

# MUZICA

SERIE NOUĂ, ANUL XXVI, NR. 1 - 2 (IANUARIE - MARTIE)

**DIN SUMAR**

**1-2 /2015**

**PREMIILE DE CREAȚIE ALE UCMR PE ANUL 2014**

**CORNELIU DAN GEORGESCU**

COMPOZIȚIA CU AJUTORUL COMPUTERULUI. O INTRODUCERE ÎN „MUZICA ALGORITMICĂ”

**DAN DEDIU**

VĂLURI ALE TRANSCENDENȚEI ÎN DISCURSUL MUZICAL

**NICOLAE BRÂNDUȘ**

AVANGARDA MUZICALĂ ROMÂNEASCĂ (III)

**OLEG GARAZ**

GENURILE MUZICII ȘI "REGRESIA" ÎNSPRE ORGANICUL PRIMORDIAL:

DE LA SOCIOLOGIC LA ANTROPOLOGIC, DE LA TAXINOMIC LA ARHETIPAL (II)

**ADINA SIBIANU**

SITA LUI ERATOSTENE ÎN SIMFONIA A II-A DE ANATOL VIERU



ISSN 0580-3713

**Revistă editată de Uniunea Compozitorilor  
și Muzicologilor din România**

## CUPRINS

### PAGINA

PREMIILE DE CREAȚIE ALE U.C.M.R. PE ANUL 2014	3
---	---

## STUDII

CORNELIU DAN GEORGESCU	
COMPOZIȚIA CU AJUTORUL COMPUTERULUI. O INTRODUCERE ÎN „MUZICA ALGORITMICĂ”	12
DAN DEDIU	
VĂLURI ALE TRANSCENDENȚEI ÎN DISCURSUL MUZICAL	27
NICOLAE BRÂNDUȘ	
AVANGARDA MUZICALĂ ROMÂNEASCĂ (III)	41
OLEG GARAZ	
GENURILE MUZICII ȘI "REGRESIA" ÎNSPRE ORGANICUL PRIMORDIAL: DE LA SOCIOLOGIC LA ANTROPOLOGIC, DE LA TAXINOMIC LA ARHETIPAL (II)	59
VASILE VASILE	
EVOLUȚIA PSALMULUI CA GEN MUZICAL (III)	108

## CREAȚII

ADINA SIBIANU	
SITA LUI ERATOSTENE ÎN SIMFONIA A II-A DE ANATOL VIERU	162

## ISTORIOGRAFIE

### VIOREL COSMA

TEXTE ȘI DOCUMENTE INEDITE. ISTORIA MUZICII ROMÂNEȘTI ÎN AUTOBIOGRAFII (III)	
LUCIA COSMA (II)	175

## ANIVERSĂRI

AL. I. BĂDULESCU	
VASILE TOMESCU - 85 DE ANI DE LA NAȘTERE	189

## RECENZII

CONSTANTIN SECARĂ	
OVIDIU PAPANĂ - STUDII DE ETNOMUZICOLOGIE	194

## TABLE OF CONTENTS

	PAGE
U.C.M.R. AWARDS FOR THE YEAR 2014	3
<b>STUDIES</b>	
CORNELIU DAN GEORGESCU	
AN INTRODUCTION TO THE ALGORITHMIC COMPOSITION	12
DAN DEDIU	
VEILS OF TRANSCENDENCE IN THE MUSICAL DISCOURSE	27
NICOLAE BRÂNDUȘ	
ROMANIAN AVANTGARDE MUSIC (III)	41
OLEG GARAZ	
MUSICAL GENRES:	
FROM SOCIOLOGICAL TO ANTHROPOLOGICAL, FROM TAXINOMICAL TO ARCHETIPAL (II)	59
VASILE VASILE	
EVOLUTION OF THE PSALM AS MUSICAL GENRE (III)	108
<b>CREATIONS</b>	
ADINA SIBIANU	
SIEVE OF ERATOSTHENES IN THE 2 <sup>ND</sup> SYMPHONY BY ANATOL VIERU	162
<b>HISTORIOGRAPHY</b>	
VIOREL COSMA	
NEW TEXTS AND DOCUMENTS. ROMANIAN MUSIC HISTORY IN AUTOBIOGRAPHIES (III)	
LUCIA COSMA (II)	175
<b>ANNIVERSARIES</b>	
AL. I. BĂDULESCU	
VASILE TOMESCU - 85	189
<b>REVIEWS</b>	
CONSTANTIN SECARĂ	
OVIDIU PAPANĂ – ETHNOMUSICOLOGY STUDIES	194

# **PREMIILE UNIUNII COMPOZITORILOR ȘI MUZICOLOGILOR DIN ROMÂNIA PE ANUL 2014**

## **MARELE PREMIU**

**Jolt Kerestely**  
pentru întreaga activitate creatoare





**SECȚIA DE MUZICĂ INSTRUMENTALĂ ȘI MULTIMEDIA**

**PREMIUL PENTRU LUCRARE SIMFONICĂ**



**Dan Dediú**

*Febra*  
Triplu concert  
pentru flaut, clarinet,  
violoncel și orchestră

**PREMIUL PENTRU MUZICĂ ELECTRONICĂ**



**Irinel Anghel**

*Spălătorul de creiere*

**PREMIUL PENTRU LUCRARE CAMERALĂ**



**Doina Rotaru**

*Fragile*  
pentru  
clarinet, vioară, violă,  
violoncel și pian

**PREMIUL FILIALEI CLUJ**



**Hans Peter Türk**

*Muzică pentru*  
oboi, violoncel și  
orchestră de coarde

**PREMIUL SUBSECȚIEI DE FANFARĂ**



**Gheorghe Țugui**

*Speranțe*  
suită populară

**SECȚIA DE MUZICĂ VOCALĂ**

**PREMIUL PENTRU LUCRARE VOCAL-SIMFONICĂ**



**Liviu Dănceanu**

*Unu plus minus unu*  
Operă

**PREMIUL PENTRU LUCRARE VOCAL- INSTRUMENTALĂ**



**Victor Alexandru Colțea**

*Zori*  
pentru două soprane  
și două pianе

**PREMIUL PENTRU LUCRARE CORALĂ AMPLĂ**



**Ion Pelearcă**

*Chinonic Duminical*

**PREMIUL SUBSECȚIEI DIDACTICE**



**Dan Pavelescu**

*Rugăciune*

**SECȚIA DE MUZICĂ JAZZ / POP**

**PREMIUL PENTRU MUZICĂ POP**



**Cătălin Târcolea**

*Străini în noapte*  
(text Elena Russo)

## PREMIUL PENTRU MUZICĂ DE JAZZ



**Nicolas  
Simion**

*Jocul  
Copiilor  
pentru  
jazz combo*

## PREMIUL PENTRU SPECTACOL MUZICAL



**Dan Spînu**

*The One Born  
From A Tear  
musical*



**SECȚIA DE MUZICOLOGIE**

**PREMIUL PENTRU SISTEMATICĂ**



**Valentina  
Sandu-Dediu**

*Octave paralele*

**PREMIUL PENTRU ISTORIOGRAFIE**



**Lavinia Coman**

*Constantin Silvestri*

**PREMIUL PENTRU PUBLICISTICĂ**



**Grigore  
Constantinescu**

*Nocturn și  
diurn în muzică,  
vol. II*



## STUDII

### **Compoziția cu ajutorul computerului. O introducere în „muzica algoritmică”**

**Corneliu Dan Georgescu**

În semestrul de iarnă 2012-2013 am susținut la *Ruprecht-Karls-Universität* din Heidelberg pro-seminarul cu titlul de mai sus (titlul original: *Computerunterstütztes Komponieren. Algorithmische Musik*). Mai mulți studenți ai institutului de muzică al acestei universități, fondată în 1386, deci una dintre cele mai vechi din Europa, solicitaseră de câțiva ani un curs de informare sintetică în domeniul folosirii computerului în muzică, în mod special în compoziție. Trebuie precizat faptul că este vorba de studenți muzicologi, deci nu de compozitori, studenți al căror interes pentru computer se situează într-un plan mai general, dar care cuprinde practic și tot ceea ce l-ar putea interesa pe un compozitor precum și multe alte aspecte.

O particularitate a acestui seminar a fost faptul că nu a presupus nici-o cunoștință prealabilă în domeniul programării la computer, inițierea începând ”de la zero”. Chiar dacă tema enunțată nu pare să aibă o legătură directă cu acest seminar, voi reveni periodic la el în cele ce urmează, deoarece prin el a fost impusă de la bun început o anumită direcție practică-pedagogică, de care nu se poate face abstracție nici în textul de față: intenția mea este să încerc să formulez o serie de informații astfel, încât și acest exposé să poată fi înțeles de orice cititor interesat, chiar dacă acesta nu dispune de o pregătire de specialitate. Nu va fi însă posibil aici să se depășească limitele unei introduceri - un specialist în domeniu

va găsi aici probabil destul de puține puncte de interes. Dar acest text nu aparține și nici nu este destinat unui specialist. Seminarul menționat a constatat dintr-o serie 14 ședințe săptămânale cu următoarele teme principale, alese cu scopul declarat de a sintetiza de o manieră simplă modurile diferite în care un computer poate fi implicat în actul componistic:

1. Muzică și computer. Informație generală. Aspecte tehnice, istorice, sociologice, estetice, filozofice.

2. Computerul folosit ca simplu înlocuitor al aparaturii clasice de studio. Înregistrarea, prelucrarea elementară, redarea sunetului cu ajutorul computerului.

3. Noțiuni de acustică: zgomot și muzică. Sunetul "în sine".

4. Reprezentarea muzicii ca sunet. Formate optime. Programe specifice pentru analiza și sinteza sunetului. *Sound Design*. Muzică electronică, *musique concrète*, *live-electronics*.

5. Reprezentarea generală a informației muzicale discontinue.

6. Formatul MIDI. Conversiunea diferitelor formate.

7. Reprezentarea grafică a muzicii ca notație. Scrierea unei partituri cu ajutorul computerului; programe specifice.

8. Compoziția muzicală asistată de computer la un nivel elementar. Lucrul cu module. Editarea muzicii cu ajutorul *sequenzer*-ului; programe specifice.

9. *Virtual Music*: Simularea la computer ca metodă de cercetare a stilului unor opere de Bach, Mozart, Chopin, Brahms. Diferite metode de simulare.

10. Muzica privită din punct de vedere al conceperii ei. *The „Metalevel”*. Compoziția propriu zisă cu ajutorul computerului. *Artificial Intelligence*.

11. Noțiunea generală de algoritm:

Gândirea algoritmică. Limbaje de programare: C, C++, LISP, CLISP, Java.

„Muzica algoritmică”: programele de compoziție *Common Music*, *CSound*.

12. Familiarizarea și lucrul cu programul *Common Music*:

Exerciții simple de compoziție algoritmică.

Exerciții de compoziție într-un stil modern (muzică serială, aleatorică, microtonală, spectrală, *minimal music*).

13. "Recompunerea" unei piese de Steve Reich (*Piano Phase*) prin descifrarea și formularea ca algoritm a modului în care a fost gândită („*Metalevel*").

14. Compoziția algoritmică folosind metode probabilistice. Controlul haosului.

*Clever Random*. Muzica de computer ca echilibru între entropie și redundanță.

Controlul gradului de entropie. Lanțuri Markov etc.

Dintre aceste puncte, tema 9 (*Virtual Music*) este prima dintre temele direct legate de intenția principală acestui seminar. În special în USA și Anglia s-au cristalizat unele încercări de a înțelege „cum compuneau” de ex. Bach, Mozart, Chopin, Brahms, Prokofieff și mai ales de a „recompune” muzica lor. Se pot distinge doua metodologii principale, foarte pe scurt astfel descrie: (1) se descompune muzica respectivă în unități minime, se alcătuieste un catalog din acestea, apoi se recuplează aceste unități aleator, conform punctelor de contact dintre ele, eventual se verifică rezultatul în comparație cu anumite modele considerate definitorii pentru stilul respectiv, eliminând-se „aberațiile”; (2) se analizează complet, pas cu pas și la diferite nivele de adâncime, modul în care muzica respectivă este construită, se definesc procedurile specifice pentru micro și macro formă, apoi regulile găsite se aplică unui nou material, pentru a crea noi piese în stilul respectiv. Dacă metoda (1) este evident mecanică și presupune o muncă de pregătire imensă din punct de vedere cantitativ în acest sens (de ex. catalogarea integrală a materialului muzical al unor piese de Mozart) dar este în principiu simplă ca mod de funcționare și nu va genera, mai bine zis, re-genera, decât o *muzică bazată exclusiv pe materialul preexistent*, metoda (2) este mai puțin mecanică și mult mai complexă: aici trebuie „descoperite” nu mai puțin decât „secretele intime” de ex. ale stilului mozartian; dar, odată acest lucru realizat, se pot crea

teoretic la nesfârșit piese *cu totul noi* în acest stil. În sensul primei metode, David Cope (vezi David Cope, *Virtual Music. Computer Synthesis of Musical Style*. Cambridge-Massachusetts, London 2001) propune o serie de rezultate mai mult decât încurajatoare - un test realizat cu studenți din ultimii ani a universității menționate mai sus a dovedit că unele *Corale* de Bach sau *Mazurci* de Chopin nu pot fi deosebite practic de exemplare corespunzătoare, simulate de programul lucrat de el. În cazul celei de a doua metode, singura problema rămâne aceea că - dacă o muzica serial-dodecafonică poate fi simulată convingător - încă nu s-a reușit o sinteză satisfăcătoare a unui stil mai complex, cum ar fi cel mozartian. Cu toate acestea, acesta este drumul pe care îl urmează înțelegerea muzicii la nivelul însăși al conceperii ei (*Metalevel*), drum pe care îl vom urma, cu toate dificultățile lui. Dar nu pentru a sintetiza muzica unui stil preexistent, ci pentru a crea o muzică nouă.

Nucleul seminarului amintit mai sus (temele 10-14) l-a constituit inițierea în programul de compoziție *Common Music* (CM), program lucrat de Heinrich K. Taube (*Research Board of University of Illinois*) în limbajul de programare *Clisp*, una dintre cele mai răspândite versiuni ale limbajului clasic *Lisp* (*Lisp* este o prescurtare a expresiei *list processing* iar *Clisp* este prescurtarea expresiei *common list processing*). Inventat în 1958 de John McCarthy, *Lisp* este "un limbaj de programare scris în *Lisp*". Aceasta nu este o tautologie, ci exprimă o calitate specială a acestui limbaj, care îl deosebește de altele ca *Algol*, *Fortran*, *Pascal*, *C*, *Java*. Limbajul de programare *Lisp* nu face nici-o deosebire între *date*, *liste de date* și *programele* în care acestea sunt prelucrate; funcțiile, procedeele și rutinele definite de programator sunt integrate imediat în limbaj și pot fi folosite ca o prelungire a acestuia, limbajul fiind astfel capabil "să învețe" permanent. Poate că de aceea contează *Lisp* ca un limbaj optimal pentru proiecte de A.I. (*artificial intelligence*), cercetare, experimente, inclusiv pentru compoziție.

Un limbaj de programare constă dintr-un set de „cuvinte cheie”, proceduri, rutine etc. inclusiv reguli sintactice specifice,

definite în prealabil dar extensibile, elemente care se constituie într-un sistem coerent ce permite prelucrarea unor date „primitive”. O reprezentare foarte simplă dar plastică îl poate compara cu un sistem de tip *input-work (black-box)-output*: datele introduse „se prelucrează” intern și se oferă un „rezultat” extern. Chiar dacă nu știm exact sau nu putem controla decât parțial, prin alegerea procedurilor convenabile, ceea ce se petrece în interiorul acestui *black-box*, interesează în special rezultatul. Un exemplu banal: introducem numerele 1 și 2, alegem procedura „adunare” și obținem rezultatul 3 – desigur trivial, dar dacă vom avea de adunat mii de numere a câte 50 de cifre fiecare vom descoperi repede avantajul acestei mod de lucru, avantaj care va deveni și mai evident dacă nu va fi vorba de simple numere, ci de prelucrarea a câtorva milioane de date ce ar reprezenta, să zicem, relieful fundului unui ocean, în căutarea de zone petrolifere.

*Clisp (Common Lisp)* - o versiune specială a lui *Lisp* - este, la rândul lui, unul dintre primele limbaje care a adoptat noua tehnică a O.O.P. (*object-oriented programming*), tehnică ce permite aplicarea unei serii de proceduri considerate ca fiind cele mai avansate în domeniul respectiv, cum ar fi *structurarea logică strict ierarhică a programului* precum și o mare *flexibilitate în refolosirea unor coduri de programare în cele mai diferite contexte*.

(Câteva noțiuni-cheie în domeniul O.O.P.: *abstraction, clase, prototype, encapsulation, interface, invariant, polymorphisme, identifier, heredity, instance, attribute, protected method, public method, function, constructor, destructor, parameter, argument*).

Un singur exemplu simplu, din viața de toate zilele, cu folosirea unor termeni citați mai sus în traducere (marcați în *cursiv*), exemplu care dorește să sublinieze aici mai ales ierarhizarea noțiunilor. „Automobil” ar fi numele unei *clase* de obiecte, dotată cu anumiți *invarianti* („caroserie”, „motor”, „roți”, „uși” etc.); „Mercedes” este un anumit *obiect* în această *clasă*, *moștenindu-i* toate *atributele „încapsulate”*, deci intangibile în

sine, dar ale căror *parametri* primesc *argumente*, deci valori specifice (dimensiuni, culoare, capacitate cilindrică, materiale etc.). "Un anumit auto Mercedes" este o *instanță* a *obiectului* "Mercedes", o copie a acestuia. Această *instanță* nu atinge însă *obiectul* și nici *clasa* respectivă, din care se pot *construi* noi și noi alte *instanțe*. Astfel, un nou automobil Mercedes nu mai trebuie definit (programat) din nou, el preia, cu adaptările necesare, *atributele* deja definite ale *clasei* „automobil” și ale *obiectului* respectiv „Mercedes. Dar și o altă marcă (Renault, Opel, Fiat, Volvo) *moștenește atributele clasei* "automobil", definind doar un nou *obiect* specific în cadrul ei. Chiar dacă există deosebiri mari între aceste mărci de automobile (de ex. *parametrul* „culoare” poate primi *argumentele* „alb, negru, roșu”), *invarianții* ("motor", "roți", "uși" etc.) se pot prelua și, evident, li se pot atribui calități diferite. Dacă vrem să creăm un automobil cu trei roți sau cu propulsie electrică, va trebui să modificăm *clasa* de mai sus, sau să instituim o nouă *clasă*, ce nu pleacă însă de la zero ci se bazează parțial pe *atributele* primei *clase*.

De altfel, cunoscutul sistem *Windows* este scris în C++, o variantă de tip O.O.P. a limbajului C, iar *CommonMusic*, program scris în *Clisp*, deci beneficiind de toate avantajele O.O.P., contează ca o "prelungire specific muzicală" a acestuia. În timp ce *CommonMusic* este dedicat compoziției propriu zise, alte programe din aceeași grupă cum ar fi *CSound* (CS) sau *CommonLispMusic* (CLM) sunt specializate în generarea sunetului și organizarea acestuia în "instrumente", "biblioteci", "orchestre". O asemenea completare este necesară, deoarece CM lucrează cu *date la nivel MIDI*, deci cu *note* și nu cu *sunete*; această limitare inițială a fost însă depășită în noile versiuni ale lui CM, care este capabil acum să folosească atât microintervale, deci și sunete netemperate, cât și unele "colorări" timbrale ale acestora, dar, deocamdată, într-un mod destul de complicat. Nucleul programului CM rămâne însă *gândirea muzicală algoritmică* și mai puțin expresia sonoră a acesteia. Pentru a audia muzica respectivă este oricum necesar un *synthesizer* (*software* sau *hardware*). Este un dezavantaj care trebuie acceptat și compensat altfel.

CM a fost premiat deja în anii 1990 la un concurs de *software* pentru compoziție, dar de atunci a fost permanent perfecționat și extins de Heinrich Taube și de colegi sau alți colaboratori ai săi (între care se numără Tobias Kunze și William Schottstaedt, *Center for Computer Research and Acoustics at Stanford University*). Există o legătură permanentă în internet între aceștia, devenită publică prin *cmdist@ccrma.stanford.edu*. Internetul este de altfel și singura formă în care programul este oferit pentru *download* ca *freeware* și, într-o oarecare măsură, documentat. În acești ani au apărut mai multe versiuni, nu toate compatibile între ele, dar chiar limbajul de programare *Lisp* a fost în mod special adaptat, extins și parțial combinat cu *SAL* și *Scheme*, ceea ce îngreunează accesul și pune probleme de compatibilitate. Discuțiile din internet se concentrează din păcate mai mult asupra rezolvării incompatibilităților între diferite platforme de lucru și a eliminării unor *bugs*, în loc de a încerca să se documenteze sau extindă problematica specific compozițională. CM a fost conceput inițial pentru platformele *Unix*, *Linux* și *Apple*, existând însă chiar de la început o adaptare, mai întâi pentru *DOS*, apoi și pentru *Windows*. Cea mai nouă versiune - 3.8.0 - nu este încă pe deplin fixată și nici suficient documentată, de aceea eu am preferat să folosesc pentru acest seminar versiunile 2.3 și 2.4.2, referitor la care există și o publicație a autorului programului (Heinrich Taube: *Notes from the Metalevel. Introduction to Algorithmic Music Composition*. Taylor & Francis Group plc, London, UK 2004) în care se oferă, alături de explicații detaliate, numeroase exemple. Autorul înțelege prin „*metalevel*” acel nivel superior al conceperii unei compoziții, nivel la care gândirea muzicală nu este legată încă de o expresie concretă a ei (sonoră sau scrisă) ci persistă pe un plan abstract; în acest plan se poate vorbi de o „gândire algoritmică”.

Dar ce este un algoritm? Este vorba de *descrierea exactă, pas cu pas, a unei proceduri ce trebuie urmată pentru a obține ceva*. Din nou un exemplu simplu, citat ca atare în multe manuale de programare, exemplu care dovedește că

algoritmeme sunt parte integrantă a vieții cotidiene și că le folosim inconștient. Algoritmul exemplificat nu este foarte original, se numește: „A face cafea”... El consta din următorii pași: (0) ne asigurăm ca avem la îndemână materialele necesare: apă, o cană, un filtru, cafea, o mașină de făcut cafea, o priză electrică, lapte, zahăr, cești... apoi: (1) se ia vasul respectiv din dulap, (2) se umple cu apă, (3) se introduce în mașina de cafea, (4) se pune un filtru în mașină, (5) se pune cafea în filtru, (6) se cuplează mașină; (7) când cafeaua este gata, se decuplează mașina, (8) se ia cana, (9) se toarnă cafea în cești; (10) se adaugă (facultativ) lapte și zahar. Dar dacă vasul *se află deja în mașină*? Algoritmul presupunea că vasul se află în dulap, deci el nu mai poate funcționa... În cazul unei programări neprofesionale, programul se blochează. În cazul unei programări corecte (care *testează* posibilitatea execuției fiecărui pas și oferă șansa remedierii unei lipse), am primi informația „Sorry, nu găsesc vasul în dulap”; în acest caz, *punem vasul în dulap și aplicăm algoritmul respectiv*. Pare absurd, dar „aplicăm algoritmul respectiv” reprezintă *un singur pas global plus o corectură*, pe când „a face cafea când vasul este deja în mașină” reprezintă altfel *o re-formulare a nu mai puțin de 9 pași* – pentru un computer care execută o operație de zeci de mii de ori este mai convenabil să se corecteze algoritmul existent, decât să se reformuleze toată procedura de la început. Dar dacă vrem să facem ceai în loc de cafea? În acest caz, folosim nu termenul concret „cafea” în algoritm ci o *variabilă* (o noțiune fundamentală a oricărui program de computer), de ex., variabila „Substanță”; ea poate primi odată valoarea „cafea”, altădată valoarea „ceai” sau „cacao”, după care algoritmul își urmează cursul cunoscut. Dar și o anumită acțiune concretă poate fi privită ca o *variabilă*. Oricât ar suna de ridicol, numai astfel poate participa un computer la proiecte ceva mai... ambițioase, cum ar fi construcția unui avion sau explorarea spațiului cosmic. Oricum, odată formulat, un algoritm este relativ independent de materialul la care este aplicat. Și, evident, aplicarea unui algoritm, respectiv gândirea algoritmică, nu sunt legate în principiu în mod obligatoriu de computer, ci doar considerabil facilitate astfel.



Dar în cazul unei compoziții? Ar trebui ca - în locul unui metode de lucru clasice, bazate pe „inspirație” - *sa descriem pas cu pas (eventual unui computer), lucid, fără echivocuri, ceea ce vrem să obținem*. Nu este deloc ușor... De fapt, „inspirația” nu este suprimată, ci trebuie consultată permanent și găsit modul necesar pentru a o încadra într-un algoritm ce ar urma să genereze compoziția respectivă. Experimentul, încercarea, probarea a diferiți parametri joacă mai întotdeauna un rol esențial la compozitorii care nu creează opere „în serie”; aici apare un mare avantaj, deoarece aceasta metodă de lucru *permite verificarea imediată a rezultatului unui experiment*, fără o considerabilă muncă de corectare de ex. a unei partituri complete sau a unui proiect. Mai trebuie precizat că acest mod de lucru nu implică, așa cum s-ar părea, un *determinism* rigid: ca și în muzica „spontană”, *întâmplarea* sau *haosul* pot fi incluse în modul de a gândi muzica – și controlate parțial sau deloc, după dorință. (Folosesc noțiuni ca acelea de „inspirație” sau „spontan” între ghilimele pentru că, deși nu sunt deloc ușor de definit, nu aș vrea să fac abstracție de ele.)

Nu cred însă că expresia bine încetățenită de „muzică algoritmică” este cu totul corectă... Pentru că *muzica creată pe baza unui algoritm* nu este principial altfel decât orice altă muzică: iar orice muzică poate fi, la rândul ei, analizată din punct de vedere algoritmic și re-creată astfel, fără ca autorul ei să fi avut aceasta intenție. De fapt, este vorba nu de o *muzică anumită* ci doar de *un anumit fel de a gândi și lucra muzica*. Evident, în măsura în care metoda de lucru nu se reflectă în rezultat, ceea ce nu poate fi totuși exclus.

Pentru construirea unei platforme complete de lucru necesare compoziției algoritmice cu ajutorul computerului am recomandat o serie de programe cum ar fi următoarele (acestea nu sunt nici pe departe singurele, există desigur numeroase alte posibilități):

1. Un program de compoziție algoritmică: de exemplu *CommonMusic* 2.4.2 (ultima versiune: 3.8.0 - <http://commonmusic.sourceforge.net/>; freeware)
2. Un text-editor: de exemplu *TextPad* 6.1.3. - © *Helios Software Solution* - (<http://www.textpad.com/download/index.html>; se recomandă și *Emax*, freeware)
3. Un program de notație muzicală: de exemplu *Finale* 2012.r3 - © *MakeMusic, Inc.* (<http://www.klemm-music.de/>)
4. Un sequezer: de exemplu *Samplitude Music Studio* 2013 - © *Magix Software GmbH* (<http://www.magix.com>)
5. Un program de prelucrare a sunetului: de exemplu *Audition* 3.5 sau *CS6* - © *Adobe System Incorporated* (<http://www.adobe.com/>)
6. Un program de execuție a datelor multimedia: de exemplu *VLC Media Player* 2.0.3 - © *Das VideoLAN-Team* (<http://www.vlc.de/>; freeware)

Versiunile indicate sunt cele actuale în decembrie 2012

Programul CM constând din mai multe file și presupunând existența în computer a limbajului de bază *CLisp* ca și anumite adaptări, am centralizat pentru studenții seminarului amintit toate aceste file necesare într-un singur fișier intitulat *Clisp\_and\_CM.exe*, fișier a cărui execuție asigură instalarea și funcționarea tuturor componentelor necesare funcționării programului. Pentru documentare există o serie de *links* în internet, dar am preferat să constituim un dicționar propriu, în care fiecare termen este pe scurt explicat în mod inteligibil și mai ales exemplificat. Trebuie precizat: fără consultarea la fiecare pas a exemplelor concrete ca și a dicționarului, programul nu poate fi practic folosit.

Modul de lucru cu acest program este relativ simplu, presupune însă o anumită familiarizare cu specificul său și multă precizie. Se scrie într-un *editor* codul respectiv ca un text oarecare, folosind însă *cuvinte cheie*, *funcții*, atribuind valori – *argumente* – unor *slots* (puncte de contact, legătura), alegând funcțiile optime sau definindu-le.

De ex. *MIDI event class* conține ca *slots*

**:time :keynum :duration :amplitude :channel**

care controlează parametrii următori, bine-cunoscuți oricărui compozitor: punctul de inserție a unui note pe o axă temporală (*time*), înălțimea notei (*keynum*), durata ei (*duration*), intensitatea ei (*amplitude*), "vocea", respectiv canalul pe care va fi executată (*channel*).

Regulile sintactice ale limbajului de programare trebuie evident strict respectate (de exemplu, *cuvintele cheie* pentru *slots* enunțate mai sus trebuie precedate de două puncte, pentru a fi recunoscute ca atare; fiecare "frază" de cod trebuie pusă între paranteze; textul ce urmează după „punct și virgulă” - ;; - este considerat „comentar” și nu este "evaluat" de către program etc.), orice abatere întrerupe executarea codului în așteptarea corecturii greșelii, care uneori nu este ușor de depistat. („Comentarele” sunt de obicei explicații necesare pentru a face programul inteligibil și prelucrabil, chiar și pentru programator).

Un exemplu: un fragment de cod de programare elementar, incluzând aici pe scurt cele mai importante faze ale conceperii unei compoziții cu CM. Departajarea în patru faze distincte de lucru (Inițializare, Material, Prelucrare, Rezultat) îmi aparține și o consider utilă pentru a păstra ordinea într-un text care poate ajunge repede la câteva mii de rânduri, dar ea nu este obligatorie.

*Cuvintele cheie* ale limbajului apar cu litere *bold*, celelalte cuvinte reprezintă denumiri sau valori acordate de programator.

Reamintesc faptul că textul ce urmează unei punctuații „punct și virgulă” până la capătul rândului (aici scris cu caractere mai mici) este considerat *comentar* și nu este luat în considerare; celelalte rânduri sunt „citite” (*parsed*) și „evaluate” de program în ordinea normală a lecturii.

;;; 1. *Inițializare:*

;;; Aici se declară sintaxa valabilă, modalitatea și locația la care se va scrie rezultatul  
(**in-package :cm**)(**set-midi-file-versions! true**)(**cd "N:/files/MIDI/"**)

;;; 2. *Definirea materialului:*

;;; Se expune un șir de note și de durate, conform codificării acceptate de program

(**define H\_mel (new cycle :notes '(g4 e e f d d c d e f g g g)))**

(**new cycle :rhythms '( e e q e e q e e e e e e q ) :name 'H\_rhy**)

;;; 3. *Prelucrare:*

;;; Notele și duratele se "citesc", cuplează, eventual prelucreză, procesează

(**define** (Hans end row\_mel offset row\_rhy temp chan) ; Cu excepția lui **define**, sunt

; toate denumiri date de programator unei funcții definite pe loc – „Hans” - și unei serii de

; *variabile*, care vor primi în timpul procesării datelor diferite valori. În timp ce „end” primește

; o singură valoare – durata piesei - „row\_mel” și „row\_rhy” citesc valori dintr-un șir de date

; datorită cuplului „**for**” ... „**next**” – fiecare dintre ele este atribuită noilor variabile „mel”,

; respectiv „rhy”. Acest **loop** se repetă, atâta timp – „**while**” – cât variabila sistemică „**now**” este

; mai mică sau egală „<=” cu valoarea „end”.

(**process while** (<= (now) end) **for** mel = (**transpose** (next row\_mel) offset)

**for** rhy = (next row\_rhy)

**output** (new midi :time (now) :keynum mel :channel chan) **wait** (\* rhy temp)))

;;; 4. *Output:*

;;; Rezultatul prelucrării este "trimis" spre execuție ( respectiv scris la locația precizată prin **cd**)

(**events** (**list** (Hans 24 #&H\_mel1 0 #&H\_rhy1 2 2)

(Hans 24 #&H\_mel2 24 #&H\_rhy2 1 3)

"H.mid" '(0 1))

Rândurile de program de mai sus reprezintă codificarea primei fraze din cunoscuta melodie *Hänschen klein*, executată apoi ca un canon la două voci pe două canale diferite, una dintre voci fiind executată într-un tempo dublu, transpusă la două octave și decalată cu o măsură. Este o sarcină modestă, dar care include etapele principale ale lucrului. Rezultatul este o filă în format *MIDI* (aici numită "H.mid"), care poate fi audiată imediat la computer sau sintetizor; ea poate fi însă reînregistrată (convertită) în format *.WAV* și prelucrată mai departe ca *sunet*, respectiv „tradusă” într-o partitură scrisă și prelucrată ca notație muzicală obișnuită, cu programe adecvate. (De exemplu, între multe altele, programul *FINALE* asigură o corectă conversiune a datelor *MIDI* între altele în note și/sau formatul *.WAV*).

**Define** este una dintre funcțiile cele mai importante ale programului ca și **new**: prima permite atribuirea de valori unor *variabile*, a doua crează o nouă *instanță* a unei *clase*. De remarcat că marea majoritate a „cuvintelor-cheie” nu sunt altceva decât cuvinte din limba engleză a căror sens este astfel chiar și intuitiv imediat inteligibil, cum ar fi: **process, output, now** (o *system-variable* specială, care se actualizează automat și marchează timpul prezent: „acum” ), **transpose, while, wait** sau alte noțiuni ca **loop, next** sau condiții ca **when, if, unless** sau cupluri ca **wait-until, if ... then ... else** etc. inclusiv codificarea notelor, în engleză aceiași ca în germană: **c d e f g a b... cs** semnifică „c sharp”, deci do diez, **df** semnifică „d flat”, deci re bemol. Valorile ritmului sunt prescurtări, de ex. **e** semnifică „eight”, optime, **q** semnifică „quarter”, pătrime etc. Programul acceptă însă – și abia astfel se poate lucra rezonabil cu el - în locul acestor simboluri cunoscute și *serii de cifre* (coduri MIDI, trepte, frecvențe, durate) ca și operații aritmetice, ceea ce permite o prelucrare complexă a acestor date, fără a controla „manual” fiecare notă. O listă de date poate fi citită *ciclic, în palindrom, permutațional, aleator, inversat* etc. (**cycle, palindrome, heap, random, reverse**). Alte cuvinte-cheie sunt: **scale, tempo, divisions, channel-tunning, timesig, length, reverse, append, concat, make-list, max, min, mod, and, or, not, return, join, copier, chord, repeat, set, let, sprout, stop** etc. precum și funcțiile aritmetice clasice = + - \* / > < >= <= . Programul generează din materialul pus la dispoziție *streams*, cu momentul intervenției și al terminării (respectiv durata) fiecărei linii liber alese. Nu este un mod de privire a muzicii de la sine înțeles și a-l accepta reprezintă doar primul pas în familiarizarea cu felul său specific de a vedea muzica. Desigur că programul permite și lucrul cu fraze, teme, motive etc. „normale” (a nu se uita ca programul lucrează cu note, nu cu sunete) sau se poate scrie o formă sonata sau un rondo cu el, dar nu acesta constituie specificul său și a-l folosi astfel înseamnă a-l folosi incomplet și într-un mod oarecum impropriu. Dar fiecare compozitor este liber să folosească și adapteze programul conform necesităților proprii. (În ceea ce mă privește, l-am adaptat între altele astfel încât el să „plaseze în timp evenimente etajate”, respectiv să fixeze ca puncte *start-end* ale

unor *streams* situate în planuri diferite, date preluate din cunoscuta proporție *sectio aurea*.)

Prin alegerea sau definirea unor proceduri corespunzătoare devine posibilă de ex. construirea unor polifonii sau texturi complexe în registre, tempo-uri și cu variațiuni diferite, „evoluția” respectiv „involuția” unor linii prin includerea/excluderea aleatorie a unor elemente, cam în același sens, „descompunerea”, respectiv „reconstituirea” treptată a unei linii dintr-o înșiruire întâmplătoare de sunete și durate prin proceduri de tip *lanț Markov*, relații complexe între înălțimile sunetelor și durate, chiar și „traducerea” unor notații grafice în sunete etc. etc. – fanteziei compozitorului nu i se pun alte granițe decât cele legate de posibilitățile programului (care sunt vaste) ca și de cunoașterea lor în detaliu. Posibilitatea de a experimenta în scurt timp diferite variante ale unei idei muzicale doar prin schimbarea valorii unor parametri ca și obținerea aproape automată a unei partituri reprezintă mari facilități pentru orice muzician. Pe de altă parte, fără contribuția fanteziei compozitorului nu va rezulta o muzică viabilă: tot acest pachet de programe nu reprezintă decât un instrument - foarte complex și „inteligent”, dar numai un instrument - care nu poate înlocui gândirea componistică („inspirația”) și talentul muzical. Limitarea la o muzica scrisă *cu note* (format MIDI) este cel mai mare dezavantaj în acest context - cum spuneam, compensat parțial prin extensii recente ale programului. Marele avantaj îl reprezintă însă nu atât generarea mecanică a schiței unei compoziții sau chiar ajutorul la alcătuirea unei partituri cât *disciplina forțată ce se impune astfel compozitorului, obligat să facă și mențină ordine în felul său de a gândi, să-și organizeze lucrul, să procedeze metodic la construirea unei compoziții noi*, așa cum procedează un arhitect la construirea unei clădiri – este acea *precizie* în felul de a gândi și lucra, la care m-am referit deja. Dacă acest avantaj nu joacă niciun rol în cazul unor compozitori – fie tradiționali în felul lor de a gândi, independent de stilul lor, fie interesați, respectiv axați pe improvizație, spontaneitate, efemer - atunci este evident că nu merită ca ei să se angaja pe acest drum, care cere o considerabilă investiție de timp și energie. Este un *altfel* de „joc”, un joc pur între

intelect și sensibilitate la un nivel foarte abstract, și nu oricine este predispus la aceasta. Iar la nivel calitativ nu se oferă nici-o garanție.

În încheiere, câteva ultime referințe la seminarul de la Heidelberg. Alte câteva teme sau sub-teme conexe abordate în acest seminar, enunțate aici pe scurt, au mai fost: "pre-istoria" muzicii de computer (John Chowning, Max Mathew, Lejaren Arthur Hiller, Jean-Claude Risset etc. dar și acea pre-istorie mai puțin privită ca atare, perceptibilă în orice tendință de formalizare și algoritmizare a gândirii muzicale cum ar fi în tabelul de „compoziție automată” a unor menuete, atribuit lui Mozart, sau în muzica serială sau stocastică realizate „manual”), structura internă a sunetului, infrasunet, ultrasunet, sunete parțiale, relația analog-digital, cod binar, cuantizare, *Fast Fourier Transform*, *sampling*, *ADSR*, *frequency modulation synthesis*, *FM synthesizer*, *antialiasing-filter*, *codecs*, formatele curente *WAV*, *MP3*, *MPEG-2-4*, *WMA* etc. La sfârșitul semestrului a fost prezentat, conform tradiției universității din Heidelberg, un concert susținut de studenți, în cadrul căruia și seminarul nostru a oferit câteva "compoziții" realizate împreună cu ajutorul *CM*, între care, pe lângă variațiuni pe unele teme cunoscute (alături de *Hänschen klein*, *Happy Birthday to You*), "exerciții" de muzică serială și stocastică sau chiar aplicarea unui algoritm compozițional anumit la materiale muzicale diverse, cum ar fi scara armonicelor naturale sau diferite moduri folclorice. (Ne amintim că un algoritm cunoaște o relativă independență față de material).

Acest seminar a avut, în ansamblul lui, un caracter experimental, fiind primul cu acest profil din istoria universității menționate. Dacă descrierea modurilor de folosire a computerului a trezit mult interes, puțini au fost cei ce s-au lăsat atrași pe acest drum cam spinos: gândirea algoritmică a muzicii...

(Neckarsteinach in Hessen, Septembrie 2013)

(Un text similar dar mai restrâns a fost publicat în: Augustin Radu, *De la școala „Cornetti” în România, Europa și America*. Editura Sim Art, Craiova, 2014, p. 139-141, iar un altul, mai amplu, se află în curs de publicare în: Corneliu Dan Georgescu: *Muzică atemporală. Arhetipuri. Compozitori români*. Vol. 1, la Editura Artes din Iași).

## **Văluri ale transcendenței în discursul muzical**

**Dan Dediu**

*So eröffnet die Musik, in ihren gesteigerten Formen,  
seit den Tagen der ersten Wiener Klassik ein  
unendliches Gespräch in Tönen über den  
Unterschied zwischen Paradies und Welt.<sup>1</sup>*

Peter Sloterdijk

Să ne imaginăm *Transcendența* ca pe o entitate înfășurată într-o mulțime de văluri. Nimeni nu știe ce se ascunde în spatele acestor văluri, nimeni nu știe numărul lor. Ar vrea să afle, desigur. Însă teroarea blasfemică oprește mintea să funcționeze în proximitatea Transcendenței. Și chiar dacă află ceva, o apărare instinctivă, adânc ascunsă în cutele creierului, face ca mintea fie să nu înțeleagă, fie să nu poată exprima ce a aflat. După cum spune un vechi proverb german: *weiss du was, so schweig!* (dacă știi ceva, atunci taci!).

Mintea însă e o floare apetisantă pentru albine curiozități. Fecundată fiind de boabele de polen ale promisiunilor aduse de curiozitate, mintea capătă curaj în a căuta strategii de apropiere de Transcendență. Prinsă în mecanica descoperirii – o posibilă definiție a rațiunii cantitative – activitatea minții își propune ca obiectiv cardinal dezvăluirea Transcendenței sau, pe cât posibil, îndepărtarea a cât mai multor văluri ce o ocultează. E adevărat că nu de puține ori mintea, încurcând descoperirea cu invenția, se avântă în erori catastrofale ori greșeli norocoase, imaginându-și consistența

---

<sup>1</sup> Sloterdijk, Peter, *La musique retrouvée*, în *Der ästhetische Imperativ*, Philo & Philo Fine Arts, Hamburg, 2007, p.22 ("Astfel, în formele sale mai avansate, încă din zilele clasicismului vienez, muzica deschide o infinită discuție sonoră despre diferența dintre Paradis și lume.")



acolo unde nu e decât mirajul deșertului sau confundând poarta de intrare în metafizic cu puterea de calcul și scientometria. Astfel, viziunea asupra Transcendenței este, de multe ori, rodul unor interpretări greșite, dar adânc asumate ale minții omenești, aflate sub seducția fascinantă a modelului comorii.

Comoară înseamnă mai întâi căutare și apoi găsim de noi teritorii. Comoară înseamnă credință în puterea promisiunii și în posibilitatea fericirii pământești. Mentea funcționează în orizontul comorii<sup>1</sup>, transformând căutarea noului în lopată pentru dez-groparea nestematelor materiale. Fiecare rezolvare a problemei, fiecare găsim a răspunsului și aflare a rezultatului se constituie ca un peren act gestual de dezgropare a comorii, în care direcția gestului salvator este de jos în sus, de la tenebre la lumină. Descoperirea comorii e o *extragere* din măruntaiele materiei a unei părți din ființa noastră celestă, a părții noastre lipsă, parte care ne-a fost promisă în starea edenică și de care am fost privați - nu din vina noastră personală - într-un timp în care nici nu ne născusem. Găsirea comorii este echivalentă cu întregirea noastră ca făptură transcendentă. De aceea, în proiecția comorii materiale mintea își regăsește starea de așteptare în fața Judecării Transcendenței, o stare de trepidăție asemănătoare frisonului.

Dar există o singură comoară ce nu poate fi dibuită: comoara Transcendenței, care nu se dez-groapă, ci se dez-văluie. Gestul implicat aici este opusul celui care dezgroapă: de sus în jos, de la înălțime spre adâncime. Nu e o extragere, ci o plutire lină. Mai mult, transparența vălului mărturisește asupra inefabilului și fluidității spirituale a esenței pe care o ascunde și o întrupează. Dez-văluirea găsește ceea ce caută, numai că sub o altă formă decât își închipuise mintea. Vălul îndepărtat nu ascunde doar, ci ia cu el în plutirea sa din Transcendență, asemenea giulgiului din Torino, o imagine a comorii Transcendenței. Ceea ce ajunge la mintea noastră este câte un aspect al Transcendenței, câte o fotografie a acesteia, o adiere

---

<sup>1</sup> "De la descoperirea continentelor dincolo de ocean, căutarea comorilor a devenit activitatea metafizică propriu-zisă a sufletului european.", *op.cit.*, p.24

a parfumului său divin. Vălurile Transcendenței sunt nenumărate și plutesc peste tot împrejurul nostru. Ele iau diferite forme și se oferă, atunci când le putem intui și sesiza, simțurilor și gândurilor noastre. Dar mai cu seamă, vălurile Transcendenței pot fi și construcții greșite ale minții noastre, care dorește să vadă în ceea ce nu înțelege îndeajuns semne ale Transcendenței.

În cele ce urmează ne vom limita la a indica anumite văluri ale Transcendenței ce pot fi sesizate în muzică, dincolo de valorile de *adevărat* sau *fals* care le stau la bază, știut fiind faptul că muzica e un "tărâm demonic", după cum l-a denumit cu multă înțelepciune Thomas Mann. Ceea ce nu înseamnă neapărat că aspectele pe care le vom cerceta *sunt* manifestări ale Transcendenței în muzică. Mai degrabă, dorim să propunem înțelegerea faptului că acestea *pot fi* unele dintre vălurile unei Transcendențe adânc subiective, care se schimbă în funcție de context istoric, de timp, spațiu, religie, cultură, grup social, familie, educație, înclinații, complexe și multe alte variabile.

\*\*\*

Cele șapte văluri ale Transcendenței pe care le vom cerceta în continuare sunt aspecte ale acesteia sesizate cu extraordinară perspicacitate de către Peter Sloterdijk în lucrarea *Gottes Eifer*, tradusă în românește prin sintagma *Zelul față de Dumnezeu*.<sup>1</sup> Capitolul intitulat *Premisele* înfățișează o analiză a apariției ideii de Transcendență în câmp cultural și descifrează șapte variante sub care ia formă aceasta.

Prima variantă pornește de la o pătrunzătoare intuiție a lui Heiner Mühlmann: "Cum ia naștere transcendența? Ea ia naștere prin înțelegerea greșită a lentorii. (...) Lentoarea este o mișcare ce durează mai mult decât o generație. Pentru a o observa, suntem dependenți de conlucrarea cu oameni care au

---

<sup>1</sup> Sloterdijk, Peter, *Zelul față de Dumnezeu. Despre lupta celor trei monoteisme*, Curtea Veche, București, 2012, trad. de Andreea Diana Gierling

trăit înaintea noastră, și cu oameni care vor trăi după noi.”<sup>1</sup> Teza este, așadar, foarte străvezie: procesualitatea lentă, inobservabilitatea schimbărilor constituie motivul pentru care se transferă în transcendență responsabilitatea unui plan preformat și supranatural. Ideea de transcendență este în acest caz salvatoare, pentru că pune pe seama intenției transcendente ceea ce petrece în immanent, deci deschide un orizont al ordinii universale, implicând o viziune, obiective, plan și consecvență în mutările de destin. Noima evoluției istorice a ”duratei lungi” braudelienne este compactată așadar în ecuația *lentoarea capătă consistență doar când e înțeleasă ca sprijinindu-se pe plasa intențională a Transcendenței*. Sloterdijk susține că atunci când reușim să observăm lentoarea și s-o înțelegem, de cele mai multe ori doar *a posteriori*, varianta planificării transdendente își pierde din forță, găsindu-se alte variante, imanente, de interpretare a duratei lungi, precum evoluționismul, modelele ondulatorii sau teorii ale rupturii.

În muzică, lentoarea ca semn al Transcendenței se poate aplica în două feluri: fie ca propriu-zis tempo lent, fie ca evoluție arhitecturală lentă și implacabilă.

Prima variantă e elementară și funcționează ca vâl al Transcendenței în combinație cu alte idei: puritate, simplitate, înălțime. Un exemplu edificator îl constituie cea mai splendidă pagină mozartiană: partea lentă din Concertul pentru clarinet și orchestră.



Dar tot atât de edificatoare sunt și *Aria* de Bach, părțile lente din "Imperialul" beethovenian, concertele lui Chopin,

---

<sup>1</sup> Heiner Mühlmann, *Die Ökonomiemaschine*, în *5 Codes: Architektur, Paranoia und Risiko in Zeiten des Terrors*, ed. Gerd de Bruyn, Igmade, Basel/Boston/Berlin, 2006, p. 227

Grieg, Ceaikovski, *Pavana pentru o infantă defunctă* de Ravel, preludiul la Tristan și Isolda, dar mai ales Preludiul la Parsifal de Wagner.

(1<sup>o</sup>) Sehr langsam.

(1<sup>o</sup>) 3

(2<sup>o</sup> u. 3<sup>o</sup>)

(1<sup>o</sup>)

(2<sup>o</sup> u. 3<sup>o</sup>)

p cresc. f dim.

(1<sup>o</sup>)

(2<sup>o</sup> u. 3<sup>o</sup>) p

p piu p

(2<sup>o</sup> u. 3<sup>o</sup>)

pp

(1<sup>o</sup>)

(2<sup>o</sup> u. 3<sup>o</sup>) p

cresc. f dim.

p piu p

(2<sup>o</sup>)

(3<sup>o</sup>)

pp

(1<sup>o</sup> u. 2<sup>o</sup>)

(2<sup>o</sup> u. 3<sup>o</sup>)

(1<sup>o</sup>)

(2<sup>o</sup> u. 3<sup>o</sup>)

(1<sup>o</sup> u. 2<sup>o</sup>)

(2<sup>o</sup>)

(3<sup>o</sup>)

pp

(1<sup>o</sup>)

(2<sup>o</sup>)

(3<sup>o</sup>)

pp

(As.)

ppp

Sehr langsam.

sehr ausdrucksvoll.

(\*)

mit Dämpf. p

cresc. f dim.

p piu p

(\*)

mit Dämpf. p

cresc. f dim.

p piu p

pp

sehr ausdrucksvoll.

mit Dämpf. p

cresc. f dim.

p piu p

Cea de-a doua variantă reflectă mai bine esența "înțelegerii greșite" de care vorbește Mühlmann, ideea de

transcendență apărând ca urmare a sesizării consecvenței liniilor de forță ce constituie planul arhitectonic al lucrării: repetări, reveniri, augmentări, consolidări ale elementelor muzicale (motive, teme) ce se încheagă într-un plan "supra-natural" al evoluției muzicale. Bunăoară, ideea melodică ciclică ori tehnica leitmotivică ar putea constitui aici un semn al planului transcendent: la Berlioz în *Simfonia Fantastică*, în operele lui Wagner, în *Simfonia* de Franck, nemaivorbind de rețeaua complexă de "motive-simbol" în toate simfoniile de Mahler și în muzica lui Berg (*Wozzeck* și *Concertul pentru vioară*) și Messiaen (*Vingt Regards sur l'Enfant Jesus*, *Turangalîla*, *Dès canyons aux étoiles*).

Transcendența se naște, în continuare, după Sloterdijk, tot dintr-o înțelegere greșită însă, a *violenței*. Analizând violența pornind de la conceptele interrelaționate de stress și ritual, apoi extinzând paleta cu binomul stress și libertate<sup>1</sup>, filosoful german ajunge la sâmburele violenței, *mânia* (thymos). După el, mânia ia "forma unei obsesii alimentate de sus, în care energia de luptă îl absoarbe complet pe agent și face ca lupta să îi apară ca o misiune. (...) Atât timp cât domină interpretarea greșită transcendentă a violenței, e imposibil de realizat că ceea ce se resimte ca intuiție a forței apare dintr-un proces intern influențat psihosemantic al organismului supus la stres extrem – ceea ce ar putea fi valabil și pentru o parte a extazelor profetice."<sup>2</sup> Și continuă cu o frază cheie: "Marea reacție de stres se manifestă nu doar în modul exploziv, ci și în cel imploziv." Ceea ce înseamnă că nu doar violența pândește pe drumul ideii de transcendență, ci și *damnarea*, furia împotriva propriului sine, constituită ca un complex de vină, rușine și stress, și care se ritualizează prin auto-negare și auto-distrugere: "Cel care vrea să piară de pe fața pământului nu resimte doar dezavantajul de a fi vizibil, el înțelege în mod direct și ce înseamnă ca propriul nume să fie șters din cartea celor vii."<sup>3</sup>

Despre violența muzicală a scris frumos Jankélévitch,

---

<sup>1</sup> Peter Sloterdijk, *Streß und Freiheit*, Suhrkamp, Berlin, 2011

<sup>2</sup> Peter Sloterdijk, *Zelul față e Dumnezeu*, op.cit., p.14

<sup>3</sup> idem

numind-o metaforic "masacru al determinațiilor ce renasc fără încetare". Și tot Jankélévitch are o formulare memorabilă, care conduce la interpretarea, greșită după Sloterdijk, de vehicul al Transcendenței: "Violența crucifică forma."<sup>1</sup>

Coroborând cele două viziuni, putem obține o imagine interesantă asupra violenței ca procedeu muzical important pentru obținerea terorii sacre și declanșării panicii, atât de necesare creării cadrului de stress necesar apariției ideii de transcendență. Mânia, susține Cioran, intră în istoria muzicii odată cu Beethoven. Ea e fermentul izbucnirilor violente, așa cum o întâlnim în dezvoltările formelor de sonată imaginate de Schumann (*Simfonia a III-a* și a *IV-a*), Brahms (simfonii și concerte) sau Mahler, continuate apoi exponențial în muzica lui Stravinski (*Sacre du printemps*), Bartok (*Allegro barbaro*) și Șostakovici (simfonii, opere), turbo-turată semnificativ de către Stockhausen (*Gruppen*), Nono (*Come una fuerza de ola y luz*) și Lachenmann (*Ausklang*). Cum se obține efectul violenței în muzică? Ingredientele sunt câteva: dinamică și disonanțe extreme, orchestrație stridentă, tremolo și agresivitate ritmică. (<http://www.youtube.com/watch?v=M42cd5Dox48>)

Electronul negativ al violenței ar fi *damnarea*, forța care face să implodeze ființa, să se șteargă complet din lume, ajungându-se la sentimentul de nimicnicie în fața transcendenței. Damnarea nu aduce ideea de Transcendență decât colateral, ca forță strivitoare a umanului, ca răzbunare timotică a destinului. Ea a constituit o obsesie a lumii clasico-romantice muzicale, în care, la modul declarativ, au existat încercări de surprindere sonoră a energiei spirituale a acesteia: *Don Giovanni* de Mozart, *Damnațiunea lui Faust* de Berlioz, *Simfonia Faust* de Liszt. Liszt a fost compozitorul care a posedat un organ acut în abordarea *damnării* ca advent al ideii de transcendență în muzică, prin obsesia sa pentru "partea întunecată" a forței transcendente: *Mephisto-Waltz*, *Danse macabre*, *La lugubre gondola* sunt doar câteva titluri care conduc înspre tărâmul damnării, al imploziei sub apăsarea greutății vinei și rușinii metafizice. O continuare a acestei

---

<sup>1</sup>Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'innétable*, Seuil, Paris, 1983

damnări în contemporaneitate o constituie mitologia *hi-tech* a zombilor și vampirilor. Dar care ar fi specificul muzical al damnării este mai greu de imaginat, deși se poate vorbi de implacabilitatea ostinato-ului, de trepidație panicată a ritmului, de un proces gradual de distrugere, de descompunere, de dispariție. În acest sens, finalurile ce se îndepărtează și se descompun sunt specifice unei ideologii a damnării și a disoluției implozive a ființei în orizontul infernului. Astfel, damnarea devine un vâl al anti-transcendenței. (<http://www.youtube.com/watch?v=7cb1QmTkOAI>)

O a treia formă de transcendență derivă tot din înțelegerea greșită a *lipsei de reacție*, pe care Sloterdijk o numește "inaccesibilitatea celui alt". Aici se naște un mecanism interesant: există acte care necesită un *feedback*, întrebări care au nevoie de răspuns pentru a funcționa. Or, dacă nu vine niciun răspuns, mai ales de sus, atunci nu există decât două posibilități de interpretare: fie nu există niciun destinatar (*ateism*), fie acesta nu vrea să răspundă (*deus otiosus*). Astfel, Sloterdijk e de părere că "dacă i-am spune unui surdomut povestea vieții noastre, nu ar trebui să conchidem din tăcerea lui că preferă să-și păstreze comentariul pentru sine. Transcendența ia naștere în astfel de situații dintr-o suprainterpretare a lipsei de reacție. Ea rezultă din faptul că multe altele ne sunt inițial inaccesibile și de aceea rămân independente de noi. Din acest motiv se află în afara fanteziilor de simetrie care determină noțiunile noastre obișnuite despre răspuns, înțelegere, răzbunare și despre altele de același fel."<sup>1</sup> Pasaj memorabil, din care putem extrage învățăminte, traducându-l în limbaj sonor cu ușurință sub forma *tăcerii*, mijlocită într-un mod străveziu prin intermediul metaforei surdomutului pe care o face gânditorul german. Desigur, tăcerea e materialul sonor al răspunsului care nu vine, al ivesiei "întrebări fără răspuns". Prin tăcere și interpretarea ei greșită, deschidem ușa apariției ideii de Transcendență. Dar această interpretare greșită se poate dovedi fructuoasă din punct de vedere moral, după cum afirmă chiar Sloterdijk într-o

---

<sup>1</sup> op.cit., p.16

frumoasă piruetă filosofică: "Deci chiar dacă avem aici o concepție a transcendenței marcată de înțelegere greșită, ar trebui să-l respectăm pe << Dumnezeu>>, în măsura în care este vorba de un Celălalt în mod absolut, ca un concept productiv din punct de vedere moral, care inculcă omului un comportament nemanipulabil în relația cu semenii."<sup>1</sup> Dacă ne gândim la electrizantele tăceri din simfoniile lui Beethoven, la înfricoșătoarele pauze ale liedurilor lui Schubert și Schumann, la atemporalele "balamale" de tăcere dintre frazele de debut ale preludiului la *Parsifal* de Wagner, clocotitoarea pauză a culminației finale din *Don Juan* de Richard Strauss, real-metafizicul final ultratensionat al Simfoniei a IX-a de Mahler, și multe alte specii de tăceri ale muzicii secolului al XX-lea (de la Cage în 4'33" la Nono din *Framente. Stille. An Diotima*, de la Boulez în *Éclat* la Lachenmann în *Das Mädchen mit dem Schwefelhölzern*) – drumul tăcerii în istoria muzicii este calea regală a pătrunderii ideii de Transcendență, fără puțință de tăgadă.



Franz Schubert – *Ich hab' im Traum geweinet*, din *Dichterliebe*

O a patra transpoziție transcendentă își leagă existența tot de o interpretare greșită, de astă dată a *imunității* și funcțiilor sale. Imunitatea este definită clar drept strategie a măsurilor ce se iau în caz de răniri, iar cum Transcendența reprezintă un pol spiritual, ea aduce cu ea în actul pogorării leacuri pentru rănirile spirituale, remedii ce sunt oferite ca ajutoare de refacere, pe de o parte, a integrității umane pierdute și, pe de alta, instrumente de drenare, "canalizare și codificare a înclinației umane spre

---

<sup>1</sup> idem, pp.16-17



excese – o funcție care, începând cu romantismul european, a fost cedată în mare măsură sistemului artistic.”<sup>1</sup> Așadar, inclusiv muzica contribuie în acest sens la ”canalizarea și codificarea” excesului, lucru absolut de netăgăduit, dacă ne gândim la nemăsurat de excesivele opere ale lui Wagner, la muzica simfonică a lui Richard Strauss ori la gigantele simfonii ale lui Bruckner și Mahler, ajungându-se la excesivitatea modernismului, care ajunge să codifice în exces chiar excesul. Dar să revenim la imunitate: cine îmi oferă instrumentul însănătoșirii, substanță materială ori spirituală, ce este? Este Salvatorul meu, este cel ce alină suferința, cel ce dă sens morții, pune în ordine dezordinea și întâmplarea, oferind un loc cald și primitiv, o sferă a bunătății și sănătății, un ethos al luminii și intimității. Alinarea – acest topos atât de evocat în muzica lui Mahler – este răspunsul imunității în muzică, starea de rotunjime și plutire personală, de suspendare a voinței și legănare interioară. Finalul părții I din *Simfonia a IX-a* de Mahler, cântecul de leagăn care apare subit în aceeași parte, naivitatea flautului piccolo din concluzia expoziției părții I din *Simfonia a VII-a* de Șostakovici – sunt doar câteva exemple emblematice ale stării de alinare care aduce cu sine un vâl al transcendenței.

Pe scurt cercetează autorul german cel de-al cincilea aspect al transcendenței, reieșit din capacitatea inteligenței de a-și închipui o altă inteligență, superioară sieși. Auto-depășirea e posibilă în domeniul inteligenței, căci saltul în absolut o lărgeste și îi deschide orizontul învățării, prin care sporul inteligenței crește. Raportarea la o inteligență ideală, la un intelect absolut este ”un gest prin care ea își declară propria formă de transcendență.”<sup>2</sup> Care ar fi, atunci, echivalentul muzical al acestei inteligențe transcendente? După cum imaginea inteligenței nu poate fi desprinsă de ideea de melodie și înălțime, așadar de linearitate și registru acut, tot așa, ideea de inteligență superioară a transcendenței nu se poate plasa decât în registrul supra-acut și străluci diamantin în

---

<sup>1</sup> ibidem, p.17

<sup>2</sup> op.cit., p.20

conglomerate acordice ori linearități lente, epurate sonor. Exemple găsim în debutul operei *Lohengrin* de Wagner, la începutul *Simfoniei a VII-a* de Bruckner (despre care August Halm spunea că surprinde "zgomotul universului de dinainte de Creație") ori în finalul *Simfoniei a IX-a* de Mahler.

### 1.Satz.

Allegro moderato. (M. J. ss) Anton Bruckner

The musical score is for the first movement of Anton Bruckner's Symphony No. 7, titled "Allegro moderato". It is written for a full orchestra. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 4/4. The score includes parts for the following instruments: 2 Flutes, 2 Oboes, 2 Clarinets (A), 2 Bassoons, 4 Horns (F), 3 Trumpets (F), 3 Trombones, 3 Posaunes, Bass Tuba, Pauke (E tief), 1 Violin, 2 Violins, Bratschen, Violoncelle, and Contrabässe. The score shows the first few measures of the movement, with various dynamics like *ff* and *mf* indicated. The score is written for a full orchestra and includes parts for the following instruments: 2 Flutes, 2 Oboes, 2 Clarinets (A), 2 Bassoons, 4 Horns (F), 3 Trumpets (F), 3 Trombones, 3 Posaunes, Bass Tuba, Pauke (E tief), 1 Violin, 2 Violins, Bratschen, Violoncelle, and Contrabässe.

Un vâl absolut al transcendenței este *moartea*. Gând provocator, incitând la răspuns, dar întotdeauna având partea de incertitudine mai mare decât cea de certitudine, inevitabilul morții deschide problema transcendenței într-un mod foarte concret: unde se duc cei decedați? Care e sălașul lor, locul lor? Spațiul transcendenței se deschide astfel într-o imaginație, sărind peste un nod de discontinuitate ce face "ridicarea la putere" dintre un topos natural și unul imaginar. Sloterdijk scrie: "Între înțelegerea noțiunii de spațiu și loc al celor în viață și a imaginilor lor despre <<locuri>> din lumea de dincolo, nu se

poate stabili un continuum simplu. De aceea, locul morților rămâne transcendent într-un sens al cuvântului care necesită clarificare. El este o dimensiune heterotopă – dacă aceasta înseamnă că cei morți <<sălășluiesc>> într-un altundeva care se sustrage alternativei undeva și nicăieri. Pentru acest altundeva <<străin>>, tradiția oferă codificări foarte diferite, care merg de la formula <<la Dumnezeu>>, până la <<în Nirvana>> sau <<în memoria celor care iubesc>>. Caracterizările sunt poate picturale, ambigue și neclare, dar ele rezistă, în obstinția lor, reducărilor facile la un banal nicăieri.”<sup>1</sup> În muzică, moartea a fost întotdeauna un loc situat în proximitatea registrului grav. Să ne gândim la vocea de bas a Comandorului din *Don Giovanni*, care răsare din mormânt pentru a se răzbuna, să ne gândim la surlele tibetane ori la imaginile infernului la Liszt sau Xenakis și vom putea găsi un domeniu sonor comun acestor manifestări. Desigur, ar mai fi și caracterul marșului funebru, dar el este mai degrabă o conotație culturală impregnată asupra unui topos, decât o ”realitate” metafizică. O altă variantă ar fi tăcerea, după cum spune Beethoven: ”Der Tod könnte dargestellt werden durch eine Pause.”<sup>2</sup> La întrebarea unde se duc morții în muzică, răspunsul nu poate fi decât: fie în tăcere, fie în registrul grav.

Un ultim aspect al transcendenței analizat de Sloterdijk ține de ceea ce filosoful german numește printr-o sintagmă originală ”metafizica expeditorului puternic”. Concepția are la bază următoarea poveste: ”o instanță din lumea de dincolo, numită de obicei Dumnezeu, își îndreaptă atenția în momente deosebite, din dragoste, compasiune sau indignare, spre unii oameni numiți receptori ai mesajelor care, după anumite criterii de atestare, sunt considerate revelații.”<sup>3</sup> Așadar, aici putem realiza ușor o schemă de acțiune a unui ”mesaj de dincolo”, prin ”revelație”, către un destinatar din această lume, vasal pasiv și recunoscător. Pentru vâlul transcendenței

---

<sup>1</sup> op.cit., pp.20-21

<sup>2</sup> Joachim Kaiser, *Sprechen wir über Musik*, Siedler Verlag, München, 2012, p.22

<sup>3</sup> op.cit., p.21

corespunzător revelației în muzică nu găsim alceva decât *explozia* culminativă. Aceasta posedă caracteristicile maximului dinamic și instrumental, euforia descătușării și participării totale, împlinirea energetică a acumulărilor și descărcarea electrică a acestora, într-un moment de fascinație sonoră, putere și deschidere. Într-o culminație explozivă muzica se oferă nudă urechii ascultătoare, asemenea unui adevăr revelat, imposibil de negat și de contrazis. Este o revelație surprinsă în actul producerii sale, nu una cuprinsă în text și interpretată apoi în diverse feluri. În acest fel, muzica este capabilă să surprindă clipa declicului revelației, să recreeze sonor momentul în care fulgerul mesajului trimis de către "expeditorul puternic" se produce, în care lumea este inundată de o flacără de sens ce luminează traseul urmat și deschide o nouă perspectivă asupra întregului. Explozia muzicală exprimă cu acuitate clipa când Transcendența dă "Like", pentru a vorbi în paradigma Facebook.

\*\*\*

Rândurile de față emană ca aburii din trupul unei himere, a unui gând ciudat și neterminat, ce poate fi exprimat astfel: *reflexia Transcendenței în muzică există*. Istoria muzicii este plină de încercări disperate de a surprinde Alteritatea Tainică (sau, cum spunea Blaga, Marele Anonim) în sunete, dar și de greșeli seminale, care reușesc într-un mod neașteptat să surprindă o lume sonoră nemaiîntânită, încapsulată estetic apoi ca imagine a Transcendenței.

Studiul de față asumă implicit faptul că ideea de Transcendență poate fi surprinsă în muzică, într-un mod intenționat ori neintenționat, în urma unei înțelegeri corecte sau greșite a Transcendenței. Desigur, problema poate părea absconsă sau fantasmagorică unor teoreticieni respectabili care se ocupă cu așa-numita "realitate" a muzicii: organizarea înălțimilor, ritmica, orchestrația, forma, armonia, polifonia, melodia și mulți alți parametri. Însă, dacă ne referim la desfășurarea în timp, surprinderea muzicii în curgerea ei, atunci putem conveni asupra existenței unui alt tip de realitate muzicală, mai imaterială și inefabilă, dar nu mai puțin

”existentă”: realitatea imagisticii muzicale și, de aici, a imaginarii muzical, în câmpul filosofiei muzicii.

În acest sens, studiul de față încearcă fundamentarea teoretică a actului surprinderii ideii de Transcendență prin trimerile ideatice de nivel secund, ce dezvăluie aspecte diverse ale acesteia. Aceste trimere ideatice se bazează pe interpretarea unui stimul sonor complex ce suscită gânduri care conduc, în cele din urmă, la ideea de Transcendență. În continuare, dăm mai jos o schemă orientativă și rezumativă a concepției expuse:

<b>Imaginea muzicală (Sonoritate/Temporalitate)</b>	<b>Prin</b>	<b>Trimite la ideea de nivel secund</b>	<b>Văl al Transcendenței</b>
Lentoarea	Interpretarea greșită a duratei lungi	Planificarea intenționată a unei instanțe non-umane	Văl 1
Violența	Interpretarea greșită a catastrofelor	Mânia răzbunării și vertijul nimicirii	Văl 2
Tăcerea	Interpretarea greșită a lipsei de reacție	Inaccesibilitatea celuilalt	Văl 3
Alinarea	Interpretarea greșită a funcțiilor imunității	Remediu spiritual, ajutor ritualic	Văl 4
Înălțimea	Imaginarea unei inteligențe superioare	Inteligența ideală ce le știe pe toate	Văl 5
Adâncul (tenebrele)	Imposibilitatea imaginării morții	Locul necunoscut și de neimaginat	Văl 6
Explozia	Iluminarea revelației	Metafizica expeditorului puternic	Văl 7

Aceste gânduri schematice pot fi desfăcute în bucăți și cercetate amănunțit, în diferite contexte, după cum am văzut. Cert este un lucru: ideea Transcendenței este un element cardinal în arheologia mentalității componistice și cheia mișcării fluxului muzical, adică a teleologiei sonore.

## Avangarda muzicală românească

### (III)

#### Nicolae Brânduş

În continuarea celor menţionate în primele noastre întâlniri privind avangarda muzicală românească – anii 1950-1980 – mă voi referi la o nouă generaţie de compozitori afirmaţi începând cu anii 1960, născuţi între anii 1935-1945. În ordine alfabetică (şi selectiv) aceştia vor fi: Nicolae Brânduş (n. 1935), George Draga (n. 1935), Corneliu Cezar (n. 1937), Mihai Moldovan (n. 1937), Lucian Meţianu (n. 1937), Liviu Glodeanu (n. 1938), Sorin Vulcu (n. 1938), C. D. Georgescu (n. 1938), Octavian Nemescu (n. 1940), Ulpui Vlad (n. 1945). Din această selecţie rezultă interesul atribuit în studiul nostru despre *Avangarda muzicală românească după anii 1945*, unor personalităţi activând în zona *modernismului radical* (vezi Valentina Sandu-Dediu). Am exclus din aceastră listă o serie de compozitori din aceeaşi generaţie care au emigrat în anii '60-'70, despre care nu mai deţin informaţii la zi.

Alte nume de compozitori născuţi după anul 1945 nu vor face, de asemenea, obiectul studiului nostru, deoarece aceştia vor putea fi prezentaţi oricum mai bine de colegii lor de generaţie. Din punctul nostru de vedere, cel al *Avangardei muzicale*, post-modernismul, apărut şi dezvoltat începând cu deceniul al 7-lea şi continuat mai ales în anii următori, reprezintă o *reacţie* la cele dinainte, care a îmbrăcat forme diverse şi asupra cărora nu mă voi opri. Elementul recuperator al tradiţiei muzicale, pulverizată copios în deceniile anterioare, urma să se reconstituie critic la diferite niveluri mai mult sau mai puţin creative sau paştişarde.

Revenind la compozitorii din generaţia anilor '60 (radical modernistă, ca să rămânem în aceeaşi sferă de limbaj),

aceasta intervine în componistica românească cu o serie de idei noi, în bună parte punctuale, care s-au interferat cu cele ale generației anterioare în ambele sensuri, într-un schimb creator.

Ca o primă și fundamentală reacție la serialismul integral și la diferitele concepții structuraliste – tipice mai ales spațiului european - școala americană s-a manifestat în această perioadă la polul opus al rigorii(absolute, așa zice) prin proclamarea și promovarea „*aleatorismului*”. John Cage rămâne modelul tipic și de neînlocuit în acest context: m-am mai referit și înainte la „lucrarea” sa 4 +, din anii '50; dar nu atât „exponatele ” contează în această ordine de idei, cât o nouă și *fundamentală* repunere în discuție a noțiunii de operă (muzicală) și a paternității acesteia. Adică o repunere esențială în discuție a categoriilor de *text* și *lectură* muzicală. În această ordine de lucruri s-au manifestat cele mai mari deschideri legate de creație și interpretare în practica muzicală a acestor decenii de Muzică Nouă. Eliberarea față de corsetul super-ideologizant al partiturii muzicale, supra-încărcată esteticoteoretic până în a-și pierde întreg rolul stimulativ-creativ în formarea discursului muzical (adică în *sunet*) a dus fatalmente la o reacție vie împotriva artificialității unei construcții în simboluri muzicale, corespunzătoare oricărui primat abstract, revelator în orice alte lumi, intelectuale, să zicem, culturale de orice sursă. (După cum afirmam cu alte prilejuri: „de la invenția *punții* beethoveniene sunetul a devenit un bun la toate”...). Deci s-a deschis o întreagă lume de posibilități, de neimaginat înainte, producției de operă muzicală, până la însuși opusul acesteia (am studiat acest fenomen în diferite ocazii și nu revin; pot eventual furniza o bibliografie celor interesați).

Deschisă fiind calea oricărui tip de speculație în formarea operei muzicale și, într-o măsură decisivă, legat de necesitatea de a oferi noii producții muzicale un plus de interes, s-au căutat *soluții spectaculare* cu impact informațional crescut în ce privește sursele de producere a fenomenului artistic, într-o producție de tip *multi-media*. Aceasta a apărut ca reacție la *incomunicabilitatea* fatală, se pare, a unei bune părți a Noii Muzici, constituită după alte principii formative, mult în afara capacității de cuprindere și valorificare a mediului cultural

respectiv. *Spectacolul* urma să dețină un rol din ce în ce mai important în contextul Noii Muzici, și aici s-a concentrat o serie importantă de energii creatoare.

Apariția limbajului electronic și a inteligenței artificiale și-a obținut un loc de seamă în producția de operă muzicală în aceeași perioadă la care mă refer. Precizia absolută a producerii pe cale computerizată a unor structuri sonore prefigurate, panoramarea sunetului, transformarea prin mijloace electronice de surse sonore naturale și multe altele au generat o producție de larg interes. Libertatea în actul de formare al unui „text” muzical și interpretarea (acestuia) – „lectură” – au fost de asemenea puse în discuție, mergând până la *non-text*, muzică intuitivă, grafism, un fel de *orice* care să suscite o acțiune muzicală (spectaculară) unicat în timp și, de fapt, ireproductibilă pentru a se constitui ca o *creație de limbaj*. (Am studiat și acest fenomen cu alte ocazii). În această operă larg inițiată de *degradare* a rostului și conceptului de *cultură* s-au afirmat uneori câteva direcții care s-ar putea include într-o zonă, după cum a fost numită, „meta-muzicală”, corespunzând (sau nu) unor anumite forme (tipuri) de inițiere specială în diferite *Zone de Realitate* (sau psihism), oarecum similar unor ritualuri inițiatice corespondente anumitor tradiții ancestrale. Tot ceea ce de obicei se leagă de *muzica minimală* (repetitivă sau nu), de muzica „imaginară”, de „muzică-memorie” și altele de acest fel se pot include într-un astfel de demers propunând *conținuturi* diverse de a fi educate, cultivate și practicate în deplină cunoștință (rituală) de cauză. Abordată din afară, o asemenea muzică reprezintă de obicei o grosolană falsificare a contextului (inițiat) sau o escrocherie banală.

O anumită *relativizare* a importanței *absolute* a textului de a fi supus interpretării (redării în act) s-a strecurat și s-a impus în noua concepție despre partitura-primat al operei muzicale. Cu toate riscurile de rigoare. Era (anii '50-'70) o perioadă de tatonări, realizări, eșecuri, toate la un loc.

Un eveniment substanțial în ce privește limbajul muzical a însemnat în perioada respectivă recuperarea *rezonanței naturale*. Raportarea, existențială, așa zice, la un *ce fix*, un punct de origine față de care tot universul să dea seama, a fost încă



de pe vremea lui Arhimede un criteriu absolut de judecată. Cântarea antifonică în muzică, constituită în *isoane*, a corespuns direct acestei nevoi existențiale de raportare a ființei la un *Centru*, matrice a oricărui univers de limbaj generat, a cărui structură (modală) era constituită conform unor principii asumate de ordine. Practica recuperatorie a *rezonanței naturale* s-a afirmat în ceea ce va urma ca o tendință importantă în creația muzicală. Printre compozitorii români care au dezvoltat cei dintâi această tehnică au fost tot Corneliu Cezar și Octavian Nemescu, concomitent și independent de ceea ce în Europa se petrecea la acea oră (*Stimmung* de K. Stockhausen, de exemplu). S-a încercat (teoretic vorbind) o *simulare* a *Naturalului* prin *Cultural* – ca să folosim un anume „jargon” încă foarte în uz. Adică o repunere în limbaj artistic a ceea ce fenomenul natural-acustic produce prin funcționarea sa în cadrul parametrilor sunetului și a „armoniei” – fizice, psiho-acustice (adică, celeste, cosmice, universale etc.) pe care o configurează. Această reacție, i-aș zice, fundamentală față de incapacitatea gândirii seriale de a conferi limbajului sonor o ordine culturală (centrată) fixă (*quantum firmum* – după expresia lui Boulez) revelatoare percepției muzicale „însetate” după *permanență* și relație cu ceva *fix*, perceptibil la nivel *sensibil*, concret și care să se constituie în fond apercetiv comun, „cultural acceptat”, precum centrarea de tip tono-modal a scării celor 12 sunete. Din acest punct de vedere ipoteza serialismului dodecafonic s-a dovedit utopica și neproductivă, violând mecanisme interne ale percepției muzicale, care acționează conform unor legi *a priori* de ordin pih-acustic (încă un exemplu de limită a acțiunii culturale în domeniul „legilor naturale”). Evident, logica gândirii seriale s-a mai „cârpit”, până a fi abandonată complet în producția de partitură a acestei perioade, cu tronsonarea seriilor dodecafonice în moduri complementare (asemenea sau nu) și prin alte criterii care, toate la un loc, și-au dovedit mai mult sau mai puțin incapacitatea.

Un reviriment al acestei situații, după cum am arătat, s-a produs prin apariția „aleatorismului” și prin recuperarea rezonanței naturale, care au schimbat fundamental orizontul

unei practici muzicale fără speranță, mai ales în contextul unei supraproducerii de partitură muzicală (în germană i se spune *Papiermusik* – muzică de hârtie), lipsită de interioritate (geniu, talent, intuiție creatoare). Cazul lui Webern, întrupare *clasică* a gândirii dodecafonice-seriale, rămâne singular în tot ceea ce această tehnică componistică a generat: singular prin încărcătura psihică, concretă, a fiecărui *gest* (sonor) notat în partitură și trecut prin filtrul componistic al autorului; încărcat de trăire și sens. Adică un *ce* care privește direct expresia muzicală și care apare ca o *grilă interpretativă* (formativă) creatoare, conform cu rigorile compoziției muzicale (vezi *Variațiuni pentru pian* op. 12) cărora le dă viață și le împlinește rostul.

Anii '60 au fost extrem de productivi în muzica românească a acestei generații de compozitori în ce privește spectacolul muzical și, mai ales, *Teatrul instrumental*. Va apărea sub diverse forme la diferiți autori. Se leagă esențialmente de ceea ce am pomenit mai sus cu privire la *improvizație*, altfel zis de interpretarea creativă lărgită a unor texte muzicale, asupra căreia voi reveni. Privește, esențialmente, o nouă *cultură*, legată de o practică muzicală neconvențională (deși cu origini clare în muzica de pretutindeni), urmând a se dezvolta și a-și avea corifeii ei în panorama Muzicii Noi.

Ceea ce aș putea remarca de obicei (cu unele excepții) în generația la care mă refer, este și o anume versatilitate a abordării operei lor muzicale. A fost o generație prezentă și *practicantă* a mai tot ceea ce apărea în prezentul *activ* al dezvoltării acestei arte. A fost menținută o permanentă „stare de veghe” asupra a tot ceea ce apărea *nou* în producția mondială, mijloacele de informare fiind oricum mai lesne de obținut în această perioadă de după anii '60, care a marcat o oarecare deschidere față de contextul internațional cultural. Contactele cu centre importante de muzică nouă din Europa: Darmstadt, Paris, Varșovia și mai ales posibilitatea de a cunoaște modul în care mediul electronic era integrat în compoziția muzicală în centre din țările menționate, în Olanda, Suedia, Italia și SUA au deschis multe căi muzicii noi din

România. Și emigrației, totodată. O serie de tineri din această perioadă, în parte neintegrați în structurile oficiale, în parte oponenti declarați ai practicilor discriminatorii, de tip *mafiot*, care dominau în instituțiile muzicale de toate felurile (cu precădere Uniunea Compozitorilor) au ales calea exilului, cu orice preț, așa zice. Fiecare și-a găsit un rost pe unde s-a dus. Horațiu Rădulescu, Costin Mioreanu, Gheorghe Costinescu, Eugen Wendel, Mihai Mitrea Celarianu, Dinu Ghezzo – sunt câțiva dintre cei plecați în anii '60-'70 și sporadic vizitatori în România după Revoluție. O generație destul de risipită, dacă stau să mă gândesc, unii dispăruți prematur, alții în lume, alții mai știu eu ce ...

Se detașează întru totul concludent această generație de compozitori prin interesul *novator* suscitată de unele lucrări de bază, care au extins fără precedent aria aparițiilor de vârf din cultura noastră muzicală. Repet: nu intenționez să consemnez *tot* ceea ce a apărut în muzica noastră în această perioadă, nume și lucrări, deoarece mă refer strict, după propriile mele criterii, doar la o anumită orientare din producția muzicală românească afirmată în anii respectivi. Sunt conștient că mai există și alte realizări care merită a fi evidențiate; o vor face alții, cu siguranță (lucru de dorit).

**Corneliu Cezar**, citat mai înainte, în plin serialism și modalism cromatic apare la un moment dat, brusc, cu o muzică de bandă și cu o grupă redusă de interpreți ce-și desfășoară prestația pe sunetele rezonanței naturale. La care se adaugă o înscenare minimă, autorul purtând lent într-o deplasare spre public un gong, instrument decorativ la care nici nu cânta. Lucrarea, intitulată AUM sau TAAROA (un zeu polinezian) – dacă țin bine minte – pune în circulație anumite elemente din Extremul Orient, lucru des întâlnit în muzica „de avangardă” a perioadei respective, care își caută surse ancestrale de inspirație pretutindeni în lume și cât mai departe de spațiul cultural european. În orice caz, urma să se afirme în Noua Muzică din România o direcție *inițiativă* cu derivații cosmogonice, astrologice, domeniu în care autorul devenise un expert bine-cunoscut. Această deschidere, esențială, urma să fie consecvent abordată și în creația lui **Octavian Nemescu**, a

căruia substanțială operă a însemnat în fiecare moment și nouă apariție o profundă meditație asupra zonelor transcendente ale gestului (muzical), crescută pe o ideologie spiritualizant-universalizantă (în care nu prea știu nici azi unde își are loc umilința religioasă...). Octavian Nemescu produce lucrări peste lucrări, folosește mediul electronic în cele mai multe dintre ele și urmărește, realizând ca nimeni altul, din îngemănarea sursei electronice cu scurte efemeride de tot felul, o anumită *reificare* a sunetului, unică, de fapt, în Noua Muzică românească. Își propune (într-o anumită perioadă) realizarea de partitură muzicală în care folosește în afara semnului grafic obiecte de tot felul, cochilii de melci, frunze etc. și își dorește o televiziune care să producă nu numai imagini și sunet, ci și mirosuri și elemente tactile... Alteori muzica sa trebuie „oficiată” la anumite ore din zi și din noapte, în natură, pe malul unui lac, etc. ... Această îngemănare ineputabilă în creația lui O. N. între sunet și ... (orice altceva) constituie o lume poetico - inițiatică de acuzată originalitate, o intuiție și o energie creatoare ineputabilă: la fel, de fiecare dată *altfel* (autorul nici măcar pe sine nu se poate reitela!). Dacă în cele din urmă Corneliu Cezar a „eșuat” în evoluția sa într-un anume bigotism (de cea mai nobilă sursă creștină), renunțând programatic la orice inițiere *alogenă*, Octavian Nemescu își continuă tot sub zodia lui „trans” cu un fanatism demn de sine, forarea în lumea lumilor de dincolo, de dincoace... Adică a propriei sale lumi.

**Corneliu Dan Georgescu**, după o îndelungată „ședere” la Institutul de Etnografie și Folclor, timp în care a produs un ciclu întreg de JOCURI (vezi eventual și Johan Huizinga!) folosind tehnici structuraliste și *esențe* (surse) folclorice, s-a afirmat, plenar, așa zice, în ceea ce s-a intitulat mai apoi *muzica arhetipală*, de un tip foarte personalizat în creația sa: cel *minimal-repetitiv*. Este vorba despre o evoluție logică, după părerea mea, de la studiul „oficializat” pe statul de plată al Institutului privind genurile folclorice, la arhetipul corespondent ce poate fi accesat numai prin decantări succesive. Spre deosebire de minimalismul și repetitivismul de sorginte americană, un fel de „muzică pentru imbecili (!)” (cărora trebuie să le tot repeți la nesfârșit mai știu eu ce ca să priceapă și care

în esență reprezintă o neavenită falsificare a unui ipotetic *ritual inițiativ* în contexte improprii), muzica lui C. D. G. se remarcă *mai ales* printr-o consistență interioară greu de definit, dar total concludentă, care conferă „ritualului” astfel proclamat o marcă inconfundabilă de spiritualitate și verosimilitate. Accesul compozitorului spre căutatele arhetipuri pare real și timpul muzical creat ca atare este calea cea dreaptă.

Din aceeași lume transilvană a culturii țărănești, revigorată de prezența lui Bartók mai ales și altoită pe zona Bucureștilor, vin și doi tineri (pe atunci) compozitori: **Liviu Glodeanu** și **Mihai Moldovan**, două talente de excepție, formate inițial în școala clujeană a profesorului Sigismund Toduță și apoi în Conservatorul din Capitală. Ambii prea curând dispăruți din această lume, lăsând în urma lor o operă încheată, personală și reprezentativă și regretul întreruperii premature a destinului lor creator. Prezența lor în contextul Muzicii Noi din România repune *viguros* problema stilului și a spiritualității românești ancestrale într-o lumină nouă, intens personalizată, care transgresează prin sens și mijloace, stilistic vorbind, producția muzicală de aceeași sorginte apărută în Europa odată cu clasicii muzicii secolului XX (Bartók, Stravinski, de Falla, Enescu, Janacek, Szymanowski și alții). Este vorba despre o *reinventare* a tradiției (surselor) folclorice care le plasează opera la un alt nivel de ființare, atât la nivel stilistic cât și, mai ales, *metamuzical*. Voit sau nu, întreaga experiență a gândirii și practicii muzicale instituită în lumea artistică după 1950 – voit, structurat sau implicit, pe alte canale ale impulsurilor esențiale formative cultural – folclorismul abordat și pus în funcție în creația acestor doi compozitori *înseamnă* altceva și est apt a fi judecat la alt *Nivel de Realitate*. Poate muzicologia se va îndeletnici cândva și cu această treabă spre a-și îmbroscăta și depăși metodele de analiză în uz (încă). Este clar că apariția în muzica românească a acestor doi autori, **Glodeanu**, un tip remarcabil de *homo faber*, dotat cu o tehnică impecabilă de lucru, **Moldovan**, creator al unui *sunet* inconfundabil și al unor imprevizibile idei (punctuale): *Vitralii, Tulnice, Scoarțe, Spații și timpuri mioritice, Cantemiriana* etc. etc. constituie un pol consistent și rezistent în tradiția Noii

Muzici din România prin noutatea și originalitatea creației lor în acest context, i-aș zice, moment de seamă din istoria noastră culturală.

Într-o oarecare măsură, **George Draga** s-ar putea alătura acestui grup ardelean dăruit, prin câteva dintre lucrările sale. A scris puțin și, din păcate, sporadic. Ceea ce rezistă fără echivoc din creația sa sunt titluri precum *Heterofonii* pentru formație camerală (care se distinge printr-o *inedită* abordare, înveșmântată aparte și strict detașabilă de alte cicluri de lucrări asemenea din Noua Muzică românească și prin *calitatea* de neregăsit altcumva a *sunetului*); de asemenea și prin ciudate încercări pentru *Cvartet de coarde*, aforistice în sens webernian, apariții de rară prezență în muzica românească post-belică, suscitând un interes aparte.

**Lucian Mețianu** se distinge în această generație de compozitori printr-o pregătire specială tehnologică, beneficiind de studii politehnice universitare de câțiva ani (ca și Ștefan Niculescu) și, mai târziu, de un stagiu la Köln, unde a lucrat în studio-urile de muzică electronică sub îndrumarea cea mai autorizată la acea vreme (anii '70). Creația sa muzicală se caracterizează printr-o rigoare extremă, fiind integral acoperită sub aspect logico-structural în cele mai importante zone ale formării discursului muzical. Era partizanul declarat al teoriei că „tot ceea ce este impecabil logic structurat *trebuie* să sune *bine*”. Pe atunci și eu împărtășeam această idee (anii '60-'70), care a impus în cultura noastră muzicală un *total* respect pentru ordine și rigoare. (Mai târziu am observat că mai trebuie și multe altele, mai greu de definit și de cuprins într-o expunere de principii oricât de incitantă: vezi cazul *Xenakis*!, pe care nu-l mai comentez aici și acum). Printre lucrările de bază ale lui Mețianu se află o muzică electronică (al cărei titlu nu mi-l mai amintesc) care a devenit o lucrare clasică în producția românească de la acea vreme (când și Aurel Stroe produsese o bandă denumită *Grădina structurilor*, bazată pe rezonanța naturală impecabil calculată la computer). Lucrarea lui Mețianu, realizată la Köln, a creat un impuls benefic în muzica românească a acestei generații, la care s-au încercat, cu notabile realizări mai apoi și **Liviu Dandara** – un caz cu totul aparte în Noua Muzică

Românească – și **Sorin Vulcu** (despre care voi mai vorbi). Oricum, mediul electronic începe să devină din ce în ce mai important în creația „modernist-radicală” a acestei perioade a anilor ‘70, pe care fiecare compozitor l-a abordat conform poeticii sale. La Mețianu acest mediu impersonal, fabricat, *cânta!* Nici acum nu mi-am explicat *de ce* și *unde* are loc miracolul... Câteva din lucrările sale au reprezentat realizări de excepție : *Echo*, *Ergodica*, *Cvartetul de coarde nr. 1*. Sunt lucrări care îmbina în mod fericit toate rigorile de concepție cu expresia artistică: *sunetul* devenit obiect de contemplație.... Îmi amintesc că odată la Radio am inițiat în această perioadă o discuție cu marele matematician **Grigore Moisil** despre muzică și matematică, în care eram angrenați Mețianu, Wendel și cu mine, trei compozitori care își puneau probleme oarecum similare privind joncțiunea dintre domeniile muzică și matematică. Academicianul Grigore Moisil era un participant de rară distincție la ciclul de *Concerte-dezbateri*, inițiat la Radio, privind muzica românească de dată recentă, unde intervenea de fiecare dată în urma audițiilor cu unele remarci și cugetări de înaltă probitate culturală. A fost o discuție extrem de importantă și interesantă sub toate aspectele, care, înregistrată fiind, ar fi putut să devină un punct de reper în istoria gândirii despre muzica nouă. Numai că banda respectivă s-a pierdut imediat după sfârșitul întâlnirii noastre. Voit sau din tembelism? Nici până azi nu am rezolvat această „ecuație” ...

Am lăsat la sfârșitul acestei prezentări a generației anilor ‘60 trei nume și anume: **Nicolae Brânduș** (la persoana a III-a), **Sorin Vulcu** și **Ulpui Vlad**. Din anumite puncte de vedere, concepțiile lor artistice se leagă și vom vedea cum. Esențialmente, lucrările acestor compozitori scot în evidență o întreagă ideologie a *forme deschise* și, parțial, a *teatrului instrumental*.

Forma deschisă la **Nicolae Brânduș** se leagă de structurarea logico-simbolică a *improvizatiei* în muzică, la **Sorin Vulcu** de teatralizarea *gestului* muzical și la **Ulpui Vlad** de instituirea unei metode de *compoziție* generatoare de *n* lucrări muzicale corespunzătoare unui primat ferm definit în structura fundamentală. Este vorba la toți acești compozitori despre o

acțiune formativă ce se petrece la un nivel superior limbajului-obiect, în zona altor impulsuri fundamentale generatoare de fapt artistic. O redefinire a limbajului muzical ca sinteză de surse eterogene active într-un spațiu de joc polidimensional conform *voinței* creatoare aplicată în toate resorturile formative.

**Nicolae Brânduș** *experimentează* cam tot ce a apărut în muzica acestei perioade de după anii '50. Versatilitate stilistică (după cum o consideră unii) sau *indiferență* față de orice ideologie legată de configurarea *partiturii muzicale*? De la acest nivel încolo – (neutru) – se pune, în concepția autorului, problema *creativității* și a *stilului*: sunt lucruri care ar trebui bine judecate. Metoda de întocmire a unui text muzical privește aspectul de suprafață al operei muzicale. Aceasta se constituie *esențialmente altfel* ca fapt de cultură și anume implicând *persoana* (personalitatea) conform altor resorturi creatoare de adâncime. Dar de obicei analiza muzicală se cam oprește la nivelul textului și are de a face mai ales cu taxinonii și strategii formative, după care urmează o „literatură” valorizantă de tot felul. Incontestabil, analiza de text muzical poate dezvălui ordini interesante de alcătuire a elementelor asumate de limbaj, uneori cu mult dincolo de intențiile declarate sau nu explicit de compozitor. Este o îndeletnicire oricum fructuoasă a muzicologiei, cu deschideri permanent actuale în ce privește un anume rol explicativ al privirii critice. (Câți autori nu au făcut „proză” fără să știe, ne întrebăm, precum personajul lui Molière?...)

Nicolae Brânduș și-a început activitatea componistică coroborând surse folclorice, tehnici dodecafonice-seriale, moduri complementare asemenea; ulterior studiază problema *libertății* în muzică sub aspectul formativ (structuri stocastice) și performativ-interpretativ (*Valențe, Grade și Puteri libere* – ciclul *PHTORA*). *Teatrul instrumental* pe care îl abordează în aceeași ordine de idei reprezintă o sinteză a tuturor acestor preocupări care pun problema realizării unui **spectacol** în care toate sursele informaționale să fie riguros integrate conform unei structuri muzicale *unice*. O infuzie a structurii sonore în tot ceea ce se manifestă ca mișcare, sunet, lumină, trăire etc. în desfășurarea acestei *acțiuni*. Lucrarea sa *Infrarealism*, teatru



instrumental pe textul poetului Ion Barbu, este cea mai concludentă în acest sens. În parte și în muzica sa de operă (trei titluri) aplică în mod similar aceste principii. N.B. a lucrat în domeniul muzicii electronice și asistate de computer în țară și în străinătate, realizând diferite proiecte printre care o infrastructură sonoră temperată în care se stabilește o relație biunivocă între frecvența (sonoră) și pulsația (ritmică). Aceasta concepție a fost aplicată în mod variat în diferite lucrări camerale, simfonice, vocal-instrumentale.

**Sorin Vulcu** apare în contextul generației sale ca un talent muzical ieșit din comun, capabil a scoate *sunet* (muzică) și a crea *spectacol* din orice în modul cel mai firesc. Era dăruit cu o extraordinară capacitate de comunicare și dispunea de un rezervor inepuizabil de idei și intenții artistice. Din păcate, majoritatea i-au rămas în proiect, viața fiindu-i împotrivă, ca și sănătatea. A lucrat în domeniul muzicii electronice, a scris lucrări de tot felul, printre care o capodoperă: *Epica Magna – „pleonasmе pentru trombon solo”*, pe versurile lui Nichita Stănescu. Este vorba despre o înscenare pseudo-teatrală cu regie, mișcare scenică, elemente de scenografie, toate, la vremea apariției, coordonate de regizorul Octavian Greavu și atașate prestației unui mare artist, devenit dirijor și compozitor mai apoi, Alexandru Graur. Sorin Vulcu urma să termine încă două lucrări de teatru instrumental, de la care au mai rămas (daca mai există) doar ceva schițe... Ultima sa creație, *Micrologus pentru Archaeus*, rămâne una dintre cele mai valoroase piese dedicate acestei formații, de larg răsunset în viața noastră muzicală.

Aș mai adăuga și faptul ca S.V. era o prezență de neînlocuit prin umorul și trăsăturile sale de spirit ce-l caracterizau. Odată, la Darmstadt, în urma vizionării unei „producții” a unui american (Christian Wolf, dacă îmi aduc bine aminte), care apărea ca un fel de joc de poker cu 4 protagoniști care mai trăgeau din când în când și în masa cu pumnul etc.... (era „Grădina lui Dumnezeu” la vremea aceea pe la Cursurile de Vară! - și toți erau unul mai „avangardist” ca altul) Sorin Vulcu comentează: „Probabil că ăsta a învățat compoziția cu Neckermann!)... Tot stau și acum și mă gândesc,

iară și iară: unde este prin acest context *Avangarda Muzicală Românească*? Ce e aia și „ce vrea ei”? Ce mai e aia? Cat de *serios* glumea Sorin Vulcu?... Ce a mai rămas din lumea aceea (a noastră, a tuturor...)? Vorba francezilor care erau trimiși să-și apere țara de nemți în primul Război Mondial și care scriau pe trenuri: „Pour quoi et pour qui?”

**Ulpiu Vlad**, cel mai tânăr din generația la care mă refer, este fără îndoială o apariție de vârf. A avut încă din prima tinerețe o *iluminare* căreia i-a dat titlul *Mozaic*, care este ca una dintre lucrările cele mai semnificative din muzica românească care dezvoltă logica *operei continue* urmând a se împlini indefinit în timp conform datelor cuprinse în nucleul generativ al acesteia (vezi N. Chomsky). Este vorba despre instituirea a ceea ce în teoria gramaticilor generative se referă la structura profundă a unui fenomen de limbaj. Ca atare, autorul evită capcanele improvizației libere (sau mai mult sau mai puțin „controlate”) și își promulgă opera pe un teren ferm, lipsit de ambiguitate, în deplinătatea deschiderilor stilistice personale, U.V. urmărește în cicluri idei poetice de aleasă factură, care confirmă rezistența structurală a unei metode capabile să producă muzică fără sfârșit, liber, prin procedee și permutări complexe. *Mozaicul* lui Ulpiu Vlad nu este o *clasă* ci, mai degrabă, o *școală de compoziție*. Iar interesul artistic al muzicii sale transpare – precum întotdeauna și în același fel – din consistența personală artistică a autorului care manipulează datele așa, și nu altfel. Nimic nou sub soare sub acest aspect.

\*\*\*

Apropiindu-ne de sfârșitul studiului, este cazul să ne lămurim și să răspundem – pe cât putem – chestiunilor pe care le-am străbătut de la un cap la altul al celor spuse. Întrebarea de fond este în ce măsură criteriul axiologic poate interveni sau nu în discuția noastră privind Avangarda Muzicală. Adică problema *valorii* cultural-artistice.

Dacă ne-am pune problema din punctul de vedere strict sociologic, cel al contestației abisale și al negației totale a formelor încetățenite ca răspuns la o situație revoluționară în

societatea respectivă, cu scop sau, cel puțin, reflex declarat militant, așa ceva **nu** s-a petrecut în România post-belică. Exclud evident, total „arta” comunistă oficială care la noi a fost de import, impusă și fără nicio acoperire în realitatea românească. Rezistența față de ocupația sovietică s-a manifestat în cultură *prin* cultură. Aici s-au format și s-au adâncit, în contact cu lumea mare toate elementele noi, inovative și contestatare menite a fora în zone încă nedeclarate ale comunicării artistice după idei, metode, concepții de toate felurile, *altele* decât cele în uz. O căutare febrilă, explozivă în tot ce ținea de expresia artistică și de însăși funcția artei în lumea largă a creativității, uneori din *neant*.

În România, ca și pretutindeni în lume, s-a creat în perioada la care mă refer *Muzică Nouă*. Nouă nu în sensul larg al cuvântului, ci restrictiv: *muzică non-convențională*. Din acest punct de vedere s-ar exclude cam tot ceea ce se reclamá *stilistic* de la particule precum **neo** sau **ism**. Mai ales sub acest aspect s-a pus problema *noului* în muzica românească a acestei perioade, într-un mod destul de programatic, care la o analiză mai subtilă nu rezistă în totalitate. Filonul adânc cultural al creativității existent în demersul uman a demonstrat și în perioada post-modernă, recuperatoare de tradiție, afirmarea noutății, altfel și la alt nivel. S-a produs în România în perioada la care ne-am referit *Muzică Experimentală*. Și astfel, îngustând domeniul de referință al creației muzicale românești până la acest punct, ne vom putea referi mai exact la ceea ce capacitatea compozitorilor din România a produs sub titlul de „avangardă” în mișcarea muzicală a acestei perioade în România și aiurea.

Mai ales a fost suprasolicitată „starea de veghe”: o poziție întru totul activă în contextul general creator, care determina imediat o reacție *critică* în același sens: *noutate*, adică *creativitate* + *idee* (originală), care instituiau o dublă raportare permanentă în producția muzicală; o fugă *existențială* de „repetiție lărgită”... De unde și o permanentă tensiune a spiritului novator aplicat în zone din ce în ce mai adânci ale faptului artistic: o aplicație a voinței (culturale) de stil cu indice maxim (după puteri) de *originalitate* (cu orice preț). Acoperirea

logică, estetică, culturală, spirituală a fiecărui *gest* artistic era preconizată întotdeauna – chiar dacă nu întotdeauna confirmată – și, poate, în Noua Muzică Experimentală românească a perioadei respective, un oarece indice de **bun simț**, care în lume era adesea inexistent, se manifesta în cele mai neconvenționale apariții. (În trecut fiind zis, nimeni nu s-a manifestat „neconvențional” în perioada post-stalinistă în concerte de deschideri de Festival de Muzică Nouă cu imnuri dedicate acestuia; ar mai fi trebuit o revoluție anti-comunistă în România, pentru așa ceva...). În perioada anilor la care mă refer, tot ceea ce reprezenta revoltă și protest intelectual, non conformism în spectacol, trebuia bine escamotat față de cenzura politică: era încă o grilă de trecut. O fi fost bine? O fi fost rău? Poate nu chiar așa de rău, dacă ar fi fost vorba de a ne lipsi prin decizie politică de toate fleacurile prostești cu care eram adesea împroșcați pe la majoritatea Festivalurilor de Muzică Nouă din lume și care ne iroseau în mod neavenit timpul cultural. „Găselnițe” de doi bani (pe care le pricepeau până și culturnicii de partid) prezentate prin străinătăți ca „inovații” și „avangardă”: (mi-aș permite, cu voia dvs., sintagma *sanchi*...). Poate am fost obligați a inova doar și strict în acea zonă de profunzime a artei noastre unde accesul politic nu prea avea spor... Sau, atât ne-o fi dus capul.

Au fost și experiențe nefaste cu cenzura de partid. Pregătisem cam prin anii '80 un spectacol multi-media și de Teatru instrumental, cu lucrări de C. Cezar, O. Nemescu, N. Brânduș, S. Vulcu și Costin Cazaban (il intitulasem *InstrumentThalia*) la care se lucrase câteva luni. La intervenția tovarășilor de la CCES (Consiliul Culturii și Educației Socialiste), producția a fost sistată înainte de premieră. Nu voi veni cu alte precizări. Opera Română devenise fieful câtorva producători de subiecte de istorie scrise aproape la indigo și de înșăilări cu substrat politic care au bântuit decenii la rând spectacolul de operă românească. De unde și „apetența” publicului pentru creația autohtonă... Probabil că prin spectacolul la care mă refer se pregătea un șoc care, în contextul respectiv, era total de evitat: asta mai lipsea când lipsea lumina, căldura, magazinele erau goale și populația trăia

așa cum putea, supraviețuind... S-au produs și *șocuri* în lumea noastră muzicală în această perioadă. Fiecare fiind confirmat de opțiuni estetice consistente, concludente sub aspect intelectual și artistic, gratuitatea și întâmplarea însele fiind acoperite de o logică internă impecabilă. Ne-am ferit cât am putut de prostie și impostură prin probitatea actului cultural îndeplinit: cu orice preț și mai ales cu prețul *răbdării*.

Dacă Muzica Nouă românească a avut o șansă în perioada acestor trei decenii la care m-am referit ea s-a datorat, fără îndoială, unor interpreți și formații artistice de cel mai înalt nivel, unor dirijori și soliști de prestigiu, muzicologi și critici muzicali pe care nu-i mai menționez, spre a nu omite pe nimeni. *Radiodifuziunea Română* în anii '70, când redacțiile și formațiile muzicale activau sub oblăduirea unor muzicieni de seamă (Vasile Donose, Doru Popovici, Mihai Moldovan, pretutindenii la Radio și TV- Iosif Sava ! și câți alții), s-a afirmat în viața noastră muzicală ca principalul promotor al noilor apariții din muzica tuturor generațiilor de creatori și interpreți. *Șocuri* s-au produs în concertele-dezbateri de la Radio, cea mai benefică inițiativă de promovare în viața culturală a creației muzicale contemporane românești, când la aceste evenimente au fost invitați academicieni și oameni de cultură din toate domeniile (printre care Grigore Moisil, Solomon Marcus, Edmond Nicolau, scriitori precum Mircea Horia Simionescu și câți alții!). Cu toții, participanți activi la judecarea fenomenului Muzicii Noi din România. Ne putem imagina la ce nivel se duceau aceste discuții! A fost, poate, o perioadă unică în istoria culturală a ultimelor decenii (vreo cinci), în care muzica devenise o problemă de egală însemnătate în conștiința publicului intelectual provenit din toate mediile artistice și științifice. (Lucru care astăzi s-a dizolvat până la nivel de „manele” uneori...). S-a beneficiat la vremea aceea în Radio și Televiziune de o conducere în egală măsură luminată și abilă.

Dacă ar fi să ne punem problema unor deschideri esențiale, care în contextul general să fi fost recunoscute pe plan internațional, din opiniile exprimate de muzicieni, muzicologi și critici muzicali străini ar rezulta că *originalitatea* „avangardei muzicale românești” s-ar putea întemeia pe filonul

folcloric și bizantin, surse inepuizabile de cultură și spiritualitate. Totuși, o opinie în vigoare afirmă că producția de avangardă **nu-si** pune problema valorii sau a perenității, ci a *sensului* negativ, demolator, nihilist etc. Adică și kitsch-ul și „anti-arta” intră în acest context. Vă las pe dvs. să comentați. Poate tot ceea ce v-am spus se referea la cu totul altceva, și anume la o *avangardă* a spiritului creator, **re-**formator în cultură după criterii esențiale ale *rostului* și *sensului* efortului civilizator uman. Iar concluzia tuturor celor spuse ar putea suna cam așa: Nu! În România nu a existat o Avangardă Muzicală! Față de centrele de îndelungată tradiție culturală muzicală din Europa și din lume, în România s-a dezvoltat o cultură muzicală **complementară**. Nu voi folosi niciodată termenul, uneori în uz, de „*cultură periferică*” (cu vagi subimplicații axiologice), deoarece raportul dintre **central** și **periferic** în cultură nu privește nici locul și nici populația, ci se raportează nemijlocit la *Absolut* și la *Infinit*. Este vorba despre o practică muzicală de aici și pretutindeni cu vârfuri și eșecuri, ca pretutindeni. Iar dacă în peisajul muzical contemporan s-a impus și s-a definit o idee românească, rămâne de văzut. Au fost în această perioadă câteva ieșiri punctuale în lume, nesuținute nicidecum de politica oficială, lăsate la voia întâmplării... La Darmstadt, la Varșovia, în Franța, în Germania, prin Țările nordice și mai știu eu pe unde. Cu succese bine meritate. Dar nimeni nu-și pune, nici acum ca și atunci, problema maldărului de partitură muzicală, de inteligență și talent abandonate prin depozite și biblioteci și supuse degradării fizice fără nicio șansă de a fi valorificate după o selecție antologică.

În concluzie, dacă în România nu a existat – în sensul restrâns, limitativ de mai sus – o Muzică de Avangardă, atunci ce s-a creat în perioada anilor 1950-1980 în România de către cele două generații de compozitori la care m-am referit? *Muzică Nouă*, evident. *Experimentală*, evident. *Neconvențională*, evident. Adică:

----- *muzică modal-cromatică, structurală, serială și post-serială, aleatorică (stocastică și improvizatorică), arhetipală (minimală, repetitivă), intuitivă, spectrală, electronică, asistată de computer, teatru instrumental, spectacol multi-*

*media, operă deschisă, metamuzică, muzică-gest, muzică-memorie, muzică imaginară -----Și?*

Ceea ce apare mai ales interesant în creația muzicală a acestei perioade, este zona de adâncime a plasării *negației*, operantă în structura formativă a limbajului muzical nou întocmit. I s-ar putea spune, fațeta **re**-configurativă a contestării abisale proclamată de mișcările de avangardă dintotdeauna: o refacere din demolare dusă până la *nimic*. S-a urmărit închegarea unei *metode* în acest sens (adică opusul „lăutăriei”) o conștientizare *logică* a virtualităților creative ale *negației* și totodată o repunere în act a unor straturi semnificative active în procesul formării discursului muzical, implicate global în procesul *rostirii*. Explicit sau nu, s-a manifestat în timpul acelei mișcări de avangardă din România și o celebră sintagmă a lui Jonathan Swift, care s-ar traduce astfel: „Dacă apare pe lume un geniu adevărat, îl vei recunoaște sigur după acest semn: toți imbecilii se vor uni într-o conjurație împotriva lui”. E bine să luăm aminte și la astfel de avizări: nu am dus lipsă nici de genii și nici de imbecili în lumea noastră.

Dar asta e o altă poveste.

# **Genurile muzicii și "regresia" înspre organicul primordial: de la sociologic la antropologic, de la taxinomic la arhetipal (II)**

**Oleg Garaz**

## **1. Genurile muzicale între ontologic și taxinomic. Clasicismul beethovenian ca referent al normei standardizate**

Abordarea sistematică a genurilor muzicale presupune clarificarea a cel puțin două momente problematice importante:

(a) ce este, în esență, genul muzical ca idee și fenomen, aici fiind vorba despre o identificare generică de ordin ontologic și

(b) cum ar putea fi formulate criteriile de identificare ale unor tipologii de bază, aici problema fiind orientată mai degrabă înspre o posibilă taxinomie a modelelor de practicare socială a artei muzicale?

Ambele aserțiuni, (a) și (b), pot fi articulate doar cu o anumită aproximare, determinată, mai întâi de toate, de alegerea perioadei istorice în care atât statutul ontologic, cât și tipologiile genurilor muzicale ar fi fost formulate în imaginea unor calități standardizate. În același timp, este vorba și despre un ansamblu de sensuri privind genurile muzicale care ne-ar fi familiare și în virtutea educației (muzicale) primite, cu toată structura normativ-taxinomică aferentă.

Situând discursul nostru în câmpul *artei componistice profesionale de tradiție europeană*, această perioadă ar putea fi, cu cea mai mare verosimilitate, doar *clasicismul vienez*, mai ales în ceea ce privește voința de standardizare, de reducere logică-rațională la esențial și universal deopotrivă. Tot astfel, putem aminti aici ideea "beethovenocentrismului" culturii muzicale europene, enunțată de către muzicologul rus Ivan



Sollertinski<sup>1</sup>, care dincolo de orice comentarii și polemici, își validează autenticitatea prin simplul fapt ca muzica lui Ludwig van Beethoven reprezintă un prim moment de reper în formularea imaginației și sensibilității moderne<sup>2</sup>.

Cu alte cuvinte, Beethoven ne-a inventat întreg imaginarul, identitatea, precum și modul de a auzi, a asculta și

---

<sup>1</sup> Ivan Sollertinski, *Исторические типы симфонической драматургии* [Tipuri istorice ale dramaturgiei simfonice], în: *Исторические этюды* [Studii istorice], Editura muzicală de stat, Leningrad, 1963 (pentru ediția a II-a), pp. 335-346. Atitudinea lui Sollertinski față de ideea "beethovenocentristă" este una critică în sensul în care prezentarea gândirii muzicale beethoveniene drept o *cumpănă* și în egală măsură un *epicentru*, determină o nedorită distorsiune a istoriei muzicii: "Toți compozitorii-instrumentaliști erau văzuți fie ca «precursori», în creația cărora erau prezenți embrionii viitorului simfonism beethovenian, fie ca și continuatori, epigoni, distrugători ai tradiției beethovene - ceva în genul diadohilor, care au împărțit imperiul lui Alexandru Macedon și care nu au reușit să evite descompunerea lui rapidă" (pag. 336). În acest studiu, Sollertinski îi numește și citează pe promotorii acestui "beethovenocentrism": Giannotto Bastianelli (1883-1927) cu textul *La crisi musicale europea* (editor D. Pagnini, Pistoia, 1912), Romain Rolland și scrierile lui despre Beethoven și Paul Bekker cu monografia intitulată *Die Symfonie von Beethoven bis Mahler* [*Simfonia de la Beethoven la Mahler*] (Editura Schuster & Loeffler, Berlin, 1918) (tradusă în rusă în 1926).

<sup>2</sup> Harold Bloom, *Canonul occidental*, Editura Univers, București, 1998 (prima ediție), precum și Grup Editorial Art, București, 2007 (pentru ediția a II-a). În această monografie, universitarul american enunță ideea precum Shakespeare ne-a inventat pe noi toți, iar prin extrapolare înspre domeniul activităților muzicale, putem afirma că Beethoven ne-a inventat pe noi toți, cu atât mai mult că aceste două nume se întrepătrund în textul lui Ivan Sollertinski: "... simfonismul beethovenian decurge nu din principiul monologului, ci din acel al dialogului, din principiul multiplicității conștiințelor, a multitudinii ideilor și voințelor antagoniste, din afirmarea - în opoziție cu principiul monologal - principiului "eului străin". [...] Un asemenea tip de simfonism eu îl voi numi, convențional, simfonism s h a k e s p e a r i z a n t." (Sollertinski, *Op. cit.*, pag. 338).

a înțelege muzica. Logica ideății filosofice, dinamismul narativismului de substanță teatrală, ficționalismul romanesc literar, simbolismul monumental-patetic, toate cele patru funcții semantice dominante ale muzicii beethoveniene se impun la rândul lor drept dominante și corelative valorice pentru întreg secolul XIX romantic, iar în calitate de normă didactică supraviețuiesc până și în prezent. Nervul temperamental, neastâmpărul iconoclast, individualismul radical, precum și voluntarismul beethovenian ne caracterizează într-o mult mai mare măsură decât patosul religios-protestant al lui Bach, sensibilismul "efeminat" (vorba lui Schumann) al lui Chopin, mitologismul lui Wagner, ontologismul lui Bruckner, hiper-subiectivismul lui Mahler, tabularasismul lui Schoenberg sau experimentalismul lui Cage și Stockhausen.

Palestrina cu Monteverdi, Lassus, Gesualdo, Machaut și Des Prez, Leoninus și Perotinus, ne sunt și ei în egală măsură străini, astfel încât, personalitatea și creația beethoveniene, exemplare ambele, se impun drept un numitor comun, o cumpănă sau o axă de simetrie, dar și un indiscutabil referent cu valoare normativă avansată în întreaga cultură europeană. Cu alte cuvinte - un standard. Anume ideea standardului beethovenian aplicat ca o cheie de lectură a muzicii romantice ni-i relevă pe Brahms (Simfonia nr. 1) și Ceaikovski (Simfonia nr. 6), Rahmaninov (Concertele nr. 2 și 3 pentru pian), pe Bruckner și Mahler (în simfoniile de început), drept tributari, într-o anumită măsură, acestei norme valorice pan-europene care este modelul gândirii beethoveniene.

Într-o altă ordine de idei, axialitatea *clasicismului vienez* decurge din imaginea evoluției istorice a conceptului de gen, deoarece această perioadă este situată, grosso modo, între contemporaneitatea încă postmodernă, în care însăși ideea de gen implodează sub presiunea unei supraproducții tipologice (globalizarea, accesibilitatea, masificarea artei și culturii), de cealaltă parte fiind situate genurile renaștentiste (o primă modernitate) și ale barocului (începutul celei de a doua modernități, iluministă), ambele epoci cu standarde de gen diferite de modelele consacrate în clasicism și perpetuate până în secolul XX - sonata, cvartetul, concertul, simfonia, precum și concepția clasicistă (modernă) a genului de operă (în opoziție cu accepțiunea barocă a termenului). Cu alte cuvinte, creația

beethoveniană se situează pe linia de demarcație între cultura muzicală nobiliară, elitistă, împreună cu o cultură muzicală religioasă, și, de cealaltă parte, emergența culturii de masă, burgheză, democratică și laică deopotrivă, înspre care compozitorul se orientează într-un mod conștient și a cărei articulare o stimulează într-un mod asumat. Iar într-un asemenea context, cu un destinatar extrem de larg și diversificat din punct de vedere al opțiunilor valorice, este firesc ca sensul, structura și taxinomia genurilor să fie esențializate și standardizate într-un mod cât se poate de riguros.

Anume în acest sens este nevoie de un *standard* referențial aplicat fie retroactiv - perioadei pre-clasice (baroc, Renaștere, ev mediu), fie progresiv - post-clasice, proiectat peste romantism, modernism sau postmodernism. Această axă (beethovenocentrică) este utilă pentru a putea înțelege cu claritate nașterea și dispariția genurilor nu doar în calitatea lor de concepte artistice<sup>1</sup> (și cu atât mai puțin implicit muzicale), ci

---

<sup>1</sup> Artistică propriu-zisă, muzica devine de abia la un nivel de esențializare a grupurilor și relațiilor sociale care presupun în egală măsură ideea de instituții (formare, susținere și propagare a fenomenului muzical), patronat, dar mai ales tetrada funcțională *compozitor-interpret-critic-public*. Pe de altă parte, o importanță sporită o are și existența în conștiința colectivă a conceptelor de *artă*, *cultură*, *estetică* și *istorie* (toate patru într-o accepțiune modernă a termenilor). Nu în ultimul rând, calitatea *artistică* a activității muzicale o determină și existența unor taxinomii ale activităților muzicale (spre exemplu, dihotomia culturilor înaltă-vulgară), dar și o formulare standardizată a listelor cu normele valorice referențiale (repertorii și personalități artistice canonizate). Ori, toate aceste date converg înspre "beethovenocentrismul" amintit mai sus, prin înfăptuiri desfășurate pe parcursul a cel puțin jumătate de secol: estetica este "inventată" la 1750 (Baumgarten), istoria este și ea formulată în termeni moderni (analitici-critici - Ranke, cu o lucrare datând din 1834), la 1763 este inițiată reforma învățământului prussian, care continuă, la 1809, cu *Königsberger Schulplan* al lui Wilhelm von Humboldt, războaiele napoleoniene reformulează ordinea socială a întregii Europe, unificând-o într-un imperiu, însă în termenii idealurilor democratice ale Revoluției Franceze, context în care tetrada relațională capătă forma ei modernă (laică și de masă) și ia avânt tot în timpul vieții lui Beethoven (1770-1827).

mai degrabă de structuri și funcții existențiale-ontologice, intim legate nu atât de imaginarul artistic, cât de formularea și manifestarea nevoii de muzică, aceasta fiind înțeleasă ca structură indisolubilă a imaginarii, sensibilității și existenței colective în plan istoric.

Într-un al doilea sens, recurgerea la *standardul* clasicist în calitatea lui de *referent* ca unitate de măsură, întotdeauna va permite (a) evaluarea *distanței* evolutive (a gradelor de transformare) parcurse de către gândirea artistică, (b) va facilita evaluarea calitativă a *diferențelor* specifice pentru două sau mai multe epoci istorice supuse unei analize și nu în ultimul rând (c) va face posibilă vizualizarea clară a dimensiunilor *transformării* pe care, spre exemplu, un anumit gen le suportă în evoluția lui istorică.

Cu alte cuvinte, taxinomiile genurilor (poetice, literare, picturale sau muzicale) antice, medievale, renescentiste sau baroce supraviețuiesc (doar parțial sau deloc) în urma unei selecții ("naturale", de ordin social) a necesarului și reprezentativului într-un anumit moment istoric și pentru o anumită configurație a întregului ansamblu social<sup>1</sup>.

Genurile supraviețuiesc sau nu în virtutea unei transformări evolutive sincrone și "multifațetate", în imaginea unui șuvoi "pluricentric", a conștiinței și imaginarii colective, a ierarhiei claselor sociale (cu dispariții sau intrări de noi membri), a naturii relațiilor între grupuri (coliziune sau colaborare), a negocierii de identitate, de prestigiu și influență, de supremație

---

<sup>1</sup> Ne referim aici la rolul misei în evul mediu și Renaștere, la rolul și sensul operei în baroc, clasicism și romantism, precum și la genul de simfonie, care în diverse accepțiuni conceptuale supraviețuiește, împreună cu opera, până în zilele noastre. Această tematizare a fost elaborată și tratată de muzicologi precum Paul Bekker (1882-1937) (în: Paul Bekker, *Simfonia de la Beethoven la Mahler*, Leningrad, 1926, p. 25, citat în: Mark Aranovski, *Căutările simfonice. Problema genului de simfonie în muzica sovietică a anilor 1960-1975*, Leningrad, Sovetski Compozitor, 1979, p. 14 și Valentina J. Konen (1909-1991) (în: *Театр и симфония* [Teatrul și simfonia], Editura Muzîka, Moscova, 1975).

și control etc. Astfel, genurile (și în special cele muzicale) reprezintă coeficienți ale unor stări de echilibru evolutiv instabil al grupurilor sociale și al relațiilor stabilite între acestea, la fel precum acestea, genurile, pot fi văzute și ca "semne" culturale de diferențiere în interiorul ierarhiei sociale. Le-am putea considera și drept "mulaje" istorice ale unor conjuncturi sociale în care anumite genuri apar și subzistă în calitatea lor de "specii" în interiorul unui "ecosistem" mental colectiv ca structuri ale identității acestuia.

Ca un răspuns la întrebarea de la punctul (a) ce este, în esență, genul muzical ca idee și fenomen, putem considera genurile (muzicale) drept forme *consensuale* (reguli, context, actanți) de *practicare* a muzicii (ca eveniment individual-colectiv, comunitar, privat-public), ca *tipuri* specifice de *încadrare* în existența socială (a autorului și receptorului) și, în același timp, de *organizare* și *articulare* a acesteia.

O formă apropiată acestei definiții o are formularea muzicologului italian Franco Fabbri: "Genul muzical reprezintă un set de *evenimente* (s.n. - O.G.) muzicale (reale sau posibile) a căror desfășurare este determinată (guvernată) printr-un ansamblu definit de reguli acceptate social"<sup>1</sup>.

În aceeași ordine de idei se exprimă și filologul englez Mike Reynolds: "Genurile sunt (reprezintă - O.G.) forme discursive care îndeplinesc și întruchipează nevoile și scopurile retorice ale unei societăți date. Ca atare, acestea (genurile - O.G.) sunt socialmente situate și construite, condiționate istoric și orientate spre acțiune"<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Textul lui Franco Fabbri intitulat *A Theory of Musical Genres: Two applications*, poate fi accesat la adresa:  
<http://www.tagg.org/others/ffabbri81a.html>.

<sup>2</sup> Mike Reynolds, '*Knowing how to go on*' - *genre analysis and cross-cultural rhetoric* (paper given at XXVIII International Conference on Cross-language Studies and Contrastive Linguistics, Rydzyna, Poland, December 1994), text copiat de la adresa:  
<http://wa.amu.edu.pl/psicl/files/32/01Reynolds.pdf>

Răspunsul la a doua întrebare - (b) cum ar putea fi formulate criteriile de identificare ale unor tipologii de bază, îl compunem prin apelarea a cel puțin patru idei:

(1) criteriul timbral-tehnic al sursei (spre exemplu, muzică vocală în opoziție cu muzica instrumentală),

(2) criteriul componenței (calitativ: tipologiile de ansamblu vocal, instrumental sau vocal-instrumental, cantitativ: numărul interpreților - cameral versus monumental),

(3) criteriul etosului (epic, dramatic, liric, dar și, din nou, opoziția cameral-monumental), precum și

(4) criteriul tradiției (muzică tradiției rurale în opoziție cu tradiția urbană, arta componistică profesională de tradiție europeană (Konen) în opoziție cu tradiția artizanală sau tradițiile jazz și rock, muzica tradițiilor extra-europene în opoziție cu muzica Europei, tradiția muzicii religioase în opoziție cu muzica laică etc.). Nu poate fi trecută, însă, cu vederea multitudinea posibilităților de a formula criterii de identificare, deoarece conceptul de gen reprezintă în esență un *clasificator* sau, mai general, un *generator taxinomic*, sau, altfel spus, un *atribuitor* - un instrument de identificare a atribuției de gen.

Genurile însele se prezintă, cel puțin în accepțiunea contemporană, într-o impresionantă multitudine de tipologii, fiecare în parte fiind „specializată” pe relevarea unui anumit aspect constitutiv al imaginarului, al apartenenței la un grup social, pornind de la aspecte specifice practicii muzicale și diversificându-se înspre problematizări legate de receptarea fenomenului muzical. Iată, spre exemplu, un ansamblu ceva mai complex de criterii de identificare-grupare a tipologiilor de gen:

(1) criteriul *sursei* (vocal, instrumental, vocal - instrumental),

(2) criteriul *componenței* (trio, cvartet, dixtuor etc.),

(3) criteriul *expresiei* (epic, liric, dramatic, la care putem adăuga, spre exemplu, tipul de sugestibilitate coregrafică, ritualică, în funcție de ocazie - riturile de trecere etc.),

(4) segmentul social al practicii muzicale (muzica tradiției folclorice, folclorul urban, muzica maselor în opoziție cu

muzica elitelor, muzica pop sau *lounge* în opoziție cu muzica clasică etc.),

(5) criteriul *conjuncturii* (muzică militară, religioasă, de petrecere, de nuntă sau funerară),

(6) criteriul *organizării sonore* (modal, tonal, atonal sau polifonic versus omofon),

(7) criteriul *dimensiunii* (cameral, monumental, instrumental solo sau simfonic),

(8) criteriul *etnic-rasial* (muzica arabă, africană, amerindiană, chineză, muzica minorităților în opoziție cu muzica europeană de tradiție componistică etc.),

(9) criteriul *vârstei* (muzica pentru copii, pentru adolescenți, cu o rază mai largă sau mai îngustă de adresabilitate pe criteriul vârstei) sau

(10) criteriul muzicii *serioase* sau al muzicii *ușoare*<sup>1</sup>.

Este interesant de remarcat faptul că toate aceste *tipologeme* sunt posibile în virtutea unui numitor comun care este *orientarea înspre unul sau mai mulți posibili destinatari* incluși într-un context de *transfer* informațional. Altfel spus, genurile muzicale reprezintă "mulaje" intenționale sau "canale" prin a căror structurare specifică sunt urmărite mai multe scopuri: (1) de a transmite informație, (2) de a transmite o anumită informație (3) de a transmite o anumită informație într-un anumit fel și (4) de a transmite o anumită informație într-un anumit fel în vederea determinării unui anumit fel de a o recepta. Astfel, genul muzical ca structură reprezintă un vehicul sau un ansamblu de funcții sincrone *plurideterminante*.

O a treia semnificație sau parametru, punctul (c), presupune contextualizarea conceptului de gen muzical într-o ierarhie a conceptelor gândirii muzicale, așa cum am prezentat-

---

<sup>1</sup> Lista cu cele zece criterii de clasificare este preluată din teza de doctorat a subsemnatului (*Canonul muzical european în postmodernitate*, pag. 236; susținerea publică - 19 februarie 2013 la Universitatea Națională de Muzică din București, conducător științific prof. univ. dr. Valentina Sandu-Dediu).

o în prima parte a prezentului studiu<sup>1</sup>. Această ierarhie este constituită din două triade: (1) prima, triada inferioară, tehnică, este constituită din *sunetul muzical*, *sistemele de organizare sonoră* și *formele muzicale*, pe când (2) a doua, superioară și cu funcții de implementare/identificare, este compusă din *gen*, *stil* și *canon*.

Spre deosebire de analiza structurii genului muzical într-un mod izolat, ca și procedură aparținând disciplinei numită *genologie*, contextualizarea acestei categorii prin plasarea ei într-un loc bine precizat al ierarhiei conceptelor gândirii muzicale, permite o mai puternică relevare a sensurilor funcționale pe care genul muzical o exercită. În această imagine, categoria genului muzical are funcția de *pod* sau, mai precis, *canal* între categoria *formelor* și *stilurilor muzicale*: "Categoria de *gen* oferă *stilului* posibilitatea **selectării** tiparelor (standardelor/ modelelor) formale corespunzătoare sau, la limită, determină generarea unor noi tipare în funcție de dominanta estetică-ideologică a perioadei istorice respective (baroc, clasicism, romantic ș.a.) și, în același timp, concomitent, stimulează atât **producția**, adică generarea, cât și **modelarea** formelor necesare, potrivite programului ideologic al vremii, în funcție de "cererea" stilistică. Deschiderea bilaterală a categoriei de *gen* trimite atât la semnificația ei *bifuncțională*, cu posibilitatea de a realiza relaționări particulare cu două categorii eterogene, care altfel nu ar avea nici o posibilitate de comunicare între ele, cât și la considerarea *genului* drept *coeficient normativ*, prin al cărui intermediu triada își poate menține polii *forme* și *stilului* într-o stare de echilibru al conținuturilor."<sup>2</sup>

Al patrulea sens, punctul (d), invocă ceea ce am putea numi *memoria genului* sau, altfel spus, faptul că genurile muzicale conservă configurația contextului care le-a produs și în acest sens se prezintă ca "mulaje" cu valoare de dovadă

---

<sup>1</sup> Oleg Garaz, *Genurile muzicii și "regresia" înspre organicul primordial: de la sociologic la antropologic, de la taxinomic la arhetipal (I)*, Revista Muzica, nr. 3/2014.

<sup>2</sup> Oleg Garaz, *Op. cit.*, pp. 17-18 (manuscris).



istorică a tipurilor de activități muzicale întreprinse într-o anumită perioadă istorică. Poate fi vorba și despre o funcție particulară a genului muzical precum *genul memoriei*, deși în acest caz ne situăm periculos de aproape de tautologic. Ca exemplu, putem apela genul de *recviem*, așa cum îl prezintă cercetătoarea rusă Marina Lobanova: "Pentru un asemenea gen ca recviemul, categoria memoriei istorice este deosebit de importantă. Recviemul este un gen propriu-zis al memoriei. Deseori recviemul, ca și gen inclus sau citat, converge înspre memorial, un alt gen al memoriei. Putem atribui acestei sfere lucrări precum "Le tombeau de Couperin" de Ravel, Concertul pentru vioară de Berg, Simfonia "Liturgică" de Honegger, "Simfonia da requiem" de Britten, "Introitus" de Gubaidulina și "Lux Aeterna" de Ligeti."<sup>1</sup>

Această capacitate a fenomenului de gen de a menține vie legătura între diverse "spații" temporale, între idei și teme, între contexte și posibilități, însă deja demult inexistenții actanți, re-prezentificându-i, o menționează filoloaga americană Heather Dubrow: "Genurile se aseamănă, cu personalitățile umane, în relațiile lor complexe cu cei din jurul lor. Acestea sunt, așa cum deseori am observat, modelate, ambele (părți - O.G.) atât prin procesul de învățare de la, cât și prin revolta împotriva părinților lor literari, acele forme anterioare de la care se dezvoltă. Ele pot, de asemenea, să mențină o relație tensionată și ambivalentă (instabilă - O.G.) cu proprii progenitori încă mult timp după ce aceștia încetează să mai fie în vogă, mai mult decât relațiile emoționale cu rudele noastre care nu încetează în mod necesar la moartea lor."<sup>2</sup>

Ori, această capacitate a genului de a conserva anumite elemente ale memoriei culturale, este revalorificată în ideologia recuperativă a postmodernității drept o calitate sau funcție care

---

<sup>1</sup> Marina Lobanova, *Музыкальный стиль и жанр. История и современность* [Stilul și genul muzicale. Istorie și contemporaneitate], Editura Sovetski Compozitor, Moscova, 1990, pag. 169.

<sup>2</sup> Heather Dubrow, *Genre*, Routledge, New York, 2014, pag. 117.

asigură posibilitatea unui *dialog cultural transistoric*. Ca exemplu aici pot servi mai multe lucrări aparținând orientării polistilistice, al cărei exponent principal este Alfred Schnittke, însă în acest sens putem face un salt înapoi - înspre Șostakovici și, poate, chiar înspre Mahler.

Înainte de a dezbate implicațiile funcționale ale conceptului de gen ca generator taxinomic, sistemic, sau marcator al mutațiilor în planul existenței colective, însăși consistența semantică a acestuia ar trebui conștientizată drept una *pluricentrică*, ale cărei constituențe se manifestă într-un mod *sincron*, dovedind astfel că genul (muzical) ca idee, concept și fenomen, reprezintă o structură complexă în imaginea unui ansamblu funcțional, care deține capacitatea unei înrâuriri frontale *multiple și concentrate*. Astfel, nu poate fi vorba despre definiții monosemantice ale ideii și fenomenului de gen muzical, iar în cel mai rău caz o asemenea definiție ar putea fi formulată situând în prim plan nu atât caracterul *static* - sistematic-taxinomic, cât mai degrabă specificul articulării *dinamice* - funcția genului ca *operator de implementare socială* a lucrărilor muzicale și, în egală măsură, ca *marcator mnemonic*, în vederea relevării procedurii de *scurtcircuitare* a distanțelor temporal-istorice prin procedura de *sincronizare* sau *echitemporalizare* a diverselor contexte istorice chiar dacă și "punctuale" (extrase din continuitatea "fluvială" a evoluției), însă incluse ca participanți activi în procesul istorice.

Altfel spus, în cazul definirii ideii și fenomenului de gen muzical, avem de a face cu două tipuri de taxinomii care funcționează într-un mod sincron și care, în același timp, își împărtășesc constituențele într-un "joc" de schimb liber: (a) statică - de identificare (conform sursei, componenței, expresiei etc.) și (b) dinamică - reguli și norme privind contextul de interpretare, precum și conținutul sugestiei (a expresiei ca mesaj, adresabilitate orientată, canal de transmitere și determinantă a receptării). Punctăm o dată în plus prioritatea definirii *dinamice* - ontologice-sociale a genului muzical, chiar și în detrimentul *staticismului* normativ-taxinomic.

## **2. Definițiile și sistematizările genurilor muzicale. Trei concepții descriptiv-structurale (Bughici, Firca, Timaru)**

Din punct de vedere logic, structura unei definiții reprezintă forma esențializată a unei sistematizări. Cu alte cuvinte, am putea considera definiția drept o aserțiune pre-sistematică sau pre-taxinomică, însă una care deține în structura ei semantică "genomurile" unei potențiale ierarhii normative. Astfel, definiția însăși ar putea fi reprezentată drept un *generator taxinomic*, deoarece o simplă formulare a însușirilor esențiale și tipizate deopotrivă, presupune într-un mod implicit acțiunile de *proiectare* prin *extrapolare* a unor conținuturi latente (sugerate) în scopul de *depliere* a acestora sub forma unui *model* structural funcțional, la limită echivalent cu prototipul sau contextul real. Nu trebuie, însă, omis faptul că ideea și concepția de gen muzical reprezintă o funcție a unui mediu social extrem de complex și, în același timp, lansat într-o continuă transformare evolutivă, iar acest fapt presupune, așa cum am indicat mai sus, o consistență *pluricentrică* a conceptului de gen, una care într-un mod fidel ar oglindi și corespunde contextului-țintă în care se presupune că ar trebui și putea fi implementată.

2.1. O primă definiție îi aparține lui Dumitru Bughici (1921-2008): "**GEN MUZICAL** (lat. - genus; ital. genere; franc - *genre*; engl. - *kind, class*). Termen cu semnificații *diferite* (s.n. - O.G.), în funcție de conținut, structură sau de modul de interpretare al unei piese muzicale"<sup>1</sup>.

Ceea ce poate fi înțeles aici, "Termen cu semnificații diferite", este în primul rând *plurisemantismul*, dar și *polifuncționalitatea* genului muzical ca formă a existenței muzicale în plan istoric-social. Cuvântul *diferite* ar trebui să însemne *multiple*, ori în caz contrar întreaga definiție devine pur și simplu confuză.

---

<sup>1</sup> Dumitru Buchici, Dicționar de forme și genuri muzicale, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1974, pp. 126-127.

În acest caz este vorba despre definirea noțiunii de gen prin descrierea succintă a unei scheme de sistematizare, una structurată din trei *operatori sistemici*:

(a) *conținut*, unde poate fi vorba, în egală măsură, atât despre *tipul de expresie* (epic, dramatic sau liric), cât și despre criteriul *dimensiunii*, aici fiind reprezentați în aceeași proporție atât interpreții, cât și publicul - un public restrâns în cazul genurilor camerale sau unul extins în cazul celor simfonice sau vocal-simfonice (cameral sau monumental - vocal, vocal-instrumental, sau pur instrumental). Surprinde înșiruirea structurată de autor: "Muzica dispune de g. epice, lirice, dramatice, oratoriale (? - O.G.) cum sunt: balada, liedul, opera, simfonia, cantata, oratoriul etc."<sup>1</sup>;

(b) *structură* - termenul trimițând la structura lucrării muzicale interpretate - numărul de părți ale lucrării (?), cu alte cuvinte - *criteriul ciclicității*, și, în loc de a continua enumerarea, cercetătorul introduce particula de diferențiere *sau*, sugerând o alternativă și anulând, practic, funcționarea cumulată a tuturor parametrilor sistemici enumerați anterior.

Ultimul caracter, (c), se referă la modul de interpretare a unei piese muzicale. Aici autorul trimite într-un mod univoc la *criteriul componenței* - "în funcție de formația ce interpretează, putem preciza existența unui gen cameral (trio, cvartet, cvintet, sextet, etc.) sau g. orchestral (simfonic). În ambele cazuri mai distingem existența unor ansambluri vocale, instrumentale, sau mixte."

Definiția nu prezintă statutul ideii și conceptului de gen în ierarhia celorlalte categorii ale gândirii muzicale: sensul și funcția categoriei de gen, aceasta fiind plasată între formele muzicale (categorii inferioară) și stilul muzical (categorii superioară). De asemenea, nu este semnalat rolul genului muzical ca *operator de implementare* a lucrărilor muzicale, dar nici funcția genurilor muzicale în organizarea existenței colective.

---

<sup>1</sup> Dumitru Bughici, *Op. cit.*, pag. 126.

2.2. A doua definiție provine din dicționarul coordonat de Gheorghe Firca<sup>1</sup> (n. 1935): "**gen** (< lat. *genus* "neam, rasă, fel, mod") I. Clasă de fenomene muzicale reunite prin *consensul* (s.n. - O.G.) datelor lor de structură și finalitate estetică."

Nici această definiție nu-și propune formularea genului muzical printr-o opoziție revelatoare față de categoriile vecine - forme și stil muzical, genul muzical nefiind conceput ca o categorie sau funcție relațională într-un context (social-istoric) evolutiv-dinamic și într-un mod evident schimbător. Ori, chiar dacă este vorba despre un *consens*, ceea ce ne-ar trimite oarecum la contextul existenței sociale, acești doi operatori sistemici - "datele lor de structură" (prezent și în această definiție) și "finalitate estetică" (de conținut? de expresie?), nu sunt suficienți pentru a înțelege măcar și parțial ceea ce este genul muzical ca entitate semantică pluricentrică (și, implicit, polisemantică) definibilă prin sincronia funcțională a constituenților acesteia.

Sistematizarea este organizată în două filoane mari, fiecare în funcție de câte o definiție particulară:

"1. Raportare a unui grup de creații la scopurile comunicării mesajului, în funcție de *mijloacele utilizate* (s.n. - O.G.) (vocale - deci pe baza unui text literar (este relevant textul noțional sau vocalitatea?) - sau numai pur instr.), precum și în funcție de *execuție muzicală* (s.n. - O.G.)"<sup>2</sup>. Astfel, într-un prim grup găsim și (a) criteriul sursei (opoziția vocal versus instrumental), cât și (b) criteriul dimensiunii (opoziția cameral versus monumental). Sunt clasate împreună genul de operă (considerat și liric, astfel aici fiind introdus și un al treilea criteriu - cel al expresiei), genul simfonic, genul muzicii de cameră, genul muzicii corale, genul muzicii ușoare etc., și

"2. Modalitatea de structurare a unei compoziții pe baza unei *forme statutate* (s.n. - O.G.) în decursul evoluției sale și ajunsă la deplina cristalizare într-o epocă istorică determinată."<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Dicționar de termeni muzicali, Editura enciclopedică, București, 2008, pag. 236.

<sup>2</sup> Gheorghe Firca, *Op. cit.*, pag. 236.

<sup>3</sup> Gheorghe Firca, *Op. cit.*, pag. 236.

Acest grup de criterii este structurat în *monopartite* (motetul, madrigalul, ricercarul, fuga, rondoul, tema cu variațiuni, uvertura, passacaglia, liedul etc.) și, respectiv, *pluripartite*, fiind menționat termenul - *ciclice* (sua, sonata, concertul). O subdiviziune a acestui prim strat de criterii este organizată prin opoziția *polifon-omofon*: polifonele, în general, fac parte din grupul monopartitelor, pe când omofonele "acaparează", evident, domeniul pluripartitelor.

Lăsând la o parte semnificațiile conceptului de gen în domeniul *folclorului* (punctul 3) și accepțiunile termenului de gen (genos) în cultura antică grecească, avem de a face, în fapt, cu două grupuri taxinomice mari, subdivizibile în câte două sub-grupuri:

(a) primul grup: criteriile *sursei* și *dimensiunii*, cu atingerea (accidentală?) a criteriului *expresiei* și

(b) al doilea grup: dihotomia *non-ciclic/ciclic*, subdivizibilă la rândul ei în *polifon* (non-ciclic) și *omofon* (ciclic).

2.3. O a treia concepție normativă îi aparține compozitorului clujean Valentin Timaru (n. 1940), una extrem de sugestivă și în egală măsură generativă, atâta timp cât în cel mai bun sens al cuvântului se pretează unei analize critice-deconstructive, oglindind în același timp rutinele unei reprezentări generalizant-dogmatice (didacticiste), dar și empiric-artizanale (compozitoricești) a ideii și fenomenului de gen muzical.

Ca și cele două definiții precedente, și aceasta este formulată într-un mod relativ neutru: "... termenul definește o creație muzicală sau un grup de creații cu *caracteristici asemănătoare* (s.n. - O.G.), fiind în măsură de a reflecta semantic aspectul *entitativ* (s.n. - O.G.) al compoziției / compozițiilor muzicale"<sup>1</sup>. Luând în considerare faptul că definirea genului muzical este pasibilă de periculoase "derapaje" semantice fie înspre zona inferioară a formelor, fie

---

<sup>1</sup> Valentin Timaru, *Dicționar noțional și terminologic*, Editura Universității din Oradea, Oradea, 2004, pag. 33.

înspre cea superioară a stilului<sup>1</sup>, este cât se poate de salutară observația compozitorului conform căreia decantarea conceptului de gen "... a rezultat dintr-o lungă pendulare între noțiunile de formă = structură, stil = retorică și diversificarea surselor sonore între vocal/instrumental, toate fiind privite ca și componente ale creației muzicale"<sup>2</sup>.

Cu toate acestea, însă, în definiție există doi operatori de identificare - (1) *caracteristici asemănătoare* și (2) *entitativ*, a căror calitate de diferențiere este cel puțin confuză. În ce mod *caracteristicile asemănătoare* și *aspectul entitativ* diferențiază genurile muzicale de conceptele de formă și, respectiv, de stil, rămâne o necunoscută și în nici un caz nu facilitează comprehensiunea ideii și fenomenului în specificul său *diferențiator*. În același timp, problema unei definiții în egală măsură *pertinentă*, dar și *utilă* nu poate fi soluționată doar prin menționarea pericolelor, "derapajelor", confuziilor semantice sau funcționale, în acest caz fiind vorba nu despre nivelul unei comunicări de substanță muzicologică de ordin științific, ci doar de consemnarea unor confuzii inerente nivelului de învățământ muzical mediu sau superior.

În același *Dicționar*, compozitorul prezintă și o schiță de sistematizare, precedată de încă o ipoteză de definiție: **"1- Genul muzical se referă la o lucrare muzicală în întregimea ei, fiind o noțiune complexă, bazată pe componente de esență structurală, categorială și specială** - totul continuând cu definiția din *Dicționarul de termeni muzicali* (Gheorghe Firca) - ["**gen** (lat. genus «neam, rasă, fel, mod»] Clasă de fenomene muzicale reunite prin consensul datelor lor de structură și finalitate estetică. Raportare a unui grup de creații la scopurile comunicării mesajului, în funcție de mijloacele utilizate (vocale - deci pe baza unui text literar - sau numai instrumentale) precum și în funcție de modul de execuție muzicală. Se disting astfel: **g.**

---

<sup>1</sup> A se vedea în acest sens: Oleg Garaz, *Genurile muzicii și "regresia" înspre organicul primordial: de la sociologic la antropologic, de la taxinomic la arhetipal (I)*, Revista Muzica, nr. 3/2014.

<sup>2</sup> Valentin Timaru, *Op. cit.*, pag. 33.

operei (genul liric), **g.** simfonic, **g.** muzicii de cameră, **g.** muzicii corale, **g.** muzicii ușoare etc." (DTM, p. 204)"<sup>1</sup>.

Astfel, sistematizarea este structurată în trei grupuri, după cum urmează:

(A) componente de **esență structurală**, unde sunt prezentate două tipologii ("specii"?): **a) genuri monopartite**: troparul, psalmul, imnul, motetul, madrigalul, preludiul, studiul, miniaturile muzicale, liedul, uvertura de concert, piesa muzicală (?), poemul simfonic, **deci lucrări care sunt concepute într-o singură mișcare**; și **b) genuri multipartite**: sonatele și suitele instrumentale, concertul instrumental, simfonia, ciclul de lieduri, oratoriul, opera, **deci lucrările care sunt concepute în mai multe unități de mișcare**.<sup>2</sup>

Altfel spus, este vorba despre genuri (a) non-ciclice și (b) ciclice, fără a avea o prea mare importanță că această "esență structurală" s-ar putea să nu reprezinte un caracter prioritar, spre exemplu, în comparație cu criteriul perioadei istorice (fiecare perioadă cu propriile liste de genuri reprezentative și, evident, opțiuni structurale), criteriul tradiției (religioasă/de cult, țărănească, urbană, componistică profesională etc.) sau cu criteriul etosului (expresiei).

---

<sup>1</sup> Valentin Timaru, *Op. cit.*, pag. 33-34. Spre deosebire de Valentin Timaru care citează definiția din *Dicționarul* lui Gheorghe Firca fără a o comenta, muzicologul clujean Francisc László își explicitează atitudinea critică într-un mod în egală măsură *pertinent* și *util* (ambele în sensul unei metodologii muzicologice), *riguros* și *refinat* în același timp, care în sine poate fi înțeles ca un *credo* profesional, dar și ca dovadă a unui indiscutabil profesionalism, comentariu care merită citat în integralitatea lui: **"3.2. Genul. Genurile în muzica de flaut al lui Bach.** De acord, în fond cel puțin, cu definiția lui Gheorghe Firca, consider și eu că genul este «o clasă de fenomene muzicale reunite prin consensul lor de structură și finalitate estetică» (DTM, 204), permițându-mi doar înlocuirea cuvântului «fenomene» și să susțin că genul este, în cazul nostru, o «clasă de creații muzicale»; Francisc László, *Gen, specie și formă în muzica de flaut a lui J. S. Bach*, Editura Arpeggione, Cluj-Napoca, 2006, pag. 81.

<sup>2</sup> Valentin Timaru, *Op. cit.*, pag. 34.



Al doilea *operator sistemic* este formulat astfel: "**B) Componentele de esență categorială** definesc genurile muzicale după sursă, numărul executanților sau tipul de creație și destinația comunicării, prin acestea numind diverse categorii de creații, cum ar fi: **Genuri vocale/ genuri instrumentale; Genuri camerale/ genuri simfonice; Genul concertant; Genul dramatic; Genul coral** ș.a.

După tipul și destinația comunicării în care deslușim adevărate **categorii de creație muzicală: Muzica populară, Muzica de cult<sup>1</sup>, Muzica ușoară, Jazz-ul, Muzică ambientală și de agrement, Creația muzicală cultă<sup>2</sup>**.

Dacă putem înțelege că în funcție de *criteriul sursei* obținem opoziția *genuri vocale/genuri instrumentale*, iar în funcție de *numărul executanților - genuri camerale/genuri simfonice*, atunci criteriul (destul de confuz) *tipul de creație și destinația comunicării* ar trebui să se refere la *genul concertant, genul dramatic și la genul coral*? Însă parcă nu ar fi suficient, criteriul *destinația comunicării* apare încă o dată, cu precizarea *categorii de creație muzicală*, aici fiind vorba mai degrabă despre tradițiile muzicale (muzică populară (muzica pop? genurile muzicii de masă?<sup>3</sup> tradiția urbană în opoziție cu cea

---

<sup>1</sup> Ca și număr de constituente atributive, acest (supra)-gen - muzica de cult, se prezintă el însuși ca o ierarhie, deoarece, spre exemplu, chiar și în cazul unor genuri (sau sub-genuri? dacă muzica de cult este un gen) precum misa, liturgia, recviemul, pasiunile sau oratoriul este vorba despre sincronia evidentă a mai multor *operatori tipologici* (atribuții tipologice) - lucrare cu conținut sacru, de componentă vocal-instrumentală, aparținând genului (sic!) epic, parte constitutivă a serviciului religios și interpretabilă ca lucrare concertantă.

<sup>2</sup> Valentin Timaru, *Op. cit.*, pag. 34.

<sup>3</sup> În acest sens, a se vedea Valentina J. Konen, *Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века* [Al treilea strat. Noile genuri de masă în muzica secolului XX], Editura Muzika, Moscova, 1994. În acest volum, cercetătoarea propune o sistematizare a domeniilor (tradițiilor) gândirii și practicilor muzicale: (a) primul strat - muzica numită folclorică, tradițională sau a poporului (țărănească), al doilea strat - muzica tradiției profesionale componistice și al treilea strat - muzica genurilor de masă. În aceeași ordine de idei, a se vedea Matthew Gelbart, *The Invention of "Folk Music" and "Art Music". Emerging Categories from Ossian to Wagner*, Cambridge University Press, New York, 2007.

rurală, țărănească? oricare muzică se bucură de popularitate?), muzică de cult (catolică în opoziție cu cea bizantină sau creștină în opoziție cu cea mahometană? sau religioasă europeană în opoziție cu cea religioasă orientală?), muzică ușoară, jazzul (de ce nu și rockul?), muzica ambientală și de agrement (de relaxare? *lounge*? *ambiental*? *new age*? *chill out*? *electronic*? *spacemusic*? etc.).

Al treilea *operator sistemic* vizează "**C) Componentele de esență specială**" (extramuzicală? - O.G.), Valentin Timaru precizând că acestea "fiind oarecum limitrofe cu **genurile literare fundamentale**, sunt privite în strânsă legătură cu artele cuvântului"<sup>1</sup>: **a) Genul liric** (liedurile), **b) Genul epic** (recitativul din operă, cadența de virtuozație, improvizația, dar și Baladele lui Chopin) și, evident, **c) Genul dramatic** (opera).

După cum observă, însă, muzicologul rus Oleg Socolov, "este ispititor să punem la baza tipologiei categoria generală a genului de artă: eposul, lirica și drama. Însă, în aplicarea ei la materialul muzical se relevă literaturo-centrismul acesteea, dependența de cele trei posibilități fundamentale ale cuvântului - descrierea, autoexprimarea și dialogul. Ca specie neverbală a artei, muzica se opune unei asemenea separări. Relativ puțin genuri ale muzicii afișează ca una din aceste calități ca și constantă, spre exemplu, lirică - preludiul sau impromptu, epică - tabloul muzical sau basmul. Concomitent cu acestea există alte genuri, nu mai puțin importante, care sunt caracterizate prin sinteza diverselor categorii estetice (balada) și chiar și asemenea tipologiei de gen în privința cărora o asemenea problemă nici nu poate fi pusă, spre exemplu, fuga, scherzoul sau concertul."<sup>2</sup>

Întreg sistemul este structurat astfel în trei secțiuni mari:

A. conform *criteriului ciclicității*, prin opoziția *non-ciclic/ciclic*;

---

<sup>1</sup> Valentin Timaru, *Op. cit.*, pag. 34.

<sup>2</sup> Oleg Socolov, *Sistemul morfologic al muzicii și genurile lui muzicale*, Editura Universității din Nijni Novgorod, Nijni Novgorod, 1994, pag. 5.

B. conform unui întreg ansamblu de criterii (eterogene în substanța lor) - *sursă, numărul executanților, tipul de creație și destinația comunicării* și

C. criteriul *etosului*, conform tipologiei expresiei.

În comparație cu primele două sistematizări, taxinomia lui Valentin Timaru nu aduce nimic nou, ci, mult mai probabil, reprezintă o formă sintetică a ambelor (taxinomiile Bughici și Firca).

După informațiile de mai sus, expuse în *Dicționarul noțional și terminologic*, în volumul intitulat *ANALIZA MUZICALĂ între conștiința de GEN și conștiința de FORMĂ*<sup>1</sup>, Valentin Timaru oferă o altă sistematizare, edificată în liniile ei principale pe *criteriul sursei*. Astfel încât, întreg sistemul taxinomic al genurilor muzicale apare în imaginea opoziției *genuri vocale - genuri instrumentale*, în zona de interferență între aceste două mari grupuri fiind situate, logic și evident, *genurile vocal-simfonice* (după cum le definește chiar compozitorul).

După cum menționează muzicologul Oleg Socolov, citat mai sus: "Această tipologie «de lucru», care, de fapt, nu poate pretinde a fi științifică, ar trebui luată în considerare, deoarece (măcar pentru faptul că - O.G.) ea oferă posibilitatea abordării genurilor muzicale nu din exterior, ci din interior și se sprijină pe două premise genetice extrem de importante - intonația vorbirii și fonismul corpurilor materiale, capabile să producă sunete (articulate). Însă abordând clasificarea uzuală, nu putem să ne declarăm satisfăcuți nu doar de situarea anumitor genuri, care fiind vocale, într-un mod principal nu se deosebesc de cele instrumentale (spre exemplu, concertul pentru voce și orchestră

---

<sup>1</sup> Valentin Timaru, *ANALIZA MUZICALĂ între conștiința de GEN și conștiința de FORMĂ*, Editura Universității din Oradea, Oradea, 2003. Inversarea cronologică a surselor, mai întâi *Dicționarul* (2004) și doar apoi *ANALIZA MUZICALĂ* (2003), a fost operată doar în intenția de a structura într-o succesiune logică expunerea succintă a *operatorilor sistemici* (*Dicționarul*), aceasta urmată de formularea clară, ca principiu și imagine, a unei sistematizări comprehensibile (*ANALIZA MUZICALĂ*).

sau vocaliza artistică), ci în special de ștergerea unor diferențe estetice importante între operă și cantată sau uvertură și poemul simfonic."<sup>1</sup>

Din punctul de vedere al pertinentei, dar și al utilității analitice, această taxinomie dihotomică se dovedește, însă, "minată" de mai multe contradicții evidente:

(1) Chiar dacă s-a intenționat structurarea imaginii unei opoziții conceptuale *vocal-instrumental*, aceste concepte sau principii fiind relaționate pe ideea excluderii reciproce ca și *organic* (vocalitatea) - *mecanic* (instrumentalitatea), este vorba, în fapt, despre o falsă dihotomie, deoarece, în primul rând, conceptele de *vocal* și *instrumental* reclamând ontologii și imaginaruri eterogene, *organicul* având într-un mod evident un ansamblu de determinante și dominante diferit decât cel al *mecanicului*. Este vorba aici despre determinantele *ritmurilor cardiace*, dar și despre *ciclicitatea respiratorie*, două filtre esențiale, ambele importante în înțelegerea morfologiei *cântului*, dar și a *dansului*. Ori, în cazul instrumentalității este vorba, mai degrabă despre un alt fel de implicare a corporalității, cu o focalizare pe anatomo-fiziologia manualității, ca mijloc de externalizare mediată a sensurilor *melodico-ritmice* (vocale-coregrafice).

(2) În acest sens, ca opoziție reală și puternică semantic, *vocalității* i s-ar opune *coregraficul*. Obținem astfel o dihotomie compusă, pe de o parte, din concepte de același ordin sau, altfel spus, o morfologie omogenă și semantic pertinentă - *organic* versus *organic*, iar pe de altă parte, o relaționare *puternică* și una evident *fecundă* în plan generativ a două arhetipuri ale imaginarii muzical.

(3) În al doilea rând, *instrumentalitatea* ca și concepție reprezintă, deloc paradoxal, o derivată a *vocalității*, deoarece însăși conștiința (dacă poate fi vorba despre așa ceva) a *instrumentalului* ca tip de gândire și imaginar descinde din "baia" primordială a *vocalului* ca tip de gândire și arhetip. Ori, nu putem situa în relație de opoziție *puternică* un arhetip (vocalitatea) cu propria lui derivată (instrumentalitatea) altfel

---

<sup>1</sup> Oleg Socolov, *Op. cit.*, pag. 6.

decât în imaginea unei relaționări *slabe*, ceea ce în planul metodologiei analitice se dovedește a fi, cel puțin, o alegere incorectă.

(4) Rădăcinile acestui rol *slab* al instrumentalității, de *mediator*, de *canal* sau *conductă*, îl găsim în imaginea celor trei *sfere* sau *ontologii* boëthiene ale muzicii: (a) *musica humana*, (b) *musica mundana* și (c) *musica instrumentalis*, în care ultima are rolul de mediator și garant al funcționării transferului biunivoc între primele două sfere. Astfel, dacă *musica mundana* reprezintă sfera inaudibilă a raporturilor numerale între masele și orbitele corpurilor cosmice, iar *musica humana*, înrădăcinată în metabolismul corpului, rezidă în armonia între suflet și trup, atunci *musica instrumentalis* (de mediere) ține, în esență, de o a treia formă ontologică, una *externalizată*, pusă de către ființa umană în afara propriului corp, prin *instrument*, dar și *voce* (ca instrument de externalizare) sau prin intermediul ambelor (instrumentul ca acompaniator al vocii). Scopul *externalizării* este, mai degrabă, de a posta instrumentalitatea între cele două ontologii primare (cosmos și om) în scopul de a le armoniza.

(5) Discutabilă este legitimitatea acestui loc pe care instrumentalitatea l-ar putea ocupa în dihotomia *vocal-instrumental* și datorită faptului că *instrumentalitatea* propriu-zisă reprezintă deseori

(5.1.) o *deghizare* a *coregraficului*, o substituie a *coregraficului* prin *instrumental*, o sublimare a conținuturilor dansante în compoziții muzicale autonome (deja la nivelul artei componistice profesionale de substanță europeană), lucrări care deși păstrează titulatura de *sarabandă*, *menuet* sau *vals*, nu presupun o acțiune coregrafică, individuală sau colectivă, a indivizilor umani. Aici pot servi drept exemplu *Suitele franceze* și *engleze* de J. S. Bach, doar ca o singură porțiune a spectrului de genuri, cuprinse între concepția monoinstrumentală - *Partitele* pentru vioară solo sau *Suitele* pentru violoncel solo și una pluri-instrumentală - cele patru *Uverturi* pentru orchestră, *menuetele* din simfoniile lui W. A. Mozart, componenta coregrafică în lucrările cu trimitere directă la dans ale lui Fr. Chopin - *mazurcile*, *polonezele* sau *valsurile*, dar și nedeclarată în *nocturne*, *scherzouri*, *preludii* sau *balade*, realizarea

sublimată artistic a *valsului* propriu-zis în Simfonia *Fantastică* de H. Berlioz sau ca stilemă caracteristică în întreaga creație a lui P. I. Ceaikovski, spre deosebire de forma aplicată a genului de vals în concepția lui J. Strauss-fiul.

Modelul pe care îl oferă I. Stravinski în baletului *Ritul primăverii* (cu un subtitlu sugestiv *Tablouri ale Rusiei păgâne*) prezintă o interesantă "coliziune" a instrumentalului cu coregraficul atât la nivel de genomuri - partida muzicală este pur instrumentală, însă substanța conținutului muzicii este coregrafic, cât mai ales la nivel de imaginar propriu-zis. Ca atribuție de gen, în forma ei realizată, lucrarea este concepută ca *balet* și prezentată ca atare la 29 mai 1913, la Paris. Partitura, însă, poate fi și este abordată ca lucrare exclusiv orchestrală, fără implicarea unei montări scenice. Cu adevărat revelator este cuvântul *păgân* din subtitlul lucrării, deoarece acesta face trimitere la o "istorie" imemorială a perioadei *șamanice*, una evident pre-artistică, în care sacrul era ritualizat prin manifestarea sincretică, vocal-coregrafică a actanților, fără nici cea mai mică aluzie la instrumentalitate. Paradoxul este unul de natură estetică, deoarece prezintă drept pur instrumentale o sumă de conținuturi care ca atribuție de gen se prezintă, în fapt, drept fie *vocale*, fie *coregrafice* propriu-zise.

Iar dacă elementul instrumental nu este implicat într-o "deghizare", atunci s-ar putea ca acesta să derapeze în

(5.2.) *cantabilitate* (de substanță, evident, *vocală*) ca unul din principiile generatoare fundamentale ale instrumentalității, care în plan istoric reprezintă un criteriu esențial în procesul de evoluție și selecție a instrumentelor pe care astăzi le cunoaștem, spre exemplu, drept instrumente tradiționale ale orchestrei simfonice. Însă aceasta din urmă, ca ansamblu instrumental standardizat, nu reprezintă altceva decât o soluție tardivă, iluministă (barocă-clasică), care a fost precedată de concepția unei orchestre de operă, cu o intensă dezvoltare în perioada barocului și, evident, cu rădăcini în proiectul Cameratei florentine și cu o dezvoltare ulterioară în creația de operă a lui Monteverdi.

O imagine a stării de lucruri în perioada renașcentistă propriu-zisă este realizată, spre exemplu, într-un volum

monografic aparținând muzicologului american Lewis Lockwood<sup>1</sup>, text din care reiese cu claritate că ansamblurile instrumentale în sensul modern al cuvântului au fost mai întâi intuite ca soluții conjuncturale la sărbătorile laice nobiliare, la montările scenice-dramatice sau însoțind, în termenii autorului, spectacolele religioase. Ceea ce ar trebui înțeles de aici este că drept criteriu de selectare a instrumentelor (din spectrul tipurilor deja existente sau din ceea ce ar fi fost la îndemână) a fost criteriul sonorității *juste*, adică una potrivită ca *asemănare* (simpatie) cu prototipul care era *sonoritatea vocii umane* și asta în contextul unei culturi muzicale profesionale eminamente vocale<sup>2</sup>, deja existentă la acel moment de aproximativ două milenii. Cu alte cuvinte, ideea și concepția de instrument muzical (tipul de instrument melodic sau polifonic), în accepțiunea modernă (iluministă) a termenului, reprezintă o sublimare, o *mediere* prin *externalizare* sau o reformulare de la *organic* la *mecanic*, a vocii umane ori, mai general, a principiului *vocalității*.

O a treia situație ar putea fi reprezentată prin cazurile în care instrumentalitatea este redusă la funcția de

(5.3.) *fundal* (acompaniament, al vocii, spre exemplu, în lied, oratoriu și operă sau al mișcării în balet). Am comite o inadmisibilă greșeală dacă am considera funcția de *acompaniament* (instrumental) doar în imaginea unei imense

---

<sup>1</sup> Lewis Lockwood, *Music in the Renaissance Ferrara 1400-1505. The Creation of a Musical Center in the Fifteenth Century*, Oxford University Press, New York, 2009. În partea a III-a a textului, *Ferrarese musical repertoires and styles in the late fifteenth century*, la punctul 27. *Music for Court Festivities and Theater* (pag. 308), găsim o expunere sistematică a *genurilor de evenimente* precum *Music for Public Festivals, Jousts, and Special Events* (pag. 309), *Music for the Intermedi of Secular Drama* (pag. 311) și *Music for Religious Spectacles* (pag. 315), în calitatea lor de contexte determinante în configurarea tipurilor de ansambluri muzicale.

<sup>2</sup> În aceeași monografie, Lewis Lockwood enumeră muzicieni care au trăit și creat la Ferrara: Guillaume Dufay, Johannes Martini, Jacob Obrecht și Josquin Desprez (în ortografia autorului), compozitori cunoscuți, mai întâi de toate, pentru arta lor corală.

chitare a lui Figaro (din *Bărbierul* lui G. Rossini, evident) sau, o altă imagine de proastă inspirație, o imensă flașnetă verdiană. După cum am arătat mai sus, criteriul selecției instrumentelor a fost *vocalitatea*, însă lucrurile nu se opresc aici, deoarece analizând atât sensul structurării orchestrei simfonice moderne pe ansambluri/grupuri de instrumente, cât și organizarea interioară a fiecărui grup instrumental separat, apare o întrebare logică în conținutul ei privind modelul referențial, prototipul, care i-a ghidat pe compozitorii barocului și în special pe practicanții genului de operă, în căutarile lor a unui ansamblu instrumental potrivit ("simpatic") pentru însoțirea vocilor solistice sau a ansamblurilor de voci.

Argumente ar fi două:

(a) primul: judecata a fost realizată prin extrapolarea unei stări de lucruri din domeniul muzicii culte anterioară barocului și anume - predominanța *vocalității* începând cu antichitatea greacă, trecând prin evul mediu și încheind cu Renașterea, în concepția și imaginea ansamblului coral. Altfel spus, după mai mult de două milenii de cultură corală, pur și simplu nu existau posibilități de a gândi în alți termeni decât doar în cei ai ansamblului coral;

(b) al doilea: prin extrapolarea aceluiași criteriu de "sympatheia" (asemănare, potrivire sau imitare), prin care a fost formulată accepțiunea standardului privind performanțele sonore ale instrumentelor muzicale. Până la urmă, s-a procedat prin raționamentul *simetriei în oglindă* și anume: în cazul unei producții, spre exemplu, muzical-dramatice, singurul mod în care lucrurile ar putea să funcționeze, metaforic vorbind, ar fi ca privindu-se într-o oglindă a armoniei depline, ansamblul instrumentelor să vadă sau doar să pară (ar fi suficient și atât) un ansamblu de voci.

Pericolul evident al redundanței fie nu i-a preocupat pe compozitori, fie a trecut neobservat, deoarece recurgerea la *dublarea* vocilor de către instrumente (una grosolan de evidentă în cazul unei producții de operă), această *deghizare* conștientă și voită a *vocalității* în timbralitatea și tehnicitatea evident eterogene caracteristică instrumentalității, nu au reprezentat, până la urmă, o deficiență sau un sacrificiu prea



mare atâta timp cât scopul era atingerea armoniei perfecte și asigurarea unor efecte expresive de care fiecare ansamblu în parte era într-un mod evident incapabil. Altfel spus, caracterul evident *tautologic* al îmbinării între un ansamblu vocal și un altul, instrumental, conceput ca emulație al celui dintâi, nu a contat în virtutea efectului de interpotențare expresivă care depășea eficiența fiecărui ansamblu separat, deoarece căutările au fost orientate în direcția căutării a noi mijloace de amplificare a impactului impresiv și, în același timp, în a forța atingerea unei noi dimensiuni și, implicit, al unui nou spațiu estetic, mult mai extins, al fenomenului muzical.

Astfel, s-a ajuns în situația în care, atunci când este vorba, spre exemplu, despre o producție vocal-simfonică, oratorială, auditorul dintr-o sală de concert are de a face, de fapt, cu patru coruri, neluând în calcul soliștii, și asta deloc într-un sens metaforic.

Figura nr. 1

	Instrumente de suflat de lemn	Instrumente de suflat de alamă	Instrumente cu corzi
Sopran	Flaut	Trompetă	Vioară
Alto	Oboi	Corn	Violă
Tenor	Clarinet	Trombon	Violoncel
Bas	Fagot	Tubă	Contrabas
	<b>Cor I</b>	<b>Cor II</b>	<b>Cor III</b>

Iar dacă abordăm doar imaginea orchestrei simfonice, la aceste trei coruri adăugând și percuția (componenta metrică-

ritmică, intens sugestivă într-un sens coregrafic), dintr-odată obținem o imagine cel puțin paradoxală, în care un ansamblu complex pur instrumental este reprezentat atât pe verticala genealogiei, cât și pe orizontala organizării interne, istoric-sistematic, drept un imens "paravan", o "cuvertură" sau o "husă", care ascund și nu neapărat la un nivel profund, amândouă arhetipurile unor tipuri de manifestare comportamentale-comunicative generative primordiale, cu o profundă conotație spirituală - vocalitatea și coregraficul. Însă și vocalitatea nu rămâne neatinsă, "arsura" înrâuririi instrumentalizante, obsesia sau voluptatea virtuozității, fiind resimțită atât prin apariția în baroc atât a tradiției cântăreților-castrați, cât și, spre exemplu, în cantatele lui J. S. Bach.

Un ultim refugiu al ideii de instrumentalitate ar în

(5.4.) muzica așa-zisă *pură* sau *absolută*, gen care nu este formulat la modul explicit în nici una din cele trei definiții și, respectiv, sistematizări românești. Tema este pe larg expusă și analizată (ca implicație de gen și, evident, estetică) în texte aparținând, în primul rând, lui Carl Dahlhaus, dar și unor muzicologi de tradiție anglo-americană precum Daniel Chua (Cambridge) și Mark Evan Bonds (North Carolina)<sup>1</sup>. Pentru a înțelege dimensiunile reale pe care le ia avântul instrumentalității până în 1800, după cum relatează Mark Evan Bonds<sup>2</sup>, în Europa și în Lumea Nouă au fost scrise și interpretate aproximativ 16.558 de simfonii diferite. Însă chiar și în virtutea acestui fapt, simfonia rămâne un gen secundar, umbră în continuare de genul operei. Cauza? Lipsa textului noțional, opinia lui Rousseau fiind în detaliu comentată atât de Carl Dahlhaus, cât și de Daniel Chua. Într-un asemenea

---

<sup>1</sup> Este vorba despre patru titluri de carte: *L'Idée de la musique absolue. Une esthétique de la musique romantique* (Editions Contrechamps, Genève, 2006) de Carl Dahlhaus, *Music as Thought. Listening to the Symphony in the Age of Beethoven* (Princeton University Press, Princeton, 2006) și *Absolute Music. A History of an Idea* (Oxford University Press, New York, 2014) de Mark Evan Bond și *Absolute Music and the Construction of Meaning* (Cambridge University Press, Cambridge, 1999) de Daniel Chua.

<sup>2</sup> Mark Evan Bonds, *Music as Thought*, pag. 1.

context, după cum menționează în continuare Mark Evan Bond, muzica instrumentală, chiar recunoscându-i-se puterea de a pune în mișcare pasiuni, însă oricum fiind vagă și imprecisă, ar putea fi apreciată, poate, doar în calitate de muzică vocală fără text<sup>1</sup>.

Toate spațiile realității obiective fiind deja ocupate, muzica instrumentală pură sau absolută își găsește un refugiu, cel puțin la modul conceptual-ideatic și, evident, imaginar, în transcendența indescriptibilă prin cuvinte și inaccesibilă senzațiilor și pasiunilor, de unde ideea muzicii însăși coboară pentru a-l inspira pe compozitorul-geniu romantic. Așa ar putea formula imaginea ultimului refugiu și, evident, al ultimului (din cele disponibile) sens al muzicii instrumentale E. T. A. Hoffmann, însă până și acolo, credem, nu ar fi dificil să "demascăm" genomuri ale vocalității sau coregraficului.

Cu alte cuvinte, prin însăși substanța ei, *instrumentalitatea* reprezintă o formă *derivată*, *externalizată* și, prin acest fapt, *mediată* a celor două arhetipuri organice fundamentale - *vocalitatea* și *coregraficul*, ceea ce și este evident într-un mod cât se poate de clar, lucrurile fiind abordate atât din direcția procedurii sistematice-analitice, cât și din cea istorică.

### **3. Definiții și sistematizări ale genurilor muzicale. Trei concepții sociologic-empirice (Sohor, Socolov, Nazaikinski)**

Următoarele trei definiții și sistematizări ale genurilor muzicale aparțin unor trei muzicologi ruși - Arnold Sohor (1924-1977), Oleg Sokolov (1929-2012) și Evgheni Nazaikinski (n. 1926). Elementul distinctiv și, în același timp, unificator al celor trei concepții este focalizarea pe imaginea genului ca tip de practică socială.

---

<sup>1</sup> Ca o revenire tardivă a acestei idei, în romantism apar *Cântecele fără cuvinte* ale lui Felix Mendelssohn-Bartholdy.

3.1. În esența ei, sistematizarea lui Arnold Sohor trimite într-o mod direct la criteriul *contextului de interpretare*: "Deoarece pentru a deveni un bun al auditorului, oricare lucrare muzicală trebuie să fie într-un mod obligatoriu interpretată într-un anumit context și din această cauză fiind orientată înspre anumite condiții - acest indiciu (criteriu - O.G.) (contextul interpretării, condițiile existenței) este general, universal. Desigur, nu putem afirma, că fiecărui gen îi corespund condițiile lui particulare de ființare - genuri muzicale sunt mai multe decât contexte tipizate de interpretare. Însă fiecare gen poate fi atribuit cu suficientă precizie unuia din grupurile mare de gen, care corespund tipologiilor de bază a contextului interpretării."<sup>1</sup> Astfel, categoria de gen se validează ca o intersecție între concepția autorului și obligativitatea accesului la public, aceste două condiții determinând importanța calității *evenimentiale* a genului, aspectul tipologic validându-și conținutul doar ca model al *adresabilității* lui intersubiective.

Deși suferă de un anumit schematism, sistematizarea este, în același timp, una funcțională în sensul în care permite deplasarea gradată în ambele sensuri ale spectrului de "rezoluții" și focalizare pe aspecte fie tot mai generale, fie tot mai detaliate. Schema taxinomică este structurată din patru grupuri mari de tipologii:

(A) genurile *teatrale*, cărora într-un mod generic le sunt atribuite opera, baletul și opereta, dar și muzica teatrului dramatic;

(B) genurile *concertante*, drept exemple aici servind simfonia, sonata, cvartetul, oratoriul, cantata, romanța ș.a.;

(C) genurile muzicii *aplicate - de masă*: cântecul, dansul și marșul, cu întreaga diversitate a speciilor constitutive ale acestora și

(D) genurile *de culti* (mesa, recviemul etc.).

---

<sup>1</sup> Arnold Sohor, *Вопросы социологии и эстетики музыки* [Probleme ale sociologiei și esteticii muzicii], vol. II, Editura Sovetski Compozitor, Leningrad, 1981, pag. 243.

Punând în față criteriul *condițiilor* și *ocaziilor* de interpretare, celelalte criterii (spre exemplu, ale sursei sau componenței, mai puțin criteriul expresiei, care ajunge un element implicit al primelor două) sunt formulate ca *vehicule* de deplasare în interiorul fiecăreia din cele patru tipologii mari, între polii generalului și particularului: "Este necesar de observat că reieșind din condițiile existenței lucrărilor muzicale, putem obține nu doar unul, ci mai multe șiruri de genuri, în funcție de nivelul la care este produsă diferențierea. Astfel, prin amplificarea fiecărei categorii, putem considera drept un singur gen, și nu un grup de genuri, toată muzica teatrală (*genul teatral*); în alt caz - toate muzicile concertante etc. Precum și invers: în cazul unei clasificări mai detaliate [...], este posibil să considerăm drept genuri autonome, identificabile în funcție de condițiile lor de interpretare, speciile operei (spre exemplu, *opera mare* (grand opéra - O.G.) și *opera de cameră*), simfoniei (pentru orchestră mare și orchestră de cameră) și a altor genuri."<sup>1</sup>

Însă nu este vorba doar despre niște categorii sistemice, ci și de rolul, conținutul și importanța lor istorică, anume această din urmă calitate validându-le drept *referenți taxinomici* principali. Aceste patru grupuri fundamentale de genuri sunt considerate ca atare deoarece corespund celor mai importante și, din punct de vedere istoric, celor mai stabile condiții de existență a muzicii (interpretarea și receptarea) înspre care se orientează compozitorul.

3.2. Definiția pe care muzicologul Oleg Socolov o dă genului muzical este una diferită: "Se numește gen muzical legitatea generatoare de specie a structurii muzicale, care corespunde unei anumite funcții - social-practică sau artistică"<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Arnold Sohor, *Op. cit.*, pag. 243.

<sup>2</sup> Oleg Socolov, *Морфологическая система музыки и ее художественные жанры* [Sistemul morfologic al muzicii și genurile ei artistice], Editura Universității din Nijni Novgorod, Nijni Novgorod, 1994, pag. 20.

În mod logic, sistematizarea reprezintă o emulație fidelă a acestei definiții. Întreaga concepție, pe care autorul o intitulează *sistemul morfologic al muzicii europene*, este caracterizată de către Evgheni Nazaikinski prin criteriul *legăturii existente sau absente între muzică și alte arte sau componente extramuzicale*. După cum afirmă autorul însuși: "La baza sistemului morfologic propus stă principiul *r a p o r t ă r i i* la contextul social-artistic înconjurător. În conformitate cu acest principiu, genul muzicii<sup>1</sup> este înțeles ca și atitudinea ei la domeniile artei și, pe de altă parte, la tot restul activităților umane, această din urmă înțeleasă ca ceva unitar, ca domeniu al «ne-artei»<sup>2</sup>. este înțeles ca De abia aici, în calitate de *operator sistemic*, este menționată *muzica pură* în calitatea ei de concept organizator al întregului sistem.

Avem de a face aici cu patru grupuri tipologice, edificate pe baza unei interacțiuni dialectice de *diferențiere-unificare* și pornind de la definirea foarte precisă ca delimitare a tipurilor referențiale de genuri.

Iată imaginea întregului sistem: "Diferențierea primară a muzicii o putem reprezenta în imaginea unui sistem de coordonate, în care pe partea stângă față de axa verticală va fi dispus domeniul creației artistice propriu-zise (arta "monofuncțională, după M. Kagan), pe partea dreaptă - domeniul artei care servește nevoile practice ale vieții sociale (sau «bifuncțională»); spațiul superior axei orizontale - domeniul muzicii propriu-zise, cel inferior - domeniul sintezei muzicii cu alte arte. Obținem astfel patru *familii* (traducerea noastră - O.G.) de bază ale muzicii: 1) pură, 2) de interacțiune (stânga axei verticale - O.G.), 3) aplicată și 4) aplicată de interacțiune (dreapta axei verticale - O.G.).

Patru familii de bază ale muzicii, însă, nu epuizează toate modificările ei estetice posibile. Suntem îndreptățiți să menționăm două familii intermediare: 5) muzica cu program,

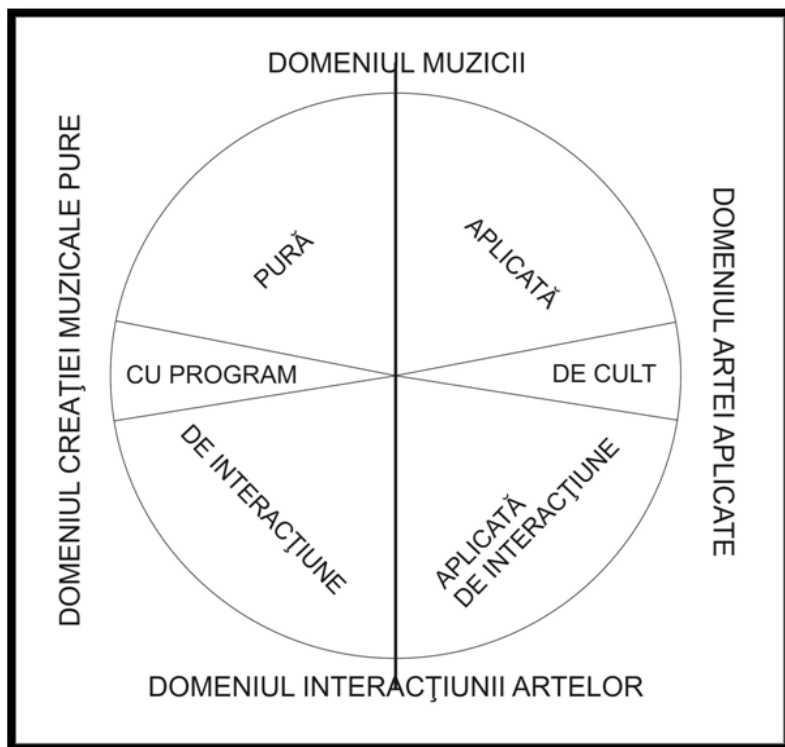
---

<sup>1</sup> Autorul (Oleg Socolov) folosește cuvântul *pođ* (rod), termen cu conotații de înrudire biologică, ceea ce poate fi tradus ca *neam, familie, specie, dar și gen*.

<sup>2</sup> Oleg Socolov, *Idem.*, pag. 11.

care ocupă locul între muzica pură și de interacțiune și 6) muzica de cult, dispusă simetric față de cea cu program, în partea dreaptă a cercului, între muzica aplicată și aplicată de interacțiune."<sup>1</sup>

Figura nr. 2



Dacă, spre exemplu, prin muzica pură autorul înțelege genurile preponderent instrumentale sau în care surse non-

---

<sup>1</sup> Oleg Socolov, *Idem.*, pag. 11.

instrumentale (vocea) sunt tratate ca funcție instrumentală, atunci în cazul muzicii aplicate este vorba despre 1) marșuri (de militare, de sărbătoare, funerare sau sportive) și 2) semnalele muzicale (fanfara militară, semnale de vânătoare, muzică păstorească, iar în contemporaneitate - semnalele posturilor de radio).

În partea inferioară a liniei orizontale - genurile muzicii de interacțiune, precum și genurile muzicii aplicate de interacțiune necesită o explicitare. Astfel, prin muzica de interacțiune autorul înțelege formele de sinteză a muzicii cu alte arte: 1) muzica și cuvântul, 2) muzica dramatică, 3) coreografică și 4) pentru ecran (de film sau televiziune). În cazul muzicii aplicate de interacțiune este vorba despre 1) sfera de existență domestică a cântecului și, respectiv, 2) a dansului, caracterizabile prin statutul lor sincretic.

3.3. Miezul concepției lui Evgheni Nazaikinski, cel de-al treilea model, este formulată într-o singură frază: "[...] **genurile reprezintă legătura reală a muzicii cu viața.**"<sup>1</sup>

Explicitarea conținutului sistematic pe care îl presupune această aserțiune lapidară se structurează ea însăși ca modelul unei sistematizări, însă vizând nu atât tipologiile specifice de genuri muzicale, ci mai degrabă, diverse aspecte funcționale ale acestor.

Un prim comentariu al autorului urmează imediat: "valsul, cântecul de leagăn, simfonia, opera, șlagărul - toate acestea reprezintă muzica în diverse *condiții* (s.n. - O.G.) de viață și care realizează diverse *funcții* (s.n. - O.G.) ale vieții." Generalitatea termenului și conceptului de *viață ca ființare*, este lămurită aici prin valorizarea atributelor *ontologice* - "condiții" și, respectiv, *existențiale* - "funcții" (cu sensul de *roluri*) ca însușiri determinante ale genului muzical mai întâi de toate în calitatea lui de fenomen social.

---

<sup>1</sup> Evgheni Nazaikinski, *Стиль и жанр в музыке* [Stil și gen în muzică]: Moscova, Centru editorial umanitar ВЛАДОС [VLADOS], 2003, pag. 80.



Un al doilea comentariu relevă imaginea și conținutul *condițiilor*, precum și a *funcțiilor*: "[...] fiecare gen concret [...] reprezintă, metaforic vorbind, un adevărat *laborator* (s.n. - O.G.), în care fenomenele și situațiile vieții, ritualurile, ceremoniile, ca și oricare altă formă a activității colective, legată de domestic, muncă sau creație, deasemenea și logica rostirii, gândirii, legitățile proceselor emoționale și volitive, sunt implicate în sfera muzicii, sunt însușite și oglindite prin mijloacele ei specifice. Iar din punctul de vedere al unui muzician profesionist, genurile sunt ateliere construite de însăși cultura muzicală, autentice studiouri muzicale în care sunt identificate și șlefuite diverse procedee ale expresiei muzicale și este formulată semantica limbajului muzical."<sup>1</sup>

Ca definiție, Nazaikinski prezintă drept lucrative două ipoteze, structurate în funcție de deplasarea fie (a) de la particular spre general (de la clasificare înspre esența fenomenului), fie (b) invers (de la gen ca și categorie muzicală înspre sistematizare și tipologie), iar această atitudine reflectă cu fidelitate însăși morfologia polisemantică a genului, acesta înțeles mai întâi de toate în calitatea lui de *fenomen*.

(A) prima definiție: "Genurile reprezintă tipuri, clase, familii și specii de lucrări relativ stabile, cristalizate istoric, de lucrări muzicale, care sunt diferențiate în funcție de un șir de criterii, fundamentale fiind: a) utilitatea practică reală (funcțiile socială, domestică, artistică), b) condițiile și mijloacele interpretării, c) caracterul conținutului și formele realizării acestuia."<sup>2</sup> După cum remarcă autorul însuși, formularea este focalizată nu atât pe gen și substanța lui, cât pe genuri și diferențierea acestora.

(B) a doua definiție: "Genul reprezintă o structură generativă complexă și integrativă, o matriță, după care este creat întregul artistic"<sup>3</sup>. În opinia autorului, această definiție

---

<sup>1</sup> Evgheni Nazaikinski, *Op. cit.*, pp. 80-81.

<sup>2</sup> *Idem.*, pag. 94.

<sup>3</sup> *Idem.*, pag. 94-95.

permite diferențierea foarte clară între stil și gen. Astfel, dacă *stilul* ne trimite la sursă, la cel care a generat lucrarea, atunci *genul* - la schema genetică în conformitate cu ajutorul căreia s-a format, s-a născut sau a fost creată lucrarea muzicală<sup>1</sup>.

În loc de a formula un sistem propriu de clasificare a genurilor muzicale, ceea ce în opinia noastră ar reprezenta o întreprindere de-a dreptul utopică, Nazaikinski propune o soluție originală, însă una perfect legitimă din punctul de vedere al metodologiei analitice, fiind importante două puncte de vedere: (1) "... pot fi luate oricare clasificări și criterii, fiind important ca acestea să fie coroborate cu scopurile analizei" și (2) "... pentru o caracterizare completă a lucrării muzicale este recomandabil a se folosi toate criteriile și sistemele de clasificare posibile"<sup>2</sup>.

Această recomandare este surprinzătoare doar la o primă vedere, deoarece oricât de extinsă ar fi lista criteriilor de evaluare sau a modelelor de clasificare, cantitatea grupurilor principale de mijloace analitice nu ar depăși cantitatea însușirilor principale ale categoriei de gen. Astfel, Nazaikinski formulează o foarte scurtă listă, pornind de definirea *criteriului* de clasificare drept *operator de diferențiere* sau, din contră *de unificare*. În primul rând, importante în opinia muzicologului rus sunt (1) sensul utilitar și condițiile funcționării, urmând (2) mijloacele interpretării, (3) legăturile muzicii cu alte domenii artistice, (4) gradele complexității structurale (simple și constituite) și (5) proveniența și specificul utilizării (primare sau secundare/derivate) sau (6) caracterul conținutului.

Ca o concluzie preliminară la definițiile și sistematizările expuse mai sus, putem afirma că toate pornesc, conform lui Evgheni Nazaikinski, de la o particularitate a sistemului de

---

<sup>1</sup> Tot astfel, la începutul textului, autorul face o diferențiere între *gen* și *formă*, specificând faptul că genul ca obiect este incomparabil mai complex decât forma muzicală: "Dacă formele (într-un sens îngust) sunt demarcate de limitele textului, atunci genurile, fiind într-un fel sau altul imprimate în text, cuprind și contextul mult mai larg al existenței lucrării."; *Idem.*, pag. 81.

<sup>2</sup> Ambele citate - la pag. 91.

genuri - structura ei (1) *ierarhică*. De asemenea, nu putem să nu observăm, împreună cu Oleg Socolov, că genul poate fi caracterizat prin funcția de (2) *tipizare* pe care îl exercită într-un mod evident, deoarece genul însuși îl identificăm drept *tip*, iar întrebarea generatoare de sistem și, implicit, de ierarhie, este organic legată de esența genului și anume - ce tipizează genul?

Pe de altă parte, funcția determinantă a *tipizării* își găsește un motiv în însuși diversitatea copleșitoare și aparent eterogenă a însușirilor, iar această centrifugare tipologică reclamă exercitarea unei convergențe pe criteriul *sistemicului ierarhic* și *tipicului* deopotrivă. În ideea aceluiași Oleg Socolov, putem imagina întreg câmpul culturii europene, în ambele ei dimensiuni - sincronă (pe orizontală de actualitate) și diacronă (pe verticala istorică), drept un sistem al genurilor, mizând într-un prim moment pe aspectele *structurale-sociale*, însă și acestea plasate într-o bidimensionalitate cruciformă, dar de această dată într-un spațiu tridimensional - *sistematic (ierarhic), sincron (de actualitate) și diacron/istoric*.

La fel, cele șase concepții, aserțiuni normative (definițiile) și imagini taxinomice (sistematizările pe tipologii) reprezintă consecința unui efort depus cu scopul de a oferi o imagine *științifică*, validată logic și, cel puțin, încercând să ofere un set de instrumente analitice utile în formularea unei imagini obiective, corespunzătoare realității, chiar dacă nu în cazul tuturor celor șase modele poate fi vorba despre posibilitatea unei racordări directe la starea de lucruri în actualitate. Revenind la cele deja afirmate anterior, deosebit de valoroasă în acest sens se prezintă ideea lui Evgheni Nazaikinski, conform căreia sistematizările pot fi oricare și oricâte, atâta timp cât ele nu sunt decât ipoteze, proiecte, aproximări și, în orice caz, nimic mai mult decât *instrumente de lucru*. Nici vorbă despre adevăruri absolute. Accentul de importanță, după cum foarte bine observă muzicologul, nu cade atât pe valoarea instrumentarului, cât pe scopurile finale ale analizei întreprinse, care, paradoxal, urmărind relevarea funcționării unor principii cu valoarea de legități universale, nu va releva, până la urmă această universalitate, însă într-o imagine a particularului, concretului, imediatului și actualului. Fiind funcții ale vieții

(sociale), genurile îi vor reflecta cu fidelitate nevoia, continuu schimbătoare, de sensuri, conținuturi și imagini.

Însă cu toate acestea, nici unul dintre autorii prezentați în text nu au remarcat sau, poate, nu au reușit să remarce (în virtutea formării și bagajului cultural acumulat, ca savanți și cercetători, manipulând dicționare și metodologii) un ansamblu de semnificații de prim-plan, care confundându-se cu etimologia biologică, au stat în permanență în fața ochilor, semnalizând intens posibilitatea unui nivel primordial, pre-sistematic, pre-tipologic și pre-ierarhic, de funcționare a termenului de *gen* - ideea celor două "ontologii" de gen ale manifestărilor pre-lingvistice și pre-instrumentale ale ființei umane, atunci când singurele genuri ale exprimării la îndemâna individului uman erau propria voce și propriul corp<sup>1</sup>. Mai întâi ca genuri ale ființării exprimabile prin cele două "instrumente", deoarece este vorba anume despre așa ceva, iar mai apoi cu o implicare tot mai mare pe măsura depliei a tot ceea ce presupune a fi conținuturile imaginarului și în egală măsură, structurile de profunzime ale genului uman - arhetipurile specifice celor două "ontologii".

#### **4. Relevarea sensurilor profunde.**

##### **Genurile ca tipologii de practici pre-artistice.**

##### **De la sociologic la antropologic, de la taxinomic la arhetipal**

Căutarea unei chei potrivite pentru lecturarea sensurilor primare, generative, dar și ale unor posibile *genomuri*, ale categoriei de gen aduce în prim plan ideile filosofului (antropologului și lingvistului) american Mark Johnson, formulate în volumul purtând un titlu în aparență ermetic - *The Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination*

---

<sup>1</sup> Într-un mod parodic, ar trebui să imaginăm un compozitor dominat de multiple energii creative, care s-ar afla pe scenă în fața unui public numeros, însă care nu ar ști cânta la nici un instrument și astfel ar fi constrâns să performeze un act artistic folosind singurele două instrumente care i-ar sta la dispoziție - propriul corp și propria voce.

*and Reason*<sup>1</sup>. În opinia cercetătorului, determinările liniare ale gândirii umane, bazate pe scheme logice ale raționării (tradiția Descartes-Kant), ambele de substanță *obiectivă* (termenul filosofului), nu mai sunt suficiente în intenția de a înțelege la modul pertinent, spre exemplu, natura imaginației sau cele mai simple proceduri de reprezentare ale sinelui, celuilalt și a realității înconjurătoare.

Discursul autorului pornește de la denunțarea distorsiunii pe care o exercită conceptele și schemele logice de înălțare a acestora. Mai pe scurt - limbajul articulat, pe care l-am putea reprezenta într-un sens metaforic drept o "conspirație" În fapt, este vorba despre efectul de "aluviune" discursivă, care inundă și, evident, scufundă, sensurile primare, non-noționale și non-lingvistice, proprii, ale intențiilor și acțiunilor noastre. Accentul de prioritate, însă, cade pe distorsiunea în ceea ce privește modul de imaginare, reprezentare și, în consecință, de înțelegere și asumare a propriilor acțiuni în termeni proprii însăși impulsului generativ care le declanșează. În fapt, nu este vorba despre altceva decât despre un ansamblu de scheme ale aparențelor lumii fizice, acumulate în timpul copilăriei. Ulterior, aceste scheme, pe de o parte, se edifică drept fundament al gândirii abstracte, iar pe de altă parte se constituie drept bibliotecă de scheme imagistice (*image schemata* - în termenii autorului) cu care operează imaginația. Dând la o parte toate aceste prejudecăți ale acestei experiențe formative de ordin identitar sau social, cercetătorul american postulează ideea conform căreia gândirea umană, în integralitatea ei, este originată în experiențele corporale. Astfel, nivelul primar generativ al schemelor imagistice rezidă în corporalitate, aceasta înțelegea ca și *bazin, mediu, câmp*, în orice caz, ca epicentru generativ

---

<sup>1</sup> Mark Johnson, *The Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1987. Acest volum vine ca extindere și continuare a proiectului inițiat de lingvistul american George Lakoff prin volumul intitulat *Metaphors We Live By*, University of Chicago Press, Chicago, 1980.

originar de natură organică, biologică. Filtrând experiența noastră rațională, conceptuală, logică și discursivă prin grila *corporalității*, obținem sensul real al gândirii noastre *obiective* care, în fapt, este una *metaforică*. Pe de o parte, structurile experienței corporale organizează reprezentările noastre mentale, iar pe de altă parte, acestea sunt asimilate, printr-o evidentă deformare și sublimare, ca structuri conceptuale, încadrabile în schemele logice ale discursului noțional. Devine evident sensul deviant al acestui transfer metaforizant, de slăbire, dacă nu și de epurare, de la biologic la discursiv.

De la această idee pornește muzicoloaga americană Janna Saslaw în aplicarea directă a acestei concepții în domeniul analizei muzicale<sup>1</sup>. În textul studiului este vorba despre două grupuri de scheme kinestezice (expresia autoarei):

(1) schemele care au de a face cu corpul însuși: imaginea corpului ca și *container* (receptacul) - *înlăuntrul* sau *în afară*, *centru-periferie*, *față-spate* și *parte-întreg*;

(2) schemele care au de a face cu orientarea corporală în spațiu sau relaționarea cu mediul exterior: *legătura*, *energia* (forța), *calea*, *sursă-cale-scop* și *aproape-departe*.

Janna Saslaw relaționează aceste două grupuri de scheme cu teoria lui Hugo Riemann despre modulație, reprezentând desfășurarea entităților armonice angajate în desfășurarea unui câmp tonal drept parcurgerea unui traseu, imagine care într-un mod obligatoriu invocă reprezentările (de ordin kinestezic) ale implicării corporale.

În continuarea ideilor de mai sus, propunem aici un alt mod de reprezentare a genurilor muzicale, acestea formulate în imaginea celor două *genuri* generative ale artei muzicale care ar porni de la cele două "instrumente" primare (fiziologice) care sunt corpul (cu mijloacele constitutive ale mimicii, manualității și motricității corporale în general) și vocea.

Trinomia sintagmatică a lui Boethius, amintită deja în paginile anterioare, prezintă imaginea relaționării armonioase

---

<sup>1</sup> Janna Saslaw, *Forces, Containers, and Paths: The Role of Body-derived Image Schemas in the Conceptualization of Music*, în: *Journal of Music Theory*, vol. 40/2, 1996, pp. 217-243.

între *musica humana* și *musica mundana* prin intermediul *musica instrumentalis*. Focalizarea exclusivă pe *musica humana* relevă, însă, faptul că ontologismul evident al acestei concepții exclude cu desăvârșire contextul *social*, esențial în definirea genului muzical - socium-ul, dar și orientarea înspre activități de substanță artistică, deoarece *musica humana*, în sine, semnifică doar armonia între cele două metabolisme - fiziologic (corpul, ansamblul de facultăți inferioare) și sufletesc, rațional sau spiritual (ansamblul de facultăți superioare). Ori, această armonie pur antropomorfă nu este suficientă pentru a înțelege nevoia, realizabilă doar într-un context social, a *externalizării* sau, altfel spus, a nevoii de manifestare și transmitere a unor conținuturi identitare.

În acest sens, ar fi necesară o reorientare a sintagmei boethiene de la funcționarea limitată la interioritatea imperceptibilă a interdeterminării între fizic și psihic la exterioritatea vizibilă și audibilă a interacțiunii comunicative cu alți subiecți umani prin formularea și exprimarea propriei identități prin singurele mijloace disponibile în lipsa oricărui altora - vocea și corpul. Înțeleasă în cel mai general mod posibil nu atât ca *receptacul*, cât mai degrabă ca *punte*, corporalitatea funcționează într-un cu totul alt mod decât în cel boethian, și anume în unul care ar reprezenta un *instrument* generator de sensuri transmisibile, de recunoaștere și transformare și, la un nivel superior, de valoare și artă, servind, din nou, ca *instrument* sau mai degrabă contribuind la emergența și instaurarea unui mediu generativ în vederea sublimării artistice a celor mai profunde structuri arhetipale ale imaginarului.

Momentul zero al firului evolutiv, care ajunge să fie ipostaziat în prezent prin complexe sisteme conceptual-taxinomice ale genurilor muzicale, îl plasăm într-o imemorialitate anistorică, una mai degrabă imaginară, ca la Stravinski, unde, într-un prim moment, nu poate fi vorba despre altceva decât despre corp și voce doar în calitatea lor de *sisteme de semnalizare*. Chiar dacă și într-o formă rudimentară la acest nivel, manifestarea poate fi sistematizată ca formă în două tipuri - *spontană* și *intențională*, iar ca și conținut - putem vorbi despre expresii generice, esențializate și polarizate ca

sens, ale *fricii* sau *agresiunii*, dar și a *bucuriei*, *satisfacției* sau *durerii*, *tristeții* și *neputinței*. În orice caz, este vorba despre o sumă de *reacții* comportamentale-atitudinale pertinente într-un context de *autoexprimare* și, mai larg, *comunicare*, pe lângă funcția de *difuzare* și *transmitere*, existând aici și conotațiile implicite de (auto)*identificare* și (auto)*formulare* ca *alteritate identitară* în raport cu mediul natural sau social.

Chiar dacă este vorba despre un segment foarte îngust al spectrului de semnificații, la acest nivel pre-lingvistic, funcția limbajului este realizată prin intermediul corpului și vocii, acestea incluse ca "instrumente" primare, de ordin fiziologic, în procesul de formulare antropogenetică a *individualității*, precum și a conștiinței de *apartenență de grup*. Este vorba aici despre o acțiune susținută la modul nemijlocit, existențial, de formulare a unor ansambluri tot mai diferențiate, de *coduri identitare*. Oricum, la acest nivel putem vorbi doar despre corp și voce ca aplicare pragmatică a *motricității* (*vizibilitate*) și *sonorității* (*audibilitate*) într-un sens *sugestiv*, fără alte semnificații concomitente.

Într-un cu totul alt sens este formulată problema atunci când printr-o mutație temporală extrem de lentă și anevoioasă, se ajunge la posibilitatea manipulării corpului și vocii în calitatea lor de "instrumente" ale unui *sistem de simbolizare*. Aici deja poate fi vorba despre posibilitatea generării unor sensuri/conținuturi complexe, cu atât mai mult cu cât corporalitatea, dar și vocalitatea, ajung să fie implicate ca două *forme de acțiune determinantă* într-un cadru bine articulat al procedurii ritualice de substanță religioasă.

Mutația de la *pragmatic*, într-o primă etapă, la *simbolic* și *metaforic* este realizată ca o amplificare a sensurilor deja deținut și prin raportare la un domeniu superior realității obiective, dar și la entități divine suprapoziționate umanului. Încă ne situăm la un nivel primar, de învățare a formulării și imaginării de sensuri simbolice-metaforice, poziționare hermeneutică opusă cenzurării metaforice la Johnson-Lakoff prezentată anterior.

Chiar dacă putem admite că ideea *coregraficului*, precum și a *cantabilului* s-au născut în câmpul activităților



individuale sau colective de producție materială (munca), această ipoteză o considerăm a fi o formă *slabă* generativ în comparație cu contextul activităților religioase, deoarece în cazul celor dintâi este vorba despre forme *aplicate* și în egală măsură *însoțitoare* ale unei activități principale, pe când, spre exemplu, în cazul ritualului șamanic, formă *puternică*, *dansul* și *cântul* reprezintă modele esențiale de coeziune colectivă de ordin deziderativ-imaginativ de o amplitudine și putere evident superioare. Spre exemplu, în cazul *muncii*, coregraficul s-ar prezenta drept o asimilare a gestualității repetitive într-o continuitate figurativă-coregrafică imitativă, ancorată, oricum, în aceeași ontologie a realității obiective și fără nici un scop determinant de alt ordin ontologic. Într-un cadru ritualic, însă, coregraficul (împreună cu vocalitatea) dețin o funcție imitativă-invocativă, de prezentificare, dar și de conectare a cel puțin două ontologii - realitatea obiectivă și supramundună, ambele forme de acționare fiind intenționate drept vehicule investite cu o energie suficientă pentru a asigura deplasarea între cele două lumi, dar și de a înrâuri entitățile divine.

Ajungem aici la un moment crucial, deoarece anume aici se relevă cele două accepțiuni ale *mimesisului*: imitația *simplică*, directă, a unui obiect sau activități reale, și imitația *complexă* a unui prototip *imaginar*, fictiv și inexistent. Ori, mutația de la *motric* la *coregrafic*, de la un simplu *gest* sau ansamblu de *mișcări* la *dans*, cu toate implicațiile imitativului, o putem motiva anume prin nevoia de *esențializare* a mișcării, o selecție și concatenare a gesturilor încărcate de sugestivitate fie în vederea atragerii, prezentificării unei entități divine, fie în vederea deplasării până în transcendență. Emergența conștiinței propriu-zis artistice, credem, rezidă în această inițiativă de a selecta semnificativul și esențialul în cu scopul de a depăși propria ontologie. Doar astfel *gestul* ajunge *dans*, iar ideea *coregraficului* se instaurează în calitatea ei legitimă de ontologie artistică.

Este evident că în cazul *muncii* și *ritualului religios* nu poate fi vorba despre același potențial generativ în planul imaginării și, implicit, al ideții metaforice. Chiar dacă admitem că până la urmă geneza activităților artistice a avut la origini o

fecundă intersecție între *activitățile de producție materială* și *activitățile de producție spirituală*, procentajul a fost, în mod cert, în favoarea religiei, în special datorită faptului că învățarea gândirii și cunoașterii simbolice-metaforice a fost asigurată prin însăși esența celei de a doua activități.

Ca *generatori metaforici* și, la limită, *arhetipali*, corporalitatea și vocalitatea se prezintă drept două entități extrem de fecunde, chiar în pofida unei aparente puținătăți de resurse pe care le-ar deține.

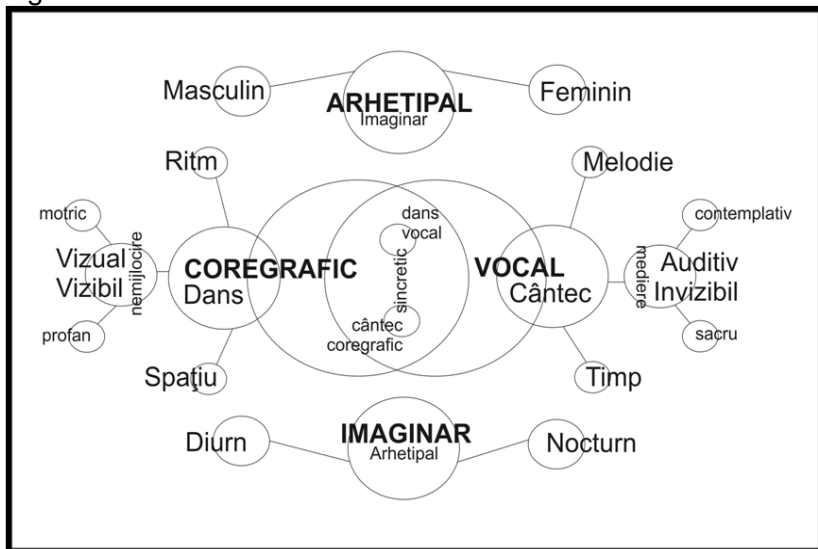
Fiind reprezentabile ca două funcții ale fiziologicului și a mișcării, ca și categorii ale imaginarului corpul și vocea relaționează în imaginea perechii *vizibil-invizibil*. Audibilitatea se prezintă drept una avantajată, deoarece ea nu depinde de cenzura impusă de prezența sau absența luminii, condiție esențială în cazul coregraficului. Însă simplul fapt al invizibilității permite asocierea ei cu *regimul nocturn* (de invizibilitate) a realității, pe când coregraficul aparține într-un mod univoc *regimului diurn*.

Prin această atribuire, coregraficul s-ar ipostazia într-o categorie a *spațialității*, pe când vocalitatea ar fi întru totul reprezentată prin *temporalitate*. Într-un sens pur muzical, putem afirma că mișcarea operează cu *secvențe de durate*, pe când sonoritatea - cu *secvențe de înălțimi*. Însă lucrurile nu se opresc doar aici. *Nemijlocirea* impusă de spațialitate - obiectivitatea palpabilă a corporalității și-ar găsi opoziția în statutul *mediat* al vocalității, una impalpabilă, practic, "anestezică", și lipsită de orice materialitate, însă înzestrată, ca și coregraficul, cu o reală putere de înrâurire și din această cauză, poate, mai importantă în cadrul serviciului divin decât dansul. De aici și o următoare atribuire: corporalitatea, prin concretețea carnală și, concomitent, energiile instinctuale, se situează la polul *profanului*, pe când vocalitatea poate stimula *contemplarea* și astfel se situează cu fermitate la polul *sacralului*.

Invocând *ritmul* în cazul coregraficului și *melodia* în cazul cantabilului în calitatea lor de *coeficienți de diferențiere*, ajungem la o primă formulare a *dansului* și *cântecului* ca două forme elementare, deși deja metaforice, ale corporalității și vocalității, iar o ultimă ipostaziere, una cumulativă, s-ar referi la

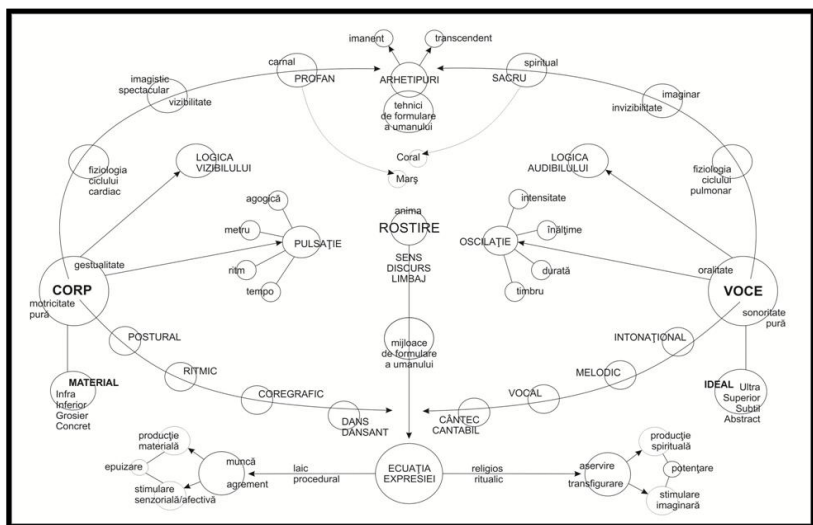
două metafore de ordin superior ale corpului și vocii care sunt, pe de o parte, *masculinul* și de cealaltă parte - *femininul*. În Figura nr. 3 toate categoriile enumerate mai sus sunt prezentate într-o sincronie imagistică.

Figura nr. 3



În Figura nr. 4 am intenționat o reprezentare detaliată a evoluției de la faptul concret al corpului și vocii înspre ipostazierea metaforică a acestora în structuri de câmpuri ontologice de substanță artistică. Astfel, traseele convergente din partea superioară a imaginii, reprezintă traseul evolutiv înspre ipostazierea *arhetipurilor* în calitatea lor de *tehnici de formulare a umanului*, pe când partea inferioară a imaginii prezintă procesele de formulare acumulativă a *mijloacelor de formulare a umanului*. În epicentrul imaginii este situat termenul *rostire*, prin care înțelegem sensul funciar, dar și scopul perspectival, al *dansului* și *cântului*, ambele fiind înțelese ca activități *antropogenetice* de ordin superior, prin care ființa umană creatoare se identifică, dar se și mărturisește prin mijloacele unui limbaj de ordin superior care este *arta*.

Figura nr. 4



## 5. Concluzii

Am intenționat cu bună știință această *regresie* de la sociologic la antropologic și de la taxinomic la arhetipal, deoarece, în esență, era evidentă această nevoie de cenzurare a identității metaforice, de "aluviune" culturală, a discursului științific în favoarea revenirii la sensul propriu al termenului de *gen*. Fie că este vorba despre *feminin* și *masculin*, fie invocăm fiziologia și, în general, biologia, ca referenți semantici, o facem pornind de la evidența modului impropriu, pur convențional, în care sunt folosiți termenii. Această acțiune se legitimează și prin nevoia unei *simplificări* semantice și *limpeziri* taxinomice, în intenția de a clarifica și eficientiza posibilitățile de formulare a unei definiții pertinente și evitând "mareea" termenilor tehnici, esoterici în substanța lor.

Cu atât mai mult se impune nevoia unei asemenea reconsiderări, cu cât în domeniul muzicologiei și în special în teoria genurilor, terminologia nici măcar nu poate fi suspectată

de a fi una proprie, autentică, ci este împrumutată direct din biologie sau filologie, racordarea termenilor implică deseori explicabile dificultăți semantice, impunându-se nevoia unei "traduceri" interdisciplinare a termenilor. Nu poate fi trecut cu vederea "conflictul" între etimologie și sensul "metisat" pe parcursul evoluției istorice a muzicologiei, pe care îl suportă termenul de "gen", ajungându-se la situația în care sensul evident metaforic (discursiv, tehnic, științific) substituie semnificația originală a termenului și prin acest fapt generează o atât de contraproductivă creștere în complexitate, dar și diversitate, a definițiilor și taxinomiilor.

Modernitatea oferă dovezi concrete a faptului miza pe cele două genuri primordiale - corporalitatea și vocalitatea, nu este o ficțiune sau o divagare halucinatorie. Faptul ascensiunii sub- sau contra-culturilor în secolul XX (jazzul, rockul, ascensiunea unor curente precum disco sau, mai general, musica pop), dar și emergența cu ulterioara instaurare triumfătoare a conceptului și fenomenului muzicii maselor, anume prin intermediul celor două entități, antropologice și arhetipale deopotrivă, probează o dată în plus actualitatea acestor două genuri primordiale dincolo de orice polemici. Mai mult decât atât, în cadrul acestor filoane de practici muzicale, coregraficul și vocalitatea sunt într-un mod obligatoriu însoțite de instrumentalitate, iar simbolul culturii culte care este pianul și, într-un mod cumulat, orchestra simfonică, este concurat într-un mod activ decătore chitară și "band" (trupă, formație, orchestră).

Într-o altă ordine de idei, problema genului instrumental contravine (aparent) în mod flagrant cu afirmarea drept modele primordiale a corporalității și vocalității. În opinia noastră *instrumentalitatea*, ca idee și concept, se legitimează doar în calitatea ei de formă *externalizată*, și prin acest fapt *sublimată* a celor două structuri antropologice și arhetipale - corpul și vocea. În acest sens, instrumentalitatea reprezintă un fenomen de ordin *metaforic*, ca semnificație fiind o analogie fidelă limbajului noțional articulat (metaforic și instrumental și el ca funcție), ancorat puternic în fiziologic, și ca model, dar și ca energie care

*animă* (!) instrumentul în calitatea lui de obiect de altfel neînsuflețit.

În urma unei laborioase evoluții istorice, instrumentalitatea se impune, până la urmă (în muzica europeană după 1600), drept un *al treilea gen*, derivat și sintetic deopotrivă, cu termenii, discursul, tehnica și, în general, cu toate idiosincraziile lui caracteristice, dacă ne gândim la sintagma "muzica pură", încetățenită în romantism. Se impune însă, de abia după milenii de exclusivitate socială a practicilor vocală și coregrafică, iar atunci când, în sfârșit, intră în prim-planul gândirii și practicii muzicale culte, o face "decolând", însă cu ajutorul celor două "acceleratoare" - idiomurile aparținând, generic vorbind, vocalului și coregraficului.

Parafrazând titlul cărții lui Edward O. Wilson - *Cucerirea socială a Pământului*<sup>1</sup>, s-ar putea spune că genurile muzicii reprezintă *vectori organici*, o autentică analogie a speciilor biologiei, prin care ființa umană populează, punând în relație directă, cele două *ecologii*, imaginarul și socialul, cu miza majoră pusă pe continua nevoie de reinventare identitară.

## **Bibliografie**

### **Monografii:**

- BONDS, Mark Evan, *Music as Though. Listening to the Symphony in the Age of Beethoven*, Princeton University Press, Princeton, 2006  
BONDS, Mark Evan, *Absolute Music. A History of an Idea*, Oxford University Press, New York, 2014  
CHUA, Daniel, *Absolute Music and the Construction of Meaning*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999  
DAHLHAUS, Carl, *L'Idée de la musique absolue. Une esthétique de la musique romantique*, Editions Contrechamps, Genève, 2006  
DUBROW, Heather, *Genre*, Routledge, New York, 2014  
GELBART, Matthew, *The Invention of "Folk Music" and "Art Music". Emerging Categories from Ossian to Wagner*, Cambridge University Press, New York, 2007

---

<sup>1</sup> Edward O. Wilson, *Cucerirea socială a Pământului*, Editura Humanitas, București, 2013.

JOHNSON, Mark, *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1987.

KONEN, Valentina, *Театр и симфония (роль оперы в формировании классической симфонии)* [Teatru și simfonia (rolul operei în formarea simfoniei clasice)] (ed. a II-a), Editura Muzîka, Moscova, 1974

KONEN, Valentina, *Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века* [Al treilea strat. Noile genuri de masă în muzica secolului XX], Editura Muzîka, Moscova, 1994

LÁSZLÓ, Francisc, *Gen, specie și formă în muzica de flaut a lui J. S. Bach* (ed. a II-a), Editura Arpeggione, Cluj-Napoca, 2006

LOBANOVA, Marina, *Музыкальный стиль и жанр. История и современность* [Stilul și genul muzicale. Istorie și contemporaneitate], Editura Sovetski Compozitor, Moscova, 1990

LOCKWOOD, Lewis, *Music in the Renaissance Ferrara 1400-1505. The Creation of a Musical Center in the Fifteenth Century*, Oxford University Press, New York, 2009

NAZAIKINSKI, Evgheni, *Стиль и жанр в музыке* [Stil și gen în muzică]: Moscova, Centru editorial umanitar ВЛАДОС [VLADOS], 2003

SOHOR, Arnold, *Вопросы социологии и эстетики музыки* [Probleme ale sociologiei și esteticii muzicii], vol. II, Editura Sovetski Compozitor, Leningrad, 1981

SOKOLOV, Oleg, *Морфологическая система музыки и ее художественные жанры* [Sistemul morfologic al muzicii și genurile ei artistice], Editura Universității din Nijni Novgorod, Nijni Novgorod, 1994

SOLLERTINSKI, Ivan, *Исторические этюды* [Studii istorice], Editura muzicală de stat, Leningrad, 1963

TIMARU, Valentin, *Analiza muzicală între conștiința de gen și conștiința de formă*, Editura Universității din Oradea, Oradea, 2003

### **Articole în culegeri și reviste:**

Janna Saslaw, *Forces, Containers, and Paths: The Role of Body-derived Image Schemas in the Conceptualization of Music*, în: Journal of Music Theory, vol. 40/2, 1996, pp. 217-243

## Articole în dicționare

Dumitru Bughici (coord.), *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1974

Gheorghe Firca (coord.), *Dicționar de termeni muzicali*, Editura enciclopedică, București, 2008

Valentin Timaru, *Dicționar noțional și terminologic [prolegomene ale unui curs de analiză muzicală]*, Editura Universității din Oradea, Oradea, 2002

## Webografie:

Vladimir V. Axionov, *Размышления о жанре как научном понятии и парадигме художественного творчества (на примерах из современной симфонической музыки)* [Reflexii despre gen ca noțiune științifică și paradigmă a creației artistice (pe exemple din muzica simfonică contemporană)]; text copiat de la adresa:

<http://www.twirpx.com/file/431776/>

Franco Fabbri, *A Theory of Muzisal Genres: Two Applications*, text copiat de la adresa: <http://www.tagg.org/xpdfs/ffabbri81a.pdf>

Mike Reynolds, *'Knowing how to gon on' - genre analisis and cross-cultural rhetoric* (paper given at XXVIII Internațional Conference on Cross-language Studies and Contrastive Linguistics, Rydzyna, Poland, December 1994), text copiat de la adresa:

<http://wa.amu.edu.pl/psicl/files/32/01Reynolds.pdf>

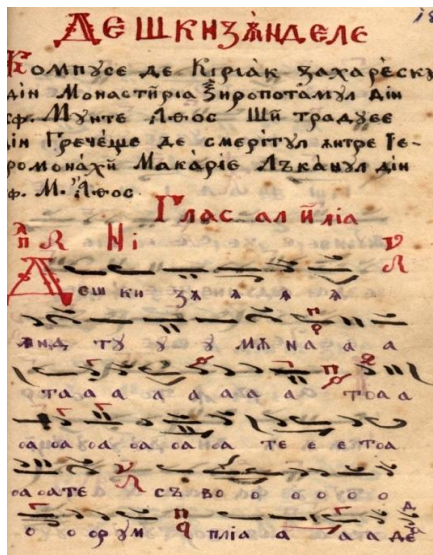


## Evoluția psalmului ca gen muzical (III)

### Vasile Vasile

Așa cum am arătat în partea anterioară a prezentului studiu consacrat psalmului muzical, vorbim despre patru idiomi de prezentare melodică a cântării bizantine păstrată în practica majorității culturilor ortodoxe: recitativ, irmologic, stihiraic și papadic.

Printre cele mai reprezentative cântări în **stilul papadic** se numără **anixandarele** - *'Avoίξαντάρια* - ansamblu de cântări care a luat naștere prin reunirea mai multor versete din *Psalmul 103*, începând cu *Deschizând Tu mâna Ta* – în limba greacă - *'Avoίξαντός Σου την χείρα...* numele ansamblului de cântări fiind dat după cuvântul inițial. Am arătat altă dată că mitropolitul Veniamin Costache a încercat să introducă în terminologia liturgică mai multe cuvinte românești - înlocuindu-le pe cele grecești - printre ele aflându-se și echivalentul cuvântului grecesc *anixandare* - cu unul derivat din primul cuvânt al traducerii în limba română a poemului muzical - liturgic: *deschizânde*<sup>1</sup>. Noul termen este folosit și de Anton Pann, care scria că anixandarele poartă și numele de *deschizânde*, numite astfel „de cei vechi fiindcă (se) începe cântarea de la *Deschizând Tu mâna Ta*, iar în Țara Românească s-a făcut obiceiul) că să începe de la *Veniți să ne închinăm*” – cum nota în prefața *Privighierului care coprinde în sine toată orânduiala privighierii sau a mânecării*, tipărit „în a sa tipografie de muzică bisericească”, în 1848. Cu aceeași denumire se întâlnesc în *Ms. gr. nr. 28* din biblioteca Mănăstirii Neamț – *Carte de polielee* - și le-am reîntâlnit și într-un manuscris românesc din biblioteca Mănăstirii Sfântul Pavel din Athos – *Ms. nr. 439 – Deschizânde* – compuse de Kiriak Zaharescu din Mănăstirea Xiropotamu(I) din Sfântul Munte Athos și traduse din grecește de smeritul între ieromonahi Macarie Lăcanul din Sfântul Munte Athos.



**Deschizândele compuse de Chiriack Zaharescu  
din Mănăstirea Xiropotamu din Muntele Athos,  
traduse de Macarie Lăcanul**

Cel care a dat strălucire acestui poem muzical - liturgic – precum și polieleului, aleluiarelorși poemului muzical – liturgic *Fericit bărbatul* - a fost **Sfântul Ioan Cucuzel** (au fost propuse mai multe date ale vieții lui, cuprinse între secolul al XII – lea – al XIV – lea<sup>2</sup>)<sup>3</sup>, cel denumit în epocă *Ἀνοΐξαντός σου τὴν χεῖρα...* - cel mai mare între dascăli.



**Anixandarele lui Cucuzel din recenta culegere  
de cântări ale vecerniei**

Versiunea muzicală a anixandarelorsale durează circa o oră și mai este în practică la marile hramuri din Athos, când privegherile încep la asfințitul soarelui și se termină a doua zi spre prânz. În recentul volum închinat documentelor muzicale românești din Muntele Sfânt am prezentat principalele așezăminte monahale unde a răsunat glasul ilustrului imnograf și psalt, născut la Dirachium în Albania, precum și icoana Maicii Domnului în fața căreia a cântat acatistul, biserica denumită *Cucuzelisa* și chilia sa de la Marea Lavră<sup>4</sup>.

Anixandarele sunt scrise numai în glasul VIII, pentru a da fast ansamblului de slujbe care alcătuiesc privegherea: vecernia mare, utrenia, liturghia. Melodica lor este bogat ornamentată cu inflexiuni modulatorii condiționate de textul psalmului și îmbracă o formă de temă cu variațiuni (22 stihuri – ultimele repetând citatul refren și coda – *Aliluia*), acestea grupându-se cu ajutorul a trei refrene de text și melodie identice, într-o schemă tripartită A – A<sub>1</sub> și A<sub>2</sub>, cu coda amintită. Versiunea lui Cucuzel, cu melodica originală a ajuns în practica liturgică de la Mănăstirea Neamț, după cum o confirmă *Ms. nr. 5 din Arhiva Națională a Moldovei, de la Chișinău*, un antologhioncopiat de Andronic, în 1849, la Secu, ff. 36<sup>v</sup> – 71 - *Τὰ ἀνιξαντάρια Anixandarele* - 'Ιωάννῃ τῷ Κῦκλ'ζελῷ ale lui Ioan Cucuzel și la românii din Muntele Athos, unde a fost practică și copiată de Nectarie Protopsaltul. Eminentul protopsalt a tradus în limba română anixandarele lui Ioan Cucuzel, direct după original precum și după cele prescurtate de HutmuzHartoflax și de Theodor Fokaeos, dar a lăsat și o versiune o anixandarelor mijlocii „prescurtate dintru ale Sfântului Ioan Cucuzel”.

Se poate discuta despre o structură tripartită a poemului liturgic (în forma sa completă), cele trei secțiuni fiind compartimentate de trei refrene repetate la sfârșitul fiecărei stihire: *Binecuvântat ești Doamne...*; *Minunate sunt lucrurile Tale, Doamne...* și *Slavă Ție, Doamne...* ampla cântare încheindu-se cu *slavă... și acum... și aleluia* repetat.

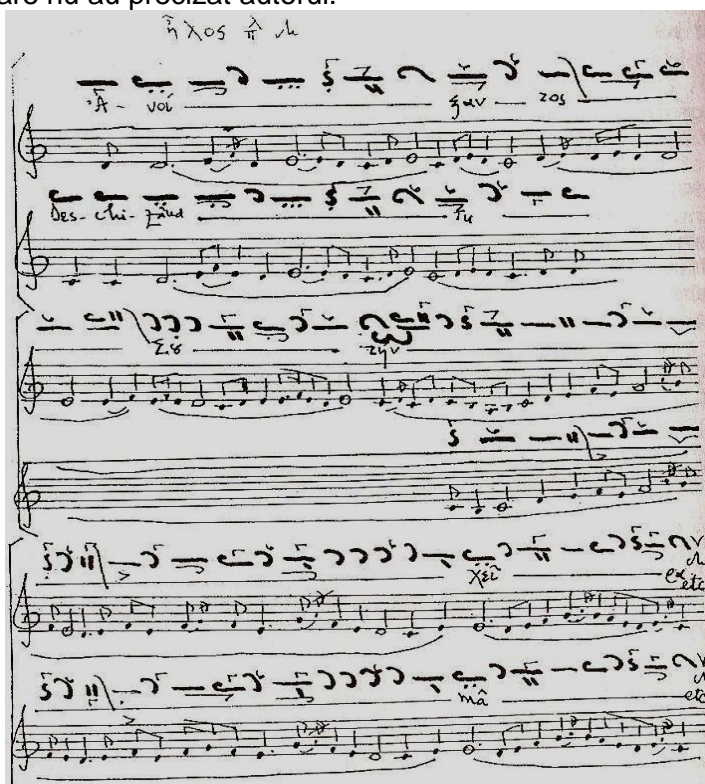


Anixandarele lui Ioan Cucuzel copiate în Ms. nr. 1823 din  
Prodromu - Athos

Există trei **tipuri de anixandare**: mari, mijlocii și mici, încadrarea făcându-se după dimensiunea lor, după numărul versetelor biblice incluse în poem, dar și după tipul melodiei: papadică – melismatică, bogat ornamentată, sau concisă și semnalează alta, aflată între acestea și reliefând aceeași structură tripartită, fiecare parte având un refren propriu, ce se caracterizează în primul rând prin refrenul literar.

**Anixandarele mari** - „facere a părintelui Iosif Monahul, călugăr din Monastire(a) Neamțul (...) compuse pe sistema veche de susnumitul părin(te), iară pe sistema noo sânt traduse de ieromonahul Visarion Duhovnicul, tot din această monastire călugăr”, se găsesc în *Ms. gr. nr. 34*, din biblioteca Mănăstirii Neamț, urmate de aceleași anixandare, în limba greacă „tot de păr(intele) Iosif alcătuite”. Cu precizarea la cuprins, a autorului, *anixandarele mari*, „facerea a răposatului

Iosif Protopsa(Itul) S(c)him(onahul)” apar în Ms. nr. 4, din Arhiva Națională a Moldovei de la Chișinău, scris la Mănăstirea Secu, în 1841, de Andronic, urmate, de varianta grecească – Τὰ ἀνοιξαντάρια (ace)lui(ași) Iosif Monahul Ἰωσιφ Μ(ο)ναχ. În forma bilingvă – greacă – română – se găsesc în același document muzical și alte cântări inspirate din textele psalmilor: Fericit *bărbatul*, kekragarii, polielee, prochimene, unele apărând și în Ms. nr. 3 din același fond de la Chișinău, caligrafiat de Ștefan Tătaru. Ms. *nemțean* nr. 5 – aflat tot la Chișinău - cuprinde și el *Anixandarele alcătuite de s(c)him(onahul) Iωσιφ din Sfânta M(onastire) N(eam)ȋ* copiate de Andronic, în 1849, la Mănăstirea Secu, identice cu cele din Ms. *nemțean* nr. 3, care nu au precizat autorul.



**Incipitul anixandarelor în limba greacă si română**

Am redat în notație dublă, bizantină și guidonică, incipitul anixandarelor mari, în limba greacă din *Ms. gr 678 (503) B. A.R.* cu corespondentul ca text al celui din *Ms. 32 Mănăstirea Neamț*, pentru a arăta modalitățile de prescurtare ale variantei românești: lipsa semnelor muzicale din anumite tronsoane reprezintă forme sintetizate.

În manuscrisele nemțene apar **anixandarele moldovenești**, versiuni în limba română, adaptate la specificul acesteia și care înlocuiesc în timp pe cele în limba greacă, având melodii mai concise și valorificând din psalm doar anumite versete. În alte documente se numesc **anixandarele mijlocii** și se găsesc în același manuscris nr. 4 din fondul de la Chișinău.

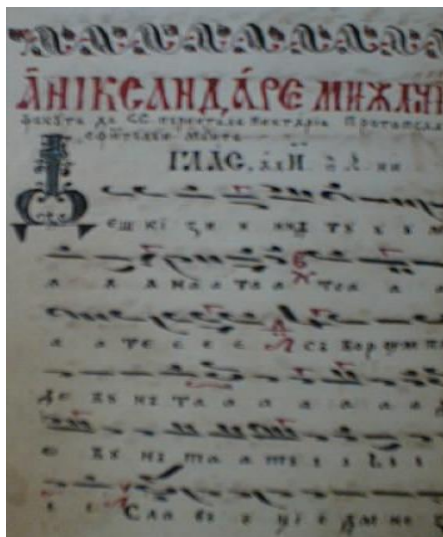
În *Ms. gr. nr. 32* din Mănăstirea Neamț întâlnim *anixandarele moldovenești* -παρὰ'Ιωσιφ - ale lui Iosif, fiind vorba despre adaptarea poemului liturgic, în limba română, la cerințele chinoviei ștefaniene.

În *Ms. rom. nemțean nr. 6*, apar cu aceeași menționare „moldovenești” și aici se remarcă inventivitatea copistului care a desenat la începutul stihului *Soarele și-a cunoscut apusul său... astrul luminos*.

Am găsit aceleași *anixandare pe moldovenești* – „scoasă întru asemenea de pe cele grecești” – precedate de cele în limba greacă, fără a avea precizat autorul, în *Ms. nr. 144* din biblioteca Facultății de Teologie din Sibiu, provenind din aceeași vatră muzicală nemțeană.

Marea diversitate sub care apar **anixandarele moldovenești**, facerea protopsaltului de la Neamț, impune un studiu aprofundat, ele reliefând și date asupra tranziției de la notația cucuzeliană la cea hrisantică, în Moldova, înainte de oficializarea reformei la Constantinopol, în 1814, ale cărei date au fost conturate altădată<sup>5</sup>.

Studierea comparativă a altor versiuni nemțene și athonite ne-ar ajuta la stabilirea paternității unor variante ale anixandarelor, unele dintre ele fiind cu siguranță ale lui Iosif, dar altele neexcluzând posibilitatea să aparțină lui Nectarie Protopsaltul Muntelui Athos.



„Anixandarele mijlocii făcute de s. s. părintele Nectarie, protopsaltul Sfântului Munte”

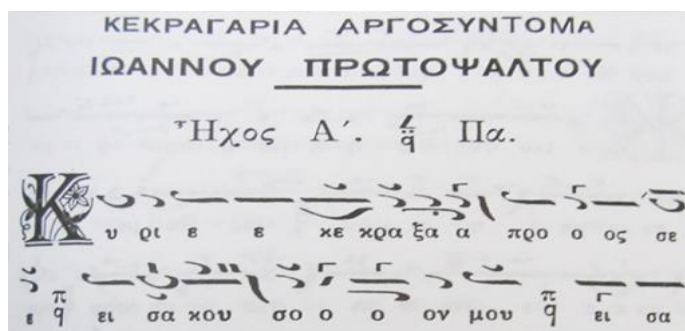
Alte variante caligrafiate de copişti nemţeni se găsesc în manuscrisele din mănăstirile învecinate Neamţului: *Ms nr. 70 din Mănăstirea Secu* – „facerea răposatului Iosif”; *Ms.nr. B II – 77 din biblioteca Mănăstirii Agapia*, copiat parţial chiar de Visarion Protopsaltul. Dintre cele **scrise în chinovia paisiană** amintesc doar câteva ce nu au precizat autorul: *Ms.gr. nemţean nr. 2*; *Ms gr. nemţean nr. 9*; *Ms gr. nemţean nr. 13*; *Ms gr. nemţean nr. 16 ş. a.*

Împreună cu celelalte forme muzical – liturgice rezultate din asocierea de psalmi, care apar în serviciile de cult, **Fericit bărbatul**, kekragariile, polieleele, binecuvântările, antifoanele etc., anixandarele au apărut în cele dintâi manuscrise muzicale în limba greacă scrise de români, începând cu secolele al XV – lea - al XVI – lea, **în şcoala de la Mănăstirea Neamţ şi Putna**, la timpul când în Occident se producea marea diversificare muzicală a psalmului ce-şi asociază acompaniamentul instrumental. Poemul muzical – liturgic - *Fericit bărbatul* – ar necesita un studiu special, pentru a urmări comparativ aceeaşi cântare inspirată din psalmi

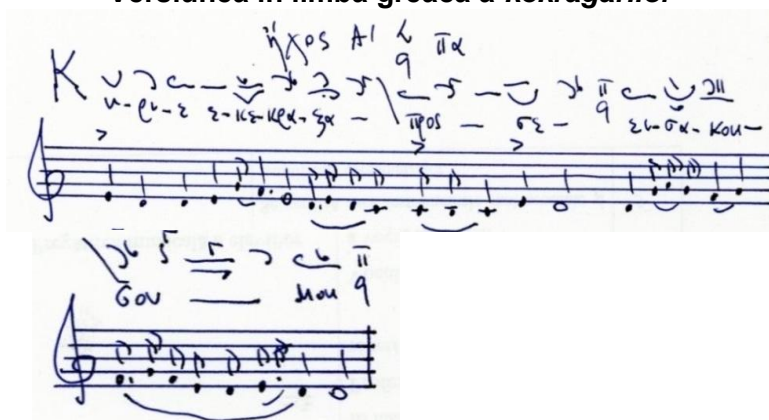


exprimată în diferite modalități muzicale: semiografice, lingvistice, formă monodică ori plurivocală, stil, cu sau fără acompaniament instrumental etc.

**Kekragariile** au fost „întocmite” din versetele *Psalmului* 140, de Sfântul Ioan Damaschin (secolul VIII), așa cum se precizează în multe manuscrise muzicale, inclusiv în cele aflate în fonduri românești, provenind de la școala de la Putna. Versetele amintite alcătuiesc un alt amplu poem muzical – liturgic și se practică la vecerniile mari, parte a amintitelor privegheri de toată noaptea. Ele sunt alcătuite din versete de psalmi, primele două versete fiind stihirarice, urmate de altele irmologice, continuate cu diferite alte stihiri.



**Versiunea în limba greacă a *kekragarilor***



**Kekragariile - versete ale *Psalmului* 140, în limba greacă și cu notație dublă**



O variantă corală a acestei cântări datorăm compozitorului **Dan Voiculescu**, în care descoperim elemente de sinteză ale celor două limbaje muzicale: bizantin: intonații, elemente ritmice, trasee melodice în stil, melisme caracteristice, dar și occidentale: tratare imitativă, concordanțe armonice, structurări arhitectonice etc.:

Sopran

Doam - ne, stri - ga - t-am - că - tre Ti - ne, a -

Mezzosopran

Doam - ne, stri - ga - t-am - că - tre Ti - ne, a -

Alto

Doam - ne, stri - ga - t-am - că - tre Ti - ne, a -

- u - zi - mă,

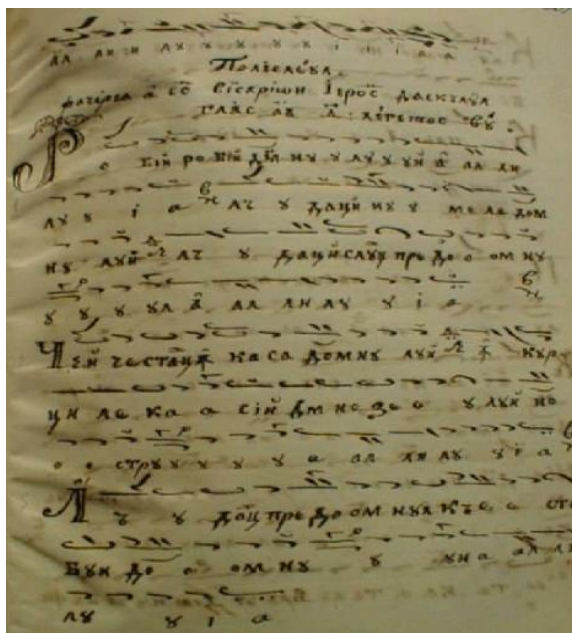
- uzi, a - u - zi - mă,

- u - zi - mă,

Dan Voiculescu - Psalmul 140 – *Doamne strigat-am...* de la  
kekragarii

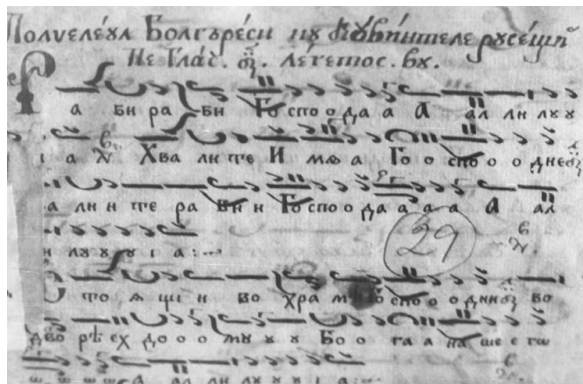
**Polieleele** sunt, la rândul lor, ansambluri de cântări liturgice bazate pe texte din psalmi. Ele se practică într-un moment apoteotic al privegherii, când toate candelile sunt pline cu ulei, toate luminile sunt aprinse și-și iau denumirea de la faptul că se invocă multă milă – *πόλυ + ἔλεον* - *poli + eleon*. Există trei tipuri de polielee, practicate la slujbele mănăstirești, episcopale sau mitropolitane din toată lumea ortodoxă: cele ale sărbătorilor împărătești și ale marilor sfinți – *Robii Domnului* – alcătuite din versetele psalmilor 134 și 135; ale Maicii Domnului – *Cuvânt bun* – din versete ale psalmului 44 și cele practicate în Postul Mare - *La râul Babilonului* – din psalmul 136. Bizantinologul Achilleus G. Chaldaeakes a consacrat recent o

carte genului bazat pe textele psalmilor amintiți și în care este înregistrat și numele lui **Nectarie Protopsaltul** - în calitate de autor al unor asemenea cântări în limba greacă și română - și al lui **Nectarie Frimu**<sup>6</sup>. Printre autorii înveșmântărilor melodice vom reține, pe cel al lui „**Visarion Ieros, Dascălu**”, protopsaltul de la Mănăstirea Neamț, într-un document athonit:



*Polieleul* lui Visarion Protopsaltul din Ms. fără număr de inventar din fondul chiliei *Bunavestire* din schitul românesc Lacu – Athos -*Utrinar(i)ul de psaltichie*, f. 207

E o creație ce ne ajută la explicarea unei controverse, vizând limba bulgară, care ar fi fost practică în așezămintele monastice românești. Denumirea „polieleu bulgăresc” nu are legătura cu limba cântării; aici e în limba rusă, cum menționează chiar titlul: *Polieleul bulgăresc cu cuvinte rusești*, dar există creații cu același titlu și cu text românesc, adjectivul precizând doar vechimea și tradiția cântării.



*Polieleul bulgăresc din Ms. nemțean gr.nr. 29 din fondul  
Mănăstirii Neamț, f. 1*

Textul psalmului **La râul Babilonului** – din psalmul 136 - a atras mulți compozitori, meritând a fi reținuți, dintre cei străini **Antonin Dvořák**, iar dintre români **G. M. Stephănescu** (un concert), **Nicodim Ganea** (piesă pentru voce și pian), **Sigismund Toduță**, dar la acestea pot fi adăugate și altele, completând lista creațiilor de tip bizantin.

**Versetele laudelor (hvalitelor) precum și ale binecuvântările (evloghitarelor) de la utrenie**, care se prezintă tot recitativic, provin tot din psalmi (148, 149 și 150), iar **antifoanele de la liturghie** valorifică liturgic și muzical Psalmul 102 - antifonul I – *Binecuvintează, suflete al meu, pe Domnul* – exemplificat mai sus cu creația lui Nectarie Frimu și Psalmul 145 – antifonul II – *Laudă suflete al meu pe Domnul*. Din această din urmă cântare am decupat o stihiră expresivă – a IX – a, cu modulații pasagere din glasul V (diatonic) în glasul VI (cromatic), pentru a reda starea grea a săracului și văduvei „primiți” și ajutați de Dumnezeu, în opoziție cu „păcătoșii” a căror cale o va pierde:



Stihira a IX – a din Psalmul 145 – Antifonul II – *Laudă, sufete al meu pre Domnul* – prelucrare de I. Popescu – Pasărea; Extras din: *Cântările Sfintei Liturghii...*, p. 87;

O altă cântare practică la liturghie este rezultată din Psalmul 17 - *Iubi-Te-voi, Doamne...*, cea mai cunoscută versiune muzicală fiind a lui **Evghenie Humulescu**, glasul V:





Evghenie Humulescu - Psalmul XVII - *Iubi-Te-voi, Doamne, virtutea mea;*

Extras din: *Cântările Sfintei Liturghii și alte cântări bisericești...*, pp. 42 - 43;

**Chinonicele** sunt cântări ample, în stil papadic, bazate pe texte din psalmi și încheiate cu *aliluia*. O inventariere a psalmilor convertiți în chinonice a realizat tânărul bizantinolog Nicolae Gheorghiță în cartea sa dedicată genului<sup>7</sup>.

Un chinonic bazat pe texte din psalmi și reunind cele două semiografii, bizantină și guidonică, dar și stilul monodic cu cel plurivocal, este realizat de bizantinologul ieșean Florin Bucescu și compozitorul Vasile Spătărelu. E Psalmul 23 – *Domnul mă paște și nimic nu-mi va lipsi* prezentat în trei versiuni semiografice și muzicale. Prima aparține bizantinologului **Florin Bucescu**, în notație hrisantică<sup>8</sup>:



*Domnul mă paște și nimic nu-mi va lipsi* de Florin Bucescu

Compozitorul **Vasile Spătărelu** prelucrează melodia pentru două voci egale:



*Domnul mă paște și nimic nu-mi va lipsi –*  
de Florin Bucescu și Vasile Spătărelu

și într-o altă variantă, pentru trei voci egale



*Domnul mă paște și nimic nu-mi va lipsi –*  
de Florin Bucescu și Vasile Spătărelu

Aceste fragmente reflectă respectarea de către autorul melodicii, a particularităților muzicii bizantine și ale glasului III, cu cadențele tipice, iar armonizatorul păstrează nealterat fondul melodic, încadrându-l în tiparele corale simple pentru două și trei voci egale.

Așa cum am anticipat, **cele mai vechi codice muzicale din țara noastră** în care întâlnim poemele muzical – liturgice amintite, anixandarele, *Fericit bărbatul*, kekragarii, polielee, doxologii, scrise de români pentru români, în limba greacă și o mică parte în limba slavonă, aparțin **vetrelor culturale de la Neamț și de la Putna**. Titus Moisescu aprecia că „cel mai vechi manuscris de muzică bizantină alcătuit și scris de români pentru români”<sup>9</sup>, e **Ms. nr. 56/ 544/ 576 I de la Mănăstirea Putna**, scris în prima jumătate a secolului al XV – lea, probabil, la Neamț, „de unde a fost adus, după înființarea mănăstirii la Putna”<sup>10</sup>. E legat împreună cu un alt manuscris, datat în 1520 – tratat ca atare<sup>11</sup> și are în prima parte – P I – un

antologhion—un **polieleu** - și apoi, mai multe *aliluiare*, și chinonice duminicale și ale zilelor săptămânii, precum și ale perioadei Săptămânii mari și ale Paștilor, în limba greacă și în limba slavonă și chinonice pentru alte sărbători de peste an și o parte din cele săptămânale.

Următorul manuscris putnean în care apar psalmii în formele poetice amintite e ***Antologhionul lui Evstatie Protopsaltul Putnei*** - cum au denumit editorii cele două manuscrise găsite în fondul **Sciukin din Moscova**, nr. 350 și Ms. 31.3.16 - fondul **lațimirski din Petersburg**, un manuscris bilingv (greacă și slavonă), alcătuind „un singur manuscris, așa cum, de altfel a fost tipărit în *Antologhionul lui Eustatie Protopsaltul Putnei* (1511)”<sup>12</sup>.

Valoarea intrinsecă a documentului cuprinzând creații ale marilor reprezentanți ai muzicii bizantine, **Cucuzel, Kladas, Manuil, Agathon, Agalianos** etc, este dublată de prețioasa însemnare criptografică: „Protopsaltul Evstatie de la Mănăstirea Putna a scris această carte de cântări din creația sa (...), în anul 7019” (1511)<sup>13</sup>. E manuscrisul, cu cele mai multe creații în limba greacă și slavonă ale ilustrului reprezentant al școlii de la Putna – Evstatie - și în care întâlnim anixandare, *Fericit bărbatul* – glasul VIII, *Dumnezeu este Domnul*, în toate cele opt glasuri, unele cu text slavon, prochimenele săptămânii și cele speciale, pasapnoarii, diverse chinonice, în limba greacă și slavonă etc. Următorul document putnean în care găsim anixandarele este cel din 1515, prezentat de Titus Moisesescu – **Ms. nr. 1102 din colecția sinodală a Muzeului Istoric de Stat din Moscova**, „al doilea antologhion al lui Evstatie Protopsaltul Putnei”, care a fost „înstrăinat din interese mercantile”, bizantinologul propunând redarea lui „în ediție de facsimile (*monumenta*), cât și în ediții de transcrieri (*transcripta*)”, fiind „unul din cele 11 nivele ale diacronismului și sincronismului muzical al secolelor XV – XVI în Țările Române”<sup>14</sup>. Din anixandare se păstrează în documentul moscovit doar stihirile începând cu nr. 12 până la final, fiind scrise pe filele 1 – 7<sup>v</sup>, *Fericit bărbatul* - glasul VIII, polieleul sărbătorilor împărătești, aleluiare, chinonice.

În ordinea vechimii, urmează manuscrisul din **1527**, caligrafiat de **Macarie de la Mănăstirea Dobrovăț** – Leimonos 258 - semnalat de **Manolis Hatzigiaccumis**<sup>15</sup>, atribuit școlii putnene de **Dimitrie Conomos** – cum afirma Titus Moisesescu<sup>16</sup> și studiat și prezentat de slavista **Anne E. Pennington**<sup>17</sup>, căreia editorul datorează „microfilmul manuscrisului, pe care l-am primit de la Oxford”<sup>18</sup>. **Antologhionul – Ms. Nr. I – 26/ Iași**, datat de **Mihail Kogălniceanu** - căruia a și aparținut - în 1543<sup>19</sup>, iar de editorii documentului – în 1545<sup>20</sup>, are precizați și autorii stihirilor poemului liturgic din deschiderea privegherii. Din cele 21 strofe muzicale, editorii au stabilit că 6 aparțin lui Ioan Cucuzel, 7 lui Kladas, 2 lui Gheorghios Panaretos, 2 lui Agathon – Manuil Hrisafi și altele 2 lui Gheorghios Kantopetros, una fiind anonimă, ultimelor două - *Aleluia* – lipsindu-le precizarea autorilor, poate și pentru că ele reprezintă o adevărată sinteză a finalurilor celor precedente.

Din aceeași școală muzicală de la Putna provine **Ms. sl. nr. 283 B. A. R.**, datat în 1610 (7118), cumpărat de episcopul Mitrofan, manuscris semnalat de **Grigore Panțiru**<sup>21</sup>, înregistrat greșit ca document slavon, numai două dintre cele 75 de cântări având text slavon, perpetuându-se astfel eroarea lui A. I. Iațimirski<sup>22</sup>, care ajunge până și la P. P. Panaitescu<sup>23</sup>.

Cel care a semnalat neconcordanța încadrării documentului muzical și a descoperit cea de-a doua cântare cu text literar slavon – un chinonic, atribuit lui **Evstatie**, numele fiind scris cu un amestec de litere grecești și slavone – a fost bizantinologul D. Conomos<sup>24</sup>, chinonicul fiind el însuși bazat pe texte din psalmi. Printre celelalte cântări ce au texte din psalmi și apar în acest document atrag atenția: cele 22 stihiri ale anixandarelor, chinonice săptămânale și duminicale, chinonicul amintit, de la Duminica tuturor sfinților, atribuit lui Evstatie, cu textul în limba slavonă. Important pentru creația românească rămâne chinonicul lui **Dometian Vlahul**, cel de-al doilea autor român al unor asemenea creații, după Evstatie protopsaltul Putnei, contemporanii marilor compozitori catolici, ce vor fi prezentați în continuare, cu precizarea că asemenea creații și poeme muzical-liturgice nu sunt cunoscute muzicologiei europene, abia în ultima vreme ele fiind puse la îndemâna



cercetării prin excepționalele volume consacrate muzicii practicate în țara noastră în secolele XV - XVI.

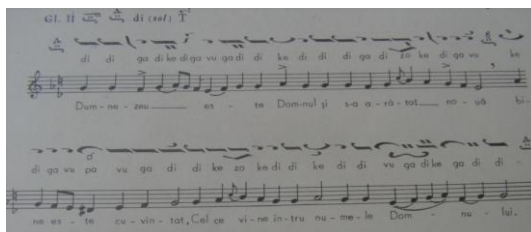
Și cel de-al VIII – lea manuscris putnean – **Ms. slav** (ca și precedentul a fost inclus eronat între manuscrisele slave, textul fiind grecesc scris doar cu litere slavone) **nr. 284 din Biblioteca Academiei** găzduiește anixandarele, confirmând necesitățile lingvistice ale psaltilor timpului și fiind un argument în favoarea bilingvismului liturgic din Țările Române.

Cel de-al IX – lea manuscris muzical provenit de la Mănăstirea Putna – **Ms. 1886 – Mănăstirea Dragomirna**, merită repus în circulație ca celelalte amintiteși este un stihirar, incluzând și cântări ale Liturghiei, printre care doar câteva chinonice pot fi citate în aceeași categorie a pieselor inspirate din psalmi. Nu știu la această vreme dacă asemenea cântări și poeme muzical-liturgice apar în „cel de-al XII – lea” manuscris putnean, sumarele descrieri nu au în vedere conținutul lui, ci doar amintește prezența anixandarelor<sup>25</sup>.

Tot în formă fragmentară apar anixandarele în **Ms. nr. 816 din Muzeul de Istorie și Arheologie bisericească din Sofia**, semnalat și datat eronat de R. Palikarova - Verdeil - care tot greșit scrie că ar fi fost în notație „medio – bizantină” și nu în cea „neo – bizantină sau cucuzeliană”<sup>26</sup> și apoi de Anne Pennington<sup>27</sup>, și de **Adriana Șirli**, ale cărei însemnări de pe manuscrisul original i-au servit prezentării lui Titus Moisesescu, cel care corectează erorile cercetătoarei bulgare și consideră că ar fi fost scris în „al doilea sau al treilea pătrar al secolului al XVI – lea”<sup>28</sup>. Forma completă a poemului anixandarelor o întâlnim și în **Ms. nr. 12 Leipzig**, caligrafiat înainte de anul 1570. Aici cele 21 de stihiri se încheie cu *slavă...* - inclusă în stihira 21 – *și acum...Aliluia...*, de trei ori, ultima cu cadență finală. Corelând această variantă cu cea tipărită în 2002, în Athos<sup>29</sup>, se pot constata extinderi ale unor stihiri dar și unele prescurtări, consecințe ale exighisirii în noua semiografie, hrisantică și ale necesității adaptării la condiții stilistice oarecum diferite. Investigarea manuscriselor putnene scoate în evidență creații bazate pe psalmi aparținând unor creatori români: Evstatie Protopsaltul: *Dumnezeu este Domnul* - în limba slavonă, pasapnoarii - în limba greacă, aleluiare cu textul scris

în limba greacă și slavonă, chinonice duminicale – *Lăudați numele Domnului*- pe glasurile I, III, VII și VIII și pentru sărbătorile Maicii Domnului; Dometian Vlahul: chinonice pentru sărbătorile Maicii Domnului; **Theodosie Zotica**: chinonic duminical – *Lăudați numele Domnului* etc. Un inventar al cântărilor cuprinse în cele unsprezece manuscrise aparținând școlii de la Putna a fost semnat de Titus Moisesescu, unul dintre principalii editori ai documentelor, semnalând și prezența cântărilor bazate pe texte din psalmi (unele transcrise în dublă semiografie: cucuzeliană și guidonică): *prochimene*, *polielee*, *Dumnezeu este Domnul*, *pasapnoarii*, *laude*, *aliluia*, chinonice duminicale, ale săptămânii, ale celor trei liturghii etc., în diferite glasuri, majoritatea în limba greacă și o parte în limba slavonă.

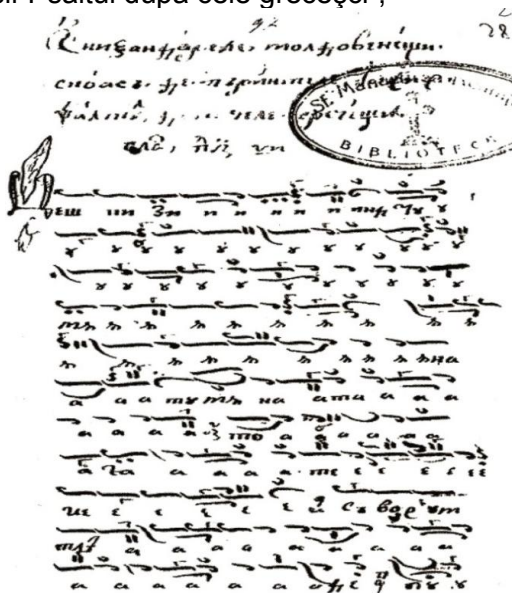
O versiune a acestei cântări adaptată stilisticii secolului al XX – lea am găsit-o în creația psaltului ieșean **Teodor Stupcanu**



*Dumnezeu este Domnul* de Teodor Stupcanu;  
Extras din Grigore Panțiru – *Notația și ehurile bizantine*

Nu-s cunoscute până în prezent explicațiile introducerii ulterioare în monumentala *Psaltichie rumânească*, din 1713, a lui **Filothei sin Agăi Jipei** a anixandarelor strălucitului reprezentant al vetrei de cultură muzicală nemțeană - **Iosif Protopsaltul**, prezentat într-un studiu din 2001<sup>31</sup>. Însuși Filothei e autor de cântări pe textele psalmilor, cele mai cunoscute fiind chinonicele. Despre prezența anixandarelor pe filele 1 - 3 nu aflăm nimic nici de la Sebastian Barbu Bucur, care le consemnează doar în indexul analitic al cântărilor, le redă în facsimile și cu transcrierea în semiografieguidonică, cu inexplicabila folosire a cheii *fa* și a valorii de optime ca *hronos protos* - atâta timp cât e vorba despre o creație cu evidente elemente papadice- și a unor cifre derutante (41<sup>v</sup>) limitându-se

la precizarea că au fost „scrise ulterior, de altă mână”<sup>32</sup>. În capitolul rezervat protopsaltului Iosif, am arătat că anixandarele figurează mai întâi numai cu texte – *Ms. gr.B. A. R. nr. 783* (549 – după numărul de ordine dat de Constantin Litzica<sup>33</sup>) - un *Irmologhion* provenind de la Mănăstirea Cernica, datat 17 martie 1803, în care textul anixandarelor este prezentat într-o formă foarte concisă, fără repetările determinate de procesul cântării și fără refrenele amintite. Din același fond trebuie citat *Manuscrisele românești nr. 576 , 672, 1879, 3005, 3638, 3694, B. A. R.* Anixandarele lui Iosif au circulat multă vreme sub denumirea de anixandare moldovenești, cum le întâlnim în *Ms. gr.nr. 642 (515) B. A. R.*, o psaltichie de la sfârșitul secolului al XVIII – lea, de la Dălhăuți, în care doar titlul e în limba greacă - 'Ανοίξανταρια μολδοβάνικα ἐξηγισις κῦρ 'Ιωσήφ Μονάχῳ - Anixandarele moldovenești exighisite de părintele Iosif. Sub această denumire de „anixandare moldovenești” le întâlnim în *Ms. rom. nr. 1* din Biblioteca Mănăstirii Neamț, „scoasă de părintele Iosif Psaltul după cele grecești”,



„Anixandarele moldovenești scoasă de părintele Iosif Psaltul, de pe cele grecești”

apoi în *Ms.rom. nr 12* din aceeași bibliotecă și din *Ms. gr.- rom. nr. 107 din Biblioteca ecumenică Dumitru Stăniloae, a Mitropoliei Moldovei și Bucovinei*. Lista cu creațiile psaltului nemțean bazate pe psalmii anixandarelor – cea mai răspândită creație a sa - trebuie să cuprindă și documente aflate la Iași: *Ms. rom. III - 94 B. C. U. Mihai Eminescu Iași*, la Cluj: *Ms. gr.– rom. nr. 4392 B. C. U. - din secolul al XVIII - lea ș.a.* Pe fila 300 a *Ms. rom. 4402 B. A. R.*, citim despre aceeași creație că e compusă „întâi(u) grecește și mai p(r)e urmă românește, de răposatul Duhovnic Visarion, însă după cum îl cânta părintele **Iosif S(c)himonahul, întâiul cântăreț(i) al Monastirei Neamțului**, sau după cum îl numea(u) alții, **Iosif Orbul**, fiindcă orbise la bătrânețe, de la care ne-a(u) rămas mai multe cântări, atât grecești cât și românești, pe sistema veche (...) **anixandarele cele mari, metathoanele cele mari, evloghitarele cele mari, aksioane și alte cântări**, care pe toate le-au scos pe sistema no(u)ă Duhovnicul Visarion, fiindcă cunoștea amândouă sistemele...”.

Cel mai renumit interpret român al acestei ample cântări a rămas **Nectarie Protopsaltul Sfântului Munte** - prezentat ca atare câțiva ani în urmă<sup>34</sup>, reușind să-i adun și să public cântările de la Liturghie și să-i fixez reperele școlii fondate în Athos<sup>35</sup> și pe cele de la privegheri, care-și așteaptă publicarea. Am găsit de la ilustrul protopsalt român varianta lui Ioan Cucuzel tradusă și adaptată în limba română, o altă variantă redusă de unul dintre reprezentanții reformei hrisantice, Hurmuz Hartofilax și o a treia versiune muzicală realizată chiar de el și care se găsesc în manuscrisele muzicale românești din Muntele Athos, așa cum am arătat în cele trei volume, din 2007, 2008 și 2013<sup>36</sup>, cele mai importante versiuni ale anixandarelor psaltului athonit fiind recent incluse într-o antologie prestigioasă<sup>37</sup>.

Printre cei care au adaptat anixandarele în limba română se numără **Anton Pann și Dimitrie Suceveanu**. Am ales din anixandarele protopsaltului moldovean al cărui loc în istoria muzicii bizantine din țara noastră l-am conturat într-un studiu<sup>38</sup> și în sinteza din 1997<sup>39</sup>, versetul 32, asociat cu versetul 24, din psalmul amintit: „Cel ce caută spre pământ și-l face să

tremure/ Cel ce munții îi atinge și ei fumegă, *Minunate sunt lucrurile Tale, Doamne*”, deoarece mi se pare ilustrativă pentru respectarea exprimării tradiționale, bizantine, de către autorul moldovean. El balansează între stilul stihiraric și cel papadic, pe un registru amplu ce atinge decima și utilizează două inflexiuni spre cromaticul VI, pentru a sugera tremurul pământului și fumegarea munților, în contrast cu măreția Creatorului:



Dimitrie Suceveanu – Stihira a V – a din anixandare;  
din: Ioan Zmeu – *Utrenier* și  
*Liturghier cari cuprinde cele mai frumoase și alese cântări ale*  
*multor însemnați autori bisericești, (...),*  
Buzău, Tipografia Alessandro Georgescu, 1892, p. 8;

Mulți dintre autorii unor asemenea poeme muzical – liturgice - cum ar fi **antifoanele** - în special dintre români - nu sunt cunoscuți și merită măcar să fie amintiți: **Macarie Ieromonahul, Anton Pann, Nectarie Frimu, Dimitrie Suceveanu, Iosif Naniescu, Varlaam Barancescu, Ștefanache Popescu, Teodor Stupcanu, Ion Popescu - Pasărea**, etc. Ilustrez acest tip de cântare bazată pe psalmi cu un citat din antifonul lui Iosif Naniescu:



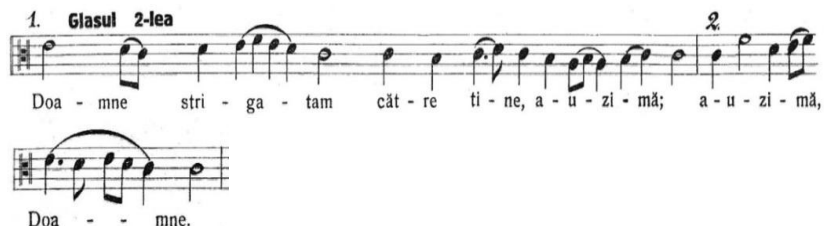
Iosif Naniescu – Fragment din - *Antifonul I* –  
*Binecuvintează, suflete al meu*

În aceeași categorie a lucrărilor monodice pe texte de psalmi se înscriu și ceea ce s-ar putea numi **psalmii folclorizați**, cum este cazul celui ajuns prin filiera mitropolitului Dosoftei – via Anton Pann – într-un cântec de stea, ajuns în Muntele Athos, amintit anterior.

**Trecerea de la muzica monodică spre cea plurivocală** s-a făcut treptat în toate culturile europene. Monodia bizantină își va continua drumul spre modernitate, în paralel dezvoltându-se și o direcție corală, îndeosebi la popoarele slave, unde monodia bizantină cedează locul unor construcții armonice. Versiunea corală de prezentare a psalmilor se va întâlni cu cea din culturile occidentale, chiar dacă vor cristaliza trăsături stilistice distincte.

Apreciind meritele lui Bortneanski, Berezovski și ale altor urmași, Andrew Wilson - Dickson găsea că muzica lor e departe de rezonanță bizantină, de icoanele și de spiritul liturghiei ortodoxe<sup>42</sup>. Observația eprețioasă, subliniind faptul că, muzicienii ruși se distanțaseră și de stilistica bizantină și de tradiționalul *znameni*, cum arată kekragariile în glasul al II – lea ale lui Berezovschi, în care se vede îndepărtarea melosului de

sorgintea bizantină și pentru crearea unei melodici inedite în care nu mai apar nici cromatisme.



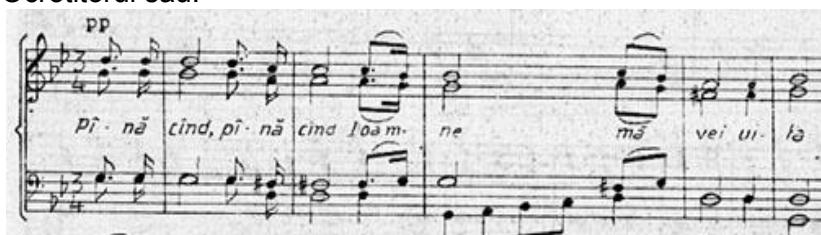
Mihail Berezovschi – *Doamne strigat-am*,  
din antologia publicată la Chișinău, 1921, p. 4

Muzicologul citat apreciază că *Liturgia* lui Ceaikovski depășea cu mult stilul compozitorilor Capelei Curții Imperiale, dar el nu iese din spațiul retoricii convenționale a diatonicismului. Atras de dorința de a compune lucrări bisericești, domeniu în care consideră că este un uriaș câmp pentru un creator, Ceaikovski nu se inspiră din tradiția cântecelor *znameni* și nici nu lasă să se întrevadă că ar fi găsit o înțelegere a spiritului acestei muzici<sup>43</sup>.

Se ajunge, destul de târziu la constatarea că **muzica plurivocală**, incluzând-o și pe cea bazată pe texte de psalmi, înregistrează **două tipuri distincte**, cu elemente specifice, chiar dacă aparent le unea exprimarea corală. Aceste particularități ne interesează și pentru a urmări **evoluția psalmului muzical în spiritualitatea slavă**, dar și pentru că ele vor influența creațiile compozitorilor români din cea de-a doua jumătate a secolului al XIX – lea.

Pintre cele mai cântate dintre corurile dirijorului Capelei Imperiale din Petersburg, fost discipol al lui Galuppi, autor de numeroase concerte corale, **D. Bortneanski**(1751 – 1825), se numără și Psalmul 12 – *Până când, Doamne, mă vei uita?* - căruia îi găsește o inspirată înveșmântare melodică, debutând cu un motiv interogativ și neliniștit, reluat cu insistență în toate secțiunile lucrării și prin sugerarea „ridicării” și „înălțării” repetate și intempestive a vrăjmașilor. Corul ajunge la sugerarea unui teren de luptă în care „dușmanii (...) se înalță

asupra mea” și justifică desperarea omului ce se crede părăsit de Ocrotitorul său.



Psalmul 12 – *Până când, Doamne, mă vei uita?*  
de D. Bortneanski

Este ceva ce se apropie ca expresivitate de partea I a *Simfoniei a V* – a de Beethoven, din aceasta lipsind cea de-a doua temă – a omului – subînțeleasă în corul bortneanskian prin cel care își amplifică neliniștile exprimate prin două „leitmotive” pregnante, caracterizate prin elementul ritmic anacruhic: „până când?” și „mă vei uita”, repetate cu insistență și conducând spre un al treilea „leitmotiv” sinteză: „până când se va nălța vrăjmașul meu asupra mea?”

Valoarea creației compozitorului rus s-a impus și dincolo de fruntariile Rusiei, corul *Slăvit să fie Domnul* - ce integrează versete din Psalmul 95 - fiind tradus și în limba germană.



D. Bortneanski - *Slăvit să fie Domnul*, Psalmul 95



Din fragmentul extras se remarcă preferința pentru armonia în sexte și îmbinarea unor procedee specifice polifoniei (imitații, isoane, pedale) cu cele armonice. Principala caracteristică a stilului său rămâne alternanța dintre cvartetul vocal și cor. O altă creație de mare circulație a compozitorului ucrainean, autor de concerte liturgice, care a lăsat o vastă literatură de acest gen, e cunoscutul psalm coral nebiblic - *Cât de mărit*, prelucrat de Ioan Cartu, inclus de episcopul Nifon Ploieșteanu în culegerea de la începutul secolului trecut<sup>44</sup>

Dimitri Stepanovici Bortnianski (1751 - 1825)

Armonizare: Ioan Cartu (1820 - 1875)

Andante

*p*

Cât de mă - rit es - te Dom - nul în Si - on, nu poa - te

lim - ba a tâl - cu - i. Ma - re es - te Dom - nul în Cer pe

Tron și pă - nă - ntr - un fir de iar - bă pe pă - mânt.

Dimitri Bortnianski – Ioan Cartu - *Cât de mărit*

și publicată în ambele notații, bizantină și guidonică (fără armonie) și de Ion Popescu Pasărea, în revista *Cultura*, în numerele 1 – 2, din ianuarie – februarie 1930, p. 10.

Această capodoperă muzicală a figurat o lungă vreme ca imn național al Rusiei țariste, în secolul a XVIII – lea și ca emblemă muzical – teologică a țării, răsunând din turnul Kremlinului până la „revoluția” bolșevică. Autorul a căutat și a

găsit echivalențe muzicale, melodice și armonice pentru a reda măreția Domnului în cer și pe pământ, în Sion și până la firul de iarbă de pe pământ, ubicuitatea fiind dublată de veșnicie, „în zi în noapte cu strălucire”, calități amplificate prin sonorități melodice și armonice de mare expresivitate ce urmează un curs ascendent și expresiv. Neglijarea autoratului valorosului cor, de către unii „soliști”, a dus la înscrierea lui în anonimatul unor pricesne sau al unor cântece lumești. O altă versiune corală a aceluiași psalm o întâlnim în catalogul creației lui **Francisc Hubic**, autor și al altor cântări însoțite de psalmi din cele câteva liturghii ale sale.

În fondul documentar *George Breazu* din cadrul Bibliotecii Uniunii Compozitorilor am găsit copii ale unora dintre concertele lui Bortneanski, cum ar fi corul *Spre Tine Doamne*,



D. Bortneanski - Psalmul 14 - *Doamne cine va locui*– Fond G.  
Breazul – VIII - 3046

numit de autor concert (extins pe 15 pagini), sau corul mixt *Doamne, cine va locui*, tratate într-o formă sintetică, polifonico - armonică, așa cum se vede din exemplul prezentat.

Compozitorul D. Bortneanski, a avut o puternică influență asupra creației lui Gavriil Musicescu și **Ciprian Porumbescu**. Din ductul său melodic, pe textul Psalmului 120 – *Ridicat-am ochii mei la munți* - Porumbescu realizează corul bărbătesc tipărit în 1933 și care s-a bucurat de mare popularitate. În el se întâlnește o prelucrare tematică adecvată textului:

Maestoso

ril.

la munți

Tenor I

Tenor II

Bas I

Bas II

*p* puțin acc.

Ră-di-cat-am o - chii mei *pp* la munți, de un de va ve - ni a - ju -

Ră-di - cat-am o - chii mei la munți o-chii mei la munți,

*f* dolce

to - rul meu, de un - de va ve - ni sfânt a - ju - to - rul meu Ră - di-cat-am

de un - de va ve - ni a - iu - to - rul meu

*pp* la munți

o - chii mei la munți, de un - de va ve - ni a - ju - to - rul meu.

**Ciprian Porumbescu - *Ridicat-am ochii mei la munți***

Cu același debut întâlnim piesa la **Teodor Teodorescu**, cel care preferă formația de voci egale și o reducere a tratării polifonice, considerând-o concert chinonic, cum am scris<sup>45</sup>.



Teodor Teodorescu – *Concert chinonic*,  
după o melodie de D. Bortneanski

Este necesară evidențierea unui specific al muzicii religioase corale ruse, ce renunță la prioritatea melodiei în favoarea armoniei, optând pentru explorarea și exploatarea rezonanțelor grave, așa cum s-a văzut din exemplele lui Bortneanski. Dar linia acestor particularități stilistice poate și trebuie urmărită la mulți alți compozitori ruși și ucraineni, contemporani sau urmași: A. Arhanghelski, P. Turceaninov, Pavel Cesnokov, Alexandr Grecianinov ș. a. E important de reținut preferința compozitorilor ruși pentru tematica religioasă, evidentă în creațiile lui **Rimski – Korsakov, Ceaikovski, Rahmaninov, Stravinski, Scriabin** ș. a. În catalogul creației acestuia din urmă se găsește a III – a simfonie intitulată *Poemul divin* dar și mai mulți psalmi corali sau motete din ei: 2, 22, 30, 113.

Un loc aparte îl ocupă între autorii de liturghii care cuprind și texte de psalmi (antifoane, chinonice etc), **Eusebie Mandicevski** (1857 – 1929), autor a 12 liturghii în limba română (7), greacă (2) și română și slavonă (3), dar și al Psalmului 133 și 150, acestea din urmă cu text rutean. Ucrainean din Bucovina, eminent muzicolog, editor și dascăl la Viena, profesor al lui Ciprian Porumbescu și Marțian Negrea, autor al unui cor bărbătesc cu text rutean - Psalmul 150 - el n-a lăsat Psalmul 83, cu text în limba română, în care se remarcă tratarea polifonică, alternând cu pasaje monodice, aceasta

dublând caracterul modal al piesei; sunt trăsături prezente și în Psalmul 133 - *Iată, cât de frumos:*

musical score for Psalm 133, featuring vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are in Romanian, starting with "Căci a-co-lo-a a-se. ză! Dom".

Eusebie Mandicevski- Fragment din Psalmul 133 (132) –  
*Iată acum: ce este atât de bun...*

În una din liturgiile sale compozitorul introduce acest chinonic destinat corului bărbătesc:

musical score for a male choir, titled "LITURGHIA Nr. 6)". It includes vocal lines for Tenors I and II, Basses, and Piano accompaniment. The lyrics are "Lă - u - dați, pre Dom - nul din ce - ruri,".

Eusebie Mandicevski – Chinonicul *Lăudați pre Domnul*

chinonic ce apare și sub următoarea formă, dominată de elemente armonice:

26<sup>b</sup> Allegro

The musical score consists of three systems. The first system has three staves (Soprano, Alto, Bass) with lyrics: 'Lă-u - dați pre Dom-nul din ce - ruri, lă - u - dați pre Dom-nul din ce - ruri, lă - u - dați pre El, lă - u -'. The second system continues the melody with lyrics: 'Lă-u - dați pre Dom-nul din ce - ruri, lă - u - dați pre Dom-nul din ce - ruri, lă - u - dați pre El, lă - u -'. The third system concludes the phrase with lyrics: 'lă-u - dați pre Dom-nul din ce - ruri, lă - u - dați pre Dom-nul din ce - ruri, lă - u - dați pre El, lă - u -'.

Lă-u - dați pre Dom-nul din ce - ruri, lă - u - dați pre Dom-nul din ce - ruri, lă - u - dați pre El, lă - u -

Lă-u - dați pre Dom-nul din ce - ruri, lă - u - dați pre Dom-nul din ce - ruri, lă - u - dați pre El, lă - u -

lă-u - dați pre Dom-nul din ce - ruri, lă - u - dați pre Dom-nul din ce - ruri, lă - u - dați pre El, lă - u -

dați pre El, lă-u - dați pre Dom-nul din ce - ruri.

dați pre El, lă-u - dați pre Dom-nul din ce - ruri.

dați pre El, lă-u - dați pre Dom-nul din ce - ruri.

Eusebie Mandicevschi – Chinonicul *Lăudati pre Domnul*;

Din: *Compoziții la imnele Sfintei Liturghii* a lui Ioan Gură de Aur,  
Cernăuți, 1929, p. 12;

Compozitor prolific de muzică religioasă, a cărui activitate creatoare a fost **întreruptă din cauza invaziei comuniste, care i-a demolat biserica unde era dirijor, pentru a face din aurul ei statuia lui Lenin, Pavel Cesnokov (1877 – 1944)**, a lăsat corurilor bisericești numeroase lucrări în care aprofundează în spiritul muzicii ruse semnificațiile textelor *Psaltirii*. Printre cele mai cunoscute creații de acest gen se numără Psalmul 140 – *Да исправится молитва* – **Să se îndrepteze rugăciunea mea** - cor mixt, cu solo de tenor, de mare circulație în mai multe limbi, aflat în repertoriile multor formații de muzică creștină. Lucrarea se remarcă prin dialoguri de mare expresivitate între solist și cor. În Psalmul 70 – *He отвержи мене во время старости* – **Nu mă lepăda la vremea bătrâneților** - un bas profund dialoghează cu corul mixt, sondând semnificațiile multiple și profunde ale textului biblic. Compozitorul realizează un adevărat concert, alcătuit din mai multe părți diferite ca tempo, melodică și stabilitate tonal – modală. În creația compozitorului rus se găsesc și alți psalmi de mare expresivitate, cum ar fi *Феричит бърбатул*, în care utilizează dialogul solo – bas – cor mixt, primul expunând o temă



specifică muzicii ruse, de mare cantabilitate și corul amplifică aceste sonorități cu intervenții complementare, ca în acest fragment:

Строго. Выразительно. Медленно.  $\text{♩} = 44$ .

БАСЬ-SOLO.

СОПРАНО.  
АЛЬТ.

ТЕНОРЬ.  
БАСЬ.

Бла - жеиъ  
Bla - zhen

мужъ,  
muzh,

Бла - жеиъ  
Bla - zhen

мужъ,  
muzh,

Бла - жеиъ  
Bla - zhen

мужъ,  
muzh,

и - жо не  
i - zhe ne

и - де на со - вать  
i - de na so - vet

не - чье - ти  
ne - ches - ti

выжъ  
vyzh

и - жо не  
i - zhe ne

и - де на со - вать  
i - de na so - vet

не - чье - ти  
ne - ches - ti

выжъ  
vyzh

и - жо не  
i - zhe ne

и - де на со - вать  
i - de na so - vet

не - чье - ти  
ne - ches - ti

выжъ  
vyzh

Pavel Cesnokov - *Блаженмуж* - *Fericit bărbatul* –  
pentru solo bas si cor mixt;

Discursul muzical surprinde foarte sugestiv ipostazele bărbatului „care n-a umblat în sfatul necredincioșilor”, în ciuda ispitelor vieții. Autor al mai multor vecernii liturghii și concerte corale, Cesnokov a compus pe texte din psalmi cântări integrate în servicii ortodoxe, tratate îndeosebi armonice. Printre ele se găsesc unele amintite mai sus dar și Psalmul 104 (103) – *Binecuvîntează, suflete al meu...*, sau Psalmul 148 – *Hvalite-Gospoda – Lăudați pe Domnul* – cor mixt cu soliști, cu sonorități concordante cu sugestiile textului.

Asemenea creații ar reprezenta continuarea unor **liturghii care nu au fost scrise cu destinații explicit liturgice, ci consacrate sălii de concert**. De altfel, psalmul are și el contribuțiile sale, deloc neglijabile, pentru celebrarea lui Dumnezeu prin cântare, dincolo de perimetrul liturgic, în sălile

de concert și în cadrul unor manifestări spirituale specifice. Cele mai cunoscute aparțin compozitorilor ruși **P. I. Ceaikovski** și **Serghei Rahmaninov**. La cel dintâi compozitor, autor al unei *Liturghii a Sfântului Ioan Hrisostom*, discursul este ordonat coral omofon, pe patru voci, dar mizează în primul rând pe efecte armonice, vocile mișcându-se aproape pe tot parcursul piesei pe recitative armonice, specifice muzicii rusești. Este cazul primei părți din **chinonicul duminical**, numit după terminologia slavonă **priceasna** – *Hvalite Gospoda... – Lăudați pre Domnul...*, care se desfășoară pe același acord de dominantă, cu schimbarea spre cadență a elementelor acordului între soprane și tenori. Autorul simte nevoia ca la încheierea chinonicului să schimbe exprimarea armonică cu cea polifonică, mai ales că următoarea secvență muzicală este realizată pe repetatul cuvânt *Aliluia*. Cele 85 de măsuri înveșmăntează un text foarte scurt: *Lăudați pre Domnul din ceruri, Aliluia*, ce trebuie să-și regleze dimensiunea în funcție de numărul celor ce se împărtășesc.

Dovol'no skoro / Ziemlich schnell  
cresc. poco a poco

Soprano  
Alto  
Tenore  
Basso

Chva - li - te, chva - li - te, Gós - po - da s ne - bés,  
Hoch - prei - set den Her - ren, lobt vom Him - mel ihn.

Chva - li - te, chva - li - te, Gós - po - da s ne - bés,  
Hoch - prei - set den Her - ren, lobt vom Him - mel ihn.

Chva - li - te, chva - li - te, Gós - po - da s ne - bés,  
Hoch - prei - set den Her - ren, lobt vom Him - mel ihn.

Chva - li - te, chva - li - te, Gós - po - da s ne - bés,  
Hoch - prei - set den Her - ren, lobt vom Him - mel ihn.

8 10 12 14 16 18 20 22 24 26 28 30 32 34 36 38 40 42 44 46 48 50 52 54 56 58 60 62 64 66 68 70 72 74 76 78 80 82 84 85

chva - li - te E - gó v vŷš - nich, chva - li - te, chva - li - te, chva -  
und lobt ihn in der Hö - he, hoch - prei - set den Her - ren, hoch -

chva - li - te E - gó v vŷš - nich, chva - li - te, chva - li - te, chva -  
und lobt ihn in der Hö - he, hoch - prei - set den Her - ren, hoch -

chva - li - te E - gó v vŷš - nich, chva - li - te, chva - li - te, chva -  
und lobt ihn in der Hö - he, hoch - prei - set den Her - ren, hoch -

chva - li - te E - gó v vŷš - nich, chva - li - te, chva - li - te, chva -  
und lobt ihn in der Hö - he, hoch - prei - set den Her - ren, hoch -

28 CV 40.175/01

**P. I. Ceaikovski - Priceasna – Hvalite Gospoda –  
Lăudați pre Domnul**

Aidoma lui Ceaikovski, **Serghei Rahmaninov** compune *Liturghia* sa cu dorința de a fi cântată în serviciile de cult și dezvoltă în ea o retorică adecvată acestora, ceea ce-i



asigură succesele meritate și în sălile de concert. Dintre creațiile ce valorifică textele de psalmi se remarcă cele care se integrează în slujba liturghiei: antifonul II și concertul *Lăudați numele Domnului*, cu sonorități ce particularizează creația sa de acest gen. Așa cum semnala muzicologul citat, autoritățile ecleziastice ruse au apreciat că, în fond, creațiile religioase ale lui Rahmaninov sunt prea laice, apropiindu-se de operă, amintind critica aspră a unui comentator al epocii care considera muzica *Liturghiei* minunată, chiar prea frumoasă, dar pe o asemenea muzică este greu să te rogi; nu este o muzică de biserică<sup>46</sup>. În realitate, muzica rusă a părăsit de mult tradiția bizantină și după mai multe căutări a unei semiografii proprii, a aderat la sistemul occidental de notare, scriere și armonizare a unor melodii de tip recitativic și bazate pe armonizări funcționale. Un asemenea exemplu e cel datorat lui Serghei Rahmaninov, pentru cor mixt, cu melodii preluate imitativ, integrat în *Vecernia* sa, opus 37.



Serghei Rahmaninov - Fragment din - *Блаженмуж* -  
*Fericit bărbatul*

Procedeul de prezentare cor cu solist îl întâlnim și la compozitorii bulgari Grigori Liubimov și **Dobri Hristov**. Asupra creației de psalmi a celui dintâi voi reveni în paginile rezervate unor lucrări inspirate din psalmi, prezentate din perspectivă comparativă, luând ca element de referință *Fericit bărbatul*. Pentru cel de-al doilea am optat pentru chinonicul duminical *Lăudați numele Domnului*, în care vocea de bas alternează cu corul, repetând în forme individuale dar și colective îndemnul psalmistului de a lăuda numele Domnului:

Бас соло

Xва-ли-те и - мя Го - спо-дне,

Тенори I Xва- ли - те и - мя Го - спо-

Тенор II Xва- ли - те и - мя Го - спо-

Баритони Xва- ли - те и - мя Го - спо-

Баси Xва- ли - те и - мя Го - спо-

7  
соло Хва-ли-те ра-би Го-спо-да

T I дне, Xва-ли-те ра би Го

T II дне, Xва-ли-те ра би Го

Бар. дне, Xва-ли-те ра би Го

Баси дне, Xва-ли-те ра би Го

15  
соло

T I спо да Ал-ли лу-и, ал-ли лу-и, ал-ли лу - - н и

T II спо да Ал-ли лу-и, ал-ли лу-и, ал-ли лу - - н и

Бар. спо да Ал-ли лу-и, ал-ли лу-и, ал-ли лу - - н и

Баси спо да Ал-ли лу-и, ал-ли лу-и, ал-ли лу - - н и

D. Hristov – *Lăudați pre Domnul*

Ucenic și în domeniul muzical al lui Ștefan Nosievici și apoi al lui Benedict Randhartinger, la Viena, **Isidor Vorobchievici**, a fost atras de semnificația psalmilor lăsându-ne partituri semnificative. Pentru anumite coruri compozitorul îmbină versete din mai mulți psalmi precizându-le, tot în titlu, numărul de ordine. Cunoscutul psalm - *Fericit bărbatul* – capătă înveșmântări ce îmbină procedeele armonice cu cele contrapunctice.



Isidor Vorobchievici - Incipitul corului *Fericit bărbatul*

Coralul gregorian și apoi coralul protestant vor parcurge etape similare de evoluție, dar având ca principal element distinctiv acompaniamentul instrumental, prioritar cel de orgă, deși la început ambele au fost vocale. Inițial coralul inaugurat de Luther era o melodie cunoscută credincioșilor ce îmbrăca un text nou, religios, prima culegere de astfel de creații datând din 1524. Precizările vor ajuta să înțelegem atracția muzicii românești religioase spre **cântarea plurivocală** cu influențe din ambele direcții. Cele mai vechi urme ale cântării corale trebuie căutate la noi, în timpul stăreției la Mănăstirea Neamț a Sfântului Paisie, când este atestat „corul armonic al cântăreților ruși”, aspect conturat altădată<sup>47</sup>.

**Domnitorul Alexandru Ioan Cuza** oficializează în țara noastră **cântarea corală în biserici**, din păcate provocând o rupere de tradiția multiseculară, bizantină. Mai multe decenii se va cânta în strana și în cafasul bisericilor românești muzică

liturgică datorată unor compozitori de formație catolică sau protestantă – pe de o parte - paralel cu cei formați sub influența școlii muzicale ruse – pe de altă parte, nici unii, nici alții necunoscând specificul local. Muzicienii români vor prelua elemente din cele două direcții, din prima categorie putând fi citat **G. M. Stephănescu**, din a cărui creație am selectat următorul fragment:

Andantino.

La ri ul Ba bi lo nu lui. a co lo am se rut și am

La ri ul Ba bi lo nu lui a co lo am se rut și am

La ri ul Ba bi lo nu lui a co lo am se rut și am

piano

mf

când ne am a dus a min te de Se on în sal ci în miș lo cul

când ne am a dus a min te de Se on în sal ci în miș lo cul

când ne am a dus a min te de Se on în sal ci în miș lo cul

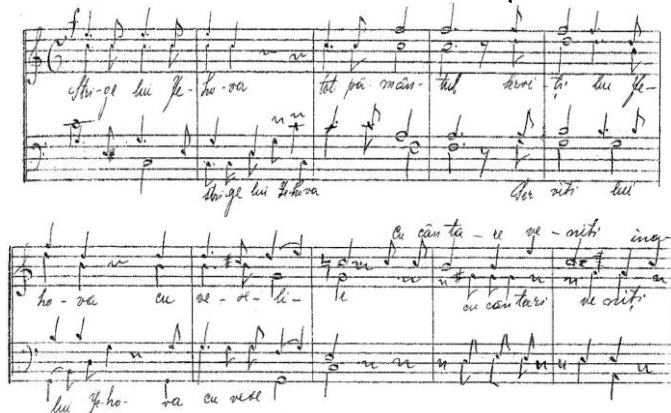
G. M. Stephănescu - *La râul Babilonului* – concert – Fond  
George Breazu – VIII - 3052

Psalmul *Dumnezeu este Domnul* a oferit lui **Ciprian Porumbescu** textul unuicor mixt ce îmbină scriitura armonică cu cea polifonică, având o structură *aba*, cu melodică romantică, tipărită în 1933 după revizuirea lui George Onciul. Psalmul 148 - *Lăudați pre Domnul*– al aceluiași compozitor, revizuit de Andreescu Scheletti și tipărit la Cluj, în 1933, se remarcă prin intervențiile contrapunctice care invită oamenii la lauda ce se cuvine Domnului și printr-o parte secundă ce reia melodia celei dintâi, dar cu un *aliluia* repetat omofon și polifonic, melodia urmând arcurile acordurilor de tonică, dominantă și relativă.



Ciprian Porumbescu - *Lăudați pre Domnul*

Același caracter imnic îl întâlnim și în **Psalmul 100**, preluat din exemplarul copiat de compozitorul Ioan Bohociu, donat Conservatorului de Muzică din București în anul 1944:



Ciprian Porumbescu - Fragment din Psalmul 100 (99) – *Strige lui Iehova*

După o luptă acerbă și îndelungată, purtată între Eduard Wachmann și **Alexandru Podoleanu**, în coloanele revistei *România musicală*, primul reprezentând direcția protestantă, secundul - descendent al vetrei muzicale de la Mănăstirea Neamț, fiind ultimul discipol al școlii bizantine de aici și primul absolvent al cursului condus de Ioan Cartu - ca reprezentant al noii orientări componistice, câștigă teren direcția **fructificării melosului tradițional bizantin în prelucrările corale religioase**.

Această direcție viabilă și care oferă posibilitatea afirmării muzicii românești va birui prin înscrierea în ea a lui **D. G. Kiriac**, discipol al lui Alexandru Podoleanu și autor și al *Liturghiei psaltice*, dar și a unei *Liturghii pentru copii și popor*

și al chinonicului *Lăudați pre Domnul* – melodie tradițională, glasul I, tratată polifonic, continuată de **Teodor Teodorescu**, **Gavriil Galinescu**, **Paul Constantinescu**, **Ioan D. Chirescu** (dirijor al Capelei române din Paris și autor a trei liturghii, ultima „după vechi melodii tradiționale psaltice, ale lui Macarie Ieromonahul, Anton Pann și Ion Popescu – Pasărea”), **Filaret Barbu**, semnat al unei *Liturghii pentru cor bărbătesc*, **Mihail Bârcă** cu *Liturghia pe teme psaltice*, **Nicolae Lungu** autor al *Liturghiei psaltice pentru cor mixt* și al unei versiuni pentru voci egale și a unei interesante versiuni corale a cântării pe text nebiblic – *Către Tine, Doamne* - **Zeno Vancea**, autor al unei *Liturghii după melodii vechi de strană din Banat*, **Trifon Lugojan**, semnat al altei *Liturghii după melodii bisericești păstrate în eparhia Aradului*, **Constantin Bobescu**, semnat al *Liturghiei omofone* etc.

Nu trebuie uitate nume mai puțin cunoscute ale unor compozitori de psalmi, cum ar fi cel al lui **Ion Popescu Runcu** (1901 – 1975), autorul frescei muzicale – *În vremea aceea* – pentru cor și orgă al unei Liturghii „în stil psaltic”, dar și al Psalmului 3 – *Doamne, cât de mulți sunt dușmanii mei*.

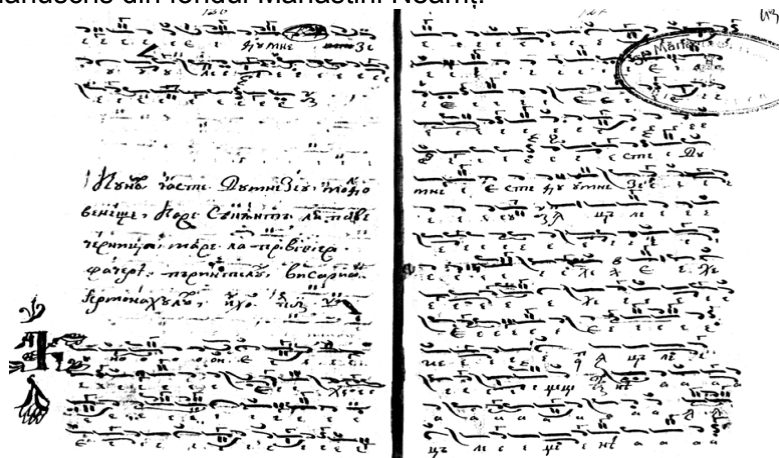
Ocupându-se de muzicienii români trecuți prin *Schola Cantorum*, Doina – Anca Paron – Floriștean, preia de la Viorel Cosma<sup>48</sup>, date ce ne ajută la completarea compozitorilor români atrași de textele *Psaltirii*, menționând la **Ștefan Popescu**, absolvent al Seminarului *Veniamin Costache* din Iași și al Conservatorului din București, și al celebrei școli pariziene, cântăreț de strană, dirijor al Capelei române din Paris, pe lângă o *Liturghie mixtă în stil bizantin*, a unei *Liturghii pentru cor mixt* și a unei *Liturghii catolice*, Psalmul 3 pentru tenor și pian<sup>49</sup>, dar omițând *Liturghia glasul VII*, tipărită la Craiova, de editura *Scrisul Românesc*.

Am avut surpriza de a descoperi în formă manuscrisă, în creion, doi psalmi cu text în limba germană, ai lui **Ion Scarlatescu**, manuscrise nesemnlate până acum, cu precizările care să le facă identificabile: Psalmul 126 (125), datat în 8 octombrie 1920 – *Ms. Rom. IV – 78 din Biblioteca Universității Naționale de Muzică din București* – *Wender Herr die gefangenen Zions* – *Când i-a întors Domnul din robie pe cei*

din Sion – și Psalmul 131 (130) – *Herr, Herr! Mein Herz – Doamne, inima nu mi s-a smerit* - Ms. Rom. III – 34 din aceeași bibliotecă, ultimul datat, cu probabilitate, în același an. Ambele creații ale discipolului lui Eusebie Mandicevschi, la Viena și dirijor al Corului Capelei Române din Paris, sunt destinate corului mixt, ca și *Liturghia Sfântului Ioan* și *Choralele* din 1910 și se caracterizează prin echilibru armonic, cu imitații polifonice, înscriindu-se în ultima dintre direcțiile amintite.

Linia tradițională oferă exemple asemănătoare în *Liturghia psaltică* a lui D. G. Kiriac și în cea a lui Paul Constantinescu (*Liturghia în stil psaltic*), în *Liturghia după psaltichie pentru cor mixt* a lui Teodor Teodorescu etc. În aceste cazuri termenul de *psaltică* nu are în vedere semiografia, aceasta fiind guidonică și corală, ci proveniența tradițională, bizantină. Și dacă se face abstracție de proveniența melosului prelucrat, de sorginte bizantină sau creație proprie, lista trebuie continuată cu mulți alți compozitori, autori de liturghii, în care sunt prezenți psalmii ca antifoane, aliluia după *Apostol*, chinonice etc.

Cântarea *Cu noi este Dumnezeu* a înregistrat o carieră îndelungată, fiind întâlnită în vechi manuscrise în notație psaltică, așa cum se vede din următorul exemplu, dintr-un manuscris din fondul Mănăstirii Neamț:



*Cu noi este Dumnezeu* din Manuscrisul românesc nr. 1  
Mănăstirea Neamț

**Nicolae Lungu** prelucrează pentru cor, amplul poem muzical – liturgic - *Cu noi este Dumnezeu* - în care îmbină cântarea solistă a unei altiste:

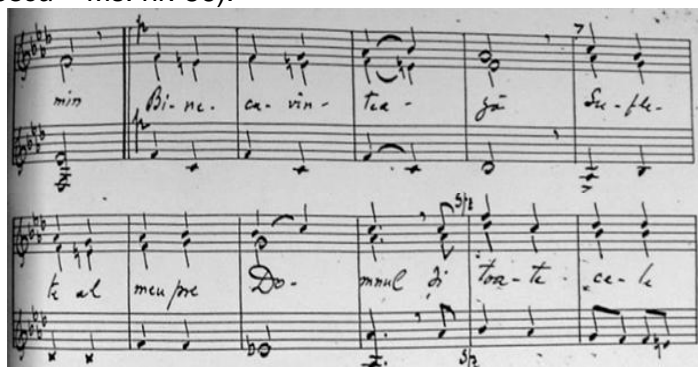


Nicolae Lungu - *Cu noi este Dumnezeu*  
cu corul mixt, acesta din urmă răspunzând cu același refren: „Căci cu noi este Dumnezeu”:



Nicolae Lungu - *Cu noi este Dumnezeu* - glasul VIII, din *Liturghia psaltică pentru cor mixt*

Pentru varianta **psalmilor corali bazați pe melos bizantin** m-am oprit asupra *Psalmului 102*, antifonul I, din *Liturghia* lui Gavriil Galinescu, rămasă încă în manuscris (Direcția Județeană Neamț a Arhivelor Statului, Fond *Gavril Galinescu* – Ms. nr. 86):







Gavriil Galinescu- Antifonul I de la Liturghie – Psalmul 102 -  
*Binecuvintează*

Printre cei mai importanți compozitori români care îmbină cele două direcții se numără: **Constantin Baci** (care folosește acompaniamentul instrumental, ce apăruse și în unele dintre creațiile lui Musicescu), **Nicodim Ganea**, **Dimitrie Cuc**lin (autor a mai multe liturghii corale și al *Psalmilor* 1, 26, ,31, 36 și a suitei de psalmi, 1, 2, 3, 4 și 5 - pentru voce solo – primul dintre ei folosind acompaniamentul de armoniu), **Sabin Drăgoi** (semnatar a 3 liturghii, a *Recviemului românesc* și a chinonicului pentru cor mixt 8 instrumente de alamă și percuție, inspirat din psalmi – *Lăudați pre Domnul*), **Augustin Bena** (autor a 3 liturghii și a pricesnei *Lăudați pre Domnul*), **Anastase Lipovan**, **Timotei Popovici** (un alteminent discipol al lui Musicescu), **Sigismund Toduță**, **Hans Peter Türc** ș. a. m. d. După ce a lansat *Psalmul 117*, pentru vocea de soprană, acompaniată de harpă, cel din urmă dintre compozitorii citați a făcut apel la *Psalmul 50* în lucrarea sa *Patimile după Matei – o muzică transilvană pentru Vinerea Mare*, prezentată la Sibiu, în 6 aprilie 2007, în cadrul manifestărilor Sibiu – Capitală culturală Europeană și apoi la Dresda în 8 martie 2008. Lucrarea s-a bucurat de o analiză pertinentă a esteticianului clujean Ștefan Angi<sup>50</sup>.

Beneficiar al diplomei de licență în *Cânt gregorian*, al Academiei *Santa Cecilia*, **Sigismund Toduță** a dobândit-o și pe cea de *Magisterium compositione sacrorum conventum din Roma*, cu *Psalmul 97*, pentru cor mixt și orgă, psalm precedat de cel cu numărul 23, din 1937, o lucrare mai complexă în patru părți: *Preludio*, *Lamento*, *Recitativo* și *Fuga*, de *Missa pentru cor mixt cu orchestră* (1937), de *Liturghia Sfântului Ioan* „în stilul melodiilor bisericești din Blaj” și de *Psalmul 133*, avizat de însuși George Enescu (1939)<sup>51</sup>. Lumea psalmilor va stăruî în creația compozitorului clujean, în 1939 dirijându-și *Psalmul 133* și peste 35 de ani lansând psalmul *La râul Babilonului*<sup>52</sup>. Compozitorul este nevoit să abandoneze genul, majoritatea lucrărilor sale religioase, dominate de cele bazate pe psalmi dându-li-se viață abia în concertul omagial din anul 1992<sup>53</sup>.

Un tratament aparte o au psalmii prezenți în *Liturghia solemnă* (1937) în care **Sabin Drăgoi** integrează melodii bisericești, îndeosebi din zona bănățeană.

Una dintre cele mai recente *Liturghii corale*, aparține regretatului maestru, diaconul **Dragoș Alexandrescu**, un profund cunoscător al ambelor sisteme de muzică, bizantină și corală, recunoscut și pentru calitățile sale didactice și de teoretician. Tipărită de Editura muzicală, în anul 2001, *Liturghia* are un statut dublu, fiind destinată deopotrivă cafasului bisericii, dar și sălii de concert, cum s-a și dovedit, anumite cântări fiind prezentate și în biserici dar și în manifestări concertante. În lucrare întâlnim cele două modalități componistice practicate în cadrul *Cântărilor Sfintei Liturghii* și amintite mai sus:

**1 - prelucrarea armonică a unor melodii tradiționale**, menționate ca atare, cum este cazul *Troparului Bobotezei*, „prelucrare după melodia ehului I”;

**2 - crearea de melodii noi, în spiritul muzicii bizantine, armonizate pentru cor mixt**, cum e – *Antifonul I – Binecuvintează, suflete al meu pre Domnul...*<sup>54</sup>

Andantino

S. Bi - ne - cu - vin - tea - ză, su - fle - te al meu, pe

A. Bi - ne - cu - vin - tea - ză, su - fle - te al meu, pe

T. Bi - ne - cu - vin - tea - ză, su - fle - te al meu, pe

B. Bi - ne - cu - vin - tea - ză, su - fle - te al meu, pe

Dom - nul, și toa - te ce - le din lă - un - trul meu,

Dom - nul, și toa - te ce - le din lă - un - trul meu,

Dom - nul, și toa - te ce - le din lă - un - trul meu,

Dom - nul, și toa - te ce - le din lă - un - trul meu.

Dragoș Alexandrescu – Antifonul I –  
*Binecuvintează, suflete al meu pre Domnul*

O listă a autorilor muzicii antifonului I, alcătuit din texte de psalmi, este greu de făcut, dar ea ar trebuie să cuprindă pe cei mai importanți **creatori de liturghii corale**. Ea ar trebui să înceapă cu Isidor Vorobchievici, autor al unei asemenea lucrări inclusă în *Liturghia* sa, în care sunt prezente principalele cântări ale slujbei: antifoane, trisaghionul, aliluia, heruvic, răspunsurile, *Tatăl nostru*, chinonicul, numit aici cântarea împărtășirii.

Bine - cu - vin - tea - ză su - fle - te al meu pre Dom - nul, și toate cele

din la-un-trul meu au-me-le cel sfint al lui, bine ești cu-vin-tat Do am - ne.

Isidor Vorobchievici – *Cântări corale pentru Liturghia Sfântului Ioan Gură de Aur, întocmite pentru școalele populare*, Cernăuți, 1880, p. 6;

O liturghie asemănătoare, tot pentru cor mixt, a tipărit recent Ion Pelearcă, în culegere aflându-se psalmii integrați în această slujbă, antifoane, aliluia și chinonice: *Lăudați pe Domnul și Trupul lui Hristos*, pentru acesta din urmă autorul precizând că este „prelucrare”<sup>55</sup>, melodia fiind cea tradițională, în stil bizantin.

Lucrări asemănătoare, care au acordat atenția cuvenită cântărilor inspirate din textele psalmilor încadrați în cele două antifoane sau în chinonice au mai semnat compozitorii: **Gheorghe Dima** (*Lăudați pre Domnul*), **Ioana Ghica – Comănești** (*Psalmul 94*), **Dumitru D. Stancu** - *Cântările Sfintei Liturghii* remarcate prin intonațiile modale, **Gheorghe Dumitrescu** – *Liturghia solemnă* și *Liturghia pentru copii*, **Tudor Jarda** – *Liturghia valahă*, (1990), analizată de Ligia Toma-Zoicaș<sup>56</sup>, **Liviu Comes** - *Liturghia (greco - catolică)* și **Valentin Timaru** - *Liturghia* toate reprezentând confesiunea creatorilor – greco - catolică. Declarația proprie a venerabilului compozitor clujean Tudor Jarda întărește considerațiile privind destinația lucrării: „Eu am scris o liturghie – ce este de fapt o lungă rugăciune – și nu o muzică religioasă de concert. Această muzică trebuie să fie cântată, nu o singură dată în sala de concert, ci mereu, și într-un cadru ce este propriu spiritului”<sup>57</sup>. Valentin Timaru apelează în prima dintre liturghiile sale la sonoritatea specifică a clopotelor, iar în *Liturghia solemnă* la orchestra acompanyatoare a corului mixt și a solistului.

Următoarea liturghie a lui **Liviu Comes** e numită **Brevis** și cuprinde mai multe pricesne (echivalentul slavon a termenului grecesc chinonic, care includ în Transilvania cântări religioase, multe cu amprente laice). Se impune cântarea bazată pe versetele psalmistice *Arată-mi Doamne*, în care întâlnim alternanța cor de voci egale – soliști:

*Piu mosso*  
*Soli*

A - ra - tă-mi, Doam - ne, că - i - le Tu - le, în - va - ți - mi că - ri - ri - le

Coro

Ta - le. A - ru - tă mi, Doam - ne, că - i - le Ta - le.  
ră - ri - le Ta - le. A - ru - tă mi, Doam - ne, că - i - le

Livu Comes - Priceasna - *Către Tine Doamne*

Pătrunderea muzicii corale în serviciile de cult ortodoxe din țara noastră a favorizat nașterea unui gen nou, oarecum echivalent cu vechiul chinonic, numit după tradiția slavă *pricească* și anume **concertul coral**, care a luat locul genului tradițional, practicându-se în ambele medii: liturgic și concertistic. Am ales pentru acest gen chiar o creație aparținând celui căruia datorăm nașterea lui – **Gavriil Musicescu** - absolvent al seminarului din Ismail, perfecționat în domeniul coral la Petersburg. În calitate de dirijor al celebrului cor al Mitropoliei resimte nevoia unor asemenea creații și lansează cu propria formație corală **concertul liturgic**: *Cine se va sui în muntele Domnului* - Psalmul 23 - al lui David, combinat cu versete din alți psalmi. Lucrarea trădează influența muzicii ruse, dar depășește faza recitativelor armonizate, extinzând scriitura spre forma polifonică.

S. *p* Ci - ne, ci - ne se va su - i în  
A. *SOLO* Ci - ne, ci - ne se va su - i în  
T. *SOLO*  
B.



Gavriil Musicescu - Incipitul concertului liturgic  
*Cine se va sui în muntele Domnului...*

Partea secundă - *Allegro* – *Acela va lua binecuvântare de la Domnul* - Psalmul 23 - realizează nu numai un contrast timbral, ci și unul agogic, dominantă fiind scriitura armonică.

Dialogul vocilor feminine cu cele bărbățești alternează cu reunirea omofonică deschizătoare pentru un nou dialog polifonic pentru întrebarea: „*Cine este acesta*”, urmată de răspunsul: „*Domnul Savaot, Împăratul slavei*”. Partea a III - a – *Adagio* - în *Mi bemol major*, în măsura de 3/4 - *Doamne, buzele mele vei deschide...* are sonorități de coral, cu tensionări dinamice și încheiate cu imitații ale temei expusă de altiste și cu o modulație spre *sol minor*. Revenirea la tonalitatea inițială se realizează printr-o intervenție omofonă ce se stinge progresiv:

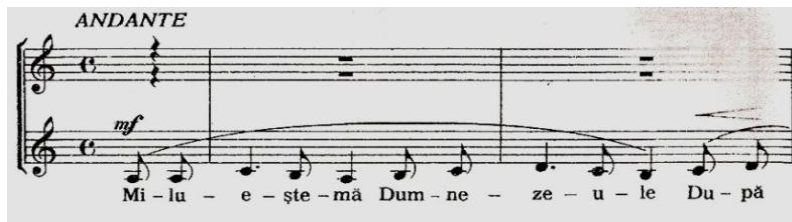




Gavriil Musicescu - Partea a III - a – *Adagio* –  
*Doamne, buzele mele vei deschide...*

Destinat inițial cafasului, concertul este alcătuit din patru părți, diferite din punct de vedere melodic, armonico-polifonic, agogic, dinamic și timbral. Momentului istoric de sfințire a catedralei mitropolitane, dirijorul corului bisericii ieșene îi dedică cel de-al doilea concert, în care încorporează versete din Psalmul 26 și 144 - *Înnoiește-te, noue Ierusalime*.

Pentru varianta psalmilor corali a căror melodie dovedește o construcție independentă de melosul bizantin, tradițional, dar înscris în stilistica acestuia, m-am oprit asupra începutului Psalmului 50 – *Miluiește-mă, Dumnezeule de Gheorghe Cucu* (autor al *Liturghiei în stil psaltic*), o lucrare reprezentativă pentru muzica religioasă românească, din care citez incipitul pentru a ilustra expresivitatea muzicală a temei continuată imitativ:





Psalmul 50 – *Miluiește-mă, Dumnezeule...* - de Gheorghe Cucu

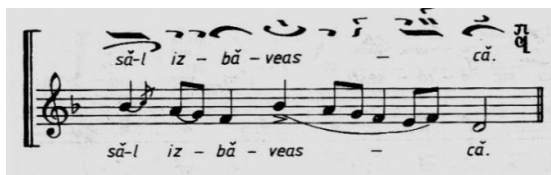
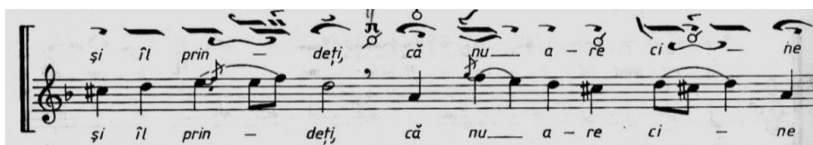
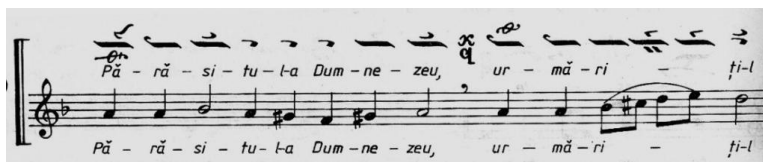
Din păcate monografia ce i-a fost consacrată compozitorului de către Nicolae Parocescu nu a putut, din motive ideologice, să analizeze această capodoperă, în pofida aprecierii creației compozitorului ca „cea mai frumoasă muzică liturgică pentru ortodoxie”<sup>58</sup>.

Corul pe voci egale nu și-a pierdut semnificația liturgică, păstrându-și nealterat fondul teologic și estetic, putându-se discuta aici despre invocarea milei dumnezeiești dincolo de perimetrul strict liturgic și al bisericii. *Miluiește-mă Dumnezeule...* este și în prezent o piesă de rezistență în repertoriile multor formații de voci egale (de copii, de femei, bărbătești) sau mixte, fiind prezentă în multe antologii corale și în programe de concert. Prezența lui într-o antologie corală de excepție, păstrată în fondul bibliotecii Mănăstirii Neamț, realizată cu aproximație în anul 1939, de protopsaltul și dirijorul Victor Ojog, unul dintre eminenții absolvenți ai Academiei de Muzică Religioasă și îndrumător întru ale muzicii bizantine și corale a autorului acestui material, alături de cea a lui Arhanghelski, lasă loc presupunerii, neverificate încă, a unor legături dintre cele două versiuni muzicale<sup>59</sup>.



Sub influența concertului liturgic coral se va naște ceea ce am putea numi **concertul în notație psaltică**, un echivalent al chinonicului, dacă îl judecăm după elementele specifice: destinație, melodică, conținut literar – muzical și prelungirea în zona muzicală a unor psalmi.

Este cazul stihurilor alese din Psalmul 70 – *Doamne, Tu ești nădejdea mea* - al lui Ion Popescu – Pasărea, din care citez stihul al VI – lea – *Părăsitu-l-a Dumnezeu*,



Ion Popescu – Pasărea – Psalmul 70 –

*Doamne, Tu ești nădejdea mea;*

Extras din: *Cântările Sfintei Liturghii și alte cântări bisericești...*,  
p. 224;

În care se descoperă cu ușurință o scară tipică - hisar – în care este redată tristețea părăsirii, dar mai ales credința falsă a vrăjmașilor care-l doresc abandonat, pentru a-l prinde – cu modulația în cromatic – și finalul stihirei în diatonic, sugerând dorința de izbăvire.

O creație asemănătoare, în stil bizantin, dar în notație guidonică a realizat profesorul brașovean Sterie Stinghe, din *Psalmul 85*, din care preiau stihira 1

The image shows a handwritten musical score on aged paper. At the top left, a red stamp reads "DONAȚIA profesor George Breazul". The title "Psalmul 85." is written in the center, with a subtitle "(O rugăciune a lui David: Pe glasul al V-lea.)". To the right, a dedication reads "Alcătuit de Dr. Sterie Stinghe, profesor. Dedicat soției mele, drept recunoștință pentru activitatea ei religioasă. Brașov." The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the staff: "1. Plea-că, Doam-ne, u-re-chea Ta și mă d-uc, rit. că să-năc și nă-că-jit sunt eu!" There are various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

și stihira 14,

The image shows a handwritten musical score on aged paper. The title "14." is written at the beginning. The lyrics are written below the staff: "Dum-ne-ze-u le, scu-la-tu-sau cei măn-drii a-su-pra mea și cei ră-z-vă-lili cau-lă su-fle-tul meu rit. fă-ră să se w-te la Tă-ne!" There are various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

### Psalmul 85 - *Pleacă, Doamne, urechea Ta*, de Sterie Stinghe

ilustrative pentru demonstrarea apartenenței muzicii și a extinderii genului care fructifică muzical versete ale psalmilor. Cele două stihiri ale unui autor necunoscut până în prezent, reprezintă variațiuni a două din cele 17 versete ale psalmului davidian. Corelarea temei propriu – zise cu ultima variațiune – ca și cu oricare din celelalte - demonstrează structura variațională a lucrării înscrisă în stilul bisericesc.

Pentru **corul cu solist** am ales *Psalmul 39 – Ascultă, Doamne, rugăciunea mea* – al lui Paul Constantinescu, cu textul tradus de Vasile Radu și Gala Galaction. Inclus în *Liturghia în stil psaltic* (1935 – 1936), concertul - chinonic folosește primele versete, încredințate vocii soliste – bas - și preluate apoi în canon de către corul pe patru voci de soliști, mizând astfel pe o sonoritate camerală. Din muzica tradițională, în stil bizantin, în care s-a dovedit unul dintre cei mai versați valorificatori în forme muzicale ample, Paul Constantinescu preia ritmuri și intonații specifice, corespunzătoare stării de spirit a psalmistului. **Dialogul solist - cvartet vocal sau coral**

întărește ideea de rugăciune, multiplicată într-o țesătură melodică nouă, supusă unui travaliu polifonic și încheiat cu acorduri liniștite, exprimând încrederea ascultării cererii de către Dumnezeu atotputernic.

As-cul-tă Doam-ne ru-gă-ciu-ne-a mea și  
plea-că u-re-chea Ta la stri-gă-tul meu, la  
stri-gă-tul meu și la la-cri-mi-le me-le  
As-cul-tă Doam-ne ru-gă-ciu-ne-a  
As-cul-tă Doam-ne ru-gă-ciu-ne-a mea  
Doam-ne-as-cul-tă ru-gă-ciu-ne-a, as-cul-tă ru-gă-ciu-ne-a mea și  
la a-min-te.

### Prima parte din *Psalmul 39* de Paul Constantinescu

Pavel Delion a alcătuit o antologie corală de imnuri inspirate din psalmi<sup>60</sup>, în care adună lucrări reprezentative ale celor mai importanți compozitori ruși, ucraineni și români: D. Bortneanski: Psalmul 12 - *Până când?*, (autorul nu e menționat); Psalmul 86 - *Pleacă, Doamne, urechea Ta*, Psalmul 88 - *Aceasta este ziua pe care a făcut-o Domnul*; Psalmul 149 - *Cântați Domnului cântare nouă*; Stepan Davâdov - Psalmul 18 - *Cerurile spun*; Isidor Vorobchievici: Psalmul 1 - *Fericit bărbatul*, Psalmul 150 - *Toată suflarea să laude pe Iehova*, Psalmul 18 - *Cerurile spun*, Psalmul 2 - *Iehova, Bucură-se regele de puterea Ta*, Psalmul 22 - *Iehova mă conduce pe cărări drepte*, Psalmul 64 și 65 - *Ție se cuvine cântare*, Psalmul 120 și 133 - *Domnul, Dumnezeul nostru*, Psalmul 18 - *Feriți toți care se tem de Domnul*, Psalmul 127 - *Fericit ești!*, Psalmul 140 - *Lăudați pe*

*Domnul în glas de trâmbițe*; Psalmul 103 – *Cântați, cântați, cântați*, Psalmul 149 – *Cântați Domnului cântare nouă*; A. Vedeli – Psalmul 78 – *Doamne, păgânii au năvălit în moștenirea Ta*; Ciprian Porumbescu: *Ridicat-am ochii mei la munți*, Psalmul 67 – *Poruncește, Dumnezeule puterii Tale*, Psalmul 149 – *Lăudați pre Dumnezeu*; Gheorghe Mandicevschi: Psalmul 18 – *Cerurile spun*, Psalmul 100 – *Strige Domnului tot pământul*; Ion Vidu: Psalmul 26 – *Dumnezeule, spăla-voi întru nevinovăție*, T. Teodorescu – *Fericit bărbatul*; Gheorghe Cucu – *Miluiește-mă Dumnezeule*; Paul Constantinescu: *Fericit bărbatul* după melodia lui I. Popescu – *Pasărea*, Psalmul 95 – *Cântați Domnului cântare nouă*, (autorul nu e menționat), *Toată suflarea să laude pe Iehova*. Culegerea reprezintă o incursiune în vasta literatură muzicală corală, generată de minunatul univers spiritual al psalmilor.

## **NOTE BIBLIOGRAFICE**

- 1 - Vasile Vasile - *Veniamin Costache (1768 – 1846) – promotor al muzicii în țara noastră*, în: *Teologie și viață*, Iași, serie nouă, An V (LXXI), nr. 1 – 3, ianuarie – martie 1995, pp. 130 – 161;
- 2 - Krumbacher stabilește secolul al - XV-lea pentru activitatea lui Ioan Cucuzel;
- 3 - Vasile, Vasile – *Istoria muzicii bizantine și evoluția ei în spiritualitatea românească*, București, Editura Interpret, volumul I, 1997, p. 133;
- 4 - Vasile, Vasile – *Tezaur muzical românesc din Muntele Athos*, vol. III, București, Editura muzicală, 2013;
- 5 - Vasile Vasile - *Aplicarea reformei hrisantice în Moldova*, în: *Colocvii 1993 – 1994*, Festivalul internațional „Festummusicae” Iași, 1995, pp. 23 –32;
- 6 Ἀχιλλέως Γ. Χαλδαϊάκη–*Ο πολυεὐλος στην Βυζαντινὴ καὶ Μεταβυζαντινὴ μελοποιΐα* Achilleus G. Chaldaeakes – *Polieleul creației a muzicii bizantine și postbizantine*, Αθῆναι, p.967 și 956;
- 7 - Nicolae Gheorghiiță – *Chinonicul duminical în perioada post – bizantină (1453 – 1821) Liturgică și muzică*, București, Editura muzicală, 2007, pp. 12 - 24;
- 8 - Florin Bucescu - Vasile Spătărelu – *Jertfa laudei*, Liturgie psaltică în glasul III și prelucrarea corală la două și trei voci, Iași, Editura Trinitas, 2006, pp. 47 – 48 (notație bizantină și guidonică), pp. 88 – 90 (la două voci) și 162 – 164 (la trei voci egale);
- 9 - „Școala muzicală de la Putna” Ms. nr. 56/ 544/ 576 I de la Mănăstirea Putna „Antologhion”, Ediție îngrijită, prefațată și adnotată de Gheorghe Ciobanu, Marin Ionescu și Titus Moisescu, București, Editura muzicală, 1980, vol. III al colecției „Izvoare ale muzicii românești”, p. 64; În 1984 a apărut *transcripta*, realizată de același grup de bizantinologi;
- 10 - *Idem*, p. 59;
- 11 - Titus Moisescu - *Putna – un puternic centru de cultură muzicală medievală românească*; în: „Școala muzicală de la Putna” Ms. nr. 12/ Leipzig „Antologhion”, Ediție

- îngrijită, prefațată și adnotată de Titus Moiescu, București, Editura muzicală, 1985, vol. VI al colecției „Izvoare ale muzicii românești”, p. 6;  
12 – *Idem*, p. 7;  
13 - *Antologhionul lui Evstatie Protopsaltul Putnei* în colecția: „Izvoare ale muzicii românești”, volumul V, Ediție îngrijită și adnotată de Gheorghe Ciobanu și Marin Ionescu, București, Editura muzicală, 1983;  
14 - Titus Moiescu – *Muzica bizantină în spațiul cultural românesc*, București, Editura muzicală, 1996, p. 128 și 150;  
15 *Μανόλις Κ. Χατζυγιακουμής – Χειρογράφα ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς - Manuscrite de muzică bisericească 1420 - 1820*, Ἀθήναι, 1980, p. 114;  
16 - Titus Moiescu - *Manuscrisul de la Dobrovăț*, București, Editura muzicală, 1994, p. 8; vol. XI din colecția *Izvoare ale muzicii românești*;  
17 - Anne E. Pennington - *Muzica în Moldova medievală - secolul al XVI-lea - Music in Medieval Moldavia – 16 th century* – Cu un eseu de D. Conomos – with an essay by D. Conomos, Ediție îngrijită de Titus Moiescu, București, Editura muzicală, 1985.  
18 - Titus Moiescu - *Manuscrisul de la Dobrovăț*, București, 1994;  
19 - Mihail Kogălniceanu - *Cronicle românești*, A doua ediție, Tom I, București, Imprimeria Națională, 1872, p. XVIII;  
20 - „Școala muzicală de la Putna” *Manuscrisul nr. 1 – 26/ Iași*, „Antologhion” din Biblioteca Universitară „Mihai Eminescu”, Ediție îngrijită, prefațată și adnotată de Gheorghe Ciobanu, Marin Ionescu și Titus Moiescu, București, Editura muzicală, 1981, p. 47; vol. IV din colecția *Izvoare ale muzicii românești*;  
21 - Grigore Panțiru – *Școala muzicală de la Putna 1 – Manuscrite muzicale neidentificate 2. Un vechi imn despre Sfântul Ioan cel Nou de la Suceava*; în: *Studii de muzicologie*, vol. VI, București, Editura muzicală, 1970, pp. 34 - 42;  
22 - A. I. Iațimirski – *Manuscrite slave și ruse în biblioteci românești – Санкпетербург*, 1905, pp. 430 - 431;  
23 – P. P. Panaitescu - *Manuscritele slave din Biblioteca Academiei R. P. R.*, vol. I, Editura Academiei, 1959, pp. 377 – 378;  
24 - Dimitri E. Conomos – *Mănăstirea Putna și tradiția muzicală a Moldovei în secolul al XVI-lea – The Monaster of Putna end the Musical Tradition of Moldavia in the Sixteenth Century*; în: Pennington, Anne E –*Op.cit.* , p. 237;  
25 - Constantin Catrina – *Catalogul manuscriselor de muzică bizantină provenite de la școala muzicală de la Mănăstirea Putna - Ms. 1060 Universitatea Catolică – Institutul de Studii Lingvistice Lvov, Ucraina*; în: *Catalogul manuscriselor de muzică sacră din Moldova – secolele XI - XX*, vol. I, Iași, Editura Artes, 2010, p. 87;  
26 - R. Palikarova - Verdeil - *La musique by zantinechéz les bulgars et les russes (du IX – èmeaux XIV – ème siècle)*, Kopenhague, 1953;  
27 - Titus Moiescu – *Muzica bizantină în spațiul cultural românesc (...)*, p. 174;  
28 - „Școala muzicală de la Putna” *Manuscrisul nr. 12/ Leipzig*, ff. 10 (53) – 14 (82);  
29 - ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΘΗΣΑΥΡΟΣ ΤΟΥ ΕΣΤΙΕΡΙΝΟΥ de Nectarie Monahul Ieropsaltul, tipărit în Sfântul Munte, în 2000, pp. 31 - 73);  
30 - Titus Moiescu - *Catalogul creației muzicale a lui Evstatie Protopsaltul Putnei*, București, 1997, pp. 1 – 126;  
31 - Vasile Vasile - *Iosif Protopsaltul*, în: *Muzica*, București, An XII, nr. 3 (47), iulie – septembrie 2001, pp. 100 – 134;  
32 - Sebastian Barbu Bucur – *Genealogia familiei lui Jipa*; în: Sebastian Barbu - Bucur – *Filothei sin Agăi Jipei Psaltichie rumânească, I – Catavasier*, București, Editura muzicală, 1981, p. 462, 154 și 59;  
33 – Constantin Litzica - *Catalogul manuscriptelor grecești*, București, Edițiunea Academiei, 1909, p. 236.

- 34 - Vasile Vasile - *Nectarie Hușanul – Protopsaltul Prodromului, Centenar (+1899 – 1999)*, în: *Cronica Episcopiei Hușilor*, vol. III, 1997, pp. 457 – 571;
- 35 - Vasile Vasile - *Circulația în manuscrisele din așezămintele monastice, în fondurile particulare monahale din Muntele Athos și din diversele biblioteci monastice și particulare din țară a cântărilor create, traduse, adaptate și prescurtate de Nectarie Schimonahul și cuprinse în acest volum*; în: *Nectarie Protopsaltul Sfântului Munte Athos – Cântările Sfintei Liturghii*, București, 2004, pp. 387 - 461;
- 36 - Vasile Vasile - *Tezaur muzical românesc din Muntele Athos*, vol. I, vol. II, vol. III, București, Editura muzicală, 2007, 2008, 2013;
- 37 – *Buchet muzical athonit – vol. 2 – Vecernier–* București, Editura Evanghелиsmos, 2004;
- 38 - Vasile Vasile - *Centenar Dimitrie Suceveanu*; în: *Muzica*, București, s. nouă, An XI, nr. 2 (42), aprilie – iunie 2000, pp. 139 – 153;
- 39 - Vasile Vasile - *Istoria muzicii bizantine...*, vol. II, 1997;
- 40 - Andrew Wilson - Dickson – *Geistliche Musikhregroßen Traditionen Vom Psalmengesang zum Gospel – Muzica religioasă Marea ei tradiție de la cântul psalmodic la Gospel*, Brunnen, Verlag Gießen, 1994, p. 158.
- 41 - *Idem*, pp. 158 – 159.
- 42 - Andrew Wilson - Dickson – *Op. cit.*, p. 158;
- 43 – *Idem*, pp. 158 - 159;
- 44 - Nifon Ploieșteanu – *Carte de musică bisericească pe psaltichie și pe note liniare pentru trei voci*, București, Tipografia Joseph Göbl, 1902, pp. 299 - 301;
- 45 - Vasile Vasile - *Profiluri de muzicieni români....* vol I, p. 182;
- 46 - Andrew Wilson - Dickson – *Op. cit.*, p. 159.
- 47 - Vasile Vasile - *Dezvoltarea muzicii religioase în timpul stăreției Sfântului Paisie Velicicovschi*; în: *Teologie și viață*, Iași, s. nouă, An IV (LXX), nr. 11 – 12, noiembrie – decembrie 1994, pp. 84 – 102;
- 48 - Viorel Cosma – *Muzicieni din România Lexicon*, vol. VIII (P – S), București, Editura muzicală, 2005, pp. 69 – 71;
- 49 - Doina – Anca Paron – Floriștean – *Muzicieni români la Schola Cantorum din Paris*, București, Editura muzicală, 2010, p. 229;
- 50 - Ștefan Angi – *Site de în Scrieri despre muzică*, Editura Media Musica, 2013, pp. 60 – 78;
- 51 - *Sigismund Toduță, destăinuirii, documente, mărturii*, Cluj – Napoca, Casa Cărții de Știință, 2008, p. 18;
- 52 - *Idem*, p. 42.
- 53 - Ecaterina Banciu – *Creația corală de Sigismund Toduță în primă audiție clujeană*; în: *Itinerarii muzicologice*, Cluj – Napoca, Editura Media Musica, 2009, p. 64, 73;
- 54 – Dragoș Alexandrescu – *Cântările Sfintei Liturghii*, București, Editura muzicală, 2001, p. 3.
- 55 – Ion Pelearcă – *Cântările corale ale Sfintei Liturghii Ortodoxe Românești*, Editura Pelmusic, 2013, pp. 104 – 106;
- 56 - Ligia Toma-Zoicaș – *Liturghia Sfântului Ioan Gură de Aur și ideea de sacru în viziunea compozitorului Tudor Jarda*; în: *Byzantion*, Academia de Arte „George Enescu” Iași, 1996, pp. 143 – 150;
- 57 – *Idem*, p. 150;
- 58 - Parocescu, Nicolae – *Compozitorul Gheorghe Cucu*, București, Editura muzicală, 1967, p. 57.
- 59 - *Manuscrisul românesc nr. 243 din fondul Bibliotecii Mănăstirii Neamț*;
- 60 - *Imnuri și concerte religioase pe versuri din psalmi lui David*, Ediție elaborată și îngrijită de Pavel Delion, Academia de Arte „G. Enescu”, 1992;

## CREAȚII

### Sita lui Eratostene în *Simfonia a II-a* de Anatol Vieru

**Adina Sibianu**

Bursa oferită de *Deutscher Akademischer Austauschdienst* i-a oferit prilejul lui Anatol Vieru să compună în 1973 ce-a de-a doua simfonie a sa. Această lucrare a fost interpretată în primă audiție la 21 martie 1974 de Orchestra Simfonică Radio din Berlinul Occidental și dirijată de Andrzej Markovski.

Fără a fi serială, muzica lui Vieru are la bază reguli stricte, cu elemente derivate din teoria mulțimilor: intersecție, reuniune, incluziune, complementaritate, etc. Pornind de la neomodalism, construit cu ajutorul acestor sisteme de relații matematice între sunete, compozitorul aduce noutăți în organizarea limbajului sonor; rezultă structuri precum *sita*, *ecranul*, *clepsidra* sau *psalmul*. Parametrul armonic este, de asemenea, modelat de gândirea matematică, logica înlănțuirilor acordice utilizate fiind o îmbinare între linearitate (coordonare) și ierarhizarea (subordonarea) specifică tono-modalismului.

Materialul sonor al Simfoniei a II-a de Vieru „este generat printr-o derivare de șiruri melodice din intervalul de cvintă perfectă; de asemenea, discursul în *sită* este folosit în părțile I-a și a II-a a simfoniei.”<sup>1</sup>

Cu toate că materialul cu care lucrează compozitorul este trisonul major, ordinea apariției acestor acorduri nu se supune legilor tonale. Vieru folosește aici ca tehnică de compoziție *sita lui Eratostene*, un algoritm simplu prin care se pot afla numerele

---

<sup>1</sup> Anatol Vieru, *Anatol Vieru despre muzica sa*, p. 29-30

prime. Metoda este următoarea: dintr-o mulțime ordonată de numere naturale, se extrag multiplii de 2, 3, 5, 7 etc. (numere prime). Numerele 0 și 1 sunt considerate numere neprime (nu sunt nici compuse, dar nici prime), așa că primul număr prim este 2.

Organizarea materialului sonor în cele trei părți ale simfoniei, *Tachycardie (I)*, *Psalm (II)* și *Melodie descătușată (III)* are la bază numărul 7 într-o clasă de resturi modulo 12 – după cum teoretizează compozitorul în *Cartea Modurilor*. Fiecărui număr prim îi corespunde câte un acord major diferit, iar relația dintre două numere prime alăturate se măsoară în distanța reală de cvintă perfectă.

Prima simfonie a compozitorului „vede lumea în alb-negru, în plinuri și tăceri; opunerea de densități îi este esențială. În cea de a doua simfonie reapar culorile; logica ei este polivalentă, sistemul de valori nu se reduce la modulo 2 sau 3.”<sup>1</sup>

Potrivit teoriei expuse de către Anatol Vieru în *Cartea Modurilor*, atât sunetele, cât și intervalele sistemului temperat pot fi scrise ca reprezentanți ai claselor de resturi modulo 12.

Sunetele cuprinse în intervalul de octavă sunt asociate numerelor întregi, după cum urmează:

<u>Do</u>	<u>do#</u>	<u>re</u>	<u>re#</u>	<u>mi</u>	<u>fa</u>	<u>fa#</u>	<u>sol</u>	<u>sol#</u>	<u>la</u>	<u>la#</u>	<u>si</u>
0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11

Printr-o mulțime a căror elemente sunt numere întregi cuprinse între 0 și 11 pot fi reprezentate sunetele care aparțin unui anumit mod. Totodată, cu ajutorul aceluiași numere întregi pot fi reprezentate și intervalele simple, după cum urmează: 0 – unisonul, 1 – semitonul (secunda mică), 2 – tonul (secunda mare), 3 – terța mică, 4 – terța mare, 5 – cvarta perfectă, 6 – cvarta mărită, 7 – cvinta perfectă, 8 – sexta mică, 9 – sexta mare, 10 – septima mică și 11 – septima mare. Intervalele de referință în sistemul expus de Vieru în cartea sa sunt semitonul – celula de bază, indivizibilă – și octava, primul interval care

---

<sup>1</sup> Anatol Vieru, *Anatol Vieru despre muzica sa*, 29



poate fi redus prin împărțirea la 12 la o clasă de resturi (modulo 12): 12 împărțit la 12 egal 1, rest 0, de unde rezultă că octava face parte din aceeași clasă de resturi ca și unisonul.

*Monodie a periodicităților*, cum o denumește însuși Vieru, *sita* este un algoritm care dă naștere *Psalmului* (care este prima parte a simfoniei din punct de vedere cronologic; poate fi cântată și ca piesă de sine stătătoare) și, de fapt, întregii simfonii.

„Nod decisiv în creația muzicianului, *Sita lui Eratostene* valorifică algoritmurile, făcând din repetarea mai frecventă sau mai distanțată în timp a numerelor prime, un fel de *pregnanțe*, de *efemeride*, *repere* care să facă posibilă perceperea scurgerii timpului – fizic și spiritual deopotrivă.”<sup>1</sup>

Compozitorul utilizează ca material de lucru în această simfonie a sa, ca și în alte lucrări compuse ulterior (în *Simfonia a V-a*, de exemplu), acorduri înlănțuite în ordinea cvintelor. În *Psalm* Vieru folosește numai acordurile majore. Primele 12 numere prime, de la 2 la 37 corespund acordurilor majore începând cu *Fa major*, astfel:

2	3	5	7	11	13	17	19	23	29	31	37
Fa	Do	Sol	Re	La	Mi	Si	Fa#=Sol b	Re b	La b	Mi b	Si b

Conform principiului *sitei*, numerele neprime (compuse) trebuie înlocuite prin cel mai mare factor prim din care sunt formate, iar primele acorduri sunt cele din schema următoare, preluată din cartea *Anatol Vieru despre muzica sa*. Acordurile sunt reprezentate prin litere (F=*Fa major*, C=*Do major*, G=*Sol major* etc.):

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22
2	3	2	5	3	7	2	3	5	11	x	13	7	5	2	17	3	19	5	7	11	
F	C	F	G	C	D	F	C	G	A	—	E	D	G	F	B	C	F#	G	D	A	

23 24 25 26 27 28 29 30 etc.

23	x	5	13	3	7	29	x
C#	—	G	E	C	D	A	b

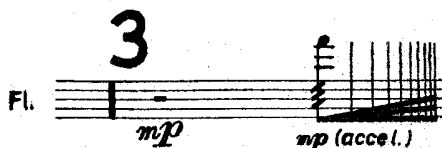
<sup>1</sup> Despina Petecel, *Anatol Vieru – Modalismul, o psihologie a cunoașterii*, Muzica nr. 8/1986, 20

Astfel, numărul 4 este înlocuit cu numărul 2 (*Fa major*), numărului 6 îi corespunde acordul numărului 3 (*Do major*), numărului 8 îi corespunde acordul numărului 2 (din nou *Fa major*) ș.a.m.d.


La nivelul dinamicii și al timbrului are loc o serializare; așadar, fiecărui acord îi corespunde o anumită nuanță – *p*, *mp*, sau *f* – și totodată un anumit mod de atac – *ord.*, *tremolo* sau *sul ponticello*, precum în tabelul următor:


P	mp	mf	pp	
F	C	G	D	ord.
A	E	B	F#	tremolo
Db	Ab	Mib	Sib	ponticello


Desigur că va exista o tendință de „rarefiere” a acestor acorduri, pe măsură ce apar noi numere prime sau multiplii lor. Următoarele numere prime după epuizarea celor 12 acorduri majore (numărul 37 – *si b major*) sunt reprezentate de alte instrumente, astfel: 41 – flaut, 43 – oboi, 47 – clopote, 53 – timpani, 59 – trompeta I *con sord.*, 61 – trompeta II *seza sord.*, 67 – uccelli, 71 – corn *con sord.*, 73 – fagot, 79 – chitară etc. Intervențiile acestor instrumente sunt niște semnale pe sunetul *fa*, iar cu fiecare nouă apariție (a multiplilor acestor numere) se respectă aceeași ordine a înălțimilor, la interval de cvintă ascendentă: *do, sol, re, la* etc. Aceste sunete izolate au diferite indicații în partitură în ceea ce privește modul de atac, dinamica folosită; de obicei sunt însoțite de triluri, tremolo-uri (pe unul sau pe două sunete, cu indicația *accel.* sau *rall.*), apogiaturi sau glissando-uri:



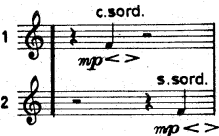
//


Ob.  15

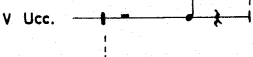
II Camp.  p


IV Timp.  mf mp mp (accel.)

//


Tr.  1 c.sord. mp < > 2 s.sord. mp < > 20

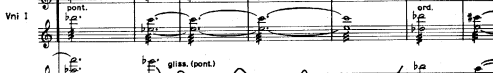
Cor. 1  p


V Ucc. 

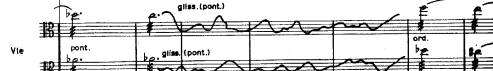
Fg. 1  p


Începând cu măsura 112, pe acordul *La b major*, vioarele II și violele (ambele partide instrumentale fiind divizate) realizează *glissando-uri sul pont.* ascendente și descendente, pe toată durata acestui acord. Rezultatul sonor este parțial controlat:

 p mp pp p

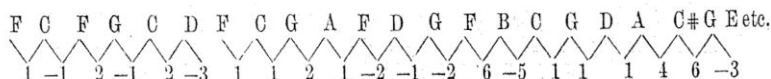
Vni II  p mp pp p

Vie  p mp pp p

Vic.  p mp pp p

Cb.  p mp pp p

Această muzică este consonantă fără a fi însă tonală, deoarece nu se bazează pe principii funcționale. Relațiile între două acorduri, mai ales când acestea devin din ce în ce mai „îndepărtate” (relațiile fiind raportate la cercul cvintelor), oferă adesea o senzație de imponderabilitate sau de „cădere liberă”. Ele pot fi măsurate cu unitatea specifică de măsură: cvinta perfectă. Iată distanțele, în cvinte perfecte, la care sunt situate primele acorduri ale *Psalmului*:



Numerele pozitive indică numărul de cvinte în sens ascendent, iar cele negative indică numărul de cvinte în sens descendent (sau în sens invers acelor de ceasornic, pe cercul cvintelor).

*Psalmul* conține 512 unități de timp (cu valoarea de pătrime). În finalul părții acordul inițial revine și se impune; cu toate că în acest moment este folosit totalul cromatic, sonoritățile rezultate sunt într-o mare măsură consonante, datorită distribuției sunetelor în acorduri și tipului de texturi folosite.

Datorită gândirii procesual-periodice ordonate prin algoritmul *sitei* compozitorul reușește să îmbine în plan formal principiul repetitiv cu cel al continuei transformări, într-un mod inedit.

Tehnica de compoziție elaborată de Vieru pornind de la algoritmul *sitei* se regăsește, de asemenea, și în partea a treia a simfoniei, *Melodie descătușată*.

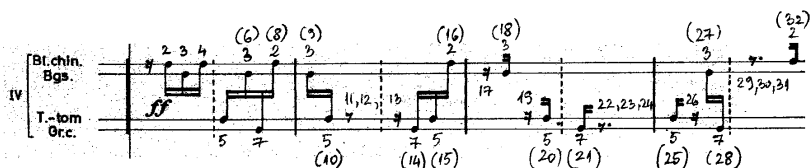
Aici sunt suprapuse trei procese muzicale:

1. o *sită* realizată strict, a cărei unitate de timp este șaisprezecimea,
2. *melodia descătușată* (după cum o denumesc Vieru) la instrumentele cu coarde, și
3. sunete lungi la instrumentele de suflat, cu ajutorul cărora se realizează culminația dramatică a părții. Aceste sunete lungi sunt, de fapt, prolongații ale

sunetelor scurte (șaisprezecimi) ale *sitei*. Prelungirea acestor sunete determină apariția disonanțelor în acordurile rezultate, fapt ce concură la realizarea punctului culminant (între măsurile 125 și 200).

Se conturează, astfel, o polifonie de planuri sonore, realizată cu ajutorul algoritmului numerelor prime.

*Sita* începe cu percuția neacordabilă. Fiecărui instrument îi corespunde un număr prim și apoi multiplii acestor numere: *Blocs chinois* (numărul prim 2), *Bongos* (3), *Tom-toms* (5) și *Gran cassa* (7):



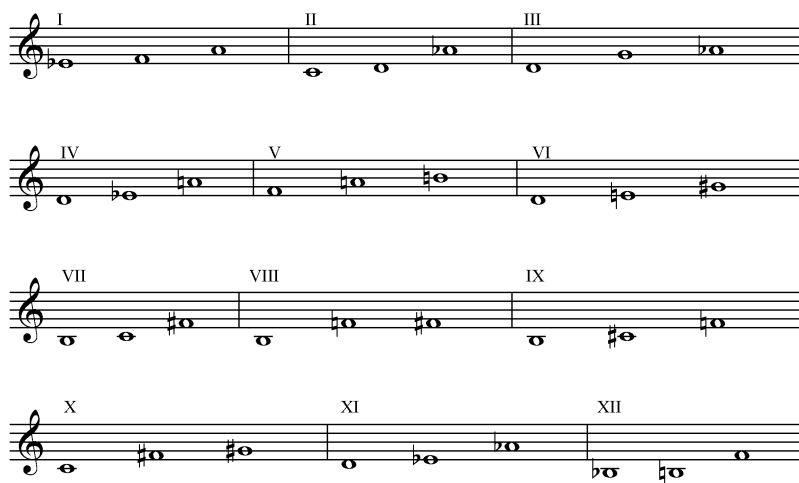
Continuarea procedurii componistice poate fi observat în anexa finală (reprezentând primele două pagini ale părții a treia a simfoniei), unde numerele naturale corespundente unităților de timp cu valoare de șaisprezecime sunt înlocuite cu numere prime.

În partea a treia a simfoniei parametrul înălțime se subordonează ritmului; se urmărește realizarea unui ritm cât mai pregnant, la instrumentele de percuție neacordabilă, însoțit de informație muzicală cât mai puțină, obținută prin repetare. Pentru aceasta, compozitorul apelează la un procedeu de lucru foarte interesant în cazul următoarelor numere prime aduse la instrumentele de suflat din alamă (de la numărul prim 11 până la 29). Se pornește de la același acord repetat și treptat se diversifică prin apariția de noi acorduri.

Aici compozitorul nu mai lucrează cu numere prime, ci, pornind de la ele, realizează un fel de *sită* a numerelor compuse. Asocierea numere prime-acorduri nu se mai face în cazul instrumentelor de alamă, ci dimpotrivă, numerele prime corespund de fiecare dată primului acord (mai exact, unui acord

construit pe baza aceluiași submod). Metoda de lucru este următoarea: fiecare număr (corespondent unei unități de timp cu valoare de șaisprezecime) este gândit ca fiind înmulțirea a doi factori. Cel mai mic dintre factorii înmulțirii determină schimbarea acordului, spre deosebire de prima parte a simfoniei, unde, cel mai mare factor prim component al înmulțirii determină schimbarea acordului. Astfel, pentru numerele prime 11, 13, 17, 19 (care sunt rezultate din înmulțirea cu numărul unu) compozitorul folosește submodul I, după cum apare în schema de mai jos. Numerele 12, 14, 15, 16, 18 (numere compuse) revin instrumentelor de percuție neacordabilă. Următorul număr ce corespunde unui acord la alamă este numărul 22 (rezultat din relația matematică  $11 \times 2$ ). Numărul care decide acordul în acest caz este numărul 2, după principiul enunțat mai sus. Acordul este realizat pe baza submodului II.

Submodurile de la instrumentele de suflat din alamă sunt următoarele:



Următoarele numere corespunzătoare unei unități de timp cu valoare de șaisprezecime sunt:

23 =  $23 \times 1$  – număr prim, acord realizat pe baza submodului I {*mi b, fa, la*}

23, 25 – percuție  
26 =  $13 \times 2$  – acord realizat pe baza submodului II {do, re,  
la b}

27, 28 – percuție  
29 =  $29 \times 1$  – submod I  
30, 31, 32 – percuție  
33 =  $11 \times 3$  – submod III {re, sol, la b}  
34 =  $17 \times 2$  – submod II  
38 =  $19 \times 2$  – submod II  
39 =  $13 \times 3$  – submod III  
41 =  $41 \times 1$  – submod I - {mi b, la} inclus în {mi b, fa, la}  
43 =  $43 \times 1$  – submod I  
44 =  $11 \times 4$  – submod IV {re, mi b, la}  
46 =  $23 \times 2$  – submod II  
47 =  $47 \times 1$  – submod I  
51 =  $17 \times 3$  – submod III  
52 =  $13 \times 4$  – submod IV  
53 =  $53 \times 1$  – submod I  
55 =  $11 \times 5$  – submod V {fa, la, si}  
57 =  $19 \times 3$  – submod III  
58 =  $29 \times 2$  – submod II  
59 =  $59 \times 1$  – submod I  
65 =  $13 \times 5$  – submod V  
66 =  $11 \times 6$  – submod VI {re, mi, sol #}  
68 =  $17 \times 4$  – submod IV  
69 =  $23 \times 3$  – {sol} care este inclus în submodul III  
74 =  $37 \times 2$  – {re, la b} inclus în submod II  
76 =  $19 \times 4$  – submod IV  
77 =  $11 \times 7$  – submod VII {si, do, fa #}  
78 =  $13 \times 6$  – submod VI  
82 =  $41 \times 2$  – {re, la b} inclus în submod II  
85 =  $17 \times 5$  – submod V  
86 =  $43 \times 2$  – submod II  
87 =  $29 \times 3$  – submod III  
88 =  $11 \times 8$  – submod VIII {si, fa, fa #}  
91 =  $13 \times 7$  – submod VII  
92 =  $23 \times 4$  – submod IV

...

117 = 13 x 9 – submod XI {*si*, *do* #, *fa*}

...

121 = 11 x 11 – submod XI {*re*, *mi* *b*, *la* *b*}

123 = 41 x 3 – submod III

129 = 43 x 3 – submod III

130 = 13 x 10 – submod X {*do*, *fa* #, *sol* #}

...

156 = 13 x 12 – submod XII {*si* *b*, *si*, *fa*}

Vieru construiește aceste submoduri pornind de la intervalele: secundă mică (1), secundă mare (2), terță mare sau cvartă micșorată (4), cvartă perfectă (5) și cvarta mărită sau cvinta micșorată (6). De remarcat este faptul că în realizarea *sitei* renunță aici la acordurile majore sau minore ordonate în șirul cvintelor. Rezultatul sonor este unul expansiv, extrovertit datorită utilizării terței mari, a cvartei mărite, precum și datorită evitării intervalului de terță mică.

De la numărul prim 37 până la numărul prim 59 apar instrumentele de suflat din lemn, care realizează procedeul *sitei* la fel ca în partea a II, *Psalm*. Vibrafonul și Glockenspiel-ul se alătură ansamblului orchestral începând cu numerele prime 71 și respectiv 73, pe sunetul *fa*.

Numărul prim 167 corespunde primului acord major (în *piano*) de la grupa instrumentelor cu coarde, care urmează traseul din cvintă în cvintă până la măsura 271 când se încheie cercul cvintelor cu același acord cu care a început, *fa major*.

În cadrul acestui proces, realizat cu ajutorul *sitei*, are loc o rarefiere; acest plan sonor este redus, în timp ce procesul muzical al *melodiei descătușate* ia amploare, în momentul în care, la instrumentele de suflat apar și sunetele lungi (al treilea plan, rezultat din modificarea la nivel ritmic a *sitei*).

Planul *melodiei descătușate* își face simțită prezența începând cu măsura 39, în momentul în care la contrabasuri apare un motiv muzical nou, pregnant.

Anatol Vieru afirmă în volumul al II-lea al *Cărții Modurilor* că relația dintre muzică și matematică a fost un subiect de cercetare permanent încă din antichitate, începând cu Pitagora



sau chiar mai devreme. Această interacțiune a fost păstrată și chiar alimentată de-a lungul secolelor.

În secolul al XX-lea, odată cu apariția „stilului de autor”, aplicarea unor principii matematice în compoziții muzicale a devenit un *trend*; aceasta a fost, de fapt, o necesitate, datorita vastului teritoriu atonal ce trebuia cumva ordonat. Unii compozitori au pus mai presus organizarea matematică a materialului sonor decât muzica însăși (compozitorii celei de-a doua școli vieneze și mai târziu Cage, Xenakis ș.a.), însă alții, printre care și Vieru, au încercat să îmbine abstractul matematic cu concretul muzical pentru un rezultat sonor cât mai consonant și mai accesibil posibil.

Datorită faptului că în general lucrează cu acorduri de terțe și ia ca etalon distanța în cvinte între aceste acorduri, muzica lui Vieru a fost considerată ca fiind o reînviere a tonalismului; curând însă, s-a dovedit faptul că nu există funcționalitate tonală în ea. Similaritățile cu armonii pretonale, întâlnite la compozitori precum Monteverdi sau Gesualdo, l-au făcut pe muzicologul belgian Harry Halbreich să considere muzica lui Vieru „o nouă consonanță”. Asocierea consonanței cu organizarea bazată pe principii matematice în partiturile lui Vieru face ca muzica sa să fie accesibilă dar în același timp și elaborată.

Claude Rostand în *Le figaro littéraire* (Paris, 27 oct. 1969) afirma următoarele: „Anatol Vieru este un compozitor superior dotat, care demonstrează constant că stăpânește perfect știința compoziției, cu impulsul artistului născut într-adevăr pentru a scrie muzică.”<sup>1</sup>

În 1986, cu ocazia în care i s-a decernat compozitorului român *Premiului Gottfried von Herder*, rectorul Universității din Viena a afirmat: „Ca reprezentant al modalismului, al unei tehnici modale noi, care profită din experiențele seriale, Vieru preferă să utilizeze în muzica sa subtile procedee matematice... Vieru este fără îndoială un revoluționar în muzică. Dar refuză să fie descris drept avangardist. Această

---

<sup>1</sup> Citat preluat din articolul Despinei Petecel, *Anatol Vieru – Modalismul, o psihologie a cunoașterii*, Muzica nr. 8, 1986

etichetă poartă în sine pericolul anchilozării și tocmai acesta este evitat cu hotărâre de temperamentul lui Vieru. El nu vrea să privească înapoi, nu vrea să se repete, ci să se schimbe și să se înnoiască permanent..."

### III. MELODIE DESCĂTUȘATĂ \*

**2(4)** ♩ ≈ 160

The musical score is for a piece titled "III. MELODIE DESCĂTUȘATĂ". It is in 2/4 time, with a tempo marking of approximately 160 beats per minute. The score is arranged for a large orchestra, including Cor (Cori), Tr. (Trumpets), Trb. (Trumpets), Tuba, I Camp. (Cimbal), Bl. chin. Bgs. (Clarinet in B-flat), T.-tom (Tom-tom), Vic. (Violoncelle), and Cb. (Contrabass). The score features various dynamics such as *ff* (fortissimo), *mp* (mezzo-piano), *f* (forte), and *p* (piano). There are also markings for *col legno* (col legno) and *div.* (divisi). The score is divided into sections by Roman numerals I, II, III, and IV. The first section (I) is marked *ff*. The second section (II) is marked *mp*. The third section (III) is marked *f*. The fourth section (IV) is marked *p*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

IV

## ISTORIOGRAFIE

### **Texte și documente inedite Istoria muzicii românești în autobiografii (III)**

#### **Lucia Cosma**

Partea a doua a biografiei cântăreței și profesoarei din Beiuș, Lucia Cosma, este consacrată momentului dramatic al primului război mondial (1916-1918), carierei de profesoară de canto la Conservatorul din București (1924-1939), pensionarea abuzivă din 1938 și episodului celui de-al doilea război mondial, reîntoarcerea la Sibiu și preluarea activității didactice la Conservatorul particular (1946) și apoi la Școala Populară de Artă (1958), memoriile încheindu-se cu "*Metoda mea de lucru*", bazată pe principiile *bel-canto*-ului italian, promovate de profesoara sa, Mathilde Marchesi.

Prima etapă a războiului mondial a petrecut-o la Călinești și în refugiu în Moldova, iar din ianuarie 1917 a urmat pribegia peste hotare: Odesa, Petrograd (Rusia), Cristiania (Norvegia), Londra, Paris, Milano. Bineînțeles că momentul "italian", cu spectacolele lirice pline de vedete, a cucerit-o vizibil pe Lucia Cosma, paginile memorialiste fiind cele mai colorate, interesante și picante.

După doi ani și jumătate petrecuți peste hotare, cântăreața a revenit la Timișoara, spre a se ocupa de ...orfanii de război din Banat. A fost o experiență inedită, dificilă, voluntară, dar spiritul ei înnăscut de "patrioată" a prevalat în fața unei activități artistice pe măsura experienței unei artiste, ajunsă în perioada de maturitate.

Părăsind Timișoara în speranța unei cariere lirice la Opera de Stat din București, Lucia Cosma a nimerit la ...

catedra de canto de la Conservator! A avut succese didactice remarcabile, fiindcă a dispus de câteva talente excepționale (Stela Roman, Maria Moreanu, Lisette Dima, Ana Tălmăceanu, Puica Alexandrescu, Irina Dogeanu). În plină ascensiune didactică s-a trezit pe neașteptate "pensionată", ministrul Lepădatu (autorul legii pensionărilor în învățământul superior) neînțelegând că "în artă nu trebuie să existe decât limită de capabilitate!"

Ultima parte a vieții a petrecut-o la Sibiu, orașul tinereții sale fructuoase de odinioară, unde și-a continuat lecțiile de canto (Universitatea din Cluj se refugiasse la Sibiu, aducând numeroase tinere cântărețe) la noul *Conservator Popular*, transformat curând în Școală Populară de Artă. Cel mai semnificativ moment al carierei didactice a fost montarea operetei clasice românești, *Crai-Nou* de Ciprian Porumbescu, fiind "singura școală din țară - care la inițiativa mea - a comemorat centenarul nașterii lui Ciprian Porumbescu" (1953). Deși atinsese vârsta de 70 de ani, totuși, Lucia Cosma a mai avut forța și ambiția profesională să mai studieze cu elevii ei, opereta *Vânzătorul de păsări*, așa cum a văzut la Viena.

Însemnările memorialiste le-a încheiat la Sibiu în aprilie 1959, la cererea mea, pentru lexiconul *Interpreți din România*, publicat la București în 1996. Prietenă bună cu dr. Petru Groza, președintele Marii Adunări Naționale a României, Lucia Cosma a ținut să reproducă ultimele cuvinte din cuvântarea rostită la decorarea cu Ordinul Muncii, clasa I: "*Să nu se uite, că tovarășa Lucia Cosma nu a cântat pentru monetă sunătoare.*"

**Viorel Cosma**

## (II) Eu și Muzica

### *Războiul de Întregire*

M-a găsit împreună cu familia mea în vila noastră din Călimănești. După primele victorii a venit formidabila presiune teutonă, căderea Bucureștilor, refugiul pe pământul Moldovei. În curând s-a pus și la lași problema plecării ardelenilor și a început în Ianuarie 1917 o pribegie care a durat mulți ani: Odessa, Petrograd (azi Leningrad), Cristiania, azi Oslo Malia.

La Petrograd, care era atunci capitala împărăției ruse, am stat două luni, trăind din plin toate peripețiile revoluției ruse. Plecasem din Iași cu gândul să mergem direct la Milano, unde hotărâseră părinții mei să ne stabilim până la sfârșitul războiului, spre a avea eu prilej de a studia și școala modernă italiană. Dar pe când eram încă în tren am aflat că se sistaseră cursele vapoarelor neutre, iar primejdia de a fi torpilate devenise prea mare.

Plecasem cu un "tren oficial" de refugiați la începutul lui februarie st.a. 1917. Ne-am oprit câteva zile la Odessa pe un ger feroce, pe urmă am ajuns la Petrograd în 12 februarie, când scumpul meu părinte împlinea 80 de ani. Capitala Rusiei era atât de plină de refugiați din provinciile baltice și alte părți, încât ne-a fost imposibil să găsim un adăpost. Având *laisser-passer* rus, mi-a permis poliția să petrecem noaptea în gară – singuri, singuri... A doua zi spre seară cu ajutorul unui englez, Henry Waltuck care trăise în România și îi iubea pe români, am găsit camere: eram 6 persoane, mama, tata, sora mea Hortensia, atunci încă soția lui *Octavian Goga*, o nepoată și un nepot. Autoritățile noastre nu mi-au dat nici un sprijin, ministrul era absent, ceilalți indiferenți.

După o lună a izbucnit revoluția menșevică, cu destule primejdii pentru străini, după altă lună am plecat spre Occident. A trebuit să ne oprim însă la *Cristiania*, *Oslo* de azi, în așteptarea unei posibilități de a face traversarea Mării Nordului fără primejdii prea mari.

Acolo aveam prieteni între artiștii lirici care studiaseră la Londra. i.a. pe *Kaja Eide*, prima soprană lirico-lejeră de la Opera din Oslo, care ne-a primit cu cea mai desăvârșită

prietenie. În Norvegia se adunaseră între timp români refugiați care s-au bucurat de o ospitalitate legendară, i.a. și colegul meu tenorul Nicolae Livezeanu, Kaja Eide l-a luat cu sine într-un turneu de concerte, unde nu-a trimis eleve, am fost rugați amândoi să cântăm pentru un orfelinat, care se susținea numai din ofrande și concerte, ceea ce s-a întâmplat în seara de 18 aprilie 1917.

Eu am cântat *Cântecul lui Solvejg* de Grieg – care între timp ajunsese cântecul meu cel mai des cântat – în recunoștința limbii norvegiene mi s-a propus să-l cânt cu *text românesc* și un lied francez, ca bis “Cine aude a mea guriță” de Brediceanu, de asemenea un cântec purtat de mine în lung și-n lat...

Livezeanu a cântat arii din “Tosca” și amândoi duo final din “Aida”, care fiind cântat foarte nuanțat intra în posibilitățile mele de lirico-lejeră.

După acest debut ni s-a propus un angajament la opera din Stockholm, nu l-am primit însă pentru că ținta noastră era Italia.

### *Spre Italia*

A sosit și ziua în care ne-am putut îmbarca la *Bergen* pentru Scoția părăsind frumoasa țară scandinavă cu sufletul plin de simpatie pentru fiii săi calzi, generoși, primitori, prieteni adevărați.

Vaporul “Cesarea”, escortat de 2 contratorpiloare ne-a transportat în 18 ore pe coasta Scoției la *Aberdeen*. Ni s-a spus că întâlniserăm destule submarine, dar se vede că nu am fost atacați pentru că vasul nostru nu transporta militari.

Ne-am oprit 3 săptămâni la Londra, pe urmă o lună la Paris și în sfârșit, după 5 luni de pribegie ne-am văzut instalați la Milano într-un apartament mic, dar civilizat, în vecinătatea marelui parc, aproape de centru, și în vecinătatea Maestrului *Michele Wigley* cu care doream să lucrez.

Colegul Livezeanu, care studiasse în Milano, și își începuse chiar cu mult succes cariera de tenor dramatic, întreruptă numai prin intrarea Italiei și României în război, mi-a fost ghid neprețuit. Cu tot războiul, viața artistică continua cu multă vigoare, mari dirijori: *Serafin*, *Mugnone*, în frunte cu

*Arturo Toscanini*, dădeau spectacole de operă și concerte simfonice cu nivel unic, mari artiști lirici: *Beniamino Gigli*, *Titta Ruffo*, *Alessandro Bonci*, *Toti Dal Monte*, artiști dramatici în frunte cu uriașul *Ermete Zacconi*, *Ruggero Ruggeri*, surorile Gramatica - Eleonora Dușe se retrăsese pentru un timp din viața artistică, fiind suferindă – alți tineri care își începeau cariera la Milano, capitala muzicală a Italiei, mi-au prilejuit o *școală vie unică*.

La Milano trăia și marea cântăreață româncă Hariclea Darclee, care crease atâtea opere ale compozitorilor contemporani, am avut șansa să o putem admira și noi în "Romeo și Julieta" de Gounod. Maestrul meu avuse favoarea de a cânta împreună cu dânsa în spectacole și spunea că era atât de desăvârșită cu o frumusețe vocală și fizică, încât deja prezența ei dă o strălucire și frumusețe specială scenei.

În Italia nu exista aranjamente pe viață în teatre, artiștii sunt angajați, începând cu "Scala" din Milano și celelalte teatre mari și importante de la Firenze, Napoli, Roma, Parma, Palermo, Bologna, până la teatrele mai mici, *pentru spectacole cu anumite opere*. Fiecare teatru are orchestră, cor, dirijor (marii dirijori sunt angajați *tot* numai pentru spectacole), deci toate orașele mari și în deosebi, centrele universitare au prilejul să audieze spectacole de mână întâi, publicul este foarte pretențios, cu deosebire în orașele cu universități vechi și tradiție veche: Parma, Firenze, Napoli, unde sunt fără milă și considerare. Cine a avut succes într-unul din acele teatre are a doua zi oferte pentru orice scenă lirică importantă.

Cu toate că eram *refugiați*, deci dispuneam de mijloace materiale cât se poate de modeste, eram aproape seară de seară la spectacol, pentru că în Italia există un obicei extrem de binefăcător în fiecare teatru: *locuri nenumerate foarte bune*. Cu o "coadă" de maximum ½ oră și nițică sprinteneală la urcatul scărilor se poate ajunge la loc bun și ieftin, între 30 – 50 centime. Lumea: *studenți, soldați, pensionari, muncitori*, veneau în majoritate fără multă carte, dar cu bun simț și dragoste pentru teatru care au văzut și auzit astfel spectacolele îngrijite și artiști remarcabili și și-au însușit multe cunoștințe, și care discută așteptând să se deschidă ușa, cu toți cu competența unei bogate experiențe.



Prima operă văzută la Milano a fost tot "*Lucia di Lammermoor*". În tot timpul războiului "*Teatro alla Scala*" nu a avut stagiune de operă, dar celelalte două teatre lirice: *Carcano* și *Lirico* au dat spectacole au artiștii cei mai mari, de asemenea teatrele de dramă și comedie.

Am văzut chiar și un spectacol wagnerian, *Lohengrin*, la nivel foarte înalt și se studia cu zor *Walkiria* și *Tristan și Isolda*.

Spre sfârșitul războiului se ridica o stea nouă în Muzică, *Ottorino Respighi*, o cântăreață din Torino, educată în special pentru muzică de cameră, *Chiarina Fino Savio*, cu care m-am împrietănit și care m-a vizitat după război în patria noastră, l-am făcut cunoscut alături de mari autori germani de lieduri. O "societate pentru muzică de cameră" din Milano mi-a propus să dau și eu o sesiune de concerte, am fost însă nevoită să refuz, lipsindu-mi dispoziția și avântul din cauza tristei situații a României după pacea separată impusă, care apăsa în toate privințele asupra stării mele sufletești. Am cântat numai la Geneva la o serbare pentru Crucea Roșie Română, în urma căreia am fost solicitată și acolo să colaborez la alte concerte, am refuzat din același motiv.

Vara o petreceam la Genova, era minunat unde se întâlnește muntele cu marea.

Între timp s-au format companii de voluntari din prizonierii de război români, i-am ajutat împreună cu sora mea, și pe aceștia să se manifeste ca români, lucrând 19 cămăși românești pentru călușari, am asistat și noi la serbarea de la Padova unde alături de cehi și iugoslavi tot compania română a strălucit cu acest joc străvechi.

După doi ani și jumătate *ne-am întors acasă*, acum aveam și noi o *patrie*, România Mare întregită.

### *Iar acasă - în Patrie*

S-a înființat și Opera Română mult dorită, eu studiasem 28 opere și frământam de nerăbdare să mă văd pe scena lirică, să dau viață la atâtea roluri învățate, perfecționate prin spectacolele cu artiști mari, văzute la Milano cu partitura pe genunchi și creionul în mână...

Dar altă piedică mai înaltă de cât un munte mă întâmpina acasă: împejurările m-au silit să primesc să mă ocup

de “orfanii de război”. 27.000 din aceste victime nevinovate au fost puse sub oblăduirea mea, trei județe: Timiș-Torontal, Caraș Severin și Arad formau, regiunea Timișoara. Aveam un birou bine organizat și activ, dar trebuia o persoană cu experiență, timp și bunăvoință care să coordoneze munca, să cunoscă bine oamenii și împrejurările, să aibă timp și am fost găsită eu, care se știa că făcusem o ucenicie bună alături de mama mea, creatoarea și îndrumătoarea atâtor opere de cultură și asistență la Sibiu.

Am primit în speranța că cel mult într-un an voi găsi și îndruma o urmașă. Vană speranță, cinci ani a durat această “muncă voluntară” de zi de zi.

Bineînțeles că în tot acest timp cântul nu a fost neglijat, am dat numeroase concerte, chiar și spectacole pentru orfanii noștri; statul ne pune la dispoziție o subvenție generoasă, dar erau așa de mulți și de săraci cei ajutați la domiciliu, și am avut satisfacția ca să fie considerată regiunea mea ca model.

Am adus odată pe *Jean Athanasiu* și am dat împreună cu trupa ungurească ce se pregătea să plece în Ungaria, câteva spectacole cu “*Rigoletto*”. Se știe că era un rol în care Jean Athanasiu era neîntrecut, el studiasse și jucase cu mare succes la Palermo, eu aveam o predilecție pentru rolul Gilda, de asemenea studiat la Milano în toate amănuntele, deci spectacolul a fost senzațional. În concerte am cântat pentru același scop tot cu *Jean Athanasiu* și colegul *Constantin Stroescu* alături de mine, se poate ușor imagina ce program și ce nivel aveau concertele.

După cinci ani de grijă și muncă de zi de zi, am încredințat societatea ocrotirea orfanilor din război altor persoane inimoase și destoinice care au dus mai departe munca inițiată și îndrumată de mine și colaboratorii mei vrednici și merituoși și m-am mutat la București.

### *Catedra de la Conservator*

Mai exista posibilitatea de a-mi împlini visul unei cariere de operă atât la București, cât și la Cluj unde director era amicul Popovici – Bayreuth.

Și acesta a fost pulberat.

Spre sfârșitul anului 1923 a decedat *Carlotta Leria* neașteptat. Ministrul Cultelor și Artelor *Alexandru Lepădatu* mi-a oferit catedra.

Am refuzat cu dezaprobare: “Lăsați-mă să cânt în fine și eu la operă, nu vreau să fiu profesoară, *vreau să cânt.*”

Ministrul a insistat, au insistat și alte persoane competente, Popovici – Bayreuth ș.a.

Refrenul era: “*este datoria D-tale să dai mai departe ceea ce ai avut șansa să înveți în marile centre apusene.*”

Până la urmă m-au învins.

La 1 ianuarie 1924 am fost numită profesoară cu titlu provizoriu la Conservatorul din București, peste un an am trecut concursul având în comisie 3 mari artiști și directori de Conservator: *Gheorghe Dima, Dimitrie Popovici – Bayreuth, I. Nonna Otescu.*

Au urmat câțiva ani de fericită și fecundă muncă pedagogică, întrețesută și cu concerte sporadice, opera “*Traviata*” într-un turneu Baziliu, manifestări ale muzicii populare adusă la lumina rampei de *Tiberiu Brediceanu*, conferințe *despre muzica românească*, la Sibiu, Brașov, Timișoara, concerte la București și în provincie.

Și în fiecare sfârșit de an școlau o auditiie bogată la “*Dalles*” a clasei mele, venitul ei servind la ajutorarea elevelor cu mijloace materiale insuficiente sau bolnave.

Una din ele, amenințată cu tuberculoza s-a făcut bine mulțumită acestui ajutor, care i-a dat posibilitatea să stea 4 luni pe an la munte (în vremea aceea combaterea tuberculozei se făcea cam numai în Elveția cu rezultate satisfăcătoare).

În casa mea din București au avut loc multe audiții muzicale cu invitați români și străini. În dorința de a face cunoscută peste hotare muzica noastră, am invitat de multe ori la aceste audiții străini și asociații studențești în trecere prin București: cehi, scandinavi, italieni, elveției, indieni, am avut astfel ocazia să cunoască și să admire muzica noastră cultă și folclorul nostru pe care nu l-am putut auzi redat cu atâta îngrijire în așă parte, toate primirile oficiale fiind încă agrementate numai de lăutari.

La Conservator m-am ocupat cu aceeași grijă și dragoste și de elevele mai puțin dăruite, în dorința ca să răsune voci cultivate și în corurile care începuseră să ia ființă.

Nouă absolvente ale mele, *Maria Moreanu* și *Stela Simionescu* au luat premiul II la un concurs internațional de la Viena.

La opera din București au fost angajate *Florica Filimon* și *Lisette Dima*, *Maria Blejam-Basu*, *Anca Tălmăceanu-Dinescu*, artistă emerită, *Maria Moreanu*, *Irina Dogeanu*. La operetă *Puica Alesandrescu*, artistă emerită.

În străinătate: *Stella Roman*, stea mondială, a cântat în toate teatrele mari din Italia, creând chiar la "Scala" din Milano rolul titular în opera "Femea fără umbră" de Richard Strauss, a cântat în teatre principale din Germania, Franța, America de Sud, a stăpânit scena teatrului Metropolitan din New-York zece ani etc. *Felicia Nolănescu*, America de Sud, *Stella Simionescu*, Malta, Milano, *Elsa Goening*, profesoară de canto la Berlin (Est).

Și multe în corul operei și alte coruri. În "săptămâna muzicii românești" de acum câțiva ani, ieșind de la Ateneu unde se produsese multe coruri zburau înspre mine nenumărați "pui de privighetoare" spre a îmbrățișa pe mama lor în artă, care le ajutase să cânte frumos și să-și câștige pâinea de toate zilele...

Din capul unui ministru fără chibzuială și bunăvoință a răsărit în 1938 o nouă *limită de vârstă* care din fericire nu mai există azi (și care nu trebuia să existe niciodată în artă) și din cer senin, ne-am văzut dați la o parte, în plină și fericită activitate: *Cecilia Lupu*, *Constanța Erbiceanu*, *Nicolae Soreanu*, nume ce trebuie să figureze pe tabla de onoare a Conservatorului, și *Lucia Cosma*. Că am fost numiți "profesori onorifici" a fost probabil dorința colegilor noștri de a-și exprima simpatia și regretul despărțirii, dar pentru noi toți a fost îndepărtarea de la locul de muncă, străduințe și rezultate bune, o lovitură dureroasă.

*Azi în epoca fericită când dreptate s-a făcut artiștilor*, acest nonsens nu se mai repetă. În artă nu trebuie să existe decât *limită de capacități*, dovadă rezultatele strălucite ale celor doi maeștri, aproape contemporani ai noștri: *Florica Muzicescu* și *Constantin Stroescu*....

Am rămas numai scurt timp în București, dragostea și datoria filială m-au îndemnat să mă reîntorc la Sibiu lângă mama și familia mea iubită.

*Iar la Sibiu*

În atmosfera și reminiscentele unui talent glorios, am reînodat firul activității din trecut cu cerințele zilelor de atunci, am contribuit la reînființarea Corului Gheorghe Dima, mi-am deschis școala mea particulară de muzică, am ținut conferințe, am scris critică muzicală etc.

Faptul că Universitatea din Cluj “în refugiu” – se află în Sibiu, mi-a adus multe elemente datorite cu voci și talent din rândurile studenților, aceștia au fost îndrumați spre norocul lor, pe calea cea bună și nu puțini sunt medici de asemenea care au făcut concomitent cu medicina și studii de Conservator, în frunte cu *Emil Mureșeanu*, basbariton la opera din Cluj. Conferințe și audii s-au ținut iar lent, iar reîntoarcere la Cluj insista să mă fure și pe mine din nou Sibiului, dar am rămas fermă.

Școala mi-a completata-o cu un curs public de Istoria Muzicii, 36 de conferințe cu exemplificări mult ascultate de publicul sibian.

Înființându-se în anul 1946 un *Conservator Popular* mi s-a oferit un an mai târziu postul de directoare, am fost nevoită însă să nu-l primesc pentru că îndatoririle de ordin administrativ ar fi absorbit partea cea mai mare a timpului și energiei mele și să primesc numai colaborarea în calitate de membru al colectivului de direcție și o catedră de canto, la care am adus elementele cele mai valoroase crescute în școala mea.

Am continuat și la Sibiu să-mi dau concursul la manifestările de ordin artistic, filantropic, progresist.

La “Arlus” am organizat în calitate tot de responsabilă artistică, programele muzicale ale conferințelor, am luat parte la primirea oaspeților și artiștilor sovietici, am ținut o conferință despre “Muzica clasică rusă și muzica sovietică” și una despre Chopin, un program bogat de exemplificări. Această activitate a luat sfârșit numai prin restructurarea Arlusului.

După înființarea “Școalei Populare de Artă” am primit să colaborez și cu aceasta, din clasa mea au ieșit elemente bine pregătite: o excelentă profesoară de canto și cântăreață, *Clementina Cojocar*, avocata *Aurelia Mironescu*, *Maria Săndulescu*, azi solistă la Opera din București, *Emilia Vabuta* funcționară la banca de Stat, *Silvia Radu*, cântăreață populară

dar și excelentă interpretă Mozart, Puccini etc. inginer *Ionel Barbu*, primsolist de operetă și nenumărate cântărețe și cântăreți din corurile întreprinderilor și fabricilor din Sibiu.

### *Crai Nou – la Sibiu*

Am fost singura școală care din țară, care la inițiativa mea, am comemorat centenarul nașterii lui Ciprian Porumbescu prin spectacolul la înalt nivel al operetei sale nemuritoare “*Crai Nou*”, care s-a dat de nenumărate ori, formându-mi cu timpul, cunoștințele, experiența cu mult drag în serviciul acestei idei pioase. De asemenea, am dat un concurs neprecupătit când s-a studiat opereta “*Vânzătorul de păsări*” în 1955. Soliștii au fost în mare majoritate elevii mei și toți și-au însușit rolurile sub conducerea și controlul meu.

Cu anul școlar 1958/59 am început să colaborez cu școala din Sibiu.

Urmăresc însă cu mult și viu interes progresul vădit din patria noastră scumpă, prin undele binefăcătoare ale emisiunilor de radio, care transformă și încăperile cele mai modeste și îndepărtate în *sală de concert*.

### *Metoda mea de lucru*

Este bazată pe metoda de “belcanto” studiată la paris cu marea *Mathilde Marchesi*, eleva marelui *Manuel Garcia*. (Dânsa avea în salonul său de Muzică pe perete o fotografie mare înrămată a maestrului său. Mi-a spus, arătându-mi-o: “Chaque matin je lui fais une reverence”).

Școala de belcanto nu se bazează pe anatomie, metodă la aceasta astăzi, ci *pe formarea instrumentului prin exerciții și vocalize adimate, întocmai ca studiul oricărui instrument și dobândirea rezonanței, respirației și articulației bune prin mijloace logice și naturale, deci nu formaliste, ci realiste.*

În *interpretarea* liedului și ariei primează *conținutul literar, textul.*

Fiecare frază era recitată de mine și repetată (*fără melodie*) până găseam *expresia cea mai sinceră* și după aceea căutam să aduc aceeași expresie *în fraza cântată.*

M-am convins de atâtea ori că la baza interpretării tuturor *artiștilor adevărați*, lirici sau dramatici, stă acest principiu: *naturalul...apoi...* “C’est l’art qui couvre l’art.”

Mult mi-a ajutat în viață și în artă *cunoștința limbilor străine: vorbesc și scriu franceza, engleza, italiana, germana*; vorbesc, dar nu suficient, ungurește, pentru că nu m-a inetersat literatura lor, pe când în celelalte patru limbi am cunoștințe temeinice de limbă și literatură. Mult de tot am dorit și am căutat în anii fecunzi ai vieții mele să studiez limba rusă, spre a citi literatura și a-i cânta muzica în original. Dar fu în zadar, în patrie n-am găsit cu cine să studiez, la Paris s-a fi găsit probabil, dar timpul acolo trebuia închinat numai muzicii. Iar după 23 august era prea târziu, având în vedere că sunt născută în 1875...

Cred că am ajuns la capătul acestor *memorii condensate*, materialul e, pot să spun, vast și nu a fost ușor să îl compun pentru un *medalion* la radio.

Mă bucur că îl vor asculta tineri și bătrâni. Cei în vârstă își vor reaminti poate cu duioșie de *solia ce o duceam de la frați la frați peste frontiere ce nu ne puteau despărți sufletește*, cei tineri e bine să afle care a fost devenirea artei românești a cântului, cum a fost educat publicul românesc pe vremuri când totul se făcea *fără sprijin și ajutor oficial*.

Oficialitatea de azi m-a onorat decorându-mă în martie 1956 cu *ordinul Muncii clasa I* “pentru merite deosebite și activitate îndelungată în domeniul învățământului artistic”.

Neuitatul Petru Groza făcându-mi mie imposibil a mă deplasa din cauza unei îmbolnăviri subite, a ținut totuși să mă decoreze *personal* la Sibiu în cadrul unei adunări solemne, asistase pe vremuri, începând cu vârsta de 20 de ani, la multe din manifestările mele în public, și și-a terminat cuvântarea caldă cu cuvintele: “*Să nu se uite că tovarășa Lucia Cosma nu a cântat pentru monetă sunătoare.*”

**Lucia Cosma**  
**aprilie 1959**

### **Sonet**

de Mihail Codreanu  
(închinat mie după  
concertul meu de la Iași, 4 XI 1910)

Eu n-am scris niciodată poeme festive  
Nici ode cu tămâie - și nu știu vreun cuvânt  
Al dragei mele muze să-l fi azvârlit în vânt  
Pe rime poruncite și laude banale

Deci nu râvnesc triumfuri de imnuri saturnale  
Când lira'mi iau, artistă, și te slăvesc să-ți cânt  
Zeiasca strălucire și olimpicul avânt  
Din larga maiestate a cântecelor tale.

Ne vii din țeri dragi nouă, o floare parfumată  
Și rouă trandafirul și crinul dintr-o dată,  
Petalele-și mărită în el ca'ntr'un buchet,

Și ești superb amestec de tainice lumine,  
Ce-atrage și uimește de-apururi, căci în tine  
Femeea-i melodie și-artista e – sonet.

Craiova  
Cercul Militar  
5 Februarie  
1911

Artistei dragi,  
Lucia Cosma

Pe raza stelei când își poartă  
Privighetoarea'n triluri cântul,  
E al iubirei imn de slavă  
Ce leagă cerul cu pământul...



E dorul ce palpită veşnic  
În ori-ce suflet, ori-ce floare,  
Pe care tu din munţii noştri  
Îl porţi la noi, privighetoare.

N. Vulovici

De câte ori te văd, înaltă, pală,  
Cu trupul tău de crin ce se mlădie,  
Cu ochii tăi, aripi de fluturi negri,  
Aş vrea să rătăcesc o noapte întreagă  
Cu mâna ta de mâna-mi aninată,  
Cu trupurile cât mai depărtate.

Vom rătăci aşa o noapte 'ntreagă  
Prin vechile ruine de castele,  
Vom rătăci prin parcuri solitare  
Pe lungi cărări scăldate în lumină,  
Sub cerul plin de lună vrăjitoare.

Şi-apoi când va 'nălbi albastrul zării  
Ne vom urca spre cer ca două spectre  
Odată cu luceferii din urmă,  
Cu luna şi cu fluturii de noapte  
Ce vin vrăjiţi la glasul ciocârliei.

Victor Eftimiu

Am copiat aceste omagii primite în seara concertelor  
mele din Iaşi, Craiova, Bucureşti, pentru d-ta.

Între amintirile din dosarul meu încredinţat d-tale se află  
şi un prea frumos articol de A. Macedonski "Sub nobila cupolă".

[Lucia Cosma]

## ANIVERSĂRI

### VASILE TOMESCU 85 de ani de la naștere

**AL. I. Bădulescu**



Recent s-au împlinit 85 de ani de când în comuna Rădulești din județul Ilfov, a văzut lumina zilei și razele binecuvântate ale soarelui eminentul om de știință muzicală **Vasile Tomescu**, doctor în muzicologie al Universității „Sorbona” din Paris, doctor honoris causa al Universității Naționale de Muzică din București, proemenentă personalitate a muzicologiei românești din cea de a doua jumătate

a secolului XX și începutul veacului XXI.

După ce a absolvit școala primară din localitatea natală, între anii 1942 – 1946 a urmat cursurile Școlii Normale „Spiru Haret” din Municipiul Buzău, iar în perioada 1946 – 1950, își continuă pregătirea în cls. V-VIII, la „Școala Normală pentru Învățătura Poporului Român” din București.

Studiile muzicale începute în primii patru ani la Școala Normală „Spiru Haret” din Buzău, cu strălucitul profesor, dirijor și autor de manuale didactice Ion D. Vicol, sunt continuate în Capitală, și desăvârșite, în anii 1948 – 1953, la Conservatorul de Muzică din Capitala României. Aici a avut fericitul prilej de a

beneficia de îndrumarea marilor maeștri ai creației și pedagogiei muzicale românești din acea vreme: Ioan D. Chirescu și Victor Iușceanu (teorie – solfegiu), Ion Dumitrescu (armonie), Nicolae Buicliu (contrapunct), Tudor Ciortea (forme muzicale), Ion D. Vicol (cor și dirijat coral), Theodor Rogalschi (orchestrație), Tiberiu Alexandru, Emilia Comișel și Harry Brauner (folclor), Zeno Vancea (istorie muzicii), Madelaine Cocorăscu (pian) ș.a.

Pentru aprofundarea studiilor de specialitate, tânărul muzician Vasile Tomescu a urmat cursurile de doctorat la celebra Universitate „Sorbona” din Paris, în anul 1970, susținând, cu brio, teza cu importanta temă „Istoria relațiilor muzicale dintre România și Franța. Originile la începutul sec. XX”.

După absolvirea, cu deosebit succes, a studiilor muzicale universitare, Vasile Tomescu se dedică, cu întreaga capacitate de muncă, dăruire și responsabilitate socială greu de exprimat în cuvinte, studierii fenomenului muzical românesc încă din timpuri imemorabile.

Rezultatele acestei prodigioase activități științifice de peste 60 de ani au fost publicate, în primul rând, în Revista de specialitate a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România (Revista „Muzica”) unde a lucrat începând din 1953, în calitate de redactor, redactor șef adjunct (1954 - 1964) și din 1964 și până în anul 1990, în funcția de redactor – șef, prezentate în zeci și zeci de conferințe, concerte, emisiuni radiofonice și de televiziune, comunicări științifice etc. susținute la diverse reuniuni naționale și internaționale, printre care în țări cu puternice tradiții muzicale: Italia, Franța, Suedia, Germania, URSS, Polonia, Elveția, Republica Moldova etc.

Majoritatea acestor studii, eseuri etc. au văzut lumina tiparului și în alte reviste de specialitate din țară, printre care: *Studii de muzicologie*, *Studii și Cercetări de Istoria Artei*, *Actualitatea Muzicală*, *Melos*, *Contemporanul*. *Gazeta Literară*, *România Literară*, *Veac Nou*, *Tribuna României*, *Scânteia Tineretului*, *România Liberă*, *Tribuna*, *Cronica*, iar de peste hotare, remarcăm publicațiile de profil din Moscova (*Sovietskaia*

Muzaka), Viena (*Die Kultur*), Sofia (*Bulgarska Muzaka*), Germania (*Kaell, Melos*), Milano (*Musica d oggi*), Torino ș.a.

În acest context se înscriu și o seamă de volume tipărite atât la Editura Muzicală a UCMR, dar și la celelalte instituții din centrala de profil a României.

Iată numai câteva titluri de volume: *Drumul creator al lui Dimitrie Cuclin* (1957); *Alfonso Castaldi* (1958); *Alfred Alessandrescu* (1962); *Filip Lazăr* (1963); *Paul Constantinescu* (1967 – o amplă lucrare cu caracter monografic și enciclopedic); *Istoria relațiilor muzicale dintre Franța și România* (1973); *Muzica Daco – Romană* (1978 – vol. I, 1983 – vol. II); *Muzica românească în istoria culturii universale* (1991); *George Enescu – un geniu al artei sunetelor* (2005); *Muzica renașterii în spațiul cultural românesc* (2006 – vol. I, 2007 – vol. II); *Muzica secolului luminilor în spațiul spiritual românesc* (2008) ș.a.

În prezent, ilustrul muzicolog a finalizat două excelente volume care se află sub tipar: *Istoria relațiilor muzicale dintre Franța și România, vol. II (sec. XX) și Istoria relațiilor româno – italiene*.

Remarcabile sunt contribuțiile omului de știință muzicală Vasile Tomescu, la redactarea *Enciclopediei Civilizației Românești*, *Dicționarul Enciclopedic Român* ș.a.

În ultimii ani, maestrul Vasile Tomescu a semnat numeroase studii de referință în prestigioasa revistă *Academica.*, publicație editată de cel mai înalt for științific al țării, Academia Română.

Câteva titluri sunt de un real interes pentru știința și cultura română: *Constantin Brăiloiu, fondator al Arhivelor Internaționale de Muzică Populară de la Geneva și cercetător al muzicii vechi: Confluente muzicale austro-române* Evul Mediu; *Universalitatea Muzicii Sacre și spiritul autohton*; *Confluente muzicale Ibero- române*; *Muzica sacră pe teritoriul țării noastre în primul mileniu al creștinismului*; *O personalitate a istoriei evocată în cântarea epică: Mihai Viteazul*; *Muzica în spațiul românesc în epoca lui Ștefan cel Mare*; *Cântarea sacră în viziune ecumenică*; *George Enescu și Cultura Universală*; *Dante și Enescu în universul artei sonore etc.*

Referindu-se la locul și rolul activității muzicologului Vasile Tomescu în ansamblul științei muzicale românești, eminentul muzicolog și prof. univ.dr. **Viorel Cosma**, doctor honoris causa al Universităților de Arte din Chișinău și Iași, menționa: *„Istoriograf muzical de mare probitate profesională, cercetător versat al vechii muzici românești (Musica daco-romană), autor al unor valoroase monografii de compozitori români (Dimitrie Cuclin, Alfred Alessandrescu, Filip Lazăr, Alfonso Castaldi), culminând cu o lucrare biografică – etalon în muzicologia autohtonă (Paul Constantinescu), Vasile Tomescu s-a impus printre cei mai de seamă muzicologi ai generației post-enesciene. Comparatist excelent al relațiilor franco-române de-a lungul veacurilor, Vasile Tomescu a reușit să dea la iveală o lucrare care i-a adus nu numai titlul de doctor al Universității Sorbona din Paris, ci și un binemeritat prestigiu internațional (...). Vasile Tomescu a inaugurat în muzicologia noastră o suită de studii și volume de înalt orizont științific asupra raporturilor dintre culturile Est – Vest (...). Deschizător de drumuri în domeniul discografiei naționale, Vasile Tomescu a inițiat (începând din 1974) prima Antologie a Culturii Muzicale în România de la origini până în zilele noastre, lucrare singulară în peisajul sonor autohton”.* (Viorel Cosma, *Muzicieni din România*, Ed. Muzicală, 2006, p. 104 - 105).

Pentru meritele sale excepționale în domeniul cercetării științifice a istoriei muzicii românești, muzicologul Vasile Tomescu a fost ales membru în Societatea Franceză de Muzicologie din Paris (1967), în Asociația Internațională a Doctorilor Universităților din Paris (1970), membru corespondent al Academiei de Științe Politice și Sociale (1970), Secretar al UCMR (1963-1990) ș.a.

În același timp a fost distins cu importante premii din partea UCMR (de două ori cu Premiul Academiei Române (1967,1982), cu Premiul Academiei Artelor din Paris, cu Premiul Național Lavoro la Minerva d oro din Roma(1985) ș.a., cu titlul de Doctor Honoris Causa al Universității naționale de Muzică din București (1998), cu Marele Premiu al UCMR (2009).

Lucrând de peste 60 de ani în domeniul culturii, am avut fericitul prilej de a colabora cu strălucitul om de știință muzicală

Vasile Tomescu în realizarea a numeroase manifestări culturale și muzicale organizate în jud. Prahova , cu deosebire în cadrul Zilelor Culturii „Tezaur prahovean” (1970 - 1996), la Cursurile de Vară ale Universității Populare „N. Iorga” (1994 - 1996) din Vălenii de Munte și nu în ultimul rând, la manifestările omagiale inițiate de Muzeul Memorial „Paul Constantinescu” din Ploiești, cu deosebire în ziua de 20 decembrie 1993 cu ocazia inaugurării acestei reprezentative instituții de cultură și artă – unde alocuțiunea rostită, deosebit de documentată, a rămas, pentru multă vreme, în memoria noastră.

Cu prilejul aniversării a 85 de ani, Muzeul Memorial „Paul Constantinescu” din Ploiești” și Cenaclul Muzical ce poartă numele acestui muzician de geniu, i-au adresat cele mai sincere urări de sănătate deplină și multă putere de muncă, pentru a desăvârși toate proiectele aflate pe agenda sa de lucru.

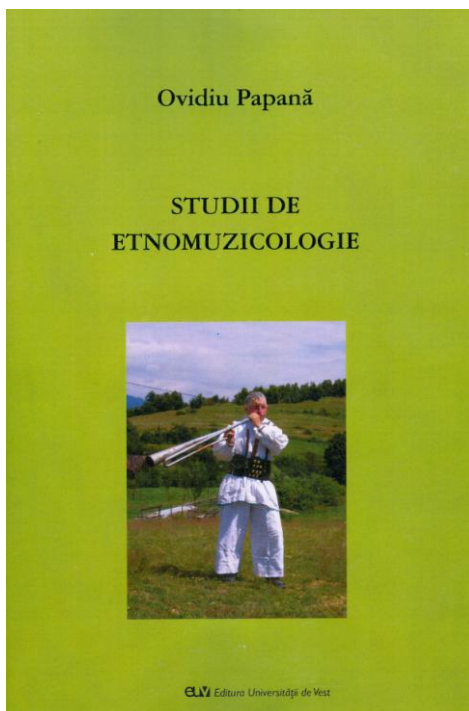
La mulți și fericiți ani, stimate maestre Vasile Tomescu!

## RECENZII

**Ovidiu Papană**  
***Studii de etnomuzicologie***  
**Editura Universității de Vest, Timișoara, 2013**

**Constantin Secară**

Ovidiu Papană a intrat deja în conștiința etnomuzicologiei contemporane românești drept unul dintre cei mai avizați cercetători ai domeniului, cu specializare și arie de competență concentrate în domeniul organologiei populare și studierii instrumentelor muzicale tradiționale. În acest context, putem afirma că preocupările lui Ovidiu Papană, vizând studiile de organologie, sunt singulare în etnomuzicologia românească, urmând celor realizate în deceniile trecute de



Tiberiu Alexandru, Gottfried Habenicht și Iosif Herțea<sup>1</sup>.

În volumul *Studii de etnomuzicologie* Ovidiu Papană reunește cele mai recente și cele mai reprezentative studii ale sale, acoperind o paletă largă privind abordările etnomuzicologice actuale: de la probleme generale privind cultura muzicală orală (forme, tipuri, modele, perspective) și până la analize aprofundate asupra instrumentelor muzicale tradiționale românești, puse în lumina realităților și contextualizărilor contemporane, mai ales sub aspectul problematicilor multiculturale. Studiile propuse de Ovidiu Papană vin să completeze și să actualizeze informațiile și cercetările anterior valorificate de autor în două dintre lucrările sale precedente: *Studii de organologie. Instrumente tradiționale românești*, Editura Universității de Vest, Timișoara, vol. I, 2006; vol. II, 2010. Considerând că „în momentul de față ne-au rămas doar frânturi de informații legate de formele concrete prin care s-au manifestat unele fenomene de cultură orală care erau frecvent întâlnite în trecut” (p. 7), dar și că „în secolul al XXI-lea, cultura orală românească, în ansamblul ei, a cunoscut un șir lung de transformări ireversibile, fapt care a determinat o detașare evidentă a întregii societăți contemporane românești față de valorile sale tradiționale (marcate de un pronunțat spirit național)” (p. 8), autorul a considerat absolut necesar ca „racordarea culturii orale românești” să fie făcută în contextul „setului de valori existente în cadrul întregii culturi universale” (p. 8) și în sensul unei înțelegeri a raporturilor dintre cultura tradițională românească și celelalte culturi orale dezvoltate la nivel global, dar și sub aspectul integrării ei în mulțimea lor. Considerăm că această atitudine este deosebit de importantă, atât la nivelul cercetării teoretice fundamentale contemporane, puse în acord cu realitățile și achizițiile științifice la zi, cât și în

---

<sup>1</sup> Iosif Herțea a definitivat recent un volum cuprinzând o serie de studii de organologie muzicală populară, intitulat *Cimpoiul și diavolul. O poveste adevărată a instrumentelor muzicale populare din România*, București, Editura Etnologică, 2014, volum pe care ne propunem să-l prezentăm într-un număr viitor al Revistei „Muzica”.



spiritul direcțiilor principale de cercetare propuse de Constantin Brăiloiu, încă de la jumătatea secolului trecut.

Prima parte a volumului este concentrată pe dezvoltarea și aprofundarea unor probleme generale privind cultura muzicală tradițională, în cadrul a patru studii: *Cultura orală românească de referință și formele sale de reproducere scenică* (p. 11–19), *Repertoriul muzical oral sau producție comercială?* (p. 21–25), *Folclorul muzical actual – o reminiscență palidă a repertoriului tradițional* (p. 27–32) și *Creația muzicală din cultura orală a secolului al XXI-lea – perspective* (p. 33–45). Reținem, pentru început, distincția clară și importantă pe care autorul ține să o sublinieze făcând referire la cele două tipuri de ipostaze ale culturii muzicale tradiționale: „manifestările culturii orale de referință (cele spontane care implică desfășurarea actului artistic într-un context firesc, real) și formele de reproducere «virtuală» ale acestor manifestări (la care se evidențiază în mod pregnant reprezentațiile scenice cu caracter premeditat)” (p. 11). Între *folclorul de referință* și *folclorul reprezentat scenic* diferența este uriașă, ținând, în primul rând, de contextualizarea și funcționalizarea repertoriului și genurilor (în primul caz), ca și de eludarea și/sau eliminarea tuturor acestor parametri (în cazul al doilea). Având în vedere că reproducerea scenică a folclorului înfățișează o realitate independentă, indiscutabilă și incontrollabilă, cu legități care sunt determinate în primul rând de latura comercială, Ovidiu Papană identifică trei niveluri de reproducere scenică a genurilor și repertoriilor de tradiție orală: reproducere fidelă, interpretare estetizantă și reprezentare esențializată. Aceste tipuri interpretative pot fi organizate, de asemenea, pe alte trei straturi de realizare spectaculară: spectacol folcloric documentar, propriu-zis și de sinteză) (p. 14). Considerăm această delimitare ca foarte importantă și utilă în procesul decantării și ierarhizării valorice a prezentărilor scenice bazate pe cultura orală. Cele trei tipuri spectaculare teoretizate în acest studiu conferă scenei calitatea unui „depozitar al unor valori culturale tradiționale, specifice artelor temporale”, acceptând totuși că „arhaicul, trăsăturile specifice ale manifestărilor tradiționale de referință, conservate în mare măsură de mediul

patriarhal, au pierdut mult din substanța originală”, în condițiile în care, și la nivel mondial, „conservatorismul cultural de esență etnică pierde tot mai mult teren în favoarea formelor culturale bazate pe divertisment sau a producțiilor concepute șablonar după un standard estetic internaționalizat” (p. 19).

În aceeași cheie trebuie citit și studiul intitulat *Repertoriul muzical oral sau producție comercială?*, în care sunt dezbătute probleme asemănătoare privind locul și rolul pe care cultura muzicală tradițională îl ocupă în societatea contemporană. Devenită o „marfă culturală” (situată, de cele mai multe ori la nivelul subculturii, n.n.), producția muzicilor „de scenă” cu iz folcloric este bazată pe tipuri de construcție muzicală și de interpretare stereotipe și sărace în informații, cu linii melodice compuse deseori de către instrumentiști sau de interpreții vocali și cu texte încropite ad-hoc de „textieri” care scriu „versuri populare” la comanda și pe gustul interpreților și publicului. Intercon condiționările și interrelaționările dintre cerere și ofertă funcționează perfect, atât în contextul enunțat cât și în majoritatea producțiilor de acest tip. Toate evidențele și provocările contemporane, comentate și analizate de Ovidiu Papană, se dovedesc a fi rezultatele unor stratificări și ale unor mutații sociale care au la origine, pe de o parte, modernizarea și globalizarea societății în ultimele decenii dar și caracteristicile societăților postcomuniste, în special ale celor balcanice, care au păstrat urme mai solide ale culturii tradiționale.

Această idee a fost dezvoltată de autor în studiul *Folclorul muzical actual – o reminiscență palidă a repertoriului tradițional* dar și în cel intitulat *Creația muzicală din cultura orală a secolului al XXI-lea – perspective*. Ambele abordări teoretice se concentrează pe identificarea elementelor de cultură tradițională și pe problematizarea formelor, tipurilor și modelelor de identificare, culegere, teaurizare și transmitere a lor. De la formele genuine de interpretare, de valorificare și de transfer al repertoriului, până la modalitățile actuale, contemporane, de utilizare (de cele mai multe ori abuzivă, n.n.) a bunurilor culturale de sorginte folclorică, traseul prefacerilor și transformărilor mentalitare este complex, cuprinzând această suită de mutații, atât în sfera trăirilor spirituale și estetice, cât și

în cadrul funcționalităților rituale sau al celor destinate exclusiv divertismentului. Autorul consideră că acest tip de „cultură orală de tip contemporan, determinată excesiv de mentalitatea prezentului” (p. 36), caracterizată printr-o „decădere calitativă a produselor culturale de factură orală” (p. 41), nu poate fi contracarată decât printr-o serie concertată de măsuri luate la nivel instituționalizat, prin pașii anterior enunțați: identificarea, culegerea, teaurizarea, analizarea și prezentarea avizată a elementelor culturii tradiționale de referință. Acest demers poate și trebuie să constituie un răspuns coerent dat (numai după consultarea și avizul specialiștilor, n.n.) provocărilor multiple și complexe ale societății contemporane, aflate într-un proces rapid de modificare a paradigmelor.

În partea a doua a volumului *Studii de etnomuzicologie*, Ovidiu Papană propune o serie de scrieri dedicate instrumentelor muzicale tradiționale românești, care sunt văzute, interpretate, studiate, analizate și teoretizate atât în context european cât și global. Autorul abordează teme de larg interes privind unele instrumente muzicale tradiționale, majoritatea achiziționate și chiar reconstruite, la parametri inițiali, de el însuși. Au fost luate în discuție (sau reluate, din alte puncte de vedere și de la alte nivele, superioare, de analiză) probleme de construcție, de utilitate, de emisie sonoră și de acustică muzicală ale unor instrumente tradiționale cu valoare simbolică pentru cultura românească: cobza, vioara cu „teluri”, țambalul tradițional românesc, violoncelul „bătut”, „duduroniul”, cornul tradițional, buciul (cu variantele sale constructive), instrumentele aerofone cu emisie sonoră dublă (fluierile „gemănite”), cavalul tradițional românesc, șuierătorile, cântatul cu „lingurile”, drâmba europeană, toate analizate sub aspectul diferențierilor constructive întâlnite în spațiul românesc. Autorul demonstrează, prin intermediul unei argumentații teoretice solide, că „existența acestor instrumente muzicale de-a lungul secolelor precum și tendința lor de evoluție constructivă (la nivel global sau zonal) au fost determinate de o multitudine de factori”, privind gradul de intuiție și de ingeniozitate al oamenilor (în privința producerii sunetelor); impresia estetică lăsată de instrumentele muzicale;

utilitatea instrumentelor muzicale; facilități și performanțe ale instrumentelor muzicale; diversitatea modelelor constructive și tendința de perfecționare continuă a construcțiilor muzicale (p. 47). De asemenea, atributele privind „tradiționalitatea” acestor instrumente sunt subsumate unor condiții pe care Ovidiu Papană le consideră „minimale” în acest context, acestea privind aria de răspândire, perioada de utilizare, numărul de interpreți (care să cuprindă o serie de mai multe generații succesive), repertoriul adecvat acestor instrumente, tehnica interpretativă specifică fiecărui instrument (sau fiecărei familii de instrumente), constructorii locali recunoscuți de comunitățile din care fac parte etc.

Autorul departajează instrumentele muzicale care fac parte din „zestrea tradițională românesacă” pe baza mai multor criterii specifice: caracteristici acustico-muzicale, grad de complexitate constructivă, vechimea atestată a utilizării, sursele culturale originare, limitele zonale de răspândire, destinația utilizării, modalitățile specifice de emiterie a sunetelor și de interpretare muzicală. Din această perspectivă, instrumentele muzicale tradiționale românești au fost încadrate, sub aspect organologic, în mai multe categorii: *instrumente muzicale ancestrale* (frunza, solzul de pește, duba, buhaiul, fifa, paiul, tilinca, naiul, buciul, cornul, cimpoiul, fluierul, drâmba, cobza), *instrumente muzicale împrumutate din cultura europeană* (instrumentele din familia viorii, instrumentele din alamă, clarinetul), *instrumente adoptate în sec. al XX-lea* (taragotul, vioara cu goarnă, acordeonul, saxofonul), *instrumente modificate constructiv* (duduroniul, vioara cu teluri, vioara cu goarnă, viola cu călușul drept, violoncelul „bătut”), *instrumente care folosesc alte procedee de interpretare în raport cu modurile de execuție inițiale* (vuva sau tamburina cu membrana frecată cu degetul, vioara cu firul de păr legat de coardă, doba cu băț și „degetar”, violoncelul „bătut”, instrument la care sunetele sunt produse prin lovirea coardelor cu un băț și ciupirea lor cu „pișcălaul”), *instrumente muzicale utilizate în practicile magice* (buhaiul, capra, zurgălăii, talanga, opinca cu pinteni, biciul), *instrumente utilizate în cadrul unor activități utilitare, cotidiene* (fluierul cu burduf, talanga, clopoțelul,

duruitoarea, cornul utilitar, toba pentru anunțuri), *pseudoinstrumente cu rol de amuzament* (șuierătoarea, cântatul cu „piaptănu”, cântatul cu „lingurile”, cântatul cu „fierăstrăul”), *jucăriile muzicale tradiționale, instrumentele muzicale menținute pentru scurt timp în practica tradițională, instrumentele moderne* (instrumente electrofone). Analizele constructive, acustice și muzicale conferă acestor studii o dimensiune științifică elevată, potențată prin bogata experiență de colecționar (cu o colecție de peste 200 de piese), de restaurator și (nu în ultimă instanță!) de constructor al instrumentelor muzicale tradiționale, prin care Ovidiu Papană dovedește calitățile celui mai autorizat cunoscător contemporan al domeniului organologiei muzicale tradiționale din spațiul românesc și (am îndrăzni să afirmăm!) din centrul și sud-estul european.

Concluziile acestui important opus, dedicat de Ovidiu Papană culturii muzicale tradiționale românești, gravitează în jurul indicării și sublinierii necesității de a se întreprinde, pe viitor, noi sinteze etnomuzicologice care să reunească studiul empiric și istoric al cunoașterii instrumentelor muzicale tradiționale cu formele integratoare moderne, bazate pe studii de acustică muzicală și pe modelări grafice tridimensionale ale caracteristicilor sonore și acustice. Aceasta reprezintă, cu siguranță, o modalitate de cercetare avansată modernă și inedită, care nu a mai fost aplicată în spațiul etnomuzicologic românesc și pe care Ovidiu Papană își propune să o dezvolte în studii și sinteze viitoare.

# MUZICA

## Romanian musicology magazine

Editorial staff:

**Editors:** Irinel Anghel, Mihai Cosma

**Editorial board:** Lavinia Coman, Grigore Constantinescu, Nicolae Gheorghită, Valentina Sandu-Dediu, Luminița Vartolomei

**Scientific council:** Corneliu Dan Georgescu, Dinu Ghezzo, Costin Mioreanu, Viorel Munteanu, Sever Tipei, Cornel Țăranu

Readers from abroad may subscribe to MUZICA magazine writing to the following address:

Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România,  
Calea Victoriei 141, sector 1, București, România.

Email: revista.muzica@yahoo.com. Phone/Fax no. +40213177966

**Published by**  
**Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România**

ediția electronică: [www.ucmr.org.ro](http://www.ucmr.org.ro)

ISSN 0580-3713