

# **Generația de aur**

## **a avangardei muzicale românești**





# **Generația de aur** **a avangardei muzicale românești**

**Ediție îngrijită de**  
**Antigona Rădulescu**

**Autori:**

**Valentina Sandu-Dediu, Florin Neagoe, Olguța Lupu,  
Bogdan Pintilie, Dan Dediu, Benedicta Pavel, Desiela Ion**

*Expert tehnoredactare partituri,  
publicare și paleografie:*

Dinu Savu

*Expert tehnoredactare, DTP, design  
copertă:*

Mirel Mihălăchescu

*Imagine copertă:*

Vladimir Șetran - „Partituri”

### **Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României**

#### **Generația de aur a avangardei muzicale românești /**

Valentina Sandu-Dediu, Florin Neagoe, Olguța Lupu, ...;

ed. îngrijită de Antigona Rădulescu - București: Editura

Universității Naționale de Muzică București, 2021

Conține bibliografie

ISMN 979-0-707661-26-0

ISBN 978-606-659-132-4

I. Sandu-Dediu, Valentina

II. Neagoe, Florin

III. Lupu, Olguța

IV. Rădulescu, Antigona (ed.)

78

FONDUL DE DEZVOLTARE INSTITUȚIONALĂ: CNFIS-FDI-2021-0163

UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ DE MUZICĂ DIN BUCUREȘTI

Domeniul vizat: 3. Asigurarea funcționării în bune condiții a grădinilor botanice universitare, a stațiunilor didactice, a bazelor de practică și a altor infrastructuri de susținere a activităților didactice, similare bazelor de practică, din cadrul universităților, folosite pentru instruirea studenților

TITLU PROIECT: *Arhiva română a avangardei muzicale (Romanian Archive of the Musical-Avantgarde). Proiect pentru digitalizarea patrimoniului de manuscrise ale compozitorilor români moderni și contemporani*

Perioada de desfășurare a proiectului: 17 mai - 17 decembrie 2021

© 2021 Editura UNMB

Str. Știrbei Vodă nr. 33, 010102

București, România

Email: edituraunmb@unmb.ro

www.unmb.ro |

www.edituraunmb.ro

# CUPRINS

Cuvânt înainte	7
Valentina Sandu-Dediu Opera <i>Hamlet</i> în dezbaterile pe marginea „naționalului” și „universalului” din muzica românească	11
Florin Neagoe <i>Muzica de concert pentru pian, percuție și alămuri</i> de Aurel Stroe. Perspective analitice și grafice	25
Olguța Lupu Arhitectură și percepție în <i>Obelisc pentru Wolfgang Amadeus</i> de Tiberiu Olah. Jurnalul unei întâlniri	55
Bogdan Pintilie Organizări ritmico-temporale în creația lui Anatol Vieru	71
Dan Dediu Ștefan Niculescu - György Ligeti. Corespondență inedită	93
Benedicta Pavel Gândirea modal-serială în <i>Simfonia nr. 10</i> de Wilhelm Georg Berger	123
Desiela Ion <i>Variațiuni cinematografice</i> de Dumitru Capoianu	157
Despre autori	189



# Cuvânt înainte

---

Antigona RĂDULESCU

Volumul de față cuprinde studii de muzicologie centrate pe fenomenul muzicii românești moderne și contemporane. El face parte din proiectul *Arhiva română a avangardei muzicale / Romanian Archive of the Musical-Avantgarde* (pe scurt, proiectul RAMA), susținut de Universitatea Națională de Muzică din București și de CNFIS prin Fondul de Dezvoltare Instituțională.

Nu întâmplător, titlul ales, reluând o sintagmă familiară în ultimii ani, punctează altitudinea atinsă de o generație de compozitori activi după anii '50. Firele stilistice o leagă în subtile continuități de tradiție, în același timp arată o superbă originalitate clădită pe îndrăzneala inovatoare în concordanță cu spiritul contemporaneității. Câțiva reprezentanți ai acestei generații sunt cuprinși în această carte: Pascal Bentoiu, Wilhelm Georg Berger, Dumitru Capoianu, Ștefan Niculescu, Tiberiu Olah, Aurel Stroe, Anatol Vieru.

Cei șapte autori care semnează studiile se apleacă asupra câtorva elemente definitorii ale opusurilor compozitorilor menționați. O fac având la îndemână unelte moderne de lucru sau experiență în cercetare. Problematizează, acolo unde este cazul, vechi interpretări, scot la lumină documente inedite, clasifică și sintetizează idei teoretice și muzicale, analizează cu acribie fibra sonoră a partiturilor.

O lucrare precum opera *Hamlet* de Pascal Bentoiu, este de părere Valentina Sandu-Dediu, trebuie observată în datele sale europene, nicidecum în cheia limitată a unui autohtonism păgubos, iar similitudinile de stil, argumentate, cu opera italiană sau *Wozzeck*-ul bergian consonează cu vocația universalistă a autorului. La rândul său, Olguța Lupu se apropie de o lucrare semnată de Tiberiu Olah, *Obelisc pentru Wolfgang Amadeus*. Mai mult decât analiza însăși, pendulând între finețea detaliului și perspectiva ansamblului, atrage atenția formula descrierii: un dialog al autoarei cu sine însăși, cu propriile capacități de înțelegere, un du-te-vino între percepția ochiului și a urechii și o armonizare a spiritului analitic cu trăirile receptării. Dan Dediu aduce la lumină corespondența între Ștefan Niculescu și György Ligeti. Necunoscut pentru noi, schimbul epistolar ne oferă, dincolo de fiorul captării intimității dintre cei doi, informații neprețuite: aura

personalității lor – modele de umanitate și cultură enciclopedică, fundalul unei epoci, al evenimentelor artistice la care au fost martori, interesul viu, neîncetat pentru muzica momentului. Florin Neagoe este interesat de *Muzica de concert pentru pian, percuție și alămuri* de Aurel Stroe pe care o analizează cu minuție, prin mai multe filtre, ajutându-se în același timp de o sinteză a conceptelor și ideilor teoretic-muzicale dezvoltate de compozitor (de la clasele de compoziție, diadă, palimpsest, entropie, la morfogeneză, multifonice, multimobile sau sisteme de acordaj). În același spirit se înscriu și ideile și tehnicile componistice sintetizate în tema cuprinzătoare a organizărilor ritmico-temporale extrase de Bogdan Pintilie din *Scene Nocturne, Sita lui Eratostene, Iona, Clepsidrele I și II* ale lui Anatol Vieru. Caleidoscopicele *Variațiuni cinematografice* ale lui Dumitru Capoianu sunt atent observate de Desiela Ion. Studiul său se axează pe relevarea elementelor de formă și limbaj aflate într-o continuă schimbare, pe integrarea jazzului și a diferitelor toposuri ale muzicii de film. Benedicta Pavel se apleacă asupra Simfoniei a X-a *Credo* pentru orgă și pian de Wilhelm Georg Berger. Explorează în acest context realitatea structurilor modale integrate în discursul muzical, plecând de la sistematizarea lor pe baza principiului secțiunii de aur, și observă modalitatea de „regenerare a arhetipului de simfonie”, așa cum a gândit-o și a formulat-o compozitorul în datele unei monumentalități regăsite.

Toate studiile beneficiază de multe exemple muzicale, de scheme și tabele sintetice. Pe lângă ele, am dorit să însoțim discursul scris de materiale ilustrative – reproduceri din manuscrise, scrisori, fotografii. Este și acesta un exercițiu asumat de admirație pentru cei care au scris o pagină importantă în istoria muzicii românești.



## Opera *Hamlet* în dezbaterea pe marginea „naționalului” și „universalului” din muzica românească

Valentina SANDU-DEDIU

Despre opera *Hamlet* de Pascal Bentoiu (1927-2016) s-a scris abundant în studii, articole și cărți: considerată pe bună dreptate drept eveniment, un reper al operei moderne în România, a fost analizată de muzicologii autohtoni, diversele sale versiuni de concert sau scenice au fost comentate și comparate. Cazul special al perspectivei lui Bentoiu asupra piesei lui Shakespeare în alcătuirea libretului a constituit de asemenea, în ultimii ani, obiect al cercetării<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Vezi Alina Bottez, „Shakespeare's Untranslatable Englishness' Translated into Opera”, *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory*, 2.2 (2016), 193-212.

Prins în fascinația exercitată de genul operei, în doar șase ani Bentoiu scrie trei opere, dintre care cea radiofonică, *Jertfirea Ifigeniei* (după Euripide, 1968), provine dintr-una din multele muzici de scenă ce exersaseră deja abilitățile dramaturgice ale compozitorului. Dacă pentru zona bufă, *Amorul doctor* (după Molière, 1963) nu i-a pus mari probleme în realizarea libretului, adaptarea piesei lui Shakespeare l-a preocupat cam nouă luni de zile, conform propriilor declarații<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> *Muzică de operă. Pascal Bentoiu*, în seria *Antologia muzicii românești*, CD 39, UCMR în coproducție cu Societatea Română de Radiodifuziune, 2012, Cuvântul autorului, p. 3-4.

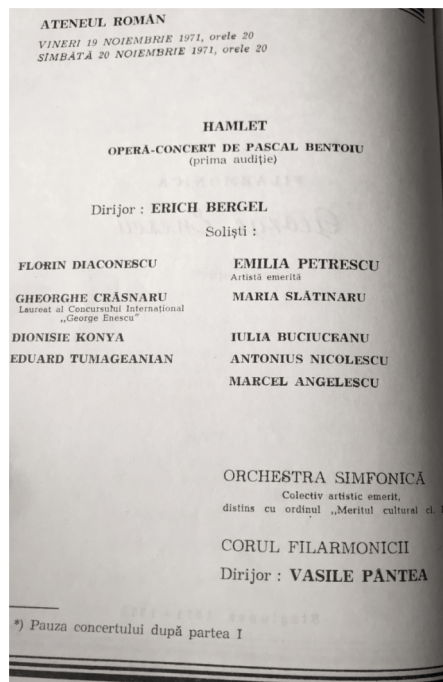


Fig. 1. Pagină din programul concertului cu prima audiție a operei *Hamlet* de Pascal Bentoiu

## Muzica de concert pentru pian, percuție și alămuri de Aurel Stroe. Perspective analitice și grafice

---

Florin NEAGOE

### Aurel Stroe - personalitate marcantă a componisticii românești

Aurel Stroe s-a născut la București, la data de 5 mai 1932. A studiat în particular pianul cu Maria Fotino și compoziția cu Marțian Negrea până la vârsta de 18 ani. După ce va fi admis la Conservator își va continua studiile cu Marțian Negrea (armonie și contrapunct) și Theodor Rogalski (orchestrație). După terminarea studiilor superioare va ajunge să predea în instituția recent absolvită, fiind asistent (1962-1968), lector (1968-1973), conferențiar (1973-1985) și profesor din 1993. A predat orchestrație între 1962-1975 și compoziție între 1974-1985. I-a avut ca studenți, printre alții, pe Liana Alexandra, Horia Rațiu, Șerban Nichifor, George Draga, Fred Popovici, Violeta Dinescu, Nicolae Teodoreanu etc. Între anii 1985-1986 a fost profesor asociat la University of Illinois, S.U.A., iar în 1972 a predat la Școala normală a Universității din Strasbourg. A participat la festivalul „Vacanțe muzicale” de la Piatra Neamț, unde a susținut cursuri de compoziție, în 1982. De asemenea, a predat în cadrul cursurilor ținute la Darmstadt (Germania) în anii 1986, 1988, 1990 și 1994. Din 1992 a oferit cursuri de vară la Bușteni.

Creația sa cuprinde toate genurile muzicale, de la muzică de operă, muzică vocal-simfonică, muzică simfonică, muzică de teatru, la muzică concertantă, muzică de cameră, muzică vocală și muzică electronică. Având ca fundament cultura sa enciclopedică, a susținut conferințe, prelegeri, comunicări științifice, referate în țară și peste hotare (Franța, Austria, Germania), emisiuni de radio și televiziune. A manifestat și o intensă activitate publicistică prin articolele și studiile publicate în reviste ca *Muzica*, *Secolul XX*, *Contemporanul*, *România literară*, *Tribuna*, *Actualitatea muzicală*, *Revue Roumaine d’Histoire de l’ Art*.

### Prezentare generală a conceptelor, tehnicilor și interferențelor din alte domenii

Opera compozitorului Aurel Stroe este marcată de concepte împrumutate din domeniile de avangardă ale gândirii contemporane.

Spiritul rațional de supremă altitudine este girat de lecturile și cunoștințele temeinice din domenii precum matematică, logica simbolică, termodinamică, istoria științelor, lingvistică - ce permit realizarea de interconexiuni și împrumuturi în arta muzicală. Însă trebuie reținut faptul că, după cum mărturisea compozitorul însuși, aceste teorii și concepte nu sunt preluate în mod premeditat, cu scopul de aplicare strict analogică a lor, ci în urma compatibilității acestor principii cu lumea interioară a lui Aurel Stroe. Noțiunile conexe de care s-a servit în muzica sa existau deja în sfera sa afectivă, în sensibilitatea sa, de unde au fost preluate și dezvoltate.

În continuare vom prezenta și detalia arsenalul conceptelor caracteristice lui Aurel Stroe, după cum apar în breviarul ideilor teoretic-muzicale pe care Dan Dediu l-a sistematizat<sup>1</sup>, îmbogățite și cu alte idei pe care le considerăm specifice compozitorului:

- Clase de compoziții - clasă de reguli care se aplică unei întregi sume de variante, nu doar unei singure compoziții.
- Diada lui Stroe – structură formală ce creează punți între două paradigme muzicale incommensurabile. Spre exemplu: diada *capricii și ragas*, diada *clopoței și ecouri*, diada *acorduri și cântece de copii*.
- Entropia – proces fizic prin care se măsoară gradul de degradare a energiei unui sistem. Transpusă în universul muzical, entropia reprezintă procesul muzical prin care o temă este degradată progresiv ajungând irecognoscibilă. Exemplu: *Fugue dissipative* din *Concertul pentru acordeon și orchestră*.
- Folclorul planetar – Plan sonor imaginar ce înglobează anumite sonorități din toate zonele geografice. Exemplu: în lucrarea *Canto I* melodică este asigurată de o structură compozită ce cuprinde: un cântec bizantin, unul neo-bizantin, o colindă din Transilvania, un cântec indian al tribului Pueblos, un cântec tradițional japonez, un cântec indian american, o improvizație în sistemul indian modal Venkatamkhi, un cântec popular ebraic ș.a. Pentru Aurel Stroe, acest element exprimă și concepția sa asupra culturii în general. Compozitorul era convins că limbajul muzical prezintă o universalitate arhaică, că într-un timp trecut culturile nu erau atât de distanțate unele față de altele, astfel încât „există un limbaj al muzicii care dăinuie peste secole. Nu este o încâlceală babilonică a limbilor. Acestea pot fi descâlcite”<sup>2</sup>. Paralelele pe care Stroe le creează între diverse culturi își asumă dificila sarcină de a încerca realizarea unei punți între civilizații, ca o dovadă a ideilor sale.

<sup>1</sup> Dan Dediu, *Cu Aurel Stroe prin cotloanele și bizareriile muzicii*, [http://www.centrulculturalbusteni.ro/articole/stroe\\_id\\_dediu.pdf](http://www.centrulculturalbusteni.ro/articole/stroe_id_dediu.pdf)

<sup>2</sup> Angelika Kohli-Stroe, *Aurel Stroe – Ein Brückenbauer*, în *Aurel Stroe și tradiția muzicală europeană*, ed. Ana Szilagy și Sabina Ulubeanu, Editura Universității Naționale de Muzică, București, 2011, p. 82.

## Arhitectură și percepție în *Obelisc pentru Wolfgang Amadeus* de Tiberiu Olah. Jurnalul unei întâlniri

Olguța LUPU

<sup>1</sup> Vezi teoria tripartitei – producția („poiesis”), opera propriu-zisă (nivelul neutru, obiectiv) și receptarea/interpretarea („esthesis”) –, formulată de J. Molino („Fait musical et sémiologie de la musique”, *Musique en jeu* 17, 1975, p. 37-62), preluată și dezvoltată de Jean-Jacques Nattiez (*Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1975 și *Music and Discourse - Toward a Sémiology of Music*, Princeton University Press, 1990).

<sup>2</sup> Mircea Eliade, *Tratat de istorie a religiilor*, traducere Mariana Noica, București, Editura Humanitas, 1992, p. 15.

<sup>3</sup> Leonard B. Meyer, „A Universe of Universals”, *The Journal of Musicology*, vol. 6, nr. 1 (1998), University of California Press, p. 6.

În muzicologia ultimelor decenii, accentul s-a deplasat simțitor de la *analiza muzicală* propriu-zisă (în care partitura juca rolul elementului de referință) către cercetarea modului în care comunicăm prin muzică, *receptarea* devenind nucleul central, iar aportul altor discipline (semiotica, sociologia, filosofia, estetica, psihologia, neurologia etc.) dovedindu-se tot mai consistent. Un curent pragmatic, de tip holist, integrator, specific erei postmoderne (detectabil de altfel în toate domeniile) a înlocuit treptat curentul structuralist caracteristic modernismului, concentrat pe nivelul neutru, obiectiv<sup>1</sup> al operei muzicale codificate grafic (specifică muzicii occidentale). În volumele de muzicologie nu mai sunt la modă exemplele muzicale, raportarea la elementele de morfologie fiind privită uneori ca facultativă și neesențială.

Dacă suntem de acord cu Eliade că „perspectiva creează fenomenul”<sup>2</sup> (e de ajuns să ne gândim doar la indeterminismul formulat de Heisenberg în fizica cuantică) și încercăm să caracterizăm cele două optici în cercetare, am spune că abordarea structuralistă utilizează cu predilecție procedeul examinării cu lupa sau la microscop, în timp ce direcția axată pe momentul receptării acordă mai mult credit investigației întregului de la diverse distanțe, folosind „ochiul liber” (sau, altfel spus, capacitățile sistemului nostru auditiv, corelate cu instrumentele de decodificare a sensului muzicii – acele „universalii” bio-psihologice despre care vorbea L.B. Meyer<sup>3</sup> –, fără a necesita cu stringență apelul la partitură). Care dintre aceste metode este deținătoarea adevărului? Evident, nici una. Adevărul la modul absolut nu ne este accesibil. Cu certitudine însă, prin utilizarea mai multor modalități de a privi obiectul artistic, vom obține o imagine mai justă, vom putea atinge un grad mai ridicat de înțelegere.

Mi-am propus în cele ce urmează să evidențiez contribuția distinctă a celor două abordări. Un obiectiv dificil, însă; pentru că, în forma sa finală, un studiu muzicologic reprezintă sinteza, convergența tuturor etapelor parcurse. Am hotărât atunci să-mi construiesc studiul într-un mod mai puțin obișnuit: sub forma unui jurnal, care să puncteze

## Organizări ritmico-temporale în creația lui Anatol Vieru

Bodgan PINTILIE

Spirit prin excelență inovator, Anatol Vieru a reușit să ofere umanității prin fiecare lucrare a sa, teoretică sau muzicală, un organism unicat, încărcat de substanță intelectuală. Chiar dacă pot fi trasate câteva contururi ale gândirii sale muzicale, plecând de la unele idei precum procedeul sitei lui Eratostene, forma de clepsidră, „timpul orb”, blocurile sonore, efemeridele și așa mai departe, crezul componistic al lui Anatol Vieru face ca fiecare dintre acestea să capete însușiri noi de la o creație la alta: „Când ajungi la un oarecare nivel, nu ai ce face cu el, dacă nu țintești la altul mai sus care-l pune în umbră și chiar îl face inutil pe cel cucerit. Deprinderile eficiente numite măiestrie se perimează atunci când, perfecționate, nu mai au un rost vital, atunci când se prelungesc fără idei noi, rămânând retrospective”<sup>1</sup>.

Creația muzicală a lui Vieru are la bază o gândire științifică, exprimată prin procedee matematice: „Credem că aceste noțiuni muzicale legate de logica matematică pot și ar trebui să intre în repertoriul sistematic al gândirii muzicianului de azi”<sup>2</sup>. O tendință specifică avangardei secolului XX s-a exprimat prin expunerea, dezvoltarea și immortalizarea ideilor componistice în volume teoretice. Vieru alege să-și pună în lumină propriile idei prin lucrarea sa teoretică fundamentală, *Cartea Modurilor*<sup>3</sup>. Pe scurt, aceasta reprezintă o întoarcere către o teorie elementară a muzicii, exprimată prin intermediul unor principii, operații sau procedee specifice științelor exacte. Lucrarea este alcătuită din două părți. Cea dintâi se concentrează exclusiv pe procedee care dictează organizarea structurilor modale. Cea de-a doua transferă abordarea științifică în sfera ritmico-temporală.

Așadar, unele idei reflectate în acest studiu sunt deja cunoscute, iar altele, mai puțin cunoscute, reprezintă parțial rodul unor perspective pur personale. Însă obiectivul ultim și cel mai important îl reprezintă alcătuirea unei sinteze a procedeelelor și a organizărilor componistice ce implică, cu precădere, dimensiunea ritmico-temporală. Vieru abordează muzica sa într-un mod integrator, în care toate elementele constitutive, respectiv cele sintactice, morfologice sau de vocabular, se află în strânsă legătură. Așadar, dat fiind faptul că acest studiu este concentrat pe dimensiunea ritmico-temporală, încadrarea și cuprinderea gândirii sale muzicale în „thinking boxes”,

<sup>1</sup> Anatol Vieru, „Tăcerea, ca o sculptare a sunetului”, *Muzica* 3/1970, p. 12.

<sup>2</sup> Antiona Rădulescu, „Anatol Vieru – contribuții teoretice”, *Simpozion de muzicologie ANATOL VIERU 1999*, Editura Muzicală, 2001, p. 31.

<sup>3</sup> Anatol Vieru, *Cartea Modurilor*, Editura Muzicală, București, 1980; *The Book of Modes (I, II)*, Editura Muzicală, București, 1993.

fără a omite unele aspecte esențiale, va fi probabil imposibilă. Cu toate acestea, îmi voi asuma acest demers având în minte următoarele cuvinte exprimate de către Anatol Vieru: „Mi-am propus să izolez pe cât posibil temporalul de spațial pentru ca astfel să întăresc pe fiecare prin celălalt”<sup>4</sup>. La fel și eu, în plan analitic, voi izola anumite idei componistice, sperând ca, privindu-le din această perspectivă, să le înțeleg mai bine, întărindu-le importanța. În acest studiu îmi voi îndrepta atenția către următoarele lucrări: *Scene Nocturne*, *Sita lui Eratostene*, opera *Iona*, *Clepsidra I* și *Clepsidra II*.

<sup>4</sup> Anatol Vieru, „Tăcerea, ca o sculptare a sunetului”, p. 14-15

## Matrice și sunete eliminate din timp sau din spațiu

Fiecare lucrare muzicală semnată de Anatol Vieru denotă profunzime intelectuală și originalitate. În același timp, pot fi remarcate unele idei utilizate într-o manieră consecventă. Un astfel de exemplu ar fi interesul vădit pentru numerele prime, ce sunt întâlnite frecvent în creația compozitorului.

În *Scene Nocturne*, pentru două coruri a cappella, seria de numere (1, 2, 3, 5, 7) reprezintă elementul generator al întregii lucrări. Se remarcă așadar încă din această piesă interesul pentru numerele prime, chiar dacă primul element din serie, „1”, nu este considerat în matematică număr prim. Modul în care implementează acest concept diferă de la o scenă la alta și influențează diverși parametri muzicali, inclusiv organizarea elementelor formale. De pildă, piesa are în total șapte scene, așadar tot un număr din serie.

Construcția arhitecturală a primei părți are la bază seria de numere (1, 2, 3, 5, 7), unde o unitate reprezintă pătrimea în planul duratelor și semitonul în planul înălțimilor (ex. 1). Dintr-o perspectivă pur numerică, cele două axe suprapuse concomitent formează o matrice.<sup>5</sup> Prima parte este formată din patru secțiuni despărțite de pauze generale, cu durate înscrise, de asemenea, în șirul numerelor prestabilite. Citirea matricelor se va face într-o ordine impusă de către compozitor, ce sugerează o spirală.

Prima secțiune, cea mai transparentă din punct de vedere structural, servește ca model pentru următoarele trei. Pentru cele din urmă poate fi întrevăzută aceeași matrice ca model, însă apar diverse procese variaționale, cum ar fi permutări ale vocilor, înălțimi adăugate sau apariția în mod excepțional a unor durate care nu fac parte din șirul de numere prestabilite. Toate aceste elemente aduc un anumit grad de

<sup>5</sup> Anatol Vieru, *The Book of Modes*, p. 159-161.

## Ștefan Niculescu - György Ligeti Corespondență inedită

---

Dan DEDIU

<sup>1</sup> Doamna Colette Niculescu  
moare în 22 ianuarie 2017, exact la  
10 ani după moartea lui Ștefan  
Niculescu (în aceeași zi).

Într-o discuție cu compozitorul Nicolae (Nucu) Teodoreanu, moștenitorul familiei Niculescu<sup>1</sup>, am menționat corespondența purtată între Ștefan Niculescu și György Ligeti. Știam chiar de la maestrul Niculescu că există câteva scrisori, dar nu le văzusem niciodată. După ceva timp, Nucu Teodoreanu m-a sunat și mi-a spus că a găsit printre actele rămase în biroul maestrului Niculescu un dosar cu toată corespondența între el și Ligeti. Mi l-a oferit, generos, spre publicare. L-am refuzat, spunându-i că el ar trebui să țină aceste scrisori și să le publice cândva într-un studiu propriu. M-am oferit chiar să îl redactăm amândoi. Din păcate, Nucu nu a mai avut timp să facă acest lucru, destinul curmându-i-se subit într-o seară de februarie 2018.

Mi-am adus aminte de acest dosar de curând și am sunat-o pe Ioana Teodoreanu, soția lui Nucu și fiica marelui compozitor Liviu Glodeanu. Ea mi-a adus dosarul cu toată corespondența și mi-a lăsat-o pentru a o studia. În primul rând am scanat tot ceea ce cuprindea dosarul, ordonând cronologic fiecare document și fiecare fotografie. Apoi am citit pe nerăsuflăte toate scrisorile, fiind din ce în ce mai impresionat de relația dintre acești doi artiști, de limbajul folosit, de cultura lor enciclopedică și de altitudinea intelectuală și umană care se desprinde din rândurile scrisorilor. Mi-am dat seama că am în fața mea o comoară pentru istoria muzicii românești, și nu numai. De aceea, consider că e de datoria mea de a împărtăși celor interesați această fărâamă de istorie muzicală impregnată de admirație, prietenie și respect între doi mari compozitori, cum rar se mai poate întâlni în lumea de azi.

Precizez că am transcris scrisorile cu fidelitate, fără a corecta sau edita ceva, chiar și atunci când ar fi fost necesar. Nici nu am semnalat micile erori în limba română, pentru că nu îmi propun o ediție filologic-critică, ci doar recuperarea unui tezaur. Cititorul poate admira remarcabilele cunoștințe de limbă română ale lui György Ligeti, păstrate memorabil de la o vârstă fragedă; e firesc ca el să fi utilizat reguli gramaticale și ortografice din anii '40 (atunci când a fost elev în România) și e la fel de natural să aibă scăpări.

## Cronologia corespondenței

1. Cel mai probabil prin 1987 sau 1988, saxofonistul francez Daniel Kientzy<sup>2</sup> îi trimite lui György Ligeti un LP produs la București în 1986 (la casa de discuri Electrecord), pe care se aflau câteva compoziții ale lui Ștefan Niculescu, inclusiv *Simfonia a III-a, concertantă - Cantos* pentru saxofoane și orchestră. Kientzy era solistul, Iosif Conta dirija Orchestra Națională Radio, iar înregistrarea era făcută de Călin Ioachimescu ca maestru de sunet. Ligeti reacționează de-abia în 4 aprilie 1989, când găsește timpul de a-i scrie lui Kientzy cu entuziasm, rugându-l să-i transmită lui Niculescu că „e îndrăgostit” de muzica lui.

*György Ligeti către Daniel Kientzy* (în limba franceză, text la mașina de scris electrică)

Hamburg, 4 aprilie 1989

Dragă domnule Kientzy,

Mi-ați trimis mai demult un disc cu muzica lui Ștefan Niculescu. Nu am avut decât recent timpul și răgazul de a asculta atent acest disc.

Vă mulțumesc în mod special pentru acest disc. Sunt foarte impresionat de muzica lui Niculescu, cât și de interpretarea dumneavoastră a știmei de saxofon din „Cantos”<sup>3</sup>. Acest compozitor e într-adevăr o descoperire pentru mine.

Încă o dată un mare mulțumesc pentru acest disc, precum și pentru tot ceea ce mi-ați trimis până acum. Sunt întotdeauna foarte interesat de activitatea dumneavoastră, chiar dacă sunt foarte întârziat cu corespondența mea.

Salutările mele cordiale.

György Ligeti

(de mână)

*Dacă-l vedeți pe dl. Niculescu vă rog să-i spuneți că îi iubesc muzica.*

<sup>2</sup> Daniel Kientzy este un saxofonist francez care a marcat muzica românească prin activitatea sa neobosită de a comanda lucrări și a le promova în România și în străinătate. Autor al unei admirabile teze de doctorat intitulată *Saxologie*, un original tratat de saxofon, lui Daniel Kientzy i s-au dedicat concerte și piese de către majoritatea compozitorilor români importanți.

<sup>3</sup> *Cantos* este subtitlul *Simfoniei a III-a* de Ștefan Niculescu. Înregistrarea acestei simfonii concertante a apărut pentru prima dată pe LP (ST-CS 0197) la casa de discuri Electrecord, în 1986.



## Gândirea modal-serială în Simfonia nr. 10 de Wilhelm Georg Berger

Benedicta PAVEL

<sup>1</sup> <http://433.ro/wilhelm-georg-berger/>, accesat pe 21 martie 2018.

<sup>2</sup> Valentina Sandu-Dediu, *Muzica nouă între modern și postmodern*, Editura Muzicală, București, 2004, p. 164.

<sup>3</sup> Wilhelm Georg Berger, în interviul realizat de Laura Manolache, publicat în volumul *Șase portrete de compozitori români*, Editura Muzicală, București, 2002, p. 19.

<sup>4</sup> Monica Cengher, „Constante și deschideri în cvartetele de coarde ale lui Wilhelm Georg Berger (I)”, *Muzica*, serie nouă, nr. 1/2010, p. 9, <http://www.ucmr.org.ro/Texte/RV-1-2010-1.pdf>, accesat pe 21 martie 2018.

<sup>5</sup> Valentina Sandu-Dediu, „Înainte și după neoclasicism: Max Reger și Wilhelm Georg Berger”, în *Căutarea consonanțelor*, Editura Humanitas, București, 2017, p. 52.

<sup>6</sup> Vasile Vasile, „Wilhelm Georg Berger (1929-1993) – Reprezentant de seamă al muzicii românești a secolului XX”, *Muzica*, nr. 3/2011, p. 4, <http://www.ucmr.org.ro/Texte/RV-3-2011-1.pdf>, accesat pe 15 martie 2018.

<sup>7</sup> W. G. Berger, în L. Manolache, p. 11.

Creația lui Berger cuprinde peste 100 de opusuri în aproape toate genurile (cu excepția operei), dintre care 24 de simfonii și 21 de cvartete de coarde<sup>1</sup>. Instruit în zona instrumentelor cu coarde (vioară, violă), a acordat o importanță semnificativă conceptului melodic și țesăturilor polifonice. Dubla ipostază de interpret (violist și organist) s-a reflectat în compozițiile sale prin preferința pentru anumite genuri: simfonia, cvartetul de coarde și concertul instrumental, pe de-o parte, asimilate ca fundamente ale muzicii clasice, iar muzica pentru orgă și cea vocal-simfonică, pe de altă parte, dezvăluind dimensiunea profund religioasă a autorului<sup>2</sup>. Berger considera că cvartetul este „un gen de esență a muzicii, este un mare laborator al istoriei, este memoria vie a tuturor tehnicilor de vârf (...). Cvartetul a devenit pentru mine un crez”<sup>3</sup>. De multe ori realiza o punte între cvartet și simfonie, expunând în cvartetele sale anumite problematici pe care le amplifică ulterior în simfoniile sale<sup>4</sup>.

Asemenea lui Dimitrie Cuclin, Berger atribuie subtitluri simfoniilor sale, grupându-le chiar în cicluri programatice: *Dimensiuni deschise* (de la numărul 16 la 21) și *Dimensiuni finite* (de la numărul 22 la 24). Caracterul programatic facilitează accesul la semantica fiecărei simfonii, în timp ce gruparea în cicluri relevă încă o dată nevoia permanentă de sistematizare, dar și monumentalitatea desfășurată la o scară mai mare. Concepute pe parcursul a trei decenii, acestea reflectă drumul componistic transformațional parcurs în elaborarea lor. În Simfonia nr. 6 *Armonia* aplică teoria modurilor proporționale în sinteză cu tehnica serială, în Simfonia nr. 7 *Energia* apelează, la nivel arhitectural și tematic, la principii matematice, iar în Simfonia nr. 14 *BACH* se naște o tensiune din antiteza dintre vechi și nou<sup>5</sup>.

S-ar putea crede că preferința lui Berger pentru „catedrale sonore”<sup>6</sup> se datorează contactului timpuriu pe care acesta l-a avut cu muzica protestantă și cu orga. Altminteri, compozitorul își alege ca emblemă sonoră pentru propriul portret *Allegoria* (mișcarea secundă din Simfonia nr. 10 pentru orgă și orchestră), o pagină pentru orgă solo despre care spunea că este „o piesă integrată într-un ciclu de mișcări care simbolizează o misă instrumentală, o misă în *cantu instrumentali*”<sup>7</sup>.

Pascal Bentoiu susținea cu admirație că „Willy a scris probabil cea mai frumoasă muzică de orgă produsă vreodată în România”<sup>8</sup>. Într-adevăr, Berger a dedicat acestui instrument un număr semnificativ de opusuri. Astfel, printre lucrările scrise pentru orgă se numără: *Adagio espressivo* pentru vioară și orgă (1944), ciclul de lieduri *Lobgesänge in der Nacht* pentru sopran și orgă (1951), Simfonia nr. 10 pentru orgă și orchestră op. 47 (1975), *Fantasia, Corale, Fuga* op. 58 (1979), Sonata pentru orgă solo nr. 1 (1979/1980), *Concerto per organo solo* op. 10 (1981), *Faust*, dramă simfonică pentru orchestră mare, cor mixt, recitator și orgă (1981), Patru lieduri pentru mezzosoprană, flaut și orgă op. 65 (1984), *Fantasia con ricercari* op. 71 (1985), *Fantasia choralis con ricercari* op. 72 (1985), *Abendmahl-Messe* pentru orgă, cvartet de coarde și sopran (1986), *Fantasia* pentru orgă solo (1986), Preludiu pentru orgă, la ciclul simfonic *Dimensiuni deschise* (1986), Simfonia nr. 18 pentru orchestră de coarde și orgă op. 77 (1987), *Credo-Messe* pentru cvartet de coarde, orgă și sopran (1987), Parabola pentru orgă solo (1988), *Fantasia modalis* op. 81 (1988), *Allegoria modalis* op. 83a (1988), Sonata nr. 3 pentru vioară și orgă/pian (1989), Concert pentru orgă și orchestră op. 92 (1989), *Missa brevis per organo solo* op. 93 (1989), Missa de Crăciun pentru cvartet de coarde, orgă și sopran (1989), Missa de Paște pentru orgă, cvartet de coarde și sopran (1989), Concert pentru orchestră și orgă (1992), *Magnificat per organo solo* op. 98 (1991/1992), *Toccata con corale* op. 100 (1992), *Litania per organo* op. 101 (1992), *Antifonia corală per organo* op. 102 (1992), *Glossa per organo solo. In memoriam Joseph Gerstenengst* (1992). În același timp, compozitorul a integrat orga și în simfoniile sale, fie în ipostază solistică (în Simfonia nr. 10 pentru orgă și orchestră și în Simfonia nr. 18 pentru orchestră de coarde și orgă), fie cu rol acompaniator (în Simfonia nr. 5 *Muzica solemnă* și în Simfonia nr. 9 *Fantasia*).

Chiar dacă a pătruns în tainele compoziției de timpuriu, Berger nu a avut un profesor propriu-zis, acumulând noțiuni în mod autodidact, în special din cele trei volume ale lui Heinrich Koch, *Inițierea în compoziție*<sup>10</sup>. Influențat de scrierile filosofice, concepția timpului o percepea drept o „concretizare a infinitului”<sup>11</sup>, particularitate care îngreuna transmiterea mesajului către un public mai puțin avizat. Infinitul apare ca o marcă a compozitorului, fiind prezent în lucrări muzicale, dar și în scrieri despre muzică: în studiul său despre „melodia infinită”, în titlul programatic al Simfoniei nr. 20, *Cânturi infinite*, sau ca indicație de tempo cu caracter semantic, *Largo, infinito e sensibile*, din finalul Cvartetului de coarde nr. 3.

<sup>8</sup> Pascal Bentoiu, „In memoriam Wilhelm Berger”, *Muzica*, serie nouă, nr. 2/2004, p. 140.

<sup>9</sup> Vezi și Benedicta Pavel, „Wilhelm Georg Berger. Conturarea stilului componistic și gândirea modal-serială”, în Wilhelm Georg Berger – Restituiri, ed. Olguța Lupu, Editura Muzicală, București, 2019, p. 208-229, și „Wilhelm Georg Berger: coralul integral cromatic și simfoniile cu orgă”, *Musicology Papers* 1/2018, [http://edituramediamusica.ro/LM\\_MP\\_ARTICLES/LM%20XXXI-II-1%20\\_02.pdf](http://edituramediamusica.ro/LM_MP_ARTICLES/LM%20XXXI-II-1%20_02.pdf).

<sup>10</sup> W. G. Berger, în L. Manolache, p. 14.

<sup>11</sup> P. Bentoiu, p. 140.

## Variațiuni cinematografice de Dumitru Capoianu

Desiela ION

<sup>1</sup> Octavian Lazăr Cosma, *Universul muzicii românești. Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România (1920-1995)*, Editura Muzicală, București, 1995, pag. 193.

<sup>2</sup> Mihai Moldovan, prezentarea discului Electrecord ECE 0390.

<sup>3</sup> Capoianu scrie partitura *Variațiunilor cinematografice* în 1966, însă tipărirea ei se va realiza în 1967, anul care va rămâne reprezentativ pentru această lucrare, vezi procesele verbale ale Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, dosarul nr. 7 (18 mai 1966 - 17 mai 1967), fără număr de pagină.

<sup>4</sup> Procesele verbale ale Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, dosarul nr. 7 (18 mai 1966 - 17 mai 1967), fără număr de pagină.

Scrierea acestei lucrări a fost posibilă și s-a realizat într-o perioadă în care compozitorilor li s-au permis anumite libertăți creatoare, determinate de „încălzirea” regimului comunist de la finalul anilor '60, cu unele consecințe și în plan muzical. Astfel, dacă în „Conferința pe țară” organizată în octombrie 1949 de Matei Socor jazz-ul figura în lista de practici și muzici decadente, alături de catolicism, muzica de circ, spiritism și atonalism<sup>1</sup>, în urma instabilității politice care a urmat după moartea lui Gheorghe Gheorghiu-Dej din 1965 și a dorinței guvernului român condus de Nicolae Ceaușescu de a-și păstra independența față de U.R.S.S, câțiva compozitori se vor putea îndrepta către genul muzical al jazz-ului, printre care Dumitru Capoianu, Pascal Benteoiu și Dumitru Bughici. De altminteri, Capoianu și Bughici vor scrie, în anul 1967, primele lor opusuri dedica te jazz-ului: *Variațiunile cinematografice*, respectiv *Simfonia a III-a „Ecouri de jazz” op. 30*. Pe de-o parte, Bughici „nu face jazz, ci se inspiră din el, din ideile tematice, din tehnica interpretativă, din *ticurile sale*”<sup>2</sup>, Capoianu în schimb combină jazz-ul cu muzica de teatru și de film, și realizează superba partitură a *Variațiunilor cinematografice*, prezentată comisiei de muzică simfonică și de cameră a Uniunii Compozitorilor pe 6 aprilie 1966. Referatul definitiv se va realiza după audiția cu Orchestra Radio, în ședința din 11 iunie 1966<sup>3</sup>, unde membrii comisiei motivează, prin câteva afirmații destul de generale, propunerea lucrării pentru achiziție și tipar: „este o lucrare plină de vitalitate care are darul să te convingă de la prima audiție (...). Compozitorul reușește să adune într-un punct de vedere unitar elemente stilistice și de gen, ce ar fi riscat să producă o anumită dispersare, și aceasta în special datorită sincerității expresiei forței vitale a discursului muzical”<sup>4</sup>.

Este foarte probabil ca lui Capoianu să i se facilitat accesul la înregistrări sau partituri din străinătate înainte de 1966, în perioada în care a fost angajat ca realizator muzical la Studiourile „Alexandru Sahia”, pentru că elementele și tehnicile de jazz introduse în *Variațiunile cinematografice* trădează cunoștințe temeinice despre acest gen interzis o vreme în România postbelică. Mai mult, în 1967, Capoianu și Theodor Grigoriu beneficiază, prin Uniune, de o bursă oferită de Departamentul de Stat al Statelor Unite ale Americii, voiaj în urma căruia Capoianu va publica un interesant articol în revista Uniunii Compozitorilor, *Muzica*,

în numărul nouă al aceleiași an<sup>5</sup>. Un fragment foarte captivant este dedicat muzicii de jazz, compozitorul povestind, cu mult umor, despre concertele și discuțiile avute cu specialiști în acest domeniu, într-o vizită la New Orleans. Atât dialogul profesionist cu Richard Allen, relatat pe scurt în revistă, cât și toate noțiunile legate de jazz, pe care Capoianu le explică în articolul respectiv, demonstrează faptul că era un fin cunoscător al acestui gen înainte de călătoria în S.U.A., și chiar înainte de compunerea *Variațiunilor cinematografice* din 1966.

Capoianu mărturisește într-un interviu din 1993: „Variațiunile nu au nicio legătură cu vreunul dintre numeroasele filme semnate de mine până atunci, dar sunt cinematografice tocmai pentru că această artă este consumatoare de toate genurile de muzică, iar compozitorul este obligat să le aibă pe toate în buzunarele sale”<sup>6</sup>. Această „falsă simfonie”<sup>7</sup> este structurată în patru secțiuni distincte, contrastante, fiecare reprezentând un gen muzical: simfonic, cameral, ilustrativ și de jazz, construite atât cu ajutorul totalului cromatic, cât și cu alte elemente oarecum neoclasice: polimodalism, policordism, forme de fugă și de contrabar extins, tehnici de acumulare, accelerare, dar și structuri de tip *Möbius*. O altă punte trasată de Capoianu între jazz și muzica de film se identifică, în această lucrare, prin exploatarea toposurilor gestuale specifice cinematografului de tip „film noir” din anii '30-'40, cum ar fi suspansul, urmărirea, dezvoltarea sau așteptarea.

## Partea I

Partea I este construită pe un contrabar complex  $A - B (b_1+c_1) - B (b_2+v_2)$ , având ca structură interioară o formă pentapartită:  $A (m. 1-23) - b_1 (m. 24-41) - c_1 (m. 42-53) - b_2 (m. 54-58) - c_2 (m. 59-70)$ <sup>8</sup>.

Prima parte a lucrării prezintă o structură echilibrată, cu un debut de pedală în registrul grav, la contrafagot și pian, cu punctări tematice la instrumentele de suflat din lemn și cu semnale percutante din două în două măsuri. Primul motiv important, care nu va fi dezvoltat complet decât în măsura 10, apare fragmentat în dialogurile diverselor instrumente, precum se poate vedea în introducere: flaut-clarinet, oboi-fagot. Se observă un procedeu de acumulare și accelerare, care începe în măsura a patra și se finalizează în măsura 23, cea care marchează încheierea primei secțiuni a părții întâi.

În introducere se prezintă cele trei motive, care vor apărea pe tot parcursul părții I, sub diverse moduri:  $\alpha$  (exemplul 1),  $\beta$  (exemplul 2),  $\chi$  (exemplul 3).

<sup>5</sup> Dumitru Capoianu, „Impresii muzicale din S.U.A.” în *Muzica*, București, 9/1967, pag. 28-32.

<sup>6</sup> Ruxandra Arzoiu, „Dumitru Capoianu”, *Muzica*, București, 2/1993, pag. 145.

<sup>7</sup> Mihai Moldovan, prezentarea discului Electrecord, ECE-0390.

<sup>8</sup> Desiela Tătaru, *Muzică de film și jazz în creația lui Dumitru Capoianu*, lucrare de disertație, București, UNMB, 2019.

## Despre autori

---



**VALENTINA SANDU-DEDIU** (n.1966) a absolvit în 1990 Universitatea Națională de Muzică din București (UNMB), secția muzicologie. S-a perfecționat în Austria cu o bursă a Fundației *Alban Berg* (1991), în Germania la *Wissenschaftskolleg zu Berlin* (2000), în România datorită celor două burse de la *New Europe College* (în 1996-97 și în 2008). A obținut titlul de doctor în muzică în 1995. Predă muzicologie, stilistică muzicală și teorii ale interpretării la UNMB, iar din 2014 este rector al Institutului de Studii Avansate *New Europe College*. Laureată cu Premiul Academiei Române (1997), Premiul Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România (1998, 2010, 2014, 2017), Premiul Fundației *Ernst von Siemens*, München (1998, 2000, 2004), V. Sandu-Dediu a fost distinsă în 2008 cu Premiul Academiei de Științe Berlin-Brandenburg, acordat de *Peregrinus-Stiftung*. A publicat peste 40 de studii și 300 de articole în România, Polonia, Albania, Ungaria, Germania, USA, Marea Britanie și Franța. De asemenea, este autoarea a 11 volume de muzicologie apărute la Editura Muzicală, Editura Didactică și Pedagogică, Humanitas - București și la PFAU - Saarbrücken. A primit titlul de *doctor honoris causa* al Academiei de Muzică *Gheorghe Dima* din Cluj și al Universității de Arte *George Enescu* din Iași.



**FLORIN NEAGOE** (n. 1991) a absolvit în 2015 Universitatea Națională de Muzică din București (ciclul de licență la Pedagogie muzicală, ciclul de master la Educație muzicală contemporană). De asemenea, a finalizat la aceeași instituție studiile universitare de doctorat, în 2021 (doctorat științific), sub coordonarea prof. univ. dr. dhc Dan Dediu, cu o cercetare asupra creației concertante a compozitorului Aurel Stroe. A publicat în revista *Muzica* (nr. 1/2021) un studiu cu tema „Concertul pentru vioară și ansamblu de soliști *Capricii și Răgas* de Aurel Stroe”. În prezent este profesor de Educație muzicală la Liceul Greco-Catolic „Timotei Cipariu” și asistent universitar la Universitatea Națională de Muzică din București, unde predă Practică pedagogică și Sisteme de educare a auzului muzical.

**OLGUȚA LUPU** (n.1966) a studiat pianul, apoi a absolvit compoziția la Conservatorul bucureștean, la clasa lui Tiberiu Olah. Este doctor în muzicologie și membru al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România. Muzica secolului XX și îndeosebi creația compozitorilor români constituie preocuparea sa centrală. A participat la numeroase simpozioane naționale și internaționale, a publicat peste 50 de studii și a realizat emisiuni radiofonice. A scris mai multe volume în domeniul muzicologiei și teoriei muzicii. A coordonat, în calitate de editor, o serie de cărți dedicate unor personalități de marcă ale muzicii românești. A fost distinsă cu premiul UCMR pentru lucrare camerală (2016) și cu premiul revistei Muzica pentru studiu muzicologic (2018). În prezent predă teoria muzicii, citire de partituri și este decanul Facultății de Compoziție, Muzicologie și Pedagogie muzicală din cadrul Universității Naționale de Muzică din București.



**BOGDAN PINTILIE** (n. 1993) s-a format mai întâi ca pianist, apoi a studiat compoziția la Universitatea Națională de Muzică din București cu Dan Dediu și Mihai Măniceanu. Este în prezent doctorand și cadru didactic asociat la Universitatea Națională de Muzică din București. A participat în calitate de compozitor în festivaluri precum: Zilele Estivale ale Muzicii Românești, Festivalul Internațional Meridian, Săptămâna Internațională a Muzicii Noi, Festivalul de muzică contemporană „Cluj Modern”, CIMRO DAYS, Festivalul „Chei”. Lucrările sale au fost interpretate în România, Anglia, Germania, colaborând cu orchestre, ansambluri sau soliști precum: Orchestra Națională Radio, Orchestra Concerto a UNMB, ansamblul SonoMania, ansamblul GAME, Cvartetul ConTempo, Duo PERCUSSIONescu, Duo Cello Jaya. În anul 2018 a obținut o bursă de excelență a Universității Naționale de Muzică din București.





**DAN DEDIU** (n. 1967) a studiat compoziția la București cu Ștefan Niculescu și Dan Constantinescu, iar la Viena cu Francis Burt. A compus peste 170 de opusuri ce acoperă aproape toate genurile muzicale: 5 simfonii și alte 20 piese pentru orchestră, 11 concerte (saxofon, violă, vioară, pian, violoncel, trombon, chitară, dublu concert pentru vioară, violoncel, triplu concert pentru flaut, clarinet, violoncel, triplu concert pentru vioară, violoncel, pian), 7 cvartete de coarde, muzică de cameră în diferite formații, muzică pentru pian, coruri, patru opere (*Post-ficțiunea*, *Münchhausen*, *Eva!*, *O scrisoare pierdută*) și o ConcertOperă (*Wagner Under*). Este laureat al mai multor premii naționale și internaționale de compoziție și a coordonat în calitate de director artistic festivalul Săptămâna Internațională a Muzicii Noi (în 1999, 2001, 2007, 2008, 2016-2021). Dan Dediú este profesor de compoziție, director artistic al ansamblului Profil, iar între 2008-2016 a fost rectorul Universității Naționale de Muzică din București. De asemenea, este *doctor honoris causa* al Universității de Arte "George Enescu" din Iași și al Universității din Craiova.



**BENEDICTA PAVEL** (n. 1994) a absolvit Universitatea Națională de Muzică București, unde a studiat muzicologia cu prof. univ. dr. d.h.c. Valentina Sandu-Dediú și conf.univ.dr. Laura Manolache. În perioada studenției, a obținut bursa de excelență UNMB și numeroase premii la concursuri de muzicologie, critică muzicală, pian și teoria muzicii. A susținut prezentări la International Musicological Society Conference, la simpoziioanele din Festivalul „Chei” și în cadrul zilelor CIMRO. A publicat studii și articole în revistele *Musicology Papers* și *Actualitatea muzicală*, pe platforma CIMRO, în ziarul *Acord* și a realizat cronici și reportaje pentru Radio România Muzical. În ultimii ani, cercetarea ei a vizat muzica românească din secolul XX. Studiul intitulat „Wilhelm Georg Berger. Conturarea stilului componistic și gândirea modal-serială” a apărut în volumul dedicat compozitorului, îngrijit de prof. univ. dr. Olguța Lupu (*Wilhelm Georg Berger. Restituiri*, Editura Muzicală, București, 2019). În prezent, este doctorand la UNMB, redactor la Editura Universității Naționale de Muzică București și membru al redacției *Musicology Today: Journal of the National University of Music Bucharest*.

**DESIELA ION** (n.1994) a studiat muzicologia la Universitatea Națională de Muzică din București, unde a absolvit cursurile de licență și master cu lucrările *Diverse interpretări ale neoclasicismului european și Muzica de film și jazz în opera lui Dumitru Capoianu*. De-a lungul studiilor de licență, a obținut premii la concursuri de muzicologie, pian și teorie muzicală, și a câștigat bursa de excelență a UNMB pentru activitatea artistică în 2019. A participat la International Musicological Society Conference (2019) și la simpozioanele din Festivalul *Chei și zilele CIMRO*. A publicat articole în ziarul *Acord*, revista *Actualitatea muzicală* și a realizat cronici muzicale și reportaje radiofonice pentru Radio România Muzical. Din 2013 studiază sub îndrumarea prof.univ.dr. d.h.c. Valentina Sandu-Dediu, iar cercetările sale se axează pe muzica românească a secolului XX. În prezent, este student doctorand, iar din 2018 este asistent de cercetare al Direcției de Cercetare, Inovare și Informare a Universității Naționale de Muzică București.

