

ENESCIANA

Vasile TOMESCU

George Enescu exponent al sintezelor muzicale est-vest

Spațiu în care civilizația și cultura s-au format ca o continuă și cuprinzătoare expresie a creativității umane, Europa comportă și în domeniul muzicii raporturi organice între tradiție și nou, între autohton și exotic, asimilând valori și experiențe din cele patru puncte cardinale și iradiind în aceleași direcții lumina propriilor sale contribuții la dezvoltarea artei sunetelor. Muzica europeană se situează prin vocația ei în avangarda demersurilor pentru promovarea unui **homo musicus** universal, pentru transgresarea limitelor în crearea, cunoașterea și aprecierea valorilor al căror specific reprezintă tocmai inefabilul, polivalența semantică, autonomia limbajului. Europa muzicală nu este însă o abstracțiune, o formulă generatoare, ci un orizont deschis tuturor esteticilor și tehnicilor componistice și interpretative, predilecțiilor stilistice, individualităților creatoare. O individualitate creatoare se profilează pe fundamentul naturii sale intrinsece și evoluează într-un mediu dinamic în ceea ce privește influențele și experiențele.

Activ cu o totală dăruire de sine în calitate de compozitor, interpret, pedagog și promotor în cadrul vieții artistice europene și mondiale într-o perioadă care precede și depășește prima jumătate a secolului al XX-lea, George Enescu, al cărui **credo** era înfrățirea oamenilor de pretutindeni prin mijlocirea valorilor muzicii, a rămas fidel celor două componente ale personalității sale: cea românească, în sens specific, și cea occidentală, ca imagine de ansamblu, ambele având un spațiu geografic și spiritual comun, spațiul european. Muzicianul român se consacră astfel ca unul dintre exponenții confluențelor Est-Vest, atât de fertile în spiritualitatea europeană, acționând din antichitatea clasică și din primele secole ale erei creștine ca un principiu al vaselor comunicante cu efect revigorant, inovator.

Fiu al pământului românesc, "paysan du Danube", cum l-a identificat occidentul, "geniu al expresivității", cum l-a caracterizat presa americană, Enescu este fructul zămislit în aria spiritualității românești și pe care, cum spunea el însuși, "anii l-au copt", afirmându-se ca violonist în orchestra condusă de Johannes Brahms, ca discipol al unor prestigioși muzicieni vienezi și parizieni, ca prieten și coleg de conservator cu alți viitori mari maeștri, ca participant la mișcarea artistică europeană și mondială. De-a lungul unor etape capitale pentru devenirea muzicii în ansamblu - crepusculul romantismului, afirmarea curentelor inovatoare prin școlile

franceză, germană, austriacă, integrarea în noile sisteme a exponenților melosului specific unor popoare din răsăritul și vestul extrem al Europei -, Enescu a elaborat o operă componistică în care cele două componente menționate sunt potențate într-un echilibru permanent, nuanțat de la opus la opus, în raport cu diferitele proiecte de creație. Interpretarea dată de muzicianul român timp de decenii unui vast repertoriu de la preclasic la contemporani constituie o contribuție proeminentă la cunoașterea muzicii în spațiul european și extraeuropean. Acest fapt a avut un rol activ asupra propriei gândiri și experiențe componistice a lui Enescu. Înzestrat cu o memorie muzicală devenită legendară, atras de tot ce întâlnea în viață mai colorat, mai elocvent, mai ardent, avea puterea rară de a desprinde din fenomenul sonor esența, sensul fundamental, așa cum aflăm din caracterizările făcute de el unor muzicieni reprezentând școli și epoci, din cugetările de profund adevăr privind rostul artei în viața omului, din propriile sale frământări creatoare. În compozițiile sale Enescu a pus în lumină virtuțile latente ale monodiei folclorice, componentă nativă a ființei sale, ca și virtuțile monodiei de tradiție bizantină moștenită și dezvoltată de poporul român. El a sublimat arhetipuri, caractere ale matricei stilistice genuine, structuri ritmice, modale, entități sonore netemperate. Arta sa ilustrează inconfundabile modalități de amplificare a melodiei prin eterofonie, evocată poetic ca "toarcerea firului băsmii" (Tudor Ciortea) și ca "unduirea melodiei în propria albie" (Ștefan Niculescu), asemenea "spațiului doinit" blagian; de potențare a isonului, a recitativului cu obârșia în doină, baladă și în psalmodie; de alternare modificată a melodiei după principiul cântării antifonale de strană; de elaborare a armoniei ca o proiectare pe verticală a melodiei; de cristalizare a formei ca un proces al variațiunii perpetui, asemenea **cântecului lung** românesc tipic, cum releva Constantin Brăiloiu¹, pentru monodia din spațiul mediteranean; de sugerare a tehnicii de execuție și a paletelor timbrale specifice instrumentelor populare; de configurare a sonorităților cu efect poetic și onomatopeic evocând pământul și cerul patriei natale; de consacrare a unor embleme sonore ale "ordinei faste", ale spiritului hieratic românesc, ale lirismului și reveriei. Fie că preiau și dezvoltă melodii autentice folclorice, cum este cazul cu *Poema Română pentru orchestră Op.1, Rapsodia Română în la major Nr.1 și Rapsodia Română în re major Nr.2 Op.11 pentru orchestră*, fie că esențializează melosul românesc, cum este cazul cu *Preludiu la unison din Suita pentru orchestră Nr.1, în do major, Op.9, Sonata pentru pian și vioară Nr.3, "în caracter popular românesc", în la minor, Op.25, "Impresii din copilărie", Suită pentru vioară și pian, Op.28, Suita pentru orchestră Nr.3, "Săteasca", Op.27, Uvertura de concert pe teme în caracter popular românesc, în la major, Op.32*, fie că pun în valoare texte românești inclusiv aparținând celui mai mare poet al neamului, Mihai Eminescu, sau din literatura universală, fie, în sfârșit, că reprezintă edificii sonore autohtone, pure, creațiile enesciene în ansamblu sunt percepute de lumea artistică a occidentului ca expresii ale unei spiritualități venite din Est. Viziunea este corectă în măsura în care Est și Vest semnifică orizonturi în cadrul cărora se individualizează țări, școli, curente, personalități denotând concepții și sensibilități distincte, inconfundabile. Considerat

În ansamblu, Occidentul prezintă trăsături relativ unitare, dar privit în profunzime, același spațiu însumează școli, direcții și individualități creatoare dintre care multe sintetizează valori și experiențe ale artei est-europene și extra-continentale. În cultura europeană, muzica lui George Enescu se definește ca o sinteză între spiritualitatea românească și cea universală. Apartenența ei la spațiul răsăritean este în fapt apartenența la spațiul românesc cu adânci rădăcini în cultura antichității și în arta viabilă din domeniul folclorului laic și din domeniul muzicii sacre.

Aflată în plină ascensiune în repertoriul universal contemporan, tragedia lirică *Oedipe* de George Enescu este una dintre cele mai puternice concretizări ale confluențelor artistice Est-Vest. Românească prin particularitățile de fond ale melosului dezvoltat la o tensiune rar atinsă în istoria genului, franceză prin poemul de o intrinsecă muzicalitate elaborat de Edmond Fleg ca și prin "crearea" ei pe scena Operei Mari din Paris la 13 martie 1936, capodopera enesciană este occidentală prin descendența ei din vasta succesiune de contribuții pe planul gândirii estetice și al experienței de elaborare componistică a genului. Acest fapt apare evident dacă avem în vedere că geneza operei s-a produs în Italia spre anul 1600 tot ca un apel la valorile culturii antice, așa cum vor proceda la timpul lor Enescu și Fleg. Dacă libretul s-a născut din ideea resuscitării mitului oedipian, având ca premisă creația triadei de corifei ai tragediei antice Eschil, Sophocle și Euripide, muzica operei este mai puțin direct dar cu o maximă profunzime expresia afinităților față de spiritualitatea veche din spațiul de origine a mitului. Încredințat că "În muzica noastră predomină influența orientală", că aceasta din urmă "farmecă cel mai mult, ea ne face să visăm"², Enescu preciza în periodicul "Politica" din 5 februarie 1927, că a urmărit să situeze acțiunea operei *Oedipe* în atmosfera locului și timpului de referință, fără ca prin aceasta să tindă la o reconstituire în sens arheologic-muzical. În acest scop s-a inspirat din somptuozitatea construcțiilor arhitectonice grecești și a căutat pe plan muzical să realizeze o corespondență prin apelul la elemente orientale. Ori, după succesive aduceri la lumină ale documentelor de notație muzicală aparținând Greciei antice realizate de muzicieni erudiți începând cu Vincenzo Galilei, tatăl celebrului fizician, în anii în care Enescu concepea și elabora partitura operei au fost efectuate noi identificări și decodificări de manuscrise cu notație muzicală grecească dintre care unul integrează cuceririle acesteia în sistemul de valori ale culturii latine, conform **infra**; sinteza descoperirilor în domeniul care ne preocupă este cuprinsă în cartea publicată de Théodore Reinach la Paris în 1926 sub titlul *La musique grecque*³; rezultatele evidențiate aici și cele la care s-a ajuns prin cercetări efectuate ulterior de muzicologi și eleniști, sunt temeiul pentru actualizarea unui cuprinzător **corpus** de melodii ale antichității, rediate monodic, cu elemente de heterofonie și în asociație cu sonorități instrumentale, prin înregistrarea pe discul intitulat *La Musique de la Grece Antique* elaborat de Gregorio Paniagua și ansamblul *Atrium*

Musicae de Madrid și editat de *Harmonia Mundi, 1015, Paris*. Pornind de la aceste importante contribuții aduse la cunoașterea muzicii din antichitatea clasică greco-romană iar pe de altă parte luând în considerație demersul unor exegeți ai operei enesciene, cum sunt Octavian Lazăr Cosma ⁴ și Myriam Marbé ⁵, putem propune astăzi noi argumente privind climatul spiritual care a prezidat la configurarea melosului caracteristic tragediei lirice *Oedipe*. Avem astfel mai întâi în vedere *Stasimo*, strofă corală pe versurile nr.338-343 din tragedia *Ἠρόδωτος* de Euripide, scrisă la Athena și reprezentată în anul 408 î.d.Chr., a cărei muzică s-a păstrat în notație vocală pe un papyrus din secolele III-II, descoperit la Hermopolis Magna, în Egipt, cf. *Papyrus Wien G 2315*. Spectacolul cu *Oreste* se afla în evidența lui Satyros Callatianos, supranumit Peripatheticul, erudit originar din Callatis, pe țărmul românesc al Mării Negre, activ în secolul al III-lea î.d.Chr., autorul *Biografiei lui Euripide* scrisă pe un papyrus descoperit la Oxyrhynchos, în Egipt; potrivit acestui document⁶ precum și altor scrieri ale autorilor antici, Euripide, devenit celebru în calitate de poet-dramaturg și compozitor, atribuia un rol însemnat monodiei corale de expresie tensionată, configurată în armonii (=moduri) cromatice și mai ales enarmonice; textul tragediei *Oreste* reliefează ideea destinului nestatornic hărăzit de zei muritorilor; monodia corală este compusă în metru dochmiac 3+5 U - - U - sau U - / - U - corespunzând combinațiilor unui iamb \bar{u} \bar{u} cu un bacheu \bar{u} \bar{u} putând avea în planul organizării ritmice a monodiei aspectul \bar{u} ---/--- propriu pentru sugerarea stării de maximă încordare; armonia (=modul) este de tip hipolydian enarmonic

Ex.17

U U Z I II P C Φ

(Trascrizione vulgata, all'ottava superiore).

Același climat al unei muzici intens cromatice, scrisă tot în măsură mixtă de 5 caracterizează momentul *Voix d'Oedipe* din Actul I, Tabloul 3, de culminantă tensiune, când eroul se decide să înfrunte pe Sfinx pentru a elibera cetatea Thebei de nefastul spectru.

Ex.2

Più animato, ma non troppo (♩=98)
 VOIX D'OEDIPE, *au sein*

(1) „Il est un breuvage aux doubles saveurs, saumâtre à la gorge et suave au cœur... Heureux ce lui qui meurt au jour qu'il est né; trois

Elementul secund din această frază redând cugetarea lui Oedipe asupra ambiguității soartei *“Il est un breuvage aux doubles saveurs/ Saumatres a la gorge et suave au cœur”*, construit în ambitusul de cvartă mărită/cvintă micșorată *la semi-diez/ si bemol - mi*, își află un virtual model în riturnela instrumentală pe versul 861 din comedia *Hecyra (Soacra)* de Publius Terentius Afer, scrisă în anul 165 î.d.Chr. și reprezentată la Napoli; acest unic vestigiu rămas din muzica latină este o parte din compoziția elaborată de Flaccus, *tibicen* (flautist), pentru piesa lui Terentius; fragmentul este consemnat în notație după sistemul grecesc în *Codex Victorianus Laurentianus XXXVIII-24, saec.X*, aflat în Biblioteca Laurenziana de la Firenze și transcris de Théodore Reinach ⁸.

Ex.3

Ūi unu(s) hōmmu(m) hōmo tē vivet nū(n) quam quisqua(m) blandior:
 Ut unu(s)hōmmu(m) homo tē vivet nu(n) quam quisqua(m) blandior:

Considerăm elocvent faptul că intervalul de cvartă mărită, structural acestei riturnele este caracteristic unor melodii folclorice italiene de substrat arhaic, așa cum este *Canzuna* notată la Capaci, Palermo (Sicilia) ⁹

Ex.4

E fig- ghiuz — zah'ta — lu
 suon — — no - mi — — — — — etc..

ca și unor creații folclorice românești, cum este balada *Bogatul și săracul*, notată în comuna Lehliu, jud. Ialomița, la 16 XI 1948¹⁰.

Ex.5

Si la bal-tă lu-mi-nind, Broa-scă-mă fac pe pă-mint,
 Mă pi-tesc du-p-un bu-tu-ci Să-mi iau flin-ta la că-ta-
 re Să-l lo-vesc un-de mi-l doa-re
 Ți-ne-l, Doam-ne, mult și bi-ne Ca să-i văz pun-ga la mi-ne!

Această structură este și o componentă a episodului citat de însuși Enescu¹¹: “Mi-au fost suficiente patru note pentru a sugera convorbirea, vreau să spun duelul verbal, între Oedipe și Sfinx”.

Ex.6

(Une robe livide commence à naitre.)
 LA SPHINXE, a Ōedipe, d'une
 langue longue osse blanche et latitante
 Je t'at-ten-dais.

Rostirea Sfinxului devine implacabilă, sentențioasă, implicând pentru transfigurarea ei valorificarea intensă a structurilor cromatice și a microintervalor cum este sfertul de ton, într-un **crescendo** care conduce spre stilul **parlato-melopic** și spre tehnica **Sprechgesang**.

Ex.7 a

a T^e tranq. ($\text{♩} = 42$)
de ... tou ... tas mes ... vic ... ti ... mes, ... tu se ... ras la plus bel ... lo,

a T^e tranq. ($\text{♩} = 42$)
piano

Sph. *Poco animato* ($\text{♩} = 68$) *senza rigore*
je t'at ... ten. OEDIPÉ ... dals.

180 *Poco animato* ($\text{♩} = 68$) *senza rigore*
Parle. In. ter. ro. ge. OÉ. dipe à ton so.
piano *mf ppp sub.* *mf ppp sub.*

Ex.7 b

de molto
madre in una parte, bianco di vestigio

180 *de molto*
Ua. ve. sir. te di. ra, si la
Dites à ce temps TAN-TAN

Un poco lento ($\text{♩} = 83$) *ritardando di*
Sphège sa ma. rant, de sa di. fesi. to.

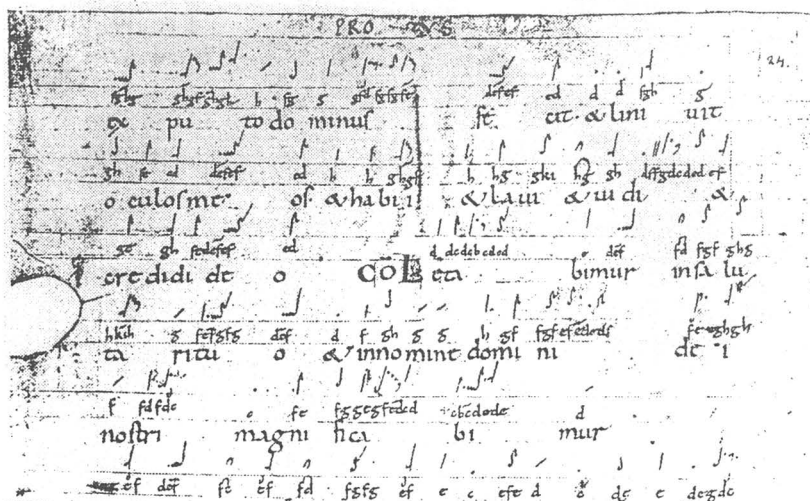
Un poco lento ($\text{♩} = 83$) *ritardando di*

Lento, ad lib.
Du site d'opelle saltivanz.
Qu'ôte restant sur ce polivanz.
($\text{♩} = 43$)
ou jil de sa vic. tel. rei.

Lento, ad lib. ($\text{♩} = 43$)
gliss. lento

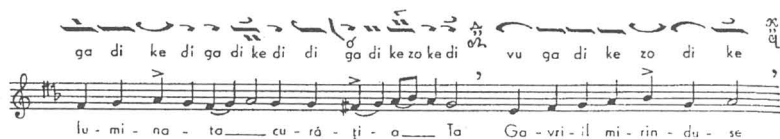
Folosirea sferțului de ton în momente constitutive ale tragediei lirice *Oedipe* ca și în opusuri enesciene din domeniul muzicii de cameră și simfonice dintre care câteva sunt menționate *supra*, își are corespondența în creații folclorice românești în tălmăcirea cărora virtuozii artei vocale și instrumentale fideli tradiției, stilului autentic pun cu subtilitate în valoare microintervale, intonații netemperate. Același fenomen este sesizabil în muzica bisericii creștine, care își are modelul și uneori sursa în muzica pre-creștină, îndeosebi în cântarea ebraică. Constatăm prezența micro-intervalelor în antologii de cântări cum este *Antiphonarium* datând de la începutul secolului XI, aflat în Bibliotheque de L'École de Médecine de Montpellier, Franța, cota H 159¹², cf. Joseph Glemsch¹³; ilustrăm cu *Laetabimur in salutari tuo* (Ps. XIX, 5), *communio* care se cântă marți în săptămâna IV din *Quadragesima* (a se vedea *infra*), ms.cit., fol.33, frgm., facs.

Ex.8



În cântarea bisericii noastre sunete netemperate sunt proprii de ex. Glasului III care, potrivit sistemului consacrat de tradiție, comportă o structură enarmonică incluzând entitățile **si sub-bemol** și **mi semi-diez**, cum observăm în Sedelna de la Utrenie *De frumusețea fecioarei tale* de Theodor V. Stupcanu inclusă în *Anastasimatar sau Cântările Învierii pe cele opt glasuri (melodii) bisericești I...I*, București, Tipografia Cărilor Bisericești, 1926, p.65, transcrisă de Pr.Grigore Panțiru.¹⁴

Ex.9



Afinitățile melosului din tragedia lirică *Oedipe* sunt sesizabile comparând momentul susținut de *Chœur invisible "Adonis couché"* din Actul II, Tabloul 1 care evocă scena din Palatul lui Polybos, în Corint, desfășurată într-o atmosferă de strălucire în jur și descumpănire în sufletul lui Oedipe

Ex.10

DANS LES COULISSES

CHŒUR INVISIBLE Sop. *mf* a Tempo (♩ = 108)

A do-nis çou.ché sur la pourpre et l'or, au près d'A.phro

cu un fragment din cântarea Βιζ τὸν στίχον aparținând slujbei de celebrare a zilei Nașterii Domnului în cadrul Bisericii Ortodoxe; melodia notată pe papyrus bizantin datând din secolul al XI-lea, catalogat la Bibliotheque Nationale din Paris sub cota *Ancien Fonds grec 242*, este transcrisă și publicată de Pr.Ioan D.Petrescu în 1932¹⁵

Ex.11

cu Stihira Vecerniei *Cu Crucea Ta*, Glas III, conform *Manuscris Românesc 4443* fol.15r, datând din secolul al XVIII-lea, aflat la Biblioteca Academiei Române; melodia este transcrisă și publicată de Pr.Sebastian Barbu Bucur¹⁶

Ex.12

Cu cru- cea Ta Hri- stoa - se Măn-tu - i - to - riu - le

pu - te - rea mor-ții s-au stri - cat și în - še - lă - ciu - nea di -

cu un fragment din *Heruvic*, Glas III, de Anton Pann, inclus în *Heruvico-Chinonicar*, București, în tipografia sa, I, 1847, pp.44-46, transcris de Gheorghe Ciobanu¹⁷

Ex.13

Ca cei ce pre-Îm-pă-ra,

Îm-pă-ra tu-lul, pre-Îm-pă-ra tul tu-tu-ror

cu un fragment din *Stihira din Vinerea a doua din Postul Mare* de Dimitrie Suceveanu, inclusă în *Idiomelariu, adecă Cântare pre un singur glasul, unit cu Docsastariul*, în *Tipografia Sfintei Monastiri Neamțul*, vol.III, 1757, p.47, transcrișă de Pr.Grigore Panțiru¹⁸

Ex.14

Gl. IV *pa (re)*

vu ga vu ga vu vu ga pa vu pa ni zo ni ga vu ga di ga vu pa vu pa

A-cum es-te vre-mea bi-ne pri-mi

pa di ke di vu ga ga vu vu ga di ga di ga di ga vu pa vu pa pa

tă a-cum es-te zi-ua mîn-tu-rii

precum și un alt episod din Actul II, Tabloul I, în care Oedipe dezvăluie Meropei cumplita prevestire făcută, în ceea ce-l privește, de oracolul din Delphi

Ex.15

rythme ternaire
 et le dieu, qui se tient de bout sur le
 pp p s.n.
 S. D. V. J. E. S. U.
 M. J. J.

În raport cu un fragment din cântarea ΕΙς τὸν στίχον la care ne referim **supra**, în versiunea notată pe un papyrus bizantin din secolul al XIII-lea catalogat la Bibliotheque Nationale din Paris sub cota *Ancien Fonds grec 261*, transcrisă și publicată de Pr.Ioan D.Petrescu în 1932¹⁹.

Ex.16

α α γ ρ ε λ ο ι μ ε λ α π ο ι ε ε γ ω ν θ ο ζ α

Conferă o particularitate inconfundabilă creației muzicianului din Est care este George Enescu afinitățile acesteia nu cu stilul ci cu spiritul muzicii lui Johann Sebastian Bach purtătoare a gândirii și sensibilității umane spre sublimul credinței creștine; cu simfonismul de larg orizont expresiv elaborat de maeștri de la Johannes Brahms la Richard Strauss; cu opera lui Richard Wagner în care mitologia, legenda medievală și istoria sunt transfigurate până la piscurile lirismului extatic; cu fluidele desfășurări de melos, de armonii și timbre sonore prin care Claude Debussy și Maurice Ravel transpun impresii, "images", stări de spirit alternând între etern umane apolinic și dionysiac. În raport cu valorile și curente estetice sus-menționate muzica lui Enescu vădește afinități de concepție și tehnică dar nu de substanță artistică, de stil. Acestea din urmă sunt de natură pur enesciană reprezentând chintesența muzicalității românilor, ipostazierea sonoră a lirismului genuin, a reveriei, a iubirii de neam și de glie, a hieratismului simbolizat prin cântarea a cărei sintagmă este atât de proprie muzicii lui Enescu: *Lumină lină*.

Ca și pentru Bach, pentru Enescu arta sonoră este o emanație a credinței²⁰: "Comme dans la musique que j'ai tant aimée, je crois en Dieu qui m'a créé. Il faut etre bien naif, a mon humble sens, pour déclarer sérieusement qu'il n'existe pas. Son invisibilité meme le rend adorable". Atașat prin mediul familial și prin întreaga ambianță a spiritualității românești ortodoxiei, Enescu aspira, după modelul unor precursori ca Dumitru Gh.Kiriac, să compună o "liturghie în caracter

bisericesc”²¹ și evoca dimensiunea hieratică a sufletului românesc prin sonoritatea unui *Clopot de vecernie* în *Suita nr.3, “Săteasca”*, amintită mai sus. Totodată, contactul cu valorile muzicii sacre apusene, inclusiv ca dirijor al unor creații ca *Te Deum* de Anton Bruckner sau *Requiem* de Gabriel Fauré, reprezintă temeiul pentru o concepție ecumenică în privința muzicii sacre. Muzica liturgică, relevă George Enescu²², are menirea nu de a produce în suflet “une impression de néant” ci, așa cum este propriu *messei* latine, de a pune în lumină în sens creștin “la glorie, l’amour et la beauté”, virtuți imanente în aceeași măsură liturghiei ortodoxe. Antifona latină *Miserere, Domine, populo tuo*, consemnată în străvechi documente de notație muzicală cum este *Antiphonarium Hartkeri* elaborat în perioada 996-1011, catalogat în Biblioteca Mănăstirii Saint-Gall Elveția, sub cota Codex 391 (fol.218), este evocată de vocea de soprano în poemul simfonic enescian “*Vox Maris*” Op. 31

Ex.17

(senza rigore a tempo (♩ = 1) (senza rigore)

ff en criant

Soprană
faîsă
partea
de
Chorus

Mi - se - re - re! Do - mi - ne! Mi - se - re - re! Mi - se - re - re -

Les ténors tiennent jusqu'à la fin.

Gr. fl.

Cl. a.

Cl. 1 (si) 2

Cl. b. (si) 1 2 3

Hrn. 1 2 3

Fl. (fa) 1 2 3 4

Trb. 1 2 3

Tubas 1 2 3

Cymb. 1 Cymb. avec 1 ba. g. d'éponge

Piano

Vln. 1 unis.

Vln. 2 unis.

Alto. 1 *Alto solo*

Vcl. tutti

Ch. unis. c. II c. III

67

implorând grația divină pentru eroul care - ca și Oedipe - a înfruntat dezlănțuirea destinului orb; ori, aceeași cântare este atestată ca prezentă într-un moment de referință al istoriei bisericii ortodoxe române, așa cum citim în scrierea *Viața patriarhului Nifon* elaborată de Gavril, conducătorul egumenilor veniți de la Athos pentru a participa la sfințirea bisericii Curtea de Argeș; printre aspectele sesizate în legătură cu solemnitatea săvârșită în noaptea de 14 spre 15 august 1517 în incinta minunatului locaș zidit prin osârdia domnitorului Neagoe Basarab autorul opusului hagiografic amintit evocă²³: “Și după aceea îndată începură bdenia și făcură toată noaptea Igeomonul, Patriarhul și cu mitropoliții carii fură mai sus ziși, și cu arhimandritul și cu egumenii, tot stătură în picioare de se ruga cu rugăciune și cu cântări. Iar alți oameni toți zicea: <<Doamne meserere!>>”. Avem aici încă o mărturie a vitalității terminologiei latine în limba română, un simbol al ecumenicității, al sintezelor culturale Est-Vest perpetuate în conștiința și sensibilitatea românilor.

NOTE

- 1 *Un type mélodique méditerranéen en communication del prof. C.Brăiloiu, în Atti del Congresso Internazionale di Musica Mediterranea e del convegno dei Bibliotecari Musicali* (Palermo 26-30 Giugno 1954), pp. 59-60.
- 2 București, II, Nr.208, p.2, Petre Comarnescu, *Arta românească. Lămuriri privitoare la problemele specificului românesc. De vorbă cu maestrul George Enescu.*
- 3 Collection Payot.
- 4 *Oedipul enescian*, București, Editura Muzicală, 1967.
- 5 Cf. *George Enescu Monografie*, vol. II, Buc., Ed. Acad., 1971, colaborare privind opera *Oedipe*, p.806.
- 6 *Satiro / Vita di Euripide a cura di Graziano Arrighetti / Università degli studi di Pisa / Pisa Libreria Goliardica Editrice*, 1964.
- 7 *Grecia di Carlo del Grande*, în *La Musica sotto la direzione di Guido M.Gatti a cura di Alberto Basso Parte prima Enciclopedia Storica / II Unione Tipografico-Editrice Torinese*, 1966, p.617.
- 8 *Une ligne de musique antique*, în *Revue des Études Grecques VII Paris*, 1894, Ernest Leroux, p.202.
- 9 *Roberto Leydi, I canti popolari italiani*, Milano, Mondadori, 1973, pp. 186-189 / 51.
- 10 *Vechi cântece de viteji*, vol. tipărit sub îngrijirea lui Alexandru Amzulescu și Gheorghe Ciobanu, București, Editura pentru Literatură și Artă, 1956, p.122.
- 11 Cf. Bernard Gavoty, *Entretiens avec Georges Enescu*, texte înregistrate și difuzate în 1951 și 1953 de către Radiodiffusion Française, postul național, păstrate la Phonothèque R.T.F. sub nr. M.P. 90-86 a 91-66. / *Entretien Nr.XV*; trad. în *George Enescu Monografie*, vol. cit. **supra**, nota 5, p.826.
- 12 *Paléographie musicale*, VII-VIII, Solesmes Imprimerie Saint-Pierre.
- 13 *Die Viertelstonstufen im Messtonale von Montpellier*, Eichstätt, 1911; a se vedea de asemeni *Canto Cristiano Liturgico di Solange Corbin, René Ménard, Bernard Vélât*, în *La Musica I...I Enciclopedia Storica, Unione Tipografico-Editrice Torinese*, I, 1966, pp.733; 745.
- 14 *Notația și ehurile muzicii bizantine*, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1971, p.222.
- 15 *Les idiomes et le canon de l'office de Noël...* par le Pere J.-D. Petresco... Préface de M.A. Gastoué Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, an.cit., pp. 76-77.
- 16 *Cultura muzicală de tradiție bizantină pe teritoriul României în secolul XVIII și începutul secolului XIX și aportul original al culturii autohtone*, București, Editura Muzicală, 1989, p.115.
- 17 *Izvoare ale muzicii românești*, vol. II, *Muzică instrumentală, vocală și psaltică*, Ed. Muz., 1978, p.208.
- 18 Cf. **supra**, nota 11, vol.cit., p. 226.
- 19 Cf. **supra**, nota 12, vol.cit., p. 56.
- 20 Cf. *Bernard Gavoty, Les souvenirs de Georges Enescu*, Paris, Flammarion, Éditeur, 1966, p.183.
- 21 Cf. **supra**, nota 2.
- 22 Cf. **supra**, nota 19.
- 23 Cf. P.Ș.Năsturel, *Une réminiscence de la messe latine a l'époque de la liturgie slave*, în *Romanoslavica*, Asociația Slavistilor, București, I, 1958, pp.198-209.