

Capodopere neterminate

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

M-am întrebat mereu cum ar fi fost dacă Mozart apuca să-și termine *Requiemul*. Dacă ceea ce a rămas de la el are o asemenea altitudine metafizică și energii melodico-ritmice ce sunt în stare să ne zdruncine în tot ce are mai adânc ființa noastră, cum ar fi fost dacă am fi avut de-a face cu întregul *Requiemul* terminat chiar de el? E o întrebare fără răspuns, desigur. Ea ne deschide calea către o meditație asupra opusurilor neterminate în muzică: cum le privim, ce să înțelegem din ele și cum să le valorificăm.

diverselor posibilități: moartea compozitorului, ca în cazul *Requiemului* lui Mozart, sau a operei *Turandot* de Puccini; pierderea încrederii compozitorului în lucrarea respectivă, ca în cazul operei *Rodrigue et Chimène* a lui Debussy; tărgănarea terminării unei piese, precum în cazul simfoniilor a IV-a și a V-a de Enescu; intenționata părăsire a manuscrisului, din considerente diverse (estetice, de gust, de oportunitate, de situație), precum în cazul piesei *Contrapunctus XIV* din *Arta Fugii* de Bach.

Dar există și o „foame” a posterității de a imagina viitoruri posibile și a forța destinul lucrărilor propriu-zis neterminate de a fi terminate de către altcineva, pentru a fi apoi prezentate public și vândute ca vestigii proaspete sau trufandale antice. Este bine, este rău? **Exemplele unor compozitori conștienți de acest lucru spun mult:**



Există două feluri de opusuri așa-zis neterminate: cele terminate parțial și cele propriu-zis neterminate.

Bunăoară, terminată parțial este paradoxala *Simfonie Neterminată* de Schubert, care se cântă și funcționează foarte bine numai cu cele două părți. De asemenea, și *Simfonia a IX-a* de Bruckner se cântă cu succes cu cele trei părți ale sale sau *Simfonia a X-a* de Mahler, cu o singură parte. De altfel, există și o variantă terminată a acestei simfonii mahleriene, realizată de savantul britanic Deryck Cooke, versiune care se poate asculta pe YouTube cu partitura olografă a schițelor lui Mahler.

Pe de altă parte, opusurile propriu-zis neterminate sunt rezultatele

Ravel își arde toate lucrările neterminate, iar Sibelius, când își dă seama că nu-și poate termina *Simfonia a VIII-a*, o încredințează, de asemenea, focului. Pentru aceștia opțiunea era clară: fără lucrări neterminate. Dar în celelalte cazuri? Cazurile sunt foarte diferite. Să le cercetăm succint.

1. Putem avea o lucrare terminată în particelă sau în schițe complexe, după cum a fost cazul *Simfoniei a X-a* de Mahler, actului al III-a al operei *Lulu* de Alban Berg sau poemului simfonic *Isis* de Enescu. În acest caz, cel care completează lucrarea este mai cu seamă un orchestrator, iar demersul se aseamănă mai mult orchestrației decât reconstrucției. Deryck Cooke, Friedrich Cerha și Pascal Bentoiu au

redat aceste capodopere patrimoniului universal (cu atenție deosebită la nivelul stilistic al orchestrației), realizând astfel un act cultural de mare anvergură și recuperând cu profesionalism și dăruire o valoare muzicală inestimabilă.

(continuare în pagina 2)

SUMAR

DECERNĂRI

Ceremonia de acordare a titlului de doctor honoris causa profesorului Philip Bohlman: *Laudatio* și proclamația senatului paginile 3 - 5

PROIECT FDI

Muzicile elitelor. Orient și Occident în muzicile saloanelor princiere și boierești din Principatele Române în secolul al XIX-lea – idei, teme și impact paginile 6 - 7

INTERVIURI

Primul interviu:
Philip Bohlman – „În 1998 am ajuns pentru prima dată la București și m-am îndrăgostit de acest oraș.” paginile 8 - 12

Al doilea interviu:
Bennett Zon – *despre un ideal al interdisciplinarității* paginile 13 - 17

Al treilea interviu:
Derek Scott – *Secolul al XIX-lea, de la muzica de salon la jocurile video* paginile 18 - 21.

Al patrulea interviu:
Haiganuş Preda-Schimek – *fațete diverse ale muzicii românești de secol XIX* paginile 22 - 24

Capodopere neterminate

(continuare din pagina 1)

2. Putem avea, apoi, o lucrare terminată în particelă și aproape pe jumătate orchestrată, ca Simfonia a IV-a de Enescu. Terminarea orchestrației este, în acest caz, un gest de recuperare istoriografică și culturală, după cum a făcut Süssmayr cu *Requiemul* de Mozart sau Friedrich Cerha cu actul III din *Lulu* de Alban Berg.

3. Putem avea fragmente de schițe sau schițe aproape ilizibile, și atunci aportul restaurativ poate lua două direcții:

a. imaginarea unui posibil traseu muzical în concordanță cu ideile din schițe, ca în cazul duzinei de variante propuse pentru *Contrapunctus XIV* de Bach sau în cel al lui Franco Alfano cu *Turandot*-ul lui Puccini, care chiar a creat finalul operei pucciniene, după care acesta a fost tăiat în fel și chip, sub motiv că e „prea mult Alfano, și prea puțin Puccini”.

b. păstrarea fragmentelor de schițe așa cum au fost elaborate de către compozitor și „sudarea” lor printr-un „mortar” muzical în stil contemporan (asemănător procedurii restaurării vaselor antice de ceramică, ale căror fragmente originare sunt legate între ele printr-un material nou, care le încheagă în forma inițială a vasului, ele păstrându-și autonomia materialului și a formei), după cum



a realizat Luciano Berio în lucrarea *Rendering*, luând fragmentele rămase din proiectata Simfonia a X-a de Schubert și integrându-le într-un discurs de tip modernist. În acest sens, fragmentele schubertiene par că plutesc într-un sos de istorie muzeală, ele fiind restituite posterității în forma în care au rămas în schițe.

4. Putem avea doar schițe elementare, notițe fulgurante, efemeride ale inspirației. În acest caz cred că e necesar să ne abținem să reconstruim ceva, să reconstituim sau chiar să refacem. Dacă o facem totuși, atunci ne putem întreba mereu: cum rămâne cu *aura* și duhul împlinirii? Căci orice opus terminat, chiar și în schițe, posedă intenționalitatea completă a autorului și gândul finalizat asupra opusului respectiv. Dar când ne rămân doar fragmente și urmează să decidem noi felul în care se vor îmbina aceste fragmente, atunci nu-i de glumit! Căci sintaxa unei lucrări muzicale e la fel de importantă ca orice secțiune din componența ei, știut fiind faptul că întregul e mai mult decât suma părților. De unde luăm energia autorului *de facto* pentru a coagula fragmentele rămase

într-un discurs coerent și semnificativ, în acord cu stilul celui omagiat astfel? Astfel, opțiunea componistică a lui Luciano Berio, aceea de a integra fragmentele rămase de la Schubert într-o construcție similară actului de restaurare a unei amfore grecești, ni se pare una igienică și etică și pentru domeniul muzical.

Este mai puțin decât se poate, dar mai mult decât avem. În acest sens, cred că ar trebui să reconsiderăm și opusurile care mișună prin repertoriul concertistic cu ștampila „Enescu”, dar ele nu sunt așa ceva. Sunt, în cel mai bun caz, încercări de restaurare, dar unele dintre ele nu ating nivelul capodoperei și nu-i fac vreun serviciu lui Enescu. Cred că Ravel și Sibelius au fost mai abili cu gestiunea posterității lor. Probabil că și Enescu ar fi trebuit să-și ardă lucrările neterminate. Și chiar schițele.



Redacția ACORD

Coordonator:
Antigona RĂDULESCU

Redactor-șef:
Irina BOGA

Redactor:
Ana DIACONU

Fotograf:
Sorin ANTONESCU

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

Puteți contacta
redacția ACORD
prin e-mail la
acord@unmb.ro
ISSN 2066 - 0901

Invitat al conferinței *Elites and Their Musics: Music and Music-Making in the 19th-Century South-Eastern Europe Salons* organizate la București în luna noiembrie a acestui an, reputatul profesor american al Universității din Chicago Philip Bohlman a acceptat conferirea titlului de doctor honoris causa din partea Universității Naționale de Muzică din București. *Laudatio* și Proclamația senatului reprezintă momentele principale ale ceremoniei.

LAUDATIO

conf.univ.dr. Costin Moisil

Este o mare onoare pentru universitatea noastră să acorde astăzi titlul de doctor honoris causa lui Philip Vilas Bohlman, Ludwig Rosenberger Distinguished Service Professor in Jewish History, Music and the Humanities în Departamentul de muzică al Universității din Chicago.

Ați putut vedea din afișul festivității că domnul profesor Bohlman este etnomuzicolog. Din cei 45 de muzicieni distinși de Universitatea Națională de Muzică București cu titlul de doctor honoris causa, doar opt sunt muzicologi. Philip Bohlman este al doilea etnomuzicolog care primește această distincție, după Jean-Jacques Nattiez (care este însă cunoscut mai ales ca specialist în semiotica muzicală). Faptul că un etnomuzicolog este onorat în cel mai înalt grad de către universitatea noastră este încă un motiv de bucurie pentru departamentul de muzicologie – al cărui membru sunt –, departament al cărui membru fondator este tot un etnomuzicolog, Constantin Brăiloiu.

Pentru unii dintre dumneavoastră, cu precădere pentru boboci, etnomuzicologul este cel care bate satele în căutare de cântece inedite, pe care – dacă e norocos – le culege din gurile babelor uitate de lume, le transcrie pe portativ și le publică pentru a putea fi „valorificate” prin armonizări pentru cor sau altcumva. Aparent, toată lumea îl stimează. În fapt, dirijorii îl compătimesc, fiindcă citește cu greutate în cheia fa și nu mai mult de o singură linie melodică



Foto: Sorin Antonescu

odată; instrumentiștii îl privesc de sus, pentru că nu știe să cânte la vreun instrument; iar muzicologii îl desconsideră, fiindcă scrie bolovănos, fără miez și fără să reflecteze la problemele importante. Vreau să vă asigur că această imagine este puternic deformată, dacă nu de-a dreptul falsă, iar activitatea profesorului Bohlman este dovada vie că etnomuzicologia înseamnă cu totul altceva.

Philip Bohlman a studiat pianul, obținând titlul de licențiat în muzică la Universitatea din Wisconsin-Madison. A urmat apoi cursuri de muzicologie cu Alexander Ringer și etnomuzicologie cu Bruno Nettl, obținând în 1984 titlul de doctor al Universității Statului Illinois din Urbana-Champaign. Cei doi erau prestigioși profesori de origine evreiască, născuți în Berlin și, respectiv, Praga. Cel din urmă emigrase în Statele Unite de mic copil, înainte de al Doilea Război Mondial, în vreme ce primul studiasc în Berlin și Amsterdam, fusese deținut într-un lagăr de concentrare și emigrase în America la sfârșitul războiului.

La scurtă vreme după obținerea titlului de doctor, Philip Bohlman a început să predea etnomuzicologie la Universitatea din Chicago, unde a obținut cel mai înalt titlu universitar, de profesor, în 1999. De-a lungul timpului a fost profesor invitat la universitățile din Berlin, Freiburg, Kassel, Hildesheim, Viena, Bologna, Newcastle, Ierusalim, la Universitatea Yale și la Universitatea de Arte din Berlin. De asemenea, este profesor onorific la Universitatea de Muzică, Artă Dramatică și Media din Hanovra. Philip Bohlman a efectuat cercetări de teren în Israel, Europa (cu deosebire Europa Centrală), SUA sau India. De destulă vreme însă etnomuzicologia nu se reduce la studiul muzicilor rurale sau non-europene, așa că cercetările au putut avea loc în egală măsură în orașe, în pelerinaje sau chiar în fața televizorului sau a computerului, depinzând de obiectul cercetării. Domnul profesor Bohlman și-a dedicat mai bine de patru decenii studiului muzicii evreiești, cu precădere așkenazi, dar ar fi nepotrivit să privim cercetările sale prin prisma grupurilor etnice, religioase sau sociale studiate.

(continuare în pagina 4)



Foto: Sorin Antonescu

Laudatio Philip Bohlman

(continuare din pagina 3)

Mai degrabă fiecare teren i-a oferit date și prilejuri de reflecție asupra legăturilor dintre muzică și societate. După cum el însuși se prezintă în scurta sa biografie, cercetarea sa are în vedere „issues at the intersections of music with race, nationalism, and colonial encounter; the ontological and ethical dimensions of music; and the social agency of aesthetics and performance”. Privirea sa se îndreaptă, fără discriminare, asupra muzicilor evreilor din Burgenlandul Austriei de la începutul secolului trecut, imigranților în Israel și SUA, țărănilor români și romi din Maramureș sau spectatorilor concursului Eurovision; și mai cu seamă asupra celor care fac și ascultă aceste muzici.

Domnul profesor Bohlman este preocupat nu doar de prezentul imediat, ci folosește cercetarea de teren ca pe o poartă către muzica trecutului. De asemenea, este interesat de aspectul istoric al muzicilor pe care le examinează, acest fapt apropiindu-l de colegii săi muzicologi. (Continui să evit aici discuțiile privind raportul dintre muzicologie și etnomuzicologie, deși mă simt tentat să-l pomenesc pe Charles Seeger.) De altfel, Philip Bohlman mărturisește într-un articol: „In my writing, I have obsessively tried to provide something for as many readerships as I am capable (...)

of reaching. I write for readers in folk music and Jewish studies. I deliberately search for a voice that draws ethnomusicologists and historical musicologists together. I performatively transform the music itself, to the extent that I have wrested it from the past, to sound a present that is meaningful.”

Activitatea lui Philip Bohlman nu se rezumă la partea științifică și didactică, ci are și o componentă interpretativă. El este director artistic al New Budapest Orpheum Society, un mic ansamblu de cabaret evreiesc ce interpretează piese create în timpul Holocaustului de muzicieni populari, inclusiv în ghetouri și lagăre de concentrare. De asemenea, împreună cu soția sa, pianista Christine Wilkie Bohlman, susține spectacole de lectură performativă și pian, unde interpretează piese create în timpul Holocaustului. Înregistrările celor două ansambluri au fost premiate de către Societatea Americană de Muzicologie și de Universitatea Oxford și au primit nominalizări la premiile Grammy.

Distincțiile primite pentru activitatea științifică sunt numeroase și nu voi aminti decât câteva: Medalia Edward J. Dent, din partea Asociației Muzicale Regale din Marea Britanie; Premiul Derek Allen, din partea Academiei Britanice; Premiul Bruno Nettl, din partea Societății de Etnomuzicologie din Statele Unite; Premiul Fumio Koizumi pentru etnomuzicologie. Profesorul Bohlman este membru al



Academiei Americane de Arte și Științe și al Academiei Britanice.

Philip Bohlman se află în București pentru o conferință de trei zile organizată de universitatea noastră și New Europe College, cu titlul *Elites and Their Musics: Music and Music-Making in the 19th-Century South-Eastern Europe Salons*. Unii dintre dumneavoastră l-ați ascultat ieri, când a susținut prelegerea „*Balkan Borderlands*” and „*Transylvanian Transit*”: *Cabaretique Topographies of East European Modernity*, și l-ați urmărit moderând sesiunea din dimineața de astăzi. Cei mai mulți dintre noi nu l-am întâlnit până astăzi, în ciuda faptului că Europa este o a doua casă pentru el și că a vizitat România și Bucureștiul încă din secolul trecut. Totuși, prezența lui în această universitate este mai puternică decât s-ar crede. În biblioteca universității și în bibliografia cursului de antropologia muzicii se găsesc volume scrise sau editate de el, cum ar fi: *World Music: A Short Introduction*; *Comparative Musicology and Anthropology of Music: Essays on the History of Ethnomusicology*; *Disciplining Music: Musicology and Its Canons*; *Ethnomusicology and Modern Music History*. De asemenea, muzicologii sunt familiarizați cu volume din seria Europa, coordonată de către el și Martin Stokes. (De altfel, unul dintre aceste volume – *Manele in Romania: Cultural Expression and Social Meaning in Balkan Popular Music* – a fost realizat de către colega noastră, Speranța Rădulescu, împreună cu Margaret Beissinger și regretata Anca Giurchescu.) Deloc surprinzător, studenții de la muzicologie posedă



(continuare în pagina 5)

Proclamația Senatului Universității Naționale de Muzică din București

Cu deosebită bucurie și onoare, Senatul Universității Naționale de Muzică din București, întrunit în ședința din 8 octombrie 2019, a hotărât acordarea înaltului titlu de doctor honoris causa al Universității Naționale de Muzică din București domnului Philip Vilas Bohlman, the Ludwig Rosenberger Distinguished Service Professor in Jewish History, Music and the Humanities in the Department of Music at the University of Chicago.

Voce inconfundabilă a etnomuzicologiei mondiale, Profesorul Philip Vilas Bohlman este cercetătorul de teren îndrăgostit deopotrivă de prezentul imediat, precum și de muzicile trecutului. Decenii de-a rândul, religiile, muzicile și societățile Europei, Indiei, Israelului sau Americii au constituit spațiul predilect de investigație al savantului, activitate dublată de componenta interpretativă elogios apreciată prin premiile oferite de Oxford University, American Musicological Society sau nominalizările la premiile Grammy.



Foto: Sorin Antonescu

Erudiția sa prodigioasă, ascuțimea observațiilor, înaltul stil academic ce-i caracterizează scrierile, capacitatea de complexă teoretizare a variatelor domenii de investigație definesc personalitatea unică a Profesorului Philip Vilas Bohlman în câmpul etnomuzicologiei mondiale actuale.

În concluzie, ne bucurăm de faptul că Domnia Sa a acceptat propunerea de a deveni doctor honoris causa al Universității Naționale de Muzică din București, oferindu-ne astfel posibilitatea de a ne exprima admirația pentru amploarea și adâncimea cercetărilor sale, parte din ele dedicate și muzicilor din România.

Laudatio Philip Bohlman

(continuare din pagina 4)

Între ei versiuni PDF ale unor volume de Philip Bohlman ca *The Study of Folk Music in the Modern World* sau *The Music of European Nationalism*, volume obținute din surse care îmi scapă.

Veți spune, poate, că numărul celor care zăbovesc în sala de lectură a bibliotecii universității sau al celor care urmează cursurile de antropologia muzicii este mic față de numărul total al membrilor comunității noastre academice. Nu v-aș putea contrazice. Dar v-aș răspunde că privirea noastră, a celor care am citit din scrierile profesorului Bohlman, a fost semnificativ modelată de către ele. Prin urmare, la cursurile de istoria muzicii sau de muzici tradiționale, de pildă, vă facem întrucâtva părtași gândurilor sale chiar și atunci când vorbim de subiecte pe care el nu le-a abordat.

Philip Bohlman este mai prezent în mijlocul nostru decât ați fi tentați să credeți.

Suntem bucuroși că astăzi profesorul Philip Bohlman se află și fizic printre noi, nu doar în mințile și sufletele noastre, și suntem onorați de faptul

că a acceptat să primească titlul de doctor honoris causa oferit de Universitatea Națională de Muzică București.

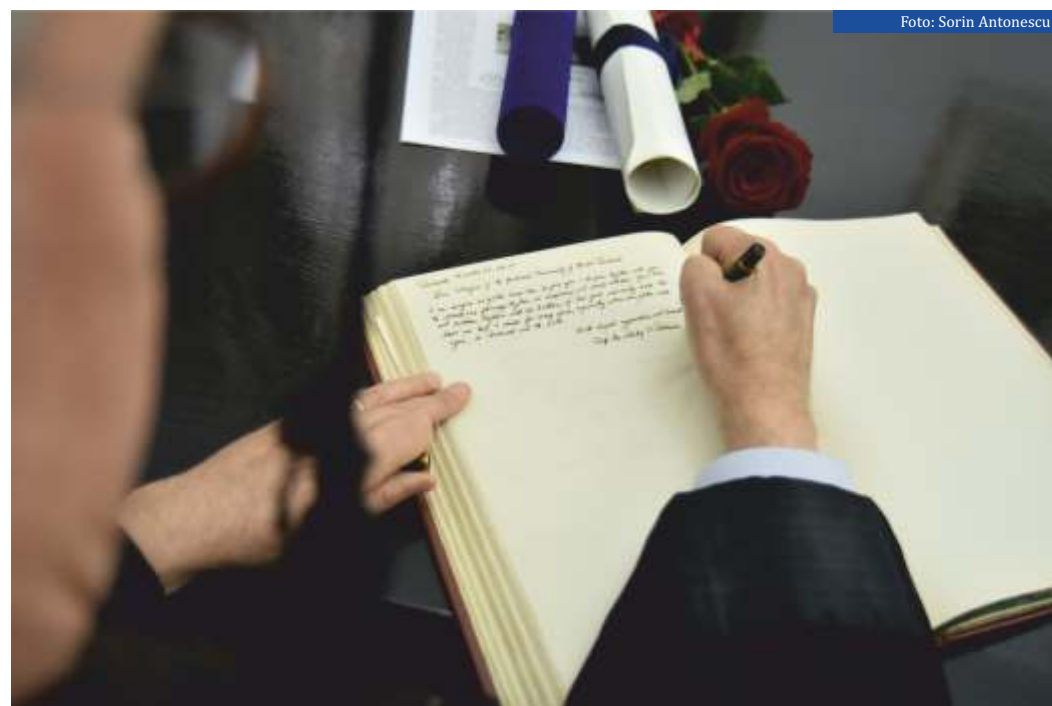


Foto: Sorin Antonescu

Rezervăm pentru întregul număr 44 al revistei Acord un material amplu legat de proiectul UNMB intitulat *Elites and Their Musics: Music and Music-Making in the 19th-Century South-Eastern Europe Salons* desfășurat la sfârșitul anului 2019. Din el se pot desprinde idei despre anvergura manifestării, temele dezvoltate cu acest prilej, deschiderea sa internațională și câteva dintre personalitățile invitate. Nu în ultimul rând, reiese impactul pe care această conferință l-a avut asupra asistenței din care au făcut parte și semnatarele de mai jos, tineri muzicologi din universitatea noastră.

Cercetare științifică la vârf

Larisa Scumpu – Sinteză muzicologică, anul I

Centrată în mod deosebit pe personalitatea lui Philip V. Bohlman și pe importanța sa ca etnomuzicolog pe plan internațional, conferința din 21-23 noiembrie 2019 a reunit muzicologi, etnomuzicologi și cercetători ce au pus în discuție *Elitele și muzica lor în saloanele europene ale secolului al XIX-lea*.

Participanții din România, Croația, Serbia, Grecia, Turcia, Marea Britanie și Statele Unite au tratat subiectul din perspectiva proprie, fiecare prezentând viziuni diferite ce s-au completat reciproc, întregind astfel imaginea de ansamblu a saloanelor muzicale ale secolului al XIX-lea din țările sud-est europene. Printre cei prezenți s-au numărat Constantin Ardeleanu (singurul istoric printre muzicologi), Nicolae Gheorghiiță, Costin Moisil, Florinela Popa, Antigona Rădulescu, Speranța Rădulescu, Dalia Rusu-Persic, Valentina Sandu-Dediu, Emese Sófalvi și Erich Türk, ce au reprezentat instituții românești din București, Cluj și Iași, precum și Philip V. Bohlman, Vjera Katalinić, Marijana Kokanović Marković, John Plemmenos, Haiganuş Preda-Schimek, Derek B. Scott, Feza Tansuğ, Stanislav Tuksar, Avra Xepapadakou și Bennett Zon, cercetători independenți sau reprezentați ai unor instituții internaționale (din țările spațiului balcanic până în Marea Britanie și S.U.A.). În cele șase sesiuni de discuții,

moderate pe rând de către un muzicolog, s-au conturat idei ce demonstrează diversitatea muzicilor de salon coexistente în secolul al XIX-lea în funcție de spațiul geografic, condițiile politice și ideologice și, în unele cazuri, au fost reliefate legăturile și interinfluențele stilistice dintre acestea. De asemenea, expunerile au oferit informații privind viața muzicală și începuturile instituționalizării artei în diferite orașe-centre culturale ale Europei de Sud-Est.

În cadrul simpozionului, Universitatea Națională de Muzică din București i-a oferit etnomuzicologului Philip V. Bohlman titlul de doctor honoris causa, în semn de recunoștință pentru contribuțiile sale în domeniul etnomuzicologiei. Cu o seară înainte, la Colegiul Noua Europă, partenerul UNMB în construcția conferinței, invitatul susținuse conferința sa intitulată *“Balkan Borderlands” and “Transylvanian Transit”: Cabaretesque Topographies of East European Modernity*.

Pentru a reconstitui tabloul complet al saloanelor muzicale din Principatele Române, discuțiile din cea de-a doua zi a conferinței au fost continuate de un concert ce a integrat în program lucrări românești descoperite în manuscrise din secolul al XIX-lea. Lucrări precum *Fantaisie o Prelude* de Georg Ruzitska sau *Tema con variazioni* de Philipp Caudella au fost interpretate la clavecin de Erich Türk, în completarea prezentării sale intitulate *Cluj's Music Culture Emerging during the First Half of the Nineteenth-Century*. Pianistul Marius Boldea a oferit și alte exemple



de muzici cântate în saloanele din Principatele Române, precum *Moldave, L'Echo de la Valachie* de J. A. Wachmann și creații aparținând lui François Rouschitzki și Jean Zapf. În final, ansamblul *Trei Parale*, format din Florin Iordan, Daniel Pop, Mihai Balabaș și Beatrice Iordan, a prezentat prelucrări moderne ale transcripțiilor lui Anton Pann din volumul *Spitalul amorului* și alte melodii de joc: *Până când nu te iubeam, Decât ruda și vecinu'* de Anton Pann, *Trei dansuri moldovenesti, Două hore de la Săveni*.

Cu promisiunea că lucrările prezentate vor constitui materialul unor publicații speciale, dar și cu ideea de a se lărgi spectrul discuției și la alte tipuri de muzici ale secolului al XIX-lea s-au încheiat cele trei zile ale conferinței organizate de Universitatea Națională de Muzică București. Grație proiectului câștigat de Nicolae Gheorghiiță, coordonatorul simpozionului, asistat de Desiela Tătaru și de alți membri ai staffului de cercetare de la UNMB, conferința a reprezentat fără îndoială un succes atât din punctul de vedere al participanților, cât și al spectatorilor.



Foto: Sorin Antonescu

Muzica de salon a secolului al XIX-lea: prima zi de la New Europe College

Lavinia Frâncu - Sinteză muzicologică, anul II

Muzica saloanelor din secolul al XIX-lea constituie, mai ales pentru istoria muzicii românești, încă un teritoriu prea puțin exploatat. Universitatea Națională de Muzică din București a adus, iată, în atenția muzicienilor o temă pe cât de interesantă, pe atât de ofertantă, la simpozionul internațional *Elites and Their Musics: Music and Music-Making in the 19th-Century South-Eastern Europe Salons*. Subiectul a stârnit atenția cercetătorilor din întreaga lume (din SUA și Marea Britanie până în țările spațiului balcanic), care nu au ezitat să răspundă afirmativ invitației de a participa.

Prima zi a simpozionului, 21 noiembrie, găzduită de New Europe College, a început cu prelegerea lui Haiganuş Preda-Schimek. Autoarea a vorbit despre viața muzicală a Bucureștiului, la jumătatea veacului al XIX-lea, și influențele occidentale care au condus la o modernizare a clasei mijlocii, aducând în atenția publicului un manuscris din arhiva Academiei Române, în care erau notate diverse muzici de salon. Comunicări la fel de interesante au avut și Speranța Rădulescu și Nicolae Gheorghiuță, care au scos, de asemenea, la lumină manuscrise datate din 1824. După analiza muzicală a conținutului în context social-cultural, am putut face presupuneri cu privire la interesele și mentalitățile muzicale la acea perioadă. Marijana Kokanović Marković ne-a vorbit despre forme de socializare și divertisment în Principatul Serbiei, reflectate în saloanele prințesei Anka Obrenović,

și în special despre repertoriul muzical alcătuit îndeosebi din lucrări semnate de muzicieni locali și străini, dar și din cântece tradiționale sârbești. Prezentările britanicilor Derek B. Scott și Bennet Zon au fost extrem de interesante, stârnind reacții diverse: Scott a încercat să sugereze

asemănări și diferențieri între muzicile de salon din București și din Londra, ornamentându-și prezentarea cu spiritul său ludic, spre deliciul publicului. Ceva mai serios a fost compatriotul său, deși tema sa a venit dintr-o zonă a inocenței: plecând de la cartea *The Child's Pianoforte Book* (1888), autorul a vorbit despre interdisciplinaritate ca manieră de învățare a copiilor, prin corelarea imaginilor cu muzica, pentru o gândire metaforică. O legătură între lumea muzicală românească și cea britanică a realizat-o și istoricul Constantin Ardeleanu în prezentarea sa, mai precis, el a discutat despre imaginea muzicii românești, oglindită în scrierile de călătorie ale autorului britanic William Beatty-Kingston. Despre procesul de creare a unei identități naționale, prezent încă de la sfârșitul secolului al XIX-lea, așa cum este reflectat în presa românească a vremii, ne-a vorbit Florinela Popa, care a extras din două publicații (*Lyra română - foaie musicală și literară și România musicală*) pasaje bine



simplă de la tipologii orientale la unele vestice.

Momentul mult așteptat al primei zile l-a constituit conferința etnomuzicologului Philip Bohlman, de la Universitatea din Chicago. Cu un profesionalism și o intonație aparte a construit o prezentare extrem de interesantă în jurul ideii de „cabaretesc”. Având ca punct de plecare muzica evreiască de la începutul secolului al XX-lea, autorul a definit acest concept drept un moment muzical menit să redea întâmplări ale cotidianului, dar și ale istoriei sau, altfel spus, ca fiind o oglindă a istoriei. Totodată, prin acest principiu a explicat cum modul în care diverse repertorii muzicale din Europa de Est converg. În acest fel, ne face să regândim istoria muzicii din punct de vedere muzical și geografic. Autorul și-a completat prezentarea cu diverse exemple muzicale, din regiuni balcanice și chiar din Transilvania, pentru a ilustra cu atât mai bine principiul. Înregistrările erau realizate cu ansamblu de cabaret *The New Budapest Orpheum Society*, coordonat de Bohlman. În final, lucrarea sa a stârnit un mare interes pentru cei prezenți, și chiar polemici cu privire la apartenența geografică a unor genuri muzicale (de exemplu hora).

În prima zi a simpozionului am fost martorii unei conferințe extrem de reușite, cu muzicologi și etnomuzicologi de un profesionalism incontestabil. Am putut observa diferite moduri de abordare a domeniului, ceea ce pentru noi, studenții prezenți, a fost cu siguranță un câștig.

Foto: Sorin Antonescu



Muzica elitelor – discuții cu invitații

Ana Diaconu – Sinteza muzicologică, anul II

Penultimul sfârșit de săptămână al lunii noiembrie a reunit la București 20 de personalități repute din muzicologia românească și internațională. Nicolae Gheorghiuță, profesor la Universitatea Națională de Muzică din București și coordonatorul proiectului, i-a provocat pe invitați să inițieze dezbateri aprinse și bine documentate în jurul muzicii interpretate în saloanele din sud-estul Europei de secol XIX.

În cursul a două zile încărcate, cu un program intensiv de sesiuni științifice, am reușit să strecur patru jumătăți de oră de discuții în urma cărora eu m-am îmbogățit cu foarte multe idei. Sper să vă transmit crâmpenie cât mai autentice din efervescența interlocutorilor mei pe subiecte precum secolul al XIX-lea, tipuri de muzicologie și cercetare, globalizare și dezideologizare a discursului muzicologic. Fiind constrânși de program să ne limităm la doar patru interviuri, am ales doi invitați care au în comun faptul că și-au dedicat aproape întreaga carieră studiului

epocii dezbătute și că am avut ocazia să-i întâlnim pentru prima dată la București. Este vorba despre **Bennett Zon**, fondator al *Centre for Nineteenth-Century Studies* din Marea Britanie și al unei reviste Cambridge renumite, *Nineteenth-Century Music Review*, și despre **Derek Scott**, dintre titlurile cărui amintesc *The Singing Bourgeois: Songs of the Nineteenth-Century Drawing Room and Parlour* (1989) și *Sounds of the Metropolis: The 19th-Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris, and Vienna* (2008). Am stat de vorbă și cu **Haiganuş Preda-Schimek**, care a studiat la UNMB și s-a stabilit la Viena la sfârșitul anilor '90. Totodată, ea este una dintre persoanele cu o contribuție importantă la realizarea numărului dedicat în exclusivitate muzicii românești din publicația britanică *Nineteenth-Century Music Review*.

L-am lăsat special ultimul în enumerarea mea pe etnomuzicologul **Philip Bohlman**, cu care începe seria de dialoguri a acestui număr dedicat conferinței din noiembrie. În prezent profesor la Universitatea

din Chicago, Philip Bohlman este o figură proeminentă în tabloul etnomuzicologiei mondiale, care s-a preocupat, începând din anii '80, de rescrierea și deschiderea de noi perspective de cercetare a fenomenului muzical. A urmărit, în cercetările sale, interferențele dintre muzici și problematici rasiale, etice, naționaliste, sociale. În 2016, am scris un articol despre conferința pe care a susținut-o la București fiica lui Philip Bohlman și care s-a intitulat *Songs and Sounds under the Polish Martial Law*, iar cu acest prilej am devenit dornică să mă apropiu mai mult de cercetările faimosului tată (colegii mei de atunci îmi amintesc că, deși mulți nu știau dinainte cine era Andrea Bohlman, au venit la eveniment în număr destul de mare impulsionați de numele foarte sonor în breaslă). Iar vineri, pe 21 noiembrie, am avut bucuria să port discuția ce urmează cu etnomuzicologul Philip Bohlman, la mai puțin de o oră după ce i se decernase titlul de doctor honoris causa de către universitatea noastră.

Primul interviu: Philip BOHLMAN

„În 1998 am ajuns pentru prima dată la București și m-am îndrăgostit de acest oraș.”

V-aș propune să începem discuția cu cel mai recent eveniment, în cadrul căruia v-a fost conferit titlul de doctor honoris causa al Universității Naționale de Muzică din București.

Sunt încă puțin copleșit, sentiment care cred că este o parte firească a acestei ceremonii, care a fost realizată într-o manieră atât de frumoasă de către universitate. Mă simt smerit și profund onorat de tot ce s-a spus. Organizatorii au reușit să facă acest eveniment cu totul special pentru mine și cred că, pentru studenți, de asemenea.

Care credeți că sunt cele mai mari provocări când discutăm despre studiul muzicii de secol XIX?

Este interesant să ne gândim la istoria studiului secolului al XIX-lea. Eu am



Foto: Sorin Antonescu

urmat parcursul educațional al unui pianist, diploma mea de licență este în domeniul interpretării și am continuat să studiez pianul chiar și

la doctorat, ceea ce e destul de neobișnuit. Cea mai mare parte a repertoriului pe care îl interpretam provenea din creația de secol XIX, deci eu am perceput inițial secolul al XIX-lea ca pe o perioadă a înfloririi pianului, în care instrumentul putea face atât de multe, putea fi în centrul vieții muzicale în anumite privințe. E interesant să observăm chiar că, în acest simpozion, el devine centrul salonului. Cred că unul dintre motivele pentru care secolul al XIX-lea este dificil este faptul că a reprezentat deopotrivă și o epocă a naționalismului în plină afirmare, lucru pe care l-am perceput, în diverse moduri, și din lucrările prezentate. Putem să identificăm un stil românesc? Dezbatem dacă hora este românească sau evreiască, grecească sau toate cele de mai sus.

(continuare în pagina 9)

Primul interviu: Philip Bohlman

(continuare din pagina 8)

Provocările în studiul naționalismului au crescut în ultimii 30 de ani și, pe măsură ce au crescut, au început să fie transpuse în secolul al XIX-lea. Deci care sunt forțele naționaliste care fac o muzică să fie românească sau croată sau care creează chiar o identitate în care o națiune este în centru? Aceasta ar fi o problemă foarte dificilă, devenită chiar mai dificilă începând din anii 2000, de când naționalismul a căpătat niște înțelesuri foarte complexe.

Abordarea dumneavoastră asupra etnomuzicologiei a inspirat foarte mulți cercetători ai generațiilor mai tinere, așa că vă rog să încercați să ne explicați, pe scurt, de ce este important să rescriem anumite segmente din istoria muzicii luând în considerare un context mai larg decât cel care a fost ilustrat în cărțile mai vechi.

Cred că este important să ne oprim asupra acelor lucruri care au fost uneori cenzurate, alteori neglijate, uneori pur și simplu nebăgate în seamă. În acest sens, o temă constantă în propriile mele cercetări este modul în care evreii și muzica acestora nu au făcut parte din istorie în situații în care erau chiar o parte importantă a ei. Am discutat despre acest lucru și în cadrul conferinței de aici, când am amintit că una dintre cele mai răspândite limbi vorbite pe teritoriul românesc era cândva idiș. Și totuși nu ne gândim la idiș ca fiind o limbă românească. Și mai este, desigur, problema pierderii enorme de populație ebraică europeană în timpul Holocaustului.

Trebuie să nu uităm de faptul că există minorități, oameni care au fost diferiți într-un fel sau altul. Să luăm doar cazul României și al diferitelor religii. România este un popor în care diversitatea religiilor a fost extremă, extraordinar de importantă în formarea istorică a țării. Iar să ținem cont de aceste diferențe devine foarte, foarte important; nu prin simpla presupunere că, de pildă, creștinismul este o categorie. Creștinismul înglobează foarte multe categorii, împreună cu iudaismul, cu islamismul, cu influențele de tip otoman și cu noile influențe venite asupra Europei din Orientul Mijlociu. Religia devine o categorie în care ar trebui să ne gândim mai mult la diferențe decât la faptul că există un fel de tradiție creștină care face parte din istoria muzicii europene.

V-ați născut în Statele Unite ale Americii, însă în cercetările dumneavoastră v-ați apropiat foarte mult de zona balcanică, est-europeană. Când s-a produs pentru prima dată această apropiere?

Am început să fiu atras de această regiune prin prisma studiilor mele în etnomuzicologie. Îmi amintesc foarte bine cum s-a întâmplat, pentru că Europa de Est și de Sud-Est a avut un rol foarte special în ceea ce numim *the folk music revival*, fenomen care a avut loc în jurul anilor 1960-1970, anii mei de studenție. Cu toții am devenit dintr-odată interesați de Europa de Est și am început să reînviem dansuri – dansam hora în facultate, chiar dinainte să mă orientez înspre etnomuzicologie. Făcea parte dintr-o mai amplă recunoaștere a faptului că există o lume dincolo de Europa Centrală pe acest continent, dincolo de ceea ce numim tradiție austro-germană a



Philip BOHLMAN

muzicii clasice. Încă un lucru despre care generația ta poate că nu mai știe foarte multe este acela că exista o casă de discuri importantă numită *Folkways*, care fusese înființată de un imigrant evreu din Europa de Est, pe nume Moses Asch. El a făcut cunoscute toate aceste înregistrări din Europa de Est după al Doilea Război Mondial. Chiar și Béla Bartók și-a publicat înregistrări din cercetările sale de teren la această casă de discuri. Deci dintr-odată aveam posibilitatea să ascultăm o varietate de muzici provenind din această regiune și le recunoșteam prin intermediul unor personalități ca Bartók. Aveam, de asemenea, mulți profesori din zonă; profesorul meu, Bruno Nettel, venea din regiunea cehă. Eram din ce în ce mai atrași de această muzică pe care o vedeam ca o îmbogățire a ceea ce ni se spusese că este „central”. Cred că se poate observa că mulți dintre noi, chiar în contextul Războiului Rece care a îngreunat posibilitățile de studiu, ne-am întors către această regiune pentru a ne lărgi înțelegerea despre muzică, în special din perspectivă etnomuzicologică. Exact aceeași direcție a urmat-o și fiica mea (n.r. Andrea Bohlman), cercetarea ei desfășurându-se, în cea mai mare parte, în Polonia, cu toate că reprezintă o generație mai tânără decât a mea. Deci chiar și în generația ei sunt din ce în ce mai mulți tineri cercetători care lucrează în această regiune.

(continuare în pagina 10)

Foto: Sorin Antonescu



Primul interviu: Philip Bohlman

(continuare din pagina 9)

Foto: Sorin Antonescu



Ați fost în România de mai multe ori până acum. Care sunt poveștile acestor vizite?

Prima vizită în România a fost în 1996. Era o călătorie de cercetare, am venit aici cu un grup de patru oameni, inclusiv un român, să facem înregistrări de-a lungul arcului carpatic. Am venit în februarie, în ciuda ninsorilor abundente (era foarte frig în munți, îmi amintesc că aveam picioarele înghețate), în perioada cu Lăsata-secului. Pentru evreii care locuiesc în această zonă înainte în număr destul de mare, era sărbătoarea Purim. Și ambele, atât Lăsata-secului (*Mardi Gras*, cum este denumirea sărbătorii în franceză), cât și Sărbătoarea veseliei – Purimul – se sărbătoreau cu muzici speciale, caracteristice. Mai mult decât atât, era sezonul nunților. Așa că știam că vom veni în această zonă și vom putea să înregistrăm multe nunți, în special în cursul lunii februarie. Am fost în mod special interesat de fenomenul muzicienilor rromi care cântau la nunți evreiești și vice-versa. Întrucât nu cântă la propria ta nuntă, altcineva o va face. Am înregistrat tot ce am putut, pornind de la Oradea și continuând pe întreaga regiune carpatică până la Suceava, incluzând Iași și alte zone. Acela a fost un proiect așa-zis tradițional de culegere de muzici, dar cu accentul pus numai pe anumite muzici-țintă, în special cele cântate de rromii și de evreii din această

regiune. Nu am ignorat celelalte comunități, evident; de pildă, în Transilvania am lucrat cu niște grupuri germane și maghiare.

Aceasta a fost prima vizită. Și odată ce ai venit în frigul lunii februarie în munți, trebuie să te întorci și vara. Cea de-a doua călătorie am întreprins-o, așadar, în mijlocul verii, iar atunci a fost foarte cald... Cu acea ocazie am ajuns pentru prima dată la București și m-am îndrăgostit de acest oraș. Îmi plac orașele mari, mi-au plăcut oportunitățile culturale pe care le aveți aici, am început să merg la muzee, să mă bucur de tot ce se putea. Asta se întâmpla în 1998, când era interesant de observat procesul tranziției către noua eră.

Apoi am revenit de mai multe ori, ultima dată în 2008, când am participat la o conferință în domeniul istoriei, nu era organizată de muzicieni. Atunci am petrecut destul de mult timp în Transilvania.

Mai există înregistrări sau cercetări scrise în urma primei dumneavoastră călătorii în România la care putem avea acces?

Există câteva rezultate ușor accesibile, incluse în volumul *The Music of European Nationalism*. Sunt multe exemple din acea călătorie pe discul care însoțește cartea.

Câteva înregistrări cu familia Covaci, dar și niște cântece tradiționale ebraice din comunitatea evreiască din Sighetu Marmației.

Ați făcut foarte multă cercetare de teren în cariera dumneavoastră. În ziua de astăzi, cel puțin în România, tinerii care activează în domeniul etnomuzicologiei se confruntă cu probleme care țin de diminuarea până la dispariție a surselor de folclor așa-zis autentic, de reticența oamenilor, de finanțarea deplasărilor de cercetare și așa mai departe. Din postura de profesor, cum vă îndrumați studenții să abordeze această parte a activității etnomuzicologice?

Cercetarea de teren este crucială pentru ceea ce facem. Eu predau, în prezent, cursul de introducere în etnomuzicologie nu doar pentru studenții de la etnomuzicologie, ci și pentru muzicologi, compozitori și nu numai. Este curs obligatoriu pentru toți, iar proiectul final trebuie să fie bazat pe cercetare de teren. Eu cred că sunt anumite lucruri pe care nu le poți învăța decât prin cercetarea de teren, te ajută să înțelegi ce este muzica într-un mod diferit. Îmi amintesc că, în primii mei ani de teren, când lucram în zone rurale din Statele Unite, mă duceam în sate și întrebam oamenii despre muzica lor tradițională, iar ei nu aveau nicio idee despre ce vorbesc. „Nu știu la ce folclor te referi” - îmi spuneau. Le explicam că folclorul înseamnă tradiție, ceva ce înveți de la bunica ta. Și mi-au răspuns, „uite, avem o petrecere vineri seară, vino acolo”.

(continuare în pagina 11)

Foto: Sorin Antonescu



Primul interviu: Philip Bohlman

(continuare din pagina 10)

Mai spuneau că merg la biserică duminică, unde toată lumea cântă. Eram foarte naiv atunci, însă am reușit să învăț mult făcând aceste lucruri. Mi se spunea că nimeni nu cântă muzică tradițională în acele zone, că nimeni nu mai vorbește germana (eu cercetând, în mod specific, tradiția de limbă germană), deci nu avea rost să mă chinui. Dar sigur că am mers și am constatat că în biserică se cântau imnuri germane duminică, chiar dacă poate oamenii nu înțelegeau ce cântau. Aceasta e una dintre posibilități. Studenții mei de acum abordează cercetări de teren cu totul diferite.

Proiectul la care lucrează acum una dintre studentele mele analizează tipurile de muzici redade în restaurantele japoneze. Este vorba exclusiv de muzică înregistrată, dar aleasă în majoritate pentru oameni de alte naționalități. Ea încearcă să determine ce fel de simboluri și stereotipuri sunt utilizate și percepute de clienții restaurantelor ca parte a experienței de servire a mesei. Un alt aspect despre care cu siguranță ați auzit este această creștere a interesului etnomuzicologilor de a studia fenomene care țin de muzica clasică. Folosim etnomuzicologia pentru a studia muzica din sălile de concert sau de la școlile și universitățile de muzică și se obțin astfel noi perspective asupra acestora. Am chiar acum un doctorand care studiază renașterea curentului *early music* în Cuba. Este un lucru foarte important, întrucât muzica veche, timp de mulți ani, a fost descurajată, pentru că era de proveniență catolică, iar acum este reînviată. Ne conferă o viziune foarte



Foto: Sorin Antonescu

interesantă asupra gândirii cubaneze contemporane, asupra ideologiilor prezente în muzica cubaneză în anul 2019. E ceva cu totul diferit față de studiul jazzului cubanez, de exemplu, care, din anumite puncte de vedere, este mai ușor de abordat. Și numai prin cercetare de teren poți vedea lucrurile dintr-o perspectivă nouă, care nu este neapărat una mai bună, dar este sigur diferită față de ce s-a mai spus.

Păstrați în minte o amintire amuzantă sau neobișnuită, care v-a marcat în vreun fel în decursul expedițiilor dumneavoastră pe teren?

Vă pot spune povestea unui moment cu o însemnătate foarte specială pentru mine. De fiecare dată când o spun, oamenii se amuză puțin. Făceam cercetare de teren în India, în special în sectorul diferitelor tradiții religioase. Ajunsesem să predau într-un mic oraș indian numit Pune (are cinci milioane de locuitori, dar este considerat un oraș mic pentru India), care are o tradiție foarte bogată a muzicii sacre, inclusiv evreiască. Predam unui grup de studenți de la Universitatea din Chicago, care participau la un program de studii în străinătate, și am auzit că există o mănăstire unde se cântă cele mai vechi imnuri hinduse (imnuri vedice, așa cum le numim

noi); sunt vechi de peste 3000 de ani, sunt transmise prin tradiție orală și sunt cântate de călugări fără întrerupere, 24 de ore din 24. Sunt foarte importante pentru studiul muzicii indiene. Numai bărbații iau parte la această tradiție și am decis să merg să văd dacă pot crea o oportunitate pentru studenții mei să își petreacă o parte din zi în compania călugărilor care cântau. Poate a fost puțin naiv din partea mea, dar m-am dus să mă întâlnesc cu cel care era un fel de abate al acelei mănăstiri, *Swami*. Discutam, a vrut să știe de ce vreau să fac acest lucru, ce îi învățam pe studenți. Aceștia nu erau hinduși practicanți, deci voia să știe care este, de fapt, interesul nostru. Simțeam că nu ajung nicăieri cu el, că vede chiar prin mine și apoi s-a uitat direct la mine și a zis: „Știi ce? Ești ignorant.” A fost un moment de șoc, desigur, că mi se adresase așa. A spus: „Nu știi nimic. Nu ai nicio idee despre ce facem aici.” Iar apoi a zis că mă va lăsa totuși să îmi aduc studenții pentru că sunt profesor; el era profesor, la rândul său și, prin urmare, chiar dacă nu știam nimic, puteam să comunicăm totuși ca profesori. Nu știu dacă este o poveste amuzantă, dar este un moment în care m-am confruntat cu propriile slăbiciuni și cu faptul că există situații în care trebuie să ascuți și să abordezi lucrurile într-o manieră diferită.

(continuare în pagina 12)

Foto: Sorin Antonescu



Primul interviu: Philip Bohlman

(continuare din pagina 11)

Aș vrea să vorbim puțin despre ansamblul pe care îl coordonați din postura de director artistic, *New Budapest Orpheum Society*. Alături de membrii grupului, ați reușit de multe ori să puneți în scenă, să transpuneți în concret o parte dintre cercetările pe care le-ați efectuat. Cât de mult v-a ajutat acest lucru?

Este foarte important pentru mine. Am denumit acest ansamblu *New Budapest Orpheum Society* după primul cabaret evreiesc care a existat în Viena. I s-a atribuit acest nume pentru că Budapesta, pentru Viena, reprezenta estul exotic, deci nu aveau

cabaretului X de persoana Y, pe o anumită melodie”. Eu caut melodiile, le pun împreună și apoi facem aranjamente pentru ele și le cântăm în formula de octet a ansamblului nostru. Foarte mulți oameni nici nu știau de existența acestei tradiții a muzicii de stradă. În aceeași perioadă și în același oraș, așa cum v-am arătat și în cadrul conferinței, Arnold Schönberg compunea muzică tonală și cântece de cabaret care sună ca o muzică tradițională. Este chiar remarcabil faptul că oamenii pot auzi acest lucru ca parte din tradiția lui Schönberg. Astfel, obținem o privire de ansamblu asupra a ceea ce se întâmpla într-un



Foto: Sorin Antonescu

vreo proveniență legată de Budapesta. Am preluat numele acestui cabaret, iar ceea ce fac pentru acest proiect este să cercetez, să caut muzici în locuri în care nu te-ai aștepta să le găsești, pe care mai apoi le punem în scenă. Astfel, oamenii pot auzi muzicile, iar noi le putem studia astfel încât să le putem regândi poziția în istorie. Unul dintre repertoriile cu care am început a fost constituit din cântece de stradă, balade care erau imprimate și vândute la final de secol XIX în Viena, create de clasa de imigranți evrei, foarte mulți dintre ei din România, care era din ce în ce mai numeroasă. Erau, dintr-odată, foarte multe cabarete, scriau cântece în idiș, în dialecte felurite, cuprinzând adesea povești amuzante. Foarte puține aveau și o muzică proprie, dar cuprindeau mențiuni de tipul „așa cum a fost interpretat pe scena

oraș important pentru muzica evreiască, nu în înalta intelectualitate – nu vorbim despre Gustav Mahler –, ci în clasa în dezvoltare de imigranți, căci până la Primul Război Mondial, populația Vienei era evreiască în proporție de 11%, ceea ce e un procent foarte ridicat pentru un centru urban.

La cealalt capăt se situează un alt proiect dintre cele două pe care le derulăm chiar acum. Înregistrăm un disc dublu cu muzică din perioada Holocaustului. Această muzică a fost creată și, în mare parte, abandonată în taberele de concentrare, unde oamenii o cântau în condiții de neimaginat. Foarte mulți lăsau muzica acolo atunci când erau transferați dintr-o tabără într-un lagăr al morții. Este o muzică ce, pentru perioada 1938-1945, a rămas cu totul în tăcere din cauza contextului istoric. Iar noi încercăm să înapoiem această parte istoriei muzicii. Ne oferă o imagine mai complexă asupra istoriei, ne permite să ne gândim la influențe dintr-o perspectivă diferită, nu numai că acoperă un gol, dar duce tradiția la noi niveluri. Tradiția melodramei, de pildă: înregistrez acum, împreună cu soția mea, ultima lucrare de scenă pe

© music.uchicago.edu



care Viktor Ullmann a compus-o în tabăra de concentrare, pe un text de Rainer Maria Rilke. Este o alegorie a războiului de 30 de ani, creată în 1944. Este o lucrare despre moarte, pe care Viktor Ullmann a compus-o într-un interval de timp de trei luni, în care era conștient că înainte de a-și termina lucrarea urma să fie dus în tabăra de concentrare de la Auschwitz pentru a fi ucis. A terminat schițele cu zece zile înainte să fie deportat, le-a dat, iar ceea ce am făcut noi a fost să preluăm textul și schițele și să finalizăm opera. Din cauză că scria cu o viteză atât de mare, uneori doar arunca texte pe pagină; în unele locuri nu știm unde ar fi vrut să potrivească textul cu muzica, poate fi doar un bloc de text plasat la începutul unei scene. Cred că le-am asociat destul de bine și le-am oferit și o semnificație, iar acum o să înregistrăm rezultatul. Această muzică este de o frumusețe extraordinară. O înapoiem momentului său istoric, în care publicul, compozitorii, muzicienii care au interpretat-o au fost cu toții uciși. Le arătăm, deopotrivă, respectul nostru. Le respectăm viața, îi tratăm ca pe mai mult decât niște simple victime, îi recunoaștem ca participanți creativi la propriile vieți și la propria istorie.



Foto: Sorin Antonescu

Al doilea interviu: Bennett ZON

Despre un ideal al interdisciplinarității

O scurtă discuție informală pe care am purtat-o cu Bennett Zon înainte de interviul propriu-zis m-a determinat să încep prin a-l întreba ce pârghii crede că am avea la îndemână pentru a populariza mai mult rezultatele muncii noastre, scrierile din sfera muzicii clasice, astfel încât să spargă barierele breslei destul de restrânse a muzicologilor și cercetătorilor.

Nu știu cum funcționează acest sistem în România, dar în Marea Britanie se fac eforturi semnificative, astfel încât proiectele de cercetare să obțină cu succes atât un rezultat academic, cât și unul de impact mai larg (*impact-related*). Deci, pe de o parte, scriem cărți, articole, capitole în volume colective, iar pe de alta, ca o completare, organizăm, de pildă, o expoziție despre ceva ce are legătură cu proiectul. Proiectele care chiar sunt de succes reușesc să aducă împreună aceste două componente. Dar este o provocare, este dificil să știi cum să comunici idei complexe unei populații care înțelege mai mult sau mai puțin aspectele cele mai complicate și mai abstracte pe care le presupune acel proiect academic.

Ați încercat, personal, să faceți acest lucru, în cadrul unor emisiuni televizate. Despre ce a fost vorba?

Au fost mai multe emisiuni, în jurul

unor subiecte precum imperialismul, naționalismul, colindele de Crăciun. Trebuie să descrii esența unui proiect în termeni cât mai simpli atunci când comunici cu un public mult mai larg. Receptorii pot proveni din categoria acelor foarte inteligenți, dar fără cunoștințe anterioare despre subiectul abordat. Ei vor avea totuși așteptările unui standard foarte ridicat în ceea ce privește conținutul intelectual al prezentării, dar și al limbajului care trebuie să fie cât mai accesibil. Eu o văd ca pe o provocare extraordinară. Unul dintre modurile în care putem face asta este prin încorporarea dimensiunii vizuale și a referințelor către lucruri din sfera extra-muzicală. Ne putem referi la arhitectura în cadrul căreia se desfășoară muzica (cum este salonul, în cazul acestei conferințe) sau la imagini, la modul în care experiența este simțită sau trăită într-un spațiu, la căldura, răceala, lumina acestui spațiu. Sunt mai mulți factori externi care conferă înțeles unui lucru. Oricum, întotdeauna ideea este să descriem lucruri pornind de la alte elemente. Dacă descriem un scaun, nu îl prezentăm prin el însuși, ci spunem unde se află, din ce material este confecționat, cum și unde a fost fabricat și așa mai departe. Importăm imediat idei despre scaun din surse externe acestuia. Este aceeași situație



Bennett ZON

și în cazul muzicii. Dacă vrem să o definim pentru un public mai larg, putem să ne folosim de o gamă foarte largă de factori pe care se sprijină, care o creează sau o construiesc. Acesta e un posibil mod de a comunica cu cel mai larg public. Oamenii de știință tind să fie foarte concentrați pe ceea ce fac și cred că acest lucru provoacă o separare între obiectivele comunității academice și ceea ce noi numim impact (*engagement, outreach*). Este o provocare pentru cercetători să spargă această barieră; unii reușesc, iar alții nu. În demersurile mele mai recente, am ajuns să fac acest lucru mult mai conștient. În prezent, lucrăm la un proiect în colaborare cu *Victoria and Albert Museum* și *Science Museum Group* (un grup de cinci muzee de știință din Marea Britanie, printre care și *London Science Museum*) și realizăm un proiect pe tema interdisciplinarității. Proiectul implică să ne uităm foarte atent la diverse obiecte din muzeu și să reușim să le poziționăm dintr-o perspectivă interdisciplinară. Ne putem uita, de pildă, la o statuie și, la fel ca în cazul scaunului, să vedem cum poate fi înțeleasă din toate aceste unghiuri interdisciplinare diferite. Am descoperit că se pot crea punți între cercetările academice foarte strict direcționate și altele mai generale, mai ușor digerabile pentru oamenii care pot fi inteligenți și interesați, dar pur și simplu necunoscători ai naturii foarte rafinate a cercetării academice.

(continuare în pagina 14)



Foto: Sorin Antonescu

Al doilea interviu: Bennett Zon

(continuare din pagina 13)



Foto: Sorin Antonescu

Este interesant pentru că unele dintre lucrurile supuse contemplării nu sunt ce ne-am aștepta să fie. Ne putem uita la o bucată de beton; e dificil să o percepem ca pe un obiect de interes, dar devine interesantă când este pusă în context, iar acest lucru este general valabil. Scopul proiectului este, în cele din urmă, să influențeze modul în care oamenii trăiesc experiența muzeului și în care percep natura interdisciplinară a cercetării academice. Când mergem la muzeu, confruntăm pur și simplu obiectul cu o mică etichetă de 60 de cuvinte sau mai puțin, care îl descrie ca pe un fenomen ce poate fi supus unei observații empirice, dar care atinge, de fapt, diferitele discursuri care întregesc înțelegerea noastră asupra lui. Aceasta este dificultatea proiectelor de impact: să reușim să prezentăm, în mod concis, perspective interdisciplinare care conferă obiectului însemnătate. Această provocare nu este încă înțeleasă întotdeauna în rândul comunităților academice.

Vă întreb și pe dumneavoastră, în calitate de specialist în studiul acestei epoci, ce particularități trebuie să avem în vedere atunci când cercetăm secolul al XIX-lea.

Există foarte multe documente, despre care știm sau nu știm încă și care datează din secolul al XIX-lea.

Chiar la această conferință am aflat de existența foarte multor documente. Avem multe surse primare pe care nu le-am exploatat încă. Una dintre dificultățile studierii secolului al XIX-lea se referă la explicarea lui. Ce înseamnă și, într-un anumit sens, unde începe și unde se termină această epocă? Cred că nu s-a încheiat așa că întrebarea rămâne: unde începe și cât de lung este secolul al XIX-lea? Se vorbește despre îndelungatul secol XIX. Eu am afirmat undeva că însumează vreo 400 de ani. Oamenii râd când spun asta, dar este o dilemă reală, aceea a fixării unor limite temporale. La Centrul de studii dedicate secolului al XIX-lea pe care îl conduc, percepem secolul al XIX-lea ca având începutul undeva tocmai la jumătatea secolului al XVII-lea și o întindere care se desfășoară până în prezent. Ne uităm la *steampunk* și îl punem lângă ficțiunea victoriană din secolul al XIX-lea. Este o cronologie vastă și un timp conceptual îndelungat. Și apoi, nu se pune problema numai de ce studiezi, ci și de cum studiezi. Sunt foarte multe resurse despre care nu știm, pe plan național și internațional. Iar una dintre dificultățile studiilor secolului al XIX-lea este că abordează o perioadă cronologică și nu un concept. De exemplu, în America sau în alte părți ale lumii, există centre de cercetare dedicate culturii vizuale, inteligenței,

comunicării. Iar grupurile de acest fel studiază conceptele indiferent de întinderea lor cronologică; pot îngloba subiecte pornind de la comunicarea medievală și ajungând la tehnologiile moderne. Studiile despre secolul al XIX-lea sunt diverse. Avem, pe de o parte, organizații în Marea Britanie și în lume care studiază subiecte de secol XIX de sine stătătoare și, pe de altă parte, grupuri care îl studiază pornind de la concept, într-un context mai larg. În acest fel s-a creat o problemă, iar una dintre soluții este o creștere a numărului de centre dedicate studiului secolului al XIX-lea, care abordează subiectul în mod țintit și dintr-o perspectivă interdisciplinară în care muzica este una dintre componente.

Intuiesc că acesta este cazul centrului de studii pe care l-ați fondat și al cărui director sunteți (The Durham University Centre for Nineteenth-Century Studies). Ce proiecte se derulează în prezent în cadrul acestuia?

Centrul este interdisciplinar prin însăși natura sa și are în desfășurare foarte multe proiecte de acest fel.



Avem un proiect pe subiectul interdisciplinarității britanice, un altul care studiază case aristocratice evreiești în diverse părți ale Europei, legate de Imperiul Habsburgic și nu numai. Folosim fiecare proiect ca rampă de lansare pentru o implicare interdisciplinară. Este foarte puțin probabil să avem un proiect concentrat exclusiv pe muzică sau pe literatură, pe o disciplină unică din acest agregat.

(continuare în pagina 15)

Al doilea interviu: Bennett Zon

(continuare din pagina 14)

Un demers de care sunt entuziasmat, început de anul trecut, este înființarea unui centru internațional pentru studiile dedicate secolului al XIX-lea. Am creat un consorțiu de Centre Naționale pentru Studiul Secolului al XIX-lea (CNCS). Continuăm extinderea acestui proiect. Până acum implică universități precum Sorbona, Monash din Australia; fondăm anul viitor un centru în Delhi, *CNCS International India* și am început, totodată, să înglobăm organizații mari precum *The Science Museum Group*; am discutat formarea unei filiale în Copenhaga. Toate aceste inițiative vor fi coroborate în ceea ce cred că se va numi *The International 19th Century Studies Association*. Pentru că, spre deosebire de muzică (unde există o Societate Internațională de Muzicologie, pe care o cunoașteți) sau de alte domenii, nu există o organizație internațională dedicată studiului secolului al XIX-lea. Fiecare organizație dedicată secolului al XIX-lea, deși prin definiție internațională, este, de fapt, foarte naționalistă în propria sa reflexivitate conceptuală. De pildă, *Interdisciplinary Nineteenth-Century Studies Society* din America gravitează, în principal, în jurul subiectelor anglo-americane. Centrul francez de istoria secolului al XIX-lea de la Sorbona este, de asemenea, preocupat de subiectele franceze și de modul în care acestea se extind în străinătate, rămânând totuși în legătură cu Franța. Toate aceste organizații tânjesc, de fapt, după o conectivitate deplină într-o eră a extinderii digitale și a globalizării. *The International 19th Century Studies Association*, care este un rezultat direct al CNCS



Foto: Sorin Antonescu

International (la rândul său derivat din activitatea centrului de la Durham), creează această oportunitate atotcuprinzătoare pentru întâlniri și adunări de concepte și minți în jurul secolului al XIX-lea.

Care ar fi termenul pe care îl estimați pentru concretizarea acestui proiect ambițios al asociației?

Termenul este de patru ani. Plănuim o inaugurare cândva în 2024-2025. Vreau să revin însă la întrebarea inițială, anume cum studiezi secolul al XIX-lea sau care sunt provocările acestui domeniu. Aș spune că acestea au legătură atât cu obiectele pe care le studiem, cât și cu modalitățile prin care le studiem. Spre exemplu, avem obiectele în fața noastră, cum sunt aceste manuscrise minunate din București, dar nu avem mereu oportunitățile de a le studia, posibilitățile de a beneficia de un cadru instituțional, organizațional care să ne ajute să le cercetăm, să publicăm rezultatele cercetării, să ajungem dincolo de această „bulă” națională. Pentru acest lucru au fost create CNCS International și această nouă organizație. E greu de spus cât de bine vom reuși să atingem acest obiectiv. În mare parte este vorba despre traduceri și despre modul în care vom putea folosi inteligența

artificială pentru a crea traduceri de un nivel acceptabil și pentru a putea realiza publicațiile pe care le-am imaginat în mai multe limbi simultan.

Deci dezideratul ar fi să vă extindeți dincolo de comunitatea academică (și nu numai) de vorbitori de limbă engleză.

Ideea ar fi să înființăm o organizație în cadrul căreia să se desfășoare o conferință la un interval de 3-5 ani, prin care să producem o revistă și posibil o serie de cărți. Revista ar trebui să fie publicată simultan în mai multe limbi; am face asta bazându-ne pe dinamica internațională a limbilor. În primă instanță, poate că am publica în cinci limbi, cele care au cea mai largă răspândire internațională. Scopul principal este să creăm punți între comunități, să generăm legături între Asia și America de Nord, Marea Britanie, Europa și să obținem un fel de constelație a rețelelor. Asta este ceea ce lipsește cu adevărat în studiile secolului al XIX-lea. Secolul al XIX-lea, ca disciplină, este constrâns într-o perspectivă naționalistă și nu mă refer într-un sens ideologic, ci este constrâns în spațiul național prin prisma limitărilor lingvistice, ale unei lumi multilingve. Este un mod prin care dorim să asigurăm continuitatea studiilor secolului al XIX-lea.

(continuare în pagina 16)



Al doilea interviu: Bennett Zon

(continuare din pagina 15)



Foto: Sorin Antonescu

Unul dintre factorii determinanți este că studiul secolului al XIX-lea, nu numai din perspectiva muzicii, ci ca întreg, își pierde din importanță în mediul universitar. Specialiștii în secolul al XIX-lea sunt înlocuiți treptat cu specialiști ai secolului al XX-lea și chiar ai secolului XXI, ai perioadei medievale și ai oricărei alte perioade, acesta este mersul lucrurilor. Astfel că dacă vom avea o prezență internațională, aceasta va ajuta la crearea unui grup de lobby pentru menținerea și continuarea dezvoltării studiilor secolului al XIX-lea. Pentru a determina care sunt provocările studiilor acestei perioade trebuie implicat să ne punem foarte multe întrebări: una privește chiar materialul pe care îl studiem, iar cealaltă caută să determine care este contribuția instituțiilor la facilitarea acestor studii, pe plan local, regional, național, internațional. Dacă nu primim acest ajutor instituțional, nu va mai exista absolut niciun studiu al secolului al XIX-lea. Este imperativ ca aceste organizații să comunice cu cercetătorii care caută să își dezvolte munca în domeniul muzicii de secol XIX și în cel al altor discipline. Interdisciplinaritatea este de ajutor întrucât cu cât există mai mulți oameni care studiază muzica din diferite unghiuri, cu atât sunt mai mulți oameni care studiază muzica în sine,

iar această creștere numerică este o premisă de evoluție favorabilă. Toți oamenii care cercetează din unghiuri diferite cresc șansele de supraviețuire ale acestei discipline de studiu.

De la interdisciplinaritate ne întoarcem puțin la muzicologie, mai precis la anul 2017, în care *Nineteenth-Century Music Review*, publicație de renume internațional pe care o coordonați, a dedicat un număr integral muzicii românești. Nu cred că aș minți spunând că ați câștigat mulți simpatizanți în rândul muzicologilor români prin acest proiect.

Sunt cu adevărat flatat, dar trebuie să spun că meritele li se cuvin mai degrabă lui Haiganuş Preda-Schimek și celor care au contribuit la realizarea aceluia număr. A fost fantastic și a rezultat unul dintre cele mai citite numere. Se fac statistici anuale și știu care dintre articole au fost cele mai accesate încă de la începuturile publicației, cu 17 ani în urmă. Am fost puțin surprins că introducerea numărului românesc și, de asemenea, textele din numărul despre Grecia sunt printre cele mai citite articole din istoria revistei. Acest lucru îmi transmite un mesaj foarte important mie, ca redactor-șef. A fost un risc, pentru că atunci când am înființat revista cu statutul de publicație Cambridge (fusesse inițial publicată

de Ashgate, iar mutarea la Cambridge a avut loc în urmă cu vreo cinci ani), ne-am întrebat cum va influența această schimbare modul nostru de a comanda și realiza numere tematice. Dar iată că numărul tematic despre România s-a dovedit a fi unul dintre cele mai populare și trebuie să ne întrebăm care sunt motivele. Cred că are legătură cu individualitatea culturii muzicale românești în contextul mai larg al muzicologiei internaționale. Oamenii nu știu foarte multe despre ea și, așa cum am mai spus, acest lucru se întâmplă și din cauza barierelor lingvistice. Dar odată ce au descoperit această cultură, a fost pusă în lumină o lume în care alți cercetători se pot regăsi. Acest lucru se întâmplă din cauză că, din câte știu, cercetarea românească este încă, într-o mare proporție, în limba română și deci încă foarte puțin răspândită. Iar consecințele sunt imediate pentru alți cercetători care studiază alte subiecte, fie că este vorba despre Beethoven, Elgar, imigrare, viața de concert, teatrul, opera. Subiectul a devenit imediat tangibil și accesibil în contextul acestui set de eseuri, poate că primul set de eseuri în engleză în acest format. Cred că faptul că are atât de mulți cititori este mărturie că vorbim despre un subiect extraordinar de important, de interes foarte larg. Și tot din acest motiv cred că și din această conferință trebuie să rezulte ceva, nu neapărat pentru revistă, dar trebuie să producă ceva care să fie, la rândul său, un material accesibil. Deja am discutat cu Valentina Sandu-Dediu și cu Haiganuş despre ideea de a face o nouă ediție *Nineteenth-Century Music Review*, prin care să „luăm pulsul”, într-un fel, muzicologiei actuale din România.

(continuare în pagina 17)

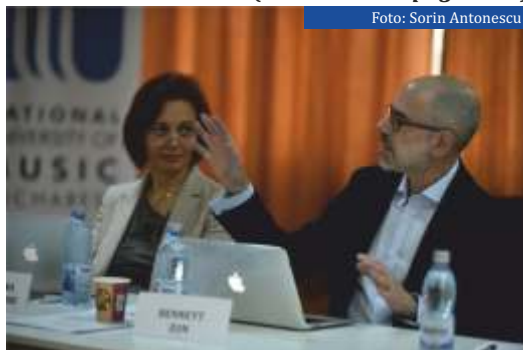


Foto: Sorin Antonescu

Al doilea interviu: Bennett Zon

(continuare din pagina 16)

Pentru că, dacă va fi să reușim să facem acest proiect, va exista, probabil, o diferență de zece ani între numerele publicate și ar fi interesant ca acesta să fie unul care reflectează mai larg asupra stadiului în care se află muzicologia românească. Muzica românească a fost oricum un subiect fantastic și ar fi minunat să dezvoltăm și alte valențe ale sale în revistă. Sunt anumite numere în care am avut o implicare personală mai mare pentru că, pur și simplu, nașterea lor a fost mai dificilă. Numărul românesc a făcut parte din această categorie, însă am fost cu totul determinat să reușim acest lucru. Există diferite abordări muzicologice, iar numărul românesc a dovedit că poți gândi diferit și, în același timp, să produci un material de cea mai înaltă calitate și cu adevărat util comunității academice internaționale. Pentru mine asta este ceea ce contează cel mai mult și fac tot ce pot pentru a ajuta să ajungem la acest rezultat. Îmi amintesc că Haiganuș a fost cea care a lucrat mai mult cu autorii români, iar eu am colaborat foarte strâns cu ea. Mi-am dorit să facem acest număr pentru că este important și ca muzicologia despre secolul al XIX-lea să nu rămână blocată într-o sferă anglo-europeană. Am luptat cu îndârjire să inițiez alte astfel de numere. Am publicat, spre exemplu, un număr despre Grecia, un altul despre Japonia. Acestea sunt lucrurile pe care oamenii le găsesc a fi cele mai interesante, tocmai pentru că transmit ceva foarte diferit și, totodată, cât se poate de similar (depinzând de perspectiva din care privim). Negocierea diferențelor și a asemănarilor este un aspect la înțelegerea căruia trebuie să continuăm să lucrăm și singurul mod în care putem face asta este prin crearea unui forum care să asigure cadrul acestei înțelegeri. Există o corespondență între *Nineteenth-Century Music Review* și ideologia acestei publicații, pe de o parte, și *Centre for the Nineteenth-Century Studies International* cu dezvoltarea sa înspre o asociație a centrelor dedicate studiului secolului al XIX-lea,



Foto: Sorin Antonescu

pe de alta. În ceea ce mă privește pe mine, pot spune că fac tot ce se poate face într-o viață pentru a facilita dezvoltări instituționale care, la rândul lor, să creeze oportunități pentru diferitele națiuni să comunice dincolo de barierele impuse de limbă. Aceasta este provocarea studiului secolului al XIX-lea, de a nu ajunge să ne copiem pe noi înșine, să nu reproducem în mod continuu, mimetic ceva ce am făcut deja. Să ne uităm înspre exterior, să comunicăm, să ne îndreptăm urechea către conversații intelectuale care au loc pretutindeni. Este foarte revigorant să faci acest lucru. Cea mai puternică muzicologie este creată atunci când ajunge să fie cu adevărat internațională și interdisciplinară. Există o corespondență la nivel conceptual între interdisciplinaritate și internaționalism. Pe acesta din urmă îl numim acum globalism, un cuvânt care aș spune că nu înseamnă, de fapt, nimic. Internaționalism are, cel puțin, prefixul „inter” în componență, care se pierde când vorbim de globalism (care tinde spre omogenizare). În sine, este o noțiune interesantă, dar nu servește idealului pe care noi ne dorim să îl promovăm. Interdisciplinaritatea nu produce un lucru unic – nu vorbim despre ea ca despre o disciplină globală sau ceva de acest fel – ci ea este înrudită cu ideea de internațional. Chiar și analogiile transdisciplinaritate-transnațional, transculturalitate funcționează,

reușesc să exprime obiectivul comunicării dincolo de frontiere. Globalismul, de cealaltă parte, vorbește despre altceva: o unitate, care în sine este interesantă și benefică, dar care nu descrie natura interacțiunii, ci doar stadiul final. Noi, ca oameni, suntem continuu construiți din experiențele noastre mereu în schimbare, care influențează felul nostru de a fi și felul în care acționăm ca cercetători, ca oameni. Este aceeași situație când vorbim despre națiuni sau despre discipline, există o legătură între toate aceste lucruri. Să studiem secolul al XIX-lea nu este o sarcină ușoară; trebuie aduși împreună toți acești factori umani și sociali. *Nineteenth-Century Music Review* încearcă să ne extindă orizonturile intelectuale, naționale, conceptuale, într-un domeniu care este extrem de limitat. Există doar două reviste, cea pe care o conduc și *19th-Century Music*. Aceasta din urmă cred că înclină să favorizeze modelul vechi, în timp ce *Nineteenth-Century Music Review* caută o alternativă. Ieri (n.r. 21 noiembrie), în cadrul conferinței, am vorbit despre Walter Pater, care spune că toate artele aspiră la condiția muzicii. Eu spun că toate artele aspiră la condiția muzicologiei. Și cred că, în parte, înglobează tot acest ideal de a te face înțeles și de a comunica cu alte culturi și dincolo de ele. Cred că mulți oameni au impresia că fac acest lucru, însă nu sunt siguri că reușesc cu adevărat.

Al treilea interviu: Derek SCOTT

Secolul al XIX-lea, de la muzica de salon la jocurile video

Derek Scott, vă mulțumim pentru maniera pasionată și revigorantă în care ați abordat subiectul muzicii de secol XIX atât în prezentarea pe care ați susținut-o, cât și în sesiunea pe care ați animat-o din postura de moderator. Se poate vedea de la prima privire aruncată asupra CV-ului dumneavoastră că diversele valențe muzicale ale secolului al XIX-lea v-au preocupat în mod constant și susținut. Cum și când ați spune că v-ați apropiat pentru prima dată de acest subiect?

Aș spune că prima mea apropiere de subiect a fost mai ciudată. M-au captivat foarte tare cântecele de secol XIX pe care le-am descoperit, scrise pentru salon, pentru palat sau pentru a fi cântate acasă. Nu puteam să cred că sunt serioase. Aveau titluri precum *Empty is the cradle, baby's gone* sau *Close The Shutters, Willie's Dead* și chiar și cântecele legate de alte subiecte erau fie foarte moralizatoare (și mă întrebam dacă chiar abordează subiectul în mod serios), fie cântece de blam. Nu găseam nicăieri vreun cântec de petrecere, despre băutură și am găsit destul de puține cântece de dragoste, lucru care bănuiesc că are legătură cu faptul că femeile erau cele mai de seamă reprezentante ale muzicii de salon și probabil că se gândeau că nu pot cânta cântece de dragoste pentru că ar crea bărbaților o impresie greșită. Însă ar fi putut să cânte despre dragostea pentru copii, bărbații își puteau cânta iubirea față de mamă și ar fi fost cât se poate de civilizat. M-a fascinat foarte tare faptul că ei tratau aceste cântece cu foarte mare seriozitate. Deschiderea față de aceste cântece destinate interpretării în mediul familial sau între prieteni, în casele reprezentanților clasei

mijlocii, a început să se dezvolte începând cu anii 1840. Atunci au devenit accesibile și au apărut destule edituri care să acopere cererea. Aceste cântece ale clasei de mijloc sunt cele care mi-au captat mie interesul, nu cele din saloanele aristocratice. Creațiile destinate salonului aristocratic erau mai apropiate de ideea de muzică clasică sau pseudo muzică clasică. Pe când casele clasei de mijloc dispuneau, de obicei, doar de o pianină, iar eu am convingerea că fiecare cântec era într-un fel anume dintr-un motiv anume. Dacă studiem creația muzicală clasică, aceasta nu ne spune la fel de multe lucruri despre viața de zi cu zi a oamenilor sau despre valorile în care credeau pentru că, de cele mai multe ori, compozitorii erau ei înșiși niște rebeli, se întorceau împotriva societății și o criticau. Pe când cei care scriau muzica pentru saloanele clasei mijlocii făceau parte din acea societate, o apreciau, voiau să își vândă muzica în acea comunitate și să fie populari în rândul membrilor săi. Împărtășeau și exploatau valorile acelei societăți. Astfel, avem și noi o formă de acces la cum erau oamenii de atunci. Nu trebuie să imităm acele valori, dar ne ajută să înțelegem modul în care trăiau.

Primul cântec care mi-a plăcut foarte mult a fost *Come into the Garden, Maud*, un cântec ce datează din 1857, o tipologie destul de rară, fiind un fel de cântec de dragoste. Dar, desigur, se termină chiar în punctul în care Maud (femeia) ajunge în grădină și noi nu mai știm ce se întâmplă după aceea. Am descoperit apoi și alte cântece de salon care sunt legate de evenimente istorice. În același an în care a fost creat *Come into the Garden, Maud*, a apărut o piesă pentru pian intitulată *The Battle March of Delhi*, care descrie asediul de la Delhi și trupele britanice care luptau pentru a elibera Delhi. Este exact ca o muzică incidentală care îți indică sugestiv cum militarii indieni dorm, cum unul dintre generali ajunge împreună cu trupele sale; muzica pur și simplu imită faptele, ca o coloană sonoră a unui film mut. Sigur că britanicii sunt eroii piesei, dar îmi amintesc că la celebrarea, cred, a 150 de ani de la asediul din Delhi, cineva de la ziarul indian *The Delhi*



© victorianweb.org

Times m-a sunat să mă întrebe ce știu despre această piesă numită *The Battle of Delhi*. Le povesteam despre ea și ajunseseam la o secțiune în care erau portretizați „indienii răzvrățiți”. Interlocutorul meu a fost foarte contrariat, întrebând: „Cum răzvrățiți? Aceștia erau indienii care luptau pentru libertate!”. Am realizat că devenisem un victorian din clasa de mijloc care spunea că „rebelii au asediat Delhi și trebuie să luptăm împotriva lor!” Iar ei încercau, evident, să scape de sub stăpânirea britanică.

Expunerea dumneavoastră din cadrul conferinței a adus în lumină o serie de analogii între muzica saloanelor londoneze și bucureștene. M-am întrebat cum ați ajuns la aceste paralele și dacă au fost rezultatul unei cercetări efectuate special pentru acest prilej, al vizitei în România.

A fost o cercetare făcută special pentru acest moment. Mereu m-a atras această zonă balcanică, a Europei de Est. Inițial, plănuiam să analizez puțin Serbia și România, apoi m-am gândit să mă extind și să adaug și Grecia, până când, în final, am devenit atât de pasionat de România încât mi-a acaparat prezentarea. Și cum evenimentul avea loc la București, m-am gândit că nu era o idee rea să mă concentrez pe România. Am fost cu totul surprins de cât de multe puncte comune am găsit în tradițiile muzicii de salon. Britanicii nu au o tradiție puternică a muzicii clasice în secolul al XIX-lea.

(continuare în pagina 19)



Al treilea interviu: Derek SCOTT

(continuare din pagina 18)

Dacă cineva m-ar ruga să numesc un mare compozitor britanic, nu aş şti, la fel cum se poate spune şi despre România anilor 1850. Sunt sigur că există compozitori care ne plac, dar nu sunt renumiţi pe plan internaţional. Avem însă o tradiţie a practicii muzicale. Era un lucru comun ca fetele din epocă să înveţe să cânte la pian şi apoi am descoperit că acest lucru era valabil şi în Bucureşti. Apoi am identificat şi alte paralele. Singura diferenţă pe care am găsit-o eu ar fi aceea că în România şi în Bucureşti, în special, cred că muzica era tratată cu mai multă seriozitate. Făcea parte din educaţie şi trebuia să fii cea mai bună versiune a ta, ca practician. În Anglia, muzica era privită mai mult ca ceva care te ţinea ocupat şi oferea o alternativă pentru cititul romanelor de dragoste care te ajutau să seduci o fată, de pildă. Puteai să cânti la pian în loc să citeşti, dar nu era obligatoriu să cânti atât de bine. Chiar mai timpuriu, există un roman de Jane Austen, se numeşte *Emma*, iar unul dintre personajele feminine ale cărţii, Jane Fairfax, cânta la pian foarte bine şi nu era deloc simpatizată din cauza acestui lucru. Era nevoie doar să poţi cânta la un nivel acceptabil care să stârnească în anturaj reacţii de tipul: „Vai, ce drăguţ este ceea ce faci”, nu trebuia să arăţi că ai fi un muzician foarte bun sau că eşti într-un totul dedicat domeniului.



Foto: Sorin Antonescu

Ce surse aţi avut în vedere pentru jumătatea „românească” a cercetării dumneavoastră?

Am căutat în mai multe biblioteci universitare cu speranţa să identific creaţii semnate de compozitori români. Am parcurs o listă destul de lungă de oameni care au avut legături cu muzica românească, am citit câteva cărţi şi mi-a fost de mare ajutor un număr foarte valoros dedicat României din



Foto: Sorin Antonescu

Nineteenth-Century Music Review, pentru că astfel am putut să fur idei direct de la cercetătorii români... După aceea am căutat muzica celor despre care citeam, dar o personalitate asupra căreia m-am concentrat în mod special a fost descoperită online, pe IMSLP. Este vorba despre Esmeralda Athanasiu-Gardeev. Am căutat informaţii despre ea în dicţionarul *Grove* şi în alte surse şi a început să mă fascineze pentru că avea foarte multe creaţii publicate de Editura Gebauer din Bucureşti. Iar muzica era foarte diversă, cu sonorităţi cosmopolite, regăseam titluri în franceză, germană, română. M-a fascinat şi pentru că m-am gândit că nu poate fi singura în situaţia aceasta. Sunt sigur că trebuie să fi existat şi alte femei de succes, compozitoare de muzică de salon. Pare un subiect foarte ofertant, pentru o teză de doctorat, de pildă.

În toate prezentările dumneavoastră la care am avut acces în pregătirea acestui dialog, este menţionat faptul că sunteţi specializat în domeniul muzicologiei critice (*critical musicology*). Cum se defineşte exact această noţiune?

După cum poate că vă daţi seama, sunt destul de bătrân... Însă atunci când am început să studiez eu muzicologia, aceasta consta, practic, în câteva tipuri de activităţi. Fie te îndreptai înspre editarea de partituri, fie înspre analiză muzicală, iar dacă te ocupai de istoria muzicii, atunci abordarea era de tipul:

„Mozart şi Haydn au fost precursorii lui Beethoven, iar de la Beethoven s-a ajuns la Brahms, apare şi Wagner...”. Era o viziune bazată pe figurile mari, emblematică şi pe ideea că orice muzică influenţează alte muzici. Cvartetele lui Haydn îl influenţează pe Mozart şi așa mai departe. Practic doar creai o încrengătură de arbori genealogici muzicali, oameni legaţi de alţi oameni şi de diferite muzici. A apărut apoi dorinţa cercetătorilor de a determina în ce măsură sunt legate anumite muzici de situaţii sociale (cum este cazul pe care vi l-am povestit, *The Battle of Delhi*) şi de a descoperi noi moduri de înţelegere a unor creaţii muzicale. Muzica de salon, de pildă, nu este, în sine, de o mare valoare, dar o plasezi într-un context social şi observi ce obiective încerca să atingă şi de ce se bucura de aprecierea oamenilor. Dintr-odată, devine mai uşor să îi recunoşti calităţile, care nu sunt aceleaşi, evident, ca ale muzicii clasice „serioase”, însă dacă îţi place una nu înseamnă că trebuie să îţi displacă cealaltă. Când eram student se considera că, dacă ascultam muzică pop, gândirea noastră era coruptă, creierul ni se atrofia şi nu mai eram capabili să-i apreciem pe Wagner, Ceaikovski, George Enescu şi așa mai departe. Nu este cazul, bineînţeles. Studenţii din ziua de astăzi pot asculta atât muzică pop, cât şi muzică clasică; sunt lucruri diferite care servesc scopuri diferite şi nimic mai mult.

(continuare în pagina 20)

Al treilea interviu: Derek SCOTT

(continuare din pagina 19)

Așadar, muzicologia critică presupune studierea contextului social și istoric al creației muzicale. De exemplu, dacă ne întrebăm de ce folosește Beethoven multe alămuri în creațiile sale, o posibilă abordare ar fi una cantitativ-evolutivă: compozitorii foloseau doi corni francezi înainte, Beethoven a folosit trei în Simfonia *Eroica*, iar în Simfonia a V-a a adus trei tromboni. Trebuie înțeles contextul Revoluției franceze, unde sunetul alămurilor era asociat cu devizele de *Libertate, Egalitate, Fraternitate*. Acele alămuri au o semnificație, se creează o nouă lume. Sunt niște lucruri pe care vechile cărți de istorie nu ni le explicau. Vreau să mai spun un lucru despre muzicologia critică. În Anglia, noțiunea poate fi înțeleasă greșit pentru că se poate confunda cu accepțiunea de stare critică sau om foarte bolnav, care nu arată semne că și-ar putea reveni (*critically ill*). Așa că atunci când sunt întrebat ce e muzicologia critică, răspund că este ca orice altă muzicologie, doar că nu îți revii niciodată din a o practica.



Nu mă surprinde că ați ales o definiție *catchy* a ramurii muzicologice de care vă ocupați. Aceeași inspirație am regăsit-o și în titlul unei cărți pe care ați dedicat-o subiectului, *From the Erotic to the Demonic: On Critical Musicology*.

Da, aceasta este o poveste care vă va amuza. Propunerea mea de titlu pentru acea carte a fost *Ideology and Musical Style*, iar cei de la Oxford University Press au spus că sună foarte plictisitor. Și-ar fi dorit să mă fi gândit la un titlu ca *Why is there no Mrs Beethoven* sau, oricum, ceva în această direcție. Iar eu aveam un capitol care dezbătea eroticul în muzică și un altul despre modurile în care este reprezentat demonicul. Le-am reunit și le-am propus *From the Erotic*

to the Demonic, iar ei au fost foarte încântați. M-am bucurat pentru că mi se părea că înțeleg cum funcționează strategiile de marketing și imediat mi-a venit și ideea unei fotografii pentru copertă. Mi s-a răspuns că fotografiile nu se potrivesc tocmai bine cu formatul academic al cărții... Așa că, în final, tot eu am fost considerat cel vulgar. Acea carte a rămas fără fotografie pe copertă, dar eram convins că în cinci ani se va schimba tendința, iar fotografiile ne vor ajuta să devenim mai comerciali.

Și cred că au trecut deja acei cinci ani.

Am publicat această carte în 2003, iar apoi am scris *Sounds of the Metropolis*, pentru că îmi doream foarte tare să vin cumva în întâmpinarea tuturor acelor istorii naționale ale muzicii. S-au scris istorii ale muzicii germane, franceze, italiene. Eu am vrut să arăt că aceasta nu este singura abordare posibilă. În *Sounds of the Metropolis* am ales să mă concentrez, în loc de națiuni, asupra unor orașe și a modului în care acestea au influențat mersul lucrurilor. De pildă, Viena cu a sa muzică de dans a influențat țări de pe tot mapamondul. La fel s-a întâmplat și cu New York, Londra, Paris, prin cabarete, *café concert*. Și în prezent am aceeași abordare, îmi place să spun că sunt un muzicolog cosmopolit. Nu agreez naționalismul.

Ne place să credem că naționalismul nu mai este nicăieri în tendințe. Considerați că se resimte o nevoie, poate mai mare în țările est-europene decât în altele, de a rescrie felii din istoria muzicii lăsând la o parte aceste umbre naționaliste care au influențat multe dintre scrierile deceniilor trecute?

Sigur că da. Dacă ignorăm contextul, cititorii se vor întreba lucruri de tipul: „Ce s-a întâmplat înainte de George Enescu în România?” sau „De ce nu există muzică grecească de secol XVIII?”. Sau ne vom lovi de declarații ridicole, cum ar fi că, după cum spune o carte veche, nu a existat muzică cehă înainte de Smetana (este vorba despre



Foto: Sorin Antonescu

Music in the Romantic Era de Alfred Einstein). Bineînțeles că a existat, dar nu și pentru acest autor, pentru că Smetana făcea parte din tradiția clasică, era compozitor de muzică clasică, cultă. Făcând o analogie, sunt sigur că există cineva care a spus odată că nu a existat muzică românească înainte de Enescu. De aceea este important contextul social și istoric, iar motivul pentru care Europa de Sud-Est a fost atât de neglijată este pentru că, dacă nu este înțeles contextul social și, în particular, implicațiile muzicale ale otomanismului, oamenii ajung să considere că nu a existat nicio muzică sau nicio muzică ce merită discutată într-un discurs muzical occidental. Bineînțeles că Europa de Sud-Est a avut muzică, la fel și America de Sud și multe alte locuri. În acest punct al înțelegerii ar trebui să ne aflăm acum. Iar întrebarea care se pune adesea este: „cum discuți despre toate aceste țări?” Nu este obligatoriu să le privim individual. Putem, de pildă, să luăm un dans, cum este tangoul, și să analizăm ce s-a întâmplat cu el în România și în Japonia. Ne putem axa pe teme ca aceasta și să identificăm diferențe între Tokyo, București, Londra, Belgrad și așa mai departe. Cred că ar fi mai bine să procedăm în acest fel, în loc să vorbim despre națiuni.

Cercetarea dumneavoastră în sfera muzicii de secol XIX s-a extins pe paliere cât se poate de diverse. Unul dintre acestea mi-a atras atenția în mod special, grație unei preocupări personale față de muzica de jocuri video, pe care am concretizat-o într-o serie de emisiuni radiofonice. Ați fost consultant muzical pentru jocul *Assassin's Creed*. În ce constă această activitate?

(continuare în pagina 21)

Al treilea interviu: Derek SCOTT

(continuare din pagina 20)

De obicei, producătorii din industrie au o viziune destul de clară asupra proiectului pe care îl implementează. Iar Ubisoft, compania cu care am lucrat eu la *Assassin's Creed Syndicate*, voia să plaseze acțiunea acestui joc în Londra, în jurul anului 1870. Și-au dorit să aibă mai multe tipuri de muzici care ar fi putut fi auzite în acea epocă în zona urbană a Londrei, într-o sală de bal, de dans, în casa unei familii înstărite, în porturile londoneze, într-o zonă populată de clasa muncitoare. Și dat fiind că eu petrecusem atât de mult timp în acest domeniu de cercetare, au considerat că sunt potrivit să îi ajut cu identificarea tuturor acestor muzici. La momentul respectiv (n.r. 2015), colegii mei au considerat că este o idee foarte proastă. Șeful de departament de la una dintre universitățile la care lucram mi-a spus că am luat o decizie foarte neînțeleaptă în privința carierei mele. Însă s-a dovedit ulterior că din ce în ce mai mulți oameni au devenit interesați de ce am făcut. Iar Ubisoft și-a dorit ceva care să sune autentic, să ilustreze cât mai fidel atmosfera saloanelor londoneze de la finalul secolului al XIX-lea, așa că eu tot veneam mereu cu foarte multe piese diferite. Nu m-am ocupat de muzica non-diegetică, ci doar de muzica pe care personajele chiar o auzeau pe parcursul jocului. De exemplu, intrau într-un *pub* și cineva cânta la pian; am ales muzica integrată în poveste, dacă ajungi atât de departe în joc (ceea ce eu nu am reușit niciodată). M-am străduit să găsesc piese cât mai reprezentative posibil pentru tipicul unui anumit mediu londonez, de fiecare dată când apărea în joc. Puteau fi cântece marinărești, melodii cântate în parcuri sau în saloane, în funcție de direcția firului narativ. Eu am găsit muzicile, am aranjat câteva dintre ele,

iar ei le-au înregistrat și le-au inserat în acțiunea jocului. În afară de acest joc, nu știu aproape nimic despre jocurile video. Nici pe acesta nu pot să îl joc. Are ca un fel de întreceri cu mașini, doar că în loc de mașini sunt cai și căruțe, iar eu nu pot să joc pentru că mi se pare că rănesc calul, că o să cadă dacă aleargă atât de repede.

Mă bucur, în orice caz, să constat că muzicologii așa-zis serioși, din mediul academic, pot avea colaborări foarte bune cu noile industrii artistice.

Depinde la ce te referi prin serios, cred că sunt mulți oameni care te-ar contrazice în privința mea... Îmi amintesc de momentul în care am fost rugat să scriu un capitol pentru *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*. Mi-a revenit secțiunea despre muzică ușor de ascultat (*easy listening music*) pentru că nu ar fi asociat subiecte mai serioase cu numele meu. Problema pe care o aveam, semnalată la un moment dat de o editoare, era aceea că Frank Sinatra nu ar fi apărut într-o istorie a muzicii de secol XX, ceea ce ea considera că este greșit. Iar autorul care a scris capitolul despre jazz nu îl privea pe Sinatra ca fiind un muzician de jazz, așa că nu l-ar fi inclus. Deci, ca de obicei, eu am fost rugat să scriu despre toate muzicile pe care muzicologii le privesc ca fiind lipsite de valoare. Sigur că toate trebuie privite într-un context muzical cât mai larg. Însă eu studiam muzica unor oameni care erau disprețuiți (oameni înstăriți, care trăiau confortabil în suburbii), o muzică de stare, *middle-of-the-road*, în timp ce ceilalți studiau fie muzica clasică savantă care are un prestigiu înalt, fie, să spunem, muzica claselor muncitoare, care și aceea are o anumită semnificație mai importantă. Ei bine, cineva trebuie să o facă și pe asta.



Să încheiem, vă rog, cu proiectele și subiectele care vă preocupă în prezent.

După cinci ani de lucru, tocmai ce am terminat un proiect amplu despre receptarea operetelor din statele germanice. Nu am avut în vedere numai Viena, ci și multe operete care au fost puse în scenă la Berlin, scene germane din Polonia, Serbia. Am urmărit receptarea lor în cartierul londonez West End și pe Broadway. Era un fenomen uitat, în parte din cauza istoriilor naționale. Istoria muzicii de divertisment a secolului XX a devenit doar istoria musicalului de pe Broadway. Însă în West End, înainte de al Doilea Război Mondial, au fost prezentate mai mult de 60 de operete germane, iar pe Broadway, peste 70 de titluri. Singura despre care știe toată lumea este *Văduva veselă*. Am devenit, cu acest prilej, foarte interesat de domeniul operetei și, în afară de faptul că am scris această carte despre receptarea în West End și pe Broadway, am editat, împreună cu Anastasia Belina, un volum, *The Cambridge Companion to Operetta* și trebuie să spun că regret că opereta românească nu se numără printre subiectele abordate. Chiar mi-a părut rău că nu am putut face loc pentru România sau Croația. Am încercat să găsim persoane care să poată scrie capitole în limba engleză despre opereta din anumite țări, însă ceea ce mă bucură este faptul că opereta în sine nu este un act de creație dintre cele mai naționaliste. Nici măcar operetele naziste nu au fost foarte naționaliste. Opereta a circulat prin toată Europa. Chiar celebra *Văduvă veselă*, în decursul a doi ani, a fost tradusă în nouă limbi europene. Îmi place acest caracter cosmopolit al operetei.



Al patrulea interviu: Haiganuş PREDA-SCHIMEK

Fațete diverse ale muzicii românești de secol XIX

Știm că această conferință nu este prima dumneavoastră apropiere de muzica secolului al XIX-lea. Cum s-a format și de când există această legătură pe care o aveți cu subiectul?

Este o temă mai veche la care lucrez. Am început cu proiecte mai mici, centrate pe legături muzicale între Austria și Țările Române în secolul al XIX-lea. Am constatat că existau multe nume care păreau să aibă origini germane și, la o privire mai atentă, vedeam că erau, de fapt, muzicieni care veneau din fostul Imperiu Habsburgic, dar activau în Țările Române, la București sau la Iași. Acesta a fost un prim impuls prin care m-am apropiat de tematica secolului al XIX-lea și au rezultat mai multe proiecte – de durată scurtă, la început – în care m-am concentrat asupra unor muzicieni precum Ioan Andrei Wachmann. Apoi m-am apropiat de tema transferului cultural dinspre diferite regiuni ale Europei spre sud-est. Am descoperit astfel o fațetă a epocii care părea să fie importantă în sfera domestică: renumitele „saloane”, la vremea aceea un fenomen cu răspândire paneuropeană, pornind, probabil, din zona franceză. Anterior existau „academiile” (la rândul lor, întâlniri

particulare, în jurul unor gazde, unde se purtau discuții pe teme filosofice, artistice). Din aceste „academii” se dezvoltă în Franța „saloanele” secolului al XVIII-lea, iar în veacul următor se răspândesc în foarte multe orașe (Parisul era pe atunci un reper, un punct de referință, trecea drept „capitala secolului al XIX-lea”). Pornind de la această idee și știind că la București și la Iași existau astfel de sociabilități cu muzică, am dezvoltat încet-încet tema, ajungând la ceea ce mi s-a părut a fi caracteristic orașelor românești în secolul al XIX-lea: multitudinea de influențe culturale din Occident asimilate pe un fond multicultural și multietnic deja existent.

Deci chiar tema acestui simpozion, muzica de salon, este un subiect pe care îl abordați de mult timp.

Tema este mult mai veche, a fost subiectul unui proiect la care am lucrat peste doi ani, între 2007 și 2010. Proiectul avea ca scop căutarea relațiilor mai mult sau mai puțin reciproce între Europa Centrală și Balcani, având ca axă principală Viena și Bucureștiul. Am fost nevoită să restrâng, la un moment dat, aria de cercetare care era foarte largă. Apoi am avut ideea de a coopta două



Haiganuş PREDA-SCHIMEK

colaboratoare din zona Balcanilor, care sunt și oaspeți ai conferinței, Marijana Kokanović din Serbia și Avra Xepapadakou din Grecia. Ele s-au ocupat de muzica saloanelor în zonele dumnealor și au contribuit la proiect cu două studii de caz. Fenomenul „saloanelor” presupune multă circulație, erau spații deschise, semi-private, în care se întâmplau tot felul de lucruri, mai ales din punct de vedere muzical. Se observă similitudini atât între zonele română-sârbă-grecescă pe care le-am privit mai îndeaproape, cât și între aceste zone și orașe mai mari precum Leipzig, Viena sau Paris. Este vorba despre cultivarea unui repertoriu asemănător, constând din arii de operă, improvizații, aranjamente pentru pian, un repertoriu prezentat foarte frumos în lucrarea invitatei din Grecia, spre exemplu. Ea a urmărit mai îndeaproape aspectul operistic ca pe unul dintre principalele puncte de atracție al „concertelor de salon”; momentele din opere aveau fără îndoială căutare și atrăgeau publicul; foarte mulți dintre amatorii care participau la astfel de întâlniri doreau să transpună momentele operistice în piese instrumentale de dimensiuni mici, mai ușor de interpretat. Astfel s-a creat un public în orașe care, până spre a treia decadă a secolului al XIX-lea, cunoșteau un alt tip de cultură muzicală.

(continuare în pagina 23)



Al patrulea interviu: Haiganuş PREDA-SCHIMEK

(continuare din pagina 22)

Se formează deci o audiență interesată de operă și de concerte susținute de violonceliști, pianști, unii celebri, alții mai puțin celebri. Unii muzicieni erau atrași de o piață muzicală emergentă, dacă o putem numi astfel, care începe să se dezvolte datorită cererii publicului. Artiști străini încep să pătrundă și unii chiar se stabilesc în orașe românești, fie definitiv, fie doar pentru câțiva ani. Au rămas destul de multe documente din perioada respectivă atât în presă, cât și conținut muzical propriu-zis. Pe măsură ce m-am apropiat de temă, am dobândit o cu totul altă optică asupra perioadei. Mi-am dat seama cât de puțin cunoaștem dacă citim doar articole sau volume scrise în

cuiva care a fost, la rândul lui, inițiat și știe cum să se apropie de aceste surse. Secolul al XIX-lea, chiar și la nivelul manuscriselor, este mai accesibil. Ce am găsit, de exemplu, la Biblioteca Academiei, în domeniul muzicilor particulare, sunt partituri destul de simple.

Există și manuscrise ale vodevilurilor sau ale altor muzici de scenă, însă nici acestea nu sunt deosebit de complexe ca scriitură, sunt relativ ușor de parcurs. Pentru mine a fost o experiență profesională foarte bună de a merge direct la cercetarea surselor primare. A fost ca o mare descoperire, eu fiind obișnuită să pornesc de la literatura secundară, care este necesară pentru a avea o

image de început, dar care nu se compară cu ceea ce înțelegi pe măsură ce te apropie de documente. Este interesant să pornești de la sursa respectivă și să mergi mai departe spre alte aspecte, poate ale vieții sociale. Tema



sociologică, pentru că muzica în sine nu este întotdeauna interesantă din punct de vedere artistic (cu toate că există și piese care ar merita să fie mai bine cunoscute, nu doar pentru valoarea lor documentară); „muzica de salon”, ca gen, este accesibilă, ca să nu spunem facilă în conținut, și rudimentară, stereotipică din punct de vedere tehnic. Unele piese sunt destul de banale, deci nu neapărat factorul artistic constituie motivul pentru care te apropie de aceste surse, ci faptul că ele reflectă gustul societății și ambianța epocii.



secolul al XX-lea și cât este de important să mergi la surse primare pentru a percepe spiritul epocii. E o cu totul altă experiență să te apropie de un articol care este scris în alfabetul de tranziție, pentru a înțelege acel amalgam de tendințe și influențe caracteristice momentului, despre care am vorbit.

Vă întreb și pe dumneavoastră care sunt particularitățile practice ale studiului muzicii de secol XIX. Cât de greu se obține accesul la surse primare și în ce constă studiul acestor surse?

Este, poate, mai puțin dificil decât ar fi studiul unor partituri de secol XVIII sau mai vechi, unde este nevoie, într-adevăr, de o inițiere din partea

saloanelor este o temă eminentă

(continuare în pagina 24)



Al patrulea interviu: Haiganuş PREDA-SCHIMEK

(continuare din pagina 23)

Ați avut o contribuție importantă la realizarea numărului pe care *Nineteenth-Century Music Review* l-a dedicat României. Cum a luat naștere această inițiativă, despre care redactorul-șef al publicației, Bennett Zon, îmi spunea mai devreme că vi se datorează pe deplin?

A fost o întâmplare fericită pentru mine. Am participat la o conferință despre muzica secolului al XIX-lea în Dublin. Acolo se afla și Bennett Zon, de asemenea oaspete al conferinței de acum, de la București. În urma prezentării mele, dumnealui a avut inițiativa de a crea un număr dedicat României, în care să mă ocup eu de structură și de cooptarea autorilor care urmau să contribuie. Atunci m-am gândit la câteva persoane care erau suficient de informate și aveau această deschidere pentru a participa la un volum comun. Am luat legătura cu Nicolae Gheorghiuță, despre care știam că este specializat, la rândul său, în muzicile mai vechi din Principatele Române. Apoi am vorbit

cu Valentina Sandu-Dediu, care este un expert în muzica românească, în general. Iar despre Florinela Popa aveam o impresie foarte bună pe baza lecturilor, fără să o fi cunoscut-o personal și m-am gândit că aș putea să pornesc o discuție cu acest prilej. Temele au fost propuse de autori, eu doar am stabilit contactul. A fost interesant că până la urmă contribuțiile s-au armonizat, arătând, de fapt, fațete diferite ale aceluiași fenomen, tranziția de la un sistem caracteristic vechiului regim otoman-fanariot de dinainte de 1821, la o muzică de influență europeană. Fiecare a tratat aspecte diferite ale vieții muzicale. Valentina Sandu-Dediu a prezentat compoziția românească originală. Florinela Popa a cercetat surse scrise, presa muzicală din perioada respectivă și a venit cu puncte de vedere foarte interesante și critice asupra a ceea ce se scria. Sunt temele dominante pe care le cunoaștem, spiritul secolului al XIX-lea, marcat de ideologia națională, de dorința de a sublinia

eul propriu și de a defini o identitate pentru a ne delimita de ceilalți. Era un fenomen firesc, în eforturile de a crea un stat național, o atitudine justificată istoric ce se reflecta în presa timpului, dar care atingea în unele puncte și aspecte ilare, exagerate. Poate și talentul jurnaliștilor era uneori deficitar. A rezultat un studiu interesant, cu punct de vedere mai critic decât suntem obișnuiți în abordarea trecutului, dar benefic, foarte proaspăt. Iar Nicolae Gheorghiuță a contribuit cu un articol despre muzica armatei, amplu documentat și ilustrat, arătând că schimbarea de paradigmă a avut loc și în muzica oficială. El a creat, prin analiza muzicii oficiale din spațiul public, conectată la funcția reprezentativă a armatei, a statului, un contrapunct la studiul meu, care se referea la muzica spațiului privat.

Foto: Sorin Antonescu

