

Cosmetică și realism în muzica nouă azi

prof. univ. dr. DHC Dan Dediu

Pandemia a dat o lovitură importantă muzicii în general, asta-i clar. Dar mai cu seamă muzicii noi pare că i-a cam tăiat „craca de sub picioare”. E-adevărat, o cracă cam putredă de ceva vreme... Într-adevăr, muzica nouă intrase de mai mult timp într-o perioadă de îmbătrânire (vorba chiar a marelui ei susținător, Theodor W. Adorno, încă din 1954, odată cu publicarea articolului *Îmbătrânirea muzicii noi*), ținută fit, cei drept, cu câteva medicamente geriatrie – precum masterclass-urile, festivalurile și pelerinajele de gen – într-o stare ce pendula între piramidă și muzeu, asemenea lui Lenin în mausoleul său. Pandemia a tăiat sursa de întreținere și acum cadavrul începe să se descompună. Va mai dura până să rămână doar scheletul, adică ceea ce contează, și va trebui să trecem printr-o perioadă necesară procesului de descompunere. Va fi o perioadă tulbură și cu multe întrebări.

Dacă facem un pic de istorie, atunci va trebui *nolens volens* să raportăm muzica nouă la mișcarea de avangardă a secolului al XX-lea. Moștenitoare a avangardei de dinainte de Primul Război Mondial, avangarda de după 1945 – când se și forjează conceptul de „muzică nouă” (*neue Musik*) – se confruntă cu două realități interconectate: criza publicului și accentul pus pe limbaj.

Prima realitate e evacuată printr-un complex de superioritate și o atitudine elitistă: a avea succes - și deci public - echivalează, din punctul de vedere al avangardei, cu o trădare de țară. Important e efortul simbolic de a crea limbaje noi, și nu succesul la public. În acest sens, observăm că gândirea dominantă a avangardei e una

fundamental negativă, cu referire la limbajul sonor și nu la contextul social, căci focalizarea pe limbaj și invenție este bazată pe prejudecata de a utiliza un limbaj fără a face compromisuri, adică de a fi refractar la succes sau la notorietate. Lipsa compromisului și curajul de a scrie o muzică nemaiauzită (cum spune Schönberg în Cvartetul nr. 2 – „Simt aerul unor alte planete”) va justifica astfel refuzul integrării, refuzul de a avea un public larg, prin nevoia de a profetiza și de a juca, mai mult sau mai puțin, rolul de ghid spiritual.



Karlheinz Stockhausen

Sursa: thevinylfactory.com

De aici ajungem la cea de-a doua realitate, anume obsesia de a inventa noi limbaje, întemeiate pe principii raționale. Astfel, avangarda s-a trezit că este împânzită de o multitudine de limbaje noi care nu comunică, ci se pare că au o singură însușire: sunt limbaje ce au ca scop negarea funcțiilor limbajului. De aici provine și imaginea solitară a compozitorului de avangardă, care arată în fapt, chiar și iconografic, mai mult a om de știință, a cercetător, decât a artist. Să ne uităm numai la fotografiile lui Stockhausen din anii '50 și vom fi edificați: înconjurat de aparate și potențiometre, aduce mai mult a fizician decât a compozitor. Astfel,

vechea funcție romantică de ghid spiritual pe care și-o asumase compozitorul vizionar (să ne gândim la Beethoven, Berlioz sau Wagner) este în criză, dar n-a dispărut complet. Până și Schönberg se considera un *guru*, iar Stockhausen, în anii '70, devine chiar un fel de *pop-star*.

Totuși, credința în funcția de ghid spiritual a compozitorului de avangardă se lovește de realitate, adică de mediocritatea rezultatelor obținute: public restrâns și absența dramei existențiale majore (tipică *omului recent* de care vorbește Horia R.

Patapievici), care goleşte de tensiune misiunea divină a artistului. Adevărul este că, din 1980 încoace, nu mai există același angajament existențial al compozitorului, precum exista în epocile trecute. Avangarda e slabă în actualitate, căci credința absolută în rolul mesianic al compozitorului a dispărut.

Într-o analiză lucidă și remarcabilă, esteticianul italian Mario Baroni (*Naissance et décadence des avant-gardes*, publicat în enciclopedia *Musiques*, vol. I) arată cum societatea capitalistă este astăzi mult mai rafinată, mai tentaculară decât era între cele două războaie mondiale și chiar imediat după cel de-al Doilea Război Mondial, fiind astfel capabilă să prevadă pericolele și să le anexeze, integrând tendințele excentrice. Mai mult, reușește să „cumpere” și să „vândă” corifeii avangardei, transformându-i în produse de succes. Drept urmare, aflăm mai tot timpul că acestora li se acordă premii, sunt cinstiți în jurnale și reviste, intervievați la radio și la televiziuni, sunt realizate filme documentare despre ei și creațiile lor. Într-un cuvânt, avangarda a pierdut caracterul dramatic al luptei de

(continuare în pagina 2)

Cosmetică și realism în muzica nouă azi

(continuare din pagina 1)

rezistență. Dinții s-au tocit. Subvențiile de la stat au domesticit-o. Protestul social azi a fost anexat încet-încet de alte sectoare ale producției muzicale, implicit concurente, critica socială și transgresia ideologică fiind mai inventive în mixaj cu *rock*-ul sau *rap*-ul, decât cu avangarda. Marele savant italian Umberto Eco scrie undeva că apocalipsa anunțată în anii '50 nu a avut loc. Și are dreptate: capitalismul nu a fost anulat nici de comunism, nici de mijloacele mass-media. Dimpotrivă, el a știut până acum să și le anexeze și să devină mai puternic. Astfel, avangarda n-a fost capabilă să iasă din izolarea socială și din interesele de limbaj. A monologat cu sine, ca și cum lumea nu s-ar fi schimbat și ca și cum apocalipsa anunțată la începutul secolului încă ar mai fi actuală. Astfel, a pierdut ocazia de a capta un public tânăr potențial, asumându-și orgolios destinul singular, dar și dând dovadă de o incredibilă miopie. Poate că actualitatea pandemiei de coronavirus va putea constitui un prilej de a mai descoperi resurse nebănuite în zona avangardei ori ne va putea împinge cu reflecția până la găsirea unei ieșiri din impasul în care ne aflăm.

Până la urmă, atitudinea avangardistă va fi nevoită să înfrunte realitatea de astăzi. Conștientizarea anacronismului a condus la soluția utilizării unui limbaj mai accesibil. Dar acesta e doar un pansament: înmuiera limbajului și reluarea vechilor valori nu e o soluție. Alessandro Barrico sesizează într-o clipită și cu mare acuitate derapajul de la expresie la tehnică: „Nu e vorba de o reîntoarcere sau nu la tonalitate. E o falsă problemă. E vorba de a regăsi o legătură cu aceste limbaje vii care azi constituie modernitatea, precum și de a recrea o simfonie cu simțirea colectivă.” (în *Sufletul lui Hegel și vacile din Wisconsin*).

O analiză lucidă ar trebui să atingă două certitudini ale actualității: prima ar fi aceea că ideea de geniu începe să dispară. Nu mai trăim într-un timp marcat de profeții. Cine depășește o anumită limită de comportament nu mai e urmat ca un vizionar, ci e

internat la spital. În acest sens, un *guru* ca Stockhausen devine ridicol în contemporaneitate. Nu e luat în serios, ci e privit ca un fel de măscărici. A doua certitudine e că arta nu mai denunță minciunile societății capitaliste, căci publicul actual e obișnuit să accepte tot ce i se dă. Trăim într-o vreme în care soluțiile extreme par să dispară din cultura noastră. Singurul lucru inacceptabil rămâne plictiseala, nu contestarea. Lumea s-a obișnuit cu contestările și cu șocurile. Nimic nu o mai șochează.

În acest sens, Mario Baroni este de părere că ar trebui să ne canalizăm reflecția pe ideea de dialog în locul aceleia de profeție. Acest lucru ne-ar face să reconsiderăm masa, publicul ca idee inteligibilă, nu ca idee mitică. Avangarda s-a bazat pe contestare și pe refuzul de a se integra. S-a imaginat o formă de artă care sprijină crearea de limbaj de dragul limbajului, de unde s-a ajuns la lipsa comunicării și la o mare distanță între inițiați și neinițiați. S-a căscat astfel o prăpastie între ceea ce e considerat ca fiind artă și ce e considerat divertisment. Dar această formă de artă a devenit *fake* cu timpul și în multe cazuri. A intrat în zona mimării autenticității, ajungând la narcisismul emoționat de propria trăire și astfel a ajuns din nou la *kitsch*. *Kitsch*-ul de avangardă sau manierismul de avangardă, iată două expresii interesante, ce se pot propune pornind de la o mentalitate postmodernă globalistă și integratoare. Născută dintr-o reacție față de *kitsch*, avangarda – peste timp – ajunge să fie din nou fascinată de el, după cum spune Roger Scruton: „*Kitsch*-ul este o artă falsă (*fake*), care exprimă emoții false, al cărei scop este de a păcăli consumatorul, făcându-l să creadă că simte ceva profund și serios.” Suntem încă în așteptarea muzicii care să facă joncțiunea dintre modernism și cultura de masă, după cum s-a întâmplat în literatură încă de la sfârșitul anilor '60, prin realismul magic al lui Gabriel García Márquez. Cele câteva deschideri estetice de până acum nu au fost suficiente pentru realizarea acestei sinergii. Ele au fost

înghițite de mulțimea muzicilor noi de slabă calitate, cosmetizate prin vorbe meșteșugite și idei contrafăcute în numele unui scenariu istoric anacronic și decolorat. Astfel, nu s-a ajuns la o masă critică prin care să se dizloce dispozitivul avangardei tradiționaliste. Mai mult, managementul muzical hrănește acest obicei, căci el e încă prizonierul unui reflex de apărare a propriilor opțiuni estetice: ba se refugiază în siguranța tradiției și refuză în bloc programarea muzicii noi, ba finanțează doar muzici opace, care nu spun nimic nimănui, dar care sunt împachetate într-o pletoră de sofisme și descrieri abracadabrante, având ștampila controlului de calitate al progresismului și al ideologiilor la modă. În ambele cazuri, managerii culturali sunt lăudați, primii pentru că prezervă o tradiție seculară, ceilalți pentru că au curajul de a fi vizionari, *trendy* și de a susține „adevărata artă”. Adevărata artă falsă, am putea spune chiar. Sunt puține exemple în care managementul muzical devine el însuși o artă a reflecției asupra fenomenului artistic contemporan. Or, într-o asemenea situație, cum facem cu puterea exemplului și cu direcția educației universitare? Ce îi învățăm pe studenți: comportament profesionist de muzician autentic sau virtuozitate de antreprenor *fake*, ce transformă pe față albul în negru și negrul în alb? E o întrebare ce deschide un pliu necesar: cel al eticii și politicii artei azi. Probabil că răspunsul se află, ca de obicei, pe la mijloc.

Redacția ACORD

Coordonator:
Antigona RĂDULESCU

Redactor-șef:
Irina BOGA

Redactor:
Ana DIACONU

**Tehnoredactare și
ilustrare:**
Mirel MIHĂLĂCHESCU

**Fotografie și captură
foto:**
Sorin ANTONESCU

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

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

Pagini de jurnal: Un nou Forum Internațional al Compozitorilor în cadrul Festivalului „George Enescu”

Irina Vesa

Un soi de ecografie mentală care creează premisele pentru un centru compozițional global – așa descrie Dan Dediu Forumul Internațional al Compozitorilor, al cărui promotor este, eveniment aflat la a treia ediție, în cadrul Festivalului Enescu. Deschis tuturor, forumul reprezintă pentru publicul larg șansa inedită să cunoască pe viu personalități marcante ale muzicii actuale, de a se întâlni cu entuziasmul, căldura și personalitatea efervescentă a compozitorilor contemporani. Cele cinci întâlniri, moderate de Dan Dediu, au oferit conferințe *Ars Poetica* unde importanți compozitori străini și români, foarte variați stilistic și estetic, și-au prezentat crezul artistic, procedeele de compoziție, ideile muzicale și experiența profesională. Acestea au fost urmate de o masă rotundă, unde li s-au alăturat și parte din muzicienii care le-au interpretat lucrările în cadrul seriei de concerte *Muzica secolului XX* susținute la Sala Radio. Cu aceeași generozitate au împărtășit sfaturi și povești din viața profesională. Finalul a fost marcat de sesiunea de întrebări venite din partea publicului – muzicieni și nespecialiști deopotrivă. Pe lângă discuțiile pe teme strict muzicale, un subiect prezent a fost și cel al pandemiei: contextul pe care l-a creat pentru muzicieni și efectele sale asupra inspirației, creativității, dar și asupra anxietății. Disconfortul, impasul creativ, dificultatea unei funcționări muzicale „obișnuite”, toate au fost resimțite aproape unanim atât de compozitori, cât și de interpreți, cei din urmă fiind afectați și de izolarea față de scenă, de public, de programul activ și încărcat și de călătoriile pe care acesta le implică, adică un ritm de viață alert care, odată întrerupt, a lăsat loc unei noi experiențe. Aceasta a fost asimilată cu greutate la început, însă timpul petrecut alături de familie (o raritate înainte) și timpul alocat unor cercetări muzicale aprofundate, într-un ritm mai „respirabil”, au fost resimțite ca



Foto: Sorin Antonescu

benefice. Excepția a fost Patrick Hawes, care s-a bucurat de mai mult timp liber pentru a compune nestingherit, având deja comanda Concertului său de pian în plan, în rest expresiile „dificil”, „ciudat”, „blocaj mental” au marcat discuțiilor „pandemice”. Compozitorul Tim Benjamin a simțit lipsa întâlnirilor cu alți muzicieni și faptul de a cânta împreună cu aceștia, ca acompaniator – spune că a învățat multe din asta și recomandă compozitorilor să și cânte cu alți oameni. L-a ajutat în această perioadă faptul că a avut de scris o piesă de mari dimensiuni, la care a lucrat doar câte puțin în fiecare zi „pentru că de fapt creierul lucrează mereu oricum, se gândește la asta. Așa că e importantă acea oră pe care o petreci în fața colii de hârtie.” Pianistul Peter Jablonski a avut parte, profesional, de șocul de a nu mai avea un program strict și detaliat – de mulți ani călătorea aproape săptămânal. Acum, timp de 14 luni, nu a avut niciun concert cu public. Însă a avut parte de timp, ceva ce înainte i-a lipsit: „eram pe bandă rulantă”, de răgaz „ca să petrec mai mult timp cu instrumentul meu, cu muzica, să reflectez asupra ei, să găsesc compozitori de care nu am știut niciodată. Desigur că noi pianistii suntem binecuvântați în mod deosebit, ne putem petrece o viață întreagă cu Beethoven sau cu Chopin, iar asta e minunat, dar mai există atât de multă muzică fantastică, despre care nu știm nimic. Așa că am petrecut doi ani educându-mă, studiind acest repertoriu, iar programele mele de recital cu siguranță că vor fi foarte diferite de acum încolo.” Dirijorul

Rumon Gamba s-a simțit doborât de lipsa contactului cu orchestra, cu care să comunice și alături de care să transmită muzica mai departe... simțea că nu are *nimic* de făcut, însă până la urmă s-a destins: „niciodată nu am petrecut atâtea zile în patul propriu, e chiar plăcut. Și de fapt să îmi văd și copiii, în sfârșit.”. Cu toții s-au întors emoționați la activitatea obișnuită.

Acum spre discuții muzicale!

1.4 septembrie

Compozitorii Jiří Kadeřábek (Cehia) și Dieter Ammann (Elveția)

Jiří Kadeřábek vine din Praga. Am reținut că a studiat (și) cu Tristan Murail la Columbia University în New York. *In me la morte*, pentru soprană și orchestră, a fost scrisă în 2005 și este încă interpretată cu succes. În viziunea autorului ea prezintă o anumită simplitate a structurii; e ca un cântec cu strofe și refren, dar și intermezzo-uri (pasaje din Palestrina, cântate la flautul drept). Pentru text a ales două poeme de Michelangelo Buonarroti.



Foto: Sorin Antonescu

Când a scris piesa era preocupat de natura punctului culminant în muzică și deranjat de aspectul convențional și previzibil pe care îl are deseori (chiar și în propriile piese), prin tehnici ca *tremollo* al corzilor, alămuri în registrul acut etc. Atunci a descoperit altă abordare a culminației: de a nu-și folosi propria muzică, ci decupaje din perioada barocă sau a Renașterii. În procesul componistic deseori pleacă de la text, iar acesta dictează muzica:

(continuare în pagina 4)

Pagini de jurnal: Un nou Forum Internațional al Compozitorilor în cadrul Festivalului „George Enescu”

(continuare din pagina 3)

În cazul muzicii fără text „am o idee generală a piesei, a formei, dar dacă mă conduce în altă parte, merg unde mă duce, altfel nu ar fi interesant pentru mine. Îmi face plăcere acest proces.”



Foto: Sorin Antonescu

Dieter Ammann e stabilit în Lucerna, unde predă teoria și compoziția. Printre mentorii săi se numără Wolfgang Rihm și Witold Lutosławski. Pe lângă compoziția clasică a studiat și muzică de jazz; a lucrat ca improvizator, cântând la trompetă, clape și bas electric. Publicația *The Times* a afirmat despre concertul de pian *Gran toccata* că este „pictural (...) alcătuit cu grijă, precizie și delicatețe... Impresia imediată e de dinamism surprinzător, de fizicalitate; apar secvențe de fugitive aluzii către muzici mai vechi, aluzii ce se disipează la câteva clipe după ce au fost percepute...” „Ca improvizator și muzician de jazz mă aflam mereu în texturi dense și intense, acolo mă simt în elementul meu”. Pentru *Concert* a ales un rezervor armonic (zece înălțimi, fără do și mi bemol), material cu care a format două treimi din lucrare. „Folosesc și sferturi de ton, în cele câteva momente de Adagio. Sunt și acorduri derivate din armonicile naturale... Chiar și în triton și în sonorități tipice celei de-a doua școli vieneze caut ierarhii... Sunt bine ancorat în muzica tonală. De aceea nu am mers la Darmstadt, erau prea *hardcore* pentru mine în anii '80 și '90”. La întrebarea lui Dan Dedi: „în muzicile voastre, ca și în a mea, e foarte importantă organizarea înălțimilor. Cum lucrați cu asta?”, Dieter Ammann răspunde: „mă preocupă mult și am

aceste lumi diferite: microtonală, temperată și spectrală și nu știu de ce ar trebui să renunț la muzica tonală doar pentru că în secolul XX nu a mai fost timp de 60-70 ani așa de *cool*. Le consider planete diferite în același univers. De aceea folosesc material variat când e vorba de înălțimi”. Iar Jiří Kadeřábek completează: „Pentru mine e crucial materialul înălțimilor pentru asamblarea materialului. Îmi amintește de grădinărit, care îmi place mult. Dar structura ritmică este spontană.”

În discuția despre folosirea tehnologiei în compoziție opinia generală a fost că trebuie să fie bine stăpânită, căci uneltele sunt cu două tășuri. Actul componistic se întâmplă prioritar pe hârtie, dar partitura e notată apoi pe calculator, care aduce o mai mare viteză de lucru, însă „poate fi și periculos pentru intuiție... e și un soi de lene mentală...”, spune Dan Dedi. Jiří Kadeřábek folosește unelte de compoziție precum programul *Open music*, dezvoltat de IRCAM cu ajutorul lui Tristan Murail pentru a genera material muzical și a găsi idei noi și surprinzătoare, însă ultima decizie e luată de intuiție. Dieter Ammann sugerează studenților să nu modifice partitura în funcție de cum le *cântă* „calculatorul” (care nu e sunetul orchestral real), ci să își dezvolte ideile - mental și în auzul interior -, să le noteze și abia după ce le aud cântate pe viu să le revizuiască. În predarea compoziției urmărește să găsească alături de studenți direcția lor, să își dezvolte un stil personal. Uneori se întâmplă ca studenții să imite fie stilul unui compozitor pe care îl studiază,



Foto: Sorin Antonescu

fie tendințele unui workshop din străinătate în urma căruia se întorc cu un stil diferit. Dan Dedi îi îndeamnă să își păstreze caracterul, drumul propriu, să se întrebe ce își doresc ei de fapt, ce muzică vor să compună.

II. 5 septembrie

Compozitorii Adrian Iorgulescu, Dan Dedi (România), Jonathan Dove (Anglia), dirijoarea Jessica Cottis (Australia)

Adrian Iorgulescu explică structura Simfoniei sale nr. 6, *Obelisk*, „gândită ca niște înscrisuri, micro-sculpturi pe o operă sculpturală cu formă alungită, spre înalt. Titlul înseamnă contribuția unor generații de autori de muzici care au făcut ca muzica națională să reprezinte *construcție*, pentru cei din țară, dar și pentru cei din afară”. Fiecare secțiune reprezintă o etapă istorică: „Prima secțiune se referă la ceea ce suntem acum... apoi merg tot mai jos spre ultima parte care este foarte contorsionată, primitivă, o aglomerație-textură, un fel de macro-textură (sunt aproximativ 38 de voci reale), care înseamnă grundul de la care am plecat. Alternează cu niște solouri foarte simple, care folosesc o muzică trans-folclorică. De acolo a plecat muzica românească – într-o viziune, sigur, estetizantă.” Este atras, în general, de ideea de contraste. „În tipul meu de gândire simt nevoia unor reprize – niște rame – la începutul și la sfârșitul piesei. Termin cu același material cu care încep, cu ideea zborului. Același tipar gestual... care presupune într-un fel ideea de înălțare, care definește în definitiv ideea de obelisc.” Simfonia a fost comandată de UCMR pentru aniversarea Centenarului său din 2020. În fiecare din simfoniile sale a urmărit să facă altceva.

Dan Dedi, despre istoria piesei *Spin*: „Un dirijor mi-a cerut o piesă de început de program care să nu depășească 12 minute... Mi-a venit ideea cu RAMA, (continuare în pagina 5)

Pagini de jurnal: Un nou Forum Internațional al Compozitorilor în cadrul Festivalului „George Enescu”

(continuare din pagina 4)

cu țipetele undeva în depărtare ale coardelor, cu melodia de la cele două clarinete în secunde mici și mari de la început, ca un abur... Eram sub influența morții unei persoane foarte iubite și toată expresia lucrării care se reconfigurează spre final e pasajul de dinainte de culminație care este căderea, gestul căderii... Am încercat să ordonez tema respectivă în jurul a cinci sunete, simple, care se aud la urmă într-un mod luminos și dintr-o dată totul se întunecă. Există apoi și un epilog, cu harpa la final... mi-a venit ideea de la o poezie de Marin Sorescu (pe care am scris și un lied).”

Referitor la Festivalul Enescu și cuprinderea muzicii românești în festival, Adrian Iorgulescu comentează: „Mi-aș fi dorit ca lucrările românești să nu fie... *ghetou-izate*, adică se desfășoară în niște cadre mai închise, mai puțin la nivelul interesului public general. Mi-ar fi plăcut ca unele din orchestrele importante din afară să cânte mai multă muzică românească, să fie și alți autori români, pe lângă [Enescu și] Vieru, în repertoriul unor orchestre importante europene. Pentru că muzica românească merită acest lucru. Și dacă statul român face acest efort să contribuie la organizarea unui festival, atunci mi se pare că una dintre obligațiile primordiale și fundamentale ale organizatorilor ar fi să promoveze și pe această cale muzica românească spre binele muzicii și publicului românesc.” Dar și dincolo de festival muzica românească ar trebui „să fie o activitate și un obiectiv continuu, permanent al filarmonicilor din țară, în toate stagiunile (...) Cred că orice orchestră din această țară are obligația morală să cânte muzica românească și să o cânte și bine (...) E vorba despre o schimbare de conținut și de mentalitate”.

Jonathan Dove, compozitor a 30 de opere. Despre *In Exile*, concert pentru

violoncel, bariton și orchestră, spune că alegerea acestei combinații a venit din ideea că există deja multe concerte pentru violoncel foarte populare și des cântate, drept urmare s-a gândit că



Foto: Sorin Antonescu

poate piesa va avea o șansă de supraviețuire mai bună dacă are ceva în plus. „Violoncelul poate fi ca un *alter ego*, poate conversa; ar putea să poarte gândurile baritonului într-o altă dimensiune, într-un alt registru”. Subiectul provine din povestea de viață a Anitei Wallfisch: „Ea a fost în două tabere de concentrare în al Doilea Război Mondial. Ce i-a salvat viața a fost faptul că ea cânta la violoncel, și a cântat în orchestra de femei de la Auschwitz, și pentru că era greu de găsit violonceliști germanii i-au permis să trăiască. La finalul războiului a fugit în Anglia. E încă ageră și a vorbit mult despre ce înseamnă să fii un supraviețuitor al Holocaustului. Așa mi-a venit ideea exilului.” S-a gândit să folosească texte existente, din surse și țări diferite – o imagine caleidoscopică a exilului. Alături de Alasdair Middleton, colaboratorul său frecvent, a folosit fragmente din Dante, Shakespeare, Kahlil Gibran. „Trebuie, într-un fel, să interoghezi poezia în fiecare etapă - cuvintele cer lucruri de la compozitor, sunt oare pregătit să le întâmpin? Îmi place muzica de care va avea nevoie această poezie? Mă preocupă și claritatea textului, să fie accentele potrivite. Sper că cei din public vor înțelege fiecare cuvânt de

prima dată când vor auzi piesa.” În privința scriiturii vocale, recomandă tinerilor compozitori de operă să cânte ceea, ce scriu (și să se înregistreze), fiind totodată conștienți de ambitusul real al cântăreților, de asemenea, să creeze pentru fiecare act „câte un termen-limită înainte de cel real final (căci deseori se întâmplă ca partitura să ajungă cam târziu la interpreti).” Legat de modificarea sau scurtarea operelor, spune că „dacă poți tăia ceva, atunci ar trebui să o faci... dar dacă ești sigur că are un viitor, atunci trebuie să lupți să păstrezi acea secțiune.”

Jessica Cottis, dirijor și director artistic al orchestrei din Canberra, a fost foarte încântată să dirijeze orchestra din Bacău. „Am petrecut o zi-două doar cu orchestra și a fost complicat să aducem împreună ansamblul și tempourile, dar mai mult decât asta cred că s-a realizat – și cred că s-a auzit – un adevărat simț al culorii orchestrale și sonore.” Ce urmărește atunci când programează o piesă contemporană pentru un concert? Caută oameni cu personalitate și „care scriu într-un fel care mă face să simt că acolo e ceva unic, că e o lume sonoră unică sau că au ceva unic de spus... Să nu cauți ca muzica ta să sune ca a altcuiva – cu excepția muzicii de film, acolo e alt context și se urmărește un anumit stil, altfel chiar investește în ceea ce te face pe tine să fii *tu*, în ce te atrage spre compoziție și ce face ca lucrările tale să fie individuale. Încă ceva: verificați-vă partiturile înainte să fie trimise dirijorului. Este neplăcut când partitura e neîngrijită, neclară vizual și apar lucruri sincronizate muzical, dar decalate grafic (mai ales când e o partitură foarte complicată). Vei avea doar de câștigat când interpretii nu au de luptat cu notația”.

(continuare în pagina 6)

Pagini de jurnal: Un nou Forum Internațional al Compozitorilor în cadrul Festivalului „George Enescu”

(continuare din pagina 5)

III. 11 septembrie.

Compozitorii Patrick Hawes, Tim Benjamin (Anglia), pianistul Peter Jablonski (Suedia)



Foto: Sorin Antonescu

Tim Benjamin ne-a împărtășit povestea simfoniei sale. Vizitând Bucureștiul în urmă cu niște ani, a trecut pe lângă Casa Poporului. I-a aflat istoria, cum a fost construită, despre distrugerea cartierului Uranus, lucruri care au avut un mare impact asupra sa. „Nu e atât povestea directă a unei distrugerii, ci voiam să mă gândesc la idei, la poveștile oamenilor care au trăit în acest cartier. Probabil că încă sunt în viață unii dintre ei. Au amintiri legate de acest loc, au povești... Asta e esența acestei piese.” „Pentru oameni cred că înțelegerea altor minți e planul realității în care trăim, a înțelege și a comunica cu alte ființe umane... Ce poate o poveste să facă și de ce le spunem? Sunt trei lucruri: vrem să convingem, vrem să explicăm sau să îi învățăm pe alții și vrem să ne amintim... Urmăresc să provoc audiența... Prin muzică putem face mult mai mult decât doar să distrăm (Brecht numea asta «teatru culinar» - ca o masă plăcută și cam atât). Putem convinge oamenii, îi putem provoca să gândească ceva nou, cum sper că am făcut în lucrarea mea astăzi. Compozitorul e un povestitor,



Foto: Sorin Antonescu

are un rol important într-o societate: să interpreteze lumea pentru oameni, să medieze ce se află în lume.”

Patrick Hawes: „Vreau să vă imaginați că este anul nu 2021, ci, să zicem, 2121... Privind înapoi cu o sută de ani se va spune că momentul a fost foarte important: în sfârșit, căderea modernismului. Trebuie să existe o schimbare, îndeajuns de dramatică pentru ca modernismul să se sfârșească! ... Se va spune: «putem vedea acea decadă incredibilă care a început cu coronavirusul în care modernismul a murit». (...) Consider că omenirea are două motoare creative: are mintea, dar mai are și sufletul. Și dacă privești înapoi, așa cum trebuie și e necesar să o facem cu toții, iar și iar, în mod special dacă ești compozitor, vom vedea că muzica gregoriană e sămânța întregii muzici occidentale. Fie că vorbim de Beethoven, de Bach, de Beatles sau de Abba, trebuie să știm că nu ar fi existat fără cântul gregorian.



Foto: Sorin Antonescu

(...) Mai avem nevoie să ne dăm seama că oamenii și compozitorii acelei perioade (...) scriau și cântau muzica din suflet. Sămânța întregii noastre muzici nu a crescut din minte. A crescut dintr-un călugăr, sau dintr-o serie de călugări, care, mai degrabă decât să zică *Pater noster* în diferite momente, îl cântau, se rugau împreună, *pater noster* cu ritmul corect și cu melodie. Oamenii de acum câteva secole nu priveau lumea ca tine și ca mine. Arta pentru ei era ceva complet diferit... Dacă noi cântăm o misă de Josquin astăzi, ne rugăm? Desigur că totul a început să se destrame cu Iluminismul. Până atunci, sufletul conducea mintea. Cum a zis Mozart acel lucru minunat, că

poezia trebuie să fie fiica obedienței a muzicii, eu cred că mintea trebuie să fie fiica obedienței a sufletului. Desigur că trebuie să folosești mintea pentru a învăța, pentru a experimenta și pentru a face exerciții, pentru a-ți lărgi vocabularul. Dar vei găsi adevărata voce dacă implici sufletul...”



Foto: Sorin Antonescu

Peter Jablonski: „În cariera mea am fost mereu interesat să găsesc compozitori a căror muzică nu a fost interpretată așa de mult, îmi place să caut prin cotloanele mai întunecate ale repertoriului lor, fie că e Szymanowski sau Alexei Stanchinsky, mai puțin în lucrările compozitorilor faimoși.” Dar consideră colaborarea cu compozitorii actuali „drept una din datoriile interpreților, aproape ca o datorie morală de a susține muzica scrisă astăzi.” A fost încântat de *Concertul de pian* al lui Hawes, pe care îl consideră foarte onest, exprimându-și aprecierea și pentru Orchestra Filarmonică din Timișoara. Despre aceasta Rumon Gamba spune: „e interesant pentru mine să încep să învăț piesele odată cu orchestra... Încerci să găsești atmosfera fiecărei secțiuni și apoi ceea ce e scris iese la suprafață, într-un fel magnetic. Și e mereu plăcut să avem compozitorii de față. Mi-ar plăcea să-l întreb pe Beethoven câteva lucruri.” Despre încrederea în propriul talent sau demers artistic, Jablonski și Gamba au afirmat că aceasta se află într-o stare de fluctuație constantă. Ca interpret trebuie să fii stăpân pe muzică și pe ce ai de făcut, dar rezultatul final nu depinde doar de tine. Însă trebuie să interoghezi mereu procesul. E un echilibru între încredere și căutare.

(continuare în pagina 7)

Pagini de jurnal: Un nou Forum Internațional al Compozitorilor în cadrul Festivalului „George Enescu”

(continuare din pagina 6)



Foto: Sorin Antonescu

Patrick Hawes a fost consumat de neîncredere: „Sunt un Patrick Hawes foarte diferit de cum eram acum 20 sau 30 de ani... Cred că dacă ai trecut prin acele locuri foarte întunecate și ai izbăvit de partea cealaltă, atunci e relativ ușor să îți ții capul sus, nu cu aroganță, ci cu un simț al bucuriei. Sunt acum în stadiul în care nu mă îndoiesc de mine. Interoghez în interiorul procesului componistic..., iar latura mentală merge în subsidiar ca un fel de mașinărie constantă, un mecanism al interogării și căutărilor, «cum ar fi dacă aș spațializa acest răspuns diferit, cum ar fi să dau acest solo oboiului sau să îl susțină flautul 2?». Dar asta e un soi de punere sub semnul întrebării sau o «îndoială» sănătoasă, cred.” Simte că dacă s-ar baza mai mult pe minte ar fi o piedică, „ar planta semințele îndoielii. Sufletul nu aduce îndoială... Mentea tânjește după inovație... Cred că acesta e unul din simptomele artei post-iluministe... Cred că sufletul pur și simplu tânjește să fie hrănit și prin acest fapt rezervorul creativ e mereu plin, pentru că atâta timp cât vrei să hrănești sufletul va fi mereu ceva acolo cu care să îl hrănești. Știu că e o abordare foarte diferită de a lui Tim, dar acesta e stadiul muzicii secolului 21. Ce aș mai spune e că nu cred că mai putem fi

conduși doar de inovație. Poți inova doar până la un punct. Pentru mine e ca și cum am fi în vârful unui munte: am încercat, privind în jur, să inovăm. Nu trebuie să ne temem să privim în urmă.”

Un student întreabă: „prezentarea a rezonat cu mine pentru că în special noi, studenții, avem această senzație că ne străduim să dovedim, să «demonstrăm» ceva din punct de vedere intelectual profesorilor, lumii, nouă... Aveți anumite tehnici pentru a estima dacă folosiți mintea prea mult când compuneți? Sau cum să știi că ești pe drumul cel bun?”. Patrick Hawes răspunde: „Mulțumesc. Nu cred că e ceva fabricat, ci e filosofia mea, iar felul de a lucra a evoluat în timp... Când mi-am dat seama de importanta problemă a echilibrului dintre minte și inimă am fost capabil să îmi pot înțelege propria muzică mai mult ca niciodată și să am mai multă încredere în ea... Sunt într-o etapă în care știu cine sunt. Așadar, sunt într-o poziție mai norocoasă față de tine, am trecut deja prin toate astea. Dar un compozitor trebuie ca înainte de orice altceva să cunoască limbajul muzicii. Trebuie să fie capabil să simtă sol bemol major, să știe care este subdominanta lui fa diez minor. Trebuie să știe ce au făcut Bach și Beethoven și trebuie să cunoască

tehnicile moderne – și apoi să își dezvolte sufletul. Pentru că va folosi în mod automat mintea... Dar dacă poți să aduci puțin din suflet, vei fi uimit de cum îți transformă creativitatea.” Tim Benjamin consideră că trebuie să vrei să te testezi intelectual pentru că astfel nu îi vei fi copiat pe alții, ci vei ști ce și de ce vrei să spui, și o vei spune pentru că înțelegi multe lucruri pe care le-ai învățat. „Trebuie să ai o minte de coșofană: să *furi* totul, să cauți.” Recomandă păstrarea schițelor: „cred că e bine să păstrezi lucruri și doar să le tai din piesă: nu le arunca sau șterge de tot. Sunt vreo două minute din simfonia mea care au fost eliminate, dar le-am păstrat, poate le folosesc mai târziu.”

IV. 12 septembrie.

Compozitorii Gabriel Irunyi (Israel, născut în România), Martin Torp (Germania), pianistul Cristian Niculescu (România).

Passages pour orchestre, lucrare scrisă de Gabriel Irunyi în 2004, a fost deja cântată de patru ori în cadrul a trei festivaluri internaționale.

Gabriel Irunyi: „E dedicată memoriei filosofului Walter Benjamin. Titlul face referire la monumentală *Passagenwerk*, dar rămasă fragmentară. Opera sa a avut în general un impact, o importanță mare, dar și o influență asupra muzicii contemporane... De altfel, există 3 opere despre viața lui... Am căutat să scriu o muzică ce nu urmează nicio intenție narativă... Sunt notate multe stadii și percepții, prin dezvoltarea de texturi plastice cu densități și mobilități diferite.”

(continuare în pagina 8)



Foto: Sorin Antonescu

Pagini de jurnal: Un nou Forum Internațional al Compozitorilor în cadrul Festivalului „George Enescu”

(continuare din pagina 7)



Foto: Sorin Antonescu

Texturile produc spații sonore caracteristice, construite din cele mai detaliate elemente structurale. Aceste mase de sunete și de câmpuri sonore alternează ca macrostructură, urmând contrastul dialectic dintre static și dinamic... Drama interioară urmează un gest expresiv, deși abstract.” Apar și microtonalități, dar și heterofonie. „Mă simt legat de artele plastice, unde găsesc sugestii importante: în picturile lui Paul Klee, în detaliile lui combinate uneori cu gesturi spontane, în expresionismul abstract al lui Mark Rothko și al lui Gerhard Richter, în emoția și spontaneitatea reprezentărilor lor abstracte și chiar abstract-figurative... Sunt convins că lucrarea muzicală ar trebui obținută în concordanță cu niște principii de organizare stabilite de compozitor, iar acestea diferă de cele ale muzicii clasico-romantice.” Am ascultat fragmente din lucrări precum *Psalm* pentru cor mixt acapella, 16 voci, pe un poem de Paul Celan, *Cvartetul de coarde nr. 4 Interior spaces interviewings*, *Esspressioni* pentru vioară, clarinet, clarinet bas și acordeon, *How to speak to a stone*, o piesă de orgă din 2015 inspirată de *Radix Matrix* de Paul Celan (orga în discuție e „deosebită, poate singura de acest fel în Germania. Construită special pentru

biserica iezuită St. Peter Kunstation, poate schimba fiecare ton în mii de posibilități din care eu am folosit doar câteva”), *Concert pentru flaut și 24 de flaute* – „am scris pentru orchestra de flaute a lui Pierre-Yves Artaud, pe care l-am cunoscut la Darmstadt”.



Foto: Sorin Antonescu

Concertul de pian de Martin Torp îmbină elemente minimaliste cu elemente adoptate din muzica de gamelan indonezian și cu jazzul, într-un stil oarecum neoclasic. „Am folosit un mod pentatonic extras din acordajul *pelog* (specific muzicii pentru gamelan). Pot spune că îl filtrez prin prisma limbajului meu, așa că e ca un fel de *neînțelegere* conștientă... sau o *neînțelegere creativă*. ... Compun mai mult cu urechile și cu inima, decât printr-un travaliu intelectual... Cu vreo 40 de ani în urmă mă gândeam să studiez cu Stockhausen. Între timp am fost fascinat de muzica spectrală și

de compozitori români ca Octavian Nemescu sau spectraliștii francezi. La mijlocul anilor '90 am descoperit că muzica pe care am scris-o până în acel moment nu prea îmi plăcea cu adevărat. M-am întrebat ce fac și mi-am dat seama că îmi place foarte mult armonia în muzica neapărat tradițională, dar cu trisonuri, major-minor, iar mai târziu m-au interesat melodia și ritmul pulsatoriu... O sursă de inspirație specială pentru mine a fost compozitorul american Alan Hovhaness, un pionier al transculturalismului. În anii '50 nu a fost văzut bine de colegi, dar Cage și-a dat seama că e mai progresiv decât credeau ei pentru că folosea mult elemente din alte culturi. A fost chiar și în India, Japonia, unde a învățat despre acele instrumente.”

Cristian Niculescu, despre proiectul *Pierrot Lunaire*: „Am propus acest concert festivalului Enescu și altor festivale în Germania. Această piesă nu prea se cântă. Am muncit la învățarea ei... și a fost minunat să interpretăm cu alți muzicieni și cu o vocalistă fantastică.”

Referindu-se la forma muzicală, Gabriel Iranyi afirmă că „principiile nu mai sunt cele din sec. XVIII sau XIX la foarte mulți compozitori contemporani, deci avem forme noi... Eu sunt pentru a căuta un echilibru între spontaneitate și organizare. Compozitorul trebuie să se gândească și să simtă ce potențial are materialul, și nu trebuie neapărat să îl încadreze în forme deja cunoscute – cum ar fi forma de sonată sau fugă. Exemplul meu e Paul Klee. Are un tablou în acest sens, *Toboșarul*. E fantastic cât timp și-a luat pentru a crea fundalul: organizarea are o anumită spontaneitate, peste care vine gestul toboșarului. Boulez a scris o carte despre el. Iar Stockhausen a spus că Paul Klee a fost un mare maestru de compoziție”. Revenind la prezentarea concertului său pentru pian, Martin Torp spune că „e în mod intenționat destul de tradițional ca formă, ...

(continuare în pagina 9)

Pagini de jurnal: Un nou Forum Internațional al Compozitorilor în cadrul Festivalului „George Enescu”

(continuare din pagina 8)

deseori aceasta se dezvoltă organic, poate similar cu felul în care Sibelius compunea. ... Cred că vreau o formă care e inteligibilă și pentru un public obișnuit, de aceea îmi place și repetiția (pe care Schönberg o considera redundantă sau stupidă) – evitarea repetiției poate în sine să ducă la structuri repetitive și deseori muzica poate suna similar, monoton de la început până la sfârșit... Formele tradiționale au deseori aceste reminiscențe, reprize, variante și cred că asta are o noimă însă depinde de gen: dacă scriu muzică cu text și dacă acesta sau conținutul său poate genera forma. Dar e abordarea mea personală, nu sunt împotriva muzicii atonale sau de avangardă, încă îmi plac Ligeti și alți compozitori din generația sa, precum

Xenakis. Ei au calea lor, și uneori nu sunt forme în sensul tradițional acolo, iar asta nu mă deranjează...” Întrebat cum a schimbat direcția muzicală, dacă a fost ca o scânteie de moment sau dimpotrivă, acesta a răspuns că „a fost un proces lung pentru că în Germania mulți dintre colegii mei sunt un pic mai reticenți, nu acceptă compozitori ca mine care compun muzică atât de nerușinat tonală. E normal să

vrei să fii respectat de colegi, și a trebuit să mă eliberez din a mă preocupa ce spun sau ce gândesc alții despre mine, de aceea mi-au trebuit niște ani ca să capăt acest curaj.” La rândul său, Dan Dediu punctează că „spiritul acestui forum al compozitorilor este unul al diversității, al aducerii împreună a oricărui fel de crez estetic. Încurajăm perspectivele diferite pentru că știm că au fost alte vremuri, de exemplu, în anii 80, mie mi s-a spus ce să nu fac în compoziție. Acum nu pot spune studenților mei «nu fă asta, nu poți scrie un acord în do major!»). Arătăm atitudini muzicale diferite din partea unor compozitori cu profil internațional, compozitori curajoși, cu propria idee și mentalitate.

Iar studenții vor alege în viitor ceea ce vor să facă în viața lor profesională.” Martin Torp consideră asta „o abordare foarte bună, a nu fi prea ideologic și exclusivist, pentru că suntem cu toții oameni diferiți și asta face ca lucrurile să fie interesante.” Pentru Gabriel Iranyi „e o invitație la a fi mai deschis la minte și ca ambele grupuri să se accepte reciproc, să se tolereze. Citim despre anii '50 și '60 cu serialismul integral, era ca un fel de sectă și nimeni nu era acceptat dacă nu urma asta, iar după câțiva ani nimeni nu mai scria nicio piesă total serială, nici măcar Luigi Nono. Trebuie să învățăm să fim toleranți, pentru că fiecare are publicul său... Așa că multe direcții sunt prezente în același timp, asta e tot.”



Foto: Sorin Antonescu

V. 13 septembrie.

Compozitorul Francesco Filidei (Italia)

Cu o energie captivantă, hipnotică prin discursul însuflețit, dar și prin conținutul plin-ochi de idei imaginative, Francesco Filidei ne-a purtat în lumea lui: „Piesele recente la care lucrez sunt dezvoltate din ceea ce făceam înainte. Uneori când îmi ascult piesele e o adevărată ruptură, o simți la început foarte puternic, între prima parte a compoziției mele, făcută aparent doar din zgomote, și partea a doua, care e armonică. Dar există o continuitate în toate lucrările și vreau să vă arăt care sunt cele mai importante lucruri care se

află în spatele muzicii... În muzică, am găsit calea de a vedea timpul care curge și un mod de a-l controla, de a tăia timpul dintr-un capăt la celălalt și de a vedea acest soi de machetă a ceva viu, ceva care începe, trăiește și se încheie, și să încerc să înțeleg mai bine propria viață, începutul, ce fac aici, și finalul. Iar muzica e incredibil de puternică pentru asta, pentru că lucrează în timp și simți timpul care merge înainte, simți această dimensiune a direcției în timp și nu te poți întoarce înapoi... Încerc mereu să am în forma unei piese ceva care este cu adevărat o formă închisă, nu deschisă, și astfel înțelegi mereu că asta e un soi de entitate... Atunci când ating pianul e ca și cum zic «spune-mi ceva; trăiești, îmi vorbești cu vocea ta când te ating?», vreau să dau viață pentru a înțelege

propia mea viață. Și de aceea compun aceste lucrări. Am scris piese doar din întoarcerea paginilor. Recent am scris și o piesă cu hârtie igienică – *Love story*. Sunt 7 hârtii igienice, asta e tot. Ții câte un pătrat de hârtie și devine ca un calendar: rupi câte «o zi», iar ziua se termină, așa că la final nu mai ai „hârtie igienică” și în același timp poți avea diferite respirații, bătăi ale inimii, așa că auzi o persoană care începe să trăiască, alta care

începe la fel, există o poveste de dragoste între aceste două inimi, poți chiar simți ritmul care este combinat, apoi o a treia care se naște înăuntrul ritmului și moare, și doar un partener rămâne. E trist. Dar folosesc acest element... care nu e doar o provocare, e mai mult decât atât. Ca formă, structură, e dificil de construit cu material așa de puțin, dar asta mi-am și propus. Pentru mine dacă ai puține elemente e ușor să captezi atenția... Apoi m-am adâncit în încercarea de a găsi ce se află în spatele sunetului, ce se află dincolo de viață, timpul-schelet, faptul că foloseam doar zgomote era mai mult pentru a arăta arhitectura timpului care trece. Pentru că dacă lucrezi cu o singură culoare,

(continuare în pagina 10)

Prof. univ. dr. Dana Borșan, invitată în juriul Concursului Internațional de Pian Franz Liszt de la Weimar-Bayreuth

Interviu realizat de drd. Ana Diaconu

În perioada octombrie-noiembrie 2021, în orașele germane Weimar și Bayreuth s-a desfășurat cea de-a zecea ediție a Concursului Internațional de Pian Franz Liszt. Pianista Dana Borșan, profesor al Universității Naționale de Muzică din București, a fost primul muzician român invitat să facă parte din juriul acestui concurs, alături de personalități precum Gerlinde Otto (președinte) și Rolf-Dieter Arens de la Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar, Natalia Trull de la Conservatorul

Ceaikovski din Moscova, Farkas Gábor de la Academia Franz Liszt din Budapesta, Pasquale Iannone de la



Sursa: arhivă personală prof. univ. dr. Dana Borșan

Conservatorul din Bari, Eugene Skovorodnikov din Vancouver, Zhu Xiao-Mei din Paris și criticul muzical Carsten Durer. Veți descoperi în rândurile următoare aprecieri profesionale, sfaturi utile pentru tinerii muzicieni aflați la începutul carierei artistice și un model de bune practici în organizarea de evenimente culturale, așa cum se desprinde din relatarea pasionantă a experienței Concursului pe care ne-o oferă doamna profesor.

(continuare în pagina 11)

Pagini de jurnal: Un nou Forum Internațional al Compozitorilor în cadrul Festivalului „George Enescu”

(continuare din pagina 9)

dacă lucrezi doar cu negru vei îndrepta atenția mai mult spre formă... Dar apoi am avut nevoie să mă întorc la sunet și în sfârșit am găsit o cale încercând să lucrez mereu cu elemente închise. De exemplu, în *Preludio*, din 2006. E doar o gamă do major care merge în sus și în jos mereu. E ceva care este tonal, modal, dar și serial în același timp, iar faptul că nu e o înălțime care să apară până nu s-au epuizat celelalte oferă tonalității ceva special, și când am nevoie de o notă pentru armonie o așez în grav. Acesta a fost începutul culorilor pentru mine. Până la piesa asta lucram doar în alb și negru. Am trecut apoi la alte culori legate de scări (albastru pentru scara lui *do*, galben pentru *re*, verde pentru *fa*, roșu pentru *sol*). După această perioadă cu *Ogni gesto d'amore* și *Love story* am încercat să merg în afara mea și să zic «hai să vedem cum abordează sau cum se confruntă ceilalți compozitori cu problema trecerii timpului, a morții.» Așa că m-am gândit la orgă. *Fiori di Fiore* se referă la *Fiori Musicali* de Frescobaldi. Când cânti la orgă ești înăuntrul corpului instrumentului, e ca o experiență prenatală, simți toate zgomotele corpului instrumentului care se mișcă, și toate tuburile se află în jurul tău astfel că sunetul e foarte

puternic. Acest tip de experiență e chiar ca și cum te afli în pântecul mamei: am vrut ca acest tip de experiență să fie arătat publicului... *Giordano Bruno* a fost prima mea operă. El a fost un filosof, știți, condamnat la moarte pentru erezie de către Biserica. Dar vreau să mă refer doar la forma ei: e interesantă pentru că avem două scări, una reprezintă procesul unde Biserica îl arde pe Bruno la final, iar cealaltă reprezintă filosofia lui. Tema filosofiei merge ascendent, în timp ce temele procesului merg descendent. Și în timp ce Bruno este ars, avem o reluare foarte rapidă a întregii structuri a piesei. Iar asta e făcută împreună cu sunetul care devine zgomot, pentru că toată lumea începe să aplaude... Pentru *Giordano Bruno* este alocat și un al cincilea element care este *eterul*, iar în acest caz am «dezacordat» sunetele. Apoi în jos, *Giordano Bruno* își spune numele și îl cântă pe semnătura care este structura operii, într-un mod fractal (silabele merg pe traseul notelor pe care se bazează fiecare parte). Apoi urcăm. Totul se schimbă, *la continua mutazione*. Aici sunt acorduri și peste fiecare acord așez o nouă cvintă. Am ales ce note să sar, unde să pun notele, dar știu că următoarea notă se va afla

pe cercul cvintelor. Deci e practic dodecafonic, dar împinge asta... și e frumos armonic... Și încep aplauzele; e sunetul focului totodată și distrugem forma înainte de final... Singurul mod de a păstra forma ca o arcadă era să fie un clopot care continuă să sune... Și desigur, la final, am trecut printr-un recviem adevărat, în forma celui istoric. În el găsim elemente din Mozart, Verdi, Britten. Dar cred că am găsit o cale prin care să topesc totul împreună: se datorează orchestrației și formei faptul că pot controla tot acest material eterogen, iar textul este respectat integral... Luna viitoare mi se va cânta *The mask of the red death*, după Edgar Allan Poe, e un fel de Pasiune pentru 3 coruri, 5 soliști, orchestră mare și electronice. A fost un proiect imens, la care am lucrat zilnic timp de un an.”

... Astfel s-a încheiat o serie consistentă de întâlniri cu oameni-creatori atât de diferiți ca personalitate, viziune, imaginar și energie, mânați însă de un numitor comun: credința în muzică, entuziasmul însuflețit, creativitatea debordantă; un mănunchi de bucurie încununat de dorința de a împărtăși celorlalți din această bucurie pentru muzică.

Prof. univ. dr. Dana Borșan, invitată în juriul Concursului Internațional de Pian Franz Liszt de la Weimar-Bayreuth

(continuare din pagina 10)

Avem un pretext frumos pentru întâlnirea de astăzi – faptul că ați fost invitată la finele anului trecut să faceți parte din juriul Concursului Internațional Franz Liszt de la Weimar. Este prima dată când un pianist din România face parte din juriul acestui Concurs. Cum ați primit invitația?

Invitațiile membrilor juriului se trimit cu mult timp înainte, cred că am primit-o chiar înainte de debutul pandemiei. O bună vreme exista o mare incertitudine legată de desfășurarea competiției, din cauza pandemiei. În cele din urmă, s-a decis o primă etapă *online*, în luna iulie (exact cum s-a procedat și la Concursul Enescu), iar următoarele două etape și finala la sfârșit de octombrie – început de noiembrie, la Bayreuth și Weimar.

V-aș ruga să ne povestiți câte ceva din experiența concursului, odată ajunsă în Germania. Cum a decurs organizarea etapelor *live*?

Sunt câteva lucruri interesante pe care le-am apreciat la concurs și care, cu siguranță, ne pot inspira. Concursul se desfășoară în două orașe ce au o semnificație specială în orice evocare biografică legată de marele artist. Liszt

a trăit mulți ani la Weimar (în două etape ale vieții), unde amprenta personalității sale este vizibilă și astăzi, iar ultimii ani de viață i-a trăit la Bayreuth, unde se află și mormântul său. Organizatorii – Hochschule für Musik din Weimar – au atras astfel fonduri din ambele părți și au antrenat în acest proiect cultural de anvergură ambele comunități. Să nu uităm că la Bayreuth se desfășoară anual Festivalul Wagner, cu o tradiție și anvergură bine-cunoscute, care a „acaparât” total orașul. Se încearcă acum canalizarea atenției și spre Liszt, în intenția organizării unui mare festival în viitorul apropiat. În ultimii 10-15 ani de viață, Liszt a locuit chiar vis-a-vis de celebra Vilă *Wahnfried* (vila Wagner), în Bayreuth, fiica lui, Cosima, fiind soția lui Wagner, iar mormântul său din cimitirul din Bayreuth este cu adevărat impozant. După ce demarează la Bayreuth, Concursul se mută la Weimar, la Hochschule für Musik, întemeiată de Franz Liszt, ce îi poartă cu mândrie numele.

Weimar este un oraș mic, însă cu o importanță culturală uriașă, este legat de numele lui Goethe, Schiller, Lucas Cranach, Liszt. În orice loc te-ai afla

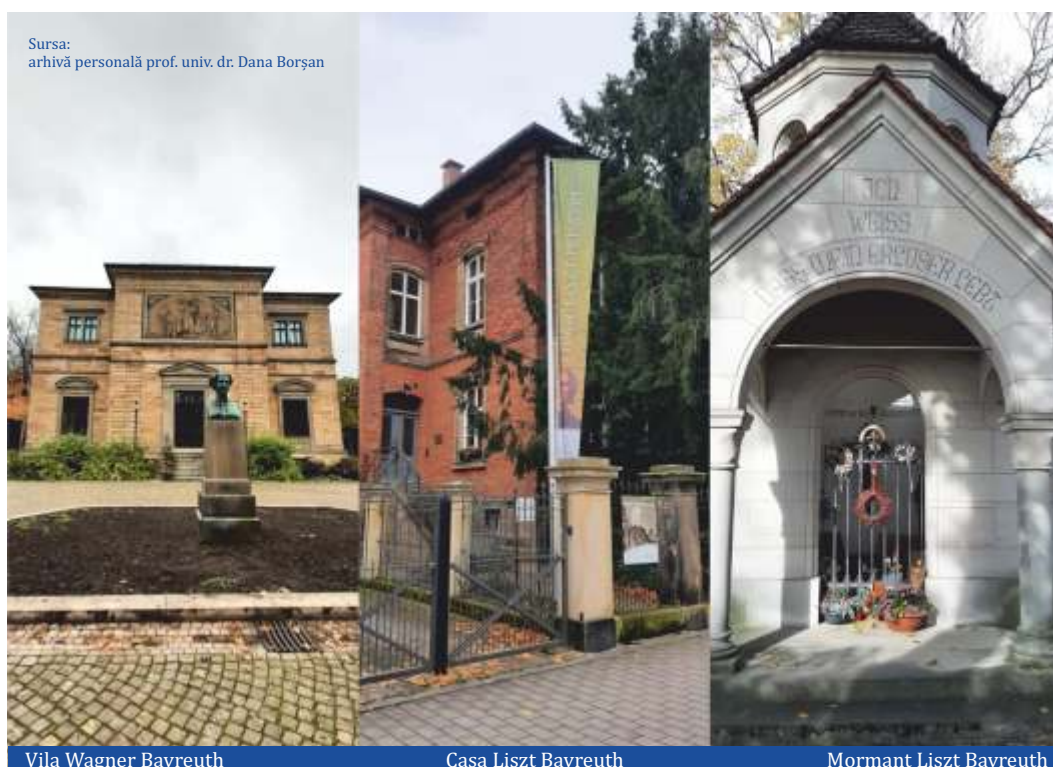


Casă Liszt Weimar

Hochschule Liszt Weimar

în Weimar, este imposibil să nu-ți poposească privirea pe o placă comemorativă – „aici s-au născut trei fii ai lui Bach”, „aici a locuit Mendelssohn”, „aici a stat Christian Andersen” – sau să nu ajungi la casele-muzeu Liszt (două), Goethe, Schiller.

Al doilea lucru pe care vreau să îl menționez este legat de faptul că există trei mari concursuri Liszt în lume: la Budapesta, unde se află Academia Franz Liszt, la Weimar-Bayreuth, cu o tradiție de 30 de ani, și la Utrecht, unde se încearcă o formulă originală de festival-concurs. În ultimii ani, cele trei competiții s-au unit într-o asociație, în vederea coordonării și a sprijinirii reciproce, reușind astfel organizarea unui mare concurs Liszt în fiecare an, prin alternarea celor trei orașe. Ceea ce mi s-a părut chiar mai interesant este posibilitatea oferită laureaților de a concerta în mari centre muzicale, în cadrul unor turnee de recitaluri. Cred că accesul la scena de concert este cel mai important lucru pentru un tânăr virtuoz. În perioada desfășurării Concursului, am asistat la un recital colectiv care a durat mai bine de două ore și jumătate, ce a adus în prim-plan trei excelenți pianiști, laureați ai concursurilor precedente de la Utrecht, cărora li s-a organizat un mini turneu. Au susținut un recital la Utrecht, au venit la Bayreuth, la Weimar și, în final, la Budapesta. Au avut astfel ocazia să cânte patru recitaluri, în centre importante, în fața unui public avizat, lucru cât se poate de benefic pentru cariera lor.



Vila Wagner Bayreuth

Casa Liszt Bayreuth

Mormant Liszt Bayreuth

(continuare în pagina 12)

Prof. univ. dr. Dana Borșan, invitată în juriul Concursului Internațional de Pian Franz Liszt de la Weimar-Bayreuth

(continuare din pagina 11)

Din ceea ce povestiți, înțeleg că organizatorii au reușit cu succes împlinirea a două obiective: valorificarea moștenirii culturale lisztiene în vederea dezvoltării comunităților de care acesta a aparținut și crearea unei formule avantajoase pentru câștigători prin inițierea acestei rețele de colaborare între concursuri.

A rezultat o formulă foarte avantajoasă pentru participanți, grație faptului că Liszt însuși a străbătut și a activat prin toată Europa. La Bayreuth, de exemplu, sponsorul principal este un mare producător de pian, Steingraeber. Șapte generații Steingraeber au condus destinele acestei fabrici de pian începând cu anul 1850. Întemeietorul „dinastiei” Steingraeber este cel care a fabricat pian pentru Liszt, două dintre aceste instrumente fiind expuse astăzi în micul muzeu de pe lângă Fabrica Steingraeber.



Pianul Steingraeber al lui Liszt

Sponsorul, care cântă el însuși la pian și este un foarte pasionat meloman, ne-a organizat o vizită la fabrica aflată în centrul orașului, într-un *palais* achiziționat de fondatorul firmei în secolul al XIX-lea. Cu prilejul concursului, firma Steingraeber a găzduit o expoziție fotografică Liszt, cu fotografii-document prețioase,

achiziționate de domnul Steingraeber la licitații din lumea largă. Între altele, el deține ultima imagine a lui Liszt, fotografiat pe scările casei din Bayreuth, cu 11 zile înaintea morții (iulie 1886).



Ultima fotografie a lui Liszt

La sediul Steingraeber, la etaj, există o sală de recital foarte modernă, cu o capacitate de 150 de locuri, în care, cu prilejul concursului, a fost organizată o conferința susținută de doamna Niki Wagner, nepoata lui Richard Wagner.



Sală de recital - sediul Steingraeber

Niki Wagner a fost timp de peste 20 de ani directoarea Festivalului Beethoven de la Bonn. A ținut o prelegere despre dimensiunea europeană a personalității lisztiene. Prin turneele și peregrinările sale de-a lungul și de-a latul Europei, până la Moscova și Istanbul, Liszt poate fi

considerat un precursor al Europei unite sau măcar un vizionar. A fost o surpriză plăcută să găsec o fotografie legată de concertul lui de la Iași, din 1845 (Jassy).



Schiță de la concertul lui Liszt de la Iași (1845)

Am aruncat o privire asupra cerințelor de repertoriu ale Concursului de la Weimar. Mi s-a părut dificil din două privințe – se cer două lucrări concertante pentru finală și destul de multe lucrări de Liszt în programul fiecărei etape (cel puțin șapte sau opt, care includ studii, transcriptii de lieduri, Sonata în si minor și două lucrări concertante). Este evident că decizia se integrează în strategia de promovare intensivă a figurii compozitorului asumată de organizatorii evenimentului. Considerați că impunerea unui număr atât de mare de lucrări de Franz Liszt în program poate părea restrictivă pentru unii potențiali concurenți?

Întotdeauna am susținut varianta unor repertorii ce oferă cât mai multe opțiuni candidaților. Am avut această discuție și cu domnul Mihai Constantinescu referitor la Concursul Enescu și ori de câte ori am fost implicată în alcătuirea programelor diferitelor concursuri de pian. Cred că

(continuare în pagina 13)

Prof. univ. dr. Dana Borșan, invitată în juriul Concursului Internațional de Pian Franz Liszt de la Weimar-Bayreuth

(continuare din pagina 12)

acordarea unei cât mai mari libertăți în alegerea repertoriului, cu menționarea câtorva cerințe obligatorii, atrage mai mulți competitori și le oferă oportunitatea de a interpreta piese care le pun în valoare calitățile și personalitatea artistică. Bineînțeles, juriul ar avea în vedere diversitatea, dificultatea repertoriului selectat, alcătuirea întregului program și ar evalua în consecință. Recunosc, alții susțin stabilirea unor coordonate mai stricte, cu impunerea unor categorii repertoriale cu opțiuni limitate.

Concursul Liszt a necesitat pregătirea unui repertoriu imens și foarte dificil. Sonata în si minor a fost obligatorie în semifinală, iar pentru finală concurenții au pregătit câte două concerte de Liszt, dintre care juriul a ales doar unul pentru a fi cântat cu orchestra. Repertoriul nu a fost exclusiv Liszt. Concursul a inclus multe lucrări de Camille Saint-Saëns (anul 2021 a marcat centenarul morții sale). În una dintre casele-muzeu Liszt din Weimar am văzut niște panouri uriașe ce evocau personalitățile care au trecut pragul acelei case, ca oaspeți ai lui Liszt. Erau peste 30 de nume celebre, între care Saint-Saëns, von Bulow, Berlioz... Tot acolo e încăperea legendarei întâlniri dintre Liszt și tânărul Johannes Brahms, când Brahms, epuizat după lunga călătorie, a adormit în fotoliu, în timp ce Liszt îi cânta Sonata în si minor. Emoționant să știi că în acel spațiu au respirat acești „uriași”.

Revenind la repertoriu, cred că pentru un pianist student de la noi participarea la acest concurs e aproape „o misiune imposibilă”, din cauza repertoriului imens care ar trebui asimilat în paralel cu programul necesar examenelor semestriale. Studenții de la master ar putea coordona, eventual, cele două programe, având în vedere conținutul mai lax al programei examenelor de pian.

Au fost lucrări grele și numeroase de Liszt și de Saint-Saëns, unele puțin cântate sau chiar necunoscute nouă, deși spectaculoase și atractive. Pot să înșir câteva titluri, poate inspiră sau stârnesc curiozitatea: Saint-Saëns – Studii op. 52, op. 135 (pentru mâna stângă), op. 111, Mazurci op. 66, Allegro appassionato op. 70, Album op. 72 – și de Liszt – *Grosses Konzertsolo, Scherzo und Marsch*, lucrări târzii – *Die Trauergondel, Nuages gris, Bagatelle sans tonalité, Mephisto-Walzer* varianta nr. 2, multe parafraze – *Reminiscences de Norma, Rigoletto, Tristan și Isolda, Don Juan*, uvertura *Tannhäuser*, prelucrări după lieduri de Schubert, Robert și Clara Schumann, Chopin, Mendelssohn, Beethoven etc. Interpretarea unei transcriptii de lied a fost obligatorie pentru prima etapă. Pe lângă Liszt și Saint-Saëns, repertoriul a cuprins un preludiu și fugă de Bach și o sonată clasică de Haydn sau Beethoven.

Cum ați apreciat nivelul participanților? Am observat că în etapele live de la Weimar-Bayreuth au fost selectați să participe doar 19 concurenți.

Este de la sine înțeles că un participant la o competiție Liszt trebuie să aibă un bagaj tehnico-pianistic de nivel înalt. După preselecția online au fost admiși 37 de concurenți. Din păcate, din motive legate de pandemia covid, au ajuns doar 19 pianiști la concurs. Nu au putut intra în Germania decât cei care aveau făcute vaccinuri omologate în Europa. Dintre cei prezenți, cel mai mult m-a impresionat un tânăr de 16 ani de naționalitate americană, rezident într-un mic orașel german – un talent uriaș dublat de un profesionalism impecabil. În acel oraș funcționează o celebră academie privată de pian condusă de un pianist rus, profesor pensionat de la Hochschule din Frankfurt și care a fondat această școală de elită la care vin tineri și foarte tineri pianiști din toată lumea. După prima etapă toți îl vedeam

pe primul loc al podiumului, însă în etapa a doua, în mod inexplicabil, a fost sub așteptări. Oricum, talentul lui nu a trecut neobservat – Oscar Paz Suaznabar a primit în final *Premiul pentru cel mai promițător talent*. Detașat, cel mai convingător, virtuoz, superprofesionalizat și profund muzician a fost tânărul japonez Shota Kaya, clasat la o distanță semnificativă față de toți ceilalți concurenți. Spre surprinderea mea și a altor membri din juriu, după discuții destul de aprinse, s-a hotărât neacordarea premiului I. Astfel, i s-a acordat doar premiul al II-lea. Îmi pare rău, căci o altă traiectorie concertistică se configurează după dobândirea premiului întâi față de ofertele primite după premiul al II-lea. Cu siguranță vom mai auzi de el... Locul al III-lea s-a împărțit între un pianist danez ce studiază la Viena – Rune Leicht Lund – și un pianist din Budapesta – Valentin Magyar. Toți cei trei câștigători au fost foarte tineri, cu vârste între 18 și 21-22 de ani.



Câștigătorii concursului Weimar-Bayreuth

Cât de important este pentru un tânăr muzician să câștige un concurs internațional? Cum îi este influențat destinul de un astfel de premiu? Mă bucur că am ocazia să adresez această întrebare unui muzician care s-a aflat de ambele părți ale scenei, ca laureată a Concursului Robert Schumann de la Zwickau și ca membră a mai multor jurii internaționale.

Cu siguranță, premiile obținute în competiții internaționale pot fi utile în demararea unei cariere solistice și, uneori, rareori, pot declanșa un

(continuare în pagina 14)

Anul 2021 a reprezentat un nou succes pentru U.N.M.B. în ceea ce privește implementarea unor proiecte finanțate din Fondul de Dezvoltare Instituțională destinat universităților de stat. În continuare vă prezentăm principalele obiective și forme de activitate ale fiecărui proiect.

Proiectul *CONSTRUCȚII MUZICALE ALE NAȚIONALISMULUI. Efecte ale ideologiei naționaliste asupra educației și culturii muzicale în România comunistă*

prof. univ. dr. Nicolae Gheorghiuță, director de proiect

În perioada mai-decembrie 2021, UNMB a derulat proiectul *Construcții muzicale ale naționalismului. Efecte ale ideologiei naționaliste asupra educației și culturii muzicale în România comunistă* (proiect CNFIS-FDI 2021-01071, <https://unmb.ro/cncms/national-discourses-on-music-in-central-and-eastern-europe-late-19th-c-2000/>). Scopul proiectului a fost acela de a identifica și cunoaște mecanismele ideologice prin care naționalismul din perioada României comuniste a influențat producția muzicală autohtonă, în variatele ei forme (componistică, interpretativă, muzicologică etc.), precum și efectele pe care le-a avut

asupra sistemului educațional românesc și a instituțiilor de profil, înainte și după 1990. Cum una dintre mizele sale a fost crearea unei rețele de colaborare inter-universitară care să coaguleze și să atragă tineri cercetători (masteranzi, doctoranzi și post-doctoranzi), preocupați de cunoașterea în profunzime a strategiei de construcție muzicală a naționalismului în România comunistă, proiectul a conectat cercetarea de vârf din Școlile doctorale din domeniul Muzică din România, prin realizarea unor parteneriate cu instituțiile de profil din Cluj-Napoca (Academia Națională de Muzică „Gheorghe Dima”), Iași (Universitatea

Națională de Arte „George Enescu”), Timișoara (Facultatea de Muzică și Teatru din cadrul Universității de Vest), Oradea (Facultatea de Arte în cadrul Universității Oradea), Galați (Facultatea de Arte din cadrul Universității „Dunărea de Jos”) și Brașov (Facultatea de Muzică din cadrul Universității Transilvania).

În cadrul proiectului au fost derulate șapte conferințe cu invitați din afara României, în parteneriat cu cele șase instituții menționate anterior, susținute de unii dintre cei mai importanți muzicologi din diverse zone ale Europei:

(continuare în pagina 15)

INTERVIU

Prof. univ. dr. Dana Borșan, invitată în juriul Concursului Internațional de Pian Franz Liszt de la Weimar-Bayreuth

(continuare din pagina 13)

Început de carieră fulminant. În general, intră în discuție doar câștigătorul competiției. De mare importanță sunt nivelul, tradiția și renumele concursului. Dificultățile și adevăratele încercări apar după. Responsabilitatea, nevoia de succes, de presă favorabilă, teama de a nu dezamăgi, necesitatea acumulării repertoriului nou, „strecurat” printre piesele pregătite pentru evenimentele imediate, conștientizarea concurenței acerbe și a exigențelor înalte pun o presiune uriașă pe umerii unui tânăr artist laureat, aflat la început de carieră internațională, presiune la care puțini reușesc să facă față. Cred că pasiunea pentru muzică combinată cu smerenia în fața muzicii, echilibrul interior și o mare doză de modestie sunt ingredientele esențiale pentru a putea rezista.

Pe de altă parte, participarea la un concurs de pian, mai mare sau mai mic, motivează un tânăr pianist, îi

oferă o țintă ce necesită planificarea etapelor de studiu, în vederea stăpânirii perfecte a pieselor, determină o acumulare repertorială semnificativă. Tânărul pianist trebuie să își dozeze efortul, să reușească să atingă forma maximă la momentul oportun, să își educe capacitatea de a face față stresului competițional, să își dezvolte autocontrolul. De fapt, pentru asta ne pregătim toată viața, să fim în formă și dispoziție maximă de cântat, exact atunci când trebuie!

Concursurile sunt importante și pentru a vedea care este „trendul” în lume, cum se cântă, pentru a nu risca să trăiești izolat, cu falsa impresie că ești cel mai bun pianist, ci să înțelegi și să îți asumi unde ți-e locul. Numai în acest fel poți progresa! Poți avea șansa să cunoști alți pianiști din generația ta, să comunici cu membri ai juriului, să găsești un profesor care te inspiră, care te poate sfătui în viitor. În această breaslă contactul

personal este esențial.

V-aș ruga să încheiem cu trei sfaturi pe care le-ați oferi unui tânăr pianist care se pregătește pentru un concurs.

Sintetizez mai multe aspecte pe care le-am punctat înainte.

Pentru alegerea repertoriului: să alegi să cânti ce știi mai bine, ce ți se potrivește mai bine. Să înveți să îți planifici și să îți dozezi studiul astfel încât să atingi în momentul „x” forma maximă. Și, cel mai important, să te concentrezi și să depui toate eforturile pentru a cânta cel mai bine posibil. Atunci poți spune că ți-ai îndeplinit misiunea. Restul nu mai depinde de tine, ci de conjunctură, nivelul celorlalți concurenți, juriu etc. Trebuie înțeles că nimeni nu a cântat mai bine a doua zi după dobândirea unui premiu, și nici mai prost după ce a căzut la etapa întâi a unui concurs.

Proiectul *CONSTRUCȚII MUZICALE ALE NAȚIONALISMULUI. Efecte ale ideologiei naționaliste asupra educației și culturii muzicale în România comunistă*

(continuare din pagina 14)

- *Music, politics, and the pandemic* (Nicholas COOK – membru al Academiei Britanice și profesor emerit al Universității Cambridge);
- *Orthodoxy, Nationalism and Modernism in the Music of the Balkans During the Long 19th Century* (Ivan Moody – cercetător la Centrul de Studii de sociologie și Estetică Muzicală, Universidade Nova, Lisabona; președintele Societății Internaționale a Muzicii Bisericii Ortodoxe; rectorul Parohiei Ortodoxe Sfântul Ioan Rusul din Estoril, Portugalia);
- *Revolution, Trauma, and a Transition to Nowhere. Thoughts on Russian Music and Culture post-1991* (Marina Frolova-Walker – profesor la Universitatea Cambridge, membru al Clare College și profesor la Gresham Clare College, Londra);
- *The Idea of 'National' in Croatian 19th-century Musical Culture: Sources and Ideological Backgrounds* (Stanislav Tuksar – profesor emerit al Universității din Zagreb și membru al Academiei Croate de Științe și Arte);
- *Aspects of Musical Culture in Croatia during the Totalitarian Political Regimes from 1941 to 1952* (Vjera Katalinić – directorul Institutului pentru Istoria Literaturii Croate, Teatru și Muzică, al Academiei Croate de Științe și Arte Zagreb, profesor la Universitatea din Zagreb, Academia de Muzică și președintele Societății Croate de Muzicologie);
- *Elgar as theology* (Bennett Zon – profesor la Universitatea din Durham, director al CNCS, CNCSI);
- *The strange case of Professor Asafiev – revisited* (Patrick Zuk – Universitatea din Durham).



Captură: Virgil Oprina

2000), a avut loc pe 25-26 noiembrie, la sala Auditorium a Universității Naționale de Muzică din București și a reunit 21 de specialiști de la Școlile doctorale din București, Iași și Cluj, dar și de la universități prestigioase din străinătate: Cătălin Cernătescu, Achilleas Chaldaeakes, Ana Diaconu, Nicolae Gheorghită, Desiela Ion, Vjera Katalinić, Olguța Lupu, Andreea Mitu, Costin Moisil, Benedicta Pavel, John Plemmenos, Florinela Popa, Antigona Rădulescu, Valentina Sandu-Dediu, Stanislav Tuksar, Bianca Țiplea Temeș, Alex Vasiliu, Laura Vasiliu, Vlad Văidean, Harry White, Patrick Zuk. Chiar dacă majoritatea cercetătorilor din străinătate au participat *online*, pe platforma Zoom, ne-am bucurat de prezența lui Achilleas Chaldaeakes și Patrick Zuk la sediul UNMB, iar discuțiile cu aceștia de la finalul conferinței au conturat noi perspective asupra unor posibile proiecte pe care Universitatea noastră ar putea să le desfășoare în viitor.

Echipa de cercetare a proiectului, formată din profesori și studenți doctoranzi ai UNMB, a participat și la două conferințe itinerante derulate în cadrul Școlilor Doctorale de la Universitatea Națională de Arte „George Enescu” din Iași (în cadrul conferinței internaționale *Sensuri ale*

interpretării în cercetarea artistică, 4-6 noiembrie 2021, *online*) și la Academia de Muzică „Gheorghe Dima”, Cluj-Napoca (7 decembrie, fizic). Au prezentat studii următorii cercetători:

I) Iași: 1) Ana Diaconu, *Percepții despre muzică în România comunistă și impactul lor asupra unei generații emigrante. Studii de caz: Costin Mioreanu și Mihai Mitrea-Celarianu*; 2) Andreea Mitu, *Aspecte ideologice asupra componisticii românești. Studiu de caz: Ședința din 27 iunie 1952 a Uniunilor de Creație din România, cu scopul prelucrării documentelor de partid privind devierea de dreapta a mișcării comuniste*; 3) Costin Moisil, *Muzica românească dinaintea apariției românilor*; 4) Nicolae Gheorghită, *Națiunea în marș. Fanfarele militare și construcția unui marș național în România comunistă*; 5) Vlad Văidean, *Ce e românesc și ce nu e românesc? Răspunsuri enesciene*;

II) Cluj-Napoca: 1) Ana Diaconu, *Percepții despre muzică în România comunistă și impactul lor asupra unei generații emigrante. Studii de caz: Costin Mioreanu și Mihai Mitrea-Celarianu*; 2) Desiela Ion, *Repertorii românești în programele Filarmonicii bucureștene în perioada interbelică, a celui de-al Doilea Război Mondial și*

(continuare în pagina 16)

Un alt eveniment important al proiectului, conferința internațională *National Discourses on Music in Central and Eastern Europe (late 19th c. –*

Proiectul *CONSTRUCȚII MUZICALE ALE NAȚIONALISMULUI. Efecte ale ideologiei naționaliste asupra educației și culturii muzicale în România comunistă*

(continuare din pagina 15)

postbelică. Studiu de caz: Mihail Jora; 3) Nicolae Gheorghită, *Făurirea naționalismului prin intermediul fanfarelor militare. Subiecte ale naționalismului reflectate în muzica românească dedicată fanfarelor militare în timpul regimului Ceaușescu*; 4) Benedicta Pavel, *Fenomenul demascărilor: cazul Andricu*; 5) Valentina Sandu-Dediu, *Trei studii de caz care reflectă naționalismul muzical în România*.

Atât conferința de la Iași, cât și cea de la Cluj au reprezentat ocazii excelente

pentru a afla și a discuta despre preocupările muzicologice curente ale colegilor noștri din toată țara, într-o perioadă dificilă în care aceste evenimente au loc mult mai rar decât în anii precedenți.

Pe lângă activitatea menționată, echipa proiectului s-a ocupat și de achiziția a douăzeci de volume în limbi străine, necesare pentru cercetarea fenomenului naționalismului secolului XX, publicarea unor partituri și cărți importante pentru muzicologia românească și de

scanarea, prelucrarea și digitalizarea unor fonduri muzicale din arhiva Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România. Toate aceste activități au reprezentat o muncă susținută timp de opt luni, însă cercetarea documentelor continuă și după terminarea proiectului, acesta oferind un simplu imbold pentru cunoașterea în profunzime a trecutului muzical din secolul precedent și a modului în care afectează înțelegerea noastră astăzi.

Ansamblurile, ambasadori ai UNMB

Cezar Paul-Bădescu, director de proiect

La capitolul „Internaționalizare”, am ales de câțiva ani să promovăm cei mai buni studenți ai noștri, în ideea că astfel facem cunoscut peste hotare nivelul înalt al actului didactic și al pregătirii din Universitatea Națională de Muzică din București și, pe de altă parte, îi ajutăm pe studenți să se prezinte cât mai bine, pentru a putea fi remarcați de eventuali angajatori din străinătate. Dacă înainte de pandemie am organizat, cu ajutorul finanțării FDI, concerte ale studenților noștri în mari metropole ale lumii (Viena, Berlin, Moscova, Ierusalim, Veneția ș.a.), restricțiile sanitare de apoi au complicat enorm deplasările peste granițe, așa că ne-am mutat acțiunile în spațiul virtual: am realizat niște filme profesionale de prezentare a studenților, subtitrate în engleză, pe care le-am distribuit pe internet.

Anul trecut am promovat studenții individual, anul acesta filmele au fost dedicate celor mai bune ansambluri studențești din UNMB. Astfel, pe lângă ilustrarea excelenței didactice și artistice din universitatea noastră, filmele au fost gândite și pentru a le arăta potențialilor studenți din străinătate ce posibilități ar avea dacă ar veni să studieze la noi.



Making-of de la filmarea videoclipului cu ansamblul Flaut Power, condus de Prof. univ. dr. Ion Bogdan Ștefănescu.

Au beneficiat de videoclipuri „Flaut Power”, „Clarino”, „Game”, „Violoncellissimo”, „Outis”, „Acolade”, „Etheros”, „Jepun Bali”, un ansamblu de acordeoane și un ansamblu cu nai. După cum se vede, oferta este foarte diversificată și conține inclusiv instrumente exotice, cum sunt în cadrul ansamblului de gamelan („Jepun Bali”), un ansamblu vocal de muzică religioasă („Etheros”), sau un instrument exotic pentru occidentali – naiul. La acestea se adaugă ansamblurile renumite din UNMB, care au avut și turnee în străinătate sau pentru care compozitorii

contemporani au creat piese dedicate – „Violoncellissimo”, „Flaut Power”, „Game”, „Clarino” ș.a.

Fiecare film conține o prezentare a ansamblului realizată de profesorul coordonator, urmată de exemplificarea nivelului interpretativ. Putem considera, astfel, că studenții noștri au susținut în spațiul virtual niște mini-concerte care s-au bucurat de un public numeros. Unele dintre ele au făcut, într-o lună, peste 400 de vizualizări, iar un concert propriu-zis cu un astfel de public este o adevărată realizare.

(continuare în pagina 17)

PerformArt 2021: Strategii educaționale pentru performanța muzicală – între provocările contemporane și piața muncii

cercet. șt. II dr. Cătălin Crețu, director de proiect

Universitatea Națională de Muzică din București a implementat în perioada 17 mai – 17 decembrie 2021 proiectul *PerformArt 2021: Strategii educaționale pentru performanța muzicală – între provocările contemporane și piața muncii* (<https://www.unmb.ro/performart/>) care a beneficiat de finanțare CNFIS-FDI. Echipa de coordonare a fost alcătuită din cercet. șt. II dr. Cătălin Crețu, conf. univ. dr. Cristina Popescu-Stănești și lect. univ. dr. Raluca Ouatu. S-a urmărit dezvoltarea unor mecanisme și strategii cu privire la motivarea tinerilor ce studiază muzica în liceele de specialitate, facilitarea accesului lor la învățământul superior, cu accent pe unele specializări deficitare pe piața muncii: trompetă, corn, trombon, tubă, fagot, contrabas. Proiectul e deja la ediția a treia! S-au stabilit parteneriate cu 35 de licee de muzică în vederea desfășurării unor activități precum: *masterclasses*, recitaluri camerale educative, concerte demonstrative cu participarea unor cadre didactice și studenți ai UNMB, etc. Proiectul a oferit consiliere și posibilități de afirmare pentru acei elevi care doresc să se îndrepte către specializările cu cerere mare pe piața muncii, cu perspectiva dezvoltării unei cariere prestigioase. În cazul în care a existat cerere de colaborare și pentru alte specializări, proiectul a fost adaptat nevoilor existente în instituțiile partenere.

Au fost realizate *masterclasses* instrumentale individuale și colective, față în față sau *online*, cu participarea a 46 de cadre didactice din UNMB și peste 1300 de elevi din liceele partenere. Ele s-au adresat atât elevilor, cât și cadrelor didactice pentru clarificarea metodelor de studiu și de predare. Au fost implicați inclusiv participanți internaționali, profesori de renume la disciplinele corn, fagot, clarinet. A fost organizat un recital educativ cu participare internațională și s-a pus accent pe



sporirea numărului de evenimente la care au avut acces elevii, profesorii, dar și părinții. Aceștia au putut intra în contact cu oferta educațională a UNMB prin participarea la activitățile proiectului și prin accesul la instrumentele de comunicare *online*. S-au desfășurat peste 20 de *workshops* teoretice colective, față în față sau *online*, cu participarea a 4 cadre didactice de specialitate din UNMB și peste 200 de elevi din liceele partenere care au solicitat astfel de activități. Ele s-au adresat atât elevilor, cât și cadrelor didactice pentru clarificarea metodelor de studiu și de predare.

O serie de elevi au participat la întâlniri cu profesori în UNMB, în spații largi, cu respectarea normelor impuse de pandemie, compensând astfel prezența asumată inițial în stagiile orchestrale/camerale ale UNMB, ce nu au mai putut avea loc.

Din cauza pandemiei, participarea elevilor la recitaluri organizate în cadrul UNMB a fost îngreunată, dar nu imposibilă. Astfel, în decembrie a avut loc un recital al premianților Concursului național de contrabas destinat elevilor și studenților.

A fost dezvoltat un instrument pedagogic modern dedicat disciplinelor muzicale fundamentale, sub forma unor lecții audio-vizuale. Acesta va fi permanent completat pe platforma dedicată. Sesiunile de perfecționare teoretică au avut loc în

paralel cu seria de *workshops*.

Consilierea elevilor a fost realizată în cadrul întâlnirilor dintre profesori din UNMB și elevi. De asemenea, această temă a fost permanent abordată în cadrul discuțiilor echipei proiectului cu direcțiunea fiecărui liceu partener. Acesta a fost unul din obiectivele esențiale ale întregului demers.

Au fost reparate/reglate/acordate peste 10 instrumente vechi sau deteriorate din liceele partenere, acțiunea contribuind astfel la încurajarea performanței elevilor. În acest scop, s-au reconvertit sume de bani alocate altor activități care nu s-au putut desfășura integral din cauza pandemiei.

Concursul național de contrabas dedicat elevilor și studenților a fost un real succes, s-au acordat premii în valoare de 8000 de ron și seturi de corzi profesionale elevilor și studenților desemnați de juriu. Se are în vedere extinderea acestui model și la alte instrumente deficitare pe piața muncii din România, în anii viitori: vezi <https://www.unmb.ro/performart/concurs/>.

Platforma proiectului este în permanentă dezvoltare și transformare atât din punct de vedere al conținutului, cât și al designului, ea urmând să fie permanent completată cu fotografii, filme, materiale didactice și alte documente chiar și după implementarea proiectului.

(continuare în pagina 16)

PROIECTUL „RAMA” – cunoașterea și valorificarea unui fond muzical de anvergură

prof. univ. dr. Antigona Rădulescu, director de proiect

Arhiva română a avangardei muzicale (Romanian Archive of the Musical-Avantgarde) este unul din cele 5 proiecte CNFIS-FDI câștigate de UNMB în anul 2021. Scopul său l-a constituit formarea unei baze de practică și informare digitală și fizică, centrată pe fenomenul muzicii moderne și de avangardă din România (1960-2020), conform uneia din direcțiile strategice de finanțare (domeniul 3). Prin aceasta se urmărește stimularea și dezvoltarea cercetării patrimoniului muzical românesc recent, promovându-se astfel valorile muzicale originale și totodată cele ale gândirii estetice autohtone și mondiale.

Necesitatea implementării proiectului decurge din faptul că o pleiadă de compozitori a căror creație se întinde din jurul anilor 1960 până în contemporaneitate a generat o mișcare estetic-muzicală complexă ce a adus în câmp ideatic și sonor o componentă originală în cultura muzicală europeană (sute de compoziții de reală valoare muzicală). Cele mai importante personalități avute în vedere în actualul proiect au fost Aurel Stroe (1932-2008), Ștefan Niculescu (1927-2008), Anatol Vieru (1926-1998), Tiberiu Olah (1928-2002), Pascal Bentoiu (1927-2016), Liviu Glodeanu (1938-1978), Dan Constantinescu (1931-1993), Wilhelm Georg Berger (1929-1993), Theodor Grigoriu (1926-2016), Dumitru Capoianu (1929-2012). Manuscrisele acestor creatori – compoziții muzicale și scrieri teoretice - sunt un adevărat izvor de inspirație și un exemplu paideic pentru actualele generații de studenți. Spre deosebire de scriitori, compozitorii de muzică de avangardă au în portofoliu lucrări importante care se programează și se cântă în mod uzual în viața de concert, dar care nu au fost niciodată publicate, ele fiind interpretate după manuscrise fotocopyate: este chiar cazul operei *Oedipe* de George Enescu, dar și al operelor *Hamlet* și *Amorul doctor* de



Romanian Archive of the Musical Avantgarde Arhiva Română a Avangardei Muzicale

Pascal Bentoiu, ciclul de opere *Orestia* de Aurel Stroe, precum și *Praznicul calicilor* și *Ultimele zile, ultimele ore* de Anatol Vieru.

În România, singura editură care publica muzică în perioada regimului comunist, Editura Muzicală, nu a reușit să absoarbă și să publice toate creațiile componistice importante și valoroase. Astfel că aceste lucrări, la fel ca și alte lucrări simfonice, concerte și multă muzică de cameră, au rămas în manuscris și circulă și astăzi ca atare printre muzicieni, sub o formă improprie și declasată, ca fotocopii. Rolul acestei platforme este deopotrivă de a pune la dispoziția tuturor celor interesați atât partiturile manuscrise în format digital, cât și – în limita posibilităților – inițierea publicării lor în format de partitură cu semiografie muzicală standardizată sau ca facsimil.

În acest fel, un patrimoniu cultural național inestimabil va putea fi păstrat și scos la lumină pentru diverse scopuri: de a fi cântate în noi variante, de a fi înregistrate și stocate într-o bază de date mondială, de a fi cercetate și diseminate pe diferite canale de comunicare. Astfel, platforma RAMA își dovedește necesitatea existenței printr-o muncă de recuperare, redimensionare și facilitare a accesului la un rezervor muzical patrimonial de o deosebită importanță pentru cultura românească actuală, fiind totodată o „ramă” adecvată atât susținerii activităților didactice, cât și instruirii studenților.

Prin proiectul denumit pe scurt RAMA s-au stabilit mai multe obiective:

- ✓ salvarea și digitalizarea unui corpus inestimabil de manuscrise de partituri și schițe ale compozitorilor marcanți ai avangardei muzicale românești;

- ✓ facilitarea accesului unei largi categorii de interesați la consultarea creațiilor muzicale românești paradigmatică pentru perioada 1960-2020, precum opere, simfonii, concerte instrumentale, muzică de cameră și corală, prin crearea unei platforme *online* de promovare a conținutului bazei de practică;

- ✓ organizarea de conferințe, ateliere, simpozion inaugural dedicat avangardei muzicale din România, cu accent pe creația autorilor propuși prin acest proiect;

- ✓ documentarea complexității procesului creator prin studierea contextului istoric, personal și ilustrarea întregului aparat de activități conexe (stadiul precompozițional, notații de jurnal, schițe, elaborarea știmelor, înregistrarea audio a piesei, comentariile critice, reacții în presă);

- ✓ publicarea cercetărilor întreprinse și a unor lucrări muzicale reprezentative din perioada avangardei muzicale;

- ✓ creșterea numărului studenților masteranzi și doctoranzi angrenați în workshop-uri și proiecte de cercetare/ creație artistică cu teme extrase din potențialul ideatic al bazei de practică;

- ✓ promovarea Fondului arhivistic al muzicii românești, creat în cadrul Universității Naționale de Muzică din București, și a conținutului patrimonial al acestuia.

Acțiunile propriu-zise care au dus la bun sfârșit obiectivele descrise s-au desfășurat pe mai multe direcții.

S-a realizat selectarea fondului de manuscrise care a inițiat Arhiva muzicii românești moderne și contemporane pe baza catalogului a celor zece compozitori înscriși în proiect. Arhiva are un potențial de

(continuare în pagina 19)

PROIECTUL „RAMA” – cunoașterea și valorificarea unui fond muzical de anvergură

(continuare din pagina 18)

Un rezervor al creației muzicale românești

Proiect pentru digitalizarea creației compozitorilor români moderni și contemporani

O priadă de compozitori români a căror creație se întinde din jumătatea anilor 1960 până în contemporaneitate a generat o mișcare estetică muzicală complexă ce a adus în câmp ideatic și sonor o componentă originală în cultura muzicală europeană: suite de compoziții de înaltă valoare muzicală. Mănușirile și partiturile editate ale acestor creatori – compoziții muzicale și scenarii teoretice – sunt un adevărat izvor de inspirație și un exemplu paradigmatic pentru creatorii de muzică din lumea de azi.

CONTACT

Universitatea Națională de Muzică din București

Str. Gîrbei Vechi nr.31, Sector 1, 010302 București
contact@rama.org.ro

www.rama.org.ro/

cuprindere extrem de mare care poate fi extins și după încheierea proiectului prin evidențierea a diferite tipuri de documente: lucrări finite - opere, simfonii, concerte instrumentale, muzică de cameră și corală – precum și un bogat fond de documente importante pentru evaluarea stadiului precompozițional, inedit al multora dintre aceste lucrări. Drd. Vlad Gînța și George Ioan Păiș - Stilistică compozițională, anul II, sunt studenții UNMB care au făcut parte din echipa de implementare a proiectului și care s-au implicat în procesul de documentare, cercetare și valorificare a Arhivei: selectarea și digitalizarea documentelor (de la partituri la alte documente de tipul schițelor, jurnalelor, scrisorilor, fotografiilor relevante pentru tema proiectului), clasificarea și documentarea lor, alegerea unor teme de cercetare. În

plus, digitalizarea a fost posibilă în urma achiziției unor aparate performante prevăzute în proiect (stații de digitalizare precum computere și scanere de înaltă definiție pentru constituirea bazei de date) încă din momentul demarării proiectului RAMA.

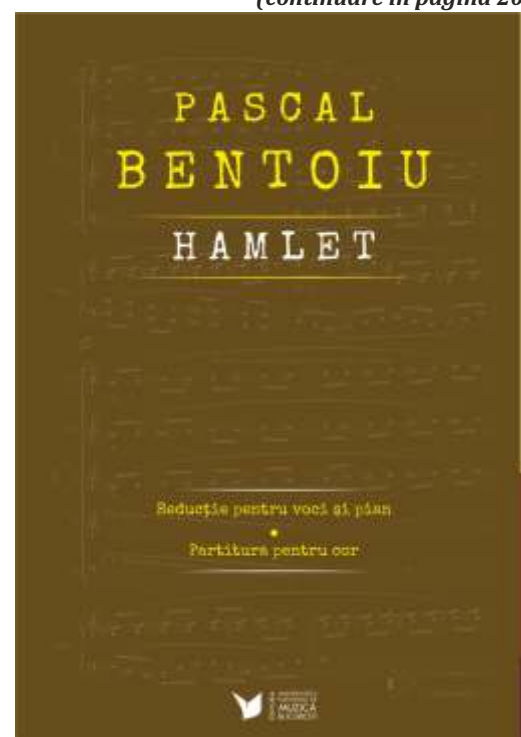
A fost finalizat site-ul RAMA (rama.org.ro), platforma *online* de accesare a fondului Arhivei care cuprinde creația compozitorilor români și informații despre aceasta. Structura și interfața site-ului facilitează accesul la informațiile selectate. Au fost încărcate documentele digitalizate, împreună cu informațiile despre compozitori (prezentare biografică, prezentare stilistico-estetică a creației celor zece compozitori incluși în catalog), opusurile acestora catalogate prin trei filtre (în ordine alfabetică, cronologică

și pe genuri muzicale).

Patru conferințe *online* programate în cadrul proiectului, susținute de prof.univ.dr. Doina Rotaru, prof.univ.dr. DHC Valentina Sandu-Dediu, lect.univ.dr. Diana Rotaru și prof.univ.dr. DHC Dan Dediu au dezbătut teme legate de muzica modernă și contemporană. Au participat numeroși studenți de la diferite specializări (interpretare, compoziție muzicală și muzicologie). La rândul său, simpozionul RAMA cuprins în proiect a avut un real succes. Din cauza pandemiei, varianta de prezentare a fost hibridă, cu participare la Universitatea Națională de Muzică din București și luări de cuvânt pe *zoom*. În cadrul său, pe lângă intervențiile colaboratorilor din cadrul proiectului care și-au dat concursul la diferitele activități, a fost prezentat și un film de promovare a întregului proiect realizat de Vigil Oprina.

Un punct important integrat proiectului RAMA l-a constituit tipărirea partiturii operei *Hamlet* (varianta inedită în limba română a reducăiei pentru voci și pian și a partiturii de cor împreună cu prezentarea opusului și istoria recepției sale la nivel național și internațional). Dinu Savu și-a dat

(continuare în pagina 20)



PROIECTUL „RAMA” – cunoașterea și valorificarea unui fond muzical de anvergură

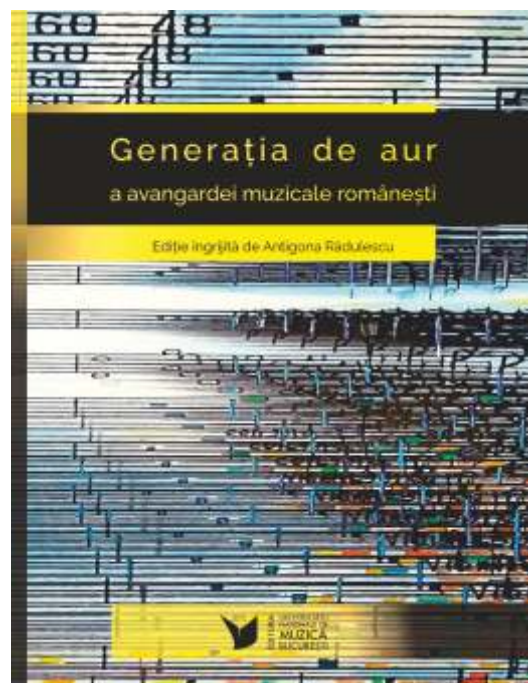
(continuare din pagina 19)

concursul la transcrierea specializată a textului muzical în varianta pentru tipar. De asemenea, a fost finalizat un volum de studii de muzicologie intitulat *Generația de aur a avangardei muzicale românești*, care include, pe lângă analizele de specialitate, semnate de șapte autori, cadre didactice și doctoranzi ai UNMB – Valentina Sandu-Dediu, Florin Neagoe, Olguța Lupu, Bogdan Pintilie, Dan Dediu, Benedicta Pavel, Desiela Ion –, și un număr important de exemple muzicale și ilustrații legate de lucrări reprezentative ale mișcării de avangardă din România,

beneficiind de un layout realizat de Mirel Mihălăchescu.

De asemenea, au fost încheiate mai multe parteneriate cu instituții importante de profil: Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România, Editura Muzicală, Academia de Muzică „Gheorghe Dima” din Cluj-Napoca și Universitatea Națională de Arte „George Enescu” din Iași.

Sperăm că acest proiect va impulsiona și pe viitor cercetarea și interpretarea creației muzicale românești, dovedindu-se o platformă viabilă pentru cunoașterea unui veritabil tezaur cultural.



euRO iMus Edu 2021 – retrospectivă

prof.univ.dr. Mihai Cosma, director de proiect

În luna decembrie a anului 2021 s-a încheiat cu succes proiectul „euRO iMus Edu” ID 2021-0162, derulat de UNMB și coordonat de prof.univ.dr. Mihai Cosma, intitulat: „Optimizarea capacității de adaptare la noile realități educaționale și artistice din domeniul MUZICĂ determinate de criza sanitară și implementarea celor mai noi și performante metode și practici europene”. Activitățile s-au derulat în domeniul 5 al sferei de proiecte: îmbunătățirea calității activității didactice, inclusiv a respectării deontologiei și eticii academice. Optimizarea capacității de adaptare la noile realități educaționale și artistice din domeniul muzică determinate de criza sanitară și implementarea celor mai noi și performante metode și practici europene.

Scopul proiectului a fost eliminarea (sau măcar ameliorarea) deficiențelor din zona metodelor de educație, pentru ca acestea să dea rezultate chiar și în lipsa prezenței fizice, nu numai în contextul actual, ci și pe termen lung; modernizarea predării și inovarea evaluării studenților, dar și a profesorilor, sincronizarea metodelor acestora cu practicile europene, dar și corectarea aspectelor de natură

deontologică și etică descoperite în urma implementărilor empirice nefundamentate.

Managerul de proiect a dezvoltat diverse programe integrate pentru studenții de la canto, pian și muzicologie, care au avut ca scop final pregătirea practică a celor înscriși în proiect pentru profesia aleasă. Activitățile s-au desfășurat fără a pune în pericol sănătatea studenților sau a mentorilor; s-a pus mare accent pe respectarea regulilor de siguranță pentru toți cei implicați, acest fapt contribuind la creșterea numărului studenților participanți către un record de aproape 80 de beneficiari (față de edițiile anterioare în care s-au desfășurat programe similare).

În cadrul „euRO iMus Edu”, Universitatea Națională de Muzică din București a organizat primul Concurs Național de Musical, desfășurat între 1 și 8 august 2021, la care s-au înscris 30 de participanți. Competiția a fost deschisă tuturor artiștilor, atât cântăreți, cât și actori. Tot în premieră, în cadrul concursului (între 2 și 7 august) s-au organizat mai multe sesiuni de training individual (*masterclasses*) cu artiști din diverse domenii: actori, coregrafi, cântăreți, regizori etc. În cadrul acestor întâlniri

zilnice, fiecare tânăr artist a primit sfaturi, a deprins diferite tehnici de cânt, dans, interpretare scenică etc. sau a creat o dimensiune mai complexă a personajului abordat. Câștigătoarea Premiului I a fost soprana Daniela Bucșan; Premiul al II-lea a fost acordat actriței Cristina Danu, iar Premiul al III-lea – Laurei Gabriela Oana (actriță).

Au urmat două zile în care la București s-a desfășurat un *masterclass* de operă, susținut de Eleonora Pacetti (coordonatoarea Young Artist Program „Fabbrica” de la Teatro dell’Opera di Roma), prezentă pentru a patra oară în România. Activitățile s-au concentrat pe domeniile: cânt vocal (interpretare operă, operetă, musical, cursuri de pronunție în cânt – limbi de circulație internațională etc.), arta corepetiției (practică), muzicologie (diferite tehnici – de la cronică la interviu, de la reportaj la comunicare științifică). Eleonora Pacetti a absolvit secția de pian la Conservatorio G. B. Martini di Bologna, iar ulterior a devenit licențiată în managementul artelor spectacolului la Scuola di Direzione Aziendale (SDA) dell’Università L. Bocconi di Milano.

(continuare în pagina 21)

euRO iMus Edu 2021 – retrospectivă

(continuare din pagina 20)

Din 2007 a început activitatea de *vocal coach* pentru tineri, iar în 2019 a venit pentru prima dată în România, ca membru în juriu la „Zeani Grand Prix”. Anul trecut a susținut *masterclasses* în cadrul proiectului „Succes 2020” și a fost membru al juriului Concursului Internațional de Lied. Sesiunile de lucru puteau ajunge până la 50 de minute, însă fiecare dintre studenți ar fi dorit să lucreze încă mult mai mult, deoarece toate informațiile pe care le primeau și consultanța în domeniile pe care doamna Pacetti le considera importante s-au dovedit de mare ajutor pentru tinerii cântăreți.

În prima jumătate a lunii octombrie a avut loc în Germania, la Utting-am-Ammersee (Bavaria) o Academie de canto constând în *masterclasses*, audiții și concerte demonstrative. La acest proiect au participat personalități din Germania și tineri cântăreți din România și din alte țări europene, acompaniați de pianista româncă Teodora Țepeș. Cei patru studenți români au primit sfaturi privitoare la interpretarea artistică și la alegerea repertoriului chiar de la unul dintre membrii juriului concursului Grand Prix de l'Opera (2020), impresarul Stelian Gheorghe, dar și de la alți artiști cu bogată experiență muzicală internațională.

Concursul de muzicologie a fost un alt capitol important în implementarea proiectului „euRO iMusEdu”. Pentru câștigătorii categoriei Critică muzicală s-a oferit oportunitatea de a publica materialele înscrise în revista „Actualitatea muzicală”. Lucrările participante la secțiunea Muzicologie au fost evaluate în vederea includerii

acestora în volumul Simpozionului Internațional de Muzicologie „George Enescu” (ediția XX) la secțiunea „Creații muzicologice studentești”.

În tot acest timp au fost organizate și întâlniri *online* cu diferite teme (de la consultanță în pronunția cântată până la sfaturi privitoare la parcursul

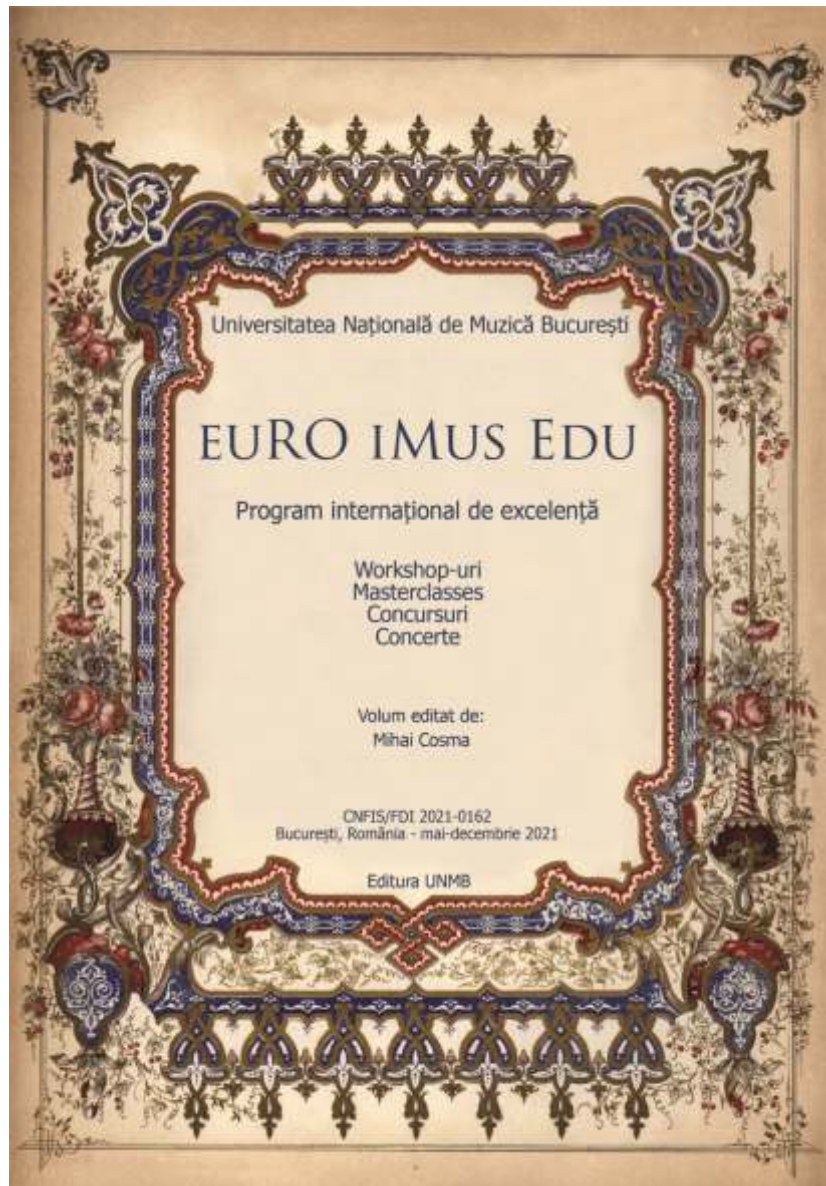
(Sidonia Doica, Laura Gabriela Oana și Miruna Dascălu), dar și invitați (pianista Raluca Ouatu și baritonii Andrei Cocîrlea și Cătălin Petrescu).

În ultimele luni de desfășurare a proiectului, studenții au avut ocazia de a se înscrie în programul de vizite de documentare și schimburi de experiență derulate în câteva dintre cele mai mari centre culturale europene: Viena, Roma, Paris, Londra, Berlin, Stuttgart, München, Milano, Modena, Napoli.

A fost tipărit un volum care ilustrează proiectul și două volume rezultate din comunicările Simpozionului Internațional de Muzicologie „George Enescu”. De asemenea, au fost achiziționate multe echipamente moderne, necesare activităților educative și artistice.

Activitățile anului 2021 s-au alăturat eforturilor depuse în anii anteriori de a schimba perspectivele artistice ale participanților, de a le oferi un cadru practic de aplicare a informațiilor acumulate în cadrul universității – cadru indispensabil în anii de început ai carierei, dar și instrumente de lucru de care se vor folosi de-a lungul întregului parcurs profesional, indiferent dacă se vor orienta către

mediul instituționalizat sau *freelance*. Mai mult, întâlnirile facilitate și anul acesta în cadrul proiectului au constituit un important punct de pornire în construirea unei rețele de *networking* pe care o vor putea extinde și mai departe.



artistic) atât cu coordonatorul proiectului, cât și cu artiști sau experți din diferitele domenii.

Unul dintre cele mai importante deziderate ale proiectului a fost încheierea mai multor protocoale de colaborare cu instituții de renume, precum Filarmonica „George Enescu”, prin Asociația „Clasic e fantastic”. Acest parteneriat s-a finalizat cu un concert în cadrul stagiunii cu același nume, la care au participat trei laureate ale concursului de musical

Să facem să fie bine!

conf.univ.dr. Irina Boga în dialog cu violoncelistul Ștefan Cazacu

Profilul violoncelistului Ștefan Cazacu, câștigătorul premiului III al Concursului internațional „George Enescu” din 2021, se conturează treptat într-o fizionomie aparte a peisajului muzical autohton. Destinul său pare legat organic de lumea muzicii, și majoritatea năzuințelor sale, atent ghidate în perioada de formare de tatăl său, violoncelistul Marin Cazacu, se întruchipează în tot ce presupune activitatea artistică: solistică, ansamblu cameral, profesorat. Ștefan a acceptat să ne dezvăluie parte a preocupărilor sale într-o discuție ce ne-a descoperit un tânăr înțelept, calm, zâmbitor și foarte optimist, fără pic de aroganță. Pe scurt, un artist pregătit să își câștige pas cu pas poziția unei prezențe personale, serioase, susținute de tradiție, dar creionate substanțial de individual.

Dragă Ștefan, descrie-ne pentru început perioada ta de formare. Cum te-ai construit? Care au fost etapele perfecționării tale?

Prima etapă a fost momentul în care am descoperit violoncelul. Aveam în jur de 3 ani și cât de cât eram conștient. Mergeam la concertele tatălui meu la Ateneu, Sala Radio, în special în București. Mama avea grijă de noi când tata era plecat. Acela a fost primul impact în ceea ce privește violoncelul – ascultându-l și văzându-l pe tata pe scenă. Apoi, la vârsta de 5 ani, părinții mei s-au gândit că ar fi bine să încep studiul unui instrument și mi-a luat tata un violoncel jumătate. Pe atunci era singura variantă. Acum există și instrumente sfert sau optimi sau, dacă cel care începe studiul este foarte mic, poate fi aleasă chiar o violă pentru a se obișnui cu pozițiile și corzile. După ce am început „să ne jucăm” de-a violoncelul am mers la Școala de Muzică nr. 5, pe atunci pe strada Lucaci, la doamna profesoară Anca Iarosevici. În liceu, la Colegiul Național de Muzică „George Enescu” am studiat cu doamna Anca Vartolomei după care la facultate am ajuns la Răzvan Suma. Dar întotdeauna am lucrat și cu tata acasă și am considerat mereu că mi-ar fi utile ideile sale. Deci am beneficiat de ajutorul tuturor.

Ce a însemnat legătura cu tatăl tău? Ce înseamnă acum? Te-ai simțit vreodată constrâns?

(Ștefan zâmbeste și aprobă...)

Când eram mic nu se întâmpla ceva de genul acesta. Simțeam doar că trebuie să mă așez și să scârțai la violoncel (pentru că acelea nu se puteau numi sunete). După o anumită vârstă însă am început să simt o presiune. Orice apariție pe scenă, alături de personalități, mă încărca de parcă cu



Foto: Virgil Oprina

Sursă: stefancazacu.com

toții îmi șopteau „trebuie să ajungi mai bun ca tatăl tău sau măcar la fel de bun ca tatăl tău!” Ei bine, toate aceste lucruri și stări nu se uită. Nu mă simțeam chiar în largul meu. Am avut chiar o perioadă în care m-am retras în mine, ușor timorat, în care nu doream să îl fac de râs.

O responsabilitate...

O responsabilitate mare! Și acum este important cum trecem peste. Stai puțin! Sunt altcineva și pot să fiu și eu versiunea mea și nu o mini versiune a lui.

Și accepți asta?

Să fiu versiunea mea? Da! Suntem diferiți ca oameni și nu este necesar un *copy paste* ca la calculator. Fiecare are un alt temperament, o altă personalitate. Gândim diferit lucrurile. Evident, în formare fiind, până la o vârstă, tata a fost idolul meu. Mă gândesc acum însă astăzi cum să mă separ. Lumea să vorbească nu despre băiatul lui Marin Cazacu, ci despre Ștefan Cazacu.

Îi acceptai cu ușurință sfaturile?

La început da, pubertatea însă și-a

spus cuvântul. Eram vulcanic! Nu înțelegeam ce se întâmplă. Nu eram mereu de acord. Aici intervenea mama care atenua tensiunile. După o anumită vârstă însă, cu puțină înțelepciune, am realizat că greșesc.

Nouă, maestrul Cazacu ne apare un profesor blând și bun, agreabil, plin de tact, un erudit. Îmi imaginez însă că în relațiile apropiate, în casă, lucrurile pot evolua pe alte dinamici. În familie îți permiți ieșiri pe care cu oamenii străini probabil le reprimi.

Dacă stau să mă gândesc în urmă, nu am fost cel mai inspirat... El mereu, cu proprii studenți, s-a ocupat extraordinar. Este un profesor deosebit. Mie îmi lipsea diplomația. El a fost – nu o spun cu răutate – mai mult un profesor, decât un tată. Dar nu regret lucrul acesta. Cred că în cazul meu a fost decizia corectă, lucrul potrivit. M-a ghidat către a fi corect și ceva mai responsabil...

Vorbește-ne despre instrumentul tău. Înțeleg că are o istorie...

(continuare în pagina 23)

Să facem să fie bine!

(continuare din pagina 22)

Este un instrument din 1917, pe care eu îl numesc „ciorba”. (Râde) Povestea lui este foarte interesantă. Lutierul este elvețian. A fost construit în Italia, la Torino, iar toate ornamentele cu care este decorat sunt de origine franceză, de unde și numele pe care i l-am dat. Dar este un instrument de care m-am atașat foarte mult în relația noastră de 12 ani. Sună puternic. Evident, partea de calitate poate fi îmbunătățită. În ultimii ani nu am stat degeaba, am tot colaborat cu lutierul Silvian Rusu și am schimbat diverse elemente. Am avut curiozitatea să experimentez dacă un instrument poate fi îmbunătățit doar din accesorii. Și așa a fost! Fiecare element adaugă ceva, îmbunătățește rezonanța.

Ai schimba instrumentul pentru altul mai bun sau ești prea atașat sentimental?

La Concursul Enescu am cântat pe instrumentul lui tata. M-a rugat să îl iau pe al lui pentru că are calitate. Așa este, are un timbru superb, distins, de o dulceață aparte, parcă ar curge miere... La mine instrumentul, ca și mine, este mai potrivit pentru repertoriul romantic și modern. Are un sunet direct, care sigur pătrunde bine în sală.

Există o figură violoncelistică care te-a marcat? Asculți interpretări comparate?

Depinde de repertoriu. Sol Gabetta mi-a plăcut foarte mult cu Șostakovici, mai puțin cu Prokofiev. Rostropovici îmi place deosebit de mult pe repertoriul modern, dar aproape deloc pe Bach. Ascult ceea ce consider că îl pune în valoare pe interpret.

Care este zona repertorială în care consideri că te regăsești?

Mă atrage repertoriul modern, în special de sorginte rusă – Șostakovici, Prokofiev; mai nou l-am descoperit pe Kabalevski care îmi place foarte mult. Un artist trebuie să cânte însă din toate.

Și cum decizi ce alegi să cânti și ce nu? Sunt proiecte pe care le refuzi sau te lupți cu fiecare partitură în parte?

În nouăzeci și nouă la sută din cazuri doresc să le fac pe toate! Deci dacă mi se propune o nouă partitură necântată de mine până atunci cu mare drag o accept, doar să îmi permită timpul. Dacă îmi calculez că nu am suficientă vreme și nu doresc să stric reputația filarmonicii, atunci refuz și rog pentru o alternativă.



Foto: Cristina Bobe Sursă: stefancazacu.com

Ce înseamnă pentru tine să studiezi? Ce faci când iei o partitură nouă?

Prima dată o descifrez. Trec prin ea și identific cele mai dificile momente asupra cărora este nevoie să insist. Apoi ascult diverse variante, inclusiv cu acompaniament de pian sau orchestră. Ultima etapă, dacă doresc să fiu foarte pregătit, cânt odată cu muzica. Chiar dacă nu este interpretarea mea, îmi vin idei atunci când și cânt. Intuiesc unde pot să zăbovesc, unde pot relaxa interpretarea sau unde trebuie să fiu foarte precis.

Înseamnă că mergi foarte mult și pe intuiție...

Da! Muzica nu este neapărat matematică. Am încercat să gândesc matematic. Dacă vrei - este nevoie de un procent de matematică, cinci zeci la sută siguranță și abia restul inspirație...

Ce înseamnă interpretare? Respecti partitura ca un mesager corect sau traduci mesajul?

Depinde de editură. S-a întâmplat să întâlnesc și cinci variante diferite de ediții. Ascult și realizez că nici una nu respectă cu fidelitate textul sau intențiile partiturii și atunci este o problemă. În principiu întreb și caut varianta cea mai apropiată de adevăr, cea mai corectă. Apoi, în cele mai multe dintre cazuri, respect ceea ce este scris, aproape în măsură de nouă zeci de procente. În restul de zece să spunem că adaug puțină personalitate de la mine (*zâmbește, mai mult cu ochii pentru că în întâlnirea noastră petrecută în pandemie, purtam mască.*)

Insist totuși: discutăm atunci de o colaborare sau o transpunere cât mai fidelă a textului? Te întorci la epocă, cauți să identifici adevărul compozitorului sau adopți trăsăturile curente ale modei?

Moda poate fi schimbătoare, nu este pe gustul meu. Pe Haydn bunăoară încerc să îl cânt cât mai în stil. Nu sunt adeptul variantei romantice! Eu prefer trăsăturile clasice, survenite din viteza de arcuș, cu mai puțin vibrato. Mă simt mai liber când cânt în stil. Apoi ce vom face? Cântăm și Bach precum Șostakovici? Stil și puțină personalitate, la care se adaugă sentimentele de pe scenă: un mic plus sau un minus, depinde...

Ce definește un geniu? Numai creatorul este atins de genialitate sau și interpretul?

Geniul e rar... Dacă după un spectacol la care am fost în public abia am respirat, mintea nu a fugit, am existat doar acolo cantonat în interpretare, ținându-mă captiv, interpretarea se apropie de genialitate.

Deci discutăm despre experiența de concert?

Da, numai în concert! Acolo sunt adevăratele provocări! Cum facem față emoțiilor, cum reacționează publicul care dă sentiment, emoție... Dacă tu ca interpret reușești să ții o sală întregă captivă, atunci da. Te apropii de genialitate.

(continuare în pagina 24)

Să facem să fie bine!

(continuare din pagina 23)

Ai obținut distincții importante. Despre ce este vorba? Care sunt cele care ți-au adus cea mai mare plăcere și onoare? Am amintit de premiul recent la Concursul „George Enescu”

Plăcere și onoare mi-au oferit toate. Iar Concursul Enescu este cam cel mai important la care am participat și mă bucur că am putut ajunge până în finală. Importante au fost experiența și modul de pregătire. Este adevărat că înainte de concurs am fost „în cantonament”: dimineața studiu, pauză, după-amiaza studiu și tot așa. A fost intens! De aceea am fost foarte bine pregătit – mi-am luat mult timp pentru partituri, studiul lor, repetiții.

Cu ce pianiști ai colaborat la competiție?

Cu trei pianiști: Andrei Licareț, Gabriel Gițan și Iulian Ochescu.

Cu cine ai rezonat cel mai bine?

Cu toți, însă depinde de repertoriu. Cu Gabriel Gițan am cântat Enescu și m-a ajutat enorm să-l înțeleg, mi-a acordat confort și siguranță. În timp ce cântam știam că el este acolo. Iulian Ochescu este foarte prompt, orice s-ar întâmpla. Sunet frumos și imaginație. Iar Andrei Licareț este un romantic excesiv, dar în sensul bun al termenului. Cu el am descoperit o serie de culori și am exploatat acustica într-o colaborare excelentă.

Ești un emotiv? Îți este teamă de scenă sau te energizează?

Am fost un emotiv, dar am trecut în partea cealaltă. Încerc să îmi păstrez siguranța, odată ce se trage cortina mă duc „cu piciorul pe accelerație!”

Ești implicat în foarte multe direcții de activitate: cariera solistică, muzică de cameră, cânti cu Violoncelissimo, predai și la UNMB... Care din ele te atrage cel mai mult?

Este o combinație! Nu aș vrea să le împart sau să renunț la ceva. În principiu, studenții sunt cei mai

importanți, au prioritate pentru că au nevoie de îndrumare. Ce fac eu pe latura artistică ar trebui să completeze restul activității.

Este important pentru un profesor să cânte, să își construiască propria personalitate artistică...

Practica este decisivă. Cântând, descoperi. Formezi experiență pe care apoi o transmiți studentului: cum să cânte spre exemplu într-o sală seacă, unde trebuie intervenit asupra trăsăturii de arcuș sau a tempoului. Aceste lucruri trebuie experimentate pe scenă și transmise.



Foto: Roza Zah

Sursă: stefancazacu.com

Ți s-a întâmplat și invers, ca atunci când ai vrut să explici lucruri copiilor să îți lămurești tu anumite aspecte sau să le conștientizezi?

Când m-am apucat de predat a fost o revelație pentru mine. Rotițele se puneau în mișcare! Cred că un profesor se dezvoltă împreună cu studenții lui. De fiecare dată nu doar pe ei îi ajutam, ne ajutam și pe noi înșine să descoperim lucruri care poate pentru un timp surveneau involuntar în practică. Stă în firea umană nevoia de a evolua.

Îți desfășori studiile doctorale la UNMB. Cu ce te ocupi în cercetare?

Am ales sonatele pentru violoncel și pian de George Enescu, Gabriel Fauré și Johannes Brahms, interpretări

comparate, analiză stilistică. Aș dori să introduc pe două DVD-uri integrala acestor sonate în interpretarea mea. Este un proiect important pentru că, spre exemplu, pentru prima sonată de Enescu nu există până în prezent decât două interpretări, iar sonatele pentru violoncel de Fauré au fost cântate în România prea puțin și aș vrea să schimb această perspectivă.

Este redundant să faci imprimări în zilele noastre? Mai sunt căutate producțiile de CD și DVD în comparație cu ce oferă internetul?

Nu. Se practică pentru soliști. Este ca o carte de vizită.

Dezvoltarea ta ca individ se confundă cu cea de artist, de muzician? Îți vezi existența în sinonim cu cea de interpret?

O întrebare similară mi-am pus-o și eu acum zece ani. Acum, pe 12 ianuarie, m-am întrebat iar.. Este foarte interesant cum ne formează timpul și cum ne deschide porțițe. Mie îmi place foarte mult să cânt pe scenă și asta ar cam fi prioritatea mea. Îmi doresc să continui cât se poate de mult. Pe plan secundar, dar cu o importanță foarte aproape de cântat, stă formarea tinerilor viitori violonceliști ai României. Îmi place foarte mult să predau. În afară de asta, îmi place să cânt în orchestră și admir și muzica de cameră, dar atât cât îmi permite timpul.

Deci...muzică? Orice ar fi?

Muzica, da! Altceva nu. În momentul de față mă văd muzician. Chiar nu vreau să fac altceva chiar dacă trăim clipe grele cu pandemia și luptăm din răspuțeri să nu se închidă sălile și să putem cânta în continuare.

S-a schimbat rolul muzicianului în această vreme a pandemiei? Către ce ne îndreptăm?

Pauza aceea a lui 2020 pentru mulți a reprezentat un stop total, pentru alții însă un beneficiu. Mie mi-a prins bine. M-a pus pe gânduri: nu am mai avut concerte, ușor au dispărut toate activitățile și a trebuit să iau o decizie.

(continuare în pagina 25)

Publicul și muzica contemporană. Opțiunea pentru *Ars subtilior*

Gabriela Bejan - Sinteză muzicologică, anul II

Întotdeauna au existat muzici ce au reușit să inspire, să provoace vâlvă sau controversă, și chiar și așa au avut puterea să unească oamenii, indiferent de mediul lor de proveniență. Prezența diversității artistice în viața cotidiană a început să fie ceva obișnuit începând cu jumătatea a doua a secolului XX când, odată cu postmodernismul, a apărut *boom*-ul stilistic al artelor. Spectatorul (mai ales în ultimii ani) a avut și are puterea de a alege din numeroasele oferte ale pieței culturale. În drumul meu, nu neapărat ca student la o facultate de muzică, ci mai degrabă ca ascultător, „m-am împiedicat” de-a lungul timpului de multiple tipologii de spectacole muzicale (recitaluri sau concerte camerale, concerte simfonice, operă etc.). De cele mai multe ori am găsit săli arhipline, când programul prezenta lucrări bine cunoscute și împământenite în repertoriu și săli în care aerul era „prea respirabil” atunci când muzica era contemporană. Fenomenul publicului închis către nou și deschis către muzici deja enunțate, valoroase, ce de-a lungul timpului au luat cu

aplomb toate sălile de concert, mi-a ridicat câteva întrebări: unde este problema? La creator, la organizatorii și promotorii spectacolelor, la receptor? Întâlnim în cadrul concertelor un public conservator cu așteptări către aceleași partituri care, de bine sau de rău, au luat înfățișarea unor șlagăre? Am reușit să fiu spectatorul unui concert de muzică contemporană care mi-a produs câteva reflecții cu privire la ceea ce înseamnă alegerile muzicale pentru publicul actual, concluzionate aici și sub forma unei cronici muzicale. Astfel, Brașovul, un oraș cu o solidă istorie culturală, a găzduit vineri, 10 decembrie 2021, un recital de muzică contemporană. Ansamblul cameral *Ars subtilior* reprezintă un grup de studenți, doctoranzi și alți tineri interpreți, ce și-au propus să aducă în fața publicului creația muzicală românească cultă din secolul XX și până în prezent. Spectacolul, susținut la Sala Patria, sala Filarmonicii, a avut ca scop promovarea tinerilor creatori ai departamentului de compoziție din cadrul UNMB. Strategia repertorială abordată mi s-a părut una foarte

adecvată: printre partiturile tinerilor au fost inserate și lucrări ale unor compozitori consacrați, ca George Enescu sau Doina Rotaru.

Geamparale de Cătălin Ștefănescu a fost piesa de deschidere a seriei, foarte bine poziționată în program. Sub tonurile calde de chitară ale lui Alexandru Ștefănoiu, lucrarea a avut parte de mister, dar și putere, de agitație și nerv, de un continuu *crescendo* și de un final în *decrescendo* – un fel de *fade out*. Sonurile au fost susținute de diferite tehnici la coarde – ciupire, bătaie și bătaie în lemn (aici mi-a adus aminte de *Gran Jota* a lui Francisco Tarrega). *Geamparalele* au creat legătura dintre muzica românească populară vioaie și cea spaniolă, puternic dansantă, tehnicile având și rol de percuție (*geamparale* = castaniete). Cred că singurul minus al momentului ar putea fi considerat lipsa amplificării, resimțită și în cazul interpretei celor *Șapte cântece pe versuri de Clément Marot* de George Enescu, soprana Cristina Fieraru, însoțită de pianistul Cătălin Răducanu.

(continuare în pagina 26)

INTERVIU

Să facem să fie bine!

(continuare din pagina 24)

Ce fac cu timpul acesta? Eu sunt o persoană energică și nu pot sta locului. Către ce mă îndrept? Concursuri? Citit? Pentru aproape trei săptămâni am ales să îmi iau lucrări pe care nu avusesem până atunci timpul să le investighez. Pentru început, pandemia mi-a oferit un răgaz pentru mine. Și nu am regretat. În același timp, ulterior, a fost grea revenirea la viața de concert... În aer liber, cu instrumentul în soare, claxoane, ambulanțe, microfoane. Dar măcar s-au găsit mici rezolvări și s-a putut cânta din nou.

Te ajută faptul că ești român sau te împiedică? Cum vezi cariera ta? În Occident ar fi fost altfel? Te-ar tenta să pleci?

Nu! Am fost la Viena! O experiență minunată. Am mers special pentru profesor – Reinhard Latzko, un om bun, simpatic, tot timpul activ. Avea un stil pedagogic deosebit care îi atrăgea mereu pe studenți și îi determina să vină cu bucurie la ore. Am progresat mult pe repertoriul cameral. Am avut în jur de șapte formații de muzică de cameră la Viena și am descoperit lucrări noi, plus o sesiune de înregistrări. Condiții bune și incitante oferite studenților facultății. Sunt patriot, însă nu unul fanatic, și recunosc că mi-a fost greu cu temperamentul și caracterul reținut al oamenilor de acolo. Ospitalitatea și căldura poporului nostru mi-au lipsit. Sper să fac în

România lucruri frumoase, mărețe, de ajutor. Îmi doresc să formez o școală nouă de viloncel, pornind de la copiii mici pe care să îi formăm pentru succes.

Ce îți dorești cel mai mult de la existență?

Sincer? Vreau să fiu sănătos! Dacă am sănătate, cred că le pot face pe toate. Și... să fiu fericit!

Ce înseamnă să fii fericit?

Nu doresc nimic material. Îmi doresc să fiu împlinit în spirit, să am o stare bună în fiecare zi. Vreau să mă bucur de viață! Asta ar fi!

Deci ești un optimist?

Da! Întotdeauna! Mai bine optimist decât pesimist. Am și o vorbă (*râde*): facem să fie bine ca să nu fie rău!

Publicul și muzica contemporană. Opțiunea pentru *Ars subtilior*

(continuare din pagina 25)

Subliniez aici sensibilitatea și maturitatea feminină, precum și energia și carisma masculină. Conexiunea dintre solistă și acompaniator a lăsat impresia unui duet bine sudat.

Deși compozitoarea Doina Rotaru are o afinitate cunoscută pentru flaut, de data aceasta am avut ocazia să audiem o lucrare pentru clarinet solo, o partitură cântată de Mihai Pintenaru. *Fum* prezintă o scriitură de virtuozitate pe care interpretul a ridicat-o la cel mai înalt nivel prin intonația clară. Piesa are și o componentă de rezonanță: clarinetistul cântă în coada pianului ale cărui coarde răspund vibrațiilor (pianistul Vlad Gînța a acționat pedala pianului pe parcursul piesei, făcând posibil acest efect de reverberație a melodiei). Apare astfel un efect asemenea unui vâl ce îmbracă melodia cu iz oriental a clarinetului. Imaginea auditivă ce se desprinde parcă vine dintr-un basm magic.



Mihai Vaida

În continuare, concertul a pus în prim-plan activitatea unor tineri compozitori: *Thoughts from a mansion* a lui Bogdan Pintilie, *Ciment străveziu* a lui George Păiș și *StilMania* a lui Alin Chelărescu. Primul trio (*Thoughts from a mansion*), cu vioară – Diana Jipa, flaut – Mihai Vaida și pian – Vlad Gînța, a adus în prim-plan motorica, izul popular și *glissando*-ul, în contrast cu cel de-al doilea trio (*Ciment străveziu*), cu vioară – Diana Jipa, flaut/flaut alto – Mihai Vaida și pian – Marius Boldea, care s-a evidențiat printr-o temă lirică, ușor memorabilă la unison și o vâltoare de alternanțe ritmice. Am simțit în ambele lucrări desincronizări ale instrumentiștilor.

Dacă *Thoughts from a mansion* m-a introdus într-o atmosferă instabilă datorită unei forme pe care nu am reușit să o trasez de-a lungul piesei, iată că *Ciment străveziu* mi-a creat tensiune din cauza instabilităților ritmice, a lipsei de simultaneitate.



Vlad Gînța

Cu toate acestea vreau să accentuez puterea lui Vlad Gînța de manevrare a clapelor pianului, eleganța – poziția mâinilor parcă plutitoare – a lui Marius Boldea, execuția precisă a tehnicilor extinse (*jet whistle, frullato*) la flaut a lui Mihai Vaida, precum și rigoarea ritmică a Dianei Jipa.

În cele patru părți ale ultimei piese, cvartetul *StilMania*, am făcut cunoștință cu diferite intenții stilistice: în prima se insinuează un ritm de jazz antrenant, în partea a doua apare o zonă mai experimentală – o muzică a vidului, pe alocuri expresionistă –, în penultima parte se dezvăluie un vals, iar partea a IV-a portretizează atitudinea balcanică. Lucrarea mi-a adus aminte în partea a III-a de aerul kitsch (probabil aceasta a fost și intenția) prin alternanța temei valsului de la pian la instrument electronic cu claviatură Casio, dar și de coloana sonoră a filmului *Liceenii*. Ultima parte a cvartetului a propus buna dispoziție și a finalizat seara într-un acord muzical optimist. În interpretarea instrumentiștilor (vioară – Diana Jipa, flaut – Carina Boanță, clarinet – Mihai Pintenaru, pian – Cătălin Răducanu) nu am simțit o individualitate, ci o echipă condusă de Andrei Stănculescu, ceea ce a suplimentat acest efect de coeziune. Dirijorul a avut un rol unificator și a dat dovadă de precizie.

Acest periplu muzical prin sonoritățile actuale a evidențiat tabloul tânărului

compozitor care iese de pe băncile școlii în zarva realității. Spectacolul a fost o surpriză frumoasă, o gură de aer proaspăt sub coordonarea unor tineri cu viitor. Fiecare participant al seriei a fost un personaj, atât interpreții diferiți prin postură sau carismă, cât și timidul prezentator-organizator Vlad Gînța sau emoționații compozitori aflați în sală. Din punct de vedere muzical și al atmosferei recitalul a fost unul plăcut, cu o muzică pe alocuri serioasă, pe alocuri lirică și sensibilă sau comică. *Ars subtilior* reprezintă o inițiativă foarte bună pentru lumea muzicii culte și față de ideea (non)accesibilității acesteia. Titlul ansamblului provine dintr-o perioadă a istoriei muzicii ce prezenta „avangarda” într-un cadru muzical rezervat, rafinat și destinat elitelor. Arta era „subtilă” datorită aluziilor, sensurilor obscure/ermetice sau a mesajelor încifrate menite să creeze mister și să incite ascultătorii din cercul restrâns. Astfel, dacă la finele secolului al XIV-lea compozitorii desemnați ca reprezentanți ai *Ars subtilior* au simțit nevoia să exploreze și mai mult ideile *Ars Novei*, și să ducă la extrem tehnicile lui Guillaume de Machaut, iată că și în prezent există această dorință de căutare a unui suflu muzical nou (bineînțeles, acum nu se pune accent pe dezvoltarea ritmică sau a notației, se dorește însă descoperirea de noi texturi și efecte muzicale). Există astfel similitudini în abordare și idei între muzica contemporană promovată de ansamblu și muzica perioadei de mult apuse. Conceptul unei muzici pentru inițiați a fost bine evidențiat la finalul secolului al XIV-lea, însă

(continuare în pagina 27)



Publicul și muzica contemporană. Opțiunea pentru *Ars subtilior*

(continuare din pagina 26)

repertoriul ales de grupul cameral *Ars subtilior* își dorește să fie fascinant pentru inițiați și abordabil pentru doritori.

Surpriza nu foarte plăcută a fost când, la finalul spectacolului, am numărat participanții din sală (în număr de 17), dar o și mai mare mirare a venit atunci când am vorbit cu interpreții și mi-au mărturisit că au cântat și pentru un public mai puțin numeros decât acesta. După astfel de „peripeții” mi-aș dori să nu scadă încrederea tinerilor compozitori, interesul instrumentiștilor pentru acest gen muzical, sau să se mențină această obișnuință – lipsa de interes către nou a auditoriului. După cum spunea și Pascal Bentoiu în cartea sa *Deschideri spre lumea muzicii* (Editura Eminescu, București, 1973), o muzică devine relevantă doar după ce a ieșit de sub condeiul compozitorului și a intrat pe mâna interpretului, reușind astfel să vadă lumina reflectorului. În final, sensul muzicii vine de la ascultător, cel care își creează multiple și diverse imagini ale acelei partituri. Dacă acestea se apropie sau nu de adevărul creator al autorului depinde de condiția fiecărei persoane de înțelegere a unei muzici. Unul dintre aspectele importante ce ține de ascultător este prezența activă în sala de concert: muzica trebuie să-și depășească rolul ambiental, are nevoie de un partener în audiție, nu doar să fie un suport pentru alte activități (exemplu: dat cu aspiratorul). Observ această nouă ipostază din ce în ce mai des, inclusiv la propria-mi persoană. Actul prin care un receptor se poate apropia de artă, indiferent de statura acestuia (elev la matematică, student la medicină, avocat sau profesor de muzică), se face în mod direct prin participarea (bineînțelese intenționată) la concerte sau la orice moment cultural.

O unealtă primordială în comunicarea cu publicul este memoria acestuia. O lucrare trebuie să aibă încărcătură informațională *potrivită, echilibrată* pentru a putea fi decodificat mesajul.



Ars subtilior

Atunci când concepi un obiect artistic care se adresează mai multor oameni trebuie găsit un liant între ceea ce poate fi descifrat și nivelul de noutate propusă. O piesă rămâne în memorie dacă ține cont de coordonatele vertical/orizontal și gramul de familiaritate din urechile spectatorului. „Noul” a fost îngreunat uneori de ideea inaccesibilității (poate din cauza limbajului muzical complex al unor perioade muzicale - vezi avangarda -, dar și din cauza apariției ideii de industrializare prin muzica de divertisment). Dacă o muzică are valoare vom afla odată cu trecerea timpului, după ce un curent își consumă noutatea, însă dacă ea reușește să umple săli (și nu doar o dată) este clar faptul că mesajul a fost decodificat și a trecut prin filtrul propriu al publicului.

Criteriile de evaluare nu pornesc de la complexitatea tehnică a lucrării, ci de la receptor – în ce măsură reușește obiectul să stârnească emoții sau să ridice semne de întrebare la nivelul psihicului ascultătorului. Câștigul apare abia atunci când mesajul a ajuns la adevăratul judecător – publicul. În acest caz este interesant de evaluat, prin observații obiective, ce procedee ating acea „coardă sensibilă”. Nu consider că autorii trebuie să creadă într-un public restrâns și fidel, pentru

că ajung astfel să se auto-exileze într-o nișă, ci cred mai degrabă că este important să conceapă un obiect artistic care să poată fi accesibil pentru oricine are curiozitate. Bineînțelese, accesibilitatea nu trebuie să stea în zona popularității și a industriei, ci mai degrabă în spațiul limbajului – prin cuvinte noi, cât și fraze familiare. Nu poți avea așteptări de la public să găsească sensurile prin mijlocirea istoriei muzicii, ci mai degrabă apelând la sunete și acțiune, după cum spune și Pascal Bentoiu.

Am înțeles și remarcat problema unor muzici ce cuprind prea multe informații, poate prea rapid transmise pentru a fi înmagazinate și deslușite de public, sau care depășesc nevoile reale ale consumatorului, însă nu cred că acestea sunt condițiile pentru ignorarea actelor artistice ce nu sunt comune. Observ ideea individului care, după multitudinea de informații care i se propun, se apropie mai mult de un anumit gen sau stil și sunt de acord că fiecare are o afinitate pentru o anumită latură a limbajului muzical, însă nu cred în lipsa de curiozitate. Susțin orice fel de manifestare muzicală care are un scop, pentru că există viață pentru orice fel de muzică, iar noi (tinerii interesați de muzică și cu studii în domeniu) putem fi

(continuare în pagina 28)

Premiera „Turandot” la Bastille, Paris – o cronică înlesnită de proiectul *euRO iMus Edu*

Norela Costea

În 4 decembrie 2021, prin intermediul proiectului „euRO iMus Edu”, am avut ocazia de a participa la premiera operei *Turandot*, care a avut loc la Bastille Opera National de Paris.

Timp de câteva ore am pășit în lumea poveștii prințesei neînduplecate, fiica împăratului unei Chine atemporale. Decorurile și compozițiile de lumini, atât de esențiale pentru realizarea conceptului regizoral, au fost construite ca o serie de tablouri ce împrumutau și stilizau gesturi din teatrul Noh, în jurul căruia scenele de grup ajungeau să graviteze. Producția a fost realizată de Robert Wilson într-un design de scenă minimalist, însă nicidecum lipsit de complexitate. Chiar dacă designul de scenă și costumele au fost gândite preponderent monocrom, ele au fost dominate de pasionalul roșu – culoarea sângelui, a morții, a furiei, a vieții, pasiunii și iubirii.

Primele două acte s-au desfășurat fără pauză, în același decor monocrom, însă ultimul act a debutat sub semnul Soarelui-Răsare, un atotcuprinzător și impunător cerc roșu. La pupitru s-a aflat apreciatul dirijor Gustavo Dudamel, cu ajutorul căruia orchestra a putut urmări parcursul vocal al soliștilor și al corului, dirijat de Ching-

Lien Wu. Ping, Pang și Pong, interpretați de Alessio Arduini, Jinxu Xiahou și Matthew Newlin, au avut o apariție memorabilă în momentele de grup, dar și prin discrete intervenții individuale. De-a lungul primelor acte ei au construit „insule” de amuzament în cele mai neașteptate conjuncturi. În alte roluri i-am putut asculta pe Vitalij Kowaljow (Timur), Carlo Bosi (Altoum), dar și pe basul român Bogdan Taloș (Mandarin).

Elena Pankratova a debutat în seara premierei în rolul lui Turandot. Ea a fost și singura care a purtat costume de culoare roșie – aluzie la crimele de care prințesa se face responsabilă în primele acte, în același timp la dragostea care o va copleși în ultimele scene ale operei. În intervențiile mute din primul act, soprana de origine rusă a înfățișat cu succes firea neînduplecată, crudă a prințesei. Însă transformarea din ultimul act este cu atât mai convingătoare cu cât culorile vocii sale se schimbă, căpătând, odată cu evoluția personajului și a iubirii, culori din ce în ce mai luminoase, mai calde, mai catifelate. Pankratova a demonstrat un control impresionant asupra instrumentului vocal propriu, fiecare nuanță a personajului său fiind redată cu multă convingere.

Gwyn Hughes Jones i-a dat viață lui Calaf, clasicul personaj al eroului romantic: îndrăzneț, chiar neînfricat în fața morții, dar cu un destin tragic inevitabil, ce s-a regăsit în timbrul vocal clar, brăzdat de inflexiuni melancolice.

Liù a fost interpretată de Guanqun Yu. Prezența sa pe scenă a fost cea mai umană, imperfectă, însă redând fără cusur hotărârea izvorâtă din fidelitatea nestrămutată pe care o poartă bărbaților din viața ei. Vocea sa este un giuvaer ascuns, simbol al iubirii ei pentru Calaf, construind un rol tandru, dar nefericit.

Dincolo de spectacolul pe care muzica interpretată impecabil l-a oferit celor prezenți, producția operei *Turandot* este, după cum se poate observa analizând distribuția, un argument indubitabil în favoarea colaborărilor internaționale și o dovadă de netăgăduit a faptului că muzica poate uni cu succes sub stindardul său iubitori ai artei din toate colțurile lumii. Mai mult, acest concept oferă o nouă perspectivă asupra universalității limbajului muzical, cu precădere în contextul multicultural actual.

CRONICAR

Publicul și muzica contemporană. Opțiunea pentru *Ars subtilior*

(continuare din pagina 27)

promotorii unei astfel de muzici și nu doar a muzicilor pop – industrializate. Un minus în ceea ce privește spectacolele de muzică contemporană ar putea fi lipsa promovării sau a unei strategii de marketing. Ca în cazul oricărui element de noutate, este necesară, în vederea unei prime audiții, o mai mare popularizare. Poate că și spațiile în care se desfășoară (uneori austere, rigide, alteori neconvenționale) au un impact negativ asupra receptării muzicii, spațiile alternative de concert fiind o

posibilă soluție. Iată un punct în care ceea ce ar însemna „muzică pentru inițiați” ar putea învăța ceva de la „muzica de duzină”.

Prin această incursiune am vrut să subliniez câteva aspecte problematice întâlnite în ziua de azi în lumea spectacolului de muzică contemporană atât la nivelul organizatoric, cât și la nivelul publicului. Mi-ar face plăcere ca astfel de sonorități să facă parte mai activă din programele filarmonicilor din țară, deoarece muzica nu este atât de

însăpăimântătoare sau greoaie (cum am fi tentați să credem), mai ales cu ajutorul unor grupuri de tineri, ansambluri care reușesc să cuprindă în programul lor o muzică ce satisface multiple chei de receptare. La fel cum în accepțiunea multor oameni mersul în club constituie astăzi o experiență „necesară” (*must have*), propun o „bornă” diferită pentru persoanele ce se consideră interesate de muzică – participarea în calitate de spectator la un concert de muzică contemporană. Abia apoi poți decide dacă nu îți place!