

MUSICA  
RICERCATA

Director artistic al ansamblului de muzică veche și al Festivalului Musica Ricercata, Gabriel Bebeșelea a deținut funcții similare la Filarmonica „George Enescu” din București, Filarmonica de Stat „Transilvania”, Opera Națională Română din Cluj-Napoca și Opera Națională Română din Iași.

Este invitat al unor orchestre precum Royal Philharmonic Orchestra din Londra, Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, Konzerthausorchester Berlin, Barcelona Symphony Orchestra, Orchestra Simfonică din Castilla și León, Orchestre National du Capitole de Toulouse, Orchestre Philharmonique de Marseille, Singapore Symphony Orchestra, Tonkünstler-Orchester și Prague Philharmonia, concertând în săli precum Musikverein Wien, Concertgebouw Amsterdam, Konzerthaus Berlin, Sala Ceaikovski din Moscova, Cadogan Hall din Londra, Auditori Barcelona etc.

Cunoscut pentru dedicarea și aplecarea sa asupra cercetării și redescoperirii muzicii uitate sau neglijate, este responsabil pentru aducerea la lumină a mai multe capodopere muzicale. În 2017, pentru a realiza proiecte de reviriment muzical, a înființat ansamblul de muzică veche Musica Ricercata, iar din 2019, este director artistic al festivalului omonim.

Alături de Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, Gabriel Bebeșelea a înregistrat în premieră mondială pe CD oratoriul *Strigoi și Pastorale-Fantaisie pour petit orchestre* de George Enescu (ediție publicată de Gabriel Bebeșelea la Editura Muzicală a Muzeului Național „George Enescu”).

Pe lângă studiile cu Petre Sbârcea (Academia Națională de Muzică din Cluj-Napoca), Horia Andreescu (Universitatea Națională de Muzică din București) și Mark Stringer (Universitatea de Muzică și Artele Spectacolului din Viena), a deținut o bursă la Royal Concertgebouw Orchestra din Amsterdam și s-a perfecționat cu Bernard Haitink și Kurt Masur.

Pe lângă premiile obținute la mai multe concursuri de dirijat, este deținător al unui doctorat îndrumat de prof. Dan Dediu, cu un subiect care subliniază pasiunea sa pentru aducerea în fața publicului a manuscriselor muzicale: „Cercetarea manuscriselor componistice, premisă și miză a interpretării dirijorale.”

GABRIEL BEBEȘELEA

MUSICA  
RICERCATA

SAU  
11 POVESTIRI MUZICALE  
SURPRINZĂTOARE

 HUMANITAS  
BUCUREȘTI

Redactor: Vlad Zografi  
Coperta: Ioana Nedelcu  
Tehnoredactor: Manuela Măxineanu  
Corector: Cristina Jelescu  
DTP: Florina Vasiliu, Dan Dulgheru

Tipărit la Livco Design

© HUMANITAS, 2024

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României  
Bebeșelea, Gabriel  
Musica ricercata sau 11 povestiri muzicale surprinzătoare /  
Gabriel Bebeșelea. – București: Humanitas, 2024  
Conține bibliografie  
ISBN 978-973-50-8597-1  
78

EDITURA HUMANITAS  
Piața Presei Libere 1, 013701 București, România  
tel. 021/408 83 50, fax 021/408 83 51  
[www.humanitas.ro](http://www.humanitas.ro)

Comenzi online: [www.libhumanitas.ro](http://www.libhumanitas.ro)  
Comenzi prin e-mail: [vanzari@libhumanitas.ro](mailto:vanzari@libhumanitas.ro)  
Comenzi telefonice: 0723 684 194

# Cuprins

<i>Praeludium</i> (O altfel de prefață) .....	7
I. <i>Ligestezia</i> sau cum să ajungi celebru la Hollywood fără știrea ta .....	25
II. <i>Hidin' Haydn in Transylvania: Simfonia sibiană</i> sau povestea unui <i>fake news</i> românesc .....	60
III. <i>Te Deum</i> interpretat la Iași în 1789 de 300 de muzicieni și...tunuri .....	97
IV. <i>La foresta d'Hermanstad:</i> Napoleon și opera cu acțiune la Sibiu .....	115
V. <i>Wunderkind</i> -ul transilvănean la Queen Victoria .....	136
VI. Franz Liszt huiduit și povestea primei <i>Rapsodii române</i> .....	162
VII. <i>Brahmsylvania</i> sau cum Timișoara și Sibiul au ajutat la finalizarea <i>Concertului pentru vioară</i> de Brahms .....	185
VIII. Afacerea Dreyfus și George Enescu .....	212
IX. 1881 .....	228
X. Funeraliile reginei Carmen Sylva și tezaurul lui George Enescu trimis la Moscova .....	269
XI. Sinestezia messiaenică .....	302
<i>Postludium</i> .....	317
<i>Bibliografie</i> .....	327

## PRAELUDIUM

(O altfel de prefață)

Ce este *musica ricercata*? O întrebare la care încerc să răspund de câțiva ani, găsind de fiecare dată noi și noi conexiuni. În traducere liberă, *musica ricercata* înseamnă muzică cercetată. Dar pentru mine, ca muzician transilvănean, înseamnă mult mai mult. E titlul unei lucrări pentru pian solo compusă de György Ligeti, născut acum mai bine de un secol în inima Transilvaniei, la Târnăveni (sau Dicsőszentmárton, cum se numea înainte de Marea Unire). Conform lui Alex Ross în portretul publicat de *The New Yorker* în 2001, „Ligeti poate fi singurul compozitor în viață pentru care «geniu» nu este un cuvânt prea puternic“, în definitiv, sinteza unei vieți demne de un film, prinse întotdeauna în mijlocul marilor schimbări și puse în fața noilor începuturi – între doi dictatori, Hitler și Stalin, între Est și Vest, între tragism și umor, între tradiție muzicală și avangardism, între sunet și culoare.

Prin *Musica ricercata*, o colecție de 11 miniaturi compuse între 1951 și 1953, în spatele Cortinei de Fier, Ligeti privea spre muzica trecutului din perspectiva limbajului sonor al secolului XX, la a cărui metamorfozare ireversibilă participa substanțial, fără să-și fi propus acest lucru. Titlul însuși e un joc de cuvinte de o profunzime și stratificare tipice lui Ligeti: pe de

o parte trimite către cercetare (*ricerca*), pe de altă parte, prin substantivizarea verbului *ricercare* (a cerceta), face o asociere omonimică cu genul muzical instrumental din barocul italian timpuriu – *ricercar* (în italiană *ricercare* sau *ricercata*). Astfel, *Musica ricercata* se traduce în două feluri: muzică cercetată și muzică „ricercarizată“ (adică o muzică trecută prin filtrul acestui gen muzical).

Doar din titlul acestei compoziții se observă cu ochiul liber cât de sclipitoare a fost mintea lui Ligeti, care ne provoacă să sondăm adânc pentru a cuprinde și a ne putea bucura de întreg universul sonor. Iar provocarea e atât de dinamică, încât, înainte de toate, devine imperios necesar să poposim asupra unor puncte-cheie din istoria evoluției limbajului muzical. Dar nu vă impacientați! Această scurtă inițiere în lumea din spatele sunetelor nu are rolul de a descuraja cititorul fără studii muzicale, dimpotrivă, toate conceptele prezentate succint în introducere, oricât de tehnice ar părea, se vor lumina pe măsură ce vom înainta în acest volum. Prin intermediul acestor povestiri, la sfârșitul cărții veți înțelege mai bine muzica clasică, analogiile sale cu alte științe, sistemele de referință pe care se bazează, momentele istorice esențiale care au condus la revoluționarea unor concepte tradiționale și meritele unor muzicieni atinși de geniu și curaj care au avut, uneori cu totul neașteptat, legături cu spațiul nostru geografic.

Așadar, după ce am pornit la drum, prima noastră escală este *ricercarul*, gen muzical al cărui apogeu a fost atins în creația lui Girolamo Frescobaldi, compozitor născut la Ferrara cu exact 340 de ani înaintea lui Ligeti. *Ricercarul* se baza pe contrapunct, o tehnică de compoziție polifonică ce consta în imitarea și multiplicarea materialului muzical principal. Mai târziu, *ricercarul* s-a metamorfozat în *fugă*, genul muzical predilect al barocului târziu, de o complexitate debordantă și construit pe calcule precise menite să conducă spre perfecțiunea polifoniei, a contrapunctului, obsedând generații și generații

de compozitori. De aici înțelegem de ce Ligeti, în căutarea sursei ontogenetice a genului, a fost fascinat de *ricercar*, dedicând ultima parte din *Musica ricercata* chiar lui Frescobaldi.

La aceasta se adaugă și faptul că un alt compozitor puternic influențat de Frescobaldi a fost Johann Sebastian Bach, considerat cel mai mare meșteșugar al genului derivat, cel care a dus *fuga* la un nivel de complexitate nemaîntâlnit, nereușind nici măcar el să-și încheie ultima compoziție, *Die Kunst der Fuge* (*Arta fugii*). Compusă în ultimul deceniu de viață, parțial pusă pe hârtie de el însuși, parțial dictată fiilor săi pe patul de moarte, *Arta fugii* a fost și este unul dintre cele mai mari mistere muzicale. Nici acum nu există o părere unanimă privind destinația și instrumentația exactă a acestei lucrări, opinia majoritară fiind că a fost concepută ca un studiu intelectualizat al genului contrapunctic. Ultima parte din *Arta fugii* se oprește brusc, după 239 de măsuri, cu notația lui Carl Philipp Emanuel Bach, unul dintre fiii săi: „În această fugă, în care numele BACH este utilizat drept contrasubiect, a murit compozitorul.“ Această oprire subită a lui Bach în momentul apariției proprii semnături muzicale a devenit obsesia a multe generații de muzicieni, ultima fugă fiind încheiată, printre alții, de unul dintre personajele principale ale acestor povestiri, în închisorile comuniste. În ultimele decenii, începe să capete tot mai mult credit teoria conform căreia *Arta fugii* este un tip de manual al genului contrapunctic, conceput pentru un instrument cu claviatură, după modelul oferit de maestrul italian precum – da, ați ghicit – Girolamo Frescobaldi. Astfel, prin intermediul lui Bach, înțelegem și mai bine de ce Ligeti se îndreaptă către sursa primordială în omagiul său, Frescobaldi, cel mai important organist italian al epocii, care a activat și în Basilica di San Pietro, dedicându-i partea finală din *Musica ricercata* – *Omaggio a Girolamo Frescobaldi*. Aceasta era inițial o piesă de sine stătătoare, scrisă câțiva ani mai devreme pentru un prieten organist, o parafrază a compoziției *Ricerca cromatica*



din *Messa degli Apostoli*, publicată de Frescobaldi la Veneția în 1635. În jurul acestei piese finale a construit întreaga arhitectură a ceea ce avea să devină *Musica ricercata*.

Ca să înțelegem complexitatea gândirii lui Ligeti, în care nimic nu e lăsat la voia întâmplării, trebuie să ne uităm cu atenție și la simbolistica cifrelor. Prima miniatură conține doar două sunete, a doua – trei, și așa mai departe, până la ultima, cea închinată lui Frescobaldi, care conține totalitatea celor 12 sunete cromatice, trimițând indirect spre sistemul sonor inventat de Arnold Schönberg la începutul secolului XX. Schönberg era un personaj cu totul ieșit din comun, atât de fascinant, încât, pe lângă faptul că suferea de o puternică *triskaidekafobie* (teamă de cifra 13), fiind convins că o să moară într-o vineri 13, ceea ce, în mod bizar, s-a și întâmplat, a fost compozitorul pe care Thomas Mann și-a bazat personajul Adrian Leverkühn din *Doktor Faustus*. Pe scurt, Schönberg a înțeles că Richard Wagner și mai apoi Gustav Mahler au dus la extrem, până spre epuizarea tuturor resurselor, limbajul sonor în care se desfășurase timp de aproximativ trei secole toată muzica cultă vest-europeană. Acest limbaj era determinat de gravitarea sunetelor, în funcție de importanță, în jurul unei baze numite „tonică“, asemenea gravității planetelor în jurul Soarelui, de unde și numele – sistemul tonal-funcțional.

Fascinant este faptul că sistemul tonal-funcțional avea la bază reguli, structuri și calcule pe care le teoretizase Pitagora cu vreo jumătate de mileniu înaintea erei noastre. Sistemul de acordaj pe care îl propusese Pitagora se baza pe un cerc al cvintelor, așa-numitele „cvinte pitagoreice“, această distanță de cinci trepte între sunete constituind, în accepțiunea sa, perfecțiunea, demonstrată prin calcule fizico-acustice. Au existat mai multe școli de gândire post-pitagoreice, unele mergând în total răspăr cu o parte dintre teoriile sale sonore, altele continuându-le. Cert este că în jurul secolului III î.Cr., muzica Greciei antice se desfășura în așa-numitele moduri grecești (sau

moduri diatonice), teoretizate în lucrarea *Elementa harmonica* a lui Aristoxenos, un discipol de-al lui Aristotel. Modul era denumirea generică a tiparului pe care se organizau notele într-o scară sonoră, adică vocabularul melodiei – în cazul modurilor grecești (diatonice), era vorba de scări de șapte sunete alăturate. Dacă doriți să vedeți cum sună un mod diatonic, cu proxima ocazie în care veți avea în față un pian, apăsați, chiar și cu un deget, primele șapte clape albe alăturate ascendent care vă vin în minte. În funcție de sunetul de la care ați pornit, ați format următoarele moduri: *ionian* (de la Do), *dorian* (de la Re), *frigian* (de la Mi), *lidian* (de la Fa), *mixolidian* (de pe Sol), *eolian* (de la La) și *locrian* (de la Si).

Pe nesimțite, în Evul Mediu, aceste scări s-au metamorfozat în modurile bisericești (sau gregoriene) pe care s-a bazat cântul ecleziastic vest-european timp de câteva secole.

Pornind de la aceste moduri, spre sfârșitul Renașterii, curent care își propusese o reînviere și reinterpretare a artelor Greciei antice, a început să se cristalizeze sistemul tonal-funcțional, bazat pe structuri sonore asemănătoare unor galaxii, în care sunetele gravitau în jurul unui soare – „tonică“ (de exemplu, Do), contraponderea sa fiind numită „dominantă“ (Sol), la cinci trepte ascendente față de bază. Poate deloc întâmplător, unul dintre membrii grupului care a inventat opera la Florența finalului de secol XVI, „Camerata florentină“, dorind să renască din cenușă tragedia greacă antică, a fost compozitorul Vincenzo Galilei, tatăl astronomului Galileo Galilei. Cristalizarea sistemului tonal-funcțional, începută odată cu generația lui Vincenzo Galilei, a mers în paralel cu descoperirile astronomice, poate de aceea analogia cu relațiile de organizare și subordonare dintr-o galaxie este cea mai la îndemână.

Aceste așa-numite galaxii sonore erau de două tipuri, majore sau minore, în funcție de modul lor, altfel spus, de starea transmisă. Pe scurt, tonalitățile majore erau optimiste, vesele, extravertite, cele minore erau pesimiste, triste, introvertite.

Tonalitățile majore erau înrudite cu cele minore la distanță de o terță descendentă, adică erau situate trei sunete mai jos pe scara binecunoscută de la orele de muzică din gimnaziu. Această scară, numită gamă, e formată din șapte sunete alăturate la care se adaugă repetarea primului. Așadar, dacă gama Do major e Do-Re-Mi-Fa-Sol-La-Si (+Do), tonalitatea Do major are ca relativă (tonalitate înrudită) pe la minor, aflată cu trei trepte, adică o terță, mai jos. În interiorul acestei game au fost adăugate sunete intermediare, dând naștere scării ce conținea 12 sunete, numită scara cromatică: Do-Do#-Re-Re#-Mi-Fa-Fa#-Sol-Sol#-La-La#-Si. Sistemul este organizat pe comutativitate, așa că, de exemplu, tonalitatea mi minor (cu gama Mi-Fa#-Sol-La-Si-Do-Re-Mi) are ca relativă, cu trei trepte mai sus, tonalitatea Sol major.

După stabilizarea sistemului tonal-funcțional, pe la începutul secolului XVIII, s-a dezvoltat și o estetică a tonalităților, așa-numita *Affektenlehre* (știința afectelor), care se ocupa, printre altele, cu retorica acestora. Pe scurt, fiecare tonalitate avea o caracteristică specială, compozitorii alegând galaxia sonoră în care să se rotească planetele discursului lor muzical în funcție de starea pe care doreau s-o transmită; existau tonalități speciale pentru muzica funebră, altele pentru cea de dragoste, altele pentru cea ceremonială sau ritualică, altele pentru cea regală sau imperială. Importanța retoricii tonalităților este dovedită de nenumăratele scrieri ale compozitorilor și teoreticienilor care întocmeau liste de tonalități asociate afectelor, practică perpetuată până adânc în secolul XIX, când a și început eroziunea sistemului.

Realizând că după Wagner și Mahler inovația în cadrul sistemului tonal-funcțional devenise imposibilă, orice soluție abordată stând sub zodia epigonului și a mimetismului în raport cu cei doi, Schönberg inventează la începutul secolului XX un nou limbaj. Astfel, în plin curent expresionist, din dorința de a evita să fie un emul, Schönberg creează un sistem

foarte intelectualizat și matematic, chiar ermetic, așa-numitul sistem serial-dodecafonic (din greacă: *dódeka* = doisprezece, *phoné* = sunet). Exact cel descris de Thomas Mann în *Doktor Faustus*. Compozitorul era obligat să utilizeze o serie formată din toate cele 12 sunete cromatice, în mod aleatoriu, fără să le repete și fără să treacă la o nouă serie până ce nu o epuizează pe prima. A stabilit un set de reguli stricte care aveau menirea de a fi antagonice în raport cu sistemul precedent, iar curând în jurul său s-a format un cerc de compozitori care s-au „convertit” la serialismul dodecafonic. Cei mai importanți „apostoli” ai lui Schönberg au fost Alban Berg și Anton Webern, cei trei formând împreună ceea ce s-a numit „A doua școală vieneză” (ca replică la „Prima școală vieneză”, considerată a fi formată din Haydn, Mozart și Beethoven, compozitori profund tonal-funcționali, care-și desfășuraseră activitatea tot la Viena cu mai mult de un secol în urmă). Schönberg reușise astfel să introducă un nou idiom în muzică, făcând chiar predicția că sistemul său va dăinui timp de 150 de ani, adică jumătate din cât rezistase tonal-funcționalismul. Paradoxul e că însuși Schönberg renunță la propriul sistem spre sfârșitul vieții, deși discipolii și admiratorii săi au continuat să utilizeze serialismul dodecafonic cu religiozitate, ducându-l, de multe ori, chiar spre fanatism și radicalism. Putem considera acum că acest sistem e defunct, odată cu dispariția ultimului serialist pur-sânge, marele compozitor și dirijor francez Pierre Boulez (1925–2016), deși s-a lepădat și el la un moment dat de haina dodecafonismului.

Revenind la Ligeti și la *Musica ricercata*, chiar și această joacă cu sunetele ne trimite cu gândul la practica lui Bach de a-și introduce în mod criptic, aproape conspirativ, propriul nume în multe compoziții, așa cum a făcut-o în *Arta fugii*. În italiană, până și denumirea notelor are o geneză plină de fan-tezie, invenție atribuită călugărului benedictin Guido d’Arezzo în secolul XI, prin corelarea fiecărui sunet cu prima silabă a fiecărui vers din imnul Sfântului Ioan:

**Ut** queant laxīs  
**resonāre** fibrīs  
**Mīra** gestōrum  
**famulī** tuōrum,  
**Solve** pollūtī  
**labiī** reātum,  
Sāncte Iohannēs.

(Pentru ca robii tăi să poată,  
cu glasurile dezlegate,  
să cânte minunile tale,  
curăță-le păcatele muritoare,  
o, Sfinte Ioan).

Abia după aproape o jumătate de mileniu, în secolul XVI, un teoretician al muzicii convinge pe toată lumea că *Ut* nu e destul de expresiv, destul de cantabil, și că ar fi mai potrivit ca pentru prima notă să se utilizeze prima silabă din „*Dominus*“. Având în vedere că în acea perioadă muzica scrisă era destinată aproape exclusiv Bisericii, clericii au rezonat rapid cu ideea de a-i dedica prima notă lui Dumnezeu, iar *Do* s-a impus aproape imediat. Doar că pe teoreticianul care făcuse propunerea îl chema Giovanni Battista Doni, iar motivul ascuns fusese pe semne intenția de a rămâne în amintirea posterității prin strecurarea primei silabe din propriul nume în denumirea notelor. Adevărat sau nu, a reușit să se impună în istoria muzicii.

În germană însă, o limbă mult mai pragmatică și funcțională, notele sunt denumite într-un mod care pare, la prima vedere, lipsit de creativitate, după literele alfabetului (*A* = *La*, *B* = *Si bemol*, *C* = *Do* etc.). Acest lucru a deschis larg ușa spre un nou univers al simbolismului sonor și a înlesnit ascunderea printre note a multe mesaje, adevărate criptograme muzicale, permițându-i, spre exemplu, lui Bach să-și semneze sonor unele compoziții, asemenea *Artei fugii*: *B* (*Si bemol*) *A* (*La*) *C* (*Do*) *H* (*Si natural*). Iar de la Bach au preluat și alții ideea, inclusiv George Enescu (*E Es C Ut* = *Mi*, *Mi bemol*, *Do*, *Do*) sau