

Orchestrale de azi. O analiză de format

prof.univ.dr. DHC Dan Dediu, președintele Senatului UNMB

O întreagă pleiadă de orchestre simfonice se infiltrează, în multiple și foarte diferite moduri, în viața muzicală actuală: organisme sonore mai mult sau mai puțin omogene, mai mult sau mai puțin profesioniste, cu un repertoriu clasic standardizat ori atacând cu aplomb zona de divertisment facil - de la valsuri și muzică de film, la arii din opere și *greatest hits* -, orchestre de adulți, de tineret, de copii, orchestre cu tradiție sau fără, cu dirijor sau fără, cu ștaif sau fără, precum și cu multe alte fațete ce explodează în diferite forme și profiluri. În cele ce urmează voi încerca să descriu câteva *formate* ale constituției orchestrale simfonice de azi și să realizez un comentariu succint privind specificul fiecăruia, în funcție de premisele pe care le asumă.

Mai întâi, se impune analiza modului de agregare al orchestrale, mod dat de sursa financiară ce le face să subziste. În acest sens, variantele sunt: *orchestre de stat* și *orchestre private*. Orchestrale de stat au la bază un act de voință colectivă, ce este pusă în operă printr-o întemeiere administrativă și beneficiază de subvenție din fonduri publice, acordate de instituții ale statului - fie centrale (ministere), fie locale (primării, consilii județene). De regulă, aceste orchestre sunt urmașele asociațiilor filarmonice din secolul al XIX-lea, astfel că sunt numite orchestre filarmonice, și de regulă au și un nume propriu alăturat, dat de un toponim (Berliner Philharmoniker, Wiener Philharmoniker, Orchestre de Paris, London Symphony, City of Birmingham Orchestra, New York Philharmonic, Filarmonica "Moldova", Filarmonica "Transilvania", Filarmonica "Oltenia" etc.) sau de o personalitate exemplară (Filarmonica "George Enescu", "Simon Bolívar" Orchestra, "Gustav Mahler" Jugendorchester, Orchestra Mozart). Pe lângă acestea, mai sunt și orchestrele radiodifuziunilor, ale operelor și operetelor, care, uneori, urmează aceeași cale de "etichetare" ca orchestrale de filarmonică. De cealaltă parte, orchestrale private sunt create pe baza unor inițiative private (persoane fizice sau asociații), iar finanțarea este susținută din fonduri private, atrase pe baze filantropice, din donații, mecenat, sponsorizări, dar și din fonduri de la stat, obținute pe bază de proiecte câștigătoare. Aceste orchestre private pot fi, și ele, denumite în variate feluri, arborând toponime, acronime și nume proprii sonore, pentru o mai bună plasare în spațiul public și o individualizare a *brandului lor*.

Fiecare dintre aceste tipuri de orchestre pot căpăta, pe mai departe, două variante de organizare temporală: *orchestre permanente* și *orchestre provizorii* (sau temporare). Orchestrale permanente se manifestă prin stagii de concerte (sau de spectacole, în cazul celor de operă), în care există un caracter

repetitiv, dat de structura fiecărei stagiuni, apoi o anumită politică de programe, de invitați (dirijori și soliști), dar și o consistență intrinsecă a conținutului, orientat după un specific asumat la nivel managerial. Orchestrale provizorii sunt orientate pe proiecte, ele coagulându-se într-un organism simfonic pentru realizarea unui obiectiv punctual, dizolvându-se apoi când proiectul a luat sfârșit și obiectivul propus s-a îndeplinit.

O altă distincție, tot mai prezentă în viața muzicală internațională, este cea realizată din perspectiva vârstei, între *orchestrele de tineret* și *orchestrele de adulți*. Distincția este operațională și se referă, mai ales, la media de vârstă a orchestrale respective. În acest sens, o orchestră de tineret ar avea media de vârstă plasată în jurul vârstei de 22 ani, maxim 25, adică vârsta unui tânăr absolvent de licență (în primul caz) sau de master (în cel de-al doilea caz). Iar o orchestră de adulți se poate plasa ca medie de vârstă între 35-40 de ani sau chiar mai sus.

În fine, se mai poate găsi un criteriu de a departaja orchestrale, din perspectiva coeziunii între membrii lor și a vechimii colaborării, în *orchestre omogene* și *orchestre eterogene*. Orchestrale omogene ar fi compuse din instrumentiști care cântă mereu împreună, se cunosc și se urmează instinctiv, se "simt", în virtutea unei colaborări susținute, îndelungate. Orchestrale eterogene, prin contrast, sunt formate (de cele mai multe ori ad-hoc) din instrumentiști care nu cântă împreună în mod regulat și îndelungat, ci provin din diferite alte organisme (orchestre, ansambluri, universități, conservatoare, licee etc.) sau sunt liber-profesioniști. Acest lucru nu înseamnă că aceste orchestre sunt inferioare celor omogene, nicidecum. Există cazuri celebre, când mari concertiști se întrunesc pentru două săptămâni, cu elevii lor, formează o orchestră eterogenă și realizează un proiect magnific sub bagheta unui mare dirijor (bunăoară, cum s-a întâmplat cu Luzern Festival Orchestra sub conducerea lui Claudio Abbado).

Sigur că s-ar putea merge mai departe și introduce și alte distincții: între orchestre cu sediu propriu (teritorializate) și orchestre fără sediu propriu (deteritorializate); între orchestre de top și orchestre de duzină; între orchestre cosmopolite (YouTube Orchestra) și orchestre cu specific etnic (Budapest Gypsy Symphony Orchestra); între orchestre cu



instrumente de epocă (Les Musiciens du Louvre) și orchestre cu instrumente făcute din gunoaie (Recycled Orchestra of Cateura). Dar ne oprim aici, pentru că intenția noastră este satisfăcută, pentru prezenta analiză, cu cele patru mari axe de opoziții pe care le-am definit mai sus:

1. după sursa de finanțare: de stat/private;
2. după organizarea temporală: permanente/provizorii;
3. după vârstă: de tineret/de adulți;
4. după vechimea colaborării: omogene/eterogene.

Iată mai jos un tabel în care încercăm să concentrăm aceste axe două câte două, pentru o înțelegere mai nuanțată a formatului orchestrale din actualitate, oferind și exemple edificatoare, comentate succint, într-o descriere a zece *formate* de orchestre, unele realizabile deocamdată, altele mai puțin (cele fără sens nu au mai fost puse la socoteală):

	Tineret	Adulți omogeni	Adulți eterogeni
Orchestra de stat permanentă	Orchestra "Simon Bolivar", Venezuela (Dudamel)	Berliner Philharmoniker (Rattle)	Puțin probabilă
Orchestra de stat temporară (pe proiect)	<i>Greu de susținut</i>	Fără sens	Fără sens
Orchestra privată permanentă	Orchestra Română de Tineret (Mandea)	Budapest Festival Orchestra (I.Fischer)	Orchestra Simfonică București (Wang), SymPhactory (Soare)
Orchestra privată temporară (pe proiect)	Orchestra Junior (Bebeșelea)	Orchestra Medicilor (Nichifor), Orchestra Inginerilor (Ghenghea)	Luzern Festival Orchestra (Abbado), Saito Kinen Orchestra (Ozawa)

Formatul 1: *Orchestra de stat permanentă, de tineret*

Exemplul celebru este *Simon Bolívar Orchestra*, înființată de vizionarul José Antonio Abreu prin programul social "El Sistema" din Venezuela și izbucnită ca un vulcan în viața de concert și mass-media în anii 2000, consacându-l pe dirijorul Gustavo Dudamel la cel mai înalt nivel de vizibilitate mondială. Aturi: prospețime sufletească și spirituală, dorință de afirmare, empatie și entuziasm, nonconformism electrizant, deschidere repertorială, flexibilitate mentală și inovație scenic-atiudinală.

Orchestrale de azi. O analiză de format

(continuare din pagina 1)

Formatul 2: Orchestră de stat permanentă, de adulți omogeni

Acest format este cel al orchestrelor consacrate, bunăoară *Orchestra Filarmonică din Berlin*, *Orchestra Radio France*, *Orchestra Filarmonică "George Enescu"* din București sau *Orchestra Națională Radio*. Au tradiție, au istorie, au manageri cu viziune și know-how, iar corpul orchestraților este selectat pe bază de competiție, omogenizându-se treptat și acționând ca un organism complex unic, în cele mai bune cazuri. Acest format de orchestră, în opinia noastră, are datoria de a imagina, susține, promova și chiar provoca artiștii contemporani în crearea unor noi modalități de comunicare cu publicul. Există resursele necesare pentru a putea fi curajoși în realizarea programelor și a sprijini emergența artiștilor în viață. De asemenea, există premisele asumării îndrăznețe a machetării programelor de concert și a seriilor tematice, precum și cele ale antamării unor programe educative, atractive, pentru formarea publicului viitor.

Formatul 3: Orchestră de stat permanentă, de adulți eterogeni

Această combinație e puțin probabil să existe, căci unii dintre termeni se contrazic. Dacă e permanentă, componența devine omogenă, căci instrumentiștii sunt angajați pe termen lung. Acest format orchestral poate fi realizat doar dacă se imaginează un permanent flux de colaboratori, angajați temporar, ceea ce, pentru o orchestră de stat permanentă, nu prea se găsește în fapt. Logica orchestrelor de stat permanente e, teoretic, să angajeze instrumentiști foarte competenți și să-i plătească pentru a obține un act artistic de vârf, extrem de calitativ.

Formatul 4: Orchestră de stat temporară (tineret/adulți omogeni/adulți eterogeni)

Iarăși, e greu de imaginat o inițiativă de stat care să nu aibe o anumită periodicitate și responsabilități săptămânale, căci altfel nu se justifică salariul titularilor. Așadar, provizoratul, sau chiar un program anual de derulare a câtorva proiecte nu este suficient pentru justificarea înființării și menținerii unei orchestre de stat.

Formatul 5: Orchestră privată permanentă, de tineret

Este povestea majorității orchestrelor de tineret foarte profesioniste: unul sau mai mulți inițiatori dăruieți cu tenacitate și idei selectează tineri talentați și-i aduce împreună într-un cadru formativ eficient și plăcut, pentru a cânta sub îndrumarea unor maeștri și concerta în cadrul unor evenimente vizibile și cu impact social, mediatic și, chiar, politic.

Un exemplu la nivel internațional este inițiativa lui Daniel Barenboim, intitulată *West-Eastern Divan Orchestra* (după numele superbe cărți de poeme târzii ale lui Goethe, inspirate de poezia persană a lui Hafiz), care reunește tineri israelieni ce cântă cot la cot cu tineri palestinieni, și care reprezintă un *statement* politico-artistic de mare curaj, dovedind o implicare majoră a întemeietorului și mentorului acestei orchestre în problemele de ordin social și politic ale Orientului Apropiat.

În România, un exemplu strălucit de reușită îl poate constitui *Orchestra Română de Tineret*, o inițiativă a violoncelistului Marin Cazacu și a dirijorului Cristian Mandeal, devenită realitate prin sprijin financiar privat, apoi reușind să acceseze și unele fonduri de stat, pe baza unor proiecte punctuale, clar conturate artistic și cu impact internațional.

Formatul 6: Orchestră privată permanentă, adulți omogeni

Un format destul de rar întâlnit în actualitate, care – în fapt – se raportează la începuturile ansamblului orchestral, pe când orchestrele erau întreținute de diverși aristocrați iubitori ai artelor. Acest format permite, pe de altă parte, o flexibilitate a surselor de finanțare: deși este o creație privată, poate beneficia de subsidii importante de la stat, pe bază de proiecte de anvergură și de implicare politică.

Un exemplu de succes îl constituie *Budapest Festival Orchestra*, întemeiată cu mare curaj în timpul comunismului (1983) de către dirijorul Iván Fischer și pianistul Zoltán Kocsis, care au fost și pionii centrali ai obținerii fondurilor anuale pentru existența și subzistența acestui organism orchestral. Ideea de bază a fost crearea unei orchestre compusă din cei mai buni instrumentiști maghiari, plătiți exclusiv din surse private și care au acceptat să nu posede niciun drept ce se acordă în mod uzual muzicienilor de orchestră, anume constituirea în sindicate, consilii, uniuni etc. În mare, e vorba de o orchestră care acceptă, și pentru acest lucru este bine plătită, să fie modelată complet de către un mare dirijor harismatic.

În peisajul muzical bucureștean, orchestra *Camerata Regală* tinde să împlinească acest profil, reușind în ultima vreme un remarcabil control al sonorității, sub îndrumarea unor dirijori de marcă, precum și o individualizare a formatului.

Formatul 7: Orchestră privată permanentă, adulți eterogeni

Acest format e unul fiabil din punctul de vedere al mobilității și al rapidității cu care se pregătesc programele de concert: apelând la profesioniști cu experiență ce-și desfășoară activitatea în diverse orchestre de stat sau sunt liber-profesioniști, profesionalismul actului artistic este dintru început asigurat, căci majoritatea cunosc partiturile pieselor pe care le cântă și, deci, repetițiile sunt orientate spre câștigarea unui nivel muzical și expresiv cât mai ridicat, precum și spre omogenizarea și comunicarea în cadrul ansamblului. *Orchestra Simfonică București*, o inițiativă ambițioasă a trei instrumentiști dotați cu capacitate managerială și cu reziliență administrativă, s-a încheiat treptat în anii din urmă și constituie un exemplu de succes în cadrul acestui format, tot așa cum *SymPhactory Orchestra*, centrată pe personalitatea dirijorală dinamică a lui Tiberiu Soare, a perseverat și a crescut atât în vizibilitate, cât și în conștiință stilistică.

Formatul 8: Orchestră privată temporară, de tineret

Se poate imagina o orchestră de tineret privată, cu caracter provizoriu, bunăoară o orchestră ce realizează un program în cadrul unei școli de vară sau a unui masterclass. Seiji Ozawa a înființat o atare orchestră de coarde la Luzern, în Elveția, în cadrul *Seiji Ozawa International Academy Switzerland*. Tinerii formau șase cvartete de coarde și studiau un repertoriu specific, apoi cântau împreună într-o orchestră de coarde, iar în concertele finale îmbinau repertoriul de muzică de cameră cu cel de orchestră de coarde, dirijați fiind de Ozawa. În perimetru românesc, în cadrul întâlnirilor organizate tot de neobositul Marin Cazacu la Sinaia, există o asemenea orchestră de tineret, coagulată pe principii de vârstă: *Orchestra Junior*, cuprinzând tineri între 12-15 ani, și condusă de tânărul dirijor Gabriel Bebeșelea.

Formatul 9: Orchestră privată temporară, adulți omogeni

Acest format de orchestră se poate potrivi inițiativelor *orchestrelor de amatori*, căci aduce împreună aceiași participanți, dar la intervale temporale mari, pentru proiecte punctuale și finanțate, în special, din fonduri private. Sigur, același format poate fi imaginat și pentru orchestre de profesioniști, care cântă mereu împreună, dar nu regulat, nu periodic, ci la intervale mari de timp. Poate fi o orchestră de *alumni* ai unui liceu sau universități, aceiași mereu, o orchestră de pensionari ori, de ce nu, o orchestră de melomani. *Orchestra Medicilor* sau *Orchestra Inginerilor* au fost asemenea exemple, în contemporaneitate – din păcate – cu prezențe din ce în ce mai frivole: erau orchestre compuse (cu precădere) din medici sau ingineri, care stăpâneau cântul la un instrument, și care se adunau cu pasiune și plăcere pentru a cânta împreună sub bagheta câte unui confrate (dr. Ermil Nichifor la *Orchestra Medicilor* și ing. Petru Ghenghea la *Orchestra Inginerilor*).

Formatul 10: Orchestră privată temporară, adulți eterogeni

Deși, la prima vedere, pare că această combinație este una riscantă, aducând cu ea un iz de neprofesionalism, de "șuşanea", cred că există premisele ca acest format orchestral să posede reale șanse de succes, atunci când este realizat la un mare nivel de profesionalism.

Exemplul cel mai bun este *Luzern Festival Orchestra*, dirijată de regretatul Claudio Abbado. Principiul acestei orchestre era să invite, împreună cu familiile lor, în acel mirific loc din Elveția care se numește Luzern, pe unii dintre cei mai buni muzicieni din lume, pentru un sejur estival de trei săptămâni. Mari soliști se găseau cântând umăr la umăr cu concertmaestri, coordonați aproape magic de figura ascetică și de imensa autoritate a lui Abbado, ajungând la un rezultat muzical fascinant, teribil prin energia degajată, dar și prin impresia devastatoare pe care o lăsa după terminarea concertului. Amintesc aici fenomenalul moment de final al Simfoniei a IX-a de Mahler, când Abbado a menținut sala într-o tăcere deplină timp de trei minute (după mărturia jurnalistului Tom Service de la *The Guardian*, care e citată în motto-ul acestui editorial), răgăz în care lumea a fost transportată într-un univers spiritual de un magnetism și de o forță greu de imaginat și de suportat pentru specia *homo sapiens*. Asemenea momente sunt posibile cu un asemenea format de orchestră, care, inițial, era creditat doar cu mici șanse de emergență. E-adevărat, o asemenea orchestră funcționează numai cu bani mulți, dar funcționează perfect!

Morala acestei analize nu poate fi decât una singură: viața bate formatul! Drumurile, așadar, sunt deschise pentru inițiativă și idei de tot felul. Formatul rămâne un ghidaj posibil, orientativ. Dar adevărata istorie, în opinia mea, o fac inițiativele curajoase, care se avântă în realitate cu pragmatism, asemenea pescarului în largul mării. Așadar, îndrăzniți, zărilor vă așteaptă!

Redacția ACORD

Coordonator:
Antigona RĂDULESCU

Redactor-șef:
Irina BOGA

Secretar de redacție:
Lavinia POPESCU

Fotograf:
Sorin ANTONESCU

Design, tehnoredactare și producție:
INK PACT PRINT
www.inkprint.ro

Puteți contacta redacția ACORD prin e-mail la:
acord@unmb.ro

Seminarul Dalcroze pentru profesori de muzică și muzicieni: ritmica, solfegiul și improvizația muzicală în pedagogia muzicală de tip activ

Asociația Dalcroze România

În cadrul proiectului Cultură prin muzică /Culture through Music, Primăria Capitalei, prin ARCUB, în parteneriat cu Universitatea Națională de Muzică din București și Asociația Dalcroze România, a organizat, în perioada 22-23 septembrie, la Universitatea Națională de Muzică din București, o serie de cursuri Dalcroze adresate profesorilor de muzică și muzicienilor.

Cursurile au fost susținute de doi profesori specialiști în metoda Jaques-Dalcroze - Hélène Nicolet (Institutul Jaques-Dalcroze Geneva) și Laetitia Disseix-Berger (Dalcroze Franța) și au urmărit prezentarea celor trei materii principale de studiu în pedagogia muzicală Dalcroze - ritmica, solfegiul și improvizația muzicală.

Numărul maxim de participanți a fost de 43 de persoane și fiecare participant a beneficiat de două cursuri de ritmică, un curs de solfegiul și un curs de improvizație instrumentală. Seminarul a prevăzut și un moment de prezentare și discuții despre metoda Jaques-Dalcroze pornind de la materialele video: aplicabilitatea ritmicii Dalcroze, în ce constă ritmica Dalcroze, ce formări există în ritmica Dalcroze.

Poate cea mai apreciată dintre materiile de studiu, cea care face particularitatea, dar și piatra unghiulară a metodei Dalcroze, respectiv improvizația instrumentală ca mijloc pedagogic și nu doar muzical, a fost revelația pentru majoritatea participanților.

Dar ce este improvizația muzicală? Este un mod de explorare a muzicii, de descoperire a ei. Este un joc care se



desfășoară pe fâșia de frontieră dintre libertate și constrângere. Pentru că orice exercițiu de improvizație se face într-un cadru minimal de reguli. În cadrul seminarului din 22 septembrie de la UNMB, Hélène Nicolet a condus aceste exerciții de improvizație la pian cu o baghetă magică, invizibilă, dar atât de prezentă! Un astfel de exercițiu cerea să improvizezi o muzică pe un ritm dat. Altul cerea să improvizezi în duet la două pianе, într-o anumită scară muzicală (de exemplu, în modul dorian). Comunicarea care se stabilește între muzicienii parteneri la acest act de creație spontană constituie un formidabil flux energetic. Acesta caracterizează toate activitățile de învățare și de experimentare a muzicii în grup pe care le-am practicat în seminariile susținute de muzicienii Institutului Jaques-Dalcroze Geneva. Am descoperit prin această metodă (Dalcroze) că muzica poate fi cu adevărat liantul extraordinar, scânteia divină despre care vorbește Schiller în a sa Odă a bucuriei transfigurată muzical de Beethoven. Muzica făcută împreună are extraordinare efecte pozitive și chiar terapeutice. Îmi amintesc cum, la un astfel de seminar Dalcroze, o participantă (mai în vârstă) venită dintr-un oraș transilvănean i-a spus în pauză

profesoarei: „Știi, eu vara asta nu am plecat nicăieri, dar participarea la seminarul dumneavoastră este cea mai frumoasă vacanță, pentru că nu doar învăț o altă abordare pedagogică a muzicii, dar mă așează într-o minunată stare de bine!”.

Mesajul metodei Dalcroze este unul generos: muzica nu doar ne instruieste, dar ne așează într-o minunată stare de bine, ne face mai umani, mai buni, ne apropie de scânteia divină. (Lucian Nicolae, participant la Seminarul Dalcroze pentru profesori de muzică și muzicieni)

O metodă novatoare și integrată de predare a muzicii, metoda Dalcroze pune accent pe experiență mai înainte de știință, pe legătura esențială între mișcarea corporală și muzicalitate. Folosind o abordare interactivă și pluridisciplinară, pedagogia Dalcroze permite dezvoltarea inteligențelor multiple și exersarea facultăților afective, motrice, imaginative, spațiale și intelectuale, în relație cu muzica. Lecțiile de ritmică Dalcroze se predau în grup și au ca rol schimburile sociale, cooperarea, dar și capacitatea de adaptare, imitare și integrare. Profesorul improvizează, inventează spontan muzica și suscită reacții. Pedagogia Dalcroze implică exerciții variate, deschise la adaptări, în funcție de nivelul fiecărui participant.

(continuare în pagina 4)



Kodály Institute moves to Bucharest - muzică pentru toți prin bucuria cântatului și prin mișcare

dr. Benedek Mónika-Platthy Sarolta, dr. Szabó Orsolya

Cu ocazia împlinirii a 135 de ani de la nașterea compozitorului și pedagogului Kodály Zoltán, respectiv a 50 de ani de la trecerea sa în neființă, profesorii Institutului Kodály din cadrul Universității de Muzică "Liszt Ferenc" din Budapesta au avut onoranta sarcină să prezente, în perioada 10-12 octombrie 2017, la Universitatea Națională de Muzică din București, metoda Kodály, inclusă în lista Patrimoniului Cultural Mondial UNESCO. În cadrul seminarului de trei

mișcare, au avut ocazia să constate adevărul principiilor de pedagogie muzicală și filozofia lui Kodály precum că „muzica este a tuturor”.

Am constatat cu mare bucurie că la curs au participat atât muzicieni profesioniști și profesori de muzică, cât și studenți și doctoranzi, pedagogi de grădiniță și de școală elementară, respectiv muzicieni amatori și pedagogi care predau alte materii. În pofida acestor mari diferențe de cunoștințe muzicale ale participanților, cântatul împreună și mișcarea au facilitat armonia din grup. Programul intens al seminarului a început în fiecare dimineață cu cântatul împreună și cu prezentarea metodei Kodály, apoi a continuat cu solfegiu, dirijat sau pian opțional, și metoda SO. La sfârșit de zi grupele s-au reunit pentru a cânta



frecventat toate cursurile seminarului li s-au oferit diplome în cadrul festivității de închidere a seminarului, organizată la Institutul Balassi din București, unde tânărul pianist clujean Nagy Gergő a susținut un recital extraordinar.

În baza celor constatate în decursul seminarului și a interesului manifestat de cursanți avem toată speranța că și în România va crește preocuparea față de concepția de pedagogie muzicală a lui Kodály Zoltán și, de asemenea, avem toată încrederea că succesul acestui seminar va contribui la o colaborare mai strânsă între instituțiile superioare de învățământ muzical din România și Ungaria.



zile organizat de către Institutului Balassi (Institutul Maghiar din București) și-au împărtășit cunoștințele profesori și artiști cu experiență internațională, precum Platthy Sarolta (solfegiu și metoda Kodály), dr. Szabó Orsolya (pedagogie pianistică și metoda SO, sistemul de mișcare relativă) și dr. Benedek Mónika (solfegiu și dirijat). La seminar au participat peste șaiszeci de persoane care, prin bucuria cântatului și prin

împreună. Programul bine structurat a avut drept scop transmiterea către participanți a unei experiențe bogate privind concepția Kodály și a cât mai multor informații despre metoda sa, despre efectele benefice ale solmizației relative în dezvoltarea auzului muzical, a auzului interior și a citirii de partitură, respectiv în vederea experimentării dezinvolturii pe care o oferă mișcarea în arta interpretativă instrumentală. Participanților care au



(continuare din pagina 3)

Proiectul Cultură prin muzică / Culture through Music a fost inițiat în noiembrie 2015, în parteneriat cu instituții internaționale de prestigiu, pentru a îmbogăți pedagogia muzicală din România prin prezentarea metodelor muzicale de tip activ - Kodály, Dalcroze și Orff - care sunt deja cunoscute și practicate la nivel mondial de mai multe decenii. Proiectul a înglobat o serie de conferințe și ateliere de educație muzicală desfășurate pe o perioadă de opt luni în grădinițe, școli și licee din București, dar și la ARCUB și UNMB.

Parteneri: Arcub - Centrul Cultural al Municipiului București, Universitatea Națională de Muzică din București și Asociația Dalcroze România
ARCUB - Centrul Cultural al Municipiului București cultivă identitatea culturală a Capitalei din 1996. Proiectele inițiate și desfășurate de ARCUB în anii de activitate au contribuit la diversificarea vieții culturale a orașului, precum și la înscrierea acestuia în rândul marilor capitale ale lumii.

UNMB - Universitatea Națională de Muzică București, cea mai prestigioasă instituție în domeniul studiului muzicii din România și din regiunea sud-est

europăeană, are ca principale domenii de interes și acțiune educația, cercetarea și creația muzicală (interpretativă, componistică).

ADR - Asociația Dalcroze România promovează educația, studiul, practicarea și cunoașterea ritmicii Dalcroze prin diverse acțiuni și proiecte care merg din sfera publicării de articole de specialitate până la organizarea de stagii și seminarii pentru toate persoanele interesate de cunoașterea metodei Dalcroze și organizarea de conferințe, demonstrații, spectacole, concerte în colaborare cu alte instituții publice și private.

Workshop de muzică sundaneză la UNMB

drd. Lucian Zbarcea

Pe data de 19 septembrie 2017, în plin festival Enescu, la UNMB a avut loc un workshop dedicat studenților de la clasa de percuție condusă de prof.univ.dr. Alexandru Matei și de conf.univ.dr. Sorin Rotaru.

Fundația Angklung Web Institute - pe scurt AWI - din orașul Bandung care este situat în Java, una dintre cele mai mari insule ale arhipelagului indonezian, a susținut o demonstrație de instrumente tradiționale, cu ajutorul muzicienilor veniți tocmai din Indonezia, de la 10.000 de kilometri distanță.

Au fost prezentate instrumentele numite *angklung*, care sunt construite din niște tuburi de bambus fixate pe o ramă din același material, care, atunci când sunt zdruncinate, creează un sunet specific, xilofone denumite *gambang* construite tot din bambus, însă ale căror taste fac corp comun cu tubul rezonator, fluiere din același lemn care poartă numele de *suling*, dar și tobele specifice regiunii din Java de Vest, denumite *kendang Sunda*. Un set de asemenea instrumente membranofone conține cel puțin 3 instrumente de dimensiuni diferite, fiecare având câte două membrane de piele. Cea mai mare tobă se numește *kendang indung* și este așezată pe un suport din lemn, oblic, cu membrana mai mare în jos. Ineditul, în ceea ce privește cântatul la acest instrument, este faptul că și unul dintre picioarele percuționistului care cântă este folosit pentru a presa pe cea mai mare dintre membrane, astfel încât înălțimea



sunetului este modificată în funcție de puterea presiunii, dar și de locul în care se apasă. Celelalte două tobe, de dimensiune mai redusă, se numesc *kulanter* și sunt cântate doar pe una dintre cele două membrane.

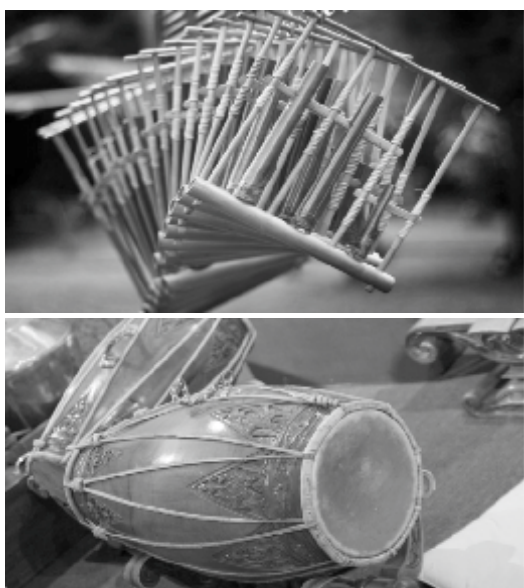
Am avut șansa de a studia acest instrument, în vara acestui an, când am întreprins o călătorie în Indonezia, în goana mea după adunat date despre muzica indoneziană, tipuri de orchestre din această țară denumite *gamelan*, dar și de interviuat diferiți compozitori de muzică tradițională atât din insula Java, cât și din Bali. Aceste cunoștințe îmi folosesc pentru studiul meu doctoral pe care îl desfășor în cadrul UNMB, sub îndrumarea prof.univ.dr. DHC Dan Dediu. În urma călătoriei mele, sunt deosebit de fericit să vă spun că am reușit să achiziționez și un număr mare de instrumente indoneziene (xilofone cu taste din metal, gonguri de mai multe dimensiuni, fluiere din bambus atât din Bali, cât și din Java), unele dintre acestea formând nucleul

câtorva tipuri diferite de *gamelan* din Indonezia, și care se află acum la sala de percuție a UNMB, adăugându-se celorlalte instrumente existente acolo, care formează *gamelanul* din bambus numit *Joged Bumbung* și care a fost achiziționat de UNMB în urmă cu 3 ani și folosit în diferite ocazii.

Astfel, în iulie, am vizitat orașul Bandung și pe cei de la Angklung Web Institute. Acolo, profesorul meu a fost Arief Muhtar Muchlisin, cel care mi-a arătat câteva tehnici de bază în cântatul la aceste tobe. Cel mai greu aspect pentru un european neobișnuit cu această muzică este statul în poziția specifică de cântat (turcește), însă cu timpul, chiar și noi ne putem obișnui. După scurta mea perioadă de pregătire, am avut norocul de a achiziționa un set de astfel de instrumente, care se găsește acum la sala de percuție a UNMB, folosite și îngrijite cu mare atenție de către cei doi profesori, domnii Alexandru Matei și Sorin Rotaru, cărora le mulțumesc pe această cale.

În cadrul workshopului, unii dintre studenți, precum și profesorii lor au încercat de asemenea să deslușască tainele cântatului la aceste instrumente, Răzvan Florescu încercând tobele *kendang Sunda*, profesorii alegând faimoasele *angklung*, cărora li s-au alăturat Sorin Neculai și Bogdan Marinescu.

Reprezentanții fundației AWI, cuvânt care în limba sundaneză înseamnă și "bambus", ne-au dezvăluit intențiile lor pentru viitor, care includ o colaborare strânsă între UNMB și fundația lor, dar și schimburi de experiență benefice ambelor părți.



Adoptă un muzicolog sau cinci luni pline la Conservatorul parizian

Ana Diaconu – Muzicologie, anul IV

Adopte un musicologue este numele primului proiect la care am participat în calitate de studentă „adoptată”, prin prisma programului de mobilități Erasmus+, de Conservatorul Național Superior din Paris. Aceasta, desigur, după ce am depășit cu lacrimi, frământări și nopți nedormite obstacolele privind găsirea unei locuințe în boema metropolă franceză. Cu toate că s-a dovedit a fi una dintre cele mai dificile misiuni ale întregului sejur, „salvarea” mea a venit atunci când, printr-o întâmplare norocoasă, am cunoscut-o pe una dintre voluntarele Ligii Studenților Români în Străinătate (LSRS), care activa chiar în filiala din Paris; recomand tuturor să descopere această comunitate caldă și inimoasă (există filiale în toate orașele importante ale lumii), în mijlocul căreia eu m-am simțit, încă din prima zi, ca acasă.

Revenind la „adopția” mea temporară, îmi amintesc și astăzi cu mare drag și emoție data de 16 septembrie, o zi de vineri în care m-am prezentat de dimineață la ultimul etaj al noului Conservator de pe Bulevardul Jean Jaurès din Arondismentul al 19-lea, pentru a lua parte la primul curs de *Métiers de la culture musicale* din acel an universitar. Eram încă în perioada în care îmi exploram opțiunile; trebuia să îmi aleg disciplina principală de studiu și puține știam eu, trebuie să recunosc, despre aceste așa-zise *Meserii/Profesii ale culturii muzicale*. Nici descrierea oficială a cursului nu pot spune că m-a luminat foarte tare. Ceea ce m-a convins însă să rămân în acea familie a fost faptul că, după peste 30 de ore petrecute așezată temătoare în ultimele bănci ale sălilor în care se desfășurau cursurile de *Analiză muzicală*, *Istoria muzicii* și tot soiul de metodologii (teoretice, practice, de analiză...), Lucie Kayas muzicolog, specialistă în muzica franceză de secol XX și autoare a unor volume importante dedicate lui Francis Poulenc și lui André Jolivet, dar și titulara acestui curs m-a invitat ferm să îmi aleg, dintr-un tabel minuțios conceput, cele trei note de program pe care vreau să le redactez pe parcursul



semestrului. „Dar.. eu nici măcar nu știu dacă voi urma acest curs”, am rostit eu timid, bâlbat și cu gura pe jumătate închisă, într-o limbă franceză al cărei nivel era unul foarte ridicat... doar în scris. Emoțiile mă copleșiseră întru totul. Era prima dată de când ajunsesem la Paris când un profesor nu mă mai menaja, nu mă trata ca pe un simplu observator, ci ca pe unul dintre studenții săi obișnuiți. Lucie Kayas era deja convinsă, cumva, că voi alege cursul ei. Și așa a și fost. Fără nicio ezitare am abandonat *Analiza* și *Istoria muzicii* (pe care le-am studiat, de altfel, ca discipline secundare) și am ales să îmi petrec zilele de vineri (cele opt ore săptămânale de curs propriu-zis, la care se adăugau activitățile practice din afara sălii de clasă), în compania a opt muzicologi extrem de diverși și de bine pregătiți. Mozaicul muzical și cultural al acestei clase se compunea dintr-o specialistă în domeniul viorii baroce (Chloé), un violoncelist (Arthur), o soprană (Coline), un pianist de jazz (Quentin), un muzicolog specializat pe realizarea de programe radiofonice (Tristan) și chiar o balerină (Audrey). Nu am stat deloc pe gânduri, întrucât acest curs *Métiers de la culture musicale* însuma cumva toată varietatea activităților muzicologice, abordate dintr-o perspectivă prin excelență practică.

Care au fost rezultatele? În decursul a mai puțin de cinci luni am fost „adoptată”, în contextul programului care dă titlul acestui articol, timp de 15 minute, de melomanii prezenți la Filarmonica din Paris, cărora le-am vorbit despre *Fantezia corală* de Beethoven. Am învățat să concep programe de sală destinate diferitelor categorii de public (copii, adolescenți, public avizat, mixt) și adaptate în funcție de muzica descrisă (muzici noi sau nou descoperite, *slagăre* ale muzicii clasice și, nu în ultimul rând, operă). Am organizat de la zero o expoziție (subiect care m-a pasionat enorm și asupra căruia voi reveni mai târziu). Am susținut (în ciuda reticenței și a temerii mele de a mă adresa unui public în limba franceză) un atelier intitulat *Nijinski: de la muzică la balet*, în minunatele spații educative ale Filarmonicii.

Am realizat o emisiune radiofonică de trei ore în care am programat, printre altele, creații de Gesualdo, César Franck, Enescu și Dan Dediu, fără să existe absolut nicio îngrădire din partea producătorilor. Am redactat și am comparat articole de dicționar și, nu în ultimul rând, am analizat foarte multe muzici, însă dintr-o perspectivă mai puțin convențională, aceea a interpretărilor comparate.

(continuare în pagina 7)



Adoptă un muzicolog sau cinci luni pline la Conservatorul parizian

Ana Diaconu – Muzicologie, anul IV

(continuare din pagina 14)

Desigur că mi-ar trebui foarte multe pagini să pot descrie în detaliu fiecare dintre aceste experiențe dar, cum nu aș vrea să spulber întregul mister pentru viitorii muzicologi ce vor călca pragul Conservatorului parizian în viitor (și care mi-aș dori să fie cât mai numeroși), voi alege să detaliez o singură experiență, pe aceea pe care o simt și astăzi ca fiind cel mai aproape de sufletul meu.

Visages de Roland-Manuel (1891-1966)

Fațete ale personalității lui Roland-Manuel (compozitor, muzicolog, om de radio și pedagog) este numele expoziției care a înfrumusețat spațiile Conservatorului în perioada 17 noiembrie – 9 decembrie 2016. Expoziția a făcut parte, de fapt, dintr-o inițiativă mult mai amplă, născută cu scopul de a comemora împlinirea celor 50 de ani de la moartea muzicianului. Proiectul realizat de întreaga clasă de *Métiers de la culture musicale* a cuprins, alături de expoziție, un simpozion (*Journée d'étude* este denumirea adoptată de organizatori) și un concert cu lucrări de Roland-Manuel – multe dintre ele prezentate direct de pe manuscris, în primă audiție absolută – și de Maurice Ravel, căruia Roland-Manuel i-a fost prieten și discipol, devenind, în

anul 1914, și primul său biograf.

Motivele pentru care m-a captivat într-o atât de mare măsură travaliul de organizare a expoziției *Roland-Manuel* au fost multiple. În primul rând, am reușit să aducem la dispoziția celor interesați foarte multe documente inedite (fotografii, partituri, carnete de notițe, scrisori), care nu părăsiseră niciodată până atunci cadrul intim al familiei muzicianului. În al doilea rând, am avut ocazia să lucrăm zile în șir în casa medicului Gilles Roland-Manuel, psihiatru specializat în tratarea copiilor cu autism și nepot al lui Roland-Manuel (ajuns, la rândul său, la o vârstă respectabilă de peste 70 de ani). Privilegiul extraordinar de a mă număra printre primii oameni care au sortat și au inventariat acele arhive extrem de bogate, care au ales cele mai reprezentative obiecte pentru a ilustra diversele fațete ale muzicianului, care au petrecut ore în șir încercând să deslușească și să transcrie conținutul corespondenței dintre Roland-Manuel și personalități precum Ravel, Stravinski, Henri Dutilleux, Jacques Maritain, Maurice Jaubert sau André Caplet a fost unul pe care nu îl voi uita



prea curând. Tot în locuința caldă și primitoare a lui Gilles Roland-Manuel, am avut ocazia să admirăm pereți întregi încărcăți de cărți (printre care se număra și prima ediție, din 1722, a *Tratatului de armonie* de Jean-Philippe Rameau), discuri de colecție și tablouri semnate de personalități marcante ale secolului trecut, precum Max Jacob, Foujita sau Suzanne Roland-Manuel. Aceasta din urmă nu a fost doar soția lui Roland-Manuel, ci și un artist plastic și o scriitoare extrem de talentată, ale cărei lucrări nu au depășit însă cu mult granițele cercurilor aristocratice ale Parisului de început de secol XX.

Nu în ultimul rând, trebuie să spun că Parisul a însemnat pentru mine și o aplecare mai atentă asupra unei pasiuni pe care nu am abandonat-o, de fapt, niciodată, anume pianul. Sub îndrumarea unui profesor, a unui om și a unui pianist cu totul special, Philippe Tamborini, am studiat cu drag și fără constrângerea vreunui repertoriu impus sau a veșnicei noastre „corvezi” de a învăța pe de rost sonate de Scarlatti și Haydn, preludii de Messiaen, piese de Rameau și Bach, Ludovico Einaudi și orice alte idei se mai fixau în mintea mea, în timp ce mă plimbam bucurându-mă ca un copil printre rafturile de partituri ale generoasei Mediateci *Hector Berlioz*. La rândul său, profesorul meu studia muzici de Vladimir Cosma cu un nestăvilent entuziasm și se bucura de fiecare dată să îmi ofere câte o mostră din ceea ce urma să interpreteze în concertele sale.

(continuare în pagina 16)



Forumul internațional al compozitorilor (II)

conf.univ.dr. George Balint - compozitor

• ZIUA 5, moderator: Dan Dediu
– Reconnectarea cu publicul (I)

Ars Poetica:

I. Provocarea de a proiecta lucrări de largă respirație. De la Caligula la Bosch Requiem

Detlev Glanert (1960, Germania), compozitor; programat cu *Frenesia* (2013)/ Filarmonica „Mihail Jora” Bacău, dirijor Cristian Lupeș.

S-a conturat în atenția publică prin opera sa *Der Spiegel des großen Kaisers* (1995). Apoi, premiera din 1999 a operei *Joseph Süß* a fost un eveniment cultural notabil, conform publicației *Die Welt*: "Așteptarea a fost cu adevărat enormă. Jumătate din Germania operistică a stat în standul Operei din Halle". În 2006, opera sa *Caligula*, pe un libret de Hans-Ulrich Treichel după piesa lui Albert Camus despre ultimele zile ale împăratului roman Caligula, a fost prezentată în premieră la Opera Frankfurt, sub bagheta lui Markus Stenz. Glanert ia de obicei un topos tradițional - o poveste sau o situație standard - și îl interpretează cu o înclinație contemporană. În *Caligula*, de exemplu, răsucirea constă în faptul că împăratul nu este nebun, ci crud în întregime, deliberat. Partea întunecată a naturii umane este o temă recurentă în lucrarea lui Glanert.



Referindu-se la lucrarea sa orchestrală *Theatrum Bestiarum*, el a declarat: "Mă uit la oameni ca la animale, pentru că uneori se comportă ca animalele, așa cum știți". După o perioadă inițială de trei ani, când s-a aflat sub influența lui Henze, și-a dezvoltat propriul stil între polii contrastanți ai lui Gustav Mahler și Maurice Ravel - Mahler, pentru perspectiva structurală, "simțul dramatic al muzicii", iar Ravel, pentru

texturile sale de suprafață, "masquerada artificială a sunetelor". Glanert insistă asupra importanței conectării cu publicul, a faptului de a te face să te regăsești prin muzică. "Trebuie să-ți spun ceva despre viața ta și ceva despre ce ești tu. Opera trebuie să aibă acest principiu, la fel și muzica orchestrală. Dacă nu, va muri". „În finalul primei părți a operei mele *Caligula*, personajul titular afirmă: *Nu sunt singur, pentru că trăiesc din moarte*". Aluzia din piesa lui Camus este la Hitler și Stalin...

"În general, utilizez orchestră mare pentru bogăția de posibilități. De regulă nu apelez la sunetele electronice. Repere de construcție: curgerea și ritmul suspensiilor; diversitatea densităților sonore; punctele de maxim și minim; marile creșteri și descreșteri între ele; contrastele și ruperile (șocurile); așteptatul și neașteptatul, repetițiile și surprinderile; îmi aleg materialul sonor astfel încât să fie flexionabil prin diferite forme; prefer să folosesc foarte mici celule și acorduri tipice, lesne de identificat în raport cu o serie de schimbări variaționale; intenționez să exprim narațiuni de substanță prin intervale între sunete și ritmuri..."

"Lucrez în 6 pași: schema grafică a întregii piese; colectarea materialelor pe care le găsesc; conceperea unor secțiuni de 10 sau 15 măsuri; unele mici părți/ștife definite ca orchestrație; realizarea partiturii; retușarea versiunii finale. Prefer să scriu de mână și abia la final partitura este tehnoredactată pe calculator; e important apoi să decid ce rămâne și ce se taie"; „este mai bine să compui o nouă piesă decât să corectezi una veche" (Șostakovici)...

"Îngrijorările privind viitorul lucrărilor de mare anvergură orchestrală sau de operă - am în referință Germania, Anglia și Italia; interesant este că publicul preferă să iasă din casă mai degrabă pentru un meci, un concert pop sau un film decât



pentru un concert, o operă sau o piesă de teatru; problema este însă că nu se vine la o piesă modernă; este o criză generată, la nivelul persoanei, de confiscarea în fața computerului; totodată, există o preferință de a contacta muzica de concert sau de operă în propria cameră, beneficiind de posibilitatea înregistrărilor ori transmisiunilor directe; dispare posibilitatea relației nemijlocite, vii, experiențiale cu evenimentul, care este substituit prin documentare; această tendință face să sucumbă faptele muzicale de amploare; personal, mă simt provocat să continui compunerea unei muzici de amplitudine, poate și ca formă de protest."

II. De ce să compui simfonii? Simfonia în secolul al XXI-lea

Adrian Iorgulescu (1951, România), compozitor; programat cu *Semnale pentru orchestră simfonică* (1993)/ Filarmonica „Mihail Jora” Bacău, dirijor Cristian Lupeș; *Consonata/Trio Contraste*.

Din 1990 este profesor de compoziție și forme muzicale în cadrul UNMB, în prezent fiind și conducător de doctorat în compoziție și muzicologie. Din 1992 este președinte al UCMR și UCMR-ADA. Pe lângă preocupările creatoare și academice, Adrian Iorgulescu s-a remarcat și ca om politic. A fost ales în Parlamentul României în legislatura 1996-2000, unde a activat în calitate de membru al Comisiei pentru Cultură și Mass-Media din Camera Deputaților, și numit Ministrul Culturii (2005-2008).

(continuare în pagina 9)

Forumul internațional al compozitorilor (II)

(continuare din pagina 08)

Adrian Iorgulescu este autorul unei opere muzicale vaste. Între opusurile sale se disting cele 5 simfonii, 4 concerte instrumentale, 4 cvartete de coarde, 3 cicluri de lieduri, piese simfonice, camerale, opusuri corale, muzică de film, precum și opera *Revoluția*, pe un text de Ion Luca Caragiale. Acestea au fost prezentate în săli de concerte din Europa, Canada și Statele Unite ale Americii. A scris, de asemenea, studii de muzicologie și estetică apărute în reviste culturale și cotidiene de larg tiraj. A publicat o serie de cărți de specialitate: *Timpul muzical - materie și metaforă* (1988); *Timpul și comunicarea muzicală* (1991); *Estetica* (1996). Acestea li se adaugă lucrarea de politologie *Dreapta, principii și perspective* (2000), volumul de poezie *Aripa Evei* (2005) și volumul de eseuri *Dezacorduri* (2010). Pentru contribuția sa artistică a fost distins cu numeroase premii naționale și internaționale.



"Titlul considerat de mine ar fi: *Adnotări despre simfonia contemporană*. Disting între lucrări orchestrale și simfonie, sub înțelesul de specie sonoră diferită. Genurile le consider în raport cu modalitatea de execuție/exprimare muzicală: vocală (nemijlocită); instrumentală (mijlocită); vocal-instrumentală. În deceniile 6-8 ale sec. XX, conceptul simfoniei a intrat într-o nouă dezbateră sau chiar declin."

"Cred că elementele de infra și micro-structură nu influențează categoric fizionomia globală a unui opus. Sursa este un palier superior al ființei creatoare - fuziune la stadiul personalității demiurgice între specificul tiparului adoptat și ardența sensibilă investită în demersul

formativ. Aceasta se proiectează în zona conținutului muzical, ca emoție purtătoare de sens și producătoare de semnificații..."

"Revigorarea simfoniei actuale este resortată de schimbarea marcantă a reperelor, atitudinilor și viziunilor, grație aderenței multor autori contemporani la valențele stilistice și estetice ale curentului postmodern. Spre deosebire de avangardă, accentuând pe negarea față de trecut, postmodernismul, dimpotrivă, relevă valori de conexiune și continuitate în raport cu acesta. Mutațiile de ordin tehnologic sunt conectabile și adaptabile speciei de simfonie în contextul culturii actuale..."

"De-a lungul a 30 de ani am scris 5 simfonii, care definesc un crez aplicat, un parcurs și cumul de priorități pe care nu le consider neapărat exemplare. Pentru fiecare opus simfonic sunt preocupat să caut alte obârșii, problematici, abordări artizanal-alternative în racord cu exigențele speciei. Este fundamental, în opinia mea, să nu te repeți, să te raportezi de fiecare dată altor perspective..."

"Aspecte detectabile pe axa viziune-deliberare-prelucrare: *incipit* - model virtual de trasare a liniilor de forță edificatoare; caracter de propulsare morfogenetică, mobilizatoare pentru exprimarea raportului formă-conținut; propriu-revelator, inspirativ, anticipativ, proiectiv; nu totdeauna această prefigurare se materializează efectiv, ținând de inefabil și abstract, relevantă doar la nivelul planului de proiect; start intuitiv/formativ vag conturat, indefinit, dar încărcat de sevă geminativă; *surse* - materialitatea folosită, alegerea procedurilor și procedurilor, a tipologiei sintactice, **f o r m a t u l u i i n s t r u m e n t a l**; întreprindere preparatorie, de ordin abstract; *invenția* - implică necesitatea unei descoperiri și a unei realizări concrete; invenția asigură coerența internă a obiectului muzical, stabilirea matricelor de ordine și operare; odată cu derularea procesului compozițional, multiplele direcții teoretic posibile se reduc treptat până la armonizarea cu o singură variantă

considerată ideală de către autor, reprezentând sensul propriu, autentic al lucrării; dincolo de estetic (frumos/urât) contează adevărul, ca sens propriu adecvat; *execuția* - ideii/strategii de operare formală la nivelul faptului compozițional efectiv, modelator al identității de *intuiție* - *expresie* (Croce); strălucirea unei piese rezidă (ca standard de meșteșug artistic) în preocuparea pentru cizelarea discursului, finisarea amănunțelor..."

"Toate aceste stadii de edificare sunt verificabile în raport cu oricare tip de construct sonor, incluzând chiar și formele libere; în dialectica procesului creativ ele fuzionează și/sau se substituie reciproc într-o ordine nestrictă, vie, surclasând orice tentativă de schematism; apetența sau nonapetența pentru simfonie ține de opțiunea individuală; dar, odată pronit pe această cale, realizările precedente trebuie cunoscute; totodată, abordarea simfoniei ține și de o anume chemare lăuntrică."

Cadrul de exemplificare sonoră l-au constituit: ca incipit, un fragment din Simfonia a III-a (pornind de la un coral de Bach); ca finalis, un fragment din Simfonia a IV-a, *Copilandria*.

Masă rotundă: Echilibru și exces în compoziție (IV)

Participanți (alături de D. Glanert și A. Iorgulescu):

Ari Ben-Shabetai (1954, Israel), compozitor; programat cu muzică concertantă "*Mahler doesn't live here anymore, but his spirit lingers on...*" for orchestra and violin obligato (primă audiție)/soliști ai Filarmonicii din Würth, dirijor Facundo Agudin.

Ari Ben-Shabetai a studiat compoziția cu Mark Kopytman la Academia de Muzică din Jerusalem Rubin și cu George Crumb și Richard Wernick la Universitatea din Pennsylvania, SUA, unde a obținut un doctorat în compoziție. A fost membru al Facultății de la Academia de Muzică din Ierusalim Rubin din 1987, unde a predat compoziție, orchestrație, forme și analize etc.

(continuare în pagina 10)

Forumul internațional al compozitorilor (II)

(continuare din pagina 9)

Influențat de muzica contemporană din anii '80-'90 și de muzica orientală, Ben-Shabetai poate fi clasificat drept unul dintre cei mai vechi compozitori ai stilului post-modern, stilul său individual care încorporează influențe ale heterofoniei, armoniei post-impresioniste, minimalismului și influențe ale muzicii moderne de rock și jazz (*Tan-Du Blues* pentru saxofon și pian, *Hard Rock Shock* pentru ansamblu mixt, *Deus Ex Machina* pentru vioară și DJ). Ari Ben-Shabetai a primit de trei ori Premiul Israelului pentru compoziție. A fost ales președintele Ligii Compozitorilor din Israel timp de patru ani, perioadă în care a fondat Editura Centrului de Muzică Israeliană (IMC) și a produs *Psanterin* - o antologie CD cu muzică israeliană de pian.

Elmar Lampson (1952, Germania), compozitor; programat cu *Concerto pentru orchestră de coarde și percuție/soliști* ai Filarmonicii din Würth, dirijor Facundo Agudin.



Scrie în diferite genuri clasice (de teatru, simfonic, cameral, coral). Muzica sa este publicată de Peermusic Hamburg, New York și este disponibilă pe diverse CD-uri. Este profesor de compoziție și teorie la Universitatea de Muzică și Dramă din Hamburg și totodată șeful catedrei Dr. Carl Dörken a Facultății de Fenomenologie a Muzicii de la Universitatea Witten/Herdecke.

Ideii în dezbatere: echilibru, exces, a lucra cu sau fără scheme, influențe.

„Prea mult echilibru poate fi

plictisitor; lipsește surpriza... Controlez versus sunt în control... Reflectez privitor la de ce vreau, cum vreau... Henze, în special.” (Glanert); „Am fost uneori avangardist, ceea ce nu mai agreez acum, fiind lipsit de naturalețea umană; zgomotul = excesivitate greșită; este o chestiune de stil... Să-ți dai reguli pentru ca ulterior să le încalci, în favoarea unei intenții autentice; *compun ca să aflu cât de departe se poate ajunge prea-depart* (Alban Berg); raportul tensiune-relaxare... Echilibrul/excesul poate fi o chestiune de bun/rău gust ori judecată; important este ca autorul să realizeze implicarea raportat la ce ar putea să fie; accentul pe surpriză, impredictibilitate... Marc Kopytman (Rusia); George Cromwell (SUA) - experiența spirituală prin muzică.” (Ben-Shabetai)

„Excesul care dezlimitează poate fi benefic, dătător de sens; excesul, ca valoare expresivă; ca valoare estetică... E dificil de decis între cât control și câtă improvizație... Voința cum-ului de finalitate ca recunoaștere a limitei și ca posibilitate de reflecție asupra unei schimbări (deschideri) personale... Marc Hylland m-a călăuzit în atonalism și microtonal, Alfred Copland, Schnittke m-au deschis către polistilism.” (Lampson)

„Exces, ca schimbare; important este echilibrul... Îmi place să fiu compozitor pentru că pot controla făcându-mi regulile; ambele îmi aparțin... Consider sfârșitul lucrării ca voință și/sau logică a unui demers/proces... m-am simțit influențat/modelat de Tiberiu Olah și Aurel Stroe.” (Iorgulescu)

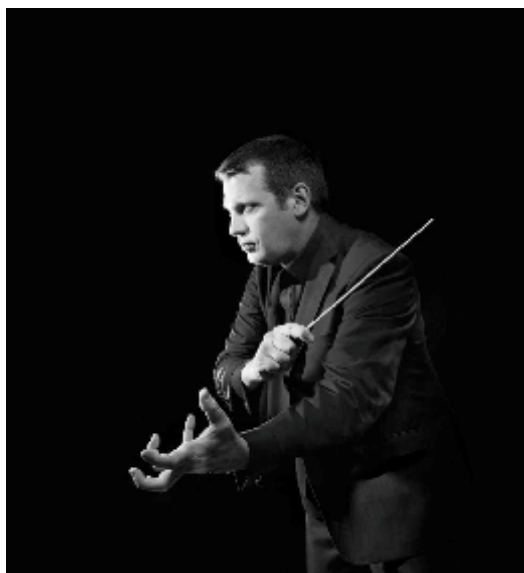
O concluzie/sfat:

Cine decide cât e rău și cât e bine?

Tu. Publicul. Uneori, limitările țin de circumstanța unor decizii formale de producție (ansambluri, radio etc.). Însă, chiar dacă ceilalți te pot judeca, deciziile îți aparțin. *Pot deveni individual și în măsura în care sunt interesat de ceea ce gândesc și fac ceilalți.* (D. Glanert, Ari Ben-Shabetai)

• **ZIUA 6**, moderator: Rumon Gamba – **Reconectarea cu publicul (II)**

Rumon Gamba (1972, U.K.)/dirijorul concertului Filarmonicii „Banatul” din Timișoara, 23 sept.



R. Gamba a studiat cu Colin Metters la Royal Academy of Music și a fost primul dirijor-student distins cu premiul DipRAM. Ca urmare a acestei performanțe, a devenit asistent, apoi dirijor asociat al prestigioasei BBC Philharmonic, post pe care l-a deținut până în 2002. Contribuțiile sale în sfera artei muzicale au fost recunoscute de The Royal Academy of Music, primind onoarea de membru asociat în 2002. Gamba a deținut pozițiile de dirijor principal și director muzical al Norrlands Opera între 2008 și 2015 și dirijor șef al Aalborg Symfoniorkester între 2011 și 2015. De asemenea, a fost dirijor șef și director muzical al Iceland Symphony Orchestra între 2001-2010. Conduce în mod regulat orchestrele BBC și a avut multiple apariții pe scena BBC Proms. Ca artist exclusiv al casei de discuri Chandos, proiectele de înregistrări ale lui Rumon Gamba includ o serie orchestrală a operelor lui D'Indy, cu Iceland Symphony Orchestra, primul disc din serie fiind nominalizat pentru un premiu Grammy. Cele mai recente înregistrări includ un disc de muzică de film de Miklós Rózsa, cu BBC Philharmonic Orchestra, și alte discuri premiate sau nominalizate la Premiile Grammy, ca parte aclamată a seriei sale de *Film Music*.

(continuare în pagina 11)

Forumul internațional al compozitorilor (II)

(continuare din pagina 10)

Ars Poetica:

Compunând un opus concertant astăzi

Rolf Martinsson (1956, Suedia), compozitor; programat cu lucrarea simfonică *Open Mind* op. 71 (2005) / Orchestra Filarmonicii „Banatul” din Timișoara, dirijor Rumon Gamba.

R. Martinsson este profesor de compoziție la Academia de Muzică din Malmö, iar din 2002 este director artistic (responsabil cu muzica nouă) al Orchestrei Simfonice din Malmö. Totodată este și membru al Academiei Regale de Muzică din Suedia. Colaborarea de succes cu soprana suedeză Lisa Larsson, care depășește acum 100 de spectacole, a dus la comenzi internaționale importante precum *Into Eternity* (2015), *Ich denke Dein...* și *Grădina devoțiunii* (2014). A colaborat cu orchestre precum Tonhalle-Orchester Zürich, Philharmonia Orchestra London, Concertgebouw Orchestra, Scottish Chamber Orchestra și câteva orchestre suedeze. Larsson a lansat toate aceste lucrări care îi sunt dedicate, având acum în repertoriu și *Pasiunea Sfântului Luca* al lui Martinsson. Colaborarea cu Håkan Hardenberger în *Bridge - Concert pentru trompetă* (1998) s-a produs pe marile scene internaționale. *AS în Memoriam* (1999) pentru orchestră de coarde este, de asemenea, frecvent realizată, ca și lucrarea orchestrală de concert *Open Mind* (2005). Clarinelistul Martin Fröst a realizat premiera atât a Concertului de clarinet *Concert Fantastique* (2010), cât și a *Suite Fantastique* (2011) pentru clarinet și pian, iar colaborarea continuă cu noi proiecte. Rolf Martinsson a primit *Stora Christ Johnson-priset* și *Rosenbergpriset*. Muzica lui este bine reprezentată pe CD. Mai multe orchestre europene au făcut turnee internaționale cu muzica sa. Comenzile viitoare includ o uvertură pentru Helsingborg Symphony Orchestra, o operă, *Amy*, pentru Opera Regală Suedeză din Stockholm și o opera scenică pentru Lisa Larsson cu



Foto: Mats Bäcker

Orchestra Simfonică Malmö, în calitate de principal comanditar.

Procesul compunerii Concertului pentru clarinet „Concert Fantastique” (2010):

„Am scris acest concert pentru Martin Fröst, un renumit clarinelist suedez, cu care am avut o colaborare foarte strânsă. Am gândit piesa în 6 secțiuni delimitate prin tempouri/minutaj (repede/6, lent/3, lent/3, moderat/9, repede/1, repede/3; unele sunt caracterizate de cadențe solistice, altele de prezența orchestrei; am căutat să nu fac apel la toate posibilitățile tehnice de instrumentare a clarinetului; am folosit însă respirația continuă, emisia vocală în același timp cu cea instrumentală; glissando-ul, tril inhibat (haminberg); am făcut și o versiune camerală mai scurtă; și în extract video de 4 minute pentru studenții de la clasa de compoziție; piesă pentru voce și orchestră”.

Călătoresc mult, am repetiții și concerte și sunt adesea întrebat despre echilibru - e o întrebare pe care o primesc atât de la dirijori, cât și din partea instrumentiștilor din orchestră. Este un echilibru dinamic între grupuri instrumentale, dar și un raport ce se stabilește între solist și

orchestră. Mai discutăm adesea și despre echilibrul dintre tempouri diferite. Depinde de acustică, de felul în care ajungi la un anumit punct din partitură și așa mai departe. Așa că aceste două dimensiuni - dinamică și tempo - sunt foarte importante. Sigur că semnificativ este și echilibrul formal - încerc mereu să găsesc momentul ideal pentru schimbări de caracter și direcție - acestea nu trebuie să vină prea repede sau prea târziu. Sunt aspecte interesante de discutat cu dirijorii experimentați.”

”Cred că excesul este o unealtă necesară pentru a exprima cu claritate o idee și pentru a crea contrast în muzică. Iar în calitate de compozitor ai nevoie de toate uneltele disponibile pentru a nu te bloca în piesele pe care le scrii. Așa că nu mi-am interzis niciodată să apelez la exces atunci când scriu muzică.”

”Trebuie să fii capabil să reflectezi asupra propriei tale creații. Este, de fapt, ceea ce faci chiar în procesul compunerii, dar e esențial să poți discuta și cu alți compozitori pentru a-ți putea dezvolta propriul limbaj și stil și, desigur, pentru a învăța de la alții.

”Mi-am început studiile de compoziție în 1980 și le-am încheiat în 1985. Apoi am petrecut exact 10 ani încercând să îmi găsesc propriul limbaj muzical - mă bazam, desigur, pe ce mă învățaseră profesorii mei, dar și pe improvizațiile și aventurile mele creatoare. Dar abia în 1995 m-am găsit. Am primit o comandă din partea Orchestrei Simfonice din Malmö și am decis să nu mai scriu muzică experimentală. Am vrut să scriu din nou muzică tonală, realizând însă un echilibru cu cea atonală. Atunci am deschis, deci, o ușă cu totul nouă în scriitura mea, iar de atunci înainte m-am declarat compozitor. Piesa se numește *Dreams* și așa a început cariera mea, pentru că scriu în continuare muzică în care tonalitatea și atonalitatea coexistă și îmi place foarte mult, pentru că este parte din muzica pe care o aud înăuntrul meu.

(continuare în pagina 12)

Forumul internațional al compozitorilor (II)

(continuare din pagina 11)

Lucrarea cu care am fost programat în Festivalul internațional „George Enescu” - *Open mind* - face referire la deschiderea către diverse limbaje muzicale. În jurul anului 2005, când a fost scrisă piesa, eram hotărât să găsec un nou tip de limbaj, mai eficient. O altă semnificație este legată de ideea de „concert opener” (piesa ce se cântă în deschiderea unui concert) pentru că partitura a fost solicitată pentru a deschide un concert al Orchestrei Simfonice a Radiodifuziunii Suedeze. Piesa durează 10 minute și conține și ea un dialog între tonalitate și atonalitate. Am lucrat foarte mult la orchestrație, încercând să găsec instrumentele potrivite fiecărei teme, fiecărei stări.”

”Și pentru că vorbesc foarte mult despre culoare și orchestrație trebuie să vă spun că sunt surd, nu aud cu urechea dreaptă. Am fost mereu așa, nu e ceva ce am pierdut. Încă din copilărie am fost nevoit să învăț să citesc pe buze atunci când era gălgăie, pentru a înțelege ce mi se spunea. Acum, când compun, simt că pot folosi această abilitate și în orchestrație - este ușor pentru mine să aud când flautul și clarinetul cântă la unison, de exemplu. Așa că adesea ideile mele vin și din sfera orchestrației, a culorii, și nu doar din aceea a materialului muzical.”

”Metoda mea de a compune: mai întâi ideea conducătoare determinată de unele subiecte și de tipul de ansamblu; durează mult reflectarea asupra acestora în elaborarea planului formal/temporal (introducere, cadență, puncte culminante, stările de tempo lent-repede) astfel încât aria desfășurării să nu implice aventuri/derapaje excesive; în faza de scriere prefer să lucrez la pian sau la masă, evitând computerul, pe care nu-l consider un instrument adecvat în această fază de compoziție; îmi place să simt creionul (nu mouse-ul) în mână, să scriu, să șterg, ceea ce mă face să simt muzica aproape; am trei sau patru sisteme grafice: suflători - lemne, alămuri, coarde, extracte; PC-ul mă ajută pentru evaluarea tempourilor, contrastelor, ritmului, nu însă și pentru culoare; după ce toate

acestea sunt construite, trec la orchestrație unde revin la scrisul cu creionul; editarea finală o fac utilizând programul Finale; e optim să reduci numărul portativelor prin aducerea instrumentelor din aceeași partidă pe un singur portativ; este bine ca înainte de întâlnirea cu orchestra să fi făcut un foarte amănunțit control al detaliilor instrumentale, spre a corecta eventualele greșeli și a nu pierde timpul la repetiție; îmi fac singur extractele, ca să pot beneficia de survolarea și corectarea tuturor detaliilor pornind de la știmă; în final, prepararea repetițiilor, anticipând zonele de dificultate sau interes maxim, pentru care colaborez cu dirijorul sau instrumentiștii înainte fiecărei repetiții; e diplomatic ca aceste discuții să fie private, fără ca orchestra să asiste la ele; după prima execuție publică îmi iau toate știmele și încerc să corectez ori să trec pe partitura generală însemnele puse de instrumentiști, mai ales trăsăturile de arcuș; apoi țin să le aduc într-o nouă versiune tipărită (chiar dacă implică cheltuieli proprii).”

Masă rotundă: Echilibru și exces în compoziție (V)

Participanți (alături de R. Martinsson):



Sven Helbig (Germania), compozitor, regizor și producător muzical; programat cu *Pocket Symphonies* (2013) / Orchestra Filarmonicii ”Banatul” din Timișoara, dirijor Rumon Gamba.

În 1996, Sven Helbig și cornistul Markus Rindt au fondat Orchestra Simfonică din Dresda. Orchestra este specializată în muzică nouă, simfonică în producții neobișnuite și a fost prima orchestra simfonică europeană care a interpretat exclusiv muzică contemporană. Helbig a renunțat la funcția sa de conducere în 2007 pentru a se concentra asupra propriilor sale lucrări muzicale, rezultând piesele orchestrale, muzica de film și compozițiile muzicale electronice (Breakcore). Lucrările lui Helbig se bazează pe tradiția Gesamtkunstwerk (operă de artă totală). Adesea își asumă responsabilitatea pentru conținut, muzică și producție în același timp.

Mladen Tarbuk (1962, Croația) *Chamber Symphony* / soliști ai Filarmonicii din Würth, dirijor Facundo Agudin. Este membru al mai multor asociații de artă și instituții, cum ar fi Societatea Lovro și Lilly Matačić, Asociația Croată pentru Protecția Artiștilor, Societatea compozitorilor croați. Este profesor la Academia de Muzică din Zagreb, unde predă compoziția, orchestra și teoria muzicii. Începând cu anul 2000 este primul dirijor al Orchestrei Simfonice de Televiziune din Croația. Din 2002 până în 2005 a fost inițiator al Teatrului Național Croat din Zagreb; director muzical al DLJI (Festivalul de vară de la Dubrovnik); a fost director al Festivalului de la Dubrovnik din 2012.

François Nicolas (1947, Franța) - compozitor; programat cu *Ricercares hétérophonique* (2017) / solist pianist Horia Maxim și soliști ai Filarmonicii din Würth, dirijor Facundo Agudin.

În prezent, lucrează în cadrul IRCAM în calitate de compozitor-consultant. François Nicolas este membru al redacției publicației *Revue de musicologie* și autor a numeroase și importante articole despre Barraqué, Donatoni, Ferneyhough, Stockhausen, Webern, Xenakis ș.a. El asociază compoziția cu o reflecție generală asupra muzicii.

(continuare în pagina 13)

Forumul internațional al compozitorilor (II)

(continuare din pagina 12)

Livia Teodorescu-Ciocănea (1960, România), pianistă și compozitoare; programată cu *Cvartet de coarde nr. 2 „Infloribus”* (p.a.a.)/Cvartetul Profil (București), profesor universitar la UNMB.



Livia Teodorescu a studiat pianul cu Ana Pitiș și Ioana Minei și a urmat cursurile de masterat de pian „Bartók Seminar” din Ungaria oferite de Zoltán Kocsis și Imre Rohmann. În calitate de pianistă de concert, ea a prezentat pentru prima dată în România două mari lucrări ale lui Messiaen: *7 Visions de l'Amen* pentru 2 pian, o parte a Simfoniei *Turangalîla*, cu Orchestra Filarmonică „George Enescu” dirijată de Alain Pâris. În calitate de compozitor, a primit mai multe premii, cum ar fi Premiile UCMR (2001, 2003, 2006, 2009), precum și Premiul Academiei Române (2006) și Ordinul Național de Merit Cultural (2008). Muzica ei a fost publicată de Editura muzicală București și inclusă pe CD-uri publicate în România (Electrecord, Casa Radio, Star Media Music) și Australia - Bridges (Move Records).

Ideii în dezbatere:

„Karajan spunea că *pentru un dirijor sunt de luat în considerare trei lucruri: prea devreme - prea târziu, prea tare - prea încet, prea repede - prea rar.*” (Dediu)

Echilibrul și excesul în procesul compozițional sunt în raport cu materialitatea sonoră;

expresivitatea presupune onestitate; este un punct de la care prea mult exces poate rupe... Nu scriu în fiecare zi; reflectez mai mult, dar scriu repede...” (Gamba)

„Echilibrul între 3 tipuri de exces: a. de expresivitate; b. de discusivitate scrisă în raport cu ceea ce se realizează/percepe sonor; c. armonicitate - capacitatea auzului de a unifica/duce la unu mai multe sunete: un acord, bunăoară, este perceput ca o entitate diferită de fiecare dintre sunetele ce-l compun; echilibrul și excesul nu sunt o chestiune de cantitate; excesul este o problemă de calitate; în sens filozofic, excesul de exces poate duce la sublim; echilibrul întru/între exces/e.” (Nicolas)

„Expresivitatea ține de contextul/formatul cultural al auditorului; ține și de putința conservării unei relații de comunicare într-un anume mediu cultural... Compun mereu, zilnic; fac un album, probez reacțiile celor care-l ascultă; mă raportează unui fapt de comunicare; e important să știi cui te adresezi.” (Helbig)

„Două perechi de opoziții: *echilibru - dezechilibru; exces - puținătate*; excesul nu distruge neapărat echilibrul într-o compoziție muzicală, doar dacă este inconsistent; în sens clasic, echilibrul este ordine, unitate; în muzică este altfel decât în arhitectură, unde un element de dezordine poate fi distructiv; excesul conduce în timp aspectul estetic - cromatică, densitate, ornamentică; între mai puțin și mai mult prefer mai mult la nivelul intenției; excesul sau rezervația emoțională; expresivitatea ca intenție de adevăr - publicul cunoaște/simte acest adevăr; universalitatea adevărului muzical; prea multă informație poate dezechilibra, dar nu totdeauna; o pagină masiv orchestrată poate să pară excesivă la prima vedere, dar configurează un alt tip de timbru; excesul poate stimula o nouă estetică (spre ex., minimalismul)... Diferența

între o muzică culturală (catartă) și una de divertisment: publicul de divertisment este mai larg și mai imediat reactiv ... Scriu oriunde, dar uneori am nevoie de pian, alteori doar de birou și creion, alteori de PC; depind și de un anume ethos, în care sunt deja, dar și de cel degajat de lucrările altor compozitori.” (Teodorescu-Ciocănea)

„Contează aspectul temporal; nu se poate face o judecată absolută privind echilibrul și excesul; așa cum gravitația este determinantă pentru o compoziție arhitecturală, timpul condiționează o construcție muzicală; plictiseala survine când distribuția elementelor în timp este precară; cred că e mai mult o problemă teoretică, căci compozitorul nu se orientează fix după aceste repere, ci după public; e dificil să conturăm stilul astăzi; din acest motiv cele două noțiuni pot interfera și inversa... Lucrez în minte mai mult decât în scris.” (Tarbuk)

„Echilibrul și excesul le consider în complementaritate, nu în opoziție; consider exces tot ceea ce este prea mult; excesul este necesar spre a exceda limitelor predictibile; echilibrul este necesar pentru a prepara o apariție surprinzătoare, neașteptată; ca atitudine, echilibrul îmi apare ca ceva *políticos*, excesul, ca *nepolíticos*; excesul poate fi resimțit ca o problemă de stil inedit; odată asimilat, acesta nu mai este perceput ca exces... În procesul de predare pot surveni numeroase idei; fii sincer cu tine însuși, nu evita să te lași condus în direcția unei muzici adevărate pentru tine: este evident, dar dificil; atenție la instrumentație ca parametru mai greu de măsurat decât melodia, ritmul sau armonia, necesitând o sensibilitate auditivă aparte. (Martinsson)

O concluzie/sfat:

„Nu contează contextul, comunicarea, ci ideea; ca atare, *nu contextul istoric contează și nici mulțimea celor care te aplaudă.*” (Fr. Nicolas)

(continuare în pagina 14)

Forumul internațional al compozitorilor (II)

conf.univ.dr. George Balint - compozitor

(continuare din pagina 11)

ADAGIU: Teza și antiteza - un comentariu personal (eseu)

Teza și antiteza sunt ingredientele de ordin prim spre a concepe o dezbatere. În genere, dezbaterea este o întreprindere interpretativă, destinată modelării unei conduite, în principal de gândire. Ne-am putea permite, așadar, să interpretăm ca premise ale dezabaterii nu doar echilibrul și excesul, ci și lucrativul și reflexivul. Adică, a urmări un angajament compozițional ca pe un raport de circumstanță, cu caracter dominant lucrativ, din care se poate câștiga material sau ca notorietate de simpatie. Ori, dimpotrivă, ca atașament ideatic, de caracter reflexiv, prin care încercăm să exprimăm, cu mijloacele apecifice artei, un raport de destin.

Diferența subtilă, dar esențială, constă în felul raportării la prezentul timpului: ca prezent concentrat în acum, *nonintervalic*, prin ceea ce este pe moment vandabil, agreeat; ca prezent *intervalic*, între faptul de-acum, prin dat-ul că tocmai sunt și cel dintr-un orizont în vederea căruia consider că sunt, respectiv ca reper de destin. Acest interval este permanent dinamic, căci nici subiectul (persoana)

și nici orizontul (ideatica) nu rămân într-o poziție fixă. Contează însă declinarea procesului între cele două limite: aceea radicală, a *realității* și aceea relativă sau de nuanță, a *posibilității*. Sub acest aspect cred că unii dintre compozitori își orientează exprimarea în raport cu circumstanța, i-aș considera *anistorici* (referiți prezentului spontan, liminal, închis). Alții se apleacă în raport cu ideatica sau destinul, i-aș caracteriza drept *istorici* (raportați prezentului prospectiv, reflexiv, deschis). Asta nu are de-a face cu competența de a compune, ci doar cu un aspect de orientare. Cei atenți la circumstanță pot fi versatili, elastici în conservare, dibaci, predictibili, dinamici, cu simțul oportunității, dar și al justei adecvări. Tributari, au nevoie de suportul palpabil al celor cărora li se adresează responsorial. Sunt analogabili coordonatei de *ritm mensurabil* din gândirea muzicală. Ceilalți, mai degrabă *melodici-la-infinit*, pun accentul pe o consecvență de tip teleologic, pe variație în raport cu o temă ideatică ce poate traversa însă un întreg ciclu de opusuri, imaginativi în diversificare, uneori chiar experimentali (avangardiști), oferind prin ceea ce fac un prilej de reflecție



sau problematizare. Ei nu răspund, ci întreabă întrebându-se. Reacționează fundamental la conștiința proprie, fiind eminentemente liberi.

În general, prea multă sensibilitate în raport cu circumstanța, ca și prea multă performanță în raport cu cererea, poate dăuna pe plan lăuntric unei deveniri care, dacă nu este tonifiată când și când, se poate atrofia în mecanisme de inerție. Nici o excesivitate de tip reflexiv nu este sigur fertilă, căci atunci fiecare opus nu și-ar mai afla logica unei finalități concrete (bara dublă), rămânând, la modul ideal (dar totuși utopic sau strict experimental) într-o deschidere la nesfârșit, fără puțință de retrospectie, ca imposibilitate de (auto)evaluare pe baza urmelor din ascendent (proprii sau ale altora). În extremis, pot derapa în onirism (*f a n t a s m a g o r i c*) și / sau abstracționism (aberant, absurd).

Cât să fii tributar și cât să-ți conservi libertatea într-un fapt compozițional este o problemă intransabilă universal, și, tocmai prin asta, permanent de actualitate. Ea constituie forma critică a dezabaterii într-un spirit, din care, în mod cultural, se propagă dimensiunea de *omenos* a omului. Cultura nu este reductibilă și sintetizabilă prin/ca informație, la fel cum *omenosul* nu este rezumabil și echivalent aprioric speciei umane, ambele fiind repere de transcendență. Putem spune însă că în absența culturii, ca disciplinare a percepției (întrezării) unui rost de a fi (ființare) într-un raport de destin (nu de existență) - ceea ce aș înțelege prin *ethos* - nici *omenosul* nu e posibil. Iar fără fundamentul de omenie, omul nu-și poate dobândi un chip autentic, ca ființă spirituală.

(continuare în pagina 15)



107 /
Foto - Cătălina Filip

GEORGE ENESCU
FESTIVAL

Forumul internațional al compozitorilor (II)

(continuare din pagina 14)

Cultura este planul de suprafață, expresiv, conjugat permanent lumii în intervalul căreia suntem, având drept atractor de orientare un orizont inefabil, imaginar, dar posibil (ființial). Omenia este stratul de profunzime, impresiv, asociat organic procesului propriei deveniri, fără de care calitatea sublimativă de spirit/-ual rămâne veșnic dincolo de intervalul percepției (la orizont). Nu doresc prin asta să tranșez valoric între lucrativ și reflexiv. Ambele sunt omeniești și necesare celui înțelept. Și nici nu m-aș hazarda să identific între compozitorii participanți la Forum dominantele uneia sau alteia dintre cele două orientări.

Se prea poate ca, pe traseul unei cariere compoziționale, unele fapte să stea sub semnul circumstanței, la fel de bine cum altele, ale aceluiași autor, să fie determinate de o ideatică resimțită activ/sincer ca personală. În spațiul cultural românesc compozitorii dedicați planului ideatic fac în general parte dintre cei cu o puternică instrucție, în care s-au disciplinat ani în șir. Nu toți dintre aceștia își găsesc lesne o tribună de exprimare, chiar și numai onorifică. Mecanismele de la noi nu abundă prin coerență. De aici și înțelesul pe care-l



acordăm noțiunii de compozitor, încercând măcar să-l delimităm tehnic de lăutar, la fel ca între muzician (ca gânditor/conceptor) și muzicant (ca practicant sau diletant/artizan). Este o altă discuție, în tema căreia, cu alte prilejuri, mi-am expus punctul de vedere.

Până la urmă, a alege o perspectivă sau alta ține de modul exercitării libertății fie în raport cu o condiție provocatoare prin ademenire (ca într-un joc), dată

din spectrul cererii (stării de așteptare a celorlalți) în raport cu un autor pe care și-l imaginează ca erou al performanței (virtuozității), fie raportat unui atractor mai subtil, nu însă și incert, considerat drept partener într-un act creator prin excelență (nu de conformitate, deci) și pe care îmi place să-l numesc destin.

Că poți sau nu, a face ceea ce ți se cere/propune, configurează un profil al sorții. A întreprinde ceea ce nimeni nu-ți pretinde, respectiv a oferi un fapt creator, reliefează o atitudine de destin. Soarta se relevă privind retrospectiv și din exterior (extroectiv); destinul, privind prospectiv și din interior (introectiv). Fiecare este unitatea de evaluare a soartei sale, în măsura în care i se și dă/lasă. Pentru destin însă, nimeni nu este dat dinainte, ca obiect, tocmai pentru că acesta se realizează prin voința și statornicia orientării la orizont, către a fi dincolo de ceea ce este deja *sunetul lumii*. În acest dincolo se relevă creator *tăcerea spiritului*. A performa în sunetul lumii și a crea în tăcerea spiritului sunt reperele unui travaliu cultural constituind un demers ondulatoriu, când concertant, când discret, dar cu sens vocativ, permanent ascendent.



2017
Foto - Anca Gindac

GEORGE ENESCU
FESTIVAL



Adoptă un muzicolog sau cinci luni pline la Conservatorul parizian

Ana Diaconu – *Muzicologie, anul IV*

(continuare din pagina 3)

Parisul prin ochii mei sau idei de petrecere a timpului liber

Desigur că, atunci când hotărâm să studiem un semestru la Paris, nu o facem numai în considerarea fenomenului educațional (care, cel puțin în cazul meu, a fost ireproșabil), ci și a tuturor experiențelor pe care le poate oferi un astfel de oraș: muzicale, culturale sau chiar de divertisment (cum sunt parcurile *Disneyland*, înspre a căror magie m-am reîntors ori de câte ori am avut ocazia). Am participat, pe parcursul celor câteva luni, la tot felul de evenimente de socializare, fie în compania colegilor din LSRS, fie a colegilor francezi, fie a celor din marea familie Erasmus (aproape toți cei 30 de *incoming students* ai aceluși an, studenți din Europa și SUA, cu care am rămas în

legătură până în prezent). Alături de acestea, mi-am propus (și am reușit) să îmi rezerv timp pentru a asculta muzică, pentru spectacole, pentru biblioteci și expoziții vizitate în tihnă, exact acel gen de timp de care nu dispunem aproape niciodată acasă. Și așa am ajuns să răsfoiesc ore în șir documente și să mă familiarizez cu bazele de date ale unor instituții precum IRCAM (*Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique*, fondat de Pierre Boulez în anul 1970); CDMC (Centre de Documentation de la Musique Contemporaine); Mediateca *Hector Berlioz*; Mediateca *Gustav Mahler* (un adevărat paradis pentru împătimitii muzicii compozitorului austriac); Biblioteca Operei *Garnier* și, desigur, Departamentul *Muzică* al Bibliotecii Naționale a Franței. Tot în virtutea acestui ideal de petrecere a timpului liber, am zăbovit puțin peste șase ore prin sălile expoziției *Ludwig van Le Mythe Beethoven*, găzduite de noua clădire a Filarmonicii din Paris (a cărei arhitectură avangardistă recunosc că nu se află în fruntea preferințelor mele). O altă expoziție, de dimensiuni mult mai mici și lipsită, poate, de „strălucirea” tehnicilor și a avalanșei de mijloace multimedia utilizate în cea beethoveniană, a fost aceea organizată de Biblioteca Națională a Franței, dedicată lui Olivier

Messiaen. De fapt, povestea acestei expoziții mi-a amplificat și mai mult interesul (stârnit deja la ora de muzicologie, cu mai multe luni în urmă, de Valentina Sandu-Dediu) față de muzica lui Messiaen și față de muzica în vremurile tulburi ale războiului, în general. De altfel, tot din acești germeni se va naște și ideea temei mele de licență. La începutul anului trecut,



Fundația *Olivier Messiaen* (înființată de Yvonne Loriod în 1995) a încredințat Bibliotecii Naționale a Franței întreg ansamblul corespondenței, manuscriselor, partiturilor, înregistrărilor, cărților, fotografiilor și obiectelor conservate de compozitor și de soția sa în apartamentul lor parizian. Peste două sute cincizeci de metri liniari de documente s-au reunit cu ceea ce se afla dinainte în așa-numitul *Fond Olivier Messiaen*, iar inițierea cercetărilor și scoaterea la lumină a documentelor inedite nu au întârziat să apară, luând naștere astfel și această primă expoziție, intitulată *Messiaen, un génie au travail*.

Nu în ultimul rând, spuneam că mi-am propus să ascult muzică și cum, în mod evident, nu aș fi putut cuprinde toate stagiunile pariziene importante, am ales să îmi forțez din nou limitele înspre un domeniu care îmi era, poate, cel mai puțin familiar: opera. Astfel, în încercarea mea de a urmări toate spectacolele cuprinse în programul Operei din Paris și găzduite de cele două clădiri (*Bastille* și *Garnier*), pe cât de diferite, pe atât de fermecătoare, am ajuns să văd și să ascult: o *Samson și Dalila* destul de ștearsă, o *Lucia di Lammermoor* în regia lui Andrei Șerban, ovaționată cu fervoare de publicul parizian, o *Sancta Susanna* de

Hindemith aproape huiduită (deși, în opinia mea, imaginată într-o versiune foarte inspirată de regizorul italian Mario Martone), un *Lohengrin* minunat (cu Jonas Kaufmann în rolul principal), un *Lacul lebedelor* văzut în ajunul Crăciunului. Un ultim spectacol este cel care mi-a rămas cel mai viu întipărit în memorie. Este vorba despre o montare a operei mozartiene *Così fan tutte*, semnată de regizoarea și coregrafa belgiană Anne Teresa De Keersmaeker. Cu toate că nu sunt întotdeauna adepta regiilor de operă neconvenționale (deși nu resping ideea, atât timp cât muzica nu este sufocată întru totul), această versiune a Annei Teresa De Keersmaeker m-a impresionat din toate punctele de vedere. A fost pe cât de neconvențională, pe atât de simplă și de bun gust. Cele șase

personaje au fost dublu reprezentate, printr-un cântăreț și un dansator. Astfel, ceea ce cânta solistul prindea viață prin mișcarea „din umbră” a dansatorului. Totul într-un decor simplu alb-negru, aproape insesizabil, presărat din timp în timp cu jocuri de lumini. Un rol important îl avea și vestimentația personajelor (care se completa și se continua cumva de la cântăreț la dansator), extrasă, desigur, din tiparele modei contemporane.

Închei aici pagina mea de jurnal parizian, un colaj de frânturi de gânduri și trăiri dintr-o dimensiune deja îndepărtată, care va rămâne însă gravată cu cerneală permanentă în mintea și în sufletul meu. Vă ofer aceste gânduri ca pe un îndemn, ca pe o încurajare de care fiecare dintre noi are nevoie la un moment dat și pe care eu am primit-o necondiționat de la mentorul și profesoara mea de muzicologie, Valentina Sandu-Dediu (care netezise calea către Paris, ca profesor Erasmus, cu numai câteva luni înainte să ajung eu). Vă invit să profitați de oportunitățile oferite de programul Erasmus, să mergeți în orașe precum Paris, Leipzig, Viena, Graz, Birmingham sau München, să vă întoarceți și să ne povestiți la rândul vostru, într-o pagină de jurnal, bucuriile, învățămintele și experiențele pe care le veți fi trăit acolo.