

Academia de Muzică „Gh. Dima” Cluj / Gh. Dima Music Academy Cluj
Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor, filiala Cluj
The Association of the Composers and Musicologists, Cluj
Școala doctorală „Sigismund Toduță”
Sigismund Toduță Doctoral School

International Musicology Symposium
Simpozion Internațional de Muzicologie

Seeing Sound, Hearing Images

A vedea sunetul, a auzi imagini

Cluj, April 22, 2015
Cluj, 22 aprilie 2015

Eveniment realizat cu sprijinul
Institutului Cultural Polonez București



April, 22

Gh. Dima Music Academy, Room 11

FIRST SESSION:

Chair: Prof. Pavel Puşcas

Coordinator: Bianca Țiplea Temeş

- 10.00 **Nicholas Cook** (University of Cambridge, U.K.) – keynote speaker
Seeing Sound, Hearing Images. Listening Outside the Modernist Box
- 11:00 **Ştefan Firca** (National University of Music, Bucharest, Romania)
Mystery of a Crowd: Audio-Visual Landscape with Tanks & Clowns
- 11.30 **Marta Szoka** (Grażyna and Kiejstut Bacewicz' Academy of Music,
Łódź, Poland)
*Visual Aspects of the Music Performance - Exemplified by
George Crumb's Output*
- 12.00 **Adrian Borza** (Gh. Dima Music Academy, Cluj, Romania)
Sound Image Morphogenesis
- 12.30 **Bianca Țiplea Temeş** (Gh. Dima Music Academy, Cluj, Romania)
Optical Illusions à la Ligeti: Clocks or Clouds?

Technical assistance: Dionisie Stoian-Irimie

SECOND SESSION:

Chair: Prof. Pavel Pușcas

- 15.00 **Ewa Kowalska-Zajac** (Grażyna and Kiejstut Bacewicz'
Academy of Music, Łódź, Poland)
Music for Eyes and Imagination - the Music Graphics Genre
- 15.30 **Gabriel Banciu** (Gh. Dima Music Academy, Cluj, Romania)
Meaning and Ambivalence:
Dmitri Shostakovich's String Quartet No. 8 in c minor op. 110
- 16.00 **Raluca Rad** (Gh. Dima Music Academy, Piatra Neamț Department,
Romania)
Messiaen's "son-couleur" - Colors in Vingt Regards
- 16.30 **Carmen Chelaru** (George Enescu University of Arts, Iași, Romania)
The Sight of Music
- 17.00 **Ștefana Țițeica** (Bavarian Radio, Munich, Germany)
The Importance of the Visual Aspects in Educational Concerts
- 17.30 **Octavian Nemescu** (National University of Music, Bucharest, Romania)
Imaginary Music. Sonic Visions and Visual Sounds

Technical assistance: Ovidiu Barbu

22 Aprilie

Academia de Muzică „Gh. Dima”, Sala 11

S E S I U N E A I:

Moderator: Prof. univ. dr. Pavel Pușcaș

Coordonator: Conf. univ. dr. Bianca Țiplea Temeș

- 10.00 **Nicholas Cook** (Universitatea Cambridge, Marea Britanie)
A vedea sunetul, a auzi imaginii. A asculta înafara tiparului modernist
- 11:00 **Ștefan Firca** (Universitatea Națională de Muzică București, România)
Misterul unei gloate: peisaj audio-vizual cu tancuri și clovni
- 11.30 **Marta Szoka** (Academia de Muzică „Grażyna și Kiejstut Bacewicz”, Łódź, Polonia)
Aspecte vizuale ale interpretării muzicale exemplificate prin opera lui George Crumb
- 12.00 **Adrian Borza** (Academia de Muzică „Gh. Dima”, Cluj, România)
Morfogeneza sunetului imaginii
- 12.30 **Bianca Țiplea Temeș** (Academia de Muzică „Gh. Dima”, Cluj, România)
Iluzii optice ligetiene: ceasuri sau nori?

Asistență tehnică: Dionisie Stoian-Irimie

S E S I U N E A a II-a:
Moderator: Prof. univ. dr. Pavel Pușcaș

- 15.00 **Ewa Kowalska-Zajac** (Academia de Muzică „Grażyna și Kiejstut Bacewicz”, Łódź, Polonia)
Muzică pentru ochi și imaginație – genul muzicii grafice
- 15.30 **Gabriel Banciu** (Academia de Muzică „Gh. Dima”, Cluj, România)
Semnificație și distorsiune: Cvartetul de coarde în do minor op. 110 de Dmitri Șostakovici
- 16.00 **Raluca Rad** (Academia de Muzică „Gh. Dima”, Extensia Piatra Neamț, România)
Despre sunet și culoare în concepția lui Olivier Messiaen – Culi în Vingt Regards
- 16.30 **Carmen Chelaru** (Universitatea de Arte „George Enescu” Iași, România)
Imaginea muzicii
- 17.00 **Ștefana Țițeica** (Radiodifuziunea bavareză, München, Germania)
Importanța aspectelor vizuale în concertul educativ
- 17.30 **Octavian Nemescu** (Universitatea Națională de Muzică București, România)
Muzică imaginară. Vizualizări sonorizate și sunete vizualizate

FIRST SESSION

Nicholas Cook

Seeing Sound, Hearing Images. Listening Outside the Modernist Box

Traditional aesthetic discourses represent musical listening as an exclusively auditory phenomenon, on the one hand distinguishing the ‘musical’ (sounds) from the ‘extra-musical’ (words, images etc.), and on the other hand seeing the multimedia as a secondary phenomenon resulting from the combination of different sensory modalities.

There are many problems with this way of thinking. For one, it is historically contingent: the separation of the senses as distinct objects of study dates from the early nineteenth century – the same time that ideologies of autonomy condensed around the musical work, and that new modes of listening arose in response to Beethoven’s music. For another, it has never corresponded to actual practices of listening. It might make more sense to think in terms of a transition from the old musical multimedia – music experienced in live performance as an integration of the auditory, visual, kinesthetic, and social – to the new musical multimedia based on sound reproduction technology. There was however a period of about sixty years between these, when the technologies of domestic playback turned audio-only listening into a norm. In effect today’s music aesthetics treats as a permanent condition what was in reality a passing phase in the history of technology.

Fundamental to traditional aesthetic discourse is the idea that meaning is inherent in the musical work, sealed into it by the composer. Denying the creativity of either performance or listening, this conception is generally seen as product of nineteenth-century Romanticism. That however is to overlook a key modernist trait: the claim that such aesthetically sanctioned listening is not one way of listening among others, but the only adequate way in which music may be heard. The consequence is a degree of regulation of listening practices in the concert hall for which it is hard to find parallels in other arts, and which is largely responsible for the widely identified crisis in classical music today. Hence the importance of a more inclusive understanding of listening that recognises both its role in the generation of musical meaning, and the salience of dimensions other

than the auditory. This applies even in phonographic listening: the signs of the body are encoded in sound and mapped by listeners onto their own bodies, resulting in a musical experience that is not only auditory but also visual, kinesthetic, and social.

The malleability of listening means it can be shaped by discourse. But it is in the shaping of environments for listening that the effects of modernist discourse are most evident, and I make the point through a practice that plays a major role in conditioning the experience of music yet attracts little critical scrutiny. Classical record production is a highly artificial practice that radically reconstructs the sound of music but does so under the guise of faithful reproduction. Like modernist performance, it aims at transparency, eschewing the interventionist production techniques pioneered by Gould. The resulting failure to exploit an obvious means of product differentiation in a saturated market illustrates the continuing grip on classical music practice of modernist discourses. If classical music is in a state of crisis, it is one we have literally talked ourselves into.

Keywords: Multimedia, autonomy, body, recording, production

Nicholas Cook is 1684 Professor of Music at the University of Cambridge. Former Director of the AHRC Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music (CHARM), his books include *A Guide to Musical Analysis* (1987); *Music, Imagination, and Culture* (1990); *Beethoven: Symphony No. 9* (1993); *Analysis Through Composition* (1996), *Analysing Musical Multimedia* (1998), and *Music: A Very Short Introduction* (1998), which has appeared in fourteen different languages. *The Schenker Project: Culture, Race, and Music Theory in Fin-de-siècle Vienna* won the SMT's 2010 Wallace Berry Award. Recent publications include a collection of essays coedited with the dramaturge Richard Pettengill, which brings together approaches from musicology and interdisciplinary performance studies, and a monograph, *Music as Performance: Changing the Musical Object* (2013). His current project, for which he was awarded a British Academy Wolfson Professorship, is entitled 'Music encounters: studies in relational musicology': it combines the perspective of social and intercultural musicology. A former editor of *Journal of the Royal Musical Association* and recipient of an honorary doctorate from the University of Chicago, Cook is a Fellow of the British Academy and of Academia Europaea.

Ștefan Firca

Mystery of a Crowd: Audio-Visual Landscape with Tanks & Clowns

An audio pretext: in August 1968 the Soviets drove their tanks into Czechoslovakia in an attempt to stop the reforms of the Prague Spring and repress any potential counterrevolutionary action. The event is reflected in “Czechoslovakia,” a song written and performed by Julie Driscoll, and included in *Streetnoise*, a double-album that she released in 1969 in her final collaboration with Brian Auger’s Trinity. A visual pretext: beyond the “avant”-colored impressionism of the song, there is the LP cover art to *Streetnoise*, signed by Ralph Steadman: a grotesquely carnivalized street, with a band of rock ‘n’ roll buffoon-musicians in the foreground and a mysterious and indistinguishable crowd in the background.

The caricature, as well as the song, invite a contextual and allegorical reading, being illustrations of the “noise of time”, artifacts symptomatic of the noisy, unstable, tense socio-political climate of the ’68-’69. Steadman’s street scene would thus find its equivalent in the situationist practices of *détournement* – more particularly, it could be the perfect illustration of Jefferson Airplane and Jean-Luc Godard’s rooftop guerilla performance in NYC in 1968: in both cases, the noise of rock music invades the congested urban street, in a ludic-aggressive way. What unifies Driscoll’s music and Steadman’s graphics is precisely this trope of noisy invasion: noisy tanks invade a country; rock and avant-garde noise invades the street; and this street noise, like in the violent-chaotic urban vortex of a futurist such as Umberto Boccioni, and like in a riotous Bakhtinian carnival, invades, incites and excites the city and the urbanite’s consciousness. Furthermore, through both its title and graphics, *Streetnoise* confirms the whole mythology of rock music’s rebelliousness, a mythology that becomes increasingly visible in the mid-to-late 1960s.

On the other hand, the grotesque clowns from Steadman’s cover are clearly far away from the “human faces” in Dubcek’s brand of socialism, and closer to that peculiar and dangerous creature publicly known as “political clown.” Steadman’s double grotesquerie and clownerie reminds in this sense of one of the Italian posters to Francesco Rosi’s political thriller, *Cadaveri eccellenti* (1976). The grotesque clowns – again, an anonymous crowd at a first sight – from Enrico Baj’s poster are the magistrates-marionettes – in keeping with Rosi’s pessimist view, Baj depicts here the “degenerations,” “monsters” and “monstrosities” of power as a political circus, or masquerade. If Baj’s clownesque monstrosities are

“playing a game” in the political masquerade of power, Driscoll’s tanks, and Steadman’s crowd and clowns introduce a sense of tension and uncomfortable ambiguity, and reflect a not-so-pretty, dramatic, “noisy” and potentially violent reality.

Keywords: rock music, (street)noise, late 1960s, cover art & poster art, grotesque carnivalesque

Ștefan Firca holds a Ph.D. in musicology from Ohio State University, United States, with a dissertation on the carnivalesque aspects of the late 1960s psychedelic culture (*Circles and Circuses: Carnivalesque Tropes in the Late 1960s Musical and Cultural Imagination*, 2011). He has completed a MIDAS post-doctoral program and obtained a Master’s degree in music history, both at the National University of Music in Bucharest. With a musicological and teaching experience in the history of both art music and rock music, he has written on topics ranging from Henry Purcell to Giacinto Scelsi and from Rolling Stones to industrial music. He is particularly interested in the popular culture of the 20th- and 21st-centuries, the nexus between avant-garde and popular music, film and film music, and issues of cultural imagination. Ștefan Firca has taught at the Ohio State University School of Music (2003-2011) and is currently a lecturer at the National University of Music in Bucharest, in the department of Musicology.

M a r t a S z o k a

*Visual Aspects of the Music Performance - Exemplified by
George Crumb’s Output*

Music in the twentieth century subjected the domain of performance to profound transformations. In one of the author’s articles (see M. Szoka, ‘Współczesna sztuka wykonawcza wobec wyzwań nowej muzyki’ [Contemporary performance art and the challenges of new music], in *Muzykologia wobec przemian kultury i cywilizacji* [Musicology and changes in culture and civilisation], Warsaw, 2001), they have been discussed as grouped into seven categories: new role of the performer, new technique, new praxis, new notation, new awareness, new psychological situation, new aesthetics. These categories refer primarily to the

relationship between the work and its interpreter, only partly concerning the relationship between the composer and the work, and the composer and the performer. Especially three composers: Mauricio Kagel, Luciano Berio and George Crumb made the intense development of performance techniques an important and constant part of their styles. But whilst for Kagel the search for new performance means was part of theatre, with the visual and dramatic aspects more important than the sound, with Berio the penetration of the area of performance techniques was linked to the idea of virtuosity. In this paper the author explores the specificities of George Crumb's attitude presented by such works as: *Night Music I*, *Star-Child*, *Echoes of Time and the River*, *Lux aeterna*, *Ancient Voices of Children*, *Night of the Four Moons*, *Vox balaenae* and the others. The composer stimulates the listener's perception on different levels, referring to the idea of primary syncretism through the elements of theatricalisation and visual effects (as the use of light, costume, mime or dancing while performing music on the stage). Also the spatialisation of music through the mutual separation or mobility of the sound sources has a specific 'visual-theatrical potential'.

Keywords: Performance, theatricalisation, new praxis, perception, Crumb

Marta Szoka earned her Master's degree in theory of music and organ concert class at Grażyna and Kiejstut Bacewicz' Academy of Music, Łódź, Poland; later she earned her PhD at Polish Academy of Sciences, Institut of Arts, (dissertation on Polish Organ Music 1945–1985), Warsaw 1988. She is a Fulbright scholar – University of North Carolina, Chapel Hill 1993–1994. As a concert organist she has given numerous recitals in Poland and in the USA, Germany, Denmark, and Switzerland. Author of the books: *Polska muzyka organowa w latach 1945-1985* [Polish Organ Music 1945–1985] (Łódź 1993), *Język muzyczny Franka Martina* [The Musical Language of Frank Martin] (Łódź 1995), *Frank Martin. Konteksty muzyczne* [Frank Martin. Musical Contexts] (Łódź 2002) and *George Crumb. Muzyka onirycznych wizji i magicznych formuł* [George Crumb. The Music of Oneiric Visions and Magic Formulas] (Łódź 2011); co-author of the lexicon *Łódzkie środowisko kompozytorskie 1945-2000* [Composers of Łódź 1945–2000] (Łódź 2001). The author of numerous articles on contemporary music, including Polish, Lithuanian and American composers, as W. Albright, F. Bajoras, Ph. Glass, A. Tansman, G. Crumb, P. Mykietyn and the others, as well as contemporary organ music. From 2002 to 2008 she was the dean of the Department of Composition, Theory of Music, Eurhythmics and Music Education, Academy of Music in Łódź, where she works as a professor. She is also a member of Warsaw Autumn Festival programme committee.

Adrian Borza

Sound Image Morphogenesis

Computer music has dissociated the sound synthesis produced in studio, without involving a performer, from computer systems that allow human interaction with the aim of generation of sound onstage, as such as the augmented musical instrument, controlled by sensors. There is a large collection of software focused on synthesis based on spectral models, ranging from MUSIC and CSOUND to Metasynth and the sophisticated virtual instruments NI Reaktor and VSL Vienna Instruments.

The challenging side of spectral synthesis is to integrate an advanced and versatile technology into music composition, which preserves a twist in computer synthesis, that is, the sound image morphogenesis. The genesis of sound object resides in visual forms, by assigning computer sound qualities – pitch, duration, loudness and panning – to a point or line or surface and their own brightness and color. As a result, the graphical image is transformed in sounds.

The spectral structure is objective, can often be described in a precise way and the synthesis techniques can be executed through programming languages, by using mathematical and logical expressions.

What is most valued in digital art is not the objective structure, but the structure in us. The sound object is perceived through senses; this statement has become a stereotype. The reality facing the artist in his experimentation with digital synthesis is the manipulation of perceptual features of the sound. The priority is to understand how those features, transformed and altered through time, modifies in us the perceptual image of the sound object.

The senses interact in order to achieve multimodal perceptual images. Color Sound and Sound Image are metaphors that suggest phenomena of sensory fusion, aural and visual, as one gestalt experience. In contrast, synesthesia is an involuntary experience.

In this respect, the author's works *Drones II* (2012) and *Increat* (2003) – inspired by a painting of the visual artist Claudiu Presecan, are examples of music composition positioned on the border of audio-visual and technology.

Keywords: morphogenesis, sound, image, interaction, sensory fusion, synesthesia

Adrian Borza has been recognized as a versatile musician, dedicated to writing instrumental and electroacoustic music, to music software development, to audio post-production, and to music teaching. His recent compositions and interests have been focused on the interaction between live performers and the computer.

His music has been performed in festivals, concerts and broadcasted across Europe, Asia, North America, Australia, South America and New Zealand, such as the Ai-maako Festival – Santiago de Chile (2007), the Zeppelin Festival – Barcelona (2008), La Nuit Bleue Festival – Besançon (2008), the JSEM/MSL Electroacoustic Festival – Nagoya (2009), the Musica Viva Festival – Lisbon (2009), the ISCM World New Music Days – Sydney (2010), the International Computer Music Conference – New York City (2010), the SIMN International New Music Week – Bucharest (2014) and more.

He has received commissions from renowned soloists, ensembles and institutions: Swedish Concert Institute, Stockholm Saxophone Quartet and Daniel Kientzy, among others.

He joined the teaching staff at the Academy of Music in Cluj-Napoca (1992), where he has taught Musical Analysis, Electronic Music, and Musical Stylistics. He initiated the introduction of the Interactive Music Systems course into the Theoretical Faculty's curriculum (2008).

His books and studies have been published by Lucian Badian Editions Ottawa, Editura Muzicală Bucharest, Babeş-Bolyai Studia Universitatis, the Music Faculty of Braşov and MediaMusica of Cluj. His music has been recorded on CDs by Hungaroton Classic Hungary and Nova Musica France. He was awarded a PhD in Music (2004), the U.C.M.R. Prize (2012) and the Romanian Academy Prize (2013).

B i a n c a Ț i p l e a T e m e ș

Optical Illusions à la Ligeti: Clocks or Clouds?

A poetic recycling of mechanisms and gear-shifts, the imagery of the clock strongly permeates Ligeti's music and has become emblematic for the composer's playing with time against all the laws of physics. Influenced by the writings of Gyula Krudy, Karl Popper, and by the images of Dali's melting watches, Ligeti creates a musical aesthetic of his own, which bends time's arrow according to arbitrary rules, while oscillating in terms of sound between maximum entropy and suspended time; between New Realism and Impressionism.

In Ligeti's music, one discovers clocks which are adrift, annihilating the flow, demoniac clocks and reckless metronomes which juxtapose different temporal strata in an apparently uncontrollable game of pulsations.

Devising personal strategies of disrupting the gears, Ligeti reaches the ultimate optical illusion, in which all the clocks melt away, morphing into clouds. A mere residue of disintegrated mechanisms, the clouds represent the ultimate corollary of the Ligetian clocks, an extreme, yet organic *trompe l'oeil* - *trompe l'oreille*. The composer merges visual and sonorous opposites, evoking Escher's graphics, by transmogrifying the original model and by playing with the skewed perspectives. At the same time, he recalls the Op Art movement and its most noteworthy representative Victor Vasarhely, by intensively employing the Moiré pattern in his music and by investing his scores with such a high level of abstraction.

The *Poème Symphonique* for 100 Metronomes, *Clocks and Clouds*, *Continuum*, excerpts from the *Chamber Concerto*, episodes from the *String Quartet No. 2*, *Les Horloges Démoniaques* from *Nouvelles Aventures*, his *Piano Studies*, and many other titles show that for Ligeti the clock and hence time itself is a premise for controlled sound disorder, and one reason why the work of this Transylvanian-born composer can be perceived as an art in which "clocks float and clouds tick."

Keywords: Ligeti, clocks, metronomes, clouds, *trompe l'oeil*

Bianca Țiplea Temeș is a musicologist and Reader Ph.D. of Music Theory at Gh. Dima Music Academy. She holds a degree in Piano and Musicology, an M.A. in Musicology granted by the Gh. Dima Music Academy, leading to a Ph.D. earned both from the Music University in Bucharest, and from the University of Oviedo, Spain.

As she holds separate degrees in Musicology and in Business Management (M.B.A. granted by Babeș-Bolyai University), she combines her academic career with her job at the Transylvania Philharmonic, where she is currently head of the Artistic Department. She also held the temporary position of supervisor at the Symphony Orchestra of the Principality of Asturias, Oviedo.

Her writings cover the historical, stylistic and analytical spectrum of a wide range of composers. A special emphasis is placed on contemporary music, her principal area of research being the oeuvres of Ligeti and Kurtág. Her books have been published in Romania, and her articles in leading journals in Switzerland, Spain, Lithuania, the Czech Republic, Romania, and the U.S.A.

She participated in conferences in Romania, as well as in Oldenburg, Vienna, Vilnius, Dublin, Rome, Cambridge/U.K., Belgrade, Budapest, Szombathely, Lucca, and Madrid. She has been visiting professor at the University of Oviedo, at *Istituto Mascagni*, Livorno, and at the Paderewski Music Academy in Poznan. She has been awarded four Erasmus Grants at the University of Cambridge/U.K., studying with the renowned musicologist Nicholas Cook, she has received a research grant from the Paul Sacher Foundation and obtained a DAAD Scholarship at Humboldt University in Berlin, her application being supported by Prof. Dr. Dr. h. c. Hermann Danuser.

SECOND SESSION

E w a K o w a l s k a - Z a j ą c

Music for Eyes and Imagination - the Music Graphics Genre

Music graphics, unlike other forms of notation or genres, was to a much larger extent the outcome of particular historical factors and stylistic changes ongoing at the beginning of the 2nd half of the 20th century not only in music but also in culture in its broad meaning. The process which led to the development of this notational form was a common tendency of that time to achieve bigger mobility of modes of expression, both in visual arts (Calder, Pollock) and in music (Brown, Logothetis), as well as to leave more room for indeterminacy in notation and to allow quick, nearly telegraphic manner of notating musical ideas.

The genre has been presented both as the last stage in the process of changes which took place in the field of musical notation and as a consequence of intermedia trends existing in the 20th-century art. They led to the development of other than music graphics manifestations of border-crossing between various arts – concrete poetry or instrumental theatre. The author concentrates on the terminological, stylistic, notational and formal problems, exploring the setting of music graphics among other phenomena concurrent in music and fine arts of the 2nd half of the 20th century.

The genre of music graphics is presented in the text also as a tool of communication, the essence of which constitutes a performer's search for sonic equivalents of visual phenomena. Therefore, there have been thoroughly discussed the processes ongoing during the realization of such forms of notation. What has also been analyzed is a visual layer of graphic scores and references made by composers to the specific stylistics and visual language of roughly contemporary artists. In the music graphics by Haubenstock-Ramati one can find references to the collage technique employing the means of pop art, or to the Dadaist origins with surprising combinations of different elements in terms of graphics. In these works one can also notice stylistic references to particular artists like, for example, Kandinsky, especially to his 'architectural' period (1920-1924) when he used simple geometrical forms: points, groups of straight and broken lines, circles, ellipses, triangles and squares.

The outcome of the conducted analysis of the genre will be an endeavor to determine the qualities defining the essence of music graphics and distinguishing graphic scores from other forms of musical notation using graphic elements, which will allow to determine the place and role of it in the structure of the 20th-century processes ongoing in the field of music notation.

Keywords: music graphics, graphical scores, musical notation, composition, avant-garde

Ewa Kowalska-Zajac - a graduate of Grażyna and Kiejstut Bacewicz Academy of Music in Łódź (MA thesis with distinctions in the fields of the theory of music in 1989 and composition in 1991). In 1997/1998 she is holder of the Research Support Scheme scholarship, part of Open Society Institute/Higher Education Support Programme (OSI/HESP), for which she worked on the project entitled "Roman Haubenstock-Ramati: His Attitude towards European Avant-Garde". Author of the following books: *Bernard Pietrzak (1924-1978) - portret kompozytora (Bernard Pietrzak (1924-1978) - Portrait of a Composer)*, 1998; *Oblicza awangardy. Roman Haubenstock-Ramati (Faces of the Avant-Garde. Roman Haubenstock-Ramati)*, 2000; *XX-wieczny kwartet smyczkowy w twórczości kompozytorów polskich - przemiany, nurty, idee (20th Century String Quartet in Polish Composers' Output - Changes, Trends, Ideas)*, 2005. She is also co-author of the lexicon *Łódzkie środowisko kompozytorskie 1945-2000 (Lodz Composers' Circles 1945-2000)*, 2001. She signed many articles approaching composition, avant-garde and composer's output in the 20th and 21st century. Since 1989 she is working at the Academy of Music in Łódź as a lecturer, currently being Associate professor and since 2008 Dean of the Faculty of Composition, Theory of Music, Conducting, Eurhythmics and Music Education.

G a b r i e l B a n c i u

Meaning and Ambivalence:

Dmitri Shostakovich's String Quartet No. 8 in c minor op. 110

There is wide consensus among Shostakovich scholars regarding the difference between the composer's fifteen symphonies – addressing wider audiences – and his more introspective quartets, which although the same in number, touch on a more intimate and personal range. The eighth of the latter, composed in 1960, is

the most frequently performed of all string quartets belonging to the second half of the twentieth century. But this quartet's celebrity stems mainly from the ambivalence of the meanings it subtly conveys to its listeners. The work unveils rhetorical meanings, of which allegorical monograms and self-quotes appear to be the most persuasive in the process of image comprehension, and which transcend official labels and established meanings.

Keywords: Shostakovich, quartet, program, rhetoric, meaning

Gabriel Banciu, Professor of Musicology at the Gheorghe Dima Music Academy in Cluj-Napoca (PhD GDMA) and president of the Senate. He is the author of various books on musicology: *The Aesthetic Meaning of Music Programmatism*; *Introduction to the Aesthetics of Musical Rhetoric*; *From Musicology*; *Genre, Opus, Form*. The course books he has authored include: *Musical Forms and Analyses*; *Aesthetics of Music*. He has published widely in musicology journals, book chapters and music publications („Studii Toduțiene”, „Studii mozartiene”, „Musicology Papers”, „Muzica”, „Intermezzo”): *The Importance of Concerts for String Orchestra in Sigismund Toduță's Work*; *Rhetoric in the Work of S. Toduță*; *Improvisational Features in Mozart's „Dorfmusikanten Sextett”, K.V. 522*; *From 'Viersuri de dor' to 'Ciaccona'. Vasile Herman's Archetypal Discourse* (co-author with Ecaterina Banciu); *The Clarinet in Mozart's Works: Chamber, Symphonic and Concert Music*; *Late Reviews: '8 Bagatele pentru cvartet de coarde' by Adrian Pop*. He is a member of the Union of Romanian Composers and Musicologists.

R a l u c a R a d

Messiaen's "son-couleur" - Colors in Vingt Regards

Composer Olivier Messiaen had a particular sensitiveness for the relationship between sounds and colors. In interviews and talks, he has recalled an early fascination with color and light, from colored cellophane to the stained windows of great cathedrals, emphasizing that the way he perceives colors broadened the field of his auditory perception. By his own account, his form of synesthesia was rather intellectual than physical. Various aspects of colored hearing will be discussed.

In Messiaen's music, the relationship between color and sound is expressed mainly through the use of modes. During the study years at the Conservatoire,

Messiaen's passion for modalism developed under the influence of his mentors: Maurice Emmanuel's theoretical studies, Marcel Dupré's classes in organ improvisation, Paul Dukas' composition classes. Answering the question about his being a modal musician, asked by Claude Samuel in their *Conversations* with the emblematic title *Music and Color*, Messiaen stated that his music, which uses a variety of harmonic styles, is essentially modal and is influenced by his profound sense of color. The composer had inferred the general principles of the modes he used, which he called "modes of limited transposition", from his forerunners (Chopin, Scriabin, Debussy). He analyzed them in his theoretical works, of which the posthumous opus magnum has the representative title *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*. Messiaen used the modes both horizontally and vertically; the predominance of their vertical use mirrors his feeling for a correlation between chords and complexes of colors. Some of the most frequently used modes and chords, as well as their correlation with colors, will be described and illustrated with music examples from the piano cycle *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*.

Many of Messiaen's scores include explanatory texts (author's notes, evocative titles and subtitles). They are written in a poetic language full of metaphors, in which the number of references to the realm of colors is indicative of its importance to the composer and his music.

In the concert practice of the last few decades, adding visual elements to concerts has become more and more popular as one of the techniques used to make music, especially modern music, more accessible to the audience. Examples of this way of presenting Messiaen's music will be discussed, and the author will share her personal experience with organizing and performing such concerts in Romania. **Keywords:** syntactic categories, C.G. Jung, archetype, symbol, syncretism

Raluca Rad teaches accompaniment at the Faculty of Music in Piatra Neamț and piano at the Composition-Department in the *Gheorghe Dima* Music Academy of Cluj.

Winner of several national competitions including first prize at the *W.A. Mozart* piano solo section in Cluj, Third Prize in *Pro Piano* Bucharest, Special Jury Award at *Ella Phillip* Competition in Timișoara. In the recent years she worked with the Romanian philharmonic orchestras of Cluj-Napoca, Oradea, Timișoara and Botoșani and also held concerts in collaboration with cultural institutions in Romania and abroad.

She participated in the International Summer Academies J.S.Bach in Stuttgart and W.A. Mozart at the Salzburg Mozarteum. She studied with pianists Robert Levin, Jean-François Antonioli, Peter Donohoe and Peter Hill.

Between 2010 and 2014 she attended doctoral research at *Gheorghe Dima* Music Academy in the piano music of composer Olivier Messiaen. In 2012 she obtained a grant from Erasmus mobility at Birmingham Conservatoire in the UK where she worked with Messiaen-researcher Christopher Dingle. She organized the 2012-2013 Season Opening Concert of the *Gheorghe Dima* Music Academy with first anniversary Olivier Messiaen in Cluj, in collaboration with the French Institute. She has held several series of educational concerts for children, most recently in W.A. Mozart Festival in Cluj, 2013 Edition. She constantly gives multimedia concerts for several age categories of public at the *Gheorghe Dima* Music Academy seasons and other institutions in Romania.

C a r m e n C h e l a r u

The Sight of Music

Both art and science discover and establish rules and laws: the first, however, makes it its aim to infringe them, to create exceptions, while the second cannot exist *unless* it strictly abides by them. There are *contact areas* between the arts, wherein perceptions mingle, the senses participate concertedly and the effect is intensified.

Music has an ample, consistent and very old contact area to the visual. A subject less investigated is the presence of the visual in music in two aspects: *a)* the real (physical) image and *b)* the virtual image – the psychological consequence of music upon the listener.

Comparing two illustrious performances of the aria *Una furtiva lagrima* (Donizetti), we become aware of the intensified effect of the version in which the visual is attentively approached, outlining, completing and nuancing the character. The vocal *Lied* is another example where the visual part may consistently underline the poetic meaning. Dynamic and timbral nuances, mimics and discrete gestures – all these represent plastic means of emphasizing the work's significance.

However, music also has a zone where the visual side plays a secondary part: the sacred genre. On the other hand, sound experiments have appeared in which the visual image almost banishes the sound.

Another topic worth commenting on derives of the question: is there a necessary and compulsory visual side of the so-called “pure music”? – This paper brings arguments in favor of an affirmative answer. Among these answers, the Nigel Kennedy “case” and the performance of Mozart’s *Clarinet Quintet* by the Voces Quartet and the Hungarian clarinetist Kálmán Berkes.

Does “pure” music need a visual support? Yes and no! *Yes* – for unknowledgeable listeners, but also when the performing artist (or artists) wishes to reveal new and/or deeper meanings. *No* – through its nature, this “narrow” segment of music addresses the initiates who are able to grasp its meanings by deciphering its specific language: the purely musical one.

Keywords: music, sound, sight, instrumental, lied

Carmen Chelaru is born in Iași, in 1955. She studied musicology at the George Enescu Conservatory of Iași. She has also participated in master courses of Stylistics and Musical Analyses given by the composers Ștefan Niculescu, Anatol Vieru and Aurel Stroe, as well as of Byzantinology with Professor Gheorghe Ciobanu.

From 1986 until 2014, she worked as music secretary of the Iași Philharmonic Society.

In 1992, Carmen Chelaru joined the George Enescu University of Arts Iași – the History of Music Department. In 2013 she became Professor PhD at the Faculty of Musical Performance, Composition and Theoretical Studies. Since 1998 she has been associate professor at the Piatra Neamț Department of the Gheorghe Dima Music Academy of Cluj-Napoca.

In 2004, she defended her doctoral dissertation on the theme *Music Space*. Carmen Chelaru has published books, researches, scientific papers, papers at international congresses, at national and local scientific meetings, musical critics, essays. Among others, the book *Who’s afraid of the History of Music?!* (three volumes), published in 2007 by the Artes Publishing House in Iași, was well received and honoured with the Bronze Medal at the Romanian Book Salon of the Euro Invent Exhibition, Iași (2009).

Since 2011 she has been Senior Editor of the ‘Filarmonica Magazin’, a periodical issued four times a year by the Artes Publishing House. Since 2008 she has been a member of the Composers' and Musicologists' Union of Romania.

Ștefana Țițeica

The Importance of the Visual Aspects in Educational Concerts

In the last few decades, educational concerts have witnessed both an increase in number and significant changes in format. The former is due to professional music institutions, mainly orchestras, reacting to the need to assume a growing role in the music education of young audiences, in a world of ageing and dwindling audiences for classical music concerts, as well as the downgrading of music teaching in many schools. The changes in format are mainly linked to the demand to cater appropriately to the needs of a generation raised in the age of multimedia and fun culture. The visual aspects of the educational concert play an important role in achieving this.

The paper focuses on two main topics: the findings of scientific research into the influences of visual stimuli on music perception, and the description and evaluation of the visual aspects in numerous educational concerts in various countries.

The implications for concert practice of the results of studies on the cross-modal interaction between visual and auditory information are discussed. We stress the importance for organizers and performers to acknowledge the influence on the perception of music of the concert setting (venue and lighting) and of the visual elements inherent to music performance (appearance and movement of the performers). As a strategy to enhance educational concerts, it is currently common to add extra visual components. Their influence on the young audience's perception of the music played has not been yet thoroughly studied. However, the experience of multiple orchestras shows that the thoughtful use of visual enhancements can not only add to the entertainment value of the educational concert but also contribute to a broader understanding of the music. The problem of avoiding showiness and gimmickry is also addressed.

Keywords: educational concert, visual aspects, music perception, visual stimuli.

Ștefana Țițeica has woven together music and education throughout a significant part of her career. She started playing the violin at the age of four in her native Bucharest. She studied at the P. I. Tchaikovsky Conservatory in Moscow, graduating with honors as a violin and chamber music major. Since settling in Munich in 1982, she has been employed by the Bavarian Radio as a violinist in the orchestra.

She has been pursuing a career as a performer, whilst also teaching violin and ensemble music to both young children and advanced students. She has worked in education programs for the academically gifted, teaching summer courses for various age groups (6-17 years) for the German Society for the Highly Gifted, the Governor's Schools for the Gifted in several US states, and the Centre for Talented Youth Ireland. She has presented papers at several international conferences on gifted education.

Ten years ago, Ștefana Țițeica was asked by her orchestra to also take part in the work of the rapidly growing education department; she is involved in concert program design, the writing of teachers' guides, and workshops for teachers, musicians and school children.

Ștefana Țițeica has brought together her interest in academic research and a lifetime's experience in music and education in a PhD thesis on educational concerts, which she successfully defended in 2014 at the Music Academy Gheorghe Dima Cluj-Napoca, Romania. There she is also involved in the development of the program of educational concerts "Do Re Mi Start!"

O c t a v i a n N e m e s c u

Imaginary Music. Sonic Visions and Visual Sounds

Visual Sensations Converted to Imaginary Sounds.

"Cromoson" or Musicalising Objects

Imaginary music (1974-75)

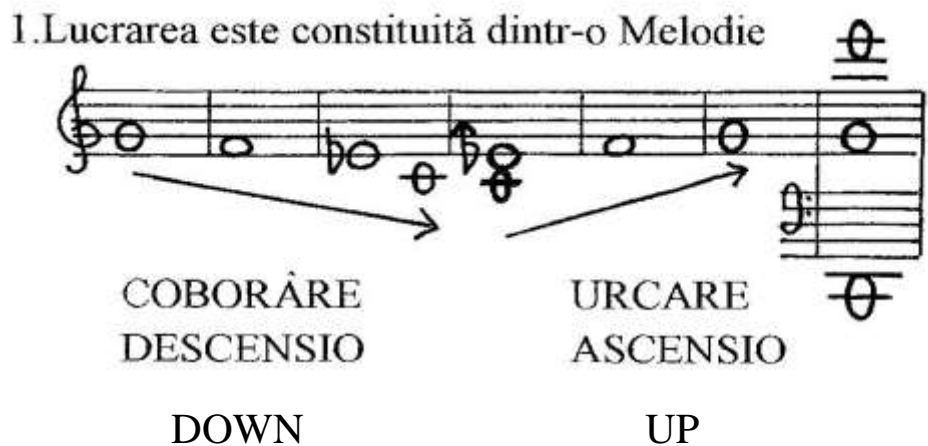
1. Imaginary music is a way of playing that does not reveal itself by means of actual sound of voices or instruments but an inner, intimate one, realized through imagination. Imaginary playing is also individual, non-spectacular, without witnesses or reviewers, without external observers.
2. In CROMOSON the visual sensations provoked by the surrounding objects, depending on their color, are "translated" - in the mental imagination of the subject wishing to experiment such a musical practice - in musical sounds. And these inner sounds are based on the natural harmonics spectrum.
 - a. Blue objects, in sun light, find their equivalent in the *first 5 overtones*, existing in a *static hypostasis*, with bell sounds, in the lower register.
 - b. Green objects, in sun light, find their equivalent in the *slow ascendant and the descendant movement*, between *overtones 6-11*.

- c. Yellow objects excite, in the imagination of the practicing subject, a *moderate and ascending movement* of sounds between *overtones 7-13* (the medium register)
 - d. Orange objects provoke *fast acoustical dynamics* (in the upper register), between *overtones 8-16*.
 - e. Red objects stimulate an *ultra-fast phonic agitation* (in the highest upper register), with the *top overtones* (starting with *overtone no. 10*).
 - f. The White object asks for *a melody*, with sounds dropping therapeutically from the aura to the feet.
 - g. The black object boosts an aggressive *cluster*.
3. Depending on the visual sensations (provoked by) the objects found on the way, the imagination of the music loving subject creates a diversity of musics, shaped in his mind.

Sounds “Dressed” in Visual Images

Do you think you can do it by yourself? Imaginary music (1976)

1. The work consists of a Melody



2. In the first half there is a **DESCENSIO** and in the second half there is an **ASCENSIO**, 2 archetypal melodic figures that reveal the Archetype of the SCALE.
3. In the visual plan, the painter Marin Gherasim made a famous painting that sublimates the Archetype of the SCALE (1977).
4. Each sound of the Melody must be imagined (in minutes, hours, days or weeks), in a specific manner:

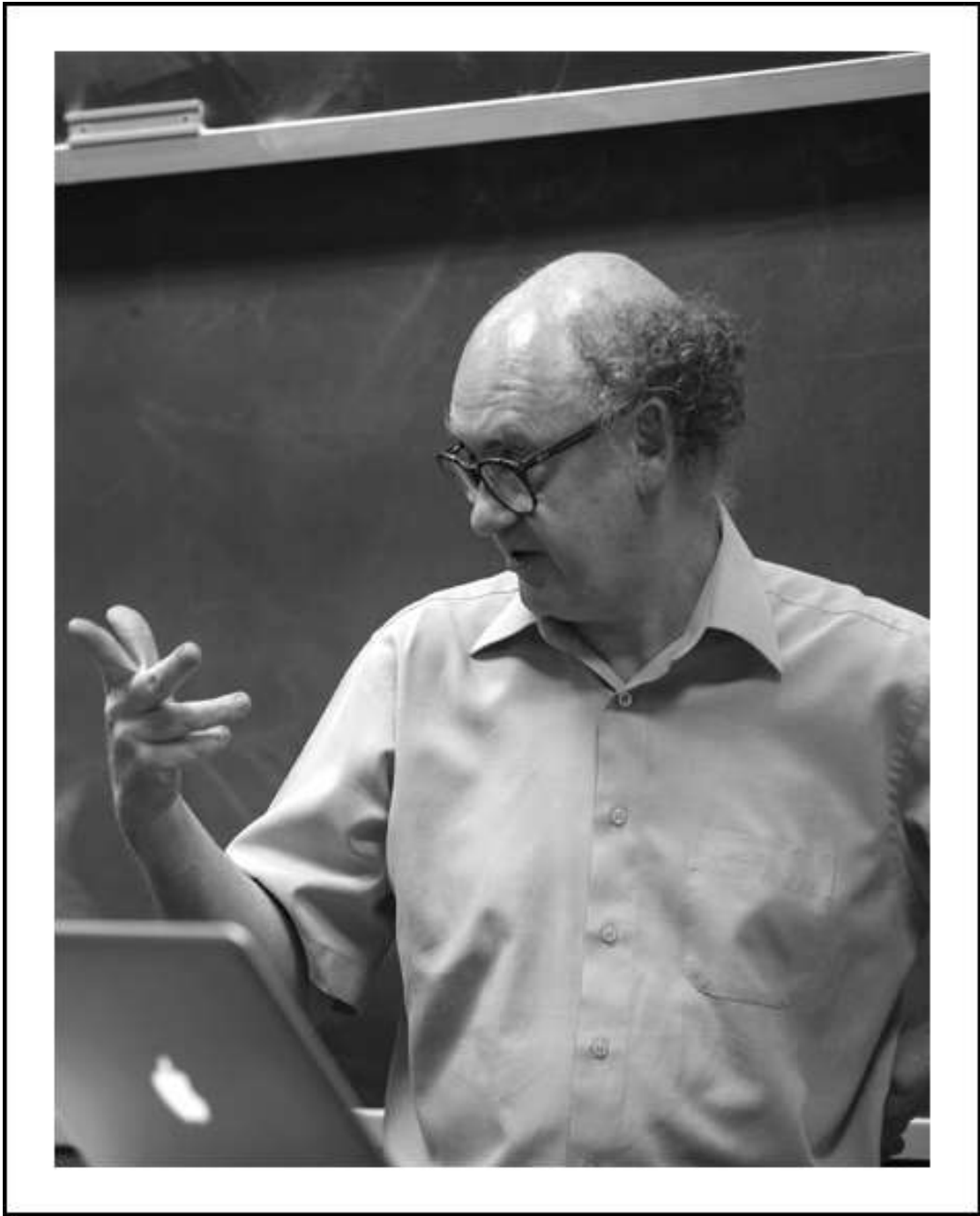
- a. **G** when descending, like a descendant river, like a waterfall
 - b. **F** (descendant), like a crystal rock
 - c. **E** and **C** (descendant) but, mostly, the **C-E interval**, like a nail, with which the practicing subject “*punches*” *his negative impulses*.
 - d. **F** (ascending) like a shirt that he puts on.
 - e. **G** (ascending) like a flame in the heart.
 - f. **The triad C-G-E** like a TREE (root on C, strain on G and tree crown E).
5. There is also the conclusive progression IV-V-I (composed perfect progression), which offers the work a **METATONAL** status, and the major chord, identifying the **TRINITY ARCHETYPE**.

Octavian Nemescu was born in Paşcani (Romania), 1940. He studied composition with Mihail Jora at the University of Music in Bucharest (1956-1963). He is Professor of Composition and doctoral advisor at the National University of Music in Bucharest.

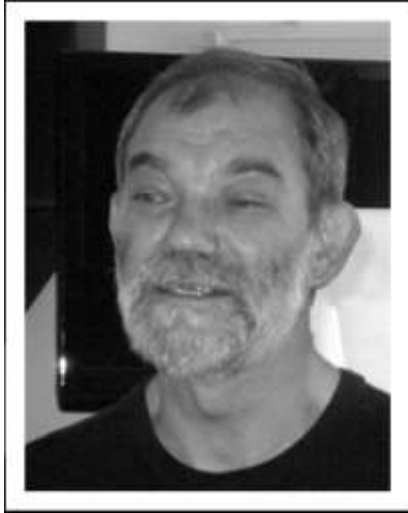
As he was still a student he imposed himself as part of the emancipation of the avant-garde movement in Romanian music composition. Octavian Nemescu is part of the 2nd generation following this direction (the generation of last century’s ‘70s) which launched a *new avant-garde*, setting as their ideal not the denial of tradition, as the previous one did, but reclaiming the origins, the PRIMORDIALITY lying at the foundation of every musical tradition, striving to recover and renew, aiming to achieve a new artistic universality. His name (and the names of other colleagues of his generation) is linked to the emergence and the evolution of the *Romanian spectral trend* (*Illuminations* for orchestra, 1967) but, most of all, of the archetypal trend (*Concentric*, 1969) based on an aesthetics of *essentialization*.

Lately he has been interested in music with initiation character, developed in a non-spectacular, ritualic atmosphere, as a chance to revigorate the old mysteries and as a modality of AWAKENING from the biological, mental and spiritual sleep.

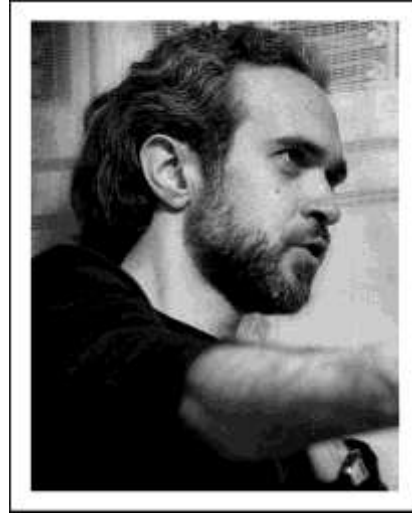
His honors include the Aaron Copland Prize (USA, 1970), six prizes from the Romanian Composers’ Union (1980, 1984, 1987, 1989, 1992, 2013) and two prizes from the Concours International de Musique Électroacoustique de Bourges (1980, 1982). He has also won the Prize of the Romanian Academy of Arts and Sciences (1980) and the Prize of the International Confederation for Electroacoustic Music (ICEM) (1985).



Nicholas Cook



Pavel Puşcaş



Ştefan Firca



Marta Szoka



Adrian Borza



Ewa Kowalska-Zajac



Bianca Ţiplea Temeş



Gabriel Banciu



Raluca Rad



Carmen Chelaru



Ștefana Țițeica



Octavian Nemescu

SESIUNEA ÎNTÂI

Nicholas Cook

A vedea sunetul, a auzi imagini. A asculta înafara tiparului modernist

Discursurile estetice tradiționale prezintă ascultarea muzicală drept un fenomen exclusiv auditiv, pe de o parte distingând ‘muzicalul’ (sunetele) de ‘extra-muzical’ (cuvinte, imagini etc.), iar pe de altă parte văzând multimedia drept un fenomen de rang secund rezultat din combinarea unor modalități senzoriale diferite.

Există multe probleme în acest mod de gândire. De pildă, este condiționat istoric: separarea simțurilor ca obiecte distincte de studiu își are originea la începuturile secolului al XIX-lea – în aceeași perioadă în care ideologii ale autonomiei se condensau în jurul operei muzicale, și noi moduri de ascultare luau naștere datorită muzicii lui Beethoven. Însă de fapt aceasta nu a corespuns niciodată practicilor propriu-zise de ascultare. Ar putea avea mai mult sens să gândim în spiritul unei tranziții de la vechea multimedia muzicală – muzică experimentată în interpretări live ca o integrare a auditivului, vizualului, chinestezicului și socialului – înspre noua multimedia muzicală bazată pe tehnologiile de reproducere a sunetului. Cu toate acestea, între cele două a existat o perioadă de aproximativ șaiszeci de ani, în care tehnologiile de *playback* domestic au transformat ascultarea exclusiv audio într-o normă. De fapt, estetica muzicală contemporană tratează drept o condiție permanentă ceea ce, în realitate, a fost doar o fază trecătoare în istoria tehnologiei.

Fundamentală pentru discursul estetic tradițional este ideea că sensul este inerent în opera muzicală, sigilat în aceasta de către compozitor. Negând atât creativitatea interpretării cât și pe cea a ascultării, această concepție este în general văzută ca un produs al Romantismului secolului al XIX-lea – ceea ce înseamnă însă să trecem cu vederea o trăsătură modernistă esențială: afirmația că o astfel de ascultare sancționată estetic nu este doar un mod de ascultare printre multe altele, ci unicul mod adecvat în care muzica poate fi audiată. Consecința este atingerea unui grad de reglementare a practicilor de ascultare din sala de concert pentru care este greu să se găsească paralele în alte arte, reglementare care este în mare măsură răspunzătoare pentru extinsa criză identificată în muzica clasică contemporană. De aici importanța unei înțelegeri mai cuprinzătoare a ascultării,

care să recunoască atât rolul ei în generarea sensului muzical, cât și reliefaarea unor dimensiuni diferite de cea auditivă. Acest aspect se aplică până și în ascultarea fonografică: semnele corpului sunt încifrate în sunet și cartografiate de ascultători pe propriile corpuri, rezultatul fiind o experiență muzicală care nu este numai auditivă, ci și vizuală, chinestezică, socială.

Maleabilitatea ascultării înseamnă că aceasta poate fi modelată de discurs. Dar tocmai în modelarea mediilor de ascultare sunt cel mai evidente efectele discursului modernist, și subliniez acest aspect printr-o practică beneficiind de un rol major în condiționarea experienței muzicale, și care, cu toate acestea, atrage o analiză critică redusă. Producția de discuri cu muzică clasică este o practică foarte artificială, care reconstruiește în mod radical sunetul, făcând acest lucru sub masca reproducerii fidele. La fel cu interpretarea modernistă, aceasta țintește spre transparență, ocolind tehnicile intervenționiste al căror pionier a fost Gould. Eșecul de a valorifica o modalitate evidentă de diferențiere a produselor pe o piață saturată ce rezultă astfel ilustrează presiunea continuă exercitată de discursurile moderniste asupra practicii muzicii clasice. Dacă muzica clasică este într-o stare de criză, aceasta este una în care, la drept vorbind, am intrat singuri și nesiliți de nimeni.

Cuvinte cheie: Multimedia, autonomie, corp, înregistrare, producție

Nicholas Cook este Profesor (cu numărul 1684) la Universitatea din Cambridge, Marea Britanie, fost Director al AHRC - Centrul de Cercetare pentru istoria și analiza înregistrărilor muzicale (CHARM). Dintre cărțile sale amintim *A Guide to Musical Analysis* (1987); *Music, Imagination, and Culture* (1990); *Beethoven: Symphony No. 9* (1993); *Analysis Through Composition* (1996), *Analysing Musical Multimedia* (1998) și *Music: A Very Short Introduction* (1998), tradusă până în prezent în paisprezece limbi. *The Schenker Project: Culture, Race, and Music Theory in Fin-de-siècle Vienna* i-a adus în anul 2010 Premiul SMT's Wallace Berry.

Publicații recente includ o colecție de eseuri co-editate împreună cu dramaturgul Richard Pettengill; colecția adună abordări muzicologice și studii interdisciplinare de interpretare, iar în 2013 o monografie, *Music as Performance: Changing the Musical Object*. Un proiect actual, pentru care i s-a decernat premiul Wolfson Professorship al Academiei Britanice, este intitulat *Music encounters: studies in relational musicology*, un proiect ce combină perspectiva muzicologiei sociale și interculturale. Fost editor al publicației *Journal of the Royal Musical Association* și Doctor Honoris Causa al Universității din Chicago, Nicholas Cook este membru al Academiei Britanice și al unei alte instituții la fel de prestigioase - Academia Europaea.

Ștefan Firca

Misterul unei gloate: peisaj audio-vizual cu tancuri și clovni

Un pretext sonor: în august 1968 tancurile sovietice intră în Cehoslovacia într-o încercare de a opri reformele Primăverii de la Praga. Evenimentul este reflectat în „Czechoslovakia”, un cântec scris și interpretat de Julie Driscoll și inclus într-un album din 1969 co-semnat cu Brian Auger și intitulat, mai mult decât sugestiv, *Streetnoise*. Un pretext vizual: dincolo de impresionismul în culori „avant” al cântecului se află coperta de disc la *Streetnoise* a lui Ralph Steadman: o stradă grotesc-carnavalizată, cu o formație de rockeri-bufoni în prim plan și o misterioasă și indistinctă gloată în fundal.

Caricatura, dar și cântecul, se roagă a fi citite contextual-alegoric, ca ilustrări ale „vacarmului timpului”, artefacte simptomatice climatului zgomotos, instabil, tensionat socio-politic al lui '68-'69. Scena stradală a lui Steadman și-ar găsi astfel echivalentul în practicile de *détournement* urban ale situaționiștilor – în speță, ar putea fi ilustrarea perfectă a *performance*-ului de gherilă înscenat de Jefferson Airplane și Jean-Luc Godard în centrul New York-ului în 1968: în ambele cazuri, „zarva” muzicii rock invadează, la modul agresiv-ludic, aglomerația stradală urbană. Ceea ce unifică muzica lui Driscoll de grafica lui Steadman este tocmai acest trop al invaziei gălăgioase: tancurile zgomotoase invadează o țară; hărmălaia rock-ului și a avangardei invadează strada; iar acest *street-noise*, exact ca în modernitatea violent-haotică a unui futurist precum Umberto Boccioni, și exact ca într-un carnaval bahtinian, invadează, incită și excită orașul și conștiința urbană. În plus, prin titlu dar și prin grafică, *Streetnoise* confirmă întreaga mitologie a rebeliunii muzicii rock, o mitologie ce ia avânt precis în acel moment al sfârșitului de decadă.

Pe de altă parte, clovni grotesci din coperta lui Steadman sunt în mod evident departe de „fața umană” a socialismului promovată de Dubcek, și mai apropiați de acea ciudată și periculoasă jivină numită public „clown politic”. Grotescul și clovneria imaginii lui Steadman amintesc izbitor în acest sens de unul din afișele italiene la *thriller*-ul politic al lui Francesco Rosi, *Cadaveri eccellenti* (1976). Clovni grotesci – din nou o gloată anonimă la o primă vedere – din posterul lui Enrico Baj sunt magistrații-marionete – Baj, împreună cu Rosi, portretizează astfel „degenerările”, „monștrii” și „monstruozițiile” puterii ca circ politic, sau ca mascaradă. Dacă monstruozițiile clovnești ale lui Baj „joacă un joc” în mascarada politică a puterii, tancurile lui Driscoll și gloata și clovni lui

Steadman introduce un sens de tensiune și ambiguitate incomodă și reflectă o realitate plină de „noise”, o realitate potențial violentă și haotică.

Cuvinte cheie: muzică rock, (street)noise, sfârșit de ani '60, cover-art & poster-art, carnavalesc grotesc

Ștefan Firca este doctor în muzicologie la Ohio State University, S.U.A., cu o teză ce explorează aspectele carnavalești ale culturii psihedelice de la sfârșitul anilor '60 (*Circles and Circuses: Carnavalesque Tropes in the Late 1960s Musical and Cultural Imagination*, 2011), a terminat un program de cercetare post-doctorală (MIDAS) și a obținut un master în istoria muzicii la Universitatea Națională de Muzică din București. Cu o experiență muzicologică și didactică ce acoperă deopotrivă istoria muzicii culte și pe cea a muzicii rock, a fost preocupat de-a lungul timpului de subiecte de la Henry Purcell la Giacinto Scelsi și de la Rolling Stones la muzica industrială. În prezent este în mod particular interesat de cultura populară a secolelor XX-XXI, de conexiunile dintre avangardă și *popular music*, film și muzică de film, precum și de probleme de imaginar cultural. Ștefan Firca a predat la Ohio State University School of Music (2003-2011) și este actualmente lector la Universitatea Națională de Muzică din București, departamentul de Muzicologie.

M a r t a S z o k a

Aspecte vizuale ale interpretării muzicale exemplificate prin opera lui George Crumb

Muzica secolului al XX-lea a supus domeniul interpretării unor profunde transformări. Într-un articol al autoarei (v. M. Szoka, 'Współczesna sztuka wykonawcza wobec wyzwań nowej muzyki' [Arta interpretativă contemporană și provocările muzicii noi], în *Muzykologia wobec przemian kultury i cywilizacji* [Muzicologia și schimbările din cultură și civilizație], Varșovia, 2001), acestea au fost discutate ca fiind grupate în șapte categorii: noul rol al interpretului, noua tehnică, noua practică, noua notație, noua conștiință, noua situație psihologică, noua estetică. Aceste categorii privesc în primul rând relația dintre operă și cel ce o interpretează, referindu-se doar parțial la relația dintre compozitor și operă și la cea

dintre compozitor și interpret. În special trei compozitori - Mauricio Kagel, Luciano Berio și George Crumb au făcut din dezvoltarea tehnicilor interpretative o parte importantă și constantă a stilurilor lor. Dar în timp ce Kagel căuta noi mijloace de interpretare în sfera teatrului, aspectele vizuale și dramatice fiind mai importante decât sunetul, la Berio penetrarea zonei tehnicilor de interpretare era legată de ideea de virtuozitate. În această lucrare autoarea explorează specificitățile atitudinii lui George Crumb, prezentate în lucrări precum: *Night Music I*, *Star-Child*, *Echoes of Time and the River*, *Lux aeterna*, *Ancient Voices of Children*, *Night of the Four Moons*, *Vox balaenae* și altele. Compozitorul stimulează percepția ascultătorului pe diferite niveluri, referindu-se la ideea de sincretism primar prin elementele de teatralizare și efectele vizuale (ca utilizarea luminii, costumelor, mimei sau dansului în timpul interpretării muzicii pe scenă). De asemenea, spațializarea muzicii prin separarea reciprocă sau prin mobilitatea surselor sonore are un ‘potențial vizual-teatral’ specific.

Cuvinte cheie: *Interpretare, teatralizare, noua practică, percepție, Crumb*

Marta Szoka deține Masteratul în arta muzicală în specialitățile teoria muzicii și orgă la Academia de Muzică Grażyna și Kiejstut Bacewicz’, Łódź, Poland, și doctoratul la Academia Poloneză de Științe, Institutul de Arte, (cu o teză despre Muzica poloneză pentru orgă, 1945–1985) Varșovia 1988; bursier Fulbright – Universitatea Carolina de Nord, Chapel Hill 1993–1994. Ca organist concertist a susținut numeroase recitaluri în Polonia, S.U.A., Germania, Danemarca, Elveția. Marta Szoka este autoare a câtorva cărți de referință: *Polska muzyka organowa w latach 1945-1985* [Muzica Poloneză de Orgă 1945–1985] (Łódź 1993), *Język muzyczny Franka Martina* [Limbajul muzical al lui Frank Martin] (Łódź 1995), *Frank Martin. Konteksty muzyczne* [Frank Martin. Contexte muzicale] (Łódź 2002) și *George Crumb. Muzyka onirycznych wizji i magicznych formuł* [George Crumb. Muzica viziunilor onirice și a formulelor magice] (Łódź 2011); co-autoare a lexiconului *Łódzkie środowisko kompozytorskie 1945-2000* [Compozitori din Łódź 1945–2000] (Łódź 2001). Autoare a numeroase articole despre muzica contemporană despre compozitori polonezi, lituanieni și americani, ca W. Albright, F. Bajoras, Ph. Glass, A. Tansman, G. Crumb, P. Mykietyn și alții, precum, și despre muzica de orgă contemporană. Între 2002–2008 decan al Departamentului de Compoziție, Teoria Muzicii, Eunitmie și Educație Muzicală la Academia de Muzică din Łódź, unde lucrează ca profesor. Este membră a comitetului de program al Festivalului Toamna Muzicală Varșoviană.

Adrian Borza

Morfogeneza sunetului imaginii

Muzica pe calculator a disociat sinteza sunetului realizată în studio, fără implicarea artistului interpret, de sistemele computaționale care promovează interacțiunea umană, cu scopul generării sunetului în direct, pe scenă, cum ar fi instrumentul muzical augmentat, controlat prin senzori. Există o colecție vastă de programe de sinteză bazată pe modele spectrale, de la renumitele MUSIC și CSOUND, la Metasynth și sofisticatele instrumente virtuale NI Reaktor și VSL Vienna Instruments.

Fațeta provocatoare a sintezei spectrale este încorporarea în creația muzicală a unei tehnologii avansate și versatile, care aduce o turnură în sinteza pe calculator, și-anume morfogeneza sunetului imaginii. Constituirea structurii spectrale a obiectului sonor rezidă în forme vizuale, prin investirea unui punct ori linii sau suprafețe, totodată a propriei lor luminanțe și culoare, cu calități ale sunetului: înălțime, durată, intensitate și spațializare. Drept rezultat, imaginea este transformată în sunete.

Structura spectrală este obiectivă, poate fi deseori descrisă riguros, iar tehnicile de sinteză pot fi implementate prin intermediul limbajelor de programare, în temenii matematicii și logicii.

Ceea ce are o valoare mai însemnată în arta numerică, nu este structura în sine, ci structura din noi. Obiectul sonor este perceput prin simțuri, iar această afirmație a devenit un stereotip. Realitatea cu care se confruntă artistul, în experimentarea sintezei, este manipularea în programul de calculator a caracteristicilor de natură perceptivă ale sunetului. Prioritatea este de a înțelege în ce fel transformarea și alterarea acelor caracteristici, raportate la timp, ne modifică imaginea perceptivă asupra obiectului sonor.

Simțurile interacționează spre a forma imagini perceptivă plurimodale. Culoarea sunetului, prin urmare *Color Sound*, după cum și sunetul imaginii și-anume *Sound Image*, sunt metafore care sugerează fenomene de fuziune senzorială, auditiv-vizuală, într-o experiență gestalt. În contrast, sinestezia este o experiență involuntară.

În acest sens, lucrările autorului *Drones II* (2012) și *Increat* (2003) – inspirată de un tablou al artistului vizual Claudiu Presecan, sunt exemple de compoziție situată la granița dintre audio-vizual și tehnologie.

Cuvinte cheie: morfogeneza, sunet, imagine, interacțiune, fuziune senzorială, sinestezie

Adrian BORZA a fost recunoscut ca fiind un muzician versatil, dedicat compoziției de muzică instrumentală și electroacustică, dezvoltării de programe de calculator, post-producției audio și predării muzicii. Compozițiile sale s-au concentrat asupra interacțiunii pe scenă dintre interpreți și calculator.

Muzica sa a fost interpretată în festivaluri, concerte și difuzată în Europa, Asia, America de Nord, Australia, America de Sud și Noua Zeelandă, cum ar fi Festivalul Ai-maako – Santiago de Chile (2007), Festivalul Zeppelin – Barcelona (2008), Festivalul La Nuit Bleue – Besançon (2008), Festivalul JSEM/MSL Electroacoustic – Nagoya (2009), Festivalul Musica Viva – Lisabona (2009), ISCM World New Music Days – Sydney (2010), International Computer Music Conference – New York City (2010), Săptămâna Internațională a Muzicii Noi – București (2014) și altele.

A primit comenzi de a compune pentru soliști, ansambluri și institute renumite, precum Swedish Concert Institute, Stockholm Saxophone Quartet și Daniel Kientzy.

S-a alăturat corpului profesoral al Academiei de Muzică din Cluj-Napoca (1992), unde a predat Analize muzicale, Muzică electronică și Stilistică muzicală. A inițiat introducerea cursului de Sisteme muzicale interactive în curricula Facultății Teoretice (2008).

Cărțile și studiile sale au fost publicate de Editura Lucian Badian Ottawa, Editura Muzicală București, Studia Universitatis Babeș-Bolyai, Facultatea de Muzică din Brașov și MediaMusica Cluj. Muzica sa a fost înregistrată pe CD de Hungaroton Classic Ungaria și Nova Musica Franța.

A obținut diploma de Doctor în Muzică (2004), Premiul UCMR (2012) și Premiul Academiei Române (2013).

B i a n c a Ț i p l e a T e m e ș *Iluzii optice ligetiene: ceasuri sau nori?*

Reciclaj poetic al mecanismelor și angrenajelor, imaginea ceasului a impregnat puternic creația ligetiană și a devenit totodată pentru compozitor un pretext al jocului cu timpul. Influențat de scrierile lui Gyula Krudy, Karl Popper și de imaginile ceasurilor moi ale lui Dali, compozitorul își conturează o estetică muzicală proprie ce flexează săgeata temporală după reguli arbitrare, pendulând

sonor între maxima entropie și timpul suspendat, iar ca manieră de lucru în compoziție, între Noul realism și Impresionism.

Descoperim în muzica lui Ligeti sugestii vizuale ale ceasurilor în derivă, ce anihilează curgerea, ale ceasurilor demoniace, și ale metronoamelor dezlănțuite, care suprapun straturi temporale diferite într-un joc aparent incontrolabil al pulsațiilor. Patentând procedee proprii de inducere a avariei mecanismelor, Ligeti atinge limita unei iluzii optice în care ceasurile se dizolvă, transformându-se în nori. Reziuuri de mecanisme inoperante, norii sunt derivatul ultim al ceasurilor ligetiene, *un trompe l'oeil - trompe l'oreille* extrem, și totodată, organic. Compozitorul unește astfel contrarii vizuale și auditive, ce îl apropie de grafica lui Escher, prin modul subtil de alterare a modelului de plecare și prin jocul perspectivelor imposibile, dar în același timp, prin gradul de abstractizare și prin aplicarea frecventă a efectului Moiré în muzica sa, de mișcarea Op Art și de reprezentantul ei cel mai recunoscut – Victor Vasarhely.

Poème symphonique pentru 100 de metronoame, *Clocks and Clouds*, fragmente din *Concertul de cameră*, *Continuum*, momente din *Cvartetul de coarde nr. 2*, *Nouvelles Aventures*, *Studiile pentru pian* și multe alte titluri arată faptul că ceasul, și implicit, timpul, sunt folosite de către Ligeti ca premisă a dezordinii sonore controlate, făcându-i pe unii muzicologi să recunoască opera acestui compozitor născut la noi, în Transilvania, drept arta în care „ceasurile plutesc și norii ticăie”.

Cuvinte cheie: Ligeti, ceasuri, metronoame, nori, *trompe l'oeil*

Bianca Țiplea Temeș este muzicolog și conferențiar univ. dr. la Academia de Muzică „Gh. Dima”. Licențiată în muzicologie și pian, la Cluj, primește titlul de Master în muzicologie (la A.M.G.D.), și titlul de doctor, atât la Universitatea Națională de Muzică din București, cât și la Universitatea din Oviedo, Spania. Având o dublă specializare, în muzicologie și management (Master, la Universitatea Babeș-Bolyai), ea îmbină cariera academică cu activitatea din cadrul Filarmonicii de Stat „Transilvania”, unde ocupă în prezent postul de Șef al Departamentului Artistic. A deținut, de asemenea, postul temporar de inspector la Orchestra Simfonică a Principatului Asturias din Oviedo.

Scrierile sale acoperă registrul istoric, stilistic și analitic al unui amplu spectru de compozitori. O atenție deosebită este acordată muzicii contemporane, principala arie de cercetare fiind creația lui Ligeti și Kurtág. A publicat cărți în România, studii și articole în reviste importante din Elveția, Spania, Lituania, Republica Cehă, România, S.U.A. A participat la numeroase conferințe în țară și în străinătate (Oldenburg, Viena, Vilnius, Dublin, Roma, Cambridge/Marea Britanie,

Belgrad, Budapesta, Szombathely, Lucca, Madrid). Este profesor invitat la Universitatea din Oviedo, la Institutul „P. Mascagni” din Livorno/ și la Academia de Muzică „Paderewski” din Poznan. A beneficiat de patru burse Erasmus la Universitatea din Cambridge (2010, 2011, 2013, 2014), unde a avut șansa de a studia cu Nicholas Cook, a obținut o bursă de cercetare la Fundația „Paul Sacher”, urmată de o bursă DAAD la Universitatea „Humboldt” din Berlin, aplicația fiindu-i susținută de către Prof. Dr. Dr. h. c. Hermann Danuser.

SESIUNEA A DOUA

E w a K o w a l s k a – Z a j a c

Muzică pentru ochi și imaginație – genul muzicii grafice

Muzica grafică, spre deosebire de alte forme de notație sau genuri, a fost într-o măsură mult mai mare rezultatul unor factori istorici particulari și al unor schimbări stilistice care s-au petrecut la începutul celei de a doua jumătăți a secolului al XX-lea, nu doar în muzică, ci și în cultură, în sens larg. Procesul care a condus la dezvoltarea acestei forme de notație a fost o tendință comună a acelor vremuri de a atinge o mai mare mobilitate a modurilor de exprimare, atât în artele vizuale (Calder, Pollock), cât și în muzică (Brown, Logothetis), precum și de a lăsa mai mult spațiu pentru indeterminare în notație și de a permite o manieră rapidă, aproape telegrafică, de notare a ideilor muzicale.

Genul a fost prezentat atât drept ultimă fază în procesul de schimbare care a avut loc în domeniul notației muzicale, cât și ca o consecință a trendurilor intermedia existente în arta secolului al XX-lea. Aceste trenduri au avut drept consecință dezvoltarea și a altor manifestări ce depășesc granițele dintre diversele arte decât cele ale muzicii grafice – poezia concretă sau teatrul instrumental. Autoarea se axează pe problemele de terminologie, stilistică, notație și formă, explorând poziționarea muzicii grafice printre alte fenomene coexistente în muzică și artele frumoase din a doua jumătate a secolului al XX-lea.

Genul muzicii grafice este prezentat în text și ca un instrument de comunicare, a cărui esență constituie încercarea interpretului de a găsi echivalente sonore ale fenomenelor vizuale. Ca atare sunt discutate temeinic procesele care se desfășoară în timpul realizării unor astfel de forme de notație. Ceea ce s-a analizat de asemenea este un strat vizual de partituri grafice, precum și trimiteri ale compozitorilor la stilistica specifică și la limbajul vizual al unor artiști contemporani, în sens larg. În muzica grafică a lui Haubenstock-Ramati se pot găsi trimiteri la tehnica de colaj care valorifică mijloacele artei pop, sau la originile dadaiste cu surprinzătoare combinații de diferite elemente din domeniul graficii. În aceste lucrări se pot observa și referiri stilistice la anumiți artiști, cum ar fi Kandinsky, în special la perioada „arhitecturală” a acestuia (1920-1924), când a folosit forme geometrice simple: puncte, grupuri de linii drepte și frânte, cercuri, elipse, triunghiuri și pătrate.

Rezultatul analizei efectuate asupra genului va fi o strădanie de a determina calitățile care definesc esența muzicii grafice și deosebesc partiturile grafice de alte forme de notație muzicală care folosesc elemente grafice, ceea ce va permite determinarea locului și rolului acesteia în structura proceselor care au avut loc în domeniul notației muzicale în secolul al XX-lea.

Cuvinte cheie: muzică grafică, partituri grafice, notație muzicală, compoziție, avangardă

Ewa Kowalska-Zajac – absolventă a Academiei de Muzică Grażyna și Kiejstut Bacewicz din Łódź, a obținut titlul de master în domeniul teoriei muzicale în 1989 și al compoziției în 1991). În 1997/1998 a primit bursa Research Support Scheme oferită de Open Society Institute/Higher Education Support Programme (OSI/HESP)/Institutul pentru o Societate Deschisă/Programul de Sprijin pentru Învățământ Superior, pentru care a lucrat în proiectul intitulat „Roman Haubenstock-Ramati: His Attitude towards European Avant-Garde“ („Roman Haubenstock-Ramati: Atitudinea sa față de avangarda europeană“). Până în prezent este autoarea următoarelor volume: *Bernard Pietrzak (1924-1978) - portret kompozytora (Bernard Pietrzak (1924-1978) – Portretul unui compozitor)*, 1998; *Oblicza awangardy. Roman Haubenstock-Ramati (Chipuri ale avangardei. Roman Haubenstock-Ramati)*, 2000; „*XX-wieczny kwartet smyczkowy w twórczości kompozytorów polskich - przemiany, nurty, idee*“ (*Cvartetul de coarde în secolul al XX-lea la compozitorii polonezi' Creație – Schimbări, tendințe, idei*“), 2005. Ewa Kowalska-Zajac este co-autoare a unui lexicon intitulat *Łódzkie środowisko kompozytorskie 1945-2000 (Cercuri ale compozitorilor din Lodz' 1945-2000)*, 2001. A semnat numeroase articole referitoare la compozițiile, avangarda și creațiile compozitorilor din secolele al XX-lea și al XXI-lea. În 1989 a devenit lector la Academia de Muzică din Łódź, în prezent este conferențiar și din 2008 decan al Facultății de Compoziție, Teorie Muzicală, Dirijat, Euritmie și Educație Muzicală.

G a b r i e l B a n c i u

Semnificație și distorsiune:

Cvartetul de coarde în do minor op. 110 de Dmitri Șostakovici

Analiștii creației lui Șostakovici fac diferența dintre cele 15 simfonii – ce se adresează unui public mai larg – și mai introspectivele cvartete, tot atâtea la număr, ce se înscriu într-un registru mai intim și mai personal. Cel de-al optulea cvartet, compus în 1960, este lucrarea cea mai des interpretată din întreaga creație

de gen a celei de-a doua jumătăți a sec. XX. Dar celebritatea ei este motivată de caracterul duplicitar al sensurilor pe care le sugerează auditoriului. În umbra opusului se întrezăresc retorice semnificații, dintre care monograma alegorică și autocitatul par a fi cele mai sugestive în procesul de comprehensiune a imaginilor, care transcend etichetele oficiale și sensurile inițial acceptate.

Cuvinte cheie: Șostakovici, cvartet, program, retorică, semnificație

Gabriel Banciu, muzicolog, prof. univ. dr. la Academia de Muzică „Gh. Dima” Cluj-Napoca și președinte al Senatului. A publicat volume de muzicologie: *Semnificația estetică a programatismului muzical*; *Introducere la estetica retoricii muzicale*; *Muzicologice*; *Gen, opus, formă*. Este autor al unor cursuri universitare: *Forme și analize muzicale*; *Estetică muzicală*. A publicat studii în reviste de specialitate („Studii toduțiene”, „Studii mozartiene”, „Lucrări de muzicologie”, Revista „Muzica”, Revista „Intermezzo”): *Importanța Concertelor pentru orchestră de coarde în creația lui Sigismund Toduță*; *Retorica toduțiană*; *Aspecte improvizatorice în „Dorfmusikanten Sextett”, K.V. 522 de Mozart*; *Sigismund Toduță - inedit*; *De la Viersuri de dor la Ciaccona. Discurs arhetipal: Vasile Herman* (coautor Ecaterina Banciu); *Clarinetul în creația muzicală mozartiană: între cameral, simfonic și concertant*; *Recenzii târzii: 8 Bagatele pentru cvartet de coarde de Adrian Pop*. Este membru al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România.

R a l u c a R a d

Despre sunet și culoare în concepția lui Olivier Messiaen – Culori în Vingt Regards

Compozitorul Olivier Messiaen a avut o sensibilitate aparte pentru relația dintre sunete și culori. În interviuri și prelegeri el a vorbit despre fascinația pe care a avut-o încă din copilărie pentru culoare și lumină – de la celofan colorat până la vitraliile marilor catedrale, precizând că forma în care percepea culorile i-a mărit câmpul percepției auditive. Messiaen vedea culori atunci când asculta muzică sau citea partituri muzicale. După mărturisirile proprii, forma sa de sinestezie a existat mai mult la nivel intelectual decât fizic, aspect care va fi discutat în amănunt.

În creația muzicală a compozitorului relația dintre sunet și culoare este exprimată mai ales prin folosirea modurilor. Influențele muzicale din anii

studentiei – interesele teoretice ale lui Maurice Emmanuel, cursurile de improvizație la orgă ale lui Marcel Dupré și cele de compoziție ale lui Paul Dukas – au dezvoltat pasiunea lui Messiaen pentru modalism. La întrebarea dacă este un muzician modal, compozitorul a răspuns, în convorbirile cu Claude Samuel care poartă titlul sugestiv *Musique et couleur*, că muzica sa, în care se găsește o varietate de stiluri armonice, rămâne în esență modală și este influențată de simțul profund al culorii. Messiaen a dedus principiile de construcție ale modurilor pe care le-a denumit "cu transpoziție limitată" din muzica predecesorilor săi (Chopin, Scriabin, Debussy) și le-a analizat în tratatele sale teoretice, din care cel publicat postum poartă titlul semnificativ *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*.

Compozitorul a folosit aceste moduri atât orizontal cât și vertical; predominanța folosirii verticale oglindește preocuparea sa pentru corelația dintre acorduri și complexe de culori. Câteva dintre cele mai frecvent utilizate moduri și acorduri ca și corelația lor cu culorile vor fi descrise și ilustrate cu exemple muzicale din ciclul pentru pian *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*.

Messiaen a însoțit multe dintre lucrările sale cu texte explicative (note de autor, titluri, subtitluri). Acestea sunt scrise într-un limbaj poetic bogat în metafore, în care numărul de referiri la domeniul vizual și mai ales la culori este semnificativ pentru importanța culorii în concepția lui Messiaen despre muzică.

În practica de concert a ultimelor câteva decenii, adăugarea de elemente vizuale în concerte este unul din procedeele folosite pentru a facilita accesibilitatea muzicii, mai ales a celei moderne. Vor fi date exemple de prezentare a muzicii lui Messiaen în acest fel, și va fi relatată experiența concertelor multimedia organizate de autoare în România.

Cuvinte cheie: culori, sinestezie, moduri, acorduri, limbaj

Raluca Rad este asistent universitar doctor la departamentul corepetiție-canto în cadrul Facultății de Muzică din Piatra Neamț și colaborator la departamentul compoziție-dirijat al Facultății Teoretice din cadrul Academiei de Muzică din Cluj.

Este câștigătoarea și laureata mai multor concursuri naționale dintre care se remarcă Premiul I la *W.A. Mozart* –secțiunea pentru pian solo Cluj 2002, Premiul III la *Pro Piano* București 2005 și Premiul Special al juriului la Concursul de concerte *Ella Phillip* Timișoara 2006. În ultimii ani a colaborat cu orchestrele filarmonicilor din Cluj-Napoca, Oradea, Botoșani și Timișoara și a susținut concerte în colaborare cu instituții culturale din țară și străinătate.

A participat la Academii Internaționale de vară *J.S. Bach* din Stuttgart, *W.A. Mozart* de la Mozarteum Salzburg și la cursuri de măiestrie pianistică organizate în Italia și Spania. A lucrat cu pianiști ca Robert Levin, Jean-François Antonioli, Peter Donohoe, Peter Hill.

În 2010-2014 a efectuat studiile de doctorat la Academia de Muzică *Gheorghe Dima* în domeniul muzicii secolului 20 –creația pianistică a compozitorului Olivier Messiaen și a obținut în 2012 un grant de mobilitate prin programul Erasmus la Birmingham Conservatoire din Marea Britanie. A organizat în deschiderea stagiunii 2012-2013 a Academiei de Muzică primul concert aniversar *Olivier Messiaen* în colaborare cu Institutul Francez din Cluj.

A susținut mai multe serii de concerte educative pentru copii, cel mai recent în Festivalul *W.A. Mozart* ediția 2013 Cluj și concerte-lecție destinate mai multor categorii de vârstă în stagiunile Academiei de Muzică *Gheorghe Dima* și ale altor instituții din țară.

C a r m e n C h e l a r u

Imaginea muzicii

Arta, ca și știința, descoperă și instituie reguli și legi: cea dintâi însă își face un scop din a le încălca, din a isca excepții, în timp ce a doua nu poate exista *decât* dacă le respectă cu strictețe. Între arte s-au născut *zone de contact*, în care percepțiile se amalgamează, simțurile participă concertat și efectul se intensifică. Muzica deține o amplă, consistentă și foarte veche zonă de contact cu vizualul. Un subiect mai puțin atins îl constituie prezența vizualului în actul muzical instrumental și vocal-instrumental, privit sub două aspecte: *a)* imaginea reală (fizică) și *b)* imaginea virtuală – efectul psihologic provocat de arta sonoră asupra spectatorului.

Din compararea a două interpretări ilustre ale ariei *Una furtiva lagrima* (Donizetti) reiese efectul intensificat al versiunii în care vizualul este atent abordat, conturând, completând și nuanțând personajul.

Liedul este un alt exemplu în care vizualul poate avea un rol important în potențarea sensului poetic. Nuanțări dinamice și timbrale, mimica și o gestică discretă constituie tot atâtea căi de reliefare plastică a sensurilor muzicii.

Muzica are și o zonă în care vizualul este secundar tratat: genul sacru. La cealaltă extremă au apărut și experimente sonore în care vizualul aproape înlocuiește auditivul.

Un subiect ce merită comentat reiese din întrebarea: există o componentă vizuală necesară și obligatorie pentru așa-zisa „muzică pură”? Eseul de față prezintă unele argumente în sprijinul unui răspuns afirmativ. Între aceste argumente – „cazul” Nigel Kennedy și interpretarea *Cvintetului cu clarinet* de Mozart în versiunea Cvartetului Voces și a clarinetistului maghiar Kálmán Berkes.

Are nevoie muzica „pură” de sprijinul substanțial al vizualului? Da și nu! *Da* pentru neavizați, dar și atunci când interpretul (sau interpreții) intenționează să reveleze sensuri noi ori să le nuanțeze pe cele deja cunoscute. *Nu* – prin natura ei, acest segment „îngust” al muzicii se adresează celor inițiați, care sunt capabili să-i pătrundă sensurile prin descifrarea limbajului specific: cel muzical pur.

Cuvinte cheie: categorie sintactică, C.G. Jung, arhetip, simbol, sincretism

Carmen Chelaru s-a născut în 1955, la Iași și s-a format în cadrul Conservatorului „George Enescu”, din același oraș (secția muzicologie). A urmat de asemenea cursuri de stilistică și analiză muzicală, conduse de compozitorii Ștefan Niculescu, Anatol Vieru și Aurel Stroe, precum și bizantinologie, cu prof. Gheorghe Ciobanu.

În perioada 1986–2014 a fost secretar muzical la Filarmonica Moldova din Iași. Din anul 1992, Carmen Chelaru activează la catedra de Istoria muzicii a Universității de Arte „George Enescu” din Iași, unde, din octombrie 2013 este profesor universitar. Din 1998 este cadru didactic la aceeași disciplină, la Extensia din Piatra Neamț a Academiei de Muzică „Gheorghe Dima” din Cluj-Napoca.

În 2004 și-a susținut teza de doctorat cu tema *Spațiul muzical*.

Încă din perioada studiilor până în prezent, Carmen Chelaru a desfășurat activitate de cercetare științifică și critică muzicală, cu volume, studii, comunicări și articole publicate, participări la emisiuni radiofonice și de televiziune. Între cărțile care s-au bucurat de interes din partea celor mai diverse categorii de muzicieni se află cele trei volume intitulate *Cui i-e frică de Istoria muzicii?!*, publicate la editura Artes din Iași, în 2007 și distinse cu Medalia de Bronz la Salonul Cărții Românești, Expoziția Internațională a Creativității și Inovării Euro Invent, Iași 2009.

Din anul 2011 coordonează în calitate de redactor șef, revista „Filarmonica Magazin” – periodic cu frecvență trimestrială, apărut la editura Artes. Din anul 2008 este membră a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România.

Ștefana Țițeica

Importanța aspectelor vizuale în concertul educativ

În ultimele decade a crescut considerabil numărul concertelor educative, care au cunoscut în același timp și modificări substanțiale în ceea ce privește formatul de prezentare. Creșterea cantitativă se datorează între altele reacției instituțiilor muzicale profesioniste, și mai ales a orchestrelor, la necesitatea de a-și asuma un rol din ce în ce mai mare în educarea publicului tânăr, în contextul îmbătrânirii și rarefierii publicului concertelor de muzică clasică, precum și la scăderea importanței acordate educației muzicale în familii și în școli. Schimbările calitative sunt mai ales legate de necesitatea de a răspunde cerințelor unei generații crescute într-o lume dominată de multimedia și de cultura distracției. În realizarea acestui din urmă țel, aspectele vizuale ale concertului educativ joacă un rol deosebit de important.

Prezentarea se concentrează asupra a două teme principale: rezultatele cercetărilor științifice privitoare la influențele stimulilor vizuali asupra percepției muzicii, și descrierea și evaluarea aspectelor vizuale în concerte educative din diferite țări.

Sunt discutate implicațiile pentru practica de concert ale rezultatelor studiilor asupra interacțiunii între informația vizuală și cea auditivă în cadrul percepției intermodale. Este subliniată importanța pentru organizatori și interpreți a cunoașterii influenței ambianței de concert (sala și iluminarea) și a elementelor vizuale inerente interpretării muzicii (înfățișarea și mișcările interpretilor). În practica actuală este folosită în mod curent strategia îmbogățirii concertelor educative prin folosirea unor elemente vizuale adăugate. Cu toate că influența acestora asupra felului în care publicul tânăr percepe muzica nu a fost încă studiată sistematic, experiența a numeroase orchestre arată că folosirea bine chibzuită a adaosurilor vizuale poate nu numai să sporească valoarea de amuzament a concertului educativ, ci și să contribuie la o mai bună înțelegere a muzicii interpretate. Este discutată și problema evitării folosirii unor efecte ieftine.

Cuvinte cheie: concert educativ, aspecte vizuale, percepția muzicii, stimuli vizuali

Ștefana Țițeica a îmbinat activitățile muzicale și cele educative de-a lungul întregii cariere. A început să cânte la vioară la vârsta de patru ani la București, orașul său natal. Și-a făcut studiile la Conservatorul „P.I. Ceaikovski” din Moscova (clasa de vioară a Elisabetei Gilels), pe care l-a absolvit cu diploma de merit. În 1982 s-a stabilit la München, unde lucrează la Radiodifuziunea Bavareză ca violonistă în orchestră.

A urmat o carieră interpretativă, predând în același timp vioară și muzică de cameră atât copiilor cât și studenților care aspiră la o carieră de muzician profesionist. A activat de asemenea în programe pentru elevi supradotați, predând cursuri pentru diferite grupe de vârstă (6-17 ani) în cadrul Societății Germane pentru Supradotați, a Școlii Guvernatorului pentru Supradotați în diferite state americane, a Centrului pentru Tineretul Talentat din Irlanda. A prezentat lucrări la mai multe conferințe internaționale de educație a supradotaților.

În ultima decadă, Ștefana Țițeica a contribuit la dezvoltarea activității departamentului de educație al orchestrei sale: proiectare de concerte educative, concepere și redactare de materiale didactice pentru școli, *workshop*-uri pentru cadre didactice, muzicieni și clase de școală.

Ștefana Țițeica a reunit experiența sa bogată în domeniile muzicii și educației cu interesul său pentru cercetarea academică în teza sa de doctorat despre concertul educativ, susținută cu succes în 2014 la Academia de Muzică „Gheorghe Dima” din Cluj-Napoca. În cadrul seriei de concerte educative pentru copii “Do Re Mi Start!” al Academiei, contribuie la dezvoltarea de noi programe și la îndrumarea tinerilor muzicieni care le prezintă.

O c t a v i a n N e m e s c u

Muzică imaginară. Vizualizări sonorizate și sunete vizualizate

Senzații vizuale convertite în sunete imaginare.

„Cromoson” sau cântarea obiectelor

Muzică imaginară (1974-75)

1. Muzica *imaginară* este o cântare care nu se produce exteriorizat, adică prin intermediul vocii sau a instrumentului muzical, ci una lăuntrică, interiorizată, intimă, realizată cu ajutorul imaginației. Cântarea imaginară mai este individuală, nespectaculară, fără martori și critici, fără observatori din afară.

2. În lucrarea CROMOSON senzațiile vizuale provocate de către obiectele din jur, în funcție de parametrul culorii lor, sunt „traduse” - în imaginația mentală a subiectului doritor să experimenteze o astfel de practică muzicală - în sunete muzicale. Iar această sonorizare lăuntrică este „așezată” pe spectrul rezonanței naturale:

a. Obiectele albastre, în lumina soarelui, își găsesc echivalențele în *primele 5 armonice*, aflate într-o *ipostază statică*, cu sonorități de clopote, în registrul grav.

d. **FA** (la urcare) ca o cămașă pe care o îmbracă.

e. **SOL** (ascendent) ca o flacără în inimă.

f. **Acordul DO-SOL-MI** ca un COPAC (rădăcina DO, tulpina SOL și coroana MI).

5. Se mai observă cadența IV-V-I (perfectă compusă), ce conferă lucrării un statut **METATONAL**, cât și Trisonul major, ce reperează **Arhetipul TRINITAR**.

Cuvinte cheie: vizualizări sonorizate și sunete vizualizate

Octavian Nemescu s-a născut în 1940, la Pașcani, a studiat compoziția cu Mihail Jora la Universitatea de Muzică din București, între anii 1956-63. Este profesor universitar și conducător de doctorat la Universitatea Națională de Muzică din București.

Începând cu perioada de studenție, a avut o contribuție decisivă la emanciparea mișcării de avangardă din componistica românească. Octavian Nemescu face parte din a 2-a generație pe această direcție (cea a anilor '70 din secolul trecut) care a lansat o *nouă avangardă*, având drept ideal nu negarea tradiției, precum precedentele, ci recuperarea originilor, a PRIMORDIALITĂȚII existente la baza tuturor tradițiilor muzicale în spiritul unei recuperări înnoitoare și din dorința atingerii unei noi universalități artistice. De numele său (și al altor colegi din generația sa) este legată apariția și evoluția curentului spectral românesc ("Iluminații" pentru orchestră 1967) dar, mai ales, a celui arhetipal ("Concentric" 1969), bazat pe o estetică a *esențializării*.

De asemenea, promovează, în ultima vreme, o muzică cu caracter inițiativ, ce se desfășoară într-un cadru nespectacular, ritualic, ca mijloc de revigorare a vechilor mistere și ca modalitate de TREZIRE din somnul biologic, mental și spiritual.

A obținut de mai multe ori premii ale U.C.M.R. (1980, 1984, 1987, 1989, 1992, 2013), Premiul Academiei Române (1980), Premiul internațional de compoziție Aaron Copland (S.U.A., 1970), Premiile Grupului de muzică experimentală de la Bourges (Franța, 1980, 1982), Prix de la Confédération Internationale de Musique Electroacoustique (C.I.M.E., 1985).

International Musicology Symposium

Simpozion Internațional de Muzicologie

Seeing Sound, Hearing Images
A vedea sunetul, a auzi imaginii

Inițiator / Initiator: Prof. univ. dr. Adrian Pop

Coordonator / Coordinator:
Conf. univ. dr. Bianca Țiplea Temeș

Comitet științific / Scientific Committee:

Prof. univ. dr. Adrian Pop
Prof. univ. dr. Dan Dediu
Prof. univ. dr. Gabriel Banciu
Prof. univ. dr. Pavel Pușcaș
Conf. univ. dr. Bianca Țiplea Temeș

Comitet organizatoric / Organization Committee:

Cristina Pascu – Secretar P.R./P.R. Secretary
Corina Ceclan, Răzvan Metea – Print & design
Ovidiu Barbu – Asistență tehnică/technical assistance
Dionisie Stoian-Irimie – Asistență tehnică/technical assistance
Gabriela Vaida – Secretară/secretary

Consultant lingvistic / Linguistic Adviser:

Alina Pop