

ACADEMIA DE MUZICĂ „GHEORGHE DIMA” CLUJ-NAPOCA  
ȘCOALA DOCTORALĂ „SIGISMUND TODUȚĂ”

# TEZĂ DE DOCTORAT

*ACTUL COMPONISTIC ȘI DINAMICA SA  
DIN PERSPECTIVA COMPOZITORULUI INTERPRET  
– REFLECȚII ASUPRA TRASEULUI CREATOR PERSONAL –*

**Doctorand:**

Aurelian Băcan

**Coordonator științific:**

Prof. univ. dr. Cristian Misievici

CLUJ-NAPOCA

2019



## REZUMAT

În prezenta cercetare mi-am asumat misiunea de a fi vocea care reprezintă în același timp domeniile componistic și interpretativ. De pe această poziționare bipolară, teza încearcă să reunească puncte de vedere aflate câteodată la distanțe considerabile, relevând problematici specifice fiecăruia dintre cele două domenii. Ea este structurată în trei capitole (care angajează genuri referențiale, de la piese solo, la muzică de cameră sau simfonică) și include cinci lucrări supuse unui proces analitic detaliat. În cuprinsul analizelor am punctat elemente de structură și factură compozițională, resorturi programatice, determinante estetico-stilistice cu derivatele lor interpretative, evidențiind o serie de aspecte ce rezultă din poziționarea pe cele două perspective la care face referire cercetarea de față.

Lucrarea *Shaman* pentru clarinet solo a fost comandată de clarinetistul Răzvan Poptean în anul 2014, pentru a fi introdusă ca repertoriu de concurs (piesă solo) în prima etapă a Concursului internațional *Gheorghe Dima*, ediția 2015 (flaut și clarinet). Piesa în ansamblul ei nu exprimă simțirea, atitudinea și iluminarea unui șaman autentic. În sine ea reprezintă de fapt ritualul de exorcizare și transfigurare a corpului și spiritului uman pentru a atinge vibrațiile înalte ale universului, lupta pe care o duce ființa umană pentru a transcende, pentru a se desprinde de tot ceea ce este pământean, înălțându-și spiritul către o dimensiune superioară. Deoarece lupta cu sinele este aprigă, lucrarea se prezintă sub forma unei ample invocații, a unui strigăt continuu, fiind în același timp, în plan tehnic, o creație de virtuozitate instrumentală. În această muzică se manifestă (în starea cea mai pură) dualitatea compozitor – interpret a autorului, simbioză redată în analiză prin conturarea în detaliu a aspectelor de natură tehnico-interpretativă.

Lucrarea *The Pain (Suferința)* pentru vioară solo este inspirată din tabloul lui Ilya Repin – *Edecarii de pe Volga*. Titlul acesteia nu face referire exactă la tabloul pictorului rus, ci reprezintă reacția mea emoțională la contemplarea tabloului. Am văzut în privirea pătrunzătoare și răvășită a edecarilor o suferință ce își are rădăcini profunde într-o durere care la rândul ei transcende planul fizic, avansând până la nivelul filosofic al suferinței spirituale. Ideea de a transpune în muzică sentimentul pe care îl dezvoltă un om privind o pictură m-a fascinat și astfel mi-am creat o viziune proprie asupra acestui afect.

Din punct de vedere al formei, cea mai probabilă interpretare ar plasa lucrarea în proximitatea ciacconei, o ciacconă atipică, a cărei *Temă*, întregită de 14 variațiuni și o codă, se va dezvălui doar spre sfârșitul compoziției. Din analiză reiese o preocupare neîncetată a

autorului către perfecționarea scriiturii specifice instrumentului. Piesa este împodobită de virtuozități eclatante ce o plasează în sfera provocărilor violonistice.

În capitolul al doilea ne întâmpină muzica pentru clarinet, vioară și pian dedicată doamnei profesoare Vera Negreanu. Titlul lucrării, *Les Kaches – Esprits des rochers*, își are originile în mitologia armeană. *Kaches* sunt spirite muzicale ce trăiesc în locuri pietroase și sunt folosite de către divinitate pentru a prelua sau ispăși pedepsele rezervate oamenilor. Alcătuită din trei părți: *I. La danse des Kaches*, *II. La romance des Kaches*, *III. La folie des Kaches*, lucrarea nu urmează un fir epic explicit structurat. Ea evocă trei stări diferite, sugerate prin titlurile fiecărei părți. Aceste stări contrastante solicită din partea interpreților o poziționare atitudinală în asociere sau poate chiar identificare cu aceste spirite, în timpul interpretării muzicii pe scenă. Se pot distinge în discursul muzical influențe provenite din muzicile adiacente celei clasice, efuziuni de genuri ce se concentrează într-un amestec eterogen (de la *jazz*, *rock* la *funk* sau *psychedelic trance*).

Prima parte a trio-ului are un caracter sprinten, colorat cu ritmuri de dans contemporan într-o varietate caleidoscopică. Acest conglomerat de dansuri se coagulează în jurul a două structuri motivice ce sunt alterate în funcție de stilul în care muzica este înveșmântată. Din punctul de vedere al formei muzicale, avem de-a face cu o formă de sonată în care expoziția este schițată succint, dezvoltarea este amplă, iar repriza poate fi considerată și *Codă*, ce sintetizează tot materialul tematic al părții.

A doua mișcare a trio-ului este structurată într-o formă tristrofică, A – B – A variat. Încă din titlu – *La romance des Kaches* – precum și din indicația de tempo – *Lento rubato* – ni se dezvăluie caracterul liber al muzicii, amplificat de scriitura idiomatice și de schimbările frecvente de agogică. O particularitate a acestei mișcări se desprinde din faptul că instrumentele nu cântă niciodată împreună, excepție făcând ultimele trei măsuri și momentele în care partenerii trio-ului preiau sau cedează o tematică anume. Dacă această romanță nu are complexitatea celorlalte mișcări, dorindu-se a fi un interludiu, un popas între cele două „pietre de încercare” care o încadrează, singurele exigențe impuse interpreților fiind imaginația și rafinamentul expresiv, partea a treia, *La folie des Kaches*, vine să revigoreze caracterul trio-ului.

Delirul *Kaches*-ilor este exprimat printr-un tempo alert (*Presto*), cu dinamici în general masive și ritmuri excentrice, croite într-o spectaculoasă virtuozitate instrumentală. Forma ultimei mișcări este un rondo atipic. Deși sunt autonome, cupletele fac schimb de motive cu refrenul și între ele, materialul tematic fiind în același timp supus unui permanent și discret proces variațional ori dezvoltător.

Muzica pentru clarinet, vioară și pian se distinge prin: efervescență, prospețime, vitalitate, dramatism, alteori umor sau meditație, cedând cu măsură la influențe stilistice asimilate și reevaluate în termenii limbajului propriu. De asemenea, tot datorită dublei ipostaze, sunt introduse amănunțit sugestii interpretative atât în plan individual cât și în cel cameral.

Următoarea lucrare camerală, *Autoportret* pentru flaut, oboi, clarinet, fagot și corn, se detașează prin natura inspirației, programatismul lucrării provenind din zona în care se întâlnesc deopotrivă literatura și pictura, expresia *Autoportretului* fiind determinată în cele din urmă de muzică. Cartea lui Octavian Paler *Eul detestabil* a reprezentat scânteia ce mi-a aprins dorința de a compune un autoportret, prin maniera tranșantă dar subiectivă (caracteristică) prin care eseistul surprinde în cuvinte autoportretele celor mai importanți pictori din istorie. Cele trei părți ale cvintetului ilustrează stări diferite, imaginile picturale fiind transpuse de către compozitor în: *Țipăt, Vis și Dezlănțuit*.

Dacă ultimele două părți nu trasează o legătură directă cu autoportretele pictorilor din cartea lui Octavian Paler, prima parte ne trimite nemijlocit la capodopera lui Edvard Munch, *Țipătul*. În original (norvegiană), *Skrik* este de fapt titlul unui ciclu de patru tablouri pictate între anii 1893 și 1910, ce descoperă o lume a spaimei și a anxietății, reflectate de culorile apocaliptice și de trupul omului contorsionat. Structura cvintetului este simplă, ea îmbracă formele clasice în fiecare mișcare: sonată, lied și rondo. Aerul ușor arhaic, de muzică veche dar plină de prospețime, este îmbinat sau colorat de o esențializare uneori parcă neșlefuită a parametrilor melodico-armonici.

Prima parte, *Țipăt*, construită într-o formă de sonată relativ tipică, afișează un impuls dramatic chiar de la început. De aici și distorsiunile sonore impregnate adânc de pointilismul notelor scurte ce definesc acompaniamentul, *tema* arcuind intervale și curburi abrupte în relieful liniei melodice, care revine într-o manieră impunătoare cornului.

Partea a doua a *Autoportretului* deschide o lume onirică, o călăuzire înspre unghere lăuntrice, intangibile, indefinibile ale spiritului, dar și către un univers dionisiac. „Visul” se referă atât la procesul psihic al somnului cât și la reveria unei atmosfere utopice, interferând cu coșmarul sau cu realitatea. Locul și timpul în care se „petrece” acțiunea rămâne la latitudinea fiecărui interpret, viziunea putând fi diferită de la un artist la celălalt. Deși avem de-a face cu o muzică „spiritualizată”, construcția acesteia este cât se poate de „pământeană”, de ferm articulată: o formă tristofică cu repriză (A-B-A variat), în care A variat se identifică de fapt cu interferențe ale secțiunii B în linia temporală a primei secțiuni (A variat = A-B-A-B-A-B-A).

În partea a treia a cvintetului, deși muzica își păstrează o oarecare sobrietate, ne întâmpină o explozie de frenezie, de bucurie de a cânta. Aici muzica „se dezlănțuie” (în înțelesul

propriu); scriitura aduce prospețime în actul interpretativ și, în același timp, înfăptuiește și ciclicitatea lucrării prin apariția temei principale a părții întâi. O observație generală asupra acestei mișcări o reprezintă absența schimbărilor metrice, aceeași măsură (2/4) fiind prezentă de la începutul până la sfârșitul părții, compensând parcă prima mișcare, scrisă într-o metrică luxuriantă.

Din analiza efectuată se poate deduce caracterul ciclic al lucrării, și dincolo de citatul muzical al părții întâi, ce reapare în ultima parte a cvintetului. Se menține o coeziune a celulelor (motivelor) manifestată în cadrul fiecărei mișcări în parte, între mișcările perechi (I-II, II-III, I-III), precum și în întreaga lucrare în ansamblul ei. Există un liant ce strânge laolaltă mănunchiul nucleic, susținând astfel omogenitatea structurală a muzicii. Observațiile generale cu privire la stratificarea și circulația structurilor ciclice, susțin și evidențiază organicitatea construcției muzicale a *Autoportretului*.

Cel din urmă capitol este dedicat muzicii simfonice, mai exact poemului simfonic *Romeo and Juliet*. Deși prin natura subiectului am putea presupune că muzica se încadrează într-o linie romantică, sugerată fiind de o poveste de dragoste, în realitate lucrurile nu stau chiar așa. Este una dintre cele mai dramatice, tensionate, și crâncene lucrări pe care le-am compus până în acest moment, deoarece prin ea mi-am construit și reprezentat propria viziune asupra textului shakespearian. Acțiunea se petrece din perspectiva bărbatului. Romeo, exilat în Mantua, după ce a fost alungat din Verona în urma uciderii lui Tybalt, este cuprins de furia răzbunării și de emoția dragostei ce o poartă, dragoste ce probabil nu își va mai putea găsi împlinirea. Astfel el rememorează întâmplările: apariția Julietei, cum s-au îndrăgostit, experiența trăirii acestei iubiri pure, moartea lui Mercutio, lupta cu Tybalt, moartea lui Tybalt, toate coroborate cu gânduri întunecate și o suferință surdă, insuportabilă. De aceea prima secțiune a lucrării este instabilă din punctul de vedere al tempoului, al caracterului și al materialului muzical.

A doua secțiune, cea rapidă, prezintă confruntările dintre Mercutio și Tybalt, respectiv Romeo și Tybalt, fiind sugestiv redată prin tempoul alert, culori orchestrale stridente, ritmică diversificată. Finalul acestei secțiuni ne aduce în linia temporală inițială a operei shakespeareiene. Romeo, la mormântul Julietei, se apleacă asupra chipului ei încă odată, rememorând momentele frumoase petrecute împreună, imagine muzicală redată de *solo*-urile cornului și clarinetului. Treptat, începe să conștientizeze că Julieta este fără viață și o jalește, până când găsește ca ultimă soluție pentru a putea fi cu ea împreună, moartea. Julieta se trezește, își vede iubitul fără viață și își înfige pumnalul în inimă. Sfârșitul lucrării este unul imaginat de către compozitor. Ce doi îndrăgostiți își așteaptă transcenderea înspre o nouă dimensiune,

impulsurile regulate (suflători și timpani) reprezentând bătăile inimilor ce se sting treptat, iar acumularea dinamică simbolizează sufletul uman ce încearcă să se desprindă de trup, până când, într-un final, spiritul este eliberat și se înalță precum un abur. Genul lucrării plasează muzica în sfera poemului simfonic datorită programatismului, dimensiunilor, dar mai ales a complexităților atinse la nivelurile gramaticii și morfologiei muzicale. Dacă unele momente s-ar extinde, muzica ar putea susține un spectacol de balet, ea fiind descriptivă și în ceea ce privește dimensiunea vizualului. Este de fapt unul dintre motoarele ce au reușit să zămislească construcția muzicală, pur și simplu doar imaginând și transpunând reprezentarea în partitură, o retraducere cu note muzicale. Deși monopartită, lucrarea se poate delimita la nivel macrostructural în trei secțiuni, A, B și C, fiecare dintre ele împrumutând materiale tematice preexistente. Din punctul de vedere al instrumentarului orchestrei avem de-a face cu un aparat complet în rândul fiecărei familii de instrumente. Structura armonico-melodică este întemeiată pe un citat muzical dintr-o lucrare mai „tânără”, un cvartet de coarde scris cu ani în urmă. Tema cvartetului *Beelzebuth* se poate rezuma simplu: omul, posedat de diavol încearcă să scape de el recurgând la toate mijloacele posibile. De acolo a fost „împrumutat” motivul tematic ce îl definește pe Romeo, care mai târziu se transformă în tema Julietei, arătând și în muzică legătura dintre cei doi îndrăgostiți. Am simțit aceeași stare „diavolească”, obsesivă, în gândurile personajului masculin, o dragoste transformată în patimă, o idee fixă ce pune stăpânire pe toate acțiunile tânărului personaj principal și, din acest motiv, am găsit potrivită preluarea tematicii muzicale a cvartetului, recurgând astfel și la o nouă simbolistică.

Armonia se „zvârcolește” la granițele dintre tonal, modal, neoclasic, postromantic, modern, postmodern, poate chiar și avangardă, fiind folosită în funcție de necesitățile de expresie ale caracterelor sau ale acțiunii programatice. Tiparul armonic în *tutti*-urile orchestrale este împrumutat din rezonanța naturală a sunetelor, acorduri consonante în distribuții largi ca fundament, împodobite cu diferite combinații de *ajoutées* pe măsură ce ne îndreptăm spre registrul acut, configurații ce adaugă un colorit variabil armoniei de bază.

Apărută după alte două creații orchestrale: *Mica Sirenă* (pentru orchestră de coarde și percuție – 2011) și *Destiny – The Path to Light* (lucrare de licență, pentru orchestră mare – 2012), *Romeo and Juliet* a avut prima audiție absolută în data de 22 ianuarie 2016, într-un concert susținut de *Orchestra Filarmonicii de Stat „Transilvania”*, dirijor Theo Wolters, alături de Concertul pentru vioară și orchestră nr. 1, în la minor, op. 77, de Dmitri Șostakovici (solist Edwin Kim) și Suita baletului *Pasărea de foc* (1919) de Igor Stravinski. Prima audiție a produs o impresie favorabilă atât în rândul publicului (avizat sau neavizat) cât și în rândul protagoniștilor care au interpretat-o pe scena filarmonicii clujene.

În locul concluziilor convenționale am ales o *Addendă* care îmbracă forma unor reflecții personale, a unor observații, avansând în același timp câteva ipoteze generate de momentul introspectiv de față, din perspectiva dublei posturi – de compozitor și interpret – în care mă regăsesc. Aceste ipoteze au fost structurate în titluri sugestive precum: (1) *Despre raportarea la textul muzical sau rolul interpretului în deținerea și întregirea actului creator*, (2) *Impactul scriiturii contemporane asupra interpreților*, (3) *Dileme și adversități în calea interpretului orchestrant* sau (4) *Comunicarea prin grafie*.

Sunt încredințat de faptul că cele cinci opusuri selectate și analizate vor reprezenta repere relevante în configurarea profilului meu componistic de până acum, profil din spatele căruia nu ezită să se insinueze – discret, și în același timp persuasiv – cel al interpretului.

## **ABSTRACT**

With the present research I have assumed the mission to become the voice that represents both the field of the composer and that of the performer. Setting off from this dual positioning, the thesis attempts to reunite points of view that stand, at times, at considerable



distances from each other, and discloses the specific problematics of both fields. The thesis is structured into three chapters (that employ relevant genres, such as solo pieces, chamber music or symphonic music), and includes the detailed analysis of five works. In the capacity of these analyses I have underlined elements relating to structure and compositional conformation, programmatic zones, aesthetic and stylistic determinants and their interpretative derivatives, while also highlighting a series of aspects that result from my positioning into the two perspectives that the current research refers to.

The work with the title *Shaman* for solo clarinet was commissioned by clarinetist Răzvan Poptean in 2014, with the aim to become, as a solo piece, part of the competition repertoire of the Gheorghe Dima International Music Competition (for flute and clarinet), 2015 edition, first round. The piece as a whole does not express the feeling, the attitude and the enlightenment of an authentic shaman. It represents, instead, the ritual of exorcism, the transfiguration of the human body and soul with the aim to touch the highest vibrations of the universe, respectively the fight that human beings carry to break away from and transcend all that is earthly, in order to raise the soul towards a higher dimension. Since the fight with this self is fierce, the work takes on the form of an ample invocation, a continuous cry and, at the same time it is, on a technical level, a creation that requires instrumental virtuosity. In this music the duality of the author as composer-performer manifests itself (in its purest form), this symbiosis is described in the analysis with a detailed delineation of technical and interpretative aspects.

The piece with the title *The Pain* for solo violin is inspired by a painting of Ilya Repin, *Barge Haulers on the Volga*. The title is not an exact reference to the Russian painter's work of art, rather, it represents my emotional reaction while contemplating on this picture. In the piercing and troubled gaze of barge haulers I have recognised a sorrow that, in its turn, is profoundly rooted in a pain that transcends the physical level, reaching up to the philosophic realm of spiritual grief. The idea to transpose the feeling that one develops while looking at the painting into music fascinated me, and thus I created my very own vision regarding this affect.

From the point of view of form, the most likely interpretation of this work would place it in the proximity of the chaconne, an atypical chaconne, whose *Theme*, complete with 14 variations and a coda, reveals itself only towards the end of the composition. The analysis shows the author's continuous preoccupation with perfecting the instrument's distinctive script. The piece is embellished with sparkling virtuosity that renders it challenging in terms of violin playing.

In the second chapter we are faced with music for clarinet, violin and piano, dedicated to Professor Vera Negreanu. The title of the piece, *Les Kaches – Esprits des rochers*, has its origins in Armenian mythology. *Kaches* are musical spirits that live in rocky places and that are used by the divinity to take over or atone for men's punishments. Constructed from three parts – *I. La danse des Kaches*, *II. La romance des Kaches*, *III. La folie des Kaches* – the piece follows an explicitly structured narrative thread. It evokes three different states, implied also in the three titles. These contrasting states require that during the performance of the music the performers take a stand in terms of associating or even identifying with these spirits. Influences adjacent to classical music and the outflow of genres that make for a heterogenous mixture (such as jazz, rock, funk, or even psychedelic trance) can be identified in the musical discourse.

The first part of the trio has a lively character, it is a kaleidoscopic variety coloured with rhythms of contemporary dance. This mixture of dances consolidates around two motivic structures that alternate depending on the style the music takes on. From the point of view of the musical form, we are confronted with a sonata form that contains a concisely drafted exposition, an abundant development and a recapitulation that can also be interpreted as a Coda, synthesising all themes of this particular part.

The second movement of the trio is structured into a three-verse form, an A – B – A varied. The title – *La romance des Kaches* – as well as the tempo marking – *Lento rubato* – reveal the free spirit of the music, amplified by idiomatic style and frequent agogic changes. One of the particularities of this movement results from the fact that instruments never play together, with the exception of the last three bars, respectively the moments when players of the trio take over or abandon a certain theme. While this romance does not possess the complexity of the other movements, as it wishes to be an interlude, a halt between two “touchstones” surrounding it – expressivity of imagination and subtlety being the only requirements towards the performers – the third part, *La folie des Kaches*, comes to revive the character of the trio.

The delirium of the *Kaches* is indicated by an alert tempo (*Presto*), with generally heavy dynamics and eccentric rhythms, all carved into spectacular instrumental virtuosity. The form of the last movement is an atypical rondo. Although they are autonomous, the couplets interchange each other's motifs and that of the refrain, while the theme is subject to a permanent and discrete process of variations or progressions.

This music for clarinet, violin and piano is marked by: effervescence, prosperity, vitality, drama, at times humour or even meditation, all conceding with measure to the stylistic influences that are assimilated and reevaluated in accordance with the piece's own language.

Likewise, thanks to the double condition, elaborate interpretative suggestions are introduced not only on the individual but also on the chamber level.

The next chamber music composition, *Self-portrait* for flute, oboe, clarinet, bassoon and horn, stands out thanks to the nature of its inspiration: the programmatic style of the work derives from a place where literature and painting both meet, the expression of the *Self-portrait* finally being determined by none other than music. My wish to compose a self-portrait was sparked by Octavian Paler's book, *The Repugnant Self*, thanks to the essayist's trenchant yet subjective (characteristic) manner with which he managed to capture into words the self-portraits of the most important painters in history. The three parts of the quintet illustrate different states, the paintings being transposed by the composer into: *Scream*, *Dream* and *Unleashed*.

While the last two parts do not present an explicit connection with the self-portraits of painters featured in Octavian Paler's book, the first part alludes directly to *Scream*, Edvard Munch's masterpiece. Originally (in Norwegian), *Skrik* is the title of a cycle that consists of four paintings made between the years 1893 and 1910, through which a world of fright and anxiety is revealed, reflected also in the apocalyptic colours and the image of a cramped human body. The structure of the quintet is simple, it takes on a classical form in each movement: a sonata, a lied and a rondo. The rather archaic aspect of the old yet fresh music is blended or coloured by an essentialisation in terms of melodic and harmonic parameters that may feel, at times, slightly unpolished.

The first part, *Scream*, constructed in a relatively typical sonata form, exhibits a dramatic impulse right from the beginning. From this follow auditive distortions impregnated deeply by the pointillism of short sounds that define the accompaniment, the *theme* arcing sharp intervals and curves into the relief of the imposing melodic line performed by the horn.

The second part of *Self-portrait* opens up a dream-like world, where we are guided into the inner, intangible, indefinable nests of the soul but also into a Dionysian universe. *Dream* refers both to the psychological process of sleep and to a reverie about a utopian atmosphere, as it interferes with either nightmares or reality. Decision regarding the place and the time in which the action should "unfold" falls to the performer, visions can be different from one artist to another. Although we deal with "spiritualised" music, its construction is as "earthy" as possible and firmly articulated: a three-verse form with a reprise (A-B-A varied), in which A varied can in fact be identified with the interferences of section B in the timeline of the first section (A varied = A-B-A-B-A-B-A).

In the third part of the quintet, although the music retains a certain sobriety, we are met with an explosion of frenzy, the happiness of singing. From here the music (literally) “unleashes” itself; the writing brings freshness into the interpretation and, at the same time, accomplishes cyclicalty thanks to the reappearance of the first part’s main theme. A general observation with regard to this movement is the absence of metric changes, the same measure (2/4) being present from beginning to end, as if it were compensating for the first part, written in rampant measures.

From the conducted analysis we come to recognise the cyclic character of the work, beyond the musical quotation from the first part, reappearing in the last part of the quintet. The cohesion of cells (motifs) is maintained in each particular movement, between movements in pair (I-II, II-III, I-III) and in the entirety of the work. There is a binder that holds together this nucleic bundle, sustaining thus the structural homogeneity of the music. General observations with regard to the stratification and the circulation of these cyclic structures reinforce and highlight the musical construction’s organicity in *Self-portrait*.

The last chapter is dedicated to symphonic music, more precisely to the symphonic poem *Romeo and Juliet*. Although due to the nature of the topic we would presume that this music falls into the romantic category, as implied by the love story, in reality this is not entirely true. It is one of the most dramatic, tensest and grimmest works of music I have ever written as of today, through it I created and represented my own vision of the Shakespearean text. The action takes place from the perspective of the man. Romeo, chased away from Verona to live in an exile in Mantua after the killing of Tybalt, is full with vengeful rage and with the sentiment of love that will probably remain unfulfilled. And so, he recalls all that has happened: the appearance of Juliet, how they fell in love, the way they experienced this pure love, the death of Mercutio, the fight with Tybalt, the death of Tybalt – all of these actions are underpinned by dark thoughts and a deafening, unbearable pain. Hence, the first section of the work is unstable from the point of view of the tempo, of the characteristic and of the musical material.

The second section, in a fast tempo, presents the confrontation of Mercutio and Tybalt, respectively that of Romeo and Tybalt, expressively reproduced by an alert tempo, trenchant orchestral colours and diversified rhythms. The end of this section brings us to the original timeline of the Shakespearean oeuvre. At the tomb, Romeo bends down to Juliet one last time, recalling all the beautiful moments spent together – this image is revealed through horn and clarinet solos. Gradually, he starts to realise that Juliet is not alive, and he mourns her until he finds a final solution to reunite with her: through death. Juliet awakens, she beholds his lifeless lover, and she stabs herself into the heart with a dagger. The end of this work is one imagined

by the composer. The two lovers await their transcendence to a new dimension, the steady impulses (of wind instruments and timpani) representing their heartbeats slowly dying out, while the dynamic cumulation symbolises the human soul trying to break away from the body until, finally, it is liberated and rises up like steam. The genre of the work renders the music into the realm of symphonic poems, thanks to its programmatic nature, to its scale and, especially, to the complexity it reaches in terms of musical grammar and morphology. If some moments would be extended, it could support a ballet performance, as it is also visually descriptive. In fact, this has been one of the motors that helped conceive this music, by simply imagining and transposing the representation into a score, translating it into musical notes. Although it is a single movement piece, it can be separated, on the macrostructural level, into three sections, A, B and C, all three borrowing from preexisting materials in terms of themes. From the point of view of orchestral instrumentation we are dealing with the complete apparatus of each family of instruments. The harmonic and melodic structure is based on a musical quotation from an earlier work, a string quartet written years ago. The theme of the quartet *Beelzebuth* can be promptly summarised: a man, possessed by the devil, tries to get rid of it by all means possible. From this results the “borrowed” motivic theme of Romeo, which will later transform into the theme of Juliet, showing, through music, the connection between the two lovers. I have recognised in the thoughts of the male protagonist this “devilish”, obsessive state, a love that transforms into passion, an *idée fixe* that takes control over all his actions, so I found it suiting to take over the musical theme of the quartet, thus resorting also to a new symbolism.

The harmonies “writhe” on the borders of tonal, modal, neoclassic, post-romantic, modern, postmodern, even Avantgarde, all used in accordance with the expressional needs of the characters or the programmatic actions. The harmonic pattern of the orchestral tutti is borrowed from the natural resonance of sounds, broadly distributed consonant chords serve as the base, decorated with different combinations of *ajoutées* as we approach the higher register, these configurations adding a variable hue to the base harmonies.

Released after two other orchestral creations, *The Little Mermaid* (for string orchestra and percussion – 2011) and *Destiny – The Path to Light* (bachelor thesis, for orchestra – 2012), *Romeo and Juliet* was premiered on the 22nd of January 2016, in a concert of the *Transylvania State Philharmonic Orchestra*, conducted by Theo Wolters, alongside Dmitri Shostakovich’s Violin Concerto No. 1 in A minor, Opus 77 (soloist: Edwin Kim) and *The Firebird* (1919) ballet suite by Igor Stravinsky. This premiere was favourably received both by the public (professional and general) and the musicians that interpreted it on the stage of the Cluj Philharmonic.

Instead of conventional conclusions I have chosen an *Addendum* that takes on the form of personal reflections and observations that advance, at the same time, towards some hypotheses generated by this present moment of introspection, from the point of view of the two positions – of the composer and that of the performer – in which I currently find myself. These hypotheses were structured into suggestive titles such as: (1) *On the rapport with the musical text or the role of the performer in defining and completing the creative act*, (2) *The effects of contemporary writing on performers*, (3) *Dilemmas and problems in the path of the orchestral performer* or (4) *Communicating through script*.

I am certain that the five works that I have chosen to analyse stand as relevant landmarks, as of now, in my formation as a composer, a profile into which that of the performer does not hesitate to – discretely yet persuasively – also slink in.