

CUPRINS

PAGINA

CREAȚII

OCTAVIAN NEMESCU MUZICA TIMPULUI ȘI A LOCULUI: CICLUL "MUZICA ORELOR"	3
GEORGE BALINT O MUZICĂ ORIENTATĂ COSMOGONIC	8

STUDII

NICOLAE BRÂNDUȘ LOGICA LUMILOR POSIBILE (XIX)	11
GEORGE BALINT DOUĂ COORDONATE FUNDAMENTALE PENTRU GÂNDIREA MUZICALĂ	14
VASILE VASILE EVOLUȚIA PSALMULUI CA GEN MUZICAL (I)	28

ETNOMUZICOLOGIE

DANIELA ROXANA GIBESCU CONTRIBUȚII LA PROMOVAREA ȘI VALORIFICAREA ȘTIINȚIFICĂ A FOLCLORULUI DOBROGEAN	86
--	----

ISTORIOGRAFIE

SANDA HÎRLAV MAISTOROVICI OPERA COMPOSITIVĂ A LUI PAUL CONSTANTINESCU. CATALOG CRONOLOGIC (IV)	104
VIOREL COSMA MUZICIENI ROMÂNI ÎN TEXTE ȘI DOCUMENTE (XXVII). FONDUL VIOREL COSMA	136

FESTIVALURI

DAMIAN VULPE CEA DE A XXXIX-A EDIȚIE A FESTIVALULUI „TIMIȘOARA MUZICALĂ”	146
--	-----

ANIVERSĂRI

AL. I. BĂDULESCU GRIGORAȘ DINICU – 125 DE ANI DE LA NAȘTEREA VESTITULUI VIOLONIST ROMÂN DIN SECOLUL XX	154
---	-----

TABLE OF CONTENTS

	PAGE
CREATIONS	
OCTAVIAN NEMESCU MUSIC OF TIME AND SPACE: THE CYCLE "MUSIC OF THE HOURS"	3
GEORGE BALINT COSMOGONIC ORIENTED MUSIC	8
STUDIES	
NICOLAE BRÂNDUŞ THE LOGIC OF POSSIBLE WORLDS (XIX)	11
GEORGE BALINT TWO FUNDAMENTAL COORDINATES FOR THE MUSICAL THINKING	14
VASILE VASILE EVOLUTION OF THE PSALM AS MUSICAL GENRE (I)	28
ETHNOMUSICOLOGY	
DANIELA ROXANA GIBESCU CONTRIBUTIONS TO THE PROMOTION AND SCIENTIFIC VALORIZATION OF THE FOLKLORE FROM DOBROGEA	86
HISTORIOGRAPHY	
SANDA HÎRLAV MAISTOROVICI PAUL CONSTANTINESCU. CHRONOLOGICAL CATALOG OF HIS MUSICAL WORKS (IV)	104
VIOREL COSMA ROMANIAN MUSICIANS IN TEXTS AND DOCUMENTS (XXVII). VIOREL COSMA FUND	136
FESTIVALS	
DAMIAN VULPE THE 39 TH EDITION OF „TIMIŞOARA MUZICALĂ” FESTIVAL	146
ANNIVERSARIES	
AL. I. BĂDULESCU GRIGORAŞ DINICU – 125 YEARS FROM THE BIRTH OF A FAMOUS ROMANIAN VIOLINIST OF THE XX TH CENTURY	154

CREAȚII

Muzica TIMPULUI și a LOCULUI CICLUL “MUZICA ORELOR”

Octavian Nemescu

Viitorul se construiește din utopiile prezentului

1.1. În acest ciclu este vorba de **întoarcerea** muzicii, artei **la funcțiile originare** (primordiale, străvechi), atunci când muzica era *ritual și nu spectacol*. O putem numi Muzica TIMPULUI și a LOCULUI, deci o muzică ce se desfășoară într-un anumit TIMP și într-un anumit LOC.

Exemple: muzici rituale pentru câmp, pădure, râuri, la malul mării, pe vârful muntelui, etc.; pentru însămânțare, rodire, cules roade, vânat, muzici de mulțumire duhurilor animalelor, etc.; muzici de dimineață, de prânz, la apusul soarelui – la indieni; muzici de purificare a unui loc, de alungare a demonilor, muzici în Templu, în jurul Templului; muzici de Paște, colinde de Crăciun, etc.

Așadar, se cânta numai într-un anumit SPAȚIU și o anumită perioadă de Timp.

Începând cu Renașterea, atunci când arta și - a pierdut funcția magică și a devenit spectacol, muzica europeană - occidentală a u i t a t, în general, aceste funcții. O simfonie de X, de pildă, se poate cânta în orice sală de concert și la orice oră de zi sau de noapte. Și un oratoriu de Paște sau de Crăciun se poate auzi oricând și oriunde.

1.2. Această întoarcere sau, altfel spus, **recuperare**, reclamă o atitudine POSTMODERNĂ, în contextul unei RECUPERĂRI ÎNNOITOARE a unor Tradiții.

Eu fac parte din generația care a avut asemenea apartenență, fiind preocupată de orientările estetico-muzicale de factură minimalo - repetitivă, spectralistă, arhetipală, ritualistă, metamuzicală, metastilistică, etc. Toate aceste direcții s-au născut începând cu 1960, ca reacție la doctrinele artistice anterioare, de tip serial și aleatoric.

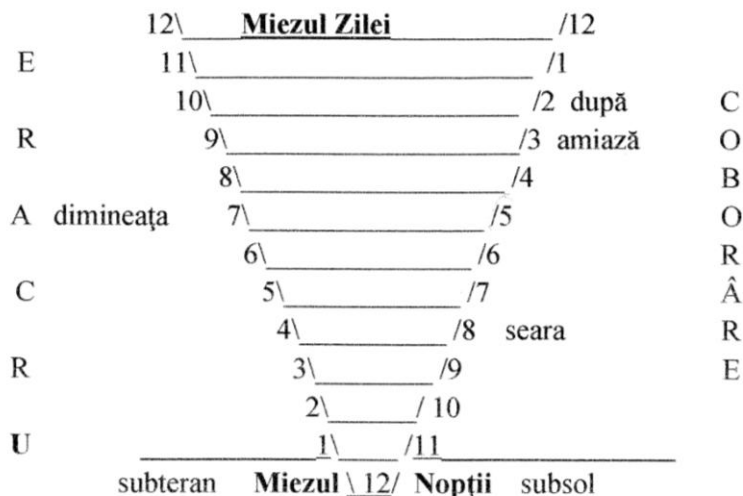
2. Intenții oarecum asemănătoare, în acest sens, de muzică a Timpului doar, o identific și la ciclul celor 7 opere cu caracter futurist, S.F. ale lui Karlheinz Stockhausen. Fiecare dintre cele 7 opere, elaborate de-a lungul anilor 1980-2006, trebuie executată, pe scena operei, într-o altă zi a săptămânii. Se poate face o paralelă, în cazul respectiv, între **tetralogia** lui Wagner și **septualogia** lui Stockhausen. Este vorba, în primul caz, de trecutul mitologic (germanic) și, în al doilea, de viitorul în care umanitatea va realiza contacte cu civilizații extraterestre.

Eu am fost atras de ideea muzicii "Timpului și a Locului" încă din 1965, când am compus piesa intitulată "Combinatii în cercuri" (în prima variantă, pentru violoncel și mai multe benzi de magnetofon). Această lucrare trebuia să fie cântată în timpul unei **nopti de vară**, într-un **parc** sau la **marginea unui lac**, cu fundal de țârâit de greieri. Benzile erau și ele constituite din zumzete de insecte. Piesa avea aspectul unui ritual sau a unei muzici ambientale cu caracter ecologist. De-a lungul anilor 1970-80 - 2000 am compus muzici electronice cu destinație ambientală, care ar trebui să fie cântate, la modul ideal, în **spații neconvenționale**.

Este vorba de: "*Gradeația*" (1982), frescă electroacustică pentru **anturajul Mănăstirii "Voroneț"**; "*Natural-Cultural*" (1973-1983), muzică ambientală pentru **vârful unui munte** sau la **malul mării**, la **răsăritul** sau la **apusul soarelui**; "*Sonatu(h)r*" (1986), muzică pentru **ambianța unei livezi**, în perioada de **înflorire a pomilor**, la **asfințitul soarelui**; "*Trisson*" (1987), muzică **nocturnă** pentru **ambianța unui templu**; "*Finalpha*" (1990), muzică pentru **apusul soarelui**, cu **cer înnourat**, **înainte de furtună** sau pentru

începutul și sfârșitul unui concert; “*Secula Seculorum*” (1999), muzica pentru **sfârșitul unui secol**.

3. În cazul “ciclului orelor”, elaborat între 1993-2014, având ca temă: o **Călătorie Inițiativă în Lumea de Dincolo**, fiecare lucrare ar trebui să fie cântată, la modul ideal, la **ora căreia îi este destinată** (din zi sau din noapte) și la **nivelul, etajul corespunzător** al unei **Piramide** cu vârful în jos, ce are **13 niveluri (12 etaje)**.



4. Tema “**Călătoriei Inițiate ce în Lumea de Dincolo**” nu a mai fost abordată în istoria muzicii europene (poate cu excepția parțială a operelor cu subiectul “Orfeu”, din perioada barocă).

Doar în literatură există “Divina Comedie” de Dante, pe un scenariu catolic, în care Lumea de Apoi este configurată pe 3 etaje (de jos în sus); Infern, Purgatoriu, Paradis, acesta din urmă având 9 ceruri. Tema Lumii de Dincolo abundă în picturile, cu caracter religios și în frescele din interiorul și

exteriorul mănăstirilor. (În varianta ortodoxă există numai 2 etaje: Iad și Rai).

5. În cazul *ciclului orelor* este vorba de un **scenariu egiptean**, ușor modificat, datat din perioada Egiptului Antic, deci de aproximativ 5000-7000 de ani. În acest context inițiații urmau să parcurgă o călătorie extracorporală (fiind închiși într-un sarcofag) timp de **12 ore ieșirea din trup și 12 ore întoarcerea în corp**. La fiecare oră a acestei călătorii li se dezvăluiau alte etaje ale Lumii de Dincolo. Ei reveneau (cei care reveneau) cu o Conștiință fundamental modificată. Ceva asemănător s-a întâmplat și lui Mahomed, în Călătoria sa extracorporală în cele 7 ceruri. În cazul lui "zborul pe calul înaripat" a durat foarte puțin (ulciorul de apă nu a apucat să se verse complet!). Se poate comenta, această ieșire din trup, în termenii *timpului dilatat*. Sunt cunoscute și alte situații de experiențe mistice asemănătoare (din lumea iudeo-creștină sau hindusă).

6. **Evadări de natură extracorporală** se întâmplă și în epoca modernă și postmodernă a zilelor noastre, la unele persoane (poate puține și, oricum, predilecte spre experimentele respective).

Acestea sunt și expedițiile din afara trupului pe care le-au verificat Robert Monroe și William Buhlman.

Dușmanii sau scepticii acestor experiențe sunt, pe de o parte, teologii (religioșii fanatici) și, pe de altă parte, științificii atei, pentru care toate acestea sunt fie, ispite satanice fie, halucinații ale creierului.

7. În 1998 am publicat în Revista "Muzica", iar în 2000 în revista americană "BANANA FISH" un studiu intitulat "*Spre o nouă muzică inițiativă*". Este vorba aici, de părerea mea cu privire la condițiile pentru realizarea, în zilele noastre, a unei muzici de tip inițiativ.

8. "Ciclul Orelor" mai are și o bază ezoterică, aparținând ezoterismului universal. Conform acestor concepții, fiecare individ are un **EU superior** (care, în condițiile întrupării, la cei mai mulți dintre noi, este inconștient sau adormit) ce este "**îmbrăcat**" (de sus în jos) în 1) Corpul Spiritual sau Cauzal (având ca "miez" EUL Superior); 2) Corpul Mental; 3) Corpul

Astral (Corpul Dorinței); 4) Corpul Eteric (Energetic, al pulsațiilor, Chakrele); 5) Corpul Carnal, fizic.

9. În "Ciclul Orelor" drumul parcurs, încântarea lucrărilor, de la *12 noaptea spre 12 ziua*, este unul al **DEZBRĂCĂRII Eu-lui Superior**, mai întâi, de **corpul fizic**: 12 noaptea în partea a doua (a Cvartetului de la Miezul Noptii), apoi, de cel **eteric** (între 1 și 3 dimineața), după aceea, de cel **astral** (între 4 și 6 dimineața), de cel **mental** (între 7 și 9 dimineața), și de cel **spiritual** (între 10 și amiază).

Drumul invers, de la *Amiază (Miezul Zilei) spre Miezul Noptii*, este cel al **ÎMBRĂCĂRII**, 1-2 după amiază, **în corp spiritual**; 3-5 d.a., **în corp mental**; 6-8 seara, **în corp astral**; 9-11 seara, **în corp energetic**. La 12 noaptea, partea I a Cvartetului de la Miezul Noptii (cântat în subsolul piramidei), Eu-l spiritual **se întrupează** (intră în corpul fizic).

Între 12 noaptea și 12 ziua Călătoria Inițiativă, prin intermediul sunetelor, devine o URCARE a SCĂRII, de la *nivelul subteran la ultimul etaj* (al piramidei) adică o urcare spre **Lumină** și maxima **Altitudine**, cu alte cuvinte, o **Trezire** (a Eu-lui superior) în "A=1". De la Miezul Zilei spre Miezul Noptii această Călătorie se transformă într-o **COBORÂRE** în **Întuneric**, la **Subsol**, (unde se cântă Cvartetul de la Miezul Noptii, partea I, care este ipostaza întrupării Eu-lui superior).

10. În cazul URCUȘULUI, fiecare piesă a ciclului are o tentă *teleologică* (o finalitate), adică, discursul sonor tinde, spre sfârșitul său, către un eveniment acustic surpriză echivalând cu o **Poartă** ce **se deschide** spre nivelul (etajul) superior, însemnând o Eliberare, Iluminare, leșire, Evadare, Metamorfoză. În COBORÂRE situația este inversă: **Poarta** (nivelului superior) **se închide** la începutul lucrării, echivalând cu o stare de întunecare și regret.

În aceste cântări - ritualuri interpretul trebuie să conștientizeze așadar, nu numai Timpul, Ora cântării ci și **ALTITUDINEA** sa, **ETAJUL** la care se cântă, reperabil, simbolic, la spațiile Lumii de Dincolo.

O muzică orientată cosmogonic

George Balint

Lucrarea lui Octavian Nemescu, "*ITintervallumBE oder vaLLumBEITinter pentru ora 5 după-amiaza*" (2009-2010) face parte dintr-un proiect mai amplu al compozitorului, dedicat simbolic ciclului de 24 de ore, în dualitatea *zi* (urcare) - *noapte* (coborâre), care, reprezentate ca laturi-scară, pot configura o piramidă cu vârful în jos (punctul maxim din subteran fiind ora 12 noaptea). În plan ideatic, treapta a 5-cea de pe latura coborâtoare, pe care o reprezintă lucrarea menționată, tematizează asupra conștiinței *timpului*, *locului* și *altitudinii*, considerate ca valori-stare primordiale, indecelabile în punctul de origine. În determinarea obiectelor și modalităților semnificativ-compoziționale, Nemescu și-a elaborat cu minuțiozitate mai multe repere obiectivabile sonor, analogate ideatic cu o serie de stadii simbolice. Astfel, intervalul reprezintă o valoare de identitate; timpul este referit luminii, ca energie cosmic-zămisliitoare; obiectele sonore sunt luate ca puncte fixe, care sunt mișcate în mediumitatea unui spațiu-timp elastic, fără început și sfârșit, prin procese alternativ-complementare de aglomerare (în configurații de tip „stol/ceată”, unificate adesea prin arhetipul isonului) și de rarefiere, în care, analog distanțelor dintre singularitățile obiectual-sonore, survine *pauza*, ca moment de reflecție post- sau inter-evenimentială.

În ansamblu, fragmentarismul melodic, ethosul ritmic de tip formulă de pulsație „solemnă” sau durată lungă, contrastul dinamic (între *ff* și *pp*), inventivitatea și primenirea timbrală, menționând, alături de tipologia trioului clarinet, vioară, pian, o serie de culori ale percuției - țambalul acordat netemperat, paharele amplificate, clopotele distribuite în perimetrizarea spațiul sonor -, dar și sunetele sintetizate electronic din banda electromagnetică, coabitarea înălțimilor de tip temperat (de sorginte culturală europeană) cu cele netemperate (amintind de culturile extrem-orientale), dualismul caracterial semnat prin conceptele de cultural și natural - tratat din perspectiva stărilor

de pacifitate, contemplare, respectiv de conflictualitate, agresare („răstire”), toate aceste fragmente de lumi sunt instrumentate de autor în configurarea unui câmp de complexitate în care oricare imaginat devine posibil, iar cele efective sunt și reciproc armonice.

În arealul opusului la care ne referim survin laolaltă obiecte sonore provenind din culturi și timpuri diferite, care sunt alese, șlefuite (de-semantizate/-semnificate) și chiar sfărâmate până la elementaritatea notă/interval, spre realizarea unui instrumentar al materialității compoziționale. Deși relativ puține, aceste lucruri nu constituie un vocabular menit să configureze/recupereze modele de barocă disciplinaritate și exemplaritate, ci, dimpotrivă, sunt tolerate ca materialități de circumstanță, neprejudecată, și tocmai prin asta aseptică mental, cu care compozitorul elaborează o formă a neconținutului întru-deschidere, inducându-ne starea beneficității faptului de a fi pur și simplu, laolaltă cu totul celor știute sau doar intuite, vrute sau chiar întâmplute. Rezultă astfel o lume în a cărei nemărginire te afli cuprins fără teama nezăririi orizontului, fără necesitatea adulării centrului ori a eșapării prin imaginare salturi peste limite-hotar, căci nimic nu este dat în mod definitiv sau aprioric: nici ca origine, nici ca judecată, nici ca orânduire etică (bine-rău) sau estetică (urât-frumos), nici ca închipuire a sacralului și nici ca logos întemeietor. Cu toate acestea, logica selecției de limbaj transpare, la fel ca și aceea a disciplinarității succesiunilor de daturi sonore.

Toate intențiile menite a fi exprimate muzical sunt grefate în partitură. Ceea ce rămâne însă la nivelul tainic, nesugerat nici măcar literar de către compozitor, este *conținutul pauzelor*. Diferite ca mărime și, în general, delimitate formal ca număr de minute/secunde, pauzele lui Nemescu, cel puțin din muzica ciclului orelor, se diferențiază funcțional de „odihna” dintr-un opus beethovenian sau de „tăcerea” propusă de Cage în audierea unei texturi naturale, de fond. Altfel zis, ele nu au nici rostul de recuperare sau încordare a atenției și nici pe acela de ambientare cu nesunet, mergând până la tăcerea lăuntrică. Pauzele pretinse de Nemescu sunt *adresate* iar nu aservite, prezumând ideatic subiectivarea unei conștiințe reflexive în ascultare, diferind sensibil de obiectivarea unui mental analitic în instrumentarea înțelesului ori de voința anulării oricărui gând

în ambianța nerostirii proprii (culturale), laolaltă cu rostirile Totului (natural).

Muzica lui Nemescu evită deliberat evocarea și/sau narativitatea ilustrativă, propunând nemijlocita experiențiere a unei lumi în care nimic nu poate fi fals, pentru că nimic nu este perceput din perspectiva interogativității despre ce, cine, cum. Nu este o muzică *altfel* - în loc de o alta într-un fel deja-anume, conturată prin diferențiere și conturnabilă printr-o egotică proptire la centru. Este o muzică *astfel*, nemijlocit palpabilă și continuu-izvorătoare, ce poate fi oricând laolaltă cu alta, de oricând și oriunde, dar și cu sonoritatea naturii însăși, ca flux de creativitate în diversitate. Se poate vorbi de un eșafodaj estetic iluzoriu, agreabil percepției la nivelul cel mai simplu, de o simbioză între culturi distanțate doar aparent, prin continuitatea sferică a unei geografii mundane, de o anume blândețe diatonică stăruind în contemplare și cuprindere. În fond, este o muzică ateleologică și acentrică, care nu manipulează prin inducerea vreunui atractor ascuns drept fundamentală, incipit sau finalis, oferindu-se aprioric unui ascultător inteligent, ca prilej-de-pregătire întru eliberare, ca stare de *acordaj* în vederea dislocării eului din centricitatea conștiinței de sine. Tocmai de aceea, și acest opus al lui Nemescu reprezintă o *muzică înaltă*, adresată palierului spiritual al omului cultural. Chiar dacă pare a avea valențe de minimalism, metatextualism, idealism metafizic ori chiar tezism, conceptualism sau ezoterism, ca atare, ne aflăm în fața unei opere artistice rezistentă la oricare dintre abordările hermeneutice cu mijloacele de investigare proprii omului accentuând pe rațional și/sau emoțional. O muzică de tip fenomenologic, în care valoarea constă în imanență iar nu în necesitate/utilitate ori ideitatea convenției. Reușita experienței de a o asculta vine, deopotrivă, din măiestria cu care compozitorul instrumentează dimensionarea pauzelor dintre evenimentele sonore și din înțelepciunea cu care ascultătorul, odată aflat în substanța lor, reflectează în mod creator, dându-și la o parte toate gândurile-zgomot țintind către performanța erudiției de a ști despre ceva anume, spre a se elibera în acel *fiind al ființării* propriu Sinelui Mare, transpersonal. Este o muzică orientată cosmogonic, către completitudinea ființării întru-creație.

STUDII

Logica Lumilor Posibile (XIX)

– *premise* –

Nicolae Brândus

În seria *Logica lumilor Posibile (I-XVIII)* publicată în Revista *Muzica* am studiat câteva domenii de practică muzicală care repun în discuție conform unor principii definite de ordine prestația creativă a interpretului în acțiunea de formare a operei muzicale. Am pornit de la ideea că o anume semiografie în uz privind închiderea mesajului componistic apare ca un caz particular de influx în definirea comportamentului interpretativ al actanților, cu un acces limitat în ce privește capacitatea creatoare a acestora de a genera opera muzicală; conform tuturor rigorilor de transmisie în timp și spațiu a unui discurs corect alcătuit și asimilat în elementele de limbaj instituite.

Orice text muzical propune un *joc*: în sensul bine precizat din literatura de specialitate, în care orice acțiune formativă de ordin cultural poate fi privită ca atare. Chestiunea este însă la ce nivel de interioritate se pune problema *jocului* (cultural) și ce resorturi formative pune în lucru (definiție, expresie, comunicare etc.). În ce ne privește, problema aceasta se afirmă pe două planuri în practica muzicală: un plan (aspect) *funcțional*, în sensul aplicării coerente a unor principii date de comportament performativ (gramatică a procesului de *rostire*) și cel al *sensului* (ideatic, spiritual, adânc cultural...) corect îndreptat către un *scop*. Astfel se combină cele două eforturi semnificative: de rostire și de conștiință orientată a mesajului

într-o acțiune de esență *rituală*. (A nu se identifica noțiunea de ritual cu cea de ritual inițiativ de esență religioasă. Problema ne-o punem din punct de vedere strict teleologic, cea a unui scop conștient urmărit într-o prestație formativă. Efortul configurativ este poate similar, dar în ce privește *logica sensului* urmează să ne ocupăm cu alt prilej de această problemă).

Trecând peste cele discutate în ciclul *Logicilor* de până acum, ne va interesa ceea ce unește toate aceste *Lumi* dincolo de elementele de gramatică promulgate. Vom accede ca atare la o altă zonă de definiție a practicii muzicale, la un alt *Nivel de Realitate*, din punct de vedere al unei abordări transdisciplinare a acestui fenomen de limbaj. Este vorba despre aspectul *estetic* al comunicării în actul performanței care, deși intim legat de toate transformările ce se petrec în enunțul muzical (în parte cuantificabile, în parte nu) se manifestă autonom conform propriilor impulsuri. Ceea ce este important de subliniat este că la acest *Nivel* (de Realitate) se desfășoară independent energii autonome, deși intim legate de celelalte *Niveluri* (de formare) ale discursului muzical; apte a fi studiate conform unei *Logici a terțului inclus* (!) și evidențind ceea ce am menționat cu alte prilejuri despre „caracterul schizofrenic al comunicării muzicale”...). Această *Logică a terțului inclus* este singura aptă a descrie și explica modul în care persoana se manifestă creator în constituirea operei.

Să încercăm deci să abordăm această nouă Realitate. Vom uita tot ceea ce am scris până acum despre *Lumile Posibile* și despre ceea ce le desparte spre a vedea ce le unește ca unică prestație: evident, *ordinea* și *cuprinderea* (domeniului de practică muzicală instituit).

Ordinea am pus-o în evidență în fiecare caz studiat și exemplificat. *Cuprinderea* este de *puterea continuului* în fiecare dintre domeniile enunțate. Este vorba despre o deschidere indefinită în timp. O cuprindere a **Libertății** însăși, precum în toate cazurile studiate legate de *Timp densitate 1, grad 0 și 1 – muzica electronică și naturală* – cu accepțiunile corespondente privind deschiderea în acțiunea performativă. Referindu-se deci la un aspect transcendând elementele funcționale de gramatică a jocului și la o potențare a tot ceea ce se leagă de parametrul

D (densitate, prezență umană în context, opțiune creatoare). Este exact acea zonă pe care nicio gramatică nu o poate prefigura, dincolo de logica oricărui domeniu descris. Această chestiune merită o atenție specială din punct de vedere transdisciplinar deoarece implică trecerea printr-o anume *zonă de non-rezistență* (conform metodei epistemologice propuse de acad. Basarab Nicolescu) între Nivele de Realitate, implantată în **Sacralitate** (dacă astfel ne-ar duce gândul....). Abisul cunoașterii: intuiție, unicitate, stil. Vom avea de a face în desfășurarea acțiunii muzicale cu niveluri suprapuse de *Realitate* activând în ordini imprevizibile continuu, după norme și regularități probabilistice. Ce determină în acest proces valorificator *estetic* opțiunea privind gestul artistic? Impulsul decisiv? Este întru totul evident că lucrurile se petrec într-o altă **LUME** decât cea a *Logicilor* studiate până acum, cu altă gramatică și mod de ființare. Sunt o serie de chestiuni de fond care ar trebui bine lămurite.

În această ordine de idei credem că o serie de răspunsuri ar putea fi găsite în urma unui studiu științific al *afectivității*. În acest sens cercetările lui Stephane Lupasco și rezultatele unei științe destul de recent înființate, *Haptonomia*, și intens practicate pe plan internațional ar putea lumina coerent domeniul la care m-am referit în cele de mai sus. Și ar putea fi o direcție interesantă de cercetare în ce privește *ontologia* comunicării artistice.

Dar aceasta ar fi o altă serie de apariții urmând încheierii ciclului Logica Lumilor Posibile. Și care va urma (poate).

Două coordonate fundamentale pentru gândirea muzicală

George Balint

Între multele perspective de abordare a operei muzicale (OMz) ca fapt compozițional, este și aceea de relevare a unui model formal. Privită prin vitrina partiturii, OMz nu ni se dezvăluie decât ca imagine a codului notativ, așa cum îi este util instrumentistului pentru un fapt de execuție sonoră. Ca atare, forma OMz rămâne ascunsă prin datul partiturii, precum o prețioasă podoabă într-o casetă. Deschiderea partiturii astfel încât să putem desluși forma OMz, ține de o dublă întreprindere interpretativă: de ordin tehnic sau analitic; de ordin semantic-muzical sau expresiv. Sub aspectul instrumentării, interpretarea analitică constă în aplicarea unor metode de tip decompozițional, asupra unui dat muzical luat ca obiect-compus. Rezumându-ne acestui mod, putem afla câte ceva despre relațiile de ordin material sau conceptual ale unui compus formal, sub aspectul gândirii sau logicii muzicale. De altfel, aceasta și este acel tip de experiență necesară compozitorului-ucenic, care trebuie mai întâi să cunoască cum-ul și ingredientele unei alcătuirii sonore. Apoi, compozitorul-meșter, aflat în faptul realizării propriei lucrări, pare să parcurgă un traseu invers, pornind structural de la mic la mare. Acestei simetrii de ordin tehnic în instrumentarea compoziție-analiză îi scapă însă sensul muzical, a cărui ireversibilitate indică o stare de *prezență-în-act*, referită unicității persoanei. Grație acestei *conștiințe*, OMz se metamorfozează statutar, din formă-obiect (oricând redabilă/instrumentabilă și sistematizabilă), în valoare-de-sens (relevabilă cel mai adesea spontan și doar într-un moment anume, indeterminabil prin raporturi de cauzalitate). Obiectual-lucrativ, OMz este compoziție-muzicală inteligibilă ca

ustensil din/de realitate, în vreme ce subiectual-interpretativ, este o operă-artistică integrabilă ca *mod* întru/prin ființialitate. Ca obiect, OMz deservește contemplării estetice în cadrul unor accepțiuni culturale, iar ca subiect, orientează un mod de *ființare* în raport lăuntric-personal, ca reflectare sineică.

Vorbind din perspectivele *conștiinței și gândirii muzicale*, domenii care încă nu au fost pe deplin elucidate, tocmai pentru că s-a încercat formalizarea lor prin metode specifice altor discipline (fizica, biologia, psihologia, matematica, logica, filozofia, estetica etc.), considerăm fundamentale două repere: *timpul și mișcarea*. Pentru muzician, ele sunt, deopotrivă, categorii conceptuale și coordonate formale. Pornim de la încercarea unei deslușiri speculativ-teoretice a ceea ce este fiecare concept/coordonată ca atare, nerelaționate între ele, definindu-le pe două criterii - de *estime* și de *conținut* - din a căror conjugare se relevă un mod/stare de *caracter*. În general, estimea reprezintă aspectul transcendent al unei identități (de ceva) sau entități, în raport cu propriul conținut. Totodată, din perspectiva *prezenței* conștiinței muzicale (în/ca act), ca mod de *ființare* artistică, relaționăm timpul cu *interioritatea* persoanei, într-un fapt de *subiectivare (expresivizare) în-sine*, iar mișcarea cu *exterioritatea* persoanei, într-un demers de *obiectivare (exprimare) în-lume*.

Timpul ca estime este *continuitate*, adică atributul a tot ceea ce se poate concepe ca identic sieși în orice împrejurare, nedeterminabil. Tocmai de aceea, timpul-estime rămâne continuu-inaspectabil și, ca atare, de neipostaziat (insecvențabil) și inevent formal. Continuitatea nu este un ceva către sau dinspre și nici ceva dintre sau în-afară-de, căci vorbim despre timpul neatribuit/neconjugat altui concept. Altfel zis, continuitatea este natura de transcendență a timpului dintotdeauna (mereu), innumerabil și acuzabil (fără început și/sau sfârșit). În conținutul său, timpul este *energie pozitivă*, ca „oferire-de-sine” (plin radiant) sau *putere-în-absolut (de/în-sine)*. Asociate, continuitatea și energia pozitivă/radiantă conferă timpului caracterul de *instantaneitate*, prin aceea că timpul se propagă dintr-o dată în tot și în toate felurile imaginabile. Numai

că trebuie să înțelegem acest concept în abstract de spațiu, mișcare și materie.

Mișcarea ca estime este *schimbare*, în înțelesul de identitate indeterminabilă în toate felurile posibile. Astfel, tot ceea ce este atins de mișcare, devine instabil. Însă și aici, trebuie să facem efortul de a ne delimita de perspectiva oricărui alt-obiect, căci, deocamdată, sinele mișcării nu are vreo evidență, deși mișcarea este. Pe criteriul de conținut, cum mișcarea are puterea schimbării, se constituie tot ca energie. Numai că, întrucât prin estimea sa, mișcarea este o sursă de diversitate în mod nedefinit, și cum încercăm teoretic să evităm referențierea printr-un obiect/lucru, vom considera energia mișcării ca mod de schimbare în raport cu nimicul sau absența oricărui ceva ca lucru sau fapt, respectiv cu o stare de *gol* (ne-sine), pe care o putem echivala cu o nevoie-de-sine (identitate). Vom considera, așadar, energia de conținut al mișcării, sub semnul unei necesități sau „avidități-de-sine”, ca *energie negativă* sau *putere-în-abis*. Relaționate mișcării, schimbarea și energia negativă/avidă îi conferă acesteia caracterul de *simultaneitate* - în abstract de timp, spațiu și materie. Totodată, mișcarea își transcende sieși (propriului conținut de aviditate) prin chiar estimea sa, de a fi schimbare.

Avem, deci, la momentul *zero* al etapizării teoretice pe care o întreprindem, două concepte opuse caracterial și complementare funcțional - timpul și mișcarea - pe care le-am ipostaziat prin reperele de estime și conținut, încercând să le abstragem oricărei relaționări reciproce, dar care au, drept rădăcină comună de conținut, energia (pozitivă, respectiv negativă). Pentru ca cele două concepte despre care vorbim să devină utilizabile muzicianului, este nevoie să ne imaginăm o scurtă poveste, în ale cărei etape de parcurs vor surveni și alte concepte, pe care le vom pune în corespondență cu cele proprii conștiinței artistic-muzicale și gândirii teoretic-muzicale.

0. „Au fost odată”, din nicicând și nicăieri, două neperechi (monade), timpul și mișcarea, care se găseau acauzal, fiecare în caracterul său aprioric - de instantaneitate (timpul) și de simultaneitate (mișcarea) -, precum plinul (radiind

de/din-sine) și golul (avid de/în-sine); ființa izvorândă (infinitudinal) și dorul secătuind (finitudinal).

1. Fără motiv (spontan) sau dintr-un resort ascuns (ca fire/lege sau o tainică prezență de conștiință), cele două stări s-au *atins*. În acest fapt de *primordialitate*, timpul a *fluctuat* din continuitate în *clipă*, ca *eveniment*, iar mișcarea a *bruscat* din schimbare în *comprimare*, ca *accent*. Relativ conștiinței muzicale, analogăm atingerea timp-mișcare unei stări de *inspirație* (lăuntrică) și/sau orientare (spre exterior). Sub aspectului timpului, inspirația este conotată prin corespondențele de: clipă = *efemeridă onirică*; fluctuație = *străfulgerare revelatoare*; eveniment = *trezire autentică* și ireversibilă a conștiinței (în lăuntricul persoanei artistului). Pe planul mișcării, orientarea conștiinței comportă următoarele corespondențe: bruscare = *chemare* (ca motivare a ieșirii în lume), printr-o intitulare sau tematizare literară; comprimare = *afectare* (sub incidența unei impresii de necesitate), ca atunci când anunțăm cadrul faptului (cel puțin ca mod sau tonalitate); accent = *destinare* (ca misiune/proiectare de înfăptuire), prin precizarea distribuției și/sau tipurilor de instrumente muzicale.

2. Pornind de aici, timpul și mișcarea au generat o *istorie*, în posibilitatea a trei alternative: de separare efectivă, ca *dia/dispunere* (sau-sau); de interferență cuantică, ca *supra/interpunere* (și-și); de cuprindere reciprocă, ca *întru/compunere* (în/cu-în/cu). Ne vom referi pe rând la cele trei aspecte, care, în ansamblu, reprezintă stările de ordin *faptic* (secund), provenind dintr-o stare de ordin *vocațional* (prim), ca *inspirație/orientare*.

2.a Prima variantă constă într-o separare efectivă a celor două concepte generice, ca într-un efect de recul în urma unei atingeri incidente. Privind asupra timpului separat de mișcare (sau-sau), sub aspectul estimii, continuitatea clipată devine *linearitate adurată*, precum o întindere plată, netedă, uniformă, pe care o analogăm conceptului de *idee* (pură, nematerializată). Sub aspectul conținutului, energia fluctuată imponderează ca *potențialitate absolută*, analog conceptului de *intenție*. Din evenimential, timpul se caracterizează acum ca *etern*, corespondent unei situații a conștiinței în *așteptare*.

Relaționate caracterului de așteptare, ideea și intenția corespund laolaltă separării timpului de mișcare, printr-un fapt de *acordaj lăuntric* (persoanei artistului-muzician).

Din perspectiva mișcării, acordajul este un fapt pregătit de *preinstrumentare* în arealul exteriorității, ținând de aspectele de ordin concret/corporal ale *mijlocului* (uneltei) de înfăptuire, reperat în trei ipostaze obiectuale, de neînăptuire-încă: *instrumentistul*, sinonim *condensării* mișcării într-un conținut de *materialitate*; tăcerea (nesunetul), analog estimii de *comprimare* a mișcării într-un *punct abisal* (indeterminabil); *instrumentul*, corespondent caracterului de *încremenire* a mișcării (în absența oricărui gest de relaționare a celor trei repere/obiecte de instrumentare).

În ansamblul lor dihotomic, timpul și mișcarea ipostaziate ca eternitate și încremenire, conferă o primă perspectivă în interpretarea formei muzicale (FMz), pe care o numim *adâncime*. Așadar, în adâncimea ei, FMz este acordată temporal ca eternitate-în-așteptare și, totodată, preinstrumentată mișcării ca încremenire-în-instrument. La nivelul acestui strat de incomensurabilă profunzime formală, imanența (prezenței de conștiință) și transcendența (ființei persoanei) coincid indecelabil într-o totalitate asonoră, reflectându-se tainic-reciproc în estimile lor: una, ca idee (conștiința timpului etern în interioritatea subiectului), cealaltă, ca tăcere (ființa mișcării încremenite în exterioritatea obiectului).

2.b Este varianta în care timpul și mișcarea *interferează* cuantic (*supra/interpunându-se reciproc - și-și*) generând ceea ce am putea numi *suprafața* FMz, ca perspectivă interpretativă. Dacă în faza 2.a, din condensarea mișcării comprimate într-un punct abisal survenise aspectul de materialitate adimensională, de această dată timpul este sursa unui nou concept. „Alterat” de mișcare, timpul „frânează” din instantaneitate, derivând din *unilinearitatea* eternității, într-o plurilinearitate, ca un fel de lățire (colateralizare) sau/prin abatere în lateral. Paradoxal, timpul se îngreuează de mișcare, intrând într-un proces de ramificare lanefârșit, care-l retrace (abate) discret din eternitate, odată cu fărâmițarea într-o mulțime de puncte de bifurcare, constituind o imensă întindere texturală. Din unul, timpul derivează în

multiplu, totodată însă cu avansarea (continuitatea) pe nivelul de profunzime. Timpul capătă astfel dimensionalitatea suprafeței, ca timp extensiv în dilatare. Ca orice suprafață, timpul comportă două laturi (colateralitate). Latura de lungime (TL) corespunde estimii timpului *alunecând* monodimensional (etern/linear). Ca dimensiune secundă, derivând din lungime, lățimea (TI) conferă timpului un nou conținut: *spațiul* (S). Pe acest *alter*-dimensional timpul continuă să se bifurce, fiecare altă-ramură fiind tot una de spațiu. Așadar, T derivează în S, prin care se și *amplifică* infinit-numeric, în pluralitate, continuând să *alunece* în originea/lungimea (estimea) sa monolineară, ca eternitate exclusiv temporală. Observăm o dublă aspectare a *tregerii* timpului interferând cu mișcarea: ca *fapt* al tregerii - referit T lung, de ordin transcendent (prin estime); ca *urmă* a tregerii - relativ T lat, de ordin imanent (prin conținut). Vorbim, așadar, de *două moduri formale ale tregerii timpului*. Între acestea, S este un conținut temporal la modul *trecut*, iar T este o estime de continuitate la modul *prezent*. Altfel zis, interferat mișcării, T se actualizează ca trecere în/de Timp-Mișcare (T-M) și se retrospectează ca urmă în/de Timp-spațiu (T-s). Teoretic, orice mișcare exclusiv în spațiu echivalează unei treceri *rămânând* tot mai în-trecut, mișcarea exclusiv prin timp sinonimând unei treceri *devenind* tot mereu ca-prezent. Interconectate, TL și TI dau caracterul de texturalitate T-s, corespondent aspectului muzical de punere în glas (voce) sau *glăsuire*, ca formă rostită (logos). Efectiv, interpretând la suprafața FMz, orice mișcare prin T-s este o trecere totodată: prin-prezent (timp devenind ca *timp ascendent*); prin-trecut (*timp descendent*, rămânând ca spațiu). Astfel, timpul se cumulează în urmă (conținut) și se sintetizează în prezent (estime).

Din perspectiva Mișcare-materie (M-m) interferând cu T-s, în estimea mișcării deja condensate ca materialitate (2.a), aceasta se *extinde* ca *substanță oscilatorie/vibrațională* într-o *intensitate perceptibilă* (audibilă), corespondent glisării timpului pe lungime, *densificându-se* totodată cu *generarea* din conținutul energial-avid al mișcării, ca *masă gravitațională* în *atractivitate orientativă* (semnalizatoare), analog amplificării

timpului pe lățime, în/ca spațiu. Așa cum T-s interconectează într-o texturare la infinit, M-m se agită într-o multitudine de reacții, ca inepuizabilă *diversitate*. Pe plan muzical, diversitatea masă-extensie o reperăm ca registru (Rg). De fapt, ceea ce lăuntric este cugetul glăsurii, în exterior se percepe ca „greutate-grosime-densitate” sau registru de materializare a glasului. În plus, așa cum lungimea timpului reprezintă un mod de actualitate, corespondentul exterior al acesteia, extensia substanței în evidența M-m accentuând pe mișcare, este un mod de vibrație, reperabil ca *înălțime muzicală* (Hmz). Prin urmare, relația TL-Hmz exprimă *acum-aici*-ul unui sunet-anume (intensificat). De cealaltă parte, după cum lățimea timpului aspectează o urmă a trecerii (ca trecut), densitatea masei, ca atractivitate M-m accentuând pe materialitate, constituie un mod de generare a materialității sonore perceptibilă ca *timbru muzical* (Tmz), respectiv a unei tușe sau grosimi de bandă sonoră. Interferând la suprafața FMz, TL-Hmz și TI-Tmz, ca textură T-s și diversitate M-m, corespund legității/posibilității formei în-glăsuire și manifestării/realității sonorității în-registru.

2.c În această ultimă variantă de ordin secund, ne referim la situația unei *cuprinderi reciproce*, a M-m în T-s și, totodată, a T-s în M-m. Din prima perspectivă de cuprindere, mișcare-materie (sonoritate) în timp-spațiu (formă), textura T-s se delimitează ca *interval de durată-distanță*. Estimeea timpului în-lungire (actualitate) capătă valența *originarității*, ca început-dinspre un *ton fundamental*, generic. Conținutul timpului deja spațializat în-lățire (trecut), se direcționează ca închipuire retrospectivă sau profilare-*către* trecut a unei urme, ceea ce corespunde muzical aspectului de *melodie insecventă* (legată, neîntreruptă). Altfel zis, *melodia este descrisul sau chipul-contur al unei priviri înapoi, pe urmele unei treceri*. De unde și caracterul contemplativ al privirii interpretative, căci numai cele rămase (în urmă) pot fi înconjurate reflexiv.

Din perspectiva cuprinderii formei mișcării în sonoritatea timpului, ne referim la o includere a *intervalului* de mișcare-în-timp, ca *durată-distanță*, în *ciclul* de timp-în-mișcare, ca *pulsație-timbrometru*. Precizăm că noțiunii de *timbrometrie* îi subînțelegem aspectul de caracter al pulsației mișcării

muzicale, sintetizabil prin două arhetipuri modelatoare: *binarul* și *ternarul*, din a căror combinare se pot realiza multiple variante de culoare metrică. Spre deosebire de metrul muzical, având o valoare-ustensil de ordin tehnic, într-un demers de instrumentare (execuție), timbrometrul ține de conținutul muzical, fiind deci o componentă intrinsecă expresivității.

Referit timpului-în-mișcare, conținutul de Timp-spațiu în Mișcare-materie comportă o expresie de conservare a timpului exprimabil muzical prin conduita de *tempo*, ca stare de putință sau *ritm* ca mod de consecvență. Ca spațiu-în-materialitate, estimea timp-în-mișcare variază (unduește) sublimativ (ascensional, catartic) în expresia unei tendințe de *finalitate în armonie*.

Din perspectiva timpului durat, reperele cointervalice ale perechii ton generic (originar) - melodie profilată (spațiu-direcțional) constituie *imprimatul* figurării sau *chip-conturul* FMz. Complementar, din perspectiva mișcării pulsate, consecvența tempoului (în conservare energială) și armonia finalității (în sublimare materială) dau chipului Fmz valoarea de *expresivitate în exprimare*, în calitatea de *cânt-intonajie*. Laolaltă, chipul și cântul conferă FMz o relevanță interpretativă de tip *relief*. Chip-conturul este deci o perspectivă interpretativă de relief temporal, la fel cum cânt-intonajia ține de un relief al mișcării FMz.

Tot din perspectiva interpretativă de relief, putem distinge și trei moduri-tendințe complementare ale ramificării timpului spațial(izat), retrospectiv sau în-ascendență, sinonimând fiecare cu o anume direcție sau profil, în corespondență cu un reper de expresie sonor-muzicală (înălțime, ritm, durată): 1. mod-tendința *ramificării în-abstract-de-timp* (detaliu punctual) - corespondent *înălțimii*, într-o retro-direcție de profilare în ascendență-pozitivă și *inventivă* (nonrepetitivă), *enumerabilă* pe verticală (scalabil suitor); 2. mod-tendința *disjungerii în-opus-de-timp* (compus relațional) - analog *ritmului*, într-o retro-direcție de profilare în ascendență-neutră și *redundantă* (repetitivă), *numerabilă* pe orizontală (egal stăruitor); 3. mod-tendința *unificării în-concret-de-timp* (reper generic) - proprie expresiei muzicale de *durată*, într-o retro-

direcție de profilare în ascendență-negativă și *reductivă* (omogenă), anumerabilă pe verticală (glisabil coborâtor). În sinteză, putem vorbi de trei registre ale orientării timpului spațializat (lățit) în-relief, ca: *ultratimp* (înălțimea); *contratimp* (ritmul); *infratimp* (durata).

3. Dacă pe relația aspectelor de conținut, *melodie/profil-ritm/tempo*, putem survola *coerența* FMz (sinonimă conceptului de *sens muzical*), prin perechea estimilor *ton fundamental /generare-armonie/finalizare* ni se relevă o stare de cuprindere deschizătoare, de ordin *cosmologic*, echivalentă muzical conceptului de *mod* (cu referire mai largă, incluzând și aspectele de limbaj sonor/muzical). Totodată, pe relația caracterelor *durată-distanță* - *pulsație-timbrometru*, reciprocitatea cuprinderii *mișcare-în-timp* - *timp-în-mișcare*, respectiv *interval* - *ciclu*, corespunde FMz ca structură muzicală, constituind fiirea naturală (în-sine) a conștiinței muzicale, ca *ființialitate*. Prin urmare, *coerența*, *cosmologia* și *ființialitatea* FMz sunt reperele conștiinței muzicale în act. Precizăm că, în accepțiunea noastră, diferențiem între *act* și *fapt*, al doilea fiind *evaluabil* ca/prin utilitate, iar primul, doar *probabil* ca ființare, adică *inexperimentabil* ca atare și doar autentic. Tocmai de aceea, faptele sunt reproductibile (imitabile) și numărabile (multiplicabile), pe când actul se articulează fără pluralitate (exclusiv la singular), asemenea unei stări (prezențe) de conștiință în unicitatea persoanei.

Dar cele trei repere menționate sunt referibile oricăruia dintre palierele interpretative ale relației generice *Timp* - *Mișcare*, pe care le-am etapizat teoretic. Deși numărată ca o a treia perspectivă interpretativă, etapa pe care o numim *orizont*, are ca subiect direct *conștiința muzicală*, iar ca suport de reflecție propriul act de *gândire muzicală*, obiectualizabil ca *formă muzicală*. Din orizontul conștiinței muzicale, reperele calitativ-valorice ale acestuia - *coerența* (relațiile de conținut-în-imanență, ca fenomenalitate), *ființialitatea* (relațiile de caracter-în-act, ca reflexivitate) și *cosmologia* (relațiile de estime-în-transcendență, ca spiritualitate) - pot fi referite oricăruia dintre nivelurile numerotate după zero, care este absolut ireferențibil, inteligibil doar printr-o pură speculație teoretică, ca *fără-de-*

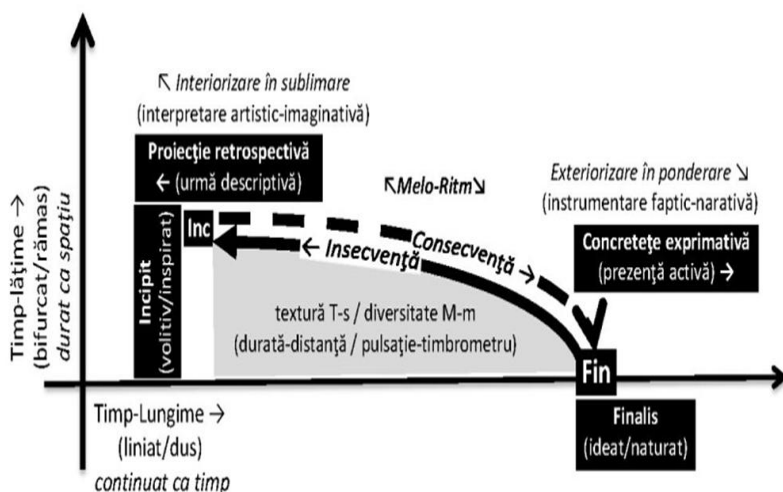
când-și-unde (instantaneitatea timpului aspațial) și *fără-de-aspect-și-diferență* (simultaneitatea mișcării imateriale).

Referit aspectului de coerență FMz, după cum se poate observa în fig. 1, avem două repere principale: *Incipit* (Inc) și *Finalis* (Fin). Inc este ales pe un criteriu de ordin lăuntric (subiectiv), ținând de voința și/sau inspirația persoanei în-sine. Fin este propus pe un criteriu de ordin exterior (obiectiv), ținând de conformitatea și/sau accepțiunea (culturală) a persoanei în-comunitate. Melosul insecvent *dinspre*-Fin este o urmă descriptivă a proiecției Inc—Fin, din perspectiva unei actualități de finalitate pe TL (timp-lungime), ca interiorizare în sublimare (interpretare artistic-imaginativă). În sens contrar, ca exteriorizare în ponderare (instrumentare factic-narativă), continuitatea melosului se materializează compozițional ca ritm de consecvență, referit realizării (actualizării) la modul aici-acum al relației Inc→Fin, printr-o exprimare concretă (sonor) și inteligibilă formal (muzical), ca *melo-ritm*. Ambele puncte delimitând intervalul-durăță Inc-Fin sunt de ordin secund, interpretativ.

Inserăm aici o subliniere cu privire la deosebirea între *interpretare* și *creație*, prin aceea că demersul interpretativ este survolabil (socializabil, comunicabil) odată cu livrarea lui printr-un fapt de instrumentare (exprimare) în exterioritate, în vreme ce creația este o puțință dincolo de datul persoanei în conștiința sa, și, ca atare, nemanipulabilă ca fapt (infăptuibilă). Cu adevărat, subiectul (actantul) creației rămâne ca prezență tainică, transcendent și inefabil (metafizic), inaprehendabil și ireceptibil pe oricare din palierele constituției umane - fizic/corporal, sufletesc/afectiv, mental/rațional și conștient/spiritual. Omul poate fi inventiv tehnic și imaginativ artistic doar prin vocația interpretării. Creația nu este în posibilitatea omului, ci a unei entități din care și omul provine, aflându-se și devenind laolaltă cu însuși Sinele creației. Nu putem vorbi de un în-afară al creației, întrucât aceasta ține de influența unei conștiințe care nu condensează niciodată nemijlocit în fapt, continuând exclusiv ca act, la nivelul zero de timp și mișcare, în caracterele generice de instantaneitate și simultaneitate. Creația este deci acauzală și nonincidentă,

adică *in-evenimentială/-clipabilă/-fluctuală* și *in-accentuală/-tangibilă/-comprimabilă*, fără regresie în spațialitate și ponderare în materialitate. Altfel spus, creația este o stare cuantică a *Marii Conștiințe de Sine*, inatribuibile și irelativizabile, în absolutul prezenței sale.

Fig. 1 *Schema perspectivei orizontului de coerență FMz*



Melo-ritmul (conținutul FMz), ca aspectare a unei deveniri pe relația *proiecție-fapt*, este însăși *semnificația* acestei relații. Subiectul devenirii este conștiința persoanei tematizându-se ca melodie, iar obiectul-suport al acestui proces este o expresie de posibilitate în actualitate, respectiv de punere sau instrumentare în/cu ritm. Astfel, în sensul de consecvență Inc→Fin sau *către-finalitate*, FMz se poate concretiza ca exprimare sonoră definibilă, tocmai pentru că este finită prin/ca ritm. Sub acest aspect, avem de-a face cu o prestație de conformitate, în și prin care instrumentiștii (ca

executanți) tind în performanța asemănării referite unui model de accețiune, consacrat cultural-istoric ca *semnificație colectivă* (de/în exterioritate). Invers însă, pe relația de insecvență Inc←Fin, adică de proiecție retrospectivă *dinspre-finalitate*, ne aflăm într-o situație de ordin subiectiv, ca expresie întru totul *legată, in-compozabilă/-decompozabilă* (lăuntrică), prin expresia continuității melodice. Așadar: *către*-Fin (dinspre-trecut/Inc), FMz poate fi compusă și decompusă printr-o *competență de ordin tehnic/instrumental* (executiv); *dinspre*-Fin (*către*-trecut/Inc), FMz poate fi modulată (unduită și răsucită, comprimată sau dilatată, niciodată însă secvențată) ca arcuire (trăire în-persoană), printr-o *vocație de ordin artistic/ființial* (interpretativ). Coerența presupune ca oricare fiind demersul compozițional/analitic, acesta să poată fi abordat expresiv din perspectiva unei aceleiași identități de trăire/interpretare.

Considerăm drept *fundamentală* referința expresiei *dinspre*-Fin. Raportat acesteia, pot fi concepute diferite și nesfârșite numeric variante *armonice* către-Fin. Luăm, spre exemplu, o relație de două înălțimi muzicale *Do-MI*, în care primul termen este de funcție Inc iar al doilea, de funcție Fin. Alegerea lui Do ca funcție Inc nu ține de un resort cognitiv-dubitativ (a ști sau a nu ști, prin/cu argumente), ci de un act de tip ființial, referit unei intenții fundamentate adiscursiv, fie ca proprie-voință, fie ca "supunere în rezonanță", în raport cu imperativul unei chemări interioare. Do nu este selectat, ci decis /asumat ca proiecție-dinspre finalitatea MI. El survine, deci, revelatoriu, ca răspuns la chestiunea: *de unde să pornesc, spre a ajunge devenitor (transformator-sublimativ) la MI*. Problema constă în autentificarea lui MI ca finalitate în exterioritate (lume), Do fiind o opțiune subiectivă, fără valoare de universalitate, certificată exclusiv lăuntric. În acest caz, *Do-dinspre*-MI indică o expresie de finalitate fundamentală, respectiv o proiecție lăuntric-retrospectivă. În schimb, *Do-către*-MI comportă o expresie de finalitate temporară, armonică celei fundamentale, ca exprimare concretă a ei, în exterioritate, unde MI consecventează instrumental, ca *finalitate în/prin descendență* a lui Do. Însă expresiv (vocațional), Do precede lui MI, ca *început din/prin ascendență* (al lui MI). Într-o cuplare artistică,

intonăm (exprimăm) pe Do către-MI, pe baza inspirării (acordării) lui Do *dinspre*-MI. Păstrând lăuntric acordajul Do←MI, putem introduce compozițional oricâte alte-înălțimi, fie înainte de Do, fie între Do și MI, bunăoară, sub forma unui cânt, pe care-l simplificăm exclusiv ca șir melodic (fără specificarea direcțiilor de profil): $(si-la←)Do→(sol-fa-si-re)←MI$, neafectând prin aceasta valoarea de identitate a expresivității *dinspre*-MI. În varianta dată, alter-înălțimile premergătoare lui Do sunt expresii ale funcției Inc, ca extensii în anterioritate, de ordin pur expresiv. Dar alter-înălțimile ulterior-sucesive lui Do sunt, totodată, extensii expresive/interpretative în-anterioritate (insecvență) ale funcției Fin și extensii expresive/compoziționale de-posterioritate (consecvență) ale funcției Inc. Prin urmare, chip-cântul expresiei melodice Do-sol-fa-si-re-MI (unde am eludat extensia de anterioritate Inc) se suprapune în coerență, atât din perspectiva conturării funcției de Inc sau *dinspre*-Fin (imprimarea chipului), cât și din aceea a intonării funcției de Fin sau către-Fin (exprimarea cântului).

Tabloul din figura 2 prezintă rezumativ-sintetic, în raport cu textul de față, totalitatea noțiunilor și modurilor de abordare a lor în contextul interpretativ-teoretic al formei muzicale, prin coordonatele de timp și mișcare, constituind ansamblul unor repere de perspectivă interpretativă și de relaționare semnificativă, proprii conștiinței muzicale.

Fig. 2 *Repere de perspectivă interpretativă și de relaționare semnificativă, proprii conștiinței muzicale*

etapizare teoretică	Perspectivă internă (sine) - subiectivare -			Prezență de conștiință - ființare -			Perspectivă externă (lume) - obiectivare -		
	Reper/criteriu estime	TIMP caracter	Reper/criteriu conținut	Dat	Reper/criteriu conținut	MIȘCARE caracter	Reper/criteriu estime		
0.	continuate →	Instantaneitate	← energie radiantă (+)	← auriac →	energie avidă (-)	Simultanitate	schimbare		
1.	clipă → (ăleaură) efemeră omnică	Eveniment (discontinuitate) treire autentică străfulgerare revelație	← fluctuație (deschidere)	← Sare scauzală → ← Atingere spontană → - Inspirație / Orientare -	brusare → (chemare) titlu tematic	Accent (destinare) distribuție	← compingere (ălectare) cadru modal / tonal		
2.a	Linearitate adurată idee	Ēternitate așteptare	Potențialitate absolută intenție	← Separare efectivă → Acordaj / Peinstrumentare	Condens material instrumentist	Încrămire instrument	Punct obisol lătere		
2.b	Lungime / alunecare (mono-dimensiune T) actualitate / fapt / eveniment	Textură (Timp-spățiu) interconectare	Lățime / amplificare (pluri-dimensiune S) trecut / urmă / rămânere	← Interferență / cantită → - Glisare / Registare - (formă / sonoritate)	Masă gravitațională (atractivitate orientabilă) - densificare / generare / Tmz -	Diversitate (Mișcare-materie) - agitație / reacție -	Extensie substanțială (intensitate perceptibilă) oscilație / vibrație / hmz		
2.c	Originaritate (început din spire)	Mișcare-in-Timp (interna) de	Dirigențialitate (profil către)	← Cuprindere retrospectivă → Imprimare / Experimentare (chip-contur / cânt-intonație)	Conservare (tempo constant) Consecvență / Ritm	Timp-in-Mișcare (oclu de)	Sublimare (finalitate în) Amonie / Etos		
		Durată-distanță	Melodie / Insecvență			Pulsajie-timbrometru			

3. Orizont
relații de conștiință
în actarea FMz



Evoluția psalmului ca gen muzical (I)

Vasile Vasile

Recunoscut unanim ca aparținând teologiei – cu obârșia în *Vechiul Testament* - și literaturii - ca gen cu pregnante și definitorii caracteristici - **psalmul a fost prea puțin abordat din perspective muzicologice și de aceea a fost prezentat lacunar și chiar deformat**, în pofida faptului că el este în primul rând un **gen sincretic**, prezent îndeosebi în forme cântate, în serviciile de cult ale religiei mozaice, dar mai ales ale celei creștine, monofizite, ortodoxe, romano – catolice, protestante, calvine, presbiteriene neoprotestante și generând o vastă paletă de lucrări muzicale, monodice, corale, polifonice, armonice, vocal - instrumentale, ajungând până la faimoasa *Simfonie a psalmilor* a lui Igor Stravinski, sau la *Psalmul 1993* a lui Anatol Vieru, compus la solicitarea Orchestrei simfonice din Regina - Canada, unde a fost interpretat sub bagheta lui Vlad Conta, sau *La Symphony 9 Jerusalem* (1990) – *De te - oi uita Ierusalime* – a Lianeii Alexandra, psalmul fiind integrat în creații muzicale ample, de mare forță expresivă, intrate în viața muzicală universală liturgică și culturală. El traversează milenii și religiile și a avut o contribuție esențială în diversificarea stilisticii muzicale, a celei de cult și apoi a celei concertante.

Explicația ignorării genului în muzicologia românească trebuie căutată în **concepția ateistă a ideologiei comuniste, impusă culturii**. Faptul că psalmul biblic aparținea în primul rând teologiei, a determinat chiar prezentări false, tendențioase, servind interese ideologice, ateiste, astfel că cine dorește să găsească elemente definitorii ale genului trebuie să apeleze la lucrări străine, din păcate și acestea dominate de concepția catolică, sau protestantă a autorilor, eludându-se prezența psalmului în cultul oriental și prelungirile lui în literatura muzicală a popoarelor ortodoxe, unde s-a impus prin

autoritatea compozitorilor, dar mai ales prin paleta largă a stărilor sufletești pe care le exprimă și inspiră, compozitorii găsind o cale mai avantajoasă de comunicare cu Dumnezeu. Lucrările muzicologice românești sau traduse în limba română, îndeosebi din limba rusă, au plătit tribut ideologiei materialiste, cum este cea a lui Gheorghe Merișescu, care scrie că Charles Gounod ar fi trecut „printr-o adevărată depresiune” și ar fi căzut pradă „misticismului religios și se aruncă în brațele studiilor teologice”¹ și devine „abatele Gounod”.

Dicționarele, enciclopediile de specialitate și chiar lucrările muzicologice „se aliniază” concepției materialiste și fie ignoră psalmul ca gen sincretic, dominant în serviciile religioase și chiar și în viața de concert, în care nu poate pătrunde – în practica românească și în general în cea a țărilor comuniste - decât incidental, sau îl tratează superficial, în limitele impuse de ideologia comunistă, care dorește să opună lui „homo religiosus”, varianta „omul nou”, echivalentul unui robot. Despre o asemenea muzică nu era voie să se vorbească, R. I.

Gruber mințind că nu s-ar cunoaște urme ale muzicii evreilor: „Studiul celei mai vechi culturi muzicale a evreilor este legat de *mari greutăți: lucrări din domeniul artelor plastice lipsesc din cauza interzicerii de către religia ebraică a reproducerii obiectelor de cult (între care se numărau și instrumentele muzicale)*. De aceea, cercetătorii au fost nevoiți să se limiteze la *tălmăcirea pe bază de prezumții, uneori complet arbitrară, a textului Vechiului Testament*. O altă piedică a fost *studierea insuficientă a istoriei antice a Palestinei*. Abia în ultima vreme **lucrările unor istorici vest - europeni și sovietici** (academicianul V. Struve, profesorul A. Ranovici – de observat că nu e citat nici-un cercetător vest european – nota îmi aparține) *au clarificat o serie de probleme de istoria culturii Palestinei*. Însă chiar și între istoricii sovietici nu s-a ajuns încă la o unanimitate de păreri într-o serie de probleme importante”².

Dacă ar fi deschis cartea psalmilor, cel care făcea asemenea afirmații ar fi găsit că cel mai frecvent cuvânt ce apare în ei este *cânta-voi, cânta-voi din gură*, cu cuvinte, glorificând iconomia și bunătatea dumnezeiască. Autorul lucrării

face unele „concesii” genului deoarece crede că în fapt, „*conținutul muzical - poetic al psalmilor trăgându-și izvoarele din arta populară*”, păstrează „multe imagini din viață, sentimente triste sau vesele, **„adesea în contradicție cu religia”**, reprezentând „una din cele mai vechi varietăți de cântece lirice”³.

Este ușor de înțeles de ce toate lucrările de muzicologie, istorii, dicționare, vieți de muzicieni, cei mai mulți autori de lucrări muzicale inspirate din psalmi, trebuiau să plătească tribut acestei concepții, fie prin preluarea și perpetuarea unor falsuri, fie prin ignorarea unuia dintre cele mai importante genuri ale muzicii de cult, care a stat la baza marilor creații liturgice și mai târziu a celor destinate sălilor de concert. Reproșurile nu se adresează autorilor, ei nedispunând nici de deschiderile spre o abordare integrală a creației muzicale indiferent de specificul ei, religios sau laic - de altfel, numai în perioada ideologiei comuniste a fost acceptată această dihotomie, la marii creatori neexistând delimitări între religios și nereligios – iar lucrările care ar fi etalat alte puncte de vedere decât cele ateiste nu erau publicate. Exemplul citat mai sus, al lui Merișescu, este edificator pentru acea categorie de cărți, care „combăteau” orientările religioase, considerate mistice și condamnate la anonim. După ce citează pe Boris Asafiev, care afirma că „în mod conștient nu am tras o linie între cantatele profane și cele destinate cultului”, deoarece „socot că o asemenea «împărțire» principială nu există în muzica din cantatele lui Bach”⁴, un confrate al lui Gruber ține să scrie că „Bach nu se împăca cu «normele estetice limitate ale muzicii bisericești», pretinzând că autoritățile bisericești l-ar fi prigonit pentru această cauză, reproșând genialului compozitor, că utilizează «variațiunile (variations) bizare» ale coralelor, în care el «introduce într-una motive străine, necorespunzătoare»⁵.

Alimentându-se vârtos din ideologii marcanti ai comunismului - Engels, Lenin sunt frecvent citați în lucrarea amintită - autorul monografiei ilustrului reprezentant al muzicii de cult protestante pretindea „eliberarea” cantorului de la *Thomaskirche* „din cătușele concepției idealiste asupra lumii”,

deoarece creația sa este supusă „principiului materialist”⁶, iar „formele de cult ale muzicii lui Bach ar fi avut, «o haină religioasă», în spatele căreia se dezvăluia un conținut umanist nou, viu și activ, dar străin, inaccesibil atât «părinților bisericii», cât și «principilor mecenați» diletanți și mic - burghezilor retrograzi, pe jumătate adormiți”⁷. În aceeași perioadă, contemporanul autorului pseudomonografiei amintite - Albert Schweitzer - demonstrează în monografia sa - analizând muzica pasiunilor, cantatelor și miselor, sau legăturile spirituale ale cantorului cu reformatorul Luther - că muzica lui Bach are ceva mistic și etern⁸.

Analizând coralele bachiene, autorul monografiei germane amintește pentru susținerea afirmației psalmii 130 (129) - *De profundis clamavi – Dintru adâncuri am strigat*, 46 (45) - *Ein fest Burg – Avânturile râului înveselesc cetatea* - și 137 (136) – *Au Wasserfleissen Babylon – La râurile Babilonului*⁹.

Gravitatea elucubrațiilor este și mai evidentă dacă ținem seama de faptul că lucrările religioase ocupă aproape jumătate din catalogul creației bachiene, majoritatea dintre cele ce nu se încadrează prin titlu în această categorie neputând fi considerate laice. Nu întâmplător cataloagele în circulație până în zilele noastre înregistrează fiecare dintre creațiile cu tematică laică, dar cantatele religioase sunt prezentate global, deși e greu de acceptat că o lucrare de tipul *Cantata cafelei* ar fi cu ceva superioară oricăreia dintre cele religioase, 224 la număr.

Și nu aș insista asupra reliefării acestei „intoxicări”, ideologice, dacă situația nu s-ar perpetua în prezentarea evoluției genului și a muzicii în genere, asemenea concepției necesitând a fi corijate, combătute, corectate, deoarece generațiile tinere citesc asemenea cărți – altele nu sunt!. Am în minte un important moment din activitatea științifică a Universității Naționale de Muzică: două studenți au prezentat, într-o manifestare omagială, una – reflectarea personalității cantorului de la *Thomaskirche* în muzicologia germană - și cealaltă - modul în care este înfățișat ilustrul muzician în muzicologia românească, aceasta din urmă fiind nevoită să se oprească la cea mai recentă monografie amplă a cantorului din

Leipzig (citată mai sus) închinată celui pentru care psalmul, motetul, pasiunea, coralul, missa constituiau nu numai genuri predilecte dar și principalele modalități de a transmite posterității concepția sa despre lume și viață, concepție care era, fără nici-o rezervă, una **predominant religioasă. Coralul devine un element constitutiv al cantatelor, misselor și chiar al pasiunilor**, cel mai fructificat fiind cel gregorian și cel lutheran.

S-a schimbat ceva de atunci în muzicologia românească pentru prezentarea lui Bach în coordonatele sale reale, de cantor al bisericii și de autor al unor valori de esență religioasă, bazate sau derivate din psalmi, ce traversează secolele? Apare și întrebarea: cum de a scăpat cenzurii un text ca cel din cronica Anei Magdalena Bach: „Credința era atât de bine ascunsă într-însul, încât nu ieșea întotdeauna la iveală, dar era acolo și nu uita niciodată de ea”¹⁰.

Așa cum susținea într-o recentă emisiune radiofonică regizorul Andrei Șerban, ultimul coral dictat de Bach unuia dintre discipolii săi, când era pe patul de moarte – nr. 668 – contrazice numai el orice suspiciune asupra ateismului ce i-ar fi dat târcoale organistului de la *Thomaskirche*. O recentă carte dedicată cantorului amintește aspirația sa „de a crea o muzică religioasă cât mai bună «pentru gloria lui Dumnezeu»”¹¹.

Ideologii marxism - leninismului transferau propriile tactici de propagandă, lui Johann Sebastian Bach și epocii sale: „Nu trebuie să uităm totuși că «creatorii» coralului protestant, care au folosit atât de mult melodia populară și au pus-o pe textele prevăzute cu subtilități religioase în «limba maternă», au urmărit în fond doar un singur scop – cucerirea ideologică (religioasă) a maselor (...), procedeu demagogic obișnuit”¹¹.

Într-o asemenea acerbă **intoxicare ideologică**, preocuparea pentru investigarea psalmilor în creația lui Bach și a genului, sau a muzicii religioase (dominată de corale, imne, motete cantate, misse având ca sursă psalmul) ar fi fost o utopie, iar adevărul despre complexitatea și profunzimea genului și a rolului său de arhetip al unor noi genuri muzicale, legate sau nelegate de cult, rămânea doar o preocupare a celor care o făceau pentru ei înșiși, ori pentru lucrări de sertar,

propaganda totalitară acceptând doar formulări de tipul celor citate, denigratoare, minimalizatoare și de deturnare a veritabilelor semnificații ale creației canturului de la Leipzig și a tuturor muzicienilor care au fost atrași de plurivalența psalmului, căruia i-au sondat și i-au sporit semnificațiile. Pentru generația tânără trebuie amintită interzicerea în ultima perioadă ceaușistă a colindei și a oratoriilor bizantine ale lui Paul Constantinescu, din cauza „conținutului lor mistic”.

„Știu, Sancte Johannes - scria Ovidiu Varga în 1985, într-o formă eseistică, dar sub presiunea aceluiași concepții ateiste – că Tu, protestant convins, dar nu fanatic religios, ba dimpotrivă, pământean fanatic – se spune că l-a găsit soția în timpul în care lucra la una dintre *Pasiuni* (considerată „cele mai mărețe opere de artă concepute vreodată de spiritul omenesc”¹²), scriind în genunchi, din respect pentru ceea ce crea – îl citezi adesea pe Luther care spunea: «Muzica nu trebuie să servească decât pentru lauda Domnului sau pentru a încălzi inima». Știu de asemenea că Luther spunea în continuare că «Dacă ea face altceva, ea aparține diavolului», ceea ce tu nu mai adăugai. Deși credeai și Tu în diavol, asemenea tuturor creștinilor, sunt convins că nu credeai în asemenea măsură încât să-ți apară în fața ochilor Tăi încă neorbi și să arunci călimara în diavol, așa cum făcea bietul Luther, care probabil avea asemenea halucinații vizuale”¹³.

Asemenea mistificări explică absența psalmului din lucrările muzicale românești și orientarea compozitorilor doar spre psalmul laic, aspect asupra căruia voi reveni. Practic, între anii 1950 – 1990 se înregistrează o adevărată eclipsă chiar pentru compozitorii care abordaseră genul în anii precedenți: Sigismund Toduță, Zeno Vancea etc. Tudor Jarda, Liviu Comes, Dan Voiculescu, Doru Popovici, Theodor Grigoriu, Ștefan Niculescu vor aborda creația bazată pe psalmi după 1990, așa cum vom vedea în continuare. Singurii care nu-l vor neglija în acea perioadă vor fi Ioan D. Chirescu și Nicolae Lungu, autori ai unor liturghii corale în care apar și cântări cu texte din psalmi.

Principalul motiv al abordării acestui subiect - consacrat psalmului - atât de complex – mai sporit decât îmi

apărea la început, îl constituie tocmai **dorința de a depăși faza mistificării creației bachiene** și a celorlalți muzicieni atrași de gen, de a deschide noi orizonturi și perspective, vizând chiar înscrierea psalmului și a genurilor născute din el la locul cuvenit în muzicologia europeană, care le neglijează pe cele ce țin de spiritualitatea ortodoxă, centrând muzica sacră doar în jurul celei catolice, protestante și neoprotestante.

Cuvântul *psalm* nici nu apare în primul dicționar de specialitate în limba română tradus tot din limba rusă în anul 1960¹⁴.

Nici în dicționarul de genuri și forme muzicale semnat de Dumitru Bughici și Diamandi Gheciu nu găsim psalmul, el fiind obligat să cedeze locul cântecului de mase¹⁵.

În următoarea lucrare rezervată formelor și genurilor muzicale, Dumitru Bughici citează denumirile în alte limbi ale genului: latin - ***psalmus***, italian – ***salmo***, francez – ***psaume***, amintind și de cartea cu psalmi, care au fost „traduși ulterior în limba greacă” și „au căpătat denumirea de *Psalterion*”. În realitate, acesta era instrumentul (a fost asociat de unii cercetători cu harpa) – cuvânt preluat din *Codex Alexandrinus* – instrument care acompania psalmii din cartea numită *Psaltireși* care a fost reprezentat de pictorii români pe pereții ctitoriilor voievodale, ca cea de la Humor, sub forma cobzei, deoarece un instrument de genul harpei ar fi derutat pe credincioșii adoratori ai regelui psalmist, nefiindu-le cunoscut. *Encyclopedia Judaică* folosește imagini diferite ale harpistului David (manuscrisul de Saint Galen – *Psalterium aureum*, sau cel de la Amsterdam din 1708 și 1712)), tocmai pentru că nu se cunosc date despre instrumentul acompaniator. Psalmul a fost adoptat de primii creștini sub „forma veche de cântare sinagogală a psalmodiei”, ulterior dezvoltată prin cântarea antifonică și apoi prin acompaniamente de orgă și de mici formații instrumentale, în Anglia psalmul stând la baza „genului muzical vocal cult **anthem**”, un motet anglican coral și cu text în limba engleză, care și-a cristalizat diferențierile începând cu secolul al XVI – lea¹⁶.

În realitate, primii creștini au adoptat genul pentru funcțiile lui multiple și „aveau *Psaltirea* nu numai în memorie, ci

adeseori și pe buze, în mijlocul ocupațiilor lor zilnice”¹⁷, ea reprezentând nu numai cea mai importantă dintre cărțile poetice ale *Bibliei*, cât îndeosebi cea mai accesibilă, pretabilă la diverse interpretări, având un bogat conținut teologic și duhovnicesc și în care auditorii puteau identifica propriile sentimente.

Principalele elemente ce definesc psalmul reapar în *Dicționarul de muzică* semnat de Iosif Sava și Luminiței Vartolomei¹⁸.

Dicționarul de termeni muzicali amintește termenul grecesc *psalmos*, dar greșește atunci când afirmă că acesta era „numele unui instrumentul acompaniator” - în realitate el numindu-se *psalterion* - și că „aceste cântece formau o culegere de 150 de p(salmi)” - deoarece doar textele lor alcătuiesc *Psaltirea*; melodiile nu ni s-au transmis în scris - și fiindcă limitează prezentarea *psalmului* la „o declamație muzicală apropiată de cânt, desfășurată monoton pe un ritm liber, determinat de accentele tonice ale textului”, precizând că în ebraică se numea *mizmôr*, cu traducerea „a cânta acompaniindu-se la un instrument”¹⁹.

Vom vedea la ce complexități armonice, polifonice, timbrale, structurale și stilistice va ajunge psalmul grație diversificării și circulației incomensurabile.

Cele două dicționare citate amintesc de psalmii concertanți destinați Bisericii romano – catolice, pentru concertele spirituale - de compozitorii catolici: Giovanni Gabrielli, Palestrina, Orlando Lasso, sau protestanți: Johann Sebastian Bach, Franz Schubert, Johannes Brahms, Max Reger, psalmi care „au intrat în tezaurul muzicii universale”²⁰.

Igor Stravinski, citat în continuare, nu intră în nici-una din cele două categorii: el provine din lumea ortodoxă, dar lucrările sale de acest gen nu țin seama de specificul confesiunii pravoslavnice, textul *Simfoniei psalmilor* fiind în limba latină și lucrarea este destinată sălii de concert. El însuși declara: „M-am născut în afara timpului meu în sensul că, prin temperament și talent, aș fi fost mult mai potrivit pentru viața unui mic Bach, trăind în anonim și compunând constant pentru un serviciu stabil și pentru Dumnezeu”²¹.

Lista compozitorilor de psalmi este mult mai amplă decât cea amintită, putându-se afirma, fără nici-o rezervă, că nu a existat muzician care să nu fi fost atras de gen, ori de textele *Psaltirii*, pentru lucrări destinate serviciilor de cult, sau vieții de concert, așa cum vom vedea mai departe. După cum se deduce din enumerarea creatorilor și definirea genului, se vede că **perspectiva lumii ortodoxe asupra psalmului lipsește**, deși se poate afirma că marile servicii de cult ale Bisericii răsăritene, de tipul privegherilor, adevărate spectacole liturgice, sunt dominate de psalmii care au pătruns masiv în forma lor primară, ori au generat forme complexe și de mare profunzime de tipul **anixandarelor, Fericit bărbatul, kekragarelor, polieleelor, laudelor, doxologiilor, antifoanelor** etc, genuri care au antrenat încă din primul mileniu creștin o vastă literatură muzicală de cult. Se știe că episcopul Grigore a fost nuntiu apostolic și și-a însușit la Constantinopol muzica, realizând prin *Antifonarul* său ceea ce am putea numi un echivalent al *Octoihului*, desăvârșit de Sfântul Ioan Damaschin, ceea ce lasă loc credinței că el a cunoscut această amplificare a psalmului în serviciile din Biserica mamă.

Dacă teologii s-au dovedit preocupați prioritar de aspectele exegetice, dogmatice și liturgice, iar literații au acordat atenție celor mai diverse aspecte ale textelor, **elementele muzicale dominante ale psalmului ar fi trebuit să fie reliefate de specialiști** ele ar fi trebuit să urmărească **principalele elemente definitorii și vârste ale genului** precum și evoluțiile stilistice, care țin seama de elementele care au diferențiat în timp cele trei mari confesiuni ale creștinismului și viața muzicală a principalelor centre culturale europene.

Pentru a găsi în lexicografia românească definirea cât mai apropiată de realitate a psalmului ca gen muzical trebuie omisă perioada comunistă, sărind peste aproape un secol în urmă, pentru a ne opri la A. L. Ivela, care avea în vedere aspectul literar al genului, considerat o „poezie religioasă cu conținut de laudă lui Dumnezeu”, dar și cel muzical, fiind o: „melodie ce însoțește textul unui P(salm)”²².

Penuria de date și perspectiva unilaterală asupra psalmului ca gen muzical m-a determinat la o investigație

complexă și profundă – în limitele îngăduite de un asemenea studiu de revistă, extins în mai multe numere – țin în mod deosebit să mulțumesc revistei *Muzica* pentru găzduirea acestui material – și sper să surprindă pe cititori, cum m-a surprins și pe mine această mare complexitate și diversitate a psalmului ca gen muzical, prezentat în multiple forme: monodic, polifonic, armonic, independent, sau integrat în mari lucrări muzicale, practicat în servicii de cult ortodoxe, catolice, protestante, neoprotestante, ca piese de sine stătătoare, sau părți componente ale unor adevărate poeme muzical – liturgice ori destinate sălii de concert. Extensiile viitoare pot avea în vedere prezența psalmului în cultul mozaic, ajungând până la **anthemurile anglicane**, datorate lui **John Blow** (1649 – 1708), **Giovanni Bonocini** (1670 – 1747), chiar la creația lui **Henri Purcell**, autor a 60 de anthemuri, printre care și monumentalul *My heart is inditing – Cuvânt bun revărsat-a dintr-înșa inima mea* – cu textul din *Psalmul 45*, anticipându-l pe cel al lui Händel, sau pe cel al lui Britten, etc, la **psalmii hughenoți, sau husiți**, ori la **psalmii aleși – izbranie psalmi-** ai lui Nichifor Vlemidis, la **gospelul** sau la muzica negrilor bazată pe psalmi ș.a.m.d. „Psalmii aleși” ai lui Filotei de la Cozia, „primul imnograf român”, au generat creația celui considerat „autorul muzicii pripelelor (...) transmise pe cale orală, penetrând timpul, până în prima jumătate a secolului al XIX / lea, când au fost notate”²³.

Așa cum vom vedea în continuare, psalmul ca gen muzical, cântat monodic sau coral, armonic ori polifonic, acompaniat sau neacompaniat, a coexistat și coexistă cu cel citit în taină, citit cu voce tare, declamat și a generat o diversificare excepțională din toate punctele de vedere: liturgice, imnografice, stilistice, ieșind din biserici și din serviciile de cult, pentru a genera o foarte diversă și semnificativă literatură muzicală, vocală, corală, vocal – instrumentală intrată în repertoriile de concert. Descoperirea acestor importante aspecte definitorii ale psalmului necesită investigații serioase, în primul rând în creația muzicienilor ce au simțit atracția genului.

Pentru **definirea completă a genului** sunt necesare și alte detalii. De la numele instrumentului *psalterion* au derivat

cuvintele ψαλμός – *psalmul* - creație imnografică muzical – literară, *psaltul* – interpretul de psalmi, *psaltirea* - carte care cuprinde textele psalmilor, *psaltichia* – carte care cuprinde metoda de învățare a cântărilor bisericești prin intermediul notației psaltice, *psalmodierea* – cântarea psalmilor. Un dicționar de termeni biblici, reeditat în 1995, menționează pentru cuvântul psalm accepțiunea „vibrarea lirei, cântarea executată pe coarde”, citând ebraicul *tihilim* care înseamnă cântări de laudă²⁴.

Încă la începutul secolului anterior un discipol al mitropolitului Iosif Naniescu cita verbul elen ψάλλειν – a lovi coardele, precizând că, deci, „un psalm (...) nu este tocmai poema însăși, textul care se cântă, ci mai exact compozițiunea muzicală care se execută pe instrument în timpul când se cântă poema”²⁵. În textele psalmilor apar termeni muzicali: *lamenatzech* = maestru de cântare - apare în 55 dintre psalmii biblici; *alamoth* - tradus *cu voci înalte*, denumiri de instrumente muzicale, sau cele trei coruri înființate de David, refrenul *aliluia* ș.a.m.d.²⁶.

În prefața la traducerea celor 150 de psalmi, preotul Liviu Pandrea, citat de Valentin Timaru²⁷, autor al unei *Liturghii pentru cor mixt, clopote și percuție*, precizează că „psalmii, în originalul ebraic, erau nu numai un text poetic, ci și o arie melodică, fiindcă erau compuși pentru a fi cântați, cu acompaniament de instrumente”. De aceea, psalmii „nici nu au putut fi apreciați la adevărata lor valoare și frumusețe și nici gustați, în toată inedita lor savoare decât în mediul cultural sacru și în acompaniamentul orchestral și coral al templului din Ierusalim”²⁸.

Și recentul *Larousse* **definește psalmul** limitându-l la compoziție lirică de laudă a lui Dumnezeu în cultul iudaic - „composition lyrique à la louange de Dieu dans la culte juifs”²⁹.

Pentru a **defini concludiv psalmului**, voi cita cea mai completă caracterizare a genului, întâlnită în recentul dicționar al limbii române: „imn religios biblic, cântat la vechii evrei, cu acompaniament de harpă sau rostit (și cântat) la creștini, de psalți, de credincioși etc”, citând celebrul text coresian: „Grăiți

unul cu alalt în psalomi și cântări”, confirmând arhaica denumire a genului, întâlnită și la mitropolitul Dosoftei³⁰.

Definirea din acest dicționar este mult mai completă și mai apropiată de realitate, depășind faza când era limitat doar la o „compunere poetică biblică”, sau cântec (în special poezie lirică)³¹.

În *Enciclopedia Fasquelle* am găsit o prezentare sistematică a genului: geneza, evoluția, componentele muzicale ale psalmului, compozitori, culegeri, dar, în pofida faptului că va genera noi genuri și creații reprezentative în spiritualitatea ortodoxă, lipsește cu desăvârșire și din această enciclopedie perspectiva ortodoxă. Lucrarea ia în discuție versificația, semnalând legătura dintre unitatea ritmică a versului - „l'unité rythmique”, și cea logică a strofei - „la strophe este l'unité logique”³².

Și în cazul psalmului este valabilă caracterizarea lui Jean – Jacques Rapin referitoare la cântul gregorian: „muzica, expresie a inexprimabilului, continuă acțiunea textului: primul se adresează spiritului, celălalt vorbește inimii omului”³³.

Principala calitate a psalmului văzut ca produs spiritual îl constituie faptul că el a avut un rol deosebit în trezirea și formarea conștiinței de sine, el surprinzând cele mai fine zbateri ale ființei umane, ale raporturilor cu lumea și mai ales cu Dumnezeu, cu transcedentalul, care nu repudiază ci caută sacralitatea. Poate nu întâmplător toate textele psalmilor sunt exprimate la persoana I, care se mișcă nu narcisist, nu admirându-se, ci în ipostaza de nevrednic de dragostea divină, de darurile încredințate lui și cerând în permanență să nu fie părăsit de Creator și Protector. Această exprimare la persoana I se asociază cel mai bine cu melosul, devenind o revărsare mai directă a inimii, a ceea ce ființa umană are mai bun în ea.

O cercetare mai aprofundată a *Psaltirii*, mai ales a titlurilor celor 150 (151) de texte, evidențiază destinația lor originală titlurile referindu-se la interpretarea muzicală, cum semnalează și un recent dicționar al *Bibliei*³⁴:

- „psalmi cântare”: 64, 66, 67, 74. 82. 86, 87, 91;
- „cântarea – laudă”, sau „psalmi de laudă”: 90, 91, 92, 94, 95, 99, 144;

- „cântare psalmică”: 65, 107;
- „cântare a lui David, printre psalmi”:
- „cântare a treptelor”: 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133;
- „- cântare pentru fiii lui Core”: 47;
- „cântare pentru cel iubit”: 44;
- „un psalm al lui David pe care l-a cântat Domnului pentru cuvintele lui Hușai” (cel ce a salvat viața lui David): 7;
- cântare „în ziua în care Domnul l-a izbăvit de mâna tuturor vrăjmașilor săi”: 17;
- „printre cântările lui David”: 60;
- stihuri „ce se cântă cu schimbul”: 59, 68;
- „printre cântările de învățătură ale lui David”: 53, 54;
- „printre cântările pentru Octavă”: 6³⁵;
- „o cântare a lui David pentru Iditun”: 38 {cu precizarea traducătorului că numele nu ar fi cel al cântărețului levit „rânduit de David”, ci „unii comentatori cred că Iditun denotă modul de a cânta un anumit psalm (tonul, tonalitatea, inflexiunea vocii)}”;
- „un psalm al lui Asaf, cântarea Asirienilor” (cu precizarea aceluiași traducător că Fericitul Ieronim înțelegea prin asirieni pe cei ce „cunosc regulile credinței și se grăbesc să meargă pe urmele ei cele adevărate”.

Arhiereul traducător citează părerea Fericitului Ieronim privind titlurile diferite ale psalmilor din „manuscrisele ebraice, grecești sau latinești”, dar „importanța lor nu trebuie neglijată, ele făcând parte integrantă din textul Sfintei Scripturi”³⁶.

Mai mulți psalmi poartă în titlu precizarea că sunt rugăciuni: 16, 85, 89, 101, iar cel purtând numărul 30 este „un psalm al lui David, la vreme de năprasă”, dar cercetătorii subliniază faptul că sunt rari psalmii care „se înfățișează ca specimen curat al unui gen”, aceasta datorându-se și faptului că textul ebraic massoretic al *Psaltirii* „este plin de dificultăți, căroră cercetătorii se îndârjesc de veacuri” să le găsească adevăratele semnificații³⁷.

Alte clasificări adaugă psalmii de penitență, elegiile sau plângerile, psalmii cu caracter didactic, o altă categorie cuprinzând cântările de speranță – așa cum ni se precizează în *Dicționarul enciclopedic de Iudaism*³⁸.

Datele despre practicarea psalmilor în cultul mozaic sunt într-adevăr sărace, ceea ce nu echivalează cu slaba lor prezență în serviciile de cult, în care dețineau o pondere însemnată. Se știe că ei erau cântați deopotrivă în sinagogi și în templu, de mase de credincioși, sau de psalți, în cel de-al doilea mediu fiind însoțiți de un acompaniament și în textele vechi aveau menționat locul intervențiilor instrumentale. În prefața la traducerea *Psalmilor*, mitropolitul – literat, Bartolomeu Anania, afirmă foarte clar că „în contextul lumii vechi Evreii au fost poporul cu cea mai bogată înzestrare poetică”, bazându-și afirmația pe faptul că „nu mai puțin de o treime din Vechiul Testament este alcătuită din texte poetice”³⁹.

Însuși psalmistul definește rostul psalmului: „*Lăudați-L pe Domnul*, că bun lucru este un psalm” – *Psalmul 148*. Eminentul traducător al *Bibliei* sublinia mai departe: „Cununa poeziei vechitestamentare este *Cartea Psalmilor*”, distingând mai multe feluri de psalmi:

- imnuri - cântări de slavă și de preamărire a lui Dumnezeu, rugăciuni colective sau individuale;

- psalmi de mulțumire;

- psalmi regali;

- psalmi levitici;

- psalmi mesianici;

semnalând forma lor cântată ori citită în cultul creștin, „în toate cele șapte Laude ale zilei liturgice, în Sfintele Taine, în ierurgii și în colecții de rugăciuni” și amintește despre funcția exorcizantă a muzicii practică de harpistul David⁴⁰, prezentat în cărțile *Vechiului Testament*, în multiplele ipostaze de muzician: interpret, creator de texte și de melodii, organizator și conducător al activităților de cult ș. a. Practica celor șapte laude are la bază versetul 164 al Psalmului 118: „De șapte ori pe zi Te-am lăudat/ pentru judecățile dreptății Tale”.

„În ritualul iudaic, psalmii erau parte componentă a rugăciunii *teffilah*, care reprezintă, de fapt, o serie de scurte binecuvântări ce se rostesc dimineața, după amiaza și seara”, care necesitau „un acompaniament instrumental sau/ și vocal”⁴¹.

„Când massoreții au regularizat vocalizarea *Bibliei*, în secolul VI a. H., ei au elaborat și câteva sisteme de accentuare” – precizează un recent dicționar al *Cărtii Sfinte*⁴².

Cei mai mulți dintre psalmi nu pot fi datați, cu excepția Psalmului 136 (137) care amintește despre robia babiloniană, în schimb mulți conțin referiri la modul de interpretare, care „în prezent sunt greu de înțeles” și au fost împărțiți în cinci cărți, distribuiți pe zilele săptămânii și întâlniți și la căsătorie, la înmormântare, la mese, la anumite binecuvântări⁴³.

Date recente despre practicarea psalmului în comunitățile evreiești din țara noastră – unde evreii au beneficiat întotdeauna de libertate și toleranță religioasă – „les juifs ont toujours joui dans les pays roumains de la liberté et de la tolérance religieuse”⁴⁴ – găsim în studiul Ghiselei Sulițeanu, publicat la Ierusalim și consacrat muzicii înregistrată pe bandă magnetică între anii 1977 – 1979, de la comunitățile iudaice din București⁴⁵.

Este o confirmare peste timp a aprecierii **Sfântului Dionisie Pseudo - Areopagitul** față de modul de prezentare a psalmilor, a căror cântare, formează „o parte esențială în toate tainele ierarhice” și „nu trebuie despărțită de cea mai sfântă dintre taine”, prin armonia „cu cele divine, cu noi înșine și cu semenii noștri ca și cum am forma un cor armonios”, când „se deslușește și mai mult conținutul concis și tăinuit al limbajului adânc și sfânt din psalmi”⁴⁶.

L. Duchesne scria în urmă cu aproape un secol: „La liturgie cretienne procede pour en très large part de la liturgie juive et n'en est meme que la continuation”⁴⁷.

Din introducerea citată a ierarhului scriitor, Bartolomeu, aflăm despre darurile muzicale ale regelui David, date extrase din Psalmul extranumerar (al 151 – lea în ordinea

Septuagintei): „Măinile mele au făcut o harpă și degetele mele au alcătuit o psaltire”, citând celebrul verset 33 din *Psalmul 103 - Cânta-voi Domnului de-a lungul vieții mele....* „Dacă este adevărat – citim în continuare - că, și în cazul său, *poeta nascitur*, atunci trebuie să-i vedem muzica împletită cu rostirea poetică, așa cum o va face de-a lungul unei vieți prin

opera ce-și va împrumuta numele tocmai de la instrumentul muzical care o acompania”⁴⁸.

Vasile Militaru ne-a oferit următoarea traducere a aceluiași psalm 151:

„Eu am întocmit organul cel răsucitor sub stele/

Și-au făcut psalterionul iarăși degetele mele...”

În sinteza evoluției muzicii bizantine arătăm că psalmul 150 realizează un adevărat inventar al instrumentelor muzicale unele aflate și în practica acestui gen, dominante fiind cele de suflet și de percuție, urmate de cele de coarde⁴⁹.

În concepția traducătorului, textul poetic era îngemănat cu melosul: „Rostirea poetică devine astfel murmur de izvor și râu în fremătare și vuiet de ocean și foșnet inefabil în aburul ploii și cântec universal purces din inima omului”⁵⁰.

Cei 150 de psalmi⁵¹ au fost adunați în cartea numită *Psaltire*, carte de căpătâi și pentru viața duhovnicească creștină, citită și răscită, cu sânguință, mai ales în comunitățile monahale, duhovnicii mai vechi îndemnând și dând chiar canoane unor credincioși, citirea unor psalmi, a unor catisme, sau chiar a *Psaltirii*. Psalmii au fost grupați în 20 de catisme, după criteriile tematice, sau a timpului prioritar în care se practică: de seară, de dimineață, pentru miezonoptică, într-o săptămână liturgică din Postul mare, parcurgându-se întreaga *Psaltire* de două ori.

Cea mai mare parte a psalmilor este **creația regelui David** (1013 – 973 ante Hristum), ale cărui merite „pentru organizarea vieții muzical - religioase sunt așa de mari încât se consideră că Moise dăduse poporului legea iar ilustrul psalmist rânduise cântările din templul din Ierusalim” – așa cum arătăm într-o lucrare rezervată evoluției muzicii bizantine⁵².

Regele David a fost denumit „dulcele cântăreț al lui Israel” și lui i se atribuie nu numai paternitatea psalmilor dar „și fondul muzicii liturgice de la Templu”⁵³.

Cântarea psalmilor trebuie să devină bucurie, așa cum sună îndemnul lui David: „*Cântați-I Lui cântare nouă, frumos cântați-I cu strigări de bucurie – Cantate ei canticum novum, bene psalite ei in vociferatione*” – *Psalmi, XXXII – 3*.

„Dacă textele poetice cuprinse în *Biblie* au fost la fel de minunat puse pe muzică, cine le-ar putea opune azi ceva mai frumos?” – se întreba retoric Ch. F. Daniel Schubart⁵⁴.

Datele despre psalmii cultului mozaic sunt ulterioare și ele se bazează în primul rând pe cele zece volume de melodii culese de A. Z. Idelsohn, care a publicat cântări strânse de la evreii ce nu s-au întors în „pământul făgăduinței”, continuându-și viața printre străini, în Yemen, Babilon, Persia, Maroc, dar și în Europa de Sud sau de Est și care au conservat stilul tradițional al cântărilor, contribuind la perpetuarea unor adevărate enclave spirituale. Toate cele zece volume au intrat în biblioteca lui George Breazu, cel care și-a îndreptat atenția spre psalmii din culegere⁵⁵. În anul 1934, eminentul muzicolog român cita excepționala antologie a lui Idelsohn, pentru a ilustra particularități ale genului în spiritualitatea ebraică⁵⁶,

Dintre psalmii masivei antologii preiau melodia celui cu numărul 133, prezentat alternativ de precentor – care utilizează textul psalmului - și comunitatea ce răspunde cu un invariabil *Haleluia* (tradus de unii specialiști: *lăudați pe Domnul*):

III. Gesänge für Festtage.

Vorbeter.

32. 
bo-ruh üt-to ädö-noj ä-lö-hé-nu mi-läh ho-'ö-lom ä-kär gi-dö-šo-nu
bëmišvötov wëšiw-wo-nu lig-mör üt hääl-lël. hä-lö-lu - joh

Gemeinde. Vorbeter. Gemeinde.

hä-lö-lu - joh hä - lö-lu 'ab-děj ä-dö -noj hä-lö-lu - joh
hä - lö-lu üt šëm ä-dö -noj }

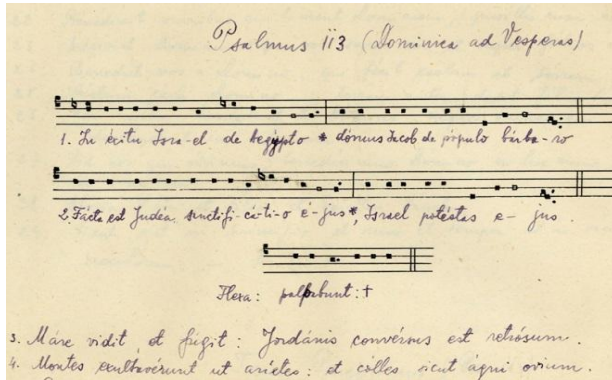
Vorbeter.


ji -bij šëm ä-dö-noj mö-hö -roh më-üt-to wä-'ad 'ö - lom
mimmizrah šämäs 'ad mö-hö - ö mö-hul-lol šëm ä-dö -noj

Gemeinde:
Hälölujoh.

A. Z. Idelsohn – *Gesänge der Jemenischen Juden*, Leipzig,
1914, p. 73;

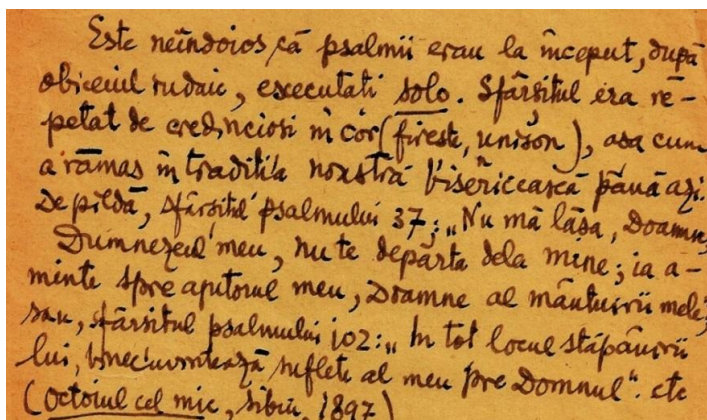
Printre fișele manuscrite ale eminentului muzicolog am găsit următoarea variantă a *Psalmului 113 – Când a ieșit Israel din Egipt* - care probabil urma să servească unui studiu dedicat psalmului sau muzicii derivate din el,



deoarece pe fila următoare apare această versiune la patru voci:



Un argument suplimentar în favoarea ideii că eminentul muzicolog avea intenția elaborării unui studiu asupra psalmului o constituie următoarea fișă păstrată în același fond *George Breazul* din cadrul bibliotecii Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor.



În cultul mozaic, în timpul regelui Solomon este menționat impresionantul număr de 6.000 de leviți care asigurau muzica la templul din Ierusalim. La această fază s-a ajuns prin conturarea în timp a două categorii de muzică de cult:

- **muzica de la templu**, somptuoasă, grandioasă și practică de profesioniști de înaltă clasă, cu acompaniament instrumental;

- **muzica de sinagogă**, mult mai simplă, mai accesibilă și în care-și vor găsi rădăcinile viitoarea muzică a creștinilor.

Psalmii reprezentau elementul de legătură între aceste două tipuri de muzică de cult, fiind prezenți în ambele medii. În serviciile de cult mozaice psalmii lui David și ai celorlalți autori sunt prezenți în sinagogi încă din timpul autorilor lor până în prezent, unii având menționat ca principal autor pe regele David („al doilea și cel mai mare rege al lui Israel”, cuceritorul Ierusalimului unde stabilește capitala și considerat un „iscusit harpist”⁵⁷), unii dintre ei pătrunzând și în *Coran* – cum ne-o confirmă și *Encyclopedia Judaică*⁵⁸, fondatorul acestei religii apreciind asemenea creații. Numărul autorilor de psalmi mai cuprinde și alte nume, muzicieni, interpreți și creatori: fiii lui Core, Asaf, Homan, Eman și Etan Ezraelitul și mai mulți anonimi. Moise și Solomon sunt menționați ca autori de psalmi.

Vom vedea că și viața de cult creștină e dominată de psalmi, de acea poezie sacră care e metrică – așa cum notează

M. Sicard într-o sinteză asupra acestora: „La Poésie des Hébreux est une Poésie métrique” și psalmii au avut un rol deosebit asupra poeziei didactice⁵⁹.

Felix Clement susține că muzica a început prin a fi religioasă - „la musique a commencé par être religieuse” - citând pe **Fericitul Augustin** care considera că muzica pe care Dumnezeu a dat-o oamenilor este o imagine, un ecou al Celui care o execută El Însuși în imensa Sa eternitate – „la musique que Dieu a donnée aux hommes est unei mage, un écho de celle qu’il exécute lui – même dans son immense éternité”⁶⁰.

Aceluiași muzicolog îi aparține explicarea sintagmei „a cânta cu bucurie”, care „înseamnă că inima revarsă ceea ce nu reușește să exprime în cuvinte”.

În forma simplă, vocală, **psalmii au fost practicați de însuși Mântuitorul**, la Cina cea de taină – *Matei XXVI – 30, Marcu XIV – 26*: după binecuvântarea pâinii și a vinului – devenite simbolurile trupului și sângelui Său și ale euharistiei - împreună cu cei doisprezece apostoli „au cântat laude și apoi au ieșit în Muntele Măslinilor” (*ὁμιλοῦσαντες ἐξήλθον εἰς τὸ ὄρος τῶν ἐλαιῶν himnisantes exilthon is to oros ton eleon*) și apoi de către apostoli, cum menționează epistolele apostolice – pentru cel de-al doilea caz. Și din acest punct de vedere se confirmă faptul că Mântuitorul nu a venit să strice legea ci să o plinească, **cina pascală fiind însoțită de psalmi cântați**. În timpul când Își dădea duhul pe cruce Hristos rostește celebrul verset din Psalmul 21: „*Eli, Eli lama sabahtani? – Dumnezeuul meu, Dumnezeuul meu, ia aminte la mine: de ce m-ai părăsit?*”⁶¹.

Momentul evanghelic ce confirmă practicarea psalmilor de către Iisus Hristos l-a determinat pe Gastoué să-L considere pe **Mântuitorul**, în lucrarea sa - *La vie musicale de l’Eglise – „le premier chantre chretien”*.

După afirmațiile unui reputat teolog, Ene Braniște, psalmii reprezintă „**cele mai vechi cântări religioase întrebuițate în cultul creștin**”⁶², fiind practicați în serviciile de cult publice, vecernie, utrenie, liturghie, în alternanță cu „lecturi biblice”, cu „ectenii și diverse rugăciuni”⁶³, ei constituind adevărate modele pentru noile cântări creștine.

În excepționala sa sinteză asupra stilurilor muzicale, Vasile Iliuț reține că psalmul reprezintă **elementul de bază al liturghiei creștine**, el fiind o „compoziție poetică biblică, formată din două părți, destinată a fi cântat – în funcție de lungimea textului – de unul sau mai mulți interpreți (doi soliști și cor, două coruri), după posibilități și împrejurări”⁶⁴.

În continuare, lucrarea citată amintește **trei tipuri de interpretare**, definite în termeni latini, în funcție de locul lor în slujbe și de maniera de cântare:

- „*psalmus in directum* – cântat la sfârșitul unei liturghii etc, pe un ton simplu;

- *psalmus in responsorium* – rezultat din dialogul dintre solistul ofician și corul (sau participanții), ce repetă o parte a frazei principale expusă mai întâi de solist;

- *psalmul cu antienă* (un mic refren melodic) – cântat pe formule diverse, determinând o melodică mai dezvoltată, încadrabilă în unul din cele opt moduri ecleziastice”⁶⁵.

Lucrarea precizează că în Capadocia, în secolul al IV –lea, era în practică atât **forma responsorială, cât și cea antifonică a psalmilor**, cum se vede și din exemplul de mai sus, din practica mozaică. Trecerea psalmului din ritul sinagogal în cel al primilor creștini se face lent pe fondul interzicerii noii religii prin cumplitele persecuții care au umplut viitoarele calendare. Abia de la împăratul Constantin cel Mare, care dă libertatea necesară exercitării religiei creștine, se trece la oficializarea serviciilor de cult care pun în centrul lor psalmii și formele derivate din ei, deschizând drumul excepționalei îmnografii creștine. Canonul XVII al sinodului de la Laodiceea recomandă alternarea citirilor biblice cu psalmii cântați, modalitate care ține trează atenția credincioșilor. În ceea ce privește originea cântării antifonice sau alternative, Traian Vintilescu rezuma în urmă cu un secol, cele două păreri diferite: ar fi fost introdusă de Sfântul Ignatie care a avut viziunea unor cete de îngeri cântând „imne antifonice”, extinzându-se în Antiohia; a doua ipoteză aparține lui Teodoret care susține o filieră din Siria, unde „această cântare a fost de-a pururi în uz”⁶⁶.

Nu numai calitatea muzicii, privită ca act de creație, asigură această necesară **concordanță cu specificul serviciilor de cult**, ci mai ales modul ei de interpretare, Fericitul Augustin condamnă pe „cel care cântă deci sau învață să cânte nu pentru alta, decât numai ca să fie laudat de popor sau de absolut oricare vrei dintre oameni, nu judecă el oare mai bună acea laudă decât cântecul?”⁶⁷

Dintre **erminiile cunoscute în lumea specialiștilor** este de amintit cea a lui **Athanasie, arhiepiscopul Alexandriei - Erminia** (Interpretarea) *psalmilor* - tipărită în 1746, la Patavia, în care fiecare psalm cu textul în limba elină și latină este însoțit de un comentariu în limba latină (exemplarul consultat de mine a aparținut mitropolitului muzician Iosif Naniescu, ierarh - muzician prezentat ca atare într-o încercare monografică în curs de publicare). Arhierul alexandrinian a avut în vedere în primul rând „partea ascetică a psalmilor”, semnalând „forma melodioasă” care „anunță conținutul armonios al cugetărilor”⁶⁸. În concepția sa, cântărețul de psalmi trebuie să găsească în ei o oglindă care să-l ajute „să recunoască în ei mișcările sufletului său”, identificarea urmând să atingă stadiul ca „ceea ce cântătorii de psalmi au rostit poate să ne fie și nouă model și ideal”, cartea psalmilor cuprinzând „o icoană a vieții sufletelor”⁶⁹.

Episcopul Nifon Ploieșteanu amintește momentul când arienii au trimis soldații să-l ridice pe Sfântul Atanasie (+373) și să-l ducă la judecată, el a adunat credincioșii în biserică „și le porunci să cânte psalmi și imne”, astfel că soldații „adânc mișcați de frumusețea cântărilor n-au îndrăznit să întrerupă sfânta rugăciune”⁷⁰.

Psalmii au contribuit la impunerea în timp a celor trei **funcții de bază ale cântării**:

a – **latreutică** – de adorare a lui Dumnezeu și de exprimare a evlaviei, recunoștinței, admirației și dragostei pentru El, identificate de psalmist și „în gura pruncilor și a celor ce sug” - *Psalmul 8, 2*;

b – **harismatică** – sacramentală, sau sfințitoare, psalmul având și el sensul de „jertfă de laudă” adusă Domnului;

c – **didactică sau catehetică**, urmărind însușirea învățaturii creștine și integrarea ei în viața morală și religioasă a credincioșilor.

Lucrările de specialitate extind această clasificare a funcțiilor, prin adăugarea psalmilor de mulțumire, de penitență, de rugăciune, liturgici, profetici etc.

Sfântul Macarie Egipteanul (300 - 390) enumeră **psalmodierea printre virtuțile esențiale**, alături de post și priveghere.

În timpurile noastre, Prea Fericitul Părinte Patriarh Daniel consideră „psalmodia respirația rugăciunii”⁷¹.

Unii teologi adaugă și **funcția de comunicare a omului cu Creatorul său**, așa cum semnala Nichifor Crainic: „Pentru ortodoxie muzica e vorbire cântată. Textul liturgic este o convorbire cu Dumnezeu și sensul cuvintelor se potentează și se dilată prin patosul melodic al glasului omenesc”⁷².

Chiar textele psalmilor precizează comuniunea omului cu Dumnezeu, cu Creatorul său: „*Cântați Domnului cântare nouă, cântați Domnului tot pământul!*” – Psalmul 97, 1 și

„*Doamne, buzele mele vei deschide și gura mea va vesti lauda Ta...*” – Psalmul 50, 15.

Așa cum precizează *Sbornicul*, „psalmii, imnurile și odele – pesnele bisericești – sunt în firea lor **revărsări de simțiri evlavioase către Dumnezeu, inspirate de Duhul**. Duhul lui Dumnezeu i-a umplut pe aleșii Săi și ei și-au rostit **plinătatea simțămintelor lor în cântări**. Cel ce le cântă cum trebuie, poate la rândul său să ajungă la simțămintele investite de autor și să le însușească. Umplându-se cu aceste sentimente, el poate să se apropie de starea vrednică să primească lucrarea Sfântului Duh și să-și potrivească duhul lui în această lucrare. Și aceasta este tocmai însemnătatea cântărilor bisericești, ca prin mijlocirea lor să încingem și să înflăcăram scânteia cea de dar, care stă ascunsă în noi. Scânteia aceasta ne este dăruită prin sfințele Taine. Pentru ca s-o aprindem și s-o preschimbăm în flacără s-au rânduit psalmi, cântări și ode duhovnicești. Ele lucrează asupra acestei scânteii a darului în același chip cum lucrează și vântul asupra jarului ascuns sub un maldăr de lemne”⁷³

Sunt idei întâlnite la **Sfântului Vasile cel Mare** și la **Sfântul Niceta de Remesiana**, cele ale ierarhului danubian fiind exprimate în lucrarea sa *De psalmodiae bono – Despre foloasele cântării*, analizată într-o lucrare de sinteză⁷⁴ și într-un studiu detaliat⁷⁵.

Istoria muzicii românești reține faptul că Niceta recunoștea în David pe „creatorul unui tezaur de cântări” și „căpetenia cântăreților (princeps cantorum)”⁷⁶.

„Ce este psalmul?” – întreba **Sfântul Vasile cel Mare** în *Omiliile la psalmi* - și răspunde el însuși: „Psalmul este liniștea sufletelor, răsplătitorul păcii; potolitorul gălăgiei și valului gândurilor (...) Căci cine oare mai poate fi socotit vrăjmaș al altuia atunci când își unește glasul la un loc cu el pentru a da laolaltă laudă lui Dumnezeu? Psalmodia aduce cu sine tot ce poate fi mai bun: iubirea, făcând din tovărășia laolaltă a glasului un fel de trăsură de unire între oameni, adunând poporul laolaltă într-un singur glas de cor. Psalmul este alungătorul demonilor, aducătorul ajutorului îngeresc, armă pentru teama de noapte, liniște pentru oboseala zilei, pavăza pruncilor, podoaba tinerilor, mângâierea bătrânilor, iar pentru femei una dintre cele mai potrivite podoabe”⁷⁷.

Într-un adevărat consens, ce trădează posibile legături ale ierarhului Niceta cu Sfântul Vasile cel Mare, după o definiție a muzicii creștine, episcopul danubian consideră că **psalmii aduc împăcarea între oameni**, dacă sunt cântați nu numai din gură, ci din suflet, traducând mai plastic textul *Septuagintei*: „psalite synetos” – cântați cu înțelegere. Considerat de Nicolae Iorga, Vasile Pârvan și Constantin Giurescu „apostolul românilor”, **Niceta** afirma că în cântarea psalmilor „*pruncul își află hrana maternă, copilul ceea ce să laude, adolescentul ceea ce-i îndreptează viața proprie, tânărul ceea ce să urmeze, bătrânul modul de rugăciune. O învață pe femeie bunăcuviința. Orfanii își găsesc părinții, văduvele pe cei ocrotitori, cei săraci pe protectori, străinii pe paznic = Habet in hoc infans quod lacteat, puer quod laudet, adolescens quod corrigat viam suam, iuvenis quod sequatur, senior quod precetur. Discit femina*

*puclitiam. Pupilli înveniunt patrem, viduae iudicem, pauperes protectorem, advenae custodem*⁷⁸.

Înșuși apostolul Pavel îi îndemna pe credincioși: „Cântați în inimile voastre lui Dumnezeu, mulțumindu-l în psalmi, în laude și în cântări duhovnicești” – (*Coloseni*, III, 16).

În majoritatea lor, textele referitoare la modul de cântare a psalmilor atrag atenția asupra stadiului superior, care trebuie să depășească faza simplă de articulare a cuvintelor melodizate, cum precizează și *Sbornicul*: „Aceste psalmodii să se cânte nu numai cu limba, ci și cu inima”, pentru a putea intra în simțire cu ea: „s-o cântăm în așa fel ca și cum ar izvorî din chiar inima noastră”. **Sfântul Ioan Hrisostom** explicitează textul apostolului Pavel „cântați în inimile voastre Domnului” astfel: „cei care nu au luare aminte de sine, cântă fără folos, rostind numai vorbele, în timp ce inima lor se rătăcește în altă parte”, pledând pentru atingerea fazei de rugăciune lăuntrică, acea rugăciune care „produce bucurie” prin mișcarea „în această lume de armonii” - cum puncta marele teolog Dumitru Stăniloae⁷⁹.

Autorul liturghiei care-i poartă numele a subliniat faptul că „în adunările noastre este David cel dintâi, cel din mijloc și cel de pe urmă”.

Psalmii asigură „rugăciunea neadormită”, neîncetată, practicându-se în medii monahale, fără întreruperi, prin rotație. Este amintită aprecierea Sfântului Ioan Hrisostom: „Mai bine să înceteze soarele din călătoria sa, decât să înceteze citirea Psaltirii”⁸⁰.

Unul dintre versificatorii români ai *Psaltirii*, Vasile Militaru, afirma: „Ce este soarele între celelalte lumini ale cerului, este *Psaltirea* între toate cărțile insuflăte de Dumnezeu”⁸¹.

De aceea, el îndeamnă pe cititor, în consens cu psalmistul: „Cu îngerii slăvește pe Dumnezeu; Pre toată lumea cea din cer și pre cea de sub cer o chiamă spre slavoslovia lui Dumnezeu”⁸².

Chiar forma citită, declamată, presupune existența unei muzici primare, generată de alternanța unor formule ritmice, a vocalelor deschise și închise și a consoanelor textului etc.

Teologii au mers mai departe, vorbind despre o muzică religioasă, incluzând în ea și psalmul, ce „nu atinge doar auzul ci ne poartă și ne străbate ca un acord intim, angajând însăși trăirea organică, aceea care menține forma noastră atâta vreme cât parcurgem existența terestră”⁸³.

Autorul, devenit „autoritatea spirituală a Antimului”, comentează textul părintelui Ioan cel Străin, text abundând în citate scripturale⁸⁴ și exemplifică în subcapitolul - *Un traseu muzical* – cu opiniile lui Olivier Messiaen despre încercările de a reda o prezență sfântă – «une présence sacrosainte» – „printr-o muzică abia abia sonoră, fluidă și mai mult decât subtilă”, asemănătoare unui „fâlfâit de aripi angelice”⁸⁵.

De aceea, s-au înregistrat de-a lungul timpului atitudini de respingere a textelor nescripturistice. „Ereticii, mai ales arienii, profită de slăbiciunea creștinilor, cărora le plăcea musica profană mai mult decât cea bisericească, compuneau diferite imne ereticești după sistema muzicii teatrale și le cântau în adunările lor”⁸⁶.

Toate serviciile de cult creștine sunt dominate de **rugăciuni cântate** provenite în cea mai mare parte din psalmi și din texte cu caracter dogmatic, asamblate într-o **formă dramatizată, în care rolul principal, explicit, îl are cântărețul, cantorul, psaltul**, ulterior și corul. **Cântarea reprezintă forma explicită a cultului creștin** și ea a pornit de la varianta arhetipală a psalmului, în Noul Testament fiind atestate următoarele trei tipuri de cântări: psalmi, imne și cântări duhovnicești. Muzicologii cunoscători ai particularităților muzicii liturgice au semnalat **specificul prezentării muzicale a psalmului**, cum o face Gavriil Galinescu într-un excepțional studiu bizantinologic: „Prima formă și cea mai veche a fost psalmodia, sau glăsuirea psalmilor, păstrată intactă până în zilele noastre în Biserica Răsăriteană și, la fel, și în sinagogile evreiești, care, subliniem, nu e citire, ci glăsuire, adică un fel de lectură cântată”⁸⁷.

Ajungem astfel la **modalitățile de prezentare muzicală a psalmilor în serviciile de cult**: citiți pentru sine, în biserică sau în chilia monahală, citiți cu glas tare, pentru

credincioși, cântați în formă monodică, responsorial sau antifonic, cântați coral, cu sau fără acompaniament de orgă, independenți sau integrați în ample forme de cult, ulterior ieșind din sfera serviciilor liturgice și intrând în sălile de concert. Pravila de la Govora menționează un canon: „să zică 100 de psalmi”. *Psaltirea* a fost multă vreme manual de învățare, cum citim în *Amintirile* lui Creangă, ea reprezentând „cheia tuturor învățăturilor”. În Alexandria se scrie: „Și-i învăța carte, într-un an psaltirea și psalmii”. Cu acest sens apare în poezia lui George Coșbuc - *Logică*: „- Mitre, știi ce spune psaltul?! Să nu faci în viața / Ceea ce te-ar supăra / De ți-ar face ție altul!” În același timp, psalmii reprezentau suprema înțelepciune: „Ca din psalmi vorbește” / spune un personaj al lui Delavrancea.

Pentru credincioșii romano – catolici este în practică și în prezent în cadrul unor manifestări neliturgice citirea unor psalmi sau a unor meditații la psalmi, cele mai frecvente fiind cele ale Fericitului Augustin.

Prin **Jan Komenski**, care argumentează multe din principiile lucrării sale - *Didactica magna* - cu texte din psalmi (8, 22, 36, 116), aceștia **intră în conținuturile învățării**, cum argumentează în capitolul *Ideea școlii materne*: „În muzică se va face începutul dacă copilul va memora câte ceva ușor din psalmi și cântări bisericești și le va întrebuița în rugăciunile zilnice”⁸⁸.

Răspunsurile sau refrenele vor genera antienele, ajutând la cristalizarea unor forme quasistrofice. Felix Clement a încercat să stabilească, pe baza unui manuscris din secolul al XI – lea, relațiile dintre psalmi și antiene⁸⁹.

Dicționarul de specialitate definește **antiena** – antienne – ca un cântec servind de refren la executarea antifonică a unui psalm sau încadrându-l pe acesta - „chant servant normalement de refrian à l'exécution antiphonique d'un psaume ou encadrant celle-ci”⁹⁰.

Am găsit un asemenea verset psalmic în antiena de la vecernia duminicală – *Dixit Dominus Domino meo* – *Zis-a Domnul către Domnul meu* – Psalmul 109:

DOMINICA AD VESPERAS.

I ANT. 7.
Di - xit Do - mi - nus. Do - mi - no me - o: se - de a dex - tris me - is.

II ANT. 4.
Fi - de - li - a om - ni - a man - da - ta e - jus,

Les Vraies Mélodies Grégoriennes par A. Dechevrens S. J.,
Paris, 1902, fascicule 4, p. 1;

Colecția de mai sus cuprinde în fasciculele 6 și 7, numeroase antiene, adunate din manuscrisele de la Saint Gall, evident transcrise în notație modernă.

„Antienele psaltirii, adică cele formate cu texte împrumutate psalmului însuși, reprezintă în totalitatea lor *akroteleutia*, pe care mulțimea o prelua la sfârșitul psalmului, în liturgia Constitutions Apostoliques” – precizează Amédée Gastoué⁹¹.

Secolul al V - lea este considerat secolul de aur al culturii bizantine, atunci îmbogățindu-se literatură muzicală liturgică prin **marii imnografi și melozi**: Sfântul Roman Melodul, Sfântul Cosma Melodul, Sfântul Ioan Gură de Aur, Sfântul Vasile cel Mare, culminând cu Sfântul Damaschin și Sfântul Ioan Cucuzel, care au avut ca principal model pentru alcătuirea amplei imnografii creștine în primul rând psalmul.

A fost remarcată deja **frecvența cuvântului aliluia** în textele psalmilor, evident mai ales în practicarea muzicală, cuvânt apărând ca un adevărat refren al textelor psalmilor, așa cum s-a văzut chiar în exemplul de cântare mozaică, citat mai sus. Grupurile de psalmi cu numerele 104, 105 106 apoi 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117 118 și apoi nr. 134 – 135 și 148, 149, 150 poartă chiar subtitlul *Aliluia*, deoarece încep și/ sau se încheie cu acest cuvânt, cântat de întreaga masă a credincioșilor participanți la serviciile religioase.

Mitropolitul Bartolomeu crede că prin acest cuvânt au fost însemnați psalmii anonimi⁹², deși primul dintre psalmii citați este atribuit lui Agheu și Zaharia, iar cei purtând numerele 145, 146 și 147 au generat în serviciile romano - catolice *versus alleluiatici*. Numărul psalmilor ce conțin invocația *aliluia* e mult mai mare față de cei amintiți în cultul ortodox, mulți dintre ei având cuvântul ce le dă denumirea, prezent numai în tratarea muzicală, la început, la sfârșit iar unele și la început și la sfârșit: 12, 17, 18, 20, 25, 32, 36, 63, 67, 88, 91, 95, 101, 102, 107, 109, 121, 129, 137, 145 etc. Psalmul 97 transformă cuvântul *aleluia* într-un adevărat refren – *Cântați Domnului cântare nouă*, iar cel cu numărul 44 va deveni rădăcină a polieleului Maicii Domnului – *Cuvânt bun*. Derivat din sintagma ebraică *Hallelu Yah* – *Lăudați pe Iehova*, cuvântul reprezintă „o foarte veche aclamație de bucurie și laudă adresată lui Dumnezeu”⁹³ și a intrat singur, fără alte texte, în țesătura *Liturghiei*, ortodoxe și catolice, fiind cântat sau declamat de trei ori după citirea *Apostolului*. Dintre numeroasele versiuni corale am ales pentru ilustrare extrasul din *Liturghia* lui Titus Cerne:



Titus Cerne - *Aliluia* de la *Liturghie*

În profilul conturat în 1986 și în analiza creației muzicianului perfecționat în Italia⁹⁴, am reliefat apropierea celui ce a rămas în cultura românească în calitate de fondator și conducător al uneia dintre cele mai prestigioase reviste muzicale – *Arta* - de creația populară și de cea de sorginte bizantină, aici evidentă fiind orientarea sa spre tratarea polifonică.

ALLELUIA

1. Al - le - lú - ía. * ij



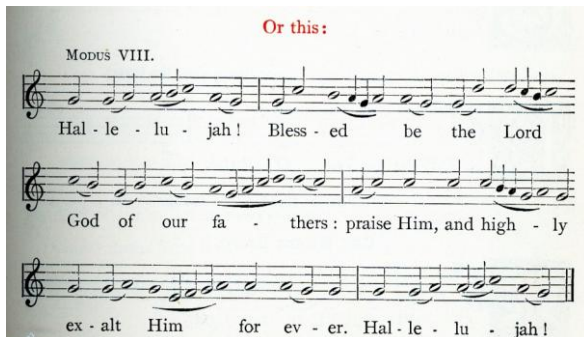
The image shows a musical score for an Alleluia. It consists of two systems of music. The first system has a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The lyrics '1. Al - le - lú - ía.' are written above the vocal line, with a performance instruction '* ij' to the right. The second system continues the piano accompaniment with a 'K' marking above the treble staff.

Alilua din *Messa* catolică; Extras din:
Abbé F. Brun – *Le livre de la Messe et des vêpres*,
Paris, Edition de la Schola cantorum, p. 6;

Pentru serviciile de cult lutherane de dimineața au apărut variante melodice pentru cele opt moduri muzicale, însoțind un fel de prochimene, cum este acesta pentru modus VIII:

Or this:

MODUS VIII.

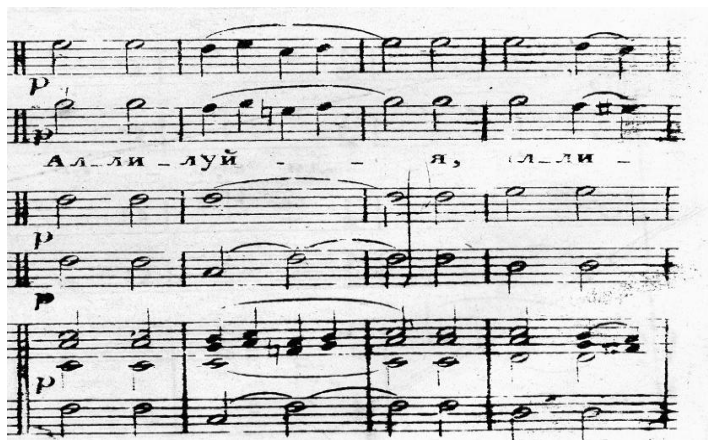


The image shows a musical score for Modus VIII. It consists of three systems of music, all on a single treble clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The lyrics are written below the notes. The first system has the lyrics 'Hal - le - lu - jah! Bless - ed be the Lord'. The second system has the lyrics 'God of our fa - thers : praise Him, and high - ly'. The third system has the lyrics 'ex - alt Him for ev - er. Hal - le - lu - jah!'. The score ends with a double bar line.

The Coral Service Book (...) for the use of Evangelical
Lutheran Congregations with accompanying harmonies for
organ, Philadelphia 1901, p. 13;

Integrat în ample poeme muzical - liturgice, cuvântul *Alluia* capătă rol de încheiere, de concluzie finală, ca la anixandare, sau la *binecuvântările Învierii*.

Am găsit cuvântul cu același rol de final al mai multor cântări armonizate coral după vechi melodii slave: *Знаменнагороспѣва*, *Кіевскагороспѣва*, *Болгарскагороспѣва*, *Греческагороспѣва*, cele patru voci fiind însoțite de acompaniament de pian, procedeu practicat și de Gavriil Musicescu:



*ДревнееПростоеЦерковноеПѣніеРазныхъПапѣвовъУпо
треблямоевъГреко - РоссійскойЦеркви - Vechiul cânt simplu
bisericesc pe diferite motive folosite în Biserica greco – rusă,
Ediția a IV – a, S. Petersburg, cartea a III – a, 1868, p. 37
(exemplar aflat în fondul documentar al Bibliotecii Uniunii
Compozitorilor și Muzicologilor – 4686 M;*

Fiecare stihiră a următorului poem muzical - liturgic al privegherii - *Fericit bărbatul* – se termină tot cu *alluia*, cuvântul repetându-se în final, ca în varianta lui Serghei Rahmaninov:



Serghei Rahmaninov - *Блаженмуж - Fericit bărbatul*

Polieleele, atât cele ale sărbătorilor domnești și ale marilor sfinți - *Robii Domnului – Δούλοι Κύριον...*



Πολυέλεος ποίημα Νεκταρίου Μοναχού - *Polieleu facere a lui Nectarie Monahul* - Manuscris fără număr de inventar Prodromu, copist Isihie Cârjan Gorovei

cât și cele ale sărbătorilor Maicii Domnului – *Cuvânt bun - Λόγον ἀγαθόν...* folosesc cuvântul *aliluia* și pentru încheierea fiecărei stihiri și acesta capătă funcția unui adevărat refren, constituind și finalul poemului muzical liturgic.

În prima dintre stihirile polieleului *Robii Domnului* a lui Visarion Protopsaltul acest „refren” se repetă, căpătând rol de cadență interioară și finală.

ex. 20

Glas IV leghetos

Ro - bii Dom - nu - lui. A - li - lu - i a Lă - u -

dați nu me - le Dom - nu - lui, lă - u - dați slugi pe Dom -

nul A - li - lu - i a etc.
etc.

Polieleul *Robii Domnului*, glasul IV leghetos, „facerea s(fin)ției) s(ale) părintele Visarion D(u)h(o)v(n)icul, Dascăl Sfi(n)tei) Monastiri Neamțul, în Moldavia, la anul 1842”, din *Antologhionul* fără număr de inventar din biblioteca schitului românesc Prodromu

Procedul repetării refrenului, în forme variate, apare în partea secundă a polieleului – *Mărturisi-vă Domnului*, ca-n această versiune a lui Anton Pann, unde se observă adaptarea refrenului la tiparul irmologic, deosebit față de cântările anterioare - stihirice:

Mărturisiri - vă Dum - ne - ze - u - lui ce - resc, A -
Mărturisiri - vă Dum - ne - ze - u - lui ce - resc, A -
li - lu - i - a, că în veac e mi - la Luj, A - li - lu - i - a.
li - lu - i - a, că în veac e mi - la Luj, A - li - lu - i - a.

Anton Pann - *Mărturisiri-vă, Domnului*;
Extras din: *Cântările Sfintei Liturghii
și alte cântări bisericești*, București,
Editura Institutului Biblic, 1992, p. 241;

Ca și anixandarele, polieleele sunt mai ample – arga – sau mai scurte – sintomon, pentru această din urmă formă practicându-se reducerea stihurilor – stihuri alese. Cele din prima categorie sunt mai ample, printre autori remarcându-se în secolul al XVIII – lea: Ioan, Iacov, Daniil Protopsaltul, Gheorghe Criteanu, Petru Lampadarie, Sinesie, Hurmuz Protopsaltul, printre autorii de origine română urmând a fi reținuți: Evstatie, Iosif, Visarion, Macarie Ieromonahul, Anton Pann etc.

Partea a II – a a *Heruvicului* (numit și cântarea heruvimică, sau a heruvimilor, în care aceștia își asociază glasul cu cel al păcătoșilor de oameni) - *Ca pre Împăratul* - se încheie tot cu *Aliluia*, de obicei repetat, la fel ca și la heruvicul din *Joia Patimilor* - *Cinei Tale* – și la cel din *Sâmbăta Patimilor* - *Să tacă tot trupul* care se încheie cu același cuvânt: *Aleluia*.

Gheorghe Mandicevschi, autor și al psalmului 100 - *Strige Domnului tot pământul* – plasează refrenul în discuție în finalul *Psalmului 18 - Cerurile spun*:

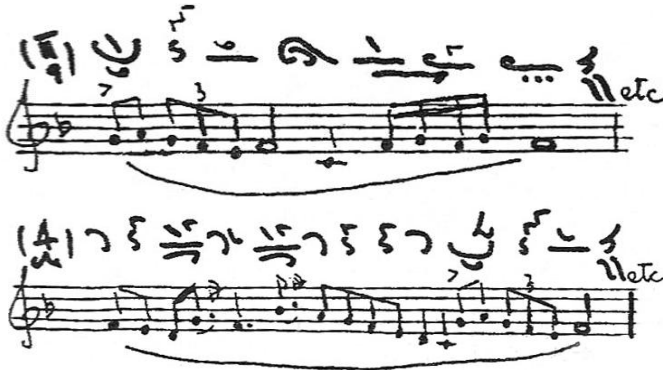
Gheorghe Mandicevschi - Finalul Psalmului 18 – *Cerurile spun*

Piesa corală a compozitorului român pare a fi influențată de omonima compozitorului rus Davâdov (*Cerurile spun*), intrată în repertoriul corului Academiei de Muzică religioasă din București⁹⁵.

Am insistat altă dată asupra statutului de refren pe care l-a acordat Dimitrie Suceveanu cuvântului *aliluia* în polieleul ce amintește de exilul babilonian - *La râul Babilonului* - 'Επί τῶν ποταμῶν Βαβυλῶνος... - glasul III⁹⁶. Protopsaltul îi găsește cuvântului un excepțional corespondent muzical - o frază melodică de mare expresivitate, ce alternează cu celelalte trei fraze, căpătând un statut leitmotivic:

Următoarea temă muzicală imită intonații ebraice,

la fel ca și în următoarele două concluzii extrase din demersul melodic al poemului.



Dimitrie Suceveanu – Fragmente din polieleul
La râul Babilonului

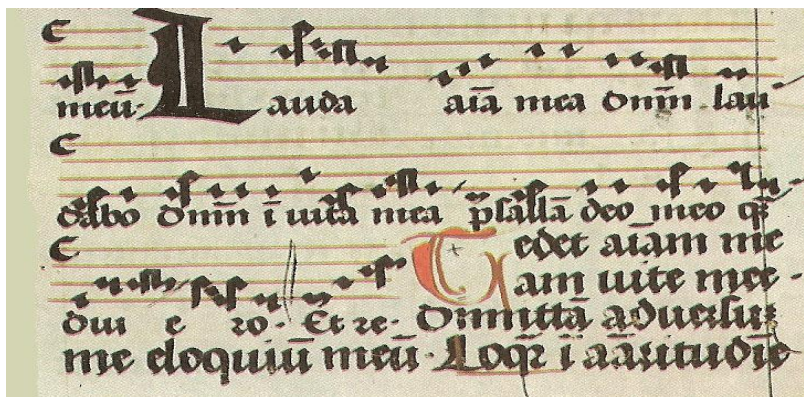
Nu am putut stabili dacă există legături între cele două versiuni ale aceluiași psalm - *La râul Babilonului* - semnat de Dimitrie Suceveanu și cel coral aparținând contemporanului său ieșean, Gavril Musicescu, ce se află copiat într-un manuscris nemțean⁹⁷.

Celebrul oratoriu *Messia* al lui Händel este încununat de finalul bazat pe același cuvânt, care a ridicat sala în picioare la prima prezentare.

Analizând manuscrisele bizantine nr. 2061 și 2062 din Biblioteca din Atena, Egon Wellesz citează alternanța refrenului *aliluia* cu antifoanele realizate din psalmi (14, 96, 111) pentru sărbătoarea *Tăierii capului Sfântul Ioan Botezătorul*⁹⁸.

Serviciul înmormântării debutează cu o formă funebră a cântării, alcătuită din repetarea cuvântului *Aliluia*, anticipând însă exprimarea nădejdiei odihnei sufletului răposat, în stihirile ce urmează pseudorefrenului amintit.

În 1507 este datată **culegerea de vigiliile** (*officium defunctorum*), copiate la Sibiu, cuprinzând psalmi și antifoane, în limba latină și cu notație messino – gotică, culegere restituită de Elena Maria Șorban. Pentru exemplificare am extras următorul fragment de filă:



Vigiliale - Monumenta et transcripta din colecția *Izvoare ale muzicii românești*, vol. XIV, studiu introductiv, transcriere și îngrijire de Elena Maria Șorban, București, Editura muzicală, 1986;

Cel care a adaptat recviemul la specificitățile ortodoxiei românești, Marțian Negrea, deschide excepționala sa lucrare numită *reqiem – parastas*, analizată altă dată⁹⁹, cu o invocare a corului, la unison și apoi armonic, precedate de anticiparea tematică făcută de orchestră, invocare asupra căreia voi reveni în paginile rezervate lucrărilor ample bazate pe texte din psalmi.

Procedeele asocierii monodiei bizantine în formă corală, anticipată în recviem de preludiul orchestral de Negrea o vom regăsi în *Oratoriul de Paști* al lui Paul Constantinescu.

Intraductibil, cuvântul *aleluia* a fost preluat în toate limbile, în aceeași formă, cu adaptări ce țin de specificul acestora. Amintind de psalmul faraonului Ath – En – Aton, datând din anul 1400 ante Hristum în care a fost identificat un conținut literar „aproape identic cu cel al Psalmului 104 al poeticii creștine”, Sigismund Toduță afirma: „cântarea aleluiatică s-a statornicit tot în Africa de Nord, la finea secolului al V – lea în cadrul comunităților creștine aflătoare în această zonă geografică”¹⁰⁰.

Am găsit și un exemplu de integrare a cuvântului aliluia într-un dialog al preotului, diaconului și slujitorilor, în limba armeană:

7. Կարգը. – Clerks. –
 Ա – – – մեն ա – – – լու – –
 A – – – mén a – – – lé – loo – –

8. Թեմու. – Priest. –
 Իս մ – լ – – լու – – Իս ա – – լ – – լու – Իս Օրհ – նես – ղե
 ya a – – lé – – loo – – – ya a – – lé – – loo – – ya Orh – nés – tzee

Է. պա – պա – նես – ղե Է. նա – կա – կա – միալ պա – կա – ղե ա – ղե – լի – ղե
 yév bah – ba – nés – tzee yév na – kha – khna – mial ba – hés – tzee a – ré – vé – lian

*Hymn of the Armenian Church –
 The Service for the Repose of Souls,
 Music by Wardan Sarxian,
 Philadelphia, Pennsylvania, 1963, p. 4;*

În sinteza sa privind melodică bizantină, Victor Giuleanu citează patru exemple diferite ale refrenului aliluia, în cele patru tacturi; recitativ, irmologic, stihiraric și papadic¹⁰¹.

O încercare de explicare a extinderii cuvântului, în spațiul geografic dar și lingvistic, am găsit-o la eminentul muzicolog, George Breazul. El crede că refrenul colindelor românești *Lerului*, *lerui-ler* poate fi un derivat al ebraicului *Haleluia*, intrat în limba română în timpuri străvechi și modificat prin rotacizare – *Aleruia*, descendență anticipată de Al. Rosetti¹⁰².

Gérard Denizeau stabilește că *aliluia* ar sta la baza formei muzicale elementare AB, în care „partea A este formată în mod tradițional din *aleluia* propriu-zisă și din *jubilis*, caracterizat de o lungă vocaliză.

Partea B este un verset, completat și el de o vocaliză” și adaosul de „cuvinte noi pe vocaliză va da naștere tropului începând cu sfârșitul mileniului I”¹⁰³.

Cuvântul a ajuns ca să poarte numele unei simfonii a lui **Joseph Haydn** – *Simfonia 30*, ceea ce îngăduie credința că lucrarea are anumite legături cu atmosfera psalmistică, legături confirmate de lucrările sale de gen, unele independente, altele integrate în lucrări ample, cum ar fi Psalmul 19 – *Cerurile spun slava lui Dumnezeu sa* – din prima categorie și Psalmul 26 integrat în *Missa in tempore belli*.

Până în anul 1054 se poate vorbi despre o anumită **unitate a modalităților de prezentare a psalmilor** în serviciile de cult creștine și poate fi constatată o pondere pe care genul o capătă în timp, ei servind de modele pentru alte genuri ale muzicii liturgice, paralel cu procesul conturării unor elemente distinctive ale **ritului siriac, copt, armean, ambrozian, mozarab, latin, grec** etc. Textele biblice au fost **traduse** încă de la apariția și începuturile răspândirii creștinismului **în principalele limbi** în care a fost propagată noua religie, greacă (*Septuaginta*), latină (*Vulgata*), armeană, continuând în timp cu altele: franceză, germană, italiană, spaniolă, engleză, portugheză, slavonă, română, cehă, maghiară, daneză, olandeză etc– cum vom vedea mai departe. În patria *Kalevalei* se va tipări în 1583 o culegere cu 101 cântece în limba finlandeză. Prima ediție de psalmi în Suedia pare a fi cea din 1526 - *Den svenska psalmboren*, atribuită lui Olavus Petri. În Polonia călugărul dominican Poznancy dăduse în 1516 *Psalterz Davidow*, urmată de cea a lui Kochanowski. După datele istoricului literar Augustin Z. N. Pop, în 1680 se înregistrează și o versiune ritmată a *Psaltirii* în limba rusă, realizată de călugărul Simeon Poloțchi, cu melodii de Vasile Titov¹⁰⁴.

Practica zilelor noastre încearcă să restabilească matca muzicală bizantină pentru texte traduse în limba georgiană, arabă, muntenegreană, bulgară, sârbă etc. Am găsit chiar încercări de resuscitare a melodii bizantine în creații în limba polonă, autorul folosind trăsături specifice acesteia:

isoane, intonații, forme alternative, vizibile în următorul exemplu:

Antyфона · Antiphone · Antiphon

$\frac{4}{4}$
♩ = 92 *ben ritmico*

mf

t

b

Chua-li du-sze mo-ja Gos-po-da. Vos-chua-lu Gos-po-da u zi-wo-tle mo-
Khva-li dou-sé mo-ia Gos-po-da. Vos-khva-lou Gos-po-da v ji-to-tté mo-

cor II

fig II

xlf

R. Twardowski – *Binecuvintează, suflute al meu;*
Din: *Mala Liturgia prawoslawa –*
Petite Liturgie Orthodoxe,
pour ensemble vocal et 3 groupes instrumentaux,
Warszawa, PWM Edition, 1968, p. 21;

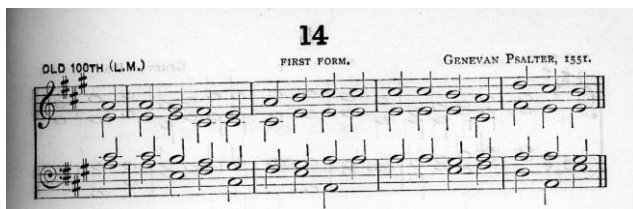
Vom vedea din exemplele următoare că psalmul poate fi considerat cel mai puternic argument al ecumenismului, el fiind practicat de peste milenii de oameni aparținând celor mai diferite rase, naționalități, civilizații, religii, confesiuni, limbi etc.

Diversificarea va avea în vedere elemente stilistice care țin de ritmul textelor, de rimarea lor, de complexitatea formelor, de trecerea de la monodie la polifonie și apoi la armonie, dar și de scările muzicale în care se construiesc melodiile lor.

Studiind *Antifonarul* lui Herker (începutul secolului al X – lea), editorul lui semnala imperfecțiunea notației ritmice („l'imperfection de la notation rithmique”), dar și faptul că în

muzica armeană două dintre cele două moduri, V și parțial VIII („le cinquème et en partie le huitième) deveniseră cromatice¹⁰⁵, element prețios pentru restabilirea glasurilor cromatice în muzica creștină.

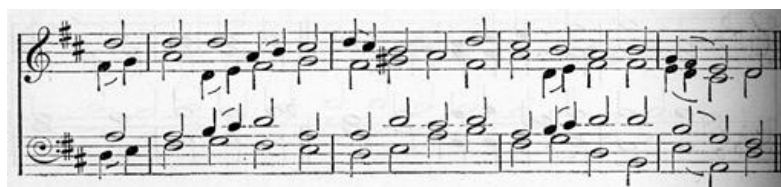
Una dintre principalele împliniri ale reformei lui Luther (1517) a constituit-o **traducerea Bibliei în limba germană**, ceea ce a pus psalmii - foarte apreciați de reformatorul traducător al unor asemenea creații - la îndemâna credincioșilor. Lui îi aparține lucrarea *Musik – Beilage zur „Deutschen Messe und Ordnung des Gottesdienstes 1526”*. Dincolo de marele avantaj pentru credincioși, constând în traducerea în limba națională a textelor liturgice și a *Bibliei*, reforma lui Luther a deschis drumul **adaptării, parafrazării și creării de noi psalmi**, însuși reformatorul remarcându-se ca autor de noi psalmi, care împreună cu cei biblici vor alcătui culegerea sa publicată în 1543, împreună cu melodiile lor, unele dintre ele armonizate ulterior chiar de J. S. Bach. Într-o culegere din 1551, tipărită la Geneva, se găsesc împreună psalmi și parafraze de psalmi însoțiți de melodiile lor, armonizate la patru voci.



Psalmul 14 din culegerea
The Psalter in metre and scripture paraphrases,
London, Edinburg, Glasgow,
New York and Toronto, 1906, p. 13;

După cum se vede, versetele sunt rimate și grupate pentru ca toate strofele să se adapteze la înveșmântarea muzicală. Un aspect interesant al acestei culegeri îl constituie faptul că melodiile sunt scrise pe o porțiune din filă ce poate fi detașată de cea a textului, astfel că melodia se relua cu fiecare

strofă. Într-o altă culegere din 1905, a cărei muzică a fost editată de Sir John Stainer, profesor la Universitatea din Oxford, se află o creație muzicală a lui Martin Luther, însoțind celebrul text *Ein feste Burg*.



The Church Hymnary, London, Edinburg, Glasgow,
New York and Toronto, 1905, p. 592;

Unele texte și melodii atribuite lui Luther vor ajunge în culegerile neoprotestanților, cum e cazul cântărilor *Vom Himmel hoch, da komm ich her* - Azi a venit un copilaș, *Ein feste Burg ist unser* – Cetate tare-i Dumnezeu, care citează ca surse culegeri de texte din 1535, 1531 – *Geitsliche Lieder* – și culegeri de melodii din 1539, 1529¹⁰⁶.

Dintre traduceri de texte ale lui Luther, tratate muzical în formă monodică este citat Psalmul 14 (13) – *Es spricht der Unweisen Mund wohl* – Zis-a cel nebun întru inima sa – armonizat de M. Praetorius și intrat și în circulația engleză, cum arată acest exemplu:



Martin Luther - Psalmul 14 (13) - *Zis-a cel nebun întru inima sa*

Unii muzicologi atribuie anumite melodii ale coralelor create de Luther prietenului său, Johann Walther, cum e cazul celebrului *Ein feste Burg ist unser Gott*¹⁰⁷ Dintre cele armonizate de Bach am ales Psalmul 130 (129) – *De profundis clamavi ad Te – Dintru adâncuri am strigat către Tine*, în varianta tradusă în limba engleză:

PSALM CXXX.—“*De profundis clamavi ad te.*”

FIRST MELODY, 1525. *Harmonized by JOH. SEB. BACH.*

{ Out of the deep I cry to thee; O Lord God, hear my cry - ing: } For if thou
{ In - cline thy gra - cious ear to me, With pray'r to thee ap - ply - ing. }

fix thy searching eye On all sin and in - i - qui - ty, Who, Lord, can stand be - fore thee ?

*The Hymns of Martin Luther's – set to their original melodies,
With an English Version, London,
Hodder and Stoughton, 1884, p. 10;*

Acești „psalmi germani pentru popor” creați după modelul celor biblici, având puterea de transmitere a vocii divine către oameni prin muzică: „Cuvântul lui Dumnezeu să pătrundă în ei grație cântecelor”¹⁰⁸ s-au bucurat de o mare circulație, fiind

preluați și prelucrați în forme diferite de mulți muzicieni posteriori, în frunte cu amintitul J. S. Bach. Unul dintre acești psalmi creați de Luther – *Ein feste Burg ist unser – Cetate tare- Dumnezeul nostru* - a devenit *Marsillieza Reformei*. Nu întâmplător acest psalm apare într-o cantată a eminentului cantor din Leipzig dar și în Simfonia a V – a – *Reforma* a lui Felix Mendelssohn Bartholdy. Această orientare spre noi psalmi „pentru popor” va continua în **psalmul hughenot** și în **anthemurile anglicane**, putând fi urmărită până la muzica *negro sirituals* și *gospelurile* americane și africane. Citez și două asemenea exemple, edificatoare pentru cele două genuri născute din psalmi, care ne înlesnesc urmărirea largii palete stilistice muzicale sub care se prezintă psalmii, parafrazele și derivatele din ei. Primul este din culegerea citată de imnuri bisericești:

157

ELLESMERE. A. R. REINAGLE.

‘Behold, I stand at the door, and knock.’

<p><i>mp</i> BEHOLD a Stranger at the door ! He gently knocks, has knocked before, Has waited long, is waiting still : <i>p</i> You treat no other friend so ill.</p>	<p><i>m</i> 2 O lovely attitude ! He stands With melting heart and laden hands; <i>c</i> O matchless kindness ! and He shows This matchless kindness to His foes.</p>
--	--

mf **3** Admit Him, for the human breast
Ne'er entertained so kind a Guest ;
No mortal tongue their joys can tell
With whom He condescends to dwell.

*The Church Hymnary, London, Edinburg, Glasgow,
New York and Toronto, 1905, p. 200;*

Cel de-al doilea exemplu aparține timpurilor noastre.

The image shows a musical score for Soprano (S.A.) and Tenor (T.B.) parts. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The tempo/mood is marked 'mf' (mezzo-forte). The Soprano part begins with the lyrics 'Joshua fit the bat-tle of' and the Tenor part begins with 'Jer-i-cho, Jer-i-cho, Jer-i-cho'. The score consists of four measures of music.

Arr. A. Öhrwall - Incipit de negro spirituals –
Joshua fit the Battle

Pentru noi, românii, este important că psalmii hughenoti au servit activității școlare la Brașov, pătrunzând în *Odae cum harmoniis*, culegerea lui Honterus din 1548¹⁰⁹.

Drumul spre circulația muzicală a psalmilor în muzica occidentală este **înlesnit și precedat**, în cele mai multe cazuri, **deversificarea lor** și punerea în circulație prin antologii reprezentative, ispititoare pentru muzicieni.

Diversificarea confesională va fi dublată de cea lingvistică și vom vedea în continuare că psalmii cântați vor îmbrățișa diferite limbi care se adaugă latinei și elinei bisericești și se vor alătura celor mai vechi, a coptilor, a armenilor sau celei siriace. Psalmul devine astfel un gen muzical reprezentative, plurilingvistic și multicultural.

Urmărind diversificarea lingvistică, trebuie consemnată și **limba norvegiana**, limba în care a compus Edvard Grieg - 4 *Psalmi pentru cor mixt cu o voce solistă – bariton* – opus 74. Sunt patru piese distincte a capella, practicabile și în viața liturgică și în cea de concert. **Carl Nielsen** și alți compozitori **danezi** vor folosi limba lor națională și exemplele ar putea continua. Am extras dintr-o culegere următorul exemplu cu textul în limba daneză, în care se înregistrează alternanța solo, cor la unison și cor pe patru voci:

Solo *Mandskor*

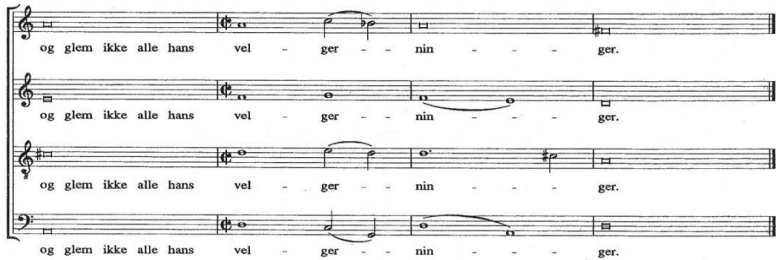


Hal - le - lu - ja Hal - le - lu - ja a

Solo



Min sjæl lov Her - ren



og glem ikke alle hans vel - ger - - nin - - - ger.
og glem ikke alle hans vel - ger - - nin - - - ger.
og glem ikke alle hans vel - ger - - nin - - - ger.
og glem ikke alle hans vel - ger - - nin - - - ger.

Domkirkens Liturgy

Într-o antologie de cântări pentru biserică și școală, a lui Carl Nielsen am găsit un exemplu ce reprezintă deopotrivă întoarcerea la coralul lutheran - fără ornamentare și cu mișcarea paralelă a celor patru voci - dar și intonații specifice națiunii sale și cu textul în limba daneză:



1. Et hel - ligt Liv, en sa - lig Død hin - an - den kær - lig mø - de,
som Fug - le - san - gen sag - te, sød en lif - lig Af - ten - rø - de;

Carl Nielsen – *Salmer og Aandelige Sange*,
Wilhelm Hansen Edition, p. 13;

Limba spaniolă nu am găsit-o la compozitorii care au compus psalmi în limba latină, spațiul hispan, cum e cazul lui

Tomás Luis de Victoria, practicând limba latină, explicația putând fi găsită în puterea catolicismului în țara lui Cervantes. Victoria citează în „salmo de Visperas No. 1” modelul gregorian al noului verset, pe care-l prelucrează în canon:

Di-xit Do-mi-nus Do-mi-no me-o

VERSOS IMPARES

Cantus Se - de a dex-tris me - is, a dex - tris me - is.

Altus Se - de a dex-tris me - is, se - de a dex-tris me - is.

Tenor Se - de a dex-tris me - is.

Bassus Se - de a dex-tris me - is.

Tomás Luis de Victoria – *Dixit Dominus Domino meo – Zis-a Domnul către Domnul meu*

În creația compozitorului am identificat zece psalmi, unii destinați vecerniilor – *salmo de Visperas* - cum ar fi: *Beatus vir – Fericit bărbatul, Laudate pueri Dominum – Lăudați, copii, pe Domnul; Laudate Dominum omnes gentes – Lăudați pe Domnul toate neamurile*, Dintre cei parafrazați după diferiți psalmi atrag atenția: *Dixit Dominus Domino meo – Zis-a Domnul către Domnul meu, Lauda Jerusalem – Laudă Ierusalime* etc.

Același procedeu al citării melodiei modelului gregorian apare și în cazul altor texte de psalmi, sau psalmi nebiblici. L-am găsit la muzicienii din Brazilia, Columbia și Chile. Din **Brazilia** am ales doi compozitori: **Manoel de Oliveira Dias** și José Mauricio Nunes Garcia. Cel dintâi este născut în 1734 sau 1735, a trăit până în 1813 și a continuat în spațiul brazilian genul motetului religios cu texte descendente din psalmi sau chiar cu versete ale psalmilor. Reține atenția Psalmul 50 – *Miluiește-mă, Dumnezeule* – pentru cor mixt, cu elemente caracteristice epocii: melodii simple cu elemente de recitativ expuse de sopran pe acorduri funcționale, cu unele mișcări în special la vocile grave. Cel de-al doilea, **José Mauricio Nunes**

Garcia, este considerat unul dintre cei mai renumiți compozitori brazilieni provenit din rândul preoților, al iluminiștilor și a fost aproape contemporan cu cel dintâi (1767 – 1830), cu un decalaj determinat mai ales de data nașterii. Este fiul unui sclav mulatru, a muncit pentru realizarea sa, studiind în primul rând creațiile clasice contemporani. Aici rezidă explicația stilului său limpede, echilibrat, cu textul psalmilor cel tradițional, în limba latină. A rămas în istoria muzicii braziliene și a psalmului prin câteva lucrări religioase, printre care mai multe misse, motete și psalmi. Pentru aceștia compozitorul utilizează corul mixt și orchestra, cum arată partitura pentru Salmo 112 - *Laudate pueri – Lăudați-L, copii, pe Domnul*. Ca element de noutate se remarcă detașarea solistică a sopranelor, care însăilează câteva dialoguri cu restul corului, partea finală repetând începutul. Cel de-al doilea – Salmo 116 – *Laudate Dominum – Lăudați-L pe Domnul* – nu aduce elemente noi față de cel anterior, decât o extindere a partiturii, fără a putea fi considerat o lucrare complexă, alternând cântarea monodică, cu unele procedee simple polifonice și cu tronsoane armonice.

Un psalm foarte recent psalm coral, din 2005, este cel al compozitorului **brazilian, Rafael Sales Arantes** - Psalmul 98 (97) – *Cantate Domino canticum novum – Cântați-I Domnului cântare nouă*, cu textul în limba latină, dar cu o melodică în zona muzicii ușoare:

rit.

Soprano
p Can - ta - te Do - mi - no can - ti - cum no - vum qui - a mi - ra - bi - lia fe - cit

Alto
p Can - ta - te Do - mi - no can - ti - cum no - vum qui - a mi - ra - bi - lia fe - cit

Tenor
p Can - ta - te Do - mi - no can - ti - cum no - vum qui - a mi - ra - bi - lia fe - cit

Bass
p Can - ta - te Do - mi - no can - ti - cum no - vum qui - a mi - ra - bi - lia fe - cit

Rafael Sales Arantes - Psalmul 98 (97) –
*Cantate Domino canticum novum –
Cântați-I Domnului cântare nouă*

În creația aceluiași compozitor am întâlnit și un psalm cu intonații de coral, în care regăsim procedee contrapunctice elementare (unisoane, imitații) și armonice funcționale – Salmo 50 – *Miserere mei Deus– Miluiește-mă, Dumnezeule.*

Din literatura psalmului în limba spaniolă din **Columbia** am reținut numele compozitorului **Adrián A. Cuello Piraquibis**, care a publicat la Zaragoza, în 2008, *Palmo I –Bien venturado al hombre que no-anduvo en con sejos de malos – Fericit bărbatul carele n-a umblat în sfatul necredincioșilor*, pentru cor mixt a capella. În același stil, în aceeași limbă și în același an a compus Salmo 142 (Psalmul 141) – *Con mi voz clamaré a Dios – Cu glasul meu către Domnul am strigat*, în care pot fi sesizate procedee compoziționale armonice îmbinate cu cele contrapunctice. Tot în limba spaniolă a compus **compozitorul chilian Simón Morgado Garrido**, autorul lucrării intitulate *Salmo de la Creación*, pentru un cor redus la trei voci: una de femei și două de bărbați.

Pentru ilustrarea **limbii portugheze** utilizată în psalmi m-am oprit asupra compozitorului **Manuel Cardoso** (1566 – 1650), care aparține „epocii de aur” a polifoniei portugheze și e considerat un continuator al stilului palestrinian. De la autorul unui *Requiem* și al unei *Misse pro defunctis* am găsit un cor mixt polifonic cu text latin – *Angelis suis, mandavit dete* - ilustrativ pentru stilul său și pentru legăturile acestuia cu cel palestrinian.

Textul psalmic în limba ebraică se întâlnește la Franz Schubert, care a fost atras și a acordat atenție psalmilor, utilizând varianta literară în limba ebraică. Este Psalmul 92 – *Domnul S-a împărățit, întru podoabă S-a îmbrăcat*, pentru bariton solo și cor mixt. Haina sonoră realizată de autorul *Păstrăvului* vrea să sporească grandoarea divină sugerată de text. Preiau secvența în care solistul bariton alternează cu corul mixt:

Phi - scho - m' dom a - de ad a - de ad

ad a - de ad a - de ad

ad a - de ad a - de ad

ad a - de ad a - de ad

ad a - de ad a - de ad

Tempo I.

Solo *p* Tutti *f*

w'at.toh mo - ròm - l'ò - lom a . dò - noj w'at . toh mo.ròm l'ò.lom a - dò - noj

Solo *p* Tutti *f*

w'at.toh mo - ròm - l'ò - lom a . dò - noj w'at . toh mo.ròm l'ò.lom a - dò - noj

Solo *p* Tutti *f*

w'at.toh mo - ròm - l'ò - lom a . dò - noj w'at . toh mo.ròm l'ò.lom a - dò - noj

Solo *p* Tutti *f*

w'at.toh mo - ròm l'ò - lom a . dò - noj w'at . toh mo.ròm l'ò.lom a - dò - noj

Franz Schubert - Psalmul 92

Catalogul creației religioase a lui Palestrina cuprinde, pe lângă litanii, imne, messe (printre cele mai renumite: Missa Papae Marcelli), offertorii, motete, mulți alți psalmi pentru cor a capella: 42 (41) *Sicut cervus desiderat – În ce chip tânjește cerbul*; Psalmul 81- *Exsultate Deo, adjutori nostro – Bucurați-vă întru Domnul, ajutorul nostru* – motet pentru cinci voci; 120 (119) – *Către Domnul am strigat* etc,

În materie de diversificare lingvistică am găsit un psalm al cărui **text a fost tradus în patru limbi: latină, română, maghiară și germană**. Este creația lui Nicolae Bretan, autorul pricesnei *Pleacă, Doamne, urechea Ta*.

Andante

mf

Da-mi-ne, ex-au-di o-ra-ti-o-nem
Doam-ne, as-cul-tă-mi ru-gă
U - ram, hal-tă-șad meș i -
Lord, hear my pray, O hear my

f

mf

me-am ef cla-mar ne-us ad ne- Non a -
și sa - jun-gă str-i-gă-ful meu pîn' la Ti - ne! Nu-mi as -
mă - mă, Ki - aț - tă-som jus-son ef Hoș - zăd! Ne for -
pray, let my cry come up - to Thee, O Lord! Hide Thy

Nicolae Bretan - Psalmul 101

Note bibliografice

- 1 - Merișescu, Gheorghe - *Istoria muzicii universale*, volumul II, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1968, p. 137;
- 2 - R. I. Gruber - *Istoria muzicii universale*, volumul I, București, Editura muzicală, 1963, p. 71 (sublinierile îmi aparțin);
- 3 - *Idem, ibidem*;
- 4 - Gheorghii Hubov - *Johann Sebastian Bach*, București, Editura muzicală, 1960, p. 253;
- 5 - *Idem*, p. 247;
- 6 - *Idem*, p. 246;
- 7 - *Idem, ibidem*;
- 8 - Albert Schweitzer - *Johann Sebastian Bach*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1963, pp. 659 - 675 și 58 - 65;
- 9 - *Idem*, p. 23 - 24.
- 10 - *Scurta cronică a Anei Magdalena Bach*, București, Editura muzicală, 1965, p. 67;
- 11 - Antigona Rădulescu - *Johann Sebastian Bach*, București, Editura Didactică și Pedagogică, R. A., 2010, p. 10.
- 11 - Gheorghii Hubov - *Op. cit.*, p. 221;

- 12 - *Scurta cronică a Anei Magdalena Bach*, București, Editura muzicală, 1965, p. 184;
- 13 - Ovidiu Varga – *Bach – un Orfeu pământean*, București, Editura muzicală, 1985, p. 124;
- 14 - A. Doljanski - *Mic Dicționar muzical*, Traducere din limba rusă de Rostislav Donici, București, Editura muzicală, 1960;
- 15 - Dumitru Bughici - Diamandi Gheciu – *Formele și genurile muzicale*, București, Editura muzicală, 1962;
- 16 - Dumitru Bughici - *Dicționar de forme și genuri muzicale*, București, Editura muzicală, 1974, p. 255;
- 17 - N. Oșlobanu – *Studiu introductiv asupra cărții Psalmilor*, Iași, Tipografia editoare Dacia, 1900, p. 60;
- 18 - Iosif Sava - Luminiței Vartolomei - *Dicționar de muzică*, București, Editura științifică și enciclopedică, 1979, p.164;
- 19 - *Dicționar de termeni muzicali*, București, Editura științifică și enciclopedică, 1984, p. 396;
- 20 - Dumitru Bughici - *Dicționar de forme și genuri muzicale...*, p. 355;
- 21 - Apud: Antigona Rădulescu – *Op. cit.*, p. 35.
- 22 - A. L. Ivela – *Dicționar muzical ilustrat*, București, Editura Universală Alcalay & Co. 1927, p. 166;
- 23 - Gheorghe C. Ionescu – *Filotei, monahul de la Cozia*; în: *Muzica bizantină în România*, p. 15;
- 24 - Nicolae Moldoveanu – *Dicționar biblic de nume proprii și cuvinte rare*, Ediția II – a revăzută și adăugită, București, Editura Casei Școalelor, 1995, p, 289;
- 25 - N. Oșlobanu – *Op. cit.*, p. 11;
- 26 - 3 - *Idem*, pp. 23 - 26;
- 27- Timaru, Valentin - *Dicționar noțional și terminologic (Prolegomenele unui curs de analiză muzicală)*, Editura Universității, Oradea, 2002, p. 57;
- 28 - Liviu Pandrea – *Cartea psalmilor (Sefer Tehllim)*, traducere din ebraică de (...) Cluj, Galaxia Gutenberg, 2011, p. 11;
- 29 - Honegger, Marc - Prévost, Paul - *Dictionnaire de la Musique Vocale Lyrique, religieuse et profane*, Larousse - Bordas, 1998, p. 549
- 30 - *Dicționar al limbii române*, tomul XII, București, Editura Academiei, 2010, p. 1698;

- 31 - *Dicționar al limbii române literare contemporane*, vol. III, București, Editura Academiei, 1957, p. 614;
- 32 - *Encyclopédie de la Musique*, Ed. Fasquelle, tome III, 1961, p. 500;
- 33 - Jean – Jacques Rapin – *Să descoperim muzica*, București, Editura muzicală, 1975, p. 325;
- 34 - *Dicționar enciclopedic al Bibliei*, Transpunere românească de Dan Slușanschi după *Petit Dictionnaire Encyclopédique de la Bible*, București, Editura Humanitas, 1999, p. 429;
- 35 - Este citată părerea Fericitului Augustin, după care octava „nu poate fi altceva decât veșnicia de după sfârșitul veacurilor”; Apud: Bartolomeu Anania – *Introducere la Psalmi*; în: *Biblia sau Sfânta Scriptură*, Ediție jubiliară a Sfântului Sinod, versiune diortosită după *Septuaginta*, redactată și adnotată de Bartolomeu Valeriu Anania, arhiepiscopul Clujului sprijinit pe numeroase alte osteneli, București, Ed. Institutului de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 2001, p. 624;
- 36 – *Idem*, p. 622;
- 37 - *Dicționar enciclopedic al Bibliei...*, p. 505 și 502;
- 38 - *Dicționar enciclopedic de Iudaism*, București, Editura Hasefer, 2000, p. 646;
- 39 - Bartolomeu Anania – *Introducere la Psalmi...*, 2001, p. 614;
- 40 - *Idem*, p. 616;
- 41 - Marcel Octav Costea – *Sacerdotes, Schola et Christifideles*, București, Editura muzicală, 2006, p. 20;
- 42 - *Dicționar enciclopedic al Bibliei*, București, Editura Humanitas, 1999, p. 430;
- 43 - *Dicționar enciclopedic de Iudaism*, București, Editura Hasefer, 2000, p. 646;
- 44 - I. Pineles – *Istoria Evreilor*, Iași, Viața Românească, 1928, pp. 357 – 358;
- 45 - Ghisela Sulițeanu – *Situation de la musique populaire et de la liturgie synagogaal chez les juifs sepharades de București*; extras din: *The sepharadi and Oriental Jewish Heritage Studies*, Editat de The Aragus Press The Hebrew University, Jerusalem, 1982;

46 - Sfântul Dionisie Pseudo - Areopagitul – *Ierarhia cerească, ierarhia bisericească*, Traducere din grecește de Cicerone Iordăchescu, Chișinău, Tipografia eparhială „Cartea Românească”, 1932, p. 94.

47 - L. Duchesne - *Origines du culte chretien*, Paris, Boccard, V-eme édition, 1925, pagina 47. (Liturghia creștină provine în cea mai mare parte din cea ebraică și nu este decât o continuare a ei).

48 – Bartolomeu Anania - *Op. cit.*, pp. 616 - 617;

49 - Vasile, Vasile – *Istoria muzicii bizantine și evoluția ei în spiritualitatea românească*, volumul I, Editura Interprint, București, 1997, p. 14

50 – *Bartolomeu - Op. cit.*, p. 619;

51 - Deoarece numerotarea psalmilor diferă de la o ediția la alta, din cauza contopirii unora dintre ei, în timp ce variantele ebraice, haldeiene și siriace îi tratează și-i numerotează separat, în prezentul demers am adoptat raportarea tuturor textelor și numerelor psalmilor la ediția citată mai sus, realizată de mitropolitul Bartolomeu Anania; Deoarece anumiți psalmi apar în cataloagele creației unor compozitori cu numere învecinate, voi completa în paranteză numărul după ediția amintită.

52 - Vasile, Vasile – *Op. cit.*, p. 20

53 - *Dicționar enciclopedic de Iudaism*, București, Editura Hasefer, 2000, p. 184;

54 - Christian Friedrich Daniel Schubart – *O istorie a muzicii universale*, București, Editura muzicală, 1983, p. 45;

55 - A. Z. Idelsohn – *Hebräische – Orientalischer Melodienschatz: band I - Gesänge der Jemenischen Juden*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1914, Fond George Breazu (în continuarea prezentării celor zece volume ale lui Idelsohn, care sunt cărți rarissime, voi utiliza sigla *F. G. B.*, Reg. IV) - cota 5435; band II - *Gesänge der Babylonischen Juden*, Jerusalem – Berlin – Wien, 1922 - *F. G. B.*, Reg. IV, cota 5436; band III - *Gesänge der Persischen, Bucharischen und Daghestanischen Juden*, Jerusalem – Berlin – Wien, 1922 - *F. G. B.*, Reg. IV cota 5437; band IV - *Gesänge der Oeientalischen Sefardim*, Jerusalem – Berlin – Wien, 1923 - *F. G. B.*, Reg. II cota 3721;

band V - *Gesänge der Marokkanischen Juden*, Berlin – Wien, 1929 - F. G. B., Reg. IV cota 5438; band VI - *Synagogengesang der Deutschen Juden im 18 Jahrhundert*, Leipzig, 1932, F. G. B., Reg. IV cota 5439; band VII – *Die Traditionellen Gesänge der Süddeutschen Juden*, Leipzig, 1932 - F. G. B., Reg. IV cota 5440; band VIII – *Der Synagogengesang der Osteuropäischen Juden*, Leipzig, 1932 - F. G. B., Reg. IV cota 5441; band IX - *Der Volksgesang der Osteuropäischen Juden*, Leipzig, 1932 F. G. B., Reg. IV cota 5442; band X - *Gesänge der Chassidim*, Leipzig, 1932 - F. G. B., Reg. IV cota 5443;

56 - Breazul, George – *Muzica primelor veacuri ale creștinismului*; în: *Raze de lumină*, București, an VI, nr. 5, noiembrie, 1934, pp. 411 - 445; republicată în: *Pagini din istoria muzicii românești*, volumul VI, ediție îngrijită și prefațată de Vasile Vasile, Editura muzicală, București, 2003, pp. 279 - 312;

57 - *Dicționar enciclopedic de Iudaism*, București, Editura Hasefer, 2000, p. 183;

58 - *Encyclopedia Judaică*, Berlin, (1930), p. 834;

59 - M. Sicard – *Leçons sur la Poésie sacrée des hebreux*, Seconde Edition, Avignon, 1839, p. 57;

60 - Felix Clement – *Méthode complète du plain - chant d'après les règles du chant grégorien et traditionnel*, Deuxième édition, Paris, 1872, p. II;

61 - *Mathei*, XXVII, 46;

62 - Branîște, Ene – *Liturgica generală*, București, Editura Institutului Biblic și de misiune a Bisericii Ortodoxe Române, București, 1993, p.706;

63 - *Idem*, pp. 706 - 707;

64 - Iliuț, Vasile - Călin, Anamaria - *O carte a stilurilor muzical*, volumul III Editura muzicală, București, 2011, p. 144

65 - *Idem*, p. 145;

66 - Trajan Vintilescu – *Studiu istoric și exegetic asupra Octoihului cu o privire asupra cântărilor în Biserica veche*, București, Noua Tipografie „Profesionala” Dimitrie C. Ionescu, 1907, p. 14;

67 - Augustin - *De musica*, București, Editura Univers, 2000, pagina 43;

- 68 - Marin D. Popescu – *Sfântul Atanasie al Alexandriei Epistolă către Marcelin despre interpretarea psalmilor*, București, 1907, p. 16;
- 69 - *Idem*, pp. 29 - 30;
- 70 - Nifon Ploieșteanu – *Carte de musică bisericească pe psaltichie și pe note liniare pentru trei voci*, București, Tipografia Joseph Göbl, 1902, p. 24;
- 71 - Daniel, Mitropolit al Moldovei și Bucovinei - *Psalmodia – respirația rugăciunii*; în: *Byzantion*, Iași, Academia de Arte George Enescu, 1996, p. 4;
- 72 - Nichifor Crainic – *Nostalgia Paradisului*, Iași, 1994, p. 56.
- 73 - *Sbornicul, Culegere despre rugăciunea lui Iisus*, Alba Iulia, Editura Episcopiei Ortodoxe Alba Iulia, p. 29.
- 74 - Vasile, Vasile – *Istoria muzicii bizantine*;
- 75 - Vasile, Vasile – *Concepția Sf. Niceta de Remesiana privind rolul muzicii în viața religioasă*; în: *Byzantion*, vol. II, Iași, Academia de Arte „George Enescu”, 1996, pp. 37 – 43
- 76 - Octavian Lazăr Cosma – *Hronicul muzicii românești*, volumul I, București, Editura muzicală, 1973, p. 59;
- 77 - Sf. Vasile cel Mare – *Comentar la psalmi*, traducere de Olimp N. Căciulă, București, Editura Institutului biblic 1943, pagina 29;
- 78 - Niceta episcopus Remesianae – *De psalmodiae bono*, Editura seminarului de Istoria Bisericii Române la Facultatea de Teologie, Tip. „Bucovina” I. E. Torouțiu, p. 1;
- 79 - Dumitru Stăniloae – *Ale Prea Fericitului Calist Patriarhul - Capete despre rugăciune*; în: *Filocalia*, vol. VIII, București, Editura Institutului Biblic, 1979, p. 227;
- 80 - Constantin Chiricescu – *Despre Psaltire*, București, Tipografia cărților bisericești, 1915, p. 21;
- 81 - Vasile Militaru – *Psaltirea în versuri*, București, Tipografia cărților bisericești, 1933, p. 5;
- 82 – *Idem, ibidem*;
- 83 - André Scrima – *Timpul rugului aprins. Maestrul spiritual în tradiția răsăriteană*, Ediția a II - a revăzută, Prefață de Andrei Pleșu, București, Editura Humanitas, 2000, p. 62;
- 84 - Andrei Pleșu – *Prefață* la: André Scrima – *Op. cit.*, p. 8;
- 85 - André Scrima – *Op. cit.*, 62;

- 86 - Nifon Ploieșteanu – *Op. cit.*, pp. 23 - 24;
- 87 - Gavriil Galinescu – *Cântarea bisericească*, Iași, 1941, pagina 13.
- 88 - J. A. Comenius - *Didactica magna*, Traducere, note, comentarii și studiu de prof. univ. dr. Iosif Antohi, București, 1970, p. 136;
- 89 - Felix Clement – *Op. cit.*, pp. 219 - 220;
- 90 - Honegger, Marc - Prévost, Paul - *Dictionaire de la Musique Vocale Lyrique, religieuse et profane*, Larousse-Bordas, 1998, pagina 22;
- 91 - Amédée Gastoué – *Arta gregoriană*, București, Editura muzicală, 1967, p. 110;
- 92 – Bartolomeu Anania – *Op. cit.*, p. 616;
- 93 - Gérard Denizeau – *Să înțelegem și să identificăm genurile muzicale*, București, Editura Meridiane, 2000, p. 26
- 94 - Vasile Vasile – *Titus Cerne*; în: *Profiluri de muzicieni români (sec. XIX – XX)*, vol. I, Ed. muzicală, 1986, pp. 61 - 135;
- 95 - Manuscrisul românesc nr. 243 din fondul Bibliotecii Mănăstirii Neamț;
- 96 - Vasile, Vasile – *Centenar Dimitrie Suceveanu*; în: *Muzica*, București, serie nouă, an XI, nr. 2 (42), aprilie – iunie, 2000 p. 145;
- 97 - *Manuscrisul românesc nr. 243* din fondul Bibliotecii Mănăstirii Neamț;
- 98 - Egon Wellesz – *A History of Byzantine Music and Hymnographie*, Second Edition revised and enlarged, Oxford, At The Clarendon Press, 1998, pp. 343 – 344;
- 99 - Vasile Vasile - *Recviemul – parastas de Marțian Negrea*, în: *Muzica*, București, s. nouă, An IV, nr. 3, iulie – septembrie 1993, pp. 61 – 69;
- 100 - Sigismund Toduță – *Formele muzicale ale Barocului în perele lui J. S. Bach*, vol. 3, București, Editura muzicală, 1978, p. 203;
- 101 - Victor Giuleanu – *Melodica bizantină*, București, Editura muzicală, 1981, p. 120;
- 102 - Al. Rosetti – *Colindele religioase la români*; în: *Analele Academiei Române*, Seria II, Tom XL, Memoriile Secțiunii

- Literare, nr. 1; Extras, București, Librăriile „Cartea Românească” și Pavel Suru, 1920;
- 103 - Gérard Denizeau – *Op. cit.*, pp. 26 – 27;
- 104 - Augustin Z. N. Pop – *Psalmi și psaltiri versificate în Europa*; în: *Revista Bucovinei*, Cernăuți, An II, nr. 7, iulie 1943, pp. 336 / 342;
- 105 - Dechevrens S. J - *Les Vraies Mélodies Grégoriennes*, Paris, 1902, fascicule 1, p. 23;
- 106 - *Imnuri creștine*, Ediție revizuită și adăugită, Editura Viață și sănătate, 2013, nr. 101 și nr. 268.
- 107 – Jean – Jacques Rapin – *Să descoperim muzica*, București, Editura muzicală, 1975, p. 345;
- 108 - Apud: Gâscă, Nicolae - *Unitate și diversitate în spiritualitatea creștină reflectate în muzica corală liturgică*, Editura Junimea, Iași, 2004, p. 125;
- 109 - (Honterus) - *Odae cum harmoniis, 1548*, Reproducere în facsimil, Transcrierea, studiu introductiv și îngrijirea ediției de Gernot Nussbächer și Astrid Philippi, București, Editura muzicală, 1983, p. 115;

ETNOMUZICOLOGIE

Contribuții la promovarea și valorificarea științifică a folclorului dobrogean

Daniela Roxana Gibescu

Arta care reprezintă cel mai bine spiritualitatea poporului nostru este *folclorul*, pentru că integrează creațiile artistice care izvorăsc, funcționează și se manifestă din dorința de exprimare a unui neam prin ceea ce numim *tradiție*. Valorificarea culturii populare are meritul de a fi scos la lumină atât marea capacitate de creație a țaranului român cât și nepotolita lui sete de frumusețe. În cultura tradițională se păstrează neprețuite valori materiale și spirituale făurite de-a lungul veacurilor, rod al talentului inventiv al românilor. Nu întâmplător, pe lista Patrimoniului Cultural Imaterial al Umanității UNESCO, România este reprezentată prin ritualul călușului, doină, ceramica de Horezu (Vâlcea) și colindul de ceată bărbătească.

Dobrogea, așezare între Dunăre și Marea Neagră, este o străveche vatră românească, pe care strămoșii noștri au locuit-o, după atestarea documentelor istorice, din cele mai îndepărtate timpuri. Permanența populației românești se recunoaște nu numai după vechimea creației artistice folclorice, ci și în continuitatea așezărilor din satele băștinașe, care își au temelia pe vetrele stămoșești dace și romane. Acestea se găsesc atât pe malul Dunării, pe litoralul mării, pe marginea marilor lacuri, cât și în interior, în special în regiunea "Codrului", cu locuri prielnice de adăpost pentru timpurile grele, cum au fost năvălirile migratorilor, pentru care Dobrogea a fost loc de trecere; precum și în timpul războaielor desfășurate aici, culminând în special în sec. XVIII - XIX. Deși multe așezări

rurale au fost distruse până la temelie, locuitorii și-au reclădit, cu dârzenie și dragoste pentru pământul natal, satele pe aceste vetre (Beștepe, Topolog, Peștera, Ostrov, Peceneaga, Tortoman etc.).

Din timpuri vechi, românii din întreaga țară au fost atrași de bogăția pășunilor Dobrogei, de poziția ei geografică - așezată între Dunăre și Mare, precum și la încrucișarea marilor drumuri comerciale care o străbat. Mulți dintre ei, venind cu oile la iernatic, s-au stabilit aici, înmulțind numărul satelor și contribuind la dezvoltarea vieții culturale și economice.

Acest "pământ al sintezelor", după cum afirma Nicolae Iorga, reprezintă un spațiu cultural absorbant, penetrabil, caracteristic unui sistem cultural deschis, cu maximă disponibilitate pentru dialogul interetnic, interacțional, aceasta însemnând, în egală măsură, inovație, curent progresist și elemente de modernitate.

În folclorul dobrogean se pot distinge mai multe categorii. Alături de stratul autohton al "dicienilor" (românii băștinași din Dobrogea), strat de mare vechime, găsim și unul format de românii din celelalte regiuni ale țării (Transilvania, Moldova, Muntenia) precum și de aromânii colonizați în mai multe etape în țara noastră.

Diversitatea specificului dobrogean, aflat într-o permanentă schimbare, a pus în evidență vechimea și perenitatea tuturor etniilor de pe aceste meleaguri. Jocul cu măști și teatrul de păpuși a fost o practică frecventă dobrogeană, datină ce se mai păstrează și astăzi, sporadic. Teatrul de păpuși s-a întâlnit cu manifestarea similară de origine turcească și a căpătat denumirea de "karaghioz", după păpușa cu ochii negrii. Acest gen de exprimare a spectacolului popular se găsește în dansul tradițional denumit "dansul Păpușii", care se interpretează pe la nunți în satele de pe malul Dunării. Zonei de mijloc și de sud a Dobrogei îi este specific un joc popular care vădește pregnant influența orientală (ritmul aksak): "*geamparaua*". Pe de altă parte, amintirile civilizației greco-romane au lăsat urme de recunoscut în motivul *delfinului*, al *șarpelui*, al *zânei născută din spuma mării* etc.

Cercetători de diferite formații au desfășurat o amplă acțiune de studiere a folclorului dobrogean, care a evidențiat particularitățile identitare ale acestuia, evoluția și dimensiunile lui.

Teodor T. Burada, considerat părintele muzicologiei românești, și-a îndreptat atenția asupra culturii populare dobrogene prin binecunoscutul experiment monografic regional "O călătorie în Dobrogea" (1880). Această lucrare "deschide drumul cercetării spiritualității populare românești pe zone culturale"¹, cartea fiind considerată cu îndreptățire "cea dintâi încercare din istoria folcloristicii românești de cercetare monografică etnofolclorică a unei regiuni"².

Scopul călătoriei făcute de Teodor T. Burada în Dobrogea a fost mai mult de a studia credințele, datinile și obiceiurile românilor ce locuiesc acolo și de a aduna poeziile lor populare. Astfel s-a pus în lumină un material spiritual de autentică valoare națională: plugușorul, buhaiul, ritualul de invocare a ploii - scaloianul, drăgaica (sânzienele), obiceiurile de la înmormântări și de la nunți etc.

În Dobrogea, precum bunăoară în comuna Enisala, județul Tulcea, este datina ca în Dumineca Mare să se adune flăcăii de prin mai multe sate și să se apuce de luptă. Această bătaie de pehlivani se numește *pehlivănie* (obicei de origine romană ce derivă din luptele cu gladiatori). Luptătorii n-au nimic pe trup până la cingătoare; lupta se face numai din brațe. Prin alte sate, tot din Dobrogea, își ung corpul cu untdelemn.

Un alt obicei întâlnit în această zonă este *hobotul*. Mireasa, după ce se gătește cu tel (beteală), este acoperită peste tot capul cu o pânză ce se numește *sovon* (*hobot*), încât

¹ Vasile, Vasile, "Teodor T. Burada - ctitor al muzicologiei românești", Revista Muzica, nr. 2, 2010, p. 145

² Datcu, Iordan, *Dicționarul etnologilor români*, Ediția a III-a, București, Editura Saeculum, 2006, p. 171

nu i se vede deloc fața. Acoperirea capului s-ar părea că este un obicei turcesc, dar el este de origine curat romană. Când se leagă mireasa la cap se zic următoarele versuri: "Taci mireasă nu mai plânge, / Inimioara nu-ți mai frânge, / Că la maică-ta te oi duce/ Când s-a-ntoarce gărla-ncoace/ Ș-a face jugul/ Mugur, / Resteie, / Closteie (rădăcina stufului), / Tânjelele, / Viorele, / Stremănările (nuiele) / Floricelele."¹

Copacul înmormântărilor este obiceiul ca la înmormântările flăcăilor și a fetelor să se ducă înaintea mortului un copac de lemn de prun sau și de altceva, împodobit cu ștergare, cu busuioc, cu hârtie albă, cu canură (lână) roșie; el se pune pe mormânt. La romani, acest arbore era de chiparos (cupressus), ca semn de moarte, și era sfințit lui Pluton, zeul infernului.

"O călătorie în Dobrogea" prezintă și dansurile autohtone: *hora de brâu, hora în bătaie* - care se joacă numai de flăcăi, *hora țigăneasă, cadâneasca, bătuta, tropanca, joienica, mărămile* - un soi de horă ce se joacă cu mărâmi când se duce copacul înaintea miresei la cununie, *sârbeasca, căzăneasca, rața, leasa, bulgăreasca, mocăncuța, cerchezasca, greceasca* și altele, ce se joacă la sunetul cimpoiului, al fluierului sau al cavalului.

Prin bogăția și ineditul informațiilor conținute, această "încercare monografică" dovedește "originea latină și unitatea obiceiurilor folclorice pe toate meleagurile acestui popor, indiferent de distanța ce separă neamul românesc de hotarele patriei".²

În anul 1906 apare primul volum din "Graiul nostru. Texte din toate părțile locuite de români" de **Ion Aurel Candrea, Ovid Densusianu și Theodor D. Speranția**, care conține și câteva capitole micromonografice cu folclor din județele Tulcea și Constanța.

¹ Burada, T., Teodor, "Opere", vol. IV, Editura Muzicală, București, 1980, p. 18

² Burada, T., Teodor, "Opere", vol. IV, Editura Muzicală, București, 1980, p. 21

Pompiliu Pîrvescu, cu sprijinul financiar al Academiei Române, înregistrează în anul 1907 cu ajutorul fonografului, 63 de melodii de joc din Dobrogea, transcrise de profesorul **Constantin M. Cordoneanu** și publicate în anul 1908, sub titlul "Hora din Cartal"- o localitate din județul Tulcea. Acest prim demers de culegere fonografică fusese precedat în 1906 de doi intelectuali bucovineni, Vasile Burduhos și Victor Morariu, care înregistrează pe cilindri de ceară, la Suceava, 50 de melodii și le transcriu. Acțiunea a avut loc în cadrul unui proiect de culegere a folclorului din Bucovina, promovat în anul 1904 de Ministerul Cultelor și Învățământului de la Viena.

Emanoil Frusinescu - profesor, dirijor și folclorist, născut la 1 noiembrie 1919 în comuna Borcea din județul Călărași, a urmat Seminarul teologic și Conservatorul din București, unde l-a avut profesor și mentor pe George Breazul. După cel de-al doilea război mondial, Emanoil Frusinescu s-a stabilit în Dobrogea și, "călăuzit de dorința de a face cunoscută, iubitorilor de muzică tradițională, frumusețea dar mai ales varietatea melodică și ritmică a cântecului popular dobrogean"¹, a efectuat culegeri de folclor muzical pe care apoi le-a valorificat prin prelucrarea și tipărirea cântecelor. Dintre lucrările publicate, amintim: "Cântec Dobrogei de aur" (1961), "Zboară, zboară pescăruș. Cântece din folclorul dobrogean (1966), și "Cântecel din Dobrogea" (1973). Aceste culegeri cuprind melodii ale folclorului neocazional: cântece propriu-zise, muzica jocurilor populare, cântece ale genului epic și liric (balade și doine).

Dumitru Galavu - folclorist și compozitor, cu studii muzicale la Conservatorul din București, secția pedagogie și dirijat coral, promoția 1954, s-a născut la 28 februarie 1926 în localitatea macedoneană Veria, din nordul Greciei. A fost metodist la Casa Regională a Creației Populare Constanța

¹ Frusinescu, Emanoil, *"Zboară, zboară pescăruș. Cântece din folclorul dobrogean"*, Casa regională a creației populare Dobrogea, Constanța, 1966, p. 3

(1955 - 1957) și profesor de muzică la Liceul de artă din Constanța (1957 - 1986).

A cules, notat și a publicat folclor românesc, macedo - român, grecesc și turco - tătar din Dobrogea. Dintre lucrările publicate, amintim culegerile "Mult mi-e dragă Dobrogea", 1963; "100 Melodii de jocuri din Dobrogea", 1969; "Pe deal la Niculițel. Cântece pentru soliști vocali", 1973; "Din tradiția populară a Dobrogei. Culegere de folclor literar - muzical", 1974; "Antologie de colinde dobrogene", 2005; "Datini și obiceiuri de primăvară, descântece, practici și rețete", 2008.

Prin volumul "100 Melodii de jocuri din Dobrogea", Dumitru Galavu ne prezintă bogăția și varietatea ritmică și arhitectonică a acestui gen muzical, dezvoltat pe un fond autohton prefeudal, în interacțiune continuă și străveche cu popoarele înconjurătoare.

Dansului dobrogean are un specific coregrafic bine conturat: ritmicitatea puternică, lejeră și accentuată. Păstrează forme simple de cerc și excelează în hore bătute. Chiar jocurile de perechi au aspect dinamic și colorat și o mișcare generală săltată și vie. Ritmica este de o bogăție excepțională: 2/4, 3/4, 3/8, 5/4, 5/8, 7/8, 9/8.

Folclorul coregrafic dobrogean arată o omogenitate teritorială impresionantă. Nordul nu se deosebește cu nimic de sudul zonei. Repertoriul aproape același, este răspândit pe toată întinderea dintre Dunăre și Mare.

Monografia intitulată "Din tradiția populară a Dobrogei. Culegere de folclor literar - muzical", constituie rodul muncii depuse în decursul unui deceniu (1962 – 1972), pentru culegerea și studierea folclorului dobrogean. Dumitru Galavu a organizat materialul în mod riguros, pe perioade și clasificări, în funcție de datele cronologice, genurile literale și muzicale. Pentru a fi păstrate, textele selectate au fost notate și înregistrate pe benzi magnetice, direct de la locuitorii din mediul rural. În prefața acestei lucrări, autorul mărturisea că "popoarele care își uită tradiția sunt sortite pieirii"¹, lucru dovedit a fi perfect

¹ Galavu, Dumitru, "Din tradiția populară a Dobrogei. Culegere de folclor literar-muzical", Centrul creației populare Constanța, 1974, p. 2

adevărat. În peregrinările sale prin satele dobrogene, Dumitru Galavu a studiat amănunțit vestigiile acestei culturi străvechi, demonstrând legătura dintre obiceiurile tradiționale (paparuda, caloianul, călușul, urările de Anul Nou, colindele, Măștile, Cucii) și îndeletnicirile locuitorilor: păstoritul, vânătoarea, agricultura.

Cercetătorul scoate în evidență funcția magică a unor obiceiuri, de exemplu *călușul*, unul dintre cele mai îndrăgite dansuri în țară și peste hotare. Sensul inițial al acestui joc de virtuozitate este legat de cultul fecundității, al rodirii. La baza practicării obiceiului stă *ceata*, care are o rânduială riguroasă. Ea se compunea la început din șapte sau nouă flăcăi ori bărbați tineri. Avea un conducător, numit "vătaf" și un personaj mascat, numit "mutul". Ceata se constituia prin prestarea unui jurământ, ținut secret și înnoit în fiecare an, mai cu seamă când în grup era acceptat un nou membru. Costumul călușarilor este un costum țărănesc de sărbătoare. Fiecare călușar are un băț iar masca "mutului" este făcută din cârpe și din piele, fiind grotescă. Călușarii au și un steag - o prăjină lungă în vârful căreia se leagă o năframă și plante care, în credințele populare, pot avea efecte vindecătoare.

Oleleul, obiceiul colindatului cu măști se pierde în negura vremilor, fiind de fapt, rezultatul practicilor magice precreștine dinaintea Anului Nou, peste care s-a "grefat" sărbătoarea creștină a Nașterii Domnului. În Dobrogea mai există încă acest obicei. Se adună o ceată de băieți și bărbați tineri care pleacă la colindat. Unul dintre ei este costumat: pe cap poartă o mască roșie, cu gura mare, dinții mari, cu coarne legate între ele cu ardei roșii iuți, iar pe deasupra îmbrăcămintei poartă o șubă mare, mățoasă, făcută din blană de oaie. Toată costumația este menită să înspăimânte. Oleleul pleacă la colindat, copiii ies pe la porți și pe stradă să îl vadă și se țin după grupul de colindători. Colindă împreună cu ceata lui numai și numai la casele oamenilor înstăriți și foarte gospodari, nu din poartă-n poartă. Tot anul care urmează, băiatul care a întruchipat oleleul nu intră în biserică și nu se spovedește.

În cadrul lucrării monografice "Din tradiția populară a Dobrogei" un loc deosebit de important îl ocupă obiceiurile de primăvară - vară: lăzărelul, paparuda și caloianul. Dumitru

Galavu ne semnaleză existența *Lăzărelului* sub denumirile de: *Sorchiughiule*, *Coghinel*, *Girgănel*. Varianta caracteristic dobrogeană a *Lăzărelului*, numită *Sorchiughiule*, conține un limbaj semnificativ. Este un obicei foarte vechi constituind una din formele tradiționale ale cinstirii lui Dionysos, care avea loc la începutul primăverii. De asemenea se face apel și la episodul biblic al învierii lui Lazăr.

Paparudele se practică îndeosebi în timpul perioadelor de secetă prelungită având rolul de a aduce ploaia. Obiceiul e practicat de copii, dar sub supravegherea directă a persoanelor mature. Înaintea desfășurării obiceiului, se alege dintre copii viitoarea paparudă. Fetița era împodobită de la brâu în jos cu frunze înșirate pe ață, făcându-i-se un fel de rochiță, cu cununiță de verdeață pe cap. "Masca verde" reprezintă spiritul antropomorf al vegetației, ce se va regenera odată cu căderea ploilor. În ziua ceremonialului, paparuda însoțită de o ceată de 15 - 20 de copii, colindă satul și intră în gospodării, cântând o melodie specifică. Sătenii o stropesc și îi dau bani. Stropitul cu apă reprezintă un gest de magie, prin analogie. În mentalitatea arhaică și tradițională se consideră că imitarea ploii era suficientă pentru producerea ei.

Ritmul *pararudelor* este hexasilabic, existând însă și tipare octosilabice, ambele tipare fiind încadrate în sistemul ritmic giusto - silabic. Structura sonoră cuprinde un număr redus de sunete, de la tritonii cu / fără pieni până la pentacordii / hexacordii. Forma arhitectonică este fixă și cuprinde unul sau două rânduri melodice, foarte rar trei sau patru fraze muzicale distincte, cu structură motivică. Caracterul melodiei este silabic.

Caloianul (*Scaloianul*, *Lenele*) este tot un obicei de invocare a ploii reprezentând un ritual de primăvară ce conține elemente de magie primitivă. Este practicat de copii în perioada de secetă. Aceștia se duc la gârlă pentru a lua humă ca să facă o păpușă din pământ, numită "lene". De jur - împrejurul păpușii se pun flori și lumânări iar la cap i se pune o cruce. Fetele bocesc în timp ce păpușa este dusă la râu cu alai de înmormântare și aruncată în apă. Înmormântarea fictivă se face după rânduiala tradițională.

Din punct de vedere muzical, *Caloianul* este adaptat în general melodiilor de bocet, având forme aproape identice cu ale acestuia: lamentația funerară se desfășoară pe anumite tipare fixe, în rânduri melodice inegale ca dimensiune, pe formule specifice de recitativ melodic și recto - tono, pe un mod frigian ce are alternanță major - minor, ca o prelungire a substratului pentatonic.

Mare iubitor al creației tradiționale, fascinat de farmecul cântecului, de misterul poveștilor, atras de vraja descântecelor și a riturilor, Dumitru Galavu a adus o contribuție importantă la valorificarea moștenirii spirituale a poporului român, la îmbogățirea fondului de aur al tezaurului folcloric național.

Gheorghe C. Mihalcea - născut în satul Dăeni, județul Tulcea, a fost nu numai un pasionat cercetător al folclorului tulcean, dar totodată și un folclorist luminat și experimentat, în toată puterea cuvântului. Lucrând după cele mai riguroase și sistematice reguli ale metodei de cercetare concretă, Gheorghe C. Mihalcea culege oralitatea localnică și o notează cu o rară minuțiozitate și pedanterie. În ordine cronologică, enumerăm: "La fântâna de sub deal", 1971; "Flori dalbe, flori de măr", în colaborare cu Aurel Munteanu, 1972; "La dalba cetate", 1975; "Contribuții la cercetarea etnofolclorică a nordului dobrogean", 1976; "Aho, aho, copiii și frații", 1978; "Pe buhaz de mare", 1980; "Sus în slava cerului. Colinde din satul Oltina, județul Constanța", vol. I și II, 2000 - 2001; "Prin pometul raiului. Colinde de ceată din Gârliciu, jud. Constanța", 2001; "Fluierul de izbândă. Basme, povestiri și snoave din satul Nifon, județul Tulcea", 2001; "Fata de la izvorul limpede. Basme, povești și snoave din Horia, județul Tulcea", 2003; "Văr viteaz. Tradiții etnoculturale dobrogene de la clacă. Basme și povestiri din Cloșca, județul Tulcea", 2004; "Voinic la trei castele. Tradiții etnoculturale dobrogene de la clacă. Basme și povestiri din Florești, județul Tulcea", 2004.

Frumusețea și varietatea folclorului dobrogean sunt pe deplin oglindite în culegerea "*La dalba cetate*", cu transcriere muzicală realizată de etnomuzicologul Iosif Herțea. Prin notarea versului, a muzicii și dansului, dar și a unor prețioase informații,

se evidențiază spiritualitatea tradițională, fundalul etnografic autohton al "Dobrogei de sus". Cântecul propriu-zis, cântecul bătrânești (baladele), jurnalul oral "Cântecul luptei de la Mărășești", cântecul cu tematică mai nouă, cele 28 de piese din repertoriul local de joc, vin să demonstreze evoluția folclorului dintre Dunăre și Mare unde se împletesc multiple influențe, într-o simbioză perfectă.

Culegerea mai conține orații de Anul Nou și colinde, care celebrează în pilde idilice pe cioban ori pe pescar și evocă o bogată viață locală cu rosturile ei tradiționale, bine clădite din adânc de vreme. Colindele constituie o adevărată revelație, prin amploarea și intensitatea manifestărilor, profunzimea simbolurilor precum și prin valoarea creațiilor performate.

Volumul "*Pe buhaz de mare*" scoate la iveală tezaurul folcloric de muzică, poezie și obiceiuri moștenite din bătrânii ținutului dobrogean de sub cotul cel mare al Dunării băștinașe. Cartea este un document de cercetare temeinică, rezultat al unei osteneți și preocupări exemplare de sinceritate și obiectivitate științifică fără cusur. Este o imagine reală a tradițiilor tulcene în care horele, cântecul ritual, cântecul bătrânești ale ospățului nupțial, stau fiecare la locul lor după cuviința datinei locale, cercetate și reconstituite de Gheorghe C. Mihalcea cu o rară răbdare și conștiinciozitate.¹

Pe lângă frumusețea și adevărul cântecelor și a informațiilor aferente, se află în această carte cel puțin câteva veritabile rarități de arheologie folclorică (unele vechi cântece bătrânești greu de găsit astăzi, precum *Iovan Gorgovan*, *Copilaș Roman*, *Stan din Bărăgan*, *Iana Ghiuzuleana* etc.). O mențiune aparte, cântecul *Stan din Bărăgan* - icoană vie a timpurilor Bărăganului patriarhal; ca și cântecul de un deosebit pitoresc local al lui *Zburlea pescarul*, ce spune mult despre o veche îndeletnicire care, tot atât de arhaică și de importantă ca plugăria și oieritul, dovedește că pescuitul în bălțile bătrânului Danubius constituie o străveche practică locală a vieții românului dobrogean.

¹ Mihalcea C. Gheorghe, *Pe buhaz de mare. Folclor nord-dobrogean*, Centrul de îndrumare a creației populare Tulcea, 1980, p. 2

Constantin Brăiloiu este fondatorul școlii românești de etnomuzicologie și întemeietorul *Arhivei de Folklore a Societății Compozitorilor Români* (1928). Urmând exemplul profesorului său, Dumitru Georgescu Kiriac, Constantin Brăiloiu a stabilit o metodă riguroasă de cercetare și înregistrare sonoră, de arhivare, de scriere a textelor poetice și a informațiilor și de transcriere muzicală (*Schița a unei metode pentru folclorul muzical*, publicată în 1931). Culegerea se făcea după alegerea "informatorului - tip", reprezentativ pentru categoriile de vârstă, sex, competență. Prin aplicarea în practică a acestei metode complexe de cercetare folclorică a fost posibilă conservarea multor fapte de viață culturală tradițională. Constantin Brăiloiu a acoperit un spațiu teritorial și tematic larg, pentru care și-a alăturat un număr de studenți entuziaști, atrași de domeniu, dar și de nivelul intelectual, de deschiderea enciclopedică și de harul profesorului: Harry Brauner, Tiberiu Alexandru, Paula Carp, Ilarion Cocișiu, Emilia Comișel, Gheorghe Ciobanu, Ioan Nicola, Mihai Pop. Toți aceștia au evoluat ca specialiști prestigioși, au dezvoltat școala folclorică românească și au format noi generații de cercetători, care la rândul lor au cules folclor, au elaborat studii, antologii, tipologii, au publicat documente sonore.

Impresionat de varietatea și bogăția folclorului dobrogean, Constantin Brăiloiu a realizat, împreună cu discipolii săi, numeroase culegeri în satele Dăeni, Cochirleni, Rasova, Mahmudia, Topalu etc., care vor fi publicate în volumul "Folclor din Dobrogea" de către Emilia Comișel și Tatiana Gălușcă-Cîrșmariu, în anul 1978.

"Pe Constantin Brăiloiu îl interesau în egală măsură, toate aspectele folclorului dobrogean: cântece vechi ("Cântarea soarelui"), cântece noi, create în timpul războiului, ca și fragmente, care ne relevă un trecut depărtat ("Colindul soarelui"). Căuta specificul autohton deopotrivă în cântecul de dragoste ("Trece dragostea prin apă"), precum și în melodiile

cântate din fluierul de stuf, sau în covorul țesut cu motive stilizate sau flori în culori potolite”.¹

Tradiția dobrogeană a suferit continue transformări și îmbogățiri, colorându-se cu teme și motive noi, ceea ce se observă din compararea unor texte culese într-un interval de aproape o sută de ani: "Meșterul Manole" (varianțe 1885 - 1940), colindul "Zestrea prea mare" (1885 și 1976), "Șarpele" (1885 - 1977) etc.

Emilia Comișel - cercetător, etnomuzicolog și profesor universitar, a cules de-a lungul carierei, peste nouă mii de cântece tradiționale și a publicat numeroase articole și cărți, prin care a făcut cunoscută frumusețea și valoarea folclorului muzical românesc, în țară și în străinătate.

Volumului "*Folclor din Dobrogea*" - configurat conform planurilor părintelui etnomuzicologiei românești, Constantin Brăiloiu, clasifică materialul adunat pe criterii etice, estetice, istorice și sociale, atestând trăinicia, până în timpurile noastre, a unor diverse și bogate manifestări folclorice. Acțiunile de culegere au acoperit întreg ținutul dobrogean și au fost efectuate fie separat (C. Brăiloiu - 1940; E. Comișel - 1939 - 1977; T. Gălușcă-Cîrșmariu - 1936 - 1970), fie în grup (1940 - 1958) de către Constantin Brăiloiu, Emilia Comișel și Tatiana Gălușcă-Cîrșmariu. S-au inclus și studii mai vechi, precum colecțiile manuscrise ale lui Grigore Crețu, făcute între anii 1885 - 1889, aflate în posesia bibliografului și literatului Gheorghe Cardaș.

"*Folclor din Dobrogea*" conține un florilegiu din cultura folclorică a ținutului dintre Dunăre și Marea Neagră și cuprinde piese reprezentative ale poeziei obiceiurilor tradiționale (calendaristice și ale ciclului familial), ale poeziei lirice (cântece propriu-zise, doine și strigături), epice (balade) și ale repertoriului copiilor. Din îndemnul și cu sprijinul profesorului Constantin Brăiloiu, s-a alcătuit un capitol cu folclorul aromânilor, ramură străveche a poporului nostru, păstrătoare

¹ Brăiloiu C., Comișel E., Gălușcă-Cîrșmariu T., "*Folclor din Dobrogea*", Editura *Minerva*, București, 1978, p. 6

de valoroase elemente artistice, a căror cunoaștere este indispensabilă unui studiu de sinteză.

Cântecele ceremoniale dobrogene sunt legate de mentalitatea arhaică, de modul de a înțelege realitățile în lupta cu forțele naturii și cu tot ceea ce părea inexplicabil în destinul oamenilor din trecutul îndepărtat, când nu aveau la îndemână explicațiile pe care le-a dat mai târziu știința modernă. Între cântecele ceremoniale care ne ajută să pătrundem în această lume, uneori foarte îndepărtată în timp, sunt *colindele*, care în volumul de față constituie un tezaur impresionant nu numai prin marea lor valoare artistică, ci și prin importanța lor ca mărturii ale istoriei, ale trecutului acestui pământ. Structura sonoră evidențiază o diversitate remarcabilă: de la tetratoniile și pentatoniile anhemitonice, pentatoniile hemitonice, hexacordiile cu terță mare și mică, heptacordiile ionice, eolice și dorico - mixolidice, până la pentacordiile cromatiche. Acestea din urmă, pe lângă cromaticul cu secundă mărită între treapta a treia și a patra, întâlnit în aproape toate zonele țării, precum și cromaticul în care intervalul caracteristic este plasat între treapta a doua și a treia, cuprind și o structură, încă nesemnălată până acum pentru colind - cea cu secundă mărită între treapta întâia și a doua de la baza scării (cromatic 3, în clasificarea lui Gheorghe Ciobanu).

De o superioară realizare artistică sunt colindele: *Feciorul și Sora Soarelui, Feciorul și fata împăratului, Faptele bune ale feciorului, Prădarea grădinii de către peștele de mare*; colindele cu tematică pescărească: *Vidra, Samodiva*, sau păstorească: *Colindul oilor*; colindele de doliu. În colindele culese în Dobrogea apare frecvent ființa fabuloasă a *dulfului*, numit, mai precis, *dulf de mare, duh de mare, duhul Mării Negre*. Apele sunt însuflețite sub forma acestei creaturi enigmatice care intervine deseori în ritmul vieții păstorești și pescărești, inițiază sau răpește tineri *dicieni* voinici (români băștinași din Dobrogea), salvează fete furate de turci, etc.

Repertoriul obiceiurilor de primăvară - vară este semnalat prin *Lăzărelul* și *Caloianul*, iar cel funebru, prin bocetul numit *Zorile* (cules de Emilia Comișel în 1977 la Ostrov) sau *Cântecul bradului*. "Nu s-ar putea spune că

repertoriul funerar dobrogean ne oferă trăsături deosebite de ceea ce cunoaștem din celelalte zone folclorice ale țării.”¹

La loc de frunte în această antologie stau și mărturiile istorice ale *plugușoarelor*; toate variantele se referă la un timp mitic, ritualic, imaginar. Din repertoriul obiceiurilor de iarnă se regăsesc *Sorcova*, *Chiraleisa* (urări pentru crescătorii de vite), *Cu semănatul*, *Căluțul*, *Capra*, *Arapii*, *Moșoiu* ș.a.

Genul epic (balada), vine să sublinieze fondul arhaic al credințelor și practicilor magice străvechi prin "*Cântecul ciumei*", notat de Grigore Crețu de la Măcin încă din anul 1885. Baladele *Niculcea*, *Cântecul lui Vîlcan*, *Badiul*, *Iancul Mare*, *Ilincuța Șandrului* ș.a. atestă continuitatea vieții românești pe ambele maluri ale Dunării de jos. Ele oglindesc totodată evoluția folclorului dobrogean datorată influențelor produse de alte zone folclorice sau venite din mediul urban; de exemplu, unele cântecele haiducești din Oltenia devin în Dobrogea cântece de dragoste.

Cântecul de leagăn, prin cele opt exemple ale colecției, aduce în atenție o contopire a genurilor folclorice; în mod ciudat este prezent *motivul șarpelui*, iar recitativale conțin înrâuriri ale repertoriului de primăvară - vară (*Lăzărelul și Paparuda*) sau personaje din jurnale orale și balade, precum *Zburlea* și *Terente*.

Piese din *folclorul aromân* cuprinse în acest volum reprezintă numai o infimă parte din vastul material folcloric cules de la cele trei grupuri de aromâni: fârșeroți, pindeni și grămoșteni. Creația tradițională aromânească se remarcă printr-un mare număr de trăsături comune cu ale folclorului daco-român, de care se deosebește prin câteva elemente secundare - unele teme poetice, unele structuri stilistico - compoziționale, maniera de execuție polifonică, cristalizate de-a lungul timpului, fiind determinate de condiții proprii de viață. Menționăm câteva din temele comune: *Miorița* (baladă, cântec, bocet), *Turma pierdută*, *Cerboaică* (*Ciuta năzdrăvană*), *Nunta-n*

¹ Brăiloiu, C., Comișel, E., Gălușcă- Cîrșmariu T., "*Folclor din Dobrogea*", Editura *Minerva*, București, 1978, p. 7

codru, bocete păstorești etc., în ale căror texte și mod de interpretare predomină elemente arhaice.

Acest subcapitol îl îndreptățește pe Ovidiu Papadima să observe că "aromânii au venit cu toată zestrea de cultură populară a locurilor natale. Graiul lor dialectal, cu diferențele lui față de cel dacoromân, și mai ales specificul obiceiurilor, ca și data recentă a venirii lor, nu au putut facilita acel proces de topire în furnalul dobrogean... cu toate că ele nu diferă în substanță de creația populară din partea noastră".¹

"Folclor din Dobrogea" este o carte exemplară de adevăr și de strădanie folclorică, o imagine reală a tradițiilor dobrogene, o lucrare care atestă unitatea și perenitatea culturii noastre populare.

Gheorghe Oprea - profesor, dirijor, folclorist și muzicolog, a transcris melodii din folclorul dobrogean în lucrarea "*Pe buhaz de mare. Folclor nord - dobrogean*" (1980), în colaborare cu renumitul folclorist Gheorghe C. Mihalcea. În această culegere, Gheorghe Oprea a notat cu fidelitate melodiile informatorilor lăutari dobrogeni, precum Nedelcu Iordache Trandafir și Mihalache Vlădilă. A fost salvat astfel un repertoriu deosebit de valoros aparținând unora dintre cei mai renumiți rapsozi ai secolului trecut, stabiliți în Dobrogea "în bejenia oamenilor de dincolo de Dunăre pentru un trai mai bun".²

Volumul evidențiază faptul că folclorul muzical dobrogean se încadrează, prin categoriile sale, (melodii de joc, doine, cântece bătrânești, cântece propriu-zise) în subdialectul muntenesc, demonstrând caracterul unitar al folclorului românesc.

¹ Brăiloiu, C., Comișel, E., Gălușcă-Cîrșmariu, T. "*Folclor din Dobrogea*", Editura *Minerva*, București, 1978, p. 5

² Mihalcea, C., Gheorghe, "*Pe buhaz de mare*", Centrul de îndrumare a creației populare Tulcea, 1980, p. 3

Gheorghe Oprea a elaborat primul studiu muzicologic despre *muzica megleno-românilor*.¹ În vara anului 1979, a întreprins o cercetare folclorică în comuna Cerna - situată în nordul Dobrogei, între orașele Tulcea și Măcin, unde 40% din populație sunt megleno-români. Din păcate, odată cu trecerea timpului, ei au renunțat la multe din sărbătorile și obiceiurile tradiționale din ciclul familial, preluându-le pe cele ale românilor nord-dunăreni. Astăzi, megleno-româncele mai pregătesc "turta", la trei zile de la nașterea unui copil și la împlinirea vârstei de un an, "turta" din seara de dinaintea cununiei, apoi, la înmormântare, "turta" din seara de priveghi, cât și "turta cu ban" (mgl. *turtacu pară*) din Ajunul Crăciunului (mgl. *Boadnic*). Un alt obicei perpetuat este prinsul de către copii a unui ou fiert legat cu o ață de grinda casei, fără ajutorul mâinilor (mgl. *lățcăitul*).²

Majoritatea melodiilor megleno-românilor fac parte din repertoriul neocazional: balade și cântece propriu-zise. Toate cântecele se pot interpreta în grup - uneori cu acompaniament de cimpoi, iar majoritatea lor servesc ca melodii de joc (la fel ca în folclorul aromânilor), al căror sistem ritmic preponderent este aksakul. La dansuri, prezența cimpoiului este obligatorie.

Tematica *baladelor* reflectă, de cele mai multe ori, lupta crâncenă a megleno-românilor pentru libertate, pentru apărarea drepturilor strămoșești moștenite sau dobândite de-a lungul timpului. Baladele megleniților, ca și ale aromânilor, nu se bazează pe recitativ, așa cum se construiesc cântecele bătrânești ale daco-românilor. În al doilea rând, remarcăm efectele heterofoniei care se nasc prin interpretarea rubato și cântarea simultană de către voce și instrument; în cazul acesta există patru linii sonore: "re"-ul bâzoiului, "la"-ul carabei, melodia fluierului și aceeași melodie purtată de voce. Instrumentului i se acordă o lungă parte introductivă cu caracter improvizatoric, ale cărei motive, cu toate că sunt uneori asemănătoare, nu coincid cu ale melodiei baladei propriu-zise.

¹ Oprea, Gheorghe, *Studii de etnomuzicologie*, Editura Almarom, Rm. Vâlcea, 1998, p. 32

² Marcu, George, *"Folclor muzical aromân"*, Editura Muzicală, București, 1977, p. 32

Această secțiune este comparabilă cu introducerea instrumentală din balada clasică daco-română în care, însă, viitoarele rânduri melodice ale recitativului epic sunt mai precis conturate. Cântarea rubato și melismatica bogată, proprie acestui stil, fac posibilă apariția heterofoniei, prin unele intervale accidentale: secundă mare și secundă mică, cvartă perfectă, terță mică, terță mare. Alteori, diviziunile ritmice pe durate scurte nu coincid, ceea ce crează efecte heteroritmice.

Repertoriul vocal al megleno-românilor evidențiază preponderența versului hexasilabic izometric (față de cel octosilabic din folclorul bulgarilor și aromânilor), la care se adaugă refrene bisilabice la sfârșitul primului și celui de al treilea rând melodic. Există și versuri heterometrice, în care se îmbină tiparul octosilabic și cel de patru silabe, precum și alte tipare, a căror structură este în concordanță cu ritmul dansurilor.

Melodiile au un ambitus restrâns și un profil, în general descendent. Remarcăm prezența modurilor arhaice - cu un număr redus de sunete, într-o mare varietate structurală și alternanța major - minor. Toate cântecele au o formă fixă. De obicei, există patru rânduri melodice diferite care se pot repeta, două câte două; uneori se repetă ultimul motiv al strofei melodice.¹

Limbajul muzical al megleno-românilor din comuna Cerna prezintă, deci, similitudini atât cu dialectul daco-român, cât și cu cel aromân și reprezintă dovada trăinicieii culturii strămoșilor noștri, a dârzeniei cu care populația românească și-a păstrat moștenirea spirituală de-a lungul timpului.

În concluzie, putem afirma că avem multe contribuții importante la cercetarea științifică a folclorului dobrogean, studii deosebit de valoroase care ne prezintă cultura tradițională a ținutului dintre Dunăre și Mare sub toate aspectele ei, într-o bogăție neprețuită de comori - căci poporul român a avut darul de a-și tălmăci experiența, bucuria și durerea prin obiceiuri, costume populare, cântece și dansuri. Folclorul nu moare

¹ Oprea, Gheorghe, *Studii de etnomuzicologie*, Editura Almarom, Rm. Vâlcea, 1998, p. 36

niciodată atâta timp cât este vegheat cu dragoste și pasiune și este transmis urmașilor cu devotament și profesionalitate.

BIBLIOGRAFIE

1. Alexandrescu, Dragoș, *Emanoil Frusinescu*, Revista "Muzica", nr. 3, Editura Muzicală, București, 1988
2. Brăiloiu, Constantin, "Opere", Editura Muzicală, București, 1967
3. Brăiloiu Constantin, Comișel Emilia, Gălușcă-Cîrșmariu Tatiana, "Folclor din Dobrogea", Editura Minerva, București, 1978
4. Burada, T., Teodor, "Opere", vol. IV, Editura Muzicală, București, 1980
5. Datcu, Iordan, *Dicționarul etnologilor români*, Ediția a III-a, București, Editura Saeculum, 2006
6. Frusinescu, Emanoil, "Cântecel din Dobrogea. Culegere de cântece din folclorul dobrogean", Centrul județean de îndrumare a creației populare, Constanța, 1976
7. Galavu, Dumitru, "Antologie de colinde", Editura Ex Ponto, Constanța, 2005
8. Iorga, Nicolae, "Istoria literaturii românești", Editura Litera, București, 1997
9. Marcu, George, "Folclor muzical aromân", Editura muzicală, București, 1977
10. Mihalcea, C. Gheorghe, "Pe buhaz de mare. Folclor nord-dobrogean", Centrul de îndrumare a creației populare Tulcea, 1980
11. Oprea, Gheorghe, *Folclor muzical românesc*, Editura muzicală, București, 2002
12. Oprea, Gheorghe, *Studii de etnomuzicologie*, Editura Almarom, Rm. Vâlcea, 1998
13. Rădulescu, Speranța, *Peisaje muzicale în România secolului XX*, Editura Muzicală, București, 2002
14. Vasile, Vasile, "Teodor T. Burada - ctitor al muzicologiei românești", Revista "Muzica", nr. 2, Editura Muzicală, București, 2010
15. Vasile, V. Filip, "Universul colindei românești", Colecția Mythos, Editura Saeculum, București, 1999

ISTORIOGRAFIE

Opera componistică a lui Paul Constantinescu Catalog cronologic (IV)

Sanda Hîrlav Maistorovici

LEGENDĂ

- a. Titluri scrise cu negru: lucrări menționate în bibliografia compozitorului, ale căror manuscrise au fost găsite și cercetate.
- b. Titluri scrise cu albastru: lucrări menționate în bibliografia compozitorului, ale căror manuscrise nu au fost găsite încă.
- c. Titluri scrise cu verde: lucrări nementionate în bibliografia compozitorului, ale căror manuscrise au fost identificate în cursul cercetărilor noastre.
- e. Titluri scrise cu mov: lucrări neterminate
- d. Informații scrise cu roșu: informații care trebuie verificate.

LISTA ABREVIERILOR

- V. T. – VASILE TOMESCU: *Paul Constantinescu*, Editura Muzicală, București, 1967
- M. P. – MIHAI POPESCU: *Repertoriul general al creației muzicale românești. Vol. I. Muzica simfonică, muzica concertantă, muzica vocal-sinfonică, muzica de operă, operetă, balet, muzica de fanfară*, Editura Muzicală, București, 1979
- S. I. – STELIAN IONAȘCU: *Paul Constantinescu și muzica psaltică*, Editura Institutului Biblic și de Misiune al BOR, București, 2005

INDICATIVELE DISCURILOR ELECTRECORD

Prima literă, **E** = inițiala Casei de Discuri Electrecord

A doua literă, **C** = indică genul de muzică, respectiv muzică simfonică, de cameră, operă, operetă.

A doua literă, **X** = indică genul de muzică corală, versuri, teatru.

A treia literă, indică diametrul discului: **C**–17cm. **D**–25cm. **E**–30 cm.

55.

TITLUL LUCRĂRII: **Oratoriul Bizantin de Paști (Versiunea I) Patimile Domnului**

DURATA APROXIMATIVĂ: 1 h. și 30 minute

ANUL TERMINĂRII: București, 6 octombrie 1943

UNDE SE GĂSEȘTE MANUSCRISUL: UCMR

COTA: F. Sp. 2697 conținând dosar cu schițe

F. Sp. 2698

F. Sp. 2699

F. Sp. 570

DESCRIERE:

F. Sp. 2697: dosar cu schițe compus din mai multe fascicule în care Paul Constantinescu a adunat și transcris cântări religioase care au constituit izvoarele oratoriului.

Fascicolul I: manuscris în creion. p. 1 – 31: Cântări religioase, antifoane, katisme, laude din *Syntomon doxatarion*, din anul 1820, după Petru Lampadariu de Petru Efesiul; o pagină cu cântări din I. D. Petrescu și Musicescu; *Iată mirele* în glasul 8 de Nifon Ploieșteanul; *Prohod din Filotei 1713*; *Hristos a înviat, cor grec nr. 833 sec. 18*; 8 cântări din manuscrise grecești; Macarie-Irmologhion *În Sfânta și marea Miercuri*; *Epitafion* glas 5 de Musicescu; Macarie *Antologhion*, *Aleluia-în Sf. și Marea Săptămână a patimilor* și *Facerea cea de început*; Popescu Pasărea, *Catavasierul Învierii Domnului*;

Fascicolul II: 25 de cântări din Suceveanu, *Idiomelar*, *Cântări din Săptămâna Patimilor. Luni-Duminică, Neamțu, 1857*.

Fascicolul III: 7 pagini scrise în creion cu cântări din I. Popescu-Pasărea *Cântările Triodului, 1925*; urmează 2 pagini cu *Cântări* din Stupcanu: *Anastasimatar (20 de utrenii. Evloghitarele)*; două pagini cu cântări din Anton Pann, *Irmologhion, Catavasiiile*

de Paști; Cântări religioase traduse și compuse de Macarie Ieromonahul, Anton Pann și alți autori, adunate și așezate pe note orientale și date la lumină prin sânguința părintelui ieromonah Dometie Ionescu de la schitul „Icoana” din București. Buc. Tip. Cărților Bisericești 1909; urmează câteva pagini în care Paul Constantinescu și-a notat texte literare, ca de ex: *Cântarea Sf. Ioasaf, Împăratul Iudei când a lăsat împărăția și umbla prin munții Sinaretului căutând pe starețul Varlaam*; urmează schițe scrise pentru voce și pian: 1. Arie (bariton): 1. *Luminânda, gl 8, Pasărea*; 2. alto solo: *Ospătând la Cină*; 3. *Moderato Tranquillo. Mirele vine în miezul nopții*; 4. *Aliluia - Macarie*; 5. *Allegro*; 6. *Partea a II-a – Început*; 6. *Boierii popoarelor aproape toate - Andante*; 8. *De trei ori; O Dumnezeiescul, Desbrăcatu-m-ai pe mine; Pe lemn răstignit. Cor: Prohodul*; Urmează diverse schițe;

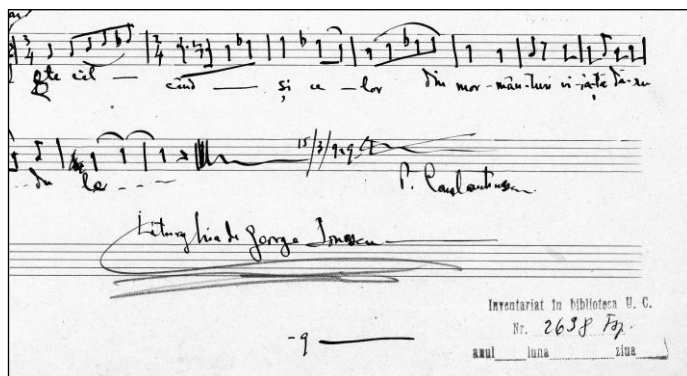
Dosarul conține și textul literar dactilografiat al celor două oratorii bizantine.

F. Sp. 2698: manuscris în cerneală foarte frumos scris, cu cântări din *Liturghia Sf. Ioan Gură de Aur (G. Ionescu)*; La sfârșitul acestui manuscris, Paul Constantinescu a semnat și a pus data: 15. III 1929. Data acestui manuscris confirmă faptul că Paul Constantinescu avea încă de pe atunci preocupări și cunoștințe serioase în domeniul muzicii psaltice (Vezi Foto nr. 31, 32).

Foto nr. 31



Foto nr. 32



F. Sp. 2699: manuscris intitulat *Metoda bizantină*. Păr. Petrescu, unde Paul Constantinescu a notat melodiile lui I.D. Petrescu din sec XIII (1289).

F. Sp. 570: manuscris în creion. Pagina de gardă: *Patimile Domnului. Oratoriu de Paști pe teme bisericești bizantine din sec. XIII reconstituite și traduse de Pr. I.D. Petrescu*. pe colțul de jos-dreapta: *P. Constantinescu. 1941-1943*. Manuscrisul are 235 de pagini. La sfârșit este semnat și datat: *Buc. 6 octombrie. 1943*.

CINE O MENȚIONEAZĂ: Lucrare menționată în caietul manuscris al lui Paul Constantinescu, *Lucrări muzicale*, p. 5; Paul Constantinescu: *Iată, aici am oratoriu pe care l-am încheiat în ziua de 6 octombrie. Titlul întreg îl poți citi pe copertă: Patimile Domnului, oratoriu de Paști, pe teme bisericești bizantine, reconstituite și traduse de părintele I.D. Petrescu. Prin osârdia părintelui Petrescu multe lucrări bizantine de mare valoare au fost scoase la iveală. Sunt teme din secolul al XIII-lea de un interes covârșitor, atât de perfecte și conținând atâta dramatism încât rămân și acum actuale.*

Toate corurile și ariile acestui oratoriu sunt documente din secolul al VIII-lea, afară de „Aleluia”, de la începutul părții a II-a și de finalul părții a III-a (Prohodul), două documente din secolul al XVII-lea. Este o anume doză de „științificărie” în muzică.

Textul este alcătuit după cei patru evangheliști.

Ca și Bach am început de la „ Ziua azimilor” (Cina cea de taină), și am continuat pînă la „Îngropare”. Am căutat să redau tot hieratismul textului într-o tehnică destul de modernă, care să nu schimbe caracterul esențial al documentului. Greutatea a fost găsirea corespondențelor în muzică a ethosului evanghelic, astfel ca muzica să aibă, în același timp, și un sens dramatic. Mi-a cerut o muncă susținută timp de patru ani.¹;

V.T.; M.P.; S.I.

TIPĂRITĂ: inedită

ÎNREGISTRATĂ: nu

DISTINCȚII:

FORMAȚIA: soliști: alto, bariton, bass, tenor, 2 soprane; cor mixt; orchestră mare: 3, 2, 3-4, 3, 3, 2 timp, harpa, clopote, gong.

PRIMA AUDIȚIE: 3 martie 1946, Orchestra Filarmonicii (cu suplimentți la tube de la Radio), Corul „România” dirijat de Nic. Lungu, Dirijor George Enescu; Soliști: Iisus: I. D. Petrescu; Maica Domnului: Nella Dimitriu; Evanghelistul: Nicolae Secăreanu, Pilat (și Al doilea tâlhar): Mircea Buciu; Iuda (și Primul Tâlhar): Valentin Teodorian; Prima slujnică: Elisabeta Moldoveanu; A doua slujnică: Elisabeta Carțiș. (vezi Foto nr. 33, 34, 35).

ISTORIC: Această primă versiune a Oratoriului a generat un imens scandal provocat de I. D. Petrescu, care a revendicat paternitatea asupra lui. În aceste condiții, Paul Constantinescu a retras această versiune. Timp de patru decenii s-a crezut că Paul Constantinescu a ars manuscrisul acestei prime versiuni a Oratoriului bizantin *Patimile Domnului*. În anul 2004, cu prilejul unei expoziții omagiale organizate de Muzeul Național „George Enescu” prin directorul lui de atunci, pianista Ilinca Dumitrescu,

¹ Citat din articolul *O vizită la compozitorul Paul Constantinescu*, apărut în ziarul „Evenimentul” an V, nr. 1535, 11 octombrie 1943, p. 2, reprodus în volumul Paul Constantinescu, *Despre „poezia” muzicii*, Argument, notă asupra ediției, transcrierea textelor, note și comentarii: Sanda Hîrlav- Maistorovici, Editura „Premier”, Ploiești, 2004, p. 46-50.

prima versiune a acestui oratoriu a fost redată posterității. (vezi Foto nr. 36, 37).
OBSERVAȚII:

Foto nr. 33

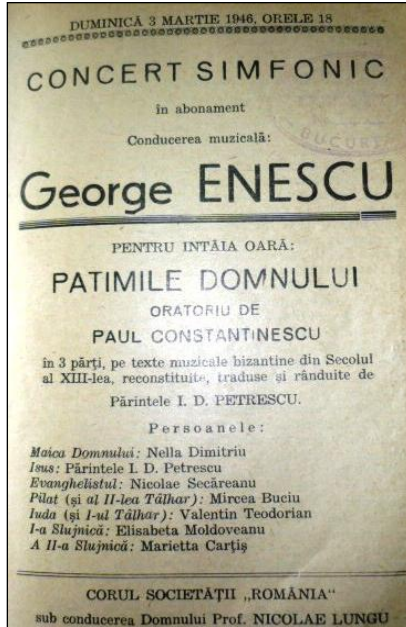


Foto nr. 34, 35

Desene de V. Baboe din ziua concertului



Patimile Domnului.

Oratoriu de Paști
pe teme bisericești bizantine reconstituite
și traduse de Pr. I. D. Petrescu.

J. 1941-1943

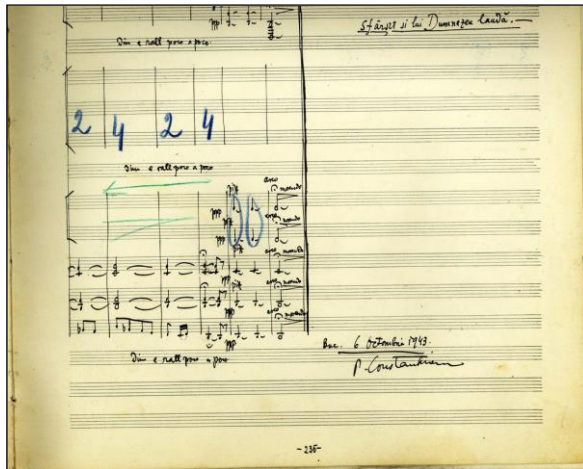
Inventariat în Bibliotecă "I. C."
Nr. 570-740
anul luna ziua

*Accosta partitura nu se
mai poate executa.
Copierea chiar fragmentară
este interzisă.*

P. Constantin
20. VI. 1948

P. Constantin
1941-1943

Foto nr. 37



55a.

TITLUL LUCRĂRII: **Oratoriul Bizantin de Paști (Versiunea a II-a), Patimile și Învierea Domnului**

ANUL TERMINĂRII: 24 aprilie 1948 (versiunea pentru soli, cor și pian)

22 iunie 1948 (versiunea orchestrată)

UNDE SE GĂSEȘTE MANUSCRISUL:UCMR

COTA: F. Sp. 498

F. Sp. 555

F. Sp. 556

DESCRIERE: F. Sp. 498 manuscris în cerneală neagră a orchestrației celei de-a doua versiuni a oratoriului. Sunt 220 de pagini. La pagina 220 este datat și semnat: 22 VI 1948, Paul Constantinescu. (vezi Foto nr. 38, 39)

F. Sp. 555 manuscrisul în creion al orchestrației celei de-a doua versiuni a oratoriului. Sunt 223 de pagini. Pe ultima pagină

apare data și semnătura: 22 VI 1948. (vezi Foto nr. 40, 41).

F. Sp. 556 manuscrisul Oratoriului pentru cor și reducere de pian. Este scris în cerneală neagră, foarte ordonat. Sunt 118 pagini. La pagina 118 este semnat și datat 22 VI 1948. Manuscris în cerneală, 223 pagini, semnat și datat la sfârșit, pe pag 223. (vezi Foto 42, 43)

CINE O MENȚIONEAZĂ: Lucrare menționată în caietul manuscris al lui Paul Constantinescu, *Lucrări muzicale*, p. 5; V.T.; M.P.; S.I.

TIPĂRITĂ: în facsimil la Editura Bärenreiter Kassel. Basel. Tours. London nr. 6030

ÎNREGISTRATĂ: CD, Editura Casa Radio, București, 2009, înregistrare Radio-România, 2004: Orchestra Națională Radio. Dirijor: Horia Andreescu, Corul Academic Radio, Dirijor: Dan Mihai Goia. Soliști: Eduard Tumagian (bariton) – *Evanghelistul*; Gabriela Popescu (mezzosoprană) – *Maica Domnului, Mironosița 3*; Mircea Moisa (bas) – *Iisus Hristos*; Alina Bottez (soprană) – *Mironosița 1, Slujnica 1*; Simonida Luțescu (soprană) – *Mironosița 2, Slujnica 2*; Răzvan Săraru (tenor) – *Iuda, Tâlharul cel rău, Îngerul*; Constantin Cocriș (bas-bariton) – *Pilat, Tâlharul cel bun*.

DISTINCȚII: Premiul Asociației Muzicale Române, 1946¹

FORMAȚIA: soliști: alto, bariton, bass, tenor, 2 soprane; cor mixt; orchestră mare: 3, 2, 3-4, 3, 3, 2 timp, harpa, clopote, gong

PRIMA AUDIȚIE: la 7 aprilie 1973, în Germania s-a cântat cu contribuția *Capellei de Stat* din Dresda și a Formației corale *Kreuzchor*, la Kreuzkirche din Dresda, sub bagheta lui Martin Flämig, în prezența soției compozitorului. Soliști: Helga Termer (soprană), Käthe Röschke (alto), Hermann Christian Polster (bas), Gothard Stier (bariton).

ISTORIC: 12, 13, 14 aprilie 1990, la Ateneul Român din București, în interpretarea Filarmonicii bucureștene, sub bagheta dirijorului Cristian Mandeal. Soliști: Vladimir Popescu Deveselu (Iuda, un Tâlhar, un înger), Gheorghe Roșu

¹ Cf. Caietul manuscris *Lucrări muzicale*, p. 5, rubrica *Premii și Diverse*.

(Evangelistul), Georgeta Orlovski (Maica Domnului, o mironosiță), Silvia Voinea (o slujnică, o mironosiță), Melania Ghioaldă (o slujnică, o mironosiță), Dan Zancu (Pilat, un tâlhar).

La Cluj, prima audiție a fost în 1991 (aprilie), sub conducerea muzicală a lui Emil Simon și Cornel Groza. Soliști: Gheorghe Roșu, Mircea Moisa, Monica Matei, Călin Folea, Adriana Croitoru, Ana Rusu, Valer Bocșa.

În anul 2004, lucrarea a fost abordată sub bagheta lui Horia Andreescu, de Orchestra Națională și Corul Radio (dirijor: Dan Mihai Goia). Soliști: Eduard Tumagian, Gabriela Popescu, Mircea Moisa, Constantin Cocriș, Răzvan Săraru, Alina Bottez, Simonida Luțescu.

La 16/17 februarie 2006, a fost interpretat la Ateneu sub bagheta lui Florentin Mihăiescu

OBSERVAȚII:

Foto nr. 38

The image shows a handwritten musical score for the oratorio "Patimile și Învierea Domnului" by Paul Constantinescu. The score is written on multiple staves and includes the following parts:

- 3 Flaut** (Flute)
- 2 Oboe** (Oboe)
- 2 Clarinet (B)** (Clarinet in B)
- 2 Cornet (B)** (Cornet in B)
- 2 Faguri** (Bassoon)
- Contr. Faguri** (Contrabassoon)
- 4 Corni (C)** (Trumpet in C)
- 3 Trompete (D)** (Trumpet in D)
- 3 Tromboni** (Trombone)

The score is marked "Andante (1. m.)" and includes a section labeled "I. Introducere și Cor." with the tempo marking "Andante (1. m.)". The title "Patimile și Învierea Domnului." is written in cursive at the top, and the composer's name "Paul Constantinescu" is written below it. A circular stamp is visible in the upper right corner of the score.

The image shows a page of handwritten musical notation for a symphony. The score is arranged in systems, with staves for various instruments. The instruments listed on the left are: Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet (Cl), Bassoon (Fag), Trumpet (Tr), Trombone (Tbn), Timpani (Timp), Cymbals (Cim), Violin I (Vn I), Violin II (Vn II), Viola (Vla), Violoncello (Vcl), and Double Bass (Cb). The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *p*, *mf*, and *ff*. Performance instructions like *rall.* (rallentando) are present. A handwritten signature "P. Copland" and the date "22.2.1948" are written in the lower right area of the score. At the bottom right, there is a stamp: "Inventariat in biblioteca U. Nr. anul luna".

Foto nr. 40

Introducere; cor. *Andante* (1-60)

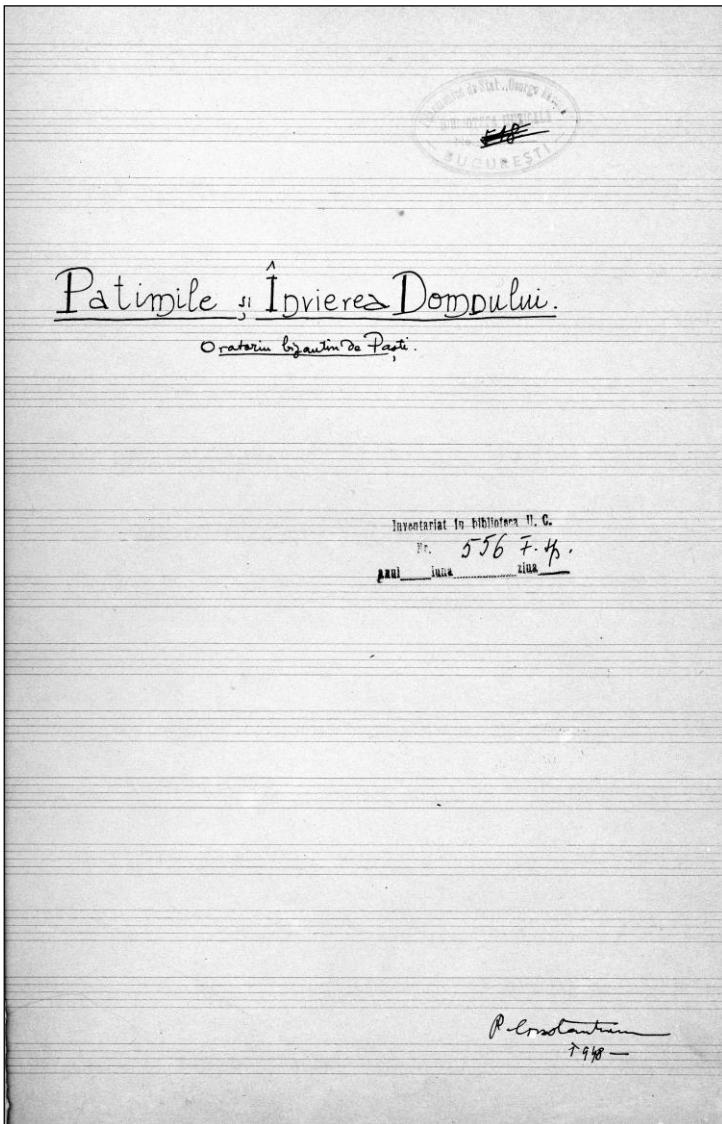
Patimile și Înviearea Domnului.
Oratoriu bizantin de Paști. **I.**

Inventariat în Biblioteca U. C.
Nr. 555 F-4.
Anul _____ Luna _____ Ziua _____
Paul Constantinescu. 1948.

3 Flauti $\frac{4}{4}$
2 Oboi $\frac{4}{4}$
2 Clarineti (Sib) $\frac{4}{4}$
Clarinet bas (Sib) $\frac{4}{4}$
2 Fagoti $\frac{4}{4}$
Contrabaz $\frac{4}{4}$
4 Corni (Ta) $\frac{4}{4}$
3 Trompete (Do) $\frac{4}{4}$
3 Tromboni $\frac{4}{4}$
2 Tubi $\frac{4}{4}$
Timpuri $\frac{4}{4}$

The image shows a page of handwritten musical notation for a symphony. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for various instruments. The instruments listed on the left are: Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet (Cl), Bassoon (Cbass), Trumpet (T), Trombone (Tbn), Tuba (Tub), Timpani (Timp), Cymbals (Cym), Snare Drum (S), Bass Drum (B), Violin I (VI), Violin II (VII), Viola (Vc), Violoncello (Vc), and Double Bass (Cb). The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as 'rall' (rallentando). There are several vertical bar lines and repeat signs throughout the score. In the lower right quadrant, there is a library stamp that reads: 'Inventariat in biblioteca U. C. Nr. Anul luna ziua'. Below the stamp, there is a handwritten signature and date: 'Bucuresti 22 VI. 1948.' followed by the signature 'D. Constantinescu'. At the bottom center of the page, there is a page number '- 223 -'.

Foto nr. 42



Patimile și Învieră Domnului.
Oratoriu bizantin de Paști.
Paul Constantinescu
1948

Introducere și Cor
Andante (♩ = 60)

Alleluia
Gloria in excelsis Deo

molto cresc. sfz.
molto all.m.

56.

TITLUL LUCRĂRII: **Simfonia (Versiunea I)**

Andante moderato

Andante assai

Pesante. Allegro vivo

Andante sostenuto

DURATA APROXIMATIVĂ: 40 minute

ANUL TERMINĂRII: 13 august 1945. Prima versiune: partea I terminată la Govora 20 iulie 1945; partea a II-a terminată la Govora, 26 iulie 1945; partea a III-a, terminată la Govora, 1 august 1945, partea a IV-a, terminată la Ploiești, 13 august 1945.

UNDE SE GĂSEȘTE MANUSCRISUL: UCMR

COTA: F. Sp. 552

F. Sp. 515

DESCRIERE:

F. Sp. 552 este un manuscris în creion. Pe pagina de gardă: Titlul, semnătura și data, 1945.

Partea I, *Andante moderato*, paginile 1-62, unde apare data: *Govora. 20. iulie. 1945*; Partea a II-a, *Andante assai*, paginile 63-95, unde apare data, *Govora, 26 iulie, 1945*; Partea a III-a, *Pesante. Allegro vivo*, paginile 96-135, unde apare data, *Govora, 1 august, 1945*; Partea a IV-a, *Andante*, paginile 136-185, unde apare data, *Ploești (sic), 13 august 1945*.

F. Sp. 515, manuscris în cerneală, identic cu F. Sp. 552, unde, însă, părțile simfoniei nu sunt datate. Partea I, *Andante moderato*, paginile 1-62; partea a II-a, *Andante assai*, paginile 63-95; partea a III-a, *Pesante. Allegro vivo*, paginile 96-150; partea a IV-a, *Andante*, paginile 151-200, unde apare data, *13 august 1945* și semnătura.

CINE O MENȚIONEAZĂ: Lucrare menționată în caietul manuscris al lui Paul Constantinescu, *Lucrări muzicale*, p. 6; V.T.; M.P.; S.I.

TIPĂRITĂ: inedită

ÎNREGISTRATĂ:

DISTINCȚII:

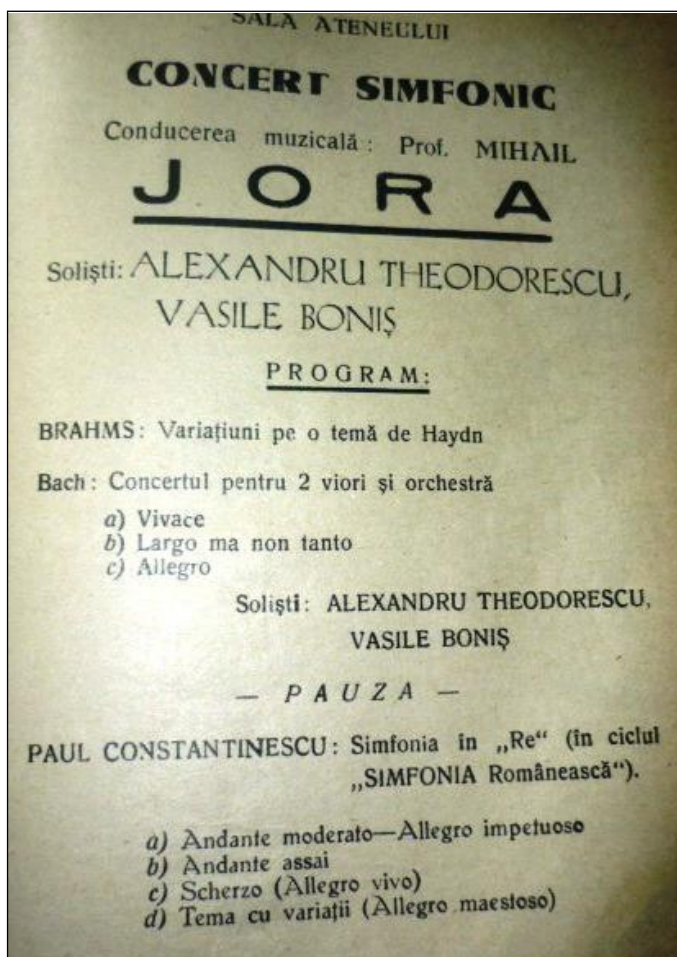
FORMAȚIA: 2 fl., 1 fl. picc., 2 ob., corn eng., 2 cl. sib, cl. basso, 2 fg., ctrfg., 4 corni, 3 trp., 3 trb., tuba, timpani, trg., tamb. picc., gong, piatti, gran cassa, campanelli, xil., cel., harpa, vioara I, vioara II, viola, v-celli, c-bass.

PRIMA AUDIȚIE: prima versiune: 18 mai 1947, orchestra Filarmonicii, Dirijor: Mihail Jora¹

ISTORIC: 23 noiembrie 1947, Orchestra Filarmonicii din București, Dirijor, Mihail Jora.

OBSERVAȚII:

¹ Viorel Cosma, *Filarmonica „George Enescu” din București (1868-1968)*, București, 1968, Întreprinderea Poligrafică Timișoara. Pagina 204.



56a.

TITLUL LUCRĂRII: **Simfonia (Versiunea a II-a)**

Adagio. Andante. Allegro deciso

Adagio

Allegro vivo poco sostenuto

Andante sostenuto

DURATA APROXIMATIVĂ: 33 minute

ANUL TERMINĂRII: *Refăcută, 28 martie 1956*

UNDE SE GĂSEȘTE MANUSCRISUL: UCMR

COTA: F. Sp. 2690

F. Sp. 553

DESCRIERE:

F. Sp. 2690: manuscris în creion, păstrat într-un dosar pe care scrie: *Schițe pentru simfonia în Re*. Manuscrisul conține 43 de pagini și reprezintă de fapt, schițele părții I din simfonie, cu secțiunile: p. 3: *Adagio*; p. 4 : *Andante*; p. 6: *Allegro deciso*, reper 2; p. 15: *Tranquillo*, reper 6; p. 19: *Sostenuto*, reper 10; p. 21 *Largamente și a tempo deciso*, reper 11; p. 29: *Leggiero e animato*, reper 16; p. 31: *Andante*, reper 18; p. 37: *Tranquillo*; p. 40: *Andante*, reper 23. La pagina 43 nu e semnat, dar e datat: *31 XII 1955*.

F. Sp. 553: manuscris de 154 de pagini. La pagina 154 Paul Constantinescu a notat: *Refăcută 28 martie 1956*. A servit drept model pentru tipărire.

CINE O MENȚIONEAZĂ: Lucrare menționată în caietul manuscris al lui Paul Constantinescu, *Lucrări muzicale*, p. 6; V.T.; M.P.; S.I.

TIPĂRITĂ: Ed. UCMR, București, 1972

ÎNREGISTRATĂ: ECE 0788-1973: Orchestra Filarmonicii „Moldova” Iași; Dirijor, Ion Baci; ECE 02586-1984: Orchestra Filarmonicii „Moldova” Iași; Dirijor, Ion Baci.

DISTINCȚII:

FORMAȚIA: 2 fl., 1 fl. picc., 2 ob., corn eng., 2 cl. sib, cl. basso, 2 fg., contrafg., 4 corni, 3 trp., 3 trb., tuba, timpani, trg., tamb. picc., gong, piatti, gran cassa, campanelli, xil., cel., harpa, vioara I, vioara II, viola, v-celli, c-bass.

PRIMA AUDIȚIE: 25 aprilie 1957, la Ateneul Român, Orchestra Radio, dirijor: Constantin Silvestri.

ISTORIC: S-a mai cântat la Cluj, sub bagheta lui Antonin Ciolan.

OBSERVAȚII:

57.

TITLUL LUCRĂRII: **Marș**

ANUL TERMINĂRII: august 1946

UNDE SE GĂSEȘTE MANUSCRISUL: UCMR

COTA: F. Sp. 2726

DESCRIERE: manuscris în creion, de 3 pagini, semnat și nedatat. Scriitură pe sisteme de 4 portative. Partitura corală este scrisă pe două portative: Sopran și Alto - pe portativul superior și Tenor și Bas – pe portativul inferior. Partitura de pian este scrisă sub cea corală pe două portative.

CINE O MENȚIONEAZĂ: nu este menționat nicăieri

TIPĂRITĂ: inedită

ÎNREGISTRATĂ:

DISTINCȚII:

FORMAȚIA: cor mixt și pian

PRIMA AUDIȚIE

ISTORIC:

OBSERVAȚII: Această piesă corală, face parte din muzica filmului *Floarea Reginei*, terminată în august 1946. Manuscrisul muzicii scrise pentru acest film se găsește la Muzeul Memorial „Paul Constantinescu” din Ploiești, având cota 34-89357. În acest manuscris marșul este scris pentru orchestră mare și cor și se găsește între paginile 42 și 48. Manuscrisul de față este deci o reducere pentru cor și pian.

58.

TITLUL LUCRĂRII: ***Rugăciunea inimii existentă în două forme distincte:***

- **sub formă de canon infinit** (22 septembrie 1946) – care a ajuns să fie publicată în formă psaltică în Antologhionul de la Mănăstirea Prodromul de la Muntele Athos, sub îngrijirea Ieromonahului Petroniu Tănase.
- **lucrare dezvoltată la 4 voci bărbătești** (septembrie 1946) p. 94 S.I. dă prima pagină din manuscris

ANUL TERMINĂRII: 22 septembrie 1946

UNDE SE GĂSEȘTE MANUSCRISUL:

canon infinit: Mănăstirea Prodromul de la Muntele Athos

lucrare dezvoltată la 4 voci bărbățești : **Biblioteca Bisericii Antim
?????**

COTA:

CINE O MENȚIONEAZĂ: S.I.: p. 90-95: descriere și analiză

TIPĂRITĂ:

ÎNREGISTRATĂ: CD audio *Lumina lui Hristos luminează
tuturor - Cântări din perioada Pentecostarului*. Realizat de
Editura „Cuvântul Vieții Mitropoliei Munteniei și Dobrogei,
București, 2009 (Corul „Ison” al Seminarului Teologic Ortodox
București. Dirijori: Preot Marian Colțan, Diacon Constantin
Răzvan Ștefan

DISTINCȚII:

FORMAȚIA: cor bărbătesc

PRIMA AUDIȚIE

ISTORIC:

OBSERVAȚII:

59.

TITLUL LUCRĂRII: ***Troparul Tuturor Sfinților***

ANUL TERMINĂRII: 19. III. 1947

UNDE SE GĂSEȘTE MANUSCRISUL: **Biblioteca Bisericii
Antim ??**

COTA:

DESCRIERE:

CINE O MENȚIONEAZĂ: S. I.: p. 95-97: descriere și analiză

TIPĂRITĂ:

ÎNREGISTRATĂ:

DISTINCȚII:

FORMAȚIA:

PRIMA AUDIȚIE

ISTORIC:

OBSERVAȚII: dedicat BISERICII „ANTIM” cu hramul Duminica
Tuturor Sfinților

60.

TITLUL LUCRĂRII: **Nașterea Domnului, Oratoriu bizantin de Crăciun**

I. Buna vestire

II. Nașterea

III. Magii

DURATA APROXIMATIVĂ: 60 minute

ANUL TERMINĂRII: București, Februarie – 9 iulie 1947

UNDE SE GĂSEȘTE MANUSCRISUL: UCMR

COTA: F. Sp. 554

F. Sp. 497

DESCRIERE:

F. Sp. 554: Manuscris în creion, 71 de pagini, conține varianta pentru voci și pian. Are unele ștersături și modificări. Pagina de gardă: este o copertă bleu cu o etichetă mare pe care scrie: *Nașterea Domnului. Oratoriu bizantin de Crăciun. P. Constantinescu. 1947. P. 1-17: partea I: p. 18-50: partea a II-a; p. 51-71: partea a III-a. La sfârșit, semnătura și data: Paul Constantinescu . Februarie - 19 mai 1947.* (vezi Foto nr. 45)

Manuscrisul are ca anexe:

a. știmizele vocilor soliste scrise în cerneală neagră și semnate Paul Constantinescu: Bass, 10 pagini; Tenor, 13 pagini; Alto, 9 pagini; Sopran, 10 pagini.

b. Schița desfășurării momentelor Oratoriului

c. Cântările bisericești folosite în oratoriu, sub titlul *Manuscrisul vechiu*. Este menționată sursa fiecăreia (ex. *Suc.[eveanu] 212, 213 etc. sau Părintele I.D. Petrescu-Office de Noél.*) (vezi Foto nr. 46).

F. Sp. 497: manuscris în creion, foarte ordonat, 222 de pagini, legat în coperte pânzate. Partea I, p. 1-43; Partea a II-a, p. 44-153; Partea a III-a, p. 154-222. (vezi Foto nr. 47)

CINE O MENȚIONEAZĂ: Lucrare menționată în caietul manuscris al lui Paul Constantinescu, *Lucrări muzicale*, p. 6;

Paul Constantinescu¹; V.T.; M.P.; S.I.

TIPĂRIȚĂ: Bärenreiter 6029

ÎNREGISTRATĂ: STM-ECE 01308/01309-1967 și EDC 391-1967. Corul și Orchestra simfonică a Filarmonicii „G. Enescu”. Dirijor Mircea Basarab; dirijorul corului: D.D. Botez, Soliști: Emilia Petrescu (soprană), Martha Kessler (mezzosoprană), Valentin Teodorian (tenor), Helge Bömches (bas). EXE 0984-1974 conține *Condacul Nașterii* în interpretarea Corului Filarmonicii „G. Enescu”, dirijor, Mircea Basarab.

DISTINCȚII:

FORMAȚIA: Soprană (Arhanghelul Gabriel), Alto (Fecioara Maria), Tenor (Evangelistul), Bass (Irod); Cor mixt pe 4 voci; 3 fl., 2 ob., corn eng., 2 cl sib, cl. bass, 2 fg., contrafg., 4 corni, 3 trp., 3 trb., toba, glocken, trg., ce., harfa, vioara I, Vioara II, Viola, V-cel, C-bass.

PRIMA AUDIȚIE: 21 dec. 1947 și 5 ianuarie 1948. Soliști: Valentina Crețoiu, Nella Dimitriu, Aurel Alexandrescu, Nicolae Secăreanu, Corul „România” condus de N. Lungu. Orchestra Filarmonicii. Dirijor, Constantin Silvestri² (vezi Foto nr. 48).

ISTORIC:

S-a mai cântat în cadrul Festivalului Internațional „G. Enescu”, la 7 sept. 1967, sub bagheta lui Mircea Basarab cu soliștii: Emilia Petrescu, Marta Kessler, Valentin Teodorian, Helge Bömches. După anul 1989, *Oratoriul* a retrezit interesul interpreților. S-a reprezentat la București, în 1991, dirijat de Cristian Mandeal, cu soliștii: Bianca Manoleanu, Olga Csorvasy, Florin Diaconescu, Dan Zancu; Dirijorul Horia Andreescu l-a abordat în 18 decembrie 1992 alături de soliștii: Sanda Șandru, Claudia Codreanu, Ionel Voineag, Pompeiu Hărășteanu, Corul Radio condus de Aurel Grigoraș; În anul

¹ *Paul Constantinescu inedit*, articol apărut în „Tribuna”, an XIII, nr. 15 (637), 10 aprilie 1965, publicat în volumul Paul Constantinescu, *Despre „poezia” muzicii*, Argument, notă asupra ediției, transcrierea textelor, note și comentarii: Sanda Hîrlav-Maistorovici, Editura „Premier”, Ploiești, 2004, p. 197-198.

² Viorel Cosma, *Filarmonica „George Enescu” din București (1868-1968)*, București, 1968, Întreprinderea Poligrafică Timișoara, p. 204.

2010, aceiași dirijor îl interpreta cu Orchestra Filarmonicii din București și soliștii Irina Iordăchescu, Oana Andra, Ioan Orheian și Iustinian Zetea. În 1994 a fost dirijat de Ludovic Bacs. La Iași, s-a cântat în 1993, sub bagheta lui Gheorghe Costin iar Dan Rațiu l-a reprezentat la Brașov, în același an; la 16, 17 februarie 2006, Orchestra Filarmonicii din București, sub bagheta lui Florentin Mihăiescu.

Oratoriul de Crăciun a fost interpretat și peste hotare. În 12 decembrie 1970 a fost reprezentat în limba germană la Meissen în Johanneskirche sub conducerea muzicală a lui Erich Schmidt. Soliști: Gisela Burkhardt din Leipzig, Christa Müller din Dessau, Armin Ude din Dresda și Peter Volker Springborn din Berlin. S-a mai reprezentat în aprilie 1973, la Dresda, în interpretarea *Capellei de Stat* din Dresda și a *Kreuzchor*, sub bagheta lui Martin Flämig. La 2 Decembrie 1973, s-a cântat la München, interpretat de Corul „Paul Gerhardt” sub conducerea muzicală a lui Hartmut Gärtner. În anul 1981 a fost interpretat de corul *Collegium Musicum*, la *Biserica Înălțării* din Leuben (Dresda) sub conducerea muzicală a dirijorului Volkmar Werner. Soliștii au fost: Gisele Burkhardt (soprana), Elisabeth Wilke (alto), Gerhard Wappler (tenor) și Horand Friedrich (bas).
OBSERVAȚII:

Foto nr. 45

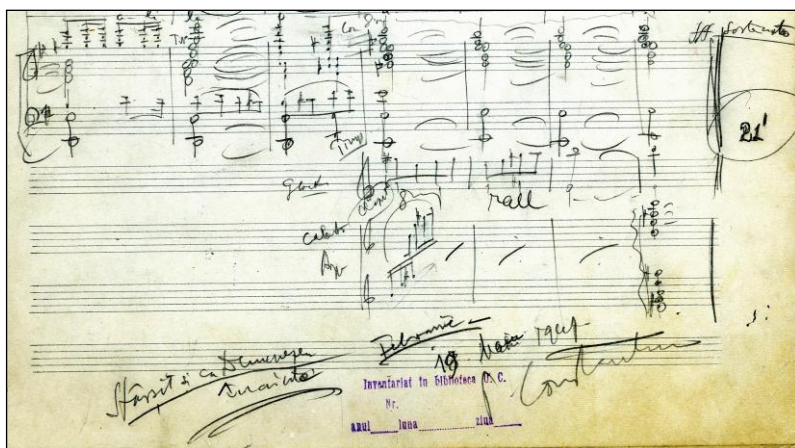


Foto nr. 46

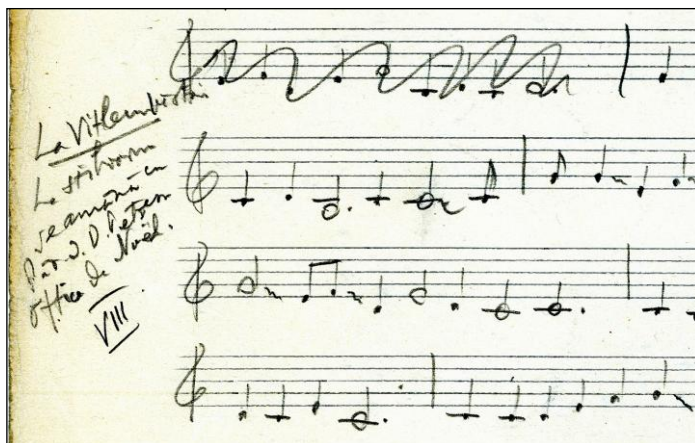


Foto nr. 47

Printed musical score for "Nasterea Domnului" by Constantin Brăncuși. The score is for a full orchestra and includes the following parts: Flauti (Flutes), Clarineti (Clarinets), Cori (Corns), Trombe (Trumpets), Tromboni (Trombones), Violini (Violins), Violoni (Violas), and Tamburi (Drums). The score is written in a standard musical notation with various dynamics and articulations. The title "Nasterea Domnului" is written in a decorative font at the top. The composer's name "Constantin Brăncuși" is written below the title. The score includes the following text: "Nasterea Domnului", "Constantin Brăncuși", "I.", "1944", and "1947".

Foto nr. 48

DUMINICĂ 21 DECEMBRIE 1947, orele 11 a. m.
SALA ATENEULUI
PRIMA AUDIȚIE
a oratoriului bizantin de Crăciun

NAȘTEREA DOMNULUI
de PAUL CONSTANTINESCU

Persoanele

Arhanghelul Gavriil (sopran)	<i>Valentina Crețoiu Tassian</i>
Fecioara Maria (alt)	<i>Nella Dumitriu</i>
Evangelistul (tenor)	<i>Aurel Alexandrescu</i>
Irod, împăratul (bas)	<i>Nicolae Secăreanu</i>

Societatea Corală „ROMANIA“
de sub conducerea d-lui Prof.
NIC. LUNGU

Conducerea muzicală:
CONSTANTIN SILVESTRI

Cu aprobarea specială a Sfintei Patriarhii, acest oratoriu va fi repetat în seara de Luni 5 Ianuarie (Ajun de Bobotează)

61.

TITLUL LUCRĂRII: ***Triptic (poem folcloristic pentru Orchestră) Moartea. Copilăria. Nunta.***
Cuprinde secțiunile: Bocet, Cântec de leagăn, Joc de copii, Pe Muntele Găina, Cântec, Joc.

DURATA APROXIMATIVĂ: 16 minute
ANUL TERMINĂRII: 1947?¹

¹ Cf. Caietul manuscris *Lucrări muzicale*, p. 20, poziția 6.

UNDE SE GĂSEȘTE MANUSCRISUL: Biblioteca Radio

COTA: 9405

CINE O MENȚIONEAZĂ: Lucrare menționată în caietul manuscris al lui Paul Constantinescu, *Lucrări muzicale*, p. 20, poziția 6; M.P.

TIPĂRITĂ: inedită

ÎNREGISTRATĂ:

DISTINCȚII:

FORMAȚIA: fl. picc., 2 fl., 2 ob., corn eng., 2 cl. Sib, 2 fg., ctrfg., 4 corni, 3 trp., 3 trb., tuba., timp., bat., cel., glksp., xil., fierăstrău, arpa., coarde.

PRIMA AUDIȚIE: 21 VIII. 1954, Filarmonica din București, dirijor: Sergiu Comissiona¹

ISTORIC:

OBSERVAȚII: în Caietul manuscris *Lucrări muzicale*, p. 20, poziția 6, Paul Constantinescu notează: ***Triptic (prelucrare din muzica mea de filme), formă redusă, la C.C.S.; Orch mare la Radio, Imp. Radio (Comissiona), C. Litvin. Comandă C.C.S.***²

62.

TITLUL LUCRĂRII: ***Pe Dunăre în jos (poem folcloristic pentru orchestră cor bărbătesc și voce solo)*** Secțiuni: *Dunăre, apă vioară; Trezirea; Dimineață de vară, Răsărit; La lucru, Bătrânul pescar.*

DURATA APROXIMATIVĂ: 15 minute

ANUL TERMINĂRII: 1947 ?³

UNDE SE GĂSEȘTE MANUSCRISUL: Biblioteca Radiodifuziunii Române

COTA: 6217

¹ Informație preluată din Fișele pe lucrări existente la Biblioteca Filarmonicii „G. Enescu” din București. Nu știm dacă aceasta a fost prima audiție.

² Cf. Caietului Manuscris de la UCMR, Fond Breazul, Cota 713, *Comanda CGM*.

³ Cf. Caietul manuscris *Lucrări muzicale*, p. 20, poziția 7.

CINE O MENȚIONEAZĂ: Lucrare menționată în caietul manuscris al lui Paul Constantinescu, *Lucrări muzicale*, p. 20, poziția 7; V.T.; S.I.

TIPĂRITĂ: inedită

ÎNREGISTRATĂ: la Radio, cu orchestra Mare, Dirijor, Carol Litvin, Solist: M. Ciobănescu¹

DISTINCȚII: Premiul de Stat 1950-51²

FORMAȚIA: fl picc., 2 fl., 2 cl. Sib, 2 fg., 4 corni, 3 trp., timp., bat., glksp., arpa, coarde, cor bărbătesc sau solist și cor bărbătesc

PRIMA AUDIȚIE:

ISTORIC:

OBSERVAȚII: în Caietul manuscris *Lucrări muzicale*, p. 20, poziția 6, Paul Constantinescu notează: *Pe Dunăre în jos (Pescărița) (din filme), cca 15', 1947?, orch. redusă, soli și cor bărbătesc la CCS. Cu orch mare la Radio (Cosma cu orch. Cinemat). Comandă Studio „Sahia”. Premiul de Stat 1950-51.*

63.

TITLUL LUCRĂRII: **Concert pentru cvartet de coarde** refăcut sub titlul de **Concert pentru orchestră de coarde**

DURATA APROXIMATIVĂ: 20 minute

ANUL TERMINĂRII: 1948. Refăcut: 1955

UNDE SE GĂSEȘTE MANUSCRISUL: UCMR

COTA:

F. Sp. 524

F. Sp. 516

DESCRIERE:

F. Sp. 524: manuscris în creion, scris neglijent, datat 4 octombrie 1948;

F. Sp. 516, cu titlul *Concert pentru orchestră de coarde*, datat 4 octombrie 1948. Conținutul muzical nu diferă.

¹ Cf. Caietul manuscris *Lucrări muzicale*, p. 20, poziția 7.

² Cf. Caietul manuscris *Lucrări muzicale*, p. 20, poziția 7.

CINE O MENȚIONEAZĂ: Lucrare menționată în caietul manuscris al lui Paul Constantinescu, *Lucrări muzicale*, p. 6; Paul Constantinescu¹; V.T².; M.P.; S.I.

TIPĂRITĂ: ESPLA 1956

ÎNREGISTRATĂ: ECD 70. Orchestra București. Dirijor: M. Cristescu (1959); ECE 01805-1980; Orchestra Simfonică a Filarmonicii „G. Dima” din Brașov, Dirijor: Ilarion Ionescu-Galați; ECE 03179-1983, Orchestra de cameră Olandeză din Amsterdam, dirijor, Horia Andreescu; Soliști: Olga Martinova (vioară) și Herre Jan Stegenga (violoncel). Înregistrare digitală din concert în sala *Concertgebouw*, 19 august 1983.

DISTINCȚII:

FORMAȚIA: Vioara I, Vioara a II-a, Viola, V-cell, c-bass

PRIMA AUDIȚIE: 1948, Cvartetul Theodorescu³

Versiunea orchestrală: 16 februarie 1956, Orchestra Radio. Dirijor: Const. Silvestri⁴. În program: Anatol Vieru: *Concert în Re major pentru orchestră*, Mihail Jora: *Balada pentru bariton și orchestră*, George Enescu, *Suita nr. 3 pentru orchestră*, „Săteasca”.

ISTORIC: Orchestra Filarmonicii din București având ca dirijor pe Mircea Basarab a interpretat lucrarea după cum urmează: 30 noiembrie/1 decembrie 1957 (alături de *Simfonia în re minor* de C. Franck și *Concertul pentru pian și orchestră nr. 3* de Beethoven); 4 ianuarie 1958, la Chișinău; 9 ianuarie 1958, la Kiev; 16 ianuarie 1958, la Moscova, 24 ianuarie 1958, la Leningrad; 21 septembrie 1958, la București, în cadrul Festivalului „G. Enescu”; 20/21 iunie 1959 (alături de *Simfonia spaniolă* de E. Lalo și *Simfonia a IV-a* de P.I. Ceaikovski); 5/6

¹ *Paul Constantinescu inedit*, articol apărut în „Tribuna”, an XIII, nr. 15 (637), 10 aprilie 1965, publicat în volumul Paul Constantinescu, *Despre „poezia” muzicii*, Argument, notă asupra ediției, transcrierea textelor, note și comentarii: Sanda Hîrlav-Maistorovici, Editura „Premier”, Ploiești, 2004, p. 197-198.

² Vasile Tomescu, *Paul Constantinescu*, Editura Muzicală, București, 1967, p. 339, 492, 493 indică eronat anul terminării lucrării: 1947.

³ Cf. Caietul manuscris *Lucrări muzicale*, p. 6, rubrica *Prima execuție*.

⁴ Octavian Lazăr Cosma, *Simfonicile Radiodifuziunii Române*, Editura „Casa Radio”, Buc. 1999, p. 688.

noiembrie 1960 (alături de *Concertul pentru vioară și orchestră* de D. Kabalevski și *Simfonia a V-a* de Șostakovici), 23/24 decembrie 1961 (alături de *Simfonia nr. 94* de J. Haydn, *Concert pentru pian* de W. A. Mozart și *Suita Pasărea de foc* de I. Stravinski); 6/7 aprilie 1966 (alături de *Concertul în Re pentru vioară și orchestră* de J. Brahms, interpretat de David Oistrach și *Variațiuni, Ciaccona și Final* de Norman de la Joie); 4 decembrie 1970. Dirijorul Mircea Cristescu l-a dirijat la pupitrul Filarmonicii din București la datele: 23/24 decembrie 1961, 5 mai 1964 - Arad, 10 mai 1964 - Oradea, 11 mai 1964 - Cluj, 12 mai 1964 - Tg. Mureș, 13 mai 1964 - Câmpia Turzii, 24 noiembrie 1968, 29 octombrie 1970 - Budapesta, 4 noiembrie 1970 - Colmar, 12 noiembrie 1970 - Lyon, 20 noiembrie 1970 - Dijon, 21 noiembrie 1970- Dunquerque, 20/21 mai 1977, 5 iunie 1977 și 6/7 martie 1986.

Lucrarea a mai fost abordată și de alți dirijori aflați la pupitrul Filarmonicii din București: Mihai Brediceanu (21/22 decembrie 1963), Erich Bergel (17/18 octombrie 1959), Carl Melles (5/6 decembrie 1975), Horia Andreescu (8/9 noiembrie 1984, Cristian Mandea (5/6 martie 1987), Ilarion Ionescu Galați (13, 14, 15 iunie 1991), Dorel Pașcu (23/24 ianuarie 1997)¹.

Orchestra Națională Radio a interpretat lucrarea după cum urmează: 22 mai 1958, sub bagheta lui Sergiu Comissiona; 14 iunie 1962, sub bagheta lui Radu Zvorișteanu; 29 noiembrie 1962, sub bagheta lui Mircea Cristescu; 6 martie 1969, sub bagheta lui Henry Selbing; 1 martie 1980, sub bagheta Mariei Nistor; 23 octombrie 1986, sub bagheta lui Paul Popescu²; 19/20 noiembrie 1960 Filarmonica din Cluj, dirijor, Mircea Popa. În străinătate: 7 martie 1958, Sala Școlii Normale din Paris, Orchestra de Cameră a Radioteleviziunii din Paris; 27 martie 1958, BBC Northern Orchestra condusă de Lawrence Leonard; 3 ianuarie 1960, Norddeutscher Rundfunk. 27 martie 1960, SUA, Connecticut, Sala Ateneu din Hartford, Orchestra de

¹ Datele au fost luate din fișa lucrării aflată în Biblioteca Filarmonicii

„George Enescu” București.

² Cf. Octavian Lazăr Cosma, *Simfonicele Radiodifuziunii Române*, Editura „Casa Radio”, Buc. 1999.

cameră dirijată de Fritz Mahler. 18 noiembrie 1960, Bruxelles, Orchestra de Cameră a televiziunii belgiene, sub bagheta lui Edgar Donneux. 10 noiembrie 1962, Sala Pleyel, dirijor, Jean Paul Kreder. 10 februarie 1963, lucrarea se transmite pe postul de televiziune „Continental” de la Rio de Janeiro, în emisiunea *Marele Concert continental*, în interpretarea Orchestrei Ministerului Culturii, dirijată de Mario Tavares. În 1962 a fost interpretată la Conservatorul din Montevideo - Uruguay. La Capetown, la Radio Jerusalem și în Polonia¹.

OBSERVAȚII: *achiziționat de Minister*²; *Achiz. Comitet pentru Artă*³.

64.

TITLUL LUCRĂRII: ***Rapsodia a II-a***

DURATA APROXIMATIVĂ: 11 minute

ANUL TERMINĂRII: 31 XII 1949

UNDE SE GĂSEȘTE MANUSCRISUL: UCMR

COTA: F. Sp. 525

F. Sp. 480 și 29 M (identice)

DESCRIERE:

F. Sp. 525: manuscris oarecum neîngrijit, pentru pian, ceea ce ne îndreptățește să credem că este schița de dinainte de orchestrare, 23 de pagini, datat la sfârșit și semnat: *19 XII 1949*. Conține notate literar toate izvoarele folosite: *De la Arhiva de folclor (Maria Tănase - Când am plecat la armată)* - pagina 1; *Cântec de miliție (Foaie verde trei scaieți din jud. Buzău)* - pagina 2; *D. Vulpian – Jocuri de brâu (nr. 17, Brâu de peste Olt, apoi nr. 4)* - pagina 4; *Hora din Cartal 55. Brâul* - pagina 8; *auzită la I. V. Soricu. Di, di, di, murgule di. De la Pantalică din Câmpulung* - pagina 9; *D. Vulpian - Jocuri de brâu, 33* - pagina

¹ Vasile Tomescu, *Paul Constantinescu*, Editura Muzicală, București, 1967, p. 340.

² Cf. Caietul manuscris *Lucrări muzicale*, p. 6, rubrica *Achiziții*.

³ Cf. Caietul manuscris, UCMR, Fond Breazul, Cota 713.

11; *Fira. Nuntă în Vâlcea (Iertăciunile)* - pagina 14; *Hora din Cartal Slănicul nr. 42* - pagina 16; *Vulpian. Jocuri de brâu nr. 118 și 55 Slănicul* - pagina 17; *auzită la Radio* - pagina 18; *Vulpian nr. 159 Opaca* - pagina 21.

F. Sp. 480 manuscris îngrijit, în creion, 58 de pagini, semnat și datat la sfârșit: 31 XII 1949. Conține notate literar, sub formă de note de subsol, cu asterisc, izvoarele folosite.

29 M manuscris identic cu F. Sp. 480.

CINE O MENȚIONEAZĂ: Lucrare menționată în caietul manuscris al lui Paul Constantinescu, *Lucrări muzicale*, p. 6; V.T.; M.P.; S.I.

TIPĂRITĂ: inedită

ÎNREGISTRATĂ: Radio, Dirijor: Carol Litvin¹, ECE 0818-1973, Orchestra Simfonică a Filarmonicii „Moldova” Iași, dirijor Ion Baci

DISTINCȚII:

FORMAȚIA: 3 fl., 2 ob., 2 cl., 2 fgt., 4 corni, 3 trp., 3 trb., perc., pian, coarde.

PRIMA AUDIȚIE: Sala „Patria” București, 15 octombrie 1950, Filarmonica București. Dirijor: G. Georgescu².

ISTORIC: 17/18 noiembrie 1951, Dirijor Dinu Niculescu (Vezi Foto nr. 49); 11/12 octombrie 1952, Orchestra Filarmonicii din București, Dirijor Theodor Rogalski; 13/14 iunie 1953, Orchestra Filarmonicii București, Dirijor: Edgar Cosma; 6/7 aprilie 1957, Orchestra Filarmonicii din București, dirijor Dinu Niculescu; 12 noiembrie 1959, Orchestra Radio, Dirijor Emanoil Elenescu; 22/23 Iunie 1963, Orchestra Filarmonicii din București, Dirijor Mircea Basarab; 20 octombrie 1988, Orchestra Radio, Dirijor Petre Sbârcea³.

OBSERVAȚII: comandă Uniunea Compozitorilor⁴.

¹ Cf. Caietul manuscris *Lucrări muzicale*, p. 5, rubrica *Înregistrare*.

² Vasile Tomescu, *Paul Constantinescu*, Editura Muzicală, București, 1967, p. 319.

³ Cf. Octavian Lazăr Cosma, *Simfonicele Radiodifuziunii Române*, Editura „Casa Radio”, București 1999 și Viorel Cosma, *Filarmonica „George Enescu” din București (1868-1968)*, București, 1968, Întreținerea Poligrafică Timișoara.

⁴ Cf. Caietul manuscris *Lucrări muzicale*, p. 6, rubrica *Achiziții*.

Foto nr. 49

ATENEUL R. P. R.
DUMINICĂ 18 NOEMBRIE 1951
orele 11 a. m. foarte precis

CONCERT SIMFONIC
Dirijor: DINU NICULESCU
(Orasul Stalin)

P R O G R A M

PAUL CONSTANTINESCU: Rapsodia Română
CHOPIN : Concertul p. pian
și orchestră în
„Mi minor”
Solist: George Halmos

BRAHMS : Simfonia a doua,
în „Re major”

Sâmbătă 17 Noembrie, orele 17
CONCERT EDUCATIV
CU ACELAȘ PROGRAM

BILETELE LA AGENȚIA DE STAT „AGES”
CENTRUL POLIGRAFIC Nr. 7 — BUCUREȘTI, Str. Domnița Anastasia, 2

Muzicieni români în texte și documente (XXVII)

Fondul Viorel Cosma

*Dacă în literatura românească, testamentele scriitorilor sunt extrem de numeroase, în schimb în muzică asemenea documente postume sunt extrem de puține. Au rămas notorii, testamentele lui George Enescu (în 11 iulie 1946, **Ultimele dorințe**, la Tescani; în 1 iunie 1952, la Paris; în 1950, tot la Paris, un testament necunoscut, comunicat de compozitorul Marcel Mihalovici ca “executor testamentar”) care au născut controverse, în urma anulării lor, de către George Enescu. “Care este ultimul – se întreba Ilie Kogălniceanu în cartea **“Destăinuirii despre George Enescu”** - care anula total sau parțial, pe cel precedent?” Romeo Drăghici, Maria Enescu și Marcel Mihalovici posedau câte un exemplar autograf. “Singurul testament în vigoare, care a produs efectele – concluziona Ilie Kogălniceanu – este cel din 1952.”*

*Iată de ce prezența **Testamentului** compozitorului, dirijorului, criticului muzical, violonistului și profesorului Constantin C. Nottara (1890-1951), fiul decanului Teatrului Național din București, reprezintă un document singular, în ciuda conciziei sale. El mi-a fost încredințat de soția muzicianului (Ana Nottara) în perioada anilor 1952 – 1954, când se lupta cu Primăria Capitalei, spre a aproba transformarea vilei din Bulevardul Dacia într-o **“casă memorială Constantin I. Nottara și C.C. Nottara”**. Am făcut o copie de pe original și astăzi o prezint pentru cercetătorii și istoricii artei noastre, în speranța că vor fi semnalate și alte izvoare similare.*

A rămas proverbială în Conservatorul din București, unitatea colegială dintre Constanța Erbiceanu și clasa ei de

pian pe care a păstorit-o cu o energie și un devotament profesional exemplar. Când s-a încercat, brutală excludere de la catedră a elevei sale Lydia Degen-Cristian (1912-1971), maestra Erbiceanu a adresat o scrisoare de protest vehement, rectorului Victor Giuleanu, atrăgându-i atenția că înlăturarea prematură “ar fi o greșeală de neiertat”. Textul documentului vorbește de la sine și ne scutește de orice alt comentariu.

Proiectul aniversar de sărbătorire a celor 75 de ani de viață ai maestrului Dimitrie Cuclin (1885 -1978), conceput de marele creator în stilul său grandios pe patru ani (1958 - 1961), rămâne un document de autoevaluare profesională extrem de sugestiv, pentru viitorii săi exegeți. Cele mai importante simfonii și opere pe care le dorea să fie prezentate publicului românesc, angajând cele patru scene lirice din București, Iași, Cluj și Timișoara, dar și orchestrele simfonice ale Filarmonicii și Radiodifuziunii Române, constituia un gest de recunoștință națională a forurilor oficiale, în frunte cu Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor, instituție din care făcea parte de la fondare (1920), onoare la care se simțea îndreptățit, pe deplin, la o vârstă înaintată. Deși proiectul i-a fost solicitat – se pare – de către forurile de Stat și Partid cele mai înalte ale epocii, totuși nimic nu s-a materializat, fiindcă monumentalitatea lucrărilor lui Dimitrie Cuclin reprezintă și astăzi o problemă materială și de forțe artistice, greu de coagulat.

Viorel Cosma

Autor: Constanța Ebiceanu
Destinatar: Prof. Univ. Dr. Victor Giuleanu,
Rectorul Conservatorului
de Muzică București
Locul și data: București, [dată lipsă]

Limba română
Scrisoare
Manuscris autograf

Colecția Viorel Cosma

Onorate Maestre,

Îndepărtarea din Conservator a admirabilei profesoare și pianiste Lydia Cristian, după 10 ani de profesorat, ar fi cea mai grea lovitură adusă Școlii mele și muncii mele pe teren pedagogic muzical, timp de 35 ani, decînd m'am întors în țară. Lydia Cristian a fost eleva mea în Conservator de la vîrsta de 10 ani. Mi-am dat seama de la început de înclinarea ei pentru Beethoven. A terminat Conservatorul interpretînd Concertul 4 de Beethoven. Ea deține titlul de Licence de Concert de la Ecole Normale din Paris. Invitată de G. Enescu la o conlucrare la Atheneu, ea a dat acum 3 ani un Recital la Atheneu, consacrat ultimelor Sonate de Beethoven. În scurt, părerea mea: nu există azi în lume o *femeie* care să înțeleagă, deci să interpreteze pe Beethoven ca dînsa. Concertele din Polonia, Bulgaria și China adevăresc părerea mea. A lipsi pe viitor tinerețul din Conservator de știința ei ar fi o greșală de neiertat.

Constanța Erbiceanu

Omorate Naestre

Indepărtarea din Conservator a
admirabilei profesoare și pianiste
Lydia Cristian, după 10 ani de pro-
fesorat, ar fi cea mai grea lovitură
adusă Școlii mele și Muncii mele
pe teren pedagogic muzical, timp de
35 ani, decind nu' am tătors în țară.
Lydia Cristian a fost eleva mea în
Conservator de la vârsta de 10 ani
Mi-am dat seama de la început
de înclinarea ei pentru Beethoven.
A terminat Conservatorul, interpre-

fiind Concertul 4 de Beethoven.
Ea detine titlul de Licențiat de Concert
de la 'Ecole Normale din Paris
Jurată de G. Euseu la o conferință
la Atena, ea a dat oarecum un
Recital la Atena, consacrat ultimilor
unor sonate de Beethoven.

În scurt, părerea mea: nu există
azi în lume ofere care să
întărească, deci să interpreteze
pe Beethoven ca dânsa.

Concertele din Polonia, Bulgaria
și China adăvăresc părerea mea.
A lipsi pe Victor Tănăsescu din
Conservatorul de Muzică ^{ei} și o
greșală de încredere.
Constanța Zbărcănaș

Autor: Constantin C. Nottara
Destinatar:
Locul și data: București, 18 Iulie 1934

Limba română
Scrisoare
Manuscris autograf

Colecția Viorel Cosma

Testament

Eu, Constantin C. Nottara - cu întreaga conștiință și cu liberă voință, gândind la șubrezenia vieții omenești și dorind să hotărasc ce să se facă cu averea mea - institui pe scumpa mea soție Anna C. Nottara legatară cu titlul universal și cu sezină asupra întregii averi ce se va găsi la încetarea mea din viață.

Rog pe iubita mea soție ca să primească moștenirea ca un semn al afecțiunii și gratitudinii ce i-am nutrit și păstrat.

Correspondența și operele muzicale vor fi asemenea ale sale și la întrebuințare după inițiativa sa, fiindcă am avut împreună aceleași opinii și am trăit în armonie viața ce ne-a fost dată. Doresc ca lucrările mele muzicale să fie tipărite, așa mi-am exprimat dorința fiind în viața. Voința mea coștientă și fermă este ca toată averea, mișcătoare și nemișcătoare, corporală și incorporală să fie a soției mele Anna, cu escluderea oricărui pretendent.

Am scris și subscris acest testament al meu cu propria mea mână azi 18 Iulie, 1934, în București.

C. Nottara

Testament.

Eu, Constantin C. Nothara - cu întreaga conștiință și cu liberă
voință, gândind la subșesenia vieții omenești și dorind să hotărăsc
ce să se facă cu averea mea - institui pe scumpa mea soție
Anna C. Nothara legatară cu titlul universal și cu sedină asupra
întregii averi ce se va găsi la înțetarea mea din viață.

Rog pe iulita mea soție ca să primească moștenirea ca un semn al
afecțiunii și grațitudinii ce i-am nătrit și păstrat.

Correspondența și operele muzicale vor fi asemenea ale sale și la
întrebuințare după inițiativa sa, fiindcă am avut împreună aceeași
opinie și am trăit în armonie viața ce ne-a fost dată. Doresc ca
ilustrațiile mele muzicale să fie tipărite, așa mi-am exprimat dorința fiind în via.
Voința mea conștientă și fermă este ca toată averea, mișcătoare
și nemiscătoare, corporală și incorporală să fie a soției mele
Anna, cu excluderea oricărui alt pretendent.

Am scris și subscris acest testament al meu cu propria mea
mână azi 18 Iulie, 1934, în București. —

C. Nothara

Proiect aniversar (1960)
75 de ani de D. Cuclin

Proiect
de prezentare a operei muzicale
a Compozitorului Dimitrie Cuclin
pe anii 1958, 1959, 1960 și 1961

Muzică dramatică de scenă

Sezonul 1959 – 1960 s-ar deschide:
la București, cu opera “Meleagridele”
la Iași, cu opera “Traian și Dochia”
la Cluj, cu opera “Agamemnon”
la Timișoara, cu opera “Belerofon”

Muzică simfonică (ciclul unitar al celor 14 simfonii)

La Filarmonica de Stat “George Enescu”:

pe anul 1958:

Octombrie, Simfonia I,

pe anul 1959:

 în Ianuarie, Simfonia IV

 în Aprilie, Simfonia VII

 în Octombrie, Simfonia XI

pe anul 1960:

 în Ianuarie, Simfonia V, partea I

 în Aprilie, Simfonia V, partea II

 în Octombrie, Simfonia V, partea III

pe anul 1961:

 în Ianuarie, Simfonia, partea IV

 în Aprilie, Simfonia V, integral

La concertele Radiodifuziunii:

pe anul 1958:

 Noembrie, Simfonia II

pe anul 1959:

în Februarie, Simfonia VI
 în Mai, Simfonia VIII
 în Noembrie, Simfonia XIII
pe anul 1960:
 în Februarie, Simfonia XII, partea I
 în Mai, Simfonia XII, partea II
 în Noembrie, Simfonia XII, partea III
pe anul 1961:
 în Februarie, Simfonia XII, partea IV
 în Mai, Simfonia XII, integral

La orchestra cinematografilei:

pe anul 1958:
 în Decembrie, Simfonia III, părțile I și II
pe anul 1959:
 în Martie, Simfonia III, părțile III și IV
 în Iunie, Simfonia IX
 în Decembrie, Simfonia XIV
pe anul 1960:
 în Martie, Simfonia X, partea I
 în Iunie, Simfonia X, partea II
 în Decembrie, Simfonia X, partea III
pe anul 1961:
 în Martie, Simfonia X, partea IV
 în Iunie, Simfonia X, integral^{1*}

Un proiect special va fi întocmit pentru prezentarea muzicii de cameră (suite, sonate, triouri, cvartete, coruri, liduri) a compozitorului Dimitrie Cuclin de către Uniunea Compozitorilor din R.P.R în sesiunea 1959-1960.

Acest proiect ar fi destinat sărbătoririi aniversării de 75 de ani de viață (1885-1960) și a aniversării de 53 de ani de

^{1*} Un proiect special se va întocmi pentru prezentarea unor anumite simfonii la Filarmonicele din Iași, Botoșani, Cluj, Orașul Stalin, Sibiu, Arad, Timișoara

activitate componistică (1907-1960) a compozitorului Dimitrie Cuclin. Pentru asigurarea realizării lui ar fi să constituie următoarele comitete:

Comitet suprem:

Primul Secretar al P.M.R.
Președintele Prezidiului Adunării Naționale
Președintele Consiliului de Miniștri
Ministrul Învățământului și Culturii

Comitet de onoare:

Tov. Pavel Țugui
Mihai Ralea
Ion Pas

Comitet activ:

Directorul muzicii din Ministerul Învățământului și Culturii
Primul Secretar al U.C. din R.P.R.
Directorul General al Teatrului de Operă și Balet
Directorul General al Filarmoniceii de Stat "George
Enescu"
Directorul general al orchestrei cinematografilei

Directori generali ai *Filarmonicilor* și *Operelor* din Iași, Botoșani, Cluj, Orașul Stalin, Sibiu, Arad și Timișoara.

Este de la sine înțeles că acest proiect poate fi realizat de fiecare membru din Comitetul activ, în parte, sub privegherea Direcția Muzicii din Minister și a autorului.

FESTIVALURI

Cea de a XXXIX-a ediție a Festivalului „Timișoara Muzicală”

Damian Vulpe

Instituit încă din 1969 de cele două instituții de profil Filarmonica și Opera pentru a prezenta capacitatea interpretativă a ansamblurilor și pentru a atrage vârfuri solistice dar și formații de elită din țară și din străinătate, Festivalul emblematic pentru orașul de pe Bega a devenit treptat o tribună anuală a muzicii de înaltă ținută. Chiar dacă pe parcurs s-au alăturat și Liceul sau Facultatea cu cei ce reprezintă speranța, viitorul sau dacă Opera și-a făcut singuratică evoluția, Festivalul „Timișoara muzicală” nu poate decât să aducă o adiere primăvărarică în ținuta interpretărilor, varietate repertorială și atractivitate. Ediția din anul acesta - cea de a 39-a, a venit parcă cu surprindere încă de la începutul lunii aprilie dar și cu promisiunea extinderii până dincolo de mijlocul lunii mai.

Concertul inaugural i-a revenit dirijorului Gheorghe Costin, legat de colectivul orchestral de mai mulți ani, fructuos și în reușite interpretative și abordări repertoriale. El parcă și-a acordat evoluția la exuberanța strălucirii scriiturii orchestrale din *Suita din opera „Cavalerul rozelor” de Richard Strauss*. Toată concentrarea și dăruirea s-a resfrânt asupra acestui opus la care orchestra i-a răspuns cu aceeași monedă, lăsându-se condusă prin toate meandrele lucrării și captând mai mult decât interesul ci și aprecierea publicului. *Uvertura la opera „Maeștrii cântăreți din Nürnberg” de Richard Wagner*, a pregătit parcă succesul interpretativ dat Suitei lui Richard Strauss și a fost

deosebit de potrivită pentru un asemenea concert inaugural. Muzica lui *Beethoven* cu care de altfel a început concertul, cu un vădit caracter cameral, a netezit parcă terenul pentru desfășurările muzicale impozante de după pauză. Cei trei soliști ai *Triplului concert pentru vioară, violoncel și pian* au impus chiar acest caracter cameral prin sonoritățile și factura interpretativă abordată. Am reascultat două instrumentiste pornite de la școala interpretativă timișoreană - pe Corina Belcea afirmată în Anglia chiar cu un cvartet pe care îl conduce și pe Atena Carte care este activă în Elveția, alături de violoncelistul Antonie Lederlin din aceeași țară, un trio destul de bine sudat și cu perspective frumoase.

Șirul manifestărilor a pornit apoi cu aportul tinerilor, încă elevi, printr-un program variat de piese instrumentale, prezentându-ne o reușită audiție școlară. Cu o treaptă mai sus, în primul rând de vârstă, a venit apoi rândul Ansamblului PERCUTISSIMO, cunoscut deja publicului, cu un recital *Pianissimo Summer Dream* care ne-a transpus total în muzica contemporană în care nu au lipsit nici lucrările autohtone datorate lui *Valentin Timaru și Ion Bogdan Ștefănescu*. A urmat și concertul simfonic săptămânal, respectat și în cadrul festivalului cu lucrări reprezentative semnate *Verdi, Schumann și Brahms*, tot cu protagoniști locali cunoscuți, ca pianistul Dragoș Mihăilescu, poate mai reținut de data aceasta și cu Radu Popa la pupitru mai puțin convingător.

Muzicianul elvețian de origine română Nicolae Moldoveanu, a dominat apoi evenimentele festivalului din săptămâna de dinaintea sărbătorilor Pascale. De data aceasta l-am cunoscut și sub postura de organist, oferindu-ne un recital în Biserica Millenium. Programul propus a înclinat spre muzica franceză începând cu *Suite du Premier Ton* a compozitorului parizian *Luis Nicolas Clerambeault* din perioada Barocului, apoi cunoscutul *Coral în la minor de Cesar Franck* și o lucrare mai aproape de zilele noastre - *Trei dansuri* de Jehan Alain, creator și instrumentist afirmat încă înaintea celei de a doua flagrație mondială. Poate unele elemente figurative sau unele ritmuri au fost puțin alambicate prin prisma personală sau nu a reușit întrutotul evidențierea caracterului impunător ca în *Coral* dar

varietatea timbrală și armonică din cele 3 dansuri au fost reliefate cu prisosință.

În concertul simfonic, Nicolae Manoleanu, acum în postura sa obișnuită de șef de orchestră a propus pentru prima parte tot muzică franceză. Începutul l-a făcut cu *Suite Pastorale de Emanuel Chabrier*, cunoscut mai ales cu lucrări pentru scena lirică, de aici și caracterul mai accesibil al muzicii sale pe care dirijorul l-a transmis cu savoare. *Concertul în Sol major pentru pian și orchestră de Maurice Ravel*, a prilejuit adevărata etalare a capacității dirijorale a oaspetelui și pătrunderea în adâncul semnificațiilor compoziției. Ca solistă, japoneza Naoco Anzai și de data aceasta a făcut o impresie foarte bună prin reliefaarea spiritului lucrării și a tehnicii sale pianistice aproape impecabile. *W.A.Mozart cu Marea Misă în do minor* a constituit partea a doua a concertului care pe lângă orchestră a solicitat participarea consistentă a Corului Filarmonicii pregătit cu aplomb de Iosif Todea și cvartetulio vocal mai puțin convingător alcătuit din Nicoleta Colceiar (nu în cea mai bună formă), Mihaela Ișpan (din capitală), Remus Alăzăroae și Lucian Oniță. Dirijorul si-a dovedit și în această lucrare deosebita sa capacitate de îndrumare și mânăuire a întregului angrenaj.

Ultimele trei concerte ale lunii aprilie din cadrul Festivalului „Timișoara muzicală” au adus fiecare o tentă aparte fie că e vorba de Recitalul de pian, Simfonicul săptămânal sau Concertul cameral dar toate au avut un lucru comun - tinerețea lăuntrică și vândita dorință a artiștilor de a se dărui interpretării.

Soții Adriana și Sorin Dogariu apreciați pianiști au evoluat de data aceasta promovând creația autohtonă în speță cea a unor creatori din partea noastră de țară, scrisă pentru unul sau două instrumente. A fost un lucru excepțional ținând cont că aproape toate lucrările au fost în primă audiție și de factură contemporană iar prezentarea lor, de ținută interpretativă aleasă. Au fost prezentate lucrări semnate de *Teodor Caciora (4 Miniaturi și 3 Invențiuni)* potrivite celor care merg pe drumul studiului pianului, de lugojanul *Karl Wanek* plecat mai de mult în Germania unde și-a publicat încă din 1888 la Edit. Schott's Söhne *Nocturni e Capricci* și cunoscuta, mereu impresionanta *Suită a II-a de Remus Georgescu* din anii '60.

Horia Șurianu prin viu colorata sa *SonaTanoS* parcă ne-a îndreptat spre grupul celor mai tineri creatori, care a debutat cu *Alin Văcean* și al său straussian *Crepuscul*. Același compozitor ne-a oferit și o lucrare *Nimesis* de o factură armonică atrăgătoare. Din șirul lucrărilor destinate pentru două pianе, *Gabriel Almasi* a fost prezent cu un *Tango* cu o osatură ritmică pregnantă iar *Gabriel Mălăncioiu* cu al său *Für Terpsichore* - poate cea mai reușită lucrare, care au condus spre opusul renumitului creator de talie europeană *Gyorgy Kurtag* originar din orașul de pe malurile Timișului intitulată *Jocuri*, o succesiune de piese scurte de maximă concentrație tipice compozitorului. A fost un concert ce ar merita audiat în mai toate orașele țării și desigur imprimat pentru a rămâne o dovadă a ce se compune și se cântă în vestul bănățean.

Alți doi protagoniști din generația mai tânără au evoluat în concertul simfonic săptămânal – pianistul Ștefan Doniga cunoscut și prin activitățile sale manageriale și dirijorul Tiberiu Soare impus deja în fruntea unor orchestre ale Operei și ale Radiodifuziunii, ambii formați în Universitatea bucureșteană, Programul lor, pe lângă cunoscuta *Simfonie a II-a de Brahms* a cuprins un opus concertant datorat unui compozitor originar din Ucraina: *Serghei Eduardovich Bortkiewicz*. „Per aspera ad astra” sunt cuvintele de care se leagă programul concertului alcătuit din 5 secțiuni unite între ele, bazat pe influențe ale unui Ceaikovski sau Rahmaninov și a spiritului melodic al folclorului rusesc scos în relief în interpretarea oferită. A urmat apoi un opus orchestral cunoscut din creația lui *Johannes Brahms* - luminoasa *Simfonie a II-a în Re major* sub degajata și echilibrata conducere a dirijorului Tiberiu Soare cu o pulsație interioară plină de elan. Am fi așteptat însă o mai mare detașare de strictetea tactării care poate ar fi dat muzicii o afectivitate sporită. Ultimele două părți au dat însă libertate fanteziei debordante.

Sonorități camerale și o muzică mai puțin obișnuită au umplut Sala Capitol într-un concert dedicat compozitorului francez *Olivier Messiaen*. Un grup de timișoreni alcătuint cvartetul ATEM, format de Cristina Constantin-vioară, Cosmin Hârtoian-clarinet, Alexandra Guțu-cello și Victor Andrei Părău-

pian au impresionat de a dreptul prin seriozitatea și eleganța prezentării amplei lucrări concepute în 8 părți de renumitul muzician: *Quatuor pour la fin du Temps*. - o muzică spirituală, imaterială parcă, sub influența apocalipsei din viziunea credinței. Instrumentiștii și-au etalat vituozitatea dar mai mult latura interpretativă, capacitatea interiorizării expresiei muzicale.

După 1 mai, manifestările festivalului au primit parcă o diversitate în plus cu o orientare spre creații mai puțin frecvente în repertoriul îndeobște uzitat de filarmonici. Începutul a fost făcut de un adevărat spectacol multimedia datorat muzicii lui J.S.Bach prin filtrul componistic al lui *Adrian Enescu* și al realizării interpretative a lui Zoli Toth. Alături de cunoscutul percuționist, au fost încă 3 instrumentiști și cei care au asigurat proiecțiile adecvate în 3D. Spectacolul intitulat *Bach în showbiz* ne-a adus în față într-o formă în care ritmul este cel predominant, fragmente melodice din creația marelui cantor de la Leipzig prin filtrul contemporanilor noștrii absorbiți de misiunea pe care o îndeplinesc de creator și interpret de reală notorietate. A fost de apreciat iscusința, virtuozitatea și dăruirea cu care au știut să câștige admirația spectatorilor.

Tot percuția a asigurat continuarea manifestărilor Festivalului. De data aceasta a venit rândul elevilor de la clasa de percuție a profesoarei Alina Jumuga-Cuibaru reuniți în Ansamblul SPLACH. Cu un șir de creații de dincolo de granițele țării noastre, ei au dovedit capacitatea abordării unui repertoriu exigent și variat capabil să stârnească aprecierea și interesul celor din sală. În partea a doua a concertului a evoluat pe estrada de concert a sălii Capitol, orchestra Colegiului de Artă „Ion Vidu” sub conducerea tânărului Cezar Verlan de la Facultatea de muzică a Universității. Orchestra a sunat destul de bine și omogen, mai ales în Uvertura *Il sinior Brischino* de G. Rossini sau în Aria *Non piu andrai* cu Ioan Brehuescu și Dan Sărăcuți în prima parte din *Concertul pentru pian nr. 8 în Do major*, de W.A.Mozart, dar a fost deficitară în *Gloria* de A.Vivaldi în care soliștii vocali au fost sub așteptări. Corul surprinzător de masiv, instruit de Lucian Oniță, a fost cel care a onorat din plin realizarea interpretării.

Un concert atractiv a fost desigur cel cu muzică din filme și muzicaluri susținut de Orchestra de suflători a filarmonicii condusă de Aurel Manciu fost trompetist în ansamblul timișorean care de mulți ani activează cu succes în Germania îndeosebi în domeniul muzicii de fanfară. Sonoritățile puternice alternând cu momente lirice sau mai molcome au fost modelate cu deosebită intuiție și siguranță, dublată de o precizie atotcuprinzătoare în redarea unor extrase și aranjamente din opusile unui Andrew Liyoid Webber, John Williams, Klaus Badelt, Harold Arlen și un bis de Franck Poursel, cunoscute nouă mai ales din coloanele sonore ale unor filme. Același concert a fost programat și de Ziua Europei în Penitenciarul de maximă siguranță timișorean.

Supremația ritmului, elementul primordial în muzică a fost și țelul concertului dirijat de olandezul Theo Wolters împreună cu Trio Contraste alcătuit din Ion Bogdan Ștefănescu (flaut), Doru Roman (percuție) și Sorin Petrescu. De la compozitori mai cunoscuți ca F. Kreisler, Fr. Poulenc sau compatriotul nostru Cornel Țăranu, de data aceasta prezent cu *Siciliana Blues*, la germanul S. Fink sau irlandezul Phill Coulter cu o captivantă Suită cu alternanță am ajuns și peste ocean cu cele *Two Sambas* de R. Gnatali a căror lucrări în interpretarea în această seară a fost remarcabilă.

Șirul concertelor ultimei săptămâni a început apoi cu evoluția Orchestrei și corului Facultății de muzică a Universității de Vest, ultima contribuție a celor tineri, bine reprezentați în cadrul Festivalului. Conducerea muzicală a aparținut dirijorului Petru Oschanitzki care a preluat iar ansamblul, contribuind în continuare la închegarea, creșterea și evoluția capacității formației. Chiar dacă nu ni s-a oferit o lucrare doar pentru orchestră cele două opusuri concertante au fost edificatoare. Cu *Haydn*, celistul Cristian Chifan în *Concertul în Re major* sa străduit să învingă prin execuția sa onorantă iar *Mozart*-ul pianistei Melitta Botezatu în *Concertul în La Major K.V.488* a fost chiar meritoriu. În partea a doua a seriei a evoluat pe podiumul sălii Colegiului de Artă „Ion Vidu”, Ansamblul coral al Facultății condus de dascălul lor Cezar Verlan, cu un program de lucrări din domeniul muzicii de operă semnate de

Leoncavallo, Mascagni, Verdi dar și de *Gluck sau Mozart*. Plăcut surprinși am fost de costumele pline de efect, dar piesele alese au depășit uneori posibilitățile reale ale formației ținând cont și de inferioritatea vocilor bărbătești. Cele două piese din final sau corul sclavilor au fost totuși la înălțimea scontată.

Ultimele trei manifestări au dus și la împlinirea acestei ediții a Festivalului la care contribuția duoului soților Gheorghiu și cel al italienilor a fost hotărâtor. Recitalul de pian la 4 mâini susținut de Roxana și Valentin Gheorghiu a căror apariție a fost mult așteptată de timișoreni a cuprins câteva pagini de muzică clasică și romantică și un opus enescian, varianta scrisă chiar de compozitor a primei *Rapsodiei române*. Dacă *Sonata de Mozart* și *Fantezia de Schubert* au sunat cu aplomb, hotărâre și o mare maleabilitate în redarea specificului fiecăreia, Dansurilor slave de *Dvorak* și celor ungare de *Brahms* le-a lipsit puțin din exuberanța și vivacitatea lor. *Enescu* însă a dat din nou posibilitatea admirării capacității interpretative a cuplului pianistic dar mai ales a maestrului care și la vârsta asta mai oferă satisfacții artistice.

Ansamblul italian de muzică avagardistă L'ARSENAL format din cinci interpreți dar și creatori din orașul Treviso a încheiat un șir de manifestări cu lucrări contemporane de la Messiaen cu cvartetul ATEM trecând prin *Duo-ul pianistic Dogariu* cu muzică de creatori bănățeni, *Muzică din musicaluri* cu suflătorii Filarmonicii, până la ansamblurile de percuție SPLASH sau PERCUTISSIMO, fără să ocolim contribuția lui *Adrian Enescu* în *Bach in Show Biz*- nl lui Zoli Toth, însumând 6 seri, mai mult de un sfert din întreg festivalul. Nu puține au fost și lucrările de compozitori autohtoni precum *Doina Rotaru* și concitadinul nostru *Gabriel Mălăncioiu* din ultimul concert. Evoluția italienilor pe instrumente mai puțin uzitate, saxofonul tenor, chitara electrică sau clasică, acordeonul, pianul preparat sau nu, sintetizatorul și sampler-ul derivat și folosirea a fel de fel de efecte, semănând a tehnologizare mai degrabă, indică și evoluția viitoare a artei sonore – sau nu?

Simfonicul de încheiere s-a anunțat de la început încă, drept un eveniment deosebit datorită contribuției octogenarului pianist Valentin Gheorghiu cu soția Roxana alături la al doilea

pian și prezența la pupitrul dirijoral a italianului David Crescenzi care la opera noastră dar și în centrele muzicale ale țării s-a afirmat din plin ca un înzestrat făuritor al unor interpretări de referință. *Concertul pentru două piane în do minor de Bach* a obținut astfel o talmăcire plină de valențe. Dar în cele două *Simfonii* fie că e vorba de cea de *Prokofiev (nr. 1, Clasica)* sau *Beethoven (nr. 8)*, precizia, rafinamentul și capacitatea mânuirii ansamblului, chiar și fără partitură în față a dirijorului ne-au arătat valoarea celui de la pupitru. Astfel cea de a XXXIX-a ediție s-a încheiat – con brio – după cum a reacționat și publicul.

ANIVERSĂRI

O importantă aniversare Grigoraș Dinicu – 125 de ani de la nașterea vestitului violonist român din secolul XX

Al. I. Bădulescu

Recent s-au împlinit 125 de ani de la nașterea eminentului violonist român din secolul XX, GRIGORAȘ DINICU.

Din zecile de articole, eseuri, cronici muzicale etc. publicate în presa vremii din țară și străinătate de nume sonore ale literelor și teatrului românesc (acad. Victor Eftimiu, teatrologul Ioan Massoff ș.a.), criticii muzicali și muzicologii: Viorel Cosma, George Zbârcea, Harry Brauner etc., dar mai ales din excepționalul volum FIGURI DE LĂUTARI ce a văzut lumina tiparului în anul 1960 la Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor – grație inegalabilului om de știință muzicală, prof. univ. dr. Viorel Cosma, dhc al Universităților de Arte din Chișinău și Iași, rezultă că în viața noastră muzicală din sec. XX, violonistul Grigoraș Dinicu a devenit un nume ce a intrat în legendă.

S-a născut în București, într-o modestă locuință aflată în Strada “Sfinților” din Cartierul Scaune – rezervat lăutarilor bucureșteni.

Tatăl său – originar din Pitești – a fost cunoscutul lăutar Ionică Dinicu, aplaudat în capitala țării și de către publicul din Franța și Rusia, bun coleg cu strălucitul violonist Sava Pădureanu (1848-1918) - mulți ani lăutar al Țarului Rusiei. Mama viitorului muzician Grigoraș Dinicu era fiica celebrului

naist Angheluș Dinicu și soră a reputatului violoncelist Dimitrie Dinicu (1868-1936), absolvent al Academiei de Muzică din Viena, dirijor - până în 1920 - al Orchestrei Simfonice a Ministerului Instrucțiunii Publice.

La câteva luni după ce Grigoraș a văzut lumina zilei, tatăl său - împreună cu naistul Angheluș Dinicu, a întreprins un răsunător turneu artistic în Franța, cu ocazia inaugurării Expoziției Universale din Paris și a maiestuosului Turn Eifel.

Aici, prin interpretarea a numeroase bijuterii ale muzicii populare – cu deosebire a unei capodopere a virtuozității muzicii populare românești – Ciocârlia, a uimit publicul parizian, precum și vizitatorii prezenți la expoziția universală din diverse țări ale lumii.

În anii școlii primare, Grigoraș a cântat la unison cu ceilalți copii de lăutari, în corul de copii al Bisericii “Scaunele Vechi” din cartierul în care locuia. Datorită tânărului violonist Trandafir - feciorul renumitului lăutar Dobrică, a cunoscut miracolul artei sonore.

Remarcând vocația de excepție a micului său copil, tatăl i-a propus unui lăutar bătrân, Moș Zamfir, să-l inițieze în tainele dificile și complexe ale studiului viorii. În acei ani Grigoraș a învățat să cânte la vioară unele dintre melodiile de largă popularitate în acea vreme: *Doina haiducului*, *Lume, lume, soro lume*, *Arde foc în București* și chiar inegalabila bijuterie a muzicii populare, *Ciocârlia*.

Mai târziu, când abia împlinise 13 ani, a avut prilejul să asculte, pentru prima dată, muzică la gramofon, în casa din București a unui muzician german, Rudolf Malcher, profesor la Conservatorul din capitală.

Apreciind talentul, capacitatea și evidentul progres în studiul viorii, părinții au izbutit să-l înscrie pe Grigoraș, în toamna anului 1902, la cursurile Conservatorului de Muzică din București - clasele de vioară și compoziție. Aici, a beneficiat de îndrumarea maeștrilor Carl Flesch – violonist maghiar, profesor în acea perioadă la Conservatorul bucureștean, Rudolf Malcher și Gh. A. Dinicu.

Întrucât condițiile materiale ale familiei erau foarte reduse, pentru câștigarea existenței, Grigoraș a început să

cânte la diverse manifestări muzicale ocazionale, printre care și la tradiționalul “Târg al Moșilor” din București.

În anul 1906, a terminat, cu brio, studiile la Conservatorul de Muzică. Examenul de absolvire a avut loc pe cea mai prestigioasă scenă de concerte a țării – Ateneul Român, unde, în compania Orchestrei și sub bagheta dirijorului Alfonso Castaldi (1874 - 1942), a interpretat, cu brio, Concertul Nr. 2 în si minor, opus 7 de Nicolo Paganini. Succesul a fost incontestabil, tânărul violonist fiind distins cu Premiul I.

La cererea repetată a publicului, violonistul Grigoraș Dinicu a interpretat câteva piese de referință din repertoriul violonistic internațional: Scherzo - Tarantella, de H. Wieniawscai, sonata nr. 6 de I. S. Bach, după care, spre surprinderea asistenței, și propria sa creație din acel an, *Hora Staccato*, piesă care pe parcursul timpului i-a adus, fără echivoc, “gloria mondială”.

După doi ani de practică în Orchestra Simfonică a Ministerului Instrucțiunii Publice, violonistul Grigoraș Dinicu a fost promovât și în calitate de solist – concertist, interpretând concerte de vioară semnate de nemuritorii compozitopri: J.S. Bach, L. van Beethoven, Max Bruch, F.M. Bartholdy, **H. Wieniawscai** etc.

Pentru aprofundarea studiilor de specialitate – neavând suficiente condiții financiare, Grigoraș Dinicu s-a angajat, în calitate de șef de taraf, la restaurantul – grădină de la Bufet (aflat la șosea) și apoi, la renumitul local “Gambrinus” al nemuritorului scriitor I.L. Caragiale, unde cânta, în fiecare seară, cucerind întreaga asistență. “*Cine ascultă vioara lui Grigoraș aude și vede în același timp muzica*”, scria renumitul poet Alexandru Vlahuță. Într-una din seri, marele I.L.Caragiale îl solicita, zicând: “*Grigoraș, băiete, să-mi cânti tu mie o ciocârlie*”.

În aceste noi condiții - din punct de vedere material, Grigoraș Dinicu își continuă studiile de specialitate, cu reputații profesori de vioară: Vasile Filip și Cecilia Nizulescu – Lupu, reușind să aprofundeze dificile partituri ale repertoriului violonistic internațional.

Din 1913, Grigoraș Dinicu, în baza unui contract cu restaurantul patronului Ionică Enescu, va fi prezent în viața

muzicală bucureșteană timp de 22 de ani. Printre cunoscuții oameni de cultură și artă care au ascultat superbe sale “concerte” – din programul cărora au făcut parte opusuri de referință din repertoriul clasic, muzicii de cameră, muzicii de café – concert și o seamă de bijuterii ale muzicii populare românești, se numără George Enescu, scriitorii: Victor Eftimiu și I. Al. Brătescu-Voinești, artistul Tony Bulandra ș.a.

Remarcat de politicianul Victor Filotti, Grigoraș Dinicu a fost invitat la Budapesta și prezentat celui mai renumit lăutar al Ungariei, supranumit “Prințul Lăutarilor”, Lacz Laczi. Ascultându-l pe Grigoraș Dinicu, prințul lăutarilor maghiari a precizat: *”Dacă eu sunt prințul lăutarilor, românul ăsta pare să fie un adevărat rege al lor”*.

În anii Primului Război Mondial, urmând exemplul celui mai mare muzician român, George Enescu, Grigoraș Dinicu a cântat în numeroase saloane ale spitalelor în care se aflau internați răniții din acea groaznică conflagrație mondială. Apoi, în perioada 1920 – 1923, Grigoraș Dinicu se afirmă puternic pe plan internațional, cântând, cu orchestra proprie, în cele mai prestigioase restaurante din Londra, Monte Carlo, Paris, Belgia etc. “A întreprins răsunătoare turnee artistice în: Franța, Austria, Polonia, Germania, Anglia, SUA, Olanda, Belgia, Grecia, Rusia” (Viorel Cosma, op.cit.).

La una dintre seratele de la Hotelul Ambasador din Paris, după ce a ascultat interpretarea excelentă a cunoscutei piese “Ciocârlia”, cel mai vestit muzician și violonist american, Jascha Heifetz (1901 - 1987) i-a cerut permisiunea să transcrie Hora Stacatto, drept piesă de concert, pe care marele violonist american a prezentat-o, cu deosebit succes, într-un concert susținut la Viena în 1932, cu prilejul sărbătoririi a 200 de ani de la nașterea eminentului muzician J. Haydn.

În 1932, violonistul concertist Grigoraș Dinicu revine în țară și în următorii cinci ani este programat în calitate de solist pe scena Ateneului român. În compania filarmonicii bucureștene, sub conducerea eminentului șef de orchestră George Georgescu, dar și împreună cu Orchestra Radio - dirijori Alfred Alesandrescu și Egizio Massini, a interpretat concertele pentru vioară semnate de F.M. Bartholdy, L. van

Beethoven, J. Brahms, Max Bruch etc., iar alături de concert-maestru Filarmonicii bucureștene, violonistul Alexandru Teodorescu, Dublu concert în re minor de J.S. Bach, sub bagheta reputatului șef de orchestră, Ionel Perlea (februarie 1936) etc.

În 1937, Grigoraș Dinicu și remarcabilul său taraf participă la Expoziția Universală de la Paris, unde seară de seară prezintă concerte aplaudate și elogiante de publicul parizian, dar și din alte țări europene. Ulterior, în Capitala țării, este angajat concert - maestru al Orchestrei Simfonice "Pro-Arte", condusă de renumitul violoncelist, dirijor și profesor George Cocea.

Pentru întreaga sa activitate, în anul 1939 a fost sărbătorit în București, cu ocazia aniversării a 50 de ani de la naștere. De data aceasta, violonistul Dinicu a interpretat Concertul în Mi major de J.S. Bach și Concertul în Re major pentru vioară și orchestră de L. van Beethoven. Tot în acel an, este propus să participe cu formația sa la Expoziția Mondială de la New York. Împreună cu celebra solistă Maria Tănase a cântat, aici, timp de patru luni, entuziasmând publicul american, dar și alți iubitori ai artei sonore aflați în această mare metropolă a lumii.

În timpul celui de-al Doilea Război Mondial, Grigoraș Dinicu continuă a fi prezent - cu orchestra sa - în spitalele în care se aflau răniții, dar și pe scenele unor instituții de cultură, susținând concerte de binefacere, cu participarea altor mari artiști ai țării (Constantin Tănase, Vasile Vasilache, Nae Roman, Maria Tănase etc).

În urma unui turneu întreprins în 1943 în marile orașe Ankara și Istanbul din Turcia, violonistul Grigoraș Dinicu, aplaudat îndelung - ca pretutindeni în lume, a suferit un accident vascular cerebral, "în urma căruia mișcările, în special cu mâna stângă, devin tot mai dificile". Totuși, vestitul violonist a continuat să cânte la Restaurantul "Modern" din Sărindar, unde, cu regularitate, era ascultat de maestrul Ionel Perlea și uneori chiar de genialul George Enescu.

În 1946 a avut fericirea să-l întâlnească pe legendarul violonist al secolului XX, Yehudy Menuhin, moment în care a cântat, pentru ultima dată, celebra piesă "Ciocârlia".

Accidentul vascular cerebral suferit în 1943 în turneul din Turcia a fost urmat de o boală incurabilă, semnalată în 1947. În urma unor intervenții chirurgicale, în ziua de 27 martie 1949, marele violonist Grigoraș Dinicu a plecat într-un lung și nesfârșit turneu, în lumea astrelor. Rămășițele sale pământești se află la cimitirul "Pătrunjel" (în prezent "Reînvierea"). La slujba de înhumare au participat toți renumiții lăutari din București, dar și din țară, printre care și marea orchestră populară "Barbu Lăutaru", condusă de artistul poporului Ionel Budișteanu, care a interpretat Hora Staccato.

În moștenirea lăsată de acest eminent muzician român - pe lângă numeroasele emisiuni și înregistrări radio - se află partiturile unor remarcabile creații de excepție care fac parte din patrimoniul muzicii populare românești: *Hora Octava*, *Sârba lui Jenică*, *Hora Lăutarilor*, *Souvenir de Monte Carlo*, *Hora de Concert în fa diez minor*, precum și *Sârba și Hora la Teiș*, *Sârba expoziției de la Paris*, *Hora de la Chițorani* și nu în ultimul rând, *Hora Staccato* etc.

Excelenta piesă Horă Staccato a impresionat o seamă de compozitori din întreaga lume, printre care și pe reputatul pianist, compozitor și dirijor bulgar Panciu Vladigherof, care a orchestrat acest opus de excepție pentru Orchestră simfonică.

Studiind, în profunzime, viața și opera acestui mare artist al arcușului din secolul XX, ilustrul om de știință muzicală și prof. univ. dr. Viorel Cosma, în volumul amintit "Figuri de lăutari" menționează următoarele: "*Grigoraș Dinicu s-a bucurat de aprecierea și de dragostea publicului larg, precum și de considerația celor mai de seamă muzicieni ai noștri. Căci a cânta sub bagleta lui George Georgescu sau Ionel Perlea, a fi prețuit de membrii Orchestrei Filarmonice, a te bucura de cronici elogioase nu este puțin pentru un "lăutar". Iar a fi prețuit de Heifetz, Casals, Menuhin, Elman, Thibaud este o recunoaștere la care aspiră chiar cele mai autentice valori muzicale mondiale*".

În semn de prețuire a îndelungatei și excepționalei sale activități concertistice, ilustrul maestru al arcușului Grigoraș Dinicu a fost distins cu importante ordine ale statului român, printre care: Coroana României în grad de ofițer (1927), Steaua României în grad de cavaler (1932), Medalia *Bene - Merenti* etc., precum și cu importante titluri: Ofițer al Academiei Franceze și Oficier d instruction Publique (1937).

Fie ca aceste modeste gânduri să constituie un binemeritat omagiu adus acestui nemuritor violonist român – la împlinirea a cinci sferturi de veac de la nașterea sa - pe care presa de specialitate din Turcia și formația Anatolia l-a denumit "*cel mai bun violonist al secolului XX, un adevărat zeu mitologic*".