

Enologie muzicală

O schiță de proiect nebunesc

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

Aflu cu mare plăcere că la o universitate scoțiană s-a desfășurat un experiment cu impact considerabil asupra viitorului a două subiecte care, până acum, erau asociate instinctiv, dar cărora le lipsea coordonarea științifică: *muzica și vinul*.

Nu mai puțin de 250 de studenți au participat la o degustare de vinuri dublată de o audiere controlată a unor muzici provenind din cultura pop. Scopul experimentului, astfel cum susține profesorul de psihologie Adrian North de la Universitatea Heriot-Watt din Edinburgh, a fost acela de a cerceta influențele reciproce dintre plăcerea auditivă și cea gustativă, reflectată – în acest caz – de muzica pop și de vinurile diferite. Concluzia, care a apărut într-un cotidian german respectabil, a fost că gustul unui vin este influențat covârșitor de către muzică: un Cabernet Sauvignon e mai bun pe o muzică de Jimi Hendrix sau Rolling Stones (chiar *Carmina Burana* este numită în treacăt), în timp ce un Chardonnay își dezvăluie buchetul în toată splendoarea atunci când auzim vocea Tinei Turner sau a lui Kylie Minogue. Iar vocea lui Pavarotti s-a dovedit a fi perfectă pentru soiul Syrah. Exemplele pot continua, căci ele deja se află pe o listă dată publicității. Respectivul respectabil cercetător crede că nu e departe vremea când producătorii de vinuri vor recomanda pe etichetele vinurilor nu numai felurile de mâncare la care se servesc, ci și ambianța muzicală care le pune în valoare cel mai bine. De aici nu mai e decât un pas spre ideea de a livra un CD cu muzica potrivită degustării sortimentului de vin ales.

De unde i-au venit ideile lui North? Pe de o parte de la producătorul chilian Aurelio Montes, care își îmbunătățește vinul prin procedeul neortodox de a-l „pune să asculte” zile întregi corale gregoriene (și e convins de justetea lui), iar pe de alta de la statisticile privind strategia vânzărilor de vinuri prin

inducerea subconștientă a unor afinități printr-o muzică de fundal: s-a cumpărat de cinci ori mai mult vin franțuzesc decât german atunci când în fundal curgea în surdină o muzică de acordeon, iar inversul s-a întâmplat dacă în fundal era decent auzită muzică de fanfară, proporția fiind de 2 la 1.

Dezvoltări

Tot glumind pe seama articolului cu pricina, mi-am dat seama că, în fapt, domeniul este extrem de atractiv și complet necercetat. La urma urmei, de ce să nu intrăm mai în adâncul problemei? Astfel că am început să aștern pe hârtie câteva gânduri pe care vi le împărtășesc și dumneavoastră acum.

Am început cu culoarea vinului: alb, roșu și roze. Apoi am continuat cu consistența lor – subțire, mediu, licoros, vârtos – și tăria (sub 11%, între 11 și 12%, între 12 și 13,5%, peste 13%). În fine, am adăugat specificul local al soiurilor, pentru o mai fină apreciere, știut fiind faptul că, de pildă, un Merlot franțuzesc are alt gust decât unul românesc, la fel după cum și un Riesling german e altceva decât unul australian. Cum facem să găsim un sistem de analogii între aceste calități și muzică?

Ideea fundamentală de la care am plecat a fost următoarea: *putem face o paralelă între calitățile sonorității globale ale unei muzici și calitățile vinurilor*. Astfel, putem asocia transparența unui vin alb cu o muzică aerată, transparentă, în genul lui Debussy; de asemenea, putem concepe roșul întunecat ca adresându-se mai mult registrului grav decât celui mediu și acut, care par mai potrivite pentru vinul roze și alb. O textură groasă a fluidului ne poate transporta imediat cu gândul la o fugă de Bach, plină de



evenimente în derulare și densă, polifonică, pe când un vin subțire, cu un gust în care se simte fructul, poate fi pus în paralel cu o melodie suavă, ușor pastorală a unui lied de Schubert.

Cu toate acestea, rămâne o întrebare capitală care trebuie rezolvată, și anume *dacă analogia dintre sonoritatea muzicii și calitățile vinurilor conduce la vreo concluzie în ceea ce privește influența muzicii asupra gustului vinului*. În alți termeni, o muzică ce se desfășoară în acut – preludiul la *Lohengrin*, de exemplu – acționează pentru a potența numai buchetul unui vin alb, cu care posedă calități analoge, sau este la fel de capabilă de a dezvolta mireasma și gustul unui vin roșu? Desigur, în domeniul influențelor subiective dintre muzică și gustul vinului suntem în plină ficțiune. Cred totuși că ar fi interesant de reflectat asupra unor influențe pe bază de analogie directă, căci imaginarul vizual și cel auditiv pot determina gustul să se schimbe în funcție de ceea ce gândim la un moment dat. Fiecare dintre noi am experimentat acest lucru cu diferite feluri de mâncare care nu ne plac: imaginea mentală aduce totul la același numitor atât o mâncare excelentă, cât și una execrabilă, atunci când respectivele ingrediente nu ne plac. Și invers: dacă ceva ne place peste măsură, oricum va fi fost gătit – bine sau rău –, preferința noastră îi va preface gustul într-unul excelent.

(continuare în pagina 2)



Enologie muzicală O schiță de proiect nebucesc

(continuare din pagina 1)

Așadar, mai întâi imaginea mentală despre un anumit vin este de mare importanță, pentru că ea o va influența și pe cea auditivă. Culoarea și consistența ne spun multe: albul e mai transparent și diurn, roșul mai opac și nocturn; albul e mai diatonic, roșul mai cromatic; albul e mai aproape de apă, roșul mai aproape de sânge. Apoi, acestor prime imagini asociative li se adaugă practicile gastronomice ale fiecărei regiuni, plus informația aproape general-valabilă că vinul alb e preferat la carnea „ușoară”, iar cel roșu la carnea „grea”.

Imaginea vizuală se transformă în imagine auditivă și corelarea dintre ele funcționează în direcția asocierii culorilor deschise cu registrul acut și a celor închise cu registrul grav. Subțirimea fluidului conduce, pe de o parte, la ideea de ușor, cu componente corelate ca fragilitate și feminitate, în timp ce grosimea lui, pe de alta, aduce în prim plan greutatea, seriozitatea, monumentalul, masculinul, ba chiar și virtuozitatea. Mai departe, strălucirea albului implică o intensitate sonoră mică și medie, în timp ce întunecimea roșului constituie un indiciu pentru nuanțele mari.

Mă întreb chiar dacă aceste analogii nu au funcționat inconștient la subiecții experimentului profesorului North: cum se explică altfel faptul că pentru un vin roșu gros și sec au fost alese pe post de catalizatori gustativi *Carmina Burana* (monumental), Jimi Hendrix (virtuozitate, întunecime), Rolling Stones (voci de bărbați, masculinitate) sau Pavarotti (incandescență, putere), iar pentru un vin alb subțire, sec aceeași funcție a fost preluată de Tina Turner (voce strălucitoare, puternică) și Kylie Minogue (feminitate, fragilitate)? Desigur, este o încercare posibilă de explicare a experimentului, care are darul de a stabili și justifica condiționarea intersenzorială pe baza mecanismului analogiei spontane.

O teorie a stărilor de spirit

În cartea sa *On Deep History and the Brain*, Daniel Lord Smail susține faptul că istoria omenirii este o lungă suită de

fapte datorată mecanismelor ce modifică stările noastre de spirit. Aceste modificări se produc prin inundarea creierului cu neurochimicale care sunt agenții unor intenții de schimbare a stării emoționale. În acest sens, Snail distinge două feluri de mecanisme: *teletropice și autotropice*. În opinia sa, mecanismele teletropice sunt create pentru a schimba stările altora și a-i influența de la distanță. Plânsul sugarului o influențează pe proaspăta mamă, artistul ori muzicianul influențează publicul prin energia și forța sa, preotul liniștește enoriașii prin puterea convingerii prediciei pe care o susține. Pe de altă parte, mecanismele autotropice – care pot fi administrate sub formă de substanțe, alimente ori idei – ajută la modificarea propriilor stări. Cafeaua, alcoolul, tutunul,



parfumul, privitul la televizor, cititul ziarelor sau al cărților, jocul pe calculator, surfingul pe Facebook sunt numai câteva exemple. Cercetătorul american este de părere că, în decursul istoriei, oamenii s-au „specializat” în modificarea propriei lor chimii, uneori din considerente hedoniste, așadar chiar și numai pentru a-și schimba frugal senzațiile de dragul propriilor senzații.

Conform acestei teorii, vinul poate fi conceput ca mecanism autotrop, în timp ce muzica ar putea fi văzută ca mecanism teletropic. Primul influențează starea prin ingerare, cel de-al doilea, prin acțiune de la distanță. Se exercită așadar o dublă intenționalitate de modificare a stării de spirit: o dată pe cale chimică, a doua oară pe cale psihică. Tărâmul de bătaie este aici intensificarea plăcerii

gustative, în sensul că unui stimul plăcut inițial – vinul respectiv – i se adaugă o componentă perceptivă și psihică optimizantă.

În această logică, se poate cu ușurință face supoziția că mintea noastră ar posedea un mecanism analogic bine pus la punct, care ar reuși, bunăoară, să „traducă” o anumită informație auditivă într-una gustativă sau olfactivă, sau să intensifice gustul unui lichid cu ajutorul unui supliment informațional de sorginte auditivă.

Savantul american Douglas Hofstadter consideră că analogia constituie secretul felului cum gândim și oferă un incitant și imaginativ model de funcționare a transducerii informației de la o minte la alta: o idee (el îi spune *nod de memorie*), pentru a fi transportată de la un creier la un altul, este compactată și transformată în „pulbere”, printr-un procedeu asemănător deshidratării; după realizarea transportului, mintea receptoare nu face altceva decât „să adauge apă” și să retransforme „pulberea” într-o substanță ideatică vie.

Extrem de plastic, acest model poate fi importat și aplicat problemei noastre de enologie muzicală: în acest sens, muzica ar constitui pulberea căreia creierul nostru îi va adăuga lichid la propriu, dar nu apă, ci vin, rezultând de aici o dublă acțiune, teletropică și autotropă, într-o succesiune ierarhizată. Astfel, ideea de bază ce s-ar desprinde de aici ar fi că *nu muzica influențează gustul vinului, ci invers, vinul influențează muzica respectivă*.

Dar de ce să ne oprim numai la vinuri? Nu s-ar putea face același lucru și pentru bere sau pentru băuturile spirtoase? Sau pentru toate băuturile, în general? Pentru apa minerală, bunăoară? Cum ar fi să reușim a corela gustativ și auditiv și apoi diferenția subtil între un Perrier și o Dorna, între un Borsec și un Evian?

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

Universitatea Națională de Muzică din București a avut de curând privilegiul de a-i acorda înaltul titlu de doctor honoris causa lui Richard Taruskin. Laudatio prezentat cu această ocazie face portretul profesorului emerit al Universității Berkeley-California, o personalitate de renume mondială.

Muzicile Puterii.

Muzică și muzicieni în regimurile totalitare din Europa secolului al XX-lea

Festivitatea de decernare a titlului de doctor honoris causa muzicologului RICHARD TARUSKIN

Laudatio Richard Taruskin

prof.univ.dr. DHC Valentina Sandu-Dediu

Am descoperit scrierile lui Richard Taruskin în urmă cu vreo 15 ani, atunci când m-am îndreptat spre teorii ale interpretării muzicale și am încercat să înțeleg un fenomen pe atunci cvasi-străin muzicienilor români: "historical performance practice". În calitate dublă, de teoretician și dirijor al unui grup coral, Richard Taruskin deschide discuția despre interpretarea istorică evocându-și propria experiență¹. Cineva i-a reproșat că interpretările ansamblului pe care-l dirijează, Cappella Nova, sunt prea subiective, arbitrare, și că ar trebui „să lase muzica să vorbească pentru sine”. Ar însemna, atunci, că interpretul e doar un mijlocitor (un rău necesar) de care unii compozitori s-ar dispensa cu plăcere și l-ar înlocui cu mijloace electronice, dacă ar fi posibil? Se mai poate spune și "a lăsa compozitorul să vorbească pentru sine", dar e practic imposibil a ști, a intui în totalitate intențiile compozitorului. Ce înseamnă, până la urmă, autenticitate în interpretare, ce înseamnă a respecta intențiile compozitorului? Taruskin apelează, în loc de răspuns, la fraza ironică a lui Verdi despre verism: "E frumos să reproduci realitatea, dar e cu mult mai bine să o crezi."²

Doar cercetarea nu poate oferi suficiente informații pentru a atinge această autenticitate. Interpretul care cercetează pentru a reconstrui o muzică a trecutului și se rezumă doar la standardele științifice ale cercetării, va obține un rezultat corect, nu neapărat raportat la adevăratul conținut muzical. Cele mai convingătoare și totodată controversate reconstrucții ale muzicii vechi au fost cele provenite dintr-un stil imaginat cu multă



Foto: Sorin Antonescu

fantezie.

Și ceea ce pare a-mi susține punctul de vedere este, cu posibila excepție a cazului mai degrabă ambiguu al realizării basului continuu, faptul că mișcarea modernă de reconstrucție [a muzicii vechi, n.n.] a oferit numeroase produse scrupuloase de notație muzicală, dar încă mai are de oferit măcar o singură mostră autentică de improvizație, aceea despre care cu toții știm că a reprezentat nouă zecimi din aisbergurile muzicale ale Renașterii și Barocului.³

Taruskin reia ideile principale despre interpretarea istorică ("historically aware" sau "historically informed") și în alte eseuri, publicate și republicate în anii '80-'90⁴. Temele esențiale rămân aceleași. Autenticitatea despre care vorbesc insistent interpreții specializați în muzica veche nu poate fi atinsă doar prin refacerea condițiilor

exterioare ale „interpretării originare”, pentru că acestea nu înseamnă automat și refacerea subiectivității compozitorului. Diferențele între interpreți și muzicologii academici pornesc de la aceeași căutare a autenticității, uneltele fiind deosebite, iar muzicologia avându-și partea sa de greșeli. Bunăoară, aserțiunea că acea interpretare e ideală, care este fidelă față de intențiile originare ale compozitorului, se clatină în fața imposibilității de a cunoaște cu exactitate acele intenții. Până la urmă, a apela la intențiile compozitorului înseamnă „o evaziune de la obligația interpretului de a înțelege ceea ce cântă”.⁵ Odată difuzată, partitura intră în responsabilitatea interpretului. Problemele interpretării „istorice” pornesc de la convingerea lui Taruskin că orientarea spre „autenticitate” este una modernistă.

(continuare în pagina 4)

¹ v. Richard Taruskin, „The Musicologist and the Performer”, în *Musicology in the 1980s*, Ed. by D.Kern Holoman, Claude V. Palisca, New York, Da Capo Press, 1982, p. 101-117.

² Taruskin, p.108.

³ Taruskin, p.114.

⁴ Taruskin, „The Pastness of the Present and the Presence of the Past”, în *Text and Act: Essays on Music and Performance*, New York and Oxford, Oxford Univ. Press, 1995, p.90-153.

⁵ „The Pastness...”, p.98.

Laudatio Richard Taruskin*(continuare din pagina 3)*

Eu susțin că interpretarea „istorică” astăzi nu este cu adevărat istorică; că o poleială înșelătoare de istoricitate îmbracă un stil interpretativ care aparține total timpului nostru, care este de fapt cel mai modern stil; și că feronieria istorică a câștigat o largă recunoaștere și, mai presus de toate, o viabilitate comercială exact datorită virtuții sale de noutate, nu de antichitate.⁶

Am insistat asupra acestor idei ale invitatului nostru de onoare pentru că, datorită lui, am descoperit un alt ton în muzicologie decât acela cu care eram obișnuiți. Provocarea, polemica, dialogul în contradictoriu lipseau din muzicologia românească, ieșită proaspăt de sub umbrela sufocantă ideologic a comunismului. Pe măsură ce adunam mai multe scrieri ale lui Richard Taruskin, de la magistrarele sale eseuri despre muzica rusă la impresionanta istorie a muzicii în șase volume, descopeream un spirit scormonitor, deloc comod, niciodată dispus să accepte ceea ce au spus alții fără semne de întrebare. Însăși reinterpretarea atât de bătătoritei istoriei a muzicii vestice reprezintă o performanță datorată unei gândiri originale. Te poți distanța adesea de ideile lui Richard Taruskin: numeroși muzicologi au făcut-o, intrând în polemici acerbe. El va fi însă cel mai încântat, acceptând mânușa aruncată și devenind flamboiant în răspunsuri pasionate sau acide.

*

Multiple și diverse adrese de internet oferă informații despre profilul lui Richard Taruskin.⁷ Născut în 1945 în New York, a studiat limba rusă și muzicologia la Columbia University, unde a predat apoi până în 1986, când acceptă o poziție de profesor la University of California, Berkeley. Asemenea repere trebuie însă colorate cu detalii semnificative. Crescând într-o casă unde muzica

era mereu prezentă, mama fiind profesoară de pian și tatăl violonist a m a t o r, R i c h a r d Taruskin începe să ia lecții de violoncel, îndreptându-se apoi spre viola da gamba și cântând în mod regulat cu ansamblul Aulos. La Columbia University a dirijat Collegium Musicum (1968-1973), apoi Cappella Nova (1975-1983). Dacă asemenea experiențe l-au îndemnat să reflecteze teoretic asupra interpretării muzicale (în seria de articole din The New York Times, din anii '80), o altă moștenire familială – faptul că bunicii erau imigranți evrei din teritorii aparținând acum Ucrainei – i-a stârnit interesul față de muzica rusă.



Foto: Sorin Antonescu

A absolvit studiile de master cu o teză despre Stasov, apoi, la începutul anilor '70, a beneficiat de o bursă Fulbright la Moscova, pentru a-și pregăti teza de doctorat ce va fi publicată ulterior în 1981: *Opera and Drama in Russia as Preached and Practiced in the 1860s*. Eseurile despre Musorgski și cele două volume ample despre Stravinski (*Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works through Mavra*, 1996) continuă investigarea muzicilor ruse, într-un context



Foto: Sorin Antonescu

complex: intelectual, artistic, cultural, social, lingvistic. De altminteri, preocuparea pentru această zonă continuă până astăzi, și nu mă refer doar la volumul intitulat *On Russian Music*, apărut în 2008, dar și la conferința pe care avem privilegiul să o ascultăm în această după-amiază, la Colegiul Noua Europă, despre Prokofiev: o perspectivă originală asupra modurilor în care muzica interacționează cu istoria politică și socială.

Nu este aceasta ocazia potrivită de a mă lansa într-o analiză a scrierilor invitatului nostru de onoare. Recomand însă tuturor să observe nivelul intelectual și stilul strălucit de a scrie muzicologie accesibilă, pentru publicul larg, în articole de ziar (publicate în New York Times, New Republic și altele), în eseurile reunite în volumul *The Danger of Music - and Other Anti-Utopian Essays* (2009). De altminteri, într-o convorbire recentă cu Laura Tunbridge (publicată pe 1 octombrie 2018), Richard Taruskin afirmă: „Le-am ținut predici studenților mei până când sunt sigur că i-am exasperat despre faptul că nimic nu e mai simplu decât să fii complicat, și nimic mai complicat decât să fii simplu. A ajunge la această simplitate înseamnă să devii un scriitor adevărat.”⁸

Nu mai este nevoie să-mi trimit colegii și studenții să răsfoiască vreunul din cele șase volume din Oxford History of Western Music, apărute în 2005, pentru că acest titlu este deja cunoscut printre noi.

*(continuare în pagina 5)*⁶ „The Pastness...”, p.102.⁷ Jerry McBride, „Richard Taruskin”, Stanford Presidential Lecture in the Humanities and Arts, 2008, <https://prelectur.stanford.edu/lecturers/taruskin/>Tom Service, „Classical Music: dirty and dangerous”, The Guardian, <https://www.theguardian.com/music/tomserviceblog/2009/jan/26/richard-taruskin-dangerofmusic-classical>Joshua Kosman, „UC music historian Richard Taruskin relishes provocative role”, updated 10:30 pm PDT, Saturday, May 31, 2014, San Francisco Chronicle, <https://www.sfgate.com/music/article/UC-music-historian-Richard-Taruskin-relishes-5519900.php>⁸ „Thoughts on Public Musicology: An Exchange between Richard Taruskin and Laura Tunbridge”, in Musicological Brainfood, Vol. 2, No. 3: “Stand Up! Musicology Goes Public”, Posted on October 1, 2018, IMS

Interviu cu Richard Taruskin

Ana Diaconu – Sintează muzicologică, anul I

Muzicile puterii – un subiect de actualitate și care ocupă un spațiu din ce în ce mai extins în tabloul de preocupări ale muzicologiei internaționale – au fost dezbătute și la București, în cadrul unui simpozion internațional organizat de Universitatea Națională de Muzică din București și de Colegiul Noua Europă. Au putut fi ascultate, în 18 și 19 octombrie, prelegeri susținute de invitați din Marea Britanie, Ungaria, Cipru, Statele Unite și, desigur, România, care au repus în discuție, într-o lumină nouă, actuală, subiecte precum "Noua operetă românească

Sunteți prezent la București cu prilejul unei conferințe dedicate Muzicilor puterii. Cât de importante considerați că sunt aceste demersuri de rescriere a unor părți din istoria muzicii, acordând o atenție specială contextului social, politic, ideologic?

Este foarte important să facem acest lucru. Eu am trăit Războiul Rece. Îmi amintesc cât de polarizată era gândirea. Acum putem, în sfârșit, să reevaluăm lucrurile dintr-o nouă perspectivă. Un timp, reevaluarea a îmbrăcat forma unui schimb de poziții. De pildă, în cadrul vechiului bloc sovietic, unde oamenii trebuiau să îndeplinească anumite cerințe ideologice și să trateze, în același timp, toate subiectele importante, cercetătorii au înlăturat tot ce ținea de ideologie și au fost încântați să poată privi numai muzica în sine. În Vest, priveam muzica prin prisma calităților sale intrinseci și eram descurajați când o poziționam într-un context

Laudatio Richard Taruskin

(continuare din pagina 4)

Trebuie spus însă că influența covârșitoare a lui Richard Taruskin în mediile academice nord-americane, europene (și nu numai) se datorează pe de o parte impresivității capacității de a sintetiza în peste 4000 de pagini istoria muzicii, de la cântul gregorian până la schimbarea de mileniu contemporană cu noi, pe de altă parte de a o comenta în mod personal, critic, cu tonul inconfundabil, oricând pregătit de polemică.

Pentru această monumentală contribuție, în 2017 Richard Taruskin a primit Kyoto Prize, unul din cele mai

din anii 1950 – un instrument în construcția socialismului" (Valentina Sandu-Dediu), "Arhivele Universității de Muzică din București din perioada 1939-1954" (Antigona Rădulescu) sau "Viața muzicală sovietică oglindită în corespondența dintre Myaskovsky și Shteynberg" (Patrick Zuk).

Invitatul de onoare al evenimentului, care a susținut, în 19 octombrie, conferința intitulată "Prokofieff's Problems... and Ours", a fost reputatul muzicolog american Richard Taruskin, pentru prima dată prezent în România. Autor al unui număr impresionant de eseuri și volume pe teme

social, și de aceea am devenit foarte interesați de analiza contextului. Acum cred că ne întâlnim cumva la jumătate, unde considerăm că ambele sunt importante.

Ați abordat subiecte foarte diverse, ați scris mii de pagini și, printre toate acestea, am observat că ați revenit întotdeauna la muzica rusă. Care este povestea legăturii pe care o aveți cu acest subiect?

Foarte mulți oameni cred că legătura a început datorită familiei, întrucât au observat că numele meu este rusesc. Și, într-adevăr, provin atât pe latura maternă, cât și pe cea a tatălui, din familii de evrei care au trăit în Imperiul Rus. Dar teritoriile de unde sunt ei nu mai fac parte acum din Rusia; familia tatălui meu a trăit pe teritoriul actual al Letoniei, iar a mamei a locuit în Ucraina de astăzi. Este adevărat că m-am considerat întotdeauna un descendent al Rusiei,

prestigioase și substanțiale premii care, până acum, a onorat doar compozitori sau dirijori (Messiaen, Cage, Lutoslawski, Boulez, Xenakis, Ligeti, Harnoncourt). Ne alăturăm și noi celor care îl omagiază, desigur în tonalitatea timidă și discretă specifică spațiului academic, și îi mulțumim că a acceptat titlul de doctor honoris causa al Universității Naționale de Muzică din București, cu ocazia primei sale vizite în România. Ne dorim, de asemenea, ca această vizită să fie urmată de altele, și să-i stimuleze curiozitatea pentru muzicile puțin cunoscute ale acestor locuri.

București, 12 octombrie 2018

care țin de muzica rusă, Richard Taruskin a devenit faimos și pentru faptul de a-și fi asumat și îndeplinit cu succes misiunea de a rescrie, pe cont propriu (într-un limbaj academic și accesibil în același timp), istoria muzicii occidentale. Rezultatul s-a concretizat în șase volume și patru mii de pagini de istoria muzicii, apreciate de muzicieni din toată lumea.

Am avut privilegiul să discut cu muzicologul Richard Taruskin la finalul ceremoniei în cadrul căreia i-a fost acordat titlul de doctor honoris causa al Universității Naționale de Muzică din București.

cu toate că bunicii mei care au venit dintr-acolo nu vorbeau limba rusă, ci idiș.

Eu m-am născut în Statele Unite și părinții mei, asemenea. Bunicii mei au fost imigranți. Am descoperit însă, pe când aveam vârsta de 13 ani, că aveam încă multe rude în Rusia și atunci am început să corespondăm. Tatăl meu le scria în idiș, limbă pe care eu nu o cunoșteam. Îmi doream însă, de mult timp, să învăț rusa, așa că am studiat-o la școală. Iar când a venit vremea doctoratului, mi-am dorit foarte mult să îmi cunosc rudele și m-am gândit că singurul mod în care mi-aș putea permite să călătoresc în Uniunea Sovietică ar fi să obțin o bursă și să scriu o lucrare despre muzica rusă. Zis și făcut. Am petrecut un an în Rusia și am scris o teză despre opera rusă, iar acesta a fost începutul interesului meu față de acest subiect, care a rămas alături de mine până astăzi.

(continuare în pagina 6)



Foto: Sorin Antonescu

Interviu cu Richard Taruskin

(continuare din pagina 5)

Un alt moment important a fost acela în care am realizat că dispun de toate datele necesare pentru a studia muzica lui Stravinski, un compozitor foarte special pentru mine. În America, nu era privit ca un compozitor rus, ținând cont de faptul că și-a trăit o mare parte din viață în afara granițelor țării sale. Și chiar el însuși a descurajat perspectiva de a fi descris drept un compozitor rus, prin faptul că s-a opus regimului sovietic și a fost un muzician foarte influent în Franța, înainte de stabilirea în America. A fost, deci, o personalitate cosmopolită. Însă eu i-am înțeles rădăcinile rusești, în special pentru că am ascultat multă muzică scrisă de profesorul său, Rimski-Korsakov. Vedeam din ce direcție provenea formarea lui, așa că acesta a devenit proiectul meu și am scris o carte despre creațiile timpurii ale lui Stravinski. Astfel am ajuns să cunosc foarte bine domeniul și am rămas cu el, neîncetând să mă extind, după cum știți, și înspre alte subiecte.

Vă invit să ne vorbiți puțin despre subiectul pe care îl dezbateți la București - Problemele lui Prokofiev... și ale noastre.

L-am ascultat pe Prokofiev cu mult înainte de Stravinski, pentru că știam *Petrică și lupul*, ca orice copil din America. Problemele lui Prokofiev înseamnă confruntarea realității vieții sovietice. S-a întors în U.R.S.S. din S.U.A., în mare parte convins fiind de foarte multe promisiuni care i s-au făcut. I s-au promis privilegii, susținere guvernamentală. Acest lucru a fost valabil numai o vreme, până când a pierdut toate avantajele, iar în final a fost denunțat ca dușman al poporului. Soția lui a fost arestată, deci sunt sigur că a regretat foarte mult decizia reînțoarcerii. Și cu toate acestea, a scris marea majoritate a opusurilor sale celebre în perioada în care a fost compozitor sovietic, inclusiv *Petrică și lupul*. Și ce facem noi cu această muzică ce ne place, dar care a avut un cost atât de mare? Mă refer, în special, la muzicile care îl slăvesc pe Stalin sau guvernul sovietic, astăzi destul de des cântate, pentru că sunt foarte bune, dincolo de ideologie. Iar problema noastră este următoarea: faptul că această muzică



Foto: Sorin Antonescu

celebrează lucruri pe care astăzi le disprețuim influențează sau ar trebui să influențeze modul în care ne raportăm la ea? Chiar dacă ne place această muzică.

Alături de muzica rusă, un titlu important pe care îl semnați și pe care noi, studenții, îl apreciem foarte mult, este The Oxford History of Western Music. Ce a presupus realizarea unui proiect de asemenea anvergură?

Ar trebui să spun, în primul rând, că atunci când am început să scriu această istorie nu știam ce va ajunge să fie. Am avut un contract cu o editură să scriu un curs universitar de istoria muzicii, ceea ce însemna, probabil, un volum unic de cam 800 de pagini. Am devenit apoi atât de fascinat de subiect, încât am început să scriu tot ce îmi doream și am realizat destul de repede că nu mă voi încadra în termenii contractului și că exista o posibilitate foarte mare ca ceea ce scriam să nu ajungă niciodată să fie publicat. Dar odată ce am început, nu m-am mai putut opri. Prin urmare, am continuat, în speranța că editorul meu va deveni la fel de „nebulă” ca mine, ceea ce s-a și întâmplat. Am ajuns la Oxford University Press, care editează Dicționarul Grove în 20 de volume, deci șase volume nu reprezentau o problemă pentru ei... Editorul care a comandat această lucrare în forma scurtă, la prima editură, a plecat la Oxford, iar eu am mers după el.

Cât a durat, cu aproximație, scrierea acestor volume?

Este greu să răspund la această

întrebare, pentru că toată viața mea a reprezentat o pregătire pentru scrierea acestor cărți. Dar pot spune că am scris primele cuvinte care au ajuns să fie cuprinse în carte în 1994 și am scris ultimele cuvinte din primul draft în 2001. A durat șapte ani să definitivez prima variantă a manuscrisului. A fost publicată abia în 2005, deci editarea a durat destul de mult, dar șapte ani pare o perioadă destul de scurtă pentru o carte de 4000 de pagini. Am scris în fiecare zi. Asta le spun și studenților mei întotdeauna. Dacă ai un proiect amplu, secretul (dacă chiar putem să îl numim secret) este să fii foarte constant și perseverent în activitățile pe care le desfășori. Trebuie să scrii în fiecare zi, chiar dacă ai sau nu dispoziție pentru acest lucru. Eu am avut mereu mica mea normă: „Dacă nu scriu cinci pagini într-o zi, nu pot să mă culc”.

Aș vrea să vă întreb, în final, ce subiecte vă preocupă în acest moment, pe lângă Prokofiev.

Chiar scriu, în prezent, despre ceea ce mă preocupă. Este un subiect destul de trist, acela că muzica clasică își pierde ascultătorii din cauza a tot felul de factori. Ceea ce vreau să fac, în timpul pe care îl am acum la dispoziție, este să descopăr care sunt aceste motive. Unul dintre ele este acela că publicul este din ce în ce mai îmbătrânit, iar tinerii nu vin înspre noi. Este o realitate tristă, pe care nu știu cum putem să o contracțăm. Este o întrebare care ține de sociologie, în egală măsură ca și de muzică.

Muzici ale puterii, puteri ale muzicii

drd. Vlad Văidean

„Noi, cei ce trăim în muzică, nu avem ce căuta în politică, pe care trebuie să o considerăm străină ființei noastre. Suntem apolitici, capabili cel mult să aspirăm la a rămâne tăcuți în fundal”.

Întrucât îi aparțin lui Arnold Schönberg, deci celui responsabil într-o mare măsură de fanatismul progresist al agendei estetice moderniste, aceste cuvinte nu puteau fi altfel decât răspicate. Poziționarea tranșantă pe care o exprimă, precum și radicalitatea percutantă a tonului pe care îl asumă, sunt de fapt semnalmamentele idealului central ce a pus în mișcare, timp de aproape două veacuri, tradiția muzicii savante occidentale: e vorba despre credința că arta muzicală poate și trebuie să fie un limbaj autosuficient, ale cărui sensuri rezidă numai în propria-i substanță, așadar poate și trebuie să aibă cât mai puțin de-a face cu căderea în sfera mundanului. Romanticii au articulat și impus această credință, ca o conjuncție între conceptul de autonomie estetică, de „artă pentru artă”, și impulsul peren de a transcende lumea

imperfecțiunilor și a eșecurilor omenești. Așa se explică de ce, pentru mentalitățile amprentate de viziunea romantică, artele în general au devenit surrogate seculare ale aspirației religioase și ale contemplației filozofice. Muzica îndeosebi a fost ridicată pe un piedestal care nu doar că a poziționat-o împotriva acestei lumi, dar a prezentat-o ca pe o revelație, ca nefăcând parte din lumea de aici. Însăși capacitatea ei de a le oferi gândului și emoției un spațiu de întâlnire, în care acestea să se poată mișca eliberate de orice conținut referențial, discursiv sau conceptual, însăși abstracțiunea ei a constituit argumentul principal pentru introducerea muzicii într-un soi de „carantină” metafizică: dat fiind că lumea nu pare capabilă decât să se înrăutățească, cei ce practică și

teoretizează muzica s-au simțit cu atât mai mult îndreptățiți să-și păstreze mâinile curate, să opună rezistență contractărilor ideologice, să se mențină în afara și deasupra preocupărilor acestei lumi.

Discursurile asupra muzicii au fost multă vreme normate de o asemenea lectură în cheie „puristă” sau „formalistă”. Explicarea a tot ceea ce este esențial și semnificativ în această artă s-a realizat apelându-se exclusiv la factori intrinsec muzicali, iar anxietățile și paranoia ideologică din timpul Războiului Rece nu au făcut decât să accentueze tendința muzicienilor academici de a se retrage în propriul laborator tehnic. Abia de



câteva decenii încoace a devenit evidentă insuficiența și chiar falsitatea unei analize ce mizează strict pe forma și conținutul lucrărilor muzicale. Căci, în absența unei investigații la fel de aplicate a întregii sume de condiționări sociale și instituționale, se pierde nu doar o dimensiune esențială a fenomenului muzical, ci tocmai acea pânză semantică atotcuprinzătoare sesizată cândva de către Max Weber, acea matrice de simboluri, mai mult sau mai puțin disimulată, ce face până la urmă posibilă și comprehensibilă valorizarea oricărei activități omenești. De aceea, a cerceta gradul în care producerea și distribuția lucrărilor muzicale depind de contextele și subtextele lor extramuzicale, înseamnă de fapt a sesiza gradul în care până și lucrările

muzicale ce asumă acea poziționare apolitică clamată de Schönberg pot fi înțelese ca având totuși un inevitabil substrat simbolic și ideologic. În definitiv, chiar și muzica așa-zis „absolută” poate suporta o sumedenie de interpretări și manipulări greu de controlat, tocmai deoarece caracterul ei abstract, imprecis semantic, colectează și atrage, aidoma unui magnet, funcții și înțelesuri care uneori chiar ajung să eludeze sau să contrazică intențiile atât de des invocate ale compozitorului. Aceasta se întâmplă deoarece muzica rămâne, înainte de toate, o activitate socială, totdeauna ghidată de o anumită direcționare funcțională, fie ea și camuflată sub masca atât de prestantă a detașării estetice. Valoarea și relevanța ei sunt posibile nu în acea izolare autotelică visată de romantici, ci numai în raport cu ordinea socială pe care e liberă să o reflecte, susțină sau conteste. Până la urmă, dacă într-adevăr n-ar fi avut nicio tangență cu atât de ordinară realitate, muzica nici n-ar fi deținut importanța

covârșitoare ce transpare din ubicuitatea și capacitatea ei de a-și plia sensurile pe grila de valori ideatice sau emoționale a oricărui individ și a oricărui grup social. Și, de fapt, ea nu doar se adaptează pasivă la variile motivații ale celor ce o practică sau ascultă, ci are chiar puterea de a influența emoții și comportamente, de a sprijini și a face manifeste tiparele identitare, de a aduce împreună și totodată de a-i separa de ceilalți pe membrii unui grup astfel coagulat. Este deopotrivă prilej de introspecție, de reconciliere cu fragilitatea și unicitatea propriului sine, precum și enzimă ce catalizează simțul gregar, capabilă să consolideze sau, atunci când conflictul politic o cere, să inflameze mândria etnică.

(continuare în pagina 8)

Muzici ale puterii, puteri ale muzicii

(continuare din pagina 7)

Această extraordinară putere a muzicii de a înrâuri spiritual și corporal, de a coagula atât edificiile afective ale individului, cât și valorile comune ale unei colectivități are așadar o natură multiplă, chiar cameleonică. În egală măsură plauzibile sunt uzul și totodată abuzul de ea, ceea ce explică, printre altele, impulsul dintotdeauna al anumitor gânditori de a-i reglementa în mod etic funcționarea. E o tendință sesizabilă încă de la Platon și Aristotel, care au considerat că efectele benefice sau nefaste ale muzicii sunt într-atât de relevante pe plan social, încât au găsit potrivit să le discute în cadrul scrierilor lor politice, iar nu în cele dedicate artelor în general. Mai semnificativ însă e faptul că majoritatea conducătorilor politici însetați de putere absolută s-au arătat permanent preocupați de aservirea ideologică a fenomenului muzical. Spre deosebire de regimurile democratice, unde puterea e distribuită pe diferite niveluri ale societății și, pe cale de consecință, fiecărui grup social îi este recunoscut dreptul de a-și proclama muzical propria identitate, monopolizarea puterii de către un singur individ sau un partid unic presupune uniformizarea și controlarea îndeaproape a muzicii, ca a oricărei alte activități, de altfel. O mentalitate democratică e obișnuită să tolereze toate tipurile de muzică, inclusiv pe cele care îi displac, în virtutea faptului că le consideră mai degrabă o chestiune de gust, un „lux inocent”, după formula binecunoscută a lui Charles Burney. În schimb, o mentalitate totalitară ia muzica foarte, prea în serios: poate foarte bine ca la rândul ei să o considere un lux, însă nicidecum unul inocent. De altfel, probabil că singurul aspect oarecum pozitiv pe care un iubitor fanatic al muzicii l-ar putea concede dictatorilor melomani este tocmai acesta – că au simțit cu perfectă acuitate pericolul de a nu ține cont de puterile muzicii. Au știut că aveau de-a face cu un fel de cutie a Pandorei, așa că au încercat să-i pună capac, sau mai degrabă să o confiște în interes propriu. Căci a existat, fără îndoială, o mezalianță între regimurile totalitare și muzicile lor, o mezalianță a cărei normă a fost entuziasmul artificial, cu atât mai viguros simulat, cu

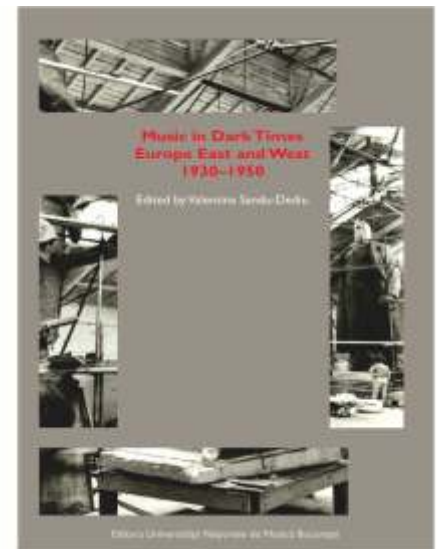
cât cei participanți la el s-au lăsat cuprinși de hipnoza paralizantă a terorii sau de ghimpele resentimentar al oportunistului.

În general rămâne foarte greu definibilă relația dintre muzică – percepută îndeobște ca domeniul cel mai propice pentru manifestarea libertății de expresie, deci pentru elevarea individualității – și batjocorirea supremă a integrității omenești de către colectivismul totalitar. O cât de minimă meditație pe marginea acestui subiect invită aproape inevitabil la angajare empatică și declanșare a grilei etice, așa încât cercetarea lui cu uneltele obiectivității academice întâmpină o cantitate deloc neglijabilă de capcane. Poate și de aceea, pe lângă rațiunile socio-politice evidente, în țările est-europene ale fostului bloc comunist a pătruns cu întârziere acea recalibrare a discursului muzicologic, insinuată în rândurile cercetătorilor vest-europeni și americani încă de la începutul anilor '80; e acea așa-numită „nouă muzicologie” care, sub presiunea conjugată a pluralismului democratic și a avântului cunoscut de discipline precum etnomuzicologia și studiile



Foto: Sorin Antonescu

culturale, a resimțit nevoia de a coborî muzica civilizației occidentale de pe pedestalul ei romantic, de a o prezenta ca pe orice alt tip de muzică sau artefact cultural, punând în joc o atenție sporită pentru „demascarea” mecanismelor ideologice ce au stat la baza configurării ei în contexte sociale, politice și general-culturale. Cercetarea impactului devastator al regimurilor totalitare nu putea decât să-și aibă un loc tot mai proeminent într-un asemenea tablou de preocupări, căruia, mai devreme sau mai târziu, trebuiau să i se alăture, tocmai în virtutea bogatei lor „experiențe” în acest sens, muzicologii din Europa de Est.



E sesizabil și în rândurile muzicologilor din România un tot mai pronunțat interes pentru clarificarea și totodată problematizarea intersectărilor inevitabil viciate dintre fenomenul muzical și „vremurile tulburi” pe care acesta a fost nevoit să le traverseze, laolaltă cu întreaga societate românească, pe parcursul ultimului secol. De altfel, așa – *Music in the Dark Times: Europe, East and West, 1930-50* – s-a și intitulat primul proiect românesc de anvergură pe această tematică, desfășurat în toamna anului 2014 la Colegiul Noua Europă din București, sub forma unei sesiuni de comunicări științifice și dezbateri. Ulterior a apărut – la Editura UNMB, sub coordonarea Valentinei Sandu-Dediu – și un volum cu același titlu, care a cuprins, pe lângă studiile celorlalți autori români (Nicolae Gheorghiuță, Costin Moisil și Florinela Popa), cele ale unor participanți străini cu nume sonore (Hermann Danuser, Helmut Loos, Annegret Fauser, Melita Milin, Luba Kyyanovska și Anna G. Piotrovska). Proiectul de atunci și-a găsit o continuare firească în a doua jumătate a anului trecut, când școala doctorală a UNMB, sub coordonarea lui Nicolae Gheorghiuță, a organizat conferințe muzicologice la București, Cluj și Iași, editări de partituri românești mai puțin cunoscute și un recital de muzică românească contemporană, toate sub genericul *The Musics of Power: Music and Musicians in Totalitarian Regimes in 20th Century Europe*, principalul eveniment al acestui foarte generos proiect fiind simpozionul internațional desfășurat în 18 și 19 octombrie 2018, la Colegiul Noua Europă și, respectiv, UNMB.

(continuare în pagina 9)

Muzici ale puterii, puteri ale muzicii

(continuare din pagina 8)

Am putut remarca din nou, ca și în 2014, străduința constantă a muzicologilor români de a reevalua, dintr-o perspectivă cât mai dezinhibată și critică, istoria muzicii românești din ultimul secol. Un program vast, fără îndoială, mai ales întrucât la fiecare pas se impune efortul de a șterge zgura tuturor clișeele ideologice de sorginte comunistă care au ghidat (și, într-un mod mai mult sau mai puțin subiacent, încă mai ghidează) discursul muzicologic românesc. Un program totodată curajos, întrucât majoritatea comunicărilor s-au concentrat asupra unei perioade dificile, poate cea mai dificilă, ca atare prea puțin studiată, dacă nu chiar evitată programatic până acum de către muzicologia românească. Este vorba despre deceniul 1938-1948, când dictaturi de extremă dreaptă (regală, legionară și antonesciană) s-au succedat cu brutalitate și într-o viteză amețitoare, apoi despre primul deceniu postbelic („obsedantul deceniu”), când în România s-a instaurat regimul comunist după cel mai abuziv model stalinist. Focalizând asupra acestui contorsionat interval temporal, cercetătorii au abordat fenomenul muzical autohton din unghiuri diverse.

Foto: Sorin Antonescu



Au reliefat, de pildă, modul în care cenzura ideologică a intervenit deopotrivă în genuri muzicale diferite de cele ale tradiției academice. Astfel, Valentina Sandu-Dediu a prezentat cazul special al operetei, care în anii '50 a devenit un veritabil instrument propagandistic: deși încă se păstra între granițele rețetei vieneze consacrate și chiar adopta unele influențe ale jazzului american, acest gen de divertisment avea însă acum

datoria să contribuie la „construcția socialismului”, prin abordarea unor subiecte menite nu doar să amuze, ci să zugrăvească în culori invariabil optimiste noile realități sociale, și prin apelul la inspirația folclorică

cea mai explicită, deci la proclamarea hiperbolică a unui mult râvnit „caracter național”. După cum a accentuat autoarea, mitizarea figurii romantice a lui Ciprian Porumbescu este poate una dintre consecințele cele mai durabile în acest sens, mult înlesnită de încă foarte populara operetă *Lăsați-mă să cânt* a lui Gherase Dendrinu. Alex Vasiliu a trasat, pe de altă parte, câteva repere ale statutului problematic pe care l-a căpătat jazzul în timpul regimului comunist, oferind detalii mai puțin cunoscute despre conflictul deschis cu autoritățile politice, în care au intrat, în anii lor de formare, Richard Oschanitzky și Eugen Ciceu.

Alte studii au mizat pe rezultatele inedite ale unor cercetări de arhivă. Astfel, Antigona Rădulescu a extras dintr-o sursă de informații inedită – fondul arhivistic al serviciului de cadre UNMB – diverse rapoarte, mărturii și denunțuri calomnioase, majoritatea datând din primii ani ai regimului comunist, însă la fel de relevante, chiar dacă mai puține, dovedindu-se și cele din timpul anterioarelor dictaturi de extremă dreaptă. Oricât de rizibile și aproape neverosimile ar putea părea în prezent, prin virulența și obtuzitatea limbajului de lemn pe care îl pun în joc, asemenea documente rămân totuși deosebit de relevante pentru gravele consecințe pe plan social pe care le poate avea laxitatea morală. Tot pe baza consultării unor materiale de arhivă (în măsura foarte redusă în care acestea s-au mai păstrat) a întreprins și Nicolae Gheorghiuță o trecere în revistă a nenumăratelor activități omagiale (coruri, albume, filme, conferințe, expoziții, festivități solemne, competiții proletare) organizate în



Foto: Sorin Antonescu

Republica Populară Română în anul de grație 1949, când întreaga suflare aflată sub control sovietic aniversa împlinirea vârstei de 70 de ani de către Iosif Stalin. Discutată în paralel cu transformări dramatice ale breslei muzicale, petrecute în același an în plan instituțional (reconfigurarea Societății Compozitorilor Români după modelul sovietic al unei Uniuni de creație) și ideologic (impunerea realismului socialist ca unică dogmă estetică acceptabilă), acea veritabilă „psihoză colectivă” închinată „genialismului Generalissim” ar putea părea, mai ales în ochii unui public mai tânăr, desprinsă dintr-o realitate îndepărtată și primitivă, dacă nu de-a dreptul implauzibilă. Cu atât mai mult am considerat necesară documentarea ei, tocmai pentru a înlesni conștientizarea faptului că, întrucât s-au întâmplat cu adevărat asemenea orori, și la proporții atât de obscene, ele pot oricând să amenințe cu revenirea. Sigur, reclădirea unor imperii totalitare pe bazele unui naționalism fanatic nu mai pare credibilă, iar justificarea exterminării fizice prin rațiuni politice sau etnice va rămâne, să sperăm, definitiv de domeniul trecutului. Totuși, anumite rămășițe ale mentalităților care au fundamentat astfel de acțiuni abominabile încă mai pulsează radioactive; și o vor mai face atâta vreme cât omul e om, mai ales că probabil n-ar fi nevoie decât de o criză majoră (de alimente, apă sau combustibili) pentru ca instinctul de turmă – nimic altceva decât anticamera oricărui regim totalitar – să iasă din nou la iveală. Vigilența conștiinței istorice trebuie așadar să rămână permanent trează.

(continuare în pagina 10)

Muzici ale puterii, puteri ale muzicii

(continuare din pagina 9)

Revenind însă la lucrările simpozionului, am apreciat ca fiind la fel de instructive perspectivele adoptate de doi autori care s-au raportat critic la anumite fațete, distorsionate ideologic, ale scrisului despre muzică în România. Astfel, Costin Moisil a propus o reevaluare de ansamblu a bizantinologiei românești. Mai precis, el a arătat gradul hotărâtor în care naționalismul protocronist, promovat ca ideologie oficială de stat, reprezintă factorul determinant în măsură să explice statutul privilegiat, aparent paradoxal, de care au beneficiat cercetările muzicii religioase autohtone în timpul unui regim politic eminentemente ateist. Florinela Popa a investigat mai apoi modurile foarte variate în care presa muzicală românească a reflectat receptarea muzicii lui Serghei Prokofiev. Evident, fiind vorba despre o personalitate-portdrapel a culturii muzicale sovietice, discursul despre ea a depins fundamental de felul poziționării față de Moscova a conducerii politice de la București. Astfel, comentând texte jurnalistice din perioada cuprinsă între anii '30 și primul deceniu postdecembrist, semnate fie de critici muzicali (Miron Grindea, Alfred Hoffman), fie de compozitori (Zeno Vancea, Serghiu Sarchizov) sau istoriografi (Ovidiu Varga, Octavian Lazăr Cosma), autoarea a avut ocazia să distingă mai multe tipuri de receptare. Savuroase prin pitoreștile lor clișee de limbaj s-au dovedit mai ales cele câteva articole datând din perioada interbelică, fascinate de „exoticul” ambasador al „muzicii bolșevice”, dar și cele scrise imediat după moartea compozitorului, preocupate să-și demonstreze, mai presus de orice altceva, avântul proletcultist, adică să denigreze influențele „formaliste” sesizabile în lucrările compuse de Prokofiev în anii petrecuți în Occident (1918-1932).

Au existat și studii-portret, axate pe partituri și momente-cheie din biografiile unor compozitori români care au avut tăria de a rezista presiunilor și manipulărilor politice. Astfel, Laura Vasiliu a conturat

puternicul profil moral și totodată suflul creator de mare calibrul al lui Pascal Bentoiu: în anii cei mai întunecați ai comunismului românesc, tânărul compozitor a reușit să evite orice fel de compromis și să-și croiască o carieră de muzician liber-profesionist (căci dosarul nefavorabil nu i-a permis să-și finalizeze studiile muzicale și nici să se angajeze ca profesor universitar, după cum au procedat mulți colegi de generație), beneficiind în acest sens de admirația constantă și sprijinul discret al influentului Ion Dumitrescu. Mai analitice s-au dovedit studiile prezentate de cei doi muzicologi clujeni – Gabriel Banciu și Oana Andreica. Primul a realizat o scurtă incursiune prin unele lucrări controversate, îndelung suspicionate de către autoritățile comuniste, dar și prin „lucrări de sertar” ale celui care rămâne figura paternală a școlii clujene de compoziție și muzicologie – Sigismund Toduță. Cea de-a doua a pus în lumină, printr-o analiză foarte detaliată a lucrării *Finit coronat opus*, un important punct de inflexiune în cariera compozitorului avangardist



Costin Miereanu. Pe lângă amplele referiri la stilul muzical propriu-zis, extrem de particular, al lucrării respective, s-a putut observa faptul că premiera ei, în 1967, de către Fundația Culturală Europeană nu i-a ușurat neapărat situația lui Miereanu: în contextul peisajului muzical românesc din acei ani, el deja dobândise – ca să folosesc formula autoarei – reputația unui „bad boy”, așadar intrase în coliziune cu autoritățile politice, ceea ce ulterior l-a determinat să emigreze definitiv în Franța.

Constat acum că vechiul clișeu de



Foto: Sorin Antonescu

gândire al tensiunii dintre național și universal încă mă umbrește într-o oarecare măsură, întrucât relatarea mea a lăsat la urmă tocmai contribuțiile participanților străini la simpozion. Țin să asigur că am procedat astfel dintr-o pură comoditate, iar nu din dorința de a semnala vreo ordonare valorică. Căci, deși total nefamiliare, mi-au stârnit un interes cel puțin la fel de viu subiectele abordate de invitații de peste hotare: Patrick Zuk (Durham University, UK) a întreprins o cercetare laborioasă a bogatei și foarte cordialei corespondențe dintre doi compozitori sovietici mai puțin populari – Nikolai Miaskovski și Maximilian Steinberg –, pornind de la care a desprins o serie de concluzii pertinente referitoare la viața muzicală sovietică din era stalinistă; Kiril Tomoff (University of California, Riverside) a conturat un tablou istoric foarte amplu și detaliat, acela al eforturilor pe care elita politică de la Moscova le-a depus, după revoluția ungară din 1956, pentru a reconstrui și întări legăturile culturale dintre națiunile aparținătoare imperiului sovietic, așadar cu scopul de a permite o oarecare descentralizare; Katy Romanou (Universitatea Europeană din Cipru) a descris atmosfera duplicitară ce s-a instaurat în Grecia în perioada ocupației naziste, pe de o parte marcată de foamete și de atrocitățile soldaților ocupanți, însă pe de altă parte la fel de angrenată în asimilarea culturii germane, la școala căreia se formaseră anterior mulți muzicieni greci; în fine, Anna Dalos (Institutul de Muzicologie al Academiei Ungare de Științe, Budapesta) a prezentat activitatea primului grup muzical maghiar de orientare neo-avangardistă, fondat în 1970, sub titulatura New Music Studio.

(continuare în pagina 11)

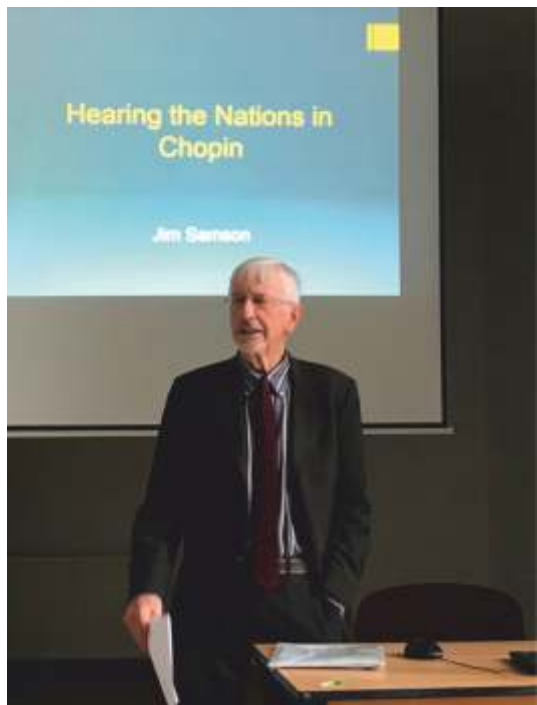
Convorbire cu muzicologul Jim Samson

Ana Diaconu – Sintează muzicologică, anul I

Joi, 22 noiembrie 2018, la Universitatea Națională de Muzică din București, a avut loc conferința Hearing the Nations in Chopin, susținută de muzicologul Jim Samson. Profesor emerit la Universitatea Royal Holloway din Londra, Jim Samson este

redactor-șef al secțiunii dedicate Europei Centrale și de Sud-Est a celebrului dicționar muzical Grove Music Online, iar în 2013 a publicat la Brill volumul Music in the Balkans, un studiu amplu despre diferitele muzici și tradiții culturale care coexistă în

zona sud-est europeană. Cu prilejul vizitei sale la București, am discutat despre proiectele sale muzicologice, despre ce presupune realizarea unei ediții critice și despre muzica lui Chopin.



În primul rând, aș vrea să vă mulțumesc pentru prezența dumneavoastră la București. Știm că nu este pentru prima dată când vă aflați aici; o primă vizită a avut loc cândva în anii '80. Care este povestea primului contact pe care l-ați avut cu România?

Tocmai ce terminasem de scris o carte despre muzica lui Karol Szymanowski, compozitor polonez de la începutul secolului trecut și m-am gândit că ar fi interesant să cercetez creația lui Enescu. Îmi propusesem să realizez ceva similar pentru el, un studiu care să-l introducă pe vorbitorii de limbă engleză în universul enescian. Atunci Enescu nu era atât de cunoscut

cum este astăzi în rândul acestei categorii de cititori. Așa că am venit la București, în principal pentru a cerceta arhiva de manuscrise enesciene, și am stat în jur de 2-3 săptămâni aici. În final, nu am mai reușit să scriu acea carte. Am publicat alte scrieri despre Enescu mai târziu. De pildă, în volumul *Music in the Balkans* am inclus un capitol destul de amplu despre George Enescu.

Ați menționat *Music in the Balkans*, un subiect pe care îmi doream, la rândul meu, să îl aduc în discuție. Cum a apărut ideea aceasta, de a realiza un proiect cuprinzător despre muzica din zona balcanică?

(continuare în pagina 12)

Muzici ale puterii, puteri ale muzicii

(continuare din pagina 10)

În legătură cu acest din urmă subiect, m-a frapat faptul că cultura muzicală maghiară nu s-a aflat nici pe departe într-o aceeași stare de izolare precum cea românească. Ba dimpotrivă: deși membri ai Uniunii de Tineret din Partidul Socialist al Muncitorilor din Ungaria, tinerii muzicieni reuniți în *New Music Studio* au reușit totuși să studieze și să interpreteze partituri europene și americane de ultimă oră, făcând la rândul lor curajoase experimente muzicale în care și l-au revendicat drept model inspirator pe nimeni altul decât John Cage, adică tocmai simbolul „libertinismului imperialist”. Sigur, chiar dacă tolerată, o asemenea deschidere culturală a fost îndeaproape urmărită de către autoritățile comuniste, așa încât autoarea studiului a avut nu puține învățăminte de tras în legătură cu tehnica „discursului dublu” și chiar cu atitudinea dizidentă pe care membrii grupării respective au fost nevoiți să le adopte.

În final, trebuie să i se acorde cezarului ce e al cezarului: oaspetele cel mai de seamă al evenimentului, reputatul

muzicolog american Richard Taruskin, a încheiat seria comunicărilor printr-o conferință publică de sine stătătoare, intitulată – provocator, ca de obicei – „*Prokofiev's Problems and Ours*”, și revărsată pe durata a „doar” două ore intense și spumante, pline de miez și de formulări memorabile. Spus pe scurt, problema principală ce a marcat destinul lui Prokofiev a fost modul în care compozitorul s-a raportat la realitățile vieții sovietice și totodată modul în care acestea din urmă și-au lăsat definitiv amprenta asupra lucrărilor sale cele mai populare. Mai mult ca sigur, Prokofiev a regretat faptul că s-a reîntors în țara natală, căci multele privilegii și avantaje cu care îl momiseră autoritățile guvernamentale nu au durat, fiind în schimb înlocuite cu denunțuri și hărțuiri pe motive ideologice. Dacă, așadar, în plan biografic lucrurile au luat o întorsătură de-a dreptul tragică, este cu atât mai notabil faptul că Prokofiev și-a scris majoritatea opusurilor de prim rang tocmai în perioada sa sovietică. Și aici apare

„problema noastră”, a celor care astăzi ne delectăm cu această muzică: este oare în regulă să ne lăsăm pur și simplu în voia plăcerii de a asculta lucrări muzicale a căror calitate l-a costat pe compozitor atât de mult? Dar este oare în regulă să ne placă până și acele partituri – altfel foarte bine scrise – care îi aduc ode lui Stalin sau în general stăpânirii sovietice?

Nuanțele, precauțiile, accentele polemice ale răspunsurilor sugerate de conferențiar nu pot fi redată aici. Oricum, sunt probleme ce rămân, evident, deschise. Mie unuia „cazul Prokofiev”, așa cum a fost descris de Richard Taruskin, mi-a reconfirmat faptul că muzica și creativitatea muzicală pot, la urma urmelor, să scape nevătămate de sub opresiunea politică; straturile ei cele mai adânci, atât de dificil de prins în chinga unor concepte definitive, îi pun la dispoziție omului una dintre puterile sale cele mai benefice și, totodată, riscante: aceea de a scoate binele și frumosul din tot ce pare mai rău și urât cu putință.

Convorbire cu muzicologul Jim Samson

(continuare din pagina 11)

Timp de mulți ani înainte de această carte, m-am concentrat, în principal, pe pianistica de secol XIX. Am scris câteva cărți despre Chopin și una despre Liszt și virtuozitate (mai mult un studiu estetic decât unul tehnic). Dar apoi am început să simt că „reciclez” prea mult material, așa că a apărut nevoia de ceva proaspăt, de un subiect nou. Am început atunci să mă extind către muzica zonelor periferice ale Europei, iar ideea inițială a fost că Balcanii vor reprezenta doar o parte dintr-un studiu istoriografic vast al tuturor periferiilor. Se întâmplă destul de frecvent să începi cu un astfel de studiu de caz, care se extinde apoi din ce în ce mai mult. În final, nu am mai reușit să trec dincolo de Balcani, chiar dacă acesta era menit să fie doar un studiu de caz între mai multe. S-a transformat într-un volum de 800 de pagini, pe care îl consider, dacă pot să fiu sincer, supra-ambitios. Cred că am încercat să fac prea multe lucruri în această carte. A fost o încercare.

Care a fost scopul pe care v-ați dorit să îl atingeți?

În primul rând, am încercat să realizez ceva interdisciplinar, să sparg câteva dintre barierele care există între muzicologie și etnomuzicologie. Cred, de fapt, că viitorul muzicologiei ca disciplină va merge în această direcție. Nu vom mai avea împărțiri atât de clare între muzicile culte, tradiționale, de divertisment și așa mai departe. Sau cel puțin vom încerca să strângem toate aceste noțiuni sub o umbrelă definitorie unică. Deci am încercat, pe de o parte, să realizez acest lucru. Am avut însă și un alt scop, care a apărut din discuțiile pe care le-am purtat cu foarte mulți muzicologi din zona de sud-est a Europei. Am ajuns la concluzia că știau foarte multe lucruri despre tradiția muzicală a propriei țări, dar aveau mare nevoie ca cineva din exterior să formuleze o privire generală asupra regiunii în ansamblul ei. Cu siguranță că eu nu știu la fel de multe lucruri despre muzica românească precum știu specialiștii români, la fel când vine vorba de muzica sârbă și așa mai departe; însă am putut să formulez o concepție



integratoare asupra întregii regiuni.

Chiar ați menționat, în cadrul conferinței, că muzicienii est-europeni știu foarte puține lucruri despre muzica vecinilor lor. Cum ați explica acest fenomen?

Este, de fapt, un produs firesc al naționalismului. Este vorba despre țări care au dobândit recent statutul de națiuni autonome și este normal să urmărească să-și afirme acest statut prin intermediul culturii autohtone. Nu este o chestiune care ține de anumiți cercetători, este mai mult o politică academică, de cercetare, prin care se încearcă promovarea imaginii naționale prin intermediul culturii. Și astfel se trasează niște granițe politice foarte stricte între aceste țări, care umbresc faptul că diferite părți ale estului european sunt legate de foarte multe elemente comune. De pildă, au moșteniri imperiale comune: în multe cazuri otomane, în altele habsburgice. Dacă privești exclusiv dintr-o perspectivă națională, aceste puncte comune sunt lăsate în obscuritate.

Când ați abordat pentru prima dată, într-un proiect muzicologic, aceste zone ale Europei?

Cred că pot data foarte precis acest lucru, pentru că îmi amintesc când am scris primul articol, care era mai mult un plan de cercetare decât rezultatul uneia. S-a întâmplat în anul 2005 - nu îmi amintesc exact cum am intitulat articolul, însă știu că formula

o privire generală asupra proiectului pe care urma să îl încep, care urma să fie despre Balcani. Apoi, timp de 8 ani, m-am simțit aproape ca și cum aș fi revenit pe băncile școlii. Nu știam foarte multe lucruri despre aceste culturi, așa că nu am publicat nimic o perioadă destul de lungă, doar am studiat muzica, am discutat cu foarte mulți oameni și am făcut cercetare de teren.

Iar ulterior ați devenit și redactor-șef al secțiunii dedicate Europei Centrale, de Est și Sud-Est a celebrului dicționar muzical Grove Music Online.

Acest lucru s-a întâmplat în jurul anului 2013. Ultima ediție tipărită a dicționarului Grove a apărut în 2001, nu va mai exista o altă ediție pe suport de hârtie. Iar acum, în format exclusiv online, dicționarul poate fi actualizat și revizuit în mod constant. A fost pus în practică un program de revizuire, iar eu am devenit responsabil de partea Europei Centrale și de Sud-Est. Așa a ajuns și România să facă parte din acest proiect. Atunci când realizezi un astfel de demers, este foarte important să ai contacte pe care te poți baza în fiecare țară. Din păcate, au fost unele locuri în care mi-a fost foarte greu să găsesc colaboratori de încredere, care să răspundă la e-mailuri și să îmi furnizeze informațiile de care aveam nevoie. Dar pot spune, cu bucurie, că România nu s-a numărat printre acele cazuri. O echipă de oameni foarte eficienți a realizat textele de care aveam nevoie. (continuare în pagina 13)

Convorbire cu muzicologul Jim Samson

(continuare din pagina 12)

Totodată, prin acest proiect, am profitat de oportunitatea de a deplasa puțin accentul dicționarului dinspre portretele biografice de compozitori și interpreți, înspre ideea de regiune, de oraș. Astfel am putut lărgi perspectiva pentru a include și muzica de divertisment și alte muzici urbane care nu au avut un rol atât de proeminent în versiunile mai vechi ale dicționarului.

Cum ați gândit structura acestui proiect, astfel încât să portretizeze fiecare țară în cel mai bun mod cu putință?

În primul rând, trebuie să fii foarte selectiv când concepi planul de articole pentru un astfel de dicționar. Îmi amintesc de un moment din 2001, când m-am ocupat de aceeași regiune pentru ultima ediție tipărită. I-am scris unui compozitor român, pe care l-am rugat să alcătuiască o listă cu cei mai importanți compozitori contemporani din țara sa. Am primit, ca răspuns, câteva sute de nume, așa că a trebuit să îl întreb: „Credeți că puteți reduce această listă la 20 de compozitori, vă rog?” Aceasta este o mare problemă: capacitatea de selecție.

Ați abordat adesea subiecte precum muzica și politica, muzica și ideologia, contextul social. Cât de importantă considerați că este rescrierea unor felii din istoria muzicii, acordând o atenție mai mare acestor aspecte?

Pentru mine este extrem de important, pentru că este imposibil să separăm aceste fire. Este o greșeală să credem că națiunile sunt construcții exclusiv politice. Pe de altă parte, culturile sunt, la rândul lor, politice. Națiunile nu sunt exclusiv politice, iar culturile sunt și politice. Coexistă într-un contrapunct foarte complex, iar muzica face parte din acest contrapunct. Națiunile pot apropria diferite culturi pentru propriul interes, iar noi, ca istorici culturali, trebuie să avem mare grijă că percepem corect istoria. Numai așa putem preveni abuzul față de trecut și față de cultură de către cei puternici. Bineînțeles, nu toată lumea este la fel, iar eu îi respect și pe acei muzicologi a căror singură preocupare este să se uite la esența muzicii. Am făcut și eu

acest lucru, să mă concentrez doar pe lucruri care țin de teoria muzicii, de analiză, dar cu cât am de-a face mai mult cu istoria muzicii, cu atât devin mai interesat de contextul politic al acesteia.

Un subiect în strânsă legătură cu ceea ce am discutat până acum a fost și cel pe care ați ales să îl dezbateți în conferința de la București – Hearing the nations in Chopin. V-aș ruga să ne spuneți, pe scurt, care sunt națiunile pe care le auzim în muzica lui Chopin.

Ceea ce am încercat să demonstrez în ultima parte a conferinței a fost faptul că muzica este percepută, în peisajul social, în multe feluri. O asociem cu lucruri felurite, așa că o auzim diferit. Am încercat să demonstrez că Chopin a fost construit în mai multe feluri, în funcție de zona geografică. A fost privit ca un compozitor de muzică de salon în unele locuri, ca un compozitor romantic în altele, ca un compozitor polonez sau slav, ca o figură modernistă și așa mai departe. Am oferit, în cursul conferinței, un exemplu de transformare de percepție care a avut loc în Germania. Acolo, viziunea asupra lui Chopin a pornit de la ideea de compozitor de salon – așa era prezentat de critici – dar mai târziu, spre sfârșitul secolului al XIX-lea, a avut loc transformarea și a devenit un compozitor clasic. Unul dintre motivele pentru care s-a întâmplat acest lucru a fost marea serie editorială *Breitkopf & Härtel* care a apărut la finele secolului al XIX-lea și care a alcătuit, efectiv, un canon german al muzicii. Dintr-un motiv sau altul, Chopin a fost inclus în aceste ediții. De fapt, nu a fost singurul compozitor non-german inclus în serie, însă acest fapt a însemnat o schimbare radicală de perspectivă asupra sa în Germania. Oamenii au început să ia muzica lui Chopin foarte în serios din acel moment. Au apărut scrieri biografice importante, studii analitice, culminând, desigur, cu Heinrich Schenker, cel mai influent teoretician al muzicii în secolul al XX-lea, care a folosit foarte mult muzica lui Chopin în analizele sale.

Ar mai fi semnificativ faptul că și ceilalți doi compozitori non-germani incluși în seria realizată de *Breitkopf & Härtel* erau considerați a fi simboluri ale lumii muzicale. Unul dintre ei este Palestrina, iar celălalt Scarlatti. Iar Schenker a exprimat această situație în termeni cât se poate de șoviniști. Spunea undeva – și îmi permit să parafrazez – că Chopin este atât de bun încât este, de fapt, german. Deci nu este doar în canon, este în canonul german, aduce o contribuție la ceea ce reprezintă germanitatea. Știu că este de necrezut, dar asta este ceea ce a spus.

De câțiva ani, lucrați, în calitate de editor, la o nouă ediție critică a operei lui Chopin.

Sursele pentru muzica lui Chopin sunt printre cele mai complexe care există, în afară de domeniul operei italiene, unde procesul devine foarte complex din foarte multe cauze. Dacă încercăm să descoperim lanțul surselor muzicii lui Chopin, începem cu schițele, care nu sunt foarte importante pentru o astfel de ediție, dar sunt utile pentru deslușirea procesului creativ. Continuăm apoi cu manuscrisele refuzate de editori din cauza unui număr prea mare de adăugiri și corecturi. Urmează primele ediții care, în cazul lui Chopin, sunt trei, apărute simultan în Franța, Germania și Anglia. Apoi avem a doua și a treia imprimare a primei ediții. În plus, Chopin putea să mai facă schimbări, în creion, pe o ediție imprimată aparținând unui student, de pildă. Deci trebuie cumulate foarte multe versiuni ale textului muzical. Iar un lucru pe care îl facem în acest sens este realizarea unei ediții Chopin online, care funcționează în felul următor. Să spunem că avem o copie a unui preludiu pe ecran; dacă dăm click pe oricare dintre măsurile acestui preludiu, toate versiunile în care a fost scrisă acea măsură apar pe ecran. Astfel, interpreții pot alege varianta pe care o preferă. O parte din această resursă este deja pe internet - se numește *Online Chopin Variorum Edition*.

Portret al unui mag bun

drd. Vlad Văidean

Am avut parte, în studenție, de mulți profesori memorabili. Nu mă pot plânge, din acest punct de vedere. Dar, dacă stau să mă gândesc bine, unul dintre ei s-a impus în mod special, cel puțin în ochii mei, drept model de autoritate pedagogică. El a adevărit parcă în modul cel mai fidel ideea aproape platonice pe care și eu, aidoma oricărui elev proaspăt devenit student, mi-o făcusem despre ce va să zică făptura aleasă numită „profesor universitar”. La cursurile dumnealui am trecut prin toate trăirile prin care îmi închipuiam că trebuie să treacă oricine ajuns pe băncile facultății: de la iluminare la intimidare, de la satisfacția răspunsului corect la panica prinderii pe picior greșit, de la efortul de a face față unei atmosfere elevate până la constatarea – deopotrivă uimită și ușurată – a faptului că și profesorii universitari mai glumesc câteodată. Aproape de domeniul legendei erau punctualitatea ireproșabilă pretinsă la cursurile sale (programate întotdeauna la ore matinale), precum și rigoarea implacabilă a modului său de notare. Sigur că studenții sunt mereu tentați să interpreteze aceste cerințe ca pe niște măsuri punitive; însă, în cazul de față, am impresia că toată lumea devenea în cele din urmă convinsă de profunda lor onestitate și imparțialitate. Toți se simțeau preluați într-o ordine ce reflecta cu exactitate nivelul de pregătire al fiecăruia; eu unul chiar pot spune că, trecând prin filtrul limpezitor al acestui profesor-etalon, am avut ocazia să aprofundez o importantă lecție de viață: aceea de a ști să mă autoevaluez cu justețe, fără părtinire și totodată fără complexe de inferioritate.

Însă sentimentul cel mai pregnant trăit la cursurile de armonie tonală ale domnului Dan Buciu – căci despre dânsul este vorba – rămâne bucuria de a fi înțeles, cu deplină claritate, ceea ce mai înainte îmi părușe de nepătruns. Desigur, dobândisem încă din liceu un oarecare nivel de „alfabetizare” armonică; ajunseseam până la punctul în care apucasem să palpez câte ceva din tainele treptelor secundare, iar aceasta însemna că, încurajat de doamna mea profesoară din liceu, parcursesem un drum mult mai lung decât colegii mei. Chiar și așa, nu aveam deloc senzația vreunui avans.

Dimpotrivă, tocmai pentru că începusem să intuiesc vastitatea a ceea ce încă nu stăpâneam, confuzia și nemulțumirea parcă îmi crescuseră. Pianotam școlărește diverse și vajnice capodopere, însă fără a le înțelege – decât într-un mod foarte parțial și ocolit – direcționarea armonică sau articularea formală. Îmi amintesc foarte bine sentimentul bizar, un fel de amestec între fascinație și frustrare, pe care mi-l prilejuiau de exemplu modulațiile: nu puteam nicicum să-mi explic în ce fel și cu ce scop „marele compozitor” ajunsese să resimtă nevoia unor astfel de răsuciri, altfel atât de seducătoare. De aceea, tratam toată chestiunea ca pe o algebră misterioasă și hipnotizantă, a cărei completă deslușire tehnică nici nu îmi dădeam seama că e posibilă.



Foto: Sorin Antonescu

Pe acest fond destul de șubred au apărut cursurile domnului Buciu, făcând lumină și destrămând toată ceața, reclinând din temelii și într-un mod mult mai solid tot ceea ce asimilasem până atunci. Croite după un scenariu foarte atent etapizat, cu înaintări prudente și returnări insistente, într-un limbaj ce captiva prin îmbinarea de rigoare academică și spontaneitate colocvială, prelegerile domnului profesor își atingeau nesmintit, săptămână de săptămână, același efect inițiativ al ridicării vălului de pe ochi (și de pe urechi). De multe ori aveam impresia că asist la lecțiile unui mag bun, posesor al unor secrete fermecate, pe care acceptă și știe ca nimeni altul să le transmită mai

departe. Probabil că alții nu se pot pronunța la fel, mai ales că, oricât de elucidat ai fi plecat de la curs, riscai să rămâi complet debusolat dacă nu îți îndeplineai norma săptămânală de teme. Însă tipului meu de muzicalitate, mai degrabă studiosă și asimilată decât creativă și spontană, metoda domnului Buciu i-a priit tocmai prin precizia ei cristalină, prin pedanteria cu care ținea să expliciteze până la capăt absolut fiecare pas, ceea ce nu înseamnă altceva decât însăși esența demersului didactic. Deși eram avertizați în repetate rânduri că ceea ce studiem la curs și ceea ce obținem în temele noastre nu e muzică propriu-zisă, ci cel mult distilarea artificială a unor procedee care cu mai sporit folos pot fi înțelese dacă sunt observate „la lucru” în marile partituri, eu unul aveam totuși mica ambiție de a-mi plămădi temele cu oarecare atenție pentru silueta lor artistică, dar mai ales resimțeam bucuria de a putea, în sfârșit, să înțeleg acea „algebră” care în liceu îmi dădea bătăi de cap. O astfel de trezire a inteligenței muzicale se datorează, bineînțeles, unui întreg cumul de factori și multor altor cursuri de la Conservator. Însă ceea ce am învățat prin intermediul domnului Buciu am conștientizat ca fiind modelator și decisiv într-o măsură mai pronunțată decât alte experiențe. De aceea, mă mândresc, de fiecare dată când am ocazia, cu faptul că am făcut parte din ultima promoție de licențiați care au beneficiat de cursul dumnealui de armonie tonală.

Având în vedere acest puternic impact pe care profesorul Dan Buciu l-a exercitat asupra formării mele, este evident de ce pe compozitorul Dan Buciu – pe care l-am descoperit ulterior – am avut tendința să-l percep prin prisma calităților sale pedagogice, adică umane, până la urmă. De altfel, am fost dintotdeauna convins că orice gest estetic reflectă, într-un plan mai mult sau mai puțin subiacent, fibra etică a autorului său, chiar fără știința sau împotriva voinței acestuia, deci chiar și atunci când sunt vădite eforturile de camuflare a profilului etic în numele cine știe cărui purism formal. Ideea este, desigur, infinit discutabilă, dar nu acum.

(continuare în pagina 15)

Portret al unui mag bun

(continuare din pagina 14)

Doresc doar să remarc că ea mi-a fost pe deplin confirmată cu ocazia frumosului concert aniversar *Dan Buciu 75*, petrecut în 27 noiembrie 2018, în sala "George Enescu" a Universității Naționale de Muzică din București. Din tot florilegiul de miniaturi instrumentale, lieduri și piese corale prezentate atunci, a reieșit un portret al compozitorului așa cum îl cunoșteam și de la clasă.



Foto: Sorin Antonescu

De pildă, pe conferențiarul a cărui valoare cardinală este claritatea și structurarea la patru ace a rostirii l-am simțit prezent în majoritatea lucrărilor camerale instrumentale: de la gestualitatea pastelată, dar totodată bine strunită, din *Mozaic II pentru flaut solo* (Ion Bogdan Ștefănescu); trecând prin abstractizarea oarecum expresionistă sesizabilă atât în cele *Două miniaturi pentru pian* (Andrei Tănăsescu) și *vioară* (Diana Moș), cât și



Foto: Sorin Antonescu

în *Neliniști pentru vioară* (Diana Moș) și *flaut* (Adrian Buciu); ajungând, în fine, la lirismul foarte seducător, cu vagi irizații enesciene, din inedita *Melopee pentru vioară* (Raluca Stratulat) și *violoncel* (Andreea Țimiraș) – totul în aceste lucrări a părut să stea sub semnul voinței de prospecțiune cât mai limpede, de asumare cât mai onestă, în limitele proprii, a variatelor etosuri abordate.

Dar și mai variat, și mai generos mi s-a părut diapazonul afectiv al liedurilor. Cu siguranță, poezia reprezintă pentru Dan Buciu o necesitate și un prilej de necurmată plăcere, căci suflul său componistic resimte o evidentă înflorire și putere de diversificare la contactul cu ea. Astfel, pornind de la catrenele lui Omar Khayyam, vibrația elegiacă și filigranul mângâiat de adieri orientale au predominat în micro-ciclul *Înțeleptul și poezia*, interpretat de soții Manoleanu. Celălalt micro-ciclu – *Despre pisici* –, interpretat cu șarm și naturalețe de mezzosoprana Claudia Codreanu și pianista Diana Vodă-Dembinski, a cucerit în schimb prin pregnanță anecdotică, prin expresivitatea modală plină de picanterii și poante („moduri pisicești”, după cum le numește compozitorul). În plus, din ultimul lied a reieșit cu prisosință măiestria de umorist a compozitorului nu numai în plan muzical, ci și în acela al versurilor savuroase, semnate tot de dânsul. Aceeași situație a fost valabilă și în cazul celei mai recente piese prezentate, *Marea dandana* (*Corul de copii Radio* dirijat de Răzvan Rădos, acompaniat la pian de Magdalena Faur), în care a putut fi remarcată încă o dată știința lui Dan Buciu de a conferi miniaturii didactice valențe artistice. Ca o contrapondere cronologică, s-a alăturat *Arici Bogorici* (Grupul coral "Master UNMB", dirijat de Mihail Diaconescu), o altă miniatură corală datând încă din perioada studenției (1966).

În fine, pe magul cel bun, stăpân pe toate tainele alchimiilor armonice, l-am simțit punându-și la lucru toate resursele de vrăjire sonoră în cele patru lucrări interpretate de corul "Preludiu", dar îndeosebi în ultimele două, pe drept cuvânt lăsate la urmă, căci cred că nu numai pe mine acestea m-au convins cel mai mult, ca o încununare a întregului concert. Pe de o parte, madrigalul *Visare* (pe versurile poemului eminescian *Lasă-ți lumea*) a captivat printr-o insinuare modulatorie tot mai luxuriantă, abătută, sub imperiul sensibilității pentru fiecare nuanță poetică, pe poteci tot mai tainice. Mi s-a părut una dintre rarele apropieri muzicale de Eminescu ce reușește să evite capcana sentimentalismului, optând în schimb



Foto: Sorin Antonescu

pentru un tip de fluentă rafinată ce aproape că dovedește pe alocuri virtuți hipnotice. Pe de altă parte, tot o hipnoză armonică a fost obținută, de la un capăt la altul, în *Steaua sus răsare*, însă de data aceasta ca urmare nu a rafinementului, ci a simplității eficiente: în jurul liniei melodice a binecunoscutului colind oscilează un vălătuc de creșteri și descreșteri acordice, ca niște aripi de îngeri ce levitează pașnice, menținute în căușul protector al aceleiași structuri armonice.



Foto: Sorin Antonescu

Concertul s-ar fi putut încheia astfel, pe un ton intim și atașant, însă evident că în final s-a impus totuși un mic „omagi”, în pofida voinței exprese a protagonistului de a nu rosti – nici el, nici alții – nici un fel de „cuvântări”: dirijorul Voicu Enăchescu a dat citire unei diplome de excelență acordate domnului Dan Buciu pentru întreaga sa activitate, din partea Asociației Naționale Corale din România. Apoi corul "Preludiu" a pus pecetea printr-un *Mulți ani!* Cu convingerea că mai are încă „să ofere celor ce ascultă tot ce are mai bun în sine” – după cum el însuși declara în programul de sală –, nu pot decât să închei și eu în aceeași notă, dorindu-i domnului profesor să se bucure în continuare de ani frumoși, rodnici și sănătoși.



Ana Luiza Han – Muzicologie, anul II

Una dintre cele mai apreciate compozitoare de muzică clasică din România, dar și un exemplu de excelență în Universitatea Națională de Muzică din București, Doina Rotaru, ne vorbește despre traseul său muzical, despre stilistica proprie, despre mentori și inspirație componistică, toate acestea rezumând într-un cuvânt motorul vieții sale, muzica.

Ce a determinat pasiunea dumneavoastră pentru muzică?

În copilărie aveam o pianină în casă (mama mea a studiat muzica la Conservatorul din Iași) care mă atrăgea ca un magnet, ca o jucărie miraculoasă ce producea sunete frumoase. Când mama pleca de-acasă de obicei înclua pianul ca să nu-l stricăm, eu și fratele meu geamăn. Vrând foarte tare să-l deschid, am rupt (nu știu cu ce forță!) bara de lemn pe care se sprijinea capacul clapelor. Așa că mama n-a avut încotro și a început să mă învețe muzica și pianul de când aveam 4 ani. La 6 ani am intrat la Liceul de Muzică nr. 1 din București (azi, Liceul „Dinu Lipatti”), la clasa de preșcolari, și am studiat serios pianul până la bacalaureat.

Cum ați ales compoziția?

De când am învățat puțin pian mi-a plăcut să inventez melodii, să improvizez și apoi să scriu mici piese pentru pian. Am avut norocul să fiu încurajată de profesoara mea de pian din școală, care îmi cerea să-mi cânt și piese proprii la examenele și audițiile de pian. Pe atunci piesa românească era obligatorie, iar ea era convinsă că piesele mele meritau să fie auzite și de alții. Un stimulent important a venit și din partea celebrei profesoare Florica Musicescu care, după ce mi-a ascultat o piesă la un concert cu copii-compozitori

organizat de Uniunea Compozitorilor de 1 iunie, mi-a cerut partitura ca s-o dea unui student străin și mi-a spus că trebuie neapărat să studiez compoziția. Studiul propriu-zis a început în anul I de Conservator, când am devenit studentă la clasa de Compoziție. Pe vremea aceea, în anii '70, era un moment favorabil pentru compozitorii români să călătorească și să beneficieze de burse în străinătate. În anul I, am studiat cu Ștefan Niculescu, în anul II cu Aurel Stroe (care tocmai se întorsese de la o bursă în Germania, iar Ștefan Niculescu urma să plece pentru un an din țară pentru aceeași bursă), iar în anii III, IV și la cursul post-universitar am lucrat cu Tiberiu Olah, proaspăt revenit atunci la catedră după o altă bursă.

Ce orientări estetice abordează muzica dumneavoastră? Pentru ce fel de public compuneți?

Orice compozitor scrie muzica pe care și-ar dori s-o asculte. Și fiecare compozitor încearcă să-și găsească un drum propriu, în concordanță cu sensibilitatea, cu preferințele și cu cultura sa. Se scrie enorm și ar fi păcat și plictisitor să scriem toți la fel! Dintotdeauna m-au atras în mod deosebit incantațiile arhaice, sonoritățile deosebite și proaspete ale flautelor de bambus din muzicile tradiționale (shakuhachi-ul japonez, bansuri-ul indian), muzicile de stare cu încărcătură și putere magică. Din creația contemporană prefer lucrările pe care nu le uiți, care transmit emoții puternice și conțin elemente sau sinteze originale. Colegii mei îmi încadrează muzica în categoria numită de Octavian Nemescu „recuperări arhetipale”. Am încercat să construiesc un pod imaginar între muzicile arhaice și limbajele muzicale contemporane. Folosesc adesea elemente stilizate din folclorul românesc și, uneori, elemente stilizate din muzica bizantină. Am investigat elementele comune dintre stratul arhaic românesc și cel al altor culturi tradiționale. Cred că o posibilă definiție a ceea ce fac e cuprinsă în fraza lui Irinel Anghel din prezentarea CD-ului de autor „The magic flutes” apărut în 1997 la Editura Casei Radio: „Doina Rotaru s-a impus prin stilul său foarte personal, original, care nu se poate confunda, aplecându-se asupra unei estetici arhetipale prin utilizarea unor anumite modele de sonorități și timbre extrase dintr-un strat folcloric foarte vechi și transgeografic (românesc și nu numai),

și a câtorva principii de construcție cu valoare și funcție simbolică (forme circulare, în spirală, numere sacre, etc)”. Consider că lucrările mele se adresează unui public alcătuit atât din muzicieni, cât și din nemuzicieni, deoarece am convingerea că muzica trebuie să îi emoționeze, impresioneze și captiveze și pe cei care nu înțeleg neapărat cum e făcută.

Cum se construiește stilul unui compozitor?

Din trăsături specifice și obsesii care însumează preferințele, sensibilitatea și cultura fiecăruia. Câteodată întâmplarea este foarte importantă: Debussy a fost fascinat de gamelanul javanez pe care l-a auzit la Expoziția Universală din 1889, iar muzica sa probabil că ar fi fost cu totul alta dacă această întâlnire n-ar fi avut loc și n-ar fi fost interesat să cunoască mai mult despre gândirea specifică orientală asupra sunetului, liniștii și importanța culorii timbrale. Messiaen a cunoscut din întâmplare talas-urile din muzica indiană clasică, iar acestea au avut un rol determinant în construcția propriului său limbaj ritmic. În ambele cazuri, elementele culturii orientale au găsit un mediu prielnic și s-au grefat firesc în mintea și sensibilitatea celor doi mari compozitori.

Care este procesul generator al ideilor componistice în ceea ce vă privește?

Ideile componistice sunt diferite de la o lucrare la alta. Uneori au provenit din literatură: nuvela lui Jorge Luis Borges „Oglinda și masca” m-a impresionat foarte mult și a declanșat procesul de compoziție al Concertului nr. 2 pentru saxofon și orchestră „Măști și oglinzi”; povestirea lui Gabriel Garcia Marquez „Un domn foarte bătrân cu niște aripi uriașe” a determinat a doua jumătate a Concertului nr. 5 pentru flaut și orchestră „Ingerul cu o singură aripă”; am scris primul Concert de violoncel sub impresia unei lecturi despre evoluția „Păsărilor” lui Constantin Brâncuși, de la „Măiastra” cea greoaie, ancorată pe pământ, până la ultimele „Păsări”, expresii esențializate ale zborului. Alteori ideile au venit din emoții puternice: la aflarea veștii morții profesorului meu Alexandru Pașcanu am scris un trio intitulat „Troite”, iar știrea despre tsunami-ul japonez din martie 2011 m-a impresionat în mod deosebit și am scris o lucrare pentru

(continuare în pagina 17)

Interviu cu Doina Rotaru

(continuare din pagina 16)

flaut și cvartet de percuție intitulată „Salcia”: în multe culturi tradiționale salcia este simbolul femeii care plânge, iar la japonezi simbolizează ideea de regenerare, de viață care continuă chiar și după un dezastru. De multe ori la baza ideilor componistice au stat simboluri universale care au devenit idei de compoziție și titluri de lucrări: ciclul *Spiralis* (3 lucrări diferite ce pleacă de la același simbol transformat în idee de construcție), *Cercuri magice* pentru flaut și orchestră, *Uroboros*, *Dor*, *Crystals*, *Fum*, simboluri din filozofia greacă, ca *Noesis* sau *Metabole*, termeni simbolici din filozofia indiană precum *Jyotis*, *Mithya*, *Vivarta*, *Samaya*. În cele 4 părți ale *Simfoniei a III-a „Spiritul ementelelor”* am încercat să explorez muzical cele 4 elemente-simbol din filozofia greacă: apa, pământul, focul și aerul. Simbolul se transformă în idee muzicală și generează soluții atât pentru construcția, cât și pentru substanța sonoră a unei piese. *Epistrophe* pentru flaut și *L'Éternel retour* pentru 8 violoncele sunt lucrări inspirate de muzica bizantină. În alte cazuri, lucrările muzicale reprezintă reacții la probleme personale: *Bocet* pentru voce și ansamblu sau *Fragile* pentru clarinet și ansamblu. Întotdeauna titlul este o cheie pentru ascultător, îi facilitează intrarea în povestea muzicală respectivă.

Dintre toate personalitățile marcante ale muzicii pe care le-ați întâlnit, este cineva care v-a devenit mentor? Cum v-a inspirat acesta în parcursul dumneavoastră profesional?

Mentorii mei au fost profesorii pe care i-am avut în Conservator. Am învățat importanța ideii puternice, a rigorii și a ordinii în creație de la Ștefan Niculescu, forța ingeniozității de la Aurel Stroe, iar nevoia de coerență și de „fir roșu” conducător al întregii lucrări muzicale de la Tiberiu Olah.

Descrieți-ne cum era viața unui student la compoziție în perioada comunistă. Aveați acces la muzica nouă în acea perioadă?

Anii '70 erau prielnici pentru deschiderea muzicii românești către lume. Maeștrii noștri aduceau partituri străine recente, iar magazinul „Muzica” de pe Calea Victoriei era plin de partituri contemporane românești (tiparite de Editura Uniunii Compozitorilor) și de

partituri editate la Moscova cu capodopere ale muzicii europene din secolul al XX-lea. Desigur că nu se compară cu accesul la informație pe care îl oferă internetul astăzi, dar aveam totuși multe materiale la îndemână pentru studiu. Viața de student era foarte plină (foarte multe ore și foarte multe teme!) și aveam câțiva profesori excepționali pe care îi idolatrizam. În afara celor trei profesori de compoziție pe care i-am menționat, aș vrea să-i amintesc pe Alexandru Pașcanu la armonie, Liviu Comes la contrapunct, Adrian Rațiu la stilistică muzicală și, din nou, Ștefan Niculescu la forme și analize muzicale.

Cum credeți că s-ar putea promova mai bine muzica contemporană în România?



Prima condiție ca muzica nouă să placă este calitatea și forța emoțională a interpretării. În orice fel de muzică, primul lucru care ne impresionează este atitudinea interpretului/ interpreților față de muzica pe care o prezintă publicului. În cazul muzicii noi, pasiunea și, uneori, chiar plăcerea interpreților înseamnă desigur multe săptămâni sau chiar luni de studiu pentru asimilarea profundă a textului muzical, cu responsabilitatea față de o muzică ce nu are încă repere consacrate. Investiția de lucru și de suflet a interpreților e deosebit de importantă. Atitudinea lor față de muzica interpretată este primul element pe care îl percepe publicul, care îi captivează atenția și-l poate convinge de valoarea muzicii.

Un exemplu recent este interpretarea *Concertului pentru vioară* de Ligeti de către Patricia Kopatchinskaja în ultimul festivalul „George Enescu” din septembrie 2017, interpretare care a ridicat în picioare sala plină a Ateneului. În condițiile în care astăzi există o explozie de manifestări artistice de tot felul, responsabilitatea revine promovării celor cu adevărat valoroase, iar promovare înseamnă energie, bani și manageri specializați. Publicul trebuie

atras la concerte și manifestări artistice, iar odată atras, cu siguranță va rezona pozitiv dacă faptul artistic este valoros. O modalitate de atragere a publicului tânăr, care se dovedește eficientă și la noi și-n alte țări, este și combinarea muzicii noi cu alte forme de artă contemporană: dans, teatru, proiecții video.

În cadrul ediției Festivalului „Chei” din 2017 v-a fost înmănată diploma de Excelență pentru realizările dumneavoastră din domeniul componistic și pedagogic. Ce înseamnă excelența în Universitatea Națională de Muzică din București?

Excelența înseamnă să faci cât poți de bine ceea ce faci, cu pasiune și dragoste. Am fost onorată de acest premiu și nu consider că am făcut altceva decât ce am crezut eu că folosește și ajută studenții în dezvoltarea lor muzicală. Iar în plan componistic, am scris ce am considerat că merita să fie ascultat și de alții. Compoziția e un dar pe care îl facem toți cei care scriem muzică pentru cei care vor și pots-o asculte.

V-a adus activitatea pedagogică satisfacții? Cum v-a influențat aceasta evoluția în domeniul compoziției?

Am avut multe satisfacții ca profesoară la Liceul de Muzică nr. 1, unde am predat 15 ani armonie, contrapunct și teoria muzicii. Când locurile la admiterea în Conservator erau foarte puține, notele obținute de candidați la probele de teorie și solfegii erau extrem de importante pentru media la admitere. De aceea am muncit mult ca să-i ajut pe elevii excepționali la instrument să obțină note maxime și la examenele de teorie. Din 1990 am predat la Conservator și mi-a făcut plăcere să-i determin pe studenții interpreți să înțeleagă armonia, contrapunctul bachian și formele muzicale și mai ales să facă legătura între aceste cursuri și lucrările pe care le cântau. La cursurile de compoziție m-am străduit să-i ajut pe tinerii viitori compozitori să înțeleagă și să asimileze etapele procesului componistic, să capete ustensilele de lucru, să-și formeze bazele tehnice, să cunoască cât mai mult din muzica contemporană de valoare și apoi să-și găsească propriul lor drum, în funcție de personalitatea și sensibilitatea fiecăruia. Nu știu cum mi-a influențat evoluția componistică, dar știu că am investit multă pasiune și foarte mult timp.

Distribuirea forțelor artistului

Vlad-Cristian Ghinea - Muzicologie, anul II

Tinerii muzicieni români au dorință de muncă și inițiativă. Asta se vede din implicarea lor în numeroasele ansambluri (orchestrale sau camerale) din cadrul universităților de muzică sau proiectelor independente. Uneori, această inițiativă duce chiar la înființarea de către studenți a propriilor ansambluri, axate sau nu pe un anumit stil. Acum intervine un aspect trecut cu vederea, se pare, de cei care își împart activitatea artistică peste măsură în multiple formații, și anume scăderea calității actului interpretativ. Unii muzicieni mărturisesc faptul că printre repetițiile la o anumită orchestră fug la repetițiile pentru alt ansamblu, or consumul nervos, insuficienta studiere și aprofundare a partiturii nu pot naște interpretări de excepție.

Acest lucru s-a observat și în cazul nou înființatului ansamblu de muzică barocă *Barocharest*, care a debutat prin concertul din 12 octombrie de la Biserica Evanghelică din București. Provocarea unui ansamblu cameral de mici dimensiuni constă în

interdependența și omogenitatea creată între fiecare dintre elemente, orice derapaj resimțindu-se cumplit. Pe lângă multele succesiuni de falsuri, lucrările bachiene (*Sinfonia* din *Cantata BWV 42*, *Aria* din *Suita nr.3 în re major BWV 1068* și *Aria Ich habe genug* din *Cantata BWV 82*) au fost private de profunzimea înscrisă în muzică, singurele ecouri cu adevărat baroce regăsindu-se în aria *Ich habe genug* (unde invitat a fost basul Răzvan Georgescu) și în momentele suflătorilor.



Viorile au intrat pe un „făgaș normal” în *Toamna* de Antonio Vivaldi, solista Ioana Maria Tudor (tot dumneaei a

asigurat conducerea muzicală) evoluând mai bine decât în *Aria* din *Suita nr.3*, însă i se poate reproșa un excesiv caracter galant în partea a treia. Remarcabili au fost cei doi oboiști (Bianca Volgyesi și Sabin Iordache), în special în *Sinfonia de Bach* și în *Concertul în re minor pentru două oboaie, coarde și bas continuu RV535*. De asemenea, fiecare a avut momente solistice: Sabin Iordache în *Ich habe genug*, unde a fost un demn partener pentru Răzvan Georgescu; Bianca Volgyesi în *Concertul pentru oboi în la minor RV461*, partea a doua, de Vivaldi.

Este de apreciat efortul tinerilor muzicieni din ansamblul *Barocharest* de a tălmăci muzica barocă, cu timpul poate își vor mări numărul, adăugând alți suflători sau un clavecin. Din acest debut poate fi trasă o concluzie importantă: pe lângă dorința de o intensă activitate artistică, de a explora cât mai multe stiluri muzicale, trebuie să existe întotdeauna măsură în distribuirea forțelor artistului pentru a asigura un act interpretativ la cel mai înalt nivel.

Interviu cu bas-baritonul Răzvan Georgescu

Maria-Isabela Nica - Muzicologie, anul II

Admirăm implicarea dumneavoastră în proiectul Barocharest și faptul că îi susțineți și încurajați îndeaproape pe tinerii muzicieni care au pus în mișcare acest demers. Ce va motivat să le fiți alături?

În primul rând, eu sunt îndrăgostit de orice gen al muzicii clasice, dar de cel baroc în mod special. Când eram în primul an de studii la secția Canto la Conservator am reacționat cu totul altfel la muzica vocală a lui Bach decât la cea de operă. Am găsit în ea reflecția sonoră a unui Dumnezeu cu care nu mă mai întâlnisem decât formal. Din acel moment, caut mereu să fac parte din ea, să o înțeleg la un nivel adânc și să îi fac și pe alții interesați de ea. Oferta voastră, așadar, a fost de nerefuzat.

Ce părere aveți despre ideea propusă de proiectul Barocharest: promovarea muzicii baroce? Considerați că acest reperoriu încă reprezintă un plan

muzical de viitor?

Bineînțeles că am o părere bună. E de datoria oricărui muzician care își ia în serios meseria să-și șlefuiască talentul, să-și urmeze gustul, să se asocieze cu cei care îi împărtășesc preferințele și împreună să-și creeze un public pretențios și avizat. E un drum lung, normal, dar e un drum absolut minunat. Apoi muzica barocă e fundamentul muzicii culte. În construcția spirituală a unui om ea trebuie să aibă un rol major, așa că ceea ce încercăm noi să creăm aici e important și ne asumăm o responsabilitate foarte mare în a o prezenta publicului, atâta timp cât formații de baroc nu prea sunt în România.

Dacă am pornit discuția în acest sens, cum vedeți acest proiect integrat în viața muzicală bucureșteană? În capitală nu ducem lipsă de manifestări artistice, din contră, plaja este foarte



largă, iar proiecte noi apar constant. De ce anume considerați că ar avea nevoie Barocharest pentru a căpăta longevitate?

Să pornesc răspunsul cu a doua întrebare: nu, eu nu cred că sunt multe proiecte sau manifestări artistice derulate în București. Pentru o capitală europeană, pentru un oraș cu o populație de două milioane de locuitori, pentru nivelul de cultură actual, nu sunt multe. Iar ceea ce se găsește e de multe ori deplorabil.

(continuare în pagina 19)

CIMRO DAYS

Lorena Ioniță – Muzicologie, anul III

La distanță de trei ani de la ultima ediție, CIMRO days (*Centrul de Informare Muzicală din România*) au revenit în acest an cu idei și apariții proaspete, propunându-și ca deviză aducerea în atenția publicului a noii generații de muzicieni. De la tineri muzicologi, instrumentiști și compozitori la reprezentanți ai generației mature de compoziție, cea de-a treia ediție a festivalului, aflat sub atenta direcționare artistică a compozitoare Diana Rotaru, a reunit nu mai puțin de patru reprezentări artistice diverse și foarte atractive. Noutatea acestui an vine din desfășurarea într-o locație fixă, Muzeul „George Enescu” fiind locul de găzduire a evenimentului, dar și printr-o evoluție unitară din punct de vedere temporal. Pe parcursul celor două zile consecutive (18-19 iunie), muzica contemporană românească a răsunat în Aula Muzeului „George Enescu”, cu nelipsite evocări ale amintirii marelui compozitor.

Primazi

Divers ca gen, programul primei zile de festival a cuprins atât reprezentări muzicologice, cât și componistice, mijlocite de ansamblul de muzică

nouă *SonoMania*. Deschiderea festivalului a aparținut anul acesta tinerilor muzicologi, patru la număr, absolvenți sau aproape de pragul absolvirii Universității Naționale de Muzică din București.

Cu studiul „Valorificarea tăcerii în muzica lui Anatol Vieru și Tiberiu Olah”, doctorandul Vlad Văidean a oferit publicului un nou capitol din proiectul său, aflat într-o continuă extindere de câțiva ani, a cărui temă centrală este „tăcerea în muzică”. Studiul, ce va fi inclus și în lucrarea sa de doctorat, prezintă o perspectivă inedită asupra muzicii celor doi compozitori, privită din perspectiva expresivă a pauzelor. Ana-Maria Cazacu (studentă la licență), într-o expunere succintă, a sistematizat direcțiile sesizate de W. G. Berger la nivelul genului cvartetului de coarde în creația compozitorilor români de secol XX, muncă concretizată prin lucrarea „Dimensiunile stilistico-estetice ale cvartetului de coarde în accepțiunea lui Wilhelm Georg Berger”. La rândul său, masteranda Benedicta Pavel a

abordat traseul analitic, prezentarea lucrării Wilhelm Georg Berger – coralul integral cromatic și simfoniile cu orgă revelând o imagine generală asupra integrării compozitorului în



Foto: Sorin Antonescu

viața muzicală din perioada comunistă, cu punctări asupra mijloacelor componistice folosite în cele două genuri alese. Colocviul a fost încheiat de Desiela Ion, de asemenea masterandă, a cărei lucrare, *Dumitru Bughici: forme clasice și jazz în muzica românească*, a stârnit reacția colocvială a compozitorului Nicolae Brânduș, dornic de a împărtăși câteva păreri asupra existenței componistice a muzicianului evocat.

(continuare în pagina 20)

Interviu cu bas-baritonul Răzvan Georgescu

(continuare din pagina 18)

Banul public merge de obicei în promovarea kitsch-ului și a populismului. Proiectul *Barocharest* are nevoie în primul rând de trei lucruri subiective - pasiune, răbdare și îndârjire -, apoi de o organizare temeinică, de o politică de afirmare și de un plan discutat cu toți membri strânși laolaltă. A, da, și de un optimism indestructibil! Personal, eu văd această formație câștigând pas cu pas notorietate, mărimdu-se, specializându-se, călătorind mult, iar pe fiecare dintre componenți, trăind povestea cu toată pasiunea lor. Vedeți că insist cu acest cuvânt: pasiune. Nu degeaba. Știu din propria mea experiență de viață cât de minunate să te dedici unei pasiuni, să o slujești tu pe ea, nu ea pe tine. Tot ce eu am reușit

cu adevărat în viață se leagă cumva de faptul că mi-am dorit, am fost pasionat și nu am așteptat imediat recompense materiale (care oricum vor veni, întreit, înzecit, atunci când pasiunea te ghidează).

M.N. Ați participat ca invitat al ansamblului în cadrul concertului lor de debut. A fost o onoare pentru ei să vă aibe alături, pe această cale, în numele lor, vă transmit sincere mulțumiri. În încheierea acestui scurt interviu, ce ați dori să le transmiteți tinerilor din Barocharest? Poate un sfat, din perspectiva interpretului...

R.G. Eu vă mulțumesc pentru ocazia de a vă cunoaște și pentru faptul că mi-ați insuflat o doză mare de optimism. Ce faceți voi e incredibil! Voi nu realizați acum, dar, credeți-mă pe mine, e

incredibil! Exact atunci când aveam senzația clară că tineri și bătrâni, deopotrivă, nu mai gândesc niciun plan fără componenta materială, fără dorința unui beneficiu imediat, v-am cunoscut pe voi și m-am mai liniștit; am văzut un foc în voi, o dăruire, o sete de frumos care m-a umplut de speranță. De fapt, am văzut niște oameni liberi. Liberi să se exprime așa cum își doresc, să împărtășească talentul și pasiunea lor, fără să fie constrânși de mentalități materialiste, atât de specifice breslei. Așa că sfatul meu e clar: rămâneți liberi, fiți voi înșivă, munciți pentru cea mai frumoasă aventură, pentru cea mai superbă poveste, muzica barocă din care voi, iată, faceți parte și în care aveți un viitor perfect!

CIMRO Days

(continuare din pagina 19)

Relansarea cărții compozitoarei Irinel Anghel, *Orientări, direcții, curente ale muzicii românești din a doua jumătate a secolului XX* a fost momentul ce a făcut trecerea spre finalul manifestării.



Foto: Sorin Antonescu

Valentin Ghita (oboi), Mihai Pintenaru (clarinet) și Tamara Dica (violă) - membrii ansamblului *SonoMania* și interpreți cu vădit apetit pentru repertoriul actual, pe care își propun să-l promoveze consecvent - au interpretat șase lucrări contemporane, de mici dimensiuni, pentru duo sau solist. Piese ce aparțin compozitorilor Mihai Măniceanu, George Balint, Dora Cojocaru, Gabriel Mălăncioiu, Viorel Munteanu, Carmen Cârnecki și Dan Dediu au scos la lumină tot atâtea stiluri și abordări componistice distincte. Sugestive sau metaforice prin subiectele alese, cu interferări ale ludicului, comicului, folclorului sau seriosului, însă fără îndoială futuriste, lucrările miniaturale propuse au constituit momentele de contrast ale primei zile de festival.



Foto: Sorin Antonescu

A doua zi

Pe tiparul ternar al serii anterioare, cea de-a doua zi de festival a continuat voiajul muzicii contemporane, fiind dedicată exclusiv compozitorilor. Tineri ce abia își încep drumul spre cucerirea domeniului componistic, alături de compozitori ai generației formate la început de veac, au prezentat publicului o multitudine de

lucrări demne de secolul pe care îl reprezintă.

În această imagine de ansamblu, seara a debutat cu cinci compoziții ce au zămislit un adevărat concert acustico-electronic. Andrei Petrache, Alin Chelărescu și Bogdan Pintilie au găsit în sonoritățile pianului, instrumentul formării lor timpurii, mediul cel mai apropiat pentru conturarea stărilor pe care cele trei lucrări le oglindesc. Postura de interpreți ai propriilor lucrări a permis o audiere autentică, legătura cu intențiile pe care cei trei tineri compozitori le-au înscris în partiturile lor fiind una directă, nemijlocită. Mai mult decât atât, subiectivismul a irupt. *Autobiografeme* (Andrei Petrache) și *Sentimente și rațiune* (Bogdan Pintilie) sunt cele două suite ce vin în exprimarea unui programatism de factură intrinsecă. La polul opus, Alexandru Sima și a sa *Des vagues*, și Constantin Basica, cu *Morning Dreams*, au adus actul creator pe un traiect ascendent, Aula Muzeului transformându-se, parcă, într-o sală de cinema. Pe un fundal în care efectele sonore constituiau înlănțuiri de imagini cinematice, cele două lucrări pentru mediu electronic au oferit, după părerea mea, o experiență extrem de captivantă și originală.

Lansarea de partituri din partea mediană a serii a făcut legătura cu cel de-al doilea recital, în care *Duo Cello Jaya* (Ella Bokor și Mircea Marian, ambii violonceliști) și Iulian Ochescu (pian) au interpretat solicitante partituri pentru duo sau solist. Printre cele șapte lucrări contemporane s-au strecurat și două intervenții nostalgice ale pianului. *Pavana* din *Suita nr. 2 op. 10* și *Melodie* din *Pièces Impromptues op. 18* de G. Enescu, cunoscutele piese dedicate de compozitor pianului, au fost momentele de melancolie ce și-au demonstrat continua actualitate. Pe aceeași linie, a miniaturilor pentru pian, s-au înscris și ultimele trei părți ale suitei *In Black and White* de Tudor Feraru. O provocare căreia Diana Rotaru, Dan Popescu, Sebastian Androne, Mariela Rodriguez, Vlad Răzvan Baci și Aurelian Băcan i-au răspuns afirmativ a fost punerea în contrast și evidență a două instrumente cu același timbru - cele

două violoncele. Numărul mare de compoziții și tehnicile folosite pentru evidențierea celor două instrumente au demonstrat că există o nesecată inspirație pentru exploatarea timbrală și nelimitate modalități de transmitere a unor discursuri originale. Apogeul vizualului a fost atins de Aurelian Băcan, care, prin suita sa pentru două violoncele și pian, numită *A Glimpse of The Star Trek Universe*, a creionat cu umor și ingeniozitate cinci tablouri muzical-ficționale. *The Borg*, *The Planet Risa*, *The Ferengi*, *The Vulcans* și *The Enterprise* sunt miniaturile comice și descriptive ce alcătuiesc suita cu valențe de science fiction. Puse în posturi antinomice sau diferențiate prin însăși unitatea lor timbrală, violoncelele s-au metamorfozat de-a lungul celor șapte lucrări, potențialul lor fiind explorat în varii moduri. Comicul, înfricoșătorul, multiculturalul au fost câteva dintre ipostazele pe care cele două instrumente le-au realizat. Închiderea festivalului i-a aparținut Dianei Rotaru, a cărei piesă, *Lut*, s-a conturat cu maleabilitate în jurul imaginii grădinii Vilei Golescu, lucrarea încheindu-se cu fine desene de arcuș, simboluri ale bijuteriei arhitecturale centrale.



Foto: Sorin Antonescu

Concluzie

Cele două zile de festival au fost o interesantă oportunitate de a ne apropia de muzica nouă, în care vizualul și imaginarul sunt două componente ce se întâlnesc într-o nouă orientare de ordin componistic. O muzică în care imagini sonore foarte diverse incită imaginația ascultătorului prin titluri atent alese și contururi muzicale sugestive, toate acestea prezentate într-o atmosferă cordială și familiară.

Simpozionul Național Studentesc "Musicologia mirabilis", ediția a VI-a Vlad-Cristian Ghinea - Muzicologie, anul II

În perioada 21-26 octombrie a avut loc la Iași a XX-a ediție a Festivalului Muzicii Românești, organizat de Filarmonica „Moldova” în colaborare cu Universitatea Națională de Arte „George Enescu”. Pe lângă numeroasele concerte și recitaluri, în ultima zi a festivalului, s-a desfășurat Simpozionul Național Studentesc "Musicologia mirabilis", ajuns la cea de a VI-a ediție.

Urmărind tema „Perspective și viziuni stilistice în muzica universală și românească din secolul XX”, acest eveniment a reunit numeroși studenți ai universităților de profil din Iași, București și Cluj, aceștia prezentându-și lucrările care s-au încadrat în una din cele trei secțiuni:

I. Trasee ale gândirii muzicale – de la romantici la moderni;

II. Soluții componistice moderne de valorificare a tradiției;

III. Creația muzicală în contemporaneitate. Comunicările vor fi publicate în numărul 5 al periodicului *Musicologia mirabilis*, realizat de Editura Artes a Universității Naționale de Arte „George Enescu”.

Prima secțiune a fost deschisă de Lorena Ioniță (studentă în anul III la UNMB, coordonator prof. univ. dr. Mihai Cosma) cu eseu

„Corelații literare în creația de operă a lui Charles Gounod”, în care a vorbit despre legătura dintre sursele literare și operele compozitorului francez, în special în cazul lui Faust și Romeo și Julieta.

În continuare, Iulia Alexandra Chertes (anul II, UNMB, coordonator conf. univ. dr. Florinela Popa) a realizat în studiul „Claude Debussy – schiță de portret” o sinteză a diverselor aspecte despre omul și muzicianul Debussy (relevante de studiile unor autori ca Antoine Goléa, Harold Schonberg sau Jan Pasler), accentul fiind pus pe inovațiile aduse în muzică la nivelul sonorităților, armoniilor și indicațiilor de interpretare.

Coordonată de prof. univ. dr. Laura Vasiliu, Viviana Farcaș (anul I master, UNAGE) a urmărit evoluția baletului

francez în eseu „Înnoiri în creația muzicală franceză pentru balet de la începutul secolului XX. Ravel – Satie”. Subiectele analizei au fost atmosfera impresionistă creionată în *Daphnis și Chloe* de Maurice Ravel și cubismul parodic transpus în *Parade* de Erik Satie.

Rămânând în zona impresionismului francez, Aliona Paciurca (absolventă de master la UNAGE, coordonator Laura Vasiliu) a surprins în lucrarea „Trăsături ale ludicului, parodicului și satiricului în opera *L'enfant et les sortilèges*” de Maurice Ravel valorificarea acestor elemente prin mijloace muzicale (de exemplu exploatarea la maximum a potențialului orchestral) de către Ravel în cea de a doua operă a sa, care



evocă fantasticul și copilăria.

Paula Vraciu (anul IV, UNAGE, coordonatori prof. univ. dr. Gheorghe Duțică și conf. univ. dr. Diana-Beatrice Andron) a evidențiat elementele de limbaj muzical caracteristice compozitoarei Germaine Tailleferre. Studiul „Cvartetul de coarde de Germaine Tailleferre în contextul creației camerale franceze de gen (din primele decenii ale secolului al XX-lea)” reprezintă o analiză comparată centrată pe lucrarea camerală a lui Tailleferre și *Cvartetul de coarde nr.4*, op.46 de Darius Milhaud.

Comparând opera și sursa literară, Maria-Elisa Ghizelea (anul II master, UNMB, coordonator Florinela Popa) a urmărit interacțiunile dintre muzică și basmul lui Charles Perrault în lucrarea „*Castelul Prințului Barbă-Albastră* de

Béla Bartók – motive-cheie și simbolistica lor”, identificând totodată motive noi (încărcate de simbolism thanatic, influențe mistice, folclorice și fantastice) care au un rol important în conturarea subiectului și a discursului sonor al operei.

Fără să fie prezentă în ziua simpozionului, Alexandra Magazin (anul II master, Academia de Muzică „Gheorghe Dima” Cluj-Napoca, coordonatori prof. univ. dr. Pavel Pușcaș și conf. univ. dr. Bianca Țiplea-Temeș) a ilustrat prin documente de arhivă (de la Biblioteca Națională a Franței, Institutul Național al Audiovizualului din Paris și Biblioteca „Kandinsky” din cadrul Centrului Pompidou) relația de prietenie dintre Marcel Mihalovici și Constantin

Brâncuși în eseu „Amiciția dintre Marcel Mihalovici și Constantin Brâncuși. Interviu și corespondență” (lucrarea nu a fost citită în cadrul simpozionului, descrierea provenind din broșura evenimentului).

Ștefan Dubatufca (anul III, UNAGE, coordonatori Laura Vasiliu și asist. univ. dr. Mihaela Bălan) a analizat în studiul „Valorificarea tradiției genului în *Cvartetul op.3, nr.1* de Pascal Bentoiu” tehnicile de compoziție

folosite, de la structura formei la combinarea centrismului tonal-modal ce implică moduri cu transpoziție limitată, acestea reprezentând manifestarea artistică a unui compozitor modern de factură moderată în primul deceniu postbelic.

A doua secțiune a simpozionului a debutat cu lucrarea „Aspecte ale dramaturgiei sonore în opera *Peter Grimes* de Benjamin Britten” a Ligiei Fărcășel (doctorand, UNAGE, coordonator Laura Vasiliu). Acest studiu a avut ca scop identificarea motivelor muzicale și a ritmicii care contribuie la caracterizarea personajelor încă din prologul operei, înfățișând o societate tradițională căreia îi este imposibil să accepte un caracter impulsiv precum cel al lui Peter Grimes.

(continuare în pagina 22)

Simpozionul Național Studentesc "Musicologia mirabilis", ediția a VI-a

(continuare din pagina 21)

La rândul meu, am participat (ca student în anul II, UNMB, coordonator prof. univ. dr. dhc. Valentina Sandu-Dediu) la acest simpozion cu eseu "Simfonia în creația lui Leonard Bernstein" - reflectare artistică a credinței, ce străbate ca un fir roșu toate cele trei lucrări de gen ale compozitorului american. Această idee apare în diverse contexte (război, incertitudine interioară, teama autodistrugerii omului) și este însoțită de material muzical divers - muzică evreiască, sonorități de jazz, elemente seriale.

În studiul "Wilhelm Georg Berger: coralul integral cromatic și simfoniile cu orgă", Cecilia Benedicta Pavel (anul II master, coordonator Valentina Sandu-Dediu) a surprins dubla ipostază a lui Berger (teoretician și compozitor), în primă fază referitor la principiul coralurilor integral cromatice, apoi în felul în care compozitorul integrează orga în simfoniile sale (solistic, în *Simfonia nr.10 pentru orgă și orchestră* și *Simfonia nr.18 pentru orchestră de coarde și orgă*; cu rol acompaniator în *Simfonia nr.5 „Muzica solemnă”* și *Simfonia nr.9 „Fantasia”*).

Bazându-se în mare parte pe articolele scrise de Dumitru Bughici și de colegii săi de breaslă în revista "Muzica", precum și pe cele câteva surse biografice existente despre compozitor, Desiela Ion (anul II master, UNMB, coordonator Valentina Sandu-Dediu) a investigat activitatea muzicianului în domeniile muzicologiei, compoziției și pedagogiei. Lucrarea "Dumitru Bughici: forme clasice și jazz în muzica românească" cuprinde și o examinare a relației dintre improvizație și rigoare, dintre jazz și forme clasice în lucrările lui Bughici (noțiuni reliefate printr-un schimb de replici acide între Dumitru Bughici și Nicolae Brânduș în paginile revistei "Muzica" din anii '70). Larisa Alice Neculai (anul IV, UNAGE, coordonatori Gheorghe Duțică și Diana-Beatrice Andron) a realizat în eseu „*Jocuri I* de Sabin Pautza - deschideri spre creația românească de

orientare ludic-arhetipală" o sinteză a elementelor de limbaj muzical utilizate (de exemplu maniera folosirii materialului sonor modal), urmărind lucrarea camerală pe parcursul celor nouă momente individualizate (denumite segmente de către compozitor), contrastante ca mișcare și caracter.

Ultima secțiune a simpozionului a fost deschisă de Antonia Cucerenco (anul I master, UNAGE, coordonator Laura Vasiliu), propunând o cercetare asupra aspectelor tehnice și expresive ale miniaturii contemporane din creația basarabeană în studiul "Miniatura pentru voce și acompaniament instrumental în creația muzicală contemporană din Republica Moldova". Au fost supuse



analizei lucrări de Eugen Doga (*Lumineze stelele*), Snejana Pîslari (*Îngere palid...*) și Vlad Burlea (*Oglinda*), autoarea studiului observând diferențieri la nivelul tuturor parametrilor sonori (timbralitate, tematism, armonie, scriitură), precum și apropierea posibile de poezia eminesciană și de poezia basarabeană contemporană.

Studentă în anul II la UNMB (coordonată de lect. univ. dr. Irina Boga), Maria Isabela Nica a îmbinat în comunicarea „Salcia - exercițiu de definire a unei personalități creatoare, Doina Rotaru" analiza și interviul cu scopul de a realiza un portret creator al compozitoare. Cu ajutorul „ghidării subiective a creatoarei", s-au evidențiat elementele caracteristice muzicii Doinei Rotaru precum structura, modalitățile și tehnicile componistice sau preferințele sale, luând ca obiect al analizei *Salcia*

pentru flaut și patru percuționiști.

Pășind în domeniul psihologiei, Ana Claudia Medeleanu (anul II master, UNAGE, coordonator Gheorghe Duțică; nu a fost prezentă în ziua simpozionului) a cercetat gradul de influență pe care îl are muzica de divertisment contemporană asupra tinerilor adolescenți și nu numai. În eseu "Influența muzicii de divertisment asupra omului contemporan" este reliefat faptul că, pentru a combate tendința omului contemporan spre autodistrugere, educația are un rol esențial atât în plan spiritual, cultural, cât și din punctul de vedere al respectului și al aprecierii (lucrarea nu a fost citită în cadrul simpozionului, informațiile provenind din broșura evenimentului).

Ultima (dar nu cea din urmă) prezentare din cadrul simpozionului a fost cea a Mihaelei Rusu (anul II master, UNAGE, coordonator Gheorghe Duțică). Cu titlul "Paradoxurile unei analogii estetice. Muzica academică în filmul 2001: *Odiseea spațială* de Stanley Kubrick", studiul descrie conexiunile dintre muzica de tradiție academică modernă și contextul dramaturgic al filmului, consemnându-se rolul de „personaj" sonor al muzicii fie că este vorba de lucrări ale lui Richard Strauss (poemul simfonic *Așa grăit-a Zarathustra*), Johann Strauss (valsul *Dunărea albastră*) sau György Ligeti (*Requiem*).

Ediția a VI-a a Simpozionului Național Studentesc "Musicologia mirabilis" s-a bucurat de un număr (17) destul de mare de lucrări ale studenților la muzicologie. De asemenea, s-a constatat o la fel de mare diversitate a subiectelor, acoperindu-se curente pornind de la romantism, impresionism, modernism și până în zilele noastre. Fie că vorbim de muzica românească sau de cea universală, au fost surprinse cu profesionalism aspecte ce țin de viața compozitorilor, creația acestora, relațiile dintre artiști sau felul în care muzica cultă ori cea de divertisment își găsesc noi căi de înțelegere și apreciere.

Impresii ale studenților UNMB, participanți la Simpozionul "Musicologia mirabilis"

Iulia Alexandra Chertes – Muzicologie, anul II

Din discuțiile cu colegii secției de muzicologie a reieșit cât de importantă este pentru un student posibilitatea de a participa la un simpozion de profil. Cei mai mulți frecventează acest tip de manifestări încă din primul an de licență și acumulează experiențe semnificative: *Mi s-a părut întotdeauna foarte important să profit de orice astfel de ocazie, să-mi prezint lucrările în fața altor colegi și, totodată, să ascult prezentările și cercetările studenților sau profesorilor de specialitate* (Desiela Ion); reprezintă o ...ocazie de a cunoaște perspectivele și interesele de cercetare ale colegilor din celelalte mari centre universitare din România (Maria-Isabela Nica).

Simpozionul "Musicologia mirabilis" a inclus trei secțiuni care s-au desfășurat succesiv. Toate cele trei teme au conținut subiecte ofertante, ce au urmat trasee diferite în cercetare. În prima secțiune am fost purtați în special în lumea impresionismului și neoclasicismului francez, în jurul compozitorilor Debussy, Ravel și Satie. Cea de-a doua secțiune a fost în genere axată pe muzica românească de secol XX, trecând apoi în lumea simfoniei lui Bernstein și în cea a operei lui Britten. Iar a treia secțiune s-a remarcat prin tema destinată muzicii din Republica Moldova, dar și prin aspectele muzicii de divertisment și de film. (Maria Ghizelea).

Aprecieri au fost exprimate în legătură cu lucrările din simpozion, dar și cu maniera de prezentare: fiecare participant din UNMB a indicat una sau două comunicări diferite, ceea ce permite remarca generalizantă că, practic, toate lucrările au stârnit discuții și interes pe marginea lor.

Câteva aspecte organizatorice au fost, de asemenea, discutate: *Mi-aș fi dorit să-i pot asculta pe toți participanții, însă timpul mi-a permis să asist numai la o parte din simpozion. Din câte am vorbit cu colegii de la Iași, mai toți studenții de la UNAGE au fost angrenați în acest simpozion, ceea ce mi s-a părut un lucru foarte bun. Mi-ar plăcea ca și la UNMB, atunci când este un eveniment de acest gen, să ne mobilizăm și să participăm cu toții.* (Desiela Ion); *Tematica*



de o zi. (Vlad Ghinea); *Tematică vastă, ofertantă și bine acoperită în cadrul prezentărilor, de către studenți. Câteva ore intense.* (Maria Nica); *O organizare foarte bună. Consider totuși că mai multă rigurozitate în respectarea timpului destinat unei prezentări ar fi fost necesară.* (Maria Ghizelea). În încheiere – câteva concluzii împărtășite de colegii mei în legătură cu acest simpozion: *Am reținut ospitalitatea tuturor celor de la Iași. Am fost primiți cu foarte mare bucurie și interes, atât de profesorii de acolo, cât și de studenții de la UNAGE.* (Desiela Ion); *Am apreciat că, dincolo de acest eveniment, organizatorii au urmărit și un aspect uman, prin care au susținut socializarea între participanți.* (Cecilia Pavel); *Simpozionul "Musicologia mirabilis" a reprezentat un eveniment important pentru mine deoarece i-am cunoscut pe mulți dintre colegii mei de generație și le-am aflat diversele preocupări muzicologice.* (Vlad Ghinea); *Toți m-au impresionat prin profesionalism, claritate și buna lor pregătire.* (Maria Nica); *Bună organizare, implicare și interes sporit acordat participanților. Diversitatea și originalitatea tematică au fost un punct forte al simpozionului, dar și seriozitatea și profesionalismul de care au dat dovadă vorbitorii.* (Maria Ghizelea).

Pot afirma că împărtășesc părerile colegilor cu privire la organizare, tematică, structură și experiență câștigată. Închei mulțumind organizatorilor, dar și profesorilor îndrumători, în numele participanților care au reprezentat UNMB.

Am apreciat că, dincolo de acest eveniment, organizatorii au urmărit și un aspect uman, prin care au susținut socializarea între participanți. (Cecilia Pavel); *Simpozionul "Musicologia mirabilis" a reprezentat un eveniment important pentru mine deoarece i-am cunoscut pe mulți dintre colegii mei de generație și le-am aflat diversele preocupări muzicologice.* (Vlad Ghinea); *Toți m-au impresionat prin profesionalism, claritate și buna lor pregătire.* (Maria Nica); *Bună organizare, implicare și interes sporit acordat participanților. Diversitatea și originalitatea tematică au fost un punct forte al simpozionului, dar și seriozitatea și profesionalismul de care au dat dovadă vorbitorii.* (Maria Ghizelea).

Pot afirma că împărtășesc părerile colegilor cu privire la organizare, tematică, structură și experiență câștigată. Închei mulțumind organizatorilor, dar și profesorilor îndrumători, în numele participanților care au reprezentat UNMB.

INFO - SOCIAL

Acțiunea de voluntariat a unui grup de studenți ai UNMB (printre ei, Renata Băluță, Ina Creciun, Lavinia Opriș, Andreea Spănu, Theodor Andreescu, Ștefan Petre) desfășurată la Spitalul Fundeni, secția de pediatrie oncologică, în 28 noiembrie 2018, repetă un gest similar petrecut și în 2017, și va fi continuat în

15 februarie 2019, sub genericul "Ziua internațională a copilului bolnav de cancer".

Prin muzică, acești studenți inimoși au dorit să-i susțină pe micuții bolnavi care duc o luptă curajoasă cu boala, să fie alături de părinții acestora și de cadrele medicale care îi îngrijesc. Îi felicităm!



Plecată cu Erasmus +, am lucrat cu Gergiev

Andra Țăpurică - Vioară, anul III

Am ales Olanda și pentru că acolo engleza se vorbește fluent, deci mi-ar fi fost bine și din acest punct de vedere. Problema era să aleg în ce oraș urma să studiez. Ca opțiuni aveam Haga și Groningen. Nu știam mare lucru despre niciunul dintre conservatoarele din aceste orașe. Tot ce știam era despre conservatorul din Amsterdam, însă am luat în considerare că Haga este un oraș important al Olandei (acolo e sediul guvernului olandez și toate ambasadatele străine), deci probabil și conservatorul e bun. Pe lângă acest aspect, am cercetat puțin și am aflat lucruri bune despre conservator. Am căutat în special informații despre profesorii de vioară, evident. Totul părea interesant așa că am decis ca Haga să fie prima mea opțiune.

După ce am trecut și de etapa de interviu și am aplicat chiar la conservator, tot ce mai era de făcut era să aștept să văd dacă am fost acceptată sau nu. Unii studenți spun că dacă nu mergi la un masterclass susținut de un profesor cu care vrei să studiezi pe durata mobilității, atunci nu vei fi acceptat, pentru că profesorii din conservatorul respectiv nu te cunosc. Alții spun că totuși trebuie să cunoști pe cineva acolo, poate nu neapărat un profesor, sau să iei legătura cu profesorul cu care vrei să studiezi înainte să aplici ca să fii sigur că ai o șansă. Probabil la unele universități și la unii profesori chiar așa stau lucrurile. Eu nu am făcut nimic din toate acestea. Nici măcar nu știam un profesor anume cu care vreau să studiez, așa că nici nu am ales vreunul. Tot ce am făcut a fost să trimit, pe lângă actele necesare, o înregistrare cu două piese contrastante, deoarece asta mi se cerea de către facultate.

A urmat perioada în care aflu cu toții, cei care am aplicat pentru bursă, dacă am fost acceptați la universitățile la care am aplicat. Unii dintre colegii mei aflaseră, doi dintre ei nu fuseseră acceptați, iar eu începusem să fiu descurajată din acest motiv, plus că nu primeam niciun fel de semn de la conservator. Într-un final am primit răspunsul și mi-au dat de ales dintre trei profesori de vioară. Din nou m-am interesat, am întrebat și am ales o doamnă profesoară și un om minunat.

Partea grea a întregului proces a fost să-mi găsesc o chirie, în special la un preț rezonabil, având în vedere că acolo chiriiile sunt mult mai mari decât în România. Cu greu am găsit și am plecat în scurt timp, deoarece acolo anul universitar începe din luna septembrie și trebuia să merg cu câteva zile mai devreme.

Prima zi a fost extrem de grea, nu pot să mint. Singură, cu bagaje care mă depășeau, totul nou, oboseală și, ca și cum nu era de ajuns, am avut și oră de vioară, deoarece profesoara a vrut să înceapă mai devreme lecțiile din motive personale. A fost o zi epuizantă însă foarte interesantă. Astfel, a început o nouă experiență de viață de muzician și nu numai. Pe lângă faptul că m-am înțeles și am lucrat foarte bine cu profesoara de vioară, am avut și materii noi, spre exemplu improvizația, care mi-a plăcut foarte mult, Alexander Technique, un curs extrem de interesant și care te ajută mult. Mi-a plăcut să observ și felul în care se fac la ei materii pe care le avem și noi. Eram într-o fază de descoperire și mă încânta.

Unul dintre cele mai interesante, frumoase și importante momente pe care le-am avut pe durata mobilității a fost faptul că am cântat într-un proiect de orchestră pe care l-a dirijat unul dintre marii dirijori ai lumii, Valery Gergiev. În fiecare an, la începutul lui septembrie, în Olanda, este *Festivalul Gergiev*, în care cel care îi poartă numele festivalului dirijează o orchestră formată din studenți ai conservatorului de la Haga și de la Rotterdam. Concertul se ține la Rotterdam, în sala mare a clădirii de concerte și congrese De Doelen. Pentru a lua parte la acest proiect, majoritatea studenților au dat o probă cu un an înainte. Eu nefiind acolo, teoretic nu puteam participa. Proiectul începea într-o luni și ținea până sâmbătă, ziua în care era și concertul. Joi, în săptămâna de dinaintea celei cu proiectul, la ora de vioară, profesoara m-a întrebat dacă sunt și eu în orchestră și mi-a zis că trebuie neapărat să iau parte la acest proiect și că ea mă recomandă cu toată încrederea celei care se ocupă cu organizarea proiectului și mi-a spus să iau legătura cu doamna respectivă. Vineri nu am găsit-o la facultate așa că i-am scris un e-mail. Luni dimineață mi-a răspuns și mi-a spus că tocmai ce a anunțat-o cineva că s-a îmbolnavit și nu mai poate veni, așadar este un loc liber, dar trebuie să fiu prezentă la toate repetițiile. Evident că am acceptat și am mers la repetiție citind la prima vedere *Simfonia a cincea* de Șostakovici. Pot spune că nu a fost nici cel mai plăcut și nici cel mai confortabil lucru, însă m-am concentrat și am reușit să mă integrez. Trebuie să precizez că toate repetițiile, în afară de ultima, au fost sub bagheta altui dirijor foarte bun care ne-a ajutat și pregătit pentru Gergiev. Însă prima oară când a venit Gergiev a fost extraordinar. Energia pe care o are când



dirijează, indicațiile pe care le dă, felul în care le spune, sunt niște lucruri pe care nu le pot explica cu adevărat. A fost o experiență extrem de frumoasă și sunt bucuroasă că am luat parte la așa ceva.

Un alt proiect de orchestră foarte interesant a fost la Groningen. A fost un proiect *Side by side* cu o orchestră profesionistă din Groningen, unde am cântat *Simfonia a șasea* de Mahler, conduși de un dirijor olandez foarte bun. Am avut două concerte, iar unul dintre ele a fost în orașul Leeuwarden. Concertele au ieșit foarte bine, dirijorul a avut o energie fantastică atât în concerte, cât și la repetiții, publicul a fost încântat.

Am reușit să ajung și la celebra sală de concerte din Amsterdam, Concertgebouw, la un concert în care s-a cântat *Simfonia a treia* de Brahms, dirijată de Gergiev cu Filarmonica din München. Am stat pe un loc de clasa I care costa în jur de 150 de euro, însă la Concertgebouw, dacă mergi cu o oră și un sfert înainte de începerea concertului, orice loc rămas costă 15 euro pentru cei până în 30 de ani.

Am avut multe momente frumoase, studenții au fost deschiși și sociabili, m-am împrietenit cu câțiva și ținem încă legătura. La fel și cu profesoara care îmi tot scrie și îmi mai spune cum să studiez unele lucruri. Am învățat multe, am descoperit multe și nu doar în muzică, deoarece totul a fost diferit, am locuit pe cont propriu, am învățat să gătesc, iar toate responsabilitățile pe care le ai în casă îți revin. Nu mai sunt părinții care te ajută, fac cumpărături și toate lucrurile de acest gen. Trebuie să te descurci cu absolut totul singur, dar mi-a plăcut. M-am obișnuit și nu a mai fost greu, se simțea totul normal, firesc. A fost o experiență minunată, care m-a ajutat și pe moment, dar și pe mai târziu și mă bucur foarte mult că am avut parte de ea. Recomand cu încredere studenților să aplice pentru bursa Erasmus + pentru că vor câștiga din experiența asta nu doar pe plan muzical, ci pe orice plan. Poate unii vor câștiga mai mult, alții mai puțin, depinde de cum vede fiecare diferitele situații cu care se confruntă, însă cu siguranță vor ieși învingători din toată experiența.