

EVENIMENTE

MusiCOOLt



Șapte compozitori din patru zări – Gabriel Mălăncioiu și Gabriel Almași din Timișoara, Diana Rotaru și DanDe Popescu din București, Șerban Marcu și Cristian Bence-Muk din Cluj-Napoca și Ciprian Ion din Iași – și-au propus să demonstreze că muzica contemporană (*art music*, cum i se mai spune) nu este deloc ermetică și inaccesibilă publicului ne-specialist, ci din contra: este vie, colorată și capabilă să genereze emoții puternice. Nu trebuie să fii muzician ca să te îndrăgostești de muzica contemporană, nici nu trebuie să ai vreo pregătire muzicală prealabilă pentru a te bucura de cele mai moderne limbaje muzicale. Trebuie să ai doar urechi curioase și minte deschisă.

Ideea a venit în urma experienței și interacțiunii avute cu studenți nemuzicieni de la alte facultăți, la cursurile de Cultură Muzicală (Competențe Transversale) inițiate de Universitatea de Vest din Timișoara în urma cărora am remarcat o deschidere foarte mare a acestora către muzica contemporană.

Pornind de la premisa că percepția noastră este cultivată de mediul în care trăim, iar disonanța și consonanța sunt aspecte culturale (educate), precum și de la faptul că muzica este oglinda societății, am decis să inițiem o serie de ateliere prin care să scoatem muzica contemporană din festivalurile și concertele de nișă și să țintim un public neustruit muzical.

Atelierele care s-au desfășurat pe platforma ZOOM, periodic, din două în două săptămâni între 8 Aprilie și 1 Iulie 2021 au abordat teme diferite, iar dacă cineva în urma acestor întâlniri a devenit curios, pot spune că ne-am atins obiectivul.

MusiCOOLT s-a adresat în primul rând celor **neinițiați** – dar curioși – în muzică și a prezentat muzica nouă (contemporană) cu un limbaj clar, transparent, dezinhibat.

Abordările au fost foarte sincere, subiective și personale, ceea ce a oferit o notă de autenticitate fiecărei prezentări. Este extraordinar că pe parcurs s-au alăturat discuțiilor personalități precum compozitoarea Irinel Anghel și compozitorul Darie Nemeș-Bota (care prin completările lor au lărgit mult spectrul estetic, împărtășindu-și propriile experiențe și abordări) dar și interpreți și studenți muzicieni. Raportul numeric muzician/nemuzician al celor înscriși pentru platforma Zoom a fost mereu în favoarea primei categorii însă feedbackurile venite au dovedit că mesajul nostru a ajuns la publicul țintă.

Înregistrările cu prezentările care însumează **peste 10 ore**, pot fi urmărite în continuare pe pagina noastră de facebook: <https://www.facebook.com/MUSICCOOLT>, alături de linkuri care fac trimitere la peste **55 de lucrări** muzicale (48 prezentate) și o bibliografie consistentă.

Trebuie să menționez energia și implicarea extraordinară a colegilor mei, fără de care acest proiect nu ar fi atins această anvergură: Diane Rotaru, pentru promovare, lui Șerban Marcu, care a găzduit aproape toate atelierele pe platforma Zoom, lui DanDe Popescu pentru editarea video, lui Ciprian Ion, Cristian Bence-Muk și Gabriel Mălăncioiu. Mulțumesc Brigitei Almași pentru minunata grafica și tuturor celor care au participat activ sau pasiv la realizarea acestui proiect.

Gabriel Almași, inițiatorul MusiCOOLT

Gabriel Almași

Mersul trenurilor în muzică – 08 aprilie 2021

Muzica poate fi asemănată unei călătorii cu trenul. Pornești dintr-un punct și ajungi la o destinație. Pe parcurs întâlnești tot felul de peisaje, unele sunt deja cunoscute (poate dintr-o călătorie anterioară) iar altele sunt noi.

Pe de altă parte, istoria muzicii seamănă cu o gară de triaj, unele muzici rămân în depou, iar altele au o cale lungă și străbat continente.

De-a lungul timpului o serie de compozitori au schimbat macazul, iar în secolul XXI liniile au devenit foarte complexe. Unele se împletesc sau merg în paralel, se închid sau se deschid altele noi. Iar trenul funcționează datorită oamenilor! Dacă compozitorii se îngrijesc de linii și destinații, atunci putem spune că locomotiva este condusă de către interpreți (dirijori, instrumentiști) și muzicologi, iar pasagerii sunt melomanii. Unii coboară la prima stație, poate pentru a lua alt tren, iar alții călătoresc cu un singur tren o viață întregă.

Trenul a reprezentat o sursă de inspirație pentru numeroși compozitori. Printre aceștia se numără și compozitorul francez Pierre Schaeffer, o figură extrem de importantă a secolului XX.

În 1948, pornind de la ideea că în mod tradițional muzica clasică începe printr-o abstractizare (notația muzicală), care se transformă ulterior în muzică, Schaeffer inventează muzica concretă, prin care încearcă, spune el, să construiască muzica invers, plecând de la fenomenele sonore de bază, pe care mai apoi le ordonează într-o compoziție. În lucrarea *Étude aux chemins de fer*, prima dintr-un ciclu intitulat *Cinq études de bruits*, Schaeffer utilizează ca material sonor sunetele unui tren, captate, ordonate și structurate apoi într-o formă muzicală.

Importanța lui Schaeffer în muzică este multiplă. Datorită lui, surse sonore (sunete) noi au pătruns în vocabularul limbajului muzical. Mai întâi sunete concrete, iar mai apoi, sunetele produse de instrumentele tradiționale prelucrate cu ajutorul mijloacelor electronice. El a fost printre primii muzicieni care a utilizat și prelucrat sunetul înregistrat cu scopul de a realiza o compoziție și care a folosit tehnica de înregistrare într-un mod creativ, valorificând puterea instrumentelor

electronice. A redefinit zgomotul și ideea de zgomot și tot ceea ce se credea înainte despre sunetul muzical. Teoria muzicii arată altfel după Pierre Schaeffer!

Cu o viziune mai romantică asupra trenului ne surprinde compozitorul brazilian Heitor Villa-Lobos, în lucrarea *O trenzinho do Caipira* (Micul tren al țăranilor). Villa-Lobos reușește să redea aici prin intermediul melodiei, a ritmului și a instrumentelor populare braziliene (precum *ganza* și *reco reco*), punerea în mișcare și drumul unui tren cu aburi. Lucrarea este o tocată, fiind ultima dintr-o suită intitulată *Bachianas Brasileiras* (1930), remarcabil construită din punct de vedere timbral și ritmic.

Compozitorul elvețian, născut în Franța, Arthur Honegger este autorul unui număr semnificativ de simfonii, operă, operete, oratorii, balet și lucrări camerale. Printre cele mai interpretate lucrări orchestrale ale sale se numără și *Pacific 231*, scrisă în 1923. Titlul face trimitere la o locomotivă cu aburi, proiectată de firma americană Baldwin la comanda companiei de căi ferate din Noua Zeelandă. Orchestra devine aici un mecanism uriaș pe care Honegger îl pune în mișcare, „dând sentimentul unei accelerații matematice a ritmului, în timp ce mișcarea însăși se încetinește” (Arthur Honegger, *Sunt Compozitor*, Ed. Muzicală, București, 1966).

Charles Edward Ives a fost unul dintre primii compozitori americani cu renume internațional. Muzica sa considerată foarte originală utilizează deseori citate sau straturi melodice suprapuse. Ives s-a inspirat din melodii și cântece religioase, tradiționale, cântecele galeriilor de la meciurile de fotbal, ale fanfarelor locale, paradele de sărbători, cântece patriotice, balade de salon și melodiile lui Stephen Foster.

În partea a doua din simfonia a IV-a, intitulată *Comedy*, Ives utilizează materialul sonor (orchestrat) dintr-o lucrare de a sa mai veche scrisă pentru pian, *The Celestial Railroad* (Calea ferată celestă), inspirată din nuvela cu același nume al lui Nathaniel Hawthorne. În nuvela sa, Hawthorne parodizează cartea *The Pilgrim's Progress* de John Bunyan apărută în secolul al XVII-lea, care descrie călătoria spirituală a unui creștin prin viață.

În nuvela lui Hawthorne, naratorul călătorește din Orașul Distrugerii în Orașul Celest – dar nu pe jos, așa cum a făcut-o

inițial pelerinul Christian din *The Pilgrim's Progress*, ci ca pasager într-un tren. Trenul este redat muzical printr-o suprapunere de melodii patriotice sau muzici cântate de galerii din tribune la meciurile de fotbal.

Comedia lui Ives face trimitere la tot ceea ce se întâmplă de fapt în America, în special începutul mecanizării, aspectul zgomotos al civilizației moderne. Este o parodie a agitației și excesului de zgomot din societatea modernă și o parodie a muzicii care se cânta în ceainării, așa numita muzică de salon. Sunt suprapuse mai multe realități, straturi, melodii care aparent nu au nicio legătură.

În concluzie, elementele din care e făurită muzica „nouă” își trage seva din realități care ne înconjoară. Toate sunetele, sonoritățile pe care le întâlnim utilizate în muzică sunt din jurul nostru, trăim cu ele, le respirăm, le auzim și uneori poate chiar le ascultăm. Muzica se poate realiza cu orice mijloc sonor și ar putea fi orice fel de organizare sonoră, care are o formă (o direcție și o structură), un concept, se petrece în timp, are o ordine (e organizată) și un mesaj, satisface sau dimpotrivă, păcăleşte așteptările, cu condiția să fie locuită (acolo unde e muzica să fie și omul)! Muzica este strâns legată de natura umană, iar natura umană e cultura. Muzica se redefiniște mereu, iar integrarea bogăției sonore din jurul nostru face ca muzica nouă să fie cu adevărat extraordinară.

Gabriel Mălăncioiu

Mierla staccato – 22 aprilie 2021

Sunetele naturii au fascinat compozitorii din cele mai vechi vremuri. Regăsim urme ale acestor influențe în mai toate perioadele istoriei muzicale, vremurile în care trăim nefiind o excepție. Cântul păsărilor a reprezentat un simbol al frumuseții nealterate a naturii, iar pentru mulți compozitori zborul păsării a oglindit aspirația către libertate, către împlinirea spirituală.

Fire nevăzute leagă cântecul păsării de creația compozitorilor contemporani; semnalez o primă legătură urmărind transcripția cântecului privighetorii în notația muzicală realizată de compozitorul Alexander Liebermann: flexibilitatea intonațională și elasticitatea ritmică prezente aici ar putea

caracteriza numeroase partituri compuse în a doua jumătate a secolului XX.

Nu am putea aborda acest subiect fără să vorbim despre intensa preocupare a lui Olivier Messiaen (1908-1992) în acest domeniu. Urmăresc modul în care compozitorul francez încearcă să încifreze cântecul păsărilor în notație muzicală într-o lucrare de referință pentru creația camerală a secolului trecut, lucrare scrisă în condiții cu totul și cu totul deosebite: *Quatuor pour la fin du temps* (1941) – partea a III-a „Abîme des oiseaux”. Viziunea încărcată de sacralitate transformă păsările în simboluri ale împlinirii spirituale: „păsările sunt opusul Timpului; ele reflectă aspirația noastră către lumină, către stele” ne spunea Messiaen. Flexibilitatea ritmică este probabil cea mai puternică amprentă lăsată de studiul păsărilor în creația lui Messiaen, dar în unele lucrări apar și preluări onomatopoeice, exemplificate de compozitor într-un material documentar.

Activitatea științifică și muzicală a lui Olivier Messiaen a fost continuată de un discipol al acestuia: academicianul François-Bernard Mâche (n. 1935), cel care i-a urmat lui Yannis Xenakis la Academia de Arte Frumoase. În lucrarea *Korwar* pentru clavecin și bandă (1972) poate cele mai interesante momente sunt cele în care sunetele produse de păsări, broaște sau balene se amestecă cu sunetele clavecinului, într-un discurs în care ambiguitatea sursei sonore predomină. Subliniez un concept nou datorat lui François Mâche, acela al ornito-muzicologiei.

Aceeași ambiguitate a sursei sonore ne fascinează și în lucrarea *Cantus Arcticus* pentru orchestră (1972) – partea a III-a „Swans migrating” compusă de Einojuhani Rautavaara (1928-2016), într-o abordare mai apropiată de tradiția muzicală: efemerele pânze sonore ce amintesc de perioada impresionistă sunt alăturate unui suflu melodic ce se reînnoiește continuu, îmbinându-se cu sunetele produse de păsări din apropierea Cercului Polar. Un alt compozitor puternic afiliat unei orientări ce vizează sacralitatea muzicii, Jonathan Harvey (1939-2012), recurge atât la procesarea cântecului înregistrat al păsărilor din zona Californiei, cât și la îmbinarea sunetelor produse de instrumente concomitent cu spațializarea, modularea lor în timp real în lucrarea *Bird Concerto With Pianosong* (2001) pentru

pian, ansamblu și live-electronics. Dialogul artă-natură-știință își găsește împlinirea în muzica compozitorului englez, care, în acord cu gândirea lui Messiaen, afirma: „păsările nu întruchiează doar bucuria nesecată de a cânta, ci și libertatea zborului”.

Cântecul păsărilor nu a determinat compozitorii secolului XX să privească doar înspre viitor, prin integrarea noilor cuceriri tehnice, ci a însemnat și o reevaluare a trecutului muzical, cum ne demonstrează Ottorino Respighi (1879-1936) în suita orchestrală *Păsările* (1928) – partea a III-a „Găina”. Spiritul ludic al lui Respighi se manifestă printr-o amplificare orchestrală a unei lucrări scrise cu 200 de ani în urmă de Jean-Philippe Rameau (1683-1764): „Găina”, parte a amplului ciclu *Nouvelles Suites de Pièces de Clavecin*. O viziune mai intuitivă a integrării cântecului păsărilor în partitură ne oferă compozitorul italian Luigi Pizzaleo (n. 1971) în lucrarea *Tre meditazioni* (2011) – partea a II-a pentru vioară și live-electronics.

În finalul prezentării mă opresc asupra lucrării lui George Enescu (1881-1955) *Impresii din copilărie* (1940) – partea a IV-a „Pasărea din colivie și cucul de pe perete”. Un compozitor iremediabil îndrăgostit de natură, purtând în suflet melancolia locurilor natale, Enescu recurge la imitari onomatopice ale cântecului păsărilor prin folosirea tehnicilor extinse ale vioarei.

Diana Rotaru

Cum prepari un pian?

Rețete pentru o ureche gurmândă – 6 mai 2021

Încă de la strămoșul său, *pianofortele* inventat de Bartolomeo Cristofori prin jurul anului 1700, pianul a avut rolul său bine definit în lumea aristocrației și ulterior a burgheziei, de simbol al statutului social. De-a lungul anilor îi putem urmări evoluția de la condiția de *obiect de lux* închistat într-o zonă a *confortului* la cea de *organism viu*, partener de scenă și de *aventuri* sonore. Mai precis, intrăm în lumea *tehnicilor extinse*, tehnici care au îmbogățit atât de mult paleta de expresii, de emoții a compozitorilor din secolul XX încoace, prin influențele venite mai cu seamă din jazz și din muzicile orientale.

Încep cu un „aperitiv franțuzesc”, respectiv, cu „Aventurierul” Erik Satie (1866-1925), compozitor delicios de excentric și *primul* care a preparat pianul, prin plasarea unor coli de hârtie pe corzi, în muzica pentru micro-piesa de teatru suprarrealist, *Le piège de Méduse* (1913).

Foarte importantă este apoi „Bucătăria americană”, prin triada Cowell-Cage-Crumb. „Pianul frăgezit” poate fi o sintagmă asociată lui Henry Cowell (1897-1965), „pianistul-pugilist” ale cărui cronici erau concepute precum *review*-uri la meciuri de box. Precoce și inventiv, Cowell este părintele muzicii experimentale americane, extrem de influent prin modul în care a folosit clusterelor (cu palma, antebrațul sau chiar pumnul) în lucrări precum *The Tides of Manaunaun* (inspirată de mitologia irlandeză), dar mai cu seamă prin tehnicile de emisie pe corzile pianului, care au deschis ușa larg către o întregă lume de posibilități sonore: dau ca exemplu lugubra *The Banshee* (1925), prima lucrare la care nu se cântă deloc pe claviatură și *Sinister Resonance* (1930) și care explorează fenomenul sunetelor armonice. Apoi „Pianul bine preparat” – John Cage (1912-92), cel cu numele predestinat „pe dos”, incapabil să stea în colivia tradiției. Povestea pianului preparat a început de la o dansatoare, Syvilla Fort, care i-a comandat *Bacchanale* (1938), iar tehnicile descoperite (cu ajutorul obiectelor din bucătăria proprie, cum altfel) au fost mult dezvoltate în capodopera sa, *Sonatele și interludiile pentru pian preparat* (1946-48). Prin „Pianul umbrelor”, George Crumb (n. 1929), bijutier muzical mistic, fascinat de Natură, preia tehnica *harpei eoliene* de la Cowell și o folosește cu succes în *Music of Shadows*, parte din ciclul *Makrokosmos* (vol. I, 1972). Tot în *Makrokosmos* și-a creat și autoportretul, *The Phantom Gondolier* – lucrare prin care suntem transportați într-o altfel de lume a umbrelor, una demonico-fantomatică în care pianistul devine un adevărat actor dezlănțuit.

Un al doilea capitol, „Pianul bine netemperat”, este dedicat pianului microtonal, „lichefiat”, explorat, printre alții, de magicianul Ivan Wyschnegradsky (1893-1979). Microtonalitatea are, pentru urechile obișnuite cu temperanța, un efect bizar de „patinare” sonoră, de glisare în afara realității, precum Alice în Țara Minunilor – fenomen ușor de depistat în concertul pentru pian acordat în șaisprezecimi de ton *Balbuceos*, al lui Julián

Carrillo (1975-1965), alt mare pionier al aventurilor în interiorul sunetului și inventatorul pianului metamorfozant.

Ce urmează? „Mecanisme și mirapozi: rețete pentru leneși și rețete pentru harnici”, capitol în care îi pun față în față pe doi compozitori care s-au admirat reciproc foarte mult: pe de o parte, Conlon Nancarrow (1912-97) și al său „Pian gata-preparat” care cântă singur muzici de o complexitate inaccesibilă unui interpret viu (*player piano*) și, pe de altă parte, György Ligeti (1923-2006), care a scris pentru interpreți vii dar „foarte bine preparați”, *Studiile* sale cerând o virtuozitate aproape inumană. Dacă la Nancarrow vorbim despre canoane și despre politempii, audibile în *The Boogie-Woogie Suite* (1948), la Ligeti mă opresc la singurul studiu care necesită un fel inedit de preparare, respectiv *Touches bloquées* (nr. 3, vol. I, 1985), unde pianistul „și pune singur piedici” blocând anumite sunete în timp ce cântă cu cealaltă mână.

Pentru final am ales un „Desert” incitant și una din lucrările mele preferate pentru pian: o „tocătură de oase”, mai precis, *Toccata* (1995) lui Francesco Filidei (n.1973), o piesă la care se cântă exclusiv pe deasupra claviaturii și pe lemnul instrumentului – o tehnică folosită și de Helmut Lachenmann în al său *Guero* (1969-70). Pornind de la sensul verbului *toccare* care în limba italiană înseamnă „a atinge”, dar și de la virtuozitatea genului de tocată, Filidei se folosește exclusiv de carcasa pianului, de scheletele său, transformând astfel pianul cu adevărat într-un instrument de percuție (în tradiția Ives-Cowell-Bartók); însă *tactilul* are, pentru compozitor, o semnificație foarte profundă care transpare și în muzica sa, chiar și atunci când se folosește de masca ludicului.

DanDe Popescu

Curiosul caz al minimalismului muzical: ce auzim și ce ascultăm – 20 mai 2021

Deși nu îmbătrânește invers, minimalismul muzical are și el o relație cel puțin ciudată cu timpul. Iar raportarea noastră (subiectivă) la artele interpretative este într-o strânsă legătură cu percepția timpului. De aici se naște întrebarea „ce auzim și ce ascultăm”, valabilă în orice context muzical, dar în special în

cazul particular al minimalismului. Suntem de cele mai multe ori ghidați – sau chiar supuși – de dorințele și așteptările noastre. În consecință, percepția temporală de care aminteam ne poate da o senzație de scurgere, de rupere sau chiar de stază în raport cu muzica.

Auz versus ascultare pune în evidență distincția între simțul auditiv și procesul ascultării. Dacă în cazul primului vorbim de o însușire (pre-)înnăscută, un dat care nu se află sub controlul nostru voit, în cazul ascultării implicarea activă a atenției și a memoriei este imperativă. Însă minimalismul muzical tinde nu arareori să șteargă sau măcar să obscureze linia de demarcație între cele două, astfel că prin repetiția motivică sau staza sonoră, interesul susținut să se destabilizeze, scăpând într-un rift al ascultării subconștiente. Eco-ul muzicii se află astfel în sinele ascultătorului, el continuând într-o anumită măsură creația după propria sensibilitate și emoție, lăsând (sau nu) să încolțească sămânța sonoră sădită de compozitor.

Încep audiția cu două muzici *preminimaliste*, după cum le-am numit strict din perspectivă cronologică: prima piesă din *Musica ricercata* (1951-1953) de György Ligeti, *Quattro pezzi su una nota sola* (1959) de Giacinto Scelsi. Economia de mijloace, repetiția sau tiparele muzicale, drona sonoră sau liniștea poate fi o enumerare a caracteristicilor minimalismului muzical. Ca trecere către compozitorii curentului propriu-zis audiem un fragment din *Pastorala* (!) de Ludwig van Beethoven începând cu primele măsuri ale simfoniei, însă măsurile 16-24 (identice, cu excepția intervenției fagotului și planului dinamic) sunt rediate în buclă. Armonia cadențială se dematerializează, sensul devine abstract, scos din contextul tonal, iar auzul începe/încearcă să dea noi valențe muzicii. Același lucru îl urmărește și Steve Reich în *It's gonna rain* (1965), o lucrare ce constă în prelucrarea unei înregistrări ce surprinde un predicator pentecostal – *street preacher* – vorbind despre venirea potopului. Interesul compozitorului pentru defazările a două instanțe ale aceluiași motiv muzical îl putem observa în *Piano Phase* și *Violin Phase* (ambele din 1967), *Clapping Music* (1972) și alte lucrări. Preocuparea lui Reich privind procesul muzical – descris de el însuși ca fiind asemeni unui leagăn care este ridicat și apoi doar urmărit pasiv în desfășurarea mișcării

pendulare autonome – va domina creația sa pe care o sondăm cu fragmente din *Four Organs* (1970), *Music for 18 Musicians* (1974-1976), *Different Trains* (1988) sau *Three Tales* (2002).

Al doilea compozitor din SUA despre care vorbesc este LaMonte Young, format atât în tradiția clasică vest-europeană cât și în tradiția indiană, mai exact în muzica hindustani. Contactul cu această lume foarte diferită îl va fascina și va face să-și însușească anumite concepte și moduri de a gândi/trata muzica sub îndrumarea lui Pandit Pran Nath. Acest lucru se va reflecta în compoziții predominant statice, drone sonore peste care se desfășoară improvizații atât instrumentale cât și vocale. Dronele sale sunt însă conglomerate sonore, construite cu ajutorul mai multor generatoare electronice de sunet, formând un compus complex pe care auzul nostru îl descoperă și inventează în același timp (apropos de explicațiile de mai sus). Ascultăm câteva fragmente din *Well Tuned Piano* (1964), *The Tortoise, His Dreams and Journeys* (1964) și *Dreamhouse* (1974). Aceasta din urmă este o instalație audio-vizuală realizată în colaborare cu câțiva prieteni și artistul multimedia Marian Zazeela, soția compozitorului, și constă într-o casă în care fiecare cameră are propria lume sonoră și vizuală.

În Europa minimalismul a pătruns puțin mai târziu și are o abordare sensibil diferită de cea de peste ocean. În cazul lui Louis Andriessen avem de-a face cu o muzică intens ritmică, influențată inclusiv de hard-rock, după cum însuși compozitorul mărturisește. Motricitatea și nuanțele mari sunt caracteristice lucrărilor sale, dintre care sondăm *Workers Union* (1975), *De Staat* (1972-1976) și *Hoketus* (1975-1976). Atât ansamblurile cât și notația compozitorului olandez sunt nonconformiste, el preferând de regulă grupuri simetrice (în care întâlnim chitara electrică, chitara bas electrică sau chiar setul de baterie) cu ajutorul cărora speculează posibilitățile stereofonice – cum ar fi cazul lucrării *Hoketus*. În *Workers Union* însă, instrumentația nici măcar nu este specificată, indicându-se doar un ansamblu cu sunet mare, potențial gălăgios. De asemenea, în anumite lucrări întâlnim mișcarea în nemișcare, un fundal pe o structură motrică, un paradoxal continuum inert.

Arvo Pärt este promotorul a ceea ce este numit *minimalism sacru*, în cazul de față o muzică destul de detașată, cu o tendință ascendentă relativ fățișă care trădează firea

religioasă, introspectivă a compozitorului. Acesta s-a inspirat din muzica gregoriană, imaginând o tehnică proprie – *tintinnabuli* – care presupune o polifonie între o voce melodică și o a doua, vocea *tintinabulum*, care face o figurație armonică. Din nou, procesul de evoluție din lucrări este în foarte multe cazuri evident și predictibil, ceea ce conferă și „împlinirea” în planul posibilelor așteptări muzicale. Tehnica *tintinnabuli* se lasă descifrată ușor alături de alte abordări cum ar fi segmentarea discursului cu pauze din ce în ce mai scurte care, alături de acumulările dinamice, dau senzația apropierii ansamblului de ascultător. Observăm acest proces în *Tabula rasa* (1977), în timp ce în *De Profundis* (1980) versurile soliștilor se îndepărtează treptat de un centru sonor în funcție de numărul de silabe.

Minimalismul muzical continuă să ofere o sursă de inspirație pentru compozitorii contemporani la mai bine de jumătate de secol de la apariția lui. Deși în multe cazuri raportarea față de el s-ar rezuma cel mai bine prin extremele sintagmei *love it or hate it* („ori iubești ori urăști”), consider că abundența și diversitatea curentului reclamă o atenție și analiză obiectivă care să deservească atât mediul academic cât și o posibilă apropiere de publicul meloman. Ca referință – și cu certitudine relevantă – la contextul social al anilor 1960 în SUA, minimalismul muzical poate fi drogul de inițiere (*gateway drug*) care să te „agațe” de alte muzici contemporane.

Serban Marcu

Corul cum nu l-ați mai auzit:

muzica corală a secolelor XX-XXI,

între tradiție și experiment – 03 iunie 2021

S-ar putea crede că muzica pentru cor / grup vocal este o zonă de repertoriu în care noutatea și-ar putea găsi mai greu loc, dar ultima sută și ceva de ani a demonstrat că lucrurile nu stau deloc așa. Muzica acestei perioade a pendulat între direcțiile retro/neo și experimentul îndrăzneț și imaginativ.

Primii „corifei” ai secolului al XX-lea sunt, desigur, cei doi monștri sacri ai impresionismului, Claude Debussy și

Maurice Ravel. Fiecare dintre ei autor al câte unui triptic coral, sunt și astăzi în repertoriul ansamblurilor de gen. Pentru prezentarea MUSICOOLT l-am ales pe Ravel, care îmbină în piesa *Nicolette* (1914) ecourile sonore ale chansonului francez din secolul al XVI-lea cu diverse inovații timbrale – tenorul în registrul supraacut, pentru a ilustra muzical personajul unui paj, sau cântarea nazală.

Francis Poulenc, băiatul rebel care l-a găsit spre mijlocul vieții pe Dumnezeu, și care a lăsat în urmă o bogată creație corală și vocal-simfonică, amestecă cu dezinvoltură stilurile muzicale ale trecutului cu jazzul – la modă atunci – și cu armoniile picante, dense. În piesa *La blanche neige* (1936), pe versurile proto-suprarealistului Guillaume Apollinaire, sonorități de factură neorenascentistă apar alături de momente de reverie, ca să coloreze un text despre îngerii din cer, dintre care unul, îmbrăcat în bucătar, jumulește o găscă, ale cărei pene cad pe pământ (de unde ninsoarea din titlu).

Agnus Dei (1926), din *Misa pentru cor dublu* de Frank Martin, pornește de la melosul în stil gregorian, pe care autorul îl acompaniază cu acorduri dense, aproape jazzy, într-un ritm repetitiv, greoi, obsedant. O lucrare splendidă a unui compozitor trecut cu vederea la vremea sa – premiera absolută a lucrării a avut loc aproape 40 de ani mai târziu, în 1963.

Heruvicul lui Krzysztof Penderecki – cadoul făcut de acesta prietenului său, celebrul violoncelist Mstislav Rostropovici cu ocazia împlinirii vârstei de 60 de ani – este o muzică ortodoxă scrisă de un catolic. Se aud în cadrul acestei piese, pe lângă densitățile texturale pentru care autorul este cunoscut, discrete ecouri bizantine și mai puțin discrete trimiteri spre muzica omofonă, armonică, specifică corurilor rusești, distribuită în acest caz ansamblului bărbătesc.

György Ligeti este prezent cu două avataruri muzicale, diferite ca stil și scrise în perioade distincte: celebra *Lux aeterna* (1966) și piesa a doua din ciclul *Nonsense madrigals* (1986-1993). În prima lucrare se pot auzi pânzele sonore specifice acestui compozitor, în relație cu străvechiul text al recviemului catolic, iar în cea de-a doua, scrisă pe versurile lui William Rands și cântată în primă audiție de renumiții King's

Singers, tonul este postmodern, imitând cu mijloace muzicale noi genul madrigalului renescentist.

Nuits (1967-1968) este capodopera corală a unui autor cu o biografie crâncenă: Iannis Xenakis își pierde un ochi luptând în cadrul unei organizații paramilitare, este condamnat la moarte în Grecia și face carieră ca arhitect și compozitor după evadarea din această țară. Piesa, dedicată tuturor deținuților politici din lumea întreagă, este un strigăt muzical violent, fără cuvinte, doar cu foneme, uzând de microintervale, glissandi și elemente de tehnică corală extinsă (șoapte, strigăte etc.).

Lucrarea *Gesang der Jünglinge* (Cântecul adolescenților) de Karlheinz Stockhausen, realizată între anii 1955-1956, nu este o piesă corală propriu-zisă, ci este considerată prima capodoperă a muzicii electronice. Aceasta utilizează ca sursă sonoră o înregistrare a unui băiat, Joseph Protschka, care cântă având drept text un fragment biblic din Cartea lui Daniel. Vocea înregistrată este suprapusă cu ea însăși, transformată în fel și chip și însoțită muzical de sunete produse electronic.

Am inclus în prezentare și o lucrare românească, prima parte – *Vai, bădică, dor ți-a fi* – din tripticul *Viersuri de dor* (1971) al compozitorului Vasile Herman. Scrisă pe versuri populare, această piesă nu utilizează citat folcloric, ci doar turnuri melodice cromatice specifice folclorului est-european, alături de numeroase elemente de tehnică corală extinsă, cu rol coloristic (spre exemplu pentru a sugera muzical foșnetul vântului).

În final, propun o lucrare scrisă în anul 2000, *Sleep* de Eric Whitacre, pe textul lui Charles Anthony Silvestri, o piesă mai puțin îndrăzneată din punctul de vedere al mijloacelor muzicale folosite, dar emblematică pentru o anumită parte a creației corale recente, aflată într-o zonă mai accesibilă, folosind cu delicatețe și cu sensibilitate acordurile cu note adăugate, într-o scriitură predominant diatonică.

Cristian Bence-Muk
Intertextualitatea – povestea din spatele muzicii
secolelor XX și XXI – 17 iunie 2021

„Conceptul de *intertextualitate*, introdus în semiotică de Julia Kristeva în 1967, desemnează, în general, o relație a fiecărui text, respectiv enunț cu alte texte pe care le absoarbe și le transformă, în ansamblul aceleiași culturi literare” (Manu Magda 2013: 586). J. Peter Burkholder evită termenul de intertextualitate în muzică, deoarece acesta ar fi prea larg și vag, incluzând nu doar citările și aluziile recunoscutibile, dar și asemănările generale, de ordin estetic, stilistic sau referitoare la tehnicile de compoziție. Astfel, el propune sintagme mai precis delimitate ca înțeles, cum ar fi „the uses of existing music” sau „musical borrowing” (Burkholder 1994: 862). Totuși, conceptul revine în forță în anul 2021, prin lansarea, chiar în data de 17 iunie 2021, a volumului colectiv *Intertextuality in music - Dialogic composition*. De ce am ales „intertextualitatea” ca subiect al prezentării noastre? În primul rând, deoarece aceasta, prin legătura ei cu alte muzici (posibil ale trecutului), crează conexiuni multiple și complexe, deschide punți de legătură cu muzica „nouă”, în special pentru muzicienii sau melomanii atașați doar de muzica secolelor XVII-XIX. În al doilea rând, „povestea” nu este doar o tehnică didactică extrem de actuală („story telling”), dar deschide și un spațiu de manevră comun și pentru cei din alte domenii de activitate.

Primul exemplu care ilustrează conexiuni intertextuale, se referă la *Concertul pentru orchestră* (1943) de B. Bartók, partea a IV-a, *Intermezzo interrotto*, care, în cadrul formei tripentastrofice standard (A B A_{V1} B_{V1} A_{V2}) interpolează o secțiune C (după A_{V1}), care parodiază „episodul (tema) invaziei” din partea I a *Simfoniei a VII-a „Leningrad”* (1941) de D. Șostakovici, care, la rândul său, se presupune că ar face aluzie la aria *Da geh ich zu Maxim* din opereta preferată a lui Adolf Hitler (*Văduva veselă* de Fr. Lehár), dar și la imnul de stat al Germaniei, celebrul *Deutschland über Alles* (partea a II-a a celebrului *Cvartet de coarde op.76, nr. 3, „Kaiser”*, în Do major,

de J. Haydn). Motivul parodierii pare să fie intensă utilizare a simfoniei lui Șostakovici ca muzică de propagandă a Aliaților, în cursul celui de-al Doilea Război Mondial.

Următorul exemplu, *Recital I (for Cathy)* de Luciano Berio, se referă la o piesă scrisă în anul 1972 pentru cântăreața americană Cathy Berberian, cu care compozitorul italian a și fost căsătorit între anii 1950-1964, cea care a dat viață multor prime audiții ale lui Berio. În această piesă, se regăsesc, sub formă de colaj (tehnică „brevetată” de compozitorul american Ch. Ives), peste 40 de citate din diferite lucrări din repertoriul cântăreței, inclusiv din alte lucrări ale lui Luciano Berio (de exemplu, *Epifanie* – 1961), dar și dintr-o lucrare a tatălui compozitorului, Ernesto (*Pioggerellina*).

Lucrarea orchestrală *Stele* (1994), op.33, a lui G. Kurtág abordează intertextualitatea într-o manieră mult mai subtilă, discretă și aluzivă, mai întâi prin unisonul pe sunetul „do”, cu care debutează lucrarea și care trimite direct spre debutul uverturii *Leonora nr.3* de L. van Beethoven, apoi printr-un „omagiul lui Bruckner”, trecut în partitură, concretizat în preluarea unui motiv la tube wagneriene din ultima lucrare a compozitorului austriac, rămasă neterminată (*Simfonia a IX-a*, partea a III-a), dar și prin acordul repetitiv, obsedant, care circumscrie finalul lucrării (partea a III-a) și care trimite, prin autoreferențialitate, atât la piesa pentru pian *In memoriam András Mihály* din volumul 6 al ciclului *Játékok*, cât și, aluziv, la „Lacul de lacrimi” din *Castelul lui Barbă Albastră* de B. Bartók.

Noi posibilități de abordare intertextuală, din ce în ce mai subtile, sunt evidențiate prin lucrarea *Time Stretch on Gesualdo* (2006) de Bruno Mantovani, care preia 130 de acorduri din madrigalul *S'io non miro non moro* de Carlo Gesualdo da Venosa, însă acestea nu vor putea fi recunoscute în timpul audierii piesei, deoarece durata lor este extinsă foarte mult, prin „stretching”, astfel încât nu mai poate fi percepută înlănțuirea lor ca atare, dar și prin adăugarea numeroaselor planuri sonore adiacente (figurații, note străine, clustere, incizii melodice), care transformă preluarea acordică într-un simplu pretext de recontextualizare contemporană, într-un limbaj de secol XXI, a curgerii unui discurs muzical renașcentist.

Intertextualitatea se poate manifesta și în context umoristic, motiv pentru care ultimul exemplu muzical reprezintă o „glumiță” sonoră aparținând compozitorului britanic Thomas Adès, care a transcris, în 1995, pentru un septet atipic (clarinet, clarinet bas, violă, violoncel, contrabas și 2 pianе), piesa pop *Cardiac Arrest*, aparținând trupei britanice a anilor '80, Madness. Deși transcripția păstrează nu doar titlul original, ci și „tonalitatea” și lungimea piesei pop, totuși se pot recunoaște și stileme sonore ale muzicii culte contemporane.

Prezentarea nu și-a propus să epuizeze subiectul abordat, ci doar să traseze câteva coordonate de bază ale acestuia, deschizând perspectiva unor viitoare cercetări, care să exploreze și alte aspecte ale unui domeniu extrem de vast și, în egală măsură, fascinant.

Ciprian Ion

Muzica religioasă în creația

compozitorilor contemporani – 1 iulie 2021

Sentimentul religios, prezent încă de la primele forme de creativitate manifestate de umanitate, a fost și este însoțit de profunzimea ritualului, ce include diferite forme de exprimare artistică. Dintre acestea, muzica pare a avea cel mai puternic impact, alături de cuvânt. Ne-am axat prezentarea pe muzica religioasă a zilelor noastre, încercând să cuprindem diferite abordări componistice, din zone geografice și culturale diferite, cu aplecare doar spre religia creștină.

O trăsătură comună a tuturor compozitorilor contemporani, aleși pentru a ilustra acest vast subiect, este un soi de „îndulcire” a limbajului, prin readucerea în prezent a sonorităților și trăsăturilor de stil specifice unor epoci anterioare. Aproape orice lucrare religioasă compusă în zilele noastre poate primi prefixul „neo-” când ne referim la încadrarea stilistică, desigur, cu unele notabile excepții. Remarcăm, de asemenea, o nouă formă de abordare a consonanței în contextul acestei evocări a muzicii trecutului.

Din spațiul muzical românesc am ales două lucrări diferite din punct de vedere stilistic: *Glasurele Putnei* de Viorel

Munteanu, un poem vocal-simfonic neobizantin în care sunt valorificate cântări religioase din spațiul cultural mănăstiresc bucovinean, și *Te slăvesc pe Tine, Părinte* de Pascal Bentoiu, o miniatură corală modală cu inserții tonale, scrisă în tradiția compozițiilor pentru cor mixt ce deservește cultul liturgic. Având surse de inspirație diferite, cele două lucrări cuprind, practic, într-o formă stilizată și elaborată, ambele forme de manifestare muzicală creștină de pe teritoriul românesc: cea bizantină și cea corală de influență occidentală.

O altă compoziție prezentată în cadrul proiectului a fost *Ultimele șapte cuvinte ale Mântuitorului* de Sofia Gubaidulina, pentru violoncel, bayan și coarde. Alegerea acestei lucrări ne-a servit în a ilustra faptul că muzica religioasă nu necesită neapărat prezența textului, mesajul fiind preluat de expresivitatea instrumentelor. De asemenea, compoziția este realizată pe baza unui limbaj inovativ, cu foarte puține ecouri din epoci anterioare, intrând în contrast cu toate celelalte lucrări alese pentru prezentarea noastră.

Ne-am oprit și asupra muzicii creștinismului apusean prin abordarea secțiunii *Lacrimosa* din *Requiemul polonez* de Krzysztof Penderecki, precum și a motetului *O magnum Mysterium* de Morten Lauridsen, aceste compoziții ilustrând două modalități diferite de abordare a tonalității în zilele noastre: forma hiper cromatizată, instabilă și volatilă a compozitorului polonez și, în contrast, forma esențializată, diatonică și plină de culori armonice a compozitorului american.

Deși trăim într-o lume secularizată, creativitatea compozitorilor ce abordează muzica religioasă se caracterizează printr-o bogăție a formelor de limbaj neîntâlnită până acum. Libertatea de exprimare se manifestă și în domeniul muzicii, rezultatul fiind un caleidoscop stilistic plin de farmec, chiar dacă foarte multe dintre lucrări nu se mai adresează susținerii slujbelor religioase, ci sunt dedicate scenei.

SUMMARY

MusiCOOLt

Seven composers from four Romanian cultural centers – Gabriel Mălăncioiu and Gabriel Almași (Timișoara), Diana Rotaru and DanDe Popescu (Bucharest), Șerban Marcu and Cristian Bence-Muk (Cluj-Napoca) and Ciprian Ion (Iassy) have participated between April 8 and July 1st of 2021 in the MusiCOOLt educational project for non-musicians. The project was meant to prove that contemporary music can be accesible to anyone and that it's not an ermetic language, but a colorful, alive and emotional one. The idea first ocured to Gabriel Almași after his experience with the very open minded non-musician students from the West University in Timișoara, in the framework of the Musical Culture course. MusiCOOLt was a series of online ZOOM discussions, one every two weeks, on various subjects from concrete music, minimalism, extended techniques to choral or religious music. The presentations (over 10 hours of abut more than 48 musical works) can be viewed on facebook.com/MUSICCOOLT. While the numeric balance between musicians and non-musicians that participated on ZOOM was still in favour of the first category, the open, friendly approach and the discussions that sparked with personalities such as Irinel Anghel or Darie Nemeș-Bota, as well as the positive feedback received online, have for sure raised an interest in a larger audience for contemporary music. A special mention to Brigita Almași for the wonderful graphics of MusiCOOLt.