

MUZICA

SERIE NOUĂ, ANUL XXVII, NR. 6

DIN SUMAR

6/2016

ANDRA APOSTU

DE VORBĂ CU DAN DEDIU

LAVINIA COMAN

ALEXANDRU HRISANIDE,
UN CAMPION AL AVANGARDEI MUZICALE

IRINEL ANGHEL

CE ESTE POSTUMANISMUL ?



ISSN 0580-3713

REVISTĂ EDITATĂ DE
UNIUNEA COMPOZITORILOR ȘI MUZICOLOGILOR
DIN ROMÂNIA
ȘI FINANȚATĂ CU SPRIJINUL
MINISTERULUI CULTURII

CUPRINS

PAGINA

INTERVIURI

ANDRA APOSTU

DE VORBĂ CU DAN DEDIU

3

STUDII

OLEG GARAZ

GENURILE ISTORICE SOCIALE VERSUS GENURILE ISTORICE MUZICALE
DE LA TRADIȚIILE ORIGINARE LA CULTURA MASELOR (II)

19

PORTRETE

LAVINIA COMAN

ALEXANDRU HRISANIDE, UN CAMPION AL AVANGARDEI MUZICALE

44

ÎNTREBĂRI

IRINEL ANGHEL

CE ESTE POSTUMANISMUL?

73

ISTORIOGRAFIE

VIOREL COSMA

TEXTE ȘI DOCUMENTE INEDITE. ISTORIA MUZICII ÎN AUTOBIOGRAFII (XI)
FONDUL SANDU ALBU (II)

78

1

TABLE OF CONTENTS

PAGE

INTERVIEWS

ANDRA APOSTU

DIALOGUE WITH DAN DEDIU

3

STUDIES

OLEG GARAZ

THE HISTORICAL AND SOCIAL GENRES VERSUS HISTORICAL MUSICAL GENRES
FROM ORIGINARY TRADITIONS TO MASS CULTURE (II)

19

PORTRAITS

LAVINIA COMAN

ALEXANDRU HRISANIDE, A CHAMPION OF THE AVANT-GARDE IN MUSIC

44

QUESTIONS

IRINEL ANGHEL

WHAT IS POSTHUMANISM?

73

HISTORIOGRAPHY

VIOREL COSMA

ORIGINAL TEXTS AND DOCUMENTS. MUSIC HISTORY IN AUTOBIOGRAPHIES (XI)
THE SANDU ALBU ARCHIVE (II)

78

INTERVIURI

De vorbă cu Dan Dediu

Andra Apostu

Dan Dediu. Grea povară să îl descrii în câteva cuvinte. Pentru cei care îl cunosc, un muzician complet și complex, curajos și fermecător în arta lui. Pentru cei care nu îl cunosc, o comoară gata să fie descoperită. Încercăm, în paginile ce urmează să atingem vârful aisbergului Dan Dediu...



A.A.: Aș vrea să încep cu anii de școală. Ați studiat pianul cu prof. Constantin Nițu, la Liceul Enescu. Amintiri din această perioadă?

D.D.: Eu am venit de la Brăila la București în clasa a VIII-a. La Brăila studiasem pianul și teoria cu profesoara Rodica Novaciar, în paralel, luasem - mai mulți ani - lecții cu pianistul Albert Guttman, la București, un mare muzician, cu care, de altfel, am rămas prieten până la dispariția sa prematură, și sunt prieten în continuare cu fiii săi, care erau de vârsta mea. La liceul Enescu chiar am fost coleg de bancă cu unul dintre ei, cu Mihnea. Acum Mihnea e în Canada, iar Sorin în Statele Unite ale Americii. Mama lor, doamna Irina Rusescu, o distinsă doamnă și o pianistă rafinată, a convins-o pe mama să încerc să dau examen de diferență la liceul de muzică "George Enescu" din București. Așa că aveam 13 ani când am reușit la examenul de diferență și m-am trezit de unul singur, să-mi port de grijă la căminul din intrarea Filioara, unde elevii de la muzică împărțeau locurile cu cei de la coregrafie.

Apoi am intrat la clasa domnului profesor Constantin Nițu, de care mă leagă foarte multe amintiri și căruia îi datorez cam toată existența mea de pianist; sigur, venisem de la Brăila cu un anumit bagaj de repertoriu și tehnică, dar, realmente, tehnica pianistică propriu-zisă, bazele ei, mi-au fost puse de domnul Nițu. El a reușit să mă ambiționeze în așa fel, încât, de exemplu, ajunsesem în clasa a VIII-a, pe când mă pregăteam pentru treapta I, să studiez câte nouă ore pe zi la pian. Stăteam mai mult în liceu decât la cămin, iar la liceu studiam, când se lăsa seara, pe întuneric, fiind coleg "de palier" cu Luminița Petre, Luminița Burcă, Maria Bîldea, care studiau la diferite alte instrumente, și îmi amintesc asta pentru că, pe atunci, la ora 20 se închideau toate luminile (așa era pe vremea lui Ceaușescu). Portarii, cumsecade, ne lăsau să studiem pe cei câțiva "împătimiti", doar cu lanternă sau la lumina lunii. Și studiam până la 9, 10, uneori chiar 11 noaptea, iar acest lucru cred că ne-a prins bine, pentru că ne-am ascuțit reflexele, într-un anumit fel.

Îmi aduc aminte de o întâmplare care confirmă ce am spus mai înainte: la examenul de bacalaureat, la proba de pian,

cântam *Studiul în do diez minor* de Chopin. Adrenalină pură! S-a întâmplat ca, ajuns la ultima pagină a studiului, atunci când la mâna stângă încep salturile de octave, să se stingă lumina în sala "George Enescu" a liceului. Eram atât de "studiat", încât nici nu mi-a părut! Am continuat să cânt și am încheiat studiul fără niciun fals, pe o beznă totală! Desigur, am devenit un mic erou după aceea, iar cei care au fost în sală pot depune mărturie despre această ispravă. Într-adevăr, cât am fost în liceu, ca pianist am câștigat mai multe premii, inclusiv în Italia vreo două, la Senigallia și Varallo-Sesia. Una peste alta, a fost o perioadă de care îmi aduc aminte cu foarte mare plăcere. De altminteri, în clasa a XII-a am fost ales să cânt și cu orchestra liceului. Am cântat la concertul absolvenților partea I din *Concertul în fa minor* de Chopin, dirijor fiind domnul profesor Petru Andriesei.

A.A.: Ați fost, așadar, un pianist! Și totuși, în acești patru ani de liceu ați virat spre compoziție?

D.D.: Eu tot timpul am compus, încă de când eram mic. Am fost și rămân obsedat de compoziție! Pianul, pentru mine, a fost doar un mijloc de a ajunge la compoziție, după cum bine se poate vedea. Îmi amintesc că în clasa a VI-a a venit la Brăila, ca stagiar, un profesor de istoria muzicii, repartizat de la Conservatorul din București. Numele său era Mihai Damian, care terminase compoziția cu Anatol Vieru, și căruia i-am arătat tot ceea ce compusesem până atunci: fragmente dintr-o operă numită *Winnetou* și două concerte pentru pian și orchestră, orchestrate, după cum țin minte, așa cum m-am priceput. Aveam vreo 10 ani. M-a preluat și a făcut cu mine un fel de instrucție "la pachet", la rugămintea părinților mei: armonie, istoria muzicii, forme și așa mai departe. Eu îi duceam ce scriam, încercări, iar el mă „antrena”. După ce am ajuns în București, în 1981, a reușit și el să revină în București, iar astfel am putut să reînnoim legătura. Mă duceam la el acasă, unde era o atmosferă foarte plăcută, mâncam cu el și cu soția lui Gabi, ascultam LP-uri, analizam partituri, aflam nume de compozitori, de cărți, scriam muzică și o argumentam. Așa că timpul liber mi-l petreceam fie la Mihai Damian, fie la Biblioteca "Sadoveanu" – unde era un departament de partituri și puteai

să ascult și discuri, *Orestiile* lui Stroe de pildă – sau la Biblioteca Centrală de Stat unde, îmi amintesc, am așteptat trei zile să mi se aducă reducția de pian și banda de magnetofon cu înregistrarea operei *Wozzeck* de Alban Berg, să o pot asculta. Cam asta era viața noastră, televizor nu aveam, internet nu aveam, în schimb aveam timp să citim, să ascultăm muzică, să facem ce ne interesează. Mihai Damian și soția lui au emigrat în Israel la finalul anilor '80. De atunci, am pierdut legătura cu ei.

A.A.: Cum ați ajuns să preferați compoziția pianului?

D.D.: Am avut marele noroc că, pe lângă Mihai Damian sau Constantin Nițu, am mai avut profesori dăruți la liceul "Enescu" din București, profesori care m-au apreciat. Bunăoară, am făcut teorie cu Doina Rotaru, estetică cu Adrian Iorgulescu și armonie și contrapunct cu Octavian Nemescu. Domnul Nemescu conducea, pe vremea aceea, un *Cerc de compoziție* benevol, în care strângea, din școală, elevii care aveau înclinații spre creație. În cerc erau colegi talentați și interesa(n)ți: eu eram în clasa a VIII-a, împreună cu Eugen Alcalay (care a plecat mai târziu cu o bursă a lui Leonard Bernstein, iar azi trăiește în Statele Unite ale Americii), dar mai erau Nucu Teodoreanu, care era clasa a XII-a, împreună cu Ioana Glodeanu și Constantin Secară. Era o chestie foarte simpatică, cu o deschidere culturală pe care nu o puteam spera în altă parte pentru vremea aceea. Domnul Nemescu ne era ca un guru. Ne indica ce să ascultăm și ce să citim, căci e foarte important pentru tineri să le spună cineva ce anume și cum anume să asculte sau să citească. Ascultam muzică nouă, erau un fel de cursuri universitare de muzică nouă. Eu știam de la început că vreau să fac compoziție, chiar dacă eram unul dintre pianiștii buni din generația mea. (Îmi cer scuze pentru tonul, vorba lui Dalí, *paranoic-critic*, dar chiar am dovezi!)

Domnul Nemescu l-a convins pe domnul Dan Buciu să mă accepte ca elev la teorie, armonie și compoziție, dar și la improvizație – pentru că pe vremea respectivă se cerea și improvizație la admiterea la secția de compoziție. Mie nu-mi era greu să improvizez, sincer vă spun, pentru că eram un pianist versatil, și în plus eram și orchestrator juvenil (pentru

înregistrările tenorului Ion Fălculete, care mă plătea, ca elev, cu 100 de lei pe orchestrație) și acompaniator ubicuu al colegilor de la canto. În liceu, nu de puține ori, am acompaniat-o cu succes pe Angela Gheorghiu, și nu numai pe ea. Și, de multe ori, trebuia să improvizez *ad hoc* tot felul de acompaniamente, transpoziții, variațiuni... Deci, stăteam bine cu improvizatia.

A.A.: Ați trecut, așadar, ușor peste examenul de admitere?

D.D.: Am intrat primul, dar nu a fost ușor. Țin minte că la proba de improvizatie, în comisie erau maestrul Niculescu, maestrul Vieru, maestrul Pașcanu... la teorie examinatorul a fost Sorin Vulcu (auz, solfegii în 7 chei și 3 dictate – atonal, polifonic la 3 voci și armonic la 4 voci). Mai era o probă de temă cu variațiuni pe care trebuia să o scrii în trei ore. Eu mă antrenam cu ceasul pe birou: scriam variațiuni cât de multe puteam într-o oră și jumătate, iar în cealaltă oră și jumătate transcriam, pentru că nu se lua în considerare decât ceea ce scriai cu stiloul.

A.A.: Și ați ajuns la maestrul Niculescu...

D.D.: Da, m-a văzut la admitere și a preferat să mă ia pe mine în locul unei americance care trebuia să vină. Ea n-a mai venit...nu știu exact cum s-a întâmplat..., era o legendă care circula în anii aceia. Sigur, am intrat în zodia foarte fericită a unei gândiri extraordinar de clare, de limpezi, de cristaline, a unui om care citise mai multe biblioteci și care știa matematică, fizică și muzică la fel de bine. Un cititor extraordinar de filosofie și teologie, cu o memorie fabuloasă, dar și cu o disponibilitate de a ajuta, de a înțelege și de a modela sufletul fiecărui student.

Ne chema la el acasă, unde stăteam de vorbă 4-5 ore – așa m-am cunoscut bine cu George Balint, cu Adrian Nichiteanu, cu Nicolae Teodoreanu. Mai târziu, mergeam cu Valentina aproape săptămânal la maestrul Niculescu. Ne dădea cărți interzise pe atunci, multă teologie și filosofie, în franceză. Dar chema și studenți care nu erau ai lui. Ce-i drept, pe noi ne chema mai des. Făceam analize multe, pentru că el avea acces la partituri noi de la Paris, fiind un autor al editurii "Salabert", care-i trimiteau ultimele apariții. De pildă, maestrul Niculescu ni l-a revelat pe Xenakis, dar și pe Aperghis sau Grisey. Vedeam

scriituri, notații, ne puneam diverse probleme, discutam în contradictoriu. Sigur, am învățat multe lucruri despre muzică și despre viață, în general, de la maestrul Niculescu.

Dar, pe atunci, am mai aflat ceva de la el, un lucru pe care l-am reiterat până prin anii 2000: la ora 12 noaptea, ora Bucureștiului, ora 11 ora Vienei, se transmitea la radio Austria 2 *Studioul de muzică nouă*. Acolo se dădeau muzici contemporane de la Graz, de la Donaueschingen, de la Viena. Cât am stat la Viena, în '90 și '91, ascultam și înregistram casete de la acest post de radio. Apoi, când m-am întors, iarăși nu prea aveai unde să asculți muzică nouă și am continuat, stând cu căști la un radio, de la 12 la 1 noaptea, să ascult, cu tot felul de păcănituri și paraziți, tot ce era mai nou în muzica de avangardă. Stroe și Niculescu făceau și ei același lucru, și ne-au vândut și nouă pontul. Sigur, ei mai primeau diverse partituri, muzici, dar nu era suficient.

A.A.: A fost și o perioadă efervescentă, în permanentă schimbare.

D.D.: Trebuia să fii la curent mereu și căutam ahtiați câte-o partitură mai interesantă! Acum e o altă paradigmă, 25 de ani mai târziu, sunt partituri *pdf* pe internet și le poți descărca gratis, dar nu te mai uiți la ele, pentru că nu mai ai timp să o faci. Atunci aveai timp, dar nu aveai partituri.

A.A.: Vorbiți despre o adevărată psihologie a actului predării compoziției.

D.D.: Predarea compoziției constă dintr-o adaptare permanentă a profesorului la specificul fiecărui student. Aplic acest principiu cu studenții mei, pentru că fiecare tânăr talentat este ca un grăunte de aur sau ca un diamant. El, sau ea, nu știe încotro s-o ia, dar știe ce vrea; e important să știe ce vrea, căci atunci poți să ajuți, oferind mai multe opțiuni, căi alternative de dezvoltare. Vezi ce-i place și ce nu, vezi cu ce se identifică și cu ce nu, dar în același timp este important să-i dai curaj pentru a începe să zboare. Mulți nu au siguranța mersului de unul singur și rămân ne-explodați, ca grenadele din război rămase ne-detonate.

Ca profesor, trebuie să le dai "brânciul" ontologic pentru ca să explodeze! E important să știi *când* anume să le dai acest

brânci, chiar dacă e dureros pe moment, pentru ca ei să capete încredere în forțele proprii. Acest lucru îi face să își dea seama care e drumul lor, și numai al lor, drum care nu se confundă cu cel al profesorului. Urăsc profesorii care fac mici "Matrioșka" din stilul lor! Studentul nu trebuie să compună ca mine, dacă e la clasa mea. Poate să scrie exact pe dos, să abordeze o estetică opusă a ceea ce scriu eu! E mai ușor și mai comod să iei o rețetă deja verificată, care a dus la succes, dar asta nu înseamnă că e bine pentru propria dezvoltare! Eu le spun permanent studenților să se gândească și să facă numai ce cred ei în momentul prezent. Pentru simplul fapt că, peste 20 de ani, să nu le pară rău de muzica pe care au scris-o, chiar dacă ea se demodează! Să nu se uite în urmă și să se întrebe: "De ce oi fi scris piesa asta?" Sigur că asta se întâmplă, mai cu seamă, celor care au un grăunte de oportunism (de fapt, toți avem în noi acest lucru), celor care încearcă să se "orienteze" stilistic pe ce e la modă, pe ce merge la concursuri, adaptându-se cameleonice "pieței". Asta nu este o soluție pe termen lung, pentru că, într-un fel, te corupe interior, și-ți faci un mod de viață componistic aflat la nivelul stratului epidermic. Cred că trebuie să știi să-ți păstrezi autenticitatea a ceea ce simți și vrei să faci, a ceea ce poți să faci cel mai bine, să ai conștiința faptului că "domnule, eu fac asta pentru că asta știu să fac cel mai bine, mă simt cel mai bine așa, e ceea ce *simt* și *vreau* să fac!".

Compoziția, predarea ei, așa am învățat eu de la ambii mei profesori din facultate, Ștefan Niculescu și de la Dan Constantinescu, care mi-a fost profesor de compoziție după pensionarea oarecum forțată a lui Niculescu, este o *taină*. Întotdeauna trebuie să adaptezi pe student metodele de abordare și, mai ales, să te apropii de el sufletește și să-i descoperi, cu delicatețe, *forma mentis*. Ce înseamnă asta? Înseamnă să-i descoperi *background*-ul familial, mediul social din care provine, ce zonă culturală l-a influențat, ce cultură generală are, ce fel de talent (mai introvertit, unul mai extrovertit), ce muzică a cântat, ce muzică îi place, ce forță de susținere posedă, ce suflu muzical, ce fluentă, ce înclinații expresive, și multe altele.

A.A.: Aceste lucruri ne fac să evoluăm.

D.D.: Și duc la o percepție cinstită a publicului. Există posibilitatea ca ce compui după credința și puțința ta să nu placă în mod unanim, pentru că nu se potrivește tuturor, și lumea este foarte diferită, dar măcar este o artă făcută la modul autentic. Nu trebuie să ne pervertim și să scriem toți la fel. Există public pentru oricare din noi.

Cam asta fac eu la clasa de compoziție, de-asta o și fac cu mare plăcere, pentru că, de fiecare dată, mă schimb, devin altul pentru fiecare student. Îi trimit să citească, deși uneori nu le place și realizează mai târziu efectul lecturii asupra muzicii pe care o scriu ei, mai ales asupra gustului estetic. M-am trezit cu un student care, în anul IV, mi-a spus că acum de-abia a înțeles de ce l-am pus să citească în anul I.

A.A.: Ați început să scrieți muzicologie odată cu teza de doctorat?

D.D.: Nu, mult mai devreme. De fapt eu am scris tot timpul. Am scris estetică, multă, am una sau două cărți în manuscris pe care nu le-am publicat niciodată și nici nu le public, am dat de ele acum de curând, despre muzica consolativă și muzica profetică, nici nu sunt scrise la calculator, ci la mașina de scris, vreo 80 de pagini... Mi-am făcut mâna în scriitură, e un lucru important.

A.A.: Nici teza de doctorat nu ați publicat-o, pentru unii este primul pas după terminarea cercetărilor...

D.D.: Pentru că mereu am vrut să o extind. Ar trebui să fie două volume din teza mea și mereu mi-am propus să mă lărgesc cadrul textului, să aduc și alte exemple în sprijinul sistemului arhetipal pe care l-am propus, dar nu am avut timp, am preferat mereu să compun. Deocamdată prefer așa, e mai bine. Am publicat însă alte lucrări, eseistică, în mare, dar și lucrări teoretice muzicale, lucrări de tehnică componistică și, nu în ultimul rând, lucrări de filosofie muzicală.

A.A.: Scrieți versatil, în stiluri diferite, dar vă simțiți foarte confortabil în orice zonă.

D.D.: Există două componente: pe de o parte trebuie să știi să-ți adaptezi mijloacele pentru mediul pentru care scrii, fie că e text sau muzică: dacă scriu pentru operă, scriu într-un fel

diferit față de, să zicem, atunci când scriu pentru un ansamblu de muzică contemporană, și altfel pentru un cor de amatori. Sunt tot eu, dar schimb limbajul pentru că știu ce poate să facă formația respectivă sau artistul respectiv; pe de altă parte, a doua componentă este curajul, curajul de a apela la imagini cunoscute și de a le "răsuci" astfel încât să scoți din ele un nou sens.

A.A.: Schimbați limbajul, nu și stilul?

D.D.: Greu de spus. Stilul este omul, dar dacă vorbim despre stil, cum spunea Jacques Derrida, atunci hai să vorbim de mai mult decât de unul! Dacă scrii pentru un cotidian, trebuie să adopți un limbaj, dacă scrii pentru o revistă de muzicologie vei adopta un alt limbaj, dacă scrii un editorial la un periodic universitar, un altul. Când ții un discurs în fața studenților vorbești într-un fel, iar când mergi la Academia Română vorbești în altfel. Iar la televiziune, iarăși altfel.

A.A.: Vorbind de curaj, cum vă simțiți mai confortabil, vorbind sau în scris?

D.D.: Pentru mine a fost un coșmar să vorbesc liber, dar a trebuit să învăț. Într-un fel, n-am avut încotro. Au fost situații când a trebuit să vorbesc, și atunci am improvizat, alteori am venit pregătit pentru un sfert de oră și a trebuit să condensez totul în cinci minute. E greu să vorbești când ai multe de spus și trebuie să alegi, pentru că nu ai prea mult timp la dispoziție. Dar tot ceea ce elimini, tot ceea ce arunci din text încarcă cu energie ceea ce păstrezi, e o lege nescrisă care funcționează întotdeauna. Atât scrisul, cât și vorbitul se învață exersând. Acum, dacă mă trezești din somn, pot vorbi liber despre orice.

A.A.: Poate prin aceste două mandate de rector al UNMB ați fost oarecum forțat să deprindeți vorbitul liber, în public.

D.D.: Cu siguranță că funcția de rector m-a ajutat să îmi găsesc energia de a scoate la iveală permanent idei cu conținut. Pentru că asta e problema vorbitului: să ai ce să spui! Sunt oameni pe care îi ascult câte o jumătate de oră și realizez că nu am înțeles nimic din ce-au spus. Nu-mi rămâne nicio idee. Mie mi se-ntâmpla exact pe dos la început: mă blocam pentru că aveam multe de spus și nu apucam să o fac. Dar nici

așa nu e bine, să ai prea multe idei, pentru că ți se-nvălmășesc în cap și îți pierzi coerența. Cel mai bine e să ai două-trei idei pe care să le dezvolți, să le susții, să le argumentezi. Deci, nici profuzia de informație, dar nici lipsa ei nu sunt o soluție. În fața foii de hârtie ai timp să recitești, ai timp să revii, ai timp să te gândești la ritmul paragrafului. Cred că oamenii cu ureche muzicală reușesc să ritmeze și ideile, nu doar fluxul verbal.

A.A.: Cum vi s-a potrivit această poziție administrativă?

D.D.: Alții sunt mai în măsură decât mine să constate cum și dacă mi s-a potrivit sau nu. Dar că așa a fost să fie, se datorează faptului că am dorit să mă implic și oamenii mi-au acordat votul și încrederea lor. Pentru că, să nu uităm, am fost votat și nu numit în această funcție. Cred că am și reușit să realizez câteva lucruri: să ridic o clădire, să reabilitez o alta, să salvez multe situații și să ofer o viziune, împreună cu o excelentă echipă de conducere. Mă așteptam să fie foarte greu, și a fost, într-adevăr... Cred că cel mai greu lucru a fost faptul că am trecut prin câteva perioade foarte urâte, am prins tăieri de salarii, cu pensionări forțate, multe schimbări și multe lucruri pe care mi le-am asumat cu consum nervos, cu consum psihic, și, uneori, chiar cu lacrimi în ochi. Cred că acum la conducere e o echipă foarte bună, o conducere legitimă, tânără, dinamică, pe care o susțin și, la nevoie, o pot și sfătui.

A.A.: Ați coordonat artistic cinci ediții ale Festivalului SIMN (a șasea urmează în 2017). Cât de dificil este să manageriezi un festival?

D.D.: Este dificil, dar nu sub raportul programării, asta nu e greu, și toți colegii mei care au mai coordonat festivalul se pricep la lucrurile astea: încercăm să păstrăm programările într-un cadru democratic, programând cât mai mulți colegi din Uniune – pentru că, totuși, este un festival al Uniunii – mergând pe diverse politici de prime audii, genuri, ansambluri, ș.a.m.d. Desigur, nu se pot programa într-un festival toate lucrările existente, asta ar fi o prostie. Dar, cum am spus, programarea este cel mai simplu lucru. Cel mai greu este să faci rost de bani, și să faci rost de ei la momentul potrivit. Pentru că mulți fac promisiuni, dar semnarea contractelor durează mult și deciziile, din experiență vă spun, se iau pe ultima sută de metri, înainte

de festivalul din mai. Partea financiară este cea mai urâtă! Noroc că, de fiecare dată, intervine Uniunea Compozitorilor, care suplinește sau acoperă în ultimă instanță lipsa de finanțare. Aici trebuie să spunem că Societatea Română de Radio și Ministerul Culturii – uneori și Primăria, dar mai rar – ne-au ajutat în realizarea acestui festival de tradiție. Este un festival important și un festival de păstrare a unei „igiene” în materie de cultură muzicală. O igienă mentală și de gust estetic.

A.A.: Este festivalul o imagine a directorului său artistic?

D.D.: Cred că da. Orice facem, de fapt, este o imagine a noastră. După cum stilul e omul, așa și o ediție de festival este omul, este o reflecție a directorului artistic. Festivalul este o emanație a unei concepții despre viață, cum am spus și la ultima ediție. Deci, vrând-nevrând... e o creație. Totul se schimbă după conducere, de-asta e important ethos-ul managerial.

A.A.: Mergând către muzica dvs., ați scris peste 160 de opusuri. Aș vrea să-mi vorbiți despre muzica dvs. așa cum ați dori să fie ea percepută de public.

D.D.: Muzica mea e ruptă din viață și aș vrea ca și publicul să o perceapă ca atare. Este o expresie – vreau să cred – a pulsionilor interioare ale omului contemporan și, în același timp, are o organizare în care cred, o organizare muzicală intrinsecă. Încerc să suprapun și să împac, în limite rezonabile, *o gramatică a compoziției cu o gramatică a ascultării*.

A.A.: Este o gramatică a dvs.?

D.D.: Vă dați seama că, la 160 de opusuri scrise, am anumite reflexe care sunt doar ale mele, dar care și ele pot fi împărțite în categorii de reflexe, în funcție de ciclurile de lucrări: reflexe simfonice, reflexe de operă, reflexe de muzică de cameră. Se pot găsi influențe de la o lucrare la alta, desigur. Dar cred că muzica e ca un șuvoi: permanent apare apă nouă, nu e o baltă în care stai și te bălăcești toată viața. Sigur că acest șuvoi poate avea apă de o anumită calitate, să fie apă curată de izvor de munte sau apă murdară de Dunăre, dar tot șuvoi rămâne!

A.A.: De unde vine acest șuvoi, ce îl alimentează?

D.D.: Viața, în ansamblul ei. Oamenii cu care te întâlnești, relațiile pe care le construiești, locurile pe care le vezi, experiențele pe care le trăiești - toată această experiență de viață, la un moment dat, se filtrează prin sensibilitatea compozitorului și, astfel, poate fi formulată ca material muzical. Aici intervine foarte mult tehnica componistică. Multă lume simte, percepe și filtrează, dar sunt puțini cei care pot să exprime aceste lucruri prin sunete și ritmuri. Tehnica e o componentă ciudată, e *o combinație între talentul de a putea transforma sunetele în emoție și curajul de a o face*. Să dau un exemplu: doar cu două sunete, Bizet, în Carmen, reușește să-ți facă părul măciucă, iar un compozitor mediocru, utilizând aceleași două sunete, te plictisește de moarte. Cum e posibil așa ceva? Toți scriem cu aceleași sunete, și e o taină verificată faptul că, dacă ai trăit muzica pe care o scrii, dacă ai simțit-o, ea se transmite mai departe. Dacă nu ai simțit-o, nu se transmite. E ca un poc al pe care îl umpli cu un tip de energie psihică, care impregnează cu spirit și suflet acele embleme sonore, indiferent dacă e ritm, melodie, formă, volum, registru sau mod de atac. Dacă toate acestea sunt trecute prin filtrul auzului și al fluenței – pentru că asta e compoziția, înseamnă plasarea în fluentă, să știi ce a fost înainte și să îți asumi ceea ce va urma –, atunci ele vor fi umplute cu viață, vor avea certitudinea vitalității. Dacă nu încerci, nu poți ajunge la această formă de certitudine. Sunt compozitori care, de multe ori, cred pur și simplu în propriul talent și în ceea ce au de spus, iar muzica le explodează în pagină, fără nicio reținere sau problemă.

A.A.: Aveți genuri preferate?

D.D.: Îmi place opera, îmi place orchestra. Mă simt bine în orice gen, cred, nu am preferințe în mod special.

A.A.: De ce tocmai Caragiale?

D.D.: Dacă vă referiți la opera "O scrisoare pierdută", atunci pot spune că totul a început ca o întâmplare și, ca orice întâmplare, a devenit destin.

A.A.: Aveți o estetică personală? Compozitorul își poate propune să aibă un tip de estetică sau totul vine din interior?

D.D.: Am, desigur, dar una reieșită din credințele mele intime – că muzica e adevăr, vibrație și viață. Dacă-ți propui o estetică, nu cred că reușești, realmente, să scrii și muzică. Cred că drumul e invers: de la muzică la estetică. Mă rog, se poate să mă-nșel... Estetica e emanația unei concepții de viață, e ceea ce ești. Nu poți fi ceea ce nu ești, chiar dacă încerci.

Când sunt cu colegi compozitori cu care mă înțeleg, o fac din priviri atunci când ascultăm o muzică nouă. Știm după 10 secunde dacă e o energie autentică într-o muzică sau nu. Deci există totuși lucruri comune, cred că există și un fel de experiență suprarățională; nu înseamnă, Doamne ferește, că noi avem o sută de rațiuni, nu!, dar e o experiență care combină calculul matematic cu un "ceva" indefinibil, dar perceptibil, un "ton" poetic, o sonoritate, o stare, o dispoziție. Mai departe, este plasarea în timpul scrierii; după ce ai scris o piesă, după ce faci un fel de muncă de sală, dar cu atenție la fiecare detaliu, trebuie să revii și să te pui în starea de flux, ca să vezi ce ți-a ieșit. Ca la o mâncare...Poți să pui ingredientele din rețetă, dar dacă nu pui suflet în ea, e cam fadă, nu?

A.A.: Cum vă găsiți timpul pentru a scrie, aveți o rutină?

D.D.: Da, eu compun dimineața și seara orchestrez. Seara merge aproape mecanic, dar dimineața este momentul cel mai bun, pentru că sunt odihnit. Munca compozitorului, scriitura propriu-zisă este de 40-50% muncă de rutină. Dimineața am toate forțele cu mine, compun, apoi pot să fac orice, administrație sau orice altceva, pentru că mă simt împlinit, asta e foarte important. E un fel de purificare prin creație! Dacă compui jumătate de oră și intri în stare, poți să o faci două zile după aia încontinuu. Te rupi dacă te scoli de la masă, desigur. Cum spunea Tiberiu Olah: de-abia te încălzești după patru ore! Când intri în starea lucrării și știi ce urmează și cum ai vrea să continue – având în fața minții o infinitate de posibilități -, în 2-3 zile poți să termini o parte de simfonie! Sigur că, dacă te rupi mereu, lucrezi câte 10 minute pe zi... e mai greu să obții un șuvoi componistic, dar nu e imposibil! Sunt și compozitori care lucrează așa. Și eu am lucrat așa, și vă pot spune că nu se cunoaște această segmentare dacă știi să intri, de fiecare dată, în fluentă, să te "arunci" în șuvoiul muzicii.

După mine, în asta constă talentul componistic, în fascinația actului în sine de a compune, precum ai săpa într-o mină. Vorba lui Stravinski, dintr-un interviu: "Îmi place să compun. Îmi place să compun chiar mai mult decât îmi place muzica!"

Lucrul cel mai extraordinar mi se pare că este următorul: la fiecare cotitură trebuie să faci o alegere. Ce instrument, ce sunet, ce acord, ce ritm alegi... este un act de curaj permanent și chiar un act de management, de decizie, de opțiune. Trebuie să iei decizii, nu poți să împaci și capra și varza. Și mai e un secret pe care l-am aflat: dacă tu crezi într-un lucru, du-l la extrem pentru că el abia atunci va convinge! Dacă e "călduț", nu va convinge pe nimeni!

A.A.: Vorbiți-mi despre preferințele dvs. din alte zone artistice. Pictură, literatură... poate alte zone artistice?

D.D.: Îmi place să explorez în alte forme artistice, dar și în gândirea filosofică și științifică. Mă inspiră și îmi dă idei. Indiferent sub ce formă, că e filosofie, fizică, film, fotografie (ca să mă păstrez în orizontul literei f) sau orice altceva, absorb informații și cunoaștere din mai multe surse pe care încerc să le adaptez în compoziție. Pentru mine, tot ceea ce mă înconjoară e o pradă pentru a-mi hrăni muzica. Sunt ca un vânător cu arma la picior, tot timpul.

A.A.: Sunteți fondatorul unuia dintre cele mai constante ansambluri de muzică nouă, Profil. De unde a pornit inițiativa? Exista o nevoie de interpreți de muzică nouă? Mai există?

D.D.: Am plămădit această idee multă vreme. De-abia în 2003 a fost să se închege, grație unui proiect câștigat în Germania de Valentina Sandu-Dediu, de susținere a tinerilor compozitori români prin acordarea de comenzi. Fundația muzicală Ernst von Siemens a derulat prin Institutul Goethe și Universitatea Națională de Muzică din București acest proiect, prin care în jur de 30 de tineri compozitori români au beneficiat de comenzi și de prima audiție a lucrărilor lor. Aceste prime audiții au fost realizate de interpreți care, apoi, aveau să se reunească sub numele de *Ansamblul Profil*. De atunci, am continuat să ne extindem, să avem turnee, să abordăm repertorii diverse și am reușit să câpătăm un contur, un "profil" clar în viața de concert românească. Sunt interpreți

extraordinari, dedicați și săritori, așa spune chiar o "familie" spirituală care conlucrează eficient și prietenește sub bagheta experimentatului și charismaticului Tiberiu Soare, dirijorul ansamblului. Eu mă ocup de direcția artistică, de programare și de toată logistica din spate. Am conceput Ansamblul "Profil" cu un anume profil și nivel profesional și doresc să și-l păstreze ca atare și pe viitor. Nu e ușor, dar sper să reușim!

A.A.: Ați primit numeroase premii și distincții, care ar fi cel care vă onorează cel mai mult sau care vă este mai aproape de suflet?

D.D.: Toate onorurile și premiile sunt la fel de importante pentru mine și la fel de aproape de suflet. Mă simt bine când munca îmi este recunoscută, la fel cum sunt nespus de mulțumit dacă interpreții lucrărilor mele se entuziasmează și cântă cu plăcere ce am scris pentru ei. Interpretarea muzicii sale și un premiu primit sunt cele două izvoare de fericire pentru un compozitor, care-și petrece majoritatea timpului la masa de scris, încovoiat peste partitură.

A.A.: Ce părere aveți despre muzica de astăzi? Chiar despre cea care depășește porțile academice? Muzica pop sau rock, poate aveți artiști pe care îi apreciați?

D.D.: Am o părere proastă. Există un ocean de prost gust și câteva insule ce au rămas neînghițite de acest ocean. Dar există Arhiva: întotdeauna există tradiția și muzeul, în care ne putem refugia. Nu știu dacă e o soluție. În orice caz, urmăresc diversitatea muzicii și încerc să o înțeleg. Sunt deschis la tot felul de muzici și le pot aprecia într-o anumită măsură. Nu pot să zic că-mi și plac. Dar le apreciez zelul și zbaterea interioară. Ascultatul meu seamănă mai mult cu o tehnică radiesteziică, căutând apă sub pământ cu nuiua de alun. Încerc să detectez depozite neexplorate de expresie muzicală, pe care să le detonez în muzica mea. E o ascultare interesată și egoistă, recunosc...

A.A.: Ce face compozitorul Dan Dedi pentru a se relaxa?

D.D.: Mă uit la canalul de gastronomie Paprika-TV. Mi se pare fascinant, poate pentru că e vorba tot de un fel de compoziție, dar cu alimente.

SUMMARY

Andra Apostu Dialogue with Dan Dediu

Dan Dediu: My music is rooted in real life and I would like the audience to perceive it as such too. It is – I like to believe – an expression of the inner pulsations of contemporary man and, at the same time, it has a structure in which I believe, an intrinsic musical structure. I try to juxtapose and reconcile, within reasonable limits, a grammar of composition and a grammar of listening. I think music is truth, vibration and life. If you set out for a certain type of aesthetics, I think you will not really succeed in writing music too. I think the journey is the other way round: from music to aesthetics. Because aesthetics is the emanation of a conception of life, it is what you are. You cannot be what you are not, even if you try. At each turn you must make a choice. What instrument, what sound, what chord, what rhythm you choose... is a permanent act of courage and even an act of management, of decision, of option. And there is one more secret I have learned: if you believe in something, take it to the extreme, as only then will it become convincing! If it is “lukewarm”, it will not convince anyone! Regardless of the field – be it philosophy, physics, film, photography or anything else – I absorb information and knowledge from several sources that I try to adapt to composition. To me, everything that surrounds me is prey that can feed my music. I am like a hunter gun at the ready all the time.

STUDII

„Genurile” istorice sociale versus genurile istorice muzicale

De la tradițiile originare la cultura maselor (II)

Oleg Garaz

(continuare din nr. 5 / 2016)

Etapă a treia: infantilizarea

În calitatea lor de arhetipuri, cântecul și dansul dețin un spectaculos potențial (re)generativ care le asigură o istorie pornind din timpuri imemorabile și, în același timp, le permite revenirea și instaurarea drept gen dominant în muzica secolului al XX-lea. După o primă etapă a culturii maselor de maturi proletari răsturnând guverne (1917) și ulterior, într-o a doua etapă, următoarele generații de maturi construind fie socialismul în URSS, fie un imperiu paneuropean în cel de-al III-lea Reich german, începând cu anii '50 ai aceluiași secol, ia naștere o a treia cultură a maselor, una nemaiîntâlnită în toată istoria omenii – *cultura maselor de adolescenți*. În atmosfera Războiului rece declanșat între foștii aliați (URSS și țările democrațiilor occidentale), în contextul radicalizării avangardelor muzicale a anilor '40-'50, elitizarea jazzului care după perioada *bebop* intră în etapa *cool* și ulterior *free*, erupția natalității de după încheierea celui de al Doilea Război Mondial determină o spectaculoasă răsturnare demografică și scoate în prim-planul existenței sociale un nou tip de actant –

adolescentul. De această dată criteriul accesibilității nu rezidă în reformularea pe criteriu de apartenență la clasă socială, de la elite înspre mase, ci în totalitate pe criteriul vârstei. Cultura maselor de tineri emerge și se impune – deja la nivelul anilor '50 – drept o determinantă esențială de reformulare a *rhythm'n'bluesului* în *rock'n'roll* ca și contrapondere conceptuală față de cultura canonului clasic și avangardist, față de jazzul intelectual-experimental și în general față de arta „înregimentată” comercial a marii industrii culturale. Adolescenții își formulează cultura într-un ambient deja pregătit s-o primească, s-o asimileze și s-o și articuleze prin convergența tuturor mijloacelor deja elaborate anterior cu scopul *masificării*. Transformarea imaginii sociale de la una stratificată (după modelul *castelor* religioase sau profesionale din India sau a gildelor europene medievale de meșteșugari) în una tot mai omogenă determină o reformulare radicală a imaginației și percepției, a sensibilității și interacțiunii, iar în planul gândirii și practicii muzicale produce efecte de dislocare a artei înalte în favoarea *genurilor populare* cu o puternică, dacă nu și exclusivă, bază pe genul de *cântec* și pe tipologiile coregrafice ale *dansului de societate*. Astfel, dacă într-o societate stratificată (Ev Mediu, Renaștere sau Iluminism) este vorba despre o foarte strictă delimitare și chiar izolare a gândirii și practicii muzicale în ansambluri de genuri practicabile exclusiv în biserică, în castel, în salon sau la bălci, în imaginea unor sfere de existență socială polarizate la extrem, atunci începând cu epoca revoluțiilor (din 1789) straturile sunt lansate într-o interacțiune de amestec și omogenizare tot mai puternice. Ansamblul și ierarhia genurilor muzicale va oglindi fidel fiecare mutație în planul stratificării, ordinii și dinamicii sociale.

Masificarea deține și semnificația de *înghesuială* într-un spațiu cultural tot mai dens populat de noi și noi tradiții, stiluri, canoane și, evident, genuri ale muzicii. Dacă în Evul Mediu poate fi luată în considerare polarizarea doar între muzica tradițională a maselor (orală și anonimă) și muzica bisericii, ulterior (începând cu a doua jumătate a secolului al XII-lea) apare un al treilea actant – cultura componistică profesională a organumului, motetului și missei. Aservit muzicii religioase, după 1700 acest filon adoptă direcția laicizării și după o spectaculoasă evoluție timp de peste două secole, timp în care

ca și culturi separate se nasc și se dezvoltă opera și simfonia, înspre mijlocul secolului al XX-lea, doar cultura componistică profesională evoluează deja în cel puțin trei filoane majore ale gândirii și practicii muzicale academice: filonul muzicii tributare (neotonal și neomodal), filonul muzicii avangardiste și filonul muzicii experimentale, într-o opoziție de (auto)excludere față de filonul muzicii de jazz asociat într-o mare măsură muzicii comerciale și, în consecință, culturii maselor. În acest deja imposibil de strâmt „negru de stiluri și genuri” se inserează cultura *rock'n'rollului* (Chuck Berry, Bill Haley, Elvis Presley) anilor '50, cu o extindere înspre *pop-rockul* britanic al anilor '60 (*Beatles* și *Rolling Stones*), și cu muzica rock în genurile (stilurile) *hard* (*Deep Purple*), *hard'n'heavy* (*Led Zeppelin*), *psychedelic* (*Pink Floyd*), *progressive* sau *art* (*Gentle Giant* împreună cu *Emerson, Lake & Palmer*) și a muzicii electronice a anilor '70 (*Kraftwerk*). Într-un vârtej aiuritor urmează în același deceniu genurile *punk* (*Sex Pistols*), *disco* (*Boney M*), *euro-pop* (*ABBA*), nașterea din *hard-rock* și *hard'n'heavy* a rockului *metal* (*Metallica*), *thrash* și *speed* (*Sepultura* și *Slayer*) și *death* (*Death*) în anii '80, a *rapului*, *hip-hopului*, *techno*, *trans*, *house* în anii '90. Însă această „compresie” a stilurilor și genurilor este doar una din consecințe, cea culturală, axată pe cântec și dans¹.

La origini, masificarea s-a referit la dislocări masive de populații rurale în mediile urbane industrializate în calitate de

¹ „Explozia scrierii de cântece populare – de la George Gershwin și Cole Porter în anii '20 la Dylan și Lennon cu McCartney în anii '60, Stevie Wonder în anii '70, Michael Jackson în anii '80, Prince în anii '90 și Bruno Mars și Adele în propria noastră actualitate – este un extraordinar fenomen de afirmare a vieții”. Așa cum arată Howard Goodall în continuarea textului său, emergența, răspândirea „virală” și instaurarea indicelui comercial al vânzărilor care este *pop-* (de la *popular*) drept criteriu valorizant exclusiv, instantaneu situează muzica tradiției componistice profesionale (din perioada 1600-1900) la polul opus drept *non-popular* sau, cu alte cuvinte, *clasic* sau *învechit*. În contextul noii culturi *pop-*, una axată pe accesibilitate din evidente considerente de piață, întregului domeniu al practicii componistice profesionale îi este atașată eticheta de *antic și formal*; in: Howard Goodall, *A Story of Music*, London: Vintage Book, 2013, p. 250.

mână ieftină de lucru, cu un început în Anglia secolului al XVIII-lea. Tot acestea au fost și cauzele Războiului de Secesiune câștigat de statele Nordului industrializat în fața statelor Sudului sclavagist. Iar consecințele masificării au fost atât revoluțiile proletare, cât și cele două războaie mondiale, care au determinat rescrierea ordinii sociale în Europa pentru aproape întreg secolul al XX-lea. Pentru o primă etapă a masificării, situațiile-cheie sunt dezvoltarea spațiilor urbane cosmopolite în defavoarea ruralității tradiționale, precum și industrializarea forțată. Ori, rescrierea listelor de valori culturale, la rândul ei, este consecința unui cumul de procese începând cu disoluția familiei ca nucleu primar al societății, a conceptului de stat național (în varianta bolșevică-sovietică în opoziție cu nazismul german), extinderea transfrontalieră și redefinirea transnațională a marilor organisme economice-industriale. Pentru a menține rata accelerării exponențiale a dezvoltării sociale era nevoie de un cu totul alt tip de efort și, respectiv, de un cu totul alt tip de organizare. Concentrarea maselor de oameni în orașele industrializate a fost singura soluție viabilă.

Un al doilea stimulente al masificării a fost progresul tehnologic și orientarea aproape obsesivă a acestuia înspre comunicare și acces până la fiecare membru individual al masei urbanizate de oameni. Altfel spus, a apărut problema controlului prin comunicare, situație la rândul ei exponențial mai complexă și de un cu totul alt ordin de dificultate decât simpla comunicare verbal-audibilă într-un salon nobiliar, într-o catedrală sau într-un teatru de operă și filarmonică. Iar răspunsul tehnologic la această nevoie a fost inventarea înregistrării pe disc, a fotografiei, a radioului, a cinematografului, și la limită, industrializarea și comercializarea comunicării prin tehnologia reproducerii mecanice.¹ Noile invenții sunt puse în slujba informării și agrementului, cu consecințe inimaginabile în perioada modernismului iluminist, clasicist sau romantic. În aceste condiții se nasc conceptele de *propagandă* și *publicitate*, precum apar și noi instituții sociale destinate interacțiunii cu

¹ În formularea conceptual-analitică a acestei probleme, indispensabil este celebrul text al lui Walter Benjamin intitulat *Opera de artă în epoca reproducerii mecanice*, în: Walter Benjamin, *Iluminări*, Cluj-Napoca: Idea Design & Print, 2002.

masele, suplimentare celor moștenite de la generațiile precedente – cinematografe, baruri, music- și dance hall-uri, cluburi ș.a.¹ Masificarea cu conotații industriale pătrunde și în muzică, spre exemplu, prin baletul *Сталь* [Oțelul], op. 19a (1927), în patru episoade, compus de Alexandr Mosolov (1900-1973), din care supraviețuiește doar primul – *Завод: музыка машин* [Uzina: muzica mașinilor], baletul *Стальной скок* [Saltul de oțel], op. 41 (1926) de Serghei Prokofiev sau chiar lucrarea simfonică *Pacific 231* (1923) aparținând lui Arthur Honegger. Drept indiciu al masificării ar putea fi considerată și valoarea cântului coral al maselor proletare mărșăluitoare în societățile totalitare ca imagine sonoră a unui nou tip de cultură focalizat pe valoarea exclusivă a grupului, comunității sau a masei de oameni împărtășind aceeași credință ideologică.

Cu un început în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, cultura maselor progresează galopant, compensând în salturi cuantice diferențele, acumulând experiență și repertorii, formulându-și panteonul de compozitori și interpreți și astfel concurând cu succes tradiția componistică profesională. Însă în comparație cu tradiția muzicii elitiste serioase, una tot mai „bătrânicioasă”, tot mai „obosită”, „învechită”, „antică” și tot mai obsesiv preocupată de propria „întinerire” prin focalizarea pe noutate cu orice preț, cultura maselor întinerește la propriu atât în virtutea celor două războaie mondiale în care au fost tocate zeci de milioane de maturi, cât și în sensul nevoii de noi conținuturi, diferite de ale generațiilor bunicilor și părinților. Cultura adolescenților din anii '50 și '60 este o (contra)cultură a *infantilității*, o ideologie a detașării de imperativele existenței colective mature, a iresponsabilității, neangajării și nealinierii asumate la valorile conformiste, a intensității și a distracției. În această a treia etapă de evoluție a culturii maselor, opțiunea pentru simplitate rezultă dintr-o evidentă *imaturitate* a

¹ „Muzicieni profesioniști celebri în anii '20 precum Cole Porter, interacționau cu publicul lor (vast) în cluburi, baruri, teatre, cinematografe și săli de dans – o petrecere la care toți erau, în fapt, invitați – într-un fel situat la universuri depărtare de saloanele aristocratice ale palatelor imperiale vieneze cu acces condiționat prin invitații, unde Mozart și Haydn erau obligați să-și exercite meseria.”; in: Howard Goodall, *Ibid.*, p. 251.

promotorilor și susținătorilor acestui nou tip de cultură. Chiar dacă și în opoziție cu *ignoranța* culturală a maselor de muncitori, țărani sau soldați (un rol social nu mai puțin important în secolul al XX-lea), *imaturitatea* adolescenților preia rolul argumentului decisiv în reafirmarea *cântecului* și *dansului* ca priorități și dominante culturale pentru a doua jumătate a secolului trecut. Pornind de la ipostazele „orgiastice” ale isteriei rock'n'roll, o nouă formă *sincretică* a cântului dansant, noile conținuturi ale genului de cântec sunt „forjate” pornind de la balada și cântecul anglo-saxon, spre exemplu, în creația celor de la *Beatles*. Noua paradigmă s-a dovedit una nu doar hiperfecundă în sens tipologic, reprezentativă și exemplară în sensul conținuturilor și formelor, ci și o sinteză cu adevărat originală prin amorsarea mai multor direcții conceptuale devenite clasice pe întreaga durată a activității celor patru muzicieni – John Lennon, Paul McCartney, George Harrison și Ringo Starr. Așa cum arată Howard Goodall în cartea lui, practicând, în fapt, genul de *cântec*, cei patru muzicieni au implementat pe scară largă un șir de inovații spectaculoase: sonoritățile orchestrei clasice (*A Day in the Life*), orchestra de alămuri (*Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*), cvartetul de coarde (*Yesterday*) sau harpa (*She's Leaving Home*), harpsicordul (*Fixing a hole*), harmoniumul (*We can work it out*), trompeta piccolo (*Penny Lane*), ukulele și banjo (*Honey Pie*), melotronul (*Strawberry Fields Forever*), precum și orientarea înspre muzica și instrumentele culturii indiene (*Within you, without you* și *Norwegian wood*), dar și aranjamente cvasi-corale în stilul culturii înalte occidentale (*Nowhere Man*). Ar fi de remarcat faptul că primul album produs de percuționistul Ringo Starr după separarea de *Beatles* – *Sentimental Journey* (1970) – este, în fapt, o „culegere” de cântece populare între anii '20-'50 (printre care *Night and Day* de Cole Porter, *Dream* de Johnny Mercer, ambele făcând parte din *Great American Songbook*). La rândul lui, chitaristul George Harrison este cunoscut pentru pasiunea lui pentru muzica indiană, dar și pentru prietenia cu celebrul interpret indian Ravi Shankar. În concluzie:

[...] albumele de studio ale *The Beatles* create cu producătorul George Martin între anii 1965 și 1970 –

Rubber Soul, Revolver, Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band, Magical Mystery Tour, Yellow Submarine, The White Album, Abbey Road și *Let It Be* – sunt ca o vastă, fericită și caleidoscopică aventură prin istoria muzicii.¹

În comparație cu această juvenilă avântare înspre un viitor al unei improbabile maturități (pentru unii dintre muzicieni niciodată atinsă – Jim Morrison/*The Doors*, mort la doar douăzeci și șapte de ani, John Lennon/*The Beatles*, împușcat la patruzeci, Freddy Mercury/*Queen*, răpus de SIDA la patruzeci și cinci), orientarea muzicii tradiției academice serioase apare drept una îndreptată înspre un trecut anacronic depășit și uzat moral. Atitudinea în egală măsură ironică și „futuristă” față de muzica tradiției înalte apare atât în piesa *When I'm sixty four* (Beatles), cât și în afirmația lui John Lennon – „Jos cu Beethoven!”.

Însă aspectul implicit cultural al inovației este amplificat prin completare de argumente de un cu totul alt ordin. În contextul unei culturi comerciale a agreementului „industrializat” se impun două cuvinte-cheie care sunt *management* (gestionare) și *marketing* (piață). Prin comparație, este mult mai facilă și rapidă, deci eficientă, înregistrarea și implementarea unui *cântec* decât a unei *simfonii*, iar publicul reacționează într-un mod mult mai rapid și mai eficient la un *hit* formulat în termeni de *commercial* (spot publicitar) cu o durată nu mai

¹ Howard Goodall, *Ibid.*, p. 308-309. Albumul *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band* este unul dintre cele mai timpurii și dintre cele mai pregnante semne prevestitoare ale postmodernismului. Realizat în 1967, cu doisprezece ani înaintea celebrului raport al lui François Lyotard prin care postmodernismul își găsea o legitimare teoretică, albumul devine un simbol cultural pornind chiar de la celebra imagine de pe copertă. Muzica albumului se regăsește mai degrabă într-un caleidoscopism carnavalesc al deghizării, dovedind mai degrabă (i)maturitatea (ludică) a celor patru *The Beatles*, semantica recuperativă a copertii – o „îmbulzează” de chipuri celebre –, decadentismul ostentativ, abuzul barocizant de detalii sugestive, atmosfera pompoasă și luxuriantă a întregii imagini, la limita kitsch-ului, își găsesc o „replică” atât în piesa *Bohemian Rhapsody* de pe albumul *A Night at the Opera* (1975), cât și în concepția întregului disc aparținând formației britanice *Queen*.

mare de trei minute, decât la o ședință ritualizată a unui concert pentru tineret prezidată de Leonard Bernstein însuși. În consecință, este vorba și despre obținerea unui *feedback* mult mai rapid în cazul muzicii comerciale, fapt reflectat în statistica vânzărilor de discuri și bilete la concerte, festivaluri și turnee.

În ceea ce privește vastitatea repertoriilor produse, Howard Goodall trage o concluzie revelatorie:

Cantitatea însăși a cântecelor compuse, a albumelor înregistrate și a carierelor lansate la începuturile evului pop nu ar trebui să ne orbească în ceea ce privește faptul că în termeni pur muzicali, o vastă majoritate a melodiilor, armoniilor și ritmurilor erau în egală măsură relativ limitate și relativ statice fie în comparație cu jazzul, fie cu muzica clasică a secolelor al nouăsprezecelea și al douăzecelea. Peste o sută de ani, beneficiind de o postumă și dezinteresată înțelegere, va fi posibil să se descrie vastele întinderi ale repertoriului pop, rock și soul ca variante ale unui șablon bazic al bluesului, cu o pulsație a percuției de patru timpi într-o măsură, o succesiune (armonică - n.a.) compusă din trei până la douăsprezece acorduri și un bufet cam săracuț de instrumente la alegere precum: ghitara, bas, clape și percuție.¹

Etapă a patra: fluidizarea

Privite din interior prin grila conținuturilor proprii, etapele muzicii maselor se situează la „evuri” distanță unele de celelalte. Dată fiind și diferența între modelele de organizare socială – totalitarismele vest- și est-europene și democrațiile euro-americane –, ar putea fi vorba despre două *fluvii* culturale paralele, fiecare evoluând după propriile precepte (ideologic versus comercial).

Atât puterea mutațiilor, cât și distanțele evolutive parcurse, impun imaginea *saltului* ca normă în ambele sensuri – cantitativ și calitativ – ale unei progresii temporale. Intervalele de timp alocate fiecărei etape sunt tot mai *scurte*, viteza

¹ Goodall, *Ibid.*, p. 301.

desfășurării ajunge să fie una tot mai *mare* și drept consecință, diferențele chiar și între două epoci alăturate din cadrul aceleiași culturi să se prezinte drept *juxtapunere* și nu trecere gradată. Identitatea (genul) fenomenelor culturale și în special a celor muzicale tinde înspre o tot mai pronunțată ștergere a descendenței genealogice, o disimulare a originilor și astfel o rupere tot mai evidentă cu propriul trecut. Iar dacă în etapa timpurie, a revoluțiilor europene, originea tradițională (rurală sau urbană) a cântecelor este vizibilă, atunci originile unei piese aparținând rockului progresiv, stilurilor funk, hip-hop, jazz-rock, sau trash-metal reprezintă consecința unor medieri stilistice-culturale extreme atât ca număr al stilemelor implicate, cât și ca număr de etape de sinteză parcurse.

Spre deosebire de „impenetrabilitatea” stilistică a muzicii clasicismului vienez, fapt care îi asigură recognoscibilitatea, o pretinsă superioritate și astfel o indiscutabilă noblete, cultura muzicală contemporană tinde înspre permanentizarea stării de *fuziune continuă*, deja demult legiferată ca *manierism universal*, afirmându-și hiper-laicitatea ca opoziție radicală față de orice idee de elitism, autoritate și, astfel, longevitate culturală. Ideologia asumată a infantilității adolescentine nu deține, ca în cazul maturilor serioși și formați ca Beethoven sau Bach, nici cea mai elementară conștiință a temporalității și, implicit, a perenității. Pariul adolescenților nu este cu neființa, ci cu autocunoașterea prin agreement.

O ultimă nouă stare a muzicii maselor, una contemporană, este inițiată, la rândul-i, prin convergența mai multor factori: înnoirea din interior a tradiției academice și adoptarea muzicii *minimaliste* drept o ultimă nouă paradigmă a gândirii muzicale înalte (Leonard B. Meyer), continuarea evoluției culturii *pop* și a tradițiilor *rock* și *jazz*, în direcția complexității conceptual-structurale și a sintezei cu practici muzicale conexe (*fusion* pentru jazz, *art-rock* pentru muzica rock, precum și *jazz-rock* pentru ambele tradiții), extinderea și mondializarea industriei muzicale vestice (euro-americane) cu întreg ansamblul standardelor sale imagistice, de formă și de conținut, și următorul salt tehnologic prin care societățile dezvoltate ale Occidentului intră în *era digitală* (Nicholas

Negroponte)¹ și, concomitent, în perioada istorică definibilă drept *postmodernă*. În această nouă epocă a masificării, a patra, precepte dominante devin *neîncrederea* (în metanarațiuni, autoritate și oricare alt adevăr cu pretenții absolute), *fragmentarismul* (în opoziție cu integralismul și totalitarismul modernist) și *recuperarea* trecutului cultural, la care se adaugă alte trei concepte privind noua stare a materialității – *simulacrul* (ca replică, Jean Baudrillard), noua stare a producerii de bunuri – *informatizarea* (computerizată) și, drept corolar sintetizant, noua formă a totalizării, uniformizării și masificării sociale care este *globalizarea*. În realitatea definită astfel nici măcar criteriul vârstei nu mai are vreo relevanță, deoarece, după cum afirmă Mario Vargas Llosa, astăzi cultura înseamnă *distracție*, deține statut de *consumabil*, iar valoarea este evaluată drept una exclusiv *comercială*².

Locul marilor forme culturale ale literaturii, picturii, ale dansului, sculpturii, ale muzicii înalte sau ale filosofiei și științei, sunt preluate de emisiunile de televiziune – talk-show-uri, știri sau transmisiuni de la evenimente sportive –, filme și seriale (Hollywood și Bollywood), desene animate (industria japoneză de *animé* și *manga*), jocuri virtuale, marea industrie de divertisment audio-vizual și, în general, transferul în *mass-media* (scrisă, radio sau televizată) a existenței lucrurilor *importante* și astfel considerate drept *valoroase*. De la lectura *cuvântului* scris la urmărirea *imaginii* și audierea fondului *sonor* (verbal, muzical sau ambiental), de la cogniția *activă* la absorbția *pasivă*, la fascinația de unică folosință și la fierberea *rece* a unei indecizii deziderative fără cauză, scop și finalitate.³ Societatea umană tinde să devină una *fluidă* prin ștergerea treptată a definiției privind *diferența*: diferența între sexe,

¹ Este vorba despre sintagma care-i aparține arhitectului american de origine greacă Nicholas Negroponce. Expresia reproduce titlul traducerii în română (București: All Educational, 1999) a faimosului volum *Being Digital* (1995).

² Mario Vargas Llosa, *Civilizația spectacolului*, București: Humanitas, 2016, p. 27 (ideea distracției), p. 28 (ideea consumabilului) și p. 28-39 (ideea valorii comerciale).

³ Ieșirea din cultura cuvântului scris și emergența noii oralități este o constatabilă și notabilă realizare culturală a celei de a patra etape a culturii masificate.

atomizarea conceptului familie ca nucleu al societății, diferența între stările sociale, între națiuni, între munca intelectuală și cea de producție materială, între intelectual și visceral sau venal, între cultura înaltă și cultura maselor, între operă și produs, între creație și producție, între autor și public, între interpret și public, între aparență și esență (i.e. valoare), între formă și conținut, între cuvânt și semnificație. La limită, *fluiditatea* ar putea fi chiar *volatilitate*, deoarece nu ar mai fi vorba despre infinitele și uneori insesizabilele treceri gradate între termen, accepție și fenomen, ci chiar despre anihilarea reciprocă a acestora și emergența unei a treia stări, încă insuficient de bine intuită sau chiar imposibil de prins în concept. *Volatil* ajunge însuși conceptul și accepția de valoare.

Revenirea la definiția inițială a genurilor muzicii este una dezolantă, deoarece nu mai este vorba despre posibilitatea unei definiții aplicabile realității într-un sens tare, operant: genurile muzicii sunt forme de participare (artistică) la existența socială. *Fluidizarea* acestora din urmă (întrepătrunderea globalizantă între rase, națiuni și grupuri sociale, ștergerea treptată a diferențelor de civilizație Occident-Orient și Vest-Est), precum și a întregului imaginar colectiv, determină într-un mod direct *fluidizarea* formelor de participare artistică (accepția artei însăși fiind deja *volatilizată*) în calitatea lor de proceduri de solicitare sau apel la participare. Fenomenul *interfațării* sau al *medierii* (prin mass-media sau prin echipament electronic) ca și garant al participării anulează, practic, sensul generic al termenului de *gen* ca identificator și operator taxinomic. Rapiditatea mutațiilor în câmpul gândirii și practicilor „artistice” (în sensul contemporan al industriei de divertisment) nu oferă timp suficient pentru reflexie asupra sensurilor normative, așa cum era normal, spre exemplu, în contextul culturii înalte a barocului, clasicismului sau al romantismului prin moștenirea de genuri (suită, uvertură, sonată, simfonie, operă sau concert instrumental) și în consecință nu lasă timp pentru elaborarea și aplicarea unei aserțiuni cu sens de identificare și fixare conceptuală a fenomenului în trăsăturile și însușirile lui stabile.

Procedura de interfațare a conștiinței cu realitatea nu mai implică rațiunea. Aceasta din urmă este o rutină destul de lentă și consumatoare de timp și de energie evaluativă în scopul stabilirii unei relații între cele două entități implicate.

Cenzurată este însăși ideea de *mediere* în favoarea unei „scurtcircuitări” și a unui consum senzorial cât mai intens. Astfel, rațiunea devine în mai multe sensuri o piedică, deoarece prin *interfațare* (mediere rațională) și printr-un (auto)control contemplativ implicit este anulată imediatețea descărcării în conștiință a multitudinii de stimuli veniți din exterior. Încetinirea poate servi și ca sinonim al distorsiunii, dar și al cenzurii. Este vorba aici despre dorința de a nu pierde nimic din puterea de înrâurire pe care, spre exemplu, o asigură o experiență psihedelică (drogurile) prin suprimarea biochimică a controlului comportamental sau imaginar. Un al doilea inconvenient ar fi că rațiunea este, pe lângă încetinire, și un factor de slăbire a unui întreg „front atmosferic” de stimuli venit din exteriorul fenomenal. Inconvenientul este amplificat exponențial atunci când se ajunge la un context evenimential (contextul unui concert, festival sau de club) în care sensul și articularea evenimentelor poate fi înțeleasă și astfel trăită la limita intensității doar prin suprimarea cenzurii raționale. Ori, consecința reflexiei este adoptarea unei poziționări atitudinale, ceea ce în atmosfera mai mult decât *fierbinte* a unui club nu este doar contraindicat, ci este pur și simplu imposibil.

În contextul culturii componistice profesionale această ultimă mutație se articulează între limitele marcate prin *Sinfonia* (1968-'69) de Luciano Berio și *Internet Symphony nr. 1 „Eroica”* (*A Symphony for YouTube*)¹ de Tan Dun, interpretată în 15 aprilie 2009 și cu toate cheltuielile suportate de *YouTube* pentru organizarea unui ansamblu de muzicieni însărcinat cu interpretarea lucrării – YouTube Symphony Orchestra. În cazul compoziției lui Berio, procedura de *colaj* determină recontextualizarea mai multor citate din întreaga istorie a muzicii europene (de la Bach și Beethoven până la Boulez, Stockhausen și Berio însuși), care prin *masificarea* lor într-o singură lucrare (în special în partea a III-a a *Sinfoniei*) își pierd nu doar caracterul referențial, de fragment-simbol al lucrării din care a fost extras, ci chiar și semnele distinctive de apartenență la o tipologie de gen. Exemplară în acest sens este tehnica *polistilistică* practică de Alfred Schnittke, în care procedeul de

¹ Lucrarea poate fi audiată/vizionată la adresa:
<https://www.youtube.com/watch?v=Tqiro1kdRIw>

masificare a citatelor transformă o singură lucrare într-un „palimpsest” de aluzii referențiale în calitatea lor de „trimiteri la subsol” ale lucrării în curs de interpretare. Această idee a *masificării dedoxificatoare* și a suprimării oricărei identități stilistice sau de gen o duce mai departe compozitorul și interpretul american John Zorn în albumul *String Quartets* (1999), unde procedeul de colaj este folosit ca tehnică de „dezamorsare” sau neutralizare referențială în chiar prima piesă intitulată *Cat O'Nine Tails*.

În cazul lui Tan Dun și a *Internet Simfoniei nr. 1*, relevantă este durata lucrării – 4 minute și 3 secunde – concepută în formatul temporal al unui videoclip, ceea ce și este până la urmă această lucrare – o simfonie-videoclip.

Îngrămădind laolaltă preceptele ideologice ale postmodernismului cu ultimile realizări tehnologice în domeniul comunicațiilor, ajungem la ștergerea definitivă a oricărei posibilități de a formula o definiție a conceptului de *gen* atât în termeni tradiționali, cât și într-un sens normativ. După *moartea autorului* (John Cage și Roland Barthes), a *operei*, a *publicului*, dar și a *întregii arte* (Arthur Danto) – neantizarea tuturor actanților (culturali), ca în tragediile antice, shakespeareene sau operele lui Verdi și Wagner – urmează *digitalizarea* sub formă de replici virtuale (simulacre) ale relațiilor umane însoțită de disoluția completă a individualității (cultura nickname și a identității virtuale fictive), sferele *privat-public* (rețelele de socializare, *Facebook* și *Twitter*) ajung digitalizate, urmând a fi realizat transferul în 3D a întregii realități obiective (jocul *Second Life*). Ajungem la înfăptuirea ideii lui Marshall McLuhan¹ despre canalul de transmitere care prin propriul format (radio, televiziune, iconic, auditiv, textual sau completamente virtual) transformă informația transmisă. În calitatea ei de vehicol participant la trafic, informația va respecta „regulile de circulație” impuse prin însăși morfologia canalului de mediere.

După apariția muzicii de film și a culturii *jingle*-urilor de publicitate a urmat muzica desenelor animate, cea a jocurilor virtuale și a *ring*-urilor telefonice. În noua lume a culturii

¹ Marshall McLuhan, *Galaxia Guttenberg*, București: Editura politică, 1975.

fluidizate, funcția unei filarmonici – cu acces nelimitat la repertorii de genuri, practic, și ele nelimitate – o preia televiziunea (posturile MTV, VH1, Mezzo ș.a.), precum și mediile virtuale specifice (YouTube). Spațiul virtual/digital devine unul dominant în defavoarea realității obiective. Faptul concret al unui concert sau reprezentații este substituit printr-un *player* digital.

Fondarea de către inginerul Robert Arthur „Bob” Moog (1934-2005) în 1953 a corporației *Moog Music* (în 1953 ca *R. A. Moog Co.* și din 1972 funcționând sub numele actual) și a sintetizatorului analogic în 1968 (cu numele *Wendy Carlos* instrumentul apare pe albumul *Switched-on Bach* din același an), dar și apariția în iulie 2005 a revistei *Virtual Instruments* legitimează ieșirea de sub umbrela experimentalismului a sintezei electronice a sonorității, care la rândul ei situează la universuri distanță de sunetul muzical normativ (cu cei patru parametri) posibilitățile de „plămădire” a materiei sonore, cu toate consecințele în planul formulării stilistice, structural-formale și în special a noilor genuri. Procedura de compunere primește și ea un șir de softuri precum *Cubase* sau *Sibelius*, comprimând timpul, dar și transformând compozitorul din *scrib* în *operator* de echipamente electronice. Alburile semnate *Aphex Twin* (irlandezul Richard David James), *Chemical Brothers* (britanicii Thomas Owen Mostyn Rowlands și Edmond John Simmons) sau brazilianul *Amon Tobin* stau drept dovadă concludentă în acest sens.

O autentică replică „artistică” sau mai degrabă un „mulaj” conceptual și ilustrare a acestei situații, poate fi considerată activitatea compozitoare și muzicologei române Irinel Anghel (n. 1969). Suma consistentă de realizări în plan conceptual-teoretic și practic-componistic o determină să opteze pentru un gen specific – cu titulatura convențională de *performance* – prin care într-un mod cumulat ar putea exprima propriile intuiții în deplinătatea formelor specifice pe care le reclamă acestea. Valoarea alegerilor realizate în plan conceptual se validează și prin faptul că mijloacele de formulare a imaginii și mesajului, dar și concepția structural-narativă a întregului act artistic oglindesc la modul fidel totalitatea mutațiilor de actualitate atât la în câmpul existenței sociale, cât și în planul gândirii muzicale. Definibile mai degrabă drept *artă*

totală și nu prin eufemisme precum *fuziune*, *hibrid* sau la limită *sincretism*, chiar și ca analogie la activitatea muzicienei americane Laura Phillips „Laurie” Anderson (n. 1947), proiectele „crossing borders” ale lui Irinel Anghel cu titluri sugestive precum *Shopping in ParadoXphere*, *LoveBubbleStory*, *Sound Cuisine*, *Kaoss Birds in NowHere'sVille* sau *Final Intervention* ar putea fi considerate drept întrupări ale predicțiilor lui Leonard B. Meyer formulate în cunoscuta lui monografie *Music, the Arts, and Ideas: patterns and predictions in twentieth-century culture* (Chicago and London: Chicago University Press, 1967 și 1994). Irinel Anghel este mai degrabă personajul decât autorul reprezentațiilor pe care le susține, aservindu-se rolului de actant expresiv, dramaturgic și structural. Montările conceptuale au o funcție în egală măsură convocativă și osmotică, de interferență cu publicul, drept consecință organică decurgând „imersiunea” voluntară și colectivă într-o *ontoscopie* imaginară, trăită, deloc paradoxal, ca fapt complet al unei existenței cotidiene anonime. Concluzia este că valoarea și utilitatea muzicii nu poate fi considerată printr-un ansamblu de aserțiuni canonice consensuale, oricât de clare ar fi acestea și oricât de importante ar fi fost prototipurile după care au fost ele elaborate, ci prin faptul de a conține și a exprima într-o formă esențializată substanța realității imediate însăși în întregul ei dinamism și în întreaga ei complexitate. Păstrând proporțiile, s-ar putea afirma că rolul pe care l-au avut simfoniile beethoveniene pentru existența socială de la începutul secolului al XIX-lea, în postmodernism este preluat în cel mai adecvat mod posibil de *gândirea artistică-muzicală de tip sintetic-totalizator*. Într-un alt sens, ambele situații se prezintă drept diametral opuse atâta timp cât lucrările lui Beethoven sunt ipostaziate de către romantici drept realizări ale muzicii instrumentale *pure* (E. T. A. Hoffmann) sau *absolute* (R. Wagner), pe când *performance*-ul postmodern ar putea fi considerat într-un sens metaforic drept proiecție contemporană a *operei de artă totală* imaginată de Wagner, însă de această dată fără discriminări sau excluderi de ordin estetic, canonic, sociologic sau de oricare alt fel.

Dispariția ca și concept, rol și morfologie a actanților, a relațiilor și a mediului de interacțiune, toate trei definibile într-un mod cumulat drept *existență socială* în sensul tradițional al

cuvântului, determină și irelevanța definiției tradiționale a genurilor muzicii care își pierde completamente sensul, devenind o simplă *convenție* cu sensul de disponibilitate de a recurge la apelarea (virtuală) a unui context de concert în care sunt interpretate un oratoriu, un cvartet sau un ciclu de lieduri. De cealaltă parte, cea conceptual-generativă, este situată transfigurarea materiei sonore, a instrumentelor muzicale ca și concept, dar și a procedurii componistice cu întreg sistemul de concepte ale gândirii muzicale. Genurile muzicii sunt, în fapt, un ansamblu de „interfețe” poziționate între artistul-solicitant și un public-destinatar și structurate cu scopul de a asigura circulația în ambele sensuri a unor mesaje formulate intenționat ca determinante ale transformării reciproce după modelul interacțiunii *impact-receptare*. Ori, în situația în care în urma digitalizării publicul se „neantizează” într-o izolare a interfațării, compozitorul devine operator de echipamente care la rândul lor preiau funcția instrumentelor tradiționale, contextul public, teatral sau filarmonic, își relevă convenționalismul ritualic, iar conceptul de *compoziție* muzicală ca *operă* își relevă anacronismul și inoperanța, genurile muzicii în accepția lor clasică își pierd funcția convocativă pentru care au fost formulate. Spre exemplu, genul de simfonie nu mai reprezintă o expresie esențializată și de actualitate a Omului și Existenței, așa cum era în cazul simfoniilor lui Beethoven, Mahler și Șostakovici, sau a operelor lui Verdi, Wagner și Puccini.

Se poate înțelege de aici că în contemporaneitate cele două definiții (ale Omului și ale Existenței) sunt reformulate și, deținând un alt conținut, reclamă alte genuri care le-ar putea exprima într-un mod accesibil. Nu este vorba despre implozia sau dispariția genurilor decât într-un mod convențional, deoarece conceptul de gen este, în fapt, un *invariant*. Nici funcția *convocativă* nu are cum să dispară atâta timp cât va exista un mediu social solicitant. În realitate este vorba atât despre *alte* genuri, cât și despre *alte* tipuri, diferite de cele clasice sau romantice, de formulare a mesajului artistic și a apelării. După un secol al celor doar două războaie mondiale soldate cu zeci de milioane de victime, după practicile totalitarismului și a ingineriei sociale (genocidul ca politică de stat), societatea însăși este diferită măcar prin absența

definitorie a victimelor atât în sens personal, cât și ca ultime verigi dintr-o continuitate genealogică întreruptă atât de violent.

Toate lucrările de acest ordin valoric devin vestigii culturale transmise drept moștenire prin prescripția unui consens canonic.

În aceste condiții cultura și instituția interpretării marilor capodopere devine la rândul ei o cultură a agrementului ritualizat care constă în consumul de replici golite de sensul lor original, unul nu doar greu accesibil, ci deja de-a dreptul inexistent.

Nu este deloc paradoxal faptul că hipermedierea și hiperaccesibilitatea atomizează societatea în *fascicule* și *fragmente* comunitare, reformulând ideea existenței în grup și rescriind-o, practic, peste vechea și deja depășita definiție tradițională a marilor comunități ca cele rasiale, naționale, profesionale sau structurate pe criterii ale influenței și puterii (elite versus mase). Propunerea de aderare la o globală hipercomunitate *media* în realitate determină o izolare completă într-o realitate în egală măsură imaginară și fictivă.

De abia în această situație devine clar că definiția *școlară* a genurilor muzicii a fost formulată în funcție de un anumit tip (istoric) de mentalitate, context social cu toate posibilitățile de relaționare și existență cotidiană decât cele contemporane. Ori, încercarea de a defini noile forme (considerate încă artistice) de participare la existența socială în termenii unei definiții sau în imaginea unor tipologii elaborate în cadrul altor modele (deja istorice) de organizare socială va produce în mod necesar o evidentă confuzie. Pe de altă parte, culturile tradiționale dar și actuala cultură a divertismentului nu elaborează definiții, acestea fiind apanajul componentei savante a activităților literare, plastice sau muzicale profesionale, și astfel situându-le pe cele din urmă într-o inevitabilă insularitate. Altfel spus, anume în postmodernism s-a relevat până la urmă imaginea culturii înalte drept una nu doar marginală sau claustrată, ci mai degrabă drept o *cultură sub asediu* și într-o continuă retragere, cu clădirile filarmonicilor sau ale teatrelor de operă transformate în vestigii urbane ale unei culturi anacronice, asemănătoare cu marmura decolorată a Partenonului, cu austeritatea sumbră a mănăstirilor medievale

sau, din contră, cu stranietatea bizară a Centrului Pompidou din Paris.

Concluzii

Direcția mutațiilor în planul gândirii și practicilor muzicale este orientată înspre ieșirea nu doar din zona definițiilor normative ale genurilor muzicii (în ambele sensuri – atât *genre*, cât și *gender*), nu doar din matricea etimologică a accepției de *specie*, *familie* sau, la limită, *genă*, ci chiar din invariantele arhetipale ale vocii și corpului (ca bazine generative pentru ansamblul genurilor muzicale), iar în postmodernitatea digitală până și din însăși ideea instrumentalității ca formă sublimată a primelor două tipologii biologice.

O cultură muzicală își pierde rațiunea de a fi atunci când își abandonează arhetipurile care îi definesc identitatea și fac din ea expresia nemijlocită a umanului în cel mai direct mod posibil prin cele două nuclee generative ale ideii de voce și corp. Problema se pune doar în termenii activităților culturale în care invarianții arhetipali se relevă sub forma și cu funcția specifică de *gen* în calitatea lor de *epicentri* convocativi și în egală măsură exprimă conținuturile de actualitate ale imaginarului colectiv. Ca metaforă a *convocării*, eficiența sau relevanța unui gen muzical poate fi evaluată ca funcție de *absorbție* sau *aglutinare* a unui public cât mai numeros. În acest sens, cultura muzicală a maselor obține un câștig de cauză în fața formelor profesionale savante ale gândirii și practicii muzicale prin miza exclusivă pe apelarea directă a formelor de manifestare și comunicare primare bazate pe resursele vocalității și coregraficului în calitatea lor de *stimuli* biologici și, implicit, instinctuali.

Acesta este și motivul pentru care ultima nouă concepție cu potențial evolutiv a culturii profesionale componistice ajunge (în opinia lui Leonard B. Meyer¹) să fie minimalismul și într-un următor sens, anume acest principiu ajunge să reprezinte și o punte înspre cultura de acord a maselor, un principiu cu o

¹ Leonard B. Meyer, *Music, the Arts, and Ideas: patterns and predictions in twentieth-century culture*, Chicago and London: Chicago University Press, 1967 și 1994.

răspândire virală și o remarcabilă persistență în timp, dată fiind frecvența accelerată a mutațiilor în cultura muzicală a postmodernității. Începând cu formele comerciale ale muzicii *disco* (*Boney M*, din a doua jumătate a anilor '70 ai secolului al XX-lea), principiul minimalist s-a ancorat cu o deosebită putere în muzica *ambientală* (orientarea *World music* și *New Age*) și cea *electronică* (*Craftwerk*, *Vangelis*, *Mike Oldfield*, *Jean Michel Jarre*, *Brian Eno*, *Isao Tomita*, *Pink Floyd*, *Yes*, *Tangerine Dream* sau *Emerson, Lake & Palmer*), cu o continuare în genurile muzicii populare (de divertisment/experimental) precum *drum'n'base*, *synth-pop*, *chill-house*, *experimental dub*, *minimal techno*, *progressive trance* și *progressive trance deep minimal*, *deep vocal house*, *minimal tech house techno*, *minimal club techno*, *dark minimal*, *tech house*, *minimal house* sau *minimal tech house*, cu o listă consistentă de genuri și sub-genuri derivate ale acestei muzici de substanță coregrafică.

Chiar dacă și aparentă, simplitatea concepției minimaliste rezidă în recursul la tipul de gândire muzicală ancestrală (primitivă, sălbatică, tribală sau în egală măsură tradițională-rurală), în care simplitatea „infantilă” a organizării sonore se rezumă la supralicitarea principiului *repetării ciclice* a unor „module” (motive) ritmice-intonaționale. Apelul la *motricitatea corporală* cu trimitere directă înspre *coregrafic* își găsește o analogie directă în *pulsația repetitivă* a ritmurilor cardiace sau în ciclicitatea respiratorie. Date fiind aceste determinante – simplitatea conceptuală, gândirea de tip *modular*, replicarea unui principiu primar al gândirii muzicale (ciclicitatea ritmică), apelarea ritmurilor biologice și astfel determinarea unei reacții *motrice-coregrafice* –, este explicabilă atât popularitatea, cât și rezistența în timp a practicilor muzicale de substanță minimalistă. Altfel spus, o structură (conceptuală sau formală) este cu atât mai rezistentă cu cât este mai simplă, iar minimalismul muzical este o dovadă concludentă în acest sens.

Staza conceptuală-tipologică prezisă de muzicologul american decurge din simultaneizarea tuturor orientărilor principale ale gândirii și practicii muzicale în postmodernism. Filoanele culturii componistice profesionale înalte (tributar, avangardist și experimental) coexistă și interferează atât cu filoanele culturii de masă (jazz, rock, pop și multitudinea

formelor culturii de agrement), cât și cu bazinele tradițiilor regionale (muzica indiană, chineză, japoneză, arabă ș.a.), până nu demult încă separate. Este clar că în prezent nu mai poate fi vorba despre fascinația lui Mussorgski și Ceaikovski față de folclorul rus, despre uimirea lui Debussy față de gamelanul balinez și jazzul afro-american, nici despre entuziasmul celor patru *Beatles* față de raga indiană și sitarul lui Ravi Shankar, dar nici despre preocuparea minimaliștilor americani de ritmurile percuției africane.

Fuziunea, metisajul și hibridizarea transformă sensul inițial al unei autentice originalități creative în „originalitatea” cu sensul de surpriză produsă de parafrizarea paradoxală (recontextualizată) a unor referenți muzicali de popularitate. Într-un context cultural caracterizat printr-o abuzivă supraproducție de artefacte stimulative, recursul la mijloace, conținuturi și forme minimale, primare (principiul repetitiv), cu miza puternică pe reacții spontane de răspuns (implicare și participare entuziastă), determină revenirea la simplitatea (hiper)eficientă a comunicării, chiar dacă eludând rațiunea, prin intermediul corporalității. Simplismul (ca și coeficient discursiv), kitschul (ca și coeficient valoric), instinctualitatea (ca și coeficient imaginar) sunt semnele evidente ale unei concomitențe între sfârșitul unui ciclu cultural și emergența (una diseminată) a unor noi forme ale existenței sociale care reclamă noi forme ale gândirii și practicii muzicale care le-ar corespunde.

Conform ideii muzicologului german Friedrich Blume în care istoria evoluției muzicale este împărțită în cicluri a câte o sută cincizeci de ani, următoarea schimbare de paradigmă ar urma să se producă în jurul anului 2050.

Noile reguli apar în consecința relevării unor noi sensuri care la rândul lor se impun drept constrângeri în procesul de producție tipologică de genuri ale muzicii, așa cum apare această situație în definiție, genurilor muzicii aparținând lui Franco Fabbri: „Genul muzical reprezintă un ansamblu de evenimente muzicale (reale sau posibile) a căror desfășurare este guvernat printr-un set de reguli acceptate în plan social”.¹

¹ Textul este disponibil pe Internet și poate fi accesat la adresa: <http://www.tagg.org/others/ffabbri81a.html>.

P. S. Oare pot fi imaginate tipologii de genuri muzicale în afara reprezentărilor corporale ale motricității și cantabilității, admitând transferul sublimat al ambilor parametri în zona *pură*¹ a instrumentalității? Argumentul biologic al corporalității ca metaforă în receptarea și descrierea fenomenului muzical îl susține muzicologul Golan Gur în articolul *Body, Forces and Paths: Metaphor and Embodiment in Jean-Philippe Rameau's Conceptualization of Tonal Space*.²

Este și normal ca pentru a-și asigura o receptare adecvată, apelarea artistică-muzicală a unui individ uman va trebui să fie structurată din noțiuni și descrieri care ar trimite chiar la identitatea particulară a destinatarului (biologică, psihologică și socială) – atât la nivelul funcțiilor superioare ale psiho-afectivității și

¹ Sintetizând concepțiile lui E. T. A. Hoffmann, a lui Eduard Hanslick, dar și a filosofului rus Alexei Losev, despre muzica instrumentală *pură*, o definiție normativă a acesteea din urmă s-ar referi atât la *sonoritatea* instrumentală pură, cât și la excluderea din partitura și concepția însăși a unei lucrări muzicale a oricăror trimiteri la referenți extramuzicali precum *imagea*, *textul* noțional (textul poetic în genul vocal-cameral și oratorial sau libretul în operă), *textul* noțional ca *program* sau *titlu* ca descrieri ale conținutului muzicii. În esență, ar putea fi vorba despre o a doua accepție a *purității* cu sensul de eludare a *corporalității* concrete (cântul vocal și motricitatea coregrafică) prin încorporarea (sic!) mediată instrumental (clasicism-romantism) sau chiar transcenderea (modernismul atonal), acestea în favoarea *ideii* (Beethoven-Mahler), a *frumosului* muzical (Hanslick) sau a unui *ontologism* sonor irațional (Schönberg-Varèse).

² Textul a fost publicat în *Music Theory Online*, vol. 14, nr. 1, March 2008, este postat pe Internet și poate fi accesat la adresa: <http://www.mtosmt.org/issues/mto.08.14.1/mto.08.14.1.gur.html>.

Incitantă s-ar putea dovedi continuarea lecturii textului prin parcurgerea bibliografiei, din care, însă, lipsește textul intitulat *Movement and Metaphor: Towards and Embodied Theory of Music Cognition and Hermeneutics* de Margaret E. Walker, publicat în: *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, nr. 145 (Summer, 2000), p. 27-42; deasemenea, textul poate fi accesat pe Internet la adresa:

[http://www.jstor.org/stable/40319020?seq=1#page_scan_tab_content](http://www.jstor.org/stable/40319020?seq=1#page_scan_tab_contents)
s

receptării abstracte-metaforice, cât și, mai ales, la nivelul constituenților biologici primari, mult mai puternici, morfologici și instinctuali deopotrivă ai corporalității.

Cultura *fluidă* a noului mileniu oferă, însă, o a patra tipologie conceptual-artistică (după corp, voce și instrumentalitate) a problemei genurilor, una a *decorporalizării*. Nu este vorba despre o noutate conceptuală, deoarece în trecutul istoric al omenirii deja există multiple exemple de practici ale *mortificării* prin care călugării își „potoleau” trupul ca piedică în realizarea idealurilor vieții spirituale creștine, la care pot fi adăugate concepțiile căilor mistice tibetană, buddistă, chineză (chan) sau japoneză (zen), cu aceeași focalizare pe disoluția imaginilor și senzațiilor corporale în vederea atingerii stărilor de *nirvana* sau *satori*. În postmodernitate lucrurile progresează prin logica paradoxului, deoarece noua concepție a decorporalizării vizează direct imaginile corpului *îngeresc*, unul imaterial și metasexual deopotrivă. Noul „misticism” al transgresiunii angelice mizează pe un *colaj* imaginar asamblat din resursele spațiului *virtual*, cu aportul conceptual al ideii de *simulacru*, cu apelarea lumilor ficționale ale *transei psihedelice*, totul fundat pe posibilitățile contemporane ale echipamentelor *electronice* și băncile de timbruri virtuale. Este vorba despre sintagma *Heavenly Bodies* formulată și expusă în detaliu în textul intitulat *Heavenly Bodies: How Electronic Music Transgressed Gender And Genre In 2015*.¹ Doar la prima vedere o simplă trecere în revistă a realizărilor de frontieră în materie de muzică electronică, textul relevă atât noutatea sau originalitatea, cât și complexitatea problemelor soluționate în concepții artistice *neo-sincretice* în care muzica este o componentă constitutivă nu neapărat principală, iar artistul, compozitor sau/și interpret, până la urmă se dovedește a fi nu doar muzician, cum ar fi de așteptat. Sintagma-cheie și obiectivul perspectival este starea de *trans-*, mai degrabă o locație conceptuală situată în afara diferențierilor rasiale sau

¹ Textul este postat pe Internet și poate fi accesat la adresa: <http://www.npr.org/sections/therecord/2015/12/11/459252324/heavenly-bodies>

sexuale, care permite o reprezentare detașată a *morfemelor* biologice care definesc identitatea umană, cu toate consecințele în planul reflexiei, imaginării sau comunicării. În loc de indicatorii fiziologici precum *mr.* sau *ms.* ar putea fi implementat identificativul neutru *mx.* (pronunțat ca *mix*) destinat persoanelor *transgender*.¹

Procedurile de interferență între muzică și celelalte arte se autoreformulează continuu păstrând conexiunea cu ultimele realizări de frontieră în materie de gândire artistică dar și în conformitate cu noile accepții ale termenului *artă*. Procedura nu suportă nici o schimbare începând cu sinteza operată în perioada Renașterii de membrii Cameratei florentine la 1585 din care ulterior, prin implicarea decisivă a lui Claudio Monteverdi, se naște genul de operă ca încercare de cosubstanțializare a mai multor arte: acțiune teatrală-scenică, textul (libretul) poetic, baletul, elemente de arte plastice (concepția decorurilor) și vestimentare (costumele), totul „grefat” pe rolul axial al muzicii. În perioada romantismului urmează sinteza *Gesamtkunstwerk* (opera de artă totală) practică de Richard Wagner, prin care compozitorul încearcă realizarea a ceva mai mult decât doar opera și simfonia, ținând înspre un al treilea *trans-gen* – drama muzicală. Deja aici este amorsat un paradox, deoarece drama muzicală este gândită ca o emulație post-sincretică a tragediei antice, însă formulată estetic drept *zukunftsmusik* (muzica viitorului). Concepția „sincretismului” conceptual contemporan aplică același model, recurgând însă la ingrediente de actualitate. Activitatea lui Alejandro Gherzi (n. 1990 în Venezuela) – producător, inginer de sunet și DJ –, cunoscut sub pseudonimul *Arca*, este exemplară în acest sens. Albumul său de debut – *Xen* (2014) – poate fi considerat modelul-standard al unei gândiri neo-post-avangardiste (piesele *Xen* și *Soichiro*): partida sonoră de substanță bruitist-electronică, formularea șirului imagistic în termeni de video-art, cu multiple mixturi sugestiv-simbolice de imagini stroboscopice, implicarea culorii și luminii în

¹ Articolul intitulat '*Mx*'? *Did The Times Adopt a New, Gender-Neutral Courtesy Title?* se găsește pe Internet și poate fi accesat la adresa: . http://www.nytimes.com/2015/12/03/insider/mx-did-the-times-adopt-a-new-transgender-courtesy-title.html?_r=0

configurarea unui ambient ireal și astfel neutru ca locație sau destinație (*trans*-spațiu), precum și recurgerea la elemente de artă vestimentară în virtutea concepției *trans-gender* (travestirea) pe care artistul o practică drept blazon estetic. În aceeași direcție conceptuală sunt orientate și colaborările cu alți artiști: cu interpreta islandeză Bjork (producerea albumului *Vulnicura*, martie 2015), cu artistul Jesse Kanda (piesa *Fluid Silhouettes*) sau cu interpreta-compozitoare Tahliah Debrett Barnett (n. 1988), cunoscută sub pseudonimul *FKA Twiggs* (piesele *Video Girl*, *How's That*). Estetica *transgresiunii* de gen este completată prin estetica *transgresiunii* rasiale printr-o parodiare ludică a diferențelor de culoare a pielii sau a imaginii video – alb, negru, alb/negru sau multicolor – elaborată în producții audio-vizuale ale grupului sud-african *Die Antwoord* (în piesele *Fatty Boom Boom*, *Ugly Boy*, *I Fink U Freeky* ș.a.), o patognomonică fuziune între *rap*, *hip-hop*, simbolistică *pop-art* (graffitti), kitsch-ul postmodern, elemente de mentalitate adolescentină și cultură vernaculară (gesturi și comportament provocator, limbaj argotic, minimalism verbal idiosincronic).

Un moment zero, de incizie, a procesului de *fluidizare* ar putea fi considerată gândirea și creația experimentală de substanță antimodernistă a lui John Cage. Reverberațiile unei lucrări precum *4'33"* – o silențioasă prăbușire a oricărui convenționalism sau autoritarism artistic – s-au resimțit în egală măsură în creația virulent postmodernă a lui Frank Zappa, în nesfârșitele proiecte conceptuale ale lui Robert Fripp (în special cu *King Crimson*) și a celor de la Yes, în activitatea transgresivă a lui Harry Partch și Conlon Nancarrow de construire de noi instrumente muzicale, iar microtonalismul lui Partch și Ligeti face corp comun atât cu spectralismul lui Rădulescu și Grisey, cât și cu sonorismul lui Penderecki și Sierocki, cu experimentalismul „electric” al lui Stockhausen și cu *Sequenza III* a lui Luciano Berio, cu muzica concretă a lui Pierre Schaeffer și cu minimalismul lui La Monte Young. Transgresiunea de la muzica reprezentării la muzica acțiunii performative duce înspre experimentalismul electronic în care toate achizițiile de vârf în materie de gândire muzicală *progresistă* să devină elemente uzuale ale unui tip de gândire și limbaj de ultimă oră.

Frontiera căutărilor artistice de ultimă oră este trasată prin concepția de *transgresiune*. Vehiculele acesteia sunt ideile

de *gen(der)* și *rasă*, ambele orientate progresiv într-o evoluție febrilă înspre misterioasa limită în care se va produce următoarea mutație de paradigmă în planul gândirii artistice.

SUMMARY

Oleg Garaz

The Historical and Social Genres versus Historical Musical Genres. From Originary Traditions to Mass Culture

The cultural experience of the whole twentieth century clearly demonstrates that anchoring the theory of genres exclusively in the art of professional composition in the European tradition will render musicology incapable of making pertinent assessments of the objective status quo in the field of musical thought and practice. Taking the genres in music to be emulations of the social context that fashions them with the intention of retrieving from them the clear image of their own identity, the canonical standards of composition turn out to be insufficient and, perhaps, even useless in the attempt to understand the nature of the phenomena and evolutions of music in the immediate past. Indeed, a century of mass culture centred on song and dance, on radio and cinema, of propaganda and commercialisation, of compulsory commodification, of infantilisation, virtualisation and, consequently, of identity fluidisation, could not be understood and evaluated according to Viennese Classicism, of Romanticism or even to vanguard Modernism. On the other hand, the twentieth century witnesses the spectacular comeback of the two archetypal genres – song and dance –, both freed from the censure of intense and multiple cultural mediations. The recuperative priorities of postmodernity emphasise and impose the insularity of the culture of professional composition as an obvious fact, and the most complex musicological taxonomies of musical genres adopt the status of footnotes to topical music culture.

PORTRETE

Alexandru Hrisanide, un campion al avangardei muzicale

Lavinia Coman



„Detest să știu ce va urma!” Așa obișnuia să reacționeze Săndel în orice împrejurare specială, când, alături de colegii și prietenii lui, se găsea în fața unei situații neașteptate, fie că era o problemă de viață, fie că era vorba de o provocare muzicală. În tinerețea noastră comună, el era un campion al neacceptării formulelor primite de-a gata și a rutinei. A fost, poate, cea mai vizibilă trăsătură a comportamentului său. Nu știu dacă ținea cu dinadinsul să ne contrarieze, dar acționa și reacționa adesea ca și cum asta ar fi urmărit în primul rând.

Fugit irreparabile tempus. Alexandru Hrisanide, membrul marcant al unei veritabile elite a muzicii de avangardă, supranumit cu admirație *eternul efeb* de către prieteni și admiratori, se află pe culmea celor 80 de ani împliniți. Cu toate că între noi s-a întins mai târziu o absență de peste patru decenii, această personalitate spectaculoasă a rămas vie în memoria afectivă a tuturor celor ce i-am fost apropiați în anii tineri. Cu ajutorul amintirilor și al documentelor, încercăm să-i recompunem parcursul biografic, în speranța unei înțelegeri cât mai bune a vieții și a creației, printr-un exercițiu laborios, plin de respect și prețuire.

Despre origini, anii copilăriei și etapele formării aflăm informații determinante din textul autobiografiei ce se află în dosarul personal din arhiva Universității Naționale de Muzică din București.

Tatăl muzicianului, Dumitru Hrisanide, s-a născut în anul 1903 la Constanța. A fost absolvent al Institutului Politehnic din București în anul 1928, iar apoi a lucrat ca inginer minier angajat în Valea Jiului. În anul 1950 a fost detașat la București la societatea Sovromcărbune. După desființarea acesteia, în anul 1953, a fost transferat la Institutul de Proiectări miniere din București din cadrul Ministerului Cărbunelui. În paralel, începând din anul 1951 și până în anul 1958 a fost profesor universitar la Institutul de Mine din București și Petroșani, precum și la Institutul Politehnic din București. A primit Medalia Muncii și titlul de Director Minier. În anul 1963 a decedat.

Mama artistului, Maria Hrisanide, s-a născut în anul 1905, în satul Cepelnița din județul Iași. A urmat liceul de fete din Huși, după care a absolvit secția de limba română și psihologie din cadrul Universității București, în anul 1930. Nu a profesat niciodată, a avut toată viața, statutul de casnică.

Perechea Maria și Dumitru Hrisanide a avut doi fii, pe Ștefan și Alexandru. Fratele mai mare, Ștefan, s-a născut în anul 1932, în orașul Petroșani. A fost medic veterinar și cadru didactic la Facultatea de Medicină Veterinară Iași. A fost căsătorit cu Ileana, provenită dintr-o familie cu șapte fiice din comuna Bălțătești, județul Iași. Ștefan a fost, de asemenea, medic veterinar practicant, inițial la Gospodăria Agricolă Colectivă din Romanești, tot din județul Iași. După instalarea la București, familia a locuit într-un apartament spațios de la parterul unui bloc situat pe strada Anastase Simu nr. 6, în poziția hipercentrală dintre Ateneul Român și bulevardul Magheru. Erau foarte primitivi, aveau casa deschisă și se simțeau bine în mijlocul tinerilor.

Alexandru, fratele mezin, s-a născut la 15 iunie 1936 în orașul Petrița, raionul Petroșani, județul Hunedoara. Școala primară a urmat-o la Petroșani, clasele V-VII le-a parcurs până în anul 1950 la Lupeni, iar ultimele clase le-a absolvit la Liceul de băieți nr. 1 *Nicolae Bălcescu* din București, în anul 1953. În

toamna aceluiași an este admis, prin examen, la Conservatorul *Ciprian Porumbescu* din București, secția Compoziție. I-a avut ca profesori pe Mihail Jora la compoziție, Paul Constantinescu la armonie, Zeno Vancea la contrapunct, Tudor Ciortea la formele muzicale, Alexandru Pașcanu la orchestrație, George Breazul la istoria muzicii, Victor Iusceanu la teorie și solfegiu. A absolvit studiile cu media generală 10. Cunoaștem faptul că a fost unul dintre studenții de marcă de la secția compoziție. Putem evoca în acest sens aprecierea deosebită pe care o avea maestrul său, Mihail Jora, pentru talentul tânărului muzician. În caracterizările scrise au rămas remarci pline de prețuire și de încredere pentru evoluția unui creator autentic de mare perspectivă. Astfel, în caracterizarea făcută în ianuarie 1956 studentului din anul III Alexandru Hisanide, citim următoarele aprecieri: “Temperament fugos, cu porniri rezezi, dar – contrar regulei – fără opriri bruște. lubește muzica și scrie cu drag și cu entuziasm. Dacă nu întotdeauna calitatea e la înălțimea cantității, aceasta se datorește fără îndoială și tinereții acestui element inteligent și talentat. Dar ajunge să-i atragi atenția și să-i dovedești slăbiciunile, ca să înțeleagă și să recunoască imediat defectele, pe care le va repara la prima ocazie...”¹. În anul IV de studii, caracterizarea maestrului din ianuarie 1957 sună astfel: “Alexandru Hrisanide continuă ascensiunea pe care darurile sale muzicale o făgăduiau. Din ce în ce mai sever cu el însuși izbutește să-și adâncească inspirația, să-și canalizeze clocotul fanteziei, să-și croiască drum spre personalitatea artistică de mărimea întâi, pe care o va întruchipa în viitor...”². În martie 1959, caracterizarea este încă și mai laudativă, chiar de la început: “Alexandru Hrisanide continuă să rămână cel mai talentat student din clasă și din Conservator. lubește munca și scrie cu dragoste și entuziasm, dezvelind însușiri de concepție și de adâncire, puțin obișnuite pentru vârsta lui. Chiar atunci când în toiul perioadei de “Sturm

¹ Mihail Jora. Studii și documente, vol. I, Ediție îngrijită, note și comentarii de Ilinca Dumitrescu, Editura Muzicală, București, 1995, p. 443.

² Mihail Jora, op. cit., p. 443.

und Drang”, în care se găsește, a lunecat, uneori, spre formule muzicale străine de noi, nu a fost părăsit de bunul simț muzical, care îl călăuzește neconținut. De aceea nu am grijă de viitorul lui. Tot ce va scrie va purta pecetea unui temperament excepțional, în care elanul, fantezia și îndemânarea se contopesc într-o simbioză de înaltă ținută. Revenit din alunecările de care am vorbit, scrie acum un concert pentru orchestră în trei părți, pe motive românești, cu aceeași dragoste și același interes, cu care scria – mai anul trecut – quartetul de coarde, ce putea produce stupefacție la o primă audiție”.¹ În dosarul personal de la Conservator se mai găsește o ultimă caracterizare a maestrului, aceasta contrastând ca stil și ton față de cele precedente: “Hrisanide Alexandru e un băiat cinstit și curat, având convingeri sănătoase despre artă și rolul ei social. Cred că e atașat vieții ce se croiește la noi în țară, iar schimbarea, din ultimul timp, înfăptuită în concepția lui despre muzică și conducerea creației sale pe linia folclorului, dovedesc, desigur, maturizarea conștiinței lui, din punct de vedere politic și artistic. Semnat, Mihail Jora, 30 aprilie 1959.”² Ce s-a petrecut oare între penultima caracterizare și aceasta? Cei care mai trăiesc din seria respectivă de studenți își amintesc de o celebră și sinistă ședință care a avut loc la Facultatea de Petrol și Gaze din București, unde au fost mobilizați să participe toți studenții de la arte³. În prezidiu se afla o echipă de șefi de la Partid, condusă de temutul activist al Comitetului Central și primar al Capitalei, Florian Dănilache. În fața sutelor de studenți înfricoșați, au fost prezentați ca elemente rătăcite, cu manifestări dușmănoase în lucrările lor, câțiva dintre cei mai străluciți tineri, între care se numărau Richard Oschanitzky, Johny Răducanu, Alexandru Hrisanide etc. Au fost criticați în grup, la modul general, dar și individual, într-o atmosferă de teroare. Fiecare a fost chemat să se

¹ Arhiva U.U.M.B., dosar Alexandru Hrisanide, text dactilografiat.

² idem

³ În acele săptămâni au avut loc mai multe astfel de ședințe, plasate în săli mari din instituții publice precum Opera, Teatrul de Revistă, Casa de Cultură a Studenților, Casa de Cultură a Sindicatelor.

explice, să răspundă la întrebări răuvoitoare puse de la prezidiu. Împlicinții s-au descurcat cum au putut, cu autocritică, angajamente etc. Atunci când i-a venit rândul, Săndel Hrisanide a deschis ziarul Scânteia¹ din ziua respectivă și a dat citire articolului de fond. În sală s-a așternut o liniște deplină, după care ședința s-a îndreptat, târziu în noapte, către un final indecis. Dintre toți învinuiții aduși în discuție în acea ședință de înfierare pentru motivul că au tendințe decadente, burgheze, occidentale manifestate în lucrările lor, cei mai mulți au fost excluși din facultate. Pe lângă această amintire, care aparține colegului și prietenului său, Nicolae Coman, mai avem o evocare a ședințelor petrecute în acele zile. Constantin Ionescu Vovu își amintește de o serie de adunări furtunoase desfășurate la Casa de Cultură a Studenților. Acolo, într-o dimineață, de la orele 9 până la 14 au fost prelucrați 20 de studenți de la Facultatea de Arte Plastice, care au fost "înfierăți" în fața tuturor colegilor lor și ulterior dați afară din facultate. După amiază, de la orele 15 și până spre miezul nopții s-a desfășurat ședința studenților de la Conservator, unde au fost prezentate câteva cazuri, dintre care, cele mai importante în discuție erau pianista Victoria Ștefănescu, pentru vina de a fi făcut căsătorie religioasă, la biserică, și Sandu Hrisanide, pentru influențe total nesănătoase în compoziție. Cu Tutuș Ștefănescu, lucrurile s-au aplanat mai repede, ea s-a agajat că nu va mai avea legături cu biserica și se va încadra pe linia "atitudinii ateist-științifice". Săndel a luat cuvântul și a fost foarte vocal în explicațiile prin care s-a disculpat. În esență, a dezvoltat idea că el este un tânăr în formare, fapt pentru care a încercat să cunoască tendințele actuale din compoziția internațională, dar acum s-a lămurit și își va construi o orientare sănătoasă, pe linia cultivării folclorului și a unui limbaj accesibil

¹ Ziarul oficial al Partidului Comunist Român. Articolul de fond era citit obligatoriu, cu glas tare, în pauzele muncitorilor din fabrici și uzine, pe șantieri, în ședințele politice ale profesorilor și medicilor etc. Întreaga societate, în toate compartimentele ei, trebuia să fie îndoctrinită, articolul de fond fiind literă de lege pentru momentul politic respectiv. De aceea gestul lui Săndel a fost foarte abil.

în compozițiile viitoare. Se pare că explicațiile oferite i-au convins pe cerberii de la prezidiu. Săndel nu a primit nicio sancțiune. Într-adevăr, avusese o tactică de apărare imbatabilă, în ambele “procesе” publice.¹ Cu siguranță, s-au cerut imediat noi referințe și caracterizări ale sale, în primul rând șefului de catedră, care îi era și profesor la clasă, dar și unor colegi, între care lui Theodor Drăgulescu și Nicolae Coman. Iată cum sună Referința semnată de Nicolae Coman la 20 aprilie 1959: “Cunosc personal pe tovarășul Hrisanide Alexandru de 6 ani fiind colegi în același an de compoziție. Este un tovarăș foarte capabil din punct de vedere profesional, care a obținut în cursul anilor calificative maxime la toate disciplinele. A activat în cadrul organizației U.T.C. și în cadrul comitetului cenaclului de compoziție. Anul acesta a terminat un concert pentru orchestră pe teme populare. Are un nivel politic și ideologic ridicat și și-a însușit critica tovarășească în ceea ce privește unele lipsuri ale lucrărilor din anii precedenți. Consider că este unul din reprezentanții tinerei generații de compozitori care absolvă conservatorul, care va face cinste acestei instituții.”² Este limpede că ultimele referințe, citate mai sus în studiul de față, au fost făcute la ordin, pentru a întări în dosarul de cadre al absolventului justificarea tratamentului blând de care s-a bucurat cu prilejul acelei judecăți publice.

Imediat după absolvire, Hrisanide se prezintă la examenul de admitere pentru a doua facultate, la secția pian. Devine studentul domnișoarei Florica Musicescu (1887-1969). În urma echivalărilor de discipline absolvite la prima facultate, parcurge efectiv trei ani universitari: anul III, 1959/1960, anul IV, 1962/1963 și anul V, 1963/1964. În ultimul an, având loc pensionarea profesoarei sale, Florica Musicescu, trece la clasa

¹¹ În rememorările sale, Constantin Ionescu Vovu subliniază rolul benefic pe care l-a avut în toată această vânătoare de vrăjitoare rectorul de atunci al Conservatorului, maestrul Dimitrie Dinicu (1898-1964). El și-a apărut cu diplomatie și curaj studenții, iar de la această atitudine i s-a și tras părăsirea funcției de rector, la doar câteva luni după întâmplările relatate.

² Arhiva U.N.M.B.

de pian a conferențiarului universitar Corneliu Gheorghiu (n. 1924). Iată caracterizarea acestuia: "Hrisanide Alexandru – anul V pian principal. Compozitor și muzician cu multiple cunoștințe, este cu mult deasupra nivelului de simplu student. Are muzicalitate fină, mijloace tehnice bune, ușurință în cântat și în citire, mână bine dezlegată, centrii motorici cu acțiune promptă. Ar putea deveni un excelent pianist căci știe să-și întrebuițeze tușeul în mod variat și în general știe cum să studieze. Însă nu studiază, căci este îndreptat spre cariera de compozitor, în care activează de altfel de mai multă vreme și căreia îi dedică timpul său. Cred că este muncitor, însă în această direcție. Inteligență foarte vioaie și nivel cultural general ridicat."¹ În același timp studiază muzica de cameră cu profesorul universitar Mircea Bârsan și acompaniamentul cu lector universitar Suzana Szöreny. Absolvă studiile cu media 9,25 și examenul de stat cu media generală 9,80.

Concomitent cu înscrierea la a doua facultate, în perioada 1959-1962 lucrează ca profesor la Liceul de Muzică nr. 1 din București, actualul Colegiu Național de Arte *Dinu Lipatti*. În anul 1962 este cooptat cadru didactic, cu gradul de asistent universitar, la Conservatorul de Muzică *Ciprian Porumbescu*. În primul an este corepetitor la clasele de vioară ale profesorilor Ionel Geantă și Adia Gherzovici, iar apoi este mutat, cu același grad didactic, la catedra de citire de partituri. În anul 1968 susține concurs pentru gradul de lector universitar, ocupând această poziție didactică până la ieșirea din sistem, care se produce în anul 1972, pe o cale „pașnică”, subtil², fără scandal și contramăsuri politice din partea organelor de partid și de stat. Pentru cititorii tineri trebuie să explicăm că, atunci când un cetățean dintr-o țară a lagărului socialist rămânea definitiv în

¹ idem

² Un argument în favoarea acestei aprecieri este menționarea lui Alexandru Hrisanide cu normă de cercetare științifică și cu gradul de lector universitar, pe ultima poziție, ce e drept, în lista cadrelor didactice din Conservatorul *Ciprian Porumbescu*, la începutul anului universitar 1975/1976. Lista se află în cartea lui Octavian Lazăr Cosma, Universitatea Națională de Muzică din București la 140 de ani, Ed. U.N.M.B., 2014, vol. 4, p. 54.

străinătatea vestică, ruptura era violentă, cu manifestări și declarații furibunde în țară, unde era declarat transfug, trădător de țară, iar colegilor le era interzis să ia legătura în orice fel cu acesta. Dacă era artist sau om de știință, opera lui era scoasă din circuitul documentar și era interzis să-i apară numele în orice scriere sau referire publică. La Radio, înregistrările existente în CARDEX erau puse la index și nu se mai dădeau vreodată în emisiuni. Cu artiștii care nu făceau scandal după plecare, adică nu dădeau declarații ostile orânduirii comuniste, regimul tăcerii rămânea același, valabil, însă fără acțiuni și gesturi dușmănoase din partea oficialităților. Cam în această categorie s-a încadrat Alexandru Hrisanide, pentru mediul cultural din România. Din reacțiile oficiale, am putea deduce că statutul lui în raport cu țara a fost unul *soft*, cu tăcere totală asupra vieții și carierei lui, dar fără ură manifestă.

Labor improbus omnia vincit. Până la plecarea definitivă din țară, însă, Hrisanide a muncit neînchipuit de mult. Aceasta reiese nu doar din aprecierile profesorului său de compoziție, maestrul Jora, ci și din lunga listă de compoziții realizate pe parcursul studenției și mai departe, ca tânăr creator. Iată ce se află consemnat în această listă din memoriul de activitate al autorului.

„Din anul 1959, sunt membru al Uniunii Compozitorilor din România, din anul 1962, membru definitiv. Până în prezent¹ am compus un număr de 26 de lucrări mari de muzică de cameră și simfonică, din care:

LUCRĂRI PUBLICATE ÎN ȚARĂ:

1. *Sonata nr. 1 pentru pian (1955-1964)*, publicată în anul 1966 la Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor. Lucrare de factură clasică îmbrățișând toate formele academice: sonata, lied mare, scherzo și rondo, întrebuintând un limbaj cromatic evoluat, de factură post wagneriană. Prima temă a părții întâi este un colind citat din culegerea *303 colinde* de S. Drăgoi. Am obținut cu ea *Mențiune* în cadrul concursului național muzical

¹ Memoriul a fost depus la 8 septembrie 1968.

organizat pentru tineret și studenți cu ocazia Festivalului tineretului și studenților de la Moscova (1957).

2. *Sonata pentru pian și clarinet (1960-1962)*, publicată în anul 1964 la Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor. Este o lucrare în trei părți, se bazează în mod exclusiv pe teme populare autentice. Intervalica acestora este organizată și prelucrată în așa fel încât tema devine din punct de vedere intervalic motorul întregii serii, constituind un fel de serie în care intervalele și notele se pot repeta indiferent la ce distanță. Partea a doua este un mare solo de clarinet, în care virtuțile și posibilitățile instrumentului sunt pe deplin puse în valoare.

3. *Invențiuni – Volume pentru violoncel și pian (1963)*, publicate în anul 1967 la Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor. Își trag titlul din însăși noțiunea de invențiuni, noțiune lărgită și îmbogățită. Titlul de volume se referă la suprafețe sonore secante, precum și la invențiunile în sine care din punct de vedere constructiv sunt concepute după un model geometric (sferic, prismatic). Împletirea dintre violoncel și pian creează un fel de al treilea instrument – complex.

Pentru Sonata de pian și clarinet și Invențiunile – Volume pentru violoncel și pian am primit premiul anual internațional de compoziție *Lili Boulanger – 1965, Boston S.U.A.* În juriu au fost: Igor Stravinski, Nadia Boulanger, Walter Piston, Aaron Copland, Alexei Haieff.

LUCRĂRI PUBLICATE ÎN STRĂINĂTATE:

1. *Piese pentru pian 1-3 (Klavierstücke 1-3)*, 1956, revăzute 1967, publicate în anul 1968 la Editura Gerig Musikverlag – Köln, R.F. a Germaniei. Cele trei piese pentru pian constituie trei mari preludii dezvoltate de factură neoimpresionistă, putându-se face analogii cu muzica pentru pian de George Enescu, ultimele creații de Scriabin și Messiaen. Tehnica pianistică este complexă, temele sunt ușor recognoscibile, piesa nr. 2 are un parfum pentatonic izvorât din reminiscențele unui cântec ritual vechi.

2. *„Ad perpetuam rei memoriam” pentru orchestră mare (1966)*, publicate în anul 1968 la Editura Ahn&Simrock,

Wiesbaden-Berlin-Paris. Este o suită de trei piese mari care constituie un fel de recviem fără voci compus în memoria eroilor căzuți în luptele de la Mărășești. Lucrarea a fost scrisă în cinstea celei de a 50-a comemorări a luptelor de la Mărășești. Departe de a avea intenții naturalist-descriptive, suita pentru orchestră „*Ad perpetuam rei memoriam*” este un poem dramatic care evocă jertfa eroilor precum și continuitatea în timp a ființei și făpturii românești.

LUCRĂRI NEPUBLICATE (În manuscris sau copii xerografice sau heliografice):

1. *Piese pentru pian nr. 4 – 12 (1955-1964)*. Împreună cu cele trei piese pentru pian publicate în R.F. a Germaniei constituie un ciclu mare de piese pentru acest instrument. Au aceleași caracteristici ca și cele de la punctul 1.

2. *Suita clasică pentru pian (1955-1961)*, compusă din Menuet, Gavota și Bourrée de factură neoclasică, tangentă ca tehnică instrumentală cu suita de George Enescu¹. Menuetul a fost publicat de către Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, în culegerea de piese pentru pian redactată de Emilia Vlangali (1966). Caracteristica pieselor este: virtuozitate îngrijită, sonorități clare, armonii postimpresioniste bine reliefate, construcție formală riguros clasică.

3. *Sonata a doua pentru pian „Sonata piccola” (1959-1964)*. Lucrare de factură neoclasică, în spirit „scarlattian”, de o claritate de cristal, putându-i-se eticheta calitatea de „preclasică”. Părțile I și a II-a tind, treptat, pe măsură ce muzica evoluează, spre destrămare, partea a III-a este un bloc nonretrogradabil unitar, care contracarează și echilibrează întreaga piesă.

4. *Sonata a treia pentru pian „Sonata Picasso” (1956-1964)*. Lucrare într-o singură parte – monolitică, de o mare dificultate tehnică. Se bazează pe mari contraste și mari diferențe agogice, cerând o tehnică desăvârșită. Se pot face analogii cu ultimele sonate de Scriabin, precum și cu prima

¹ Autorul se referă, desigur, la Suita în stil vechi op. 3 a maestrului George Enescu.

sonată (în fa diez minor) de George Enescu. De multe ori demersul muzical este întrerupt, iar ca factură de scris, se pot face referiri la muzica nouă de pian germană.

5. *Sonata pentru vioară și pian (1957-1958)*. Lucrare în trei părți, purtând fiecare câte un moto: partea I „Omagiu lui Bela Bartok”, partea a II-a „Omagiu lui George Enescu”, partea a III-a „Omagiu lui Arnold Schoenberg”. Toate trei părțile sunt concepute în formă de sonată. Partea I este riguros contrapunctică, epuizând mai multe din procedeele de contrapunct canonic, partea a II-a este un permanent dialog între vioară și pian, analogii putându-se face cu Impresii din copilărie de George Enescu, partea a III-a, de factură postromantică, cu tendințe expresioniste, își justifică astfel omagiul.

6. *Trio pentru vioară, violă și fagot (1958-1959)*. Lucrare în trei părți, de factură contrapunctică complexă, degajă un spirit liric. Muzica este continuă, analogii cu George Enescu și Alban Berg putând fi făcute din punct de vedere al expresiei.

7. *Cvartetul de coarde nr. 1 (1958-1959)*. Are aceleași caracteristici stilistice ca și la trio, enunțate mai sus.

8. *Passacaglia pentru orchestră mare (1959)*. Lucrare clasică din punct de vedere formal, bazându-se pe diferite cicluri de variații, pe o mare cadență orchestrală. Limbajul folosit este modul doric, care, treptat se îmbogățește transformându-se în totalul cromatic. Este un poem dramatic de dimensiuni mari.

9. *Poem pentru orchestră mare (1959)*. De factură lirică, poemul are forma clasică de sonată și se bazează pe teme populare autentice, citate și întrebuițate după procedeele folosite la sonata pentru clarinet. Limbajul armonic este cel politonal. Sentimentul ce se degajă este liric, analogii putându-se face cu limbajul propriu lui Arthur Honegger. O muzică liniștită, contemplativă, cu sonorități învăluite.

10. *Lieduri pentru voce și pian (1955-1960)*. Lieduri pe versuri de Tudor Arghezi : Ciclul de lieduri pentru copii *Iscoada, Ghicitoare, Perechi*”, editate de Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, în colecția colectivă „*Lieduri de compozitori români, anul 1963*”; liedurile *Inscripție, Într-un lac, O zi, tot pe*

versuri de Tudor Arghezi; liedurile *Paianjenul* și *Stalactita* pe versuri de Lucian Blaga; liedurile *Cine a spus* și *La ora șase* pe versuri de Zaharia Stancu; liedul *Râul* pe versuri de Nicolae Coman etc.

11. *Versuri – „Antiqua” (Omagiu lui Euripide) pentru orchestră (1959-1961)*. Lucrare mare concepută din zece fragmente diferite, nedepășind fiecare durata de 3 minute, de mare virtuozitate instrumentală și orchestrală, colorată și cu mari contraste între părți. Gama de sentimente este largă și cuprinde un spectru variat de ipostaze instrumentale.

12. *Sonata a doua pentru pian și flaut (1962)*. Lucrare bazată pe o temă folclorică autentică – un cântec de dragoste din Făgăraș – tratat în manieră serială. Este într-o singură parte, iar din punct de vedere formal, se succed o serie de variațiuni, nu după temă, ci în sens webernian al cuvântului.

13. *Muzică pentru violă și pian (Sonată pentru violă și pian) (1964)*. Lucrare prin excelență contrapunctică, prezentată prin niște mari structuri de blocuri și canoane ce se aglomerează. Modul unic întrebuițat este cel de terță mică și secundă mică. Lucrare de factură dramatică.

14. *Trei piese pentru oboi solo „În căutarea verticalei” (À la recherche de la verticale) (1965 – Paris)*. Lucrarea, în trei părți, înmănunchiază tendințe aleatorice, precum și de organizare integrală. Gama timbrală a instrumentului este îmbogățită. Se cere o mare și rafinată virtuozitate.

15. *Cantata pentru cor, orgă și percuție „Apărută din stele” (C’était issu stellaire...) pe versuri de Stephane Mallarmé) (1965 – Paris)*. Lucrare de proporții, întrebuițând un variat și bogat aparat al instrumentelor de percuție. Factura neobarocă a lucrării îi conferă o atmosferă aparte.

16. *„Unda...” pentru orgă. (1965 – Paris)*. Lucrare solistică pentru orgă mare, bazată pe principiul variației continue. Suprapuneri de ritmuri speciale precum și de moduri duc spre o mare culminație a piesei.

17. *Muzică concretă pentru piesa de teatru „Act pentru un om singur” de Samuel Beckett (Acte pour un Homme seul) (1965)*. Genul „tape-music”. Sursele întrebuițate sunt sunete prime, concrete, obținute cu ajutorul diferitelor obiecte. Mai

participă la realizarea sonoră pianul, vioara și clarinetul. Procedeele de mixaj, suprapunere, diferite viteze etc., au fost lucrate în cadrul studioului de televiziune București.

18. *M.P.5 cvintet pentru vioară, violă, cello, saxofon tenor sau clarinet și pian (1966)*. Lucrare de esență pur concertantă, bazată în mod exclusiv pe „fascii” sonore, realizate numai prin suprapuneri riguroase de sexte mari și terțe mici.

19. *„Direcții” – cvintet pentru flaut, oboi, clarinet, fagot și corn (1967)*. Lucrare bazată pe cinci structuri mari, eventual interșanjabile. Cifra cinci stă la baza organizării întregii lucrări. Piesă de mare virtuozitate instrumentală ca și lucrarea precedentă.

20. *„Mers-Tefs” – sonată pentru vioară solo (1960-1968)*. Lucrare ce constituie un mare solo pentru vioară, bazat în linii generale pe forma clasică de sonată. Procedeele folosite îmbogățesc gama expresivă a instrumentului și se poate afirma că este o lucrare cu tendințe epice. Se pot întâlni structurile elastice. Ipotezele aleatorice dau posibilitatea fanteziei instrumentistului să se desfășoare în libertate, punând astfel piesa în lumini diferite, cu ocazia fiecărei interpretări.

21. *„Mirabile auditu” pentru voce și pian (1968)*. Lucrare concepută special pentru radio. Opt structuri a câte două minute se suprapun în mod liber, creând lumi sonore inedite. Procedeele de studio – prelucrare a sunetului etc., sunt pe larg folosite. Versurile aparțin poetului Nichita Stănescu.

22. *„Muzică pentru Ra”, pian solo (1968)*. Muzică radiofonică. Aceleași caracteristici ca ale piesei precedente, cu diferența că muzica deja existentă pe banda de magnetofon se combină și se suprapune ad-hoc cu muzica executată pe loc.

23. *„RO” pentru orchestră mare (1968)*. Lucrare mare pentru două orchestre, bazată pe suprapunerea liberă a cinci structuri diferite, în ipostaze diferite.”¹

Pe lângă această listă de autor, suntem în măsură să adăugăm, pe baza informațiilor din *Lexiconul Muzicieni din România, vol. 4* de Viorel Cosma, următoarele lucrări:

¹ Lista de lucrări și scurtele caracterizări sunt citate din Memoriul de activitate din dosarul personal de la Arhiva U.N.M.B., pp. 4-10.

Muzica filmului *Mâinile pictorilor* (1967), în regia Ninei Behar.

Sonata nr. 1 pentru flaut și pian (1957).

Seconde musique pour RA (1969), experiment pentru pian și bandă de magnetofon.

Troisième musique pour RA (1970), pentru pian și bandă magnetică.

Quatrième musique pour RA (1970).

Sixième musique pour RA (1970), pentru pian și bandă magnetică.

Soliloquium II pentru cvartet de coarde (1970).

Din aceeași sursă aflăm despre câteva lucrări corale, preponderent cu tematică partinică, piese obligatorii pentru studenții și proaspeții absolvenți ai secției de compoziție, ca tribut datorat regimului politic:

Partid (1955), cor mixt pe versuri de Păuna Răzvan.

Partidului meu (1957), cor mixt pe versuri de Maria Banuș.

Când s-a născut întâia stea (1959), cor mixt pe versuri de Eugen Frunză.

Partidul să-l slăvim (1960), cor mixt pe versuri de Petre Solomon.

Cântec pentru lumină și soare (1961), cor mixt pe versuri de Nina Cassian.

Frunză palidă, frunză galbenă, cor pentru două voci egale pe versuri de Tudor Arghezi, publicat în *Cântece și madrigale*, ediție îngrijită de Petru Simionescu, București, Ed. Muzicală, 1966.

La grupajul de lieduri se adaugă, de asemenea:

Fertilitate (1962) pe versuri de Nina Cassian.

Patru sen (1969) pentru voce, oboi, clarinet și harpă, pe versuri de Radu Rupea.¹

¹ Informațiile provin din lucrarea lui Viorel Cosma, *Muzicieni din România. Lexicon, vol. 4 (H-J)*, Editura Muzicală, București, 2001, pp. 72-76.

Performanțele solistice ale pianistului până în anul 1968

În paralel cu impresionanta listă de opusuri create, artistul desfășoară o activitate solistică la fel de bogată. Astfel, în anul 1965, susține două concerte camerale în București, la Sala mică a Palatului și unul la Ateneul Român în care interpretează Concertul pentru pian, vioară și suflători de Alban Berg, două concerte camerale în sala *Jeu de Paume* – Fontainbleau, Franța, unul în Sala *Cité Internationale des Arts* și altul în Sala *Interralié*, ambele din Paris.

În anul 1966 are un concert cameral în București, la Sala mică a Palatului, este solist al Concertului „*Jocuri pentru pian și orchestră*” de Anatol Vieru, cu Filarmonica Moldova din Iași, același concert îl cântă la București cu Orchestra Radio în Studioul de concerte, prezintă *Concertul pentru pian și orchestră de coarde* de Dan Constantinescu la Cluj, cu Filarmonica locală. Realizează două concerte camerale în sala Radiodifuziunii NDR (*Norddeutscher Rundfunk*) din Hannover, R. F. a Germaniei, în cadrul Festivalului internațional de muzică nouă „*Tage der Neuen Musik*” – Hannover 1966.

În anul 1967 este solist în *Concertul brandenburgic nr. 5* de J.S. Bach, la Sala Mică a Palatului din București, apoi are două concerte camerale în Olanda, la Amsterdam, în Sala de Concerte a Muzeului Național de Artă Modernă și la Breukelen. Urmează prezența ca solist al *Concertului pentru pian și orchestră* de Costin Mioreanu, *Konzert für einen Solisten Pianist und 6 Orchestergruppen*, în Sala Filarmonicii din Utrecht – Olanda, în cadrul festivalului internațional de muzică contemporană al Fundației *Gaudeamus* din Olanda, precum și un recital la postul de radio WDR – Westdeutsch Rundfunk – Köln - R.F. a Germaniei și un alt recital la posturile de radio SFB – Sender Freies Berlin – Berlinul Occidental.

În anul 1968, până la data întocmirii memoriului de activitate, autorul susține două concerte camerale și două sesiuni de înregistrări la Radiodifuziunea Română din

București, precum și partea solistică a Concertului de Costin Mioreanu cu Filarmonica din Cluj.

Sunt consemnate, totodată, deplasările în străinătate din aceeași perioadă. Astfel, în anul 1965 participă la cursurile internaționale de vară organizate de *American Conservatory of Music – Fontainebleau France*, dă concerte în Germania de Vest, în 1966 frecventează cursurile muzicale internaționale de muzică nouă ale Institutului internațional de Muzică de la Darmstadt, în anul 1967 participă la *Bienala de la Zagreb – Iugoslavia*, din nou este bursier al cursurilor de vară de la Darmstadt, apoi înregistrează muzică la Radio West Berlin.

Memoriul consemnează și titlurile compozițiilor proprii executate în străinătate, opt la număr, cântate de către autor în Franța, Spania, Polonia, Elveția, R. F. a Germaniei, Olanda, Belgia, Iugoslavia.

Un paragraf aparte enumeră criticile muzicale și articolele publicate pe tema propriilor compoziții și interpretări. Materialele au apărut în *Contemporanul*, *Muzica*, *Tribuna*, *România Liberă*, *Informația Bucureștiului*, *Scânteia*, *Elöre*, *Neuer Weg*, *Amfiteatru*, *Cronica*, *Frankfurter Allgemeine*, *France Soir*, *Hannovrische Zeitung*, *Jeunesse Musicale*, *Melos*, *Utrechtsblatt* etc.

În continuare, sunt consemnate 10 lucrări proprii care au fost înregistrate pe bandă de magnetofon și care se aflau în fonoteca Radiodifuziunii Române din București, precum și 5 înregistrări pe bandă de magnetofon ale unor lucrări proprii, realizate la WDR - Westdeutscher Rundfunk Köln, SFB – Sender Freies Berlin, NDR – Nord Deutscher Rundfunk – Hamburg, Radiodifuziunea Croată - Zagreb, Radiodifuziunea Poloneză – Varșovia.

Parcurgem apoi lista înregistrărilor realizate în calitate de pianist, a lucrărilor altor compozitori, aflate în fonoteca Radiodifuziunii Române din București. Acestea sunt: Concertul pentru pian, vioară și suflători și 4 Piese pentru clarinet și pian de Alban Berg, Concertul pentru pian și orchestră de coarde al lui Dan Constantinescu, Trio pentru vioară, clarinet și pian de același compozitor, 4 Cântece maramureșene și 6 Schițe pentru pian de Tudor Ciortea, Sonatina pentru pian și ciclul de

lieduri pe versuri de Dragoș Vrânceanu „*Columne*” pentru voce de bas și pian de Liviu Dandara, 5 Preludii de dans pentru clarinet și pian de W. Lutoslawski, Cantata de cameră „*Lupta cu inerția*” pentru mezzosoprană, tenor, vioară, clarinet și pian, Trio pentru vioară, clarinet și pian, Lieduri pe versuri de G. Bacovia pentru soprană și pian de Anatol Vieru.

Ca pianist solist a realizat și înregistrări ale altor compozitori, aflate în fonotecile unor radiodifuziuni din afara țării, precum *Concertul pentru pian și orchestră* de Costin Mioreanu, la Radiodifuziunea olandeză; program de piese pentru pian: *Trei studii* de Rob du Bois din Olanda; *Suita pentru pian* de de Benno Amann din Elveția; *Compoziție 1 pentru pian* de Bojidar Dimov din Bulgaria; *Pleiade pentru pian* de Günther Kahovez din Austria; *Cadența pentru pian* de Costin Mioreanu din România – la Köln; recital la SFB din Berlinul Occidental, cuprinzând *Compoziție 1 pentru pian* de Roman Haubenstock Ramatti din Austria, *Model III pentru pian* de Boguslaw Schäffer din Polonia, „*Modi*” pentru pian de Werner Heider din R.F. a Germaniei.

A mai reușit să înregistreze în aceeași perioadă, ca solist, *Jocuri pentru pian și orchestră* de Anatol Vieru pe Disc Electrecord ECD 1152.

Conform tipicului de alcătuire a dosarului de cadre, memoriul se încheie cu lista persoanelor din străinătate care puteau da referințe despre activitatea sa. E alcătuită pe țări și cuprinde următoarele nume:

Franța: Nadia Boulanger, Robert Casadesus, Darius Milhaud, Marius Constant, Marcel Mihalovici.

R.F. a Germaniei: Dr. Otto Tomek, Director muzical la WDR Köln, Dr. Rudolf Lück, director al Editurii Gerig din Köln, Jean Claude Rivière, director al Editurii Ahn&Simrock Wiesbaden, Dr. Heinrich Strobel, director al Studiourilor Sudwestfunk Baden-Baden, Dr. Junk și Fr. Wackernagel de la SFB Berlinul Occidental, Ernst Thomas, director al Institutului Internațional de Muzică de la Darmstadt, prof. dr. Erhard Karkoschka din Stuttgart, George Onciul, compozitor.

Elveția: Jean Marie Auberson, dirijor din Geneva, Heinz Holliger, instrumentist din Basel, Benno Amann, compozitor din Basel.

Austria: Roman Haubenstock Ramatti, director la Universal Edition, compozitor.

Olanda: H. Maas, director al Fundației *Gaudeamus* – Bilthoven. Utrecht, Phia Berghout, director al Fundației Eduard van Beinum Stichting, Breukelen; Mr. Martinet, director al Muzeului Național de Artă Contemporană, Amsterdam; Paul Hupperts, dirijor, Utrecht.

Polonia: W. Kabalewski, compozitor, secretar adjunct al Uniunii Poloneze a Compozitorilor; K. Penderecki, compozitor; St. Wislocki, dirijor, pianist, compozitor; K. Serocki, compozitor.

Iugoslavia: Josip Stojanovic, director al Festivalului *Bienala de la Zagreb*.

Spania: Tomas Marco, compozitor.

Japonia: prof. A.H. Asahina, dirijor, Osaka.

S.U.A.: membrii juriului internațional al Fundației *Lili Boulanger, Boston*: Igor Stravinsky, Aarond Copland, Walter Piston, Alexei Haieff.

Sunt 33 de nume ale unor personalități de primă importanță din lumea muzicală avansată de la acea vreme, care îi cunoșteau performanțele profesionale și care puteau depune mărturie despre valoarea acestui tânăr compozitor și interpret. Un asemenea caz de vizibilitate internațională este unic în muzica românească a epocii respective și vorbește de la sine despre notorietatea de care se bucura. De asemenea, este de remarcat sfidarea nemaîntâlnită pe care o aruncă Hrisanide organelor de partid și de stat din România. Am putea spune, cu o celebră propoziție din viața politică de astăzi, că Hrisanide a învins sistemul! Dacă nu s-ar fi întâmplat cu adevărat, noi, cei care-i eram apropiați, am fi putut crede că e un basm! Cum a reușit, totuși, să se strecoare atâția ani, cu atâtea contacte externe? În primul rând, printr-o perseverență ieșită din comun. Săndel scria scrisori. Scria permanent și primea mereu răspunsuri de peste tot! Într-o țară a monitorizării la sânge a corespondenței cu străinătatea, el scria și primea continuu

scrisori! Iar în paralel, între anii 1956-1963, mergea în excursii O.N.T.¹, ca turist, în toate țările socialiste.² Din când în când era chemat și muștruluit la partid, la Miliție, la Securitate. Dar el tăcea, băga capul între umeri și mergea mai departe. Cei de la Pașapoarte îl lăsau să plece mereu pe „agitatul acesta care nu se mai potolește odată”. În primul rând, fiindcă se întorcea acasă, de fiecare dată, nu făcea prostii în străinătate, ba mai aducea și premii, tipărituri, înregistrări bune de arătat la capitolul „marilor cuceriri ale culturii românești în lume”. Apoi, fiindcă devenise cazul la îndemână pentru a demonstra „libertatea de mișcare de care se bucură artiștii României socialiste”. Când veneau critici din afară, sistemul îl avea ca exemplu „de serviciu”.

Un asemenea memoriu de lucrări și activitate concertistică nu putea obține decât laude și respect din partea evaluatorilor. Într-adevăr, șeful catedrei Cor-Dirijat-Canto-Citare de Partituri, prof. univ. D. D. Botez, îi face următoarea caracterizare, în vederea participării la concursul pentru postul de lector: „Tovarășul Alexandru Hrisanide este unul din cele mai bine pregătite cadre didactice ale Conservatorului *Ciprian Porumbescu*. Pianist și compozitor recunoscut, absolvent al ambelor secții din cadrul conservatorului nostru, D-sa a obținut atât mențiuni și premii de compoziție în țară și străinătate, cât și deosebite aprecieri ca solist al instrumentului său. Entuziast admirator al muzicii contemporane, tov. Hrisanide promovează cu succes lucrările compozitorilor români și străini, îndeosebi muzica scrisă după cel de al doilea război mondial. Câteva din lucrările D-sale sunt tipărite în străinătate, bucurându-se de o largă difuzare. Din acest punct de vedere tov. Hrisanide are merite reale. În calitate de șef al Catedrei de Cor-Dirijat-Canto-Citare de Partituri am asistat în mai multe rânduri la cursul D-sale constatând că explicațiile pe care le dă, corectările pe care le face sunt dintre cele mai judicioase, propunând întotdeauna

¹ Oficiul Național de Turism, singura agenție de turism din România socialistă.

² Informația este consemnată în Autobiografie, ms., p. 2.

soluții practice din cele mai bune și utile pentru studenți. Cursul tov. Hrisanide se desfășoară într-o atmosferă academică, fiind însoțit de numeroase exemple prezentate personal la pian, cu claritatea omului care are experiența necesară pentru predarea cursului de citire de partituri. Am convingerea că eventuala trecere a D-sale de pe postul de asistent pe care-l ocupă acum, pe postul de lector la care tinde, va aduce reale servicii conservatorului și va constitui pentru D-sa o emulație și o încurajare ce i se cuvin. Îl recomand cu căldură pentru ocuparea prin concurs a postului de lector la disciplina Citire de Partituri declarat vacant. Profesor Șef de Catedră D.D. Botez, București 08 Septembrie 1968.” La 09. IX. 1968, decanul Facultății, Florin Eftimescu, scrie pe textul caracterizării: „Sunt întru totul de acord cu caracterizarea șefului de catedră.”¹ Bine înțeles, câștigă concursul, devenind lector universitar.

Ca participare la viața muzicală din România, în următorii patru ani mai putem adăuga următoarele contribuții semnificative:

Concertul pentru pian și orchestră de coarde de Dan Constantinescu, în primă audiție, cu Orchestra Simfonică Radio, dirijată de Theodor Costin la 7 mai 1970.

Variațiuni pentru pian și orchestră pe o temă de colind de Tudor Ciortea, în primă audiție, cu Orchestra Simfonică Radio, dirijată de Andrei Surev, la 21 ianuarie 1971.²

În continuare, nu mai avem în dosarul personal decât un referat din 04. XI. 1972 al rectorului, conf. univ. Petre Brâncuși, contrasemnat de șeful biroului personal, temutul tovarăș Dumitru Costache. Textul e calm, echilibrat și obiectiv. De acum înainte, Săndel dispăre discret din câmpul nostru vizual. Nici n-am prins de veste când s-a întâmplat.

¹ D.D. Botez, Caracterizare, text dactilografiat, aflat în Arhiva U.N.M.B.

² Ambele evenimente sunt consemnate în cartea lui Octavian Lazăr Cosma, *Simfonicele Radiodifuziunii Române*, Ed. Casa Radio, București, 1999, p. 740, 742.

Strămutarea. Cea de a doua viață

În anul 1972, artistul primește o bursă ca visiting professor la University of Oregon, în S.U.A, unde lucrează până în anul 1974. Apoi devine rezident în Olanda și activează ca profesor de pian și muzică de cameră la Academiile de Muzică din Amsterdam și Tilburg, până la pensionare, în anul 2001. Cu toate că regulile de funcționare în învățământ din Olanda prevedeau ieșirea la pensie a profesorilor la vârsta de 65 de ani fără drept de apel, Hrisanide se prevalează de activitatea sa de îndrumător în tainele compoziției al unor studenți care încă nu absolviseră Conservatorul și continuă naveta la Tilburg pentru câțiva ani în plus, până când și acești studenți își termină studiile de compoziție. Informațiile pe care le avem despre activitatea lui de creator și solist din această lungă perioadă sunt vagi și puține. Unele provin de la fosta lui colegă din anii conservatorului bucureștean, pianista Liana Șerbescu, stabilită de asemenea în Olanda, în anul 1975. Cei doi se reîntâlnesc întâmplător la Amsterdam, în anul 1976, în casa unor prieteni și redevin colegi la Brabants Conservatorium în anul 1977, de data aceasta în calitate de profesori la clasa de pian. Aceste relatări se referă mai mult la activitatea lui didactică desfășurată la Conservator, la anumite concerte mai speciale, sau la participarea lui Săndel la viața socială a grupului de români dizidenți stabiliți în Olanda. Știm astfel că, ajutat de marele lui prieten, Rob du Bois, Hrisanide reușește să aducă în Olanda și restul familiei sale rămase la București, și anume pe mama și pe fratele lui, cu soția și copilul acestuia. Pe de altă parte, setea de călătorii, manifestată încă din tinerețe, curiozitatea pentru descoperirea de noi universuri artistice și culturale, își găsesc acum terenul în lumea vestică, fără restricții de vize și control al organelor de partid. Săndel călătorește, vizitează nu doar obiective turistice clasice în Franța, Italia, Elveția etc., ci își întinde rețeaua de voiajuri spectaculoase în tot felul de țări exotice, de unde vine cu lăzi pline de achiziții artistice, precum vase, covoare, țesături, măști, icoane etc. În scurt timp spațiul devine neîncăpător și în noua lui casă, în care s-a mutat cu

familia fratelui Fănuț, deoarece colecția sa de rarități crește vertiginos de la an la an. Locuința devine un adevărat Muzeu Hrisanide, care se întinde pe trei etaje, fiind folosite și spațiile de-a lungul scărilor abrupte care le leagă, toate dependențele, fiecare centimetru pătrat al pereților și tavanului. Un tot grandios, năucitor, unic! La obiectele colecționate se adaugă și noua lui pasiune pentru fotografii artistice care umplu treptat nu numai sute de albume, ci și sălile de curs ale Conservatorului din Tilburg. Astfel încât, de câteva decenii trăiește în mijlocul obiectelor care încarcă spațiul, dar de care nu poate să se despartă, așa cum se despărțise, probabil cu mare durere, de minunata lui colecție de icoane de la București.¹

În ceea ce privește activitatea de interpret, printre multiplele concerte în care apare ca mesager al muzicii noi, olandeze sau universale, Hrisanide își face o sarcină de onoare din promovarea creației foștilor colegi din România. Astfel, A. Vieru, C. Țăranu, C. Mioreanu etc. sunt prezenți mereu în concertele lui. Dintre numeroasele apariții scenice, Liana Șerbescu își amintește mai ales de un concert remarcabil la Utrecht, la pupitru fiind românul Corneliu Dumbrăveanu, recent angajat ca dirijor principal al orchestrei. A cântat atunci un concert pentru pian și orchestră al compozitorului olandez Jacques Bank, dedicat lui Hrisanide și intitulat *Alexandre's*

¹ Despre pasiunea de colecționar a lui Sandu Hrisanide vorbește Nicolae Coman, într-un flash al memoriei afective. "Era în anul 1962. M-am dus într-o după amiază la Săndel acasă, în apartamentul familiei, situat vis à vis de Muzeul Simu, care s-a dărâmat de mult. La parterul blocului, în primul apartament pe dreapta, se găsea un living spațios, din care intrai în camera de lucru a lui Săndel, cu un pian Beckstein foarte bun. Livingul era decorat în întregime cu icoane pe sticlă, adunate de el. Doamna Hrisanide, o mamă admirabilă și un om cu totul deosebit, a intrat la un moment dat și l-a rugat să-i dea și mătușii lui bolnave o icoană. Răspunsul a fost negativ. Mama a insistat, căci mătușa era bătrână și în mare nevoie. Săndel a repetat: "Nu, nu dau nici o icoană! Uite, Niki nu-mi cere. Tu de ce nu-mi ceri, Niki? "Nu-ți cer, Săndel!" i-am răspuns imediat. "Dacă-mi ceri, ție îți dau!" De fapt, era un capriciu și o frondă, căci Săndel o adora pe Doamna Hrisanide. Însă toate favorurile mergeau până la colecția lui!"

Concerto, care se compunea din șase părți: Prolog, Song 1, Song 2, Song 3, Song 4, Epilog. „Cu toate că îi cunoșteam încă din România calitățile de interpret ideal al muzicii contemporane, spune Liana Șerbescu, în acest concert ne-a lăsat pe toți literalmente cu gura căscată, mai ales în părțile improvizatorice, executate de el cu un brio și o vivacitate de mare maestru”!¹

La conservatoarele unde funcționează, compozițiile lui devin foarte căutate de studenți și aproape că nu există examen de pian la care să nu răsune câte un nou opus al Maestrului. Printre alții, Liana Șerbescu îi cântă muzica în recitaluri și la Radio, atât în Olanda, cât și în alte țări. De asemenea, pe primul ei CD editat de Electrecord în anul 2013, intitulat *Pagini din cariera muzicală a pianistei Liana Șerbescu*, îi aduce un omagiu prietenului de-o viață, înregistrând trei dintre piesele lui pentru pian, care fuseseră tipărite în anul 1968 de Editura Gerig din Köln.

Către sfârșitul anilor 80, pe măsură ce se înăspresc condițiile de viață din România, dizidența română din Olanda capătă o structură tot mai bine conturată. La inițiativa lui Sorin Alexandrescu, profesor la catedra de limbi romanice din cadrul Universității din Amsterdam, se formează un *Comitet pentru România*, care demască dictatura cuplului Ceușescu și inițiază diferite manifestări politice și culturale. La aceste întruniri își dau concursul de multe ori Alexandru Hrisanide și Liana Șerbescu, uneori chiar împreună cu studenții lor, cântând muzică pentru pian de compozitori români. După evenimentele din decembrie 1989, se organizează diverse concerte cu scopul de a aduna fonduri pentru cei rămași în țară. La aceste manifestări participă violonistul Șerban Lupu din S.U.A., violoncelistul Mirel Iancovici, pianiștii Alexandru Hrisanide și Liana Șerbescu. În noile condiții, Hrisanide vine în România, cu ocazia câtorva concerte. Astfel, la 13 septembrie 1991 a cântat ca solist lucrarea *Oiseaux exotiques* pentru pian și suflători de Olivier Messiaen, în prima audiție românească, în compania Orchestrei de cameră Radio, dirijată de Ludovic Bacs. Apoi, la

¹ Liana Șerbescu, *Evocare*, ms., Amsterdam, 2016.

24 mai 1994, în cadrul Săptămânii Internaționale a Muzicii noi, a cântat *Concertul pentru pian și orchestră* de cameră de Dan Constantinescu și propriul său *Concert pentru clavecin și orchestră*, intitulat *Sonete* (compus în anul 1990), cu aceeași orchestră dirijată de Cristian Brâncuși. Evenimentele sunt consemnate elogios în presă, apar cronici entuziaste atât în țară cât și în străinătate. Este prezent în enciclopedii, dicționare muzicale și alte lucrări de referință, cu articole consistente despre compozițiile și activitatea sa de interpret. Una din ultimele creații ar fi, poate, *Concertul pentru violoncel și orchestră* *The past, the present and...* (1996), prezentat public și înregistrat pe CD de solistul Mirel Iancovici, împreună cu Ensembles of the Brabant Conservatory, dirijor Jan Cober, Fontijs, KKCD 97019, 1996.

După o viață de muncă în compoziție, în calitate de interpret și profesor, Hrisanide a format și în Olanda mai multe generații de muzicieni valoroși. În lipsa unei documentații mai amănunțite, îi vom numi doar pe doi dintre aceștia: compozitorul Hawar Tawfiq și compozitoarea Mayke Nas, care în anul 2015 a primit premiul *Kees van Baren* acordat unei lucrări scrise pentru *Concertgebow Orchest*.

Probabil că modul cel mai potrivit de a încheia acest capitol este evocarea unei întâmplări culturale petrecute în anul 2006, povestită de două prietene și admiratoare ale artistului. Astfel, Liana Șerbescu își amintește de o mare expoziție de artă mexicană deschisă în acel an la Amsterdam și vizitată de ea în compania lui Săndel Hrisanide. Cu acest prilej a văzut că omul era la curent cu mitologiile mexicane (Maya, aztecă etc.), fiind fascinat cu deosebire de imaginea unui șarpe zburător din expoziție. Ecoul acestei fascinații se regăsește într-o lucrare pe care a compus-o și i-a descris-o la telefon unei alte prietene, Liliana Alexandrescu. În dialogul telefonic, lucrurile decurg astfel. Săndel: "... Un text poate câteodată să mă inspire să compun. Citind o carte despre Quetzalcóatl, șarpele sacru mexican cu pene, care zboară, *am auzit* sunetele din primul meu quartet de flaute (flaut bas, flaut alto, flaut normal și flaut piccolo), un târșăit pe sol și prin aer, ca al unei ființe, sau spirit, care atinge pământul și are o paralelă și în aer..." Șuieră ușor

în telefon. Liliana: „Ce faci, Săndelule, fumezi?” El: „Nu, cânt!... Pe urmă dispare, ca o scânteie, nu mai e materie muzicală, doar pete luminoase, ca la o explozie...”¹ Incredibil, aproape suprarrealist, acest dialog real surprinde ceva din laboratorul magic al procesului creator caracteristic lui Hrisanide.



Liana Șerbescu cu Alexandru Hrisanide

Din nefericire, în ultimii ani, probleme serioase de sănătate l-au făcut să se izoleze într-o lume paralelă, unde are parte de neliniște și de multă tristețe.

***Cum s-ar putea descrie stilul creației lui
Alexandru Hrisanide?***

După începuturi dirijate de școală în spiritul cultivării limbajelor neoclasic, postromantic, cu elemente

¹ Liliana Alexandrescu și Alexandru Hrisanide, convorbire telefonică, Amsterdam, duminică, 29 ianuarie 2009.

postimpresioniste sau expresioniste, cu sugestii din stilul celei de a doua școli vieneze, opțiunile sale s-au îndreptat către cuceririle avangardei muzicale a deceniilor al cincilea și al șaselea ale secolului XX. A abordat fără inhibiții atonalismul, serialismul, a utilizat modurile într-un fel al său propriu, a creat muzică bazată pe principiul variației continue, muzică aleatorie (aleatorism controlat sau liber), concretă, muzică mixată din sunetele instrumentelor tradiționale cu sunete prime, înregistrate pe bandă de magnetofon, ulterior pe CD. În creațiile lui sunt uneori prezente și ecouri din folclor, îndeosebi din zona culturilor populare est europene. A utilizat din plin în manieră surprinzătoare, caracteristicile de culoare, de timbru ale instrumentelor și ale vocilor, a realizat combinații ritmice de o mare diversitate și complexitate. A cultivat libertatea structurilor și a formelor, în concordanță strânsă cu caracterul proteic al conținuturilor. A avut un extraordinar apetit pentru schimbare, pentru mobilitatea stilistică. Natura talentului său era mereu în căutare de noutate, de experiment. A fost deosebit de prolific, mai ales în prima jumătate a timpului ce i s-a dat. Creația i-a fost stimulată și favorizată de calitatea specială a pianisticii sale. Era un cititor fenomenal la prima vedere, ceea ce i-a favorizat cunoașterea directă a marelui repertoriu universal. Însă faptul cu adevărat senzațional al acestei performanțe este acela că vedea doar cu un singur ochi! Pe de altă parte, imensa disponibilitate de a întrebuința pianul altfel decât în mod tradițional l-a îndemnat să improvizeze, să caute resurse noi în prepararea instrumentului, el fiind unul dintre primii promotori ai tehnicilor pianului preparat în România. A îndrăznit combinații și ansambluri sonore inedite, fiind un creator ca interpret și folosind din plin ideile interpretului în construirea creațiilor. Ca interpret al creației proprii și al creațiilor datorate colegilor de generație sau clasicilor muzicii contemporane, era disponibil pentru orice aventură stilistică, era original până la paroxism, dar și de o mare precizie, rigoare, claritate a proiectului sonor. Ca pianist, nu agreea muzica tradițională. În timpul studenției, cânta din obligație școlară, lucrări din repertoriul baroc, clasic, romantic etc. cu exactitate, dar fără o participare din zona afectivă, a expresivității pe care o dezvoltam noi, ceilalți colegi

pianiști. Își lumina interpretările cu o inteligență scăpărătoare, cânta exact și obiectiv, cu o atitudine implicit polemică, astfel încât comisiile de examen de la catedra de pian nu prea aveau ce să-i reproșeze, atâta vreme cât el cânta totul în respect față de text, dar în felul lui propriu, diferit. Spectacolul evoluțiilor sale în examene era șocant, provocator, întotdeauna extrem de interesant, deși cam sec pentru gustul tradițional. Teritoriul lui magic era în zona muzicilor moderne. Acolo era cu adevărat luxuriant, reușind de fiecare dată spectacole de neuitat. Beneficia de o energie, de un tonus, de o fervoare demiurgică pe care o puteam atribui tinereții, dar care s-a păstrat nealterată până în deceniul al nouălea, când am putut să-l mai auzim aici în concerte. Trebuie să subliniem și faptul că era permanent disponibil să cânte lucrarea oricărui coleg, prieten, cunoscut. În plus față de toate aceste înzestrări muzicale extraordinare de ordin artistic și uman, a fost dotat cu o capacitate genială de organizator în domeniul pe care-l numim astăzi managementul carierei proprii.

Un compozitor special, de o originalitate frapantă, proteic, polistilist și postmodern în ultima vreme, un interpret fascinant în zona performanței netradiționale, un artist complex, mereu neliniștit în căutare de teritorii sonore neexplorate, cam în felul acesta ni s-a conturat personalitatea lui Alexandru Hrisanide, **unul din cei mai interesanți, prolifici și originali creatori din avangarda muzicală românească și universală.** Poate că pe el limitările draconice ale libertăților, la care ne-a supus pe toți închisoarea politică tocmai în perioada formării ca personalități artistice, l-au stimulat și l-au îndârjit în lupta pentru a cunoaște și a se exprima neîngrădit, în loc să-l timoreze și să-l blocheze în dezvoltarea fantasticei cariere internaționale ce și-a construit-o. El n-a acceptat să fie un biet om sub vremi, după spusa bătrânului cronicar, ci și-a sfidat paznicii ideologici, cu mijloace inteligente, subtile și blânde, reușind să-și păstreze liber spiritul creator. Și din această perspectivă, Alexandru Hrisanide reprezintă un model și o excepție, omul cu opera lui spectaculoasă rămânând, mai departe, o incitantă enigmă. Prin creația sa, profund semnificativă pentru avangarda muzicală a ultimei jumătăți de secol, pentru înregistrările de referință pe

care le lasă ca documente inestimabile de interpret, el poate spune cu sufletul împăcat, la judecata istoriei: ***Non omnis moriar!***

BIBLIOGRAFIE

Anghel, Irinel, *Orientări, direcții, curente ale muzicii românești din a doua jumătate a secolului XX*, Editura Muzicală, București, 1997.

Arhivele Universității Naționale de Muzică din București

Cosma, Octavian Lazăr, *Simfonicele Radiodifuziunii Române*, Ed. Casa Radio, București, 1999.

Cosma, Octavian Lazăr, *Universitatea Națională de Muzică din București la 140 de ani*, vol. 3, 4, Ed. U.N.M.B., 2010, 2014.

Cosma, Viorel, *Muzicieni din România*. Lexicon, vol. 4 (H-J), Editura Muzicală, București, 2001.

Dediu, Dan, *Short Story of Romanian New Music*, www.dandediu.ro

Frank, Paul, *Kurzgeschstes Tonkünstler-Lexikon. A-K*, 2 15

Altmann, W. Auflage, Wilhelmshaven, Heinrichshofen's Verlag.

Honegger, Mark, *Das grosse Lexikon der Musik*, vol. IV, Herder and Massenkeil, Freiburg-Basel-Wien, 1976.

Hrisanide, Alexandru, *Autobiografie, Memoriu de activitate*, ms., București, 1968.

Jora, Mihail, *Studii și documente*, vol. I, Ediție îngrijită, note și comentarii Ilinca Dumitrescu, Ed. Muzicală, București, 1995.

Manea, Ion, *Enciclopedia. Români în știința și cultura Occidentală*, vol. 13, Ed. ARA Publication, 1992.

Moravcsic, Michael, *Artists from Bucharest*, în *Old Oregon*, Oregon, vol. 52, nr. 3. Spring, 1973.

Sandu - Dediu, Valentina, *Muzica românească între 1944-2000*, Ed. Muzicală, București, 2002.

Sava, Iosif, Vartolomei, Luminița, *Mică enciclopedie muzicală*, Ed. Aius, Craiova, 1997.

Șerbescu, Liana, *Ilustrată din Amsterdam-Alexandru Hrisanide*. RRC, Orașul vorbește, 13 iunie 2016.

Șerbescu Liana, *Alexandru Hrisanide*, portret pentru Wikipedia, ms., 2016.

Șorban, Elena Maria, *Muzica nouă*, Ed. Eikon, Cluj-Napoca, 2014.

SUMMARY

Lavinia Coman

Alexandru Hrisanide, a Champion of the Avant-Garde in Music

In the landscape of Romanian music over the past six decades, composer and pianist Alexandru Hrisanide has been a strong personality of vanguard orientation. On the occasion of his eightieth anniversary it is befitting that we should highlight his biographical outline and pinpoint his creative contribution to the Romanian and world artistic legacy. He was born and raised in an intellectual environment, and his obvious musical inclinations were stimulated early on. At the “Ciprian Porumbescu” Music Conservatoire he was an eminent student in the composition department, being Mihail Jora’s favourite disciple. He obtained a second specialisation from the same conservatoire, graduating from the piano department with outstanding results. As early as his student years he distinguished himself as a young prolific composer, oriented towards western contemporary styles. He has written numerous symphonic, chamber, solo-instrumental and vocal works that are characterised by audacity and nonconformism. He participated in international festivals and competitions and perfected his art through scholarships in the U.S.A., France, Germany and Yugoslavia. He was awarded composition prizes and took part in very many contemporary music festivals, both in Romania and abroad. After he worked as a teacher at Music High School no. 1 and at the Bucharest Conservatoire, where he became a university lecturer, in 1972 he left for the United States of America, where he taught as visiting professor for two years, after which he settled in the Netherlands for good. He taught at the Amsterdam and Tilburg conservatoires. He followed an intense performing activity as soloist specialising in the interpretation of avant-garde music. Alexandru Hrisanide is a foremost representative of avant-garde music, both in Romania and internationally.

ÎNTREBĂRI

Ce este postumanismul?

Irinel Anghel

În primavara acestui an, am lucrat la un proiect pe care l-am prezentat în luna mai, în cadrul festivalului *Săptămâna Internațională a Muzicii Noi*, care s-a numit *Postumanism*. În luna iulie, în revista *Observator cultural*, Vasile Mihalache scria într-o recenzie a volumului *Postumanul* de Rosi Braidotti, că sunt un artist ce susțin că fac **artă postumanistă**. Nu am susținut niciodată așa ceva, pentru că, în general, am renunțat să pun etichete direcțiilor mele (etichetele se dezlipesc greu) iar eu îmi rezerv privilegiul de a mă răzgândi ori de câte ori ceva nou mi se arată de explorat. Ca să susțin că fac artă postumanistă, ar trebui mai întâi să mă lămuresc ce înseamnă asta. Ori, proiectele mele nu sunt afirmative. Ele au menirea de a pune și a-mi pune întrebări. Nu zic nici că NU fac artă postumanistă, dar nici că fac.

Cu această ocazie, am început totuși să mă gândesc la acest subiect care fără îndoială reprezintă în ultima vreme un atractor înconjurat de mister. E dificil de definit ce este arta postumanistă, pentru că termenul postumanism nu are un singur posibil înțeles, deci avem de a face cu absența unei definiții stabile, unanim acceptate. Dar, poate că tocmai existența mai multor accepțiuni posibile și căi distincte de urmat să fie chiar o trăsătură a sa.

Apoi, există mai multe variante ale depășirii umanului sau negării acestuia: **non-uman, inuman, anti-uman, transuman, postuman** care fac ca referințele să se amestece. În aceste situații, cheia de descifrare se află în prefixul utilizat.

În cazul POST-umanismului, ne vom întreba așadar, ce este DUPĂ umanism?

Din scrierile teoreticienilor postumanismului de până acum, se desprind 3 accepțiuni sau “imagini” principale¹, enunțabile foarte sumar astfel:

1. depășirea naturii umane și înlocuirea omului prin tehnologie (**viziunea automatizării, a robotizării**)
2. distrugerea omenirii (**viziunea apocaliptică**)
3. contrazicerea valorilor umanismului (**viziunea critică**)



Irinel Anghel și David Szederjessi
Postumanism (SIMN 2016)

¹ În proiectul Postumanism - deranj artistic temporar - performance retrofuturist cu 3 inițieri perturbante, am folosit toate cele 3 accepțiuni ipostaziate în 3 experiențe distincte oferite pe rând publicului în 3 spații diferite ale Palatului Cantacuzino (28 mai 2016)

Astfel stând lucrurile, se poate spune că în artă, strămoși ai postumanismului au fost futurismul, arta science fiction și de fapt, în acord cu viziunea critică, cam toate mișcările de avangardă ale secolului XX care au “atacat”, au contrazis valorile, criteriile, principiile umanismului ce s-a dovedit exclusivist și s-a compromis prin distopii de-a lungul istoriei.

În cartea sa “Postumanul”, Rosi Braidotti încearcă una dintre posibilele definiții: “Postumanismul este momentul istoric ce marchează sfârșitul rivalității dintre umanism și antiumanism și trasează un alt cadru discursiv, căutând mult mai afirmativ noi alternative”.¹

Ca artist, as reține astfel poziția diferenței în raport cu valori pe care nu mai știi cine le reglează: vechimea? bunul simț comun? legea economică? canoanele academice? Însă, într-o viziune pe care o prefer non-apocaliptică aș face din nou apel la prefixul POST și la puterea de îndrumare a cuvântului **Postumanism**. Pentru că ceea ce e după umanism nu poate fi separat de umanism. Spre deosebire de futurism și toate mișcările de avangardă, postumanismul solicită **prezența limitelor** pentru depășirea lor. Postumanismul se raportează la umanism. Îl ia cu el ca să îl depășească. Artă postumanistă este astfel o “pasă” între doi coechipieri. Pentru ca alteritatea să fie vizibilă, limitele traversate sunt prezente și folosite ca elemente de contrast. Astfel, în loc de futurism, susțin că **retrofuturismul** (cu variantele sale) poate fi opțiunea postumanistă a artei. Și în loc de science fiction, postumanismul propune **ficțiunea reală** (amestecul ficțiunii în realitate sau a realității în ficțiune). Ca o paranteză: în această vară, un joc-experiment numit *Pokemon go* a prins și înnebunit locuitorii planetei care alergau după monștri virtuali, intrând într-o realitate ficțională. Este *Pokemon Go* un simptom al postumanismului?

Combinăția dintre control și libertate totală, dintre ce e pregătit și ce apare nepregătit, dintre arta spectacolului și *performance art* ca artă vie subțiază granița, linia de trecere,

¹ Rosi Braidotti, *Postumanul*, Editura Hecate, 2016, p. 54

alimentând confuzia dintre cele două lumi și aruncând publicul în corzile întrebărilor. În opinia mea, arta postumanistă lucrează cu **incertitudinile**, cu **îndoielile**, cu **posibilitățile multiple** de realizare și receptare, intentând procese imaginare standardelor nenegociabile ale “bunurilor tradiționale”.



Irinel Anghel în performance-ul “ZECE” pe strada Leonida din București, o experiență-ofrandă adusă amintirii notei ZECE - simbol al excelenței în educația noastră competitivă

În anumite segmente ale artelor performative, în legătură cu apariția noului materialism (the new materialism) promovat de Rosi Braidotti, Manuel DeLanda, Karen Barad și Quentin Meillassoux, apar deja cercetări asupra lucrului artistic cu elemente non-umane (obiecte, plante, animale), studiindu-se o comunicare prin coduri care depășesc semnele cunoscute.

Pentru cei foarte atașați de modele - ale lor sau ale altora, astfel de investigații pentru descoperirea unei viziuni adecvate prezentului, apar destabilizatoare, deranjante. “De ce să îmi mai pun întrebări, de ce să mai caut? E preferabil să nu știu ce se întâmplă sau se poate întâmpla în lume, pentru că ceea ce nu știu nu mă poate afecta.” Însă și aceste atitudini fac parte din peisajul postumanist.

“Conceptul cheie în etica nomadică postumană este transcenderea negativității” spune Braidotti (Postumanul; p.

249) dar asta, așa cum văd eu lucrurile, nu prin eliminarea a ceea ce este considerat negativ, ci prin integrarea acestuia ("negativului") într-o perspectivă mai largă care îi dezvăluie utilitatea și astfel îi poate transforma înțelegerea. În plus, pentru cei ce se întreabă în momentul ăsta - "și ce legătura are asta cu muzica?" - acesta e un drum ale cărui implicații conduc la o complexă paradigmă transdisciplinară (sau postdisciplinară).

Poate că acesta va fi următorul curent în artă, poate că e deja instalat și noi suntem prinși într-un joc cu reguli pe care încă nu le înțelegem. Poate că e ceva ce nu vom afla niciodată și postumanismul ne va atrage mai departe printr-un mister de nedescifrat.

Cred că este o temă care merită o analiză mult mai detaliată și mai profundă decât o pot oferi eu acum. Trebuie să recunosc că îmi plac subiectele asupra cărora am îndoieli și totodată nu sunt un bun dezvoltător, așa că mă mulțumesc cu ceea ce îmi reușește cel mai bine: inițiez discuții, dau startul unor idei, debateri, proiecte și pun întrebări. Deci, ce este postumanismul?

SUMMARY

Irinel Anghel

What Is Posthumanism?

It is difficult to define what posthumanist art is, as the term posthumanism does not have one single possible meaning, so we are dealing with the absence of a stable and unanimously accepted definition. Between the meaning of robotisation, the apocalyptic view and that which criticises the values of humanism, as an artist I choose a variant that I prefer non-apocalyptic, resorting to the prefix POST and to the guiding power of the word "Posthumanism"; because what comes after humanism cannot be separated from humanism. Unlike futurism and all avant-garde movements, posthumanism requires the presence of limits in order to overcome them. Posthumanism relates to humanism, it uses it as an element of contrast. It takes it along in order to surpass it. Posthumanist art is thus a "pass" between two teammates.

ISTORIOGRAFIE

Texte și documente inedite Istoria muzicii în autobiografia (XI) Fondul Sandu Albu (II)

Viorel Cosma

(continuare din nr. 5 /2016)

FIȘĂ BIOGRAFICĂ ȘI DE CREAȚIE

UNIUNEA COMPOZITORILOR DIN R. P. R.
Serviciul Documentării
Model A

Numele ALBU
Prenumele Alexandru
Pseudonimele Sandu Albu

DICȚIONAR
FIȘĂ BIOGRAFICĂ ȘI DE CREAȚIE *)
(compozitor)

1. Numele și prenumele ALBU ALEXANDRU
2. Pseudonimele Sandu Albu
3. Adresa (casa, strada, numărul, regiunea) 15, Bulevardul 31 de Ianuarie, București, Sector 1
4. Data nașterii (ziua, luna, anul) 22 Aprilie 1937
5. Locul nașterii (sat, oraș, raion, regiune) Sibiu, Regiunea Sibiu
6. Numele tatălui Lazar Profesia tatălui Funcționar Comercial
7. Numele mamei Elizabeta Profesia mamei Caseira
8. Botez (numele botezului) Marie Albu, prenume de botez "mi"
Compozitor de muzică
9. Cercul artistic - particulare sau profesionale - frecventate în epoca de formare
Simfonica București, București
MacDowell Club, New York
10. Studii muzicale (cu precizarea anilor și profesorilor) Conservatorul din București 1955-57
Teorie-solfege V. Oprea, G. Gheorghe Orchestre Simfonica
Armonie I. Ștefan Dirijat "
Contrapunct, forme Antoniad Folclor "
Compoziție " Istoria muzicii "
Instrument principal Viora de sol Instrument secundar Viora
11. Studii în străinătate (anul, instituții, profesori, diplome) 1958-59
Conservatorul de muzică din Paris
Prof. de compoziție: G. Gheorghe, Prof. de violoncel: G. Gheorghe
Prof. de violoncel: G. Gheorghe, Prof. de violoncel: G. Gheorghe
Diploma de Master în Muzică 1959
12. Studii muzicale particulare (anul, profesori, și numele Conservatorilor)
Prof. de violoncel: G. Gheorghe, Prof. de violoncel: G. Gheorghe
Prof. de violoncel: G. Gheorghe, Prof. de violoncel: G. Gheorghe
Prof. de violoncel: G. Gheorghe, Prof. de violoncel: G. Gheorghe
13. Studii de cultură generală (anul, instituții, diplome)
Facultatea de Litere, București

*) NOTĂ: Dacă la unele rubrici există date insuficiente, completați pe o foaie separată toate datele necesare.
Bateți numai cu creion și folosiți cifre. Bănușii complet și cifre la fiecare întrebare. Unele nu pot fi date precise sau nu pot fi răspunsuri, trageți o linie orizontală.

1. 28 Bulevardul 31 de Ianuarie, București, R.P.R.

Data debutului artistic: Recital de vioară – Ateneul Român, Martie 1922, București, Recital de vioară – „Mozarteum” Praga, Mai 1922, Concert de Brahms pt vioară și orchestră, Sala Smetana Praga, Iunie 1922, Recital de vioară Viena, Mai 1922 Konzerthaus.

Activitate didactică: Profesor de vioară la Brooklyn Conservatory of Music, New York 1927-1928; J. Hartt School of Music Harthford, Connecticut 1928-1929, profesor de vioară și violă la Conservatorul de Muzică și Artă Dramatică din București 1939-1947, detașat în 1945 la Institutul de Stat p. Arte din Baghdad, Irak, unde am funcționat ca profesor și Director artistic până în 1959, când m-am pensionat.

Distincțiuni, titluri, premii: Premiul George Enescu, Mențiunea I pentru Sonata în stil clasic pentru vioară solo.

Ocupația prezentă: Conferențiar la Institutul Pedagogic de 3 ani din București, Catedra de vioară.

Genul principal de compoziție: vioară (violă, violoncel) și voce (lieduri) și pian

Lista completă a lucrărilor muzicale:

Suita în la minor pentru vioară solo (Preludiu, Largo, Gavota, Rondo) 1942

Melodii populare românești pentru vioară și pian, tipărit la Moravetz Timișoara 1942, retipărit la Ricordi Milano 1952

Poemul Simfonic „Avicena. Lumina care a biruit” 1952

Alegretto Grazioso pentru Orchestră Simfonică 1959, Baghdad, Irak

Sonată pentru vioară și pian în stil românesc 1939

Lieduri:

6 melodii de toamnă pe versuri de Al. Biciurescu 1939

Omni ceresti vitralis, pe cersuri de I. Ceriețianu
1941

Peste vârfuri, pe versuri de Mihai Eminescu 1961
Achiziționat

Cântec, pe versuri de Ștefan Octavian Iosif, 1961

Sania nebună, pe versuri de Mihai Beniuc, 1961

De ce-ai fi trist, pe versuri de Tudor Arghezi, 1961

Vocaliză pentru voce, vioară și pian, 1951, Baghdad

Dintre sute de catarge, pe versuri de Mihai
Eminescu, 1963

Stelele-n cer, pe versuri de Mihai Eminescu, 1963

Din noaptea, pe versuri de Mihai Eminescu, 1963

Piese pentru pian:

Nocturna, 1941

2 Siciliene, 1958 și 1959

Vals de Concert, 1951

Valse „pour Alice”, 1959

2 piese pentru violoncel, violă și pian (Recomandate
pentru Achiziționarea M.C.)

Elegie, Baghdad, Irak, 1958

Siciliana, Baghdad, Irak, 1958

Piese pentru vioară și pian:

Largo, Baghdad, 1957

Siciliana, Baghdad, 1958

Serenadă în gondolă, Baghdad, 1959

Melodie Arabă, Baghdad, 1958

Cântece de leagăn, București, 1961

Capriciu în terțe, București, 1960

Nocturna, București, 1962

Capriciu Românesc, București, 1962, achiziționat
1963

Compoziții cu caracter didactic:

Concertino în Sol major pentru vioară și pian
(Allegro-moderato, Andante, Allegretto) achiziționat
1960, tipărit la Editura Muzicală, 1964

Concerto în Do major, Nr. 2, 1960 (Allegro-Moderato, Andantino – Hora, Allegretto)

Concertino în Re major, Nr. 3, 1960 (Allegro, Romanță, Finale)

Cvartet de viori (Andantino, Cântec de leagăn, Joc), 1963

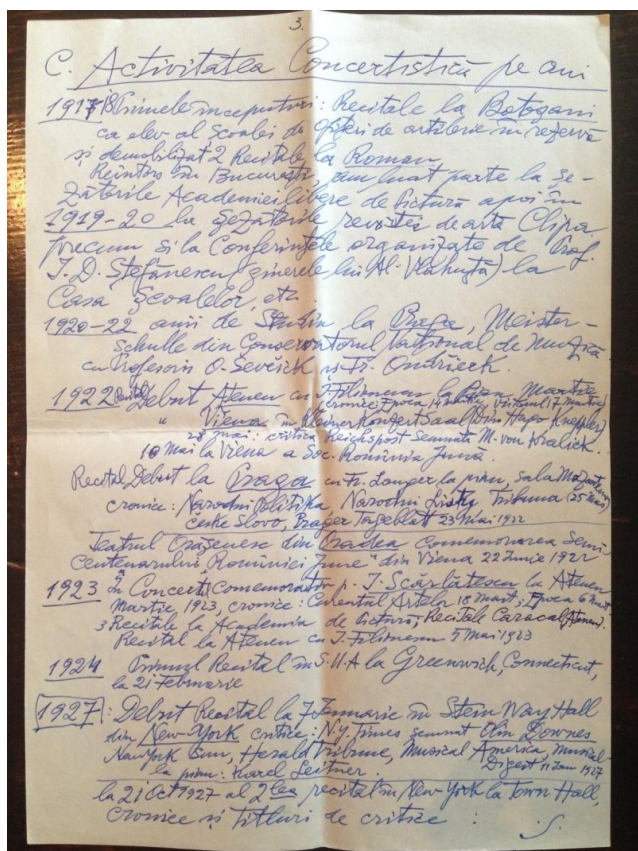
Trei miniaturi pentru Orchestră de Coarde, 1967

Andantino pentru Cvartet de coarde, 1958

Siciliano pentru Cvartet de coarde, 1963

Data: 20 Iunie 1964

Activitatea concertistică a violonistului Sandu Albu



A. Debuturi:

1. *Martie 1922*, Ateneu București, Recital cu I. Filionescu
2. *Mai 1922*, Viena, Kleiner Konzertstaal sub direcția de concert Hugo Kneppler
3. *Mai 1922*, Praga, Sala Mozarteum
4. *Iunie 1927*, Granșvik, Com. Recital, USA
5. *7 Ianuarie 1927*, Steinway Hall, New York, la pian: Karel Leitner (critice Alin Doruneș, etc.)
6. *Martie 1927*, MacDowell Club, New York prima audiție a Sonatei de Bernard Wagenaar cu compozitorul la pian
7. *Februarie 1929*, Hartford, Connecticut (Y.M.C.A), Recital Karel Leitner la pian, Audițiune
8. *9 Noiembrie 1930*, Debutul la Filarmonica din București, dirijor G. Georgescu, Concert M. Bruch
9. *Decembrie 1930*, Debutul cu Filarmonica din Praga, dirijor J. Stupka, Concert Beethoven
10. *April 1932*, Debut cu Civic Symphony Orchestra din New York, dirijor Rudolf Thomas, Concert Beethoven
11. *Aprilie 1937*, Recital Bagdad cu N. Marcovici la pian și concerte la Radio Bagdad
12. *Aprilie 1939*, 2 Recitale la Teheran, la pian J. Hertz
13. *12 Iunie 1947*, Recital Paris Salle Chopin, pianist Jean Neven
14. *20 Iunie 1947*, Recital Londra Wigmore Hall, Ivan Newton
15. *Iunie 1956*, Salzburg Mozarteum, pian R. Kuppelwieser

B. Listă de Prime Audiții în țară și în străinătate interpretate de Sandu Albu

1. **Bernard Wagenaar**, Sonata pentru pian și vioară la pian compozitorul (nepot al lui W. Mengelberg,

Profesor de Compoziție la Julliard Foundation, New York, martie 1927).

2. **Mozart**, Concert Nr. 7 (Cadențele de George Enescu), dirijor George Georgescu, martie 1935 Ateneu cu Filarmonica
3. **Stan Golestan**, Concertul Românesc pentru vioară și orchestră, cu Orchestra Radio din Praga, dirijor... mai 1935 și cu Orchestra Operei din Cluj, dirijor Jean Bobescu
4. Concert de Muzică Americană cu Theodor Rogalsky la pian, martie 1935, Aula Fundației Carol I cu program... toți necunoscuți la noi: Joleu Aldeu Carpenter, Machon Albert Stessel, Samuel Gardner, Edwin Grosse, C. Burleigh, etc.
5. **George Enescu**, Sonata a III-a în Caracter popular românesc op.25
 - a. 23 mai 1934 Steinway Hall New York în recital de muzică românească, cu Herman Newman la pian, primă audiție în America
 - b. Noiembrie 1935 Sala Dalles, cu Th. Rogalski la pian
6. **C. Silvestri**, Sonata pentru vioară și pian, Dalles, Ianuarie 1941
7. **Jean Sibelius**, Concert op. 47 în re minor, 1936 cu I. Filionescu Dalles, 1943 Filarmonica Dirijor Georg Schneevoigt.
8. **G. Enacovici**, Amfitrita Poem pentru vioară și orchestră, Filarmonica, dirijor M. Jora, noiembrie 1942
9. **E. Falconi**, Sfirleaza pentru vioară și pian în Recital Dalles cu I. Filionescu la pian
10. **R. Schumann**, Concert re minor pentru vioară și orchestră. Filarmonica, dirijor G. Enescu, mai 1943
11. **George Enescu**, Concert pentru vioară și orchestră (neterminat), dirijor E. Pricopie, Filarmonica din Ploiești, 5 mai 1965
12. **Mircea Chiriac**, 5 dansuri din baletul Iancu Jianu pentru vioară și pian, Dalles, 9 april 1965

13. **Sandu Albu**, Suita... pentru vioară solo, Sala Conservatorului 29 mai 1966. Recital vioară solo
14. **Sandu Albu**, Nocturnă și Capriciu pentru vioară și pian Feb 1963, Dalles

C. Activitatea Concertistică pe ani

1917-18

Primele începuturi: Recitale la Botoșani ca elev al Școlii de Ofițeri de artilerie în rezervă, 2 Recitale la Roman

Reîntors în București, am luat parte la șezătorile Academiei libere de Pictură, apoi, în **1919-1920** la șezătorile revistei de artă *Clipa* precum și la Conferințele organizate de prof. I. D. Ștefănescu (ginerile lui Alexandru Vlahuță) la Casa Școalelor, etc.

1920-1922 anii de studiu la Praga, Meister-schulle din Conservatorul Național de Muzică cu Profesorii O. Sevěrick și Fr. Ondricek

1922 Recital Debut Ateneu cu I. Filionescu la Pian, martie Viena în KleinerKonzertSaal (Dir. Hugo Kneppeler) 28 mai: critica Reichspost Semnată de M. Von Kralick. 10 mai la Viena, Soc. România Jună

Recital Debut la Praga cu Fr. Langer la pian, sala Mozarteum, cronice: Narodni Politika, Narodni Listy, *Tribuna Česke Slovo*, *Prager Tageblatt*, 23 mai 1922

Teatrul Orășenesc din Oradea, Consemnarea Semicentenarului „României June” din Viena, 22 iunie 1922

1923 În Concertul Comemorativ pentru I. Scărlătescu la Ateneu, Martie 1923, cronice: Curentul Artelor, 18 martie; Epoca 6...

3 Recitale la Academia de Pictură; Recitale Caracal (Ateneu)

Recital la Ateneu cu I. Filionescu, 5 mai 1923

1924 Primul Recital în SUA la Greenwich, Connecticut, la 21 februarie

1927 Debut recital la 7 Ianuarie în Steinway Hall din New York, critice: N.Y. Times semnat Alin Donnes, New York Sun, Herald Tribunal, Musical America, Musical Digest, 11 ianuarie 1927

La 21 octombrie 1927 al 2-lea recital în New York la Town Hall, Cronice și Titluri de critice:

Herald Tribune, 22 octombrie 1927 semnat M.W., Titlu: *Sandu Albu Romanian Violinist, Scores Success*, Subtitlu: *Prones right to be ranked among more promising of musical importatibus*.

New York Times, Titlu: *Sandu Albu heard again*; subtitlu: *Romanian violonist gives an ambitious program at Town Hall*

Chicago Musical Leader, Titlu: *S.A. un excelent artist*, semnat W.L.G.

N.Y. American Titlu: *Albu performs ably on violin*; semnat Grena Bennet

Alte critice în *Musical Advance*, *Musical Courier*, *New York Staatszeitung* (semnat Klara Rugé), *Musical America* și ziarul românesc *America* din 7 noiembrie 1927, critica semnată D. Cuclin

1927, 13 Decembrie în *PortChester Daily Item*: Titlu: *Women hear Sandu Albu*; subtitlu: *Romanian violonist charms members of Part Chester Woman's Club* și

Flushing Evening Journal, Feb. 5, 1928, titlu: *Classical Music Program pleases*

1928 Al treilea Recital în New York la Town Hall, 27 Noiembrie; cronice în *N.Y. Herald Tribune*, semnat M.W., *New York American* „Grena Bennet”, *N.Y. Freming Journal*, *N.Y. Sun*, *Evening Post*, *N-Y Telegraph*, *N.Y. Times*, *The World*, *Musical America*, *The Musical Leader*, *Chicago*, 6.I.28, Titlu: *Sandu Albu Welcomed At Town Hall*, *Horrath's Bulletin* Dec. 28; Titlu: *S.A. Violonist delights his audience*, ziarul românesc *America* relatează din Cleveland Ohio la 2

Dec.: *Participarea lui S.A. la festivitățile pentru Alipirea Transilvaniei (10 ani)*

1929 Recital în Hartford, Conn, în Y.M.C.A Auditorium, Cronice: Hartford Times și Hartford Courant, Ian. 6. 1930; subtitlu: *Violonist offers varied program at Y.M.C.A Auditorium*

Recital la New York, în sala de la International House, 7 iulie 1929, relatat în ziarul America din 15 Iulie 1929

1930 Recital la Guild Theatre din New York, 2 Martie 1930 (în program Sonata a II-a de George Enescu cu Stanford Schlüssel la pian)

Cronice: New York Times 3 Martie 1930. Titlu: *Sandu Albu heard*; subtitlu: *Romanian violonist gives a well chosen program at the Guild Theatre*

New York American, N.Y. Staatszeitung Herald Tribune, The Sun, Musical America (10 Martie 1930)

București: Rampa 17 iulie: *Radio România inovează*; 22 iulie: *Violonistul român profesor la un Conservator american, de vorbă cu violonistul Alexandru Albu*

Reportaje: Cinema 1 August 1930: *De vorbă c'un violonist român stabilit în America*

Vremea, 7 August 1930: *De vorbă cu violonistul Sandu Albu*, semnat: Alexandru Bilciurescu

Recital la Cazinoul din Sinaia cu Filionesci la pian

În toamna 1930, recitalele din țară la Dej, 25 octombrie, Craiova 17 nov. Teatrul Național și 29 Noiembrie Cluj, Opera Română

9 noiembrie Debutul la Filarmonica din București, în Concertul de Bruch, înlocuind pe Uninskila. Dirijor G. Georgescu

30 Decembrie 1930, Solist cu Filarmonica Cehă din Praga, în Concertul de Beethoven, dirijor Fr. Stupka

La 21 Dec.1930 Recital în Sala Conservatorului din Iași

1931 Recital la Teatrul Național din Iași; la pian Dna Sonia Theodoreanu, 28 Ianuarie 1931. Cronică: Lumea, 31 Ianuarie; Titlu: *Triumful violonistului S.A. la Iași*

Reîntoarcerea în Februarie 1931 la New York

Recital la International House la 19 Aprilie 1931

Multiple Concerte cu Capitol String Quartett ca vioara I

Multe Concerte cu National Music League

Concerte-Conferințe educative în școli și biblioteci publice din New York și împrejurimi

1932 Recital de 2 viori cu Socrate Barozzi, 15 Ianuarie 1932, Steinway Hall

Critice: N.Y. Times, semnat de G.B.G., 16 Ianuarie

N.Y. Sun, N.Y. World Telegram. Titlu: *Violonist triumph over weather*. Subtitlu: *Artists win praise*

Recitale Radiofonice la Stația W.N.Y.C cu programe de muzică românească.

Recital la International House, 23 Octombrie 1932

1933 Recital la Town Hall, New York, 31 Martie 1933, în program Sonata a II-a de George Enescu cu Compozitorul la pian

Critice: N.Y. Times 1 April, World Telegram, The Sun: Titlu: *Enesco plays own work at Albu violin recital*, The Musical Leader; titlu: *Enesco assists violinist*

Multe Concerte educative și cu The Capitol String Quartett, ca vioara I și director, angajați de departamentul de educație al Statului New York.

Câteva luni am funcționat în prealabil în calitate de Concertmaestru al New York Civic Orchestra aparținând departamentului de Educație al Statului New York. Cu această orchestră la 12 August 1933 la Brooklyn Museum, New York, am interpretat concertul de Beethoven, dirijor Rudolph Thomas.

Cu pianistul Herman Newman am dat multe Recitale la Passhellenic la National Musical benefit Society, la International House, etc

La 17 Dec 1933 am interpretat cu Knickerbocker Little Symphony orchestra Concertul de Mozart în re major, dirijor E. Powers.

1934 Recital de Muzică Românească, 23 Mai, în program Sonata a III-a op. 25 de George Enescu, în primă audiție în America, la Steinway Hall, în New York, la pian Hermann Newmann

Urmează cronicile acestui important recital, primul cu un program integral românesc:

1. The world Telegram, 24 mai 1934:

Titlu: *Sandu Albu Stirs Delight*

Subtitlu: *Violonist in recital sheds new light on music of Romanian Composers* (semnat L.B.)

2. N.Y. Times, Titlu: *Sandu Albu violonist*

3. N.Y. Sun, Titlu *Sandu Albu plays recital of Romanian numbers*

Subtitlu: *Violonist introduces Enesco sonata at Town Hall*

4. N.Y. American, 24 mai 1934, Titlu: *Sandu Albu plays Romanian music* (semnat Leonard Libling)

5. The Journal, 24 mai 1934, semnat Henriette Weber

Reîntors în țară, la 8 August 1934, am dat un Recital la Cazinoul din Constanța la pian Th. Rogalski, urmat de alte recitale la Sibiu, Sala Dalles, 17 Dec., cu Th. Rogalski. Tot cu Th. Rogalski am dat un al doilea recital tot la Dalles, la 18 Febr. 1935

1935 Un interviu dat ziarului Vestea despre maestrul Enescu și viața muzicală din America

Urmează o serie de recitale prin țară: Iași, Cluj, Satu-Mare, Oradea, Dej.

24 Martie, Recital de Muzică Americană, Aula Fundației, la pian Th. Rogalski

4 Noiembrie, Recital Dalles, cu I. Filionescu la pian, în program Concertul de Haydn în do, în primă auditiie la noi.

19 Noiembrie, Sonara Kreutzer la Radio cu Alfred Alessandrescu

Cronice din 8 Noiembrie semnate Romeo Alexandrescu și Virgil Gheorghiu și C. Nottara (Dimineața)

La 8 Noiembrie, recital la Teatrul Național din Iași cu Sonia Teodoreanu

La 9 Decembrie, Concerte de Sonate la Dalles cu Cella Delavrancea

1936 12 Februarie, Recital cu Miron Șoarec la pian la Palatul Cultural din Arad. Interviu în Edelys Hilap, Arad, 12 Februarie

La 8 Martie, la Dalles, Concert de Muzică Cultă Americană cu concursul Dnei Lucia Cosma (cuvântare), C. Stroescu, cântă și Th. Rogalski - pianist al Cvartetului Uniunii Muzicii și al Cvintetului de Suflători Rado

28 Aprilie, la Ateneu, cu concursul Orchestrei Simfonice Radio, dirijor Alfred Alessandrescu - Concert de Concerte: Bach, Beethoven, Lalo

Cronice: Sym, Emanoil Ciomac, R. Al., etc

Mai, Concert la Iași al Filarmonicii G. Enescu, dirijor Mircea Bîrsan

La 14 Decembrie la Ateneu al 2-lea Concert de Concerte cu Concursul Orchestrei Radio, Dirijor Alfred Alessandrescu, în program Concerte de Bach, Ceaikovsky, Romanele de Beethoven, Poemul „Farmecele Armidei” de I. Nonna Otescu, dirijat de autor și Tzigane de Ravel

Cronice semnate:

C. Nottara, Dimineața, 19 Dec.

Cella Delavrancea, Le Moment, 21 Dec.

Ion Mincu, Zorile, 19 Decembrie.

1937

Au urmat 2 recitale „populare” de vioară la Dalles la 12 și 19 Februarie cu Miron Șoarec la pian

În primul a avut loc prima audiție mondială a 2 piese de E. Falconi (Nicolaef): Sfirleaza și Vals Sentimental

Naționalul Nou din 12 Febr. 1937 publică sub titlul: *Biografii Muzicale: Sandu Albu*

De asemenea, un medalion semnat de Virgil Gheorghiu în *Muzică și Poezie*, Ianuarie 1937

La 27 Februarie, un al 2-lea concert la Palatul Cultural din Arad cu concursul a 2 cântăreți: Irina Russu și Sasu Nicoară

Sub bagheta lui Mircea Bîrsan, în Festival Beethoven, cânt la 28 Februarie Concertul de Beethoven; „Lumea”, Martie 1937

Plecat la 7 Aprilie la Bagdad, reîntors în țară pentru vacanță dă un recital Radiofonic la Radio Paris la 6 August, la pian Jean Doyen

La 19 August, un recital la Sinaia cu N. Marcovici la pian

La 5 Septembrie, Recital la Teatrul Comedia din București

Apoi se reîntoarce la Conservatorul din Bagdad, Irak

1938 În afară de profesorat la Institutul Muzical din Bagdad, Irak, am dat concerte de muzică de cameră și recitale publice cu Mehidohin Hoida violoncel și Nicolae Marcovici (adus de mine) pian

1939 În locul lui N. Marcovici, vine ca pianist și profesor la Bagdad Juin Hertz în toamna lui 1938

Activitatea concertistică paralelă cu cea didactică se intensifică pe bazele de pionierat al Muzicei Clasice ce se auzea pentru prima dată în Irak

În Martie 1939 au loc 2 recitale la Teheran, Iran. Despre acestea relatează: Messenger de Teheran din 30/III/1939, cu titlul: *Un brillant Concert roumain* (No.3588)

De asemeni: Jurnal de Teheran din 31/III/1939 cu titlul: *Le Concert roumain au Club Iran* și Le Journal de Téhéran 2 sub titlul: *Concerts Roumains*.

Trebuie a mă întoarce la București spre a ocupa Catedra devenită vacantă în lipsa mea, are loc un Concert de adio la Clubul Almiyah din Baghdad la 23 mai 1939 despre care relatează în limba arabă El Bilad din 2/6/1939

Reîntors în țară în toamna lui 1939 ocup catedra de vioară la Conservator și violă

La 21 Noiembrie 1939 dau la Dalles cu I. Filionescu la pian un recital de muzică românească. În program Sonata a III-a de George Enescu, Sonata I pentru vioară solo de D. Cuculin, Sonatina de Paul Constantinescu, Dansurile lui Filip Lazăr și Suita mea „Dor de țară” în primă audiție

La 19 Decembrie un al doilea recital tot la Dalles cuprindea pe lângă Sonata Kreutzer de Beethoven și Concertul de Sibelius care se auzea pentru întâia oară la noi, deocamdată cu pian.

Cu Filarmonica, între aceste 2 recitale interpretez sub bagheta lui Alfred Alessandrescu Concertul de Saint-Saëns în si minor.

Despre toate acestea au apărut cronici semnate de Romeo Alessandrescu, Virgil Gheorghiu, Mihail Jora, Em. Ciomac, J. Victor Pandelescu

1940 Cu Th. Rogalski dirijând Orchestra Radio dau la Ateneu un concert cuprinzând Concertele de Beethoven și Brahms, precedate de uvertura la Don Juan de Mozart la începutul lui Februarie 1940.

Despre acest concert relatează: Mihail Jora, Le Moment din 5/II/1940 semnat L.L., Virgil Gheorghiu în România din 11/II/1940

În Martie întreprind un turneu în Italia, sub auspiciile Institutului de Cultură Italiană din București

Orașele unde am dat recitale cu Concursul pianistei Maria Faini au fost Ancona, Firenze, Livorno și Milano

Despre aceste recitale au scris: Corriere Adriatico din Anemona 12 Martie 1940 cu titlul: *Il Concerto Sandu Albu alla Amici della Musica*. 2) Il Telegrafi di Lavoro cu titlul: *Il concerto del violonista romeno al Dopolavoro „Amici*

della Musica” Nazione di Firenze și L'Ambrosiano din Milano 14/II/1940

Tot în primăvara 1940 cânt la Filarmonică cu G. Georgescu Concertul de Brahms

În toamna 1940 am dat la Dalles, 19, 26 Octombrie, 9 Noiembrie, 3 Concerte de Bach, cuprinzând cele 6 Sonate și părțile pentru vioară solo și cele 6 Sonate cu pian, având 3 colaboratori: C. Silvestri, J. Prunner și Miron Șoarec

1941 La 5 Aprilie, la Dalles, Concert de Sonate cu Madeleine Cocorescu

La 12/II/1941 se relatează în Timpul cu titlul *George Enescu la Dalles în Concertul violonistului S.A.* un concert în care am avut colaboratori pe: G. Enescu în Sonata a III-a, C. Silvestri în sonata sa în primă audiție, M. Jora în Suita mică a sa.

Universul din 6 Dec. 1941 semnat R. Al. cu titlul: *Filarmonica* subtitlu: Dirijor Mihail Jora, solist Sandu Albu (vioară), vorbește despre Amfi... Poem Simfonic de G. Enacovici în primă audiție. Cronica semnată de G. Breazul din 4/IV/1941 vorbește despre multiplele mele interpretări.

1942 Universul din 19 April 1942 semnat R. Al., titlu: *Concertul violonistului Sandu Albu*; vorbește și despre concertul I de Karol Szymanovski, auzit pentru prima dată la noi, deocamdată la pian – I. Filionescu.

1. În toamna 1942 în turneu în Germania, Croația și Slovacia dimpreună cu I. Filionescu la pian în următoarele orașe: Stuttgart, Stuttgarter Neues Zeitung 23 Nov, titlu: *Konzert Rumänischer Künstler*.

2. Berliner Nachtausgabe din 6 Nov. 1942, titlu: *Erfolgreiche Konzerte*

3. Hrvatsky Narod, 10 Noiembrie, 1942, Zagreb

4. Grandista Bratislava, 17 Nov. 1945

5. Der Mittag Düsseldorf, 29 Oct 1942

6. Dusseldorfer Statt Nachrichten semnat de Peter Seifert.

7. Slovak 18 Nov. 1942: Rumanski Hostia v Bratislava

8. Nova Hrvastika, Zagreb 11 Nov. 1942 DI. Bohuslav Sirola

Cu Filarmonica din Bratislava solist în concertul de Beethoven în Noiembrie (lipsesc critice etc.)

De asemeni la Radio, Concert de muzică românească cu I. Filionescu la Bratislava (pe la 12-15 Decembrie)

1943 La 2 Februarie 1943 are loc la Ateneu un Festival Sibelius dirijat de Georg Schneevoigt. În acest festival am interpretat în primă audiție la noi Concertul în Re Op. 47 de Jean Sibelius. Cronice de: Aurelia Șathiopa, Romeo Alexandrescu, Virgil Gheorghiu, etc.

„Minereul” din 25 Octombrie 1943 relatează semnat R. Al.: Concertul de Sonate George Enescu în 20 Oct Ateneu, maestrul la pian. Sonatele I, II, IV și Impresiile din copilărie. De asemeni în Curentul din 23 octombrie, Virgil Gheorghiu

La 16 Iulie 1943 are loc la Brașov, sub auspiciile „Cercului Francez” de acolo un concert de muzică franceză dat de mine cu Filionescu. Kronstadter Zeitung semnat H.L. relatează acest concert sub titlul: *Konzert des Geigers Sandu Albu*

Concertul jubiliar pentru 25 de ani de carieră s-a bucurat de concursul Maestrului Enescu la pupitrul Filarmonicii. Programul cuprindea Concertul 7 de Mozart (cu cadențele de George Enescu), Concertul de Glazunov și prima audiție la noi a Concertului de Schumann

Rampa din 5 Decembrie 1943 relatează semnat Emil Riegler Dinu. De asemeni Aurora Șotropa, Virgil Gheorghiu în articole lungi în ziarele „Curentul”, „Adevărul”, etc.

1944 3 Concerte cu Orchestra Simfonică din Iași, dirijor Egizio Massini

2 Recitale la Ploiești, 2 la Câmpina

Recital la Sinaia cu C. Silvestri la pian

Recital la 4 Decembrie de Muzică rusă și aliați (Era.... N.56 din 7 Dec. 1944) la Dalles, la pian Smaranda Athanasoff, Universul, 5 Dec. 1944

La Dalles, la 2 Februarie, dimpreună cu Aurelia Cionca am dat audiția integrală a Sonatelor de Brahms pentru pian și vioară. Cu această ocazie în Bukarester Tageblatt sub semnătura lui F.G. Gruber apare un articol intitulat: *Ein erfolgreicher Brahms abend in Bukarest*.

Cu Dagobert Bucholtz la pian pentru Apărarea Patriotică dau în toamna 1944 un recital despre care J.V. Pandelescu a scris un lung articol.

1945 În afară de un Recital la Ploiești cu Virgil Gheorghiu la pian am dat și unul la Giurgiu (la 8 Noiembrie la Ateneul N. Bălănescu).

Cu același pianist am interpretat pentru prima oară la noi Concertul de Hacıaturian la Radio, înaintea primei audiții făcute de G. Enescu cu orchestră în anul următor.

1946 Reîntors la Bagdad ca profesor împrumutat institutului de Arte de-acolo în decembrie 1945, dau un recital la King Faisal Hall și numeroase concerte radiofonice.

În primăvara 1946 dau cu pianistul Juliu Hertz din București (angajat prin mine ca profesor și pianist la Bagdad) – 2 recitale la Kuwait și Abadan (Iran) pentru personalul celei mai mari rafinării de petrol.

1947 După alte manifestări muzicale, concerte publice și foarte multe recitale la Radio Bagdad în vara 1947 dau două recitale importante:

1) la Paris, la Salle Chopin-Pleyel, cu pianistul Jean Neveu (fratele celebrei violoniste Ginette Neveu) la 12 Iunie relatat de Pierre Leroi în Journal Opéra 2 Iulie 1947 și

2) La Wigmore Hall din Londra cu pianistul Ivor Newton (Times 23 Iunie 1947 și Western Morning News, 23 Iunie)

De asemenea, la 22 August 1947 iau parte într-un Concert festiv la Sala Pleyel-Chopin marcând a 3-a aniversare a eliberării Parisului și Bucureștiului

Reîntors în Orient dau la Beyrouth (Liban) 2 Concerte: un recital și un Concert de Sonate cu pianistul Arcadie Kongwell relatate în „Le Jour” și „L'Orient” din 19 Noiembrie 1947

1948-1949 Pe lângă îndatoririle mele de Profesor și Organizator al Secției Muzicale din Institutul de Arte din Baghdad duc o activitate intensă Cameristică, de recitale și muzică de cameră cu concursul Pianistului Julin Hertz și al lui Canov Cyril Roberte (Pastorul Eneglez din Baghdad)

Atât la Baghdad unde la British Insitute Club dau la 14 și 28 Noiembrie 1949 pentru prima dată în Orientul Mijlociu audiția Sonatelor și Partitelor de Bach (în 2 ședințe)

Recitalele mele erau numeroase și variate – relatate în Irak Times (pierdute de mine) și aveau loc la Institutul nostru la Sala de Concerte (King Taisal Hall) în Biserica Anglicană, ducând o activitate de pionier cu totul educativă. În afară de Baghdad, am concertat în Irak și la Mosul, la Kirkuk și Basrah.

În **1950** Sunt rugat ca pe lângă direcția Conservatorului nostru să organizez și o mică orchestră simfonică cu care am dat între anii **1950-1958** dirijând-o și cîntînd și ca solis, numeroase concerte, festivaluri Bach, Mozart.

În **1952** plec în timpul vacanței de vară în Europa unde în afară de un concert radiofonic la Radio Paris și Radio Basel am dat și un recital în sala Conservatorului din Kassel relatat în Kassler Post din 19 Septembrie 1952.

În 1952 pentru Comemorarea marelui poet, filozof și om de știință Ibn Sima (Avicena) scriu un Poem Simfonic executat în primă audiție la 1 Mai 1952, repetat la Concertul următor la cererea publicului.

1953 Concerte, Recitale în continuare.

În anii **1954-55-56** în timpul vacanțelor de vară am dat un număr de turnee radiofonice imprimând la diversele stațiuni de Radio din Europa în special muzică de Compozitori Români. Astfel în 1954 am imprimat la Basel, Paris, Zürich, München, Genève, Bade-Baden, Stuttgart, Londra. În 1955 la Amsterdam (Hilversum), Paris (Sonata pentru vioară solo de Mihalovici, Sonata a III-a și Impresiile din Copilărie de Enescu cu N. Caravia la pian, München, Basel, Istanbul. În 1956 dau un recital la Salzburg sub auspiciile Mozarteum-ului acest recital a fost relatat în Demokratischer Volksblatt din 11 Iunie semnat Dr.Th.W. Werner, 2) Salzburger Volkzeitung 11 Iunie, semnat Dr. Pallegriini, 3) Salzburger Nachrichten 11 Iunie semnat H.H. și cu titlul *Der Geiger Sandu Albu* și 4) Salzburger Volksblatt 11 Iunie cu titlul *Violin abend Sandu Albu* ss I.H.

La 27 Iunie 1956 în Sala mare de la UNESCO din Paris dau un recital comemorativ cu compoziții de George Enescu. Acest concert omagial la un an de la moartea Maestrului a fost prezentat de Profesorul Correa de Azevedo (America de Sud) și am avut concertul de pian al lui N. Caravia, care pe lângă Sonatele II și III și Impresiile din Copilărie cu mine, a interpretat și Sonata a II-a în fa# minor pentru pian.

Tot în acea vară am imprimat un program de Muzică românească: Paul Constantinescu, Stan Golestan, Filip Lazăr, I. Scărlătescu, S. Albu la Radio Basel și München, unde eram angajat pentru a treia oară în șir.

La Bagdad pe lângă funcțiunile de profesor de vioară, violă, muzică de Cameră și Director al Secției de muzică Clasică am activat și ca Președinte al Societății Filarmonice și dirijorul Orchestrei înființate de mine în 1950.

Dintre multele articole scrise în ziarele arabe și în Irak Times am păstrat câteva în acesta din urmă cu titluri ca: *Iraq's Symphony Orchestra has succes in first performance* (1 Mai 1950).

Fine Concert at Kirkuk

În 27 Decembrie 1955 am dat un recital de violă în Sala Institutului de arte din Bagdad. Muzica pentru Vioară Solo, al cărei protagonist am fost mai ales la Bagdad s-a manifestat prin recitalele mele între 1954 și 1958; astfel la 11 Martie 1954 interpretam în Sala Institutului de Arte seria integrală a celor 24 de Capricii de Paganini sub formă de Concert lecție - Lecture-recital, cum făcusem la British Institute pentru Sonatele și partitele de Bach.

Sub auspiciile U.S.I.S. (United States Information Service) am dat o serie de recitale de vioară solo incluzând lucrări ca: Sonata de Marcel Mihalovici op. 97, Sonata a III-a de Max Reger, Sonatele a III-a și a V-a de Eugène Ysaÿe, Ménétrier, Impresiile din copilărie de Enescu, Suită clasică de Sandu Albu, etc.

În scop de culturalizare am dat recitale și concerte închinat cîte unui compozitor ca: un recital de Concerte și Sonate de Mozart precum și un festival de muzică de cameră pentru bicentenarul acestuia. Un Festival Bach bicentinar și un alt Festival Bach dirijate și cântate în acelaș timp de mine (concertele de vioară, Dublul Concert, Concert Branderburgic Nr. 5. Un Festival Händel (de muzică de Cameră) precum și Concerte închinat lui Sibelius și lui Ed. Elgar.

Împreună cu 2 elevi ai mei care s-au remarcat în străinătate am dat și Concerte pentru 2 viori. Acești elevi sunt: Haik Balian care a fost trimis cu bursă la Musikakademie din Viena și Vartan Manogian care în 1958 a obținut premiul I la Conservatorul Național din Paris, fiind apoi solist cu orchestra Simfonică din Lausanne.

Ambii acești elevi mi-au făcut cinste și am primit felicitările profesorilor lor din Paris și Viena. În Iraq Times din 9 Oct. 1959 apărea un articol cu titlul: *Tribute to Prof. Albu.*

După repatrierea mea din 12 Nov. **1959** am dat o serie de recitale în țară:

- 1) La 21 Decembrie la Ateneu, cu Nicolae Brînduș la pian
- 2) La 16 Ianuarie la Dalles cu Mariana Kabdebo (semnează I.S. Cronică Contemporanul 19/I/62, și Petre Codreanu din Muzica Nr. 3 Martie 1962)
- 3) La 10 Februarie 1963 la Dalles, cu Mariana Kabdebo la pian
- 4) La 4 Noiembrie 1963 (Interviu Magazinul semnat P. Răduț)
- 5) 14 Mai 1964 la Dalles, cu Mariana Kabdebo la pian
- 6) 10 Iunie la Dalles, cu Mariana Kabdebo la pian (Program integral Enescu – 3 sonate și Impresiile)
- 7) 5 Aprilie 1965 la Dalles, pentru Conservatorul Ciprian Porumbescu, program de compozitori români (prima audiție a dansurilor din baletul Iancu Jianu de Mircea Chiriac), la pian Mariana Kabdebo
- 8) 29 Mai 1966, Studioul Conservatorului C. Porumbescu, Recital de vioară Solo. În program Suita Clasică S. Albu, Suita pe Bach de Alfred Mendelsohn, Sonata de W. Berger și Suita I de Cuclin
- 9) La 11 Februarie 1967, la Râmnicu-Vâlcea, Casa de Cultură, la pian: Mira Ghisoiu, Cronică semnată I. L. Alexandricu în revista Argeșul 4 din Aprilie 1967
- 10) La 12 Martie 1967, Recital în cadrul Filarmoniceii din Sibiu, la pian Mira Ghișoiu

În afară de acestea am fost solist cu următoarele orchestre simfonice din țară:

- 1) Filarmonica Gh. Dima din Brașov la 20 Oct. 1960, Poemul Concertant de Ludovic Feldman și Tzigane de Ravel, dirijor Paul Popescu
- 2) Filarmonica 12 Noiembrie 1960 și 21 Ianuarie 1961, Bacău, concert Beethoven, dirijor Ciornei
- 3) Filarmonica din Cluj, Prokofiev Nr.1, dirijor Petre Sbîrcea

- 4) La 10 Aprilie 1961, cu Filarmonica din Galați, dirijor Ury Schmidt, Concertul Nr. 3 de Saint-Saëns
- 5) La 17 Iunie 1961, Filarmonica „Oltenia” din Craiova dirijor Victor Golescu, Concert de Saint-Saëns
- 6) La 24 Aprilie 1962, cu Filarmonica „Glinka” din Satu-Mare, dirijor Alexandru Munteanu, concert S. Saëns
- 7) La 5 Mai 1965, cu Filarmonica din Ploiești, dirijor Eugen Pricope, Concert George Enescu, 10 ani de la moartea Compozitorului, Conferențiar Zeno Vancea, în program Concertul neterminat (2 părți) de George Enescu pentru vioară și orchestră, interpretat de mine în primă audiție.

Între **1962-1965** am fost profesor de vioară la Facultatea de Muzică a Institutului Pedagogic de 3 ani, București

În **1964** și **1965** am fost profesor și la Școala Medie Nr. 2 unde am interpretat pentru elevii Școalei în 2 audiții cele 6 Sonate și Partite de J.S. Bach pentru vioară Solo

În **1963-1964** și **1964-1965** am fost profesor de muzică de cameră la Conservatorul Ciprian Porumbescu

În **1964-1965** și **1965-1966** am fost Conferențiar la clasa de violă a Conservatorului

În prezent urmez după pensionare pentru vârstă la Catedra de violă de la Conservator având și un număr de ore de vioară la Liceul de Muzică Nr. 2 din București.

La vioară prepar activitatea a 9 piese pentru vioară și pian ale mele în catedra de coarde și un Recital pentru 50 de ani de activitate muzicală

29 Nov.1964 – Sandu Albu

SUMMARY

Viorel Cosma
Original Texts and Documents.
Music History in Autobiographies
The Sandu Albu Archive

The name of violinist, conductor, composer and teacher Sandu Albu (1897-1978) is engraved in the annals of Romanian music because ever since the interwar period he disseminated and thoroughly popularized our music in Asia (Iraq), granting primacy to the oeuvre of George Enescu (whose disciple he was between 1929-1930 and 1934-1936).

His return to Romania (1959) marked the beginning of a teaching career at the "George Enescu" Music High School and at the Music Conservatoire, concluded at the Pedagogical Institute in Bucharest, where he founded a prestigious department of violin and viola in Romanian artistic education.

The activity of the Romanian violinist and teacher stands out in Romanian memoirism through the international career he forged at a time when our national school asserted itself within the international context.

Traducerea rezumatelor: **Alina Bottez**