

MUZICA

SERIE NOUĂ, ANUL XXVIII, NR. 6

DIN SUMAR

6/2017

ANDRA APOSTU

DE VORBĂ CU NICOLAE TEODOREANU

OCTAVIAN NEMESCU

AUREL STROE - ORIGINALUL

ROMAN VLAD

MUZICA CONCRETĂ,
PRIMA ETAPĂ A MUZICII ELECTRONICE

GEORGE BALINT

INTERPRETAREA MUZICALĂ (II)
- TIPURI/STADII, COORDONATE, CATEGORII -



ISSN 0580-3713

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

CUPRINS

PAGINA

INTERVIURI

ANDRA APOSTU

DE VORBĂ CU NICOLAE TEODOREANU

3

STUDII

OCTAVIAN NEMESCU

AUREL STROE - ORIGINALUL

27

ROMAN VLAD

MUZICA CONCRETĂ, PRIMA ETAPĂ A MUZICII ELECTRONICE

38

ESEURI

GEORGE BALINT

INTERPRETAREA MUZICALĂ (II)

- TIPURI / STADII, COORDONATE, CATEGORII -

47

CREAȚII

ȘTEFAN ANGI

GYÖRGY KURTÁG - „JOCURI”. O POETICĂ LUDICĂ PENTRU PIAN A COPILULUI MUZICIAN

68

CEZAR BOGDAN ALEXANDRU GRIGORAȘ

ULPIU VLAD - *DIN SUNETELE PRIVIRII*

87

ETNOMUZICOLOGIE

OVIDIU PAPANĂ

VIOLONCELUL „BĂTUT” CONTEMPORAN – („DOBA”) DIN TULGHEȘ

97

1

TABLE OF CONTENTS

PAGE

INTERVIEWS

ANDRA APOSTU

A CONVERSATION WITH NICOLAE TEODOREANU

3

STUDIES

OCTAVIAN NEMESCU

AUREL STROE - THE ORIGINAL

27

ROMAN VLAD

CONCRETE MUSIC, THE FIRST STAGE OF ELECTRONIC MUSIC

38

ESSAYS

GEORGE BALINT

MUSIC INTERPRETATION (II)

— TYPES / STAGES, COORDINATES, CATEGORIES -

47

CREATIONS

ȘTEFAN ANGI

GYÖRGY KURTÁG - JÁTÉKOK [GAMES]

A LUDIC POETICS FOR PIANO MEANT FOR THE CHILD-MUSICIAN

68

CEZAR BOGDAN ALEXANDRU GRIGORAȘ

ULPIU VLAD - DIN SUNETELE PRIVIRII [FROM THE SOUNDS OF THE GAZE]

87

ETHNOMUSICOLOGY

OVIDIU PAPANĂ

THE CONTEMPORARY "STRUCK" CELLO ("DOBA") IN TULGHEȘ

97

INTERVIURI

De vorbă cu Nicolae Teodoreanu

Andra Apostu

Compozitorul Nicolae Teodoreanu se dezvăluie, dar nu cu ușurință. Nu pentru că își propune acest lucru ci pentru că firea sa discretă îl împiedică să se declare ca aparținând vreunui anume stil, vreunui tip de estetică ori vreunui curent.



Este, cu siguranță, un compozitor valoros al prezentului care, în rândurile care urmează ne dezvăluie și informații interesante despre compozitori ai generației "de aur" din școala muzicală românească. Muzica sa este un „azi” cu rădăcini în „ieri” și ramuri în „mâine”. Cercetările sale etnomuzicologice i-au deschis orizonturi și i-au

oferit surse nestăvilite de inspirație. Vi-l prezentăm, așadar, pe Nicolae Teodoreanu compozitor, etnomuzicolog, pedagog, așa cum se descrie chiar el, printre rânduri...

A.A.: Stimate domnule Nicolae Teodoreanu, ați fost un student norocos, ați avut îndrumarea multor maeștri. Dintre aceștia, aș vrea să ne oprim asupra perioadelor în care ați studiat cu Ștefan Niculescu, Aurel Stroe și Anatol Vieru.

N.T.: Eu am început studiul compoziției la Conservator cu Aurel Stroe, am lucrat 3 ani cu el, din 1982 până în 1985,

când a trebuit să plece în America. Sigur că față de perioada de dinainte, cea în care mă pregăteam pentru Conservator, era un salt foarte mare și am fost destul de șocat de nivelul la care se discuta. Stroe ținea cursuri colective, adevărate prelegeri de amfiteatru, doar în fața a 4-5 persoane: afară de mine participau Ioana Glodeanu, Ioan Dobrinescu (ăștia eram „clasa” lui) și mai veneau „din afară”, viitorul clavecinist și organist Dan Racoveanu precum și domnul Georgescu – inginer, parcă, și care avea sarcina de a consemna tot ce spunea Stroe în vederea unei publicări ulterioare; acest lucru, din păcate, nu s-a mai întâmplat. La aceste cursuri se spuneau lucruri absolut unice, erai uluit și ieșeai amețit de o așa cantitate de informație. Se tratau probleme pe care le regăsim în scrierile lui ulterioare, deși nu formulate direct, dar atinse mereu: morfogeneza, teoria catastrofelor. De asemenea, Stroe mai vorbea despre existența a două modele de compozitori: pe de o parte, modelul creatorului estetic, care se dedica ideii de a crea o muzică frumoasă, perfectă, coerentă, într-o estetică de tip clasic, înrudită cu filozofia lui Leibniz, care reda imaginea unui univers construit „armonic”. În acest caz, compoziția muzicală trebuia să reflecte această perfecțiune a Universului. Aici includea el pe Mozart, Bartók, Webern, pe care îi și studiam la clasă. Și mai era celălalt model, care îi era lui mai aproape, al compozitorului care se luptă cu materia sonoră, dar care vrea ceva, vrea să transmită ceva dincolo de piesă, un compozitor de viziune.

A.A.: Aceste două categorii se completeau sau se excludeau una pe cealaltă, în viziunea lui Aurel Stroe?

N.T.: Erau două direcții diferite, nu cred că exclusive, dar ceea ce căuta un compozitor de viziune îl deosebea net de celălalt. Stroe lua ca exemple ultimele cvartete de Beethoven, simfoniile de Mahler și, până la urmă, muzica lui, pe care nu o discutam la curs, dar cu care eram contemporani fiindcă se cânta în concert. Spre exemplu, chiar atunci, în 1983, se cântase *Orestia I*, care reflecta perfect viziunea sa „termodinamică” asupra societății (opera conținea niște aluzii politice înspăimântătoare: scena *Entrata del Tiranno* era marcată de o sirenă ca a miliției lui Ceaușescu, perfect integrată compozițional prin cel „de al cincilea sistem”, al

zgomotului – totul fiind un simbol al „cetății închise”, în prăbușire, marcate de entropie maximă). Stroe avea ideea aceasta că un astfel de compozitor poartă o luptă pe viață și pe moarte cu niște forțe cosmice. Ne dădea modelul alpinistului care urcă pe munte și ajunge în zonele cu altitudine mare – el era un pasionat de munte – unde aerul este din ce în ce mai rarefiat și efortul devine din ce în ce mai mare, nu mai poți să te oxigenezi, ți se opune o forță pe care tu o înfrunți; considera că uneori efortul e atât de mare încât chiar și opera poate fi sacrificată. Aceasta poate să nu atingă perfecțiunea, rotunjimea, dar va conține mesajul pe deplin, mesaj care poate fi recunoscut de către cei care au această receptivitate. Cel mai important, este, așadar, efortul, care devine el însuși un mesaj; Stroe nu încifra un mesaj în piesă, ci îl convertea în muzică. De aici apar și toate aceste rupturi și aceste lucruri care presupun un univers „statistic”, cam în sensul lui Jacques Monod (amintea acea frază a lui, potrivit căreia omul nu e decât – parafrazez – „un țigan la marginea universului”), univers care nu mai are coerența și perfecțiunea celui clasic.

A.A.: Asta, desigur, punea problema și studenților: el, maestrul, unde se află?

N.T.: Cu siguranță ne dădea de gândit și simțeai că aceste lucruri depășesc capacitatea noastră de înțelegere, de asimilare. Erau lucruri spuse pentru viitor, erau probleme atât de adânci încât te puneau „între paranteze”. În anii superiori a făcut cu noi teoriile „sistemelor de acordaj” ale lui Daniélou; știtiți că Stroe a preluat în muzica sa teoria celor patru sisteme „de acordaj”, teorie care m-a fascinat la momentul acela și care a avut o reverberație târzie asupra mea: mi-a atras atenția asupra microtoniei, pe care am studiat-o ulterior în cercetările mele din folclor. De asemenea, Stroe a încercat să ne introducă în gândirea algoritmică, expusă de el în patru articole despre *clasele de compoziție*, publicate în revista „Muzica”, la acel moment cam aride pentru noi, căci nu aveam pregătirea tehnico-matematică necesară. Însă, aceasta a fost o primă luare de contact cu algoritmica muzicală, idee care urma să mă preocupe în viitorul apropiat.

Mai aveam și orele individuale cu el, în care prezentam ce lucram și unde mergea mai la „nivelul nostru”, cu pași mai mici dar extrem de riguroși și, totodată, atent. Adică am făcut și „bucătărie” muzicală, analiză. De exemplu, la sonatele lui Haydn, sau Scarlatti (pe care le executa fenomenal la pian!), aplica metodele structuraliste de analiză ale lui J. J. Nattiez și mai ales pe cele ale lui Nicholas Ruwet; făcea o analiză nu doar tonală și formală, ci încerca să surprindă anumite aspecte ale fenomenologiei compoziționale, care puteau să ne deschidă mintea. După aceea, era foarte atent la ce aduceam noi; eu, în anul II, de exemplu, am scris o sonată pentru violoncel și pian după modelul sonatei nr. 1 de Brahms. Și știu că era acolo ceva destul de simplu, un pasaj de vreo 3-4 note care se relua de câteva ori care pentru mine avea o anumită „rezonanță” specială. Stroe a sesizat acest lucru și a zis, încercuind cu degetul notele acelea: „aici te regăsești mata, asta trebuie să dezvolt” (ni se adresa nu cu „tu”, ci cu „mata”, iar uneori ne zicea „copii”). Avea o intuiție extraordinară și a surprins dintr-un șir banal de note ceva care mie îmi era emblematic, ceva care putea deveni un drum de urmat. Și cred că avea dreptate.

Apoi a urmat anul III, când a trebuit să compun un cvartet, și aici m-am împotmolit de tot. Am scris un cvartet, dar a fost un eșec. Presiunea pe care o exercita Stroe asupra ta – indirectă, prin forța personalității sale – era așa de mare, încât te simțeai prea mic. Dacă era să asisti la o prelegere era extraordinar, dar când trebuia tu să încerci să vezi ce legătură au toate acestea cu tine și cum poți să scoți muzică din asta, putea deveni o chestiune catastrofică. Iar la mine așa a și fost. Am scris un cvartet foarte slab, cu care am luat nota 9 la examen, ceea ce era cam ca o... restanță. Abia mult mai târziu m-am mai încumetat să scriu un cvartet (de curând și un al doilea).

A.A.: Ce s-a întâmplat după plecarea lui Aurel Stroe? Cum v-ați adaptat cu noul profesor, cu Anatol Vieru?

N.T.: După ce a plecat Stroe, am rămas cam în vânt, să zicem, la prima impresie, și am fost repartizat la Vieru, care avea un stil complet diferit. Între timp a fost, însă, vara, în care eu am intenționat să dau o mărire de notă la cvartet. Am muncit

destul de mult în vara aceea și am reușit să perfectez un algoritm compozițional cu care mă simțeam foarte bine, dar care nu a mai dus la un cvartet la sfârșitul verii, ci a făcut posibile cele două lucrări simfonice din anul IV. Deci, față de anul III în care eram deja în pragul colapsului, în anul IV, la Vieru, am reușit să scriu aproape dintr-o răsuflare o cantată pentru mezzosoprană și orchestră de cameră și apoi o lucrare simfonică. Cu acest algoritm „restanță”, totul a funcționat de minune.

Vieru era cu totul alt stil, v-am zis, nu te simțeai așa intimidat. Nici Stroe nu încerca să te dirijeze, a nu se înțelege greșit, dar personalitatea lui era copleșitoare. Vieru îți dădea o libertate care pentru mine a fost, la acel moment, ca aerul proaspăt. Interesant a fost că atunci când am mers la el și i-am prezentat algoritmul pe care îl inventasem, și care era bazat pe numere prime, am avut surpriza să aflu cum funcționează sita lui Eratostene, pe care Vieru o folosea în nenumărate lucrări, bazată tot pe numere prime, dar gândită cu totul altfel. Principiul, însă, al creșterii, al desfacerii în fășii, dintr-un punct original, era același. Țin minte remarca lui Vieru..., fac o paranteză: algoritmul meu se bazează pe numerele prime 2, 3 și 5 și pe puterile lor, având la bază teoria lui Daniélou, pe care o studiasem cu Stroe. Și Vieru mi-a spus: „Algoritmul ăsta al tău este ceva între teoria lui Daniélou și sistemul meu (sita lui Eratostene...), așa că ne-am potrivit foarte bine.

Vieru era un om preocupat de timp: cel fizic – era foarte ordonat cu timpul lui – dar și de timpul muzical. Acest lucru pe mine m-a ajutat, m-a centrat, că nu eram prea disciplinat. M-a organizat, mai ales în plan muzical (nu și în plan fizic, căci eu sunt mereu în întârziere). Legat de timp, avea anumite formulări paradoxale: zicea, de exemplu, că dacă o piesă ți se pare lungă, mai lungeste-o, iar dacă ți se pare scurtă, mai scurteaz-o. Mi-amintesc că analizam simfoniile de Mahler cu el, sigur, într-o altă perspectivă decât a lui Stroe, urmărind, pe de o parte, sursele muzicale: marșuri, cântece populare, valsuri, iar, pe de alta, această problemă a așezării muzicii în timp.

Raportat la ce compuneam eu, avea un fel foarte fin, discret, de a lucra cu studentul, de a-l încuraja. În perioada în

care am scris cantata, la sugestia lui am detașat din cantată o piesă pentru trei alămuri, căreia i-am adăugat alte trei, și așa a ieșit o nouă compoziție pentru trio de alamă, care s-a și cântat imediat, grație colaborării cu profesorul de muzică de cameră, Francisc Laszlo. Vieru este cel care mi-a deschis această perspectivă, de a folosi „energia” unei compoziții principale pentru altele colaterale. Și așa am reușit să termin cu bine Conservatorul. Dar, nu a fost ușor.

A.A.: Ați mai folosit acest algoritm și mai târziu în creație?

N.T.: L-am folosit în mai multe lucrări, mai mult în genul simfonic, pentru că îți dă posibilitatea să lucrezi cu mase mari instrumentale, fiind vorba de parametri; cumva ca la Xenakis, doar că la el acești parametri sunt echiprobabili, potrivit unei repartiții statistice uniforme. Or, algoritmul meu, ca și sita lui Eratostene, îți dădea o structură ierarhică. Deși era conceput înăuntrul sistemului dodecafonic, îți dădea senzația unei centrări tonale și unei atmosfere predominant diatonice.

A.A.: L-ați teoretizat, ați scris despre el?

N.T.: Nu, nici nu m-am gândit la asta. La un moment dat nu m-a mai interesat, nu am mai insistat asupra lui. Dar, l-am „publicat” altfel. Știu că prin 1993 am încercat să folosesc acest algoritm pentru a face o „creație colectivă”, cu colegi de-ai mei de vârstă relativ apropiată: erau implicați Dan Dediș, George Balint, Mihai Vârtosu, Ioan Dobrinescu, Dana Teodorescu (Probst) și urmau și alții, care nu au mai apucat să „intre în scenă”. Era o piesă în care rolurile componistice erau „preprogramate” de algoritm, dar într-o manieră destul de complicată, fiindcă fiecare trebuia să scrie o secvență temporală la un anumit compartiment orchestral, în timp ce altul putea scrie la alt grup instrumental, astfel că lucrurile se suprapuneau. În fine, am scris împreună cca. 4 minute, ceea ce însemna cam a treia parte din piesă și apoi s-a împotmolit. Nu a ieșit din rațiuni practice: aveam un calendar de lucru, fiecare avea două zile la dispoziție, după care trebuia să se întâlnească cu următorul ca să dea partitura, plus o corespondență cu sugestii, observații, corecturi (mi-amintesc că mă întâlneam seara târziu, la metrou la „Ștefan cel Mare”, cu

Mihai Vârtosu, de exemplu, și ne dădeam partitura peste barieră, ca să economisim un bilet). Din păcate, acest transfer fizic al partiturii s-a blocat la un moment dat; pe atunci nu exista internet. Scrie și Dan Dediu undeva despre acest experiment ratat.

A.A.: Cum ați colaborat cu Ștefan Niculescu?

N.T.: Cu el am făcut cursul de forme și toți cei care am făcut cursul ăsta am fost marcați; nu era doar un curs de analize, ci era un curs de cultură generală și muzicală. Noi, majoritatea, eram destul de „conservatori” la momentul acela, nefiind prea receptivi la muzica modernă. Dar cu Niculescu nu puteai rămâne așa... Ascultam și analizam la curs, alături de clasici, tot ce era mai important în muzica secolului al XX-lea, analize care aveau funcția „spărgătorului de gheață” în inerția noastră și care ne-au introdus practic în limbajul și estetica muzicii contemporane. Aceste cursuri continuau cu „Vacanțele muzicale” de la Piatra Neamț, și, nu în ultimul rând, cu vizitele acasă, unde strângea mai mulți actuali sau foști studenți și, unde am audiat, spre exemplu, uimitoarele *Patru piese pe o singură notă* de Giacinto Scelsi, compozițiile „verbale” ale lui Georges Aperghis, dar și câteva dintre compozițiile sale. Niculescu nu urmărea doar să te *informeze* în anumite domenii, ceea ce făcea oricum cu prisosință, ci, mai cu seamă, să te *formeze* ca muzician, așadar să îți consolidezi propria personalitate, în deplină libertate. Era interesant cum se desfășura un examen de forme: spunea, „puteți veni cu tot ce vreți la voi, partituri, cărți, materiale, notițe, caiete, tot... și nu trebuie decât să arătați ce ați lucrat, ce ați citit, ce ați gândit”. Nu aveai ce copia; ori aveai ceva de spus, ori nu. Era un examen atipic.

După facultate, mai ales, îi arătam lucrările mele mai noi, fiind într-o perioadă în care aveam încă nevoie de un „control”. Cum eu eram cam dezorganizat cu timpul de lucru, el mi-a sugerat să îmi fac un program zilnic de compus de cca. 2-3 ore, din care să nu ies (după cum el însuși folosea un ceas de șah, pentru a-și cronometra timpul de lucru zilnic). Insista pe ideea de a scrie și de a reface o muzică sau un fragment, până nu mai poți modifica nimic. Între timp, începusem să scriu și

diverse texte, multe publicate în revistele Institutului de Folclor și, am avut de mai multe ori surpriza plăcută să mă sune la câteva zile după ce apăruse un articol, de care nu știu cum afla, și să îmi facă niște comentarii foarte precise, la obiect, bineînțeles cu o nuanță totdeauna pozitivă.

Un eveniment marcant, legat de dânsul, la care am participat în studenție, a fost, cred, prin 1986, când a lansat studiul său despre postmodernism. A avut loc în sala 99, unde acum este sala de folclor... nu încăpeam de câtă lume era; noi stăteam pe hol și auzeam și vedeam ce puteam. Era un eveniment senzațional, fiindcă asistai pe viu la nașterea unor teze care au făcut istorie. Apoi a urmat publicarea studiului în revistă, în „Caiete Critice”, acel studiu de referință numit „Un nou spirit al timpului în muzică”. Era vorba acolo despre cele patru direcții „cardinale” din muzica contemporană. Ștefan Niculescu era un om extrem de generos: cu ideile, cu partiturile, cu discurile, cu cărțile. Fiecare dintre cei care veneau la el primea ceva pentru acasă, cu împrumut pe termen nelimitat, mai ales lucrurile mai valoroase, la care ținea cel mai mult. Legat de aceasta, vreau să amintesc și un alt eveniment important: cred că prin 1979-1980 am participat la Institutul de Istoria Artei la o conferință ținută de Corneliu Dan Georgescu, când s-a vorbit pentru prima dată la noi, după știința mea, despre *arhetip*. Nu înțelegeam prea bine, dar simțeam că e ceva „epocal”. De atunci se tot vorbește despre arhetip și este un termen care a făcut carieră; apoi au apărut „compozițiile arhetipale”, a vorbit și Octavian Nemescu și alții despre asta. Conceptul de arhetip a fost preluat de C.D. Georgescu din psihanaliza lui C.G. Jung. Dar, ceea ce am aflat mult mai târziu, era că cel care îi atrăsese atenția lui Georgescu asupra lui Jung, și care i-a împrumutat multe cărți ale acestuia, era tot Ștefan Niculescu, cel cu care a și avut numeroase discuții pe această temă.

Și pe mine m-a încurajat într-o anumite direcție. El era un om profund religios, se știe acest lucru, și ne-a îndrumat, pe fiecare, după dispoziția proprie, spre zona asta. Îmi spunea: „este nevoie de un studiu de teologie a muzicii...”. Îl amintea pe Fericitul Augustin, care avea un tratat intitulat *De musica*, dar

care nu se ocupa propriu-zis de muzică, ci mai mult de prozodie. Pentru mine a fost o mare provocare și am încercat să surprind anumite aspecte în câteva articole publicate în revista „Muzica”, articole pe le-am comentat împreună, poziția lui fiind puțin diferită. Eu puneam acceptul pe relația dintre cuvânt și muzică (*logos* și *melos*), cuvântul fiind cel care oferea înțelesul teologic, iar muzica simțirea corespunzătoare. Dar el spunea: „da, dar există muzică care nu are cuvânt, muzica nu este subordonată cuvântului”. Eu, însă, aveam în vedere și acele muzici nonverbale, care conțin *cuvântul latent*, muzici laice, dar cu sens teologic. Nu am ajuns la o concluzie împreună, dar asta nu e neapărat un lucru rău. Lui Niculescu i se părea că aș reduce muzica la o servitute față de text dar eu socoteam că relația dintre cele două planuri este de echilibru, de interdependență, căci partea „materială”, în cazul de față muzica, se unește în mod deplin cu partea „spirituală”, cuvântul, căci „Cuvântul s-a făcut trup”. Asta, dintr-o perspectivă ortodoxă.

A.A.: Există o perspectivă diferită la catolici ori la protestanți?

N.T.: Ah, catolicii au o problemă cu o muzică extrem de laicizată, cum ar fi rockul, care a pătruns în biserică. Eu găsisem câteva texte extrem de interesante aparținând cardinalului Ratzinger, viitorul Papă Benedict, în care autorul s-a oprit în mod special asupra muzicii bisericești. Problema enunțată era „de ce muzica rock nu poate fi muzică liturgică?”. Noi nu avem problema asta în ortodoxie, dar avem ceva în genul muzicii de operă sau romanței, care nici acestea nu sunt potrivite în biserică. Ratzinger are niște texte extrem de riguroase, încercând să arate ce este de fapt Biserica și *cum* este o muzică care servește Liturghiei, poziție, altminteri destul de singulară în spațiul catolic. Dar, să nu-l uităm pe Messiaen, care a scris o muzică cu adevărat teologică.

Viziunea protestantă, mult diferită, am cunoscut-o prin scrierile și prin discuțiile cu Dieter Schnebel, compozitor și teolog german, care exprima, probabil, o poziție extremă. Acesta considera că nu există o muzică propriu-zis liturgică, că

sacru nu poate fi despărțit de profan. El profesa o așa-numită *teologie a avangardei*, sacralizând efortul creator omenesc.

A.A.: Conform acestei teorii toată muzică este de origine liturgică. Pentru că noi toți suntem creație Divină...

N.T.: Da, așa considera Schnebel, și că orice creație temerară, autentică, este o încercare de apropiere de „ființa numelui lui Dumnezeu” – ca să parafralez cuvintele sale. După teoria lui, numai o muzică conservatoare, academică, nu este liturgică, fiindcă ține de rutină.

A.A.: După absolvirea studiilor superioare ați stat trei ani în Germania și mai apoi în Austria, pentru specializare. Cum descrieți aceste experiențe, în raport cu școala și viața muzicală din România acelor ani?

N.T.: Există mereu sentimentul că nu am învățat destul... Și acum merg în vară la Iași la un *masterclass* de muzică bizantină. Aș merge și la un curs de gamelan, de pildă, dacă s-ar ține; am văzut odată la Köln cam cum se studiază gamelanul și mi-ar fi plăcut să fac o astfel de specializare; e tot o muzică savantă, ca și cea bizantină.

Așadar, din '94 până în '97 am stat doi ani în Germania cu o bursă DAAD¹ și un an în Austria cu bursa *Herder*, la recomandarea maestrului Niculescu, timp în care am mers la multe cursuri de la diverse facultăți. Nu a fost propriu-zis o continuare a studiului, ci mai mult o luare de contact cu atmosfera culturală și științific-etnomuzicologică din acele capitale europene. La Berlin, spre exemplu, pendulam între 4 facultăți. Erau, pe de o parte, cele două de muzică (Berlin Est și Vest), unde am avut contact cu doi profesori reprezentativi pentru cele două școli, altminteri foarte diferite una de alta la data respectivă: Paul Heinz Dittrich, care predă la facultatea „Hanns Eisler” și era ancorat, ca de altfel cam toată lumea de acolo, pe linia (post)serialismului dodecafonic, complet neinteresant pentru mine, și Walter Zimmerman, care predă la facultatea din Berlin Vest și care era pe o linie – să-i zic – americană, mult mai liberală. Mai mergeam la Institutul de

¹ *Deutscher Akademischer Austauschdienst* (Serviciul German de Schimb Academic)

Etnomuzicologie (Institut für Vergleichende Musikwissenschaft) de pe lângă Freie Universität, unde am asistat la cursurile celebrului etnomuzicolog Josef Kuckertz, dar cu care nu am avut o relație personală, poate și fiindcă el, ca un fidel școlii de muzicologie comparată, era prea puțin interesat de folclorul est-european, în schimb am avut o relație destul de bună cu un profesor de muzicologie sistematică de la Universitatea Humboldt, unde am și încercat câteva analize acustice de folclor românesc. Cel mai mult timp, însă, l-am petrecut în studioul acustic înființat de tânărul asistent, care mi-a și devenit la scurt timp prieten, Andre Bartetzki, studio unde am făcut, cu ajutorul lui, primele analize acustice de intonație, aplicate asupra folclorului vocal și asupra unui text recitat. Tot acolo am compus, asistat de Bartetzki, prima piesă electronică, intitulată ... *Prima*, nu doar fiindcă era cea dintâi, ci și fiindcă era gândită pe baza algoritmului meu cu numere prime, dar și, cu o năzuință secretă, căci „prima” în germană înseamnă „grozav”. Ei bine, piesa nu a fost chiar atât de grozavă, ca dovadă că a... picat ulterior, de altfel pe bună dreptate, la achiziția de la Biroul Secției de Muzică Simfonică la Uniunea Compozitorilor. Dar, pentru mine a fost și a rămas... prima.

La Viena am avut contact cu prof. Franz Födermayr de la Institutul de Muzicologie al Universității, reprezentant al *muzicologiei comparate sistematice*, și, mai ales, cu cei de la un laborator de analize acustice, unde am petrecut multe ore analizând intonația la sutimi de secundă și sutimi de semiton pentru cca. 80 de melodii folclorice. Am continuat această muncă la București, după achiziționarea programului creat la Viena, iar aceste analize au constituit baza pentru teza mea de doctorat privind sistemele intonaționale din folclorul muzical românesc vocal din Bihor. Tot la Viena am făcut un curs de muzică electronică cu Dieter Kaufmann și cu asistentul lui și am învățat tehnicile concrete pentru a putea să îmi produc singur piesele electronice.

A.A.: Și ați revenit în țară cu un alt "bagaj", care a însemnat, de fapt, definirea intențiilor dvs. artistice și de cercetare.

N.T.: Anii petrecuți în spațiile germane au însemnat, cel mai mult, o luare de contact cu mediile culturale apusene, cam în sensul în care se mergea înainte la Darmstadt. Eu am profitat foarte mult de șederea apuseană, care a însemnat pentru mine o schimbare majoră de viziune și de direcție, nu atât prin preluarea unor scheme de lucru, cât prin familiarizarea cu domeniul electronicii muzicale, pe de o parte, și prin „baia” culturală intensă și nemijlocită dată de cursuri, concerte, biblioteci, studiouri acustice. Vă dați seama că oferta de profil în cele două centre, Berlin și Viena, era extrem de bogată. Noutatea pieselor mele după acea perioadă privea îmbinarea dintre un anume tip de expresionism muzical, familiar în lumea berlineză, și anumite elemente decupate din muzicile tradiționale. În perioada aceea am descoperit aspectele infinitezimale, microscopice, ale sunetului muzical, prezente în spectrul sunetului și în evoluția temporală a acestuia și am încercat să transpun aceste lucruri în câteva piese vocale sau vocal-instrumentale (chiar și o mini operă), precum și într-o piesă electronică.

A.A.: Cum era școala românească față de ce ați găsit acolo? Eram în ton?

N.T.: Noi am fost dintotdeauna „în ton”, bine plasați, începând, cu Enescu și cu compozitorii „generației de aur”, dar și prin cei de după. Nu avem chiar niciun complex în acest sens. Fără să am un *parti-pris*, căci lumea germană mi-era agreabilă, aveam sentimentul că în România se scria mult mai multă muzică bună decât în Germania anilor '90. Această părere mi-a fost confirmată chiar de unii interpreți nemți care ne-au vizitat în decursul timpului. Erau, însă, alte metode de predare, și un alt interes cultural general, care m-au impresionat. Astăzi cred că s-au mai schimbat lucrurile și pe acolo, dar pe atunci așa era. De exemplu, un concert de muzică contemporană în București abia dacă strânge câțiva auditori, și ăia cam din breaslă, or la Berlin, aceste concerte se țineau cu sălile pline. Există un interes pentru muzică contemporană, pentru avangardă, pentru lucrurile neconvenționale. Era o curiozitate și oamenii doreau altceva decât pura delectare. Au înțeles că, în arta contemporană, creatorul caută ceva și tu ca

public trebuie să încerci să te ridici cognitiv la acel ceva, să decodifici și că nu trebuie să aștepti pasiv o satisfacție lejeră.

A.A.: Și cum reușesc creatorii să realizeze această legătură cu publicul? Pentru că eu cred că noi aici suferim în această privință, există o adevărată ruptură între creator și public.

N.T.: Eu am observat că la noi oamenii vor să asculte o muzică deconectantă. Nu neapărat facilă, să nu punem o ștampilă negativă, dar în general nu ai întrebări cu privire la artă și mai ales la muzică. Muzica trebuie să satisfacă, să răspundă unor nevoi de detensionare. Este așteptarea generală a publicului meloman de la noi.

A.A.: Au trecut mulți ani de muzică modernă, nu ar fi trebuit să se „împrietenească” publicul cu muzica nouă?

N.T.: Există într-adevăr o reticență a publicului față de modernism, aducându-se ca argument faptul că muzica contemporană este fie prea „zgomotoasă”, disonantă, fie prea „calculată”. Pentru primul aspect, eu am acest exemplu: majoritatea muzicilor tradiționale de pe glob *nu* sunt deloc „consonante” și *nu* evită zgomotul. Gândiți-vă, doar la *diafonia* bulgărească, în care secunda mare domină și nu un interval consonant. Deci, psihologia noastră muzicală presupune alte resorturi acustice decât se crede. Nu e timp acum să detaliem. Pentru celălalt aspect, vă dau un exemplu: am avut mai demult o discuție cu câțiva prieteni matematicieni și fizicieni, și spuneam dar... „știți că și în muzică există matematică...” și ei spuneau repede: „Ah, nu nu! Nu vreau să aud de asta, eu când ascult muzică – și erau mari melomani – vreau să nu mai știu de lucrurile astea!” Deci ei făceau un efort de gândire în munca lor, dar când ascultau muzică era vorba de relaxare, muzica era pentru ei echivalentul unei ieșiri la iarbă verde. Și, iată, aveau o oarecare pregătire intelectuală să înțeleagă muzica, dar nu voiau să se implice prea serios. Beethoven, Mendelssohn, ce mai ascultau ei... o făceau gândindu-se la altceva, dar în niciun caz la „morfogeneza” lui Stroe... Și nici măcar la construcția ciudatelor canoane ale lui Bach din *Ofranda muzicală*. Cred că lucrul ăsta e emblematic. În Germania, în Berlin cel puțin, era un public care era interesat de această frământare pe care o

trăiește un creator de muzică. Am fost la concerte cu sala plină și dădeai și bani! La noi e gratis și tot nu vine nimeni, eu aș propune să se dea bani oamenilor pe stradă să intre, dar nici așa nu cred că am reuși.

A.A.: Ați acordat o atenție deosebită vocii în creațiile dvs., utilizând forme diverse de exprimare, îmbinând din ce în ce mai des practica de etnomuzicolog cu creația componistică.

N.T.: Cu siguranță, o constantă în creația mea este vocea, care revine în diverse ipostaze. Voci lirice și voci psaltice. Vocea psaltului e altceva, aceasta vine cu un alt bagaj, dintr-o altă lume, a unei muzici „tradiționale”. Am scris și pentru cor și chiar o lucrare pentru cor de copii, intitulată nostim, după un vers folcloric: *Lamnicu plamnicu piscopalnicu*, piesă care a fost cântată de copiii din corul Radio Și aici, că tot vorbim de etnomuzicologie, se leagă lucrurile: am lucrat câțiva ani la o sistematizare a folclorului copiilor, activitate care s-a reflectat în această piesă. A fost o experiență plăcută pentru mine, căci am avut impresia că și pe copii i-a amuzat să cânte aceste jocuri preluate – să zicem – din muzica lor.

A.A.: Ați preluat dintr-o anumită zonă geografică?

N.T.: Nu, și nici nu cred că există deosebiri în folclorul copiilor. Ritmul copiilor, ca și melodia, este universal, același ritm e și în România și în Franța și în Australia. La copii există un fel de unitate, pe care o găsim la nivel morfologic. E un strat elementar, „natural” – ceea ce păstrează copiii sunt reminiscențe străvechi... Este, de fapt, relația între vers și muzică și un anume fel în care silabele, indiferent de numărul lor, se încadrează în serii complet egale.

A.A.: Când aveți o idee muzicală, care este prima formă în care încercați să o îmbrăcați? Faceți încercări, combinați timbre...?

N.T.: Cred că ideea și forma se cam nasc o dată. Ideea nu e ceva abstract, ci e deja o prefigurare a ceva concret, iar materialitatea ei, încă inexistentă, e, totuși, virtual acolo. Nu pot să spun că am un program, ori o linie teoretică anume pe care merg. E destul de greu să te definești. Sentimentul meu este că o cam iau de la zero la fiecare nouă lucrare. E un fel de *tabula*

rasa, trebuie să îți reconfigurezi paleta. În fapt, desigur, se mai continuă niște lucruri, că vrei sau nu vrei.

Uneori am plecat de la diverse probleme morfo-sintactice, cum ar fi: structuri de tip pentatonic, tehnici eterofone sau de ison, forme de ornamentare de sorginte orientală sau barocă, alcătuirii polifone de proveniență medievală, precum *organum* sau *canonul proporțional*. Pe de altă parte, m-au atras tehnicile electronice de lucru, cu „obiecte sonore”, în care puteam folosi o materie muzicală marcată de *continuum*, fără decuparea secvențială a domeniului temporal în valori de durate bine proporționate și a celui de înălțimi în note „bine temperate”.

A.A.: Ca influențe, puteți afirma că simțiți în propria creație, anumite elemente străine? Dezvăluiți-ne câte ceva din „originile,” pieselor compuse de dvs.

N.T.: Sunt numeroase și probabil nu toate conștiente. Sunt „frânturi”, „ecouri”, „resturi” din muzici preexistente, *modele sonore*, cum le numește François Bernard Mâche în cartea sa *Musique, mythe, nature...* Am pornit adesea de la un reper sonor preexistent, preluat din folclor, din muzicile extraeuropene, din muzica naturii și chiar din „muzica” corpului uman, așa cum a fost captată în anumite investigații clinice (ultimele, mai ales în piesele electronice). Alteori am plecat de la muzica interioară a unui text poetic, în acele lucrări vocale scrise pe versurile unor poeți extrem de „muzicali”, precum Lucian Blaga, Vasile Voiculescu, sau Daniel Turcea, alteori de la muzicalitatea expresă a vorbirii, din linia melodică deseori inconștientă pe care o „cântăm” atunci când vorbim; am făcut niște analize acustice în domeniul ăsta (publicate în Revista de Folclor) și lucrurile observate acolo au devenit „materie primă” pentru mai multe piese vocale sau vocal-instrumentale scrise la Berlin.

Nu în ultimul rând am câteva piese legate de muzica bizantină. Am încercat să aduc împreună două muzici „incomensurabile”, cum ar zice Stroe: muzica bizantină și muzica europeană cultă. Aici intră *Variațiuni-Varis*, compusă pentru protopsalt și ansamblu instrumental, în care știma solistului este scrisă în notație neumatică; este o piesă

destinată protopsaltului Patriarhiei, Mihail Bucă, și ansamblului Archaeus. S-a cântat de vreo două ori în țară și odată la Köln. Este o compoziție dificilă, care cere celor două „partide” să facă drumul una către alta. Tot pe linia asta am mai avut o încercare similară cu piesa *Nunta*, pe versurile lui Daniel Turcea, în care am avut patru psalți cu știmă în notație bizantină și un ansamblu de patru instrumente. Recunosc că am „forțat nota” și de data asta, căci psalților le-am cerut să cânte polifonic, într-o polifonie de tip *organum*, neobișnuită pentru ei, iar pe instrumentiști, inclusiv pe clavecinist, pe prietenul meu Dan Racoveanu, i-am pus să cânte microtoniile muzicii bizantine.

A.A.: În ce zonă a esteticii se îndreaptă muzica pe care o scrieți?

N.T.: E greu de spus. Corneliu Dan Georgescu a încercat o tipologie în muzica românească, dar nu a muzicii propriu-zise, ci a tendințelor, a aspirațiilor. Și el vedea trei tendințe posibile: una structuralist-constructivistă, alta liric-contemplativă și o a treia arhetipal-reflexivă. Cea structuralistă-constructivistă presupune plăcerea estetică a unor structuri geometrice, pe care mai mult le vezi decât le auzi. Un algoritm, de exemplu, poate să îți dea o asemenea plăcere: jocul matematic al structurilor. Deci percepere în primul rând cerebrală, rațională. Linia liric-contemplativă este cea în care ascuți muzică și te bucuri de ea, chiar dacă nu ai o cheie rațională. Nu este divertisment, dar este o ascultare cu inima. În fine, zona arhetipală este un alt fel de altă percepție, impresia care îți rămâne după ce ai ascultat o muzică care nu ți-a răspuns la niciunul dintre celelalte tipuri de recepție. I-am sugerat lui Corneliu, și a și fost de acord, că ar mai exista și tendința aceea pe care aș fi numit-o senzual-experimentală. El a acceptat ideea și a vorbit ulterior despre tendința ludic-burlescă sau intuitiv-senzorială. Este un mod de a asculta epidermic, o muzică, care ar trebui să te impresioneze „fizic”, precum muzica hard-rock... Nici cerebrală, nici sentimentală, nici acel gust „de după”, ci cu impact imediat senzorial. Te bucuri de sonorități dure, aspre sau, dimpotrivă, senzuale. Ei bine, el zicea despre muzica mea că ar fi liric-contemplativă. Și poate că are dreptate. Cred că ceea ce aștept de la o muzică,

fie a mea, fie a altora, este să fie o muzică *bună de auzit*, o muzică pentru inimă și ureche, nu pentru ochi sau creier, nu pentru tegument...

A.A.: Ce se întâmplă când într-un compozitor se regăsesc mai multe din aceste tendințe?

N.T.: Asta e și un reproș care i s-a făcut. Că aceste tendințe nu sunt pure la un compozitor. Dar el arată că lucrurile astea nu sunt exclusive, din fericire, iar compozitorul pune centrul de greutate într-o direcție sau în alta, care au, cu siguranță, suprafețe comune. Pe de altă parte, o astfel de tendință poate include direcții extrem de diferite. Spre exemplu, tendința „liric-contemplativă”, unde m-aș regăsi, după el, poate presupune și forme muzicale care mie îmi sunt complet străine, precum sentimentalismul, sau romantismul debordant, prezent uneori în formele de tip „retro” (de fapt „neo...”) din muzica contemporană.

A.A.: Ce limbaj/limbaje muzicale preferați pentru muzica dvs.?

N.T.: Cred că începând cu anii '90 am avut un anume interes către muzicile tradiționale... Mă atrăgeau structurile diatonice de tip pentatonic sau prepentatonic, care aveau o anumită claritate și simplitate, o anumită lumină, și pe care le consideram forme muzicale originare, străvechi. Plecând de la un anume tip de modalism cromatic, mai mult sau mai puțin dodecafonic – algoritmul despre care vă spuneam – m-am îndreptat spre o zonă a diatonismului, prezent în scările acestea mai simple, „primitive”, și am mai multe lucrări în care răzbat astfel de desene melodice de tip pentatonic. Dar, în perioada de ședere în spațiul german, am descoperit că există ceva mai simplu și „mai vechi decât pentatonicul” (cum ar zice Marius Schneider). Acel ceva este însuși sunetul, care se naște dintr-o lume a zgomotului, a indeterminatului.

A.A.: Așadar ajungem la 1? Pentru că am pornit de la penta, tetra, tri... și acum 1?

N.T.: 1 și sub 1! Dar 1... a te așeza pe o singură notă, pe recitativul recto-tono e deja o etapă târzie. Ceva anterior... acel anterior este o lume a continuumului. O lume vecină, poate, cu zgomotul. Sunt niște teorii privind originea muzicii,

amintite de Carl Stumpf, iar una dintre ipoteze este aceea că muzica se naște din vorbire. Asta se leagă de cercetările extrem de interesante ale Ghizelei Sulițeanu. Ea a făcut niște investigații experimentale psihomuzicale și a identificat prezența unor formule melodice extrem de simple, atât în vorbire, cât și în ceea ce ea numește *proza melopeică*, pe care o găsim în bocet – nu în cel transilvănean care stă pe scări modale – ci în bocetul-plâns, tânguirea pură abia melodizată, ca în Oltenia. Acolo a găsit ea germenii unor structuri muzicale primare. Din când în când vocea aia haotică se așează pe niște înălțimi fixe, pe care nimeni nu le percepe ca înălțimi, căci iese în evidență doar plânsul. Are și un studiu despre strigătele vânzătorilor ambulanți, pe care i-a înregistrat în decursul timpului; aia le strigau pe stradă și, ca să se audă mai bine, se așezau pe voce, dar nu își dădeau seama că ei de fapt... cântă. Ea a analizat lucrurile astea și a spus: uite, bitonii, tritonii etc. și a publicat un studiu pe tema asta în Revista de Folclor. Ulterior toate acestea s-au concretizat în teza ei de doctorat în domeniul psihologiei muzicii, în care e un capitol consistent legat de problema nașterii scărilor și intervalelor în etapa ontogenetică de trecere de la preconștientizare la conștientizare. Este perioada în care omul începe să se așeze pe sunetele unor scări muzicale simple. Mi s-a părut interesant și am încercat să valorific aceste observații în unele compoziții. Am niște piese în care se recită, se strigă... nu ai note aproape deloc; una dintre ele s-a cântat în Germania de mai multe ori. Se numește chiar așa: *Strigare*, pentru opt voci solistice, scrisă pe textul în limba română al psalmului 101 și a fost executată fenomenal de un grup de studenți germani, lucrare cu care au apărut de mai multe ori pe podium, cu care au luat un premiu de interpretare, și cu care au participat inclusiv la o... grevă studentască în centrul Berlinului. Pe aceeași linie am scris mini operă, care s-a cântat cam tot atunci. Acolo era, practic, supremația zgomotului, ca să zic așa, în termeni acustici.

A.A.: Și după ce v-ați întors din Germania?

N.T.: După întoarcerea în România, a rămas preocuparea aceasta pentru zona indeterminatului, pe care îl găsești, într-o anumite formă, și în unele muzici tradiționale...

A.A.: Indeterminat la nivel de sunet?

N.T.: Da, dar care se poate extrapola și la nivelul structurii muzicale. De altfel cred că există o corespondență între aceste planuri. Un plan determinat la nivelul sunetului, ritmului, se reflectă într-o structură muzicală ordonată (cum ar fi muzica tonală), și planul acesta al zgomotului, care cuprinde înălțimi și ritmuri continui, se reflectă la nivelul structurilor muzicale. Spre exemplu, sunetele lungi tibetane, care sunt niște glissando-uri continue. Acolo nu ai înălțimi ori ritmuri și ca atare nu ai nici structuri muzicale determinate. Iar, în contra-balans, o muzică de tip clasic are o structură tonală bine definită, metru regulat, alcătuire formală simetrică, deseori chiar cvadrată.

A.A.: De ce indeterminat și nu nedeterminat?

N.T.: Am preluat acest termen dintr-o monografie a muzicii japoneze, unde se explică conceptele ce definesc muzica și istoria muzicală a lor. Nedeterminat poate avea o conotație mai degrabă la nivel de structuri. Cred că nedeterminat m-ar duce cu gândul la aleatorism și nu despre asta este vorba. Ci un anume fel în care cu mintea nu poți să prinzi rațional toate aspectele microevolutive ale sunetului. Spre exemplu, pentru muzica japoneză, Akira Tamba, cel care a teoretizat aceste lucruri, spune că există anumite ornamente neregulate, perfect controlate, pe care interpretul japonez cult le face deliberat, iar sunetul respectiv, prin glissando-uri și prin aceste ornamente, s-ar defini ca un sunet *indeterminat*. Când asculți muzica lor tradițională cultă, îți dai seama că așa este. Dacă vei încerca să surprinzi la nivel rațional ornamentele, finețurile astea, și dacă vrei să le transcrii, o să realizezi că e foarte greu. Interpretul le vede dintr-una și noi încercăm să le disecăm, dar nu prea reușim.

A.A.: Depind, așadar, doar de interpret?

N.T.: Interpretul face o școală extrem de riguroasă, unde învață lucrurile astea. Ai o anume libertate, dar între niște cadre foarte precise. Problema e similară și la noi în muzica psaltică. Aceasta conține o sumedenie de detalii, pe care, când încerci să le transcrii, te pierzi în câte floricele ar trebui să scrii și nu faci decât să sufoci, în același timp, pe cel care citește transcrierea, pentru că el o să vadă zeci de note, iar interpretul

are în cap una singură, o „anvelopă” sonoră, cu un început și un sfârșit. M-au preocupat lucrurile astea, astfel de nuanțe pe care să le poți sugera în compoziție interpretului. Uneori, dacă ai interpreți prea rigizi, și ei îți cântă doar notele, nu iese, în timp ce un interpret bun cântă și „ceea ce se află între note”, cum ar zice Charles Seeger. Un sunet indeterminat e ca un vector, ca un gest... În muzica bizantină e un singur semn, dar dacă îl transcrii, sunt zece note acolo.

A.A.: Cercetați folclorul românesc, mai ales prin prisma poziției de cercetător la Institutul de Etnografie și Folclor ”Constantin Brăiloiu”, cum v-ați apropiat de această zonă artistică?

N.T.: Trebuie să vă spun mai întâi că mie nu îmi plăcea muzica populară, ce se transmitea la radio și pe la televizor. Cred acum, privind în urmă, că era totul „prea bine” pus în scenă. Nu mai erau interpreții populari de la „vatră”, ci niște doamne rujate, îmbrăcate în ii de artizanat și cu tocure, nițel școlite, care cântau cam demonstrativ. Ei, lucrurile acelea pe care le-am întâlnit prin țară mai întâi, când făceam vacanțele, împreună cu Ioana și alți prieteni, prin zone rurale, sau mai apoi în munca de teren, acelea erau cu totul altceva. Țin minte una dintre primele întâlniri cu muzica țărănească la fața locului. Am mers într-o vacanță în Maramureș, pe când încă eram student la Conservator, trebuie să fi fost prin 1982-1983. Am ajuns într-un sat unde, dincolo de pitorescul caselor, de portul țărănesc – pe vremea aceea se purtau fotele acelea frumoase –, de porțile acelea maramureșene minunate, m-am „izbit” de muzica lor fenomenală. Am nimerit la niște oameni care erau foarte ospitalieri – ei așa sunt, cred că și acum – și am prins colindatul, care era uluitor: cântau niște melodii, ce erau altminteri de proveniență semi-cultă, dar felul în care le cântau era strict țărănesc. Cântau trei femei, țin minte și acum, într-o scară modală, aproape tonală, acompaniate de două fluiere într-o eterofonie spontană – fluierele cântau melodia îmbogățindu-o prin ornamente, însă nu în unison sau la octavă, ci la duodecimă, ca într-un fel de *organum inflorat*. Am mai întâlnit o femeie care cânta – ceea ce specialiștii numesc – doina cu noduri, de care eu nu știam mare lucru. Era în vârstă,

cânta ce cânta și apoi se oprea spunând „nu, nu, nu pot...”. Deci cânta și se oprea. Și cred că era singura care mai știa în sat așa ceva. Atunci am auzit ce bogat și rafinat este (sau era, căci evident se pierdea) acest univers sonor și tot ce auzisem la radio nu semăna cu nimic de aici.

După aia, am fost în 1990 într-o echipă de cercetare cu Cristina Rădulescu – ea organiza niște campanii cu studenții, am fost în Bihor și atunci chiar am făcut culegere de folclor și așa am și rămas atașat de Bihor. După ce am ajuns la Institutul de Folclor, la sfârșitul anului 1990, am mers cel mai mult în Ardeal: în zona Brașovului, în Maramureș, un pic în Sălaj și, mai ales, în Bihor. Mai târziu am mers și în Oltenia.

A.A.: Mai există sate în care se păstrează tradițiile?

N.T.: Puține; prin demersurile Institutului, au fost trecute Doina, Colindul, Călușul în patrimoniul cultural imaterial al umanității UNESCO și s-au organizat special niște campanii de culegere, dar tradițiile genuine cam dispar, în schimb găsești forme „hibride”, stilizate, deseori marcate de radio și televiziune.

A.A.: Spre dispariție?

N.T.: Lucrurile sunt în declin mai ales după 1990. Obiceiurile se pierd fie din lipsă de interes, fie devin o marfă, încurajată atât de instituțiile de popularizare – posturile de televiziune mai ales, fie de curiozitatea străinilor. Se fac festivaluri, totul se vinde drept „autentic”, dar așa-zisul „folclor autentic” este de fapt ceva contrafăcut, deci total inautentic. Rareori mai cântă „badea” ca la „vatra” lui.

A.A.: Și care este viitorul? Chiar și pentru un Institut de Folclor într-o lume urbană...

N.T.: Clar devenim altceva. Pe mine nu mă mai satisfac formele acestea de marketing folcloric și nici nu cred că prin ele se păstrează ceva. Așa-numiții păstrători de folclor sunt și deseori cei care îngroapă, de fapt, ultimele tradiții. Dar nu prea e nimic de făcut, fiindcă felul în care se îmbrăcau oamenii, ceramicile, casele, portul, țineau de un mod de viață. Ori, când se schimbă modul de viață, automat se schimbă și formele de manifestare. Institutul însă are încă mult de făcut, căci valorificăm mai mult de 100 de ani de înregistrări de folclor.

A.A.: Deci muzica e populară în sensul non-tradiției, dar de vânzare...

N.T.: Da, capătă alt sens: al „popularului”, al „popularizării”. Brăiloiu înțelegea prin „popular” – *musique populaire* – muzica țărănească, folclor. Și tot el a vorbit despre un „măine dezamăgitor...”, vorbește despre „dușmanii de moarte ai tradiției care sunt deja prezenți...”. El așa vorbea. Sigur că astăzi se vorbește mai „prudent”, nu se spune: „degradarea”, sau „pierderea” folclorului, dar el a observat niște lucruri, a surprins, spre exemplu, dispariția progresivă a doinei în satul Drăguș, și a zis deschis lucrul acesta, nu a încercat să spună că folclorul se transformă... Într-un fel, da, sigur că totul se transformă în altceva, dar se omogenizează. Asistăm la un proces de omogenizare și hibridizare. Iar cultura tradițională – o spune tot el, dar o spune și Daniélou despre muzica Asiei – sucombă sub influența colonizării (sub)culturale a Europei, a așa-zisei Europe civilizate.

A.A.: Cum procedează alte civilizații? Cum reușesc japonezii, de pildă, să fie pe primele locuri cu inovațiile tehnicii și să își păstreze, în același timp, tradițiile??

N.T.: Japonezii sunt în top cu tehnologia și totuși își păstrează obiceiurile pentru că au conștientizat că au ceva propriu. Și atunci japonezul – oricum sunt cam printre ultimii din acea zonă care mai păstrează – poate merge la birou, în sacou, să lucreze în cea mai modernă industrie tehnologică, dar, când vine acasă, se îmbracă în kimono și bea ceaiul după ritualul tradițional, așa cum se bea cu sute de ani în urmă.

A.A.: Ține, așadar, de voință, de educație și educare.

N.T.: Akira Tamba spune că japonezii sunt caracterizați printr-o lipsă de interes pentru conflict. „Pluralism”, numește el. Așadar, straturi incompatibile care supraviețuiesc simultan. El se referă la muzică, dar se poate extrapola: tehnologie și tradiție. În orice civilizație obișnuită, straturile incompatibile se exclud reciproc, așa că unul dintre ele trebuie să dispară, să cedeze în fața celuilalt, cum se întâmplă și la noi și în alte zone ale lumii. Dar ei, judecând nondialectic, nu țin să dea pondere unui nivel sau altuia. La noi, însă, cultura dominantă, de fapt

acea parte a ei care ține de consumism, a exterminat aproape în totalitate tradiția genuină.

A.A.: Care sunt principalele direcții ale cercetării etnomuzicologice pe care o derulați la Institutul de Etnografie și Folclor?

N.T.: După o perioadă destul de lungă în care m-am ocupat prioritar de muzică vocală folclorică, acum sunt implicat într-un proiect amplu, colectiv, destinat muzicii instrumentale de joc, mai precis muzicii de Căluș. Descoperi aici o inventivitate și o creativitate a interpretului popular uimitoare, care ascunde niște „legi” de organizare muzical-sintactică, încă insuficient cunoscute, ce așteaptă a fi descifrate.

A.A.: Credeți că e nevoie de o aprofundare mai mare a folclorului, a muzicilor tradiționale din partea studenților la Conservator?

N.T.: Cu siguranță! Cred că ar trebui studiat în adâncime atât folclorul est-european, cât și muzicile savante de pe glob. La Universitatea Națională de Muzică, eu țin un curs de Etnomuzicologie de două semestre, unde reușesc nu mai mult decât să trec în revistă principalele muzici de tradiție orală de pe glob și metodele de cercetare adecvate și mai există un curs de Folclor / Muzici tradiționale, cred că tot de două semestre, în care se încearcă, din câte știu, familiarizarea studenților cu aspectele concrete privind morfologia și sintaxa muzicii folclorice românești. Este totuși mai puțin decât se făcea când eram eu student. Dar, o idee își pot forma, astfel că, din când în când, câte unul dorește să rămână în domeniu.

A.A.: Toate eforturile dvs., atât în domeniul creației muzicale cât și al cercetării etnomuzicologice au fost răsplătite cu premii și distincții.

N.T.: Ești onorat când primești premii mai ales când vin din partea unor instituții pentru care ai o totală prețuire, cum ar fi Uniunea Compozitorilor și Academia Română. Deci, când colegii mei compozitori, sau oamenii de cultură, pe care eu îi stimez mult, consideră că mi se poate acorda un premiu, acest lucru este, pentru mine, mai onorant chiar decât diploma respectivă. Înseamnă că ceva din muzica mea poate plăcea și

asta este încurajator. În fond pentru ce altceva să scriem muzică?!

A.A.: Vă mulțumesc.

SUMMARY

Andra Apostu – A Conversation with Nicolae Teodoreanu

Nicolae Teodoreanu: Corneliu Dan Georgescu said about my music that it is contemplative and lyrical. He may be right. What I expect from music, be it mine or others', is that it be good to hear, music for the heart and for the ear, not for the eye or the brain, not for the tegument...

Starting with the 90's I had a certain interest in traditional music... I was attracted to pentatonic or pre-pentatonic diatonic structures, which had a certain clarity and simplicity, a certain light, and which I considered primordial, age-old musical forms. But, during my stay in the German space, I discovered that there is something simpler and "older than the pentatonic" (as Marius Schneider would put it). That "something" is sound itself, which is born from a universe of noise, of indeterminacy. Last but not least, I have also written several works related to Byzantine music. I tried to bring together two "immeasurable" kinds of music, as Stroe would say: Byzantine music and classic European music. I cannot say I have a programme, or a certain theoretical line that I follow. It is quite difficult to define oneself. My feeling is that I start more or less anew with each work.

STUDII

AUREL STROE – ORIGINALUL

Octavian Nemescu

Trebuie să încep prin a declara că l-am cunoscut, mai întâi, pe tatăl lui Aurel Stroe. Aveam aproximativ 7 ani, într-un moment când am fost bătut de o boală tipică vârstei și părinților mei le-a fost recomandat un renumit medic pediatru din București și anume doctorul Stroe (noi locuiam atunci în provincie). El m-a vindecat, cu marea competență pe care o avea, de respectiva boală. Evenimentul s-a petrecut prin 1947.

Pe Aurel l-am cunoscut 10 ani mai târziu. Eram atunci în anul II de muzicologie și doream să mă transfer urgent la secția de compoziție. Trebuia, printre altele, să dau, în acest scop, un examen de armonie avansată. Mi-a fost recomandat tânărul profesor Aurel Stroe. Mama mea (care a venit să discute cu el) a recunoscut imediat casa doctorului Stroe. În situația mea, de elev particular, se mai afla și Lucian Meșianu, care era atunci student la Politehnică și vroia, ca și mine, să vină la secția de compoziție din Conservator, cât și Vladimir (noi îi spuneam Bimbo) Cosma, cu intenții similare. Acesta din urmă a devenit, între timp, celebrul compozitor de muzică de film. După ce ne-am realizat dorințele, am rămas, toți trei, în relații de prietenie cu Aurel Stroe.

Între 1958 și 1963 a “bătut” în România culturală, pe vremea realismului socialist, a proletcultismului, a culturii de masă, o atmosferă de teroare, greu de suportat, în urma revoluției maghiare (dar și a celei poloneze), cu caracter anticomunist din 1956. Erau persecutați, dați afară din

facultățile de arte și trimiși “la munca de jos”, cei care practicau misticismul, modernismul în creația artistică, cât și muzica de jazz. Se mai adăugau și cei ai căror părinți au aderat în perioada interbelică la o altă politică decât cea comunistă. Apoi, surprinzător, în 1963 se produce o liberalizare ideologică, ca urmare a faptului că România și-a ales o cale comunistă proprie cu deschidere spre occident, “dezlegată” de cea a Moscovei, după China și Albania. Proletcultismul fusese abolit. A durat până în 1971 (după întoarcerea lui Ceaușescu din Coreea de Nord și China). Drept consecință, se realizează în lumea creației artistice o adevărată explozie, un Big-Bang în toate artele. Iar în domeniul celei muzicale s-au afirmat atunci cu impetuoșitate două generații de compozitori: cea din care făcea parte Aurel Stroe și generația următoare, a subsemnatului. Prima însă, era împărțită în 2 “tabere” (să le spunem așa) și anume: moderniștii avangardiști și, de cealaltă parte, academiștii, neoclasicii, conservatorii, folcloriștii, “pășuniștii” (cum îi numeam noi atunci), care dețineau puterea la Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor prin Ion Dumitrescu (ce aparținea atunci unei generații mai în vârstă). Aceștia urau modernismul și l-au persecutat prin toate mijloacele de care beneficiau. Din aripa modernistă făceau parte Aurel Stroe, Tiberiu Olah, Anatol Vieru, Ștefan Niculescu, Miriam Marbe și Cornel Țăranu. Cea conservatoare era constituită din Pascal Bentoiu, Dumitru Capoianu, Theodor Grigoriu, Mircea Chiriac, Dumitru Bughici și alții. În generația mea, aproape toți compozitorii erau moderniști (cu mici excepții) și li s-au pus în egală măsură piedici în calea afirmării lor artistice.

În grupul moderniștilor avangardiști, din prima generație, existau doi poli, reprezentați de două personalități distincte. Primul era cel al **originalității**, al ideilor muzical-artistice inedite în plan mondial, exponentul său fiind Aurel Stroe. Celălalt întruropa **talentul**, iar Tiberiu Olah părea atunci să vădească, în cea mai mare măsură, această calitate înăscută. Erau și “guri rele” care susțineau că ar fi fost ideal ca fiecare dintre cele două mari personalități ale componisticii românești să aibe și calitatea celuilalt.

Care au fost ideile muzicale inedite, năstrușnice, absolut originale pe care Aurel Stroe le-a lansat, prin intermediul unor lucrări muzicale, de-a lungul deceniului 1960-70, mai ales, și care au atras atunci atenția unor critici muzicali români și străini, dar care, la ora actuală, sunt în totalitate uitate?

Încep cu opusul intitulat „**Arcade**” pentru orchestră, compus în anul 1963 și prezentat în primă audiție în 1964, ce a reprezentat un eveniment muzical major pentru acea vreme.

Aș vrea însă, mai întâi, să menționez faptul că în contextul liberalizării ideologice, pe care l-am menționat anterior, la Conservatorul „Ciprian Porumbescu” din București (așa era intitulată atunci actuala Universitate Națională de Muzică) au avut loc (sub rectoratul lui Victor Giuleanu) 3 conferințe, ale unor compozitori importanți, care au marcat etape teoretico-estetice în componistica românească. În 1963 i se oferă „tribuna ideilor” (astfel era intitulată seria respectivelor conferințe) lui Ștefan Niculescu. El a pledat atunci pentru practicarea **eterofoniei**, pe care o descoperise în unele lucrări ale lui Enescu, ca **replică la utilizarea abundentă a texturii** în muzica lui Xenakis și a compozitorilor polonezi din acei ani. Eterofonia, în consecință, a făcut școală în componistica românească.

În 1964 i se oferă ocazia lui Aurel Stroe să conferențeze. El a lansat o idee artistico-muzicală nouă pentru vremea aceea, și anume „**clasa de compoziție**”. Adică, practicarea unui model, altfel spus, a unui concept componistic în stare să poată suporta „*n materializări sonore*”. Prin urmare, toți „copiii” unui paterno-matern componistic să fie lăsați să trăiască, fără intervenția „raclajului” selectiv și subiectiv, în același timp. Exemplul, din propria creație, pe care îl dădea autorul, era titlul unei muzici numite „**Grădina structurilor**”, care avea vreo 7-8 variante, toate oferite spre a fi interpretate. Ideea asta a făcut și ea școală în România, mai ales, printre foarte tinerii compozitori români, cum eram eu atunci. Clasa mea de compoziție, care a luat naștere ulterior acestei

conferințe, s-a numit „Patru dimensiuni în Timp” pentru orchestră (și cor), din care am compus vreo 5 variante.

În 1965 este invitat Corneliu Cezar, reprezentantul, de atunci, al celei mai tinere generații (al generației mele), spre a conferența, și care a lansat, cu această ocazie, ideea creării unei muzici pe armonicile apropiate ale unei fundamentale, spre *recuperarea consonanței* în muzică și care a pus astfel bazele **spectralismului românesc**. Ipostaza inițială a acestui nou curent muzical s-a numit **spectralismul isonic** și și-a găsit, de asemenea, rapid adepți în practicarea sa. El a apărut inițial în România și apoi, sub o altă formă, în Franța. Au urmat apoi „însămânțarea” la București și a altor idei componistice inovatoare, pentru acea vreme, precum **recuperarea ritualismului** în practica interpretativă, extrasă din culturile extraeuropene, cultivarea **esteticii arhetipale** atât în muzică cât și în artele plastice, **muzica implozivă, imaginară**, etc. Așadar, anii 1960-70 au propulsat, prin unii compozitori inovatori, câteva idei absolut originale, deschizătoare de noi drumuri estetice, în câmpul componistic românesc și european (mondial), ce denotă efervescența fără precedent a acestei perioade artistice, comparativ cu „seceta” și criza de idei care traversează, la ora actuală, teritoriul cultural.

Mai trebuie adăugat faptul că Aurel Stroe a fost primul compozitor român care a apelat, încă din 1964, la „ajutorul” unui computer pentru compunerea chiar a lucrării „**Arcade**”. Titlul pare să sugereze prezența unei muzici **geometrico-arhitecturale**. Preocuparea în această direcție era la modă la începutul anilor 1960 și avea o sorginte weberniană. Subsemnatul am avut o piesă simfonică intitulată „*Triunghi*”, realizată tot în acei ani. Unii chiar le-au comparat, dar opusul meu era chiar lucrarea de licență (de diplomă, cum se numea atunci) și era legată de gândirea serială proiectată asupra formei, de cultivarea texturii și a aleatorismului controlat ce făcea atunci epocă. Creația lui Aurel Stroe era absolut originală, realizată de un compozitor aflat la maturitate. Ideea acestei piese este de o mare simplitate. Este, dacă vreți, o anticipare a curentului „**Noua simplitate**”, apărut ca replică la „**Noua**

complexitate”, ce și-au găsit, ambele, desfășurarea două decenii mai târziu, prin 1980, sub aripa protectoare a postmodernismului. Este vorba, în lucrare, de o MONODIE care urcă și coboară, fiind, prin urmare în Ascensio și Descensio, două figuri melodice arhetipale (deși Stroe nu s-a considerat niciodată un compozitor arhetipal), figuri construite pe așa numitul șir al lui Fibonacci. Fiecare număr al șirului reprezintă suma precedentelor două. Deci: 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, etc. Se prefigurează, în discursul sonor al piesei, 8 arcade simetrice și 2 interludii care „defectează” această simetrie. Ideea lucrării a surprins, la vremea respectivă prin noutate.

Un alt opus original purtând semnătura lui Aurel Stroe este **„Muzica de concert pentru pian, alămuri și percuție”**, compusă în 1964 și prezentată în primă audiție în 1966, avându-l ca solist pe Constantin Ionescu-Vovu. Concertul are 4 părți. Dacă părțile I și III desfășoară un discurs sonor ce amintește, oarecum, de texturile lui Xenakis, partea a II-a enunță o realitate fonică insolită. Se aude **un singur acord** (disonant), care crește și descrește treptat. Iar partea a IV-a repetă aidoma întâmplarea părții a II-a. Anii 1960 reprezentau (mai ales prima jumătate a acestui deceniu) momentul nașterii **minimalismului repetitiv și nonrepetitiv**. Americanul La Monte Young era preocupat de **muzica pe un singur sunet**, în timp ce italianul Giacinto Scelsi de cea **în jurul unui sunet**, iar românul Aurel Stroe de desfășurarea acustică **pe un singur acord**. Minimalismul reprezenta antiteza la *doctrina maximalistă* a serialismului (integral, mai ales), dar și o nostalgie a vechilor ritualuri care aveau în planurile sonor-muzical, verbal și gestual mesaje minimaliste. Se producea, în acei ani, o prefigurare, putem spune chiar o *însămânțare*, a atitudinii **postmoderne**, ce nu avea în obiectiv **negarea** ci **recuperarea nostalgică a vechilor tradiții** marcând astfel **o cotitură** în istoria culturii europene. Practici muzicale minimaliste, dar de altă factură, s-au mai găsit în anii respectivi și în creațiile muzicale românești ale lui Corneliu Dan Georgescu, Mihai Mitrea Celarianu, Liviu Glodeanu, Lucian Mețianu și Mihai Moldovan.

În 1971 Stroe realizează lucrarea orchestrală „**Canto II**” (după „**Canto I**” ce datează din 1970), fiind o comandă a Festivalului de la Royan unde a avut loc și prima audiție în 1972. Originalitatea acestui opus, clasă de compoziție, constă în faptul că discursul sonor adună fragmente din folclorul, din cântecele mai multor popoare (inclusiv cântece pentru copii), configurând o polieterofonie, adică a polifonie de eterofonii. Iar respectiva configurație fonică parcurge, la modul impasibil, un mare DESCENSIO, așadar o coborâre treptată din registrul acut al orchestrei spre cel grav. Este ca și cum s-ar urmări parcursul unei zile senine și fără evenimente meteorologice deosebite, de la răsăritul soarelui spre prânz, apoi după amiază în direcția înserării și lăsării nopții. O privire obiectivă asupra unui fenomen natural.

În august 1972, în cadrul unui concert de muzică nouă românească la Darmstadt (primul de acest fel, în acest centru al muzicii de avangardă), concert susținut de către formația „Musica Nova”, condusă atunci de către Hilda Jerea, s-a cântat, în primă audiție, lucrarea lui Aurel Stroe „**Rever, c'est desengrener les temps superposes**”. Cu această ocazie au mai fost interpretate și opusuri de A. Vieru, T. Olah, M. Marbe, N. Brînduș și subsemnatul. Onirismul părea să fie o „fațetă” nouă pe care o dezvăluia Aurel Stroe în contextul unei direcții care poate fi numită *onirică* din componistica românească. După cum se știe visele pot căpăta o mulțime de chipuri și ipostaze, cum sunt cele ale *nostalgiei meleagurilor natale* (în situația unei copilării fericite) – cazul „Impresii din copilărie” al lui George Enescu; *visul cu ochii deschiși* prezent în muzica lui Mihai Mitrea Celarianu; cel ce pendulează între *reverie* și *coșmar* pe care îl cultivă Ulpiu Vlad în creațiile sale muzicale; *visul euforic, fantastic cu nuanțe narcisiste* existent în piesele lui Irinel Anghel și cel de tip *hipnagogic* în opusuri ale Diane Rotaru. În cel avându-l ca autor pe Aurel Stroe, realizat în 1970, fiecare instrumentist al ansamblului cântă o melodie extrasă parcă dintr-un context stilistic diferit, reieșind o muzică *stranie, absurdă*, ce pune în evidență una din ipostazele foarte frecvente ale visului.

După 1970, până la sfârșitul vieții sale în trup, Stroe va fi preocupat de materializarea, în discursul său sonor, a așa numitului **proces morfogenetic**. Ce înseamnă acest lucru? După cum am mai afirmat deja la începutul expunerii, în anii 1960-70 apare **curentul minimalist** ce-și găsește aplicație în toate artele (muzică, literatură, arte plastice, teatru, film). În muzică se desfășoară mai multe ipostaze ale minimalismului: **minimalism repetitiv** și cel **nonrepetitiv**. Minimalismul repetitiv, la rândul lui, este de tip **nonevolutiv** sau **evolutiv, continuitist sau procesual**. Procesualitatea morfogenetică se referă la fenomenele vieții, prezente în lumea materiei: procesul nașterii, creșterii, maturizării, apoi al îmbătrânirii, morții și descompunerii treptate. Mai sunt și procesele de îmbolnăvire (degradare) cât și cele legate de relațiile între două sau mai multe entități. Există raporturi de cooperare între ele sau invers: de adversitate, război, de tip *prădător – pradă*, în care unul câștigă și celălalt pierde, este devorat, distrus, mutilat, nimicit, etc. Catastrofele de tot felul, ca fenomene discontinuitiste, accidentare, în cadrul unor procese continuitiste, prezente peste tot, în micro și macrocosmos, sunt și ele de tip morfogenetic.

În 1968 apar în componistica românească 3 lucrări ce întruchiează perfect acest tip de proces, fără ca autorii lor să fi conștientizat, la acea vreme, lucrul respectiv, așa cum nici George Enescu nu a observat faptul că în Sonata a III-a, bunăoară, a aplicat, pentru prima oară în muzica cultă, de tip european, eterofonia. În prima dintre ele, care se intitulează „*Muzeu Muzical*” de Anatol Vieru, se confruntă 2 stiluri muzicale: unul bachian, prin cântarea, citată de către un clavecinist, a primului preludiu, în Do major al lui Bach, din „Clavecinul bine temperat” și al doilea xenakisian, schițat în cântarea instrumentală, de către ceilalți interpreți ai formației. Acesta din urmă este în postură de *prădător* iar primul de *prădat* (de victimă). „Tigrul Xenakis” îi dă, mai întâi, târcoale „căprioarei Bach”, apoi, se năpustește asupra ei, o fugărește, o prinde hărțuind-o și, în final, o sfâșie, o devorează și o înghite, flămând fiind.

A doua lucrare se intitulează „*Regele va muri?*”, fiind o replică la piesa lui Eugen Ionescu „Regele moare” și aparține subsemnatului. Un instrumentist solist apare pe scenă vrând să facă spectacol și să aibă succes la public prin cântarea unei piese de mare virtuozitate. Dar simulează faptul că în timpul interpretării se îmbolnăvește, iar **procesul degradării treptate** a cântării duce la rateuri, sunete din ce în ce mai false, împotmoliri, reluări multiple, în fine, la neputința de a mai continua executarea lucrării. Iese din spectacol „murind”, fără să ajungă la „bara dublă”. Iar de la balcon ascultă apoi, *esențele arhetipale* (cadențe, motivele principale ale muzicii) într-un context paradisiac pe care nu și l-a putut închipui când era pe scenă.

A treia lucrare poartă titlul „*Memorial*”, tot a subsemnatului (fiind interpretată, în primă audiție, în 1969 și provocând un anumit scandal). Aici, „*Memorial*” fiind amplasat la mijlocul concertului, piesele muzicale din prima parte **se descompun, se demontează treptat**. Asta înseamnă că *esențele lor* (cadențe, articulații principale, centrii de gravitație) **se „dezbracă” progresiv de „carnea” lor stilistică** și, după aceea, **se „reîncarnează”**, tot treptat, în stilurile lucrărilor din partea a doua a concertului.

După cum se observă, discursurile fonice în care se proiectează procesualitățile de tip morfogenetic au componente în mai multe stiluri muzicale ale trecutului, fiind vorba de o „privire” de tip postmodern. Prima tentație este aceea de a le considera a fi de factură polistilistică. În realitate, este vorba de un METASTILISM, adică de o contemplare de Sus a acestor stiluri („din avion”, de pe „vârful unui munte”) prin prisma unor procese permanente, fundamentale ale vieții din lumea materială. Termenul însuși apare în componistica românească la sfârșitul anilor 1960.

Aurel Stroe a ascultat cu atenție lucrările menționate, le-a apreciat mult și, după un anumit timp de reflecție, le-a etichetat. Erau muzici morfogenetice. Și-a propus în opusurile viitoare să prospecteze, să materializeze sonor și în cunoștință de cauză, toate ipostazele posibile ale problematicei procesuale

de acest tip, în creația proprie. Avea ca argument teoretic și ideile lui Rene Thom și Thomas Kuhn. Se poate vorbi, așadar, de un curent, de o direcție estetică de proveniență românească, în componistica europeană, axată pe tema procesualității morfogenetice.

În opusurile care au urmat după 1970, mai ales a celor după 1980, care au purtat semnătura lui Aurel Stroe, s-au materializat sonor diferite ipostaze ale acestui fenomen. Astfel, personajele instrumentale, din muzica sa de cameră cât și cea orchestrală (**„Mandala cu o polifonie de Antonio Lotti”** sau **„Concertul pentru acordeon și orchestră”**), de asemenea, cele din operele, din **„Orestile”** sale, aflate, de multe ori, în stiluri muzicale diverse, au, în felul acesta, identități istorico-geografice diferite. Ele sunt fie în stare născândă, crescândă, fie, mai frecvent, în una muribundă, de agonie, ca urmare a unor defecțiuni, a unor boli care le macină, ducând, în final, la prăbușirea sau la descompunerea lor lentă. Aceste stiluri diferite se concretizează uneori prin sisteme disjuncte de acordaj. Bunăoară, unele sunt acordate în sistemul europeanotemperat al cvintelor, altele în cel netemperat de tip raga indian sau spectral (cazul **„Mandala”**). Sunt și „personaje” în stil serial-dodecafonic. Între ele sunt „sădite”, ca și în lumea fizică, la toate nivelurile, **ziduri** de netrecut. A se vedea relațiile belicoase, de adversitate reciprocă și ură de moarte, ce există astăzi, ca și altădată, între tradițiile culturale și, în special, între religiile mapamondului. Se poate vorbi, la ora actuală, chiar, de războiul religiilor. Iată ce spunea chiar Aurel Stroe despre acest aspect prezent în muzica sa: „Opera mea trebuie văzută prin prisma acestor legături uneori penibile, alteori periculoase – pe care am încercat a le afla (fără a face din asta un scop în sine) între lumi care cândva au fost împreună și între care s-au așezat cortine de fier, s-au format prăpăstii”.

Apropo de creațiile de operă ale lui Aurel Stroe (date la iveală de-a lungul anilor 1970-80-90), atât eu cât și câțiva colegi în ale compoziției am rămas surprinși, cel puțin o vreme, de aplecarea lui cât și a lui Karlheinz Stockhausen spre acest gen muzical hibrid, considerat de către noi a fi desuet, expirat și

nenatural, mai cu seamă, după apariția teatrului instrumental în 1960. Părea a fi o orientare de tip retro.

În altă ordine de idei, am constatat cu toții, cei care l-am cunoscut pe Stroe, cum spre sfârșitul vieții sale în trup a acționat treptat și nemilos un proces morfogenetic de degradare, ce a condus spre o dificultate majoră în deplasarea sa pe propriile picioare. Tocmai lui i s-a întâmplat acest lucru, el care în tinerețe a fost un mare excursionist, chiar un cățărător al muntelui.

În încheiere, nu pot decât să-mi exprim marea întristare constatând că în anul 2017 (cu excepția actualei ediții a Festivalului S.I.M.N.) creația componistică a lui Aurel Stroe, un mare compozitor român și european, care a făcut istorie, este (aproape) în totalitate uitată, nebăgată în seamă și necomentată. Casa în care s-a născut și a locuit, mare parte din viață, nu are nicio placă comemorativă, deși alături este o placă în memoria unui scriitor. Ne aflăm, după părerea mea, într-un moment greu al civilizației europene, ce pare că se află la o oră crepusculară, în care s-a dezlănțuit precum un tsunami, o ofensivă împotriva culturii înalte, a practicării originalității, complexității, a însuși statutului operei de artă, în datele sale tradiționale, și a creației individuale.

SUMMARY

Octavian Nemescu

AUREL STROE – THE ORIGINAL

Ever since his first youth, Aurel Stroe lived in a tormented historical context, “haunted”, in a terrorist way, by Proletkult, socialist realism, mass culture between 1948-1955 and 1958-1963. After 1963, there came a period of ideological liberalisation that triggered a real *big-bang* in all artistic fields. Stroe’s generation was divided into two camps: the conservative supporters of folklore and peasant values, and the modernists. Stroe belonged to the latter. The exceptional,

absolutely original musical ideas that Aurel Stroe launched through some of his musical works, especially during the 1960-1970 decade, ideas that drew the attention of Romanian and foreign music critics at the time, are now unfortunately almost forgotten. He launched an artistic and musical idea, new at the time, namely the “**composition class**”. Aurel Stroe was the first Romanian composer to resort to the “assistance” of a computer when composing his *Arcade* [*Arcades*] as early as 1964. After 1970, until the end of his earthly life, Stroe was concerned with the materialisation of the so-called **morphogenetic process** in his compositional discourse. This direction was anticipated as early as 1968 by three opuses, one belonging to Anatol Vieru and two to myself. In the works signed by Aurel Stroe that followed after 1970, and especially after 1980, there appeared various hypostases of this phenomenon.

Muzica concretă, prima etapă a muzicii electronice

Roman Vlad

Considerată gen muzical, având în vedere funcțiile sale în societate: radiofonică, pedagogică, ambientală, sincretică și experimentală, muzica electronică a avut mai multe etape,¹ prima fiind constituită de muzica concretă.

„Părintele muzicii concrete”², inginerul Pierre Schaeffer (1910-1995) scria³ în revista *Polyphonie*, dec. 1949: „Am numit muzica noastră concretă, pentru că este constituită plecând de la elemente preexistente, imprimate din orice material sonor și este apoi compusă experimental, prin construcție directă ce duce la realizarea unei voințe componistice, fără ajutorul, imposibil, al unei notații muzicale obișnuite”.⁴

Apreciind muzica tradițională cultă de până în acel moment ca fiind „obișnuită”, „abstractă” și cea inventată de el „nouă”, „concretă”, Schaeffer consideră firească trecerea dintr-un tip de muzică în celălalt. O altă afirmație remarcabilă din articolul amintit se referă la posibilitatea combinării celor două tipuri, ceea ce s-a și realizat, după ani, prin muzica electronică mixtă. „În sfârșit, folosirea simultană a celor două domenii și

¹ Informație preluată din cursul de muzică electronică prof. dr. Octavian Nemescu, an univ. 2006-2007, UNMB.

² *Larousse, Dicționar de Mari Muzicieni*, București, Univers Enciclopedic, 2000, pg. 419.

³ Schaeffer, Pierre. *La musique concrète*, (QUE SAIS-JE”, no.1287), Paris, Presses Universitaires de France, 1967, pg. 16.

⁴ „Nous avons appelé notre musique „concrète” parce qu'elle est constituée à partir d'éléments préexistants, empruntés à n'importe quel matériau sonore, qu'il soit bruit ou son musical, puis composée expérimentalement par une construction directe, aboutissant à réaliser une volonté de composition sans le secours, devenu impossible, d'une notation musicale ordinaire”.

funcționarea normală a ciclului aduc, eventual altor categorii de compozitori, plecarea și revenirea, devenită organică, în mersul de la imaginație la hazard, de la sunete obișnuite la sunete noi”.¹

Absolvent al Scolii politehnice,² Schaeffer a înființat în anul 1944, la Radiodifuziunea Franceză, un studio în care a inventat în 1948 muzica concretă. În luna octombrie a aceluiași an, acesta a transmis la Radio France un „Concert de zgomote”, cu piese, în care prelucrase sunete din natură.³ Acea „muzică”, stranie pentru urechile ascultătorilor perioadei respective, era deci realizată exclusiv cu evenimente sonore naturale și nu a avut nevoie nici de notație, nici de interpretare, în sens clasic-tradițional.

În 1951, Schaeffer a reușit să formeze Grupul de muzică concretă, devenit, în 1958, Grupul pentru cercetări muzicale (GRM), alcătuit din: Pierre Schaeffer, Pierre Henry, François-Bernard Mâche, François Bayle. Grupul se ocupa de explorarea noului univers sonor și încerca să clarifice noțiuni ca: muzică, sunet, timbru.⁴

Se producea în acel moment o adevărată revoluție muzicală, prin care se încerca intrarea într-un spațiu necunoscut, care a tentat repede numeroși compozitori, ca de pildă: Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Olivier Messiaen și alții. Chiar dacă muzica concretă, de sine stătătoare, a avut relativ o viață scurtă, implicațiile ei pentru evoluția limbajului componistic sunt remarcabile, în special pentru sistemele componistice de potențare a sonorităților tradiționale prin elemente sonore inedite.

¹ Schaeffer, Pierre, op. cit, pg. 17. „Enfin, l'usage simultané des deux domaines et le fonctionnement normal du cycle apportent, éventuellement, à d'autres types de compositeurs l'aller et le retour devenu organique de l'imagination au hasard, des sons habituels aux sons nouveaux”.

² Larousse, *Dicționar de Mari Muzicieni*, op.cit., pg. 419.

³ Elliott Schwartz; Daniel Godfrey, *Music since 1945*, New York, Schirmer Books, an Imprint of Macmillan Publishing Company, pg. 111.

⁴ Nemescu, Octavian, idem.

Schaeffer pornise de la tatonări succesive, imprimând pe bandă de magnetofon sunete și zgomote, cum sunt: apă curgând, respirație, pași, tunete, locomotivă cu aburi, mici fragmente de muzică imprimate pe discuri de patefon¹, pe care le prelucra cu aparatura din acel moment: consolă de captare a sunetului, legată de o cameră de ecou, filtre electrice și pick-upuri.² Consola a pus problema captării diferitelor surse, care, după imprimare, deveneau „obiecte sonore”, noțiune principală în explicarea muzicii concrete, de către Schaeffer. „*Trebuie făcută distincția între obiect sonor și corp sonor* sau dispozitivul care îl produce, așa cum *obiectul muzical este diferit de semnul de notație*, care îl consemnează; ambele sunt obiecte ale percepției, mai exact obiecte de ascultare, și a unei ascultări „redușe”, detașate de trimiterile la cauza sunetului (*sunetul ca indiciu*) sau la sensul său (*sunetul ca semn*)”.³

Noțiunea de obiect sonor este amplu explicată în *Tratatul de obiecte muzicale*, 1966, în care expune o serie de teze, printre care și aceea a scopului muzicii, respectiv de a fi ascultată și a dublei sale naturi: culturale și naturale. În acest sens, proprietățile aparatului auditiv sunt în concordanță cu muzica tradițională, dar trebuie să fie în continuare observate, pentru a nu interveni urmări imprevizibile legate de auz, determinate de muzica nouă.⁴

Compozitorii-cercetători și-au propus și au folosit zgomotele, cu varietatea lor infinită de timbruri, reușind să obțină un material sonor inedit și insolit, ce a extins posibilitățile expresive ale muzicii. Această îmbogățire extraordinară a însemnat pentru creatori deschiderea unui drum, în care efortul lor trebuia să se îmbine cu o gândire muzicală nouă, care, în

¹ Elliott Schwartz; Daniel Godfrey, op. cit., pg. 111.

² *Encyclopédie de la Pléiade, Histoire de la musique 2*, sous la direction de Roland Manuel, Paris, Librairie Gallimart, 1963, pg. 1436.

³ Schaeffer, Pierre, op. cit., pg. 36. „*L'objet sonore doit être distingué du corps sonore* ou du dispositif qui le produit, tout autant que *l'objet musical doit l'être du signe de écriture* qui le consigne; tous deux sont objets de la perception, plus exactement objets de l'écoute, et d'une écoute „réduite” c'est-à-dire détachée des renvois à la cause du son (*le son comme indice*) ou à son sens (*le son comme signe*)”.

⁴ Larousse, *Dicționar de Mari Muzicieni*, op. cit., pg. 420.

felul său, asigura o cale a renașterii muzicii. *Obiectele sonore*, cum teoretiza Schaeffer, erau, așa cum am explicat, fixate pe bandă magnetică, prelucrate și, în final, difuzate. Ascultătorul intra astfel într-un spațiu sonor de o varietate extraordinară, fără ca artistul-compozitor să mai fie dependent de artistul-interpret. Creatorul tradițional își imaginează muzica, o aude, o notează în partitură și o încredințează interpretului care îi dă viață, spre deosebire de creatorul de muzică concretă, ce lucra cu realitatea sonoră transformată în obiecte sonore pe care le selecționa, le prelucra și își construia piesa, care, odată finalizată și fixată pe suport magnetic, devenea, în principiu, una și aceeași, identică la diferitele difuzări. Desigur că sunt posibile modificări datorate compozitorului sau specialistului aflat la pupitrul de transmisie, care, prin intervențiile lor, dobândesc și calitatea de interpreți ai lucrării.

În anii 50 ai secolului trecut, Studioul de Muzică Concretă se îmbogățise cu noi aparate electronice, care făceau realizabilă transformarea, sub multiple aspecte a sunetului inițial, prin potențiometre din ce în ce mai sofisticate, prin utilizarea reverberației artificiale, a superpoziționării prin mixaje a unor semnale sonore provenite din surse diferite, a utilizării transpoziției, înțelegându-se prin aceasta citirea imprimării pe altă viteză decât cea inițială, fără modificarea înălțimii sunetelor, schimbare ce ducea însă la scurtarea sau lungirea fragmentului, în același timp cu modificarea texturii sale.¹ Tot în acei ani se inventase și magnetofonul cu două și patru piste, ceea ce însemna practic transmiterea stereofonică.²

În 18 martie 1950 a avut loc la École Normale de Musique din Paris primul concert de muzică concretă³, în al cărui program de sală Serge Moreau scria:

„A fost un Ev Mediu al pietrei: fu sculptată. Este un Ev Mediu al undelor: sunt captate. Artistul nu are de ales o altă

¹ *La Musique 2*, Larousse, ouvrage publié sous la direction de Norbert Dufourcq, Paris, Librairie Larousse, 1965, pg.368.

² Elliott Schwartz; Daniel Godfrey, op. cit., pg. 112.

³ Schaeffer, Pierre, op. cit., pg. 5.

avangardă. Între jocul bizantin al sintaxelor și întoarcerea la izvoare uitate sau secate, muzicianul modern poate încerca, după expresia lui Pierre Schaeffer, să găsească o breșă în zidul incintei muzicii, care ne înconjoară uneori, ca o citadelă”.¹ Nu am găsit în cărțile consultate ce a cuprins respectivul concert. Lucrările de specialitate consemnează, însă, între anii 1948-1951, existența unor piese de muzică concretă, dintre care menționez: Pierre Schaeffer, *Studii de zgomote*, 1948, (*Studii violet, Studiu de căi ferate, Studiu de forăibăre, Studiu patetic*); *Flautul mexican*, 1949; *Suita 14*, 1949, în care compozitorul a suprapus fragmente instrumentale pe stratul de muzică concretă. Împreună cu Pierre Henry, a compus cunoscuta *Symphonie pour un homme seul*, 1949-1950, care în literatura de specialitate este apreciată ca fiind prima lucrare foarte importantă a genului.²

Nu numai muzica propusă spre audiere, dar și concertul în sine este total diferit în absența instrumentiștilor și a vocilor umane. Muzica difuzată trebuie să reziste fără spectacolul reprezentat de existența interpreților pe scenă și a emoției adusă de interpretarea live. Acestea sunt și motivele pentru care s-a impus în timp muzica electronică mixtă, respectiv suprapunerea muzicii electronice cu interpretarea tradițională, care a câștigat repede adeziunea compozitorilor și a publicului. Lucrările *Analogique A et B* (1958-1959) pentru bandă și instrumente de coarde, de Iannis Xenakis, și *Volumes* (1960) construită pentru 12 piste magnetice și orchestră de cameră, de François-Bernard Mâche³, au demonstrat, încă de acum o

¹ Schaeffer, Pierre, op. cit., pg. 11. „Il y eut un Moyen Age de la pierre: on la sculpta. Il y a un Moyen Age des ondes: on les capte. L'artiste n'a pas à choisir d'autre avant-garde. Entre le jeu byzantin des syntaxes et le retour à des sources oubliées ou taries, le musicien moderne peut essayer, selon expression de Pierre Schaeffer, de trouver une brèche dans le mur d'enceinte de la musique, qui nous entoure parfois comme une citadelle”.

² Larousse, *Dictionar de Mari Muzicieni*, op. cit., pg. 420.

³ *Encyclopédie de la Pléiade, Histoire de la musique 2*, sous la direction de Roland Manuel, Paris, Librairie Gallimart, 1963, pg. 1206.

jumătate de veac, că noul gen de muzică, în care stereofonia joacă un rol foarte important, se îmbină fericit cu muzica interpretată tradițional.

Pierre Schaeffer și Pierre Henry au compus în 1951 opera *Orphée 51*, lucrare expresionistă care a provocat, prin modalitatea abordării cântului vocal, a îmbinării acestuia cu muzica concretă, cât și prin întreaga gândire scenică, un adevărat scandal la Donaueschingen, fiind considerată drept o crimă de lezavangardă. "«Bătălia de la Donaueschingen», în 1953, fu deci un fel de Waterloo al muzicii concrete. Imperialii triumfau... Astfel pierdurăm bătălia de la Donaueschingen și furăm plonjați pentru ani buni în reprobarea internațională, în timp ce răsăreau, pe cerul de la Köln, zorii propice dușmanului ereditar și electronic. Dar Orfeu, ca pasărea Phoenix, nu a încetat să renască: când voalul fu din nou rupt prin divorțul celor doi autori, Pierre Henry, pe cont propriu, a aranjat în maniera sa resturile, pentru un extraordinar balet béjartian, care a făcut de trei ori înconjurul lumii. Ofițerii noștri aveau dreptate".¹

S-a semnalat ulterior, în diverse scrieri, existența unor excese legate de stereofonie. „Cel mai elocvent exemplu din anii 50 este *Poemul electronic* de Edgar Varèse, în care diferite sunete electronice și *concrete* au fost transmise, prin intermediul a peste 400 de boxe, făcând sunetele să răsună pe

¹ Schaeffer, Pierre, op. cit., pg. 23-24. „La «bataille de Donaueschingen», en 1953, fut donc une sorte de Waterloo de la musique concrète. Les Impériaux triomphaient... C'est ainsi que nous perdîmes la bataille de Donaueschingen et que nous fûmes longés des années durant, dans la réprobation internationale, tandis que se levait, dans le ciel de Cologne, une aube propice à l'ennemi héréditaire et électronique". Mais Orphée, tel phénix, necessait de renaître: quand le voile se fut à nouveau déchiré par le divorce de ses deux auteurs, Pierre Henry, agissant pour son propre compte, accommoda les restes à sa façon pour un gigantesque ballet béjartien, qui fit trois fois le tour du monde. Nos officers avaient raison”.

spații vaste”.¹ Desigur că inițiativa lui Varèse nu miră, dată fiind excepționala și inedita utilizare a instrumentelor de percuție, inclusiv a unora noi, în creația sa. În *La musique concrète*, fără a nega contribuția lui Stravinski sau Schönberg, Schaeffer consideră că adevărații precursori ai muzicii concrete sunt Edgar Varèse (1883-1965), John Cage (1912-1992) și Olivier Messiaen (1908-1992). „Datorăm lui Varèse reînnoirea naturii limbajului muzical și, în corelație cu aceasta, materialul său: descoperirea, de fapt, a altor muzici. Datorăm lui Cage cam aceeași aventură, dar cu punct de plecare instrumental mai apăsător, mai tehnic, mai puțin «inspirat». În sfârșit, îi datorăm lui Messiaen faptul de a fi făcut o demonstrație echivalentă, fără a fi schimbat aproape de loc mijloacele. Cei doi precedenți sunt futuriști; Messiaen se întoarce la izvoare. Aparent mai puțin revoluționar, demersul său este fără îndoială, într-un sens, mai profund.”²

Apariția muzicii concrete este o dovadă în plus a dorinței muzicienilor din secolul XX de a îmbogăți muzica prin noi mijloace, inclusiv netradiționale. Acest deziderat se reflectă în numeroasele curente artistice apărute în secolul trecut, fiecare dintre ele beneficiind de procedee componistice specifice care au condus treptat la lărgirea paletelor expresive, prin folosirea totalului cromatic, în diversele sale ipostaze (atonalism, neotonalism, neomodualism), extinderea și înnoirea

¹ Elliott Schwartz; Daniel Godfrey, op. cit., pg. 112. „The most formidable instance from the 1950s is Edgar Varèse's *Poème électronique* (...), in which a variety of electronic and *concrète* sounds were routed to over four hundred speakers, causing sounds to soar across vast spaces”.

² Schaeffer, Pierre, op. cit., pg. 61. „On doit à Varèse d'avoir renouvelé la nature du langage musical et, corrélativement, son matériau: d'avoir découvert, ensemble, d'autres musiques. On doit à Cage un peu la même aventure, mais avec un point de départ instrumental plus accusé, plus technique, «moins inspiré». On doit enfin à Messiaen d'effectuer une démonstration équivalente sans presque rien changer aux moyens. Les deux précédents sont futuristes; Messiaen retourne aux sources. Apparemment moins révolutionnaire, sa démarche est sans doute, en un sens, plus profonde”.

considerabilă a ritmului, în toată complexitatea sa, amplificarea spectrului coloristic în general și în special a familiei instrumentelor de percuție. În această dorință de înnoire, susținută de descoperirile din domeniile științifice, așa cum am arătat, muzica concretă este prima etapă a muzicii electronice.

Puterea evocatoare a acestui nou gen a făcut să fie utilizată pentru prima oară în filmul *Maskerage* (1952), regia Max de Haas, muzica Pierre Schaeffer¹, pentru ca în anii următori să fie din ce în ce mai prezentă în emisiuni de radio, ilustrație muzicală pentru teatru, balet, film.

Sistematizarea producerii structurilor sonore electronice s-a realizat prin inventarea, în 1955, de către americanul Harry Olson, a sintetizatorului², care oferă, alături de computer și sistemele digitale din prezent, un material inedit important, ce poate fi asimilat cu multă eficiență în creația muzicală actuală. Sonoritățile – mai mult sau mai puțin apropiate de muzica tradițională, unele chiar stranii prin timbre și efecte, densitatea texturilor, posibilitățile dinamice extraordinare, imaginarea oricăror construcții arhitectonice – fac din muzica electronică pură și mixtă (cu surse live), inclusiv muzica spectrală, un teritoriu artistic în care pot fi identificate posibilități de înnoire substanțială a coordonatelor stilistice muzicale. Pe parcursul creației componistice, noutăți care au șocat nenumărați creatori și melomani s-au dovedit în timp resurse viabile, asimilate și utilizate cu rezultate remarcabile.

SUMMARY

Roman Vlad

Concrete music, the first stage of electronic music

“The father of concrete music”, Pierre Schaeffer (1910-1995), an engineer, founded a studio in 1944, at the French National Radio Broadcasting where in 1948 invented concrete music.

¹ *Encyclopédie de la Pléiade*, op. cit., pg. 1198.

² Informație preluată din cursul de muzică electronică prof. dr. Octavian Nemescu, an univ. 2006-2007, UNMB.

The same year, in October, this studio broadcasted a “Noise Concert” with pieces that had combined sounds from nature¹. In 1951, Schaeffer managed to found the Concrete Music Group which became in 1958 the GRM – *Groupe de Recherches Musicales*, formed by Pierre Schaeffer himself, Pierre Henry, François-Bernard Mâche, François Bayle. The group’s main goal was to explore the new acoustic universe and to clarify such notions as: music, sound, tone². A real revolution was emerging that tried to enter an unknown space which quickly tempted a large number of composers like: Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Olivier Messiaen and others. Schaeffer had already made some attempts by recording on magnetic tape sounds and noises like flowing water, breathing, foot steps, thunders, steam railway engine, small music parts recorded on phonograph discs which he processed using technique of that time, that is the sound capturing console connected to an echoing room, electric filters, pick-up device³. The emergence of concrete music represents an extra proof of the 20th century musicians’ desire to enrich music by new and unconventional ways. (traducerea rezumatului: Roman Vlad)

¹ Elliott Schwartz; Daniel Godfrey, op. cit., pg. 111.

² Nemescu, Octavian, University Lecture on Electronic Music, 2006-2007, UNMB.

³ *Encyclopédie de la Pléiade, Histoire de la musique 2*, op. cit., pg. 1436.

ESEURI

INTERPRETAREA MUZICALĂ (II) - tipuri/stadii, coordonate, categorii -

George Balint

I. ACORDAJ TEORETIC

Înainte de a trece la un exemplu de interpretare analitică în vederea unui fapt de execuție sonor-artistică, derulăm un acordaj teoretic accentuând pe aspecte de melodie și armonie.

Melodia și armonia sunt concepte fundamentale pentru gândirea muzicală. Ele sunt determinate pe coordonata înălțimilor (H) muzicale. În vreme ce, tehnic vorbind, melodia se constituie ca segment de H succesive, armonia se reprezintă ca grup (Gr) de H simultane. Deși au aceeași coordonată de substanță, melodia și armonia provin din bazine diferite.

Melodia se resortează din *vocalitate*, ca extensie nemijlocită a unei intenții de *semnalare*. Antropologic, melodia survine din *strigăt*. Ca semnal, strigătul se reperează în primul rând prin registru și/sau timbru, indicând preeminent nu atât ce semnifică cât *cine* anume semnalizează (familiar sau străin). Pe măsură ce gândirea prin vocalitate capătă perspectiva conștiinței, are loc și o translare dinspre *cine*, ca *subiect originar*, către ce anume comunică, ca *temă de actualitate*. Aceasta implică modularea timbrului prin H. Fiecare H este o ipostază din transformarea aceluiasi timbru (identități subiective) în cadrul ideatic al unui sens, interpretabil (obiectivabil) ca temă. Prin intermediul conștiinței strigătul-timbru se *discursivizează*, devenind *limbaj*-H. Altfel zis, strigătul se transformă în *intonație*. Dacă strigătul are o relevanță locativă (de *unde* anume), implicând extensia de spațiu, intonația aduce o profilare în plan semantic (pe *când* anume), inducând prin aceasta o extensie de timp. Intonația presupune

evidențierea unei transformări cu sens, nefiind ca atare reductibilă niciuneia din ipostazele posibile ca H punctuale. Orice intonație este o succesiune de H legate într-un proces de tematizare. Ca mod de timp, intonația este într-un acum, respectiv într-o actualitate de sens. Lucrativ, gândirea muzicală a decelat însă între limita ultimă a unei actualități orientate către o *ipostază* de finalitate și demersul anterior acesteia, considerat ca fel de ajungere/parcurs, respectiv a unei *expresii* de finalitate. Teoretic, în raport cu o limită (punctuală) de finalitate, pot fi imaginate o infinitate de expresii ale acesteia, ca moduri de atingere a *orizontului* de finalitate. Când spunem orizont, implicăm atât o relație de interval cât și o orientare (sens) de parcurs (finalizator). Tema melodică se poate defini astfel drept *intonație orientată către un orizont de finalitate*.

Armonia provine din bazinul *corporalității*, ca extensie mijlocită a unei intenții de *integrare* prin cuprindere (asimilare). Antropologic, armonia este mișcare corporală disciplinată (calibrată) prin ritm. Generic, ritmul este structură în timp, la fel cum corpul este constituție în spațiu. Faptul integrării corpului prin mișcare ritmată se relevă ca *dans*. Dansul este forma arhetipală a unei adecvări de ordin propriu-corporal la mișcarea unui mediu transcorporal. Aprioric, corpul este extensia în plan material a unei intenții profunde, originare (suflu vital), care se manifestă prin corp ca mișcare angrenată într-un mediu natural marcat de schimbări ciclice. Așadar, dintru început, corpul există câtă vreme se mișcă în acord cu pulsațiile mediului natural din care și nutrește/provine. Dacă, accidental (precum îmbătrânirea), corpul este nevoit să se abată (dememoreze) din ritmul mișcării ciclic-naturale, el va tinde să se dezintegreze (moară). Dansul reprezintă forma de recuperare (reintegrare) magică a mișcării corpului individual în coerență nu doar cu ciclurile naturale, terestre, dar și cu pulsația unui corp-ansamblu mult mai amplu, de factură cosmică, reprezentând o ordine supranaturală. Asimilat ritmului cosmic, corpul poate accede la nemurirea fizică. Sub acest imperativ ideatic, gândirea muzicală a sublimat corporalitatea ca mijloc de instrumentare (artistică).

Survine astfel, pe linie culturală, instrumentul muzical, menit în primul rând să dăinuească (material) ca potențial

depozitar al tuturor posibilelor exprimări muzicale. Concret, genomul dansului se rezumă la relația de instrumentare (mânuire a instrumentului) din care se dau la iveală sunetele. Desigur, aceste sunete s-au șlefuit în timp, de la zgomote (percuții), trecând prin registre/timbruri și intensități, până la H. În general, instrumentul muzical potențează sunetul pe coordonatele de timbru și H. Prin instrumentare sunt activate în plus și aspectele energetice de *intensitate* (dinamică/tempo) și *durată* (ritm/pulsație). Întrucât cântul instrumental conferă suport de acordaj intonației (vocale), gândirea muzicală și-a putut conserva diversele stadii conceptuale, avansând pe diferite trasee de sistematizare, între care *temperanța octavei* (cromatizarea) și, în cadrul acesteia, *tonalitatea* au reprezentat sistemul cu cea mai mare rată de productivitate artistică. Totodată, reflexivitatea conștiinței muzicale a evoluat pe baza sintaxei generate de relația instrument (corporalitate) – intonație (vocalitate), respectiv de *monodie armonizată* ca *omofonie* și *acompaniată* ca *pulsație* (metrică). În diversele ei stadii, această relație s-a concretizat prin genuri muzicale specifice, de la subtila cameralitate a formelor polifone până la grandoarea omofoniilor proprii genurilor simfonice.

Armonia muzicală este o disciplină de ordin interpretativ, definită prin *stratificare (structurare) în simultaneitate* (H-sim). Sintactic, interpretarea prin armonie exprimă un raport sonor cu un plan *monofon* dat ca *temă melodică*. Reperarea temei melodice ca subiect al unei armonii reprezintă o necesitate de ordin cultural, provenind din bazinul-resort al vocalității. În absența temei melodice (subiectului), armonia rămâne contemplabilă doar ca ambient, lipsindu-i funcția de orientare (semnificare) prin asocierea cu tema melodică.

Obiectual (atematic), armonia poate fi lucrată cu diferite tehnici de *alcătuire* și *transformare* a unor constituții H-sim. Unealta armonizării constă dintr-un grup de minimum trei H-sim, numit acord (acd), selectate pe baza unor criterii, de prim ordin fiind scara *armonicelor naturale* (cu precădere 2, 3, 5, 7, 9). Tehnic, acd este considerat și ca *structură* (str), al cărei conținut este intervalul (itv) dintre H-sim (selectate dintr-o scară intonațională/modală).

Mărimi intervalice. De regulă, criteriul de măsurare a unui itv-str se exprimă printr-o mărime *cantitativă* — ca număr de trepte (tpt) considerate (juxtapus enumerate) într-o scară. Astfel, două tpt alăturate/succesive exprimă un itv de secundă; trei tpt alăturate, un itv de terță ș.a.m.d. Itv-str al unei scări *intonaționale* se consideră *diatonic*. Prin grila egalizării mărimilor itv elementare, itv-str se exprimă ca număr de semitonuri ce poate varia (în *modul* unei scări) — bunăoară, în scara tonală fiind maximum trei mărimi de secunde diatonice (de 1, 2 și 3 st), respectiv *mică*, *mare*, și *mărită*. În general, itv de constituire a scării reprezintă mărimi *calitative* de scalare. Din considerente ținând de practica instrumentală, diferențele dintre aceste mărimi au fost anulate odată cu temperarea (grilarea simetrică a) cadrului de scalare (octava cromatică), astfel încât oricare itv-H să poată fi exprimat în mod unitar (simetric translativ/transpozițional) prin *semitonul* (st) *temperat*, utilizat ca valoare instrumentală minimă și universală.

Prin chiar faptul exprimării unitare, oricărui itv-H îi sunt excluse aspectele caracteriale de ordin *modal*, ținând de bazinul intonațional: *diatonic/cromatic* — ca apartenență la o scară anume; *mare/mic* — constitutiv unei scări modale structurate variabil (din minimum două mărimi); *mărit/micșorat* — ca flexionare expresivă în rostirea muzicală.

Acordurile-H. Teoretic, așa cum am spus, acd-H se constituie pe dimensiunea spațialității muzicale ca GrH-sim. Pe plan tonal, GrH-sim este determinat structural prin mărimi itv de tip cantitativ, exprimate prin numărul tpt dintr-o scară. În cadrul unei scări tonale (având la origine gândirea modală) unitatea de structurare acd este *terța*. În structura oricărui acd-tonal se află minimum o terță. Toate acd-tonale concepute exclusiv prin stratificarea terțelor (referite unei scări) reprezintă *poziția armonică de stare directă* (St-dir). Faptul de a conține structural, pe lângă terță, și alte itv, indică o poziție de *răsturnare* (rst)-acd.

În referința St-dir, constituția minimă de recunoaștere a unui acd-tonal este din *două* terțe (acd *bi-terț*). Acd *bi-terț* se compune din Gr3H-sim, ca *trison-acordic*. Peste acest nivel de structurare (*tri-*, *tetra-*, *penta-*, *hexa* și *hepta-terț*), reprezentativitatea acd tinde să se relativizeze/dilueze.

Punctele de articulare a unei structuri-acd se numesc după mărimea itv format cu baza acd de St-dir, numită *fundamentală*. Progresiv, prin stratificarea terțelor, survin punctual elementele acd de: *terță*, *cvintă*, *septimă*, *nonă* etc. Elementul de la baza unui acord indică poziția sa armonică.

Caracterizarea acordului. Indiferent de poziția armonică (St-dir, rst) și număr de elemente, un acd-tonal este caracterizabil în grad *suficient* prin *calitățile* a două mărimi-itv deduse pe relația reperelor acd de: bază-vârf sau ambitus-acd — indicând aspectul de *stabilitate*-acd; fundamentală-terță sau mod-(de stare)-acd — indicând aspectul de *nuanță*-acd. Luând ca referință teoretică acd de St-dir, stabilitatea-acd este caracterizată prin calitatea 5^{tei} (bază-vârf): *certă* — prin 5^{ta} perfectă (7st); *incertă* sau *relativă* — prin 5^{ta} mărită/micșorată (7+1/-1st).

Flexionările structural-acd, prin dilatări sau comprimări itv, indică un potențial de înlănțuire pe care-l numim *intensie acordică*. Aceasta poate fi generată și ca intensie *melo-acordică*, prin flexionări *orizontal-cromatiche*. Ambele moduri de flexionare caracterial-acd (dilatare/comprimare itv sau alterare suitoare/coborâtoare H) le sinonimăm cu orientarea verticalității (stabilității) structurale către orizontala (mobilitatea) melo-acordică, într-un aspect de stare *oblică*. Și acd poziționate în răsturnări dau o expresie de stare oblică, tinzând în melodizare.

Caracterul de nuanță-acd se relevă tot din perspectiva St-dir, prin calitatea terței de la bază sau modale: *major* — 3^{ta} mare (4st); *minor* — 3^{ta} mică (3st). Oricare alt prim itv-str de la baza unui acd, mai mic sau mai mare decât dublul aspect al terței modale, indică doar o poziție de răsturnare acd.

Stabilitatea *tonal*-armonică (verticală) referă *strict* (univoc) acd-ul unei posibilități de instrumentare tehnică, operând cu tpt-acd pe care o exprimă (ipostaziază) structural (itv) sau sonor (H), ca fapt obiectiv de constituire exterioară. Nuanța *modal*-armonică (oblică) referă *variabil* (relativ) acd-ul unei sugestii (impresii) de expresivizare artistică, ca mediu/mod subiectiv de substanțiere lăuntrică. Funcțional, armonia tonală consideră acd-le în referința unei tpt din structura (tiparul) și modul (caracterul) unei scări tonale.

Extensii acordice. În sistem tonal, concepem extensiile-acd de trison (*bi-terțe*) sub aspectul unei translări în scară, printr-o mărime de conjuncție (Cjc). Rezultă astfel un acd *bi-terț* poziționat pe o altă treaptă. Referit extensiei acd-tonale, considerăm două tipuri de Cjc: prin *sunet comun* — Cjc de mărime nulă sau *punctuală*; prin *strat comun* — Cjc de terță sau *structurală*. Operațional, Cjc implică fie *vârful* punctual/structural al acd-referință cu *baza* de același fel a acd-extensie, fie *baza* acd-referință cu *vârful* acd-extensie. Se conturează prin asta două profiluri de translare: în-sus, ca extensie *superioară* — conjugând reperele de *Vârf* din-referință cu *bază* din-extensie; în-jos, ca extensie *inferioară* — prin Cjc *Bază* din-referință cu *vârf* din-extensie.

Extensiile prin Cjc punctuală le declinăm exclusiv pe trisonul tpt-acd I, luat ca referință generică/centrică. Astfel, acd-trison conjunct punctual la-varf cu *-/peste*-tpt-acd I se constituie ca *ultra*-extensie, poziționată superior în scară, pe tpt V. Asemănător, luând ca punct Cjc baza tpt-acd I, obținem un acd poziționat inferior (*sub*-tpt I), pe tpt IV, ca *infra*-extensie a acd-generic.

Tpt-acd I, IV și V compun *grupul tri-acordic principal*. Împreună, cele trei trisonuri-acd dau totalitatea de șapte H (heptason) a unei scări tonale (majore sau minore). Extensiile centrului (tpt-acd I) sunt de ordin *prim* și alcătuiesc registrul (Rg) de *culoare* al tpt I. În scara majoră, tpt-acd I, IV și V sunt identice structural, fiind perfect-majore și clasificate ca *principale* (considerație valabilă și pentru scară de mod minor).

Prin Cjc structurală (de terță) survin extensiile *secundare*. Acestea se aplică exclusiv tpt I, IV, V, rezultând *trei grupuri tri-acordice secundare*, fiecare totalizând 5H (pentason). Într-un atare grup numai tpt-referință este principală, cele de extensie fiind secundare. Raportat tpt-referință, tpt extensiilor secundare o reprezintă caracterial, ca: *aură* — ext. superioară; *umbră* — ext. inferioară. Totodată, extensiile secundare constituie Rg de *nuanță* al tpt-referință. Astfel, Rg-nunață al tpt-acd I se constituie prin stratificarea tpt-acd III (aura) peste tpt-acd VI (umbra). Rg-tpt V se structurează din tpt VII peste tpt III. Rg-tpt IV este dat de suprapunerea tpt VI peste tpt II.

Prezentăm mai jos (fig. 7) schemele de configurare generică a registrelor armonice de culoare și nuanță determinate prin Cjc-acd punctuale (extensii principale) și structurale (extensii secundare).

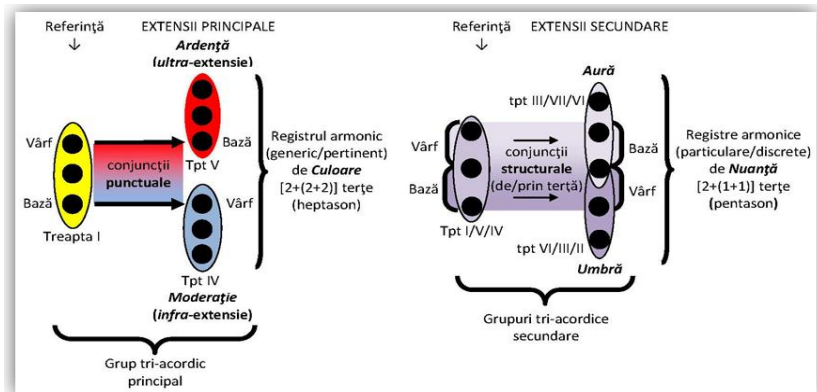


Fig. 7 Conjunții de extensie a trisonului acordic-tonal
— scheme configurativ-generice —

Orientare narativă. Dacă aura și umbra reprezintă extensii de rang secund, ca nuanțe ale unei tpt-acd principale referite exclusiv prin tpt-acd secundare, vom numi caracterial tpt-acd de extensii principale (exclusiv ale tpt-acd I) cu termenii de *ardentă* (tpt-acd V) și *moderație* (tpt-acd IV). În raport cu tpt-acd I de *incipit* — adecvată modal (major/minor) —, ardența prin tpt-acd V implică o deschidere *acut*-chemătoare, de narare *cursivă* către tpt I de *finalis*. Această orientare vine din faptul că elementul modal al acordului de tpt V (terța) este totuna cu sensibila melodică a scării tonale. De cealaltă parte, prin infra-extensie, tpt-acd I (se) moderează în/prin tpt-acd IV, care induce o deschidere *relativ*-chemătoare, fie spre mai-departe — ca narare *discursivă* (prin tpt-acd V) —, fie înapoi (la-tpt-acd I), — ca narare *recursivă*.

Poziții narative de vecinătate. Pe traseul unei narațiuni armonice (Nar-arm) — exprimată prin/ca înălțuire acd —, diferite tpt-acd comportă o mai mică sau mai mare *forță de orientare/atracție* către tpt de finalis. Sinonimăm acest aspect (de caracter energic sau *intensional*) cu o *poziție de vecinătate* (pe plan spațial sau *longitudinal*) exprimată ca *aproape-departe*

de tpt de incipit. Ca atare, pe traseul *incipit-medium-finalis*, pornind dinspre tpt I-incipit, în imediata vecinătate (cel mai departe de finalis), se află nuanțele (de umbră și aură ale) acesteia — tpt VI, III —, apoi tpt IV (de moderație) urmată de nuanțele proprii (ca vecinătăți imediate ei) — tpt II, VI — și, în fine, tpt V (de ardență) cu nuanțele aferente (vecinătățile ei imediate) — tpt III, VII.

Observăm că avem trei niveluri *longitudinale* (prin tpt principale) în cadrul cărora se dispun câte două subniveluri intermediare, corespondente nuanțelor de vecinătate *imediată* (prin tpt secundare). Numim pozițiile longitudinale principale pe criteriul vecinătății, începând cu poziția generică a tpt I-incipit: *Aici* (ca incipit, departe de finalis), *Acolo* — format din nivelurile *Dincoace/aproape* (de incipit, relativ departe de finalis) și *Dincolo/departe* (de incipit, aproape de finalis). Înșirând toate pozițiile dinspre-incipit (ca îndepărtare), avem următoarea linie de *stratificare longitudinală* a tpt-acd: **AICI** [I, imediat (VI, III)], **ACOLO** {*Dincoace/aproape* [IV, imediat (II, VI)],

Dincolo/departe [V, imediat (III, VII)]}.

O mai sugestivă reprezentare (fig. 8) o avem admițând pe *Aici* ca (sub)strat de *fond/prescriptiv*, peste care *Dincoace* se stratifică *figurativ/descriptiv*, iar *Dincolo* se (supra)stratifică *faptic/inscriptiv*.

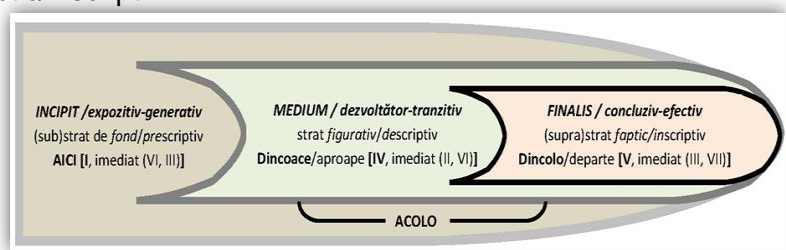


Fig. 8 Poziții narative/de vecinătate ale tpt-acd tonale în stratificare longitudinală

Funcție tonală. Într-un sistem dat, înlănțuire-acd sunt conjugate unor funcții specifice, exprimând *relații de coerență*. În era și locul nostru cultural formulele de înlănțuire-acd sunt consacrate mai cu seamă în câmp *tonal* — prin tipologia relațiilor de sensibilizare (orientare melodică) și intensie (orientare melo-armonică) cadențială (de/către finalitate).

Desigur, tonalitatea nu este singurul câmp posibil, fapt probat cu prisosință de-a lungul sec. XX. Însă, în virtutea tonalității s-a exploatat (conceput) interpretativ-componistic secole la rând, pe fundamentul ei edificându-se un vast repertoriu genuistic căruia i s-au consacrat nu doar ansambluri vocale și instrumentale, ci chiar instituții complexe, precum filarmonica și teatrul muzical, cărora li s-au adecvat o serie de forme statale de învățământ etapizat astăzi la peste 16 ani. Amprenta culturală a regulilor de stil tonal, cel puțin pentru auzul european, este atât de puternică încât, în extremis, chiar și o muzică făcută cu zgomote va fi reflex percepută/evaluată din perspectiva simțirii/gândirii tonale. Asta și pentru că, simbolic, sistemul de expresie tonală este analogabil în multe din aspectele sale celui de organizare socială. Un lejer exemplu l-ar putea oferi similitudinea între ierarhia palierelor tonale referite/generate prin tonică și cele proprii oricăror grupuri naturale (nu doar umane) coagulate/orientate printr-un lider. Pe un plan superior, cadența tonală este echivalentă *finalității lucrative* a oricărui demers individual sau colectiv. Cum imanent/interpretativ fenomenului cultural de tonalitate survin categoriile/genurile formale, se pot face numeroase corespondențe între tipare de conduită sau demers temporal și moduri de procesare a învățării ori de realizare a unor proiecte ample, de anvergură, în spectrul existenței sociale referite diferitelor domenii (politic, economic, administrativ). Nu în ultimul rând practica tonală are și o valență catarctică, generând un mod de disciplinare a emoțiilor în conformitate cu înțelesul și etica unei vieți comunitare. Pe de altă parte, excesul de tonalitate poate duce la prizonierat mental, prin expresii sumare, redundante, de divertisment, menite doar să distragă de la o gândire oțioasă, acoperind teama de plictis. Să nu uităm că, totuși, tonalitatea este un *proiect uman* racordat unei ideatici de tip cosmogonic, un artefact de infuzare a ordinii în haos, a durabilității în efemeritate, a formei în improvizație, a rațiunii în afect. Fenomenală nu este atât gândirea tonală, cât, mai ales, simțirea umană. Însă, chiar dacă tonalitatea nu este singurul mod de a fi (simți/gândi) în lume, cel puțin pentru epoca noastră ea are o valență eonică.

Pornind de la premisa că oricare înlănțuire acd-tonală este potențată de necesitatea unei *finalități* (cadențe), numim funcția tonal-armonică drept *set de relații (de coerență) între trept-acorduri succesive exprimând un caracter de finalitate*. Sub aspectul înlănțuirii tpt-acd tonale principale (simetrice structural în scara majoră), identificăm următoarele trei succesiuni stilistic posibile:

- I–IV–V (expresie de finalitate în *dominantă*);
- IV–V–I (expresie de finalitate în *tonică*);
- V–I–IV (expresie de finalitate în *subdominantă*)

Observăm că sunt înlănțuite prin rostogolire aceleași trei tpt-acd, ca expresie de finalitate *minim-suficientă*. O înlănțuire de doar două tpt-acd diferite exprimă finalitatea în grad *minim*. Raportat *stilului* tonal, ordinea succesiunii este invariabilă, recurența fiind admisă doar pentru a treia relație: IV–I–V. Pentru acuratețea stilistic-tonală este evitată relația V–IV. Expresia unei înlănțuiri acordic-tonale o considerăm *suficientă* dacă tpt de finalitate se găsește și în poziția de incipit: I–IV–V–I; IV–V–I–IV; V–I–IV–V. O expresie suficientă se poate obține și prin succesiunea a două perechi minime (binare) diferite: (I–IV)–(I–V); (I–V)–(I–IV); (IV–V)–(I–V); (IV–I)–(V–I); (V–I)–(IV–I).

Cu scopul relevării dinamicii relațiilor între tpt-acd tonale conturând o expresie de finalitate propunem tabloul din fig. 9.

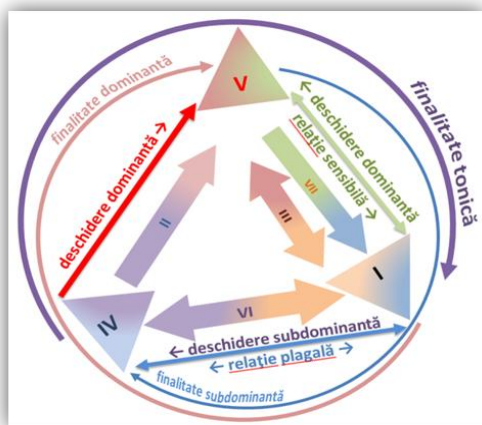


Fig. 9 Dinamica relațiilor de coerență tonală, prin trepte acordice principale și secundare, în conturarea expresiilor de finalitate

II. Aplicație - Interpretare muzicologic-analitică pe coordonatele de ritm, melodie, armonie în vederea unui fapt de instrumentare expresivă prin cânt

Încercăm în acest capitol să oferim un exemplu de interpretare constând în ajungerea pe cale analitică la posibilitatea proiectării unei execuții sonor-expressive (prin cânt), luând ca obiect un fragment din Uvertura la opereta "Lăsați-mă să cânt!" de Gherase Dendrino (fig. 10).

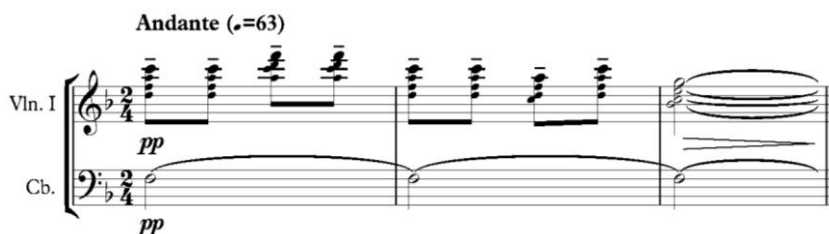


Fig. 10 Fragment în reducere (extras)
din Uvertura la opereta "Lăsați-mă să cânt!" de Gherase Dendrino

Din complexul sonor al partiturii de orchestră am extras doar trei aspecte conjugate sintactic subcategoriei *monodie-cuison* (dedusă din categoria de *polifonie*). Muzica acestui fragment se derulează pe patru paliere de interpretare componistică: *melodie* — linie de vârf/referință; *armonie* — acorduri *placate* și *figurate*; *pedală* — sunet menținut). Dintre acestea, am eliminat în reducția noastră acordurile *figurate*. Câmpul derulării este tonal, registrat în Fa Major.

Înainte de a afla posibile soluții de interpretare (expresivizare) în cânt, vom dispune obiectul componistic (luat ca mișcare-de-parcurs) din perspectivă analitică. Criteriile de dispunere sunt:

1. Modul temporal de parcurgere — *unimea* (D de continuitate) și *ritmul* (formulele de configurare/pășire);

2. Modul spațial de parcurgere — *melodia* (H de articulare în profil) și *armonia* (acd de reliefare în constituție).

Observăm următoarele:

1. **Modul temporal al mișcării de-parcurs** (fig. 11), referit D muzicale, se relevă pe două paliere:

a. *Pedala de continuitate* — exprimată ca *unime*, printr-o D nedivizată de-a lungul parcursului și distribuită sonor în registrul grav (Fa), la baza întregii derulări a mișcării (de parcurs);

b. *Ritmul de articulare* (pășire) în/pe parcurs — configurat din D-le articulațiilor succesive (exprimate în convenția unui sistem divizionar): *șir de opt optimi urmat de minim o doime*. Șirul este distribuit în registrul acut al derulării mișcării. Fenomenologic, avem o succesiune de articulații (evenimente elementare) *scurte* (repetate/*rimate* prin D identice) urmată (în *arimă*) de o articulație *lungă* (unică). Articulațiile rimate formează o *ancoră* de adâncime (stabilitate). Articulația lungă (*arima*) se adaugă sintagmatic, formând astfel o pereche de înlănțuire la suprafață *Scurt-lung*, conținând 8+1 articulații. Formula ritmică Scurt-lung constituie expresia de sinteză a cuprinderii temporale, configurând D-unime de parcurs a mișcării analizate.

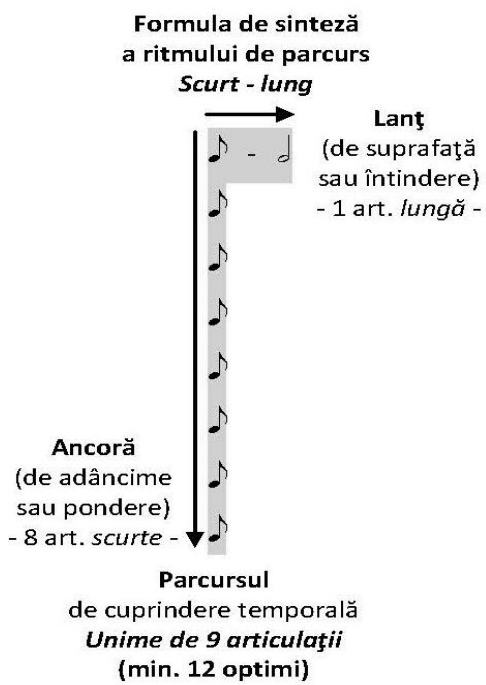


Fig. 11 Schema configurării ritmului mișcării
(ca durată) de-parcurs

2. Modul spațial al mișcării prin H muzicale se configurează în grila tonalității Fa Major, sub două aspecte de succesivitate sau înșiruire (discursivitate):

- a. șirul H-lor de la vârful fiecărei articulații — *melodia*;
- b. șirul acd-lor (de H ale) fiecărei articulații — *armonia*.

N.B. În general, fiind referit articulațiilor, șirul unei expresii muzicale este o funcție descriptivă de caracter *narativ* (discursiv). Anterior (în exprimarea modului temporal al mișcării de-parcurs), șirul D-lor s-a constituit ca narațiune ritmică (Nar-rtm): {♩♩♩♩♩♩♩♩♩}

2.a Șirul melodic poate fi privit atât ca imagine de profil, cât și ca discurs-H. Imaginea de profil prezintă o *unduire* în raport cu o axă orizontală (*do*). Imaginea din fig. 12 prezintă desenul profilului melodic prin articulațiile-H, în care bulinele negre reprezintă articulațiile principale — de *inițiere* (*do*), *vârf pozitiv* (de elan - *fa*) și *vârf negativ* (de finalitate - *sol*) —, iar cele gri pe cele de caracter secundar (figurativ). Sunt specificate totodată și itv-le: ordonatoare — de *elan* ($4^{ta}p\curvearrowright$) și *cadență* ($4^{ta}p\curvearrowleft$); supraordonator — de *dezinență* ($7^{ma}m\curvearrowleft$); superficial — de *figurație* ($3^{ta}m\curvearrowright$). Practic, dezinența se articulează din două secvențe coborâtoare: *fa*↘*do*, având pe *do* și o subsecvență figurativă (*do*↘*la*↗*do*) și *do*↘*sol*. Avem așadar trei secvențe — una de elan și două de dezinență —, toate structurate prin aceeași mărime itv de $4^{ta}p$.

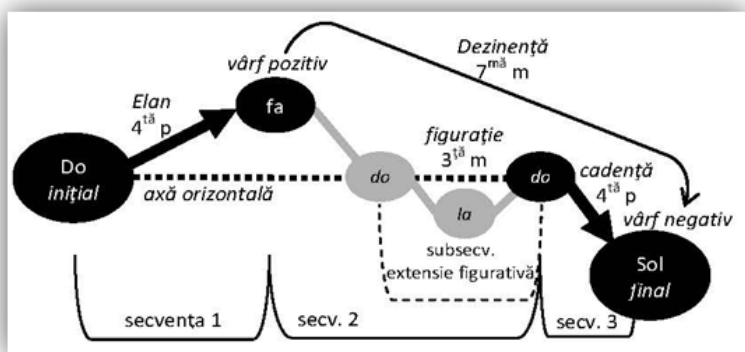


Fig. 12 Imaginea profilului și structurii discursului melodic

Discursul-H este delimitat narativ (Nar-mel) prin momentele de *început* și *sfârșit*, între care se desfășoară (extinde) un traseu ondular-figurativ. Descriem Nar-mel specificând simbolic și aspectele de profil:

{**DO inițial**→do↗fa→fa↘do→do↘la↗do↘**SOL final**}

Operând cu criteriile de rimă/ancoră și arimă/lanț punctuale, suprafața melodică se prezintă:

{(do-do); (fa-fa); (do-do); (la); (do); (sol)}

unde am introdus aspectele de *pereche-H: monopară și binară*. Se poate observa că dintr-un total de 6 perechi-H: una este binară (do-do) și se repetă; una este binară și singulară (fa-fa); trei sunt monopare și de H diferite (singulare). Sub acest considerent obținem o nouă schemă de Nar-mel:

R 1 [(do-do) ↗(fa-fa)];

R 2 [(do-do) ↘(la)];

R 3 [(do) ↘(sol)];

În refigurarea de mai sus a schemei melodice am dispus în rimă (cu litere italice) perechile-H identice, indiferent de numărul termenilor. S-au decantat prin aceasta trei *rânduri* (R), în care aspectul de rimă este considerat exclusiv dinspre stânga (începutul R). Înălțimea determinantă (nodal) articulării R este *do*. Fiecare R conține câte două perechi-H. Dinspre R1, cantitatea articulațiilor-H se împuținează: R1 = 4H > R2 = 3H > R3 = 2H. În plus, expresiile de profil diferă prin contrarietate în cadrul R2 și R3, față de R1. Semnificativ este însă că profilul generat de alinierea termenilor nonaxiali/secunzi (arimele fiecărui R) comportă o linie coborâtoare: (fa-fa)↘(la)↘(sol). Deducem că R3 are și o valoare de reprezentare rezumativ-sintetică a întregului profil-mel. Așadar, formula de cuprindere sintetic-spațială este: *Do*↘*sol*. Fenomenologic, se traduce prin *Sus-jos*. Cei doi termeni indică retrospectiv un raport reciproc, prima poziție deducându-se comparativ ulterior celei de-a doua. Pe coordonata H avem un *dat-prim* (de poziție încă necomparată) urmat de un *lăsat-secund* mai-jos (decât primul, a cărui poziție se caracterizează în consecință/retrospectiv, ca fiind mai-sus).

N.B. *Sus* și *jos* sunt denumiri ale *caracterului* de poziție. La fel, *scurt* și *lung* sunt denumiri ale caracterului de durată. Așadar,

auzul fenomenologic percepe *caractere ale lucrurilor sonore* pe care, ulterior, auzul artistic le valorizează ca *expresii* (legături, unități sau chipuri) *de caracter muzical*.

Ilustrativ, trimitem la fig. 13, unde specificăm și aspectul armonic figurat de melodie, rezumat prin relația tpt-acd I - V la nivelul elementelor de cvintă.

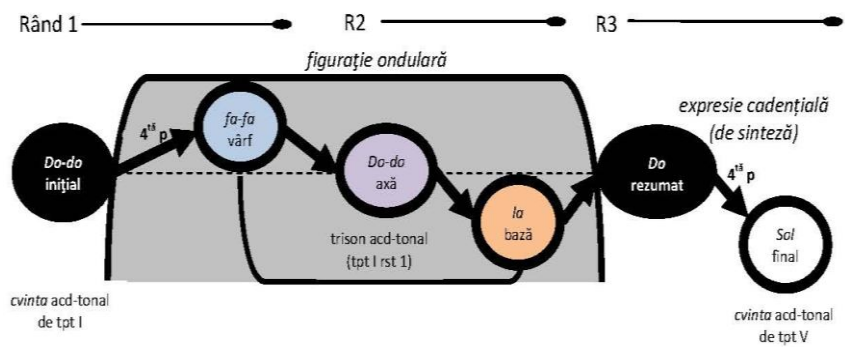


Fig. 13 Forma narațiunii melodice conjugată elementelor unor trepte acordice

O altă interpretare a formei melodice, oarecum didactică, ar consta dintr-o grupare mai severă a articulațiilor: [Do, (do↗fa), (fa↘do), (do↘la), (do↘sol)] După Do-inițial se succed patru perechi binare, primele trei fiind conjuncte doar prin aceeași H, nu și articulație, iar ultima fiind disjunctă și ca H. Această a patra pereche reprezintă versiunea robustă (semnificativă) a dezinenței, perechea anterioară (a treia) putând lipsi, având doar o valoare retorică (figurativă).

2.b Șirul armonic. Fiecăreia din articulațiile de succesivitate pe plan melo-ritmic îi este sincronizat câte un GrH-sim, ca acord *tri-terț* (de septimă) în distribuție strânsă — în constituția căruia intră și H-mel armonizată, realizând astfel o narațiune *melo-armonică* (Nar-mel-arm). Sub aspect tonal-armonic și raportat binarității expresiei de curpindere sintetic-temporală și spațială, acesta este referit consecutiv la două tpt-acd: termenul generic prim — șirul ritmic al optimilor (duratele scurte) conjugat cu poziția H-sus — este armonizat cu tpt-acd II; termenul generic secund — durata lungă asociată cu poziția H-jos — este referit tpt-acd V.

Interesant este că pe traseul Nar-mel-arm numai *do-mel* este armonizat cu tpt-acd II St-dir. Armonizarea fiecăreia dintre celelalte H-mel conjugate tpt-acd II se face cu acorduri răsturnate: rst-acd 2 — *fa-mel*; rst-acd 3 — *la-mel*. În rst 3 este poziționat și acordul tpt V, armonizând pe *sol-mel*. Observăm că nu avem nici o poziție de rst. 1. Explicabil, poate, prin aceea că H de continuitate (pedală) fiind *fa-ped*, întregul segment al termenului generic prim este armonizat cu tpt-acd II₆.

Mai departe, în armonizarea ultimei articulații-mel distingem simultan două tpt-acd: V₂/I. Aceste tpt sunt însă exprimate diferit: printr-un acd *tri-terț* (tetrason), ca tpt-acd V; exclusiv prin fundamentală (fdm) acd de tpt I. Ca atare, *fa-ped* comportă o *transformare* de nuanță armonică: *întâti ca terță* a tpt-acd II (pentru termenul generic prim), *apoi ca fdm* a tpt-acd I (pentru termenul generic secund). *Fa* ne apare astfel într-o triplă ipostază: de *acordaj* (diapazon/tonică) pentru întreaga Nar-mel-arm; de *susținere* (continuitate-D/pedală-H); de *vârf melodic*. *Do* are în schimb o valoare de *articulare formală*, determinând (prin rimă) incipiturile R-mel.

Referit fragmentului analizat, expresia de sinteză a cuprinderii spațiale prin armonie tonală se conturează simultan pe două planuri:

- a) de *transformare* în-continuitate expozitivă (de identitate H): *fa-terță din* tpt-acd II se transformă în *fa-fdm ca* tpt I;
- b) de *orientare* în-discursivitate narativă (de finalitate/cadență melo-armonică): tpt-acd II (de *incipit*) se orientează (deschizător) către tpt-acd V (de *finalis*).

Nuanța transformării are o relevanță de ordin modal: terța devine fundamentală; stadiul (armonic) secundar de tpt II se recuperează ca stadiu principal de tpt I. În general, caracterul orientării narativ-tonale se percepe ca expresie a unei ajungeri (finalizări) într-un orizont de: *închidere* — oprire definitivă sau cadență pe tpt I; *deschidere* — oprire temporară (popsire) sau cadență pe o altă treaptă. Trebuie spus că dacă opririle de caracter definitiv se presupun exclusiv pe tpt I, cele de caracter temporar se relativizează într-o diversitate de nuanțe ale deschiderii. Aceasta înseamnă că, raportat expresiei

de cadență pe tpt I, toate celelalte cadențe posibile pot fi considerate pe tpt de extensie. În fragmentul nostru expresia de narativitate incipit-finalis este de caracter deschizător, pe relația tpt II → V, cu popas (oprire temporară) pe tpt V.

O altă perspectivă asupra Nar-mel o avem considerând fiecare H-mel ca *armonic* în spectrul fundamentalei *Fa*. Această abordare se justifică și prin faptul concret al distribuției în registrele octave, *Fa*-fdm fiind plasat în octava mare iar melodia derulându-se în registrul celei de-a patra octave (mai sus) de la acesta. Ilustrăm acest aspect în fig. 14, specificând atât planurile H de fundamentală și armonice, cât și numărul corespondent din scara teoretică a armonicelor naturale.

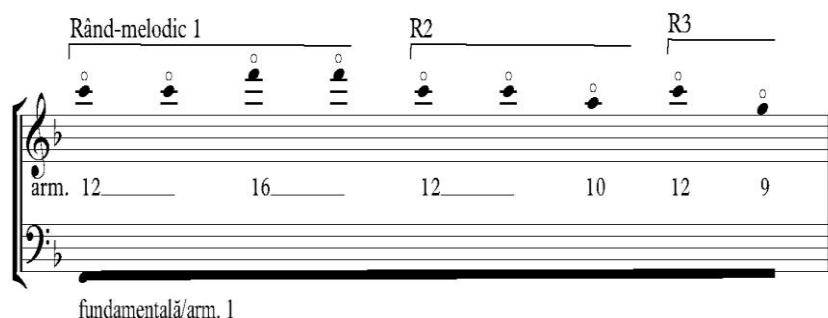


Fig. 14 Reprezentarea planurilor de susținere și melodizare raportat spectrului de armonice naturale

Beneficiul interpretării prin scara armonicelor naturale constă în profilarea aspectului de dilatare-comprimare verticală, ca apropiere-îndepărtare în spectru de planul fundamentalei. În ultima articulație, *So*-mel ca arm. 9 reprezintă ireductibil depresiunea maximă (vârful negativ) a unduirii în spectru. Toate celelalte armonice sunt reductibile primului registru octavic de apariție, rezultând în sinteză următorul șir melo-spectral:

arm 3 ($8^{\text{va}} 2$); arm 1 (fdm); arm 5 ($8^{\text{va}} 3$); arm 9 ($8^{\text{va}} 4$).

Reiese că, în expresia de fond, cel mai *îndepărtat* este arm 9, fiind referențiat ca atare în $8^{\text{va}} 4$, iar cel mai *apropiat* este arm 16, sinonim arm 1, de fdm. Majoritar, se articulează pe arm 12, reductibil arm 3 (cvinta) din $8^{\text{va}} 2$.

Întregul parcurs este observabil în același spectru armonic. Suntem eliberați de coerența tonală între tpt-acd și, prin aceasta, de aspectele de orientare și poziție narativă. Nemaivând tpt, nu se mai poate releva un sens al discursului. De această dată cadrul este grilat prin scara armonicelor naturale iar câmpul de undă melodică este referit unei singure fundamentale (*Fa-fdm*), a cărei culoare armonică nu se mai transformă. Articularea fiecărui armonic ipostaziază glisarea/ nuanțarea discretă în spectrul armonicelor naturale ale unei fdm unice, ca expresie a unei melodizări de suprafață, pur figurative. Chiar dacă, în sinteză, se *profilează* o expresie de *îndepărtare-în-spectru*, armonia rămâne ca un dat (adevăr) eleatic, neschimbată și neritmată, coincidentă tonului generic (de diapazon) și unimii de continuitate. Avem astfel o perspectivă deplin unificatoare în survolarea fragmentului muzical expus.

Însă, adăugând și acordurile, perspectiva se schimbă, peste stratul de continuitate conturându-se un plan de înlănțuire (melo-armonic) în câmp tonal, nemodulatoriu (în *Fa Major*), prin succesiunea a două tpt-acd: *II* → *V*, ceea ce corespunde unei aspectări heracleitice — căci *ne scăldăm doar în aceeași albie* (tonul-diapazon/-generic), *apele râului* (substanța armonică) *fiind mereu altele* (ca/prin tpt-acd).

Interpretare instrumentală. Spre a ne jalona expresivitatea (cântul) execuției sonore (instrumentale) a fragmentului muzical luat exemplificativ în interpretare, etalăm rezumativ analiza pregătitoare, prin aspectele/perechile orientărilor de sinteză ale fiecărui plan/coordonată de-parcurs muzical sub aspectele de *narativitate*, *tonalitate* și *globalitate*.

- Sinteza orientării **narative** de: formulă ritmică: *Scurt*→*lung*; profil melodic: *Sus*→*jos*; stratificare în finalitate: *AICI* (*fond prescriptiv*)→*ACOLO* / *Dincoace* (figurație descriptivă)→*Dincolo* (fapt inscriptiv).

- Sinteza orientării **tonale** de: mod/caracter: *Fa Major*; melodie *Do*→*sol*; armonie: *tpt-acd II-V*; poziție acordică: *St-dir/rst 2* (intensie minimă) → *rst 3* (intensie maximă); expresie a funcției melo-armonice: *deschidere* (popas) pe tpt *V*.

- Sinteza **global-armonică** (ateleologică) de continuitate/unicitate: *spectru de Fa*.

Toate aceste aspecte sunt congruente expresiv, termenul al doilea al fiecărei perechi de sinteză formală având și valoarea de *accent expresiv*. Referit acestuia, caracterizăm fiecare pereche de sinteză formală în plan motric și dinamic.

Plan formal: **scurt-lung; sus-jos aici-dincolo tpt II-V St-dir/rst 1-rst 3**

Plan motric: *rărire moderare deritmare temporizare ponderare*

Plan dinamic: *calmare retragere îndepărtare deschidere intensificare*

N.B. Ponderarea motrică rezultă din suprapunerea tpt V_{4/3} peste I-fdm (mai grea decât II₆ anterior).

Însă, o mai justă apreciere a nuanțurilor cinetice (dinamice și motrice) imanente formei o putem face dacă ne raportăm la configurarea traseului melodic prin cele trei R.

MELODIC

Rânduri de perechi melo-formale:

R1 (do-fa), R2 (do-la), R3 (do-so) = Tripartit (a, a', a'')

Profil tonal (pertinent): ↗ ↘ ↘

Profil spectral (discret): apropiere, îndepărtare, îndepărtare

Imanență dinamică: creștere, descreștere, descreștere

RITMIC

Formule de perechi binare: (♩♩ - ♩♩), (♩♩ - ♩), (♩ - ♩)

Expresie: Dat-idem, dat-scurtat, scurtat-lungit

Aspect: Pulsație Stagnare

Caracter: Consecvență Temporizare

Imanență motrică: Dat, grăbire, rărire

Imanență dinamică: Dat, tensionare, relaxare

ARMONIC

Poziție/stare tpt-acd: (II-II_{4/3}), (II-II₂), (II-V₂) / (stabil-mobil), (stb-mob), (stb-mob)
= Alternanță

Caracter tpt-acd: umbră, umbră, umbră-ardență
= Extensie secundară → principală

Profil cadențial: (SD-----D)
= Deschidere (în expresia dominantei)

Imanență dinamică: (dat-intensie), (dat-intensie), (dat-intensie)
= Intensificare (prin al 2-lea termen)

INSTRUMENTAL - interpretare expresivă (cantabilizare)

Profilare cantitativă prin

număr de articulații: (2 + 2) > (2 + 1) > (1 + 1)
= scădere aritmetică (4, 3, 2) art.

Nuanțare motrică: Dat, grăbire, **reținere-oprire**
= comprimare - dilatare (temporală)

Nuanțare dinamică: Dat, creștere, **vârf-descreștere**
= arcuire pozitivă (spațială)

Interpretăm două accente expresive: pe termenul al doilea al primei perechi formale (vârful elanului); pe primul termen al ultimei perechi (vârful cadenței). În această ultimă pereche considerăm o *reținere motrică* (tenuto pe *do*) odată cu vârful unei creșteri dinamice (inițiată deja pe a doua pereche), urmată de o dezinență pe termenul al doilea (*sol* lung). E important să precizăm că vârful dinamic al perechii cadențiale include și începutul termenului al doilea, pe durata (doimea) căruia, ulterior, are loc dezinența. Există totuși o fină deosebire între termenii acestei ultime perechi, decurgând din expresia de diferență dată de tpt-acd II înălțuită cu V, unde tpt-acd de cadență deschisă reprezintă o extensie principală, de ardență, evident mai puternică decât umbra de tpt-acd II (primul termen). Chiar dacă *sol-mel* este vârful negativ (de intensitate minimă) al întregului profil, *sol-arm* de tpt V este mai luminos. Totodată, chiar dacă *do-mel* este în zona medie (axială) a undei de profil, același *do* armonizat cu tpt II este mai umbrat. Ca atare, interpretăm pentru *do* melo-armonic atât un vârf dinamic, cât și o reținere motrică, pentru *sol* melo-armonic fiind suficient să articulăm de la nivelul dinamic al lui *do*, după care atât reținerea motrică (doimea), cât și dezinența dinamică (decrescendo) sunt deja prescrise de partitură. Grăbirea de la nivelul perechii a doua nu trebuie să fie explicită executiv, ea fiind imanentă expresiei de mărime temporală (în număr de articulații) a segmentului formal (mai scurt decât cel anterior). Însă o ușoară creștere de intensitate (neprecizată în partitură) este muzical necesară. Dintre cele două accente expresive menționate apreciem că mai semnificativ este cel de-al doilea, chiar și numai prin faptul de a fi fost pregătit de perechea anterioară.

Am eludat deliberat interpretarea prin *orchestrație*, reprezentând un mod de dramatizare/regizare a proiectului formal. Astfel, diferitele aspecte și planuri sonore capătă pregnanță, conferind atributele spectacolului. Prin analogie: pe plan ritmico-melodic sunt întruchipate personajele; demersul armonic exprimă stări și ambianțe de scenografie; distribuția instrumentală legitimează caracterial, precum un costum. Diversitatea ansamblurilor camerale permite astăzi o tot mai semnificativă dezvoltare a gândirii muzicale de ordin timbral.

SUMMARY

George Balint

Music Interpretation (II)

– Types / Stages, Coordinates, Categories –

In the essay generically dedicated to *musical interpretation*, the second part, which refers to chapters VI and VII, methodically exemplifies the analytical approach to a musical fragment extracted from the reduction of the overture to Gherase Dendrino's operetta *Lăsați-mă să cânt* [*Let Me Sing*]. With a view to presenting this process, we first present a theoretical tune-up, in which we redefine, through original additions, general notions such as: *melody, harmony, intervals, the chord* – as *structure, character and extension* – or *the functions of tonal harmonic chains as expressions of finality*. We then proceed to the actual analysis of the above-mentioned fragment from various melodic, rhythmic and harmonic perspectives. Finally, on the basis of the analysis we interpret the possibility of marking the expressivity (the *cantabile* quality) of the instrumental execution of the musical form under scrutiny according to the kinetic coordinates of *motricity and dynamics*.

CREAȚII

György Kurtág - „Jocuri” O poetică ludică pentru pian a copilului muzician

Ștefan Angi

„Fiecare copil este un artist. Problema este cum să rămână un artist și după ce va crește.”
Pablo Picasso²



Originar din țara noastră, născut la Lugoj, György Kurtág promovează în creațiile sale pentru tineret suprema valoare a ludicului – libertatea jocului – cu o neîncetată pledoarie pentru dobândirea și trăirea totală de

către copii a libertății frumosului. Volumele de *Jocuri* compuse pentru pian se bazează pe evidente intenții pedagogice în pregătirea micilor consacrați muzicii moderne, cu perspectivele unui „dincolo de contemporan”.

¹ Textul redactat al expunerii prezentate în cadrul Simpozionului internațional „Sigismund Toduță” ediția a III-a, Cluj-Napoca, 16-22 Mai 2016.

² <http://cuvintecelbre.ro/citate/autori/pablo-picasso/> accesat 5 mai 2016

În *Cuvântul înainte* la partitura *Játékok* (Jocuri), Kurtág¹ prescrie, sub forma unor teze mobilizatoare, intențiile sale de inițiere a copilului în însușirea tainelor imperiului muzicii. Deschide pe calea bucuriei descoperirii itinerarul spre înțelegerea jucăușă a acestor taine, nerenunțând de sigur, nici la evidențierea trăsăturilor lor ambivalente – aidoma celor două fețe, veselă și serioasă, ale lui Ianus² – în joc cu pianul.

¹ György Kurtág 19 febr.1926. Lugoj. De la vârsta de 14 ani ia lecții de pian de la Magda Kardos și studiază compoziție cu Max Eisikovits la Timișoara. După sfârșitul celui de-al doilea război mondial Kurtág se stabilește la Budapesta, unde a urmat clasele Academiei de Muzică în 1946, având între profesori pe Sándor Veress și Ferenc Farkas (compoziție), Pál Kadosa (pian) și Leó Weiner (muzică de cameră).

Între anii 1957-58 Kurtág a studiat la Paris cu Olivier Messiaen, Max Deutsch și Darius Milhaud. Tot în acea perioadă a primit consultații de la psihologa Marianne Stein, iar sfatul ei a avut cea mai mare influență asupra carierei sale. În perioada 1958-1963, Kurtág a lucrat la Liceul de muzică Béla Bartók din Budapesta. Între anii 1960-1980 a fost corepetitor pentru soliștii de la Filarmonica Națională a Ungariei. Din anul 1967 a fost asistentul pianistului Pál Kadosa la Academia de Muzică, iar în anul următor a fost numit profesor de muzică de cameră, post pe care l-a deținut până la ieșirea la pensie în 1986, dar a continuat să predea la Academie până în 1993.

Începând din anii 90 a lucrat tot mai mult în afara Ungariei, cu Filarmonica din Berlin (1993-1994), cu Viena Konzerthaus (1995), în Olanda (1996-1998), din nou la Berlin (1998-99), și la Paris la invitația Ansamblului Intercontemporan, Cité de la Musique și al Festivalului d'Automne.

Kurtág a câștigat prestigiosul premiu Grawemeyer în 2006 pentru Compoziție Muzicală.

https://ro.wikipedia.org/wiki/Gy%C3%B6rgy_Kurt%C3%A1g

accesat: 3 martie 2016

² **Ianus**, una dintre cele mai vechi divinități din mitologia romană. La origine, Ianus a fost un rege care a domnit în Latium în epoca de aur. După moarte a fost divinizat. Ca zeu protector al Romei i se atribuia un miracol care a salvat cetatea de o invazie a sabinilor: în timp ce dușmanii se pregăteau să treacă peste zidurile Capitoliului, Ianus a făcut să tășnească în fața lor un șuvoi fierbinte, care i-a silit să se retragă. În amintirea acestui fapt persista la Roma obiceiul de a lăsa în timp de război porțile templului lui Ianus deschise, pentru a-i da posibilitate zeului să vină în ajutorul romanilor. În timp de pace ele se închideau. Ianus era înfățișat cu două fețe opuse: una privea înainte, cealaltă, înapoi. Sursa: Mitologic (1969), adăugată de LauraGellner<https://dexonline.ro/definitie/ianus> accesat 13 nov. 2016;

Cităm: „Bucuria jocului, bucuria mișcării – circulație curajoasă, dacă e necesar, rapidă pe de-a întregul claviaturii imediat, la începutul învățării, în locul dibuirii laborioase a sunetelor, al numărării ritmurilor – această la început încă nebuloasă imaginație a dat până la urmă viață culegerii de fată.

Jocul este joc. Pretinde foarte mare libertate, inițiativă din parte interpretului. Nu trebuie luate în serios cele descrise – trebuie luate mortal în serios cele descrise: procesul muzical, calitatea sunetului, a liniștii.

Să dăm crez imaginii notelor, să le lăsăm să acționeze asupra noastră. Imaginea grafică dă răspuns la aranjarea temporală până și a celei mai nearticulate piese.

Să întrebuițăm toate cunoștințele și amintirile noastre despre declamația liberă, parlando-rubato, a muzicii populare, despre cântul gregorian și despre tot ceea ce practica improvizației muzicale de întotdeauna a folosit-o.

Și să ne avântăm – fără frică de greșeli – spre cel mai greu lucru: spre a crea din valori lungi și scurte relații valabile, unitate, proces – spre bucuria noastră.”¹

În această artă poetică a ludicului transpar neuitatele gânduri ale lui Friedrich Schiller despre educația estetică a omului: „Rațiunea ne spune: frumosul nu trebuie să fie numai viață și numai formă, ci formă vie, frumusețe. Ca urmare, ea se pronunță: cu frumusețea, omul trebuie doar să se joace, dar să nu se joace decât cu frumusețea [...] omul nu se joacă decât atunci când este om în sensul deplin al cuvântului, și numai atunci este om cu adevărat întreg, când se joacă”.²

Teza: *nu trebuie luate în serios cele descrise – trebuie luate mortal în serios cele descrise* ne îndeamnă să parafrazăm antinomia kantiană despre gust, confruntând ca teză dictonul medieval *De gustibus et coloribus non est disputandum*, cu antiteza *de gustibus et coloribus est disputandum*. Parafraza noastră ne conduce la coexistența luptei și unității în teza

¹ Cuvânt introductiv la partitura *Játékok*, vol. 1-6 pentru pian, Editio Musica Budapest, 1979, (Traducere: Șt. A.).

² Fr. Schiller, *Scrisori privind educația estetică a omului*; în Friedrich Schiller, *Scrieri estetice*, Editura Univers, București, 1981, p. 300.

formulate de Maestru prin *conflictul unitar* între vesel înduioșător *versus* serios mortal.

O caracteristică estetică tot atât de importantă întâlnim în stimularea încumetării, în modelarea gestică a unui risc gata de depășit de la joc la aventură, atenționându-ne totodată că jocul poate fi și deosebit de serios! Creațiile simfonice compuse spațio-temporal, spre exemplu piesele ... *concertante*... sau *Zwiesgespräch* (Dialog), sunt edificatoare în acest sens: prima arată chiar prin modul grafic al titlului: apare intercalat în câte trei puncte, scris cu literă mică, ca un element cursiv-pasager dintr-o frază începută deja, vrând să desemneze forma deschisă a procesului concertării care poate fi întrerupt, reluat, repetat, modificat ulterior sau devansat întru viitor...

Seria de piese *Jocuri*, compuse pentru copii, s-a născut sub egida libertății. Kurtág a oferit prin ele modalități interpretative care au permis copiilor șanse total libere de a-și manifesta propriile gânduri, sentimente și dorințe în redarea individuală a compoziției, de regulă, minuscule. Titlurile programatice ale acestora sugerau deosebit de inspirat un apel la libertate, la degajarea fanteziei și a imaginației. Iată, câteva dintre ele: *Să ne prostim împreună!* [subînțelegând un dialog ignorant între cele două mâini, chiar între cei doi parteneri, de ce nu, profesor și elev?]; alt titlu: *Este permis de a bate pe lângă* [adică: a nimeri clapa vecină celei avizate de pe claviatură]; sau: *A se maimuțări* [în sensul de a folosi gesturi sau vorbe afectate, a se strâmba].


Maestrul ne învață că există muzică și fără înălțimi sonore exacte sau ritmuri precise, dar nu există muzică fără gesturi, fără intenția elementară a comunicației. Kurtág apelează concret la învățarea și întrebuițarea gestului în interpretare încă din primele contacte cu sursele lumii sonore, cu instrumentul. Pe viitorul pianist îl îndeamnă ca să facă cu pianul ceea ce ar face și fără apel: lăsat în singurătate cu instrumentul, să treacă mâna peste clape de-a lungul claviaturii (ca un glissando mut sau acut), să dea pe clape cu pumnul sau să apese tiptil clapa fără să producă sunet, să apese pedala și bătând dulapul pianului să asculte „suspînul” acestuia. Îl atenționează pe pedagog că practicarea unor modalități de

interpretare diferite de cele tradiționale păstrează bucuria mișcării și încă de la început asigură sentimentul reușitei.

Cu ajutorul sunetelor poate fi povestită o întreagă istorie, ca de pildă *Iepurașul și vulpea* „poveste” pe care a scris-o Takács Krisztina la vârsta de șase ani, „compoziție” care este inclusă în primul volum al *Jocurilor*. Programul piesei conceput de Cristina: Vulpea vine pe furiș pe poiană și se uită jur-împrejur. Aleargă și iepurașul spre poiană, se uită și el jur-împrejur. Vulpea îl gonește pe iepuraș, dar vânătorul o alungă pe vulpe și ... trage. Discursul muzical este notat în baza unei scriituri sugerate de Kurtág. Din legenda partiturii rezultă că cerculețele goale sau înnegrite indică executare clusterelor cu palmă sau cu cinci degete. Ciorchina oulețelor albe alungite vertical semnifică palma întoarsă în direcția indicată pe clape albă, totodată, degetele să rămână pe aceleași clape negre.

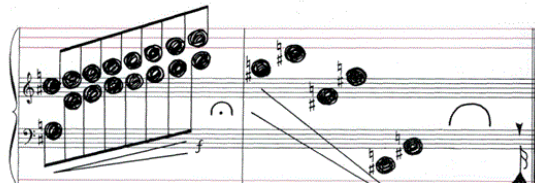
Cele din urmă sunt semnificate printr-o dreaptă neagră și #. În baza acestora putem să urmărim executarea la pian, în discursul propriu al Cristinei, sincretismul gestului și efectului sonor menit să ofere ascultătorului imaginea plasticizantă muzical a actului de vânătoare. Rezultă totodată și trăirea pasionată a evenimentelor poveștii zămislite și interpretate de mica artistă.

A nyuszó és a róka
Takács Krisztina 6 éves korában írta
Das Häschen und der Fuchs
Von der 6-jährigen Krisztina Takács komponiert
The Bummy and the Fox
Composed by Krisztina Takács aged 6.



Lopakodók a róka, a tisztára érve körülnéz.
Der Fuchs schleicht sich heran, auf der Lichtung blickt er sich um.
The creeping fox, arriving at the glade, looks around.

Szalad a nyuszó is a tisztás felé. Körülnéz.
Auch das Häschen läuft zur Lichtung. Es blickt sich um.
The Bummy also runs toward the glade. He looks around.



A róka üldözi a nyuszót.
Der Fuchs verfolgt das Häschen.
The fox pursues the Bummy.

A vadász elhajtja a rókát és ... lö!
Der Jäger vertreibt den Fuchs und ... schießt!
The hunter chases off the fox and... shoots!

Z. 8377

În continuare, Kurtág ne atenționează că este suficient un singur sunet pentru formarea unui dans (*Preludiu și vals în do*).

Prelúdium és valcer C-ben
Präludium und Walzer in C Prelude and Waltz in C

The musical score is written for piano and consists of four systems. The first system is marked 'Libero' and features dynamic markings *f*, *pp*, *f*, *ff*, and *pp*. The second system is marked 'Giusto' and features *pp* and *cresc.* markings. The third system features *ff* and *dim.* markings. The fourth system features *pp* and *ff* markings. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Modul aparte componistic și interpretativ al piesei – cu salturi de octave repetitive ale unuia și aceluiași sunet – ne trimite la György Ligeti, apropiat prieten și coleg cu György

Kurtág¹. *Preludiul și valsul în Do* poate fi privit ca o complementaritate pregătitoare, pedagogică la prima parte a creației pentru pian de Ligeti, *Muzica Ricercata*.

Este cu atât mai oportună această contribuție pedagogică a lui Kurtág la hermeneutica componisticii lui Ligeti, cu cât acesta nu a compus o anume muzică instructivă de pian adresată copiilor. Astfel, „anticamera însușirii” creației ligetiene de pian o poate oferi ludicul pianistic pentru copii al *Jocurilor* de György Kurtág.

I

[illegible]

*) Tasten stumm niederdrücken / depress keys without sounding.

Misurato ♩ = 106

The image shows a musical score for a piece titled "Misurato" with a tempo of 106 beats per minute. The score is written for piano and consists of two systems. The first system has a treble staff with whole rests and a bass staff with a piano (pp) dynamic and a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second system has a treble staff with whole rests and a bass staff with a continuous sixteenth-note pattern.

¹ György Ligeti, 1923-2006. Originar, de asemenea, din țara noastră, născut la Târnăveni



Mărturii amicale ale relațiilor între cei doi maeștri sunt marcate și prin alte piese ale *Jocurilor*. Chiar în primul caiet apare o miniatură dedicată lui Ligeti¹. Începând cu volumul V, György Kurtág introduce ca subtitlu mențiunea *Însemnări de jurnal, mesaje personale*.²

În Caietul VII, întâlnim piesa *Aventuri în trecut. Ligatura lui Ligeti cu ocazia aniversării zilei sale de naștere, cu drag*³. Sintagma *Ligatura lui Ligeti*, mai ales în accepțiunea sa de astăzi⁴, subliniază odată în plus profunzimea și stabilitatea prieteniei lor.

Urmărind filonul ludic evolutiv al componisticii și interpretării din volumele pentru copii *Jocuri*, ajungem la următorul pas pedagogic: coexistența a trei sunete. Schönberg

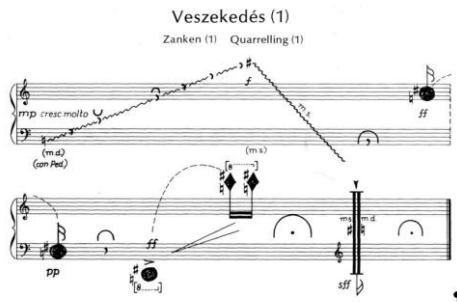
¹ Hommage à Ligeti Caiet I. p.20

² *Tagebucheintragenen, persönliche Botschaften* (Naplójegyzetek, személyes üzenetek).

³ Kalandozás a múltban. Ligatura Ligetinek születésnapjára szeretettel.(Ligatura für Ligeti) p. 26.

⁴ *Ligatura* (1) În notația coralei gregoriene reprezintă modul specific de notație a sunetelor care cântate pe o singură vocală: notele sunt alipite strâns una de alta; (2) în notația mensurală timpurie este expresie ritmului: ligaturile se referă la picioare de vers deosebite sau la valoare metrică; (3) în sensul de astăzi reprezintă legatoul: leagă părți muzicale aparținând una de cealaltă, desparte frazele una de cealaltă, sau se referă la execuție legată. În: Böhm László, Zenei műszótár (Dicționar de termeni muzicali), Zeneműkiadó, Budapesta, 1961, p. 151 (Traducerea nn, St.A.).

scria în Tratatul lui de Compoziție: „Orice succesiune de sunete produce neliniște, conflict, probleme. Un sunet singur nu reprezintă o problemă, deoarece auzul îl definește ca tonică, un moment de repaus. Fiecare sunet adăugat face această determinare problematică. Toată formele muzicale pot fi considerate ca o încercare de a trata această neliniște fie stopând-o, fie limitând-o, fie rezolvând problema. O temă rezolvă problema prin îndeplinirea consecințelor ei. Neliniștea dintr-o melodie nu necesită atingerea unei zone profunde, în timp ce problematica unei teme poate pătrunde la cele mai mari adâncimi.”¹ În perfect consens cu constatările de mai sus, György Kurtág, ne demonstrează că față de ludicul dansant al unui sunet în vals, trei sunete pot reda o întreagă bătaie sângeroasă și oferă o dispută muzicală în două variante: *Ceartă gălăgioasă, Ceartă-pantomimă*.²



¹ Arnold Schoenberg, *Fundamentele compoziției muzicale*. Editura Institutului Național pentru Societatea și Cultura Română, 1998, p. 103.

² Kurtág: *Játékok*.

A selection from the complete recording in progress of *Játékok* (Games) including world premieres.

Gábor Csalog piano, András Kemenes piano, Márta Kurtág, György Kurtág pianino con pedale di supersordino pianino con pedale di supersordino.

Produced by László Gőz Executive producer; Tamás Bognár ©2006 Budapest Music Center Records BMC CD 123. Autorii textelor însoțitoare: Farkas Zoltán, Csalog Gábor Traducerea liberă, comentată – Șt.A.

Némajáték (Veszekedés 2)

Pantomime (Zanken 2) Dumb-show (Quarrelling 2)

The musical score consists of two systems. The first system is for piano, marked 'Molto agitato' and 'f' (forte). It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. A section of the score is marked 'sff' (sforzando) and includes a diamond-shaped graphic with arrows pointing inwards. The second system is for harpsichord, marked 'pp' (pianissimo). It includes a section with a wavy line and the word 'molto' written above it, indicating a rapid glissando. The score ends with a repeat sign and a fermata.

*A billentyűk felületét éppen csak érintsük anélkül, hogy egyikük is megmozdulna.
 *Man berühre nur leicht die Tasten, ohne daß sie sich bewegen.
 *Touch the surface of the keys very lightly, without moving any of them.

Precum se vede din notația de mai sus, apar alte semne în plus și ca purtătoare a unei dialogări contradictorii: glissandouri. Ele apar ca lianți între adversari, asemenea drumului mingii de joc care, lovindu-se, asigură în du-te vino-ul ei continuitatea disputei pentru victorie.

Ambele variante oglindesc edificator sincronia gestică și sonoră a expresiei. În prima – *Ceartă gălăgioasă* – domină furia. Eroii ei – mâna dreaptă, mâna stângă – sunt „trufași”, siguri de sine. În relația gest – sunet primatul are sunetul. Cea de-a doua – *Ceartă pantomimă* – este mai insinuantă, trufia cedează locul vicleniei, starea siguri de sine, prefăcătoriei. Partea tehnică este explicată cu nota* în josul partiturii: „suprafața clapelor să fie abia atinsă fără ca vreuna să se miște dintre ele.” Evident, prevalează aici, ca de regulă în pantomimă, gestul față de sunet. Prezența aeriană însă a mâinilor pe clape, ca o adiere, o șoptă nu este deloc neglijabilă, ea confirmă existența gestică a disputei.

După Kurtág, *muzica poate fi zămislită din orice*. Astfel, sunetul ca atare nu este un dat *a priori* ca element de bază, el apare mult mai mult (deși nu în mod inevitabil) ca o cristalizare a unor porniri sau gesturi. Accentuarea faptului că gestul precedă sunetul pe care îl poartă motivează indicația că „e voie să bată «pe lângă»”. Rolul intermediar al gestului între mișcare și muzică este prezentat în multe din minusculele studii care

apar în două ipostaze: pe pagina A apare ca joc, pe pagina B, drept piesă în scriitură tradițională.¹

Tenyeres (2)

Mit den Handflächen (2) Palm Stroke (2)

Two systems of musical notation for the piece 'Tenyeres (2)'. The first system is marked '(Scherzando)' and 'mf'. The second system includes dynamics 'molto', 'ff', and 'mp', and features a 'molto' marking with a crescendo hairpin. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Z. 8377

Melléütni szabad (2)

Danebenhauen ist erlaubt (2) Wrong Notes Allowed (2)

Two systems of musical notation for the piece 'Melléütni szabad (2)'. The first system is marked '(Scherzando)' and 'mf'. The second system includes dynamics 'ff' and 'mp', and features a 'molto' marking with a crescendo hairpin. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

¹ Cf. Kurtág: *Játékok Selection 2*.

A selection from the complete recording in progress of *Játékok* (Games) Gábor Csalog piano.

András Kemenes piano, Márta Kurtág, György Kurtág pianino con pedale di supersordino pianino con pedale di supersordino.

Produced by László Gőz Executive producer; Tamás Bognár ©2006 Budapest Music Center Records BMC CD 139 Autorul textului însoțitor: Dolinszky Miklós. Traducerea liberă, comentată – Șt.A.

Kurtág sădește la timp pretenția în inima micului interpret că modul de invocare a sunetului nu reprezintă doar un fenomen auxiliar în reproducerea corectă a acestuia, el este riscul însuși al invocării. Dar și mândria unei reușite tehnice, să spunem, perspectivele. Iată o piesă de omagiu „Paganini”.

Hommage à Paganini (la nuova campanella)

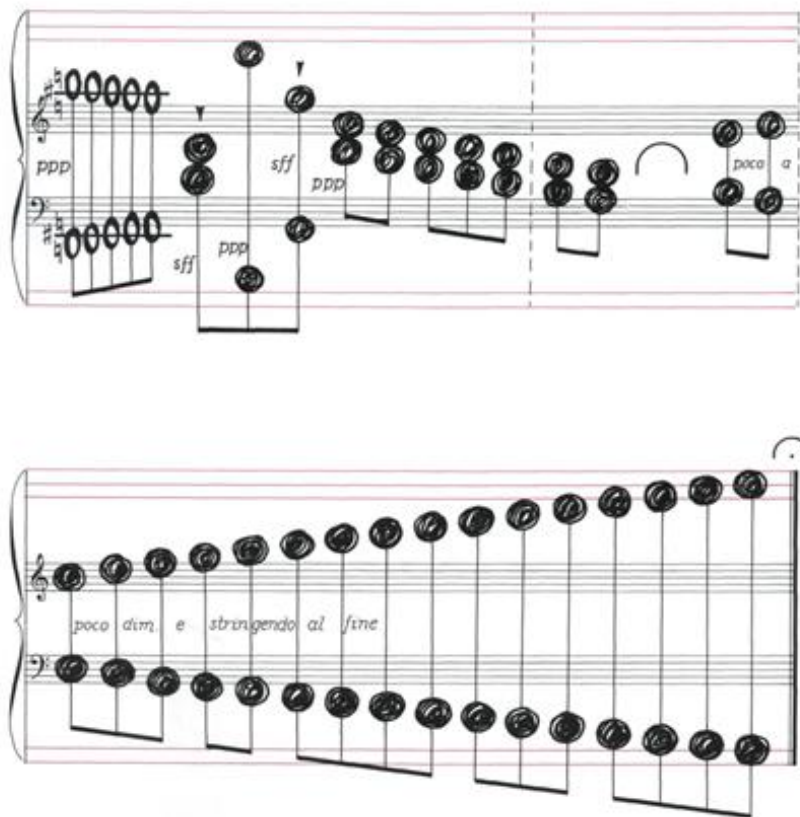
Prestissimo
(sempre $\sharp\sharp$)

ppp leggerissimo, quasi staccato

(sempre $\sharp\sharp$)

una corda

sff *sff* *ppp* *sff*



Autenticitatea gestului poate fi controlată în calitatea dinamicii și a articulației. Tocmai de aceea este fundamental ca urechea copilului să se deschidă încă de la început (și nu doar după învățarea piesei) spre nuanțele inepuizabile ale diversității interpretative.¹

Ars poetica lui Kurtág distinge între multiple nuanțe de jucăuș: de la senin până la mortal de grav al ludicului, de la joc la aventură. Spre exemplu, în compunerea creației comune

¹Idem

Kurtág György senior – Kurtág György junior, *Zwiesgespräch*, juniorul remarcă dificultatea și lungimea procesului în care au reușit, tată și fiul, ca să ajungă la un numitor comun prin repetate întrebări reciproce, *tu ce auzi?*

În acest context, ne oferă un splendid exemplu al simțirii tainicelor inerențe ale actului gestic al muzicii, mărturisind tatălui că el visează la o muzică comună care îl trimite la gândul unei picături de apă despre care știe că va cădea, dar nu știe când anume. Drept răspuns, tata a compus pe loc partea întâi, *Tears* (Lacrimi), a piesei lor comune.¹ No comment.

Kurtág nu privilegiază nici una dintre modalitățile apropiării de instrument: clapele pot fi atacate fie cu cot, fie cu

¹ KURTÁG: 80. MÁRTA AND GYÖRGY KURTÁG; GYÖRGY KURTÁG JR.; KELLER QUARTET; HIROMI KIKUCHI; KEN HAKII; HUNGARIAN NATIONAL PHILHARMONIC ORCHESTRA CONDUCTED BY ZOLTÁN KOCSIS

CD1

Kurtág 80 Festival, Budapest

GYÖRGY KURTÁG: ...CONCERTANTE... OP. 42

Hiromi Kikuchi - violin

Ken Hakii - viola

Hungarian National Philharmonic Orchestra

conducted by Zoltán Kocsis

GYÖRGY KURTÁG - GYÖRGY KURTÁG JR. :

ZWIEGESPRÄCH

Keller Quartet

György Kurtág jr. synthesizer

CD2

Kurtág 80 Festival, Budapest

GYÖRGY KURTÁG: HIPARTITA OP. 43

Hiromi Kikuchi violin

Farewell concert, Vienna

EXCERPTS FROM JÁTEKOK (GAMES),
AND TRANSCRIPTIONS

Márta and György Kurtág upright piano with supersordino

©2007 Budapest Music Center Records

BMC CD 129

Gândurile lui György Kurtág jr, au fost notate de Judit Scherter.

Traducerea liberă, comentată – Șt.A.

pumn sau cu palmă ele reprezentând modalități tot atât de legitime ale înfăptuirii evenimentelor muzicale, parcă, de regulă, degetele sunt folosite în acest sens. „Toată viața noastră nu este altceva decât un pelerinaj pentru recuperarea copilului pierdut în sinea noastră – declară Kurtág. Din aceste cuvinte trebuie deslușit programul lui intim de compoziție: „Pătrund în ființa mea proprie neatinsă până la originile imaculate ale copilăriei cu scopul de a căuta ceea ce în muzică este adevărat și ca să transmit adulților cunoștințele mele creatoare proprii despre faptul că suntem cu toții copii.”¹

Experții ne avertizează de eșecul unei paralele susținute între *Microcosmos* de Béla Bartók și *Jocuri* de György Kurtág. Și, cred că au dreptate. Câtă vreme creația bartókiană reprezintă un sistem coerent și finalizat, *Jocuri* are un caracter eminamente deschis și menit să fie continuat și modificat în permanență. Tocmai de aceea o analiză comparată a *Jocurilor* cu *Cărțile fără sfârșit* destinate, de asemenea, pentru copii de Dan Voiculescu ar aduce mai bogate informații reciproce în plus. Să ne gândim la caracterul dinamic-procesual și personificat la pieselor sale, în consens total cu intențiile pieselor din tratatul *Jocuri* al lui György Kurtág. Ca un „aperitiv” pentru continuarea investigațiilor paralele Kurtág – Voiculescu reproducem două mostre din *Cărțile fără sfârșit*, una tristă și una veselă.

Exemplul „trist”:

Nr. 17

*Cântec în care se vorbește despre suferințele nemaipomenite
ale piticilor,
atunci când Albă ca - Zăpada nu i-a ascultat să nu stea de
vorbă cu nici un străin,
și au găsit-o fără suflare, căzută în fata geamului deschis.*

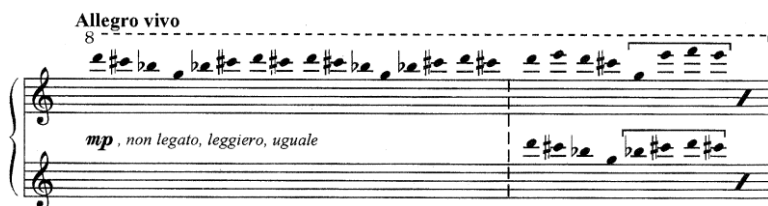
¹ KURTÁG: JÁTÉKOK SELECTION 2 *Ed.cit.*



Succesiunea măsurată a acordurilor sugerează plastic-sensibil pașii greoi ai piticilor ducând sicriul de sticlă a lui Alba ca zăpada...

Pentru exemplu vesel, am ales o ludică miniatură, un fel de *nominograf* al *Șirurilor negre de furnici*:

88. *Șiruri negre de furnici*;



Piesa reprezintă desenul melodic al impactului mersului periculos non-finito ascuns într-un echilibrul unei metrici latente: parcă vedem, ca în filmele de desene animate ale lui Walt Disney, mărșăluirea în coloană a furnicilor cu scopuri

mărește de a înfrunta până și elefantul, dacă ar îndrăzni să se ia cu ele la cuțite...

În final, câteva gânduri despre început. Moto-ul *Jocurilor* reprezintă un splendid Nominogram¹ – derivat din familia melogramelor, figuri retorice menite să configureze în diferite ipostaze alegoria microrelațiilor *silabă-sunet*.



Textul motoului, în relațiile sale nominogramice cu discursul melodic, ne transmite esența credoului Kurtág despre existența originară, *in nascendi* a omului. Ne face să subînțelegem sensul generativ al alegoriei *omul, omul este o*

¹ A se vedea comunicarea prezentată la Simpozionul muzicologic internațional „G.Enescu” București 3-4 sept. 2015 cu titlul *Retorica melogramelor în muzica contemporană românească*. Redăm aici un fragment: „Am încercat, în ceea ce urmează, nuanțarea semantică a diversității melogramelor. Am deosebit mai întâi formele care vizează confruntarea metonimică, deci contigue, recitative a silabelor cu sunetele melodiei dintr-o relație de text-muzică, și le-am denumit *nominograme*; ele au menirea de a plasticiza o anumită mișcare legată de evenimentul nominalizat. Sunt edificatoare în acest sens denumirile pe care Albert Schweitzer le-a dat unor motive depistate în discursul coralelor din muzica lui J.S.Bach (a se vedea motivul pașilor, al păcii fericite, motivul durerii sau al bucuriei etc.).

Gruparea care prezintă grafia imaginară a relației text – muzică am numit-o *melografe*.

Acelor figuri care concretizează relația între silabele unui nume și sunetele melodiei ale căror denumiri literale coincid cu sensul literal al acestor silabe le-am păstrat denumirea de *melograme propriu-zise*.”

In: Proceedings of the "George Enescu, International Musicology Symposium Bucharest, România, September 3-4, 2015" George Enescu, from knowledge to recognition", Edited by: Prof. dr.Mihai Cosma, Organizer: Romanian Composers and Musicologists Society Editura Muzicală Bucharest, 2015.

floare – omul în devenire, copilul, ne este o floare. Reapar în inima noastră sentimentul ocrotirii acestei flori, reiterând gândurile lui Picasso: „Fiecare copil este un artist. Problema este cum să rămână un artist și după ce va crește.” Textul ne trimite totodată la gingașa idee a aforismului lui Pascal: „Omul este o trestie, dar o trestie gânditoare.” Cum a spus Kurtág? „Jocul este joc. Pretinde foarte mare libertate, inițiativă din parte interpretului. Nu trebuie luate în serios cele descrise – trebuie luate mortal în serios cele descrise: procesul muzical, calitatea sunetului, a liniștii.” Să-i asigurăm deci libertate simțirii, trăirii și gândirii sale prin mirajul educativ al jocului că trecând firava gingășie a copilăriei să rămâne totuși copil „după ce va crește.”

Melodia leagă sunetele, în ipostaza lor de acompaniament contiguu al silabelor textului și păstrând caracterul lor oscilant-imponderabil devine leitmotivul ars poeticii maestrului. Din stadiul ei cvasi-serialist se ancorează periodic, sub forma unor derivate ale leitmotivului pe care-l compun spre a străbate întreg climatul afectiv al *Jocurilor*.

Pe această cale aduc, cu toată gratitudinea, sincere mulțumiri pentru CD-urile *Jocurilor*, cadou extraordinar pentru mine, din care s-au documentat rândurile de mai sus omagiind cu deosebit drag, împreună cu lumea muzicală de pretutindeni, pe nonagenarul György Kurtág.

SUMMARY

Ștefan Angi

György Kurtág – *Játékok* [Games].

A Ludic Poetics for Piano Meant for the Child-Musician

In his *Foreword* to the score of *Játékok* (*Games*), under the guise of mobilising theses, György Kurtág enunciates his intentions to initiate the child in the learning of the secrets of music. He opens through joy the journey towards understanding these secrets in a playful way, not neglecting, however, to evince their Janus-like, two-faced presence – cheerful and

serious – when playing games on the piano. The works he conceived for young students edifyingly reflect the supreme value of the ludic dimension: acquiring and experiencing the freedom of beauty plenarily. The first six volumes of *Games* for piano are based on obvious pedagogical intentions with a view to preparing the young modern music lovers for the perspective of a “beyond the contemporary”. In a very inspired way, the programmatic titles of the *Games* suggest the call to freedom, to unleashing one’s fantasy and imagination, in a sprightly childish style: Let us fool around together! It is allowed to “touch the wrong key”, to “play about”. Moreover, within his cycle of works Kurtág includes compositions of his apprentices, as for instance *The Bunny and the Fox*, a “story” written by Takács Krisztina at the age of six... This study, comparing the playfully-educational content of Kurtág’s *Games* with other collections of ludic miniatures composed for children, opens the perspective of further parallel aesthetic analyses, as for instance in Dan Voiculescu’s unforgettable treatise, *Cărțile fără sfârșit* [*The Never-Ending Books*]. “Let us go forward, unafraid of making mistakes, in order to turn long and short notes into valid relations, unity and a process – to our great joy” is nonagenarian Kurtág’s urge, meant to rediscover the child within each musician. It is a pedagogical urge that resonates with Picasso’s maxim: “Each child is an artist. The question is how he can stay an artist after he grows up.”

Ulpiau Vlad – *Din sunetele privirii*

Motto

„Improvisation is too good to leave to chance”

Paul Simon

Cezar Bogdan Alexandru Grigoras



Compozitorul Ulpiau Vlad s-a născut la data de 27 ianuarie 1945 la Zărnești, în apropierea orașului Brașov. Își începe studiile muzicale asistat de către tatăl său, urmând apoi Școala de Muzică din Brașov, specialitatea pian, cu Florica Cristorian și Liceul de Muzică Nr. 1 din București, specialitatea oboi, cu Pavel Tornea. Studiile superioare le absolvă în cadrul Conservatorului din București – 1964 -1971, avându-i ca profesori printre alții pe Anatol Vieru – compoziție, Boris Zelinschi – oboi, Victor Giuleanu – teorie, Zeno Vancea și Myriam

Marbe – contrapunct, Dan Constantinescu – armonie, Emilia Comișel – folclor.

Între anii 1971-1972, Ulpiau Vlad participă la cursurile de perfecționare ale Academiei *Santa Cecilia* din Roma, la clasa de compoziție a lui Virgilio Mortari. În anul 1981, muzicianul român participă la *International Composer's Workshop* de la Borovetz, iar în 1984 la *International Composer's Workshop Gaudeamus* de la Amsterdam.

Cu o bogată experiență de instrumentist oboist, compozitorul Ulpiau Vlad își direcționează arta creatoare spre elaborarea compozițiilor cu caracter cameral în care accentul este pus pe virtuozitatea instrumentală. Exemplu în acest sens

fiind *Sonata pentru oboi și clavecin* (pian) sau *Simfonia concertantă „Cum greu din adâncuri”* – pentru violoncel, pian și orchestră. Demersurile sale componistice din acea perioadă s-au desăvârșit în *Ciclul cameral-vocal-simfonic „Mozaic”*, o lucrare ce conferă interpretări polivalente, într-o multitudine de combinații instrumentale și vocale. Asistăm astfel la geneza a diferite duo-uri, trio-uri, piese pentru orchestră de cameră și diferite alte formații instrumentale, în care formele cu alură clasică, tradițională, cochetează cu cele libere, deschise, interpreții având posibilitatea să-și structureze varianta interpretativă în funcție de necesități.

Muzician gânditor, cu o puternică personalitate umanistă și de o profundă spiritualitate, compozitorul Ulpui Vlad cultivă ideea renunțării la realitatea înconjurătoare, optând în *Ciclul Viselor* pentru o lume sonoră perenă, ce vizează eternitatea. Fruct al unei frământări sufletești și spirituale în același timp, *Ciclul Viselor* va conduce la realizarea unei alte serii de creații grupate în *Ciclul Rezonanțelor*. Acesta reprezintă transpunerea în energii sonore a propriilor trăiri și emoții.

Din creația compozitorului menționăm aici lucrările *Vise I și II* – pentru orchestră de coarde, *Aduceri aminte* – lucrare simfonică, *Timpul oglinzilor* – pentru orchestră de cameră, *Inscripție în inimi* – lucrare simfonică, *Simfonia I „Drumuri în lumină”*, *Simfonia II „Din inimi”*, *Din bucuria viselor* – pentru orchestră de coarde, *Jocul viselor I și II* – pentru orchestră de cameră, *Deodată visele* – pentru orchestră de cameră, *Lumina drumurilor* – pentru orchestră, *Lumina pentru viitor* – pentru orchestră de flaute, *Poetica viselor* – pentru ansamblu cameral, *Legenda viselor* – pentru ansamblu cameral, *Rezonanțe pe fond pal* – concert pentru harpă și orchestră de coarde, patru cvartete de coarde, patru trio-uri de coarde, *Împletirea viselor* – pentru ansamblu cameral, *Flori de câmp* – pentru orchestră de coarde, *Bucuria împlinirii-De nuntă* – pentru cor a cappella, *Lamento* – pentru corn și mediu electronic, *Sonorități și gladiole multicolore* – pentru pian solo.

Doctor în muzică din anul 2004, compozitorul Ulpui Vlad, pe lângă activitatea de creație, a activat ca cercetător în domeniul folclorului în cadrul Conservatorului din București, între anii 1971-1977, precum și în cadrul Institutului de Cercetări Etnomuzicologice și Dialectologice, între anii 1977-

1980. A fost redactor între anii 1980-1984 și director la Editura Muzicală a UCMR [Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România] între 1984-1992. Devine director la Direcția Muzicii din Ministerul Culturii între 1992-1993 și întreprinde o susținută activitate pedagogică din 1993, la Universitatea Națională de Muzică din București. Compozitorul Ulpiu Vlad este membru din 1973, vice-președinte din 2006 al UCMR, președinte al SNR-SIMC din 2013 și se remarcă prin realizarea a numeroase studii de etnografie și folclor, precum și de critică muzicală și muzicologie, publicând în revistele *Muzica*, *Revista de etnografie și folclor*, *Actualitatea muzicală*, etc.

Ulpiu Vlad este deținătorul *Premiului George Enescu*, decernat de către Academia Română în anul 1985, al *Premiilor UCMR* în anii 1991, 1995, 2000, 2003, 2006, 2009, precum și al distincției *Ordinul Meritul Cultural în Grad de Ofițer*, acordată în anul 2004.

Din sunetele privirii, pentru vioară solo

Piesa se încadrează conceptual și structural în zona de preocupări privind sistematizarea și organizarea momentelor și procedeele de determinare, vizibile în creația lui Ulpiu Vlad începând cu lucrarea *Mozaic* – 1974-1978, care va da naștere unui întreg ciclu de lucrări derivate din creația inițială – și care au evoluat ulterior către o nouă formă de sintetizare a concepției privind relația creație-interpretare. Acest concept original – prezent cu prioritate în lucrările din *Ciclul Rezonanțelor* – se bazează pe introducerea în cadrul notației tradiționale a unor elemente pe care Ulpiu Vlad le denumеște *determinate selectiv* (parțial) și care vizează instaurarea unui climat interpretativ-creativ logic, bazat pe un sistem de codificare personal, necesar fenomenului performativ contemporan. În acest sens, iată ce scria acad. Ștefan Niculescu:

„Prin dezvoltarea unei semiografii muzicale ingenioase, complexe și sugestive, Ulpiu Vlad obligă interpretul nu numai să evite amatorismul, soluțiile facile sau automatismele, ci și să gândească în spirit creator actul interpretării. Altfel spus, executantul e constrâns să nu „improvizeze” improvizația, să o practice ca profesionist.

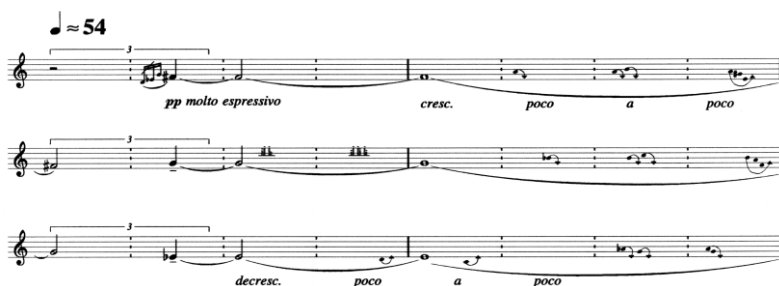
În semiografia muzicală de față se reușește performanța de a clasifica, descrie și nota sistematic numeroase tipuri de improvizație, de la cele mai simple la unele deosebit de complexe. Lucrarea aceasta servește de aceea muzicienilor ca îndreptar pentru cunoașterea, adâncirea și sistematizarea libertăților notate riguros în partitură. Iar codificările semiografice, odată înțelese, exersate și asimilate de interpret, conduc în mod firesc – grație nivelului lor suficient de abstract – la organica integrare a intervenției improvizate în discursul compozitorului, pe care nu-l alterează, ci-l îmbogățește creator. Se obține, astfel, organizarea rațională a manifestărilor iraționalului, iruperea conștientă a puterii creatoare a inconștientului¹.

Compozitorul a fost întotdeauna animat de dorința de a spori creativitatea interpretului, în vederea realizării unei muzici vivante, într-o perpetuă transformare prin impulsul spontan, irepetabil al concretizării sonore.

Ulpriu Vlad conferă interpretului în anumite secțiuni o mare doză de libertate, pe care își rezervă dreptul de a o controla prin intermediul unor sugestii și restricții privind actul interpretativ-creator, în așa fel încât, deși instrumentistului i se oferă multiple variante și opțiuni, rezultatul final se încadrează de fiecare dată în estetica imaginată de către autor. În acest caz, compozitorul joacă rolul unui ghid în slujba interpretului, mai bine spus în slujba creativității acestuia.

Sub aspect structural, lucrarea de față este închisă, macro-structura fiind deja trasată și finită. Desfășurarea parcursului temporal este – ca și în cazul lucrării lui Berio, *Sequenza VIII* – liniară. Dimensiunea improvizatorică a acestei piese rezidă în realizarea anumitor fragmente și momente bine conturate din cadrul micro-structurii. Elementele selectiv determinate – pentru a utiliza terminologia compozitorului – apar încă din debutul piesei, manifestându-se sub forma apogiaturilor pe înălțimi precizate și a ritmurilor asimetrice, realizate pe cât posibil fără întreruperea sunetului de bază.

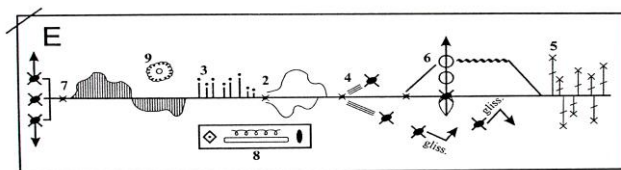
¹ Vlad, Ulpriu, *Determinări selective în Poetica viselor*, București, Editura Muzicală, 2005, coperta a IV-a



Elementele determinate selectiv sunt prezente de la începutul lucrării – apogiaturi și ritmuri asimetrice.

Se observă că apogiaturile sunt plasate temporal în cadrul unui anumit timp, dar numai din punct de vedere orientativ, urmându-se principiile notației în valori proporționale. Ele se adaugă sunetului lung fără să se simtă întreruperea acestuia, având rolul de a menține atenția ascultătorilor, acționând ca stimuli auditivi de păstrare a interesului pentru discursul sonor. Libertatea plasării apogiaturilor în concordanță cu impulsul creator eliberează interpretul de stresul constrângerii și conferă muzicii alura relaxării și inventivității. În portativul al doilea se remarcă prezența semnelor grafice specifice ritmurilor asimetrice adăugate sunetului lung. În realizarea acestor elemente indeterminate, improvizate spontan, se vor aplica aceleași reguli ca și cazul apogiaturilor. Diferența este de ordin melodic – apogiaturile aducând sunete noi în cadrul discursului, în vreme ce ritmurile se realizează pe același sunet. Din punct de vedere estetic, ritmurile aduc un plus de vitalitate, bineînțeles în strânsă legătură cu inspirația și capacitatea de creație spontană a interpretului.

În pagina a treia a lucrării apar pentru prima dată succesiuni de semne grafice complexe grupate în casete, denumite de Uliu Vlad *casete selectiv determinate* sau improvizatorice. Aceste casete au fost create pentru realizarea liberă a elementelor de virtuozitate pluridimensională, pentru eliminarea dificultăților interpretative maxime și implicarea instrumentiștilor în finalizarea discursului sonor inclusiv din punct de vedere componistic, ele fiind structurate în mai multe tipuri, cu semnificații diferite. În cazul de față mă voi referi la caseta improvizatorică de tip E:



*Caseta selectiv determinată de tip E,
destinată ornamentării unui sunet lung.*

Semnele grafice complexe – grupate în casete – conțin informații și resurse codificate a căror înțelegere și compunere plasează interpretul pe scara valorică a creativității și a „conștientizării sensurilor determinării și indeterminării”¹. În concretizare, interpretul combină liber o serie de elemente muzicale, dând naștere unor structuri sonore de maximă expresivitate și inventivitate, devenind astfel parte componentă activă în procesul de creație. Conform spuselor compozitorului, casetele selectiv determinate „reprezintă forma maximă de indeterminare a sistematizării materialului muzical, prin semiografie concentrată”². Din această complexitate – ce depășește cu mult posibilitatea de redare în timp real a tuturor combinațiilor posibile – instrumentistul are posibilitatea să aleagă, să selecteze ceea ce ulterior combină și îmbină, creând de fiecare dată o variantă considerată ideală la momentul respectiv. În mod logic, fiecare versiune interpretativă poate fi apreciată ca unică și irepetabilă.

Revenind la caseta selectiv determinată de tip E, Ulpiu Vlad pune în gardă pe viitorul interpret asupra dificultăților pe care le va întâmpina: „Interpretarea casetei selectiv determinate de tip E presupune o gândire componistico-interpretativă avansată, fiindcă, pe de o parte, tot ce se întâmplă trebuie subordonat ideii de sunet lung, de continuu sonor, deci o îngrădire importantă, iar pe de altă parte, interpretul poate face orice pentru ornamentarea sunetului lung, deci o libertate extremă”³. Realizarea balansului și a echilibrului dintre

¹ Vlad, Ulpiu, op. cit., p. 45

² Vlad, Ulpiu, op. cit., p. 52

³ Vlad, Ulpiu, op. cit., p. 86

determinat și indeterminat, dintre controlat și liber, reprezintă de fapt dificultatea majoră cu care se va confrunta interpretul violonist al piesei lui Ulpiu Vlad.

Să trecem acum la analiza elementelor prezente în caseta de tip E, precum și la modalitățile practice de interpretare a acestora. Liniuța prezentă în colțul din stânga sus indică faptul că realizarea elementelor grafice din interiorul casetei nu este obligatorie în integralitatea lor sau în vreo ordine anumită. Este semnalată doar prezența lor și posibilitatea de a le folosi. Sunetele de bază pe care interpretul le va ornamenta sunt indicate la începutul casetei, prin înălțimi absolute, aproximative sau prin ambitusuri sonore. Durata de realizare a unei casete este de regulă precizată prin numărul de măsuri, dar durata fiecărui element component al acesteia este lăsată la libera inspirație a interpretului:

Diagram illustrating the temporal framing of selective type E cases. It shows five musical staves, each starting with a box containing a musical staff with notes and a tempo marking $\text{♩} \approx 54$. Below each box is a dynamic marking and the instruction *molto espressivo, inventivo*. The first four staves have dynamic markings *pp -- mp* and the fifth has *ff -- f*. Each staff is followed by a long horizontal line with vertical tick marks, representing a timeline or duration.

Fragment din pagina 3. Se observă încadrarea temporală a casetelor selectiv determinate de tip E, precum și sunetele de la începutul portativelor, pe care se vor aplica ornamentele.

Elementele cu valoare ornamentală prezente în casete, conform indicațiilor compozitorului, sunt următoarele:

2 – pasaje de virtuositate de scurtă durată: se vor executa în *legato*, respectând pe cât posibil conturul melodic reprezentat grafic. Este de preferat evitarea clișeeilor formate pe

baza gamelor, arpeggiilor sau a altor formule melodico-ritmice tipizate. Ritmica este de asemenea liberă, putându-se varia în funcție de inspirația de moment.

3 – ritmuri asimetrice: similare elementelor de la începutul lucrării, se vor realiza de preferință fără a se întrerupe continuitatea sunetului lung.

4 – *tremolo*-uri ascendente/descendente: se pot realiza pe baza unor intervale fixe sau mobile față de sunetul de bază. Este la libera alegere a interpretului viteza de execuție, sensul lor, expresia, tehnica de emisie sonoră sau registrul în care aceste elemente vor fi executate.

5 – apogiaturi superioare și/sau inferioare: se vor executa pe intervale cât mai mari, în funcție de registrul sunetului de bază. Un sunet de bază în registrul acut va favoriza apogiaturile inferioare, în vreme ce un sunet de bază grav va favoriza apogiaturile superioare. În cazul unui sunet de bază în registrul mediu, ambele variante pot fi aplicate. Trebuie avută în vedere cerința ambitusului întins pe care trebuie realizate aceste apogiaturi – se va încerca pe cât posibil maximizarea intervalelor față de sunetul de bază.

6 – utilizarea sunetelor indeterminate, prin tranziție, plecând și revenind la sunetul de bază. Aceste variații ale calității de emisie sonoră adaugă discursului muzical o notă de expresivitate deosebită.

7 – *tremolo* ascendent/descendent: rămânându-se în permanență pe sunetul de bază, se vor executa *tremolo*-uri cu mâna stângă, intervalele variind progresiv, în funcție de conturul reprezentat grafic. Micro-intervalele sunt acceptate și chiar încurajate. De asemenea sunt încurajate variațiile de emisie sonoră – de tip *sul ponticello*, *col legno*, etc.

8 – efecte vocale: se pot adăuga în cazul în care interpretul consideră că a epuizat posibilitățile tehnice instrumentale prin care poate să-și exprime emoția artistică.

9 – alte efecte: se pot adăuga *ad libitum* elemente ce provin din creația interpretului și care nu se regăsesc marcate în cadrul casetei.

Să mai menționăm că dinamica este consemnată sub forma unor plaje de nuanțe, în partea de jos a fiecărei casete.

În pagina a șasea a lucrării lui Ulpian Vlad, casetele selectiv determinate apar din nou, de această dată formând

Cadenza ad libitum. Se remarcă absența unei clase de apartenență a acestor casete de tip nou – nefiind notate ca de obicei cu litere. De asemenea, se observă că fiecare casetă diferă în ceea ce privește amplasamentul elementelor din interiorul său. În absența unor explicații ale compozitorului, toate aceste elemente ne conduc la concluzia că avem de a face cu o nouă clasă de casete selectiv determinate, diferite prin faptul că elementele componente nu mai au rol ornamental, ci reprezintă materialul muzical cu care interpretul urmează să creeze o secțiune din care nu vor lipsi momentele de virtuozitate maximă specifice cadenței.

CADENZA *ad libitum*

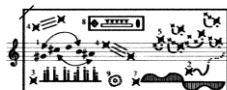
♩ ≈ 76



agevole, inventivo



agevole, inventivo



agevole, inventivo



agevole, inventivo

Fragment din Cadenza.

În plus, apar noi elemente, ce nu sunt prezente în cadrul casetei de tip E. Acestea sunt:

1 – formule melodico-ritmice variate, pe sunetele indicate. Se pot executa diferite trăsături de arcuș: *legato*, *staccato*, *spiccato* și chiar *pizzicato*. Se va insista pe anumite combinații de sunete, sugerate prin intermediul săgeților.

2 – pasaje de virtuozitate se vor executa în acest caz și în *legato* dar și în *staccato* sau *spiccato*, în funcție de aspectul desenului din casetă.

5 – reprezintă tot elementul apogiaturi ascendente/descendente, cu un alt grafism. Varietatea poate fi în acest caz mult extinsă, deoarece nu mai există ideea unui sunet de bază, toate combinațiile de sunete, coarde și poziții devenind viabile și indicate.

Trebuie menționat că numai în cadrul elementului 1 înălțimea sunetelor este precizată, în rest înălțimile fiind lăsate la alegerea interpretului și fiind notate cu un cap de notă peste care este suprapus un „x”.

Realizarea acestor structuri improvizatorice complexe – casetele selectiv determinate – necesită din partea interpreților un studiu asiduu al elementelor constitutive, precum și responsabilitate maximă în momentul implicării în actul creativ. Trebuie evitate capcanele clișeele sau a situațiilor existente în cadrul ședințelor de *happening* sau *free music*. În această lumină, piesa compozitorului Ulpiu Vlad se dovedește a fi un instrument de lucru extrem de util – și de rar – instrumentiștilor care doresc să se aventureze pe drumul foarte sinuos și controversat al practicării improvizației.

SUMMARY

Cezar Bogdan Alexandru Grigoraș Ulpiu Vlad – *From the Sounds of the Gaze*

Conceptually and structurally, the work falls under the category of preoccupations with the systemisation and organisation of the moments of indeterminacy, visible in Ulpiu Vlad's creation as early as his work entitled *Mozaic* [*Mosaic*] (1974-1978), which engendered a whole cycle of works derived from this initial work – and which subsequently evolved towards a new form of synthetisation of the conception regarding the relation between creation and interpretation. This original concept – present primarily in the cycle entitled *Rezonanțe* [*Resonances*], is based on the composer's introducing certain elements within the traditional notation. Ulpiu Vlad calls these elements *selectively (partially) determined*. They aim to instore a logical climate of interpretation and creativity, based on a personal system of codification, necessary to the contemporary performing phenomenon.

ETNOMUZICOLOGIE

Violoncelul „bătut” contemporan – („doba”) din Tulgheș

Ovidiu Papană

Fiecare instrument muzical (sau chiar obiect creat în scop utilitar de om) poartă amprenta relațiilor socio-culturale specifice perioadei sale de folosire. În cadrul manifestărilor artistice, un instrument muzical apare (ca obiect novator) într-un cadru social bine definit. În funcție de randamentul și valoarea prestației sale, el este utilizat într-o perioadă de timp (mai lungă sau mai scurtă), după care este „metamorfozat” sau în unele cazuri chiar înlăturat din practica muzical-interpretativă. Violoncelul „bătut” a dispărut treptat din peisajul muzicii tradiționale românești pe la mijlocul secolului trecut.

În perioada actuală, forma de cântat cu „violoncelul bătut” este întâlnită sporadic doar într-un spațiu (enclavizat) destul de retrâns din centrul Transilvaniei. Fiind cunoscut sub denumirea de „doba”, în acest spațiu cultural el este utilizat (de români și de maghiari) ca instrument de acompaniament în cadrul petrecerilor tradiționale rurale. La cântat, în spațiul geografic transilvănean, „doba” este bătută cu bățul peste toate coardele iar corda cea mai subțire este pusă în vibrație în mod violent, ea fiind ciupită cu două degete: degetul mare și degetul arătător.

Forma de asociere instrumentală a violoncelului „bătut” întâlnită la micile grupuri muzicale sătești este: instrument solistic (fluier, saxofon, vioară), „doba” și după caz „contră” (violă tradițională prevăzută cu trei coarde și călușul tăiat drept în partea sa superioară).

Pe plan constructiv, la unele instrumente de acest fel, cutia de rezonanță este prevăzută cu eclise. În cazul respectiv, plăcile rezonatoare și limba instrumentului sunt drepte (plane)

iar eclisele sunt confecționate din mai multe plăci din lemn de brad cu o lățime de aproximativ zece centimetri. Părțile laterale ale plăcilor sunt lipite una de alta, descriind un arc de cerc. Prin această metodă constructivă este obținută forma curbă a ecliselor. Dimensiunile, forma și gradul de finisare al instrumentelor diferă de la caz la caz.

În momentul de față, un astfel de instrument (încă funcțional) este întâlnit la românii din județul Harghita. În localitatea Tulgheș, soții Ștefan Pop (solist la fluier, saxofon) și Lăcrămioara Pop („doba”) au un repertoriu local bine particularizat, în care melodiile tradiționale românești sunt cântate în forma tipică a acestui mod de interpretare. Activitatea lor artistică este axată mai mult pe latura spectaculară, execuția muzicală fiind integrată în cadrul unui mic ansamblu muzical-coregrafic din Tulgheș în care formația tradițională de dansatori este alcătuită din tinerii localității.



a.



b.

Foto. 1 a, b. „Doba” – localitatea Tulgheș, județul Harghita, **b.** Lăcrămioara Pop – interpret tradițional – alături de „doba” sa.

„Doba” din Foto. 1 este prevăzută cu patru coarde. Interpreta Lăcrămioara Pop folosește „doba” fără a avea un

acordaj bine corelat cu structura sonoră a cântecului solistic. Sunetul coardei ciupite este acordat pe fundamentală cântecului. Sonoritatea coardelor lovite este un conglomerat sonor nedefinit. În cazul acestei interpretări, violoncelul „bătut” este folosit în mod preponderent ca instrument de percucie, în care alternanța - prima coardă ciupită și toate coardele lovite cu bățul - susține poliritmice melodia solistică. Pe parcursul execuției muzicale, formulele ritmice folosite de Lăcrămioara Pop la „dobă” nu sunt stereotipe. Ele completează în mod particularizat linia melodică a fluierului. În aceste condiții, în cazul repetării liniilor melodice, acompaniamentul „dobei” prezintă mici variații ritmice făcute instantaneu.

Pentru a exemplifica muzical modul în care este făcută execuția la „dobă” am ales o melodie cântată de soții Pop. În exemplul de mai jos, este prezentat un cântec local de joc din județul Harghita interpretat la fluier de instrumentistul Pop Ștefan, acompaniat la „dobă” de Pop Lăcrămioara. Pe parcursul cântatului, evoluția liniei melodice este simplă, tehnica de interpretare muzicală a solistului instrumentist nefiind afectată de stilul de cântat lăutăresc. Transcrierea liniei melodice a fost făcută la octava inferioară (în raport cu sunetele cântate la fluier în mod real).

Ardeleană

Lăcrămioara Pop, Ștefan Pop
Tulgheș, Harghita, 2017

Ovidiu Papană

Fluier

Violoncel Ciupit
Bătut

7

Fl.

Violoncel Ciupit
Bătut

12

Fl.

Violoncel Ciupit
Bătut

SUMMARY

Ovidiu Papană

The Contemporary “Struck” Cello (“Doba”) in Tulgheș

The “struck” cello has gradually disappeared from the realm of traditional Romanian music around the middle of last century. Nowadays, the “struck” cello is encountered sporadically only in a rather narrow (enclaved) space in the centre of Transylvania. Known as *dobă*, in this cultural space it is used (by Romanians and Hungarians) as an accompanying instrument at traditional rural parties. Nowadays, such an instrument (still in use) can be seen within the Romanian community in Tulgheș, in Harghita County.

Traducerea rezumatelor: **Alina Bottez**