

CUPRINS

STUDII

DOUĂ IPOSTAZE ALE POSTMODERNISMULUI	3
--	----------

ADRIAN IORGULESCU

LA PHÉNOMÉNOLOGIE MUSICALE, UNE EXPRESSION DE LA RÉALITÉ TRANSCENDANTE (I)	12
---	-----------

TUDOR MISDOLEA

LOGICA LUMILOR POSIBILE (XI). MODELE STRUCTURALE	30
---	-----------

NICOLAE BRÂNDUȘ

GÖRGY LIGETI ȘI BALADA <i>MIORIȚA</i>	36
--	-----------

CONSTANTIN-TUFAN STAN

INTERDEPENDENȚE STRUCTURALE ȘI STILISTICE ÎNTRE FOLCLORUL ROMÂNESC ȘI MUZICA BIZANTINĂ, ÎN <i>PRELUDIUL LA UNISON</i> DE GEORGE ENESCU.....	41
--	-----------

STROE-VLAD GHEORGHÎȚĂ

ROLUL MUZICII SACRE ÎN TRANSFORMAREA SOCIETĂȚII	51
--	-----------

CRISTIAN CARAMAN

WORLD MUSIC

MUZICA ARABO-ANDALUZĂ (II)	84
---	-----------

CEZAR BOGDAN ALEXANDRU GRIGORAȘ

ISTORIOGRAFIE

MUZICIENI ROMÂNI ÎN TEXTE ȘI DOCUMENTE (XIX) FONDUL DIMITRIE CUCLIN	103
--	------------

VIOREL COSMA

PRIMA EDIȚIE A ZILEI "GEORGE ENESCU" LA LUGOJ	122
--	------------

CONSTANTIN TUFAN STAN

BIZANTINOLOGIE

UN VALOROS ȘI INEDIT FOND DE MANUSCRISE MUZICALE DE LA MĂNĂȘTIREA SINAIA	128
---	------------

VASILE VASILE

TABLE OF CONTENTS

STUDIES

TWO HYPOSTASES OF POSTMODERNISM	3
ADRIAN IORGULESCU	
LA PHÉNOMÉNOLOGIE MUSICALE, UNE EXPRESSION DE LA RÉALITÉ TRANSCENDANTE (I)	12
TUDOR MISDOLEA	
THE LOGIC OF POSSIBLE WORLDS (XI). STRUCTURAL MODELS	30
NICOLAE BRÂNDUȘ	
GYÖRGY LIGETI AND THE BALAD <i>MIORIȚA</i>	36
CONSTANTIN-TUFAN STAN	
STRUCTURAL AND STYLISTIC CONNECTIONS BETWEEN ROMANIAN FOLKLORE AND BYZANTINE MUSIC, IN GEORGE ENESCU'S <i>PRELUDE A L'UNISON</i>.....	41
STROE-VLAD GHEORGHÎȚĂ	
THE ROLE OF SACRED MUSIC IN THE TRANSFORMATION OF SOCIETY	51
CRISTIAN CARAMAN	

WORLD MUSIC

ARABIC-ANDALUSIAN MUSIC (II).....	84
CEZAR BOGDAN ALEXANDRU GRIGORAȘ	

HISTORIOGRAPHY

ROMANIAN MUSICIANS IN TEXTS & DOCUMENTS (XIX)	
THE DIMITRIE CUCLIN ARCHIVES	103
VIOREL COSMA	
THE FIRST EDITION OF "GEORGE ENESCU" DAY IN LUGOJ	122
CONSTANTIN TUFAN STAN	

BYZANTINOLOGY

A VALUABLE AND UNKNOWN FUND OF MUSICAL MANUSCRIPTS AT SINAIA MONASTERY	128
VASILE VASILE	

Studii

Două ipostaze ale postmodernismului

Adrian IORGULESCU

Se vorbește mult, uneori până la saturație, în ultimii douăzeci de ani cu deosebire, despre *postmodernism*, în accepția mea, în contexte nu tocmai pertinente. Întâi de toate este considerat un curent, deși postmodernismul nu este așa ceva. Obişnuit, se face asimilarea sa „*per a contrario*” cu *modernismul*. Dar nici modernismul nu este un curent. Prin modernism înțelegem o mentalitate, o atitudine, un mod de reflecție asupra realității estetice – și nu numai estetice, dovedind anumite preferințe în materie de gust, de ideal estetic, care nu au, în fond, vreo legătură cauzală, nici formală explicită cu un curent artistic, în accepția comună a denumirii.

Dacă o luăm etimologic și istoric, moderni erau în Antichitate reprezentanții orientării eleniste față de cei ai orientării elene. După cum, mai târziu, în mersul muzicii, fiii lui Bach se considerau moderni față de tatăl lor (pe care îl gratulau cu apelativul „perucă bătrână”), și contrapuneau „noul stil” clasic, cu „vechiul stil” baroc. Distincția „stil modern” versus „stil vechi”, (*art nouveau contre art ancien* – cum spuneau francezii), evocă pe de o parte complementaritatea, iar pe de altă parte, disocierea relativă dintre cuceririle unui prezent și ale unui trecut în genere apropiat. Fiindcă, de pildă, modernii Clasicismului în literatură nu se raportau la literatura Evului Mediu, ci la fenomene beletristice aparținătoare Renașterii sau Barocului. De aceea, într-un sens extins, termenul de „modern” sau „modernism” definește anumite opțiuni apropiate, vecine cronologic, legate de reflecții asupra actului artistic, estetic,

filozofic, social, moral. Concordant, la rândul-i, contemporanul nostru vădește alte valori, preferințe, opțiuni *vis-à-vis* de predecesorii săi de acum 30 de ani, sau chiar mai puțin.

*

Termenul de „postmodernitate”, de „neomodernitate” implică enorm de multe lucruri și fațete, sub cupola sa intrând tendințe, direcții, modalități de expresie extrem de diverse, adesea ireconciliabile în interiorul unei perioade de timp. *Grosso modo*, în artă noțiunea se folosește aproximativ din anii '80 încoace. Nu întâmplător, atunci sesizăm o falie masivă în domeniul culturii, comparativ cu intervalul deceniilor 5-8 ai secolului trecut. Destul de tranșant și din acest motiv lipsit de nuanțe și subtilități, se consideră postmodernismul (neomodernismul), un fel de replică la cele petrecute anterior.

Evoluțiile muzicale din anii amintiți, sunt adesea puse generic sub umbrela *avangardismului*, cu tot ce presupune acesta, de la serialismul integral la creația stocastică, spectrală, acusmatică sau efectologică, până la cea aleatorie, minimală, repetitivă și alte varietăți consacrate. Simptomatică rămâne această aspirație, chiar obstinație a compozitorilor din epocă, de a împrăști cât mai rapid elementele de bază ale discursului muzical. Atât de alert este procesul încât, deja la nivelul unui deceniu apar modificări tranșante în plan sintactic, morfologic, expresiv, în planul tipurilor de apelare la arhetipuri sau la anumite paradigme sonore. Astfel că, paradoxal, asistăm uneori la coexistența unor direcții opozabile. Un singur exemplu: muzica stocastică, cu aleatorismul total. De la organizarea fiecărui sunet, fiecărui parametru, la organizare zero. Într-adevăr, ciudată această simultaneitate dizarmonică. Gândiți-vă ce înseamnă ea, dacă o raportăm ca factor de schimbare a limbajului, a manierelor, a tehnicilor specifice la Renaștere, la Baroc, la Clasicism. Serialismul durează cam 20-25 de ani, după care ne confruntăm cu direcții în succesiune ce introduc în percepția ascultătorilor, a publicului, o enormă dificultate de a „digeră” inovațiile.

Deschid o paranteză și intru apoi în problematica anvizată. În orice operă – și asta e o lege fundamentală ce

definește obiectul artistic, indiferent de natura lui, (plastică, arhitecturală, coregrafică, cinematografică, literară, muzicală) – trebuie păstrat un echilibru între cantitatea de necunoscut, respectiv de originalitate și cantitatea de informații cunoscute, deținute de un receptor ori de o sumă de receptori. Așa numitele elemente de „recuzită” pe care le-a asimilat, le-a filtrat, și le poate procesa. În răstimpul dintre 1920 – 1980, am fost martori la o transformare fără precedent a limbajelor, atât de rapidă și de dramatică încât inovația a ajuns să prevaleze absolut suveran asupra tradiției. De aceea, ascultătorul s-a trezit într-o situație de neînțelegere cronică a substanței transmisului, atât în privința mijloacelor, a configurațiilor, cât mai ales, în privința conotației operei fonice.

Distingem autori care au schimbat maniera de creație o dată la 5-10 ani. Alții au postulat că fiecare lucrare trebuie să propună o schimbare fundamentală de „macaz”. De aceea au inventat fel de fel de sisteme de notare și de legende, care să permită lectura și interpretarea unor texte și intenții inedite.

Teoretic în artă, nu descoperim nici originalitate absolută nici redundanță absolută. Se pune „non stop” chestiunea stabilirii unui echilibru fragil între cele două componente. Ori, muzica perioadei relatate generează experiențe ce au dus – o spun cu regret – într-un mod mai mult sau mai puțin conștient, la depărtarea publicului de sala de concert. La abandonul unei relații. S-au pus permanent în fața melomanului baremuri de natură comunicațională inaccesibile. Astfel s-a produs blocajul, irelevanța, schisma nedorită dintre compozitor și ascultător, nemanifestată vreodată atât de abrupt pe parcursul existenței artei sonore.

Firesc, deși anormal, înclinațiile publicului actual se îndreaptă spre epocile „revolute” din istoria Euterpei, preferințele sale – în funcție de repere – ghidându-se spre creația neoclasică, clasică sau romantică. Formulele recente sunt încă greu accesibile. Înțelegând fundătura, unii artiști au încercat gesturi reparatorii, care să inducă o apropiere de rigorile și capacitățile de „tolerare” ale beneficiarilor. După părerea mea, în mare măsură, ceea ce încearcă

postmodernismul ține de această intenție de redobândire a unui contact susținut și extins între autor și destinatar, prin operă.

*

Identific, pornind de la aceste considerente-cadru, două dimensiuni ale postmodernismului. Una pe care aş considera-o ratată și alta care – virtual – s-ar putea dovedi salutară. Evident, m-am oprit până acum la fenomene proprii perimetrului sonor, dar aspectele pe care le voi expune pe scurt, se referă și afectează toate sectoarele artei. Postmodernismul nu oglindește un demers izolat ori parțial, ci reprezintă o orientare la care au aderat artiști, esteticieni, filozofi, critici, interpreți, acoperind întregul fenomen cultural al zilelor noastre. Focalizez două linii de evoluție, și anume, una negativă, alta pozitivă. Voi evoca unele consecințele ale acestei dualități din unghiul praxisului muzical.

Există o zonă a postmodernismului (post-avangardei cum o denumesc unii), ce posedă un caracter prioritar echivoc, neconvențional. El excede modalitățile de exprimare tradiționale și își propune să dinamiteze orice cutumă, orice mod mai mult sau mai puțin obișnuit de făurire. Apologeții acestei direcții sunt preponderent diletanți, oameni fără vreun contact real cu fenomenul acustic contemporan, fără cunoștințele aferente necesare. Sunt persoane, per ansamblu, ce nutresc impresia că a scrie literatură, muzică, a picta, a dansa sunt operațiuni generate doar din instinct, din plăcere, din satisfacție imediată. Astfel că, oricine poate să producă un obiect cu pretenție artistică. Oricine se joacă la un computer fără habar de note și principii elementare, preluând niște secvențe preexistente, a apt să nască o piesă sonică.

Orice neofit care se consideră balerin e apt să producă, acasă sau pe o scenă, o improvizație de mișcare corporală. Rezultatul după caz, poate fi unul comic, tragic-comic, penibil, etc. Dumnezeu știe... Întâmplător, spontaneitatea pură naște sporadic și rezultate simpatice. Dar expedientele acestea nu provin dintr-o articulare logică, din punerea în pagină a unei realități prestabilite. Ele nu se fondează pe un concept, pe o strategie, nu au o intenționalitate clară de construcție, necum o

idee forță în sfera conținutului. Atari înfiripări sunt frecvent puse în „cârca” acestui postmodernism.

Deasemenea, constatăm abolirea criteriilor de edificare și de evaluare. Practic se deduce – implicit, explicit – că tot ce ființează pe piață e obiect estetic. Nu se apelează la modele de estimare. Nu se agreează scări, nici grile axiologice. Nu interesează dacă rezultatul place. Nu interesează reacția publicului, a criticii, ori sunt neglijabile. Aruncarea „peste bord” atât a așa-zisului „balast” (tehnici și tehnologii creative, modalități expresive), cât și a ierarhiilor, a selecțiilor, duce la această harababură generalizată, unde oricine, indiferent de știință și talent, poate fi creator și unde orice produs poate fi consumat (îngurgitat) „la grămadă”.

Dincolo de faptul că se ignoră intenționat implementarea unui concept într-o configurație, într-un material oarecare, mă deranjează că se neagă până și dreptul criticului sau al melomanului de a avea o opinie.

În fine, totul pare acceptabil, permis, posibil. Se exclud ierarhiile, constrângerile, evaluările, apartenențele. Permisivitatea, relativismul tutelează, acaparează, determină. Din păcate, această abordare primează și proliferază în anumite medii, după anii '80. Desigur, nu trebuie luat nimănui dreptul exprimării. Dar, din momentul în care asemenea demersuri ies din „ringul” personal și plonjează în spațiul public, avem o problemă. De ce? Păi, dacă mă joc la mine pe computer cu sunete prefabricate, cânt în baie și dansez, sau sculpez cu bucăți de mămăligă în bucătărie și, eventual, rezultatul îl arăt unui prieten e una, iar dacă îl scot pentru uz extern, îl expun, îl prezint spre delectarea unor receptori, e alta.

Mai mult, într-o societate supramediatizată cum este societatea noastră, atari confecționări pot fi preluate și transmise către milioane de oameni. Indirect, se induce maselor percepția falsă, că au de-a face cu reușite. De aici trauma recunoscută a prostului gust planetar. Ceea ce definește acest tronson de preocupare este exact căderea pe panta lucrului neprofesional, adesea jenant și neplăcut sub aspectul fizionomiei. Prin reproducere, prin multiplicare, consumatorii

ajung să creadă că de fapt, în acest malaxor se găsește etalonul, valoarea, că asta e calea de urmat.

Am scris mai multe articole, despre *manelizarea culturii*. Se știe, maneaua este o specie indigen-orientală și probabil pentru occidentali extensia terminologică respectivă nu-i relevantă. Pentru noi cei de acasă, din vadul autohton în care supraviețuim, este. Manelizarea incumbă dominația derizoriului, a îndoielnicului, a zegasului artistic, în fața cărora unii contemplatori se înclină, se extaziază. Nu fac trimitere aplicată la manelizarea domeniului sonor, pe care o depistăm zilnic, ci la manelizarea integrală petrecută la nivel intelectual, politic, social, la nivelul interrelaționării uzuale dintre persoane. Asistăm la căderea în insignifiant, în grotesc, în vulgar, în hilar, pe arii dintre cele mai diverse.

Am invocat maneaua și succesul său fulminant la români. Includ în aceeași matrice atracția telenovelor, a filmelor pornografice, a bricolajelor artizanale întâlnite la toate colțurile, a tapiseriilor cu *Răpirea din Serai*, a veșmintelor și podoabelor din plastic etc. Nu semnalez alcătuiți izolate, într-un sector sau registru al artei, ci exemplific un fenomen amplu, promovat abuziv, de unde decurge gravitatea situației.

Revenind într-o sferă mai salubă; în definitiv, postmodernismul (neomodernismul) nu se separă de modernism prin metode, cât prin felul cum sunt ele folosite, articulate, puse în lumină. Cunosco numeroase opere denumite postmoderne, sau pe care autorii lor le apreciază așa, unde se utilizează procedee „deja vu” luate din creația avangardei, a modernismului – de la colaje, pastişe, improvizații, teatru instrumental, până la soluții – etalon, caracteristice altor perioade, denumite generic „retro”.

Comparativ cu modernul, antimodernul sau, mă rog, postmodernul pledează pentru dezagregare, disoluție. Ținta lui nu este de a construi, ci de a demola. De a renunța la congruență, de a dinamita demersul edificat, de a nu investi inteligență, sensibilitate, ingeniozitate. Deci, pe când antecesorii se străduiau să pună constituienții în ordine, până la stadiul sunetului, acum acțiunea se îndreaptă tocmai pe fracționare, pe descompunere, pe hazard, pe o căutată ambiguitate.

Sumar, aş integra perspectiva semnalată în globalism, în eclectism, în omogenizare şi omogenitate, în conjuncturalism şi, reiterez, într-o regretabilă absenţă a efortului structurant. Speciile cultivate predilect sunt cele ale divertismentului, ale happeningului. Tipul de artă evocat se adresează unui public needucat, lipsit de pretenţii, de sensibilităţi, descumpănit, buimăcit, văduvit de repere, de judecăţi valabile şi selective. Într-un cuvânt, lobotomizat. Nu anatemizez audienţa pentru ignoranţă. De vină e şcoala, familia, anturajul, şi cu precădere massmedia (televiziunea, radio-ul, internetul ş.a.m.d). Avem colectivităţi placide, descumpănite, lipsite de ataşamente şi păreri, supuse continuu unui bombardament de senzaţii, de impresii adresate precumpănitor dominantei instinctive, emoţionale, niciodată celei superioare, mentale, nicidecum celei spirituale. Am zăbovit asupra acestor caracteristici ale neomodernismului, întrucât ele definesc şi conturează elocvent spaţiul contemporan. Reflectă totodată cu acurateţe deruta, nonfundamentarea, apatia artiştilor, interpreţilor, receptorilor, organizatorilor de spectacole, producătorilor, difuzorilor, cu toţii implicaţi în acelaşi joc, în acelaşi sistem inter-corelat.

*

Identificam anterior o ipostază a postmodernismului nu neapărat pozitivă, nici salvatoare, dar care poate antrena, în anumite circumstanţe, efecte benefice. Ea propune recondiţionarea, reactivarea, redimensionarea unor direcţii, a unor (re)fluxuri de interes. Se încearcă, de pildă, o anumită legătură între trecutul artei noastre şi prezentul ei, sau abordarea unor căi artisanale cvasi-abandonate, la modă odinioară, şi care nu s-au dovedit epuizate. Descoperim în anumite lucrări recente, bineînţeles, din sfera creaţiei serioase, o nostalgie a consistenţei pierdute, tentativa de punere a unor elemente tradiţionale în contexte inedite. Se degajă intenţia revalorificării unor metode, cu scopul de a le filtra şi a le distribui în circuite inedite, în perspective apte să declanşeze noi dimensiuni emoţionale.

Concret, se apelează la varii adaptări, intercorelări, amalgamări, modelări alternative ale unor paradigme. Se recurge la citate, la inserții tematice, la parafraze, la întrebuințarea pe scară largă a polistilismului (la stadiul de parte, ori de secțiuni ale opusului), a metastilismului, a sincretismului. Se fructifică astfel, pe acest din urmă palier, anumite schimburi și deplasări tehnice, energetice și indentitate între muzică și dans, muzică și film, muzică și literatură, muzică și plastică și așa mai de parte. Aș completa cu întoarcerea necomplexată la practici și la maniere cumva parcurse, știute, acumulate. Nu cred personal, că bagajul de experiențe, hai să-l numim – după caz – neoclasic, neoromantic, serial, al muzicii repetitive, al muzicii aleatorice, până la un punct, sau al muzicii spectrale este depășit. Provocarea este cum să pui aceste surse și resurse într-o stare de conjuncție, de sinergie, cum să le faci să devină compatibile și vitale sub raportul mesajului. Cum le relaționezi, cum le potențezi. Cum combini estetic și aplicativ principiul variației, cu cel al repetitivității sau al ciclicității, continuitatea cu discontinuitatea, unitatea cu diversitatea, întregul cu partea. În esență, cum obții coerența și îndeosebi, atracțiozitatea.

Muzica parcurge în zilele noastre un proces de recalare și de recalibrare la propria-i esență și putere de transmisie; de recuperare a unor trasee și funcții încă posedând un potențial de utilizare. Asta nu împinge la epigonism, la conservatorism, la „restaurație” sonoră. Faptul de a topi în aceeași matcă virtualități aparent neconsensuale poate să iște oportunități valabile, dacă operația respectivă se întreprinde cu haz, cu meșteșug. Demersul principal vizează articularea. El se centrează pe o edificare interesantă capabilă să sugestioneze, să prezinte interes apercceptiv. Menționez că accentul se pune mai ales pe aliajul morfologie – sintaxă, dar și pe rigoare. Ori, această linie de acțiune postmodernă se desparte cardinal de cealaltă.

Aș adăuga colateral, fără să dezvolt, preocuparea pentru integrarea unor aplicații ce deschid noi fronturi, noi perspective, precum compoziția asistată de computer. Fugitiv și tangențial amintesc și producțiile multimedia, ce dezvăluie într-o

formulă cvasi-sincretică și îmbunătățită tehnologic, anumite valențe, coordonate, tipologii expresive împrumutate din alte domenii artistice, fie ele convenționale, fie neconvenționale. Adaug în spiritul axei analizate libertatea abordării, indiferența față de cutume și de principii „*sacro-sante*”, refuzul încadrărilor. Compozitorii nu mai resimt apasarea că trebuie să se înroleze într-un curent, într-o școală, într-o grupare. Singura asumare izvorăște din alegerea procedeelelor elaborării. Cât este aceasta conformă cu o orientare sau alta, pare o chestiune secundară, chiar depășită.

Doresc în final, să subliniez că latura favorabilă pe care o deslușesc în interiorul postmodernismului evocat se regăsește în trasarea unor punți reale între compozitor și ascultător, astfel încât contemplatorul să fie recapacitat pentru fenomenul muzical, pentru creația nouă, în condițiile unei oferte deschise, incitante, integrabile și compatibile, dacă vreți, cu patrimoniul său mental, sufletesc, cu dispoziția implicării în aventura sonoră. Este un drum pe care au mers încă din anii '70-'80 ai veacului trecut Penderecki, Schnittke și alți compozitori consacrați. Deși n-au întors spatele avangardei, ei au încercat o reconciliere și o (re)atrageră a publicului într-un spectru comunicațional real, participativ. Despre contribuțiile autorilor români în materia specificată, cu altă ocazie. Probabil.

LA PHÉNOMÉNOLOGIE MUSICALE, UNE EXPRESSION DE LA RÉALITÉ TRANSCENDANTE

(I)

Tudor Misdolea

Par son essence, la musique est l'art du mouvement. Elle s'implique dans le mouvement transcendant de la conscience. Elle représente un objet intentionnel dans la mesure où l'intentionnalité transcendantale est le mode d'être de la conscience. La musique n'est pas une harmonisation, elle est une source d'harmonie, elle un principe existentiel fondamental. Par elle l'homme dépasse sa condition d'être sensible pour arriver à la compréhension du monde des essences, du monde de la vérité. La présente étude essaie de mettre en lumière les potentialités « a priori » que la musique offre à l'homme dans sa quête existentielle.

Au sens propre du terme, « transcendant » désigne la qualité qui ouvre la possibilité de s'élever au-delà d'un niveau ou d'une limite donnée. On peut considérer comme transcendantes toutes les qualités a priori, c'est-à-dire tous les principes de la connaissance qui se trouvent dans l'esprit antérieurement au jugement prédicatif déterminé par l'expérience, plus précisément dans les couches préréflexives de la conscience. Une réalité transcendante se constitue comme un mouvement dialectique par lequel le moi individuel, en méditant sur son existence, arrive à une conscience plus profonde du monde et à une puissance supérieure de compréhension de l'existence.

La musique naît d'une nécessité primordiale d'expression et de méditation sur l'existence, nécessité qui trouve ses sources dans les couches antéprédicatives de la

spiritualité. Ces sources résident dans un ensemble de structures peu différenciées qui, dans le monde du sensible, détermine en dehors de toute logique formelle les entités perceptives et imaginatives fondamentales dans l'évolution de l'expression musicale. Cette évolution constitue l'objet d'une phénoménologie spécifique qui prend en considération les particularités de la musique comme art du mouvement.

Du point de vue étymologique le mot « phénomène » signifie « ce qui apparaît, ce qui se montre ». Ainsi, la phénoménologie, qui s'est voulue dès le départ science de l'originaire, met en évidence une nouvelle approche de la réalité en faisant droit aux structures de totalité, aux configurations¹ plutôt qu'aux atomes spécifiques à l'empirisme. En effet la phénoménologie a comme fondement une épistémologie logico-psychologique c'est-à-dire, une épistémologie des totalités relationnelles dynamiques.

La phénoménologie musicale a donc pour but l'analyse profonde du phénomène musical dans l'intégralité de la dynamique des états qui le définissent dans le contexte « espace-temps » existentiel. L'œuvre musicale apparaît comme le résultat de l'interpénétration hermétique de deux mondes : le monde des Idées (au sens platonicien du terme) et le monde de la réflexion humaine. La symbiose résultant de ces deux mondes se constitue d'une manière immanente (conformément aux lois naturelles), comme moteur du déroulement des potentialités initiales qui sont, selon Mircea Eliade, « homologuées à la naissance du monde »². Cette symbiose conduit à un processus dans lequel sont activées toutes les formes conscientes de la vie intérieure humaine et qui se constitue comme support dynamique pour toutes les manifestations spirituelles de l'homme. Pour Schopenhauer le monde est une musique concrétisée qui unifie dans son expression les universalia ante rem, c'est-à-dire, l'universalité avant toute forme prédicative. Schopenhauer voit ainsi dans la

¹ Dans les années 1950, cette nouvelle approche deviendra « la théorie des formes (Gestalt-théorie) ».

² Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Ed. Gallimard, 1996.

phénoménologie musicale l'expression de l'unité originaire et synthétique de l'aperception, unité qui représente la condition fondamentale et ontologique de l'être.

L'expérience musicale contient les éléments et les états a priori de la conscience et nous introduit dans un monde où la distinction entre le sensible et l'intelligible n'a plus de sens. Il s'agit d'une réalité transcendante, une réalité supérieure dans laquelle la dualité de nos sources de connaissance – sensibilité et intellect – conduit à la naissance d'un acte de l'esprit qui élimine les différences entre les objets et les Idées qui leur sont associées. Par cet acte originaire, l'homme accède au monde des essences, au monde où l'essence devient une catégorie de notre discours esthétique comme principe fondamental de l'existence. De ce point de vue, la phénoménologie musicale, en promouvant l'intentionnalité¹ comme structure de transcendance et comme mode d'être de la conscience, nous met en rapport direct avec les objets et nous indique le sens de l'être naturel, de l'être vivant et enfin de l'expression « être une musique ». De cette manière on arrive à transcender le réel sensible, c'est-à-dire le réel subjectif, en entrant dans un espace auto-génératif.

1. L'intentionnalité transcendante et l'essence de la présence dans l'expérience musicale

Dans la mesure où l'intentionnalité transcendante est le mode d'être de la conscience, par le phénomène musical comme synthèse esthétique du mouvement de la réalité changeante, se met en place une structure primordiale de la relation intentionnelle et son corrélat, « la présence à »,

¹ L'intentionnalité (du latin *intentio*) peut être vue, dans le sens le plus général, comme le désir de connaître qui est inscrit dans notre constitution naturelle comme une structure originaire et qui nous facilite l'accès à la transcendance par la connaissance. Depuis l'antiquité on sait que l'esprit humain n'est pas une *tabula rasa* à la naissance ; il contient des principes rationnels essentiels qui, en tant qu'images des objets transcendants, constituent une forme de la connaissance innée antépédicative et prédiscursive.

indépendamment du donné empirique dans le sens que la mise en place de la structure n'est ni réfléchie ni volontaire.

L'objet potentiel se constitue dans une série d'actes de conscience successifs pendant un laps de temps de sorte que la présence reçoit la signification de l'unité du temps. Cette unité du temps représente une synthèse entre « le maintenant pur », un souvenir immédiat, « rétention », et une anticipation immédiate, « protention ». L'unité d'une mélodie repose sur cette synthèse de recouvrement. Lorsqu'on entend l'un des sons de la mélodie, nous avons aussi présents dans la conscience ceux qui l'ont précédé et on anticipe ceux qui vont venir. Ainsi, toute pièce musicale nous fait apparaître la conscience comme un flux de vécus se déployant dans le temps pour aboutir, finalement, à la transcendance du sensible. Ainsi, l'essence de la présence devient temps dans le sens d'Aristote ou de Newton qui en faisaient une dimension du monde au niveau le plus profond de la connaissance.

L'intentionnalité transcendantale confère à la musique, comme art du mouvement qui va de l'antérieur vers le postérieur, en passant par l'essence de la présence du présent, les qualités nécessaires pour avoir accès à, ce que Bergson dans les *Données immédiates de la conscience*, appelle l'expérience *intime* du temps. Bergson a toujours comparé l'unité temporelle de la conscience à une phrase musicale où chaque note est dépendante de la note précédente et détermine à son tour la note à venir. C'est pour cela que l'essence du présent ou le temps vécu se présente comme une *mélodie intérieure intime*. D'après Bergson notre vie intérieure entière témoigne d'une organisation mélodique. On introduit, ainsi, par le caractère intentionnel de l'affect, une nouvelle dimension du vécu, celle de l'affectivité. Dans ce sens-là on n'est pas loin de « l'aspiration d'éternité » de Messiaen qui veut institutionnaliser par le *Quatuor pour la fin du Temps* et *Chronochromie* un nouveau type de temps, le temps musical de l'au-delà du temps, l'Eternité. Cette quête de l'au-delà du temps, chez Messiaen, ne peut être comprise que par sa conviction que la musique est capable d'assumer la transcendance du présent vers l'éternité, vers une présence

éternelle. L'expérience musicale de Messiaen essaie de nous convaincre que la musique parvient à transcender la condition humaine par l'appréhension à vivre l'éternité transcendante au-delà du sensible dans le monde intelligible. Toute l'aspiration à l'éternité de Messiaen est une preuve de sa continuelle recherche de l'identité, recherche qui s'inscrit dans l'intentionnalité transcendante de son esprit en quête de la vérité. Pour Schumann la musique nous donne la possibilité de « pouvoir [nous] entretenir avec l'au-delà », dans la mesure où par la musique on peut accéder à la source des choses et à leur vérité primordiale. Selon l'expression de Heidegger dans *L'origine de l'œuvre d'art*, « l'art est la mise en œuvre de la vérité » et, plus précisément, « il est sauvegarde créatrice de la vérité de l'étant ». Schopenhauer à son tour situe la musique, dans la hiérarchie des arts, au niveau le plus élevé parce qu'elle se constitue comme une sorte de phénomène possible transcendant les catégories, en communication directe avec l'essence du monde. De la musique ancienne jusqu'à la musique contemporaine, les potentialités transcendantes du phénomène musical ont dévoilé en détail les plus subtils trajets de la conscience humaine en quête de son épanouissement vers l'absolu. Dans son mouvement perpétuel, par la dynamique des forces qui le traversent, le phénomène musical s'inscrit parfaitement dans une ontologie référentielle ou analytique¹ de l'homme potentiel, c'est-à-dire de l'homme saisi comme conscience. Ainsi, l'expérience musicale met en valeur la structure existentielle de la présence du sensible en l'amenant dans le monde transcendantal des essences.

2. Musique et transcendance

« L'homme marche dans l'image de la vérité, et il est troublé par le conseil de la vanité », dit saint Augustin²

¹ On entend ici par « ontologie référentielle ou analytique » une ontologie qui s'oriente vers une connaissance de l'être de l'homme par ses références existentielles. (Voir à ce sujet M. Heidegger : *Être et temps* ; J-P Sartre : *L'Être et le Néant*).

² Sermon 60 (PL 38, 403)

indiquant aussi qu'il n'existe pas pour lui de symétrie entre les deux termes. La recherche de la vérité est une nécessité existentielle *a priori* de l'homme qui se reflète dans ses actes et productions spirituelles. La vérité n'est corrompue que par un manque de raison et de moyens. I. Stravinsky, dans *Chronique de ma vie*¹, trouve la raison et les moyens en mettant en évidence la mission de la musique, à savoir révéler l'ordre primordial qui régit l'univers, l'ordre profondément imprégné dans la conscience de l'homme. Il précise : « Le phénomène de la musique nous est donné à seule fin d'instituer un ordre entre l'homme et le temps ». Il faut remarquer la qualité *a priori* que Stravinsky attribue au phénomène musical puisqu'il dit : « le phénomène de la musique nous est donné », ce qui désigne implicitement la qualité transcendante des potentialités de la musique dans leur effort d'exprimer les aspirations de l'homme vers l'aboutissement ineffable de sa destinée. Chez Mircea Eliade cette tâche « d'instituer un ordre entre l'homme et le temps » devient la nécessité de transformer le « Chaos en Cosmos »². Plus poétique, et peut être plus proche de notre temps, l'esthéticien H. Focillon dans son ouvrage *La vie des formes* affirme que l'art est un miroir métaphorique de l'univers.

Envisagée comme une expression de l'universalité, la phénoménologie musicale représente un langage naturel et unificateur qui exprime la vérité fonctionnelle des essences. La

¹ I. Stravinsky, *Chronique de ma vie*, Paris, Gonthier-Méditations, 1995

² Le concept de « Chaos » a évolué dans le temps ; dans l'Antiquité primitive le chaos était défini comme le vide obscur, sans limites et qui existait avant monde actuel, mais non pas, semble-t-il, à titre de réalité éternelle (Platon, *Banquet*, 178 b) ; sous l'influence du monde oriental, le « Chaos » a ensuite été défini comme un mélange confus de tous les éléments de l'univers. Le concept de « Cosmos », quant à lui, qui dans l'Antiquité signifiait « ordre » a été pour la première fois utilisé par les pythagoriciens pour définir l'univers ; c'est Platon qui définit systématiquement le monde comme un « cosmos », c'est-à-dire une globalité ordonnée et gouvernée par le Beau ; donc toute unité fonctionnelle dont les principes vitaux résident dans la conservation de l'équilibre de ses composantes peut être considérée comme « cosmos ».

musique n'est pas un outil, un conglomérat, elle est un principe; elle n'est pas une harmonisation, elle est une source d'harmonie. Elle joue un rôle médiateur en essayant d'instituer un ordre relationnel entre l'homme et le temps de l'espace existentiel dans une réalité nouvelle et transcendante. Dans cette réalité transcendante, l'homme peut atteindre la plénitude de son harmonie intérieure en comprenant le sens de son existence.

Du point de vue phénoménologique l'expression musicale représente en soi une expérience existentielle comparable à la « purification » plotinienne, c'est-à-dire une voie unificatrice à double sens, ascendant et descendant entre le monde de la perception empirique et la réalité transcendante des essences. Sur cette voie unificatrice les deux aspects complémentaires de la progression spirituelle – conversion et procession – conduisent à la perception sensible de la transcendance¹. Par le langage prédicatif de la musique, l'homme sensible peut accéder de lui-même, à la vérité et à la dignité de l'essence. En soi il s'agit d'un phénomène, d'une expérience de réconciliation progressive entre l'homme situé dans son contexte de vie dominé par des contraintes matérielles de quantité, de qualité, de relation, et la nature comme expression de la perfection fonctionnelle. Il se réalise ainsi une unité verticale entre le sensible et l'intelligible, unité subsistante de la transcendance, unité qui englobe dans son envergure toutes les structures originaires de la conscience.

Pourtant dans cette expérience il y a un doute originaire provenant de la différence existante entre l'ordre de perfection du système où se déroule l'expérience et l'ordre de perfection de l'expérience elle-même. L'axiologie spécifique du phénomène musical ne coïncide pas avec l'ordre de valeurs du système existentiel de référence. Il en résulte un doute et une altérité qui conduit subtilement et inévitablement à une aliénation de l'expression musicale. Cette aliénation reste spécifique à la transcendance dans le sens de Jaspers qui voit

¹ J. Trouillard, dans son ouvrage : *La procession plotinienne*, Paris, 1996, qualifie ce processus de « génération par exigence ».

dans le transcendant l'être lui-même vers lequel tend le mouvement de transcendance. Jaspers définit l'existence comme « ce qui se comporte par rapport à soi-même et à sa transcendance ». Il voit dans le discours humain une sorte de contradiction inévitable parce que les choses dont il parle, les choses sensibles, sont corruptibles par génération. Le point de vue de Jaspers ne tient pas compte du fait que tout discours, et donc aussi le discours musical, met en évidence les notions de quantité, de qualité et de relation qui caractérisent les choses sensibles et donc par sa nature, le discours musical est soumis à la relativité d'une génération subjective. La position de Jaspers conduit implicitement à une réalité singulière qui évolue d'une manière anarchique dans le contexte d'une « ontologie régionale ». C'est le point de départ d'un processus d'atomisation du sens dans la phénoménologie musicale, processus qui caractérise dans une bonne mesure la musique de notre temps.

La phénoménologie musicale comme expression de la réalité transcendante nous fait saisir le réel originaire dans le monde du sensible, dans la « présence » subjective du moment. L'œuvre musicale authentique, le produit inexorable de l'expérience musicale, se constitue comme un symbole de l'immanence de la vérité primordiale, comme un symbole de la sacralité entendue comme une valeur absolue et immuable. En ce sens on peut parler d'une réalité révélée qui possède la capacité d'anticiper une singularité spécifique qui attend sa notification dans le monde sensible. Il s'agit d'une sorte d'induction de l'expérience primordiale et universelle dans l'esprit de l'homme dont la fin est de concrétiser cette singularité dans une forme musicale qui puisse la définir.

Ainsi, la phénoménologie musicale définit la raison de son existence en faisant apparaître dans le monde du sensible la beauté transcendante de la relation d'interdépendance fonctionnelle entre la nature et l'esprit. Pratiquement cette relation est définie par un mouvement perpétuel d'« entrée en soi » et de « sortie de soi », mouvement qui génère l'expression musicale et qui, en effet, représente l'existence esthétique de l'homme. L'expérience musicale accompagne fidèlement les

plus petites oscillations de l'ordre caché du monde et ainsi sa vision transcendante élargit considérablement la dimension ontologique de l'esprit humain. Par la phénoménologie musicale l'homme fait la connaissance de ce qui lui est imposé par sa constitution naturelle, de sa tendance à relativiser d'une manière efficace les acquis de son esprit et de chercher continuellement la vision la plus appropriée de l'esthétique de son temps.

Il faut regarder l'expérience musicale comme une approche dynamique et spontanée de la pratique de recherche continue des essences originaires afin de rendre plus objectif, dans la mesure du possible, le monde de la perception sensible. Cette approche est une approche sans fin, un processus potentiel indéterminé dans le temps, ouvert aux multiples possibilités offertes par le développement futur de la pensée humaine. C'est en effet un besoin de libération de l'esprit et de transformation de notre rapport à la réalité transcendante dans le sens de son appréhension esthétique. Dans l'expression cartésienne « Cogito ergo sum », « sum » est un verbe actif qui nous indique que la pensée représente l'acte existentiel dans toute sa puissance d'évolution innovatrice. En ce sens, Bergson considérerait l'art comme une métaphysique en acte, comme le moyen le plus adéquat de dépasser les limites du sensible, le moyen d'entrer dans le monde des essences. Par l'intuition originarie, étendue à toutes les classes d'actes et qui englobe en soi tous les types d'intuitions (sensible, intellectuelle, catégorielle, eidétique)¹ et ensuite, par sa capacité intentionnelle², l'homme réussit à

¹ E. Husserl, en élargissant l'intuition au-delà du sensible, peut penser une intuition donnant à voir l'essence, l'*eidōs*; il considère « l'essence » comme un objet de nouveau type.

² P. Jacob, *What minds can do? Intentionality in a non-intentional world*, Cambridge University Press, 1996. On rappelle ici, à cette occasion, que l'intentionnalité représente soit l'application de l'esprit à un objet de connaissance, soit le contenu même de pensée auquel l'esprit s'applique; l'école de Brentano et notamment la phénoménologie de Husserl (*Recherches logiques*, II, 346 et suiv.) considère l'intentionnalité comme une fonction *a priori* par laquelle

mettre en acte l'expression musicale en vue de comprendre le monde des essences et de la vérité, c'est-à-dire la réalité transcendante. Ainsi, la phénoménologie musicale, comme expression de cette réalité transcendante, représente le moyen d'amener le sacré¹ dans le monde profane. Cette apparition du sacré dans le profane, cette « hiérophanie »² nous offre des « points fixes de référence » en se constituant, dans le même temps, comme « axe central pour toutes les orientations futures ». Par l'expérience musicale, c'est-à-dire par l'introduction dans le domaine de l'expressivité réelle des chaînes sonores ou même des conglomerats sonores, l'homme réussit à « matérialiser » les points fixes de référence de la réalité transcendante en les rendant accessibles à la perception sensorielle. La musique, par sa nature, son pouvoir d'expression, sa force évocatrice et aussi par ses potentialités d'abstraction, génère un état psychique spécifique qui conduit à une réalité transcendante où le sacré peut être révélé. Cette révélation fait partie de la cohérence première de notre vie psychique qui se constitue antérieurement à toute prédication, comme une unité *ante rem*, une réalité vivante c'est-à-dire une donnée primitive, fondamentale³.

La dimension ontologique de la phénoménologie musicale met en évidence la recherche de cette réalité cachée *ante rem*, de ce « Deus absconditus » qui dans l'Antiquité était défini par le concept d'harmonie et d'équilibre et qui s'appelait

l'esprit se rapporte à un objet réel ou idéal, comme essence de la conscience.

¹ Le sacré appartient à un ordre de choses séparé, réservé, inviolable ; Le sacré et le profane forment le cadre essentiel *a priori* de la pensée.

² Voir Mircea Eliade dans *Le sacré et le profane*, Gallimard, Paris, 1996.

³ Dilthey, *Le monde de l'esprit*, Paris, Aubier-Montaigne, 1947 ; l'idée directrice de Dilthey est que la compréhension propre aux sciences de l'esprit consiste en la reprise intentionnelle du sens immanent à toute activité humaine.

alêtheia au sens le plus fort du terme, c'est-à-dire révélation de ce qui est caché¹.

L'expérience musicale fait référence à la vie intérieure de l'homme tout entière ; elle est à la fois apollonienne et dionysiaque. Elle englobe en soi la transcendance de l'élément primordial et la présence temporelle de la réalité concrète, c'est-à-dire les deux mondes qui subsistent continuellement et simultanément dans l'esprit. Des hymnes apolloniens d'invocation et d'adoration de l'antiquité grecque et indienne aux danses dionysiaques présentes dans la musique de Stravinsky, jusqu'à la frénésie individualiste de la musique contemporaine, l'expression musicale suit les règles d'une syntaxe transcendante qui gouverne les éléments *a priori* de la conscience. En termes phénoménologiques l'immanence transcendante de l'« être » devient la réalité subjective de l'« étant »². C'est en ce sens qu'il faut comprendre l'affirmation de Schopenhauer qui précise que la musique représente le langage de la volonté, d'une volonté immanente et immuable. En d'autres termes il s'agit d'une adaptabilité de l'homme à une réalité transcendante dont la dynamique ne peut être mise en valeur que par la phénoménologie musicale³. Debussy dans son étude « La cathédrale engloutie » réussit à établir une

¹ Ananda K. Coomaraswamy, *The Pilgrim's Way*, Journal of the Bihar and Orissa Oriental Society, vol XXIII. Par analogie, dans le domaine de la poésie, on peut citer les paroles de Mallarmé qui décrivait le poète comme « l'homme chargé de voir divinement ». Baudelaire disait « La poésie est ce qu'il y a de plus réel, c'est ce qui n'est complètement vrai que dans un autre monde ».

² Heidegger, en suivant la pensée présocratique qui considère que le temps présent est déterminé par le temps originaire de la présence primordiale, fait une nette différence entre « être » et « étant », c'est-à-dire, entre « présence » et « présent ». Mircea Eliade considère, lui aussi, que cette distinction tient de l'ontologie.

³ Dans *La naissance de la tragédie*, Nietzsche définit, la musique ainsi : « Voyez-moi telle que je suis ! Sous l'incessante variation des phénomènes je suis la Mère primitive, éternellement créatrice, qui contraint éternellement l'être à l'existence et se satisfait éternellement de l'inépuisable variété des phénomènes ».

symbiose parfaite entre, d'une part le contexte « espace-temps » et d'autre part le contexte « réel - symbole », symbiose qui est la clé de l'accès à la vision transcendante de la vie. Stravinsky lui aussi, dans « Le sacre du printemps », nous dévoile la puissance instinctive de la vie qui naît ; il pénètre dans la sphère de l'ineffable en rapportant les pulsations originelles de l'univers. Debussy et Stravinsky expriment ainsi la beauté comme élément unificateur du sujet et de l'objet dans une globalité spécifique à la vérité dans la réalité transcendante. Par ses structures et ses objectifs toute expression musicale se constitue comme une hiérophanie ; elle introduit dans le monde réel les éléments profonds de la sacralité qui définissent le moment initial et la cause efficiente nécessaire pour faire évoluer le monde existentiel. En ce sens, Merleau-Ponty et Levinas parlent d'une chose *invisible*, d'une *entité d'origine* responsable que suppose la nécessité rationnelle et qui tient d'une antériorité absolue¹.

La phénoménologie musicale apparaît comme une empreinte viable et unificatrice de la permanence et de la pérennité caractéristique à la réalité transcendante. Cette réalité transcendante confère à l'expression musicale les qualités métaphoriques et métonymiques indispensables à toute pratique significative et profonde². Cette pratique réalise le passage exemplaire du virtuel au formel, et du sacré au réel. Toute forme de « cosmos »³, donc l'homme aussi vu comme un « cosmos », possède une « ouverture supérieure » vers le haut,

¹ Philippe Huneman, Estelle Kulich, *Introduction à la phénoménologie*, Armand Colin, Paris, 1997 ; C. Lefort, *Merleau-Ponty*, Duponchelle, Paris, 1990 ; E. Levinas, *Théorie de l'intuition dans la phénoménologie de Husserl*, Vrin, Paris, 1988.

² Le terme « métaphore » provient du grec « metaphorein » qui signifie « transporter » ; Le terme « métonymie » provient du grec « metonymia » (changement du nom) qui se constitue comme un instrument de continuité, en désignant un phénomène par un autre phénomène dont il est lié par une nécessité existentielle.

³ Comme il a été défini antérieurement, c'est-à-dire, comme une unité fonctionnelle dont les principes vitaux résident dans la conservation de l'équilibre de ses composantes.

ouverture qui représente le symbole du passage d'un état à un autre état supérieur, car toute manifestation cosmique est soumise à la dynamique du « passage »¹. En ce sens, la phénoménologie musicale mise en évidence par la pratique exemplaire de l'intuition originaire, peut être considérée comme une synthèse entre les éléments exogènes et endogènes de la manifestation existentielle de l'homme². Les deux aspects exogène et endogène conduisent à la naissance de la signification de l'expression musicale. Sous son aspect exogène la musique s'adresse directement aux sens, étant perçue comme une construction sonore fonctionnelle et significative ; cette construction est générée et structurée conformément à l'expérience empirique de la nécessité³. L'aspect endogène met en évidence une musique que, métaphoriquement parlant, on n'entend pas, c'est-à-dire une musique qui tient de la fonction *a priori* cognitive, innée et résidant dans une réalité *ante rem*, transcendante, à savoir le réel originaire. Par cela, la phénoménologie musicale est universelle, car elle est l'expression des causes essentielles d'une réalité transcendante. Elle reflète l'unicité de l'existence ultime en qualité de principe de l'être et de sa pensée. Le contenu intime de la musique révèle l'harmonie du monde ; elle amène dans le domaine de la connaissance relative les éléments primordiaux d'une réalité transcendante.

¹ Mircea Eliade, dans *Le sacré et le profane*, Gallimard, Paris, 1996 affirme que la fonctionnalité dynamique qui régit ce passage ne fait pas partie d'un système sémiologique de type langage, mais elle est une fonctionnalité *a priori* spécifique à l'homme.

² On rappelle que « exogène » signifie tout ce qui tient de l'extérieur, au niveau empirique, c'est-à-dire au niveau des sens ; Par contre, « endogène » signifie tout ce qui provient et se manifeste dans et à l'intérieur d'un système, et qui tient de la fonctionnalité intrinsèque du système.

³ C'est ce que Platon appelle « τεχνη » dans le sens général de « technique », c'est-à-dire l'ensemble des capacités expérimentales de la pratique courante qui exprime la nécessité.

3. La réalité transcendante de l'expérience musicale dans le monde contemporain

L'expérience musicale est une réalité pérenne¹. Elle représente une réalité perpétuelle qui se constitue comme un symbole² de l'éternité. Par cette expérience du transcendant, le réel quotidien et la vie « présente » de l'homme s'enrichissent des potentialités de la sacralité, condition *sine qua non* de son existence et de sa raison d'être. Le contexte existentiel de l'homme contemporain se trouve sous l'influence de quelques facteurs qui déterminent d'une manière fondamentale son espace spirituel et ses exigences ontologiques. Parmi ses facteurs, qui proviennent d'un nouvel ordre de valeurs, d'une nouvelle axiologie, on peut citer : la diminution de la durée phénoménologique par l'accélération du temps, la contraction du contexte « espace-temps » par l'augmentation de la vitesse de manifestation et de compréhension, l'exigence d'une liberté individuelle totale avec une prédisposition nette vers une anarchie non-productive, la mondialisation économique et par conséquent et culturelle, etc. Tout ce nouveau monde détermine un nouveau type d'existence et une autre modalité de perception de la réalité. Dans cette nouvelle réalité le concept de sacralité, de primordialité immanente et d'apriorité, perdent partiellement leur visibilité. On arrive même à l'instauration d'un sentiment de doute sur le sens existentiel, sens qui prend uniquement une dimension historique et non transcendantale en dehors du temps mesuré. C'est la conséquence de la soif de la liberté absolue et démesurée, que l'homme contemporain cherche péniblement dans l'espoir de trouver la panacée universelle pour toutes ses angoisses et ses

¹ Du latin « perennis » qui signifie éternel.

² Le terme « symbole » provient du grec « συμβολον » qui désignait un signe de reconnaissance formé par les deux moitiés d'un objet sectionné ; l'expérience musicale unit l'élément transcendant de la réalité primordiale avec l'élément sensible de la réalité vécue, profane. Voir à ce sujet Gordon Epperson, *The Musical Symbol, a Study of the Philosophic Theory of Music*, Iowa State University Press, 1967.

souffrances. Il se voit par tout et dans tout, comme « démiurge »¹. En effet, il s'agit d'un égocentrisme exacerbé qui refuse l'héritage des primordiaux transcendants. C'est comme si cet héritage avait été caché dans les plus profondes couches de la conscience où il se conserve dans un état latent². Et pourtant ces conditions existentielles représentent une réalité qui s'impose avec la force de l'inexorable. Il s'agit d'une mutation culturelle majeure, mutation qui a de fortes chances de changer profondément toute notre vision existentielle et toute notre intériorité spirituelle.

La pratique musicale doit s'adapter à cette nouvelle réalité. Elle est appelée à créer, à l'aide de ses qualités analytiques, les symboles, les éléments significatifs, les éléments de référence de ce nouveau réel. En ce sens la phénoménologie musicale, qui a pour vocation essentielle de structurer une temporalité à la fois sensible et transcendante, met en marche des mécanismes adéquats qui sondent en détail la nouvelle intériorité humaine. Stravinsky, le créateur qui connaissait très bien les aléas de la vie intérieure de l'homme,

¹ Terme utilisé par Platon, dans le *Timée*, pour désigner le Dieu, l'artisan et l'organisateur de l'univers. Socrate parle de même façon pour la modélisation du corps humain. Plotin voit dans *démiurge*, l'Âme de l'univers.

² Mircea Eliade définit cet état comme « une nouvelle Chute de l'homme ». Il ajoute que si la première « Chute » c'est passée au niveau de la conscience déchirée, cette nouvelle « Chute » s'est produit au niveau le plus profond de l'inconscient. Quelques personnalités ont essayé de dégager une théorie pour expliquer l'apparition de ce nouvel état, en le présentant comme une évolution naturelle et surtout logique dans le contexte actuel du développement de l'humanité. J. F. Lyotard, dans son livre *La condition postmoderne* souligne que l'homme doit vivre maintenant sans le sens du transcendant, vu la domination de la technique et de la science. Richard Rorty, professeur à l'université de Virginie aux États Unis, considère que le postmodernisme est apparu quand l'homme a perdu le sens du transcendant qui puisse exprimer la vérité absolue. G. Deleuze propose la métaphore du rhizome qui s'éparpille dans tous les sens, sans aucun centre qui puisse être un point d'appui et d'équilibre.

affirmait : « La musique est le seul domaine où l'homme réalise le présent. Par l'imperfection de sa nature, l'homme est voué à subir l'écoulement du temps - de ses catégories de passé et d'avenir – sans jamais pouvoir rendre réelle, donc stable, celle de présent. Le phénomène musical nous est donné à seule fin d'instituer un ordre entre l'homme et le temps ». S'il s'agit réellement d'établir un ordre entre l'homme et le temps, c'est-à-dire de fixer le cadre de l'existence elle-même, l'expression musicale recourt à la réalité transcendante du présent. Don Ihde dans son ouvrage *Experimental Phenomenology* (State University Press, New York), pose les fondements d'un nouveau type d'approche des problèmes liés à la perception du sensible. Il montre que cette perception contient dans sa structure dynamique même, des éléments de l'inconscient psychique individuel. Le contexte existentiel contemporain (déterminé entre autre par les facteurs cités ci-dessus) modifie profondément le processus intrinsèque de la perception sensible et mentale¹. C'est cette structure nouvelle de la

¹ Aujourd'hui on accepte d'une manière unanime l'idée de l'existence d'un monde primordial inscrit dans les couches antéprédicatives de la conscience humaine. De plus on écarte totalement et sans équivoque le dualisme, l'existence de deux mondes séparés : d'un côté l'esprit et de l'autre la matière. Les discussions théoriques sur l'interaction entre l'esprit et le corps et surtout le développement des neurosciences ont conduit à un nouveau type d'approche et à une nouvelle vision sur l'interdépendance et la symbiose esprit-corps. Cette nouvelle approche, qui s'appelle « mind – body problem » (le problème de la globalité esprit – corps) définit quatre directions de recherches : la première est la direction « neurophilosophique » qui ne voit dans la pensée et le vécu qu'un ensemble fonctionnel d'interconnexions neuronales, la deuxième direction, la direction du « double aspect » accepte l'existence simultanée à deux activités indépendantes une objective et l'autre subjective, la troisième direction appelée « émergente » a comme point de départ l'existence de plusieurs niveaux d'organisation de la conscience, enfin la quatrième direction est la direction « fonctionnaliste » qui considère, purement et simplement, qu'on peut étudier très bien la relation corps – esprit sans prendre en considération son support matériel. (Jean-François Dortier, *Du cerveau à l'esprit*, dans J. F. Dortier (coordonné par)

perception conduit à l'explosion des formes musicales et à une palette de sonorités inépuisable. Elle tente de nous remettre au contact de la chose nue, du monde brut avant qu'il ne soit transformé par le subjectivisme de l'intelligence utilitaire humaine. On peut facilement observer le changement radical survenu dans l'approche de l'être en soi, changement exprimé par les neurosciences qui mettent l'accent sur le « mind-body problem » (voir la note 1 en bas de page). Ce changement conduit à un nouveau type d'ontologie, une ontologie physiologique dans laquelle le processus de connaissance prend une allure numérique plus facile à aborder¹. Dans cette atmosphère d'analyse scientifique des plus petits détails, naît le danger de la désintégration et de la pulvérisation de l'expression musicale qui devient, ainsi, inexpressive. T. Adorno dans sa *Théorie esthétique* affirmait : « Quand on regarde de très près, les œuvres d'art se métamorphosent en Chaos et les textes en mots ». Il y a une prolifération des discours et des œuvres qui crée une impression de surabondance et d'insignifiance par excès de sens. Tout est intéressant mais rien n'est plus essentiel. Et pourtant, ce qui sont remarquables sont l'acuité et la persévérance avec lesquelles l'expression musicale actuelle essaie de découvrir sa propre essence, ses sources primordiales et sa réalité transcendante. Elle cherche sa fin et son aboutissement dans sa propre conscience de soi philosophique. En effet, il y a une sorte d'indépendance de la musique qui s'est constituée elle-même dans un système de communication direct entre l'esprit de l'homme et le rythme cosmique. Ce système est fondé sur le mécanisme qui anime les éléments fonctionnels de la perception intérieure des substrats primitifs fondamentaux de la conscience de soi. Il nous aide à saisir « le suprasensible en nous, au-dessus de nous, après nous », suprasensible structuré et ordonné non par

Philosophies de notre temps, Sciences Humaines Editions, Auxerre, 2000).

¹ Ce qui n'est pas nouveau, parce que même dans l'Antiquité primitive, la philosophie de Pythagore nous apprenait que dans la nature ce qui est primordial ce sont les nombres.

la logique conceptuelle et formelle, mais par une logique esthétique et transcendante. Pour les Grecs ce domaine du suprasensible était une irrationalité intrinsèque qu'ils se représentaient comme *l'indéfini*, « apeiron » impénétrable. La phénoménologie musicale participe à cet espace impénétrable d'une manière évocatrice par ses descriptions hétérophoniques profondes et complexes, par ses pulsations fondamentales liées aux rythmes naturels et biologiques, et en fin de compte, cosmiques. Nous voyons bien que la notion actuelle de « physiologie de la musique » trouve ses racines dans le nouveau type d'ontologie physiologique citée ci-dessus, et qui nous mène implacablement à la connaissance de la nouvelle réalité transcendante. Et voilà comment la phénoménologie musicale dévoile le mouvement transcendant de notre vie intérieure contenue dans un « atome d'éternité », pour citer Kierkegaard, éternité si chère à l'esprit humain dans son effort de rendre sensible l'essence de son existence.

Logica lumilor posibile (XI) – modele structurale – (continuare)

Nicolae Brânduş

În sensul ordinilor implicite şi explicite menţionate în apariţiile anterioare ale Revistei *Muzica* vom discuta în cele ce urmează câteva principii de configurare a *enunţului muzical*. Este vorba despre acelaşi flux energetic ce defineşte comunicarea muzicală şi în care se afirmă virtualităţi semnificative de diverse ordini.

Este bine de ştiut de la bun început că aceste surse energetice ce se afirmă în actul performanţei muzicale sunt în parte *conştient volitive*, în parte subconştient implicate în zone formative ale discursului muzical, acţiunea integrată a tuturor acestora desfăşurându-se concomitent în diferite fluxuri (planuri) de conştiinţă.

Ceea ce se va pune în cercetarea noastră privind *Logica Lumilor Posibile* are în vedere mai ales aducerea în prim planul conştiinţei *active* (explicite) de formare a *enunţului muzical* a unor resorturi interne acţionând global-intuitiv în formarea discursului muzical, plasarea acestuia desfăşurându-se, conform lecturii tradiţionale, într-o zonă *superficială* de configurare, din punctul de vedere al competenţei actanţilor, şi anume într-o zonă îngădită a libertăţii formative, datorate abstragerii *voinţei* creatoare *lucide* din contextul fenomenologic şi estetic al acestei comunicări (artistice).

Odată ce aceste zone de interioritate (*înfăşurată*), virtual active ar fi puse în lucru conştient în mod *metodic*, comunicarea muzicală va căpăta o densitate sporită iar actul performanţei, conform *Logicilor* astfel definite ar putea genera comportament,

informație și *cultură* de alt tip. Este interesant de observat că așa-zisa „creativitate” în interpretare se manifestă de obicei în abaterile (personalizate) față de o lectură standard a unui text muzical. Esențialmente, în această cultură de *text muzical* capacitatea *creativă* a interpretului este drastic limitată, ea acționând în zone superficiale de performanță. Evident, aportul de *trăire* (mai degrabă de tip emoțional-adjectival) subîntinde orice act de comunicare (intersubiectivă). Dar se pune și vom pune cu precădere problema adâncirii unui *sens* activ lărgit al performanței muzicale privind implicarea *persoanei* (interpretului) în acest proces, care trebuie dezvăluită în plenitudinea capacităților sale formative: *volitive*. Ne vom aplica asupra elementelor care țin de acest aspect configurativ al enunțului muzical, din perspectiva Logicilor unor Lumi (muzicale) Posibile (în curs de definire).

Orice fragment muzical (sonor) se configurează în funcție de parametrul ce-l definesc și de relațiile dintre aceștia. Din cele deja expuse în intervențiile noastre anterioare am dedus că din punct de vedere fenomenologic discursul muzical se constituie în cele șase spații acustice menționate (L, T, TB, I, D, IT), conform unor criterii de continuitate și discontinuitate, care împreună definesc domeniul muzicii.

Important este să ne concentrăm asupra unor niveluri paradigmatiche incluse în lectura unor texte muzicale, superioare sau intim implicate din punct de vedere formativ în configurarea enunțului muzical. Adică să ne punem problema *lecturii*, a comportamentului performativ în actul comunicării operei muzicale *altfel* decât prin simbolistica uzuală și în relația acesteia cu inserția *în timp*: insistând asupra caracterului generativ superior al unei simbolistici adecvate potențării efectiv *creative* (creatoare, în ultimă instanță) a configurării *enunțului* muzical.

Lectura va face apel în acest sens la niveluri superioare de generare și definire a *ordinii* în această Lume (a expresiei, creației și comunicării). Textul muzical va stabili *cum* se va desfășura *procesul* formării operei muzicale și criteriile de comportament performativ în actul rostirii.

În acest sens s-ar pune problema, deja anunțată în intervențiile noastre anterioare, a unei *muzici cu doi pași*. Și aceasta, prin punerea în act, în potențare, a *mentalului* în performanța muzicală.

Depășim astfel un anume nivel de „manualitate”, de ticuri și regularități devenite obișnuințe în cadrul unei anume formări muzicale tradiționale de orice tip și ne vom concentra asupra unor *modele generative* subiacente gestului performativ pe care le vom discerne, descrie și aplica în configurarea *concretă* a enunțului muzical. Vom aborda în acest sens structurile prime, elementare și inevitabile ale discursului muzical și anume: *frecvența sonoră* (audibilă sau *nu* – de obicei numită *tăcere* sau „*pauză*” – la care vom reveni) și *viteza* atacurilor elementare pe unitate de timp (denumită *Tempo*). Ambele privind *spațiul* (muzical) al înălțimilor sunetului (temperat sau netemperat) și cel al *vitezelor* de succesiune a evenimentelor (muzicale): măsurat sau global („*strié*” sau „*lisse*”). Este vorba despre două ordini fundamentale care definesc limbajul muzical din punct de vedere configurativ (fenomenologic) și vom dispune de la bun început de aceste două seturi de valori-elemente, pasibile a fi scalate și puse în jocul muzical.

Din punctul de vedere al *enunțului* muzical, ambele valori sunt intim legate. Evident, *durata* este sau nu legată de o frecvență sonoră afirmată (enunțată); ea circumscrie întreaga desfășurare a unei *acțiuni* muzicale. o vom trata separat în ce privește modelele generative ale unei practici muzicale pe care am denumi-o încă de pe acum definită în *libertate* (chiar dacă, poate, prin „abuz de notație”...).

Înălțimile sonore devin obiect de configurare a enunțului muzical, structurate conform anumitor ordini, altfel zis, conform unor *structuri modal*): a unor succesiuni definite de intervale dintre sunete, luate două câte două. Se știe că unitatea elementară care compune *limbajul muzical* nu este sunetul, ci *intervalul*. Corelat, în opera muzicală (de autor) *ritmului* – succesiunii (structurate) de durate. De aici încolo, pe aceste unități generative de bază se poate configura orice edificiu (de la monodia gregoriană până la *Politopul* lui Xenakis).

Ne propunem ca prin prestația interpretativă (performativă) să generăm *operă muzicală* constituită din modele de succesiune și simultaneitate *desfășurate* în timp într-o anume tipologie de *lectură* transgresată din *obiect* în *principii de ordine*, în acțiune (formativă): adică de „rostire” într-o *Logică* alta decât cea din *Lumea* noastră de producători și „consumatori” de artă a sunetului.

În consecință, educația muzicală va trebui să se aplice (și vom vedea cum) asupra *mentalului*, capacității generative de *limbaj* (definit în logica respectivă) a actanților, iar cele dinainte dezvoltate privind *jocul* (muzical), *match-ul* și altele nu au făcut decât să schițeze în principiu *ordini* la care vom face acces în etape, privind Universurile (de limbaj) în care se poate turna experiența noastră muzicală. Cu toate consecințele implicite și explicite ale fenomenului pe care îl activăm dincolo de limitele sale actuale (după cum se zice „cultural acceptate”!).

Problema *mentalului* în tradiția muzicală curentă apare ca un set nesfârșit de metafore vizând un anume psihologism vag schițat; puerile de obicei. Sunt de remarcat indicațiile de *sens* muzical conferite în anumite partituri de compozitor unor *enunțuri* muzicale. Este vorba despre o alăturare prin *contiguitate* a două realități, în parte ireductibile: vezi în acest sens mai ales muzica cu text (poetic) și cu program. În cele din urmă această contiguitate (ireductibilă) poate fi creatoare de *stil* (în neputința sa ontologică de a fuziona). În muzica Barocului s-a afirmat o intenție de a se conferi unor anume fragmente (modele) muzicale sensuri verbale, provenite din figurile limbajului. Ar fi interesant de studiat în acest context valențele *intonaționale* ale limbii vorbite (rostit) în enunțul figurilor limbajului care definesc retorica muzicală respectivă. Poate, prin mai știu eu ce proces de contiguitate, de cuvânt rostit și intonația subiacentă s-au putut concretiza *muzical* (în sunet pur) corespondențe între figurile limbajului și valențele sonore (cuantificabile și reiterabile) care ar putea deveni o teorie încheagată a *afectelor* care să nu rămână doar pe hârtie. În ce ne privește, nu am abordat, (încă, poate) această problemă și ne-am rezumat în cele anterioare mai ales la cele legate de proliferarea în istoria acestei arte a unor *modele* (intonaționale)

de notorietate, fie ca atare (citate), fie transformate (în tot felul), fie trecute sub tăcere (din ignoranță, poate). Acestea devin *mentalități* sau surse *culturale* operante în straturi suprapuse în dezvoltarea istoriei muzicii. [În paranteză vorbind, nu mi se pare nimic mai rizibil decât calificarea (adjectivală) a unor anume *tonalități* cu diverși termeni luați din dicționar. Aici este activă o anume *memorie* culturală legată de anumite capodopere desfășurate în tonalitatea respectivă, sensul fiind abstras și decantat din *mesajul* acestor opere, una peste alta și nu din „caracterul” -de ce fel?- al unei anume raportări „tonale”. În ce acordaj al acestui LA (de exemplu)? Știm prea bine că sistemul tonal temperat s-a raportat în istorie la un număr diferit de Hz alocați acestui sunet de referință; idei nedigerate, preluate și dezvoltate „după ureche” în verbiajul curent despre muzică...]

Problema *mentalului* deci, astfel cum apare în Logica Lumilor Posibile privește altfel și radical altfel implicarea *persoanei* în configurarea *enunțului* muzical și se referă *strict* la această problemă. Ca un act de *voință* artistică-structurală. Ca un act de *implicare* superioară a persoanei în formarea limbajului muzical. Din punctul de vedere al acestui model de comportament-general și local – oferit de textul dat (constituit după întregul set de rigori convenite) prestația actanților va îndeplini atât criteriile de *adevăr* (structural) implicate în *gest*, cât și urmărind mai ales aspectul *estetic* al jocului (comunicării), conferind performanței rostul de act de cultură, de superioară ordine a spiritului „făcut sensibil”... Observăm că straturi din ce în ce mai adânci de competență, de „umanitate”, în esență, apar active și *activate* decizional în Lumi Posibile, departe de a fi (în acest moment) luate în seamă și practicate, după cum spuneam mai deunăzi, în această „*conjurație a imbecililor*” – în care nu atât termenii apar „degradanți”, cât *poezia leneșă* (conform poetului-matematician Ion Barbu) în uz.

Deci, abordând *Logica Lumilor Posibile* în sens, rigoare, configurație și performanță s-ar putea face un pas în plus în afirmarea *ordinilor implicite* în fluxul generator și *civilizator* al fenomenului muzical, activându-se ca atare resorturi interne, fundamentale în configurarea *muzicală* a unui fenomen de cultură care își depășește permanent definiția în timp, prin timp;

consecințele acestei *activări* par adecvate oricărei forme de comunicare (în spațiul-timp...).

În configurarea enunțului muzical, textul (partitura) va propune un set de principii de structurare a frecvențelor. De asemenea, va defini *tipologia* timpului muzical (*strié* și *lisse*) și, în cadrul acesteia, structurile ritmice a fi aplicate în enunțul frecvențelor sonore și al tăcerilor. De asemenea va stabili criteriile de continuitate și discontinuitate a transformărilor dintre valorile spațiale date ale domeniului.

Câteva mențiuni speciale privind **pauza** în acțiunea muzicală. Ea poate primi următoarele accepțiuni: *non sunet* și *non-activitate* (muzicală). În primul caz avem de-a face cu valoarea \emptyset atribuită zonei respective a parametrului (spațial) *IT*, acțiunea muzicală desfășurându-se în continuare în această „nuanță”, iar în cele de-al doilea caz, avem de a face cu *întreruperea* (totală) a acțiunii muzicale (lapsus, ieșire din procesul „rostirii”, al comunicării muzicale).

Pornind de la cele înfățișate mai sus și în sensul tipologiilor morfologice și sintactice studiate în aparițiile anterioare ale *Logicii lumilor Posibile* vom expune în intervențiile noastre ulterioare anumite *studii de caz* legate de formarea în performanță a unei *muzici cu doi pași* privind configurarea *enunțului muzical*.

György Ligeti și balada *Miorița*

Constantin-Tufan Stan

György Ligeti, unul din cei mai titrați compozitori contemporani și, poate, cel mai autorizat reprezentant al avangardei din a doua jumătate a secolului XX, născut în inima Transilvaniei, la Târnăveni, în 1923, într-o familie de evrei asimilați (patronimul Ligeti fiind o traducere în limba maghiară al celui germano-evreiesc, Auer), a avut parte de o interesantă experiență cu varianta belințeană a baladei *Miorița*, din monumentală culegere a lui Sabin Drăgoi, realizată în 1934, *Monografia muzicală a comunei Belinț. 90 melodii cu texte culese, notate și explicate* (Editura Scrisul Românesc, Craiova [1942]). După absolvirea studiilor gimnaziale și liceale la Cluj, unde familia sa se mutase din anul 1929 (doar ultima clasă liceală a urmat-o, după Dictatul de la Viena, în limba maghiară, alegând însă limba română ca limbă străină la examenul de bacalaureat), s-a înscris la cursul de compoziție al lui Ferenc Farkas, la Conservatorul de Muzică clujean. În timpul studenției a avut o traumatizantă experiență familială, doar el și mama sa supraviețuind pogromului declanșat, în 1943, de autoritățile horthiste ungare instalate în Transilvania după Dictat. În 1945 a susținut examenul de admitere la Academia de Muzică „Franz Liszt” din Budapesta (va studia compoziția cu Sándor Veress, Pál Járdányi și Ferenc Farkas), unde l-a cunoscut pe compozitorul lugojean György Kurtág (ambii muzicieni sperau să studieze compoziția cu idolul lor, Béla Bartók, care însă se va stinge tragic, la New York, în acea toamnă), de care-l va lega o prietenie de-o viață. În 1949, după absolvirea Academiei budapestane, a revenit în România, unde intenționa să aprofundeze cercetările sale folcloristice și etnomuzicologice.

La Cluj, în prima etapă a periplului său, a colaborat cu János Jagamas, coordonatorul unui proiect privind elaborarea

unei monografii a satului maghiar limitrof Inucu (proiect nefinalizat), apoi, în Capitală, la Institutul de Folclor, cu Sabin Drăgoi, Mircea Chiriac, Pascal Bentoiu, Emilia Comișel ș.a. Un rezultat al studierii arhivei Institutului de Folclor îl reprezintă realizarea studiului *Egy aradmegyei román együttes [Un ansamblu românesc din județul Arad]*, dedicat practicii muzicale a tarafurilor românești, redactat în limba română și tradus în maghiară de Ligeti. Frecventarea arhivei Institutului de Folclor din București, condus la acea vreme de Sabin Drăgoi, proaspăt numit în funcție (1950) după un stagiul directorial la două importante instituții timișorene, Conservatorul Municipal și Opera Română din Cluj aflată în refugiu la Timișoara, i-a oferit prilejul să cunoască melodiile țărănești din *Monografia muzicală a comunei Belint*, dar și din celelalte culegeri realizate de Drăgoi în Banat și Transilvania. *Concert Românesc*, finalizat în iunie 1951, după mai multe etape componistice, reflectă acumulările și preocupările din acea perioadă, reprezentând, în acest sens, o adevărată sinteză a investigațiilor sale folcloristice, dar și o pagină contrastantă în raport cu ceea ce avea să definească, mai târziu, stilul avangardist al lui Ligeti, autorul *Poemului simfonic pentru 100 de metronoame*, dar și al coloanei sonore din filmul SF regizat de Stanley Kubrick în 1968, *2001: A Space Odyssey*, alcătuită (alături de secvențe din creații semnate de Richard Strauss, Johann Strauss și Aram Hacıaturian) cu extrase din patru creații de referință, *Atmosphères*, *Lux aeterna*, *Requiem* și *Aventures*.

Între prelucrările elaborate în această perioadă, ca preludiu în conceperea și definitivarea *Concertului Românesc*, se numără și un duo violonistic (*Baladă și joc* – Cluj, ianuarie 1950), inspirat de melodia *Mioriței* din *Monografia* lui Drăgoi, citată *in integrum*, în partea I, de vioara I, artificiile contrapunctice ale viorii secunde, pe un latent suport armonic modal, configurând splendida construcție melodică populară. În septembrie 1950, Ligeti finalizează o variantă a *Duoului*, utilizând același material într-o nouă prelucrare, destinată unei orchestre școlare (*Baladă și Joc / Ballade und Tanz*, pentru orchestră școlară, după cântece populare românești).

CONCERT ROMÂNESC / *Román koncert*, pentru orchestră, este structurat în patru părți, care se cântă fără întrerupere. Introducerea, de factură lirică, este susținută la unison de corzi și clarinet, apoi, la octava superioară, de vioara I, cu acompaniamentul celorlalte compartimente ale cordarilor și suflătorilor (*Miorița* din *Monografia* lui Drăgoi, redată identic ca structură melodică, însă la secundă mare superioară, cu o mișcare metronomică mai mică față de cea din melodia originală). Urmează o melodie de joc cu accente energice, debordante (*Allegro vivace*), creată de Ligeti în spiritul jocurilor populare belintene prezente în *Monografia* lui Drăgoi. În cuprinsul *Concertului* a fost integrat un alt produs al perioadei clujene, *Cântece populare românești*, pentru mezzosoprană, bariton și orchestră țigănească. Sonoritățile de sorginte folclorică sunt sublimite, în partea a III-a (*Adagio ma non troppo*), dar și în finalul ultimei secțiuni (*Molto vivace*), cu ecouri de bucium, redade de corni prin intervale de cvintă și octavă perfectă și septimă mică (emiterea armonicelor naturale). Imaginea luminoasă a copilăriei este potențată și de melopeea cornului englez, care sugerează o anumită atmosferă pastorală, reminiscență a ambianței sonore receptate în arealul natal, dar și de secvențele melodice preluate din practica ansamblurilor lăutărești țigănești. Structurile sonore, asemănătoare, pe alocuri (prin atmosferă, ritm și orchestrație), cu cele bartókiene (*Dansuri populare românești*, *Concert pentru orchestră*, pantomima *Mandarinul miraculos*) și cele enesciene din *Rapsodia I*, poartă însemnele unor curajoase abordări armonice, cu pregnante colorații modale, și ale unei debordante, explozive succesiuni ritmice și dinamice. După câteva repetiții, lucrarea a fost respinsă de cenzura comunistă din Ungaria de la o primă audiție publică (pentru un nevinovat fa diez suspendat pe un acord de Fa major, care, e drept, creează o sonoritate de maximă tensiune și asprime), aparatnicii regimului fiind sensibili la rezonanțele folclorice ale „noii” muzici culte, în măsură să reflecte realismul socialist. Prima audiție absolută va avea loc mult mai târziu, abia în anul 1971, în interpretarea Orchestrei Filarmonicii din Los Angeles.

Opusul, tipărit la Editura Schott din Mainz (în 1996, în format de buzunar, și în 2002, în format mare), a fost înregistrat pe CD-ul *The Ligeti Project II* (în premieră mondială), în editarea Casei de Discuri „Teldec”, în interpretarea orchestrei Berliner Philharmoniker, sub bagheta lui Jonathan Nott, alături de câteva din creațiile majore ale lui Ligeti elaborate în perioada de maturitate: *Lontano*, *Atmosphères*, *Apparitions* și *San Francisco Polyphony*. Realizarea acestui proiect discografic, sub directa supraveghere a autorului, relevă prețuirea compozitorului pentru *Concert Românesc*. În prezentarea CD-ului (*György Ligeti on his Orchestral Works*), Ligeti detaliază câteva secvențe din tribulațiile pe care le-a întâmpinat cu interpretarea opusului său de tinerețe: „În 1949, când aveam 26 de ani, am învățat să transcriu cântece populare, după cilindri de fonograf, la Institutul de Folclor din București. Multe din aceste melodii au rămas fixate în memoria mea și m-au condus, în 1951, spre compunerea *Concertului Românesc*. Totuși, nu totul este original românesc în el, deoarece am inventat, de asemenea, elemente în spiritul tarafurilor sătești. Mai târziu, am putut să ascult piesa la Budapesta, într-o repetiție – o execuție publică era interzisă. Sub dictatura lui Stalin, chiar și folclorul era permis numai în «formă politică corectă», cu alte cuvinte, potrivit normelor realismului socialist: armonizările major-minor à la Dunaievski erau binevenite, chiar și orientalismele modale, în stilul lui Hacıaturian, erau încă permise, în schimb Stravinski fusese anatemizat. Modul particular în care tarafurile sătești își armonizau muzica, adesea «de-a-ndoaselea» și cu multe disonanțe, era privit ca incorect. În partea a patra a *Concertului Românesc* există un pasaj, în care un fa diez se aude în contextul lui Fa major. Acesta a fost un motiv suficient pentru aparatnicii responsabili cu arta, pentru a interzice întreaga lucrare”.

György Ligeti s-a stins din viață la Viena în 2006. Din câte cunoaștem, niciun exeget nu a identificat balada belințeană *Miorița* ca izvor al duoului *Baladă și Joc* (implicit al variantei pentru orchestră de școală) și al părții I din *Concert Românesc*, partiturile tipărite la prestigioasa Editură Schott menționând doar că este vorba de lucrări inspirate de cântece

populare românești. Este evident că entuziasmul lui Drăgoi la identificarea vechii balade nu a fost gratuit, frumusețea și expresivitatea construcției melodice inspirându-l pe Paul Constantinescu (în balada *Miorița*, pentru cor mixt *a cappella*, capodoperă a muzicii corale românești) și, ceea ce mi se pare mai important, ca un climax generat de o fericită întâmplare (predestinare?), chiar pe Ligeti, compozitorul transilvănean, care a vibrat la sonoritățile ancestralei alcătuirii muzicale, identificându-se, astfel, cu una din esențele perene ale melosului românesc de sorginte folclorică. Ce alt omagiu mai frumos ar fi putut să aducă Ligeti plaiului mioritic în care a fost zămislit, dar și lui Béla Bartók, părintele său spiritual, coborâtor din același mirific spațiu?

Interdependențe structurale și stilistice între folclorul românesc și muzica bizantină, în *Preludiul la unison* de George Enescu

Stroe-Vlad GHEORGHÎĂ

În general se consideră că George Enescu, în creația sa, a fost apropiat de folclorul românesc, pe care l-a filtrat diferit, în funcție de etapele de creație, pornind de la *citatul folcloric*, moștenire de la compozitorii precursori și ajungând până la *sublimarea structurilor folclorice*, în perioada maturității.

Apropierea creației lui George Enescu de muzica bizantină nu reprezintă o preocupare deosebită a muzicologilor, cu toate că așa cum în copilărie a luat contact cu folclorul țărănesc, va fi fost prezent și la slujbele religioase la care participa întreaga obște sătească.

Apresiasi muzicii bizantine este, fără îndoială, o constantă în viața lui George Enescu. Spre exemplu, *Liturghia* lui D. G. Kiriac îi era cunoscută, lucrare pe care o considera ca etalon pentru creația corală de gen. De altfel, sunt mărturii că Enescu avea în proiect să scrie o liturghie¹.

Atât folclorul cât și muzica bizantină sunt creații de factură arhetipală. Enescu, în întreaga sa creație, face apel la principiile arhetipale ale muzicii intrate în conștiința sa încă de la vârsta copilăriei, pe care le dezvoltă și le prelucrează în conformitate cu cerințele epocii și cu geniul său muzical.

¹ Petru Comarnescu – *Arta românească*, Lămuriri privitoare la problemele specificului românesc. *De vorbă cu maestrul George Enescu*. Apărut în: *Politica*, București, An II, nr. 208, 5 febr. 1927; Republicat în: George Enescu – *Interviuri*, vol. II, p. 234.

Una dintre remarcabilele însușiri ale melodiei bizantine este caracterul ei *monodic*, calitate care se amplifică, dacă ținem seama de faptul că muzicienii europeni înveșmăntează armonic și polifonic întreaga lor creație muzicală.

La începutul secolului al XX-lea, în plin avânt al simfonismului european, Enescu aduce în atenția lumii muzicale o partitură monodică de referință: *Preludiul la unison* din *Suita I pentru orchestră*, op. 9, în care autorul apelează la complexul de tradiții muzicale românești, folclorice și bizantine. Momentul definitivării acestei lucrări¹ este acela în care Enescu depășește etapa citatului folcloric, bazele creației sale putând fi dezvăluite prin analize scalare sau prin descoperirea arhetipurilor muzicale utilizate.

Evoluția *Preludiului* se face prin dezvoltarea ritmico-melodică a trei motive muzicale de o simplitate arhaică, a căror structură inițială se caracterizează printr-un modalism oligocordic, sugerând apartenența la straturi vocale străvechi, stilizate și valorificate instrumental.



Ex. nr. 1: George Enescu – *Suita I pentru orchestră*, op. 9, partea I - *Preludiu la unison*, m. 1-3; MOTIVUL I

Acest motiv muzical enescian, poate fi derivat/dedus din diverse formule melodice specific bizantine.

În exemplul următor, care este extras din muzica de cult bizantin, notele de pasaj încarcă salturile intervalice, conducând linia melodică spre o particularitate vocalică: mersul treptat.



¹ George Enescu – *Suita I pentru orchestră*, Editura muzicală, București, 1966. Lucrare definitivată în anul 1902 și prezentată în anul 1903 la Ateneul Român.(nota ne aparține).

Ex. nr. 2: Motivul muzical enescian poate fi derivat/dedus din melosul bizantin¹

În alte ipostaze, intervalica motivului este regăsită, fără a se respecta însă formula ritmică:



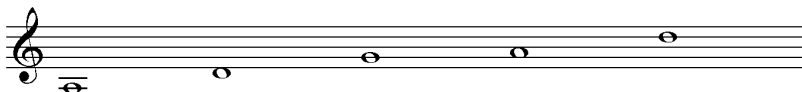
Ex. nr. 3: Motivul muzical enescian poate fi derivat/dedus din melosul bizantin²

Simplitatea arhaică a motivelor muzicale inițiale propuse de către Enescu în *Preludiu*, lasă loc pentru dezvoltarea ulterioară a acestora. În viziunea enesciană o primă dezvoltare a motivului inițial, se realizează prin păstrarea nucleului motivic și atașarea anterioară și posterioară a unor elemente melismatice:



Ex. nr. 4: George Enescu — *Preludiu la unison*, m. 9-11

Structura melismatică finală, formată prin succesiunea de cvarte și cvinte perfecte ascendente, creează o stare de imponderabilitate melodică, datorată tritoniei: LA, RE, SOL, extinsă pe două octave.



¹ I. Popescu-Pasărea - *Axion Duminical*, gl. VIII, în: *Cântările Sfintei Liturghii*, p. 52, s[istemul] 6.

² I. Popescu-Pasărea, după N. Apostolescu – *Laudă, suflete al meu*, gl. V, în: *Cântările Sfintei Liturghii*, p. 88, s. 1.

Ex. nr. 5: Scară oligocordică

Această scară oligocordică poate fi reconstituită atât ascendent cât și descendent cu exemple din literatura muzicală bizantină:



Ex. nr. 6: Scara melismei poate fi dedusă din muzica bizantină¹



Ex. nr. 7: Scara melismei poate fi dedusă din muzica bizantină²

O altă variantă de evoluție a primului motiv enescian, poate fi regăsită în traviul tematic al *Preludiului*:



Ex. nr. 8: George Enescu — *Preludiu la unison*, m. 103-104

Formula evolutivă prezentată mai sus, se apropie de un anume tip de cadențe interioare sau finale, specifice glasului V:

¹ I. Popescu-Pasărea, după Filip Paleologul (Craiova, 1854) – *Răspunsuri*, gl. V, în: *Cântările Sfintei Liturghii*, p. 131, s. 6.

² Chiril Popescu – *De vreme ce eu, păcătosul*, gl. V, în: *Cântările Sfintei Liturghii*, p. 272, s. 3.



Ex. nr. 9: Formula evolutivă - corespondență în muzica bizantină¹



Ex. nr. 10: Formula evolutivă - corespondență în muzica bizantină²

Cel de-al doilea motiv muzical al *Preludiului* enescian,



Ex. nr. 11: George Enescu -- *Preludiu la unison*, m. 4-6;
MOTIVUL II

chiar dacă are o desfășurare aparent mai puțin specifică muzicii vocale bizantine din cauza saltului nepregătit și nerezolvat, poate fi întâlnit în lucrări cultice, cu predilecție în creațiile protopsaltilor din sec. al XIX-lea și prima jumătate a secolului XX.

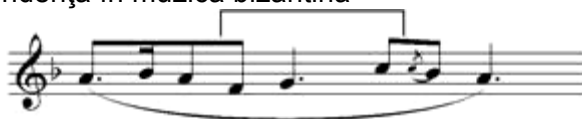
Prezent în diferite ipostaze ritmice, desenul melodic al celui de-al doilea motiv enescian se regăsește în melodica bizantină, într-un context al logicii evoluției vocalice, unde saltul ascendent de cvartă perfectă poate fi nepregătit, dar rezolvat.



¹ Ghelasie Basarabeanul – *Sfinte Dumnezeule*, gl. V, în: *Cântările Sfintei Liturghii*, p. 26, s. 4.

² Anton Pann – *Mărturișiți-vă Domnului*, gl. V, în: *Cântările Sfintei Liturghii*, p. 242, s. 3 și s. 5.

Ex. nr. 13: Al doilea motiv muzical enescian - corespondență în muzica bizantină¹



Ex. nr. 14: Al doilea motiv muzical enescian - corespondență în muzica bizantină²

Motivul secund expus în *Preludiu*, caracterizat printr-o exprimarea laconică, alcătuit doar din trei sunete, apare dezvoltat în măsurile 52-54, prin formarea unei melisme în jurul sunetului median:



Ex. nr. 14: George Enescu — *Preludiu la unison*, m. 52-54

În ceea ce privește muzica de cult, primele patru sunete din această melismă alcătuiesc cea mai uzitată formulă melodică în care sunt angrenate patru jumătăți de timp succesive. Această structură ritmico-melodică este deseori folosită de către protopsalți pentru lansarea cadențelor interioare sau finale:



Ex. nr. 15: Melismă dedusă din melodica bizantină³

¹ I. Popescu-Pasărea, după N. Apostolescu - *Laudă, suflete al meu*, gl. V, în: *Cântările Sfintei Liturghii*, p.84, s. 4-5.

² Nectarie Ieroschimonașul – *Brațele părintești*, gl V, în: *Cântările Sfintei Liturghii*, p.247, s. 4.

³ I. Popescu-Pasărea – *Fericit bărbatul*, gl. VIII, în: *Cântările Sfintei Liturghii*, p.232, s. 3-4.



Ex. nr. 16: Melismă dedusă din melodica bizantină¹

Aceste patru sunete din melismă alcătuiesc, de asemenea, o constantă
într-una din cadențele finale specifice glasului I:



Ex. nr. 17: Melismă dedusă din melodica bizantină²

Comparativ cu celelalte motive muzicale enesciene analizate anterior, cel de-al treilea, cu toate că este mai amplu pe orizontală,



Ex. nr. 18: George Enescu – *Preludiu la unison*, m. 14-15; MOTIVUL III

are cel mai mic ambitus (3m), într-o desfășurare scalară de *tricordie* și este din punct de vedere ritmic și melodic, cel mai apropiat de muzica de cult, amintind de cadențări specifice ehurilor bizantine:

¹ Anton Pann – *Axion la Liturghia Sf. Vasile cel Mare*, gl. VIII, în: *Cântările Sfintei Liturghii*, p.167, s. 1.

² Oprea Demetrescu – *Principii elementari ai muzicii bisericesci*, p.10, r. 7.



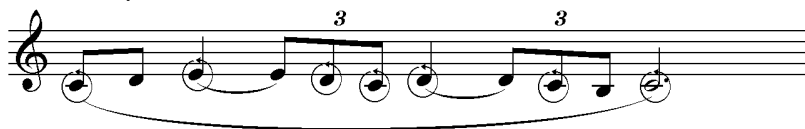
Ex. nr. 19: Al treilea motiv muzical enescian - corespondență în muzica bizantină¹

Cadențele melodice ale celor opt glasuri, în unitatea și diversitatea lor, se metamorfozează astfel încât, prin comparație, motivul enescian poate avea filiație bizantină:



Ex. nr. 20: Al treilea motiv muzical enescian - corespondență în muzica bizantină²

Cadența melodică bisericească poate să apară într-o formă îmbogățită melismatic, în următorul exemplu motivul enescian putând fi considerat o sinteză melodică a acestuia:



Ex. nr. 21: Al treilea motiv muzical enescian - corespondență în muzica bizantină³

Acest ultim motiv muzical enescian analizat, poate fi întâlnit nu numai în cadențe, ci și în desfășurarea mediană a frazelor, desenul melodic întrând în categoria arhetipală a muzicii bizantine:

¹ Ștefanache Popescu – *Axion*, gl. III, în: *Cântările Sfintei Liturghii*, p. 146, s. 1-2.

² Macarie Ieromonahul – *Vai mie, înnegritule suflete!*, gl. VIII, în: *Cântările Sfintei Liturghii*, p. 251, s. 5-6.

³ Ștefanache Popescu - *Axion*, gl. VIII, în: *Cântările Sfintei Liturghii*, p. 166, s. 1.



Ex. nr. 22: Al treilea motiv muzical enescian - corespondență în muzica bizantină¹



Ex. nr. 23: Al treilea motiv muzical enescian - corespondență în muzica bizantină²

Expus în *Preludiul la unison* în măsurile 13 și 14, motivul *trei* este reluat variaționat în măsurile 32 și 33, prin amplificarea saltului inițial de la terță mică la cvintă perfectă, interval care va fi atașat și la finalul formulei melodice:



Ex. nr. 24: George Enescu — *Preludiul la unison*, m. 32-33

Noua formulă melodică rezultată, care reprezintă un punct de plecare pentru dezvoltări variaționale ulterioare în *Preludiul*, se regăsește în formule melodice bizantine:



Ex. nr. 25: Variațiunea motivului III - corespondență în muzica bizantină³

¹ Marin Velea – *Am văzut lumina*, gl. III, în: *Cântările Sfintei Liturghii*, p. 206, s. 2-3.

² Chiril Popescu – *De vreme ce eu, păcătosul*, gl. V, în: *Cântările Sfintei Liturghii*, p. 273, s. 1-2.

³ Anton Pann – *Mărturisii-vă Domnului*, gl. V, în: *Cântările Sfintei Liturghii*, p. 242, s. 3.



Ex. nr. 26: Variațiunea motivului III - corespondență în muzica bizantină¹

După o zonă mediană încărcată cu arpegii rezultate din variațiunile celor trei motive inițiale, către sfârșitul *Preludiului* linia melodică enesciană pierde din agilitatea instrumentală și începând cu măsura 102 se configurează într-un mers treptat cu salturi intervalice din ce în ce mai rare, amintind de melopeea bizantină:



Ex. nr. 27: George Enescu — *Preludiu la unison*, m. 102-109

Exemplul următor, extras din creația cultică a lui Ion Popescu-Pasărea, chiar dacă are o desfășurare melodică doar aproximativ asemănătoare cu fragmentul de mai sus, impune aceeași atmosferă religioasă care îndeamnă la reculegere și rugăciune:



Ex. nr. 28: Măsurile 102-109 din *Preludiu* - corespondență în muzica bizantină²

În concluzie, în cercetarea complexului de tradiții muzicale românești, care conferă identitate compozitorilor români, analiza noastră are ca scop apropierea și cunoașterea unei laturi a creației lui George Enescu, nu numai din punct de vedere al valorificării filonului folcloric, ci și din perspectiva integrării melosului bizantin în diversitatea melodică enesciană.

¹ Dimitrie Suceveanu – *Nu pricep, Curată*, gl. III, în: *Cântările Sfintei Liturghii*, p. 245, s. 4.

² I. Popescu-Pasărea – *Psalmul 70*, gl. V, în: *Cântările Sfintei Liturghii*, p. 226, s. 2.

Rolul muzicii sacre în transformarea societății

Cristian CARAMAN

1. Puterea spirituală a muzicii

Muzica, precum alte arte, este ea însăși un răspuns la tiparele și ordinii creației lui Dumnezeu. Muzica sacră are un loc bine conturat, ca principiu sonor, artistic și cultic, în circuitul valorilor perene ale culturii muzicale universale.

Puterea muzicii este diversă, ea, aproape, poate fi considerată permisivă, transformatoare și curativă. Muzica acționează asupra ascultătorului în mai multe moduri: unii o asimilează pur și simplu la nivel instructiv, alții o cercetează pentru a depista în ea indicii ale existenței, iar cei mai mulți o ascultă pentru mesajul pe care-l transmite. Muzica poate fi plasată în cadrul a trei mari caracteristici: extatic, simbolic și retoric. Dimensiunea extatică a muzicii este o reacție subliminală vis-a vis de mișcare și ritmuri, ce conduc către transformări psihice. Puterea simbolică a muzicii a fost exprimată de scriitorii creștinismului timpuriu, care integrau tiparele muzicii, ca de altfel și a altor arte, ca parte a marii simfonii a ordinii inițiată și susținută de Dumnezeu, simbolic Cel mai mare dintre toți compozitorii, Creatorul Universului Universurilor.

Muzica creată de oameni este un simbol al tiparului infinit de grandios al Creației lui Dumnezeu. Acceptarea acestei dimensiuni mistice a muzicii are consecințe importante pentru creștinism. În accepțiunea sfântului Tommaso d'Aquino

frumusețea este splendoarea ordinii¹. Un ultim aspect este legat de funcția liturgică a muzicii sacre precum și de destinația ei în cadrul închinării religioase. Închinarea este o caracteristică fundamentală a omului de celebrare a perfecțiunii divine, care începe odată cu privilegiul descoperirii lui Dumnezeu. De aceea omul este dator să l se închine și să-l înalțe lui Dumnezeu cântări de laudă și mulțumire împreună cu toți sfinții.

Prin muzică această apropiere este realizabilă, atâta vreme cât ideea superioară a credinței există, ca principiu vital călăuzitor menit să combată răul esențial.

2. Antecedentele muzicii sacre

Aceste antecedente au vechi rădăcini în cântul ebraic și monodia religioasă. Pentru studiul cântecului ebraic cel mai prețios izvor este Biblia, ce cuprinde opere literare antice, poezii, învățături, legi, prorocii și scrieri din primul veac al creștinismului. Din scrierile biblice reiese că religia era strâns legată de literatură și muzică. Spre deosebire de alte popoare, datorită interdicțiilor impuse de religie, arhitectura, sculptura și pictura nu au cunoscut nici o dezvoltare, în schimb muzica a ocupat un loc important în viața socială religioasă a poporului evreu încă de la începuturi memorabile.

Muzica a fost consacrată atât slujbelor religioase din Templu, dar a fost folosită și într-un context laic din cele mai vechi timpuri. Muzica era folosită în vreme de jale cât și în vreme de bucurie.

Apariția muzicii profesioniste, legată de cultul religios, are loc în jurul anului 1011 î.Hr, odată cu formarea statului Israel și înfloririi sale sub domnia regilor David și Solomon. Se știe că David a compus 73 de psalmi, și împreună cu alți psalmi printre care cei compuși de Asaf (12 psalmi), fiii lui Core (10 psalmi), Solomon (2 psalmi), Heman (un psalm), Etan (un

¹ Andrew Wilson-Dickson, *The Story of Christian Music* (Minneapolis: Fortress Press, 1996), 12.

psalm), Moise (un psalm), formează cartea Psalmilor (Laude) ce conțin 150 psalmi.

Psalmii erau cântări acompaniate de instrumente cu coarde (psalterion), de aici și titlul de **Psalmoi**. Majoritatea psalmilor au fost scriși, în secolul al X-lea î.Hr., în decursul epocii de aur a poeziei israelite.

Psalmii reprezintă una din cele mai vechi prezentări de cântări lirice. În totalitatea ei, muzica evreiască, alcătuită din imnuri și psalmi, este destinată marilor solemnități ce se desfășurau la Templu.

Imnurile au pătruns în muzica de cult, așa cum mai târziu melodiile populare au pătruns în muzica creștină.

Modelul de psalmodie ebraică veche anticipă prin caracterul său coralul gregorian. Tot Biblia ne furnizează informații cu privire la muzica instrumentală și instrumentele folosite. Existau instrumente cu coarde (Lire, Psalterion, Kinnor, Trombon, Timpanon), instrumente de suflat (Cavalul, Flautul, Orga, Cornul, Trompeta, Cornet), și instrumente de percuție (Clopote, Clopoței, Chimvale, Tamburină)¹.

3. Monodia sacră

Departe de a mai reprezenta structura originală, dar conservându-se până azi, psalmodia ebraică trecută prin filtrul creștinătății romane și rămânând apanajul bisericii bizantine a căpătat o formă evoluată și stabilă cunoscută sub numele de **coral gregorian**, Papa Grigore cel Mare (590-604) fiind cel care va reforma și oficializa cântul liturgic. Legătura muzicii ebraice cu cea creștină este evidentă prin preluarea procedeeleor liturgice de la Templul din Ierusalim și folosite în biserica primară. Genul diatonic al melodiilor siriene, caldeene, ebraice este regăsit în psalmodierea din muzica creștină

¹ J. Stainer, *The Music of the Bible* (1914); C.H. Cornill, *Music in the Old Testament* (1909); S.B. Finesinger, *Musical instruments in the Old Testament* (1926); K. Sachs, *History of Musical Instruments* (1940); *Dicționar Biblic* (Oradea: Cartea creștină, 1995).

primară. Cântul antifonic și responsorial își are originea în cântul antifonic ebraic, când cele două coruri levitice cântau unul la octava superioară și altul la octava inferioară, și în cântul responsorial în care forma de execuție consta în alternarea solistului cu răspunsul mulțimii.

O altă formă a monodiei religioase a evului mediu o reprezintă cântecul melismatic, cunoscut sub numele de **Aleluia** (o formă latinească alterată a invocației ebraice însemnând Lăudați-l pe Yahwe). În forma sa primitivă, aleluia se prezenta ca o manifestare colectivă aflată sub semnul aclamației jubilatorii, formată din **aleluia** și **jubilus** (jubilații), și caracterizată de o lungă vocaliză în prima parte, iar în partea a doua versetul biblic era completat de o vocaliză jubilatorie. **Antifonul primitiv** este un cântec monodic, interpretat alternativ de două coruri, sau interpretat în urma unui psalm (textul reluând un verset al psalmilor), care va deveni varietatea muzicală și textuală multiplă a cântecului gregorian. Compus pentru adunările de credincioși, antifonul va rămâne în cadrul de recitare psalmodică, având un ambitus ce nu depășește sexta.

În Postul Paștelui, perioadă de penitență pentru toți creștinii, aleluia care precede lectura Evangheliei, este înlocuită de **Trait**, menit să exprime gravitatea momentului liturgic. Trait-ul, cântat alternativ de două coruri sau de cantori și cor, înlănțuie mai multe versete ale unui psalm, fiecare împărțit în două părți. Folosește al 8-lea ton gregorian (tetrardus plagal, finala sol), mai rar al doilea ton, ornamentarea versetelor fiind similară. Liturgia medievală este dominată de recitarea psalmilor, repons-ul ca și antifonul ocupând un loc major.

Repons-ul este construit pe principiul alternanței dintre versetul psalmului (B), ornamentat și apropiat de dicția silabică și reponsa (A) mult mai melismatică. Repons-ul are o formă ternară ABA, caracterizată prin reluarea unor elemente. Repons-ul folosește cele opt moduri gregoriene, iar când psalmul dispare (din offertorium, partea misei) devine un gen autonom. În secolul al IX-lea călugărul Notker de la abația elvețiană din Saint-Gall, atestă existența **Secvenței**, care după secolul al X-lea capătă dezvoltări libere.

Secvența, piesă silabică în versuri, desemnează inițial orice vocaliză jubilatorie adăugată unei fraze liturgice (sequentia=ceea ce urmează). Melodia versurilor (exceptând extremele) este dată de schema a a b b c c... n, acest paralelism desemnând în secolul al XV-lea procedeul de reproducere a aceluiași motiv pe diferite trepte ale scării muzicale. Secvența va rămâne marcată de silabism, coeziune formală și eleganță expresivă. Exemple de secvențe: Victimae Paschali laudes, Veni Sancte Spiritus, Lauda Sion, Dies irae, Stabat Mater. Începând cu secolul al X-lea în abațiile din Saint-Gall și Saint-Martial din Limoges este pus în aplicare un nou procedeu numit **Tropul**, a cărui importanță istorică este inestimabilă, și constă din plasarea de cuvinte, câte o silabă pe notă, pe lungile vocalize din aleluia, apoi pe toate părțile misei: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei.

Cheia Tropului este libertatea formei, el propunând dezvoltări ornamentale ale melodiei rituale (aliluia), intercalând între textele oficiale (ale tradiției paleo-creștine) texte noi împreună cu melodia corespunzătoare. Astfel, tropul va deveni cu timpul, datorită inventării textului (trop logogeu) și a muzicii (trop melogen), primul gen autonom din istoria muzicii ce evadează din cadrul tradiției rigide. În timp ce în liturgia romană pivotul principal era psalmodia, în liturgia orientală era **imnul**. Psalmodia bizantină se distinge de cea apuseană printr-o melismatică mai ornamentală, mai bogată. În muzica religioasă bizantină au pătruns elementele creației siriene de imnuri, care aveau în introduceri și între cântările oficiale texte populare noi. Mai târziu, au fost aplicate melodii care se potriveau metricii textului, fapt ce a condus la apariția unei noi forme imnice și anume **Irmos** (legătură). În secolul al VI-lea și al VII-lea, sirianul Roman Glasdulce va scrie așa numitele **Condacuri**, care erau poeme ale căror strofe (18-24) erau legate între ele prin acrostihuri (o combinație între inițialele versurilor). Condacul ca structură este format dintr-un cuplet și un refren. Dezvoltarea creației de imnuri a dus în secolul al VII-lea și al VIII-lea la apariția canoanelor.

Canonul era format din nouă ode, alcătuite fiecare din mai multe strofe ce concordau ritmic între ele. Printre

compozitori de canonuri se numără Andrei Cretanul (Andrei Criteanul, sec. VII-VIII, care a scris Marele Canon alcătuit din 25 strofe și Ioan Damaschin care a și stabilit sistemul celor opt glasuri (ehuri), sistem alcătuit din patru glasuri vechi autentice și patru plagale. Textele și melodiile cântărilor bisericești ortodoxe sunt încadrate în aceste glasuri cărora le corespund forme melodice specifice. Atât Biserica de Apus cât și Biserica de Răsărit s-au opus laicizării muzicii bisericești prin selecționarea și sistematizarea formelor și genurilor muzicale.

Coralul gregorian în Apus și Octoiul în Răsărit, la Bizanț, reprezintă tendința bisericii de a grupa și selecționa cântările de cult după criterii pur religioase. Baza teoretică a muzicii bizantine o constituie concepția greacă despre moduri, căreia îi aduce ușoare modificări.

Pontificatul lui Grigore cel Mare rămâne o piatră de hotăr între istoria antică a bisericii și cea medievală.

Antifonarul papei Grigore cel Mare poartă denumirea de Coral gregorian, cunoscut și sub denumirea de Cantus romanus (fiindcă provenea de la Roma) sau de Cantus choralis (fiindcă era interpretat numai de cor bărbătesc). Deoarece melodiile gregoriene au servit polifoniștilor ca bază de pornire în compozițiile lor, antifonarul s-a mai numit și Cantus firmus sau Cantus planus (datorită desfășurării liniștite a melodiei, cu valori egale și ambitus mic).

Melodia coralului gregorian a influențat compozitori precum Palestrina, J. S. Bach, Fr. Liszt, César Franck, a stârnit admirația lui Mozart, iar Hector Berlioz în Simfonia fantastică a apelat la Dies irae, acest cantus pro-defunctis, atunci când a dorit să redea tragismul și disperarea morții. Din punct de vedere muzical cântecul gregorian, intonat de clerici pe o singură voce, a reprezentat o bază pentru dezvoltarea muzicii culte. Monodia caracterizează atât coralul gregorian cât și coralul luteran, dar cu încărcături emoționale diferite. Distanțate de câteva sute de ani, coralele gregoriene și cele luterane vor reprezenta două ipostaze diferite prin perfecționarea lor, fiecare cu expresivitatea sa. Antifonarul este totodată și un îndreptar în ce privește regulile de execuție și ordinea cântărilor în cadrul liturghiei.

Coralul gregorian a servit ca bază începutului polifonic devenind pentru câteva secole un izvor de inspirație pentru muzicieni. Monodia vocală atât religioasă cât și cea profană (laică) a caracterizat exprimarea muzicală până spre anul 1000 d. Hr.

4. Polifonia religioasă

Aventura muzicii europene va începe odată cu apariția polifoniei și va duce la apogeul erei tonale. Ars nova este marcată în secolul al XIII-lea de nașterea și dezvoltarea unor genuri muzicale precum organum primitiv, gymel, organum cu vocalize, motet și conduit, ce va culmina cu misa polifonică ce va inaugura o nouă etapă a civilizației muzicale europene. În secolul al IX-lea se conturează primele apariții ale polifoniei sub denumirea de **Organum**.

Organum este cea mai veche tentativă de teme de polifonie, genul ajungând la apogeu în secolul al XII-lea, în cadrul școlii de la Notre-Dame din Paris prin reprezentanții săi de seamă Léonin și Pérotin. Va fi însă eclipsat repede de **Motet**. În faza tatonărilor (secolul al X-lea) pe un plain-chant (cantus firmus) se grefează o voce organală, dublum (dublă) care evoluează paralel la distanța de cvartă sau cvintă, notă lângă notă (punctum contra punctum).

În secolul al XII-lea, apare în orașele franceze **Dechant**-ul (discantul), în care vocea organală renunță la paralelism, se detașează de vocea principală (devenită tenor) și se îmbogățește melismatic (ornamente improvizate). **Gymel**-ul (din latinescul cantus gemellus adică cântec geamăn) este un gen variat al organum-ului, dar caracteristic muzicii englezești apărut în secolul al XII-lea. **Faux-bourdon** (polifonie paralelă) de terțe și sexte, în care terța inferioară trece deasupra melodiei principale constituie avatarul final al gymel-ului.

În secolul al XIII-lea și al XV-lea, va apare **Conduit**-ul (conductus), o compoziție religioasă, care își are originea în serviciul de conducere a preotului spre altar, după care datorită libertății sale de concepție va fi asociat unui mare număr de

ceremonii diverse. A avut o influență mare asupra multor genuri profane.

Polifonia de cult se dezvoltă în capela corală a catedralei pariziene Notre-Dame, care, din secolul al XII-lea, va avea și orgă.

În secolele al XIII-lea și al XIV-lea, pe baza conduit-ului (conductus) ia naștere principalul gen polifonic francez, **Motetul**, genul cel mai important și procedeul de emancipare cel mai îndrăzneț al muzicii medievale.

Destinat exclusiv, în secolul al XIV-lea și al XV-lea, serviciului liturgic, motetul va solicita, în secolul al XVI-lea și al XVII-lea, din ce în ce mai mult instrumentele, influențând mai ales în Italia genuri, precum messa -> ricercar, anthem -> oratoriu -> cantata, iar în secolul al XVII-lea și al XVIII-lea un ultim și îndepărtat avatar cu Marele motet francez, după care va urma un iremediabil declin. Prin trăsăturile sale specifice, motetul va conduce ca gen aproape două secole (XIII-XV).

Cel mai important și se pare cel mai vechi gen de muzică religioasă din istoria muzicii europene este **Misa**, compoziție polifonică pentru cor și soliști ce are la bază texte de cult catolic, corespunzătoare liturghiei și care se cântă cu sau fără acompaniament instrumental.

În secolul al XIX-lea va fi privilegiat **Recviemul** prin accentuarea actului dramatic, uneori teatral, în detrimentul părții religioase.

În Polonia, Reforma a fost făcută de nobilime și burghezie. Ideologul Reformei poloneze Mikolaj Rej (1505-1569) a tradus în proză psalmii în limba poloneză, iar compozitorul Wacław Szamotulys i-a pus pe muzică.

O trăsătură a muzicii de cult anglicane a fost promovarea unor genuri noi cum ar fi **Psalmii metrizați**, iar între anii 1560 și 1600 au apărut 19 ediții de psalmi metrizați cu muzică. Muzica avea scriitură polifonică. Prima liturghie anglicană publicată în limba engleză a fost creată de Merbecke în anul 1549. Ca o trăsătură generală a serviciului anglican de început a fost îmbinarea trăsăturilor stilistice ale unei muzici simple, accesibile meselor largi cu trăsăturile pompoase caracteristice cântării catolice.

Motetul a devenit deosebit în Anglia, având în vedere cantitatea mare de lucrări ale lui Morley, fiind înlocuit însă de cele două forme de anthem.

Anthemul, gen specific englez, apropiat de motetul francez și cantata germană, pune pe muzică un text în engleză. Henric al VIII-lea așezat în anul 1534 în fruntea bisericii favorizează noul gen anthem. Anthemul va cunoaște mutații în formă și limbă, evoluând în timpul secolelor XVI, XVII-lea și XVIII-lea de la trama politică la cea a monodiei acompaniate. La Händel ultimul mare compozitor de anthem, influența muzicii instrumentale italiene și ale coralului german va deschide calea epocii glorioase a oratoriului¹.

Genuri muzicale religioase

1. Coralul² este imnul congregațional din liturgia luterană. Caracteristicile formale și stilistice ale coralului luteran sunt limba națională germană, rima metrică a versului, forma strofică muzicală și textuală și melodia simplă. Coralul a evoluat în decursul secolelor al XVI-lea și al XVII-lea de la forma monodică până la o varietate componistică ce include coralul-preludiu, coralul-motet, coralul-cantată și coralul-suită. La începutul Reformei coralul reprezenta imnul congregațional protestant, cunoscut sub numele de Geistliche Lieder (cântece religioase), Psalmen (Psalmi), Christliche Lieder (cântece creștine) și Gesange sau Kirchengesange (cântece pentru biserică). Spre sfârșitul secolului al XVII-lea denumirea de coral care în mod tradițional era atribuit cântecului simplu latin (cantus planus) va fi aplicat imnului german protestant.

Coralul luteran era cântat omofonic de către cor (chorul choralis) și congregație, spre deosebire de stilul de execuție

¹The Oxford Companion to Music, ed. Alison Latham, 48-50.

² Cristian Caraman, Genuri ale Muzicii Protestante, "Coralul", (București, Editura UNMB, Glissando, 2011), 60-92.

polifonic din Biserica romano-catolică (chorus musicus sau figuralis).

După moartea lui Luther a urmat o perioadă de organizare și consolidare a repertoriului protestant. Coralul a căpătat maturitate artistică în timpul lui Paul Gerhardt, Johannes Gruger și contemporanii săi. La sfârșitul secolului al XVII-lea coralul s-a dezvoltat foarte mult dar în calitate a cunoscut un declin datorită secularizării genului și în mod special datorită divergențelor teologice dintre ortodocși și pietiști din sânul bisericii luterane.

Mișcarea de restaurare a patrimoniului coralului luteran, precum și refacerea liturghiei luterane a condus la organizarea autorizată și uniformă a imnologiei protestante germane.

2. Anthem-ul¹, ca gen muzical este apropiat de motetul francez și cantata germană, forma inițială fiind a cântului alternat, iar scriitura sa se evidențiază prin folosirea frecventă a imitațiilor melodice ale diverselor voci, ca factor de unitate. Termenul de anthem derivă din antifonie, fiind specific englez. Structura anthem-ului este foarte diversificată datorită textului (biblic, psalmi, imnuri, poeme) tradus în limba engleză.

Legat de evoluția liturghiei anglicane, anthem-ul va cunoaște începând cu secolul al XVI-lea și până în secolul al XIX-lea, mai multe mutații radicale în ce privește forma și limbajul, evoluând de la principiul tramei polifonice la acela al monodiei acompaniate. **Full anthem**-ul solicită corul à cappella sau acompaniamentul de orgă, iar verse anthem-ul alternează corul cu unul sau mai mulți soliști adeseori acompaniați de o orchestră. **Verse-anthem**-ul este un anthem în care una sau mai multe părți solistice formează un contrast cu părțile corale, fiind deosebit de full-anthem pentru cor fără soliști.

Sub influența stilului italian anthem-ul se dezvoltă în direcția separării secțiunilor în recitative, arii elaborate ansambluri și coruri care accentuează mai mult grandoarea excesivă decât intensitatea.

Schimbările liturgice după 1960 au eliminat rugăciunea de dimineață și de seară, care creeau un context normal pentru

¹ Cristian Caraman, Genuri ale Muzicii Protestante, "Anthem", 93-103.

anthem, din poziția centrală în serviciul religios și au transferat accentul pe cântecul coral sau congregațional. În noua carte liturgică Common Worship (2001) nu este stipulat anthem-ul în mod special, ci este trecut la opțiuni pentru rugăciunea de dimineață sau de seară sau pentru începutul predicii.

Spre sfârșitul secolul al XVIII-lea în Biserica Congregațională a comunităților americane anthem-ul cunoaște o perioadă remarcabilă, William Billings (1746-1800) fiind unul din compozitorii moderni care s-a apropiat de acest gen.

În Marea Britanie și America de Nord, multe biserici protestante neanglicane au adoptat anthem-ul, încurajând congregația să participe alături de cor la execuția sa.

3. Originea Imnului¹ nu este cunoscută dar era folosită în Grecia Antică și Roma pentru a desemna un poem scris în onoarea zeilor. În perioada creștină primară cuvântul a fost folosit pentru a desemna rugăciunile cântate către Dumnezeu, fiind distincte de psalmi. În Biserica Bizantină și în Biserica Occidentală (Romano-catolică și Protestantă) imnul s-a dezvoltat în tradiții diferite. În liturghia protestantă imnurile metrice sunt o parte importantă a închinării congregaționale. Astăzi termenul de imn este asociat cu un cântec liric sacru folosit în închinare, distinct de traducerea metrică sau parafrizarea psalmilor sau a altor texte biblice și liturgice. În timpul Reformei, imnul protestant va fi introdus în liturghia protestantă.

În Biserica Calvină, Jean Calvin (1509-1564) a adoptat **cântatul congregațional** conform practicii din biserica primară, stabilind la Geneva tradiția imnului reformat pentru bisericile reformate din Franța, Olanda, Germania, Scandinavia și Scoția. Calvin a susținut ideea ca textele imnurilor religioase să fie inspirate din Biblie, în mod special din Psalmi, dar a adoptat și imnurile luterane sau alte melodii din surse diferite. Rezultatul a fost că multe melodii originale au fost compuse pentru psalmii metrice.

¹ Cristian Caraman, Genuri ale Muzicii Protestante, "Imnul", 103-118.

4. Cântecul anglican este o melodie simplă armonizată pe texte asimetrice, în special psalmi și imnuri ale serviciului divin anglican. Modelul adoptat din punct de vedere al structurii este cel al cântecului gregorian în prima parte, iar apoi o formă bine definită metric în a doua parte.

The English Hymnal (1906) a fost prima publicație care a introdus elemente de cântece folk în închinarea anglicană alături de melodii metodiste galeze, dar și de imnuri scrise de Philip P. Bliss și Ira Sankey. Noile forme muzicale încep să fie cunoscute mai mult sub numele de cântece de închinare (**worship songs**) decât de imnuri (hymns). Biserica Reformată Unită și Biserica Scoțiană au scos ediții revizuite cu imnuri devoționale. Momentul a fost cunoscut ca Explozia Imnului și a influențat toată lumea creștină vorbitoare de limba engleză și nu numai. Noile imnuri erau cântate cu însoțire, sunetul melodiilor stimulând sentimentul religios, de respect față de Creator. Timp de două secole congregațiile americane au cântat psalmi și imnuri europene până când și-au dezvoltat propriile cântece devoționale. Spre sfârșitul secolului al XVIII-lea în America de Nord au apărut primii compozitori formați în universitățile americane, care au publicat colecții cu imnuri congregaționale americane.

Cântecurile spirituale¹ (Spiritual Songs) s-au dezvoltat ca gen muzical în sudul și centrul continentului nord-american, fiind promovate la început de populația afro-americană. Prima colecție de Negro-spirituals a apărut după Războiul Civil. Stilul entuziast al melodiilor și textelor, îl depășește pe cel sobru și echilibrat al imnurilor și psalmilor metrici tradiționali. Muzica este inundată de limbajul popular, adesea modal, și folosește frecvent scări muzicale diferite, tipic folclorului american. Textele muzicii spirituale afro-americane (**black spirituals**) dezvoltă adeseori teme precum dezrobirea israeliților din sclavia Egiptului sau fuga negrilor, în partea de nord a continentului american, pentru a scăpa de sclavie. Tradiția evanghelistului muzical a continuat și în secolul al XX-lea prin Charles McCallon Alexander, Homer Rodeheaver, Charles H.

¹Alison Latham, The Oxford Companion to Music, 1200.

Gabriel, autor al imnului *I stand amazed in the presence* (1905) și unul dintre compozitorii de **imnuri gospel** (evangelice) dintre cele două secole și alții. Un alt gen de imn, apărut la începutul secolului al XX-lea în cărțile de imnuri americane, și cunoscut sub numele de **black national anthem** (anthem național negru), a fost cultivat de James Johnson Weldon (ex: *Lift every voice and sing*, pus pe muzică de J. Rosamond Johnson în anul 1901). Mișcarea carismatică apărută după anul 1970 în Biserica Romano-Catolică și extinsă în Biserica Protestantă și Biserica Evanghelică din întreaga lume, a cultivat un nou tip de **imn-miniatural**, marcat de simplitate și scurtime melodică (ex: *Seek ye first* compus de Karen Lafferty, 1972) și de asemenea a încurajat introducerea în serviciile religioase a cântecelor scripturale și congregaționale. În secolul al XX-lea, s-a dezvoltat o tradiție a imnologiei bisericești ecumenice americane, care include imnuri precum *Joyful, joyful, we adore thee* de Henry Van Dyke (scris după o melodie din Simfonia a IX-a de Beethoven, 1907), sau *God of grace and God of Glory* de Harry Emerson Fosdick (scris după o melodie galeză Cwm Rhonda, 1930).

5. Cantata¹, apărută la începutul secolului al XVIII-lea în Italia (1620), avea o formă muzicală modestă, căreia Giacomo Carissimi (1605-1674) îi conferă eleganță și claritate, precum și o nouă amploare, atât vocală cât și instrumentală. Cantata religioasă poate fi definită în termeni funcționali ca principală muzică a serviciului religios luteran, iar în termeni structurali ca o lucrare vocală ce cuprinde un număr relativ de momente muzicale independente. Recitativul și aria constituie baza formei seculare a cantatei, la care în perioada lui Bach s-au adăugat corurile, ariile și coralele cu texte biblice. După anul 1660, în mai multe orașe ale Germaniei, au apărut publicații cu așa zisele cantate-sacre, având o muzică convențională sau de calitate inferioară, scrise de Andreas Hammerschmidt (1611-1675), Johann Rudolph Ahle (n. 1650) sau de Karl Wolfgang Briel.

¹ Cristian Caraman, *Genuri ale Muzicii Protestante*, "118-140".

Stilul german protestant se va impune mai ales în creația de Cantate și Pasiuni, genuri înrudite cu Oratoriul (ca structură și ca formație interpretativă), singura deosebire impunând-o natura textului (cu bază evanghelică în al doilea caz). Locul cantatei în liturghie era între citirea Evangheliei și Credo, înaintea predicii. Un alt tip de cantată dezvoltat în secolul al XVII-lea este **cantata-evanghelică**, bazată pe texte evanghelice și alte fragmente biblice, cu arii și linii melodice împrumutate din coral. După anul 1700 cantata era strâns legată de predică în cadrul serviciului religios protestant, poziția ei în cadrul liturghiei în alt loc fiind foarte rar. Structura cantatei a avut o influență foarte mare asupra Misei și Magnificat-ului. Istoria genului culminează indubitabil cu cantatele lui J. S. Bach, la care structura lor, calitatea înaltă și varietatea combinațiilor formale sunt unice. Majoritatea cantatelor compuse de Bach includ cantata-coral și cantata-psalm, având texte de psalmi și de coral sau versuri poetice și combinații de texte scrise pentru cantate-funebre. În cantatele-funebre, Bach tratează textul cu multă claritate și simplitate, el preluând din coralele protestante ideea de speranță și fericire eternă asociată cu prezența lui Iisus printre oameni, ca aducătoare de izbăvire.

Cantata religioasă intră în competiție spre sfârșitul secolului al XVIII-lea cu opera, concertele publice, manifestările muzicale de la curțile princiare, pierzându-și treptat poziția privilegiată pe care o deținea în timpul lui J. S. Bach. Tipurile moderne de cantate protestante au texte mixte și corale complete, cu texte biblice. Prin cantatele religioase ale lui Mendelssohn se poate spune că se continuă istoria genului de după Bach.

6. Pasiunea¹ este un gen muzical insuficient definit, dar foarte apropiat de Oratoriu care se inspiră exclusiv din textele Evangheliilor după Matei, Marcu, Luca și Ioan și este caracterizat prin introducerea pateticului pentru a descrie

¹ Cristian Caraman, Genuri ale Muzicii Protestante, "Pasiunea", 140-182.

evenimentele premergătoare crucificării lui Iisus Hristos, judecata, suferințele din ultimele ore ale vieții Sale, tragica moarte și înmormântarea trupului Său. La început textele erau declamate pe note lungi, omofonic, ca apoi în secolul al XV-lea să ajungă să fie scrise polifonic. Originea genului este foarte îndepărtată având obârșiile în secolul al IV-lea când textul evanghelic era înveșmântat în monodia austeră și totuși liberă a gregorianului încredințat unui singur cântăreț (recitator) pentru uzul ecleziastic. Cele mai timpurii Pasiuni polifonice descoperite se găsesc în colecția Old Hall al Colegiului Sf. Edmond, strânsă și alcătuită în anii 1410-1420. Pasiunea protestantă poate fi împărțită în cinci grupe, nu neapărat cronologic așezate, dar desfășurate pe o perioadă de timp îndelungat:

- Pasiunea-responsorială (Choralpassion, cunoscută și ca plainsong Passion)¹
- Pasiunea-motet (Figuralpassion)
- Pasiunea-oratorică (Iektion)
- *Pasiunea mixtă* realizată din mixarea *Pasiunii-responsoriale* și *Pasiunii-motet*
- Pasiunea-oratoriu

Bazele teologice pentru Pasiunea protestantă, cel puțin până în prima jumătate a secolului al XVI-lea, au fost modelate după Theologia Crucis scrisă de M. Luther: Suferințele lui Hristos nu trebuie să fie exprimate doar în cuvinte și înțelese numai la nivel intelectual ci trebuie puse în practică.

Pasiunea-responsorială și Pasiunea-motet au servit ca model pentru Pasiunea din secolul al XVIII-lea. O nouă epocă în istoria Pasiunii a început să se dezvolte după anul 1650 când muzicienii din nordul Germaniei au introdus instrumentele muzicale dând naștere la Pasiunea-oratorică, în care sunt înserate episoade meditative, simfonii, texte biblice, versuri madrigaliene și imnuri. Pasiunea-oratoriu este o consecință

¹ Pentru terminologie vezi în Archiv fur Musikwissenschaft-UC Libraries Shared Print Program, (JSTOR, 1954), comentariile de K.von Fischer; Cristian Caraman, Genuri ale Muzicii Protestante, "PASIUNEA", (București, Editura UNMB, Glissando, 2011).

istorică a evoluției de la Pasiunea-responsorială la Pasiunea-oratorică, trecând prin **Historia Sacra**.

Pasiunea-cantată nu este clar definită, ea reprezentând o combinație meditativă a textului patimilor cu versuri selectate ce nu fac parte din narațiunea evanghelică. Formele care au supraviețuit cu succes pe fundalul schimbărilor religioase au fost compozițiile de Pasiune și Oratoriu care pentru mult timp au fost strâns legate una de alta. **Pasiunea scripturală** s-a intercalat cu elemente non-scripturale, așa cum s-a întâmplat la J. S. Bach și a supraviețuit cu succes la Hamburg în lucrările lui G. Ph. Telemann și după el în cele ale lui C. P. E. Bach.

7.Una dintre manifestările muzicale ale Contrareformei a fost **Oratoriu**, a cărui fondator a fost Philipppo Neri (1515-1595). Având rădăcini în dramele liturgice medievale (Sacrae rappresentazioni) și cu denumirea preluată de la sala de meditații și rugăciunea bisericilor catolice; stilul și forma genului au cunoscut o evoluție și claritate precum și noua amploare atât vocală cât și instrumentală. Oratoriul apare de trei ori în creația lui J. S. Bach prin Oratoriul Înălțării (1734), care este o altă denumire a cantatei Lobet Gott in Seinen Reichen, narațiunea muzicală despre Înălțarea lui Iisus fiind atribuită Evanghelistului, Oratoriul de Paști (1736), singura creație pentru liturghie în care textul este prezentat sub forma unui dialog ritmat și Oratoriul de Crăciun (1734), cel mai cunoscut și cântat. Pasiunea reprezintă în creația lui J. S. Bach suma întregii sale experiențe artistice, ilustrând toată măsura talentului său.

În secolul al XVIII-lea s-au pus bazele diferitelor tipuri de Pasiuni. Vechiul tip, fără instrumente muzicale, dar înfrumusețat cu imnuri a fost ignorat de majoritatea compozitorilor. Al doilea tip, Pasiunea-oratorică, era cu mult mai artistică și legată de textul evanghelic. Al treilea tip de Pasiune era un Oratoriu propriu-zis, scris în stil operistic și care avea text complementar (libret) la cel biblic. În fine al patrulea tip de Pasiune, a fost o **Meditație lirică a patimilor**, fără dialoguri directe. Singura deosebire, între diferitele feluri de Pasiuni în funcție de terminologia lor, este că Pasiunea-oratorică, aflată în contrast cu Pasiunea propriu-zisă și Pasiunea-oratoriu, este așa numita **Passions-Music**, la care se adaugă numele Evangheliei, iar

textul este bazat pe o compilație a celor patru Evanghelii, asemănător textului **Pasiunii Istoriei Sfinte** (Passion-Historia), având adesea un titlu poetic. În recenta istorie a Pasiunii, Ernst Pepping ocupă un loc semnificativ cu *Passionsbericht des Matthaus* pentru cor à cappella (1949-1950). Majoritatea compozițiilor recente de Pasiuni sunt Pasiuni-responsoriale după modelul lui H. Schütz și revizuite de H. Distler.

Se ajunge la concluzia că genul are o continuitate consecventă în istoria muzicii, îmbrăcând înfățișări stilistice diferite și dezvoltându-se într-o monumentală dramaturgie muzicală, destinată să pună într-o valoare artistică impresionantă Patimile Mântuitorului, ca prilej de profundă meditație asupra principalelor probleme cu care se confruntă umanitatea. Prin urmare, Pasiunea are trecut și prezent, reprezentând alături de Coralul protestant, Cantată și Oratoriu, pilonii muzicii sacre.

Manifestarile muzicii biblice în epoca modernă

1. În Europa

În timp ce Bisericele Protestante au creat o muzică simplă tradițională care să edifice congregațiile locale, iar Biserica Ortodoxă a rămas în tradiționalismul muzical bizantin, Biserica Romano-Catolică a continuat de-a lungul secolului al XVIII-lea să îmbrățișeze muzica modernă ceremonială. Romantismul a influențat atât artele și literatura cât și filozofia, istoria, dreptul, lingvistica, economia, etc. În acest mod, Romantismul stă la originea artei moderne. Mulți dintre compozitorii talentați puteau decide singuri dacă să scrie muzică pentru Biserică sau nu, și mulți au făcut-o. Generația de compozitori din secolul al XIX-lea, de după Haydn și Mozart au copiat stilul operistic al acestora din muzica liturgică, printre ei numărându-se Franz Schubert (1798-1828) la Viena, Luigi Cherubini (1760-1842) la Paris, Carl Maria Weber (1786-1826) la Dresda și mulți alții. *Misa în C* (1807) și *Missa Solemnis*

(1819-1823) scrise de Ludvig van Beethoven în manieră personală, depășesc funcția liturgică.

Originalitatea izbitoare a muzicii secolului al XIX-lea a făcut ca relația cu liturgia să fie controversată, personalitățile muzicale cele mai celebre creând mari tensiuni, cum ar fi Hector Berlioz cu *Grande Messe des Morts* (1837) și *Te Deum* (1849, pentru 1000 de executanți). Un alt caracter puternic, îndreptat spre sentimental și misticism a fost Charles Gounod (1818-1893), a cărui muzică religioasă se adaptează unui misticism modern, dar în același timp teatral, operistic: *Requiem*, *Te Deum*, două Misse scurte, *Imn*, cantatele *Redemption* (1882) și *Mors et Vita* (1885). Dezinteresul pentru muzica clasică sau antică, dorința de adaptare la gusturile moderne au creat genuri diferite muzicale, ritmuri rigide, cu schimbări semnificative în melodie și adaptarea cuvintelor la melodie. În Germania, Biserica Luterană își manifestă din ce în ce mai puțin interesul față de generozitatea muzicii orchestrale și corale a lui Bach și a contemporanilor săi. Coralele luterane încep să fie cântate din ce în ce mai rar, așa încât atmosfera din bisericile luterane devine apăsătoare iar cântecele de rugăciune și mulțumire au degenerat în imnuri ale penitenței și ale morții.

În Biserica Anglicană, dirijorii de cor, conduceau melodiile în maniera clericală Anglicană, împodobind pauzele și finalul frazelor cu ornamente vocale. Multe melodii caracteristice congregației Anglicane din secolul al XVIII-lea au fost repetate cu mult succes în Germania foarte bine în secolul al XIX-lea. Repertoriul era alcătuit din corale luterane și cântece gregoriene, fără acompaniament. Eforturile Ceciliene de a încuraja neacompaniamentul instrumental din Biserica Romano-Catolică avea echivalentul în Luteranism.

Consecințele muzicale ale mișcării Oxfordiene au fost considerabile, iar corul era asociat cu preotul, el având funcție levitică¹, după modelul Vechiului Testament¹. În Scoția în

¹ Levi era unul din cei doisprezece copii ai lui Iacov (I Cronici, capitolul 2, versetul 1). Împăratul David a pus familia lui Levi să împlinească slujba de cântăreți în Casa Domnului. (I Cronici, capitolul 6, versetul 32)

bisericile reformat, de obicei prezbiteriene, cântatul psalmilor metrici a rămas o caracteristică națională profund înrădăcinată în liturghie și care reprezintă și azi o parte valoroasă a închinării Bisericii Protestante din Scoția. Atât în Scoția cât și în Islanda a fost adoptat stilul lining-out practicat de puritani. Psalmii erau cântați metric în manieră calvină, versurile fiind neregulate. Acolo unde oamenii nu știau să citească se recita psalmul rînd cu rînd de către cantor, apoi era cântat de către toată congregația². Astfel de execuție netolerată de muzicienii profesioniști, dar apreciată de congregație, a devenit tradițională, păstrându-se și astăzi în Țara Galilor, Scoția și în America de Nord.

Dificultatea execuției se datora nepotrivirii cuvintelor cu progresia ritmică a melodiei, și mai cu seamă atunci când aveau cadențe diferite. Compozitorii muzicii anglicane au cunoscut în profunzime muzica liturgică, și structura liturghiei anglicane, fiind profund implicați în viața bisericii ca organiști și dirijori de cor.

S-au scris numeroase cantate și antheme care au fost tipărite în Anglia la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea lărgind mult repertoriul muzicii sacre.

O parte a muzicii liturgice anglicane, renunțând la idealurile tractariene a scăzut în solemnitate și măiestrie. Imnurile au ocupat un loc important în liturghia Bisericii Anglicane sau a altor denominațiuni mai mult sau mai puțin conformiste, ele având un rol important în viața spirituală a congregațiilor. La mijlocul secolului al XIX-lea, America de Nord și Marea Britanie au trăit experimentul renașterii spirituale. Imnurile religioase aveau darul de a îmbogăți spiritul cu mesaje simple. Melodiile erau ușor de reținut, patosul lor având efect puternic și imediat asupra oamenilor.

¹ Despre importanța muzicii în cadrul închinării iudaice vezi în 1 Cronici cap.15; 25:5-7; 34:12-13 și alte trimiteri biblice).

² P. Hall, *Reliquiae Liturgicae*, vol. II (Bath, 1847), cu preluări de citate din *A directory for the public worship of God throughout the three kingdoms of England Scotland and Ireland* (Londra, 1644).

Ca urmare a primei vizite în Anglia, 1872, a evanghelistului Dwight L. Moody și a cântărețului Ira Sankey (1840-1908), a apărut culegerea de imnuri religioase Sacred Songs and Solos, care în următorii ani, până în 1903, a fost extinsă, ajungând la 1200 de imnuri. Ira Sankey a promovat stilul muzicii gospel (muzica evanghelică) fiind supranumit tatăl muzicii evanghelice (Father of the gospel song). Împreună cu Moody a publicat numeroase colecții de cântece gospel (evangelice). Deși Psalmii, imnurile și coralele au fost o parte importantă a închinării publice începând cu Reforma Protestantă din secolul al XVI-lea, Sankey a introdus un nou stil al cântecului congregațional care avea scopul de a trezi sentimentul griii față de semenii, de a înmuia inimile împietrite și de a îndrepta sufletul către Hristos¹. Când a luat ființă în anul 1878, Armata Salvării a urmat același model de închinare ca al Misiunii Creștine Evanghelice Americane. Armata Salvării a răspuns nevoilor sociale și religioase ale oamenilor de la orașe, începându-și activitatea la puțin timp după fondarea ei în Anglia.

Reducerea corurilor la câteva persoane a făcut ca muzica și închinarea din biserică să fie condusă de grupuri mici de cântăreți sau de un singur lider vocal, până când s-a fondat Songster Brigades (Brigada Cântăreților) la sfârșitul secolului al XIX-lea. Schimbul cultural dintre America și Marea Britanie în domeniul muzicii populare a avut un efect major în ce privește stilul gospel.

În timpul secolului al XIX-lea muzica creștină se confruntă cu o problemă devenită moment de răscruce în istoria muzicii moderne și anume retorica și avangardismul artei muzicale creștine ce are legături cu muzica profană, fapt ce demonstrează și mai mult toleranța creștinismului față de muzica seculară.

Fisura dintre limbajul specific al muzicii de concert și cel al muzicii de biserică s-a accentuat în secolul al XIX-lea. Pierderea contactului bisericii cu arta muzicală în secolul al

¹ Kenneth W. Osbeck, 101 Hymn Stories, (ed. Kregel P. P. Box 2607, Grand Rapids, MI 49501, SUA, 1982).

XIX-lea a avut serioase consecințe pentru standardele compozitorilor de muzică creștină din Europa cât și pentru muzica bisericilor și catedralelor Bisericii Romano-Catolice, Bisericii Luterane sau Bisericii Anglicane. Recâștigarea acestor standarde s-a făcut de către organiști care organizați în diferite asociații au promovat noile stiluri și forme muzicale în biserici. O soluție aparentă a fost oferită de către Tractarieni¹, care a condus la redescoperirea de către Biserica Anglicană a potențialului simbolismului în închinare. În muzică, dorința de restaurare a elementelor simbolice și contemplație nu a ținut seamă de cerințele retoricii moderne.

În sensul celor de mai sus, muzica își propunea să ofere beneficiile simple ale expresivității antice a paralelismului textului ebraic² și simbolistica unității tuturor credincioșilor prin cântarea comună. Muzica Anglicană a contribuit cu un element în plus folosind unealta puternică a retoricii armoniei. Progresiile acordurilor armonice au adus mai mult modernism și diversitate mesajului decât era în unisonul gregorian³,

¹ Tractarienii, denumirea vine de la Tracts for the Time, care conține doctrine și aspecte ale închinării în Biserica Romano-Catolică, prin care se recomanda întoarcerea la trecut, când ritualul și simbolurile Bisericii erau fundamentale. Adepții și promotorii acestei mișcări s-au numit Tractarieni sau Oxfordieni. S. Neill, Anglicanism (Oxford, 1977).

² Spre deosebire de multe poezii și cântece din lumea apuseană care sunt scrise cu rimă și metru, poezia și cântările din Vechiul Testament erau bazate pe un paralelism al gândirii, în care al doilea (sau următoarele) vers (versuri) al(e) poeziei reia(u) (paralelismul sinonimic), se află în contrast (paralelism sau antitetic) sau completează în mod progresiv (paralelism sintetic) ideea spusă în primul. Toate cele trei forme de paralelism caracterizează Psaltirea. Titlul ebraic pentru Psalmi este Tehilim, care înseamnă Laude; în Septuaginta (traducerea greacă a Vechiului Testament făcută în anul 200 î.H.), titlul este psalmoi, care înseamnă cântări acompaniate de instrumente cu coarde. Titlul Psalmi în limba română este derivat din Septuaginta. Această explicație este preluată din The Full Life Study Bible (Springfield: Publishers International, Missouri, USA, 1992).

³ Trăsăturile muzicii gregoriene sunt: muzică vocală, fără acompaniament instrumental, interpretare exclusiv bărbătească, desfășurată monodic, fără înveșmântare armonică sau polifonică pe

reprezentând pentru biserica modernă un nou mod de expresie emoțională. Rhetorica muzicală simplă a muzicii de marș, a baladei de salon și a Music Hall-ului era deja parte a culturii populare și a bisericilor evanghelice, care nu au ezitat să o adapteze cauzei creștine. Aceste biserici, cum ar fi Armata Salvării sau Biserica Penticostală, își manifestau spontaneitatea și entuziasmul credinței lor prin muzică. Contrastul puternic dintre încredințarea bisericilor evanghelice pe de o parte și neliniștile Bisericii Anglicane pe de altă parte, de a-i lăsa pe compozitorii consacrați să compună spontan este valabil și în zilele noastre.

2. Pe continentul African

Muzica în societatea africană a asigurat o punte de legătură între cultura occidentală și cea africană cu implicații adânci în educație. În 1956 a fost publicată *Africa Praise*, carte de rugăciuni și cântece, pentru a putea fi folosită în școlile de limbă engleză din Africa. Cartea a apărut din dorința de a se micșora decalajul dintre culturile Europene și Africane, fiind sponsorizată de muzicienii și bisericile din Africa.

În Uganda, la Catedrala din Kampala era folosită *Hymns Ancient and Modern*, versiunea standard, de asemeni la Knsoga se cânta după *Sacred Songs and Solos* a lui D. L. Moody și I. Sankey, iar la biserica din Arua în nord congregația folosea *Africa Praise*. Muzica folclorică africană era folosită în liturghie ca o nevoie a congregației de a se manifesta în tradiția culturală africană. În bisericile prezbiteriene închinarea era complet africană. Exprimarea în limbile africane au pus probleme serioase scrierii muzicii și au cauzat dificultăți misionarilor europeni în traduceri din engleză sau franceză în limbile naționale africane. O altă afirmare în istoria recentă a creștinismului african este pronunțata și dramatica dezvoltare a bisericilor independente.

structură riguros diatonică, în cadrul unui ambitus restrâns, cu o monotonie specifică ritmică, departe de a captiva prin atributele ei de expresivitate. Ioana Ștefănescu, *O istorie a muzicii universale*, vol. I, (București: Fundația Culturală Română, 1995).

Cântecele în viața religioasă avea funcții și scopuri diferite: rugăciune, catehism, închinare, nuntă, botez, înmormântare, etc. Odată consimțite de către congregație, aceste melodii erau preluate de coruri sau cantorii bisericilor. Muzica Creștină din secolul al XIX-lea s-a dezvoltat pe continentul Africa în mod gradat, pornind de la stilul European al închinării liturgice introdus de misionarii occidentali. Participarea la închinare a congregațiilor era mai impresionantă, mai melodramatică, mult diferită de cea europeană, care era mult mai rece, mai rațională și lipsită de participarea efectivă și emoțională. O mare popularitate îl aveau corurile și cântăreții care abordau stilul muzicii gospel. Unele biserici au adoptat stilul animist în închinare, Elementele importante în închinarea lor sunt spontaneitatea și improvizația, liturghia putând dura în timpul Sabatului câteva ore. Liturghia începe cu o invocație Kerek ! Kerek ! ce conduce la o stare de extaz a celor prezenți.

3. Pe continentul American

Spre deosebire de creștinismul european, în S.U.A., creștinismul s-a dezvoltat fără a avea suportul moral și material al statului. Primii coloniști aveau cu ei doar Biblia și o carte de cântări care conținea psalmi metrizați. Pelerinii veniți din Europa au adus cu ei și muzica formată în mare parte din psalmi. În Noua Anglie, liturghia veche a fost îmbogățită cu noi elemente, ceea ce nu s-a întâmplat în alte părți ale Americii, tehnica lining out rămânând baza manifestării muzicale în liturghie mult timp de atunci. Două tradiții de închinare liturgică s-au constituit în America de Nord în secolul al XVIII-lea, moravienii și quakerii care au creat o muzică creștină deosebit de bogată în semnificații specifice continentului nord american. Cele două mișcări au izvorât din două culturi diferite și opuse culturii americane, dar amândouă s-au integrat societății americane și au trasat o direcție de închinare și liturgică și în alte denominațiuni. Moravienii erau familiarizați cu muzica Europeană, lăsând în urma lor o muzică deosebită în America secolului al XVIII-lea. Muzica creștină era pusă în centrul activităților atât religioase cât și laice, aceasta fiind doar recent

redescoperită. Spre sfârșitul secolului al XVIII-lea pastorii și congregațiile au început să adopte un stil mult mai rafinat în muzica creștină în cadrul liturghiei. Începeau să devină conștienți de diferența existentă între muzica autodidactă a yankeilor și muzica clasică, profesionistă, europeană.

Negrii au adus în muzica americană calitățile și sensibilitățile lor spirituale speciale, caracterul extatic al patrimoniului muzical african. Muzica era responsorială, de tip tradițional african, ceea ce a permis o mare libertate de exprimare, fiind pe loc improvizată. Acompaniamentul era realizat prin bătăi din palme sau loviri din picioare. Muzica religioasă (spiritual song) a albilor era formată din melodii foarte cunoscute la care erau adaptate texte biblice, iar la strofele care se repetau, adăugau un scurt refren: Glorie, Aleluia.

Dansul era de asemeni partea centrală a ceremoniei. În curând spirituals songs încep să fie învățate în școlile din Nord și să fie introduse în imnologia bisericilor alături de antheme, psalmi și corale protestante. Black Gospel (Muzica Evanghelică a negrilor) a luat ființă în timpul perioadei de sclavie atunci când sclavii trăiau pe plantații, în comun, departe de casa stăpânului. White Gospel Music sau Southern Gospel (Muzica evanghelică a creștinilor albi din Sud) este scrisă în general pentru cvartet de bărbați cu acompaniament de pian sau sintetizator și preluată din imnologia protestantă, sau compusă chiar de interpreți. Identitatea modernă a muzicii gospel a fost stabilită în anul 1920 prin cântăreața de culoare Mahalia Jackson.

Cel mai influent dintre toți cântăreții și compozitorii de Black Gospel a fost Andrew Thomas Dorsey. Muzica gospel adevărată, este o parte inseparabilă a serviciului religios de închinare în majoritatea bisericilor creștinilor de culoare. Imnurile tradiționale gospel au forma de lied monopartit sau bipartit (strofă plus refren), sunt alcătuite din 8 sau 16 măsuri și sunt scrise în sistemul sonor tonal. Melodiile sunt ușor de reținut, au cantabilitate și sunt construite în general pe cele trei acorduri principale: tonica, subdominanta, dominanta, în stare directă și în răsturnări. Textul literar are măsura și rima asemănătoare poeziei clasice, fiind structurat în versuri și strofe. În a doua jumătate a secolului al XX-lea imnul gospel

suferă o modificare a caracterului său solemn datorită influenței Jazz-ului și Soul-lui. În ultimele decenii după modelul muzicii moderne seculare apare o diversitate de formule ritmico-melodice a noii muzici gospel, concretizat în utilizarea abuzivă a cromatismelor, sincopelor și acordurilor de septime pe trepte secundare.

Muzica americană modernă de biserică

Cu puține excepții, muzica modernă a compozitorilor americani scrisă pentru sălile de concert este mai rar auzită în context creștin, decât muzica europeană sau britanică. Muzica lor întrunește gusturile conservatoare ale congregațiilor și formațiilor corale din bisericile și catedralele episcopale.

Structura favorită pentru piesele lor muzicale este de anthem-îmn sau fantezie corală țesută în jurul binecunoscutului îmn-coral. Metodistii, Prezbiterienii, Baptiștii, Congregaționaliștii, Romano-Catolicii, Luteranii și multe alte denominațiuni au editat multe cărți de imnuri sau cărți de cântări (numai cu text fără linia melodică), iar editurile și diferite publicații au scos colecții ecumenice pentru uzul tuturor denominațiunilor și pentru toate circumstanțele liturgice, cum ar fi Ecumenical Praise sau Faith Looking Forward care conțin un foarte interesant material pentru închinarea congregațională.

În anul 1970 cântecele gospel tradiționale au fost pe neașteptate eliminate din închinarea liturgică datorită creativității explozive a creștinilor implicați în Mișcarea Carismatică. Consecințele în domeniul muzical au fost considerabile datorită spargerii modelului tradițional muzical din cadrul liturghiei prin noul mod de abordare al închinării în care oameni talentați în poezie, muzică și dans își manifestau spontan darurile artistice în urma revelației Divinității.

Musical-ul, este un termen impropriu căci de obicei aceasta nu se joacă pe scenă ci este alcătuită doar din simple replici date de pastor sau actori, la care audiența este încurajată să participe prin închinare și rugăciune sau să cânte (ex.: Călăuziți de Duhul Sfânt). My People (Poporul meu)

compus de Carol Owens și Jimmy Owens este un musical tipic din care multe melodii se regăsesc în cărțile de cântări evanghelice.

Casele de producție au produs în ultimii 20 de ani un număr foarte mare de musicaluri și au scos colecții de cântece însoțite de albume muzicale. Aceasta este cu siguranță muzica folk creștină din zilele noastre din America de Nord. Pentru că piața muzicală este foarte vastă producătorii de musical-uri creștine au devenit din ce în ce mai convingători, cu scopul de a câștiga concurența.

Revenirea Muzicii Luterane

Un rol important în stimularea interesului muzicienilor pentru muzica luterană au avut-o muzicologii și învățații vremii cum ar fi muzicologul german J. A. Philipp Spitta (1841-1894) care a scris o remarcabilă monografie asupra lui J. S. Bach în anul 1873 și a publicat operele complete ale lui Heinrich Schütz (1585-1672). Una dintre cele mai remarcabile lucrări ale muzicii religioase protestante a secolului al XIX-lea a fost Recviemul german (Ein deutsches Requiem) de Johannes Brahms (1833-1897) cântat pentru prima dată la Dresda în anul 1868 și prezentat în variantă completă la premiera din anul următor la Leipzig. Brahms și-a alege propriile texte Biblice în Recviem cu scopul de a avea o utilitate universală mai mare decât textele liturghiei romane. Din generația următoare a lui Brahms și César Franck va face parte Max Reger. Fascinat fiind de muzica luterană din trecut, Reger a scris motete fără acompaniament, Geistliche Gesänge op. 110 și Acht Geistliche Gesänge op. 138, asemănătoare muzicii luterane din secolul al XVIII-lea.

Din anul 1920, organiști și cantori și-au propus să se specializeze în muzică și să facă din activitatea lor una profesionistă. Muzica acestor compozitori include o varietate de forme: oratorii, pasiuni, cantate, motete, corale și lucrări pentru orgă, caracteristice de altfel a secolelor al XVI-lea și al XVII-lea. Hugo Distler, Ernst Pepping și alți compozitori ai secolului al XX-lea au adus prin lucrările lor o slavă incomensurabilă lui

Dumnezeu, muzica lor fiind ingenioasă, accesibilă și bine scrisă la toate standardele profesionalismului.

În anul 1956 Stockhausen a scris *Gesang der Junglinge* (1956), muzică electronică de o extraordinară frumusețe și dificultate, bazată pe textul biblic din cartea Daniel, cap. 3, în care cei trei tineri Șadrac, Meșac și Abed-Nego aruncați de Nebuchadnezzar în cuptorul de foc sunt salvați de Dumnezeu, iar tinerii înaltă laudă Celui Prea Înalt (Benedicite). Un alt compozitor de liturghie protestantă și mai puțin controversat a fost Hans Werner Zimmermann (n. 1930), care a considerat jazzul ca o forță revigorantă a muzicii creștine. În mare parte muzica protestantă scrisă în a doua jumătate a secolului al XX-lea este scrisă în tradiția luterană, având puternică bază intelectuală.

Pătrunderea muzicii creștine în sala de concert

În cadrul serviciilor religioase protestante, muzica corală, inclusiv cantatele de J. S. Bach s-au Philipp Georg Telemann (1681-1767), este acompaniată instrumental, mai puțin muzica luterană modernă. De asemenea Bisericile Luterane găzduiesc programe de muzică protestantă, cântată vocal și instrumental, în cadrul unor seri intitulate Concerte de prânz cu muzică clasică, desfășurate în fiecare lună. Eforturile lui Olivier Messiaen de a aduce meditația creștină în sălile de concert nu era ceva nou.

Generația tânără a compozitorilor din secolul al XX-lea și-au însușit noile tehnici de compoziție aplicându-le la scară largă în lucrările corale, un prim exemplu edificator fiind compozitorul elvețian Arthur Honegger. Biblia îl va inspira să scrie multe din lucrările sale cu subiect religios, iar muzica lui J. S. Bach, pe care îl numește marele model, îl va influența în scrierea oratoriilor și cantatelor sale.

Noile forme muzicale

În secolul al XX-lea gramatica armoniei funcționale și schimbările armonice au intenționat să exprime sensul puternic

al călătoriei înapoi în timp, rezultatul fiind mai degrabă adaptarea la formele tradiționale decât renunțarea la ele. Muzica din secolul al XX-lea reînnoadă legăturile cu tradiția, exprimând și evocând expresivitatea emoțiilor prin înțeleșuri și coduri familiare tehnicii componistice. Compozitorii secolului al XX-lea au redescoperit noul sens al muzicii religioase de concert, care explorează mai mult domeniul spiritual decât cel al muzicii moderne.

J. Taverner a descris muzica sacră de concert ca un gen ce nu servește închinării religioase, în schimb Stockhausen afirmă că ea va aparține în viitor Bisericii. Muzica multor compozitori occidentali din zilele noastre reflectă atât profunzimea spirituală a umanității cât și o tacită, dacă nu o sinceră încredințare în existența lui Dumnezeu.

Compozitorul englez Ralph Vaughan Williams (1872-1958) a ajutat la crearea English Hymnal, una din cele mai influente cărți de imnuri ale secolului al XX-lea. În timp ce prin English Hymnal imnologia congregațională a fost ridicată la standarde înalte, dovedind o binevenită schimbare a sentimentalismului muzical din Hymns Ancient and Modern, compozitorul englez Charles Villiers Stanford (1852-1924) a transformat serviciul liturgic deprimant, apăsător și trist din Biserica Anglicană într-unul plăcut, luminos și afabil.

Compozitorii englezi au compus conform cerințelor moderne de tehnică componistică, cu siguranță ei fiind cei mai valoroși compozitori care au scris pentru Biserica Anglicană. Melodiile lor amintesc de stilul pleni song în modalitatea și flexibilitatea lui ritmică, dar ele se împletesc polifonic în jurul armoniilor cu rezonanțe impetuoase ce ar dori să se apropie de entuziasmul hedonistic al jazzului. În tradiția Anglicană muzica corală ocupă un loc important, la slujba de seară cântându-se antheme, imnuri, versete biblice cântate responsorial de preot și credincioși, iar la liturghia duminicală de dimineață cântându-se aranjamente corale și imnuri pentru Comuniune.

Muzica inovatoare

În ultimii ani în Marea Britanie a fost creată pentru liturghie o muzică experimentală cu caracter de tatonare. Norwich Cathedral și University of East din Anglia organizează începând din anul 1980, timp de o săptămână, servicii religioase în cadrul cărora sunt intercalate lucrări religioase precum antheme, corale și imnuri ale unor compozitori contemporani, oferindu-se astfel oportunitatea de a se experimenta noile stiluri muzicale în cadrul liturghiei. În cadrul festivalului sunt evaluate și încurajate lucrările și noile stiluri muzicale ale compozitorilor tineri (cum ar fi: Harrison Birtwhistle, Peter Maxwell Davies, Paul Patterson și Giles Swayne), lucrările fiind introduse în repertoriul unor orchestre celebre (exemplu: All Souls, Langham Place) sau devenind imnuri congregaționale.

Catedrala Winchester este un alt loc unde se cântă muzică modernă și care a stabilit o fructuoasă relație cu noua muzică și în particular cu lucrările lui Jonathan Harvey (n. 1939), compozitor englez care și-a câpătat renumele prin muzica contemporană pe care a scris-o. Arta religioasă în viziunea sa aspiră spre infinitate și spre Divinitate având profundă importanță spirituală de eliberare de sub pericolul înținericului¹.

Curentul popular în muzica sacră

Într-o lume plină de pericole, insatisfacții, nemulțumiri, creștinismul a devenit pentru mulți un adăpost și o apărare împotriva necunoscutului, un loc al siguranței și intimității, care poate fi constant revizuit și controlat.

La începutul secolului al XX-lea au fost tipărite cărți de cântări pentru Școala Biblică Duminicală, care au strâns legături cu muzica populară, ele reflectând aspirațiile congregațiilor. Adoptarea genurilor muzicale seculare de către

¹ J. Harvey în *Musical Times* (ianuarie 1990), 52; Andrew Wilson-Dickson, *The Story of Christian Music*, 239.

muzica creștină s-a făcut cu mare întârziere. Stilul muzicii din Scripture Union Choruses publicat în trei ediții între anii 1921 și 1939, este o reminiscență a perioadei înfloritoare a muzicii creștine de concert de la începutul secolului al XX-lea.

Anii '70, a fost o perioadă de afirmare a muzicii populare creștine, fapt petrecut și în România după 1990, când unii interpreți de muzică populară au trecut la Protestantism. Compozitori populari din România, cum ar fi Nicolae Moldoveanu sau Traian Dorz au compus mii de cântări creștine, care au intrat în repertoriul congregațional Neoprotestant. Multe din aceste melodii au fost armonizate la patru voci de către compozitori profesioniști sau au fost transpuse orchestral pentru formațiile instrumentale ale bisericilor evanghelice din România. Majoritatea acestor melodii sunt scrise în tonalități minore, în măsuri ternare, binare s-au mixte, au ambitusul relativ redus, sunt foarte expresive și de o frumusețe melodică cuceritoare. De asemeni unele melodii populare cunoscute sau melodii de muzică ușoară aflate la modă, au fost adaptate unor texte biblice, devenind astfel imnuri creștine.

Muzica nouă

Fountain Trust un centru de renaștere spirituală a stimulat angajarea spirituală a artiștilor în viața bisericii și a încurajat contribuția artelor în închinare¹. Biserica Noua muzică a mișcării carismatice este asemănătoare muzicii creștine populiste din anii 60, dar totuși diferită, ea fiind creată ca o expresie a intensității vieții spirituale a comunității creștine. Limbajul muzical are o puternică legătură cu muzica contemporană seculară și conduce către contemplație și simbolism, aducând aminte de retorica coralelor evanghelice, un exemplu concludent fiind melodiile din Cry Hosamma (1980). Muzica carismatică din anii 70 poate fi asemănată cu cea a comunității creștine din insula Iona, aflată la N-V de

¹ Cristian Caraman, Muzica Protestantă Modernă, "Muzica Nouă", (editura U.N.M.B. Glissando, București, 2011), 106, 107.

Scotia, și a centrului creștin ecumenic din Taize, Franța¹, melodiile fiind simple și asemănătoare muzicii folk. Muzica creștină a lui Paul Inwood, Christopher Walker, Bernadette Farrell și a altor compozitori este modernă dar răspunde nevoilor liturgice, cum ar fi litanii sau psalmi responsoriali. Această muzică unește granițele denominațiilor și este foarte bine cunoscută în America de Nord.

În ultimele decenii interesul pentru muzica creștină evanghelică cu acompaniament instrumental a crescut foarte mult, iar numărul orchestrelor simfonice și a formațiilor corale care iau parte la festivaluri creștine s-a mărit considerabil. În unele biserici s-au inițiat proiecte, unde în timpul unor servicii religioase s-a introdus drama și dansul deopotrivă cu muzica, aceste reprezentații numindu-se musicaluri creștine. Urmând aceste exemple, sute de musicaluri sunt prezentate în biserici atât în Statele Unite cât și în Anglia. Musical-urile sunt o importantă dimensiune a muzicii creștine de astăzi, ele fiind o clară manifestare a dorinței oamenilor de a se închina și a-și manifesta credința în diverse modalități.

Muzica excelentă

Contrastul dintre stilurile muzicale ale secolului al XX-lea este foarte mare. Compozitorul și criticul Hugo Cole constată că ceea ce este bun pentru muzică, poate fi nepotrivit pentru liturghie și invers: O muzică nepotrivită este bună dacă cultivă și dezvoltă spiritul congregației².

Realitatea demonstrează că o muzică considerată nepotrivită pentru serviciul liturgic poate satisface însă nevoile spirituale ale congregației. De asemeni, tot atât de adevărat este că o muzică religioasă cântată într-o sală de concert poate transforma și îmbogăți spiritul și gândirea ascultătorului. Calitatea principală a muzicii este adâncimea sa spirituală, care are rolul de a-l îndrepta pe om spre Dumnezeu.

¹ Andrew Wilson-Dickson, "Taize" în *The Story of Christian Music*, 227.

² Hugo Cole, *The Changing Face of Music* (Oxford, 1978), 91; Andrew Wilson-Dickson, *The Story of Christian Music*, 243.

Ca o reacție a apariției diverselor forme și stiluri muzicale, muzicienii au introdus termenul de *excellence* în *music*¹ (exelență în muzică). Folosind acest etalon de muzică excelentă, este posibil ca drumul spre Dumnezeu să poată fi ocolit, dar entuziasmul închinării, prin muzică către Dumnezeu, este mai important decât diferitele moduri de exprimare muzicală. În secolul al XIX-lea și al XX-lea înțelegerea muzicii creștine prin cele două criterii excelența în muzică și sinceritatea spirituală au creat mari divergențe în ce privește folosirea stilurilor muzicale în biserici și denominațiuni diferite. Dumnezeu dorește atât excelență muzicală cât și sinceritate spirituală în închinare. Muzica excelentă este muzica prin care omul se poate îndrepta către Dumnezeu și se poate angaja spiritual într-o închinare sinceră. Muzica creștină contemporană reprezintă societatea în diversitatea ei culturală și tradițională, ea evoluând în ritmul dezvoltării civilizației umane. Diversitatea muzicii creștine din lumea întreagă este un fenomen contemporan, uniformitatea stilistică fiind străină de imaginea creștinătății din zilele noastre care este foarte diversă în manifestare. Noua muzică religioasă coincide cu epoca sintetizatorului, propagă timbruri noi în orchestrație și prelucrări a unor imnuri clasice, apropiindu-se de rock și jazz. Muzicienii au acordat atenție purificării textului de orice superficialitate interpretativă, regenerării melodiei și armoniei, și au clasificat relația compozitorului cu congregația și biserica. Adevărurile aflate în arte aparțin lui Dumnezeu, iar muzica cosmosului, a sufletului uman și vocea trebuie să fie într-o perfectă sincronizare așa cum se întâmpla în timpurilor străvechi. Atunci când un muzician profesionist nu are o participare afectivă egală cu cea artistică în cadrul închinării liturgice atunci muzica de Biserică devine ofensivă și păguboasă². Mozart scria tatălui

¹ Termenul de *excellence* in *music* este folosit de către Andrew Wilson-Dickson, înțelegând prin el o muzică desăvârșită, profesionistă, bine scrisă conform tuturor regulilor de compoziție. Wilson-Dickson în *The story of Christian Music*, 244.

² E. Routley, *Church Music and the Christian Faith* (Caron Stream, III, 1978), 9; Andrew Wilson-Dickson în *The story of Christian Music*, 246.

său cu privire la concertele sale: Sunt pasaje aici și acolo din care cunoscătorii pot să dobândească satisfacții, dar aceste pasaje sunt scrise în așa fel încât cel care este mai puțin învățat nu poate să nu fie mulțumit, chiar dacă nu știe de ce¹. Responsabilitatea muzicienilor care scriu pentru liturghie, indiferent de denotațiune, este grea. Cea mai mare plăcere este să știi că bucuria merge în ambele sensuri pentru că Dumnezeu își găsește plăcerea în noi atunci când facem voia Lui. Cântarea Psalmistului spune:

Lăudați pe Domnul
Cântați Domnului o cântare nouă
Cântați laudele Lui în adunarea credincioșilor Lui !
Să se bucure Israel de Cel ce l-a făcut,
Să se veselească fiii Sionului de împăratul lor !
Să laude Numele Lui cu jocuri,
Să-L laude cu toba și harfa !
Căci Domnul are plăcere de poporul Său
Și slăvește pe cei nenorociți mântuindu-i²

¹ Scrisoare trimisă de Mozart tatălui său în 28.12.1782; E. Blom, Mozart Letters (Harmonsworth, 1956); Andrew Wilson-Dickson în The Story of Christian Music, 246.

² Psalmul 149, versetele 1-4.

World Music

Muzica Arabo-Andaluză (II)

Cezar Bogdan Alexandru GRIGORAȘ

Suita de tip nouba

O definiție muzicologică contemporană a *noubei* ar fi cea a unei suite de piese cântate, acompaniată instrumental și concepută pe baza unor poeme având forme și structuri diverse. Între piesele vocale sunt intercalate piese instrumentale, ce pot avea structuri metro-ritmice libere sau măsurate. Aceste piese instrumentale acordau cântăreților momente de pauză, în care se puteau odihni.

Nouba începe întotdeauna cu o introducere instrumentală, cu rol de preludiu : se prezintă modul în care se va desfășura suita, publicul familiarizându-se astfel cu atmosfera și cu caracterul piesei. Urmează apoi o succesiune de mai multe piese vocale și instrumentale, a căror tempo se accelerează către finalul *noubei*. Fiecare piesă componentă a suitei are ca bază ritmică o formulă caracteristică proprie, ce este folosită ca acompaniament. Nu este obligatoriu să fie interpretate toate părțile componente ale unei suite. Dintre toate mișcărilor unei *nouba* se pot alege numai câteva, în funcție de ocazia reprezentăției sau a timpului disponibil.

Părțile componente ale unei suite de tip *nouba* se desfășoară toate într-un singur mod, numit principal. Acestui mod principal i se pot asocia mai multe moduri denumite secundare, ce sunt generate de modul principal. Acestea au în comun cu modul principal mai multe sunete, dintre care cel mai important este fundamentală. În acest fel, modulațiile sunt practic inexistente în cadrul unei suite. Modul principal conferă

unei *nouba* numele acesteia. Spre exemplu, *nouba* în modul *mazmum* poartă numele de *Nouba mazmum*. Modul principal al unei *nouba* influențează și caracterul ei particular, din care decurge implicit și funcționalitatea respectivei suite. Această funcționalitate se referă la cadrul și la momentul în care o anume *nouba* poate fi interpretată. Trebuie menționat că suitele de tip *nouba* erau destinate unor ocazii speciale – căsătorii, victorii în luptă, celebrări – sau unor momente diferite ale zilei – seară, dimineață, apus de soare, noapte.

Susținerea afirmației că piesa denumită *nouba* reprezintă o suită necesită îndeplinirea unei serii de condiții. În primul rând, între părțile componente ale unei suite trebuie să existe o unitate bazată pe mai multe puncte comune. Nu orice ansamblu de piese disparate poate forma o suită. În cadrul *noubei*, această unitate se regăsește la nivel de apartenență modală, calitate comună a tuturor mișcărilor ce o compun. Această apartenență modală comună conferă grupajului de părți componente ale *noubei* unitatea și coerența necesare unei suite. Rațiuni practice legate de morfologia instrumentelor au condus de asemenea la ordonarea pieselor în cadrul suitei *nouba* după principiul apartenenței modale. Având în vedere faptul că nu se putea schimba acordajul instrumentelor după fiecare piesă, s-a ajuns la varianta unui acordaj unic pentru toată suita.

Suita *nouba* este interpretată de către soliștii vocali și de către instrumentiști în heterofonie. Vocile se întrepătrund, fiecare interpret expunând aceeași linie melodică, mai mult sau mai puțin variată și ornamentată. Există părți care se desfășoară într-o mișcare sau tempo liber – fără suport ritmic și părți ce au o cadență regulată, măsurată, unde ritmul are o importanță capitală. Conform muzicologului orientalist Christian Poché ⁶⁾, noțiunea de tempo este secundară, esențială fiind evoluția în timp a vitezei de execuției, altfel spus accelerația. Astfel, formulele ritmice caracteristice fiecărei părți pot suferi modificări datorate accelerației tempo-ului – se schimbă schema structurilor metrice, trecându-se de la un metru de patru timpi la unul de șase sau chiar opt. O altă observație extrem de importantă este legată de faptul că unele părți ale

noubei pot fi omise, dar în nici un caz ele nu pot suferi permutări, aceasta datorită tempo-ului care trebuie să fie într-o permanentă accelerație. Se poate vorbi despre o ierarhie a mișcărilor în cadrul suitei, bazată pe o scară relativă a vitezei de execuției. Practic, cu cât o mișcare se află clasată mai spre finalul *noubei*, cu atât tempo-ul ei va fi mai accelerat.

Suitele *nouba* s-au constituit prin asocierea și strângerea la un loc a diferitelor piese vocale și instrumentale ce au în comun un anume mod, dar și a poemelor cu structuri similare. S-a obținut astfel un corpus bine încheiat de piese de tip suită, diferențiate și grupate conform similitudinilor de ordin muzical sau poetic. Această grupare a repertoriului a permis conservarea și transmiterea lui din generație în generație, până în sec. XX, când suitele *nouba* au fost transcrise cu ajutorul notației europene. Cu această ocazie au fost repertoriate și grupate suitele *nouba* existente pe teritoriul diferitelor țări nord-africane. În Maroc numărul suitelor *nouba* inventariate a fost de 11, în Algeria – 12 și în Tunisia – 13. Menționăm că în paralel, au fost transcrise și diferitele variante existente ale acestor suite.

Să examinăm mai îndeaproape din punct de vedere modal acest inventar de suite *nouba* transcrise și repertoriate în cele trei țări din Maghreb. Din cele 11 *nouba* ale repertoriului existent în Maroc, nici una nu este bazată pe moduri ce conțin micro-intervale. Toate modurile suitelor *nouba* din Maroc sunt diatonice. Acest fapt este confirmat cu ocazia unui congres de muzică ce a avut loc în localitatea Fes, în anul 1969. Au fost fixate cu această ocazie scările modurilor constitutive ale corpus-ului marocan de suite *nouba*, în care nu există nici un micro-interval.

Situația nu este identică în Algeria, unde există suite *nouba* ce se bazează pe moduri ce conțin micro-intervale. Totuși, majoritatea modurilor existente în muzica arabo-andaluză algeriană sunt diatonice, micro-intervalele nefiind constitutive. Aceasta era situația la confluența sec. XIX și XX, conform cercetărilor Delphin, Guin, Salvador-Daniel sau Rouanet ⁷⁾. În cursul sec. XX, lucrurile s-au schimbat și influența muzicii provenite direct din Orient – în special prin

intermediul mass-media – a modificat substanțial structura modală a repertoriului algerian, extrem de abundent în micro-intervale în zilele noastre.

Situația Tunisiei a fost destul de diferită, în special datorită situației sale din punct de vedere geografic. Foarte expus influențelor de tot felul – otomane, orientale, evreiești – repertoriul arabo-andaluz a suferit transformări la nivelul structurii sale modale încă din secolele precedente. Astfel, micro-intervalele au pătruns în muzica andaluză tunisiană de foarte multă vreme, primele transcripții realizate la începutul sec. XX atestând existența incontestabilă a acestor elemente provenite din muzica Orientului Apropiat. Totuși, la acea dată, în Tunisia existau încă suite *nouba* bazate pe scări modale diatonice. Ca și în cazul Algeriei, în decursul sec. XX, muzica importată din Orient prin intermediul canalelor mediatice a influențat repertoriul arabo-andaluz tunisian într-o măsură covârșitoare. Practic, astăzi este foarte greu de afirmat că în cadrul muzicii andaluze practicate pe teritoriul tunisian mai există moduri diatonice, lipsite de micro-intervale. Deși a suferit tot felul de influențe externe la nivelul structurii sale modale, domeniul pieselor din genul *nouba* este considerat închis, fiind un repertoriu istoric, un patrimoniu muzical moștenit, căruia nu i se pot adăuga sau sustrage părți componente. Creațiile compozitorilor contemporani se manifestă în domeniul pieselor de sine stătătoare, ce nu interferează cu repertoriul istoric al *noubei*.

Unii muzicologi occidentali văd în suita arabo-andaluză *nouba* un punct de plecare către suita occidentală de tip baroc, adusă la perfecțiune în timpul lui Johann Sebastian Bach. Cert este că termenul de *suită* asociat muzicii clasice europene apare pentru prima oară în Franța anului 1557⁸⁾, la multe secole după apariția primei suite arabo-andaluze de tip *nouba*.

Relația poezie-muzică

Structura *noubei* arabo-andaluze este bazată pe o serie de poeme cântate. Din punct de vedere literar, aceste poeme pot avea mai multe forme. Ele sunt în general scurte, fiind

formate din două până la șapte versuri. Cele mai multe poeme au cinci versuri. Autorul acestor poeme nu este întotdeauna cunoscut, dar se știe că există poeme create în toate regiunile geografice în care muzica arabo-andaluză a fost prezentă sau cu care a interacționat : Orient, *Al-Andalus*, Africa de Nord.

Tradiția muzicală arabă cere ca o analiză a unei piese muzicale să pornească de la textul literar-poetic, deoarece versurile sunt înfrumusețate prin adăugarea muzicii, și nu invers. Se analizează numărul poemelor cuprinse într-o *nouba*, structura lor, conținutul lor poetic și mai ales apartenența corpus-ului de poeme la o anumită caracteristică comună. Se continuă apoi cu o ordonare și o ierarhizare a acestor strofe în cadrul schemei literare a unei suite *nouba*. Această întâietate pe care analiștii muzicii orientale o acordau textului poetic în detrimentul muzicii se datora și faptului că poemele erau scrise, în vreme ce muzica nu beneficia de o notație proprie adecvată.

Această optică avea să se schimbe în cursul sec. XX, după introducerea notației muzicale de tip occidental. Muzicologii orientali aveau acum la dispoziție toate metodele și principiile analizei muzicale dezvoltate în spațiul muzical european, pe care au început să le aplice repertoriului arabo-andaluz deja transcris. Analiza pornită de la partea muzicală a unei suite *nouba* include apartenența la un anumit mod comun, repertorierea și ierarhizarea diferitelor melodii, ierarhizarea și relevarea formulelor ritmice – precum și a transformării acestora în cadrul aceleiași piese datorită accelerației tempoului – și ordonarea silabelor textului conform liniei melodice. O analiză de acest tip se poate ocupa și de introducerile și interludiile instrumentale, pe care analiza efectuată pornind de la textul poetic o ignoră.

Poemele cântate de către soliști vocali sunt acompaniate de către instrumentiști conform principiilor heterofoniei. O altă regulă de bază a muzicii arabe în general este aceea că toți ascultătorii trebuie să înțeleagă textul literar. În consecință, acesta trebuie să fie clar, explicit, în așa fel încât mesajul să fie perfect recunoscut de către toată lumea.

În decursul secolelor, alte și alte poeme au fost introduse și grefate în special prin intermediul diferitelor versiuni muzicale

ale aceleiași suite *nouba*. Odată cu extinderea numărului de poeme cuprinse într-o *nouba* a crescut și numărul, dar și importanța solo-urilor instrumentale, precum și a interludiilor de acest gen. Acest fapt s-a datorat unor rațiuni practice, legate de necesitatea firească de repaos a cântăreților, solicitații de dimensiunile din ce în ce mai extinse ale textelor poetice. A fost de asemenea luat în considerație echilibrul ce trebuia păstrat între părțile vocale și cele instrumentale, dintr-o nevoie firească de armonie. Interludiile instrumentale au început să fie repetate succesiv, ajungându-se să se execute mai multe piese instrumentale una după alta. Muzica instrumentală își pierde treptat rolul de simplu interludiu, căpătând un statut independent și echilibrat în cadrul *noubei*. Actualmente, în Maroc există suite *nouba* în care se succed nu mai puțin de șapte piese instrumentale, cu o durată totală de circa 20 de minute.

Odată cu supra-dimensionarea suitelor de tip *nouba* s-au extins și s-au diversificat inclusiv uverturile instrumentale. Acest fenomen s-a datorat într-o mare măsură și influenței exercitate de către muzica clasică europeană, asemănările cu structurile și dimensiunile uverturilor existente în special în muzica de operă nefiind deloc întâmplătoare.

Instrumentele utilizate în muzica arabo-andaluză

Încă din sec. X, în țările arabe au fost repertoriate și descrise instrumentele folosite în muzica orientală. S-au efectuat adevărate clasificări organologice, în funcție de factura instrumentelor sau de modalitatea lor de acționare. Astfel, instrumentele cu coarde se puteau împărți în : coarde ciupite, coarde lovite și coarde acționate prin intermediul unui arcuș. Alte sisteme de clasificare propun diferențierea instrumentelor cu coarde ghidându-se după prezența – sau absența – tastelor pe limbă.

În ceea ce privește instrumentarul utilizat în *Al-Andalus*, sursa documentară cea mai completă rămâne colecția de miniaturi existente în lucrarea *Cantigas de Santa Maria*, o adevărată enciclopedie a epocii. Se observă excepționala bogăție a instrumentarului muzical folosit în *Al-Andalus*, ce

dovedește perioada extrem de fastă a civilizației existente în acea perioadă în Peninsula Iberică. O mare parte a acestor instrumente reprezentate grafic sunt de origine orientală și vor influența într-o măsură foarte importantă dezvoltarea ulterioară a artei muzicale în Europa creștină.

În ceea ce privește tipologia ansamblurilor, nu exista o structură standardizată, dar se poate afirma că, în general, în muzica practică în Orient erau preferate ansamblurile de mici dimensiuni. Aceste grupuri restrânse, de trei, patru sau cinci instrumentiști, la care se adăugau soliștii vocali, s-au dovedit mult mai adaptate la condițiile și spațiile în care aveau loc reprezentațiile muzicale. Existau cu titlu de excepție și ansambluri orchestrale de mari dimensiuni ce puteau ajunge la 100 de membri. Aceste adevărate orchestre erau prezente mai ales la curțile regale din marile capitale ale lumii arabe – Bagdad, Cairo, Damasc.

Nu există documente ulterioare care să facă referire la evoluția sau la tipul instrumentelor prezente în cadrul muzical arabo-andaluz. În ziua de astăzi, pe teritoriul Africii de Nord, structura formației muzicale de tip *nouba* este bazată pe trei tipuri de instrumente : *luth*, vielă cu arcuș – în arabă *rebab* și percuție membranofonă – toabă întinsă pe un cadru de lemn, denumită *tar*. De menționat că această formație de instrumente era utilizată și în sec. XIX, fiind reprezentată de către pictorul francez Eugène Delacroix (1798-1863) în lucrarea sa *Nuntă evreiască în Maroc* – 1839.

Instrumentul cel mai utilizat în muzica de factură orientală este fără îndoială *luth*-ul – în limba arabă *al-aoud* însemnând lemn. Supranumit regele sau sultanul instrumentelor, *luth*-ul este cunoscut în zona Orientului Mijlociu din cele mai vechi timpuri, cu mult înainte de apariția islamului. Având forme dintre cele mai diverse, cu un număr variabil de coarde, *luth*-ul oriental a fost dintodeauna instrumentul acompaniator al muzicii savante. Adaptat stilului de muzică arabo-andaluză, *luth*-ul devine instrumentul favorit al tuturor muzicienilor celebri din epocă, fiind extrem de prizat de către clasele sociale nobiliare. *Luth*-ul începe să devină subiect literar, fiind citat în numeroase poeme ce figurează în

repertoriul suitelor de tip *nouba*. Se menționează existența lui ca unic instrument de acompaniament sau în prezența *rebab*-ului și a *tar*-ului – grupul de bază al *noubei*, ce s-a păstrat până în sec. XX. Un alt aspect esențial legat de importanța *luth*-ului în muzica orientală este faptul că toată teoria muzicală tonomodală arabă se bazează pe digitația specifică acestui instrument.

Din punct de vedere organologic, *luth*-ul oriental este un instrument cu coarde ciupite, având un gât scurt, o limbă fără taste – spre deosebire de *luth*-ul european – și o cutie de rezonanță în formă de jumătate de pară. Aspectul lui este extrem de asemănător cu cel al lăutei – sau cobzei – românești, cu care de altfel se și înrudește îndeaproape. Coardele sunt acționate prin ciupire cu ajutorul unei pene. *Luth*-ul oriental avea la origine patru coarde, cea de a cincea fiind adăugată începând cu sec. X. Ulterior, coardele au fost dublate, pentru o rezonanță amplificată. În lumea muzicală arabă contemporană sunt utilizate mai multe tipuri de *luth*. Cel mai răspândit este *luth*-ul de tip egiptean, cu cinci sau șase coarde duble. În Africa de Nord este încă folosit așa numitul *luth* andaluz, cu numai patru coarde duble, taste pe limbă și un acordaj diferit. De altfel, chestiunea acordajului a suscitat nenumărate controverse, fiind mai mult sau mai puțin o problemă asociată școlilor muzicale naționale.

Din Spania musulmană, *luth*-ul oriental a ajuns ușor în Europa în sec. XIV, evoluând ulterior conform cerințelor muzicale europene de tip polifonic și armonic. Se ajunge în acest fel la *luth*-ul de tip renașcentist, apogeul fiind însă atins în perioada barocă, atunci când se dezvoltă o familie extinsă de instrumente de tip *luth*.

Al doilea instrument ca importanță în ierarhia organologică a muzicii arabo-andaluze este *rebab*-ul, denumit în Europa și *rebec*. *Rebab*-ul este un instrument cu coarde și arcuș, format dintr-o cutie de rezonanță din lemn, în formă de barcă, peste care este întinsă o piele de capră. *Rebab*-ul are două coarde, este ținut vertical pe genunchi și acționat cu un arcuș rudimentar, convex. S-a speculat foarte mult pe seama acestui instrument cordofon, fiind adesea asociat cu strămoșul

viorii moderne. Altă teorie susține înrudirea între *luth*-ul oriental și *rebab*, datorită formei cutiei de rezonanță și faptului că înainte de apariția arcușului, *rebab*-ul era un instrument cu coarde ciupite. Cert este faptul că *rebab*-ul a avut o evoluție constantă în ceea ce privește forma sa, actuala înfățișare în formă de barcă nefiind decât ultima etapă a transformărilor pe care acest instrument le-a suferit de-a lungul secolelor. O altă caracteristică a acestui cordofon este arealul actual de răspândire. *Rebab*-ul nu este întâlnit decât în Africa de Nord, nefiind utilizat decât la interpretarea muzicii de factură arabo-andaluze. Este o dovadă clară a supraviețuirii și a continuității acestui instrument în cadrul muzicii arabo-andaluze, precum și a importanței lui în estetica muzicală a genului *nouba*. Încă din perioada *Al-Andalus*-ului și până în ziua de astăzi, *rebab*-ul formează alături de *luth* coloana vertebrală a formației tipice asociată suitelor *nouba*. În perioada Evului Mediu, acest instrument va fi adoptat și de către instrumentiștii creștini, ce îl vor introduce în muzica europeană sub numele de *rebec*. Mai puțin răspândit în ziua de astăzi este *rebab*-ul cu o singură coardă, al cărui ambitus este redus la o cvartă.

Un alt instrument cordofon ce a apărut pentru prima oară în *Al-Andalus* este *kwitra*, denumită în spaniolă *quetara*. În decursul anilor acest instrument a fost denumit și chitară maură. Cu o cutie de rezonanță foarte asemănătoare cu cea a *luth*-ului, *kwitra* are un gât mult mai lung, asemănător mai degrabă cu cel al unei mandoline. Instrumentul are patru coarde duble. În perioada medievală, exista o întreagă familie de chitări maure, de diferite dimensiuni. În ziua de astăzi, întrebuințarea instrumentului *kwitra* s-a redus considerabil, el nefiind cunoscut decât în unele orchestre algeriene. În Tunisia a fost folosit în trecut, actualmente fiind total ignorat. Nu a fost folosit niciodată în orchestrele marocane. Este în schimb reprezentat într-o celebră miniatură din colecția *Cantigas de Santa Maria*, în care sunt înfățișați doi instrumentiști cântând împreună, unul fiind arab, iar celălalt creștin.

Instrumentul de percuție cel mai utilizat în muzica arabo-andaluză este denumit în Africa de Nord *tar*, iar în țările Orientului Mijlociu *riqq*. Este vorba despre un gen de tamburină

prevăzută cu o membrană din piele întinsă pe o singură parte pe cadrul rotund, din lemn. În acest cadru sunt practicate cinci fante duble, prevăzute fiecare cu câte o pereche de plăcuțe din alamă, asemănătoare unor talgere în miniatură. Acționarea instrumentului se execută cu degetele celor două mâini, plăcuțele de alamă fiind puse în rezonanță și printr-o mișcare de scuturare. Diametrul *tar*-ului este de aproximativ 20 cm. Împreună cu *luth*-ul și *rebab*-ul, *tar*-ul formează osatura formației tipice a muzicii andaluze. Rolul acestui instrument de percuție în cadrul orchestrelor de tip *nouba* este extrem de important, el fiind singurul capabil să execute formulele ritmice de acompaniament, specifice fiecărei părți din cadrul unei suite. De altfel, el este folosit numai ca instrument de acompaniament și suport ritmic pentru un instrument cordofon, neexistând contexte muzicale în care *tar*-ul poate fi prezent singur.

Instrumentele de suflat nu au avut în cadrul muzicii arabo-andaluze decât prezențe pasagere, ele negăsindu-și locul alături de binomul de bază – coarde/percuție – caracteristic acestui gen muzical. Istoricul Al-Tifashi atestă în sec. XIII prezența în *Al-Andalus* a unui instrument aerofon, ce se bucura de o largă apreciere. El îl denumesc *buq*, descriind-ul ca pe un corn și asociind-ul în special muzicii de dans. Din punct de vedere organologic, instrumentul denumit *buq* era prevăzut cu o ancie, ce se continua cu o serie de tuburi din trestie, cu diametre din ce în ce mai mari, ce formau în acest fel o structură tubulară de tip antenă telescopică. Găsim reprezentarea grafică a acestui instrument într-o miniatură din culegerea *Cantigas de Santa Maria*. Se presupune că timbrul delicat și subtil al acestui aerofon era adaptat mai ales interpretărilor rafinate ale poemelor de tip *sawt* și *muwashshah*, anterioare apariției suitelor *nouba*. Acest instrument este considerat astăzi dispărut, atât din punct de vedere muzical, cât și organologic.

Flautul oriental oblic, denumit *nay*, a apărut în muzica arabo-andaluză la o dată relativ târzie, fiind adus în Africa de Nord odată cu dominația otomană. În muzica turcă, instrumentele de suflat sunt adeseori asociate cu coardele și

percuția. *Nay*-ul a rezistat în cadrul orchestrelor de tip *nouba* numai în anumite regiuni din Algeria.

Instrumentele de tip european au pătruns în muzica arabo-andaluză relativ târziu, în a doua jumătate a sec. XIX. Vioara și viola au fost adoptate pe scară largă de către muzicienii orientali, probabil datorită asemănării lor cu *rebab*-ul tradițional. De altfel, până în anii 1950, vioara și viola erau ținute vertical, pe genunchi, într-o poziție asemănătoare celei utilizate la *rebab*. În ultima jumătate a sec. XX s-a trecut la poziția normală, sub influența muzicii europene și a marilor ansambluri de muzică clasică. În ziua de astăzi, vioara face parte integrantă din orchestra de muzică arabo-andaluză în toată Africa de Nord, fiind considerată regina instrumentelor, substituind într-o mare măsură *rebab*-ul, care continuă să subziste datorită timbrului său tradițional specific.

Comportament și tehnici performative

Diferite tehnici performative sunt încă în uz pe teritoriul Africii de Nord și ne putem imagina că existența acestora datează încă din perioada *Al-Andalus*. Tehnica responsorială între solist și un grup de cântăreți: solistul intonează prima structură melodică, ce este reluată imediat de către grupul format din maximum cinci membri. Repetiția structurii de către cor poate fi identică și integrală, dar se poate constitui și într-un răspuns variat – chiar modificat. Corul poate răspunde printr-o frază mai scurtă sau chiar printr-o simplă interjecție.

Acest procedeu responsorial este atestat încă din Evul Mediu de către istoriografia de limbă arabă, fiind unul dintre principiile de bază ale esteticii muzicale orientale. Tehnica responsorială există și în muzica tradițională a populațiilor berbere. Trebuie însă precizat că sistemul responsorial este practicat în cadrul poemelor de tip *muwashshah* și *zajal*. În cadrul suitelor de tip *nouba*, responsorialul se regăsește numai în anumite creații localizate în jurul orașului algerian Constantin, fiind absent din restul repertoriilor maghrebiene.

Dacă execuțiile de tip responsorial sunt specifice poemelor cântate de tip *muwashshah* și *zajal* – în cadrul *noubei* această practică este asimilată și transformată în antifonie.

Acest procedeu presupune existența a două sau mai multe grupuri – ce pot fi identificate cu coruri – care dialoghează, intonând rând pe rând aceleași fraze melodice. Antifonia specifică Greciei antice prezintă următoarea particularitate : două sau mai multe grupuri intonează la unison aceeași melodie, în timp ce un grup urcă la octavă, păstrând însă nealterat desenul melodic. Aceste două tipuri de antifonie – cea așa-zis clasică și cea de tip grec – se regăsesc și astăzi în diferitele repertorii din nordul Africii, dar și în muzicile populare din unele regiuni de pe teritoriul Spaniei – provinciile Andaluzia și Murcia.

În Maroc, transformarea responsorialului în antifonie – preluarea de către un cor a rolului deținut de solist – este extrem de evidentă. Există chiar și variante în care în loc de două grupuri, găsim doi soliști ce își răspund, preluând unul de la altul frazele melodice. Muzica bazată pe principiul antifoniei se regăsește și în repertoriile populațiilor beduine din Peninsula Arabică.

Un aspect foarte important în relevarea tehnicii antifonice este amplasamentul muzicienilor în timpul cântării. Mai ales în trecut, grupurile de interpreți erau dispuse față în față, în acest fel subliniindu-se încă o dată existența acestui principiu antifonic. Cele două grupuri dialogau în cadrul muzicii și amplasamentul față în față favoriza acest dialog. Există cazuri în care fiecare latură a unui pătrat era ocupată de către un grup de muzicieni, formându-se în acest fel texturi antifonice foarte complexe. În mod treptat, tradiția reprezentațiilor cu muzicienii plasați față în față pierde teren în fața amplasamentului de tip scenic, în semicerc. Acest amplasament este practicat în cadrul concertelor ce devin tot mai numeroase, a festivalurilor de muzică tradițională, imitându-se oarecum amplasamentul formațiilor și grupurilor de tip european.

Importanța improvizației în muzica de factură orientală

Ceea ce frappează în primul rând pe un muzician de formație clasică intrat în contact cu muzicieni specializați în muzica orientală este importanța capitală pe care aceștia o

acordă improvizației – vocală sau instrumentală. Rolul acesteia în cadrul unei reprezentări artistice este covârșitor atât pentru interpret, cât și pentru public, fie el avizat sau doar meloman. Părțile improvizate sunt așteptate cu interes sporit, succesul acestora determinând de multe ori succesul unui întreg spectacol, viceversa fiind de asemenea valabilă. Îndemânarea și chiar talentul artiștilor sunt judecate și apreciate nu neapărat în funcție de acuratețea interpretării anumitor piese, ci mai ales în funcție de ceea ce este considerată a fi o improvizație de bună calitate sau mai bine spus – inspirată. Această importanță deosebită acordată improvizației în cercurile muzicale orientale ridică numeroase probleme și suscită o serie de întrebări. Care este originea acestei predilecții colective către muzica improvizată și care sunt factorii ce au determinat generalizarea acestui fenomen, precum și perpetuarea lui de-a lungul mai multor secole ? Mai multe teorii și ipoteze au fost enunțate mai ales în ultima jumătate de secol.

Unul dintre factorii favorizanți ai acestei înclinații către improvizație este prezența unei legături fundamentale între oralitatea muzicii orientale și caracterul ei improvizatoric. Nefiind notată, transmiterea muzicii se face conform principiului oralității, de la maestru la elev. Acesta din urmă încearcă să își imite profesorul, învățând atât rudimentele textului muzical, cât și elementele legate de expresie și de interpretarea respectivei piese, dezvoltându-și în același timp creativitatea sa muzical-artistică. Inițierea în tainele muzicii nu se poate face fără ajutorul unui profesor, dar este sarcina elevului să își găsească drumul și calea în ceea ce privește imaginația improvizatorică, păstrând însă caracteristicile originale ale piesei. Se eboșează în acest fel tipologia improvizației, care nu este eliberată de toate valențele sale, ci trebuie să se înscrie în estetica și în contextul muzical general al lucrării. Totuși, aceste considerații legate de înscrierea improvizației în cercul muzical al respectivei lucrări au fost de multe ori neglijate în trecut, motivele fiind dintre cele mai diverse : interpreți de o mai slabă factură profesională, influențe muzical-culturale externe, transmiterea orală a repertoriilor – bazată deci pe memoria colectivă și nu pe documente scrise, precum și tendința quasi-

generală a muzicienilor de a se adapta cerințelor de moment ale ascultătorilor. Părțile improvizate ale unui repertoriu sunt primele care suferă modificări în timp, datorită caracterului lor relativ liber. Această libertate relativă a interpreților a fost de foarte multe ori depășită, ajungându-se la situații similare celor din Europa începutului de sec. XVIII, când soliștii virtuozii se lansau în cadențe improvizate fără sfârșit și adeseori fără nici o legătură cu piesa propriu-zisă.

Ca o consecință firească, lucrările au suferit modificări substanțiale, fiind influențate în primul rând de către transformările și modificările aduse improvizățiilor. Acest fenomen este vizibil și controlabil în decursul sec. XX, analizând și comparând înregistrări efectuate la începutul secolului, cu înregistrări ale acelorași lucrări efectuate la sfârșitul secolului. Unele dintre ele sunt atât de diferite, încât cu greu pot fi recunoscute chiar și de către un muzician avizat. Putem să ne imaginăm doar – din lipsă de materiale sonore anterioare – că aceste modificări și evoluții ale repertoriilor arabo-andaluze s-au petrecut și în trecut și deci, este practic imposibil să avem o idee clară asupra aspectelor performative și interpretative existente în Evul Mediu în *Al-Andalus*.

Tehnici și tipologii ale improvizăției

Lipsa unui sistem de notație și a mijloacelor de înregistrare magnetică până la începutul sec. XX face imposibilă repertorierea și analiza caracteristicilor sintactice și morfologice ale improvizățiilor practice în cadrul muzicii arabo-andaluze în secolele precedente. Suntem deci nevoiți să ne limităm la practica improvizatorică a sec. XX, pentru care există suficient material documentar, atât la nivel de transcripții în notație muzicală occidentală, cât și la nivel de înregistrări audio.

Se știe că, încă de la început, în cadrul suitelor de tip *nouba*, improvizățiile instrumentale se găseau în mod normal în preludiile de la începutul suitei, precum și în mișcările instrumentale ce erau intercalate între mișcările vocale. Cu timpul, numărul mișcărilor instrumentale, precum și

dimensiunile acestora, au sporit substanțial. Deși la începuturi instrumentele aveau un rol predominant acompaniator, în cadrul *noubei* actuale, părțile instrumentale au ajuns să aibă practic o pondere egală cu cea a părților vocale. Firesc, practica improvizației s-a dezvoltat odată cu extinderea importanței muzicii instrumentale. Ca și improvizația din epoca barocă, improvizația practică în cadrul muzicii arabo-andaluze este bazată într-o mare măsură pe ornamentație. Această ornamentație se aplică atât muzicii instrumentale, cât și muzicii vocale. Liniei melodice de bază i se grefează o mulțime de ornamente, cum ar fi : apogiaturi, mordente, *gruppetti*, *glissandi*, note de pasaj ce leagă intervalele mai mari. Sentimentul de extremă fluiditate și sinuozitate este accentuat într-o mare măsură de existența micro-intervalelor și de o articulație slabă, moale, specifică instrumentelor cu arcuș, dar prezentă chiar și în cazul instrumentelor cu coarde ciupite – *luth*, *kwitra*.

Putem afirma că desenul ornamentat al unei linii melodice orientale este proiecția muzicală a gustului pentru înfrumusețare prin ornamentare existent în arhitectura islamică, în caligrafie și în artele grafice. Este evident faptul că multitudinea de ornamente existente în improvizațiile prezente în muzica arabo-andaluză nu poate fi redată și transcrisă cu ajutorul notației muzicale occidentale. Ca o consecință firească, chiar și în ziua de astăzi, transmiterea muzicii de la o generație la alta păstrează o componentă orală extrem de importantă.

Cea mai curentă formă de improvizație instrumentală este denumită *istihbar*, și poate fi în egală măsură plasată la începutul *noubei* – ca preludiu sau în cadrul unei mișcări instrumentale din cadrul suitei – interludiu. *Istihbar* reprezintă de fapt un solo improvizat, în care artistul trasează și prezintă modul în care se desfășoară respectiva suită. Se delimitează ambitusul modal, se reliefează intervalele caracteristice modului respectiv și se introduc rând pe rând formulele melodico-ritmice cele mai uzitate în acest cadru modal. Majoritatea artiștilor se limitează la executarea unor anumite clișee ritmico-melodice, caracteristice modului respectiv. Adevărata improvizație de tip *istihbar* cere însă ca instrumentistul să fie inspirat și implicat din

punct de vedere emoțional în realizarea acestei creații instantanee.

În cadrul culturii muzicale arabo-andaluze, *istihbar* este cea mai veche formă de improvizație, prezentă de altfel în totalitatea repertoriilor ce se regăsesc astăzi în țările Africii de Nord. *Istihbar* este considerat a fi singurul tip de improvizație de origine andaluză pură, ale cărui forme incipiente se regăsesc încă de la primele creații de tip *nouba*. Improvizațiile sunt realizate de către instrumentele cordofone, cum ar fi *luth*, vioară, violă sau *kwitra*. Linia melodică a instrumentului solist este acompaniată în surdină de către celelalte instrumente, realizându-se un fel de ison heterofonic, centrat pe fundamentala modală. Discursul muzical este fragmentat, frazele fiind foarte clar delimitate prin coroane și pauze. Linia melodică nu este foarte ornamentată, aceasta fiind de altfel una dintre caracteristicile improvizațiilor denumite clasice. Această improvizație poate avea rol de introducere a unei noi mișcări a suitei. Instrumentistul este deci obligat să familiarizeze ascultătorii cu caracteristicile întregii mișcări – tempo, ritm, formule ritmice specifice. Libertatea de a improviza este în acest caz mult mai îngăduită, insistându-se mai mult pe rolul funcțional al introducerii, decât pe demonstrarea posibilitățile tehnice și artistice ale solistului.

O variantă extinsă a improvizației *istihbar* este denumită *taqsim*. Acest tip de improvizație este specific și original din zona Orientului Apropiat și are caracteristicile unui solo instrumental cu un caracter virtuos pronunțat. În muzica arabo-andaluză, *taqsim*-ul a pătruns ca o extensie a improvizației *istihbar*, conferind instrumentiștilor posibilități de exprimare mult mai ample și mai evolute. În cadrul *taqsim*-ului se pot explora posibilitățile tehnice și sonore extreme ale instrumentelor, se pot efectua inflexiuni la moduri – sau chiar tonalități – mai îndepărtate, libertatea improvizatorică oferită interpretului fiind mai mare. Mult mai amplă ca dimensiuni, improvizația *taqsim* favorizează libera exprimare a interpretului, atât din punct de vedere tehnic, cât mai ales expresiv și emoțional. Nu se poate vorbi totuși despre o improvizație cu caracter aleator, fiecare mod explorat având anumite reguli de

respectat. Există anumite momente ce trebuie marcate, cum ar fi punctele de plecare, momentele de suspensie, anumite turnări caracteristice, semi-cadențe sau cadențele finale. Succesiunea și ierarhia acestor momente sunt elemente extrem de precise și de importante, pe care libertatea interpretului nu le poate omite sau permuta. Aceste momente cheie ce reprezintă pilonii – sau reperele – improvizației, sunt cunoscute și așteptate de către public și un bun instrumentist trebuie să le marcheze și să le evidențieze. Discursul melodic se desfășoară conform unei scheme relativ prestabilite, ce conține elemente legate de evoluția tonal-modală, paleta dinamică, precum și de progresia temporală. Fiecărui mod îi sunt asociate în mod tradițional anumite șabloane sau clișee motivice – ritmico-melodice – ce evidențiază și diferențiază respectivul mod. Interpretul este liber să introducă și să inventeze noi șabloane motivice, mai mult sau mai puțin diferite față de cele tradiționale, care îi vor defini și îi vor individualiza personalitatea artistică. Introducerea acestor motive modale noi trebuie să aibă la bază analiza detaliată a motivelor deja existente și presupune o cunoaștere extrem de profundă a spațiului și a contextului modal respectiv, precum și o capacitate improvizatorică și o creativitate deosebite.

Plecându-se de la materialul melodico-ritmic modal, ce conține scara modală, treptele principale, contextul sonor specific modului respectiv, se avansează pe scara diferitelor grade de improvizație, valențele eliberându-se rând pe rând, după cum urmează : în improvizația *istihbar* sunt enunțate formulele ritmico-melodice specifice, desfășurarea melodică și temporală fiind ordonată conform unei scheme bine stabilite. Este ceea ce putem numi improvizație semi-notată, cu structuri și repere prestabilite.

Improvizația *taqsim de tip clasic* aduce în prim plan explorarea tehnicilor și a efectelor sonore instrumentale, precum și dinamizarea și redimensionarea actului creativ instantaneu.

Improvizația *taqsim modernă* împinge granițele universului modal prin inflexiuni repetate, mai mult sau mai puțin îndepărtate. Sunt introduse elemente de tehnică

instrumentală avansată, artificii și ornamente de o spectaculozitate sporită, ruperi de ritm ce dinamizează derularea discursului muzical. Pot apărea influențe din alte culturi muzicale – jazz, muzică indiană, muzică clasică de tip occidental.

Improvizatia *liberă* este o formă relativ nouă în cadrul muzicii arabo-andaluze, ce se realizează fără vreo schemă prestabilită, bazată pe o dezvoltare melodică instantanee. Creație specifică lumii muzicale contemporane, improvizația liberă este adoptată de către un număr relativ redus de muzicieni, percepția și atitudinea publicului față de acest tip de manifestare creativă eliberată de legăturile cu tipologia tradițională fiind mai degrabă rezervată.

Fiecare improvizație de tip superior se bazează și se compune pe fundamentul materialului muzical existent în tipurile de improvizație anterioare, toate acestea avându-și filiația în celula generatoare a materialului melodico-ritmic modal.

Obiectivul acestui studiu este acela de a prezenta un gen muzical puțin cunoscut în cultura românească. Arta muzicală arabo-andaluză reprezintă creația unei civilizații de sorginte orientală, dar care a luat naștere și s-a dezvoltat într-o primă etapă pe continentul European. Interferențele sale cu cultura europeană începând din perioada renașcentistă sunt recunoscute și studiate intens pe cele două maluri ale Mării Mediterane. Tematica muzicii arabo-andaluze reprezintă un subiect de studiu extrem de actual nu numai din punct de vedere muzicologic, dar și din punct de vedere social sau istoric. Cercetările efectuate în țările arabe, în Europa sau în America și Canada devin din ce în ce mai numeroase și mai aprofundate, ramificațiile acestora fiind de multe ori interdisciplinare. În acest sens, cercetătorul orientalist Christian Poché subliniază : „*le XX^e siècle est par excellence le siècle de la musique arabo-andalouse : jamais ce répertoire n'a été autant joué, enregistré, sondé, discuté, analysé*” [secolul XX este prin excelență secolul muzicii arabo-andaluze : niciodată acest repertoriu nu a fost atât de mult cântat, înregistrat, cercetat, discutat, analizat]⁹).

NOTE

¹⁾ *Ibn Rushd*, denumit în latină *Averroes* (1126-1198) – celebru erudit, filozof, jurist, medic și teolog musulman. Născut la Cordoba, *Averroes* este unul dintre cei mai importanți analiști ai operei lui Aristotel. Lucrările sale traduse imediat în latină și ebraică au constituit o bază de studiu pentru filozofii medievali europeni și evrei. A mai scris lucrări de gramatică, medicină, astronomie și matematică. Deși în timpul vieții a deținut funcții importante pe lângă curțile diferiților monarhi, moare în exil, în Maroc, renegat de lumea musulmană, în special datorită convingerilor sale filozofice.

²⁾ *Moshe ben Maymon* sau *Maimonide* (1135-1204) – medic, literat și filozof evreu spaniol, considerat cel mai mare gânditor de limbă ebraică din Evul Mediu. Născut la Cordoba, și-a scris opera în limba ebraică, dar și în arabă. Este nevoit să ia calea exilului, stabilindu-se în Maroc, apoi în Palestina, ajungând să se instaleze în final la Cairo, în Egipt, unde ajunge mare rabin și medic la curtea sultanului. Pasionat de opera lui Aristotel, Maimonide scrie o seamă de lucrări în care încearcă să îmbine dogmele religioase evreiești cu direcțiile filozofice aristoteliene. Opera sa filozofică devine obiect de studiu, stârnind numeroase controverse, marcând astfel gândirea filozofică evreiască, dar și europeană.

³⁾ *Al-Tifashi* sau Ahmed Ibn Yussuf Al-Tifashi (1184-1253), erudit tunisian, lexicograf, istoric și scriitor. Un manuscris recent descoperit – 1956 – într-o bibliotecă particulară din Tunis și care descrie viața muzicală din *Al-Andalus*, aduce clarificări extrem de importante în ceea ce privește amplexarea fenomenului muzical din acea perioadă.

⁴⁾ *Francisco Alberto Clemente Salvador-Daniel* (1831-1871), muzician și compozitor orientalist francez, cu origini evreiești spaniole. Între anii 1853-1864 a trăit în țările Africii de Nord (Tunisia, Algeria, Maroc), cercetând și culegând muzică tradițională din diferite regiuni. A armonizat, orchestrat și introdus melodii și procedee de influență orientală în compozițiile sale de muzică clasică. Moare împușcat pe baricade, în timpul Comunei din Paris.

⁵⁾ citat de Christian Poché în *La Musique arabo-andalouse* [Muzica arabo-andaluză], Paris / Arles, Cité de la Musique / Actes Sud, 1995, p. 46.

⁶⁾ Christian Poché, *La Musique arabo-andalouse*, p. 85.

⁷⁾ citați de Christian Poché, p. 79, 80.

⁸⁾ cf. Ivanka Stoianova, citată de Christian Poché, p. 76.

⁹⁾ Christian Poché, *La Musique arabo-andalouse*, p. 127.

ISTORIOGRAFIE

Muzicieni români în texte și documente (XIX)

Fondul Dimitrie Cuclin

Viorel COSMA

Dacă există un nume de mare muzician român din sec. XX care s-a scufundat într-un nemeritat anonim în pragul veacului nostru, atunci desigur că pe primul loc trebuie menționat, Dimitrie Cuclin (1885 – 1978). Figura de enciclopedist autentic de statură renașcentistă (compozitor, filosof, muzicolog, profesor, literat, bizantinolog, instrumentist, critic muzical, folclorist, eseist, traducător etc.), ocolit și neglijat de proprii săi colegi de breaslă, înlăturat cu bună știință de Academia Română atât în viață, cât și în posteritate, Dimitrie Cuclin face parte din „marii” Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor care la venerabila vârstă de 93 ani, când a închis ochii pentru totdeauna, nu s-a bucurat măcar de un simplu necrolog la mica publicitate din partea instituției muzicale din Palatul Cantacuzino, înregistrând – poate – cea mai tristă „performanță” a culturii românești din perioada comunistă. Este adevărat că s-a numărat printre „muzicienii – constructori” ai Canalului Dunăre-Marea Neagră, plătind cu vârf și îndesat tributul concepțiilor sale filozofico-patriotice, atitudini regaliste, anilor petrecuți peste Ocean etc. Oglinda luptei surade cu autoritățile Partidului și Statului Socialist (1945 – 1978) s-a conturat în numeroasele sale întâmplări, reclamații, plângeri către oficialitățile epocii, multe rămase în arhive greu accesibile cercetătorilor postume. Dimitrie Cuclin însă, a fost un om „prudent”, făcându-și copii de pe toate aceste documente,

lăsându-le urmașilor (familiei, discipolilor, prietenilor), în speranța că va veni timpul să fie publicate.

Un grupaj de patru memorii, adresate Președintelui Prezidiului Marii Adunări Naționale, Ion Gheorghe Maurer, Ministrului Învățământului și Culturii, Prim Secretarului Partidului Muncitoresc Român și Președintelui Consiliului de Miniștri Chivu Stoica, alcătuiesc un moment de luptă deschisă pentru valorificarea prin concerte și montări de spectacole lirice a moștenirii sale creatoare. Există în aceste documente o risipă de argumente împotriva birocrăției socialiste, atitudinii ostile față de muzicienii cinstiți, neînrolați în organizații sindicale și de Partid, în cercuri politice ascunse, estompate, care au subminat creația unor personalități artistice de primă mărime, bineînțeles cu Dimitrie Cuclin în frunte. Toate aceste texte s-au păstrat în manuscrise originale în colecția unei nepoate a compozitorului care nu dorește publicitate.

De un interes major se situează Referatul profesorului Dimitrie Cuclin asupra Culegerii de melodii și dansuri populare din Zona Bicăzului, realizate de coregraful Gheorghe Popescu-Județ, solicitat de responsabilul-adjunct al Grupului de cercetări complexe Bicăz, C. S. Nicolaescu-Plopșor, în vederea publicării de către Academia R.P.R. (adresa nr. 193 din 3 septembrie 1962), a Monografiei Bicăz. Intitulată Jocurile populare din zona Bicăz, având 881 de pagini, exegeza cercetătorului Gh. Popescu-Județ i-a oferit compozitorului și folcloristului, dar mai ales istoricului Cuclin, veritabil savant al lumii geto-dacice, posibilitatea să lanseze o teorie proprie asupra vechimii culturii noastre populare prin melodiile și dansurile țărănești. Manuscrisul autograf (55 file) al prietenului C. S. Nicolaescu-Plopșor se află în posesia mea din perioada anilor '70, când profesorul de estetică muzicală l-a rugat să mi-l încredințeze cu frumoasa apreciere a ministrului Condeescu, autorul repatrierii soților Cuclin în patrie după sejurul în America (1922 – 1930). Textul dactilografiat al Referatului poartă semnătura autografă a lui Dimitrie Cuclin.

Un alt grupaj de documente (Certificat de funcții didactice la Conservator între 1918 – 1922; Memoriu de gradații didactice în învățământul superior între 1907 – 1930; Cerere

dactilografită către Ministerul Educației Naționale din 1945/46 pentru obținerea gradațiilor la pensie; Notă de lucrări pe anii 1904 – 1946, cuprinzând creația muzicală, literară, traduceri poetice și filosofice etc., manuscris autograf datat „25 Octombrie 1946. București”) atestă – prin date revelatoare – activitatea uriașă a acestui muzician de excepție. Mai ales Catalogul de creație (12 pagini) prezintă un interes deosebit, fiindcă relevă – pentru prima oară – o imagine de-a dreptul fabuloasă a acestui fecund creator, pe care cenzura comunistă l-a ascuns vreme de aproape jumătate de veac (muzică religioasă – printre care și o Liturghie psaltică – 40 de versuri inedite pentru cor mixt Hristos a înviat, imnuri regale, misterul în 5 acte Minunea Sfintei Liturghii, marșuri de încoronare, 200 de Sonete literare, 333 de Povestiri, Parabole, Hiperbole, Paradoxuri și Dialoguri, fantezii teatrale în versuri ș.a.). Dimensiunea acestui catalog, oprit la anul 1946, schimbă radical percepția moștenirii creatoare a lui Dimitrie Cuclin, îmbiindu-i pe cercetătorii contemporani la o nouă monografie a acestui prolific reprezentant al culturii românești din sec. XX.

5

Academia Republicii Populare Română
"Grupul de cercetări complexe „Bicaș”
Nr. 193. Din 3 Septembrie 1962

Către
Dimitrie Cuclîn . compozitor

Alăturat vă înaintăm în original lucrarea
"Jocurile populare din zona Bicaș", parte
integrantă din seria monografică Bicaș,
cu înghimăntea de a ne comunica în
scris, punctul D. Voastră de vedere asupra ei.

Materialul redactat ce vă înaintăm
cuprinde:

Tabla de materii - 5 pagini,

Sistemul de notat al jocurilor - 7 pagini,

Preliminarii	26 pagini,
Ritmica și metrice	70 pagini,
Indice	8 pagini,
Date descriptive	120 pagini,
Hărți și grafice	6 pagini,
Melodii	85 pagini
Schite grafice	149 pagini
Jocuri (descrieri)	403 pagini
<hr/>	
Total	881 pagini

De oare ce lucrarea face parte
dintr-un complex de publicații prevăzute în
planul editorial al Academiei R.P.R., vă rugăm
să referiți asupra ei în cel mai scurt timp
posibil

Responsabil adjuncat al Grupului de
cercetări complexe Bicaș

ss C. S. Nicolaescu - Plopsor

Către

Academia R.P.R

Grupul de cercetări complexe Bicăz -
În atenția domnului C.S. Nicolaescu - Ploșor
Responsabil adjuncit

Cu privire la adresa nr. 193 / 3 septembrie 1962

Am onoare a vă înainta următorul

Referat

De la cea dintâi privire aruncată oricât de superficial asupra operei maestrului Gh. Popescu-Județ îți se produce impresia că te afli în prezența unei realizări titanice. Această impresie îți se confirmă la fiecare pas ce faci în cercetarea operei. Și încet,

Către
ACADEMIA R.P.R.
Grupul de cercetări complexe Bicz
În atenția tov. C.S. Nicolaescu-Plopșor
Responsabil adjunct

Cu privire la adresa nr. 193/3 septembrie 1962, am
onoarea a vă înainta următorul

REFERAT

De la cea dintâi privire aruncată oricât de superficial
asupra operei Maestrului Gh. Popescu-Județ ți se produce
impresia că te afli în prezența unei realizări titanice. Această
impresie ți se confirmă la fiecare pas ce-l faci în cercetarea
operei. Și, încet, încet, ea se completează cu constatarea unei
creațiuni unice.

O creațiune este o revelație. Este revelația unui lucru
înfapt de secole ău ochii tuturor, la care se uită toată lumea, unii
cu nepăsare, alții cu mirare ori cu mai mult sau mai puțin
interes, dar pe care lucru nimeni nu-l vede; și dacă-l vede, nu-l
pricepe; și dacă-l pricepe, îl înțelege fiecare în felul său și nu
așa cum este realitatea și adevărul lucrului. Dar la timpul
oportun, apare geniul, care deschide ochii și fruntea lumii
asupra sensului lucrurilor și faptelor înconjurătoare.

Revelația, creațiunea Maestrului nostru, constă în faptul
că el se străduie – și reușește – să ridice jocul – jocul românesc
– la nivelul, la înălțimea, la importanța, la întinderea unui
domeniu de știință, artă și filosofie, egal cu acel al poeziei și al
muzicii, și acesta-i faptul epocal al timpului nostru în istoria
culturii românești.

Desigur, Maestrul Gh. Popescu-Județ e înzestrat cu
harul armoniei, în înțelesul antic al cuvântului. Această tărie
magnetică, a armoniei, îl îndrumază în tot parcursul
întreprinderii lui de explorare a științei, artei și filozofiei jocului
românesc. Elemente, construcții, expresii, apar și se
desfășoară, treptat și gradat, dinaintea ochilor și minții noastre,
ca sub bagheta magică a unui vrăjitor extracosmic și, pornind

de la amănunte aproape neînsemnate, și care întru nimic nu fac să se prevadă vastele consecințe. Maestrul parvine să ne transporte în prezența unui sistem, a unui hipersistem, care nu exprimă o ordine științifică numai, ci înglobează în arhitectura-i hiperbolică, de asemenea, punctele de vedere artistic și filozofic ale domeniului tratat.

Ceeace l-a minunat din primul moment, poate, pe Maestru, a fost, probabil, analogia, diverse similitudini, dintre metrica jocului nostru popular și aceea a versului grec. Cu o intuiție proprie genialității, el vede în pașii, timpii și măsurile acestui joc, dactili, spondei, trohei, anapești, iambi, tribrachi etc.; apoi fraze, strofe, perioade etc., tot; și – este o vorbă încă ceva mai mult decât atîta: fără ironie. Ba încă și unele fenomene specifice versificației antice, ca acela, de pildă, al substituirii dactilului printr-un spondeu etc. și, în orice caz o bogăție metrică cu mult mai mare decât aceea a metricei antice.

Dar, pentru o mai vie ilustrare a chestiunii, e mai bine să dăm cît de puțin cuvîntul, însuși autorului (în partea intitulată: *Ritmica și metrica*, pagina 47, din manuscris).

„Legătura și înrudirea ritmice și metricii din microregiune” (e vorba de microregiunea Bicăz) „cu formele metrice antice, ne-a determinat a folosi încadrarea picioarelor metrice și ritmice în aceleași tipare pe care le foloseau poeții: Homer, Anacreon, Plaut, Seneca și metricienii: Hefestion și Quintilian.

Aceasta ținînd seama de faptul că în dans succesiunea spondeilor, anapeștilor, dactililor, iambilor, troheilor, proceusmaticilor etc. determină transpunerea perfectă a motivelor ritmice în: monometri, trimetri, tetrametri, pentametri și hexametri ca în metrica poeziei grecești: în septenari și octonari ca în poezia latină”.

N-ar fi poate inutil ca, de la cele de mai sus, să alergăm cu gîndul la întrebarea: Cce deducții din domeniul istoric, s-ar putea trage din ele? Această armonie ritmică a jocului, am luat-o oare dela Grecii vechi? prin cine? sau cum? Faptul n-ar fi unic. Se poate fără un prea mare risc presupune că celebrul Philippe de Vitry, în tratatul său muzical cunoscut sub numele de *Ars nova* (sec. XIV), a conceput sistemul său aplicabil în

muzica măsurată, spre deosebire de muzica religioasă plană, pe baza unei vizibile influențe a metricii antice. Desigur, spiritul unei astfel de transpuneri este greșit, nemuzical. Metrica antică, a versului, atrăgea, fără doar și poate, în hăturile legilor ei, și frazeologia cîntării, cînd astăzi nu mai este un secret că linia melodică nu se mai poate baza, oarecum monoton, pe cantitatea silabelor, ori numai pe accentul lor, ci mai ales pe valoarea și durata lor expresivă. Dar aceasta e altă istorie. Ipoteza că noi am fi luat de la grecii vechi, între multe altele, metrica lor poetică, pentru a o aplica la joc – și numai la joc, întrucît n-o aflăm în stih și muzică decît numai doar în hipostaza de „greșeli” de ritm, poate fi pusă într-o serioasă încurcătură nu numai de pura logică, ci și de faptul istoric al originii nordice a neamului macedonean vechi (în cap cu Alexandru cel Mare și Aristotel), a neamului și cîntării, deci, cu nume phrygian, a miturilor orfice și dionisiace... Și aș veni și eu cu o stranie lămurire, emițînd părerea că analogia, similitudinea dintre metrica versului grec și aceea a jocului nostru popular să nu fie numaidecît datorită unei evazii a sudului asupra nordului, ori a nordului asupra sudului; ori unui proces mai larg, de osmoză, între nord și sud, ci pur și simplu unei răsăriri spontane și izolate, la sud și la nord explicabilă printr-o... inexplicabilă comunitate spirituală între neamurile ambelor regiuni. Lămurire într-adevăr stranie, care nelămurește mai degrabă și mai mult lucrurile... chiar dacă însuși autorul crede în „existența unui fond ritmic comun la popoarele vechi... conservat prin tradiție și transmis din generație în generație, în jocul românesc”. Totuși rămîne de rezolvat problema acestui fond comun, a originii lui, fie el numai ritmic, sau și de altă natură.

Dar cu ce ne alegem pozitiv, este faptul de netăgăduit că imensa operă a Maestrului Gh. Popescu-Județ, este, în spiritul unui sistem aparent îngrăditor, un izvor permanent și nesfîrșit de variate inspirații ritmice nu numai pentru viitorii creatori de joc – cari au devenit necesari din cauza corupției și secetei actuale în materie – ci și pentru viitorii creatori de stih și cîntec, fie că vor adopta metoda genului „sistematic”, fie că se vor decide, din binecuvîntatul avînt de independență, pentru...

metoda „libertății” care, însă, niciodată n-a fost și nu va fi valabilă fără sprijinul unui sistem orînduitor.

În muzică – deoarece, grație creației revelatoare a Maestrului Gh. Popescu-Județ, tot ce se poate spune relativ la metrica muzicală și poetică este aplicabil și la joc – înțîlnim, în muzica de dans în special, în locul „picioarelor” măsurile, bazate pe principiul valorilor de note și al accentului tonic. Astfel, avem măsura de două pătrimi, de pildă, corespunzătoare unui spondeu. Prin subdivizarea celei de a doua pătrimi în două optimi, căpătăm un dactil. Operînd subdivizarea asupra primei pătrimi, obținem anapestul. Subdivizarea ambelor pătrimi ne dă tetrabrachul. Suprimarea unei optimi ditetrabrach, ne dă tribrachul, măsura de trei optimi, în care, prin contopirea primelor două optimi – a pîmilor doi „timpi” cum se zice, avem troheul iar, prin contopirea ultimilor doi timpi, avem iambul. Două măsuri de cîte trei timpi, contopite, alcătuiesc hexabrachul și a.m.d. Iată asemănarea! Deosebirea, e ca dela o concepție academică, rigidă, la o explozie de viață liberă, dar și sistematică, în fond.

Cu mai multă sau mai puțin fantezie, timprii măsurii pot fi contopiți sau subdivizați în neînchipuit de multe feluri. Însă distribuirea, în frază, a accentului sau accentelor tonice trebuie, prin observarea regularității și, să păstreze măsura chiar și în pofida unor neregularități pur accidentale. Astfel, era legea dansului. Dar marile succese ale pieselor de dans și, prin urmare, creșterea cererii lor, a provocat o supraproducție care a făcut ca piesele de dans să fie „furnizate” nu numai izolat, ci și în mănuchiuri, numite „suite” și, încă mult peste posibilitatea de a fi dansate. Provoacăndu-se o supraabundență de suite de piese de dans în afara condițiunii de a fi dansate, compozitori ca Bach, Haendel și mulți alții, au găsit oportun să-și exercite asupra lor întreaga fantezie creatoare și într-un spirit arhitectural adecvat evoluat, ei și antagoniștii lor: Filip Emanuel Bach, Rust și cei din școala dela Hanheim, au determinat transformarea suitei în sonată însă, cu toată neîngrădita complexitate ritmică – psihologică, în cadrul sistemului de măsuri, consacrat. Și acum vine rîndul părții celei mai interesante a acestei expunerii, în aparență divagante. Dela

Beethoven, el și toți continuatorii lui direcți pînă la Vincent d'Indy, inclusiv, s-au străduit – după pilda romanticilor și modernilor – să dea măsurii și în general principiului simetriei, lovături din ce în ce mai puternice, s-ar crede, pînă la desființare. Prin ce mijloace? Prin suprimarea, uneori, a accentului tonic. Prin preponderența, asupra acestuia, a accentului expresiv. Prin uzul, bine cugetat, al sincopei. Printr-un neînfrînt spirit de contopire ori subdivizare a valorilor. Însă – de o sută de ori nota bene! – în totdeauna sub protecția unui minunat simț al armoniei, liber în formă și academic numai doar în fond, care, din nesimetrie și asimetrie aparent neviabilă, creiază cea mai plină de frumusețe și viață hipersimetrie! Ca o admirabilă demonstrare a celor expuse imediat mai sus, recomand studiul bine scrutaător al unei elaborări contemporane, al ideii principale din a doua simfonie a lui d'Indy. Măsura e de șase pătrimi, un hexabrach cu două accente tonice, unul principal, pe primul timp, și al doilea mai slab, pe timpul al patrulea, sau un dublu troheu, obținut prin contopirea timpilor 1 și 2 și a timpilor 4 și 5, cu accentuarea asemenea acelei descrise mai sus. Dar această muzică e destinată unui dans, nnu al trupului, ci al spiritului. Nimic nu o oprește de a fi oricît de complexă. Și vadă-se prin ce mijloace se obține această complexitate. Ba prin substituirea, prin pauză, a primului accent tonic și ștergerea completă a celui alt accent tonic, în hexabrach. Ba prin întărirea primului accent tonic printr-o accentuare expresivă, care amuțește, aproape, al doilea accent tonic, în dublu troheu. Ba, apoi, anemiind accentele tonice din două măsuri, prima transformată într-un tribrach și un troheu și a doua, într-un troheu și un tribrach, pentru ca totul să se rezolve, crescendo, într-un puternic accent expresiv plasat pe accentul tonic al măsurii următoare etc. etc. Și să se observe apoi varietatea inenarabilă obținută prin întrebuințări unele surprinzătoare, altele evident logice, ale sincopei, ale subdivizării ori contopirii timpilor. Și totuși, neproducîndu-se nicăeri un decalaj, o umbră de dezordine ori deșanțare, ci numai frumusețe, viață și cuceritoare forță.

Ei bine, iată și sensul în care se îndreaptă analiza jocului românesc la Maestrul Gh. Popescu-Județ precum și

idealul său în ceea ce privește evoluția în superior și bine, a domeniului în care și-a contopit rațiunea de a fi a întregii sale vieți! Și nu mă sfiesc să cred și să spun că alături de muzica bună și de bunul joc, poezia, și ea, va fi cucerită de același spirit, de același ideal: a da artei un sens filozofic și un sprijin științific, imaginației inovatoare, un suport tradițional.

Complexitatea ritmică și frazeologică demonstrabilă în exemplul muzical pe care l-am analizat puțin, în câteva rînduri, corespunde unei egale complexități lăuntrice, adică suflețești și spirituale. Ea nu se poate găsi decît poate într-o fază foarte redusă în dansurile de dinaintea pronunțării tendinții „suitei” de a evolua în „sonată”; și e ușor de înțeles dedce: În ele, aproape fiecare „notă” reprezintă un „timp” și fiecare timp un „pas” de dans. Nu tot astfel însă stă lucrul și în ce privește muzica dansului românesc. Ea e mai întotdeauna complexă. Mai mult decît din necesitatea calculată a dansului, ea izbucnește din impulsii suflețești nestăvilite. Și produce o aparentă discordanță în confruntarea cu simplitatea relativă, a dansului. Inutil? Nu. Căci ea nutrește trupul dansatorului cu supraabundență de energie, necesare executării cu maximum de însuflețire a „pașilor”. Melodiile – 116 – comunicate, în opera sa, de Maestrul Gh. Popescu-Județ sînt, din acest punct de vedere cît se poate de convingător grăitoare. Ele alcătuiesc încă o valoroasă contribuție la mărirea tezaurului nostru folcloric.

Demult, demult, poezia și muzica nu mai sînt un joc. Iată acum că nu mai e un joc nici jocul! Ci o muzică și o poezie chiar! O hrană pentru simțire și minte! Un motor pentru răscolirile vieții! Și iată de ce am conștiința că n-am greșit cînd am afirmat chiar de la început că opera Maestrului Gh. Popescu-Județ este o creație. Se ridică modestul instrument distractiv și recreativ cum altora le pare încă jocul, la înaltul nivel științific, artistic și filozofic al poeziei și muzicii. E o revelație la care poate nimeni nu se va fi așteptat. Și e o realizare titanică. E epocală. Și orice atenție i se va acorda, va fi pentru mîndria, renumele și folosul nostru, al tuturor.

Dimitrie Cuclin

Ț o revelație, la care poate
 nimeni nu se va fi așteptat. Ț e o
 realizare titanică! Ț e epocală!
 Ț i orice atenție i se va acorda,
 va fi pentru ^Țmândria, renumele și
 folosul nostru al tuturor

(99) · Dîmtrie Cuclin

Dimitrie Cuclin
compozitor
membru al U. C. din R.P.R.

Către
Președenția Consiliului de miniștri a RPR
București

Tovarășe Președinte,

Ca unul ce am fost onorat cu titlul de laureat cl. I al premiului de Stat, socotesc imperioasă datoria mea de a vă aduce la cunoștință următoarele:

Acest titlu menționat mai sus mi s-a acordat din considerație asupra Simfoniei mele a XIV a.

Dar, mai înainte de a trece mai departe, permiteți-mi, vă rog, tovarășe Președinte, să menționez că această simfonie încheie un ciclu unitar de 14 simfonii însumînd, exact, nu mai puțin de 5870 de pagini de orchestră. Ultimele 11 simfonii cele dela a IV a la a XIV a incluziv, au fost scrise între anii 1944 și 1954. trei din acestea, a V a, a X a și a XII a alcătuiesc un subciclu unitar de vaste oratorii realizate în formele simfoniei, cu desăvîrșire unice ca concepție și proporții, al căror material biblic, ce-i drept, constituie un hiperprismatic – iertați mi expresia – sistem de realități și adevăruri atît umane cît și universale, pe cari orice doctrină filozofică, oricît de particulară, oricît de generală, ar putea afla argumente valabile în scopul de a le confirma. Întreaga noastră lume muzicală a fost informată la timp despre aceasta... dar să reiau firul principal al prezentei expunerii.

Cred că toți cari se interesează cît de puțin de muzică n-a încetat de a se întreba prin ce minune a putut fi premiată o simfonie, a mea, a XIV a, care n-a fost executată nici pînă acum, despre care masele largi ale poporului, în drept să ceară socoteală, nu știu nimic despre ea cași despre celelalte toate de dinaintea ei (cu excepția doar a primei simfonii, datată din anul 1910 și difuzată din an în an pe la Radiodifuziune).

Și iată-ne ajunși în momentul de a intra în peripețiile unei istorii cu drept cuvânt nemaipomenite.

Încă din anul 1954 publicații de specialitate au anunțat, nu cunosc din care sursă, proiectul în curs de a mi se sărbători în anul următor împlinirii vârstei de 70 de ani printr-un concert al filarmonicii de Stat cu un program compus exclusiv din lucrări de ale mele. Și prin luna mai a celui an mă și pomenesc cu vizita unui șef de orchestră al Filarmonicii cu misiunea din partea acesteea de a alcătui împreună cu mine programul concertului festiv. Se alcătuieste programul, se adună materialul de orchestră necesar și toate păreau a fi puse pe roate. În program figura și Simfonia a XIV a. Păreau... figura!...

Dar pentru a scurta o istorie pe cât de lungă tot pe atât de sfîșietoare, voi spune că concertul atât de generos și de frumos proiectat a fost cu cea mai sistematică migăleală asediat, bombardat, torpilat și ... scufundat în oceanul unor pretexte de o perfidă și sălbatecă inconștiență și lipsă a unei adevărate inteligențe și pe cari nu e locul poate să le expun aici, dar cari, odată, vor fi date la lumină în toată uluitoarea lor goliciune. Și iată cum subt neînvietoarele străluciri ale marxism-leninismului se poate totuși aciui în mod dușmănos unii farisei.

Toate acestea de mai sus ar forma o incompletă și imperfectă schiță – și utilă totuși – a unei atmosfere în care s-a ivit și pare a se desfășura tot atât de nnefericit un alt caz al operei mele „Meleagridele”, despre care cred că se poate lua o suficientă cunoștință dintr-o recentă petiție – întâmpinare pe care am adresat-o Ministerului Învățămîntului și Culturii și pe care o transcriu întocmai mai la urmă.

Și cazul „Meleagridelor” vine după alt caz, l-aș califica hiperbolic, acel al operei mele „Agamemnon”, scrisă în anul 1922, izgonită tot atunci dela „Opera Română” prin sinistra... solitudine a direcției acesteea și, în perioada dela anul 1930 pînă astăzi, de multe și multe ori pătrunsă și izbită afară pe ușile templului nostru de muzică dramatică teatrală. Condescindeți, vă rog, tovarășe Președinte, să binevoiți a afla că această a mea, Agamemnon, cu toată puternica apreciere a unui muzician ca Egizion Massini, încă și astăzi îngheață în antecamera Teatrului nostru de dramă muzicală și balet. Iar

cînd, odată, am ocazia să informez un tovarăș ministru adjunct dela Ministerul Învățămîntului și Culturii că opera mea nu cere nici orchestră grozavă, nici cor grozav, nici decor grozav, nici repetiții grozave, tovarășul ministru adjunct exclamă: – „Bine, dar de ce atîta grabă!” – ce forțe sinistre și neidentificabile reușesc să menție uneori în ale celor mai strigătoare realități dragostea și conștiința facturilor celor mai binevoitori chiar! Și cu aceasta, bineînțeles, dela sine se exclude cazul celorlalte opere ale mele: Soria (1911), Traian și Dochia (1921), Bellerophon (1924), David și Goliat (oratoriu, 1929), toate de o inalterabilă și perpetuă actualitate, ceea ce n-a împiedicat iureșul atîtora ce s-au demonstrat îndreptățiți a mi-o lua fără nici o jenă înainte! Și pentru că am ajuns aici, nu pot trece cu vederea faptul că un tînăr silitor și talentat compozitor al nostru, anunțînd în ziare că se pune să scrie o trilogie dramatică muzicală, mă face să mă întreb fără nici o idee de ironie, de răutate, de bîrfeală ori calomnie, dacă nu cumva tînărul nu a intenționat să dea a înțelege, printr-un anunț atît de prematur, că și-a și rezervat pe trei ani de zile fondul respectiv de achiziționare și că prin urmare noi, ceștilalți, codașii, iar nu el, avem a respecta rîndul și a ne șterge pe bot de orice achiziție pe respectiva perioadă de timp. Atît de comice sînt tragediile acestei vieți!

Și o ultimă, acum, tenebroasă ispravă! Mă știam singur în drept să prezidez, măcar onorific, festivalul Enescu, să fiu cel mai bogat reprezentat pe programul lui. Dar am fost total eliminat. Nu mă plîng. E logic. După ce am fost exclus de pe terenul vieții muzicale o viață de om întreagă! Și aud că nu înviază mortul. Chiar și cînd a fost înmormîntat de viu. Dar le spun acestea pentru că am cel mai puternic temei să strig că asasinatul săvîrșit asupra mea și operei mele e o crimă împotriva artei, împotriva regimului actual și a poporului nostru.

Urmează, tovarășe Președinte, copie depe petiția – întîmpinare către Ministerul Învățămîntului și Culturii, de care am și vorbit mai sus.

C O P I E

DOMNULE MINISTRU,

Cu privire la gradațiile speciale ce mi-au fost recunoscute de Onor. Minister al Educației Naționale, am onoare a veni cu următoarele precizări și completări:

După terminarea studiilor la Conservatorul din București, și scrisesem, între altele: prima sonată în mi minor, pentru vioară și pian (1906), uvertura Nitokris, pentru orchestră (1907), am plecat la Paris unde, în decurs de 7 (șapte ani), dela 1907 până la 1914, am compus următoarele, mai de seamă: Lied-Scherzo, p. Piano, fuga vocală, Menuet Scherzo pentru quartet de coarde (1908), prima Sonată, în sol minor (1909, p. pian), prima Simfonie p. orchestră (1910: premiul Moezonyi în 1922), opera Soria, text și muzică de acelaș (un laborator de truvaliuri armonice și modale) recenzată entuziast de Stan Golestan „L'Independance Roumaine” (1911), a doua Sonată în mi bemol, p. pian, Scherzo p. Orchestră (1912, premiul I Enescu în 1913, atunci înființat), Uvertura p. Orchestră (1913) p. quartet de coarde, Trois Sonets anciens p. voce și pian, Poeme p. voce și orchestră, text și muzică de acelaș (1914). Patru din acești șapte ani mi s'a făcut onoarea unui ajutor din partea Onor. Minister al Instrucțiunii Publice. După aceea, deși între timp se iviau vacanțele la catedrele dela Conservatoarele din Iași și București, refuzam să mă prezint la concursuri, numai ca să-mi pot desăvârși cercetările și lucrările în marea capitală a Franței, cu toate sacrificiile.

Dacă, Domnule Ministru, în acești șapte ani aș fi îndeplinit o funcție obicinuită la Stat, fie în țară, fie în Paris chiar, ei ar fi fost socotiți la gradații și pensie; cu atât mai mult deci ei ar putea fi socotiți la fel, fiind vorba de o activitate recunoscută excepțional. Aceia și cu cei 8 (opt) ani petrecuți în America și menționați în dosarul respectiv ridică la 15 (cincisprezece) numărul anilor mei serviți în străinătate și activitatea excepțională.

Mai mult. În alți cinci ani, dela 1914 până la 1919 (când am fost numit profesor de Istoria Muzicii și Estetică Muzicală la

Conservatorul din București) am servit în diferite instituții astfel: ca violonist în orchestra permanentă a Ministerului Instrucțiunii și ca violonist la Opera Română (1914/1916), ca violonist în orchestra simfonică dela Iași, condusă de George Enescu (1916 – 1918) fiind în acelaș timp mobilizat la Cenzura Militară, ca suplinitoral defunctului Alf. Castaldi la catedra de Armonie, Contrapunct, Fugă și Compoziție dela Conservatorul din București – în decursul căror cinci ani am compus: Opera Traian și Dochia (cu text și muzică de acelaș), opera Agamemnon (id.), Concert p. vioară și orchestră, 11 suite p. vioară solo, 12 valsuri moldovenești p. pian; apoi Crezul p. cor și armoniu, psalmul 101 p. quartet vocal și armoniu, Psalmul 1 p. voce și armoniu, alt mare Psalm p. cor, mare Suită de arii și dansuri românești p. pian, 7 cântece de rășboiu p. voce și orchestră ori pian, 10 coruri profane etc...

Aceasta, Domnule Ministru, face un total de 20 (douăzeci) de ani, deși de activitate excepțională dar nesocotiți la gradații, nici la pensie! Iată de ce nădăjduiesc, Domnule Ministru, că în marea Domniei-Voastre iubire și sollicitudine pentru artă și artiști, veți avea prea multă bunăvoință de a conveni ca cererea de a mi se acorda două gradații excepționale nu poate fi exagerată.

Cu cea mai distinsă considerație.

Dimitrie Cuclin
Str. Pitar Moș 27 București

NR. 3282/11/IV/1945

Se certifică de noi că dl. DIMITRIE CUCLIN, profesor la Conservatorul Regal de Muzică și Artă Dramatică din București, a suplinat catedra de Armonie și Compoziție dela 1 Noembrie 1918 – 1 Noembrie 1919, și catedra de Istoria Muzicii dela Noembrie 1919, până la 31 Decembrie 1922, în felul următor:

- Catedra de Armonie și Compoziție: dela 1 Noembrie 1918 la 1 Iunie 1919, cu salariul de lei 420, reținându-i-se 10% pentru Cassa Generală de Pensiuni;

- Dela 1 Iunie 1919 – 1 Noembrie 1919, cu salariul de lei 320, reținându-i-se 10% pentru Cassa Generală de Pensiuni;

- Catedra de Estetică și Istoria Muzicii: dela 1 Noembrie 1919 – 1 Septembrie 1920, cu lei 396, reținându-i-se 10% pentru Cassa Generală de Pensiuni;

- Dela 1 Septembrie 1920 – 1 Decembrie 1920 cu salariul de lei 656, reținându-i-se 10% pentru Cassa Generală de Pensiuni;

- Dela 1 Decembrie 1920, cu salariul de lei 880, reținându-i-se 10% pentru Cassa Generală de Pensiuni (până la 1 Iunie 1921);

- Dela 1 Iunie 1921 – 1 Octombrie 1921, cu salariul de lei 1100, reținându-i-se 10% pentru Cassa Generală de Pensiuni;

- Dela 1 Octombrie 1921 – la 31 Decembrie 1922, cu salariul de lei 1600, reținându-i-se 10% pentru Cassa Generală de Pensiuni;

S'a eliberat în urma cererii nr. 3282 din 11 Aprilie 1945, spre a-i servi la Ministerul Educației Naționale.

DIRECTOR

PRIM SECRETAR

Prima ediție a Zilei „George Enescu” la Lugoj

Constantin-Tufan Stan

O primă interferență a creației enesciene cu spațiul cultural bănățean, potrivit surselor documentare cercetate până în prezent, s-a petrecut la Lugoj, în 1904. Într-o cronică publicată în periodicul local „Drapelul”, IV, 149, 1904, 3, sunt detaliate aspecte de la o serată literar-muzicală organizată în 18/31 decembrie 1904, sub egida Societății „Tinerimea Română” și a Societății Domnișoarelor (în prezența unui public „distins de dame, bărbați și tineri”), în „saletul” Casinei Române (localul Reuniunii Române de Lectură), unde, după un discurs de deschidere rostit de Valeriu Braniște („despre sociabilitate și însemnătatea ei pentru progresul omenimei [sic!]”), între opusurile interpretate s-a numărat și *Serenada de dimineață* [sic!] (*Aubade pour Violon et Piano*), o versiune (transcripție) pentru vioară și pian a trioului *Aubade pentru vioară, violă și violoncel în Do major* (titlul inițial, *Sérénade pour Violon...*, a fost înlocuit ulterior de Enescu cu cel de *Aubade pour Violon...*, așa cum se poate observa pe foaia de titlu a manuscrisului – o posibilă explicație pentru titlul neobișnuit sub care a apărut opusul în presa lugojeană, o evidentă contradicție de termeni –), la puțin timp după editarea sa (Editura Enoch, Paris, 1903), cântat, posibil, în primă audiție la Lugoj. Trioul *Aubade* și transcripția pentru vioară și pian (elaborate în anii 1899-1900) au fost publicate în ediția Enoch alături de o transcripție pentru pian la patru mâini. Trioul are caracter omagial, pe prima pagină a partiturii fiind inserat textul dedicației adresate cuplului regal român, regina Elisabeta și regele Carol I, la aniversarea a 30 de ani de căsătorie. Caracterul omagial al opusului devine explicit în final, prin citarea *Imnului Regal Român*, la fel ca în *Poema Română* (v. Clemansa Liliana Firca, *Noul catalog tematic al creației lui George Enescu*, vol I, *Muzica de cameră*, Editura Muzicală, București, 2010, p. 202 și 222-224).

În 20 ianuarie 1912, orchestra Societății Filarmonice din Arad a interpretat *Pastorala-fantezie* pentru orchestră, iar în 6 iunie 1914, la Caransebeș, cu prilejul concertului Corului „Doina” din Turnu Severin, dirijat de I. Șt. Paulian, într-un intermezzo instrumental, L. Acher

(vioară) și P. Sergescu (pian) au prezentat *Aubade pour Violon et Piano*, prima mențiune identificată în presa bănățeană despre interpretarea unei creații enesciene în vechea citadelă culturală a Banatului montan („Drapelul”, Lugoj, XIV, 53, 1914, 3). Banatul, ținutul căruia Lucian Blaga i-a conferit conotații baroce, s-a constituit într-un permanent punct de atracție pentru peregrinările artistice ale Orfeului moldav, care s-au succedat, cu o densă ritmicitate, de-a lungul a mai bine de trei decenii: Lugoj, între 1912 (primul popas concertistic în Banat) și 1943 (concert de adio oferit melomanilor bănățeni), Timișoara (între anii 1921 – prima prezență în Banat după Marea Unire – și 1943), Arad (1922-1943), Caransebeș (1922, 1927 și 1929) și Oravița, cu o prezență singulară, în 1931, unde a fost sărbătorit cu prilejul împlinirii celor 50 de ani de viață, după entuziaste manifestări similare care avuseseră loc la Arad și Timișoara.

George Enescu a susținut la Lugoj, potrivit informațiilor de care dispunem, zece recitaluri violonistice. Anunțuri, cronici, eseuri, reportaje și articole omagiale au fost inserate în paginile publicațiilor lugojene („Acțiunea”, „Drapelul”, „Gazeta Lugojului”, „Răsunetul”, „Krassó-Szörényi Lapok”, „Banater Bote”) și timișorene („Banatul” și „Fruncea”). Afișele-program, autografele consemnate în Cărțile de Aur ale unor instituții (Liceul Teoretic de Băieți „Coriolan Brediceanu”, Liceul de Fete „Iulia Hasdeu”, Corul „Ion Vidu”), mărturiile unor intelectuali care au avut ocazia să-l cunoască pe marele artist ne oferă câteva repere ale contextului cultural în care s-a manifestat Enescu.

Iată o cronologie a prezențelor artistice ale lui George Enescu la Lugoj:

- Recitalul din 1912, la invitația lui Iosif Willer, primul recital susținut în Banat, cu acompaniamentul lui Theodor Szántó.

- Recitalul din 15 februarie 1914 (la pian: Th. Szántó).

- Recitalul din 3 decembrie 1922 (la pian: Nicolae Caravia).

- Recitalul din 25 noiembrie 1923.

- Recitalurile din 9 și 10 februarie 1927 (după concertul susținut în 8 februarie la Caransebeș). În 13 februarie, George Enescu va interpreta, la Timișoara, *Sonata a III-a pentru pian și vioară*, „în caracter popular românesc”, după prima audiție absolută care avusese loc la Oradea în 16 ianuarie.

- Recitalul din 5 noiembrie 1929 (la pian: N. Caravia).

- Concertul omagial dedicat lui George Enescu, în ziua de 16 ianuarie 1932, de formațiile corale și instrumentale reprezentative din Lugoj (un gest reparatoriu, după anularea concertului din anul precedent), cu concursul pianistei Clara Vojkicza (Peia). E posibil ca

autoritățile locale să fi emis, cu acel prilej, o hotărâre prin care s-a atribuit numele marelui muzician parcului din centrul orașului (unii autori, preluând cu superficialitate informațiile publicate în presa timpului, au menționat, în mod eronat, prezența lui Enescu la acest concert).

– Recitalul din 7 octombrie 1937 (la pian: Ionel Gherea).

– Recitalul din 4 mai 1942 (la pian: I. Filionescu).

– Recitalul din 2 aprilie 1943, ultima apariție pe scena Teatrului „Traian Grozăvescu” din Lugoj, ultimul concert în Banat.

Artizan al primului recital enescian la Lugoj, dr. Iosif Willer (1884-1972) fondase, în 1911, Societatea de Muzică de Cameră, din care mai făceau parte dr. Ákos Fränkl și Béla Janovitz (pianist și compozitor, tatăl unei valoroase violoniste, Alice Hartmann-Janovitz, absolventă, în 1927, la Schola Cantorum din Paris, profesoară, episodic, la Conservatorul lugojean), sub auspiciile căreia a inițiat un proiect care viza invitarea periodică la Lugoj a unor personalități muzicale și formații instrumentale camerale de prestigiu. Între primii invitați s-au aflat Pablo Casals (1911 și 1912), Cvartetul de Coarde „Waldbauer-Kerpely” și George Enescu (1912). Dintr-un anunț publicat în presa lugojeană de expresie germană („Südungarischer Bote”, XIII, 90, 1911, 3: *Musikleben in Lugos*) aflăm că membrii Societății îl invitaseră pe pianistul Theodor Szántó să concerteze la Lugoj în 1 decembrie 1911, iar anul următor, 1912, era așteptat recitalul pianistului virtuoz Ernst Dohnányi, profesor la Academia de Muzică din Berlin. I. Willer, cel care se încumetase să inițieze un astfel de îndrăzneț proiect cultural, a fost o personalitate plurivalentă, care a marcat pozitiv destinul cultural al Lugojului ante- și interbelic: politician (a activat, în perioada interbelică, ca deputat, ca reprezentant al Partidului Maghiar în județul Trei Scaune), avocat, dar și un muzician rafinat – dirijor, compozitor, pianist, violonist și pedagog –, cu studii la Academia de Muzică din Budapesta, unde fusese coleg și întreținuse relații de prietenie cu Béla Bartók și Zoltán Kodály. Strămoșii săi, francezi hughenoti (informația o datorăm evocărilor lui Zeno Vancea, greu de pus la îndoială), se refugiaseră în Ungaria de teama persecuțiilor. Înainte de stabilirea sa la Lugoj (în 1908, la invitația subprefectului Aurel Issekmet, care îi oferise postul de dirijor al corului și orchestrei Reuniunii maghiare), I. Willer activase temporar ca dirijor la Teatrul din Kecskemét, localitatea sa natală. La Lugoj, a fost maestrul și mentorul unei pleiade de viitori eminenți muzicieni: Traian Grozăvescu (I. Willer avea un talent deosebit în a cultiva vocile, în spiritul belcantoului), Zeno Vancea (lecții de armonie și contrapunct), Filaret Barbu (ore de vioară), Lelia Popovici (care, ulterior, va absolvi

Conservatorul din Viena, devenind profesoară de canto la Conservatorul de Muzică și Artă Dramatică din Cluj), Olga Costin (sora lui Zeno Vancea, soția lui Maximilian Costin – fost director al Conservatorului Municipal din Timișoara –, o remarcabilă pianistă, corepetitoare la Opera Română din Cluj, profesoară la Conservatorul Municipal din Târgu Mureș, apoi la Conservatorul de Muzică din București), Clara Vojkicza (Peia), pianistă-concertistă, iar din 1930 profesoară de pian la Conservatorul Popular de Muzică din Lugoj. I. Willer a continuat să predea lecții de pian și vioară și în ultimii ani ai vieții, foștii săi învățăcei fiind astăzi nume importante ale artei interpretative: Florin Paul (prim-concertmaistru al Orchestrei Simfonice Radio din Hamburg), Dana Paul-Giovaninetti (pianistă-concertistă și profesoară la Școala de Muzică din Franconville și Conservatorul Regional din Argenteuil, Franța), Franz Metz (muzicolog, dirijor și organist la biserica „St. Pius” din München) ș.a.

Primul recital al lui Pablo Casals, acompaniat de Theodor Szántó, a avut loc în 18 noiembrie/1 decembrie 1911 în sala festivă a Hotelului „Regele Ungariei”, actualul Hotel „Dacia” („Drapelul”, Lugoj, XI, 132, 1911, 3; „Südungarischer Bote”, Lugoj, XIII, 91, 1911, 3), urmat de cel din 15 noiembrie (stil nou) 1912: „Cel mai mare virtuoz la cello al zilelor noastre, Pablo Casals, cunoscut publicului lugojean după prestațiunile sale de o artă desăvârșită din anul trecut, va concerta și anul acesta în Lugoj” („Drapelul”, Lugoj, XII, 108, 1912, 3). O lapidară considerație asupra recitalului a fost publicată în „Drapelul”, Lugoj, XII, 128, 1912, 3: „Casals, celebrul cellist de renume european, a concertat ieri seara în Lugoj, în sala mare de la Hotelul «Regele Ungariei», în fața unui numeros și distins public. Credem că e superfluu a mai spune că a fost un rar prilej de a gusta arta adevărată pentru amatorii și pricepătorii de muzică de la noi”.

Nu cunoaștem data exactă a concertului susținut de George Enescu la Lugoj în anul 1912. În articolul omagial dedicat lui Enescu, cu prilejul morții acestuia, în revista „Muzica”, dr. Iosif Willer nu oferă niciun reper cronologic, singurul indiciu fiind faptul că marele muzician venea de la Paris. E plauzibil ca recitalul lui Enescu la Lugoj să fi avut loc în prima decadă a lunii martie, după concertele prezentate la Budapesta, în zilele de 1 și 2 martie (primul recital în capitala ungară), cu Orchestra „Wiener Tonkünstler”, dirijată de Hans Wallner (1 martie), apoi ca solist și partener alături de Pablo Casals și pianistul Donald Tovey, în *Dublul concert* de Brahms și *Triplul concert* de Beethoven (2 martie), sub bagheta lui Oscar Nedbal. Recitalul susținut la Lugoj, cu acompaniamentul lui Theodor Szántó (în salonul de muzică din locuința lui Willer, o splendidă vilă construită în stil

neorenascentist italian), s-a constituit în prima etapă a unui amplu turneu concertistic, fiind urmat de concerte la Craiova, Ploiești, Brăila, Galați, Iași și Botoșani (primul itinerariu concertistic în Regat), cu scopul instituirii unui premiu național de compoziție, proiect care va fi pus în practică în 1913, odată cu organizarea primei ediții a Premiului Național de Compoziție „George Enescu”.

O mărturisire privind primul contact cu publicul lugojean ne este oferită de Enescu cu prilejul prezenței sale concertistice la Arad, în 1922, într-un interviu acordat periodicului local „Solidaritatea”:

„Astăzi, cu trenul de Timișoara, a sosit maestrul Enescu pentru prima oară în orașul nostru. La gară a fost întâmpinat de d. primar și câțiva admiratori ai D.[omniei] Sale.

La ora 5, împreună cu d. director al Palatului Cultural, am făcut o vizită maestrului la Hotel «Central», unde are camera reținută. Ne-a primit foarte prietenos și ne-a spus că este satisfăcut de succesul concertelor pe care le-a dat în Caransebeș, Lugoj și Timișoara.

Întrebându-l dacă a mai cântat vreodată în orașele din Ardeal, Banat și actuala Ungarie, ne-a spus că a cântat la Budapesta, la Seghedin și, în 1912, la Lugoj, unde afișele erau tipărite jumătate ungurește, jumătate românește”.

Detalii privind prima prezență a lui Enescu la Lugoj, dar și un inedit portret al muzicianului ne sunt împărtășite de Iosif Willer în articolul omagial din revista „Muzica”:

„Enescu a prezentat publicului lugojean un program cu adevărat ales. Însă ne-a cucerit, chiar mai înainte de a fi cântat programul până la capăt, prin atitudinea sa de o fermecătoare modestie și totuși atât de plină de căldură. Nici nu poate fi imaginat ceva mai nepretențios, mai modest decât Enescu pe podium. Frac uzat, ghete, cămașă simplă (nu era preocupat de efectul exteriorului său). Dar când, cu ochii închiși și cu o simplitate nemaiauzită, lăsându-se purtat pe aripi de extaz, a cântat *Ciacona* de Bach, ne-a vrăjit pe toți cu magia viorii sale. Seara a devenit de neuitat pentru noi, dar și dânsul a avut parte de o surpriză plăcută: în timpul pauzei, l-am condus într-o cameră rezervată special pentru acest scop, în care-l așteptau compatrioți ai săi, în frunte cu Ion Vidu. Ce-au discutat, nu știu nici astăzi, căci nu le-am tulburat discuția”.

Referindu-se la primul concert în Banat, Enescu făcea următoarea mărturisire, după recitalul susținut la Lugoj în 4 mai 1942:

„Lugojul din 1912-1913, când l-am cunoscut pentru întâia oară, e același, românesc și cu cântece” („Răsunetul”, Lugoj, XXI, 19, 1942, 3: *George Enescu la Lugoj*).

Împlinirea unui veac de la primul recital violonistic enescian la Lugoj a fost marcată prin organizarea, în 27 aprilie 2012, sub genericul celei de-a XX-a ediții a Festivalului Coral Internațional „Ion Vidu”, a primei ediții a Zilei George Enescu la Lugoj, cu sprijinul organizatoric și logistic al Școlii de Arte Frumoase „Filaret Barbu”, al Casei Municipale de Cultură și al Muzeului de Istorie. A fost vernisată o expoziție documentară, care a reflectat cele mai semnificative secvențe culturale circumscrise personalității enesciene, și a fost organizat un simpozion, în cadrul căruia a fost evocat contextul în care s-a desfășurat primul contact concertistic al lui George Enescu cu publicul meloman lugojean. Manifestările dedicate marelui compozitor au culminat cu un concert cameral omagial, în care au putut fi audiate opusuri enesciene reprezentative din diferite etape creatoare, susținut de elevi ai Colegiului Național de Artă „Ion Vidu” din Timișoara, profesori ai Școlii de Arte Frumoase „Filaret Barbu” din Lugoj și tinere cadre universitare de la Facultatea de Muzică din Timișoara: *Cantabile și Presto*, pentru flaut și pian (Dumitru Palagniuc și Raluca Miclăuș), *Legendă pentru trompetă și pian* (Alin Ispas și Raluca Miclăuș), *Baladă pentru vioară cu acompaniament de pian* (Andra Ciobotaru și Raluca Mihalca), *Lăutarul*, din suita *Impresii din copilărie*, op. 28 (Georgiana Stăncioni), *Languir me fais*, din *Șapte cântece pe versuri de Clément Marot* (Diana Brădean și Raluca Mihalca), *Preludiu*, din *Suita nr. 1 în stil vechi pentru pian*, op. 3 (Serena Voaideseș), *Toccata și Sarabanda*, din *Suita pentru pian nr. 2*, în Re major, op. 10 (Raluca Mihalca și Raluca Miclăuș), *Omagiu lui Enescu*, pentru vioară și pian, un prinos adus lui George Enescu de maestrul clujean Valentin Timaru (Cristina Constantin și Adriana Dogariu), și, în final, într-o sublimă culminație, partea I din *Sonata a III-a pentru pian și vioară în la minor, „în caracter popular românesc”*, op. 25, dăruită melomanilor lugojeni de Cristina Constantin și Sorin Dogariu.

Ecourile marii muzici au reverberat, pentru o zi, în micul burg timișean, prima ediție a Zilei George Enescu la Lugoj constituindu-se într-un necesar reper pentru demersuri identice, care să-și propună transmiterea și receptarea mesajului sonor enescian în cele mai diverse medii din spațiul românesc, într-o perioadă nefastă, marcată de asaltul tot mai agresiv al kitsch-ului și al amatorismului.

BIZANTINOLOGIE

UN VALOROS ȘI INEDIT FOND DE MANUSCRISE MUZICALE DE LA MĂNĂSTIREA SINAIA

Vasile VASILE

De mai bine de o jumătate de secol, bizantinologii români s-au izbit și au clamat **necunoașterea întregului patrimoniu de muzică de cult ortodoxă, scris în limbile latină, elină medievală, slavonă și română**, care să permită investigații comparatiste cu reverberații în întreaga cultură română și europeană.

Așa cum subliniam într-o pledoarie găzduită cu generozitate și cu vădit interes de revista *Muzica*¹ și apoi ca prefață a primului volum ce a deschis drumul publicării cataloagelor complete ale bogatului tezaur de spiritualitate românească, scris în cele patru limbi amintite, **în notații muzicale bizantine, cucuzeliene și hrisantice, dar și kievene, kriuki și guidonice, corale**² și risipit în așezăminte de cultură, ecleziastice și monastice din țară, dar și din alte centre europene, bizantinologii români nu au avut la îndemână un instrumentar de prestață și dimensiunile celor de care dispun filologii, teologii, istoricii, lingviștii etc, pentru manuscrisele teologice, istorice și literare, în limba română, realizate de Ioan Bianu³, și de Gabriel Ștrempel⁴, în limba greacă: de Constantin Litzica⁵, de Nestor Camariano⁶, și de Mihai Caratașu⁷ și slavonă: P. P. Panaitescu, autorul celor două volume, din anul 1959⁸ și din 2003⁹, ceea ce prejudiciază cercetarea multiplelor aspecte ale evoluției muzicii bizantine în țara noastră și chiar a unor

aspecte literare, istorice liturgice, imnologice interferente, cum ar fi **rolul cântării de strană în formarea limbii române literare**, problemă pe care am propus-o Academiei Române, organizatoare a unor cicluri consacrate acestui important domeniu al formării limbii literare. Este vorba despre reverberațiile ce trebuie investigate și reliefate pentru că cele mai vechi cărți de cult în limba română au avut în primul rând o destinație muzicală și au contribuit funciar la formarea limbii noastre literare, procesul numit în mod genial de Anton Pann **românirea muzicii de strană** referindu-se la conviețuirea de secole și la adecvarea textelor liturgice, scrise cu semiografie muzicală specifică, sau al căror melodii urmau să fie confecționate după modele cunoscute în prealabil de către practicanții unor înveșmântări muzicale ad-hoc – podobii - conviețuire care avea ca elemente de referință normele lexicale și de topică ale limbii române - pe de o parte – diferite de ale celei grecești - și tiparele muzicale originale, grecești – podobii - pe de altă parte.

Specialiștii nu au putut multă vreme să aproximeze numărul acestor prețioase documente, care încep din secolele IV – V, cu Niceta de Remesiana și merg până în secolul trecut, în timp impunându-se prin repetare și cu aproximațiile de rigoare numărul de **1000 de documente**, număr care ulterior s-a dovedit a fi departe de a acoperi realitatea, numai în Athos fiind identificate până în prezent și prezentate circa 500 de manuscrise datorate românilor, scrise cu semiografie muzicală bizantină, în limba română și greacă, de către muzicieni români¹⁰.

Se impune observația că **psalții români au creat și scris cântări în limba greacă** în perioada în care limba română nu căpătase dreptul de limbă liturgică și creațiile lor fac parte deopotrivă din patrimoniul spiritual ortodox dar și din cel românesc, acești creatori fiind cunoscuți sub nunele generalizat de Moldovlahi, sau vlahi: Iovașcu Vlahul, Dometian Vlahul, Mihalache Moldovlahul, Calist Vlahobogdanu, Vlatiru Vlahu, Hrisafi Cuțovlahul, Ioan Vlahu, Macarie Lăcanu, Theofilact, Gavriil, Nectarie Vlahul, Protopsaltul Sfântului Munte și mai recent a fost revendicată aceeași origine pentru Balasie Preotul,

deoarece numele nu există în onomastica grecească laică și nici în cea monahală.

Catalogarea acestui bogat și prețios patrimoniu cultural a început în anul 1974, când bizantinologul Nicu Moldoveanu publica o primă versiune a documentelor, ce se oprea la perioada **aplicării reformei hrisantice**, la acea vreme această reformă, care a fost una semiografică și nu de conținut, fiind considerată, în mod eronat ca hotar al muzicii bizantine¹¹.

Această barieră artificială a fost generată de extremismele bizantinologului I. D. Petrescu, adept fanatic al lui Amédée Gastoué, cel care considera manuscritele ulterioare anului 1814 purtătoare ale unei muzici ce ar fi reprezentat degenerescenta celei bizantine.

Ulterior, încercându-se „salvarea” creației „clasicilor români ai muzicii bizantine” a fost creată și vehiculată cu multă pompă și prețiozitate sintagma falsă „muzică de tradiție bizantină”, uitându-se că noua sintagmă nu a fost acceptată de cercetătorii unor domenii asemănătoare din spiritualitatea românească și nici de către cercetătorii europeni. Nimeni nu vorbește astăzi de o icononografie, de o arhitectonică, de o liturghie de tradiție bizantină, termenul *bizantin* - apărut el însuși ulterior, în secolul al XIX – lea - referindu-se la tiparele consacrate în perioada existenței imperiului bizantin. În plus dacă ar exista o „muzică de tradiție bizantină” ar trebuie să existe și „moduri de tradiție bizantină”, ceea ce evident este o aberație, contrazisă de specificul acestei muzici ce nu a fost afectat de simplificarea notației, tot așa cum limba română nu s-a modificat prin înlocuirea alfabetului chirilic cu cel latin.

Cercetările urmărind catalogarea manuscriselor muzicale au fost continuate cu anumite riscuri asumate de unii cercetători care depășesc, cu oarecare prudență, această graniță, dar omit cuvântul ce desemnează corect specificitatea lor, înlocuindu-l cu un altul ce are în vedere doar semiografia nu și muzica în sine, în notație *psaltică* fiind notate și cântece de lume și apoi și cântece populare.

Primii care depășesc acest hotar artificial, păstrând denominarea la fel de artificială a fost regretatul bizantinolog **Alexie Buzera**¹², urmat de bizantinologul Constantin Catrina¹³ și

va fi continuat de bizantinologi care evită ambii termeni, **Sebastian Barbu Bucur**¹⁴ și de cei care folosesc falsa sinonimie amintită, **Clement Haralam**¹⁵ și **Florin Bucescu**¹⁶, ultimii doi propunând sinonimul aproximativ – *psaltic* – ce nu corespunde realității muzicale propriu-zise, ci doar semiografiei.

Ulterior numărul celor care au depășit aceste granițe ale reformei hrisantice s-a înmulțit, pentru a putea susține teze de doctorat ale căror subiecte țineau seama de o anumită zonare a fondurilor, sau de apartenență lingvistică a materialelor analizate, dintre acestea văzând lumina tiparului cele datorate tinerilor **Ozana Alexandrescu**¹⁷, **Constantin Secară**¹⁸, **Ion Isăroiu**¹⁹, **Alexăndrel Barnea**²⁰, cărora se adaugă studii consacrate manuscriselor de muzică bizantină, începând cu Constantin Erbiceanu, Alexandru Iațimirski, episcopul Melchisedec, I. D. Petrescu și ajungând la Margareta Cervoneac, Marcel Spinei, Vasile Stanciu, Gheorghe Neacșu etc.

Recent, Universitatea de Arte „George Enescu” s-a dovedit receptivă față de propunerea pe care am înaintat-o de a începe mult doritul și așteptatul catalog al manuscriselor cuprinzând muzica de cult și acțiunea s-a finalizat cu cele două volume rezultate în urma unui grant susținut material de CNCIS, titlul permițând deschiderea spre notația kriuki, kieveană și guidonică²¹.

Din nefericire, criza a afectat puternic finanțarea cercetării românești și așteptăm deblocarea financiară care să permită continuarea celor două volume - ce ar urma să cuprindă încă pe atâtea documente din Moldova - și apoi extinderea cercetării și catalogării asemănătoare din Muntenia, Oltenia și Dobrogea – și poate extinse și în Peninsula Balcanică - proiectele așteptând aprobările de rigoare și mai ales fondurile necesare unei activități de mare anvergură și de strictă necesitate.

La inițiativa Prea Fericitului Patriarh Daniel, care a patronat spiritual inițiativa ieșeană, Patriarhia Română editează un dicționar consacrat muzicii de cult, în care un capitol va fi rezervat manuscriselor muzicale, dar acesta nu va putea cuprinde, din păcate, decât ceea ce se cunoaște până la această vreme, în urma unor inițiative personale și dimensiunile lucrării vor limita aceste prezentări la niște sinteze, fără a ajunge la

prezentări analitice, utile cercetării și chiar vieții liturgice și creatoare și fără a se putea deschide spre fonduri inedite.

Asemenea investigații au oferit mari surprize, cum a fost extinderea numărului de manuscrise muzicale românești din Athos, de la câteva zeci semnalate de **Andrija Jakovleviĉ**, în 1982²², unele prezentate ulterior, succint de **Gregorios Stathis**²³, al cărui catalog l-am prezentat și recomandat la vreme, cititorilor revistei *Muzica*²⁴, la 253, câte descrie Sebastian Barbu Bucur, în catalogul citat, unele inexistente în fondurile nominalizate, pentru a ajunge, după propriul catalog - *Tezaur muzical românesc din Athos* - la impresionantul număr de 500.

Cea mai recentă surpriză o constituie - după ce se acreditase ideea încheierii descoperirii fondului muzical bizantin - identificarea și prezentarea, tot într-un demers doctoral, al unui important și inedit fond aflat la Mănăstirea Sinaia, prezentare realizată de **ieromonahul doctor Mihail Harbuzaru**, viețuitor al mănăstirii, unul dintre cele mai recente condeie ce se afirmă în domeniul codicologiei bizantine din țara noastră²⁵.

Fondul de nouăsprezece de documente cu semiografie muzicală a scăpat cercetărilor de până acum datorită strășniciei cu care acesta a fost gestionat până în prezent.

În urmă cu aproximativ treizeci de ani am beneficiat de șansa cercetării **manuscriselor lui Dimitrie Vulpian**, aflate în fondul mănăstirii Sinaia, dar neavând la dispoziție un inventar al manuscriselor și nici informații despre prezența acestora, nu am ajuns și la cele ce au făcut obiectul prezentării recente, care invită la punerea în circuitul științific și în practica de cult a unui prețios fond muzical liturgic românesc.

Manuscrisele lui Dimitrie Vulpian mi-au furnizat date pentru creionarea acestui pe nedrept uitat muzician român, de la sfârșitul secolului al XIX – lea, care a obținut pentru culegerile sale de folclor muzical, premiul Academiei Române, din anul 1886, *Medalia de aur* (hors concours) la *Le Félibrige Latin*, din Montpellier, în 1891, *Medalia de bronz* a *Expoziției Universale de la Paris*, din 1900 și *Premiul Société de Beaux-Arts* din Paris, în anul 1903.

Lucrarea închinată lui Dimitrie Vulpian a fost achiziționată de Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor și își așteaptă susținerea materială pentru ieșirea la public. Atunci am corelat melodiile publicate, prelucrate pentru pian – cum cereau membrii comisiei de achiziționare, Bogdan Petriceicu Hasdeu, Vasile Alecsandri și Titu Maiorescu²⁶, cu cele cuprinse în manuscrisele de la Sinaia: *Manuscrisul nr. 54* – nr. inventar 2505 - „*Album musical – Flaut*” de Dimitrie Vulpian, cuprinzând, în cele 435 file, „*Romanze, Jocuri, Adio, Balade și Pastorale*”, *Manuscrisul nr. 58* – nr. inv. 2508, adunând în cele 86 file 400 *Hore* ale aceluiași folclorist și *Manuscrisul nr. 61* – considerat volumul B al *Horelor noastre* și grupând în cele 178 file alte 500 melodii, acesta din urmă neavând un număr de inventar.

Pe fila I a *Manuscrisului nr. 61* am găsit explicația prezenței la Sinaia a acestor importante documente din deceniile VII și VIII ale secolului al XIX – lea: „Pentru Bibliot(h)eca din Sf(ân)ta Monastire Sinaia hărăzit-am acest volum ce conține 500 de hore inedite, culese de mine în timp de 22 de ani din toate țările locuite de români, 1 Martie 1906. București, Autorul muzicii populare D. Vupian”, autorul petrecându-și viața în ultima parte a vieții la vila Parepa.

Muzicologul Viorel Cosma cita în anul 2006 , *Manuscrisul nr 55 din fondul Mănăstirii Sinaia – Poesii vechi populare culese de Vulpian Din gura veteranului de muzică C. PuIU*²⁷.

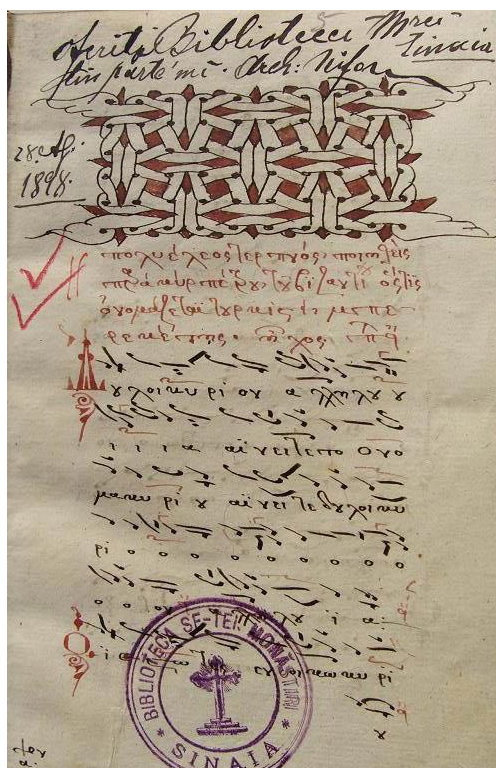
Bucurându-mă de încrederea autorului lucrării de doctorat și al starețului mănăstirii, arhimandritul Macarie, am trecut în revistă documentele inedite până la această vreme și am propus valorificarea prin tipar a tezei de doctorat, adaptată la condițiile unor studii și a unei cărți – catalog, de care să beneficieze cercetătorii interesați și apoi cântăreții și chiar compozitorii aflați în căutarea unor surse de inspirație autentice.

Fondul de manuscrise relevă **un important psalt al zonei din deceniile de mijloc al secolului al XIX – lea – Nicolae – devenit prin intrarea în monahism la Sinaia, Neofit – Ivanovici - Iovanovici**, copist a șase documente muzicale și autor al mai multor cântări ce merită a fi studiate și repuse în circuitul liturgic și documentar, repetându-se astfel situația creațiilor lui Nectarie Protopsaltul Sfântului Munte sau a celor ale

lui Ghelasie Basarabeanul, publicate, fie și parțial și care astfel ajung la cunoștința cercetătorilor.

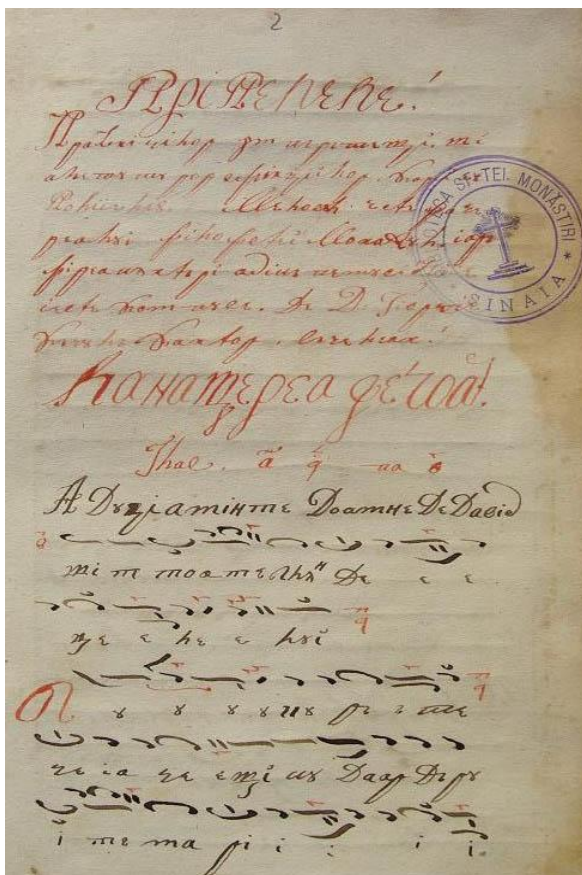
Surprizele cele mai evidente le constituie prezența printre documentele mănăstirii a unui manuscris cu notație cucuzeliană, care a aparținut episcopului Buzăului, **Dionisie Romano** – unul dintre cei mai însemnați posesori de documente muzicale, dăruite Academiei Române - **Manuscrisul grecesc nr. 51** – atribuit ierarhului buzoian, la sfârșitul secolului al XIX – lea, de către starețul Sinaiei, Nifon Popescu, cel care l-a dăruit bibliotecii mănăstirii.

Este un manuscris deosebit, nu numai din punctul de vedere ale vechimii – probabil aparținând secolul al XVIII – lea – ci mai ales dacă - l privim din punctul de vedere al conținutului, cuprinzând: chinonice de toate tipurile, heruvice, dar și polielee.



Prima filă a Manuscrisului grecesc nr. 51.

Urmează un manuscris al lui **Gheorghe Căciulă**, dascăl la biserica Sfântul Nicolae din Câmpulung Muscel, unde dascălul său, Costache Popescu, a caligrafiat înainte de anul 1873, *Antologia sau floarea cântărilor peste an, predate și învățate, ale (lui) Popescu Costache de Georgie Căciulescu și legat în Sfânta Cetate Ierusalim, 1873*, descris de Sebastian Barbu Bucur în volumul citat²⁸ și în volumul al III – lea al *Tezaurului* ce-și așteaptă publicarea.



Fila a doua a *Manuscrisului românesc* nr. 35,
cu pripelele lui Filotei Cozianul

Dintre cântările acestui prețios document atrag atenția cele de pe fila 2 - „*Pripelile praznicilor împărătești și ale tuturor sfinților cari(i) au polieleu. Melosul este facere a lui Filoftei Monahul, iară firea cântării adică pe musică este de D. Giorgie Căciulă Cantor săcelean*”.

Important este și faptul că aici, la Sinaia, și-a scris **Naum Râmniceanu** *Hronograful* său din *Manuscrisul românesc nr. 1412 din fondul Bibliotecii Academiei*.

Cele șase caiete de cântări ale lui **Gheorghe Ucenescu**, cel mai important discipol al lui Anton Pann oferă date importante pentru completarea catalogului creației și a unor date biografice ale acestor reprezentanți de marcă ai muzicii de strună din țara noastră.

Dacă până în prezent activitatea lui Gheorghe Ucenescu este cunoscută doar din datele *Manuscrisului nr. 3947 din Biblioteca Academiei Române*, pus la dispoziția publicului de Vasile D.

Nicolescu²⁹ și de cele două manuscrise ce se găsesc în Athos – *Manuscrisul nr. 63 de la chilia Sfântul Ipatie* și *Manuscrisul nr. 58 de la schitul românesc Prodromu* tot din Athos, prezentate de cele două cataloage amintite, al bizantinologilor Sebastian Barbu Bucur³⁰ și Vasile Vasile³¹, fondul sinait oferă posibilitatea **completării catalogului caietelor lui Ucenescu, a creației sale și a celei a dascălului său, Anton Pann**, aici găsindu-se alte șase manuscrise purtând numere din inventarul dascălului brașovean, dintre care patru sunt autografe.

Lăcaș multisecular de rugă și reculegere, **Mănăstirea Sinaia** a devenit spre sfârșitul secolului al XIX – lea locul de rugăciune al familiei regale, care-și petrecea vacanțele la reședința de vară de la Peleș, atât regele Carol I cât și regina Carmen Sylva (însoțită de prințesa Maria) fiind pictați în pronaos, alături de mitropolitul primat, Iosif Gheorghian și de ctitorul istoric al lăcașului, spătarul Mihai Cantacuzino. Familia regală a beneficiat de tronuri aurite, așezate alături de cel arhieresc, păstrate și în prezent.

De asemenea, prezența familiei regale la slujbele religioase a contribuit la întărirea tradiției corale la Liturghie, ale

cărei începuturi datează din anul 1893 și se mențin și în prezent. Printre cei mai importanți dirijori de cor trebuie amintiți: Toma Iliescu, fost corist al Operei Italiene din București, Atanasie Verzanu, autor de manuale didactice de muzică, de la sfârșitul secolului al XIX – lea, cum l-am prezentat într-o lucrare de specialitate³², Gheorghe Constanțiu, absolvent al Conservatorului din Iași, care aducea în mănăstirea de la poalele Bucegilor duhul cântării corale promovată de Gavriil Musicescu etc.

Mănăstirea păstrează **portretul votiv al zugravului Pârvu Mutu**, care a pictat și bolta naosului bisericii voievodale (sfârșitul secolului al XVII – lea) și în curtea veche a mănăstirii se găsește mausoleul primului ministru din perioada primului război mondial și care a avut un cuvânt greu de spus în realizarea Marii Uniri, **Take Ionescu**, descendent din Ploiești.

Nu poate fi trecut cu vederea faptul că Mănăstirea Sinaia a oferit găzduire Conferinței din 12 – 15 iunie 1919, care a pregătit unirea Bisericii din Transilvania cu Mitropolia Ungrovlahiei și a Moldovei, în urma Unirii de la 1 Decembrie 1918 și nu trebuie uitate nici cumplitele momente prin care a trecut mănăstirea, incendiată în anul 1788, în timpul războiului ruso-austro-turc, sau pustiită în timpul revoluțiilor din 1821 și 1848 și devenită garnizoană militară în timpul războiului Crimeii.

Ca și vechile așezăminte monahale ale locului, mănăstirea a avut legături puternice cu cele athonite - schitul Sfânta Ana din apropiere dorindu-se a fi o replică a celui omonim din Muntele Athos – și cu cele paisiene, mulți stareți și nevoitori prelungind la poalele Bucegilor tradițiile așezământului Sfântului Paisie Velicicovski, creionate cu altă ocazie³³.

Poate nu întâmplător în școala monahală sinaită au crescut opt ierarhi români și în strana mănăstirii au răsunat glasurile unor psalți de valoarea lui Naum Râmniceanu, Varlaam Barancescu, Gheorghe Ucenescu, Neofit Ivanovici etc.

Deși a beneficiat de mai multe monografii, începând din anul 1881 până la cea mai recentă, din anul 2000³⁴, nici-una dintre ele nu s-a oprit asupra manuscriselor muzicale, prezentarea lor detaliată în teza de doctorat amintită fiind o premieră absolută.

Mănăstirea dispune în prezent de circa **60 de manuscrise** și aici a fost scrisă una dintre versiunile *Învățăturilor lui Neagoe Basarab către fiul său, Theodosie – Manuscrisul românesc nr. 1062 din Biblioteca Academiei*, datorat arhimandritului Gherasim. Tot aici a scris Naum Râmniceanu *Hronicul* său.

Și tot de Mănăstirea Sinaia și-a legat numele unul dintre psalți români reprezentativi pentru deceniile de mijloc ale secolului al XIX – protosinghelul **Varlaam Barancescu**, intrat în monahism la Sinaia - deși aici nu s-a găsit încă nici un document autograf - multe dintre creațiile sale întâlnindu-se în fondurile de la Mănăstirea Neamț și de la Mănăstirea Bogdana și chiar în Athos, așa cum se poate vedea din cataloagele celor două fonduri menționate, Neamț și Athos.

Monahii de la Mănăstirea Sinaia, păstoriți de arhimandritul Macarie Bogus, continuă tradițiile cântării bizantine, editând recent două CD-uri cu *Cântări pentru Postul Mare* și *Cântări închinare Maicii Domnului* și am ascultat corul mixt ce însoțește răspunsurile la liturgiile duminicale și ale marilor sărbători, după ce cântările vecerniei și ale utreniei tradiționale au fost înălțate de pricepuții psalți ai așezământului monastic.

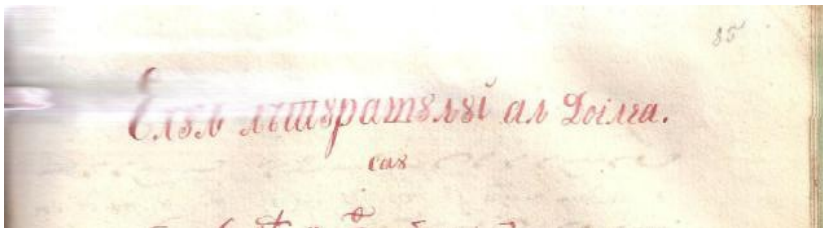
Interessant este faptul că cele **nouăsprezece manuscrise muzicale** nu figurează printre cele 2500 de cărți ale bibliotecii, aparținând secolelor XVI – XIX, tipărite în principalele centre românești și europene și nici printre cele 60 de manuscrise ale mănăstirii.

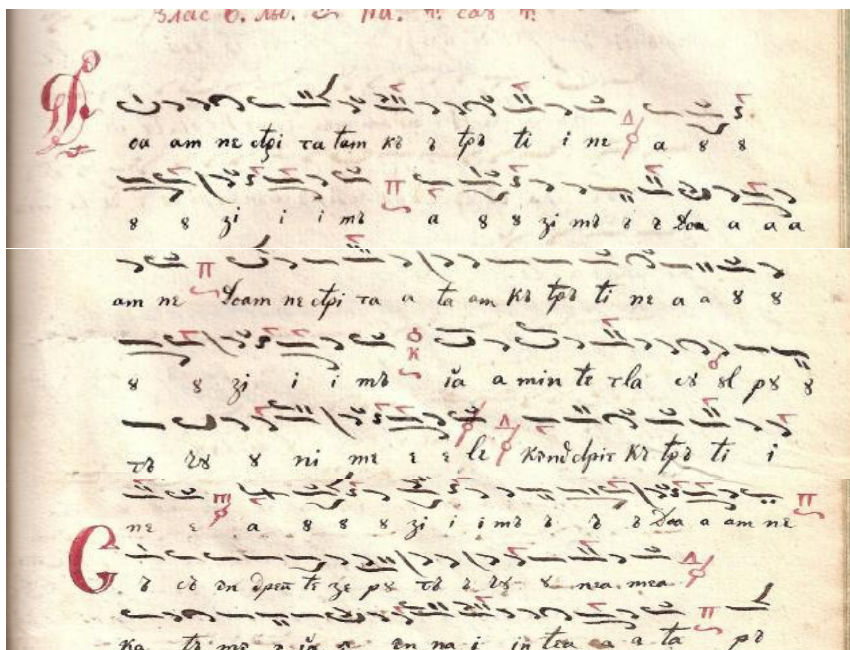
Cea mai importantă descoperire din fondul sinait îl privește pe **protopsaltul, caligraful și creatorul de cântări în notație psaltică Neofit Ivanovici – Iovanovici (1812 – 1897)**, fiind, deci, unul dintre contemporanii ilustrului protopsalt Dimitrie Suceveanu, a cărui personalitate am reconstituit-o în anul 1995³⁵ și 1996, într-un material publicat la Iași³⁶, urmat de un altul, la București³⁷ și Nectarie Protopsaltul Sfântului Munte, a cărui personalitate și activitate au făcut obiectul mai multor materiale, cel mai extins fiind publicat în perioada centenarului morții sale, în vatra muzicală din care a descins³⁸ și în prefața *Cântărilor Sfintei Liturghii*³⁹,

Nu întâmplător în biblioteca mănăstirii se găsesc **cărțile capitale de muzică de cult tipărite în secolul al XIX – lea**, unele chiar în mai multe exemplare, o bună parte provenind de la psaltul mănăstirii din ultimele decenii ale secolului, Neofit: *Anastasimatarul*, *Irmologhionul* și *Theoreticonul* lui Macarie Protopsaltul, tipărite la Viena, în 1823, tomul al II – lea al *Antologiei*, tipărit la Buzău, în anul 1827, tot al lui Macarie, alături de cele ale lui Anton Pann: cele trei tomuri ale *Noului Doxastar* (1841 și 1853), *Irmologhionul sau Catavasierul* (1846), *Păresimierul* (1847), *Liturghierul* (1847), *Heruvico-Chinonicarul* (1847), *Anastasimatarul* (1847), *Priveghierul* (1848), *Noul Anastasimatar* (1854) – deci, toate cărțile celui considerat de Eminescu „isteț ca un proverb”. Se adaugă cele două tomuri ale *Idiomelarului* lui Dimitrie Suceveanu, tipărite la Mănăstirea Neamț, în anii 1856 – 1857, *Utrenierul și Liturghierul* lui Ioan Zmeu, tipărit în 1892, *Antologia care cuprinde cântări pentru vecernie, utrenie, liturghie, Postul Mare etc, parte compuse, parte traduse de părintele Nectarie Schimonahul*, din 1898 etc, cărți de pe care am cântat împreună cu psalți mănăstirii.

Reține atenția faptul că unele dintre aceste cărți sunt **dăruite de Gheorghe Ucenescu**, ceea ce susține ipoteza unor legături mai vechi ale psaltului brașovean cu mănăstirea din „perla Carpaților”.

Unele din aceste cărți au fost **transformate în coligate**, prin atașarea unor file, pe care Neofit Ivanovici a copiat anumite cântări ce răspundeau unor necesități liturgice practice, printre ele numărându-se *Anastasimatarul* lui Anton Pann – **Manuscrisul nr. 1143** – în care apar alte kekragarii, scrise în deceniile de mijloc al secolului al XIX – lea,





Doamne strigat-am... - glasul VI - caligrafiat în Anastasimatarul
lui Anton Pann – nr. 1143, f. 87

sau *Păresimierul* aceluiași Anton Pann - ***Manuscrisul nr. 1135*** – în care același caligraf a transcris cântări pentru Postul Mare.

Așteptăm cu interesul cel mai justificat prima prezentare a acestei figuri a muzicii bizantine din țara noastră, Neofit, până în prezent numele psaltului fiind total necunoscut bizantinologiei muzicale.

Dacă ținem seama de faptul că numai trei dintre cele șase manuscrise autografe ale lui Neofit, de la Sinaia (nr. 34, 36 și 37) adună între copertele lor aproximativ 1600 de pagini și ele i-au furnizat recentului cercetător amintit câteva date esențiale ale biografiei lui Neofit: în 1839 se iscălește în calitate de învățător și psalt în comuna Băicoi, trecând apoi la mai multe biserici din împrejurimi, Slănic Prahova, Scăieni, Valea Călugărească, Ploiești, Predeal, pentru a se stabili definitiv la Sinaia, unde este primit în monahism și moare în anul 1897.

Multe dintre cântările cuprinse în manuscrisele caligrafiate de mână sa sunt menționate ca „faceri” proprii: prescurtări, traduceri, adaptări și chiar creații, în toate glasurile și în toate idiomurile specifice muzicii bizantine: tropare, chinonice, heruvice, kekragarii, cântări pentru Postul Mare și perioada Penticostarului etc.

Dificultățile mari țin de datarea celor mai multe dintre creațiile în discuție, majoritatea fiind copiată în aceste antologii, mai târziu și chiar în formă transliterată. Folosirea alfabetului chirilic sau latin, rămâne singurul indiciu de datare a unor cântări datorate lui Neofit, deși practica arată prelungirea scrisului chirilic în unele cazuri chiar și în secolul al XX – lea.

Dintre creațiile copiate în aceste antologii – multe traduceri sau preluări din alte culegeri similare care circulau în epocă – merită amintite cele aparținând marilor psalți constantinopolitani: Petru Lampadarie, Grigorie Lampadarie, Petru Vizantie, Theodor Fokaeos sau unor psalți de limbă greacă stabiliți la noi în țară, ca Dionisie Fotino, sau Petru Efesiu etc.

Într-o formă sintetică **cele patru manuscrise integrale caligrafiate de Neofit** (două sunt coligatele menționate) sunt:

Manuscrisul nr. 34 – *Chinonicar* - datat în anul 1847, fiind scris cu litere chirilice, cuprinzând adaptări și traduceri semnate de mireanul Nicolae, necunoscute până în prezent;

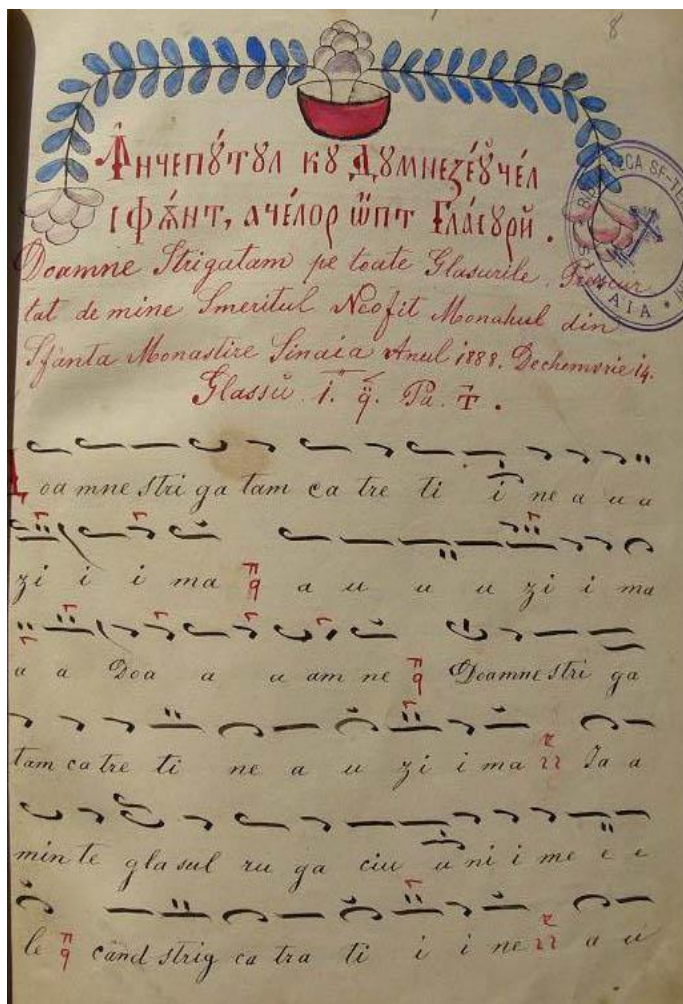
Manuscrisul nr. 36 – un *antologhion* – caligrafiat între anii 1848 și 1891 - o perioadă mare de timp în care s-au afirmat creațiile lui Ștefanache Popescu, care-și fac loc în antologie, alături de cele semnate de Macarie Ieromonahul, Anton Pann sau Nae Mateescu. Anul 1848 nu reprezintă cu siguranță anul caligrafierii sau a scrierii titlului, ci mai curând al primelor creații incluse în antologie, alfabetul latin nefiind în uz la acea vreme decât pentru caligrafii ardeleni.

Multe dintre heruvicele, chinonicele, slavele culegerii sunt „prescurtate”, „corectate”, „modificate”, „înromânite” de copist, cum însuși precizează în diferite locuri.



Fila de titlu a *Manuscrisului nr. 36* al lui Neofit Ivanovici

Manuscrisul nr. 37 - tot un antologhion, ale cărui file sunt scrise în perioada 1874 – 1889, cuprinde cântări create în această perioadă, de același Neofit (Nicolae) Ivanovici și creații ale lui Anton Pann, Varlaam Barancescu (*Fericit bărbatul...*, polieleul „modificat de Naie Ivanovici”), Petru Efesiu, Iosif Naniescu și ale unor psalți necunoscuți, Ioan Gherasim Gorjeanu și episcopul Atanasie al Vâlcii, dar mai ales creații ale lui Neofit: kekragarii, polielee, trisaghioane, aghioase etc, multe dintre ele „înromânite” de acest necunoscut psalt.



Fila de titlu a kekragariilor din Ms. nr. 37,
 caligrafiat de Neofit Monahul

Pe filele 354 și următoarele ale antologhionului au fost scrise mărimurile de la Botezul Domnului „compuse, de mine Neofit Ioanovici, 1890, ianuarie 5” - o altă versiune a creațiilor ce pornesc de la sfârșitul secolului al XIV, datorate lui Filotei de la Cozia și care au circulat în forme orale până în secolul al XIX – lea.

354 360 -

La 6 Ianuarie Botezul Domnului nostru
Isus Hristos, Mărimurile. Compuse de
mine Neofit Ioanovici. 1890. Ianuarie 5.
Glasu i. Pa. T.

и нѣ ехъ мѣ анъ бо о мѣ хъ амъ
ла а ѿ і і і ванъ а а
нехъ ѿ о е да і ѿ е данъ ахъ
II ѿ ѿ н нхъ ѿ мѣ прѣ мѣ н н
А ѿ мѣ мо ро а е де о і а а ѿ хъ е м
а а е е е е а а е е нехъ мѣ хъ мѣ

Mărimurile la Botezul Domnului din *Manuscrisul. 37 Sinaia*, f. 354

Manuscrisul nr. 45 este singurul document bilingv greco – român, un antologhion caligrafiat tot de Nicolae Ivanovici, în deceniile de mijloc ale secolului al XIX – lea, intitulat *Rânduiala vecerniei când se face priveghiare*, debutând cu anixandarele mari, precedate de cântarea introductivă *Veniți să ne închinăm...*



Fila de titlu a Ms. greco – românesc nr. 45, caligrafiat de Nicolae Ivanovici, cu începutul anixandarelor

Într-o situație asemănătoare sunt unele cărți și manuscrise muzicale din fondul Mănăstirii Sinaia provenind de la unul și același psalt, amintit mai sus, **Gheorghe Ucenescu** – ucenic al lui Varlaam Barancescu Sinaitul și al lui Anton Pann – caligraf și traducător din limba greacă a unui important fond de cântări de cult, considerat deopotrivă de muzicologi și bizantinologi „psalt cu ca mai mare autoritate în Transilvania secolului XIX (...) profesor eminent, folclorist, compozitor, copist – caligraf, pictor și miniaturist”⁴⁰ și cel prin intermediul căruia vechiul cântec de lume *Din sânul maicii mele...*, pe versurile lui Grigore Alexandrescu, devine, cu textul peren al lui Andrei Mureșanu, actualul imn național, eveniment prezentat în detalii cu mai mulți ani în urmă⁴¹.

Din biblioteca lui Ucenescu au intrat și se păstrează în patrimoniul mănăstirii șase manuscrise și cinci tipărituri, dintre care patru caligrafiate de el însuși.

Tipăriturile ne interesează nu numai pentru că reprezintă donații ale psaltului brașovean, dar ele reflectă o parte din materialele didactice folosite de școala lui Anton Pann, transferate, prin ucenicii săi, în viața de cult. Ordonate în funcție de anul apariției și cu ambele numere de inventar, cel al mănăstirii și cel al lui Gheorghe Ucenescu, acestea sunt:

Noul Doxastar, tom I, 1841 - nr. inv. 1136, cu nr. 14 al bibliotecii Ucenescu;

Irmologhionul, 1847 - nr. inv. 1139, cu nr. 12 al bibliotecii Ucenescu;

Noul Doxastar, tom. II, 1853 - nr. inv. 1141, nr. 22 al bibliotecii Ucenescu;

Noul Doxastar, tom. III, 1853 - nr. inv. 1142, nr. 21 al bibliotecii Ucenescu;

Priveghierul din 1848 - nr. inv. 1133;

Ultima carte tipărită a lui Anton Pann nu are un număr de inventar al bibliotecii psaltului brașovean, dar poartă pe prima copertă următoarea însemnare edificatoare pentru această apartenență: „Aceasta este dintre cărțile subsemnatului Georgie Ucenescu al Muzicii religioase în al 3-lea an auditor(u), 9 februarie 1853 București”.

Mai important rămâne faptul că pe ultima filă a tomului al III – lea al *Noului Doxastar* apare *anti-acsionul Schimbării la față compus după tipicul cel nou din București de Georgie Ucenescu(I), la anul 1854 August 3, modul Ni*, o nouă probă a activității creatoare a psaltului brașovean.

Un important document muzical rămâne **Manuscrisul nr. 40 – Rânduiala vecerniei cea mare**, care se deschid cu ***anixandarele lui Gheorghe Paraschiade, protopsalt al Sfintei Mitropolii (a) Moldaviei***. Numărul vechi al mănăstirii a fost 1153 și pe prima filă și pe cea cu numărul 177 se păstrează pecetea posesorului brașovean. Nu se cunoaște numele copistului și nici nu poate fi deocamdată identificat deoarece numele acestuia a fost răzuit ulterior. Dar este notată pe fila 447, perioada în care a fost scris, probabil la Iași: 1850 – 1851. S-ar putea să găsim un argument pentru a crede că autorul operației de ștergere a numelui copistului ar fi Varlaam, deoarece aceeași operație de radiere a numelui copistului am întâlnit-o pe un manuscris al lui Visarion de la Mănăstirea Neamț, aparținând în prezent fondului bibliotecii Mănăstirii Ciolanu, nume ce l-am identificat pe baza restului păstrat din însemnarea răzuită și mai ales a scrierii cu cerdac a calității de duhovnic al lui Visarion de la Mănăstirea Neamț.

Se impun două observații importante determinate de acest valoros document:

- el găzduiește creații reprezentative ale școlii muzicale ieșene: Gheorghe Paraschiade, arhidiaconul Antiohiei, Nichifor, trăitor într-o vreme, la Iași, la Golia, Nectarie Frimu etc;

- prezența creațiilor psaltilor Iosif și Visarion confirmă legăturile lui Anton Pann și a școlii sale cu vatra muzicală nemțeană, psaltul bucureștean fiind cel care a pus în circulație creații ale primului eminent psalt descendent din școala lui Paisie Velicicovschi, așa cum am mai arătat⁴².

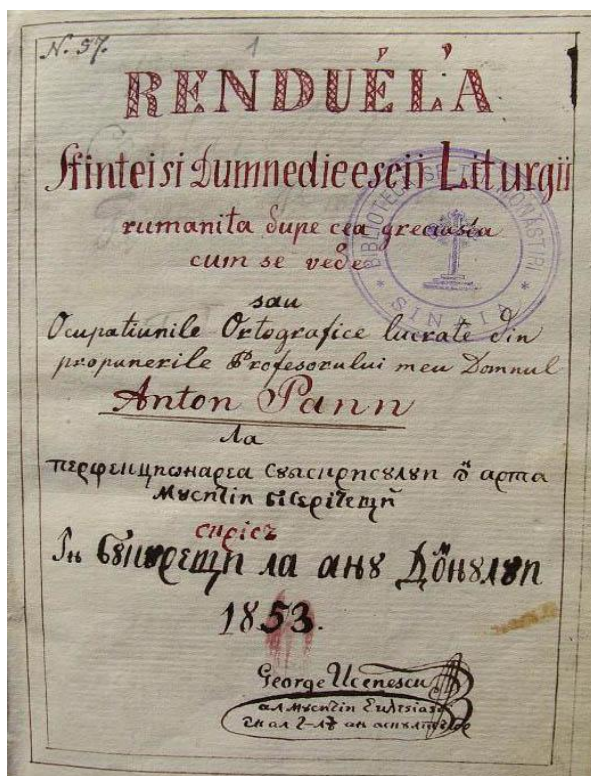
Așa cum a ajuns la Mănăstirea Ciolanu prețiosul manuscris al lui Visarion Protopsaltul de la Neamț – unde s-a nevoit o vreme Varlaam – tot așa ar fi putut ajunge acest valoros document muzical din Moldova la Sinaia, doar că acesta din urmă a trecut prin biblioteca lui Ucenescu, așa cum o reflectă pecetea lui.



Pecetea lui Ucenescu de pe fila de titlu a Ms. rom. gr. 40 din
Mănăstirea Sinaia

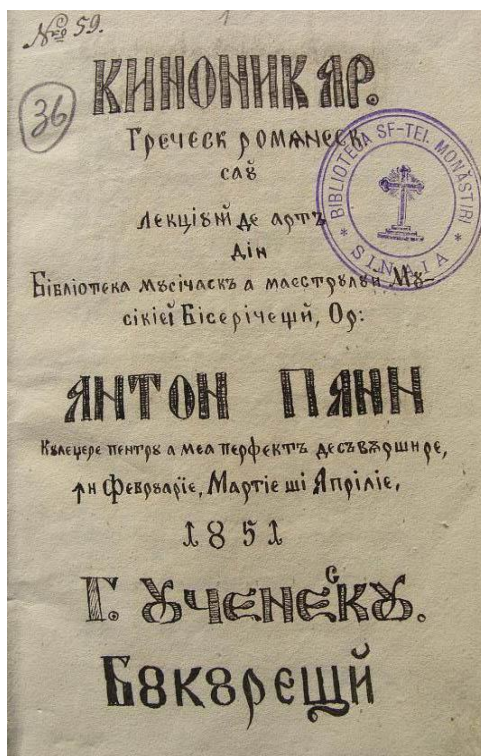
Antologia cuprinde cântările priveghierii: anixandare, kekragarii, polielee, evloghitare, cele unsprezece eothinale, axioane praznicale, care au precizat autorul – Petru Lampadarie - chinonice, cele mai multe dintre cântări apărând în ambele limbi: elină medievală și română.

Cu **numărul 41** (în biblioteca psaltului brașovean avea numărul 57) apare „**Rânduiala Sfintei și Dumnezeieșcii Liturg(h)ii rumănită dupe cea greciască, cum se vede sau ocupațiunile ortografice lucrate din propunerile profesorului meu, Domnul Anton Pann la perfecționarea subscrisului în arta musichi(e)i bisericești scrisă în București, la anului Domnului 1853 George Ucenescu al musichi(e)i eclesiaste în al 2-lea an ascultător**”.



Fila de titlu a Manuscrisului românesc - grecesc nr. 41

Urmează **Manuscrisul românesc – grecesc nr. 42** (psaltul brașovean i-a dat numărul 59) – un „**Chinonicar grecesc – românesc sau lecțiuni de artă din biblioteca muzicească a maestrului musichi(e)i bisericicești or(todoxe) Anton Pann, culegere pentru a mea perfectă desăvârșire în februarie, martie și aprilie 1851, G. Ucenescu, București**”



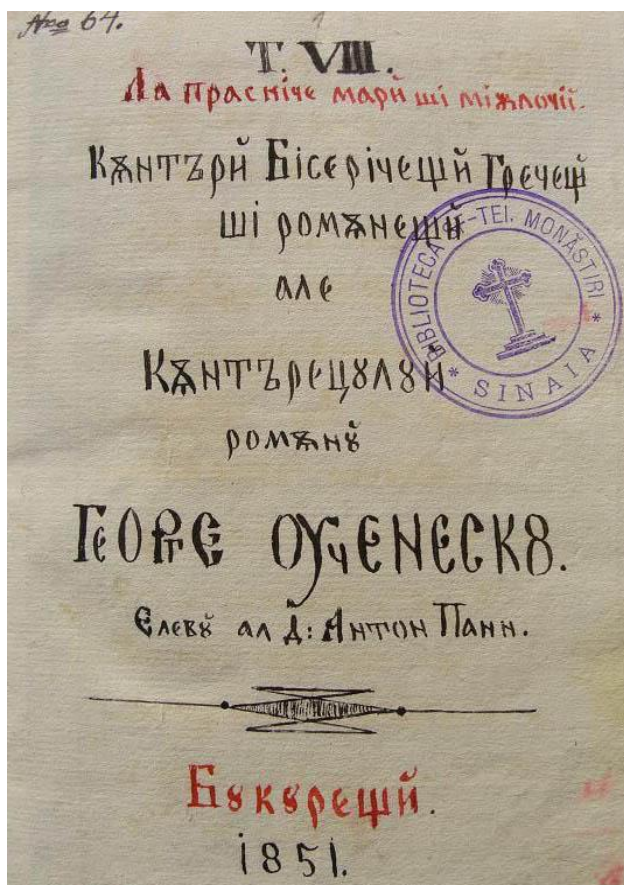
Fila de titlu a Manuscrisului românesc - grecesc nr. 42

Următorul manuscris caligrafiat de Gheorghe Ucenescu – **43** - se intitulează „**Cântări de artă ale cântărețului greco - român(u) or(todox): culese și scrise din biblioteca musicală a d-lui Anton Pann de elevul d - sale George Ucenescu scrise pentru a sa perfecționare. București anul întâi(u), 1850 sem(estrul al) 2 lea**”.



Fila de titlu a Manuscrisului grecesc – românesc nr. 43.

Manuscrisul grecesc - românesc nr. 44 pare a fi - după titlu - un volum VIII, sau a opta carte dintr-o serie neprecizată: ***T. VIII - La prasnice mari și mijlocii cântări bisericești grecești și românești ale cântărețului român(u) George Oucenescu elev(u) al D. Anton Pann, București, 1851***", singurul document amintit doar de muzicologul Viorel Cosma⁴³.



Fila de titlu a Manuscrisului grecesc - românesc nr. 44.

Manuscrisul grecesc nr. 50 - Începutul cu Dumnezeu cel Sfânt al Irmologhionului de cântări calofonice alcătuite de mai mulți dascăli – cuprinde nu numai irmoase – cum arată titlul – ci și axioane, inclusiv unul din Postul Mare al lui Nectarie Protopsaltul Sfântului Munte Athos și un altul de la Înălțare, scrise ulterior. În subsolul filei se poate descifra numele lui Ucenescu și anul 1851, dar caligrafia nu-i aparține și este evident că cel care a copiat manuscrisul nu știa bine limba greacă.



Prima filă din Manuscrisului grecesc nr 50

Cele patru manuscrise muzicale caligrafiaste de Ucenescu poartă numere de inventar proprii, ceea ce înlesnește **realizarea unui prim catalog al manuscriselor sale**. Așa cum constata lucrarea de doctorat citată, ne lipsesc în prezent doar două dintre acestea și anume cele purtând în numerotarea psaltului brașovean numerele 61 și 62, celelalte prezentându-se astfel:

Manuscrisul nr. 57 este cel cu numărul 41 din biblioteca mănăstirii Sinaia;

Manuscrisul nr. 58 este în prezent în biblioteca schitului românesc Prodromu, prezentat în detalii de cele două cataloage, al lui Sebastian Barbu Bucur, unde numărul de inventar este fictiv⁴⁴, respectiv al autorului acestui studiu⁴⁵;

Manuscrisul nr. 59 are în fondul Mănăstirii Sinaia numărul 42;

Manuscrisul nr. 60 este cel cu numărul 43 din același fond sinait;

Manuscrisul nr. 63 este în prezent în biblioteca chiliei românești Sfântul Ipatie, la fel prezentat succint de Sebastian Barbu Bucur, în volumul citat și în cel de-al doilea catalog amintit⁴⁶ și apoi într-un studiu al bizantinologului Sebastian Barbu Bucur⁴⁷,

Manuscrisul nr. 64 are în fondul Mănăstirii Sinaia numărul 44;

Reconstituirea catalogului creației protosinghelului

Varlaam poate porni de la documentele de la Sinaia, în care se găsesc câteva dintre „facerile” sale, dar va trebui extinsă în multe alte fonduri monastice și de stat, la loc de cinste situându-se *Manuscrisul românesc nr. 4266 din Biblioteca Academiei Române*, o psaltichie româno – grecească caligrafiată la Sinaia, în care apare o creație importată a protosinghelului Varlaam de la Mănăstirea Sinaia, datată 1868 - *Fericit bărbatul...*- glasul VIII.

Basarabean de origine, Varlaam Barancescu a fost implicat direct și puternic în revoluția de la 1848 și a rămas celebru prin axionul său în glasul V, al cărui incipit se deosebește de cele tradiționale nu numai prin melodia sa inspirată, dar mai ales prin incipitul diferit – *Vrednică ești cu adevărat...*, o traducere mai adecvată a textului grecesc *Axion estin...*Așa cum s-a putut vedea în prezentarea manuscriselor muzicale de la Provata din Muntele Athos, la chilia Sfântul Ioan Teologul se găsește un manuscris, prezentat în premieră absolută, cuprinzând numai axioane având același incipit⁴⁸.

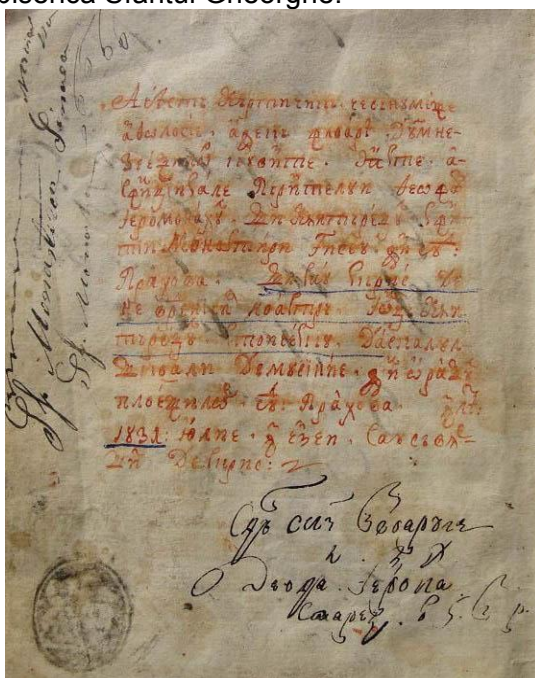
Alte două prețioase documente muzicale sinaite sunt cele datorate unor figuri prea puțin cunoscute ale muzicii noastre de cult: Ioniță Stoicescu Logofețelul (născut la Ploiești în 1801 și înmormântat în același oraș în 1889), și Ilie Cântărețul.

Manuscrisul bilingv – greco – român – 49 este scris de Ioniță Stoicescu – Logofețelul, în Ploiești, în anul 1832 și cuprinde cântări ale Liturghiei: heruvice, răspunsuri, axioane și chinonice duminicale și ale mai multor sărbători împărătești ș. a.

Atestat de Eforia Școlilor, la 20 mai 1824, de însuși Ieromonahul Macarie ca „fiind îndestul a paradosi orice mathimi a(le) acestei sistimi, ca un desăvârșit dascăl”, după ce absolvise școala de grămătică de la biserica *Domnița Bălașa* din București (1808-1811) și fusese ucenic întru ale psaltichiei la școala dascălului Costache Chiosea, de la *Podul*

lui Șerban Vodă, **Ioniță Stoicescu** a devenit logofețel la Ministerul Justiției – de unde și adaosul numelui - și a fost și este cunoscut în primul rând în calitate de copist al celor trei manuscrise psaltice aflate în prezent în fondul Bibliotecii Academiei Române: *Manuscrisul grecesc – românesc 680* - un *Heruvico-Chinonicar*; *Manuscrisul grecesc – românesc 2434* - *Anthologie musicească*, ambele scrise pentru Mănăstirea Ghighiu și *Manuscrisul grecesc – românesc 3552-Tomos al Anthologiei*, scris pentru cântărețul Isaia de la Mănăstirea Căldărușani, astfel că manuscrisul sinait completează lista documentelor rămase de la acest ilustru psalt, „muzician remarcabil (...) bun profesor și un bun cântăreț bisericesc, stimat în toate straturile sociale ploieștene (...) un bun și talentat copist-caligraf”⁴⁹.

A devenit un dascăl de mare autoritate a Școlii de cântăreți din Ploiești, oraș în care a oficiat în calitate de cântăreț la biserica Sfântul Gheorghe.

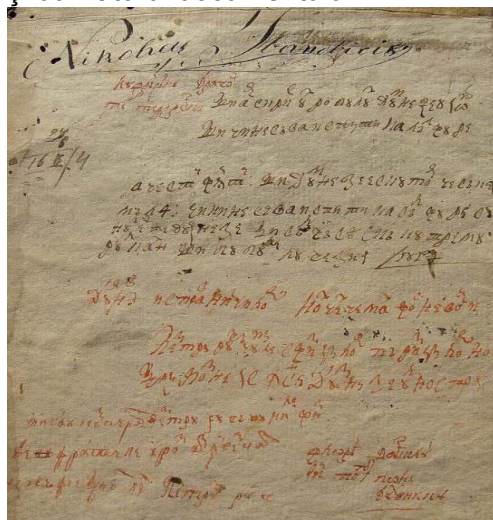


Însemnare de pe fila 275^v a Manuscrisului grecesc – românesc nr. 49:

„Această cărticică ce să numește anthologie adecă floarea Dumnezeieștilor cuvinte iaste a sfinți(e)i sale părintelui Theofan Ieromonahul și cântăreț (al) Sf(intei) Monastiri Ghighiu din jud(eț)ul Prahova. Și s-au scris de nevrednicia noastră, Ioniță Cântărețul Stoicescu, dascălul școal(e)i de musicie din orașul Ploeștilor jud(eț)ul Prahova, în leat 1832, iulie în cinci s-au săvârșit de scris”;

Caligraful **Manuscrisului grecesc nr. 33** – cuprinzând heruvice și chinonice de toate tipurile - putând fi considerat, fără rezerve, un heruvico - chinonicar - este cunoscutul psalt **Ilie Cântărețul**, apreciat de însuși Macarie Ieromonahul pentru calitățile caligrafice, devreme ce-i încredințează copierea exighisirii *Sthirariului* lui Hrisafi (*Manuscrisul românesc nr. 1690 din Biblioteca Academiei Române*) și a *Papadichiei* lui Grigore Protopsaltul și Hurmuz Hartofilax (*Manuscrisul românesc nr. 1691 din Biblioteca Academiei Române*).

Scriș în anul 1824, de Ilie Cântărețul „ot mahalaua Vlădicăi, biserica Sfântul Ierarh Nicolae”, heruvico – chinonicarul a fost cumpărat de Neofit Ivanovici – care se iscălește pe versoul filei I - de la monahul Atanasie de la Mănăstirea Cozia, în timpul când era învățător la Comarnic și astfel a rămas în patrimoniul Mănăstirii Sinaia, unde-și doarme somnul de veci cumpărătorul și utilizatorul documentului.



Coperta interioară a Manuscrisului grecesc nr. 33, caligrafiat de Ilie Cântărețul

Ultimul document din cele nouăsprezece sinaite este **Manuscrisul nr. 1159** – un coligat cu *Micul Anastasimatar practic al lui Nicolae Barcan*, tipărit în anul 1922, în care protosinghelul Teofan Anghela a copiat, la Mănăstirea Neamț, poemul muzical – liturgic - *Cu noi este Dumnezeu*, „care să cântă la praznicile împărătești: adică la Nașterea Domnului, la Botez, și Buna Vestire, la pavecernița cea mare, compus de răposatul ierom(onahul) Visarion din Sfânta Mănăstire Neamțul”.

Cele **șase manuscrise muzicale ale lui Ucenescu**, dintre care patru sunt scrise cu mâna sa, cele **șase manuscrise ale lui Neofit**, dintre care două sunt coligate, cărora se adaugă **cele șase**, caligrafiate de **Gheorghe Căciulă, Ilie Cântărețul, Ioniță Stoicescu – Logofețelul** și cel cu notație cucuzeliană, provenit de la episcopul **Dionisie Romano**, cel scris la Mănăstirea Dintr-un lemn din Vâlcea și provenind de la monahia Glafira – **Manuscrisul grecesc - românesc nr. 53** - în care apar heruvici, axioane grecești și românești și chinonice săptămânale, duminicale și ale marilor sărbători de peste an, printre ele atrăgând atenția axioanele lui Macarie Ieromonahul și **Manuscrisul româno-grecesc nr. 38** anonim, un antologhion în care atrag atenția creațiile lui Dionisie Fotino, Petru Efesiu și Macarie Ieromonahul reprezintă valori ce reflectă puternicele legături ale mănăstirii cu așezăminte monahale ca cele din Athos, unde au ajuns prețioase documente muzicale sau Mănăstirea Neamț, de unde au ajuns la Sinaia creații ale ilustrațiilor psaltii ai acestei vetre muzicale, dovezi ale iradierii concomitente cu curentul paisian a elementelor muzicale specifice.

Investigarea lor va aduce elemente noi și prețioase pentru istoria muzicii românești.

NOTE BIBLIOGRAFICE

1 - Vasile, Vasile - *Necesitatea alcătuirii catalogului manuscriselor muzicale bizantine realizate de români* – comunicare la Simpozionul internațional de Muzică bizantină, Sibiu, august 2007, publicată în: *Muzica*, București, Serie nouă, Anul XIX, nr. 1 (73), ianuarie – martie 2008, pp. 127 – 136;

- 2 - Vasile, Vasile – *Prolegomena*; în: *Catalogul manuscriselor de muzică sacră din Moldova - secolele XI – XX*, vol. II, Iași, Universitatea de Arte „George Enescu” Iași 2010;
- 3 - Bianu, Ioan – *Catalogul manuscriptelor românești*, tomul I, (1 – 300), București, Edițiunea Academiei Române, 1907; Bianu, Ioan și Caracaș, R. – *Catalogul manuscriptelor românești*, tomul II (301 – 728), București, Edițiunea Academiei Române, 1913; Bianu, Ioan și Nicolaiasa, G. – *Catalogul manuscriptelor românești*, tomul III, (729 – 1061), Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1931.
- 4 - Ștrempel, Gabriel – *Catalogul manuscriselor românești B. A. R.*, vol. I, 1 – 1600, vol. II, 1601 – 3100, vol. III, 3101 – 4413, vol. IV, 4414 – 5920, București, Editura științifică și enciclopedică, 1978, 1983, 1987, 1992.
- 5 - Litzica, Constantin - *Catalogul manuscriselor grecești*, București, Edițiunea Academiei Române, 1909;
- 6 - Camariano, Nestor - *Catalogul manuscriselor grecești*, tom II, București, 1940.
- 7 - Caratașu, Mihai – *Catalogul manuscriselor grecești din B. A. R.*, vol. III, București, 2004.
- 8 - Panaitescu, P. P - *Manuscrisele slave din Biblioteca Academiei R. P. R.*, vol. I, București, Editura Academiei, 1959.
- 9 - Panaitescu, P. P - *Manuscrisele slavo-române și slave din Biblioteca Academiei R. P. R.*, vol. II, București, Editura Academiei, 2003.
- 10 - Vasile, Vasile - *Tezaur muzical românesc din Muntele Athos*, vol. I și vol. II, București, Editura muzicală, 2007 și 2008, volumul III - în curs de tipărire;
- 11 - Moldoveanu, Nicu - *Izvoare ale cântării psaltice în Biserica Ortodoxă Română* – teză de doctorat în Teologie – în: *Biserica Ortodoxă Română*, București, An XCII, nr. 1 – 2, ianuarie – februarie 1974; Republicată de Editura Institutului biblic și de misiune ortodoxă, 1974.
- 12 - Buzera, Alexie - *Cultura muzicală românească de tradiție bizantină din sec. al XIX-lea*, Craiova. Editura Scrisul românesc, 1999.
- 13 - Catrina, Constantin – *Muzica de tradiție bizantină Șcheii Brașovului*, Brașov, Editura Arania, 2001;
- 14 - Bucur, Barbu Sebastian – *Manuscrisele muzicale românești de la Muntele Athos*, București, Editura muzicală, 2000.
- 15 - Haralam, Clement – *Manuscrise de muzică psaltică în biblioteca mănăstirii „Toți Sfinții Atonului și Sfinții Români* - Bucium; în: *Acta Musicae Byzantinae*, vol. III, Centrul de Studii Bizantine Iași, aprilie 2001, pp. 77 – 79.
- 16 - Bucescu, Florin – *Cântarea psaltică în manuscrisele moldovenești din sec. al XIX-lea*, *Ghidul manuscriselor psaltice – Moldova, sec. XIX*, vol. I și II, Iași, Editura Artes, 2009;
- 17 - Alexandrescu, Ozana – *Catalogul manuscriselor muzicale de tradiție bizantină din secolul al XVII – lea*, București, 2005;
- 18 - Secară, Constantin – *Muzica bizantină, doxologie și înălțare spirituală*, București, Editura muzicală, 2006;
- 19 - Isăroiu, Ion – *Ghelasie Basarabeanu personalitate marcantă a muzicii bizantine*, Pitești, Editura Universității din Pitești, 2008

- 20 - Barnea, Alexandrel - *Muzica bisericească în Moldova secolului al XIX – lea*, Iași, Editura Sf. Mina, 2009;
- 21 - *Catalogul manuscriselor de muzică sacră din Moldova - secolele XI – XX*, vol. I și II, Iași, Universitatea de Arte „George Enescu” Iași 2010;
- 22 - Jakovljevič, Andrija - *Inventory of Romanian Musical Manuscripts of Agios Paulos Monastery on Mount Athos*; în: *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, Série Théâtre, Musique, Cinéma, București, Tome XIX, 1982, pp. 63 - 66;
- Jakovljevič, Andrija - *Inventarul manuscriselor muzicale românești aflat la Mănăstirea Sf. Pavel de la Muntele Athos*; în: *Studii și cercetări de istoria artei*, Seria Teatru, Muzică, Cinematografie, tom XXIX, București, Editura Academiei, 1982, pp. 35 -39;
- 23- Staqh, Gr. Q. - Stathis - *Manuscrisele de Muzică Bizantină – Sfântul Munte*, Atena, - volumul I, II, III, 1975, 1976, 1993;
- 24 - Vasile, Vasile - *Manuscrisele muzicale din Muntele Athos, tom III de Gregorios Stathis*; în: *Muzica*, București, Serie nouă, An IX, nr. 2 (34), aprilie - iunie 1998.
- 25 - Harbuzaru, Mihail – *Muzica bisericească de tradiție bizantină în Mănăstirea Sinaia*, teză de doctorat, Cluj – Napoca, 2010.
- 26 - Vulpian, Dimitrie – *Muzică populară. Balade, colinde, doine, idyle...*, București, Editura culegătorului, 1885; *Idem - Poesia populară pusă în muzică. Culegere din toate țările române. Balade, colinde, doine, idyle...*, (numai texte literare), București, Tipolitografia Ștefan Mihailescu, 1886; *Idem - Poesia populară pusă în muzică. Romanțe, voce și pian*, vol. 3, (numai texte literare), București, Tipolitografia Universală, 1897; *Idem - Poesia populară pusă în muzică. Romanțe*, vol. 3, Leipzig, Oscar Brändstetter, 1897; *Idem – Salba Română. Horele noastre*, vol. 2, piano solo, Leipzig, Litografia Oscar Brändstetter, 1908; *Idem – Muzică populară. Jocuri de brâu*, piano solo, Leipzig, Litografia Oscar Brändstetter, 1908;
- 27 - Cosma, Viorel – *Muzicieni din România Lexicon*, vol. IX (Ș – Z), București, Editura muzicală, 2006, p. 277.
- 28 - Sebastian Barbu Bucur - *Op. cit.*, pp. 105 – 107;
- 29 - Nicolescu, Vasile D. – *Manuscrisul Ucenescu – Cânturi*, București, Editura muzicală, 1979;
- 30 - Bucur, Barbu Sebastian – *Op. cit.*, pp., p. 377 și 59 - 60.
- 31 - Vasile, Vasile – *Tezaur muzical românesc din Muntele Athos*, vol. I, București, Editura muzicală, 2007, p. 155 și vol. II, 2008, pp. 101 – 102;
- 32 - Vasile, Vasile – *Pagini nescrise din istoria pedagogiei și a culturii românești*, București, E. D. P., 1995, p. 272.
- 33 - Vasile, Vasile - *Dezvoltarea muzicii religioase în timpul stăreției Sfântului Paisie Velicovschi*; în: *Teologie și viață*, Iași, s. nouă, An IV (LXX), nr. 11 – 12, noiembrie – decembrie 1994, pp. 84 – 102;
- 34 - Măgureanu, Nectarie – *Mănăstirea Sinaia*, București, Editura Athena, 2000.
- 35 - Vasile, Vasile – *Protopsaltul Dimitrie Suceveanu (1816 – 1898)*, în: *Byzantion*, vol. I, Iași, Academia de Arte “George Enescu”, 1995, pp. 9 – 56; *Idem - Dimitrie Suceveanu și desăvârșirea procesului de românire a cântării*

bisericești, în: *Colocvii 1993 – 1994, Festivalul internațional “Festum musicae”* Iași, Filarmonica “Moldova”, 1995, pp. 67 – 79;

36 - Vasile, Vasile – *Creația lui Dimitrie Suceveanu – sursă de inspirație pentru muzica românească a secolului al XX – lea*, în: *Byzantion*, vol. II, Iași, Academia de Arte “George Enescu”, 1996, pp. 158 – 183;

37 - Vasile, Vasile – *Centenar Dimitrie Suceveanu*, în: *Muzica*, București, s. nouă, An XI, nr. 2 (42), aprilie – iunie 2000, pp. 139 – 153;

38 - Vasile, Vasile - *Nectarie Hușianul – Protopsaltul Prodromului, Centenar (+1899 – 1999)*; în: *Cronica Episcopiei Hușilor*, vol. III, 1997, pp. 457 – 571;

39 - Vasile, Vasile - *Studiu introductiv, alcătuire, îngrijire și 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;

40 - Ionescu, Gheorghe C. *Muzica bisericească în România Dicționar cronologic*, București, Editura Sagitarius, 2003, p. 178;

41 - Vasile, Vasile - *Vârstele imnului “Deșteaptă-te, române”*; în: *Studii și cercetări de istoria artei*, seria Teatru, Muzică, Cinematografie, București, Editura Academiei Române, tom 43, 1995, pp. 25 – 52;

42 - Vasile, Vasile - *Iosif Protopsaltul*; în: *Muzica*, București, An XII, nr. 3 (47), iulie – septembrie 2001, pp. 100 – 134;

43 - Cosma, Viorel - *Muzicieni din România Lexicon*, vol. IX (Ș – Z), București, Editura muzicală, 2006, p. 136.

44 - Bucur, Sebastian Barbu – *Op. cit.*, pp., pp. 59 - 60, nr. 21/97.

45 - Vasile, Vasile - *Tezaur muzical...*, vol. II, p. 101;

46 - Vasile, Vasile - *Tezaur muzical...*, vol. I, 2007, p. 284;

47 - Bucur, Sebastian Barbu - *George Ucenescu și manuscrisele sale muzicale autografe din Muntele Athos*; în: *Muzica*, București, Serie nouă, An XIII, nr. 4 (2), octombrie – decembrie 2002, pp. 136 - 144;

48 - Vasile, Vasile - *Tezaur muzical...*, vol. I, p. 165;

49 - Ionescu, Gheorghe C. – p. 120