and 88 [= Patrinelis Christos, "Protopsaltae, Lampadarii, and Domestikoi of the Great Church during the post-Byzantine Period (1453-1821)", SEC III (1973), pp. 155, 161-162 and 165]. Στάθης Γρ. Θ., Ἡ δεκαπεντασύλλαβος ὕμνογραφία ἐν τῇ βυζαντινῇ μελοποιᾷ καὶ ἔκδοσις τῶν κειμένων εἰς ἓν Corpus, Athens 1977, p. 123. Χαλδαιάκη Ἀχιλλέως Γ., Ὁ πολυέλεος στήν βυζαντινὴ καὶ μεταβυζαντινὴ μελοποιία, Athens 2003, pp. 456, 846-864. Χαλδαιάκη Ἀχιλλέως Γ., Δανιὴλ πρωτοψάλτης τῆς τοῦ Χριστοῦ Μεγάλης Ἐκκλησίας (+ 1789). Ἡ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο του (forthcoming monograph). Χατζηγιακουμῆ Μανόλη Κ., Μουσικὰ χειρόγραφα Τουρκοκρατίας (1453-1832), first volume, Athens 1975, pp. 289-293. Χατζηγιακουμῆ Μανόλη Κ., Χειρόγραφα ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς (1453-1820). Συμβολὴ στὴν ἔρευνα τοῦ νέου ἑλληνισμοῦ, Athens 1980, pp. 43-44, 94 (notes 209-214).

Gerzmanus Eugenius, Manuscripta graeca musica petropolitana. Catalogus, tomus I. Bibliotheca publica rossica, Petropolis 1996, pp. 593-594. Gerzmanus Eugenius, Manuscripta graeca musica petropolitana. Catalogus, tomus II. Bibliotheca rossicae academiae scientiarum. Archivus academiae scientiarum. Bibliotheca universitatis. Hermitage, Petropolis 1999, pp. 453-456. Great Theory of Music by Chrysanthos of Madytos, Translated by Katy Romanou, The Axion Estin Foundation, New Rochelle, New York (2010). ХАЛДЕАКУС А., "ДАНИИЛ ПРОТОПСАЛТ" ПРАВОСЛАВНАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ 14 (МОСКВА 2006), pp. 83-84.

ACHILLEAS G. CHALDAIAKIS

Born 1969 in Athens, Greece, he studied Theology and Musicology there. His graduate work was done in the School of Theology of the National and Capodestrian University of Athens. He received his doctorate from the Department of Music Studies of the same University [his doctoral thesis was entitled: *The Polyeleos in Byzantine and post-Byzantine Melopoeia*, Athens 2003, pgs. 992], where he was an academic assistant from the year 1992 and was elected Lecturer (1999), Assistant Professor (2004), permanent Assistant Professor (2008) and Associate Professor (2010) of Byzantine Musicology for the same Department.

Moreover, he is a director in a well-known international choir, the so-called *Maestors of Psaltic Art*. With this particular choir he has carried out more than 400 performances not only in Greece but also abroad (Europe, Asia, America, Australia) till now. The *Maestors of Psaltic Art* have chanted in many famous concert places (among others: the lecture Hall at the University of Athens and Thessaloniki, the Opera House in Athens and Thessaloniki, Sydney Opera, Concert Hall of Seoul and so on), but in many monumental Byzantine temples (among others: the Cathedral temple of Athens, the temple of Virgin Mary Ekatonapiliani in Paros, the Holy Cave of Revelation in Patmos, St Mark's temple in Venice, the Monastery of Great Meteora, St Lazarus' temple in Larnaka-Cyprus, the most Holy temple of Resurrection in Jerusalem, St Andreas' temple in Patreus and so on), in different Calendar or Anniversary occasions (like the: 2000th anniversary of Annunciation in Nazareth, ecumenical Patriarch's visit in Great Greece, opening ceremony of St. Nektario's temple in Aigina and so on) whereas they have already recorded more than 20 digital discs, as well.

In addition, he is developing an international artistic route as a director, since he is quite often invited as a guest director from famous, outside Greece, choirs, which are relevant or not with the field of traditional Byzantine music. Therefore, he has already carried out relevant events in Europe and America, with great success and the accordingly positive echo. Here are his latest jobs: on the one hand, in Tallinn, Estonia, as a guest director of *RAM - The Estonian Male Choir*, in the scope of 16th international festival *Credo (Credo XVI. The International Festival of Orthodox Sacred Music. 24 September-4 October 2009. Estonia)*, where he was the Head of the famous fifty-member State Choir of Estonia in a programme of pure Byzantine Music, on the other hand, in Portland and Seattle of America, as a guest director of *Cappella Romana*, too. He introduced (January 2010) with the particular world-wide famous American choir a clearly Byzantine musical programme under the title "A Byzantine Christmas" (giving before each concert a pre-lecture).

He has won international recognition and acknowledgement as a chanter, which means an artistic interpreter of Byzantine music. He chants in a central church of Athens actively and systematically, while at the same time he chants in various artistic events both in Greece and abroad, where he is frequently invited as an artist interpreter. Last but not least, he has recorded whether alone or with different artistic forms, usually under his supervision and guidance, a

lot of chants of Byzantine production, which most of them were product of his simultaneously academic research.

He is a member of several scientific and artistic societies (like the *Institution of Byzantine Musicology* – where he serves as general secretary –, the urban non-profit company “*Anatoles to Periixima*” – a company of which he is a founding member and administrator –, *The International Society for Orthodox Church Music*, *American Society of Byzantine Music and Hymnology*, and others); he is also a founding member of the urban non-profit company “*the Aiginaia*” and chief editor of the homonymous six-month periodical cultural publication (for the first 14 issues), as well as a scientific collaborator of the critical publication of the complete works of Saint Nektarios (of which 4 issues have been published already).

He has published ten self-contained books and has coordinated the publication of as many collective volumes (conference proceedings, honorary volumes, etc.). Tens of other studies have been published in periodicals and other collections. He has participated in international musicological and theological conferences and seminars. His research activity orbits around the areas of Byzantine musicology, music folklore, Christian worship, hagiology and hymnology.

BIZANTINOLOGIE

O minoritate într-un context pluriethnic: evreii din ținutul Botoșani și muzica lor de petrecere*

Speranța Rădulescu și Florin Iordan

Autorii vor prezenta mai jos rezultatele preliminare ale unei cercetări întreprinse în intervalul 2004-2005 într-o regiune majoritar românească și quasi-omogenă etnic, dar a cărei populație includea, cu aproximativ șase-șapte decenii în urmă, procente semnificative de non-români, în speță de evrei, germani, austrieci, romi, ucrainieni și polonezi¹. Este vorba despre ținutul Botoșanilor din nordul Moldovei – o provincie răsăriteană a României la limita cu Ucraina și respectiv cu Republica Moldova, situată până în 1918 lângă granița sud-estică a Imperiului austro-ungar. Între timp, unii evrei au căzut victimă Holocaustului² iar alții au părăsit România după

* O versiune prescurtată a textului de față a fost prezentată la reuniunea grupului de studii „Music and Minorities” a ICTM (International Council for Traditional Music), Varna, august 2006, și publicată ulterior în volumul colectiv *The Human World and Musical Diversity: Proceedings from the Fourth Meeting of the ICTM Study Group „Music and Minorities” in Varna, Bulgaria 2006* (Rădulescu, Iordan 2008: 262-268).

¹ Enumerarea a ținut cont de proporțiile relative ale fiecărei minorități.

² În România, Holocaustul a constat în deportarea evreilor și a romilor în Transnistria – o regiune săracă și slab populată din răsăritul republicii Moldova de astăzi, aflată într-o anumită perioadă a războiului mondial între frontierele României –, unde mulți și-au găsit

instaurarea comunismului, adică în anii 50-60; germanii s-au repatriat în anii 1939-1940 și respectiv 70-80, sau au fost deportați în Siberia, imediat după război, sub presiunea armatei sovietice; polonezii și austriecii s-au împușinat prin asimilarea lor de către români, prin părăsirea voluntară a țării și din alte motive pe care le ignorăm; ucrainenii s-au topit în masa românească sau - în satele în care au fost majoritari - au rezistat conservându-și limba și tradițiile muzicale; și în fine romii care, decimați în timpul Holocaustului, s-au redresat ulterior cu rapiditate.

Evreii, a căror muzică s-a situat în prim-planul preocupărilor noastre, s-au stabilit în Moldova de Nord treptat, în cursul celui de-al doilea mileniu. Numărul lor a sporit semnificativ către sfârșitul secolului al XVIII-lea, datorită valului de evrei galițieni atrași aici de unele facilități economice și de o legislație pe atunci permisivă privitoare la minorități¹. Evreii au populat orașele și târgurile, unde au ocupat străzi și cartiere întregi și au dus o viață comunitară bine încheagată. Spre sfârșitul secolului al XIX-lea, populația evreiască se situa la nivelul de 50% în târgurile Botoșani, Mihăileni și Săveni și 80% în târgurile Dorohoi și Ștefănești. Israelii n-au ocolit însă nici localitățile mici: în fiecare sat nord-moldovenesc mai întins existau două-trei familii care se ocupau cu comerțul și cârciumăritul sau practicau diferite meșteșuguri: croitorie, cizmărie, frizerie etc. Pe la începutul veacului XX, evreii din regiune au început să se împușineze ca urmare a emigrării în Statele Unite. Au urmat deportările (începutul anilor 40), iar apoi plecările către Israel (anii 50-70). Numărul evreilor a continuat să scadă până la începutul anilor 90, când ultimul grup de bătrâni valizi a părăsit România. În clipa de față, ei sunt atât de puțini încât pot fi considerați quasi-absenți din

sfârșitul. Deportarea s-a încheiat în toamna anului 1942 (Achim 1998, p. 136-138).

¹ Cele mai vechi pietre funerare din cimitirul evreiesc din Ștefănești datează din deceniul al nouălea al secolului XVIII.

regiune. Câteva exemple: în 2005, în Dorohoi mai erau în viață 39 de oameni de vârstă a treia; iar în Botoșani vreo 150¹.

Localnicii botoșeneni cu care am stat de vorbă au ținut să precizeze că în satul sau târgul lor raporturile interetnice au fost întotdeauna amiabile; doi dintre ei au pretins chiar că ele au fost excelente – adăugând imediat că romii erau, firește, excluși din corul concordiei generale.

Planul nostru de lucru inițial a fost acela de a încerca să reconstituim muzica ce se cânta la petrecerile evreilor din anii 30-60, folosindu-ne de mărturiile muzicienilor populari profesioniști din regiune. Intenționam să înregistrăm piesele pe care și le mai aminteau, să-i chestionăm în legătură cu ele, să analizăm întreg materialul și, în final, să fim în măsură să completăm și/sau să nuanțăm datele cunoscute privitoare la rădăcinile nord-moldovenești ale muzicii cunoscute astăzi pretutindeni sub numele de *klezmer*. Demersul nostru ținea de o etnomuzicologie „de urgență” - tardivă în fond, la 40 de ani după plecarea majorității evreilor, dar încă cu unele șanse de reușită.

Demersul

1. Reconstituirea și înregistrarea repertoriului

Ne-am focalizat atenția asupra repertoriului de sărbătoare executat de profesioniști, excluzând muzicile religioasă și familială pe care le va fi vehiculat populația evreiască dintr-un motiv pragmatic: produse în cercuri exclusive, acestea erau ignorate de „ceilalți”, și deci de botoșenii de astăzi. Am reperat deocamdată șapte muzicieni care, în adolescența și tinerețea lor, cântaseră pentru evrei, dintre care cinci – trei romi, doi români și un evreu – au devenit furnizorii noștri de melodii².

¹ Conform informațiilor primite de la primăriile din Mihăileni și Ștefănești și respectiv de la comunitățile evreiești din Botoșani și Dorohoi.

² În acest demers am fost consistent sprijiniți de violonistul popular și folcloristul Constantin Lupu din Botoșani. Cu concursul acestuia, am re-înregistrat mai târziu, în forme coerente și inteligibile, piesele

Ioan Roman-Perişan din Avrămeni cântase, împreună cu părintele său, pentru evreii din târgul Săveni, iar Vasile Ursache pentru evreii din târgul Frumuşica. Ion Sotir-Beruca se pusese ocazional la dispoziția celor câteva familii izraelite din satul său, Albești. Gheorghe Mitoceanu, inginer pensionar din Mileanca (situat lângă târgul Darabanilor) – un om ceva mai tânăr, dar trecut de 60 de ani – nu fusese nicodată angajat pentru petrecerile evreilor; dar tatăl său, muzician profesionist, îi lăsase moștenire șapte cântări, pe care îl îndemnase să le pună pe hârtie, ca să nu se piardă definitiv odată cu plecarea israeliților din regiune¹. În fine Dl. Rapaport, avocat și violonist amator provenind din lumea comercianților înstăriți și a intelectualilor din orașul Botoșani, cântase pe vremuri în familie sau între prieteni. Lucrul nostru s-a bazat astfel în principal pe non-evrei – o provocare profesională care nu a întârziat să ne incite.

Prilejurile producției muzicale

Muzicienii ne-au livrat la cerere informații referitoare la: ocaziile cântărilor; apartenența etnică a lăutarilor care cântaseră pentru israeliți și componența instrumentală a tarafurilor lor; melodiile cel mai frecvent executate în timpul petrecerilor și originea etnică a muzicanților interpreți, dar și a non-evreilor care îi puteau asculta, fie și de la distanță; diferite alte aspecte privitoare la muzică și procesul facerii sale. Rezumăm aici - folosind și datele colectate de la subiecții noștri non-muzicieni, despre care vom vorbi deîndată - informațiile cele mai semnificative:

pe care muzicienii noștri le fluieraseră sau le executaseră doar fragmentar sau simplificat.

¹ Fiul său, cunosător al scriiturii muzicale, le-a notat sumar. Peste ani, el le-a inclus în repertoriul fanfarei de copii pe care o conduce. De altfel în Mileanca – comună în care nu mai există nici un evreu – muzicanții de nuntă execută încă frecvent cel puțin trei melodii evreiești. Două din ele, melodii de joc din repertoriul curent al satului, se numesc *husîn*; dar nimeni din sat nu pare să-și mai amintească de originea lor israelită.

Prilejul major al facerii muzicii pentru evrei era nunta. Ca oricare alt ceremonial nupțial din regiune, nunta evreiască era un eveniment care incorpora cel puțin o secvență publică: banchetul, care avea loc în săli cu acces nerestricționat și la care puteau lua parte și non-evreii apropiați de familiile mirilor¹. Nunta era de altfel un cadru propice de afișare a etnicității, prin urmare locul în care se executau melodii emblematică pentru comunitate.

Balul evreiesc – echivalentul urban al horei satului - era organizat periodic, în toate târgurile, de către unul sau altul dintre leaderii comunității israelite. El era frecventat în principal de evrei, dar și alți tineri „de familie”. Fetele românce preferau chiar balurile evreiești, pe care le socoteau mai „civilizate” decât cele românești pentru că includeau câteva jocuri de societate amuzante (de pildă alegerea, premiarea și sărbătorirea reginei balului), pentru că participanții, în ținută de gală, se purtau distins și curtenitor² și pentru că muzicanții executau o muzică europeană valorizantă - valsuri, polci, mazurci, tango-uri, shimmy, la care ne vom referi mai târziu.

Chanukah și Purimul erau sărbători religioase care se încheiau cu petreceri în cadru domestic. Cu prilejul lor, muzicienii vizitau din proprie inițiativă toate familiile din cartierul sau de pe strada evreiască, pentru a le felicita prin cântare. Ei cunoșteau datele calendaristice ale sărbătorilor, dar ignorau total numele și semnificația lor. Un muzicant ne-a declarat astfel că, primăvara, obișnuia să cânte împreună cu tatăl său pentru Anul Nou evreiesc (sic); iar un altul s-a străduit să ne convingă că de Crăciun (sic) făcea turul tuturor caselor din cartierul israelit al Botoșanilor. Oamenii știau în schimb ce au de făcut: ciocăneau la ușa fiecărei case de pe

¹ Conform spuselor unuia din subiecții noștri, cortegiile nupțiale ale evreilor erau tăcute – spre deosebire de cortegiile zgomotoase și intens muzicalizate ale celorlalte grupuri etnice. În altă ordine de idei: nici o informație nu ne indică faptul că romii ne-muzicieni ar fi luat vreodată parte, ca invitați, la nunțile evreiești.

² În târgul Mihăileni, balurile erau organizate de breslele profesionale, prin urmare erau din principiu mixte.

strada evreiască și, o dată primiți, executau instrumental cântările de masă și melodiile de joc adecvate - învățate de la părinții lor sau de la alți muzicanți mai bătrâni -, cărora gazdele și invitații lor, așezați în jurul mesei, le adăugau eventual cuvinte în limba idiș. Muzicanții strecurau în repertoriu și piese românești, ucrainiene sau poloneze, fără teama că acestea ar putea fi respinse. După ce cântau vreo jumătate de oră - timp în care conviii băteau din palme, dansau (în general în perechi în care partenerii păstrau o oarecare distanță între ei) și/sau cântau vocal, individual sau în grup – muzicanții mulțumeau pentru răsplată (care consta în dulciuri, băutură și bani) și plecau către casa următoare.

În satele și târgurile unde erau mai puțin numeroși, evreii frecventau și bâlciorile și jocurile duminicale ale românilor: *horele*. Atunci când le remarcă prezența, muzicanții îi onorau executând, în auzul tuturor celorlalți participanți, câteva din melodiile lor preferate. Se întâmpla însă ca unul sau altul din feciorii jucăuși să le comande muzicanților o melodie de joc evreiască, chiar dacă de față nu era nici un evreu.

Tarafurile (sing. *taraf*) - mici ansambluri de muzicieni profesioniști la dispoziția tuturor - erau alcătuite din români și/sau din țigani, evrei, ucrainieni, polonezi, orice combinații fiind posibile. Ele produceau muzică pentru toate grupurile etnice din localitatea lor și din cele înconjurătoare. Din păcate, în cursul cercetărilor noastre de teren nu am întâlnit muzicieni sau ansambluri profesionale evreiești. Am întâlnit în schimb oameni care ne-au oferit informații consistente legate de unii și de celelalte. Trei bătrâni ne-au vorbit astfel despre taraful lui Ițic Pantofaru, care cânta în anii 50-60 pentru românii, evreii, polonezii și germanii din Mihăileni; și despre fanfara evreiască a lui Strafuțchi din Grămești care, în același interval, se punea în serviciul satelor românești și ucrainiene din împrejurimi. Iar profesorul Cornel Grigorescu din Dorohoi și-a amintit că bunica sa îi pomenise cândva despre taraful lui Huner din Săveni, activ în primele decenii ale secolului XX alături de

taraful românesc al fraților Nemțeanu¹, specializat și el în muzică evreiască. De altfel profesorul îl cunoscuse și ascultase el însuși pe muzicantul-acordeonist Ghimpovici, vestit în târgul Dorohoiului.

Sătenii botoșeneni erau atașați îndeosebi de fanfare. Orășenii și târgoveții preferau în schimb tarafurile alcătuite din una sau două viori, un contrabas și eventual unul sau două instrumente de suflat: trompeta și/sau flautul². După al doilea război mondial, acestea s-au extins prin adăugirea acordeonului și a tobei cu cînele - numită pe atunci *jazz*.

2. Constituirea corpusului provizoriu și validarea pieselor sale componente

Am reunit totalitatea melodiilor înregistrate într-un corpus provizoriu de 60 de melodii dispuse într-o ordine aleatoare: am așteptat ca prelungirea cercetărilor să ne sugereze criteriile de ordonare cele mai potrivite³.

La vremea anchetelor, piesele înregistrate de noi se retrăseseră însă în repertoriul pasiv al unui mănunchi de muzicieni. Ne-am temut că, fiind încă destul de ignoranți și acționând în absența oricăror instanțe de control, riscam să greșim, preluând în corpus melodii fără nici o legătură cu petrecerile israelite. Motiv pentru care am socotit necesar să validăm fiecare piesă în parte, cu sprijinul locuitorilor ne-

¹ Bărbații din familia românească Nemțeanu au fost, vreme de aproape un secol, cei mai prețuiți executanți de muzică evreiască ai târgului. În 1906, unul din Nemțeni a fost desemnat de comunitatea evreilor ca profesor de muzică la prima școală iudaică din Săveni și din întreg ținutul Botoșani.

² Nici o informație nu indică faptul că țambalul și clarinetul - care vor juca un rol important în muzica *klezmer* de peste ocean – vor fi figurat printre instrumentele micilor ansambluri botoșenene.

³ În al doilea an de anchetă ne-a venit ideea să anexăm acestui corpus un număr de melodii înregistrate în Statele Unite de violonistul evreu Leon Schwartz, originar din regiunea învecinată a Bucovinei de nord, azi apartenență Ucrainei. Am testat reacțiile subiecților noștri la audierea repertoriului lui Schwartz. Reacțiile lor de confuzie și/sau stupefație ne-au convins că includerea melodiilor în corpus ar fi nepotrivită.

muzicieni ai regiunii. Am luat mai întâi legătura cu câțiva evrei de vază din orașul Botoșani; dar aceștia ne-au părut destul de neștiutori în privința muzicii din urbea lor și din târgurile mai mărunțele, pentru acestea din urmă manifestând chiar un vag dispreț¹. Ne-am adresat apoi unor non-evrei – români, austrieci și romi – dornici să coopereze și pe deplin calificați să o facă: ei avuseseră vecini sau prieteni evrei pe care îi vizitaseră frecvent, participaseră la baluri și nunți israelite, unii dintre ei cunoșteau încă limba idiș etc. Am purtat cu fiecare subiect discuții informale, dar discret direcționate, referitoare la viața muzicală din localitatea lor în general și la viața muzicală evreiască în particular. Am ascultat apoi împreună piesele din corpus. După fiecare din ele, le-am adresat două întrebări a) dacă piesa respectivă se cânta la petrecerile evreilor și, în caz contrar, b) dacă îi pot identifica originea etnică. Răspunsurile la prima întrebare au fost când mai nete – da sau nu –, când mai ezitante – *parcă... uneori... dar... totuși...*. Oamenii procedau eventual la un fel de „analiză” mentală a melodiilor, în urma căreia conchideau (cităm la întâmplare): „prima parte este evreiască, dar a doua e românească”, sau: „prima parte se cântă, parcă, și la ucrainieni”... A doua chestiune, mai incomodă, a suscitat răspunsuri destul de bizare: *melodia aceasta e ungurească, ... e aromânească,e turcească* etc². În urma demersului de validare, am înlăturat provizoriu din corpus câteva piese, urmând să decidem mai târziu dacă e

¹ După ce au invalidat întreg repertoriul co-teritorial și o parte a celui de miez (vezi mai jos), evreii din Botoșani și-au exprimat opinia că, pentru a fi cu adevărat israelită, o piesă trebuie să aibă neapărat un tipar melodic identic cu al piesei-șlagăr internațional *Hava Naghila*. Ceea ar putea să însemne – credem noi – că muzica evreiască ideală este, pentru ei, doar aceea cu care se pot identifica toți evreii din lume, indiferent de locul lor de rezidență.

² Deși aparent aberante, răspunsurile aveau totuși o logică. De exemplu, melodiile din repertoriul cosmopolit (vezi mai jos) erau de cele mai multe ori identificate ca ungurești sau germane, în timp ce melodiile fondate pe moduri cromatice, sau incluzând elemente cromatice erau localizate undeva în Balcani.

cazul să le reincludem, sau dimpotrivă, să le eliminăm definitiv¹.

3. Clasificarea melodiilor din corpus

În paralel cu augmentarea progresivă a corpusului, am întreprins transcrierea anchetelor și notarea, analizarea și ordonarea pe diferite criterii a pieselor recoltate. Am confruntat datele obținute cu cele din studiile care ne-au stat la îndemână referitoare la aceste subiecte. Am fost atrași cu deosebire de clasificarea melodiilor întreprinsă de Walter Zev Feldman (Slobin ed. 1996, p. 90-96), clasificare ce ține cont de sursa ipotetică, dar și de structura melodiilor. Am socotit-o adecvată materialului nostru și ne-am decis să o preluăm, cel puțin în liniile sale generale. Drept urmare, am divizat corpusul în următoarele categorii:

a) **repertoriul de miez**, care cuprinde piesele de origine presupus evreiască, executate numai sau aproape numai pentru evrei, răspândite în întreg arealul cercetat și validate de toți subiecții. Această categorie este reprezentată de majoritatea melodiilor de nuntă;

b) **repertoriul cosmopolit**, cuprinzând valsuri, polci, mazurci, shimmy și române, la modă în prima jumătate a secolului al XX-lea în Europa centrală și/sau în România. Categoria este reprezentată în corpus prin numeroase piese care, după spusele subiecților noștri, erau foarte prizeate în cercurile evreiești;

c) **repertoriul co-teritorial**, alcătuit din melodii preluate de evrei de la popoarele alături de care conviețuiau, reprezentat în corpusul nostru prin melodii românești și într-o mai mică măsură ucrainiene sau poloneze. Cu circulație limitată, piesele co-teritoriale erau cunoscute și recunoscute doar de subiecții din localitatea sau din aria ipotetică de proveniență.

d) **repertoriul tranzițional** sau **orientalizant**, subsumând genuri și piese preluate de evrei din repertoriul

¹ Mai târziu, am decis să le păstrăm într-o anexă a corpusului, din rațiuni pe care le vom expune mai jos.

„altora” și reamenajate stilistic astfel încât să se apropie cât mai mult de, sau chiar să se integreze în, repertoriul de miez (Slobin, ed., 1996, p. 93)¹. În corpusul nostru am identificat două tipuri de piese care se înscriu explicit în acest repertoriu: *doinele* – asupra cărora vom reveni mai jos – și câteva melodii de joc pe care subiecții romi le-au identificat ca „țigănești”², iar ceilalți ca evreiești.

Doinele - care, după părerea noastră, nu se înscriu convenabil în nici una din categoriile instituite de Walter Zev Feldman -, ne-au determinat de fapt să reflectăm la posibilitatea constituirii unui al cincilea repertoriu, pe care l-am denumit „național”³. Repertoriul național românesc⁴, de largă

¹ În ultimele cinci-șase decenii, aceste genuri și piese au fost purtate de evrei în afara granițelor României, unde ele trec uneori drept tipic evreiești.

² Piese sunt recognoscibile, *grosso modo*, după secunde mărite de pe treptele II sau III ale scării care le subîntinde.

³ Repertoriul „național” include o muzică de sorginte real sau presupus tradițională – țărănească sau urbană – creată într-un stil fără asperități și ușor stilizată „à l’occidentale”. Muzica a fost inventată, probabil cu începere din a doua parte a secolului al XIX-lea, de către muzicienii profesioniști orășeni din Muntenia pe temeiul stilului muzical lăutăresc al acestei provincii din sudul României. Autoritățile au preluat-o pentru ocaziile de reprezentare statală – expoziții universale, vizite oficiale la nivel înalt, întreceri sportive însemnate etc. – iar de oamenii de rând pentru petrecerile populare ample, cu participanți provenind din arii culturale diferite. La începutul secolului XX, muzica națională a fost intens promovată de intelectualitate - care simpatiza cu țărănimea și spera într-o uniune socială cu aceasta având ca miză construcția națională - și de clasa de mijloc în formare. Cei care au cristalizat un „repertoriu național” sunt lăutarii de restaurant; ei sunt cei care îl perpetuează astăzi, în forme înnoite, dar păstrând un nucleu dur de o deosebită stabilitate temporală. Este de presupus că majoritatea evreilor din orașe și târguri vor fi cunoscut muzica românilor mai ales prin mijlocirea muzicii naționale. Una din piesele repertoriului național este *Ciocârlia*.

⁴ Elementele „orientalizante” nu erau neapărat prezente în repertoriul național, iar cele au existat - îndeosebi în cursul secolului al XIX-lea

circulație pe întreg teritoriul țării, este alcătuit din melodii de joc cu formă standardizată și aspect concertant și din cântări lirice astfel amenajate încât să se preteze unor execuții mai mult sau mai puțin sentimentale. Acest repertoriu încorporează și *doina* „națională”, creată prin stilizarea *doinei* din Muntenia – o provincie românească îndepărtată geografic și cu muzică distinctă de cea a ținutului Botoșani. *Doina evreiască* are la temelie chiar această *doină națională*, fapt pe care structura sa muzicală îl indică fără nici un dubiu; ea nu decurge în nici un chip din *doina* țărănească locală, absentă de cel puțin un secol din muzica Botoșaniului, și nici din *doina* ținutului apropiat al Bucovinei, sensibil diferită de aspect. Acesta este motivul pentru care rânduirea *doinei* evreiești în repertoriul tranzițional nu ni se pare tocmai potrivită.

În corpusul nostru figurează prea puține piese din categoria „națională”. Dar ne-au atras atenția înregistrările de muzică *klezmer* pe care le-am parcurs în timpul documentării, înregistrări care conțineau cuprindeau surprinzător de multe piese cu acest apelativ (Hora națională sau Sârba națională) sau cunoscute în întreaga Românie ca fiind „naționale”: *Ciocârlia*, *România*, *România*, *Hora Bucovina*, romanțe și cântări populare în mediul intelectualilor de țară, piese de muzică ușoară cu trimitere la o un sat bucolic și la o mahala plină de farmec. Evreii au fost, într-adevăr, puternic atașați de repertoriul național românesc¹. După spusele subiecților noștri care au păstrat legătura cu cei emigrați în Israel, ei cântă sau ascultă și astăzi, la petrecerile lor, piesele naționale românești cele mai cunoscute și perene, așa cum sunt – și cum erau și la mijlocul secolului trecut - *Ciocârlia*, *Perinița*, *Sârba în căruță*,

- s-au diluat în timp până aproape de dispariție. E firesc: muzica națională a avut și are rolul de a-i solidariza pe cetățenii României și de a-i re-prezenta în lume; prin urmare ea s-a debarasat de „orientalism” pe măsură ce țara s-a europeanizat sub toate aspectele.

¹ Prin acest atașament, ei își exprimau simbolic dorința de a se solidariza cu întreaga națiune română.

Sârba pompierilor, Țărăncuță, țărăncuță, Sanie cu zurgălăi, Cine-a pus cârciuma-n drum etc.

*

* *

Pe parcursul lucrului la neobișnuitul nostru proiect „evreiesc” – care ne-a confruntat și continuă să ne confrunte cu probleme neobișnuite –, am ajuns treptat la constatări pe care le vom expune mai jos (în câteva grupaje precedate de titluri), cu nădejdea că ele vor fi de folos și altor etnomuzicologi care se ocupă de cazuri similare:

Contextualizarea muzicii grupului minoritar

Am realizat că nu puteam în nici un chip să cercetăm muzica evreilor fără a o situa în tabloul mai cuprinzător al tuturor muzicilor etnice din regiune, din câteva motive:

- ansamblurile de muzicieni populari profesioniști (rom. *taraf*, pl. *tarafuri*), cu o componență deseori mixtă, cântau în mod obișnuit pentru toate grupurile etnice, contribuind în acest fel la elaborarea și remodelarea identității muzicale distincte a fiecăruia din ele, dar operând totodată și transferuri de elemente și melodii de la o muzică la alta și creându-le o platformă stilistică și de repertoriu comună. Există de altfel o cantitate însemnată de melodii pe care muzicienii le executau, în stiluri ușor diferite¹, pentru mai multe sau chiar pentru toate grupurile etnice în prezență;

- existau evenimente muzicalizate - nunți, baluri și bălciuri - la care participa, direct sau indirect, întreaga comunitate. Cu prilejul lor, toți se puteau familiariza cu segmentele „publice” ale muzicii tuturor. Fapt care crea premisele unor interferențe și fuziuni pe care etnomuzicologul nu le poate trece cu vederea .

¹ Stilul de execuție evreiesc era, după spusele a doi dintre muzicienii noștri, mai domol, mai „legănat”; dar în exemplul pe care ni l-a furnizat unul din ei, diferența este abia perceptibilă.

În ținutul Botoșani, apartenența muzicilor la aceeași arie culturală pare să fi fost un modelator stilistic mai puternic decât apartenența etnică a celor care le-au vehiculat¹.

Reconstituirea unei muzici sau reconstituirea imaginii ei?

În acest moment muzica evreilor este – așa cum spuneam – practic absentă din regiune. În consecință noi nu puteam să o reconstituim întocmai așa cum o înțelegeau și produceau evreii înșiși, ci mai degrabă așa cum o înțelegeau și executau locuitorii non-evrei, cei pe care puteam conta efectiv în cercetările noastre. Drept consecință, imaginea muzicii evreiești pe care aspiram să o elaborăm era mediată de „ceilalți”. Dar cum să interpretăm și cum să transformăm în discurs reprezentarea unora asupra muzicii „celorlalți”? Este oare acesta un demers etnomuzicologic posibil, justificat, productiv, important, cu sens? Și – în altă ordine de idei - la ce niveluri ar trebui să căutăm legătura, sau poate ruptura, dintre muzica reconstituită și reprezentarea „celorlalți” despre ea?

Subiecții, „adevărurile” lor și metodologia interviurilor

În cursul interviurilor, subiecții noștri au produs uneori aserțiuni disonante. Acest fapt ne-a determinat să-i privim cu mai multă atenție. La început, am bănuir că unii din ei ar putea fi ignoranți sau nesinceri. Treptat, am ajuns însă să înțelegem că aserțiunile pe care ni le livrau erau în majoritatea cazurilor competente și sincere, dar depindeau de sisteme de evaluare care funcționau doar în locurile lor de rezidență. Ne-am reamintit de experiențele similare pe care le-am avut în

¹ Ideea, care a fost avansată în ultimele decenii, sub forme diverse, de mulți etnologi și etnomuzicologi, nu o neagă radical pe cea care i se opune acordând o însemnătate decisivă apartenenței etnice a muzicienilor, ci încearcă doar să-i diminueze ponderea.

cercetarea muzicii romilor și ne-am considerat îndreptățiți să socotim că, cel puțin în România (unde muzicile sunt foarte diferențiate regional și local), opiniile oamenilor legate de originea / apartenența unei muzici – în speță „adevărurile” subiecților noștri privitoare la originea / apartenența unei muzici sau alteia – sunt aproape întotdeauna circumstanțiale, adică valabile într-un spațiu și într-o perioadă de timp limitate, în afara cărora ele pot fi inconsistente. Cu alte cuvinte: atunci când unul din subiecții noștri susține cu tărie că piesa muzicală X este evreiască, pentru că a auzit-o cântată la petrecerile evreiești din târgul lui, trebuie să subînțelegem că această afirmație este probabil adevărată atunci când se referă la târgul în chestiune, dar poate fi falsă sau parțial falsă în altă localitate; iar atunci când doi subiecți dau răspunsuri contradictorii la întrebările noastre, aceasta nu înseamnă că unul din ei este cu necesitate ignorant sau mincinos, ci doar că trebuie să acordăm atenție rezidenței, vârstei și priceperii, felului în care își formulează răspunsurile și posibilelor motivații ascunse ale amândurora. În lumina acestei observații, ne-am remaniat ușor metodologia de anchetă. Am hotărât astfel că o bună modalitate de a aprecia dacă și în ce măsură se poate conta pe afirmațiile unui subiect este aceea de a prelungi conversația cu el, pentru a-i da răgazul să-și etaleze amplitudinea competențelor muzicale, credințele, prejudecățile, onestitatea etc. Luând în calcul toate aceste date, putem să preluăm mai prudent afirmațiile cuiva cu o puternică aversiune față de romi, spre exemplu, care va nega din principiu orice similitudine dintre o muzică evreiască „co-teritorială” și muzica lăutărească țigănească; sau evităm să ne încredem fără rezerve într-un român care supra-evaluează influențele românești asupra muzicii evreiești, pentru că trăiește cotidian într-o baie de muzică românească la care raportează, fatalmente, toate muzicile celorlalți. În lumina aceleiași observații, am decis să păstrăm în corpus piesele invalidate de o parte din subiecți: era posibil ca ele să fi fost realmente cântate pentru evrei într-o anumită localitate, chiar dacă acest fapt era ignorat de oamenii din alte localități.

Pe de altă parte, în anumite situații, „adevărurile” subiecților puteau fi ambigue, fără să fie neapărat nevrednice de încredere. De exemplu: am auzit deseori afirmații de genul: „melodia aceasta de joc se cânta pentru români, dar parcă mergea și la evrei... chiar și ucrainenii jucau după ea”...., cu referire la aceeași muzică de dans. În fond oamenii exprimau confuz ideea că piesa în chestiune are proprietăți care o apropie simultan de mai multe muzici distincte, motiv pentru care ea se și execută pentru grupuri etnice diferite. Am înțeles totodată că întrebarea pe care o puneam inițial celor intervievați: ”Este aceasta o piesă evreiască”? era total nepotrivită, pentru că îi forța să dea un răspuns univoc – și deci incorect din orice punct de vedere – într-o situație ambiguă în care ei ar fi preferat să se exprime cu o ambiguitate proporțională. Așa că, curând după începerea anchetelor de teren, întrebarea noastră a devenit: „Ați auzit această piesă cântată pentru evreii din târgul dumneavoastră?” Prin acest artificiu, am evitat să trasăm o linie de demarcație netă între o muzică „pur” evreiască și ansamblul celorlalte muzici pe care evreii le comandau sau le ascultau cu plăcere în timpul petrecerile lor.

Muzica – reprezentare simbolică a raporturilor inter-etnice

În fine, am remarcat și un alt fenomen, frapant prin claritatea sa. Spuneam că tarafurile (ansamblurile de muzicieni populari profesioniști) obișnuiau să asigure muzica pentru toate grupurile etnice din comunitatea lor și din cele vecine. Totuși fiecare dintre ele putea fi specializat într-o anumită muzică, executându-le pe celelalte cu o anumită aproximație stilistică. În localitățile în care am întreprins cercetări, toate grupurile – dar cu deosebire cel al evreilor – păreau să accepte cu bunăvoință chiar și execuțiile mai stângace, care nu corespundeau întru totul așteptărilor lor. N-am găsit decât o posibilă interpretare a acestui fapt: oamenii își menajau instinctiv bunele relații de conviețuire, între altele

lăudându-i și răsplătindu-i pe muzicienii de altă etnie, sau specializați în muzica altei etnii, chiar și atunci când ei nu le dădeau deplină satisfacție. Or în alte părți ale României - spre exemplu în Transilvania - oamenii de rând din deceniile trecute erau foarte exigenți cu stilul de execuție și cu repertoriul muzicienilor pe care îi angajau pentru petreceri: numeroase documente etnologice pomenesc chiar despre pedepsele severe (inclusiv corporale) pe care le impuneau muzicanților incapabili să-i mulțumească. Toleranța explicită a botoșenenilor ne-a părut a fi o transpunere în plan muzical a relațiilor lor interetnice amiabile; sau, schimbând unghiul, muzicile din ținutul Botoșani par să fi funcționat ca sisteme de reprezentare simbolică a raporturilor dintre grupurile etnice ce populau regiunea.

Ne-am încheiat ultima investigație de teren în ținutul Botoșani în august 2006. În cursul ei am lărgit cercul subiecților, incluzând în el oameni mai tineri, care cunosc muzica evreilor doar din povestirile celorlalți – ceea ce ne-a deschis un nou front de lucru. N-am avut încă răgazul să includem aici datele recoltate, și cu atât mai puțin prelucrarea acestora. Dar am devenit conștienți de deplasările de accent pe care le-a suportat cercetarea noastră de-a lungul timpului.

Azi suntem mai puțin interesați de descoperirea de melodii neștiute și mai mult de descifrarea motivațiilor și a mecanismelor prin care evreii și le-au însușit sau, după caz, le-au perpetuat pe cele pe care le cunoaștem deja; ne preocupă mai puțin reconstituirea muzicii evreilor și mai mult reconstituirea imaginii pe care celelalte grupuri etnice și-au făcut-o în legătură cu muzica evreilor și pe care au transmis-o generațiilor următoare; acum suntem decisi să examinăm mai îndeaproape instrumentele metodologice ale „arheologiei muzicale” pe care o practicăm; și suntem pregătiți să ne aplecăm mai serios asupra subiectului, ca furnizor al unor informații pe care și le construiește dependent de apartenența etnică, locul de rezidență, ideile și prejudecățile care le orientează gândirea, datele vieții personale etc.; în fine, suntem hotărâți să abordăm două aspecte care nu intrau în preocupările noastre inițiale: muzica evreilor ca sistem de

reprezentare simbolică a relațiilor inter-etnice regionale; și conexiunea dintre imaginea muzicii evreiești și imaginea evreului, așa cum s-au conturat ele în conștiința celorlalți locuitorilor ne-evrei ai ținutului.

Bibliografie

- Achim, Viorel, 1998. *Țigani în istoria României* București: Editura Enciclopedică
- Beregovski, M(oshe), 1962. *Evreiskie narodnîe pesni* [Jewish Popular Songs]. Moskva: Sovetskii kompozitor
- Feldman, Walter Zev, 1996. "Bulgărească/Bulgarish/Bulgar: The Transformation of a Klezmer Dance Genre"; *American Klezmer. Its roots and Offshoots*, Mark Slobin, ed., Berkely-Los Angeles-London: University of California Press: 84-124
- Garfias, Robert, 1981. "Survival of Turkish Characteristics in Romanian Musica Lautareasca". *Yearbook for traditional Music* 13: 97-107
- Bartz, F., Gregory, Timothy Cooley, eds., 1997. *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. New York-Oxford: Oxford University Press
- Oișteanu, Andrei, 2001. *Imaginea evreului în cultura românească* [The Image of the Jew in the Romanian Culture]. București: Humanitas
- Rădulescu, Speranța, Florin Iordan, 2008. "A Minority in a Multi-Ethnic Context: The Jews of the Region of Botoșani and Their Party Music"; în vol. *The Human World and Musical Diversity: Proceedings from the Fourth Meeting of the ICTM Study Group „Music and Minorities” in Varna, Bulgaria 2006*, Institute for Art Studies: Bulgarian Academy of Sciences: 262-268
- Stoljar, Zinovij, 2001. *Straniți narodnia zametki*. Chișinău: Pontos

Perspective spațiale în gândirea muzicală. Un model planetar

Cătălin Cretu

1. Obiecte sonore¹

Compozitorul Ștefan Niculescu definește obiectul sonor ca fiind "un fenomen acustic elementar cu care se operează în muzică: pot fi sunete propriu-zis muzicale, dar și, de pildă, conglomerate de frecvențe care să aibă o asemenea unitate încât conștiința auditivă să o poată recunoaște ca atare; se includ aici și obiectele sonore din muzicile electroacustice"². Având de a face cu un fenomen fizic, acustic, se pune întrebarea: care sunt condițiile limită ca el să existe (pentru percepția urechii umane)? Pentru a răspunde, vom apela la caracteristicile sunetului. În urma cercetărilor au fost stabilite limitele până la care se poate merge cu parametrii sunetului pentru ca acesta să rămână în câmpul de audibilitate: frecvența – corespunzătoare înălțimii - (16 Hz-20000Hz), intensitatea – corespunzătoare tăriei – (0,2 dB – 120 dB), durata în timp (minimum 50 ms) în vreme ce timbrul poate varia între prezența unei simple frecvențe (sunetul pur – sinus) și cele mai complexe organizări posibile.

Având în vedere cele spuse mai sus, s-ar impune două observații. Prima este aceea că din infinitatea spațiului acustic am decupat o zonă corespunzătoare câmpului de percepție auditivă la care omul are acces prin simțuri, deci o zonă limitată. A doua observație se referă la proprietățile care

¹ Părți ale acestui studiu au fost elaborate în 2005, an în care am fost beneficiarul unei burse *Britannia NEC* la *Colegiul Noua Europă* și apoi introduse în teza de doctorat

² NICULESCU, Ș., "O teorie a sintaxei muzicale", în *Muzica*, Nr.3, 1973

caracterizează sunetele. Din definiția timbrului (amestec de sunete parțiale armonice și/sau inarmonice) remarcăm că el este definit cu ajutorul parametrului *frecvență*, pentru că sunetele parțiale nu sunt altceva decât frecvențe având anumite intensități și durate. Concluzionând, putem afirma că timbrul este o proprietate *calitativă* în timp ce ceilalți parametri (frecvența, intensitatea, timpul) sunt proprietăți *cantitative*, indispensabile faptului sonor. De aceea și terminologia de “calități ale sunetului” – intens utilizată – este poate improprie. Ar fi de preferat sintagme precum caracteristici sau proprietăți *calitative* (timbrul) respectiv *cantitative* (frecvența, intensitatea, durata).

O altă problemă care interesează cercetarea noastră este variația în timp a caracteristicilor cantitative ale sunetului și implicația ei în definirea și clasificarea anumitor tipuri de obiecte sonore. Pentru claritatea expunerii, voi depozita sunetele de învelișul lor spectral (timbral), luând în considerare pentru început sunetele elementare – sunete sinus – ce nu există ca atare în natură, decât produse cu mijloace electronice. Voi numi *obiect sonor elementar* orice obiect sonor ce posedă o formă elementară de înveliș timbral. Evident, condiția necesară ca acesta să existe pentru percepția umană este ca el să depășească pragurile minime mai sus arătate (16 Hz, 0.2 dB, 50 ms), desigur limitele acestea fiind pur teoretice, ele suportând mici abateri în funcție de comportamentul urechii în raport cu diverse benzi de frecvență (conform diagramei de audibilitate Fletcher – Muson). Considerând intervalul de desfășurare al evenimentului sonor Δt , vom încerca mai departe să construim o tipologie a obiectelor sonore pornind de la posibile cuantificări ale spațiului sonor.

La nivelul caracteristicii *înălțime*, în urma analizei muzicilor de pretutindeni (cultă și de sorginte populară), observăm preponderența organizării spațiului sonor în unități discrete, cuantificabile, posibil de a fi cuprinse între parantezele unei mulțimi (game, moduri, serii). Uneori însă, în special în muzica secolului 20, observăm tendința de “umplere” a acestui gol căscat de emiterea a două sunete

discrete de frecvențe diferite, prin procedeul tehnic glissando. Iată deci două posibilități diferite de a emite sunete, două moduri diferite de a face muzică și de a aborda continuumul frecvențelor, implicit al înălțimilor cărora le corespund acestea și totodată două tipuri de obiecte sonore: *obiect sonor elementar discret* și *obiect sonor elementar continuu* (evident același sunet “dezvelit” de învelișul timbral).

La nivelul caracteristicii *tărie* lucrurile sunt oarecum similare. Există o mulțime posibilă de intensități discrete (ppp, pp, p, mp, mf, f, ff, fff) precum și intensități variabile continue: crescătoare (crescendo) și descrescătoare (decrescendo). Acestei clasificări îi corespunde și o nouă modalitate de denumire a unor obiecte sonore corespunzătoare: *obiecte sonore elementare de intensitate constantă* și *obiecte sonore elementare de intensitate variabilă*.

Însumând cele două tipologii descrise mai sus (la nivelul înălțimii și al tăriei) obținem o rezultantă ce naște patru tipuri de obiecte sonore elementare posibile: *obiect sonor elementar discret de intensitate constantă (de tip A)*, *obiect sonor elementar discret de intensitate variabilă (de tip B)*, *obiect sonor elementar continuu de intensitate constantă (de tip C)* și *obiect sonor elementar continuu de intensitate variabilă (de tip D)*. Așadar aceste patru entități cu identitate fonică reprezintă cărămizile, atomii sau poate fractalii oricărui tip de fapt sonor.

Pornind de la cercetările matematicianului Joseph de Fourier care a reușit să reprezinte funcțiile periodice prin serii de funcții trigonometrice simple, putem, prin procedeu invers, să sintetizăm, pornind de la cele 4 tipuri de obiecte sus amintite, orice entitate acustică. Astfel, luând în calcul și caracteristica timbrală, vom găsi (în cazul tipurilor A și B) la nivelul superior *obiectele sonore simple discrete*, care rezultă din multiplicarea pe verticala frecvenței a aceluiași tip de obiect sonor elementar. Ca o consecință, denumirile acestora vor corespunde entităților primare: *obiecte sonore simple, discrete, de intensitate constantă* (de tip A), *obiecte sonore simple, discrete, de intensitate variabilă* (de tip B). Prin analogie vom denumi *obiecte sonore simple, continue, de*

intensitate constantă (de tip C) și *obiecte sonore simple, continue, de intensitate variabilă* (de tip D) multiplicarea la nivelul intensității a obiectelor elementare corespunzătoare tipurilor C și D. La nivelul următor, cel al combinațiilor mixte, vom avea de a face cu obiecte sonore complexe, o zonă unde pot coexista entități de tipuri diferite: de tip discret și/sau continuu.

2. Spațialități sonore

Spațialitatea psiho-acustică

Așa cum arătam mai sus, există două tipuri de entități elementare ce stau la baza oricărui fapt sonor: una discretă și alta continuă. Acest tip de distincție se regăsește și la nivelul muzicilor de orice tip. Corespunzător, Stephen McAdams¹, studiind formarea imaginilor auditive (reprezentarea psihologică a entităților sonore), deosebește două tipuri de organizare sonoră. Prima - *organizarea secvențială* – e văzută ca o succesiune coerentă de sunete de aceeași natură, în timp ce cea de a doua - *organizarea simultană* - are la bază fuziunea spectrală, capacitatea noastră de a aduna într-o (unitate de) imagine complexă fapte sonore ce se suprapun. Desigur, primei categorii îi putem asocia marea parte a muzicilor clasico - romantice, riguros construite din cărămizi tematice, în timp ce a doua categorie cuprinde în general muzicile procesuale, globaliste (texturiste), spectrale, electroacustice.

De remarcat că același tip de distincție îl regăsim bine definit în creația compozitorului György Ligeti. Deși acesta a abandonat repede creația muzicii electronice, două dintre lucrările de început aparținând acestui gen constituie oarecum izvorul generator al creației sale ulterioare, urmărind exact

¹ McADAMS, S., "The auditory image: a metaphor for musical and psychological research on auditory organization", în *Cognitive Processes in Perception of Art*, 1984

cele două direcții sus-amintite¹. Prima – *Glissandi* – utilizând doar obiecte sonore de tip continuu, deschide drumul unor lucrări de tip static precum *Atmospheres*, *Volumina*, *Lux aeterna*, *Lontano*, *Ramifications*, în timp ce a doua – *Artikulation* – ce are la bază obiecte sonore discrete, prefigurează lucrări precum *Apparitions*, *Aventures*, *Nouvelles Aventures* sau *10 Stücke für Bläserquintett*. Evident, există și alte lucrări la acest compozitor unde cele două tendințe coexistă: *Requiem*, *Streichenquartett Nr. 2*, *Kammerkonzert für 13 Instrumentalisten*, etc.

Spațialitatea sursei sonore

O descriere a acestui aspect o face Leigh Landy², analizând “parametrul spațiu” ca o permanentă emancipare a unei noi caracteristici a sunetului. Urmărind lucrurile din punct de vedere istoric, muzicologul observă că până în secolul 20 producțiile muzicale (atât cele laice cât și cele religioase) se desfășurau în general pe o scenă, în fața unui public. Singurele excepții erau cântatul responsorial și orga, care produceau în biserici evenimente sonore “în spatele” auditorilor. Istoria secolului 20 ne prezintă o tendință permanentă de “spargere” a acest tip de spațiu “clasic” atât prin ideile componistice cât și prin evoluția tehnologică.

Începând cu Edgard Varèse care în anii ‘30 indica în partitură modul în care instrumentiștii trebuiau să se așeze pe scenă și continuând cu Xenakis și Stockhausen care plasau instrumentiști printre spectatori sau Cage care plasa muzicienii în afara sălii de concert, lucrurile au evoluat rapid odată cu apariția difuzoarelor, radioului și televiziunii. Merită amintit aici grandiosul spectacol multimedia realizat de Varèse cu lucrarea *Poème Electronique* în 1958 la pavilionul Philips de la expoziția de la Bruxelles cu ajutorul unor ecrane și 100 difuzoare. Acestea din urmă n-au fost folosite mai apoi doar ca

¹ vezi COJOCARU, D., *Creația lui György Ligeti în contextul stilistic al secolului XX*, Editura MediaMusica, Cluj – Napoca, 1999

² LANDY, L., *What's the Matter with Today's Experimental Music?*, Harwood Academic Publishers, Chur, 1991

surse sonore independente, ci, curând, au devenit acompaniatori pentru soliști (așa zisele muzici “cu bandă”, acompaniamente pregătite în studiouri de muzică și riguros notate în partitură) sau chiar posibilități prin care instrumentiștii, prin procedee live electronics, erau acompaniați de propriile emisii sonore, preluate și prelucrate în timp real cu echipamente electronice.

O altă tendință a fost aceea de deplasare a surselor sonore, respectiv instrumentele, instrumentiștii, formațiile sau difuzoarele, în spații alternative, creând manifestări de tip performance, happening, fluxus, muzici ambientale, instalații, multimedia, având scopuri artistice sau socio-politice.

Un alt tip de spațiu este și cel casnic, unde fiecare dintre noi posedă un mic ansamblu de produs evenimente acustice, de la instrumente muzicale, la echipamente audio, radio, TV până la instalații electrocasnice, toate putând fi utilizate în secolul 21 ca obiecte producătoare de muzică sau zgomot. Trebuie menționat în acest context și “pseudo-spațiul” creat de utilizarea walkman-ului, aparatul cu căști pe care îl folosim de obicei în spațiile publice, devenind astfel surzi la ceea ce se întâmplă în jurul nostru, fiind în schimb beneficiarii unui spațiu “la purtător”.

Desigur că există multiple interferențe între sursele și spațiile sonore mai sus amintite. Unele pot reprezenta încercări artistice (sunete electronice emise prin difuzoare alături de instrumente tradiționale, echipamente electrocasnice sau industriale bruind orchestra sau invers, ansambluri instrumentale cântând în hale de fabrici, etc.), altele adevărate agresiuni ale spațiilor private sau publice (în special muzici de orice tip ascultate la intensități mari, antifonări proaste ale sălilor de concert, telefoane celulare ce sună în timpul concertelor).

Revenind la sursele tradiționale de producere a sunetelor – instrumente muzicale, voce – putem consemna posibilități diverse de a “sună” muzica în spațiu. Astfel, interpreții pot fi așezați pe scenă, organizați pe grupe de instrumente sau aleator, pot cânta stând între spectatori sau mișcându-se în jurul publicului, pot să practice cântarea

antifonică sau dialogul de tip solist – ansamblu sau tutti - ripieni, definind tot atâtea spații posibile de producere a muzicii.

Pe de altă parte, muzicile electronice și cele realizate cu ajutorul computerului au deschis drumul spre noi posibilități de spațializare. În primul rând există multiple posibilități de emisie ale materialului muzical - sunete înregistrate, preînregistrate și prelucrate sau produse pe cale electronică - care este transmis sursei sonore (difuzorul) prin modificarea unor parametrii de volum, panoramare, mișcare, filtre, reverberație, etc.. În al doilea rând, modul de așezare al difuzoarelor și algoritmul lor de funcționare oferă nelimitate posibilități de spațializare. Aș menționa aici superbul pavilion realizat de România la Expoziția de la Hanovra 2000 cu participarea compozitorului Călin Ioachimescu, care a mixat cântul câtorva sute de păsări, realizând apoi o instalație spațială de 48 de difuzoare ce și-a pus major amprenta asupra întregului concept.

Nu în ultimul rând trebuie precizat aici locul important al arhitecturii spațiului unde manifestările muzicale au loc, ea putând fi un simplu martor al actului artistic sau, din ce în ce mai des, pretext pentru el.

Spațialitatea partiturii

Există mai multe moduri de a aborda această sintagmă. Primul se referă la un tip de spațialitate vizuală, a ochiului, izvorâtă din contactul direct cu partitura. Constatăm astfel repartizarea înălțimilor pe osatura portativelor (sus - jos), acompaniate de simboluri sugerînd intensitatea (aproape - departe). La nivelul parametrilor durată, ritm, alternanță de valori ritmice – pauze, observăm posibile rarefierii sau aglomerări ale evenimentelor sonore pe unitatea de timp. Aici regăsim însă și pericolul unei posibile confuzii la nivel vizual, întrucât o partitură scrisă rarefiat (cu excese de pauze) poate suna foarte aglomerat în tempouri rapide, reversul fiind de asemenea valabil, întrucât și pauzele se dilată sau se comprimă proporțional cu descreșterea sau creșterea tempoului. De remarcat și confuziile ce se fac, deseori, între

aglomerările și rarefierile de tip spațial (ce țin de repartizarea înălțimii) și cele de tip temporal (ce țin de durată). Tot la nivelul acestui câmp vizual al partiturii includem și gruparea instrumentelor pe familii (în partiturile tradiționale) sau pe grupe timbrale (ex. Lutoslawski).

Un alt palier al spațialității muzicii scrise se referă la unitatea sa formală. Este desigur sarcina analistului să descompună lucrarea în subasamble structurale, indentificând importanța fiecărui element în integralitatea angrenajului spațial al formei.

Nu în ultimul rând trebuie amintită aici spațialitatea virtuală aflată în partiturile conceptualiste de tip grafic, textual, formal sau schematic, sau cea cvasialeatorie din operele deschise.

Spațialitatea audio - vizuală

Dacă luăm în calcul influențele vizuale asupra compozitorilor putem vorbi și despre o spațialitate programatică, despre modul cum percepții vizuale se regăsesc reprezentate în spațialități acustice. Aș aminti aici cazul compozitorului György Ligeti care a intuit muzica sa de tip static - continuu contemplând desene ale lui Paul Klee care i-au sugerat – prin liniile ondulate - posibilitatea de a crea o muzică statică pe baza micropolifoniilor¹ (vezi fig. 2.1).

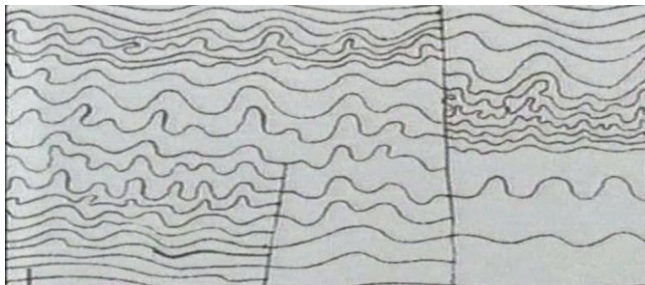


fig. 2.1

¹ Așa cum povestește compozitorul în filmul documentar realizat de regizorul Michel Follin în anul 1993

Și reversul poate fi însă luat în considerare și anume modul cum muzica influențează sau se integrează în spațiul artelor vizuale. După apariția cinematografului și, mai ales a televiziunii, cultura imaginii pare chiar mai importantă decât cea a sunetului. Chiar dacă are un rol mai puțin important în acest context, muzica însoțește însă permanent diferitele forme de artă vizuală: teatrul, filmul, arta video, arta performance, dansul, etc..

Spațialitatea electroacustică¹

Vom prezenta în continuare aspecte ale spațialității ce intervin în fenomenele sonore create pe cale electronică. Muzicile astfel construite, pornesc de la două moduri posibile de a produce obiecte sonore: artificial, cu ajutorul oscilatoarelor analogice sau digitale, și prin înregistrarea unor sunete naturale cu ajutorul microfoanelor. Ambele tipuri se pretează la diverse transformări, procesări, spațializări pe măsura strategiei compozitorului.

Unul din principalele aspecte relevat de mediile electronice este cel al posibilității creării de sunete noi, de emancipare a sonorităților prin câștigarea de noi dimensiuni spațiale ale obiectelor sonore complexe. Acest fapt se realizează tehnic cu ajutorul unor procese de sinteză.

Cel mai simplu tip de sinteză este cea aditivă, prin care obiecte sonore complexe sunt create prin suprapunerea altor tipuri de obiecte, în general elementare sau simple. De exemplu, putem da dimensiuni noi zonei timbrale prin adăugarea peste un sunet fundamental de noi sunete parțiale armonice/inarmonice având diverse intensități. Opusă acestei tehnici este cea propusă de sinteza substractivă, cu ajutorul căreia sunete complexe sunt deconstruite și analizate utilizând o serie de filtre ce extrag caracteristici ale semnalului sonor inițial.

¹ vezi ROADS, C., *The Computer Music Tutorial*, The MIT Press, Massachusetts, 2000

Alte tipuri de sinteză larg utilizate se referă la diverse posibilități ale frecvențelor de a interacționa și de a fi "modulate" cu ajutorul unor procedee precum modulația în frecvență (FM), modulația în amplitudine (AM) sau ring-modulația (RM). Nu în ultimul rând, acest șir este completat de sinteza granulară, o tehnică ce are la bază natura corpusculară a obiectelor sonore. Toate procedeele mai sus menționate stau la baza principalelor modalități de îmbogățire a timbralității, fiind nelipsite din construcția majorității sintetizatoarelor electronice.

La nivelul spațialității electro-acustice propriu-zise, există două aspecte ce trebuie luate în seamă: unul fizic, ce ține de poziționarea surselor sonore (difuzoarelor), și altul virtual ce se referă la posibilitățile de procesare ale semnalelor sonore, respectiv iluziile spațiale pe care le pot provoca acestea. Dacă la primul aspect ne-am referit deja, ar mai fi totuși de spus că în cazul utilizării unui sistem multicanal (având încorporat un număr mare de difuzoare), s-ar impune o rediscutare a teoriei categoriilor sintactice tradiționale având în vedere faptul că muzicii îi mai este încorporată o caracteristică – spațialitatea. Concret, dacă distribuim fiecare element al unei melodii simple câte unui difuzor diferit, avem îndoilei că ea va fi la fel reprezentată în conștiința noastră auditivă ca în cazul unei surse unice.

Referitor la spațializarea virtuală, două aspecte prezintă interes: *reverberația* și *panoramarea*. Reverberația este un fenomen natural ce se referă la amestecul dintre sunetele directe și cele reflectate pe care urechea le percepe. Acest fenomen poate să apară atât la înregistrarea sunetelor, cât și în cadrul procesării sau audiției. De aceea, trebuie să se acorde o mare importanță atât acusticii sălii în care are loc captarea, cât și tipului de microfon utilizat sau așezării acestuia în raport cu sursa sonoră. Sunetul o dată imprimat, poate suferi modificări la nivelul reverberației finale prin simularea producerii în diverse încăperi, cu ajutorul unor procesoare. În final, sala unde se desfășoară audiția, forma și materialul suprafețelor reflectorizante, așezarea difuzoarelor, dau "forma finală" a reverberației.

Panoramarea se referă la localizarea sunetului, la posibilitățile lui virtuale de a se mișca. Teoria localizării se referă la trei aspecte: azimutul (unghiul orizontal, mișcarea stânga-dreapta), zenitul (unghiul vertical, mișcarea sus-jos) și efectul Doppler (mișcarea sursei sonore în raport cu receptorul). În timp ce simularea mișcării stânga - dreapta are în vedere defazajul temporal dintre momentele de receptare a sonorităților și diferența de amplitudine a frecvențelor înalte percepute de fiecare ureche în parte, mișcarea sus - jos are de a face cu modificarea învelișului spectral ce se produce în urma reflexiei unor frecvențe la nivelul umărului sau capului. Efectul Doppler este însoțit de iluzia modificării intensității și înălțimii sunetelor în cazul mișcării sursei sonore sau a receptorului. De remarcat în acest context experiențele lui Karlheinz Stockhausen în domeniul difuzoarelor “rotitoare”.

Toate aceste “strategii” de spațializare pot fi utilizate ca tehnici de sine stătătoare în studiouri de înregistrare sau în laboratoarele compozitorilor, dar pot fi și încorporate unor strategii avansate de compoziție implementate cu ajutorul unor limbaje de programare.

Putem lua în considerare și existența unei spațialități geografice ce se referă la apartenența locală sau universală a unei muzici, sau chiar a unei spațialități funcționale ce se referă la capacitatea muzicii de a avea un rol etic (teocentrisme) sau estetic (antropocentrisme)¹.

3. Un model planetar

Atunci când Mandelbrot a descoperit obiectele fractale, el a pornit de la studiul atent al universului fizic real și de la o fină observație a relației dintre figuri (idealizări matematice) și obiecte (date ale realului)². Concluzia a fost că dimensiunea matematică - ideală - nu se suprapune perfect peste cea fizică

¹ DĂNCEANU, L., *Introducere în epistemologia muzicii (Organizările fenomenului muzical)*, Editura Muzicală, București, 2003

² MANDELBROT, B., *Obiectele fractale*, Editura Nemira, București, 1998

- reală - ea necesitând o serie de corecții. Concret, pornind de la geometria elementară euclidiană, perspectiva asupra unui fir de păr poate avea dimensiune 0 (punct), dimensiune 1 (linie), dimensiune 2 (suprafață plană) sau dimensiune 3 (volum). Ceea ce deosebește de fapt rezultatele observației este gradul de rezoluție.

Acest tip de raționament poate fi aplicat și gândirii muzicale pentru a putea extrage câteva tipuri de perspective spațiale - de raportare la sunet (obiectul muzical) - în muzica occidentală. Pentru claritate vom propune un model planetar, o analogie cu sistemul solar (vezi fig. 3.1).

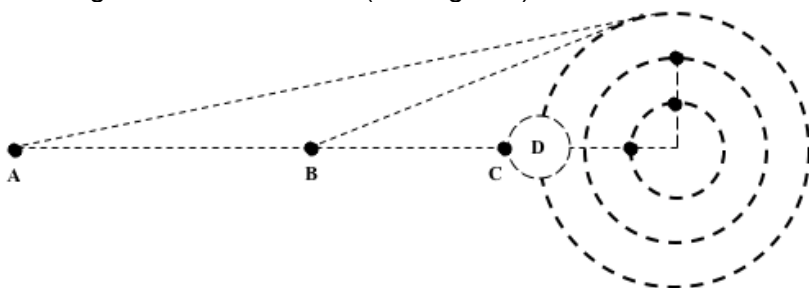


fig. 3.1

Dacă considerăm planetele (reprezentate prin punctele cu traiectorii circulare, punctate) ca fiind obiecte sonore ce se mișcă în jurul unui soare virtual, tradiția muzicală occidentală (poziționată în punctul B pe desen), aflată în vecinătatea sistemului solar, urmărește atât caracteristicile acestora (înălțime, durată, intensitate, timbru), cât mai ales succesiunea de stări descrise de traiectoriile lor melodice în intervalul de timp Δt (dimensiune 1 orizontală) sau simultaneitatea stărilor concretizată în intervale respectiv acorduri (dimensiune 1 verticală). Din compunerea celor două perspective sonore, întreaga tradiție muzicală cultă și-a alcătuit acel spațiu vital bidimensional în care și-a materializat capodoperele.

Pornind de la această plasare spațială a muzicii culte, constatăm existența a două tendințe contrare în secolul 20: una de *expansiune*, de explozie, de îndepărtare de datele sonore ale tradiției (poziționare în punctul A pe desen), de

considerare a obiectelor sonore ca entități anonime, punctiforme (dimensiune 0), părți ale unei mase sonore, ale unui nor de sunete, ale unui spațiu stelar, și alta de *implozie*, de apropiere la limită de obiectul sonor (dimensiune 1), de atingere și contemplare a suprafeței lui (dimensiune 2, poziționare în punctul C pe desen) sau chiar intrarea în interiorul lui, explorarea tridimensionalității lui spectrale (dimensiune 3, poziționare în punctul D pe desen).

Dacă Mandelbrot a descris universul fizic pornind de la obiecte fractale, iată – prin analogie – schițat un punct de plecare pentru descrierea universului sonor prin *obiecte spectrale*.

Constatăm așadar existența a trei zone spațiale în sfera gândirii muzicale, trei perspective diferite de a privi și aborda materialul muzical: o zonă a macrospațialității (A), una a microspațialității (C și D) și alta a tradiției, cuprinzând marea parte a capodoperelor clasico – romantice (B). Prima corespunde perspectivei telescopului, a doua microscopului și ultima ochiului liber.

3.1 Macrospațialitatea

În lumea macrospațialității, obiectele sonore își pierd personalitatea, ele devin entități anonime ce participă la un fenomen sonor global. Nu mai prezintă așa mare importanță înălțimile lor, intervalele dintre ele sau duratele, ci poate doar componența lor spectrală și efectul general, densitatea fenomenului, lățimea lui și registrul în care se produce¹. Plasăm aici muzicile de textură și cluster.

Dacă la începutul secolului 20 compozitori precum Charles Ives și Henry Cowell utilizau sporadic clusterul, lucrurile au evoluat mult spre mijlocul anilor 50 când s-au scris lucrări – utilizând această tehnică - având la bază atât obiecte sonore de tip discret cât și continuu, aparținând atât zonelor

¹ vezi GIESELER, W., *Komposition im 20 Jahrhundert*, Moeck Verlag, Celle, 1975

statice cât și dinamice. Reprezentative în acest sens sunt câteva capodopere ale genului. În 1953, Iannis Xenakis realizează în *Metastasis* o textură uriașă utilizând glissandi la corzi, așadar obiecte sonore de tip C și D, în timp ce Krzysztof Penderecki (în *Threnos*, 1961) și György Ligeti (în *Atmospheres*, 1961) alcătuiesc clustere statice pe spații largi cu ajutorul obiectelor sonore de tip A și B.

Aceștia, alături și de Karlheinz Stockhausen au realizat și lucrări de tip dinamic, cu efect mult mai violent, unde viteza de modificare a evenimentelor sonore crește, dând iluzia unor mase, nori sau galaxii sonore, fapt ce poate fi remarcat de obicei și la nivel vizual în partitură: *Gruppen* (pentru 3 orchestre) sau *Carre* (pentru 4 orchestre și patru coruri) de Stockhausen, *Pithoprakta* de Xenakis, etc..

Ar mai fi de remarcat în acest context disponibilitatea acestor tipuri de organizări sonore *macrospațiale* de a se "mișca"¹. Aducem ca dovadă experimentele realizate de același Xenakis în anii 50 - 60. De la mișcarea timidă pe scenă a sonorităților în *Pithoprakta*, la rotirea instrumentelor de alamă în *Eonta* sau mișcarea în spirală a sunetelor emise de orchestra împrăștiată prin public în *Terretektorh* până la rotirea simultană în cercuri concentrice a sonorităților în *Persephassa* sau canoanele spațiale în *Alax*, suntem surprinși de potențialul cinetic al acestui tip de fenomen spațial pe care l-am numit *macrospațial*.

Lucrarea *Lüneburg Etüde*² am realizat-o utilizând structuri de tip cluster și texturi - corespunzătoare acestei zone a *macrospațialității* – rezultate în urma unor suprapuneri de obiecte sonore complexe generate cu sintetizatorul analogic AKS Synthi produs de firma Rehberg (fig. 3.2), dotat cu un etaj de oscilatoare și altul de comandă și control, ce pot fi

¹ HARLEY, M., "Spatial Sound Movement in the Instrumental Music of Iannis Xenakis", în *Journal of New Music Research*, Nr.23, 1994

² lucrările proprii la care se face referire în acest studiu pot fi audiate integral la adresa: www.catalincretu.ro

conectate prin cabluri a căror extremități sunt introduse în orificiile panoului matricial central.



fig. 3.2

Ideea de la care am pornit în realizarea acestei compoziții a fost utilizarea unor structuri bazate pe alăturarea și suprapunerea unor linii (simbolozând sunete de durată lungă și medie) și puncte (sunete de durată scurtă). După ce am experimentat largile posibilități ale sintetizatorului, am înregistrat digital un număr mare de sunete produse cu ajutorul acestuia, apoi am reascultat întreg materialul alegând trei obiecte sonore complexe care stau la baza întregii lucrări, prelucrările ulterioare realizându-le cu ajutorul computerului, fără însă a “altera” prin procesări calitatea materialului înregistrat, utilizând așadar exclusiv tehnici tipice magnetofonului: modificarea vitezei de citire a benzii, citirea recurentă a materialului înregistrat, mersul în buclă, diverse tăieturi.

Primul element este un obiect sonor continuu complex, un dublu glissando ornamentat ce se întinde pe întreg spectrul audibil și având durata de aproape 9 secunde. Așa cum se observă în fig. 3.3 – analiză și reprezentare datorate programului *Spear* -, ambele glissando-uri, având înclinări diferite, pornesc din origine, primul ocupând tot spectrul audibil în timp ce al doilea se oprește în jurul frecvenței de 10000 Hz.

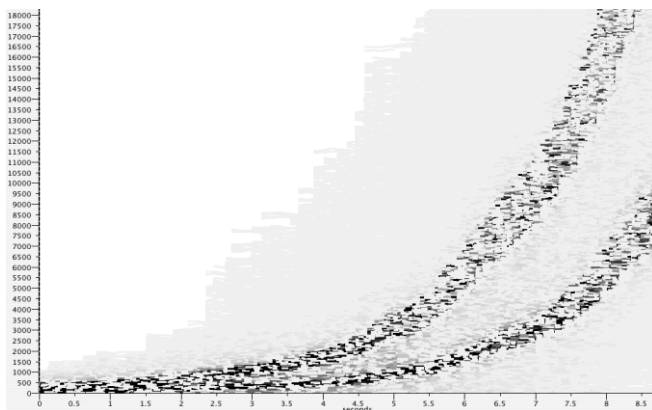


fig. 3.3

Complexitatea acestui prim obiect sonor utilizat poate fi remarcată în fig. 3.4 unde este prezentat un detaliu al reprezentării din fig. 3.3, și anume evoluția sonoră din primele cinci secunde corespunzătoare bezii de frecvență dintre 0Hz și 1000 Hz. Configurația liniilor ne dă detalii asupra evoluției și transformării micro - elementelor spectrale în timp, atât sub aspectul frecvenței (linii oblice înclinate corespunzătoare mersului ascendent sau descendent) cât și cel al tăriei (nunața, culorii negru corespunzându-i maximul amplitudinii).

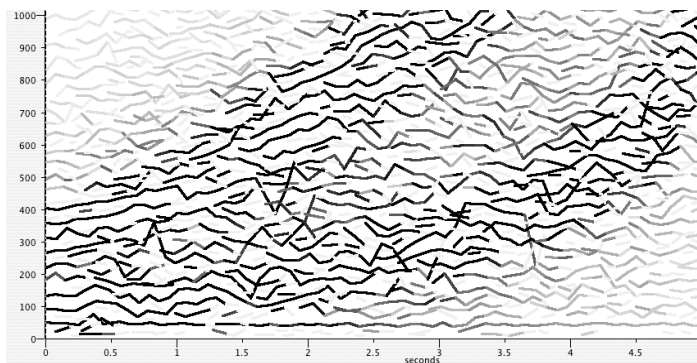


fig. 3.4

Celelalte două tipuri de obiecte sonore utilizate sunt discrete, complexe, ambele controlate și comandate în timpul

generării cu ajutorul compartimentului ADSR (Attack – Decay – Sustain – Release, respectiv atac – retragere - susținere – destindere) aflat în partea de sus a sintetizatorului (vezi *envelope shaper* pe fig. 3.2). Primul tip de obiect sonor conține un spectru alcătuit din frecvențe armonice, în timp ce al doilea e realizat cu ajutorul generatorului de zgomot (*noise*).

La nivel formal (vezi fig. 3.5, realizată cu ajutorul programului *Audiosculpt*), *Lüneburg Etüde* prezintă două structuri - A și B – urmate de revenirea sunetului generator al lucrării, obiectul sonor continuu complex prezentat în debutul analizei.

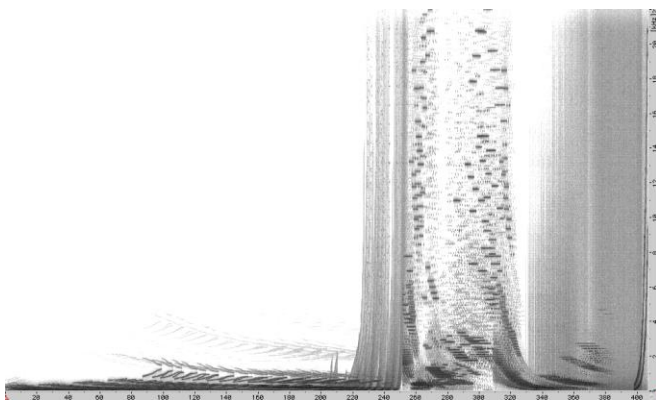


fig. 3.5

Structura A – ce durează 4 minute și 12 secunde – e alcătuită exclusiv cu ajutorul obiectului sonor continuu complex. Utilizând un sampler – cu ajutorul căruia am transpus fragmente din sunetul complex la diverse intervale de frecvență -, am realizat - în registrul grav - o textură ce pe măsura trecerii timpului devine tot mai acută și mai densă.

La secunda 252 (vezi rigla orizontală de la baza fig. 3.5 unde este notat timpul în secunde) “explodează” structura B. După cum se observă în sonogramă, aceasta aduce cu sine obiecte sonore complexe discrete, întâi cu înălțimi determinate, după aceea inversarea lor (la secunda 275) și apoi obiecte de alt tip – suprapuse peste primele - bazate pe zgomot (la secunda 330), ele coexistând până înspre final

(secunda 380) când se transformă în zgomot continuu. Mersul descendent al diverselor zone de textură este evidențiat pe desen. De asemenea, se poate remarca diferența de densitate spectrală dintre cele două fragmente ale celei de a doua structuri: primul – conținând doar sunete cu înălțimi determinate – are reliefate punctele de maxim ale amplitudinii, în timp ce al doilea – amestec cu zgomote - conține un amalgam omogen de frecvențe, tipic pentru acest tip de fenomen sonor. La secunda 399 debutează sunetul concluziv, o rememorare esențializată a structurii A.

3.2 Microspațialitatea între minimalism și spectralism

Schimbând instrumentele de lucru, înlocuind telescopul cu microscopul, compozitorul – exploratorul spațialității obiectelor sonore – schimbă totodată perspectiva: macrospațialității îi opune *microspațialitatea* (reprezentată de zonele C și D pe desenul din fig. 3.1). În acest context, muzica îmbracă un cu totul alt ethos.

Prima tendință pe acest tărâm a fost aceea de apropiere la limită de obiectul sonor, de atingere și contemplare a lui. Constituind o zonă sensibilă, fragilă, aflată la granița dintre interioritatea sunetului și exterioritatea lui utilizată ca entitate aparținând unor construcții de tip clasic, “aura” obiectelor sonore nu a fost intuită de mulți compozitori. Cel care a abordat cu cel mai mare curaj această zonă a “nisipurilor mișcătoare sonore” (figurată C pe desen), producând o serie de capodopere de o originalitate conceptuală frapantă, a fost compozitorul Giacinto Scelsi, unul dintre “marii singuratici”, cum îl caracteriza compozitorul Anatol Vieru.

Accentul în muzica lui Scelsi este pus pe sunet ca entitate independentă, omogenitatea la nivelul discursului fiind realizată printr-un soi de gravitație microtonală, realizată aproape exclusiv prin intermediul obiectelor sonore de tip continuu. “Există aici de fapt o dublă mișcare, o dublă articulare: în jurul și în interiorul sunetului; o pătrundere, dar și

o încercuire, o învăluire a sa; o permanentă oscilație și unduirea unui continuum în care sunetele se repliază asupra lor însele. Nimic nu mai scapă în afară, în exterior; tensiunile se zămislesc nu prin explozie, ci prin implozie”¹.

Pornind de la această zonă de tangență a obiectului sonor - ca entitate de sine stătătoare – cu spațiul în care se zămislește muzica, compozitori din a doua jumătate a secolului douăzeci au intuit două direcții de posibilă evoluție a gândirii muzicale. Prima (localizată în imediata apropiere a exteriorului punctului C pe desen) – care accentuează ideea individualității obiectelor sonore și a potențialului lor magic dobândit prin repetare și modificări imperceptibile ale contextului în care viețuiesc - a dat naștere *curentelor minimaliste*, în timp ce a doua (zona D pe desen) – ce și-a îndreptat atenția înspre explorarea interiorității obiectelor sonore - a dus la apariția *spectralismului*.

3.2.1 Minimalismul spectral. *Metamorfozele Fratelui Iacob*

Pe la mijlocul anilor 60 a apărut în România un puternic și original curent minimalist². Istoria recentă consemnează în spațiul românesc două moduri de abordare (cu ramificații specifice) ale acestui fenomen: *minimalismul repetitiv (folcloric)* - Liviu Glodeanu, Mihai Moldovan, Mihai Mitrea Celarianu – și *arhetipal* - Corneliu Dan Georgescu, Octavian Nemescu) și *minimalismul nonrepetitiv* (Lucian Mețianu, Adrian Iorgulescu).

Deși există numeroase diferențe între stilurile acestor compozitori, totuși putem vorbi în ansamblu de o puternică culoare locală ce reiese din lucrările lor. Se observă caracteristici care dovedesc apartenența lor la o cultură comună, concretizate în primul rând prin nevoia de reîntoarcere la origini, la folclor, la arhetipuri, la rezonanța

¹ FIRCA, Ș., „Giacinto Scelsi – fragmente dintr-un portret”, în *Opus*, Nr.2, 1999

² Pentru detalii despre curentul minimalist românesc vezi teza de doctorat a autorului

naturală a sunetului. Referitor la acest ultim aspect, indiferent de poziția ocupată în clasificarea de mai sus, compozitorii au apelat deseori la utilizarea unui material sonor inspirat de configurația armonicelor superioare ale obiectelor sonore. Dacă la Mihai Moldovan constatăm utilizarea modurilor deduse din rezonanța naturală a sunetelor, suprapuse de cele mai multe ori, alcătuiind texturi aglomerate sau, mai rar, eterofonii precum și clustere sau acorduri complexe, la Corneliu Dan Georgescu și Octavian Nemescu organizarea materialului sonor are puternice conotații arhetipale și prin apelul la armonicile superioare (sau multipli) ale sunetelor (armonii bazate pe suprapuneri de cvinte și cvarte perfecte – intervale existente între armonicile 2 și 3 sau 3 și 4 – la Corneliu Dan Georgescu sau invocarea trisonului major – armonicile 4, 5 și 6 – la Octavian Nemescu). De asemenea constatăm prezența bogată a aluziilor la folclor, la sunete de bucium sau moduri rezultate din cântul fluierelor, aspecte bazate tot pe rezonanța naturală a sunetelor. Având în vedere toate aceste aspecte amintite mai sus, putem vorbi de un filon *minimalist spectral* ce străbate minimalismul românesc.

În lucrarea *Metamorfozele Fratelui Iacob*¹ pentru 8 violoncelle – deși am utilizat un material tematic restrâns, limitat la celebra temă din folclorul copiilor – am realizat transformări la nivel macrostructural prin procese la nivelul microstructurilor minimale, materializate doar în modificarea felului de emisie sonoră la instrument (modul de atac, locul atacului pe coardă, tipul de articulație).

Configurația melodică a temei este arcuită pe un mod acustic (vezi fig. 3.6), fiecare voce debutând pe o altă treaptă, în timp ce desfășurarea macroformei subîntinde un spectru al sunetului *do* ale cărui armonice superioare evită dublarea la octavă, rezumându-se așadar la cele impare: 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15 (fig. 3.7).

¹ Vezi nota de subsol nr. 12



fig. 3.6

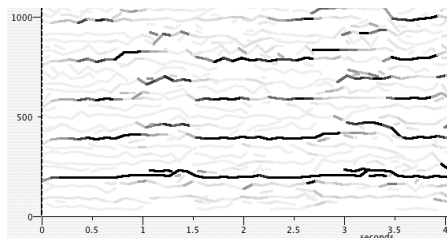


fig. 3.7

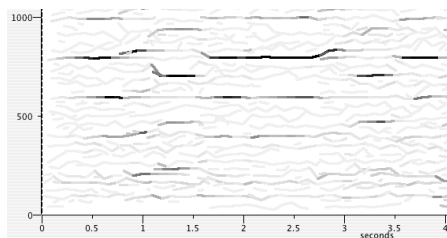
Metamorfozele sonore se desfășoară pe mai multe planuri. În primul rând există o transformare la nivel macrostructural. Lucrarea debutează în registrul grav, cu tema trăgănată într-o zonă telurică (do - arm. 1), și urmează continuu un drum ascendent, un amalgam de certitudini și neliniști, aspirația spre transcendență fiind materializată în final prin prezentarea temei în registrul acut, pe cel mai înalt sunet armonic (si – arm.15), cu ajutorul flageoletelor.

Metamorfozele la nivel microstructural pot fi urmărite din diverse perspective. Există în această lucrare 8 planuri corespunzătoare celor 8 instrumente (violoncelul 8 prezintă scordatură de terță mare în jos la nivelul corzii grave ce devine astfel la bemol), fiecare debutând pe unul din cele 8 sunete armonice considerate și transpunând cele 8 variante (moduri de existență) ale temei pe una din treptele modului acustic (ce conține 8 sunete). Transformările au loc la nivel individual pentru fiecare din palierale mai sus amintite, în primul rând prin modificarea tipului de emisie sonoră prin diverse procedee: ordinario, sul ponticello, sul tasto, glissando, glissando cu arcușul, tremolo, col legno battuto precum și combinații dintre acestea. Prin continua transformare liniară a repetărilor temei pe diversele trepte utilizând astfel de procedee, rezultă o evoluție continuă - în plan orizontal - concomitent cu o etajare polifonică - în plan vertical -, fapt ce generează structuri sonore complexe. În plan spectral au loc modificări ce pot fi observate în fig. 3.8 (realizată cu programul

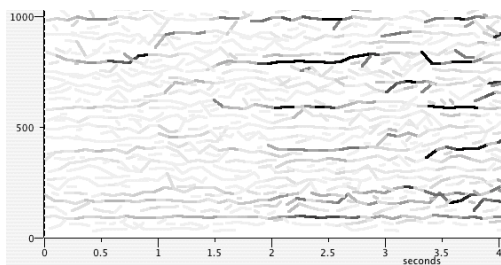
Spear), desen ce urmărește evoluția capului tematic enunțat pe sunetul sol prin trei procedee: ordinaro, sul ponticello și tremolo sul ponticello. Se remarcă diminuarea amplitudinilor frecvențelor joase la procedeele ponticello (pentru o mai bună observare am ales o rezoluție de 1000 Hz).



ord.



sul pont.



trem. sul pont.

fig. 3.8

La nivel ritmic se remarcă o diminuare la jumătate a valorilor unor voci însoțitoare, raportate la valorile impuse de tema prezentată inițial în registrul grav (și care sunt preluate în enunțurile tematice ale celei de a patra voci – ce debutează pe armonicul 9 – și ale primei voci, corespunzătoare armonichului 15). Macrometamorfoza este însoțită și de defazaje ritmico-

melodice ce încep odată cu indicația *individual tempo* (pătrimea = 60 ± 5), indicație ce lasă interpreților libertatea de a-și alege - printr-un aleatorism subtil controlat – nivelul de desincronizare în raport cu ansamblul. În planul dinamicii, prin acumulări treptate, discursul muzical evoluează pornind de la enunțurile liniștite, în piano, înspre afirmațiile concludive, sigure, în forte (col legno battuto sau flageolete). Atmosfera finală e accentuată și de "spargerea" dură a temei (vlc. 2, 3 și 5), o descompunere a eului ce precede asceza (flageolete – vlc.1), precum și de contrastul dintre cele două paliere antinomice care coexistă.

Consemnăm și existența unei ierarhii la nivel modal/spectral referitoare la poziționarea (rangul) vocilor în spectru. Aceasta este accentuată și de modul de enunț al temei: descendent (mi – armonic 5 și si bemol – armonic 7) și ascendent (celelalte). Deși avem de a face cu 8 instrumente și tot atâtea voci, respectiv, sunete armonice, din rațiuni instrumentale, nu întotdeauna ierarhia ansamblului coincide cu cea reală, spectrală, pe care am considerat-o ca fiind esențială în analiza de mai sus.

3.2.2 Spectralismul minimal. *Spektrenspiel*

În anii 60 a apărut în România un puternic și original curent spectralist¹. În timp ce spectralismul francez (anii '70) este unul structuralist, naturalist, post – impresionist, a cărui idee centrală este de a transcende limitele compoziției parametrice și a aboli distincția dintre caracteristicile sunetelor, transformând discursul muzical într-un continuum de obiecte sonore complexe, abordarea compozitorilor români este una filosofică, arhetipal – recuperatorie, bazată pe rezonanța naturală a sunetelor.

Există trei mari perioade în istoria recentă a spectralismului românesc: *direcția fundamentalist – isonică* (Corneliu Cezar, Octavian Nemescu, Costin Cazaban), *direcția*

¹ pentru detalii despre curentul spectralist românesc vezi teza de doctorat a autorului

spectralist – *empirică* (Horațiu Rădulescu, Iancu Dumitrescu) și *direcția de sinteză* (Călin Ioachimescu, Fred Popovici).

Deși influențat în a treia perioadă de ideile spectralismului francez – la rândul său influențat de ideile primelor două -, spectralismul românesc rămâne în ansamblul său o orientare puternică și originală. Dacă în prima sa fază abordarea compozitorilor români este una filosofică, arhetipal – recuperatorie, materializată din punct de vedere tehnic prin modelarea componentelor rezonanței naturale aparținând unui singur sunet fundamental, compozitorii celei de a doua direcții insistă preponderent pe exploatarea prin experiment a modelului dedus din organizarea spectrală a instrumentelor aparținând familiei corzilor, așadar patru spectre corespunzătoare celor patru corzi. Și în direcția de sinteză se poate observa preferința pentru utilizarea unui număr restrâns de sunete fundamentale ale căror spectre sunt apoi modelate în procesele componistice.

Având în vedere aceste aspecte, și făcând o analogie cu observația din capitolul anterior conform căreia există un filon minimalist spectral în muzica românească, putem vorbi și de un curent *spectralist minimal* românesc.

În această lumină poate fi așezată și lucrarea *Spektrenspiel*¹ pentru ansamblu instrumental, comandă a fundației *Siemens* pentru Ansamblul de muzică nouă *Profil*.

La baza lucrării stau două principii: *spectrul sonor* (ca generator al materialului muzical) și *șirul lui Fibonacci* (ca organizator spațial și temporal). Sunt folosite spectrele sonore ale fundamentalelor DO (16,5Hz), SOL#¹ (26,71Hz), FA (43,25 Hz) și DO# (70,02Hz), ale căror armonice 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89 (elemente ale șirului Fibonacci) sunt comune, ele formând un acord – axă în jurul căruia gravitează permanent spectrele “jucăușe” (vezi tabelul din fig. 3.9 în care sunt puse în evidență – pe diagonală – echivalențele, cu mici diferențe imperceptibile pentru urechea umană, dintre armonicele de rang fibonaccian aparținând frecvențelor fundamentale considerate). În plus,

¹ vezi nota de subsol nr. 12

fiecăreia dintre cele patru entități i-am atașat o caracteristică proprie: DO (sunete lungi în crescendo), SOL#↑ (sunete lungi *fp*), FA (melodia), DO# (eterofonia). Aceste calități ajută la formarea, rând pe rând, a unor formanți a căror viață interioară (sincronizată/desincronizată) pendulează permanent între static și dinamic. Calculul înălțimilor s-a făcut în funcție de frecvențe și approximate apoi la sfertul de ton cel mai apropiat corespunzător sistemului temperat.

rm.1(H z)	rm.5(H z)	rm.8(H z)	rm.13(Hz)	rm.21(H z)	rm.34(H z)	rm.55(Hz)	rm.89(H z)
o=16,5	i=82,5	o=132	ab↑=21 4,5	a=346,5	o#=561	a↑=907 ,5	a#↓=14 68,5
ol#↑=2 6,4	o=132	ab=21 1,2	a↓=343 ,2	o#=554	a↑=897, 6	a#↓=14 52	e=2349, 6
a↓=42, 9	ab=21 4,5	a↓=34 3,2	o#=557 ,7	a↑=900, 9	a#↓=14 58,6	e=2359 ,5	ib=3818, 1
o#=69, 3	a=346, 5	o#=55 4,4	a↑=900 ,9	a#↓=14 55,3	e=2356, 2	ib=381 1,5	ol=6167, 7

fig. 3.9

Secțiunea expositivă a lucrării (măs.1-22) prezintă, divers orchestrate, caracterele celor patru spectre mai sus menționate, prin descrierea zonei formantice ale fiecăreia în porțiunea cuprinsă între armonicile 21 și 34: DO (sunete lungi în crescendo, măs.1-22), SOL#↑ (sunete lungi *fp*, măs.14-22), FA (melodia, măs.18-22), DO# (eterofonia, măs.20-22). Elementele fibonacciene sunt utilizate și la nivel ritmic. Astfel, luând ca element de referință șaisprezecimea (valoarea unu), atât valorile de note cât și duratele pauzelor reprezintă multiplii de rang fibonaccian (vezi măsurile 13-16 cântate de oboi prezentate în fig. 3.10).

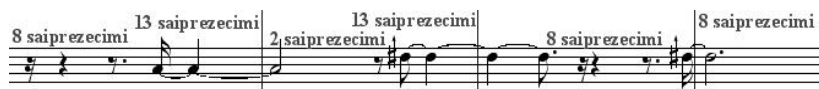


fig. 3.10

Alte aspecte ilustrative pentru acest tip de organizare sunt și figurile de mai jos extrase din partitura generală: suprapunere de valori $1/2/3$ șaisprezecimi la corzi în măsurile 20 – 23 (fig. 3.11) sau omofoniile cu succesiuni de $1/1/2/3/5/8$ șaisprezecimi la alamă în măsurile 23-26 (fig. 3.12).

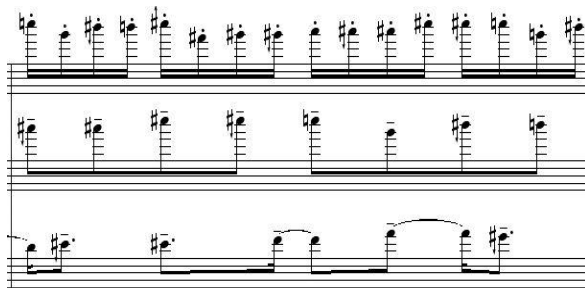


fig. 3.11



fig. 3.12

Un ultim aspect care trebuie semnalat este prezența în cadrul melodiei a unei tehnici ce va avea un rol important pe întreg parcursul lucrării – un fel de cromatism întors spectral -, așa cum se poate observa în desfășurarea melodică din debutul măsurii 17, unde există o succesiune a armonicilor 22 – 24 – 23 – 25 aparținând spectrului FA (vezi fig. 3.13).



fig. 3.13

Măsura 23 (element fibonaccian) aduce cu sine, pe lângă schimbarea tempoului (pătrimea 68), începutul secțiunii dezvoltătoare. Înainte de debutul zonei spectrale DO, clarinetul îmbogățește zonele formantice anteexpuse, fiind susținut de omofoniile pe armonice pare și placate de acordul – axă fibonaccian. Armonia-timbru largă a spectrului de DO se conturează cu ajutorul figurilor descensio ale instrumentelor ce cântă în registrul înalt și jocul armonic fluid al celor grave. Liniștirea discursului în registrul mediu – cu aportul poliritmiilor și a cromatismelor spectrale întoarse începând cu măs. 38 - este pretext pentru o nouă izbucnire a spectrului – frate SOL#↑. Aici remarcăm un dialog între pulsațiile repetate izoritmice în registrul grav și țipetele eterofonice din cel acut. Existența iluzorie a acestei efemeride sonore (doar 6 măsuri) este întreruptă brusc de apariția violentă a figurii descendente de patru sunete cântată la alamă pe spectrul lui FA, totul peste pânza fragilă a unei armonii dedusă din altă speculație fibonacciană și peste care se aude solo-ul de trompetă venind din aceeași lume spectrală.

Pauza generală de la măsura 61 are un puternic aspect psihologic, ea pregătind o surpriză: încarnarea spectrului de DO# extins pe întreg ambitusul posibil al ansamblului. Eterofonia din registrul acut – urme înalte ale acordurilor generatoare ale alamei –, realizată tot cu ajutorul unor melodii ce au la bază cromatisme spectrale (vezi sonograma din fig. 3.14 ce conține reprezentarea măsurilor 62 – 65, observându-se clar atacurile în fortepiano ale suflătorilor de alamă dar și liniile șerpuite ce compun eterofonia), se transformă brusc (la măs. 70) în joc de microclustere ce se extind spațial și se pulverizează temporal (vezi reprezentarea din fig. 3.15 ce surprinde rarefierea spectrală și temporală). Ambele sonograme au fost realizate cu programul *Audiosculpt*.

Măsura 79 aduce discursul muzical într-o nouă ipostază sintactică: omofonia izoritmice, aplicată unui ritm de sorginte fibonacciană. Accelerarea ritmică se face concomitent cu extinderea spațială a spectrului de SOL#↑. Tabelul din fig. 3.16 surprinde evoluția armonică între măsurile 79 și 89,

urmărind traseul ierarhiei spectrale corespunzătoare fiecărui instrument între limita superioară stabilită de flaut - ce intonează mereu armonicul 34 - și contrabas - ce parcurge o traiectorie descendentă între armonicile 18 și 4.

fig. 3.14

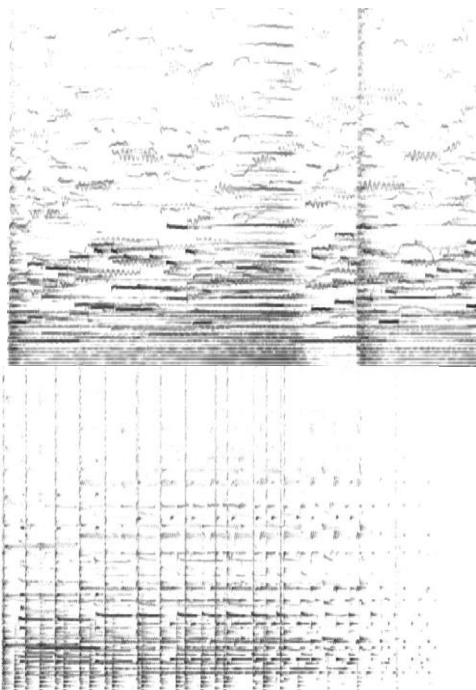


fig. 3.15

l.1	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	
l.	2	2	2	2	1	2	1	2	2	9	2	1	1
l.2	0	0	9	9	9	0	8	9	7	7	7	8	6
l.	8	7	7	6	6	5	5	4	5	5	5	3	3
la.	6	5	4	4	3	3	2	2	3	0	0	0	8
b.	4	3	2	1	1	1	9	9	8	8	8	7	5

lc.	2	0	9	8	8	6	6	4	6	6	3	2	0
ag.	0	8	7	6	5	4	3	2	4	1	1		
b.	8	6	4	3	3	2	0						

fig. 3.16

Măsura 91 aduce cu sine debutul celei de a treia secțiuni. Peste pedala de DO – provenită din spectrul mamă – se suprapun, rând pe rând, replici ale fundamentalelor și caracterelor celorlalte spectre la instrumentele de alamă. Repetării identice de trei ori a acestei structuri i se opune acordul – axă în trei ipostaze diferite: armonie ținută (măs. 97), armonie atacată *fp* crescendo (măs.103) și omofonie placată și accelerată grefată pe proporții fibonacciene (măs. 108).

Finalul aduce o împăcare, o coexistență pașnică a tuturor spectrelor, prin glissado pe armonicele corzilor libere acordate (prin scordatura realizată la măsura 92) pe cele patru frecvențe fundamentale inițiale (vezi fig. 3.17).

fig. 3.17

3.3 Spațialitatea tradițională. Implicații ale caracteristicilor obiectelor sonore în construcția melodică

Situată simbolic în punctul B în cadrul modelului nostru planetar (vezi fig. 3.1), spațialitatea tradițională, clasică,

pendulează permanent între cele două ipostaze (macro- și microspațialitate), făcând un comerț continuu de idei și tehnici cu acestea. Totuși, această zonă rămâne una sobră, ancorată adânc în tradiție, spațiu al unor desfășurări coerente ale obiectelor sonore.

Muzica aflată în acest perimetru își datorează existența organizării pe baza categoriilor sintactice (melodia, omofonia, polifonia, eterofonia) competent descrise și utilizate în propria creație de compozitorul Ștefan Niculescu¹. Pornind de la ipoteza pe care o enunțasem inițial conform căreia întreaga muzică cultă se bazează pe existența a două tipuri de obiecte sonore elementare (discrete și continue) și luând în considerare caracteristicile lor cantitative și calitative, vom prezenta în continuare câteva considerații asupra implicațiilor acestora în construcția melodică, considerând melodia - prin analogie - un fel de *obiect sintactic elementar*.

Melodia este o succesiune de obiecte sonore discrete de același tip (elementar, simplu sau complex) în timp. Acestea sunt purtătoarele celor patru caracteristici indispensabile faptului sonor, în acest context diferite însă ca importanță. Astfel, înălțimea și durata pot fi considerate proprietăți principale ale obiectelor sonore, în timp ce intensitatea și timbrul sunt secundare. Concret, având de a face cu o melodie simplă, banală, dacă ea e interpretată mai tare sau mai încet (intensități diferite) sau pe alte instrumente și în alte registre (timbruri diferite), melodia își păstrează oarecum profilul, personalitatea, în timp ce dacă îi schimbăm o singură înălțime sau durată, ea se modifică ireversibil. Să urmărim în continuare *condițiile de existență ale melodiei* pornind de la caracteristicile obiectelor sonore.

Dacă luăm în considerare parametrul *înălțime* putem observa, urmărind tradiția muzicală, că o melodie naturală, coerentă, e alcătuită din alternări de mersuri treptate și salturi mici, în general consonante, totul desfășurându-se între

¹ NICULESCU, Ș., "O teorie a sintaxei muzicale", în *Muzica*, Nr.3, 1973

granițele unui ambitus nu foarte larg. În cazul unor salturi pe intervale disonante, se preferă o rezolvare melodică prin mers treptat, contrar lui. Nu întâmplător acestea sunt regulile generale, firești, pe baza cărora s-a conturat muzica celei mai importante perioade din istoria muzicii vocale culte – Renașterea. Mai târziu, mai ales datorită dezvoltării muzicii instrumentale, lucrurile se complică la nivelul construcției melodice, în special datorită emancipării saltului. Două aspecte interesante ale acestuia le întâlnim în muzica barocă. Primul se referă la “dislocarea octavei”, adică ruperea bruscă – din considerente estetice sau instrumentale - a unui parcurs melodic treptat și mutarea lui la octava superioară sau inferioară, rezultând o falie la nivelul continuității, “mascată” însă de percepția noastră, aptă să “niveleze” senzația de octavă. Un alt aspect se referă la polifonia latentă, acel procedeu tehnic prin care se sugerează existența a două sau mai multe voci în registre diferite, melodia alternând permanent între mai multe ipostaze.

Amintim în acest context două episoade. Primul se referă la un coleg dirijor, care percepea salturile melodice mari ca pe o modificare bruscă de timbru. Astfel rămânea coerența virtuală a melodiei în registrul inițial, saltul apărând în conștiința lui ca un fel de “accident timbral”. Al doilea aspect se referă la un experiment efectuat cu câteva grupe de studenți la seminarul de istoria muzicii. Am interpretat la pian tema melodică ce stă la baza părții finale a Simfoniei a noua de Beethoven, însă dislocată pe întreaga claviatură a pianului, cu salturi mari și foarte mari (4 – 5 octave). Abia după a treia interpretare câțiva au recunoscut tema. Dacă pe spații mici ale frecvenței (1 – 2 octave) conștiința noastră auditivă poate anihila ușor senzația de octavă, iată că pe întinderi largi această capacitate de “comprimare spațială” are de suferit.

Cu totul altfel stau lucrurile însă în cazul muzicii atonale și seriale, unde succesiunile de obiecte sonore sunt voit accidentate și disonante, conștiința melodică fiind pusă la grea încercare. De aceea, pentru a structura cumva aceste tipuri de organizări muzicale, deseori punctualiste, auzul

nostru va încerca să descopere mici posibile tronsoane sau latențe melodice, sau - mai degrabă - succesiuni intervalice.

Introducând și parametrul *timbru*, ar mai fi ceva de spus în acest context, anume că așa numita *Klangfarbenmelodie* nu este o melodie în sensul considerat anterior, ci o simplă succesiune de obiecte sonore simple discrete, dar nu de același tip, având fiecare un alt înveliș spectral. În cel mai bun caz o putem considera o altă formă de existență, o îmbogățire sau ornamentare timbrală a unei melodii sau serii preexistente.

Parafrazând ceea ce am spus mai sus, nu vom avea melodii propriu – zise nici atunci când succesiunile obiectelor sonore vor cuprinde *intensități* contrastante, mereu schimbate. Eventual, când lucrurile nu sunt foarte complicate, vom avea de a face cu coexistența, întrepătrunderea unor fluxuri melodice de intensități constante, un fel de “latență melodică” la nivelul intensității.

Parametrul *durată* își joacă și el rolul în zămislirile melodice. Dacă pragul minim de existență în conștiința auditivă a obiectului sonor îl cunoaștem (50 ms), valoarea maximă a duratei lui pentru a mai putea participa la o alcătuire melodică coerentă, recognoscibilă, e relativă, depinzând de context. Același lucru se petrece și la nivelul timpului unde o mișcare prea rapidă poate “ucide” melodia, în timp ce una exagerat de lentă scoate melodia în afara timpului conștiinței.

Un element de o importanță covârșitoare, deseori ignorat de analizele muzicale, ce ține tot de parametrul *timp*, este pauza. Fiind atât de important, poate fi considerat – alături de cel discret și cel continuu – al treilea tip de obiect sonor elementar și anume *obiectul sonor elementar nul* (vid) sau non – obiectul sonor, având în muzică un rol esențial, cel puțin tot atât de important precum primele două.

Pe de altă parte e greu să spunem că avem de a face cu melodii în cazul succesiunii de obiecte sonore *continue* de orice tip. Mai degrabă e vorba de un fenomen sonor “tărăgănat” căruia îi percepem eventual momentele de schimbare a sensului – vârfurile unui contur în zig – zag.

Dacă melodia este rezultatul succesiunii obiectelor sonore, omofonia reprezintă conviețuirea lor, simultaneitatea lor. Considerăm că aceste două categorii sintactice – rezultante ale orizontalității temporale și verticalității spațiale – sunt cele mai importante în construcțiile sonore de orice tip, celelalte două, eterofonia și polifonia, fiind un soi de “zone intermediare” pe drumul emancipării melodiei înspre cucerirea unei dimensiuni verticale. Putem vorbi chiar de un *model evoluționist* la nivelul categoriilor sintactice. Astfel, melodia – organism arhetipal unicelular, devine pluricelular în cadrul eterofoniei, face saltul genetic spre polifonia “vertebrată”, în timp ce omofonia participă la nașterea speciei umane în toată splendoarea sa.

Înveștmântări sintactice ale unor configurații melodice apar sub diverse forme în lucrarea *Antiphonia*¹ pentru șase trompete (două grupuri de câte trei trompete, dispuse antifonic). Materialul muzical este alcătuit pe baza succesiunilor de terțe (terță mică/terță mare, vezi fig. 3.18) și suma lor (cvinta perfectă – două terțe, septima mare sau mică – trei terțe), respectiv răsturnări ale acestor intervale. Și la nivel ritmic cifra trei are un aport substanțial, valorile de note și pauze fiind alcătuite preponderent din multipli ai valorii de bază (optimea), uneori prelungite cu o unitate pentru a însoți atacul vreunei voci solitare.



fig. 3.18

Prima secțiune – expozitivă – a lucrării (măs. 1 – 22) urmărește transformarea unor entități sonore de dimensiuni reduse, materializări melodice ale succesiunilor de terțe dislocate pe mai multe paliere, dintr-o stare de agregare sonoră în alta, respectiv din starea de melodie în cea

¹ vezi nota de subsol nr. 12

omofonie. Acest fapt se datorează sincronizării treptate a elementelor ce inițial au fost defazate, întâi între entitățile instrumentale ale aceleiași grupe antifonice (tp. 1, 2, 3/ tp. 4, 5, 6 – măs. 13), apoi integral, aparenta reconciliere antifonică de la măs. 22 - urmarea unei polemici aprinse începută la măs. 15 - reprezentând și primul moment cadențial al lucrării. Etapele acestui traseu pot fi urmărite în fig. 3.19.



fig. 3.19

Dialogul antifonic continuă în secțiunea următoare (măs.22 – 43) pe alte coordonate, mersul descendent al vocilor, ulterior secvențat ascendent, conducând discursul muzical spre un nou conflict al temperamentelor (măs. 29), materializat prin opoziția dintre ostinato – ul accentuat, repetat la intervale de 15 optimi, declamat de primul grup de trompete și pulsația izoritmă de optime desfășurată în crescendo pe un spațiu larg (măs. 29 – 43) de către al doilea grup. Acompaniată de colegii de partidă (tp.2 și tp.3) ce realizează o microtextură, trompeta 1 ironizează – prin intonarea unei muzici de circ (măs. 43 – 65) - incapacitatea de dialog a partenerilor (tp.4, tp.5 și tp.6), cu care mai încearcă între timp o reconciliere, eșuată însă (măs. 54 – 58).

La măsura 64, liderii celor două grupuri se îngână reciproc, parodiind debutul *Simfoniei a treia* de Brahms, al cărei material tematic se bazează tot pe succesiunea de terțe. Finalul acestei noi încercări de conversație ia aspecte dramatice, măsura 73 consemnând punctul culminant al

lucrării unde toți actorii își declară prin țipăt (un acord cluster în registrul acut) incapacitatea de a dialoga.

Structura următoare (măs. 75 – 93) reprezintă o fază a deznădejzii marcată de mers descendent și defazaje, atât între cele două entități antifonice, cât și între membrii fiecărei grupe în parte, o resemnare generală finalizată pe o pedală în registrul cel mai grav al trompetei, o pseudo - conciliere abisală.

Citatul din muzica lui Charles Ives (măs. 94) pregătește explozia finală, grotescă, un dialog al surzilor. Discursului conservator al celui de-al doilea grup de trompete (cu surdină) i se opune o polifonie de muzici pe măsura personalității și temperamentului fiecărui membru al primului grup: dialogul latent brahmsian (tp. 3), muzica de circ (tp. 2 cu surdină wah - wah) și soloul de jazz (tp. 1 mută în tp. picc.). Incompatibilitatea stilistică, timbrală și armonică a acestor muzici, este încă o dată sporită de decalajul metric existent între temele melodice ale primului grup, dar și între cele două entități care participă la acest “dialog” antifonic imposibil, un război al mentalităților degenerat într-un turn Babel sonor.

LOGICA LUMILOR POSIBILE (VII) – studiu de caz –

Nicolae Brânduş

Un program „Vagues” ar putea fi înfăţişat sub două aspecte: la nivelul structurii şi cel al lecturii.

Modelul acestuia l-am schiţat în *Logica lumilor posibile VI* (vezi Revista Muzica 2/2010). Metafora mării (astfel văzută în *Scrisoarea I* de M. Eminescu) o regăsim şi în reflecţii mai recente cu accepţiuni în domeniul muzical abordat conform unor teorii privind experimentul ştiinţific şi artistic.¹ Avem de-a face cu o viziune interdisciplinară legată de procesul comunicării studiat sub ambele aspecte – ştiinţific şi artistic – şi anume sub forma unor mobile dinamice în interdependenţă.

În *Logica lumilor posibile VI* m-am referit la procesul lecturii operei muzicale, la creativitatea interpretului în performanţă. Este un aspect al desfăşurării procesului de formare în timp al operei muzicale asupra căruia voi reveni ulterior.

În ceea ce priveşte aspectul fenomenologic al formării discursului muzical, am enunţat în *Logica lumilor posibile II*² parametrii ce compun obiectul sonor-muzical, în număr de şase spaţii acustice, în care se „toarnă” experienţa muzicală. Aceasta în intenţia de a o defini sub aspect logico-simbolic pornind de la relevanţa intuitivă (psiho-acustică) a fiecărui punct (valoare scalată) în structura spaţială a fiecărui parametru. După cum afirmam, modelul expus urma să fie apt a explicita toate interacţiunile posibile între cei şase parametri, într-un flux general controlat al schimbărilor interne, aşa cum

¹ Vezi Nicolae Brânduş, *Experimentul şi muzica* (Revista Muzica, Nr. 1/1990, pp. 52-57).

² Vezi Revista Muzica Nr. 2/2009, pp. 85-88.

se petrec în discursul muzical ca rezultat al unei acțiuni componistice volitive, urmând a fi înțeleasă, descrisă sistematic și aplicată.

Sub acest aspect și numai astfel se va putea afirma că, la nivelul structurii operei muzicale (text explicitat ca atare și închis între cele două coperti), un discurs muzical va putea fi prefigurat corect, fără ambiguități la acest nivel (nu luăm aici în considerație gradele de libertate din procesul lecturii și invenția în interpretare de care ne vom ocupa separat, adâncind cele deja expuse în materialele anterior publicate în Revista Muzica).

Privit astfel discursul muzical, ca o întrepătrundere dinamică, integrată a tuturor valorilor spațiale, vom putea descrie și recompune pas cu pas întreg fluxul desfășurării acestuia conform datelor sale fenomenologice. Remarcăm că o schimbare de stare în ordinea spațială a unor parametri implică în mod necesar anumite schimbări de stare într-altele. Reamintim totodată că schimbările de stare – trecerea de la o valoare scalată la alta într-un spațiu acustic – se pot produce continuu sau discontinuu (prin „salt”). Considerând domeniul muzical ca o întrepătrundere dinamică a următorilor parametri:

{L, D, IT, T, TB, I}

Vom avea:

n puncte (localizări în spațiul real al surselor)

2 valori densitate (prezență-absență a surselor în discursul muzical)

8 valori convenționale de intensitate a prezenței sonore a surselor în discursul muzical (pp-fff)

45 valori metrice (viteze de succesiune a valorile-unități elementare de acțiune pe secvențe ale discursului muzical)

Notă: spațiul convențional al vitezelor de succesiune a unităților elementare de acțiune pornește de la 1/12 sec., considerată unitatea maximă de viteză (umană standard) a atacurilor elementare și până la dublul acesteia, definindu-se ca o clasă de resturi modulo 45.

40 tipologii timbrale (puncte-valori în spațiul convențional TB – vezi Interferențe pp. 89-94 și Anexe 1, 2, 3, 4, p. 149 ș.c.l.)

97 diviziuni-puncte-valori înălțime la interval de semiton temperat în spațiul frecvențelor audibile (7 octave)

Cam acesta ar fi cadrul fenomenologic în care se petrece experiența muzicală. Observăm că voința componistică are o arie extrem de vastă în care își poate afirma virtutea organizatoare creatoare și anume într-un univers structurat după criterii de naturalitate (necesitate existențială) și libertate (formativă).

Descrierea nu se oprește aici. Legat de schimbările de stare ale sistemului, trecerea de la o valoare spațială la alta se petrece, după cum menționam, continuu și discontinuu. Ambele tipuri de transformări se regăsesc în toate spațiile acustice înfățișate mai sus, ceea ce apare ca o similaritate de structură a tuturor. Acțiunea muzicală formativă se petrece într-un univers omogen, în integralitate și componente. Domeniul ne apare vast, complex, dar totodată coerent și analizabil: pasibil a fi definit și descris în totalitatea resorturilor sale funcționale.

Este mai mult decât evident că modelul logico-simbolic al acestui domeniu necesită instituirea unui instrument analitic dezvoltat și un mod anume de gândire formativă cu acces în această ordine de lucruri.

Va trebui stabilită o listă de relații de necesitate între schimbările de stare dintre fiecare spațiu acustic și celelalte. Altfel spus, odată afirmată voința componistică privind o modificare de stare într-un anume spațiu acustic, ea atrage după sine modificări necesare în celelalte: fie de tip unicat, fie instituind anumite alternative, provenite din structura psihofizică a întregului sistem – să-i zicem, natural. Ca atare, domeniul muzical devine inteligibil, explicabil și apt a fi studiat sistematic. Aceasta într-o anume comparație cu metafora mării (a valului). Modul de a fi al materiei și mișcării în evoluția unui val este neanalizabil. Este vorba de un fenomen global care se petrece pur și simplu. Elementele componente ale apei și mișcării (formeii valului) nu pot fi inventariate și catalogate și

nici relațiile ce se stabilesc în interiorul mișcării (ondulatorii) între structurile (elementele) componente. Nu avem (poate încă) nici un instrument adecvat de analiză (fizică-logică-matematică) a acestui fenomen spre a-l descrie, studia, măsura și, ca atare, explica.

Citez din Cartea tibetană a vieții și a morții (vezi *Logica lumilor posibile VI*¹): „Văzut într-un sens, [un val] pare să aibă o identitate distinctivă: un început și un sfârșit (...). Văzut în alt sens, acesta nu există cu adevărat, fiind doar un mod de comportare al apei (...).” Și mai departe: „Nimic nu are o existență inerentă, de sine stătătoare (...) și această absență a unei existențe independente o numim «vid»”.

Sau, altfel zis, acolo unde se oprește capacitatea tehnică științifică de eșantionare a componentelor și a comportamentului materiei, din care să rezulte descrierea unui fenomen, avem de-a face cu „starea” de vid (existențial). Iluminiștii de la vremea lor afirmau că Dumnezeu este refugiu ignoranței ... Astăzi poate numai fizica subatomică instituie un nou tip de cunoaștere și o nouă logică epistemologică care poate transcende mentalitatea științifică newtoniană (care încă mai acționează în anumite discipline – mai ales umaniste, evident...). Odată ce obiectul este înlocuit cu probabilitatea existenței, apariției sale, o radicală răsturnare de înțelegere (științifică) a lumii devine productivă.

Ar rezulta din aceasta că viziunea extrem-orientală a problemei a fost studiată și rezolvată cu mijloacele și tehnicile de investigare ale științei (occidentale)? Nu! Credem că pur și simplu problema a fost strămutată la alt nivel de cunoaștere (a realității fizice) și a rămas, ca atare, neschimbată; citește: eterna rezistență a Realității la tot ceea ce reprezintă experiențele, descrierile, formalizările matematice etc. Basarab Nicolescu afirmă²: „Realul înseamnă ceea ce este, în timp ce Realitatea este legată de rezistența în experiența noastră umană. Realul este, prin definiție, ascuns pentru totdeauna, în timp ce Realitatea este accesibilă cunoașterii

¹ Vezi Revista Muzica Nr. 2/2010.

² *Noi, particula și lumea*, Ed. Polirom, Iași, 2002, p. 102.

noastre.” Fără a trece direct la probleme de fond privind logica terțului inclus¹, am putea observa totuși o tulburătoare similaritate între acest tip de abordare a Realității cu interioritatea (persoanei) în actul comunicării artistice. Altfel zis, abordând în rostire (rostuire) această problemă fundamentală a cunoașterii (realității) din vidul existențial în „iluzia” (creatoare) a sensului. Chestiunea, evident, se pune în termenii Nivelurilor de Realitate, din punctul de vedere al încărcăturii interioare a actului comunicării. Aș cita din nou: „(...) evenimentele nu se desfășoară în timp ci desfășoară un timp”². Este poate ceea ce numeam cândva timp dens, noțiune direct și intim, funcțional, legată de practica interpretării artistice (muzicale, în speță).³ Interpretarea artistică apare astfel ca un domeniu tipic al transdisciplinarității, sens în care aș cita și: „(...) cuvântul este locul de întâlnire între continuu și discontinuu, între viu și gânditor, între actualizare și potențializare, omogenitate și eterogenitate (...)”. Și „unitatea triadică a lumii trebuie să fie prezentă în noul limbaj care va uni cunoașterea și ființa”⁴(s.n.). Logica lumilor posibile prezintă și va urma să prezinte o serie de modele de performanță artistică: muzicală și nu numai (dar oricum suntem încă la preliminarii).

Modelul „Vagues” l-am prezentat și descris în pp. 98-125 și 134-138 din cartea *Interferențe*. L-am aplicat în lucrarea cu același nume din anul 1972, editată la Editura Muzicală și notată în sistemul semiografic tradițional (pe portativul cu 5 linii și 4 spații). Trimit cititorul la carte, partitură și înregistrare. Este o muzică experimentală, în care am urmărit strict desfășurarea acțiunii performative pe un tablou explicitat al corespondențelor spațiale dintre parametrii sonori, urmărind creșterea progresivă a valorii integrate a transformărilor produse în sistem (în timp, de la începutul la sfârșitul piesei). Transformări calculate conform distanțelor spațiale, scalate în

¹ Ibidem, p. 182.

² Ibidem, p. 208.

³ Vezi Nicolae Brânduș, *Interferențe*, pp. 26-28.

⁴ Vezi Basarab Nicolescu, *ibidem*, pp. 182-203.

fiecare coordonate a fenomenului sonor astfel definit, de la un pas la altul al sistemului în evoluție. Problema pusă în studiu urma să deslușească relația dintre valoarea generală a transformărilor din sistemul acustic dat și pregnanța intuitivă a acestora (modul în care evoluția discursului muzical validează intenția logică prin „plasticitatea” percepției sonore). Adică valabilitatea ordinii date în fenomenul concret muzical.

S-a constatat că între structura formativă a discursului și realitatea sonoră generată nu s-a realizat o corespondență care să verifice intuitiv „intenția componistică”. De aici s-ar fi putut studia pe mai departe modalități diverse de ameliorare a principiilor formative ale sistemului dat în vederea realizării scopului urmărit. (Ca și în jocul de șah, este de preferat unui joc fără scop, un joc cu un scop fie prost, fie prost definit). În diferite feluri se poate concepe aspectul teleologic al unui joc muzical (operă muzicală). Nu mi-am propus să continui experimentul „Vagues” ca atare. Este bine totuși ca auditorul acestui discurs muzical să știe despre ce este vorba, spre a nu de confunda această lucrare cu vreo „piesulică” oarecare (să-i zicem „artistică monodimensională”). Ceea ce s-a urmărit concret în acest demers a fost elaborarea unei partituri muzicale răspunzând unei insertii a voinței componistice în totalitatea parametrilor ce compun obiectul muzical sub aspectul structurii sale fenomenologice. Adică, o manifestare coerentă exhaustivă a alegerii – a opțiunii decizionale libere cu acțiune în fiecare dintre resorturile formative ale discursului muzical.

Din punctul de vedere al lecturii (aspectului semiografic al textului muzical, astfel întocmit), partitura muzicală este de tipul tradițional și se referă la un timp densitatea 1 (vezi p. 28 – Interferențe), „puterea 1 grad 1”; ceea ce privește așa-zisa muzică „naturală”, notată în grafie convențională.

Ce am putea concluziona din prezentarea modelului „Vagues”?

În primul rând, ambivalența modelului care se referă concomitent la întocmirea unui discurs muzical, determinat exhaustiv în componentele sale fenomenologice, și la un sens multidisciplinar conferit formării și evoluției sale conform unor

criterii declarate. Ca atare, performanța se constituie ca o ipoteză de lucru, ca un experiment (artistic-științific) cu rezultate consemnabile. Este evident că terenul unei astfel de practici la nivel conceptual este deschis și apt a produce rezultate într-o multitudine de cercetări interdisciplinare. Este vorba despre o anume interioritate conceptuală a sistemului de producție al operei muzicale sub aspectul fenomenologiei sunetului, circumscrisă gradului și puterii respective (1) ale sistemului semiografic corespondent. Aplicația unei idei formative în acest domeniu nu are tangență cu creativitatea în invenție, cu interioritatea caracteristică altor Lumi posibile, creatoare de operă muzicală, corespunzând divers și diferit activității performative a interpretului (puteri libere).

Vom continua să studiem aceste aspecte în intervențiile ulterioare.

Summary

In this text the following topics are discussed:

- The artistic-scientific experiment so as interdependent dynamic mobiles.
- The metaphor of the sea and of the wave.
- The musical discourse as an integrated interpenetration of the spatial values and the componistic determination acting in an universe structured on criteria of naturality (existential necessity) and free (forming) decisions.
- The musical action occurs in a homogeneous universe in integrality and components.
- The (musical) events are not displayed in time but display a time.
- The approach through to the logic of the *terzium quid* included, to the interiority of the performer involved in the act of the artistic communication; the creative illusion of sense raising from the vacuum.

CREAȚII

Dan Voiculescu la 70 de ani, aniversat în absență

FANTASIA E FUGA SULLE PEDALE PER ORGANO
DE DAN VOICULESCU, O SINTEZĂ A ELEMENTELOR
BAROCE ȘI MODERNE

Bianca Tiplea Temeș

Purtând pe manuscris mențiunea “iulie 2009”, *Fantasia e Fuga sulle pedale per organo*¹ condensează în paginile sale trăsăturile muzicale cele mai pregnante ale stilului compozitorului Dan Voiculescu și deține, totodată, o semnificație deosebită; privită din perspectiva temporală recurentă, ea devine metafora unui sigiliu al întregii sale creații componistice, un concentrat al artei unui autor situat în mod constant la interfața conceptuală dintre polifonia Barocului și armonia modernă. Profund ancorat în această fertilă sinteză, Dan Voiculescu a ocolit inovația gratuită, experimentul de paradă, preferând să își exprime individualitatea creatoare în parametrii unei tradiții la care adera atât în ipostaza sa de creator, cât și ca dascăl.

Înscrisă în catalogul cronologic al creației lui Dan Voiculescu printre ultimele titluri finalizate, *Fantasia e Fuga sulle pedale per organo* impune o citire analitică simultană, prin grila Barocului și a modernității. Această citire bivalentă atestă însă o trăsătură pregnantă a profilului artistic al autorului: înclinația spre discursul de esență polifonică. Format

¹ Lucrare finalizată de către autor, rămasă în manuscris și obținută prin amabilitatea organistului clujean Erich Türk.

la clasa de compoziție a maestrului Sigismund Toduță, Dan Voiculescu și-a setat de la început mecanismul de creație pe baza unei ordini geometrice a gândirii muzicale. Din anul 1963, a predat contrapunct la Academia de Muzică „Gh. Dima” din Cluj, fapt ce va adăuga un plus de rigoare actului său creator. Preocupările pedagogice îl mențin, așadar, într-un permanent contact cu discursul de natură contrapunctică, iar cursurile elaborate de către muzician pentru studenții clujeni în anii '70, '80 (*Antologie corală Renascentistă*¹, *Polifonia Barocului în lucrările lui J.S. Bach*² (volumele I, II), *Antologie Palestrina*³, *Fuga în creația lui J.S. Bach*⁴) nu fac decât să îl adâncească pe autor spre zona unei discipline a demersului creator, în care regula este asimilată ca factor constitutiv al creativității.

Doctoratul susținut la Cluj în 1983, sub îndrumarea aceluiași maestru - Sigismund Toduță, a amplificat, concentric, orientarea conceptuală de până atunci a lui Dan Voiculescu. Abordând o temă ce reunea, într-o armonioasă sinteză de înaltă ținută științifică, preocupările sale didactice cu cele componistice, tema *Aspecte ale polifoniei secolului XX*⁵ i-a servit muzicianului drept mijloc ideal de investigare a modernității prin filtrul tehnicilor contrapunctice.

Toate aceste apropieri teoretice și analitice au reverberat determinist de-a lungul deceniilor, influențând creația autorului, recunoscută ca fiind intens calibrată după datele unui limbaj muzical în care polifonia a reprezentat un element-cheie al țesăturii muzicale.

Lucrările corale, câteva titluri orchestrale, dar mai cu seamă piesele pentru pian se transformă în argumente convingătoare ce vin să susțină ideea afinității autorului pentru

¹ Ed. Conservatorului „Gh. Dima”, Cluj, 1972.

² Ed. Conservatorului „Gh. Dima”, Cluj, 1975 (vol.I), 1995 (vol.II).

³ Ed. Conservatorului „Gh. Dima”, Cluj, 1986.

⁴ Ed. Conservatorului „Gh. Dima”, Cluj, 1986 și Ed. Muzicală, București, 2000.

⁵ Lucrare tipărită de către autor sub titlul *Polifonia secolului XX*, Ed. Muzicală, București, 2005.

discursul stratificat polifonic. Includem, într-o enumerare selectivă, câteva piese din cele trei volume ale ciclului *Carte fără sfârșit*¹, semnalăm tehnicile imitative promovate în numeroase coruri sau în *Suita din Codex Caioni* pentru orchestră de coarde și, ca un concentrat de măiestrie componistică, reliefăm întreg ciclul de piese pentru pian solo *Canonica*². Această colecție, tipărită în anul 2005, marchează o culminație a artei contrapunctice aplicate, căci autorul a epuizat un număr însemnat din posibilitățile de operare cu substanța muzicală, prospectând, cu rigoare matematică, zonele hibride de întâlnire dintre tehnica de canon cu elemente de contrapunct dublu, bas continuu, *stretto* etc. Dan Voiculescu a inclus în cuprinsul acestui ciclu 24 de piese ce anunță prin titlul lor maniera de lucru aleasă și surprind prin neobosita căutare a unor ingenioase îmbinări: *Canon cu recurențe mari și mici*, *Canon stretto la sextă (cu o voce adăugată)*, *Canon cu axă de simetrie – în contrapunct dublu recurent*, *Canon la cvintă micșorată, pe bas continuu*, *Canon liber – în ecou, la diferite intervale*, *Canon dublu – în oglindă*, *Canon cu variațiuni*, *Canon polimetric*, *la decimă*, ca să ne rezumăm doar la câteva dintre ele.

Intersecția Baroc – modernism este ușor detectabilă și în *Toccatele* pentru pian, scrise începând cu anul 1989, unele interpretate chiar de către compozitor în primă audiție absolută, în cadrul Festivalului “Toamna Muzicală Clujeană” (edițiile 1989, 1993). Din acest unghi, al sintezei unor date aparent divergente, lucrările sale impun o dublă

¹ Volumul I: *Dintr-o carte veche, Căprița (canon)*, *Citare*. Volumul II: *Mică invențiune, Canon, Piesă atonală, Planuri inversate, Canon neîmplinit*. Volumul III: *Oglinzi*.

² Voiculescu, Dan – *Canonica for piano solo*, Ed. Arpeggione, Cluj, 2005. Volumul este dedicat în întregime regretatei pianiste Gerda Türk, profesoară la Liceul de Muzică „Sigismund Toduță” din Cluj - Napoca. Volumul, alături de piesa pentru orchestră de coarde *Suită din Codex Caioni*, au intrat de curând în Fondul Bibliotecii Facultății de Muzică de la Oxford, Marea Britanie.

contextualizare, ce orientează analistul în descifrarea corectă a textului muzical și a personalității complexe a autorului.

În prelungirea liniei indicate, semnalizând totodată și un final de drum, se înscrie *Fantasia e Fuga sulle pedale per organo*, unicul opus din creația lui Dan Voiculescu conceput pentru acest instrument. Dincolo de modelarea suprafețelor prin prisma tăieturilor polifonice, atrage atenția mai cu seamă unitatea materialului melodic generator, ce unifică în substanță cele două piese contrastante ale lucrării.

Amprenta expresivă a *Fantasiei* este revelată prin indicația pe care Dan Voiculescu o atașează în debutul lucrării: *recitando, poco rubato*. Caracterul improvizatoric primește o nuanță de cântec doinit atât datorită absenței barelor de măsură, cât și a intonațiilor care înglobează în structura lor pași de secundă mărită și semitonuri, configurând astfel o scară modală cromatică.

Ex. 1



În profilul primei piese a dipticului intuim o replică pe care Dan Voiculescu pare să o dea peste secole *Preludiului și Fugii în sol minor pentru orgă*, BWV 542, de Bach. Asemănarea cu lucrarea citată se situează dincolo de pura coincidență: compozitorul clujean era un avizat cunoscător al artei bachiene și cunoștea în profunzime piesele pentru acest instrument din creația autorului:

Ex. 2

Johann Sebastian Bach

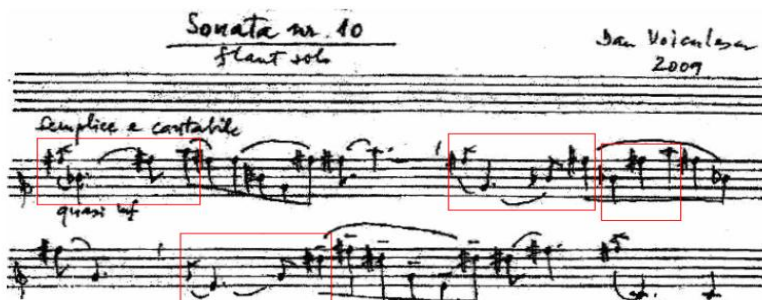
PRÆLUDIUM ET FUGA XII.

Praeludium (Fantasia).

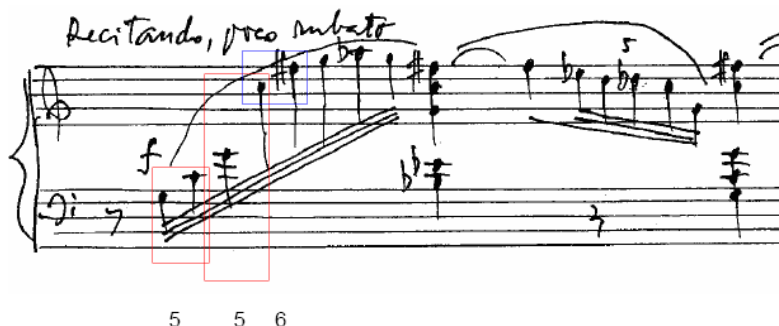


Deși în *Fantasia* semnată de Dan Voiculescu se impun la o primă audiție pașii de secundă mică și secundă mărită, componenții intervalici de bază sunt în realitate cvarta perfectă (definită prin numărul de semitonuri cu cifra 5) și cvarta mărită (6). Prin reguli de generare aplicate de către autor acestor celule (adiționarea, subtracția, multiplicarea sau diviziunea), se vor obține derivații intervalice cum sunt septima mare¹, exprimată în semitonuri prin cifra 11 ($11 = 5 + 6$), septima mică ($10 = 5 + 5$ sau 5×2), secunda mică ($1 = 6 - 5$) și secunda mărită sau terța mică ($3 = 6 : 2$).

Ex. 3



¹ O altă lucrare finalizată în iulie 2009 și rămasă în manuscris atestă aceeași preferință a autorului pentru conturul melodic de septimă mare: *Sonata nr. 10 pentru flaut*, în care, însă, Dan Voiculescu obține acest interval combinând terța mică și sexta mică (cvinta mărită).



Componenta morfologică devine substanță generativă a discursului și angajează în procesul de creație atât dimensiunea orizontală, cât și perspectiva verticală. Prin suprapunerea celulelor intervalice alese de către autor, rezultă formațiuni acordice disonante, cu contur de septimă mare sau septimă mică, unele redesenând, într-un context sonor nou, profilul acordului biterțial al lui Bartók.

Ex. 4

Acorduri cu structuri simetrice



5 – 5



6 – 5 – 5 – 6

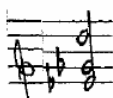


5 – 5

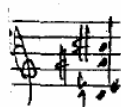


Acorduri de septimă mare (octavă micșorată)

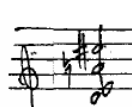
11 (3 – 8)



11 (2 – 6 – 2)



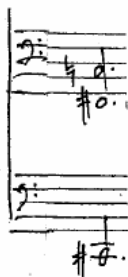
11 (2 – 5 – 4)



structură asimetrică, 5 – 6

structură simetrică 5/2 – 5/2

acord biterțial bartókian 5-4-3-8



Acest proces de integrare liniară și verticală a micro-elementelor morfologice dă naștere unor inedite simetrii. Cele regăsite la nivel melodic sunt construite în jurul unei axe, reprezentată ea însăși de intervalele-cheie ale piesei (cvartele mărite, cvartele perfecte, secundele mici):

Ex. 5



5 - 1 - 5



3 - 1 - 1 - 3 ; 1 - 6 - 1

structură conjunctă



1 - 1 - 1 - 5 - 1 - 1 - 1

Generatoare ale unui fenomen de coerență textuală, cele două celule intervalice nu cad sub aceeași incidență semantică; în timp ce consonanța (cvarta perfectă) poate fi interpretată ca o emblemă a Barocului, disonanța (cvarta mărită) este un simbol al modernității. În forma sa cea mai marcată, această pendulare dihotomică se regăsește condensată într-unul dintre pasajele *Fantasiei*, în care autorul subliniază explicit cvarta mărită ca pilon al discursului, prin evidențierea ei, anacruizică, cu ajutorul intervalului de cvartă perfectă:

Ex. 6

6 5 6 5 6 5



Întreaga suprafață discursivă a piesei, egal bifurcată spre Baroc și contemporaneitate, dictează operarea cu o dublă grilă de interpretare, menită a pune în evidență prezența relațiilor intratextuale. Un astfel de moment-sinteză, între idiomul baroc și cel modern, îl reprezintă scurtul insert de

coral, ce intrerupe provizoriu fluxul improvizatoric al *Fantasiei*, promovând armonii moderne și antrenând în discurs atât partea de manual, cât și pedalierul orgii:

Ex. 7



Tipul de scriitură al acestei prime secțiuni a dipticului evocă, prin aspectul ei de improvizație notată, piese ale literaturii pentru orgă din secolele XVII-XVIII, asimilate categoriei *stylus fantasticus*¹. În lucrarea lui Dan Voiculescu, el este exprimat cu ajutorul unui limbaj modal, îmbogățit cromatic, dar se remarcă specificul acestui stil, tradus în schimbările bruște, armonice și de scriitură (*abruptio*), în libertatea structurală sau juxtapunerile de figurații, așa cum se întâlnesc ele în literatura unor autori ai Barocului, mai cu seamă în creația lui Johann Jakob Froberger. Momentele de *abruptio* ale *Fantasiei*, posibil de echivalat cu un veritabil *prélude non mesuré*, sunt numeroase, în majoritate realizate pe spații mici. Aceste demarcări sunt subliniate de către Dan Voiculescu prin trecerea de la scriitura figurativă la cea armonică și invers:

¹ Termen utilizat pentru prima oară de către Athanasius Kircher în lucrarea *Musurgia universalis, sive Ars magna consoni et dissoni* (1650).

Ex. 8



Contrastul dintre *Fantasia* și *Fuga sulle pedale* apare specificat de către autor pe pagina de partitură: indicația *Allegro giusto e risoluto* instituie un discurs ferm, subliniat aici și prin încadrarea muzicii în măsură. Indiciile furnizate de text îi permit analistului să descopere un hibrid între canonul la două voci și fugă, pe suport de pedală, ce permite stabilirea unor conexiuni cu limbajul fugilor lui Paul Hindemith, din *Ludus tonalis* sau cu scriitura aerată a celor trei *Sonate pentru orgă* ale compozitorului german.

Convergența morfologică dintre *Fantasia* și *Fugă* este probată de subiectul celei din urmă, la profilarea căruia autorul asociază aceleași componente intervalice ca valori de articulare textuală: cvarta perfectă, cvarta mărită și derivațiile lor, secunda mică, terța mică și septima mare. Aceste celule compun tema de fugă, entitate melodică devenită subiect de imitație pe întreg parcursul lucrării.

Ex. 9



Extensia imitațiilor riguroase permite încadrarea piesei la intersecția dintre prototipul de canon și cel de fugă, dar oferă totodată surpriza unei subtilități de construcție la nivel macrostructural. Strategia alcătuirii formale își găsește un echivalent grafic în schema de mai jos:

Ex. 10

vocea l	T(do)	T(fa#)	T(mi)	T(sib)	T(lab)-----
distanță imitație	8	5	6	5	episod

vocea a II-a	T(do)	T(si)	T(sol)	T(mib)	-----
--------------	-------	-------	--------	--------	-------

pedalier fa sol fa# mi sol mib fa

vocea I ----- T(do) ----- acord ----- coda =
distanță imitație 8 reluarea începutului Fantasierii

vocea a II-a T(do) --- acord ----- (Liberò, recitando, rubato)

pedalier do T(do, cu inversarea unui interval)

De remarcat și modul în care autorul recurge la potențialul sonor al pedalei; literatura muzicală universală oferă un caz celebru de fugă ce se înscrie în strategia utilizării acestui suport armonic: plasată în partea a treia a *Recviemului german* de Brahms, fuga este însoțită de un re în registrul grav al orchestrei. Pedala fixă, în acest caz, este investită de către compozitor cu o funcție simbolică, menită să sublinieze mesajul textului *Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand*¹:

¹ Sufletele celor dreți se află în mâna Domnului.

Ex. 11

Brahms – Recviemul german, partea a III-a

The image displays a page from a musical score for the third part of Johannes Brahms' German Requiem. The score is written for a large ensemble, including woodwinds, brass, strings, and voices. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The instruments listed on the left are: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in A (Kl. in A.), Bassoon (Fg.), Horn in D (Hr. in D.), Trumpet in D (Trp. in D.), Poson (Pos.), Tuba (Tuba), Percussion (Pk.), Violin I (I. Vin.), Violin II (II. Vin.), Viola (Via.), Soprano (Sopr.), Alto (Alt.), Tenor (Ten.), Bass (Baß), Violoncello (Vcll.), and Double Bass (K.B.). The vocal parts have lyrics in German. The score is divided into two systems. The first system covers measures 1 to 10, and the second system covers measures 11 to 20. The vocal parts enter in measure 11 with the lyrics 'Der Ge-rech-ten See-len sind in Got-tes Hand, und kei-ne'. The instrumental parts provide a harmonic and rhythmic foundation. The score is written in a clear, professional notation style, with various musical symbols and dynamics markings.

În *Fuga* lui Dan Voiculescu, pedala nu este statică, ci mobilă, condusă pe tronsoane care urmăresc și marchează noile intrări tematice. Doar ultima expunere a subiectului de fugă este încredințat pedalierului, iar autorul operează o unică schimbare: prin inversarea unui interval (septima mică

transformată în secundă mare), el conferă subiectului un desen melodic descendent¹:

Ex. 12

Tema fugii (pedalier)



Strategia intrărilor tematice ale *Fugii sulle pedale* confirmă și ea opțiunea intervalică regăsită la nivel microstructural, în plan melodic și armonic, pe întreg parcursul piesei. Astfel, vom descoperi aceeași asociere de cvartă mărită - cvartă perfectă și cvartă perfectă - cvartă perfectă ca piloni ai macrostructurii. Expoziția *Fugii* plasează intrările tematice pe sunetele do - fa# - si, prima repriză, pe sunetele mi - (sol) - sib - mib, iar înaintea reprizei finale și a reinstaurării lui do, regăsim și modelul adiționării de cvarte perfecte, sub forma intrărilor pe sib - mib - lab.

Ex. 13

		<u>mib</u>		
	<u>si</u>		<u>sib</u>	<u>lab</u>
<u>fa#</u>		(sol)	<u>mib</u>	
<u>do</u>	<u>mi</u>		<u>sib</u>	episod <u>do</u>

6 / 5		6 / 5		5 / 5

¹ Modificarea operată de către compozitor pe conturul temei se datorează unui motiv cât se poate de obiectiv: ambitusul pedalierului ajunge de regulă doar până la nota re 1 (una dintre excepțiile întâlnite la noi în țară fiind marea orgă din Sibiu, ce ajunge până la nota sol 1). Modelarea temei la pedalier în funcție de acest element denotă faptul că Dan Voiculescu s-a documentat în prealabil asupra posibilităților și limitelor tehnice ale instrumentului pentru care a scris.

Prin reluarea, în *coda*, a enunțului melodico-armonic din debutul *Fantasiei*, autorul ne oferă posibilitatea interpretării dipticului ca un modern palindrom.

Ex. 14



În același timp însă, procedeul evocă preludiile de tinerețe ale lui Bach sau Buxtehude, ce promovau un model al Barocului timpuriu, în care preludiul nu era separat de fugă, iar la final se reluau ideile inițiale ale piesei. În consecință, coerența lucrării nu este asigurată doar de constrângerile de ordin morfologic (celulele intervalice alese), ci și de manevrele operate la nivelul sintaxei. Interacțiunea dintre cele două idiomuri – Baroc și modern - impun o lectură ce activează o dublă interpretare; parcursul muzical al acestui opus târziu semnat de Dan Voiculescu nu este univoc, iar cele două niveluri ale textului se suprapun într-o armonioasă fuziune. Bivalența stilistică a piesei se reflectă și în tipul de gramatici utilizate la modelarea acestui opus inedit; dacă autorul aplică o gramatică tradițională pentru edificarea formei, pliind discursul

pe o formulă a Barocului timpuriu, el recurge la o gramatică generativă pentru elaborarea conținutului. Cu această capodoperă, definită prin rafinament, eleganță, minuțiozitate a construcției, ce demonstrează totodată și o înaltă măiestrie a scriiturii organistice, Dan Voiculescu reactivează tipare vechi, prin intermediul unui limbaj armonic modern. Bivalența discursului său converge spre o plenitudine semantică ce pledează pentru fuziunea complexă de niveluri discursive ca soluție viabilă în creația contemporană.

Bibliografie

- Caranica-Fulea, Mihaela, *Cu Dan Voiculescu despre școala lui Stockhausen*, în "Tribuna", Cluj, 16, nr.45 (829)/9.XII.1972
- Collins, Paul, *The Stylus Phantasticus and Free Keyboard Music of the North German Baroque*, Ashgate Publishing Limited, Aldershot, 2005
- Cosma, Octavian Lazăr, *Universul muzicii românești*, Ed. Muzicală, București, 1995
- Cosma, Octavian Lazăr, *Universitatea Națională de Muzică din București la 140 de ani. Sintează istorică*, Ed. Universității Naționale de Muzică București, 2004
- Cosma, Viorel, *Muzicieni din România*. Lexicon, vol.IX, Ed. Muzicală, București, 2006
- László, Francisc, *O autoritate artistică și academică: Dan Voiculescu*, în Revista "Melos", București, I-III/2000
- Popovici, Doru, *Muzica românească contemporană*, Ed. Albatros, București, 1970
- Sandu-Dediu, Valentina, *Muzica românească între 1944-2000*, Ed. Muzicală, București, 2002
- Țiplea Temeș, Bianca, *In memoriam Dan Voiculescu*, în Revista "Muzica", nr.4/2009, București.

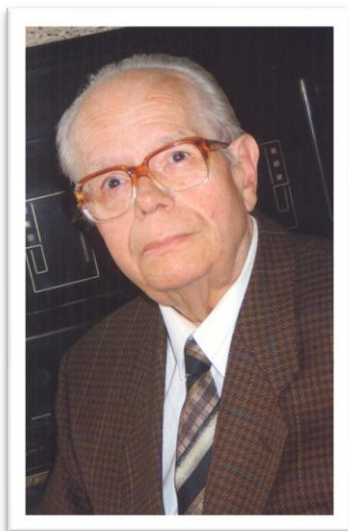
PORTRETE

IN MEMORIAM VASILE HERMAN

Valori ale componisticii și cercetării muzicologice

Elena Boancă

Luna martie a anului 2010 a însemnat pentru comunitatea muzicală academică a Clujului despărțirea de personalități cunoscute și apreciate. La numai câteva zile după trecerea în eternitate a profesorului László Francisc, vestea plecării altui muzician a îndoliat inimile. Vasile Herman, compozitor și muzicolog, profesor consultant la Academia de Muzică „Gh. Dima”, o figură reprezentativă a acestei instituții, s-a stins înainte de a împlini 81 de ani.



Fiu de profesori (tatăl, Vasile, a predat limba română, religia și limba latină, iar mama, Elena, a predat limba română), Vasile Herman s-a născut în 1929 la Satu-Mare, oraș de care a fost legat în primii ani de viață și unde a urmat școala elementară. Între 1940 și 1945 părinții și-au continuat activitatea la Blaj, iar fiul lor a urmat liceul teoretic (clasele I-IV). În paralel, a început lecții sistematice de pian, iar preocupările sale muzicale au devenit din acel moment o constantă. Întors cu familia la Satu-Mare, Herman a terminat liceul în 1948. Încă din toamna anului 1945

era înscris la Conservatorul Municipal din Satu-Mare, unde a studiat pianul și disciplinele teoretice până în 1949. Respectând dorințele părinților în ceea ce privește alegerea unei cariere, tânărul s-a prezentat la concursul de admitere pentru Facultatea de Medicină. Așa cum mărturisea el însuși, a ratat admiterea datorită lipsei de tragere de inimă pentru profesia care i-a fost propusă. Prin urmare, în toamna lui 1949, s-a înscris și a fost admis la Institutul de Artă din Cluj (după 1950 – Conservatorul de Muzică „Gh. Dima”), la secția pedagogică, fiind în fiecare an printre studenții premianți. În perioada 1951-1952 a obținut o bursă republicană. Din 1951 a fost admis și la secția de compoziție, ca student al maestrului Sigismund Toduță. Și-a finalizat studiile de compoziție cu diplomă de merit, în 1957. Din 1954 a fost cooptat în corpul profesoral al acestei instituții, parcurgând treptele ierarhice de la preparator la profesor. Inițial a predat Teorie și solfegii, preluând apoi disciplina Forme muzicale (din 1960). În paralel cu activitatea didactică, Vasile Herman a activat și ca secretar muzical la Opera Română Cluj (1958) și la Filarmonica de Stat a aceluiași oraș (1965-1968). După 1994 a rămas profesor consultant la Academia de Muzică „Gh. Dima”, prezențele sale fizice fiind tot mai reduse datorită stării precare de sănătate.

Creația muzicală a lui Vasile Herman însumează peste 125 de titluri, unele publicate, altele în manuscris. Multe dintre ele au îmbogățit stagiunile de concerte, în interpretarea unor ansambluri consacrate ca orchestra de cameră „Dinu Lipatti”, corurile „Cappella Transylvanica” și „Antifonia” sau Ansamblul de percuție al Academiei de Muzică „Gh. Dima”. Dată fiind ponderea creației camerale și pentru ansambluri de instrumente soliste, formația Ars Nova, condusă de compozitorul Cornel Țăranu, a avut de-a lungul timpului un aport substanțial la promovarea muzicii lui Herman, mare parte dintre lucrările sale bucurându-se astfel de prime-audiții valoroase. Compozitorul considera cele cinci simfonii și opera *Păsărea măiastră* ca fiind cele mai reprezentative creații ale sale. Opera, singulară în creația lui Herman, este printre lucrările păstrate în manuscris care, alături de *Simfonia a V-a* (1987), încă așteaptă o reprezentare publică. Deși a abordat

genuri diferite, de la vocal-simfonic - *Balada lui Pinte* (1957), *Paleomusica* (1980), *Prolog* (1996) - până la solistic (piese pentru pian, violoncel, flaut solo), zona cea mai consistentă a creației sale o constituie lucrările pentru ansambluri inedite de instrumente soliste, cu o preferință clară pentru combinații cu instrumente de percuție - *Variante* pentru două clarinete, pian și cinci grupe de percuție (1964), *Sinfonii și fantezii* pentru șapte instrumente de suflat, pian și trei grupe de percuție (1975), *Episoade* pentru flaut, marimbafon, vibrafon și grupe de percuție (1968), *Engramma* pentru clarinet, violă, contrabas, pian și percuție (1985). Această orientare a fost determinată și de un oarecare pragmatism, compozitorul constatând dificultățile pe care le avea de întâmpinat pentru interpretarea în concert a pieselor care necesitau un aparat orchestral mai vast. În ceea ce privește creația corală, ea cuprinde un număr relativ restrâns de lucrări, reprezentative însă pentru acest gen. O nestemată este tripticul *Viersuri de dor* (pe texte populare), care s-a bucurat de succes în nenumărate reprezentări atât în țară, cât și în străinătate.

În evoluția creatoare se succed câteva etape, pornind de la scriitura bazată pe elemente de tip „neo” atașate unui sistem cromatic-modal, spre conturarea (în jurul anului 1970) a unui stil propriu, determinat de cercetarea și descoperirea unor valențe ascunse ale cântecului popular românesc. Muzicianul clujean a fost preocupat mai bine de zece ani de studiul tradiției populare muzicale, de unde, în cele din urmă, a extras un număr de formule intonaționale esențializate, având posibilități multiple de acuplare și care sunt tratate asemeni unor microserii modal-cromatice. În ciuda aspectului și tratării cvasi-seriale a materialului, prin faptul că aceste serii au la bază intonații folclorice se asigură muzicii un colorit distinct, o amprentă stilistică autohtonă. În plus, între tehnicile de scriitură se înscriu unele preluate din folclor, cum sunt heterofonia și unisonul (*Unison pentru orchestră*, 1977). Alături de respectul deosebit pentru tradiția orală, Herman a fost însuflețit de o continuă căutare a justei îmbinări între valorile muzicii europene și tehnicile de scriitură novatoare.

Prezent la cursurile de vară de la Darmstadt (în 1969, unde a asistat la prelegerile ținute de Gyorgy Ligeti și Lukas Foss), a preluat cel puțin experimental unele tendințe ale vremii. Astfel, în unele lucrări s-a preocupat de gândirea matematică, vizând o structurare a materialului pe baze aritmetice sau o apropiere de grafism (*Grafica muzicală pentru unul sau două pianе*, 1969). În același timp, a păstrat în permanență legătura cu tradiția europeană, convins fiind că inovația nu înseamnă negarea trecutului și că multe dintre așa-zisele invenții ale avangardei muzicale sunt prefigurate în creații ale predecesorilor. Este remarcabilă încercarea consecventă de a reveni asupra unor elemente cheie ale muzicii europene vechi, de pe o poziție novatoare. Spre exemplu, în lucrarea *Polifonie pentru șapte grupe instrumentale* nu asistăm nicidecum la o reluare a ideii de polifonie în sensul ei tradițional. Ni se propune un discurs modern în care predomină o polifonie neimitativă liber contrapunctată, ceea ce regretatul Dan Voiculescu numea „polifonie heterogenă liberă”¹, referindu-se la suprapunerea mai multor elemente contrastante fără a acorda rol prioritar unora dintre ele și renunțând astfel la ideea de „voce conducătoare”. De asemenea, apar polifonii de timbruri, iar din tradițiile orale sunt preluate isonul (cel mai adesea aici, ison de cluster) și unele principii de heterofonie. Se conturează astfel o lucrare originală, care propune și soluții de tratare a polifoniei într-un discurs modern, ilustrând stilul componistic al lui Herman, caracterizat succint de unii cercetători ca fiind „modern-moderat”, în sensul în care caută o sinteză între tradiție și elementul novator.

În ultimii ani, a fost cunoscută preocuparea lui Herman pentru cultura dacilor, pentru ceea ce am putea numi „proto-istoria” românilor. Aceasta s-a reflectat prin sondarea unor zone care țin de straturi arhetipale ale muzicii și prin preluarea unor cuvinte presupuse a fi aparținut vocabularului strămoșilor, pe care le regăsim în titluri ale lucrărilor mai recente: *Akes samenos* (grădina înflorită), *Akamas* (neprihăniți – cu referire

¹ D. Voiculescu, *Polifonia secolului XX*, Editura Muzicală, București, 2005.

la tinerii aruncați în vârful suliței în chip de ofrandă adusă zeităților cărora li se închinau băștinașii), *Belagines* (legile străbune), *Hebriz elmos* (colina înverzită) și altele asemenea. Pentru aceste creații, compozitorul clujean a dorit să illustreze modul în care își imagina muzica străbunilor, conștient fiind că trecutul este indescifrabil (din lipsa surselor) și tot ceea ce ar putea reda este „visul” despre modul acestora de manifestare muzicală. O parte a originalității creației lui Herman stă în combinațiile timbrale subtil realizate pentru a reda o atmosferă arhaică. Frecvent apar sonorități de aulos, de toacă, relevând, dincolo de stratul inovator, o lume ancestrală. Scriitura instrumentală demonstrează o finețe a detaliului coloristic, un simț deosebit al proporției, cu rezultate sonore originale. De asemenea, o caracteristică a scriiturii sale este investirea percuției cu rol special în cadrul aparatului instrumental, importanța ei fiind sporită până acolo încât ajunge să fie tratată ca ansamblu simfonic (în lucrarea *Hestia* – denumire ce desemnează una dintre zeitățile păgâne, dar înseamnă și „esență” – o simfonie pentru percuție, scrisă în 2002 și premiată de Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România).

O zonă importantă a creației lui Vasile Herman o constituie lucrările legate de cercetările sale de muzicologie. Relația dintre preocupările pe plan muzicologic și cele de creație este vădită în câteva situații concrete. Apar (cronologic vorbind) momente în care, urmare a unei aprofundări teoretice, creatorul propune și o compoziție, dar există și reversul, când, după unele realizări în plan componistic, muzicologul concepe o lucrare teoretică în care se regăsesc unele dintre soluțiile experimentate personal (un exemplu pentru acest din urmă caz: după ce, pe parcursul a zece ani scrie cinci simfonii, Herman elaborează și un studiu muzicologic intitulat *Unele probleme ale simfonismului românesc contemporan*¹ în care discută și aspecte ale propriei creații). Alte situații concrete: se știe că Herman a elaborat

¹ Studiul este datat 1989.

integral partea despre rondo din *Formele muzicale ale barocului în operele lui J.S. Bach*¹, volumul III, de Sigismund Toduță. Primul capitol al secțiunii redactate de Herman abordează refrenul ca principiu și arhetip al formelor muzicale. În perioada imediat următoare, apare Cvartetul nr. 2, intitulat *Refrene* (1977). De asemenea, lucrarea *Polifonie pentru șapte grupe instrumentale* coincide ca perioadă cu studiul muzicologic *Aspecte ale polifoniei în muzica românească contemporană*² (finalul anilor '60). Exemplele pot continua. Cele două laturi ale personalității lui Herman se întrepătrund, completându-se reciproc. În acest sens, rămân mărturie și cuvintele lui Vasile Herman care afirma că dualitatea compozitor-muzicolog a fost rodnică în cazul său și că din punct de vedere analitic a înțeles mai bine muzica datorită creației, iar în urma cercetării muzicale a ajuns la scrierea unor lucrări muzicale complexe din punct de vedere al formei și al limbajului.

Activitatea de cadru didactic al Academiei de Muzică a determinat scrierea unor cursuri pentru studenți. Acestea, elaborate în perioada anilor 1973-1985, au fost publicate în 2009 în două volume de Editura MediaMusica din Cluj-Napoca și lansate în luna iunie, cu ocazia sărbătoririi a 80 de ani de la nașterea compozitorului. Elementul original al cursurilor este organizarea lor pe epoci stilistice, rezultat al unei cerințe a conducerii Conservatorului din acea vreme, mai exact a lui Sigismund Toduță, care i-a solicitat lui Herman în 1962 „predarea formelor pe stiluri”. Prin urmare, Herman a scris cursurile *Formele muzicale ale clasicilor vienezi* (1973), *Formele muzicii medievale* (1978) și *Formele muzicii Renașterii* (1981). De asemenea, la nivelul de studii aprofundate Herman a predat și unele cursuri legate de evoluția formelor muzicale în romantism, fără a concepe însă un material scris, așa cum făcuse în celelalte cazuri. Pentru a caracteriza cursurile de forme sunt suficiente câteva cuvinte:

¹ Publicat la Editura Muzicală în 1978.

² Publicat în *Lucrări de muzicologie*, vol. IV, Conservatorul de Muzică „Gh. Dima”, Cluj-Napoca, 1968.

claritate, accesibilitate, rigoarea informației și abundența exemplurilor muzicale. Alături de cursul de *Baze teoretice ale studiului formelor muzicale* (1982), aceste cursuri pot fi considerate, prin valoarea lor, pietre de căpătâi în formarea unui muzician.

Alături de acestea trebuie amintite volumele publicate *Formă și stil în noua creație muzicală românească*¹ și *Originile și dezvoltarea formelor muzicale*². Primul dintre ele este în fapt teza de doctorat pe care Vasile Herman a susținut-o în 1973, sub îndrumarea științifică a aceluiași Sigismund Toduță. Aici se dezvăluie în modul cel mai concret caracteristicile stilului muzicologic al maestrului, una dintre ele fiind gândirea de tip structuralist. Primul capitol al lucrării intenționează conceperea unui model de analiză structurală a operei muzicale în care cei doi factori „forma” și „stilul muzical” sunt puși în relație de interdependență în cadrul operei de artă și asupra cărora acționează factori intrinseci sau extrinseci muzicii. Tot în conformitate cu modelul gândirii structurale, Herman stabilește în cadrul stilului muzical unele opoziții binare de genul „organizare-improvizație”, „continuitate-discontinuitate”, „vocalitate-instrumentalitate” sau „verticalitate-orizontalitate”. Pe parcursul capitolelor următoare devine evident faptul că Herman are o înțelegere „din interior” a fenomenului artei muzicale românești, prezentările sale fiind pertinente și argumentate de numeroase exemple muzicale. Analiza parcursului muzicii românești până în anii '70 se concentrează pe influența folclorului muzical ca factor formator de stil.

Volumul intitulat *Originile și dezvoltarea formelor muzicale* (1982) s-a dorit a fi o carte de popularizare a muzicii, fiind premiat de Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România. Deși informația este esențializată, lucrarea păstrează cu aceeași conștiinciozitate acuratețea științifică.

Pe parcursul anilor de profesorat, Vasile Herman a elaborat și o serie de studii de muzicologie, prezentate la sesiunile anuale de comunicări științifice ale cadrelor didactice

¹ Editura Muzicală, București, 1977.

² Editura Muzicală, București, 1982.

și publicate în volumele de *Lucrări de muzicologie* editate de Academia de Muzică „Gh. Dima” și în cele de *Studii de muzicologie* de la București. S-au păstrat astfel peste 30 de lucrări, cea mai mare parte abordând probleme ale muzicii românești contemporane, din perspectiva formelor muzicale și a elementelor de stil (*Tendințe și căi ale dezagregării formei în muzica românească contemporană, Forme mici în creația compozitorilor români înaintași, Forme mari în creația compozitorilor români înaintași, Forme variaționale în muzica românească contemporană, Formă și stil în creația compozitorului Sigismund Toduță, Aspecte modale în creația românească contemporană, Sensuri ale tradiției în muzica românească contemporană, Gândirea modală autohtonă oglindită în triplul concert de Paul Constantinescu, Constituire celulară și variație continuă în vechile monodii psaltice românești* ș.a.). Din punct de vedere cronologic se remarcă o concentrare mai mare în perioada de dinainte de 1990, justificată prin relația mai strânsă cu Academia de Muzică, urmată de o rarefiere a frecvenței studiilor, datorată probabil și stării de sănătate. În ciuda acestui fapt, ultimele studii legate de folclor (subintitulate *Preliminarii la o estetică a folclorului românesc*) reafirmă interesul lui Herman pentru zona cercetării muzicologice.

Ar fi practic imposibil de creionat portretul lui Vasile Herman privind doar o latură a personalității sale, deoarece, așa cum am văzut, există o permanentă corespondență între diferitele domenii de interes. Este ceea ce a constatat maestrul însuși vorbind despre confluența dintre creație și cercetare, chiar dacă și-a dorit să rămână fidel vocației prime: „eu mă consider înainte de toate compozitor”¹.

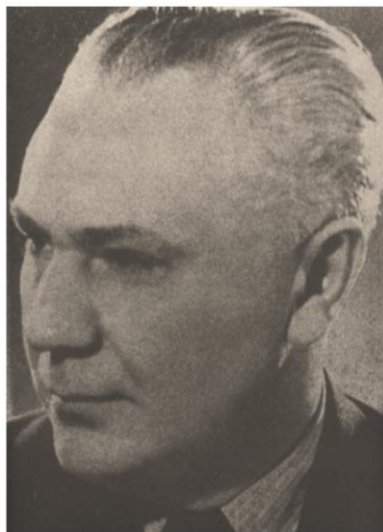
Drumul parcurs de Vasile Herman s-a încheiat la 20 martie 2010. Rămâne posterității bucuria, dar și datoria de a descoperi valoarea operei muzicale și muzicologice a maestrului clujean.

¹ Cristina Sîrbu, *Vasile Herman. Portrait*, în revista „Muzica”, nr. 1-2, 1982, p. 86.

Sigismund Toduță - Evocare

Veturia Dimoftache

Pe Sigismund Toduță, compozitor, muzicolog, pianist, profesor, academician, l-am cunoscut în urmă cu cinci decenii, când am fost repartizată, ca preparator, la Conservatorul de Muzică „Gh. Dima” din Cluj. Rectorul Conservatorului clujean, transformat după '89 în Academia de Muzică „Gh. Dima”, era maestrul Toduță. Era înalt, frumos, distins, cu privirea albastră, deseori muștrătoare. Avea alura unui solemn prinț venețian, drept care i se spunea în taină „Serenisimul”, un prestigiu imens, o erudiție intimidantă și un înalt cult al muncii. Sunt în țara noastră mai multe tipuri de disciplinare: una balcanică, folosind formula „las' că merge și așa”, una moldovenească, „moldovenii câștigă toate războaiele cu condiția să țină trei zile” spunea Dimitrie Cantemir, și una ardelenască, infinit mai serioasă. Maestrul Toduță dorea seriozitate, ordine, o disciplină pe care a reușit să o impună tuturor, mai întâi prin exemplu personal. Părea sever și distant. Asemeni Regelui Carol I al românilor, care întindea un deget interlocutorului și două degete primului ministru, era o mare



onoare ca maestrul Toduță să-ți întindă mâna și să-ți adreseze câteva cuvinte.

După mai mulți ani, într-o discuție avută cu domnia sa, mi-a spus că dacă este mândru de ceva în lumea aceasta, este cu siguranță foarte mândru de școala pe care a creat-o, de discipolii săi eminenți. Este o școală comparabilă, aş adăuga eu, cu cea a filozofilor-profesori Lucian Blaga sau Constantin Noica.

Conservatorul de Muzică și Artă dramatică din Cluj a luat ființă în anul 1919, director fiind George Dima, care a fost însărcinat cu organizarea instituției. În vederea elaborării regulamentului propriu de funcționare au fost studiate statutele Conservatoarelor din Viena, Praga, Paris și anteproiectul Conservatorului din București. Alături de Gheorghe Dima, primii profesori au fost Popovici-Bayreuth, Ana Voileanu, Augustin Bena, Zaharia Bârsan, iar primii studenți au fost Zeno Vancea, Tudor Ciortea, Sabin Drăgoi, Traian Grozăvescu, Anton Ronai, Leontin Anca.

În anul 1922, Catedra de Contrapunct și Compoziție a fost ocupată prin concurs de Marțian Negrea care, asemeni altor intelectuali și artiști români cum sunt bunăoară Lucian Blaga, Viorica Ursuleac, Cornelia Brediceanu, a fost plecat la studii la Viena. La Akademie für Musik und darstellende Kunst a studiat compoziția cu Franz Schmidt, care în Viena anilor '20 rivaliza cu Schönberg, dirijatul de orchestră cu Franz Schalk, Chorübung-Chorschule cu Eugen Thomas, armonia, contrapunctul și fuga cu Eusebie Mandicevschi, „profesorul ideal”, prieten cu Brahms, cetățean de onoare al Vienei, care însă nu și-a uitat patria.

La Conservatorul din Cluj, încă de la începuturile sale profesionale, Marțian Negrea a predat pe lângă compoziție, contrapunct și armonie, forme, teoria instrumentelor, muzică de cameră și orchestră, dată fiind absența cadrelor specializate. Pregătindu-se serios pentru fiecare prelegere, a scris primele cursuri și tratate muzicale în limba română. La clasa sa de compoziție a avut studenți străluciți precum Sigismund Toduță, Maximilian Eisikovits, Iuliu Mureșianu,

Albert Markos iar la București pe Alexandru Pașcanu, Liviu Glodeanu, Mihai Moldovan, Nicolae Brânduș și mulți alții.

Școala creată de Marțian Negrea era de nivel european, după cum spunea studentul său excepțional, Sigismund Toduță. La fel, compozițiile sale erau „consonante” cu modernismul muzicii europene. După prima auditiție a *Impresiilor de la țară*, dedicate pianistei Ana Voileanu, Lucian Blaga nota în cronica publicată în ziarul „Patria” următoarele: „Negrea are aici fineți pentru care urechile nu sunt încă destul de pregătite”. Marțian Negrea a fost întâiul muzician care a scris lieduri pe versurile tânărului poet „expresionist” L. Blaga. Ambii creatori, antrenați în „aventura intelectuală” a sec. XX, au cunoscut inovațiile artei noi, încă din perioada studiilor la Viena. Opera poetului filozof, inspirată de metafizica lui Bergson, de arta poetică a lui Verlaine, de teatrul nou al lui Strindberg sau Wedekind, l-a impresionat adânc pe autorul *Poveștilor din Grui*. Temele esențiale ale *Poemelor luminii* sunt natura, iubirea, melancolia, iar muzica lui Marțian Negrea le amplifică sunetul eternității.

Sigismund Toduță a absolvit Conservatorul de Muzică din Cluj la secțiile pedagogie (1930), pian (1932) și compoziție, în anul 1936. Între anii 1932 și 1943, a fost profesor la Blaj, „Roma Mică”, cum o salutase din vârful Hulei, cu adâncă reverență tânărul poet Mihai Eminescu, în vârstă de 16 ani, care vroia să vadă locul „de unde a răsărit soarele românismului”. La Blaj, la Liceul Sfântul Vasile cel Mare, ca succesor la catedra de muzică, ocupată vreme de 30 de ani de Iacob Mureșianu, lecțiile profesorului Toduță, în fapt autentice prelegeri universitare, erau zile de sărbătoare în calendarul școlii.

Paralel cu activitatea didactică a susținut concerte în calitate de pianist și dirijor de cor și orchestra. Primele compoziții, *Variațiuni pentru orchestră pe tema populară Trecui valea*, distinsă cu Premiul Enescu 1940, primele lieduri pe versuri de Mihai Eminescu, distinse cu Premiul Cremer 1943, lucrări religioase, *Passacaglia pentru pian* și piesa corală *Doamne Te-am auzit (Arhaisme)* (1942) au fost scrise tot în această perioadă.

Sigismund Toduță și-a continuat studiile universitare la Academia Santa Cecilia din Roma (1936 - 1938), unde a avut profesori pe Casella (pian) și Pizzetti (compoziție), care, împreună cu Respighi și Malipiero, editorul operelor complete ale lui Monteverdi, erau considerați inovatorii muzicii italiene din prima jumătate a secolului XX.

Ildebrando Pizzetti, prieten cu D'Annunzio, era un mare admirator al lui Monteverdi. „Le nuovo stilo”, implicit declamația monteverdiană, surprinzătoare prin justetea accentelor, prin transpunerea expresivă a textului poetic, prefigura recitativele lui Schütz, Bach, sau *Pelleas*-ul lui Debussy, iar cromatisme și armonii „stravagante” și rolul conducător al unor motive vocale sau instrumentale vor fi sistematizate două secole mai târziu de Wagner și Liszt. Pizzetti așează la baza operei sale cuvântul care trebuie auzit clar, formulează un anume recitativ „recitar cantando” ce urmează exigențele cuvântului, accentele și metrica. Melodia sa se înalță singură, dominatoare pe ritmul versului, iar corul, personaj foarte important, ca în tragedia antică, are caracterul de „madrigal dramatic”. Toate aceste particularități de stil le vom regăsi în creația vocal-simfonică a studentului său român.

Concomitent cu studiile de la Academia Santa Cecilia din Roma a urmat cursurile de Cânt gregorian și Compoziție sacră și orgă la Pontificio Istituto di Musica Sacra, încheiate strălucit cu titlurile Licențiat, Magna cum Laude în Cânt gregorian și Doctor, Summa cum Laude, în Compoziție sacră. Astfel, Sigismund Toduță este întâiul muzician român care își susține Doctoratul în Muzicologie și Stilistică¹.

La Conservatorul de Muzică din Cluj a predat mai multe discipline, precum Teoria Muzicii, Contrapunct, Armonie, Fugă, Forme, Compoziție și exclusiv Compoziție, începând cu anul 1956.

¹ Vezi Sigismund Toduță – *Destăinuiiri, documente, mărturii*, apărută sub egida Fundația Sigismund Toduță, Casa Cărții de Știință Cluj-Napoca, 2008.

Cursurile de Compoziție ale maestrului se desfășurau pe trei direcții:

- 1) expunerea profesorului și analize de text muzical, de pildă formele mici monopartite, bipartite și tripartite, de la *Album pentru Ana Magdalena Bach* la *Invențiuni pe două și trei voci*, rondo-ul de la *Gavotte en Rondeau* din *Partita în mi major pentru violină solo*, la corul nr. 67 din *Johannes Passion* și finalul *Concertului nr. 1 pentru pian* de Brahms, tema cu variațiuni, de la Händel la Reger, fuga de la *Das Wohltemperierte Klavier* și fugile pentru orgă de Bach, la C. Franck sau *Muzică pentru coarde, percuție și celestă* de Bartók.
- 2) Exercițiile de stil și compunerea în maniera lucrărilor analizate.
- 3) După această etapă preliminară urmează compozițiile originale ale studentului.

Cursurile sale erau frecventate nu numai de studenții de la secția de compoziție, ci și de instrumentiști, pedagogi, preparatori sau asistenți universitari. A avut studenți excepționali ca Liviu Comes, Cornel Țăranu, Dan Voiculescu, Dieter Acker, Emil Simon - strălucit interpret al lucrărilor maestrului -, Mihai Moldovan, Valentin Timaru, Gabriel Iranyi ș.a. Foști studenți, ulterior colegi de catedră, Hans Peter Türk și Vasile Herman i-au fost coautori la volumele II și III ale *Formelor muzicale ale Barocului în operele lui J.S.Bach*, veritabile tratate de compoziție de nivel european și nu numai.

Studiile de doctorat în Muzicologie - Stilistică muzicală - au fost organizate pentru întâia oară nu la București, ci la Cluj, la Conservatorul de Muzică „G. Dima”, conducător științific fiind maestrul Toduță. Primii candidați au fost Ștefan Niculescu, Aurel Stroe, Anatol Vieru, Tiberiu Olah. Romeo Ghircoiașu a fost primul care și-a susținut teza de doctorat, după care au urmat, în ordine, Gheorghe Ciobanu, Vasile Herman, Cornel Țăranu, Erwin Junger, Octav Nemescu, Victor Giuleanu, Anatol Vieru, Hans Peter Türk, Gheorghe Firca,

Constantin Râpă, Nicolae Brânduș, Peter Vermessy, Dan Voiculescu, Terenyi Ede¹.

Creația lui Sigismund Toduță cuprinde toate genurile muzicale: simfonic, vocal-sinfonic, cameral, coral. La o cuprindere totală a operei sale se desprind următoarele idei, cu valori axiale:

1) Cântecul și jocul popular românesc este omniprezent în creația maestrului fie ca citat, fie ca folclor inventat. Cântecul popular, ca citat, devine un veritabil cantus firmus peste care se suprapun polifonii complicate și elegante ca o „dantelă de Bruxelles” spre a-l cita pe Tudor Arghezi. Stau măturie cele trei caiete de coruri (I-20 de Coruri pentru voci egale, II-10 Coruri mixte, omagiu adus maeștrilor artei muzicale românești, Paul Constantinescu, Alfred Alessandrescu, I.D. Chirescu și Marțian Negrea, III-15 Coruri mixte) unde cântecul popular autentic determină configurația discursului sonor în întregul său, le-aș compara cu celebra Ars Combinatoria a lui Lullus. Cântecul popular românesc devine fundamentul pe care se construiește, cu o extraordinară tehnică, o polifonie în care se reunesc formele ei incipiente din Ars Antiqua, contrapunctul „intelectual” al lui Ockeghem, contrapunctul flamboyant din epoca barocului, vezi *Vespri della Beata Vergine* sau *Musikalische Opfer* sau linearismul secolului XX.

2) Melodia de tip doinit, parlando rubato, cu caracter improvizatoric, melancolică și meditativă, o regăsim în foarte multe creații ale maestrului, spre exemplu: *Preludiu Improvisando Lento*, din cele trei piese pentru pian *Preludiu - Coral - Toccata, Egloga I* pentru cor mixt, *Improvisando* din liedul *Settembrie* și madrigalul *La curțile dorului*, ambele pe versuri de Lucian Blaga, *Aulodia* din oratoriul *Miorița*, cea din *Simfonia a V-a*, sau aulodiile încredințate flautului și apoi clarinetului din oratoriul *Pe urmele lui Horea*. În aceeași sferă a cântecului lung și a baladei se situează *Recitativo*, cu reflexe de eglogă antică, din *Concertul pentru oboi, corno inglese /*

¹ Sigismund Toduță, op.cit.p. 137.

oboe d'amore și orchestra de coarde, Recitativul Miorița lae din balada-oratoriu *Miorița*, sau recitarea „senza misura” din partea a II-a a *Sonatei pentru vioară și pian*. Recitativul îmbinat cu melisma devine, în oratoriul *Pe urmele lui Horea*, un element primordial din care vor prinde contururi modalități de conducere a părților corale sau orchestrale¹. Recitativul dramatic, cu intonații de bocet, îl întâlnim în preludiul operei-oratoriu *Meșterul Manole*, preludiu care anunță tragedia zguduitoare care urmează să se întâmple.

3) Monodia cu melisme și splendori bizantine - gregoriene, așa cum apare ea în prima și ultima secțiune, Salmodiando a Arhaismelor este o altă particularitate de stil toduțian. Corul mixt *Doamne Te-am auzit* pe versuri de Mihai Celarianu (1942) a fost ulterior numit *Arhaisme*, titlul fiind consonant cu caracterul arhaic al prozodiei și al sintaxei. Poetul folosește o topică latină, pe care o regăsim la cronicarii moldoveni, azi disparuți, ce constă în plasarea verbului la sfârșitul propoziției sau a frazei:

„...ca într-un foc mă rugam
...eu cântând când loveam
...piatra-ncet glas ridică
...lacrimi când groase pică”

Tema poeziei este un dialog al artistului cu Dumnezeu, căruia i se recomandă prin mintea sa, înaripată de ideea divinului, și truda sa fără sfârșit.

Corul *Doamne Te-am auzit* (1942) a fost compus în perioada șederii la Blaj, alături de alte lucrări cu conținutul explicit sacru: *Missa pentru cor mixt* cu acompaniament de orchestră *Psalmul 91* și *Psalmul 133* pentru cor soliști și orchestra, *Liturghia Sfântului Ioan Gură-de aur pentru cor mixt*, ș.a². O a doua *Liturghie* și *Psalmul 137, La râul Babilonului*, compuse în anul 1974 pentru sufletul și bucuria maestrului,

¹ Vasile Herman, *Oratoriul Pe urmele lui Horea de S. Toduță, Lucrări de Muzicologie*, Vol. 14 (1978), pag. 148 Cluj-Napoca, Conservatorul de Muzică „G. Dima”.

² S. Toduță, op. cit. p. 192, 193.

sunt opere de sertar, „evazioniste”¹, asemeni celor scrise de I.D. Sârbu sau Vasile Voiculescu, opere ce evadează din realitatea tristă, sumbră și fără speranță. Comunismul, pe lângă marile tragedii comise, s-a năpustit și asupra credinței, alungându-l pe Dumnezeu din viața oamenilor. Asemănător *Arhaismelor*, și în alte multe creații toduțiene cum sunt oratoriile, simfoniile (II,-III,V), piesele pentru pian, *Passacaglia*, *Părintele Hubic văzut de Dr. S. Toduță*, *Preludiu-coral-Toccata*, *Simfonia B.A.C.H pentru orgă*, sacrul se abordează de o manieră implicită, prin textul poetic, prin intonații, prin atmosfera elevată pe care muzica însăși o iradiază.

4) Predominanța modalului, a scriiturii modale care include moduri cu structuri octaviante și nonoctaviante, moduri complementare, moduri cu fundamentale diferite ce se intersectează, se inversează și se suprapun, cromatismul intens expresiv, toate creează o lume sonoră originală, luxuriantă. Sistemul tonal, substanțial lărgit prin politonalitate, atonalism, dodecafonia „ca fenomen complementar derivat din dezagregarea cromatica”² (*Simfonia III-a*) se întrepătrunde cu cel modal.

5) Sigismund Toduță are contribuții esențiale la consolidarea unei armonii modale de tip modern. Armonia este o rezultată a superpoziției liniilor melodice, pe de o parte, sau un concept autonom, pe de alta³.

Iată câteva particularități ale armoniei toduțiene: evitarea cadențelor tradiționale, varietatea și frumusețea cadențelor intermediare și finale (cadențe în maniera Landino, Machaut, cu sensibile duble, cadența frigidă sau prin subton). Trisonurile majore și minore care urmăresc pas cu pas linia melodică, acompaniamentul ostinato, pedala, isonul, acorduri cu elemente ajontée, acorduri duble, suprapuneri de acorduri cu ciocniri de secundă, crearea de alte acorduri, deosebite de

¹ Ion Simuț, *Incursiuni în literatura actuală*, Ed. Cogito, Oradea, 1994 p. 71-130.

² Sigismund Toduță, op.cit.p. 94.

³ Gh. Firca, *Caracterul modal al muzicii lui Sigismund Toduță – Lucrări de Muzicologie*, Vol. 14 (1978), Cluj-Napoca, p. 58.

cele trisonice, cum sunt cele de cvarte, cvinte, tritonice, cluster, frecvența disonanțelor, a acelor elemente "agresive" ale muzicii, cum le numea odinioară Ockeghem, ce trebuiau folosite cu măsură. Iată că în muzica secolului XX disonanța încetează practic să mai existe, spunea Schönberg, disonanțele, considerate armonicile îndepărtate (7, 11, 13) ale sunetului/sunetelor, devin „consonanțe”. Muzica actuală, cu bazele consonantice mult lărgite, promovează un nou tip de discurs instaurat de linearismul modal, de serialism, de muzica electronică, concretă etc.

O mențiune aparte revine "leit-acordului", ca entitate și acord simbol, cu următoarea structură de bază: acord de septimă mică cu octava micșorată, „fiecare element constitutiv de acord poate fi „dublat” la octava micșorată, integrând acordul cu sunete ajoutée”¹. Toate variantele sale provin dintr-o singură structură de bază mai sus menționată, asemeni pânzelor lui Monet - catedrala din Rouen, sau celor 36 de vederi ale muntelui Fuji desenate de Hokusay.

Oratoriile *Miorița*, *Pe urmele lui Horea*, dar mai ales opera-oratoriu *Meșterul Manole* reprezintă punctele cele mai înalte ale creației toduțiene. Temele lor preiau marile mituri ale poporului român. *Balada Miorița*, „suspîn al brazilor din Carpați”, cum o numea Eminescu, înseamnă mitul morții acceptată cu seninătate, dacii mureau răsând, fericiți că pătrund în împărăția lui Zamolxe, și convertirea ei în nuntă cosmică la care participă transfigurată întreaga natură.

Meșterul Manole simbolizează ideea sacrificiului suprem pentru actul creației și prin extensie Horea, supranumit Rex Daciae, ce se visa Decebal și craiul Daciei vechi, înseamnă sacrificiul de sine pentru semenii, pentru dezmoșteniții soartei.

Despre *Miorița* ce are peste 1000 de variante, Zoe Dumitrescu-Bușulenga spunea: „nu este un lînos cum o vedea

¹ Terenyi Ede: *Conceptul armonic al lui S. Toduță în lumina muzicii sale corale – Lucrări de Muzicologie*, Vol. 14 (1978) Cluj-Napoca, p. 80-82.

Alexandru Odobescu, ci este concepția adâncă despre eternitate, punerea vieții terestre în relație cu absolutul".

Conceput în 12 numere, oratoriul *Miorița* de S. Toduță înseamnă contopirea a două lumi diferite, cea a folclorului românesc, pe de o parte, și formele muzicale ale barocului, passacaglia, ricercar, arioso, rondo, fuga, pe de alta. Celelalte numere (părți) ale oratoriului, Eterofonia, Aulodia, Misture ed Istone, fac parte din aceeași familie, cea a cântecului și jocului popular românesc.

Opera-oratoriu *Meșterul Manole* este o capodoperă, opera vieții, - patru decenii despart prima versiune de ultima (1943-1982)¹ -, este ideea care i-a luminat viața și creația.

Meșterul Manole este cea mai „enesciană” dintre toate lucrările maestrului. Scena fantastică a Sfinxului sau Lamento din actul III al operei *Oedip* de George Enescu le regăsim în partitura baritonului recitator, Găman, sau a Meșterului Manole: "o viață scumpă de om se va clădi în zid". "Sentimentul tragic al vieții", cum îl numea scriitorul-filozof Miguel de Unamuno, răsună în partitura lui *Oedip*, cel mai nefericit om din lume, dar și în *Meșterul Manole*, în marșul funebru din actul II sau în plânsetul de jale și moarte al Mirei de pildă. Corul, ca participant și comentator al acțiunii dramatice, se poate pune în relație cu *Oedip*-ul enescian, dar și cu tragedia greacă.

Compus pe libretul compozitorului după drama omonimă a lui Lucian Blaga, *Meșterul Manole* înseamnă jerfa artistului pentru creație, „biserica mi se cere, jertfa mi se cere”, dar și iubirea jertfelnică a eroinei principale, Mira, Ana în legenda populară.

Corul solemn de pace și luminează din finalul operei-oratoriu, cu toacă și clopote, amintește cântecul de strănă și rugăciunea din Biserica de Răsărit.

Cele *Șase piese pentru pian*, compuse probabil în anul 1960 și editate de Fundația „Sigismund Toduță Cluj-Napoca” 1999 sub îngrijirea compozitorului Dan Voiculescu, reprezintă

¹ Sigismund Toduță, op.cit.p. 193-197.

aderarea pentru o scurtă durată de timp la dodecafonie - serialism, curențe la mare modă în deceniile 6 – 7, care în treacăt fie spus au produs și multă muzică proastă. Așa cum Marțian Negrea a compus un *Studiu dodecafonic*, și fostul său student, Sigismund Toduță, a scris *Șase piese pentru pian*, postume, pentru a-și demonstra fiecare că pot compune și o astfel de muzică, deși nu prea credeau în ea. Prof.univ. Liliana Gherman, întrebându-l pe maestrul Toduță dacă a fost vreodată dodecafonist-serialist, a primit răspunsul: „da, am fost și mi-a stat foarte rău”.

Sigismund Toduță s-a distins cu strălucire în muzica românească și nu numai. Este un compozitor modern cu elemente de clasicitate demonstrate în excelența formei, mereu deschis spre ideal și perfecțiune. Nu a avut obsesia inovației radicale, totale, a originalității absolute. Nu a scris ode, osanale, imnuri, cântate cu mărețele victorii ale socialismului. A fost criticat pentru influențele impresionismului, “unul dintre curențele antirealiste, decadente, cele mai periculoase”¹, și pentru caracterul mistico-catolic al muzicii sale.

Alexandru Pașcanu, alt mare compozitor și distins profesor, în scrisoarea de mulțumire adresată maestrului Toduță pentru *Formele muzicale ale barocului în operele lui J.S.Bach* oferite în dar, nota următoarele²: "Asemenea lucrări închid în ele strădania și trăinicia unei vieți, constituind pietre de hotar în evoluția unei culturi de specialitate(....) Ferice de cultura noastră, care a avut, în sfârșit, șansa unei personalități de talia dumneavoastră, ca Artist, Magister și Om”.

¹ Sigismund Toduță, op.cit.p. 78.

² Sigismund Toduță, op.cit.p. 132.

ISTORIOGRAFIE

Muzicieni români în texte și documente (XIV)

Dinu Lipatti (I)

Viorel Cosma

Alături de Clara Haskil și Constantin Silvestri, printre prietenii cei mai apropiați ai lui Dinu Lipatti s-au numărat Achim Stoia, compozitorul și folcloristul ardelean, devenit profesor și actor al Conservatorului din Iași, precum și juristul Corneliu Bedițeanu, secretarul particular al lui George Enescu din perioada anilor 1940–1955.

Cele patru scrisori adresate de Dinu Lipatti lui Achim Stoia datează din perioada anilor 1936–1941, când între cei doi muzicieni, aflându-se la studii în capitala Franței, s-a legat o prietenie de interes major pentru pianistul bucureștean, dornic să intre în posesia unor melodii populare inedite în vederea unor creații proprii. Cum maestrul Achim Stoia colaborase cu Brăiloiu și Breazul la înfîșirarea celor două Arhive de Folclor, nu puțini compozitori îi făceau curte, spre a obține câteva „perle” din Ardeal pentru lucrările în curs de colaborare. Așa s-au născut legăturile profesionale între cei doi tineri compozitori, Dinu Lipatti invitându-l să-l viziteze la București, ori de câte ori trecea prin capitală.

„Te-aș ruga să-mi răspunzi, dacă eventual ai vrea și putea să-mi dai o mână de ajutor pentru un material de orchestră – îi scria la 21 septembrie 1941 – căci știu cât de frumos scrii și ce mă atrage mai cu seamă este bagajul D-tale atât de bogat în ale muzicii, perspicacitatea cu care desigur c-ai evita regretablele

greșeli ce se comit de mai toți, când e vorba să se scoată din partitură un material de orchestră”.

Era, așadar, o invitație transparentă adresată elevului de la Schola Cantorum de a-i face unele „corecturi”, pe care Achim Stoia (discipolul profesorului Paul le Flem la compoziție) le-a operat ca un gest colegial (după propriile sale mărturisiri și completări, la înmânarea scrisorilor de față). Mai aflăm din epistolele lui Dinu Lipatti că l-a căutat pe colegul de la Ecole Normale de Musique și de la Târgoviște (unde era profesor la Liceul Militar „Mănăstirea Dealu”) pentru „o mână de ajutor în legătură cu unele partițiuni personale”, că Achim Stoia a participat la concerte la Corul *Carmen* la Paris, că a făcut o excursie în Italia (1937) etc.

Correspondența cu familia juristului Corneliu Bedițeanu, plecat definitiv din țară cu vaporul Ardealul, odată cu George Enescu (1946), dezvăluie o prietenie mult mai adâncă, încheată prin vizite, concerte, chefuri reciproce la Sinaia, Predeal, București, Paris. Vizitele la Fundățeanca, unde se afla casa de vacanță a lui Dinu Lipatti, erau frecvente, mai ales după ce pianul de la București a fost transportat în „colțul de rai” din regiunea Argeșului. Lui „Conu Nelu” i-a scris mici piese pentru vioară ce le interpreta în seratele intime de la Sinaia și București. Făceau schimb de experiență... automobilistică, având aceeași pasiune pe timpul vacanțelor și refugiului din perioada celui de-al doilea război mondial. Aflăm chiar și amănunte din pasiunea de agricultor, pomicultor și... constructor a lui Dinu Lipatti.

“Vă anunț că sunt un gospodar cl. l-a și că s-a dezlănțuit în mine o nouă pasiune: agricultura. Aici rămân, nu mă mai prindeți prin București de acum. Mai întâi fac cărămidă: în momentul când vă scriu am deja 7.000 de bucăți și până la 15 sept. sper în 25 sau chiar 30.000... Apoi curăț 80 pogoane pruni... desfund o vie și plantez 10 pogoane cireși” (23 august 1941).

Dar, răzbat din scrisori și succesele concertelor de peste hotare, colaborările și înregistrările pe discuri cu orchestra lui Franz Benda. Poate cele mai adorabile pagini

epistolare rămân scrisorile în “stil Caragiale”, când armata i-a rechiziționat autoturismul în timpul războiului, “Căprarul Dinu” plângându-i-se “Maiorului” Bedițeanu de fapta “unui galonat nemilos” de la Marele Stat major al cărui gest abuziv „l-a cutremurat din creeri până-n tălpi.” Aici documentele epistolare se transformă în literatură autentică!

*

AUTOR: Dinu Lipatti
DESTINATAR: Achim Stoia LIMBA: Română
Manuscris original, în cerneală, 1 pg.
LOCUL ȘI DATA: /30 Decembrie 1936/ data poștei
Colecția particulară Achim Stoia

*Dragă Domnule Stoia,
Îți mulțumesc pentru urările de anul nou ce ne-ai trimis și îți
dorim și noi la rândul nostru, toate fericirile posibile.
Sperăm ca pînă la plecarea noastră să te mai putem vedea.
Primește te rog din parte-mi cele mai afectuoase salutări și
gînduri bune, Dinu Lipatti.*

AUTOR: Dinu Lipatti
DESTINATAR: Achim Stoia LIMBA: Română
Manuscris dactilografiat, semnătura în cerneală, 1 pg.
LOCUL ȘI DATA: Paris, 30 iunie 1937
Colecția particulară Achim Stoia

*Dragă Domnule Stoia,
Mi-a părut atît de rău că n-am avut ocazia să te văd mai
mult, cît timp ai fost la Paris!
Îți mulțumim pentru ilustrata trimisă din Italia.
Ce frumos trebuie să fie, când vizitezi orașe atît de
interesante!
Am auzit că festivalul corului “Carmen” a fost strălucit. Eu n-
am putut fi în seara aceea și am regretat mult. Au rămas francezii
uimiți de așa formație muzicală. Bravo!
Mata ce mai faci și cînd mai vii pe la noi?
Ce planuri artistice mai ai în perspectivă?
Ne face întotdeauna mare plăcere să avem vești de la D-ta.*

*Ai mei îți trimit toate gîndurile bune. Din parte-mi, primește,
te rog, cele mai sincere sentimente de afecțiune.*

*Al D-tale,
Dinu Lipatti*

AUTOR: Dinu Lipatti

LIMBA: Romînă

DESTINATAR: Achim Stoia

Manuscris dactilografiat, semnătura în cerneală, 1 pg.

LOCUL ȘI DATA: București, 23 octombrie 1939.

Colecția particulară Achim Stoia.

Dragă Domnule Stoia,

*Ți-am mai scris acum cîteva săptămîni, dar se pare că nu
erai în Tîrgoviște. Dacă ești acum acolo, scrie-mi un rînd ca să știu,
iar dacă vii întîmplător prin București, nu uita să treci pe la mine. Aș
vrea să-ți vorbesc, căci cred c-ai putea să-mi dai eventual o mîna de
ajutor în legătură cu unele partițiuni personale. Aștept un cuvînt și te
rog să crezi în expresia sentimentelor mele cele mai prietenești.*

Dinu Lipatti.

Eu ți-am expediat-o magister.

AUTOR: Dinu Lipatti

LIMBA: Romînă

DESTINATAR: Achim Stoia

MANUSCRIS dactilografiat, semnătură în cerneală, 1 pg.

LOCUL ȘI DATA: București, 21 septembrie 1941

Colecția particulară Achim Stoia

Iubite prietene,

*Îți mulțumesc pentru toate frumoasele rînduri ce mi-ai trimis
de la o vreme încoace și la care n-am putut răspunde la timp. Ne
gîndim adeseori la D-ta și ne-ar face plăcere să te mai vedem. Cînd
mai treci prin București?*

*Am sosit de cîteva zile de la țară, unde am lucrat atît
programele concertelor viitoare, cît și cîteva compoziții. Te-aș ruga
să-mi răspunzi dacă eventual ai vrea si putea să-mi dai o mîna de
ajutor pentru un material de orchestră căci știu cît de frumos scrii și
ce mă atrage mai cu seamă este bagajul D-tale atît de bogat în ale
muziceii, perspicacitatea cu care desigur c-ai evita regretabilele
greșeli ce se comit de mai toți, cînd e vorba să se scoată din*

*partitură un material de orchestră. Răspunde-mi te rog și primește
expresiunea afectuoasei mele prietenii,*

Al D-tale

Dinu Lipatti

AUTOR: Dinu Lipatti

LIMBA: Română

DESTINATAR: Achim Stoia

Manuscris dactilografiat, semnătură în cerneală

LOCUL ȘI DATA: București, 17 iunie 1942

Colecția particulară Achim Stoia

Dragă Domnule Stoia,

*Dacă nu ți-am răspuns pînă acum la rîndurile D-tale a fost
numai datorită avalanșei de concerte ce-am avut atît aici, cît și peste
hotare. Deabia acum am terminat și primul gînd se îndreaptă spre
prietenii mei. Îți doresc din toată inima să te întorci sănătos și plin de
glorie printre ai D-tale și să continui tot atît de frumos cum ai început
cariera ce ți-ai ales. Îmi aduc aminte cu plăcere de cursurile noastre
la Ecole Normale și sper că, atunci cînd vei putea, să vii neapărat la
mine ca să mai depănăm firul amintirilor din epoca aceia atît de
frumoasă.*

*Atît eu, cît și familia mea te rugăm să primești toată
afecțiunea noastră.*

Dinu Lipatti

Bd. Lascăr Catargiu 12

AUTOR: Dinu Lipatti

LIMBA: Română

DESTINATAR: Corneliu Bedițeanu

Manuscris dactilografiat

LOCUL ȘI DATA: Fundățeanca, 7 august 1940

Colecția Bedițeanu C.

Iubite Domnule Bedițeanu,

*Am în mâini acel minunat volum ce, cu atîta drăgălășenie,
mi-ai trimis după concertul de zilele trecute și nici nu știu cum să vă
mulțumesc, atît sunt de mișcat.*

*O fac totuși, și încă din toată inima, cu atît mai mult cu cît
„felicitarea” în chestie este disproporțional de mare față de execuția
felicitată. De aceia o să-mi dați voie, la rîndu-mi, să vă trîntesc un
recital nocturn și intim, într-o seară cu chef și sprîțuri, pe pianul Dvs.,*

lucru ce, dacă nu-l pot realiza acum, îl voi pune cu siguranță în practică pe dată ce voi sosi definitiv la București (15 septembrie).

Acum lucrez de zor, am pe șantier Concertul în mi b de Beethoven (Filarmonica, aproximativ 15 Octombrie) apoi o avalanșă de recitale în Germania, la noi în țară și în balcani. Numai Dumnezeu să ne acorde pace și vreme frumoasă!

Dvs. ce mai faceți și unde vă petreceți actualmente vacanța? Dar Doamna ce mai face? În momentul când vă scriu îmi dau seama că nici n-am răspuns la atât de spirituala scrisoare din Sâmbăta aceea, scrisoare ce am primit-o în pat, având 40 grade și din care cauză concertul pentru refugiați s-a amânat dela 25 Iulie la 1 August. M-am bucurat mult și fiți sigur că data viitoare nu mai ratez ocazia.

În așteptarea acestui plăcut eveniment, și mulțumindu-vă călduros pentru frumoasa carte, vă rog să primiți expresiunea profunde mele afecțiuni. Sărutări de mâini Doamnei.

Al. Dvs. cu tot devotamentul Dinu Lipatti

Com. Glâmbocata, Jud. Dâmbovița, Of. Găești

AUTOR: Dinu Lipatti

LIMBA: Română

DESTINATAR: Corneliu Bediețeanu, Primăria din Găești

Manuscris dactilografiat

LOCUL ȘI DATA: [- Găești, 1940?]

Colecția Bediețeanu C.

Stimate Domnule Maior,

Multe supărări și necazuri sunt sorocite omului din partea soartei și a Marelui Stat Major. Așa, bunăoară, mă pregăteam să fac față onoratei și amabilei invitațiuni, ce-ați avut mizericordia de a-mi lansa pentru cheful muzo-artistic de Sâmbătă seara, când, o! fatalitate!, mă pomenesc cu un galonat nemilos, venit să-mi rechiziționeze mașina. M-am cutremurat din creier până-n tălpi, dar n-am avut ce face; iar acum zac alături de scumpa-mi căruță, bocind-o ca pe o mătușă miliardară, și neputându-mă despărți de cadavrul său, tot din înalte motive strategice: eu fiind mobilizabil pe loc, m-au pironit acolo unde e locul meu de toată ziua: în mașină!.

În lipsă de alimentație (gogoși și șprițuri de pe apa „Sâmbetei”), mă hrănesc cu versuri și melodii personale, ce compun pe volant-ul defunctei și mult regretatei mele droașce. Așa, de pildă, am scris până acum vre-o 12 Marșuri eroice pentru țările non-beligerante, care pot fi ușor adaptabile la starea „pre” și „quasi-beligerantă”, prin simpla schimbare de intrumente (înlocuind pe cele

pașnice: clarineta în si bemol și în-fundată, cu cele răsboinice: trompeta în c. dur și moale), pentru ca, apoi, în starea de beligeranță sadea, să poată fi executate cu tromboane răsuflate.

Am mai scris, apoi „Balada nemerniciei” sau „Secretul nemuririi” (tenorino și acompaniament de țambal) dedicată D-lui Chamberlain.

Dar ce n-am scris!..

Acum v-am făcut o mică piesetă pentru vioară solo, în chip de omagiu, pe o temă românească, pe care, gândindu-vă la cei mobilizați la datorie, vă rog s-o cântați în fața onor. Asistenței de Sâmbătă seara.

Să trăiți!

Căprar Constantin

AUTOR: Corneliu Bedițeanu

DESTINATAR: Dinu Lipatti

LOCUL ȘI DATA: [- București, 1940]

Colecția Bedițeanu C.

LIMBA: Română

Manuscris dactilografiat

Tinere Caporal Dinu,

Epistola matală tare m-a înduioșat!

Răutatea Marelui Stat Major râvnitor la lucrul altuia mi s-a părut hădă și are mare noroc că nu-i om, că deîndată l-aș face din major, minor și din c. dur, c-moale, cum bine ai zis.....

D-apoi și D-ta ești major și vaccinat și nu m-ar mira să-l atingi în numele tatălui și mai cu seamă fiind D-ta muzicant pasionat, să-l faci „tobă” din bătaie pe galonatul venit să-i predai mașina.

Iară din punct de vedere al meșteșugului mașinei, în locul matală, băgam într-a „treia” și o rupeam de fugă peste Glâmbocata, sfârșind mașina să-i fugă bujiile pe volant și să se plesnească de axa cardanică, nu altceva!

La urma urmei și noi ne plesnim cu capul tot de o axă... De ce nu și bujiile?

M-au mirat foarte, rândurile Matală despre alimentația dela Glâmbocata cu lipsa de gogoși și sprături depe „Sâmbetile” care mi le porți! Ai asta pântru mine să fie Nakazanie, adică învățătură de minte să nu rămân hrănit numa din versuri, așa precum încerci să faci, ba mai bine să mergi la Alimex (întreabă-l pe lăncu că ce-i aia!) să mânci carne ca mine până amu dat în gută, care mâncare multă se mai cheamă pe limbă strămoșească chizmitură (dacă nu spun prostii cumva!)

Și iară mă miră „forte” lipsa de alimentație, că poate lipsa să se simtă la Glâmbocata numa-n șprîțuri sau gogoși, că altfel cine-și aruncă ochii pe muzica matale – „Allegro” ce cu multă dragoste și recunoștință am primit – vede cât de ieftin trebuie să fie pe acolo diezii și becarii, că tare mulți ai presărat pe două pagini și jumătate!

Atâția fost-au de mulți că m-am împiedicatu prin ei și i-am agiuns din urmă cu arcușul de-i împungeam dendărăpt ca cu sulița și-i rostogoleam claie peste grămadă și iară prindeam a-i împunge unde nu se cade.....

Acolo numai m-am oprit și hodinit, unde am găsit scrisu: „espressivo”....

Așîșderea mult m-am întunecatu și pieritu-mi-a toată bucuria, văzând că pe lângă „Allegro” scrisu-mi-ai „con brio” că și astă zi tot nedumerit am rămasu și tot mai crezu într-o greșeală, că poate, zisu-mi-am să fie mai curând „Allegro molto adagio”.

Pentru aceea făcutu-mi-am semn să întreb nu care cumva mi-ai făcut bucata și la propriu, dar mai ales la figurat, ca să-ți plătești capul meu pentru chestia cu rechiziția? Placu-ți?

Că tot așa au fost și cu țuica de-am gustat-o în mașină, iară pe urmă am vorbit singur tată zăua....

Că tare bună au fost pân’ ce la urmă am făcut pe fundul sticlei semnul de muzică [coroana] (nu știu dacă mă explic).

Iară de partea ceialaltă cu absența D-tale, află că nu mă-mpac nici decum și am făcut numa o rană inima, că ai fost singurul care m-ai refuzat...

Cu mii și mii de mulțumiri, însă pentru foarte drăguțul „allegro” care-mi spune că mi-ai păstrat un gând frumos și pentru care răspunsul va veni și din suflet și din inimă cu dragoste de prieten.

Omagii Doamnei Lipatti și buna noastră amintire a celor ce am deranjat-o atât de matinal!

[„Maior” Bediețeanu Corneliu]

Domnului
Corneliu Bediețeanu
Str. Dimitrie Orbescu 11a
București
Urgentă

AUTOR: Dinu Lipatti

DESTINATAR: Corneliu Bediețeanu

LOCUL ȘI DATA: Sinaia, 4 iunie 1941

Colecția Bediețeanu C.

LIMBA: Română

Carte poștală dactilografiată

Sinaia, 4 iunie 1941

Vă salut! Mii de mulțumiri pentru dragălașa scrisoare. Vă aștept cu nerăbdare și mă bucur mult să facem un chef împreună. Veta întreabă: veniți de prânz sau pentru masa de seară? Răspundeți urgent. Pe aici un frig năprasnic, v-am șterpelit papucii, stau cu șuba pe mine și cu sobele încinse tremur. Gerul Bobotezei! A, și un guturai! În schimb compun de zor. S-o ia dracu` pe M-me P. Cel dela Predeal cere 700 lei p. m². E nebun! Măine aștept pianul. Mulțumesc Doamnei p.[entru] toată osteneala ce-și dă să devenim ...vecini!

Pe sâmbătă. Până atunci toată recunoștința,
Dinu Lipatti

Doamnei Corneliu Bedițeanu
Villa Bedițeanu
Str. nouă (prin Mareșal Presan)
Deasupra Villei Colonel Bossie
Sinaia
Jud. Prahova

AUTOR: Dinu Lipatti

LIMBA: Română

DESTINATAR: Doamna Corneliu Bedițeanu

Carte poștală dactilografiată

LOCUL ȘI DATA: Fundățeanca, 14 iulie 1941

Colecția Bedițeanu C.

Mult stimată Doamnă Bedițeanu,

Dacă nu v-am scris de când am sosit aici este că am suferit un potop teribil. Gârla ne-a luat toate gardurile, grădina de zarzavat, casele oamenilor din sate și eram pe punctul să dormim în pod! Acum totul este bine și vremea admirabilă. Mi-e dor de Dvs. și de Conu Nelu, cu care mă bucuram să stau serile la taifas telefonic. Mă bucur nespun de lichidarea „zefirului”, deși pe moment mi-a rămas inima în suspensie când am aflat vestea. Am auzit la radio despre gestul admirabil cu loturile din moșie dăruite familiilor soldaților. Noi sperăm să revenim în Buc. pentru câteva zile în jurul lui 22 Iulie, dar depindem de trenurile cari actualmente nu circulă din cauza inundațiilor. Poate prin august, dacă se va putea circula, vom veni pentru o zi să vă vizităm. Sărutări de mâini și multe gânduri bune, toată afecțiunea mea lui Conu Nelu și o sticlă de țuică cu devotament Coanei Silica (!).

Al Dvs. devotat Dinu Lipatti

la Brădești? Ce mai face Coana Voica? N-aveți idee ce simpatic și interesant a fost dejunul ce, cu atâta dragălașenie, ne-ați oferit deună-zi! Ce se aude cu „rabla” cu patru roate? Poate veniți pe aici să ne pescuiți și să vă deochiem mașina cu țuică de Fundățeanca! Din păcate însă pe valea noastră nu se poate intra, căci șoseaua n-a fost reparată și e vai de mama ei! Eu sper să sosesc (în cazul în care concertul rămâne fixat pentru 10 August) în seara de 8. Până atunci primiți, vă rog, toată devotata afecțiune ce vă păstrez, iar Coanei Voica transmiteți-i respectuoasele mele omagii.

Al Dvs. Dinu Lipatti

Domnului Corneliu Bedițeanu

Str. Dimitrie Orbescu 7

(în cel mai frumos cartier al Capitalei)

București

AUTOR: Dinu Lipatti

LIMBA: Română

DESTINATAR: Corneliu Bedițeanu

Carte poștală dactilografiată

LOCUL ȘI DATA: Fundățeanca, 23 august 1941

Colecția Bedițeanu C.

Iubite Coane Nelule, m-a amuzat teribil c.p.-ul trimis și efectiv l-am luat d'a capo până am dat cu capul de zid, burduf de amețală. Parol, era să-mi rup nasul, jur că nu-l mai am întreg. Am sunat cu disperare la nr. Dvs. când am fost în Buc.[urești] p. concertul răniților, dar erați la moșie. Am impresia că v-o iau eu înainte cu mașina, am de gând să-mi iau una mică, mică, de buzunar. V-am ras! A propoz: cum mai merge jucăria cu pretenții de briciu? Vă anunț că sunt un gospodar cl. l-a și că s-a deslănțuit în mine o nouă pasiune: agricultura. Aici rămân, nu mă mai prindeți prin Buc.[urești] de acum. Mai întâi fac cărmidă: în momentul când vă scriu am deja 7.000 bucăți și până la 15 Sept. sper în 25 sau chiar 30.000. Apoi: după o minuțioasă și prealabilă consultație cu Conu Nelou, vrea să închiriez dela Camera Arg.[eș] un tractor p. cele 100 pogoane arabile, care din lipsă de lucru, s-au sărăcit. Apoi: curăț 80 pog. Pruni (omizi). Apoi: desfund o vie și plantez 10 pog. cireși bășicați. De abia aștept să reluăm convorbirile nocturno-telefonice. Ce mai faceți, afară de bățâiala automobilistică? Dar Coana Voica? Sănătoasă? Veniți oricând pela noi, vă așteaptă țuică de Fundă [sic!] și toată afecțiunea noastră. Drumul s-a reparat f. bine.

Cu toată profunda și devotata afecțiune, al Dvs.

Dinu Lipatti

AUTOR: Dinu Lipatti

DESTINATAR: Corneliu Bedițeanu

LOCUL ȘI DATA: Berlin, 17 ianuarie 1943

Colecția Bedițeanu C.

LIMBA: Română

Manuscris holograf

Berlin, 17 ianuarie 1943

Mult iubite Coane Nelule,

*Află despre noi că suntem foarte bine în țara asta ordonată
și atât de muzicală.*

*Am reputat două succese mari, primul cu Benda (care este
adorabil!) și al doilea cu Filarmonica din Berlin, unde am fost
rechemat de 6-7 ori, trebuind să dau în bis un Choral de Bach. Un
public extraordinar!*

*Acum plecăm peste câteva zile la Leipzig, unde după ce mă
voi închina la mormântul lui taica Bach, voi da un recital. Apoi
Dresda, alt recital. Viena, Bratislava...*

*Aici se mănâncă destul de bine și se încălzește permanent
la +19° / +20°.*

Apă caldă în permanență și viața destul de bine echilibrată.

*Zilele trecute am înregistrat pe discuri Concertino-ul meu cu
Benda și faimoasa orchestră, acum să vedem cum a sunat.*

*Sunt pe cale să contractez angajamente serioase. Sper să
ne vedem pela 9 Februarie când sosim în București. Te rog să
transmiți omagiile mele Doamnei Bedițeanu și Cucoanei Silica, iar
Mata primește, te rog, toată afecțiunea și recunoștința mea,*

Dinu Lipatti