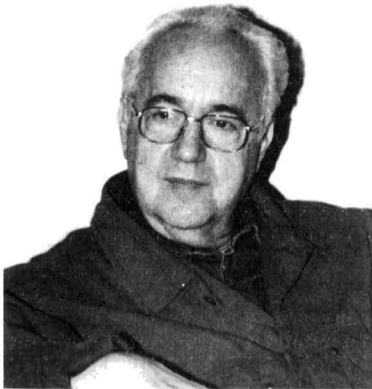


**CREAȚII**

Despina PETECEL THEODORU

## ***Pomenire: Un recviem românesc sau transcenderea imanenței***

Ultimul opus vocal-simfonic al compozitorului Ștefan Niculescu, *Pomenire. Un recviem românesc*<sup>1</sup> completează seria lucrărilor cu tentă sacră – *Axion, Psalmus, Invocatio, Simfoniile a III-a, "Cantos", a IV-a, "Deisis", a V-a, "Litanii la plinirea vremii"* etc. – ilustrând cu o covârșitoare elocvență cât de dătătoare de armonie poate fi "unirea minții cu inima" și cât de palpabilă esența divină, atunci când autorul știe să transforme imanența în transcendență.



Chintesența a preocupărilor sale pentru sacru, *Pomenirea* impresionează prin grandoea și fervoarea construcției, obținute cu cele mai simple mijloace și forme componistice, cărora le-a rămas consecvent de-a lungul timpului, ele reprezentând simbioze ale muzicii culte europene, ale culturii muzicale extra-europene și ale elementele din tradiția noastră bizantină: unisonul, eterofonia, poliritmiile, monodia, polifonia, omofonia etc.

Intenția maestrului Ștefan Niculescu a fost aceea de a crea "nu o muzică teologică, așa cum făcuse Messiaen, ci mai mult o rugăciune, o muzică de tip contemplativ" în care să co-existe unele "texte specifice rânduielii ortodoxe a înmormântării sau a parastasului", ca și unele "cântece funebre supraviețuitoare în cultura orală a țărânului român", cu fragmente din cântecul medieval citat de Monteverdi în Sonata scpra *Sancta Maria ora pro nobis* și cu secțiuni ale formei arhitectonice comparabile Missei funebre catolice – *requiem aeternam* (în p.I, *Odihnește, Mântuitorule*), *Kyrie eleison* și *Christe eleison* (în p. a II-a, *Doamne miluiește*) și *Dies irae* (în p. a V-a, *Strigătul Atotțiitorului*). Din acest punct de vedere, gestul său mi se pare asemănător, pe de o parte, cu gestul unui pictor ca Horia Bernea, în ale cărui pânze transcendența pare să coboare în imanență sub formă de *Biserici, Interioare de biserici, Grădini* cu vegetație luxuriantă străjuite de *Turle* și *Coloane*, ori sub formă de obiecte de cult – relicvare, chivoturi, cădelnițe, prapori etc. – comune atât ritualurilor ortodoxe, cât și celor catolice; pe de altă

<sup>1</sup> Irijiată cu 8-9 ani în urmă, la invitația Dlui Karsten Witt, pe atunci director al Festivalului Wien Modern, *Pomenirea* a fost interpretată în p.a.a. în zilele de 23-24 Martie 2006, la Ateneul Român, cu concursul Orchestrei simfonice și Corului Filarmonicii "George Enescu". Dirijor Horia Andreescu, dirijorul corului Iosf Ion Prunner. Solist basul Pompeiu Hărășteanu.

parte, seamănă cu gestul pictorului Marin Gherasim, care "contemplă" la rândul său "sacral prin forme simbolice, arhetipale, ce "ordonează materia de o vie senzualitate": *Abside, Cupole, Scuturi* în care încrustează semnul crucii, *Cununi de spini* sau *Mâini* pregătite să binecuvânteze, *Pomelnice*...

Conform mărturiei compozitorului, numele de *Pomenire* i-a fost sugerat de către soția sa (căreia îi și este dedicat de altfel), iar subtitlul *un requiem românesc* este "o adaptare proprie a denumirii celebrului *Ein Deutsches Requiem* «după cuvintele din Sfânta Scriptură», cum spune Johannes Brahms.

Mai degrabă o "aducere aminte de Cel de Sus și de cei adormiți întru Domnul", decât expresia unei *ceremonii pro defunctis*, lucrarea a fost gândită în 7 *structuri complexe*, sintetizând *pluralitatea* câtorva surse tradiționale de esență bizantin-ortodoxă sau de expresie primitiv-ritualică, îndelung cercetate de către autor: de la volumul de Tipologie muzicală al lui Constantin Brăiloiu. *Cântecul zorilor și bradului*, sau culegerea din 1936 a aceluiași, intitulată "Ale mortullui", din Gorj, la *Liturghier și Aghiasmatar* – în special textele din *Rânduiala înmormântării mirenilor* și *Rânduiala înmormântării preoților și diaconilor* -, la *Cartea tibetană a morților*, autorul analizând totodată, cu acribia-i bine cunoscută, majoritatea *requiem*-urilor scrise de-a lungul istoriei muzicii, de la Mozart și Brahms, la Fauré și Ligeti, trecând prin *Missa gregoriană funebră*. Departe de a-i fi diminuat în vreun fel personalitatea, investigarea surselor primare a avut întotdeauna un *efect înnoitor* asupra propriului act de creație și chiar a propriei existențe. Și, dacă în afinitatea maestrului Niculescu față de structurile mistic-religioase ale imaginarului regăsim ecoul *interiorității* sale spirituale, în predispoziția pentru utilizarea *contrariilor coincidente* de tipul *simetrie-asimetrie, diatonic-cromatic, continuum-discontinuum, gol-plin* etc. descoperim acele caracteristici moral-intelectuale comparabile cu atributele prin care un Gilbert Durand<sup>1</sup> de pildă definea "regimul diurn al imaginii": luminozitate, verticalitate, raționament filosofic și, nu în ultimul rând, *transcendența*.

Conștient că *transcendența* – echivalentă a *Adevărului* – e aproape imposibil de atins de către vreun muritor-"călător din țara cu dor în cea fără dor", Ștefan Niculescu își construiește întregul demers sonor pe ideea *tatonării*, a *incertitudinii*, a *interogației* și *ambiguității* realizată în plan muzical prin folosirea frecventă a *semitonurilor* – cormatice și diatonice, de fapt pe "grefarea unor elemente cromatice pe un fond diatonic" -, a scârilor muzicale construite similar celor bizantine dar non-octaviante "extinse pe 5-7-10 octave pe întreaga cuprindere a ambitusului orchestrei" și, în genere, prin recursul la intervale mici, mărite și micșorate, ce pivotează în jurul câtorva sunete cu valoare de nucleu - *do, re, sol, fa* bunăoară. Plasate în registre sunetele-pivot primesc alterații diferite, în funcție de intensitatea și sensul expresiei, având durate de *optimi* și *șaisprezecimi*, de *doimi* sau *note întregi* și fiind grupate mai ales în formule de *triolete*, combinate uneori cu *cvintolete* (ca în *Stihirile glasurilor*) sau cu *sextolete* (ca în *Odihnește, Mântuitorule*). Ele plasează ființa umană în cele mai variate "relații" cu Divinitatea:

<sup>1</sup> Detalii în: *Structurile antropologice ale imaginarului*, trad. de Marcel Aderca, Buc., Univers, 1977, p. 495.

de umilitate (ca în *Doamne miluiește*), de somare a clemenței (ca în *Odihnește, Mântuitorule* sau *Stihirile glasurilor*), de teamă și smerenie (ca în *Evanghelie*) sau de proslăvire și venerație (ca în *Pomenire*).

Partea I, *Odihnește, Mântuitorule* ("corespunzătoare oarecum catolicului *Requiem aeternam*"), pune parcă în mișcare materia - masa compactă a vocilor, ce își *murmură* rugăciunile, ca într-o cântare bisericească arhaică, primordială, într-o alternare de secunde mici, al căror centru rămâne sunetul *do*. Grupurile de *triolete* cu valori de *optimi* din pasajele viorilor imprimă rugăciunii o ritmicitate quasi vorbită. *Crescendo*-ul realizat prin augmentarea valorilor de note (pătrimi și doimi în loc de optimi) transformă murmurul inițial în strigăt, de o densitate atomică, susținut fiind și de "ciorchinele" de clopote – acum trase în dungă, după ce, la început, prezența lor abia putea fi decelată din sonoritatea compactă a suflătorilor. În timp ce vocile umane îl imploră cu disperare pe Mântuitor, ca și când ar vrea să obțină instantaneu și confirmarea faptului că "Tu, Hristoase, Dumnezeu nostru, ești învierea, viața și odihna adormitului robului Tău", orchestra exprimă *imuabilitatea spiritului* prin trasee contrapunctice sau *unisonuri recurente* aș spune – fiecare compartiment al corzilor intonând semitonuri identice cantitativ, dar cu sensuri contrare.

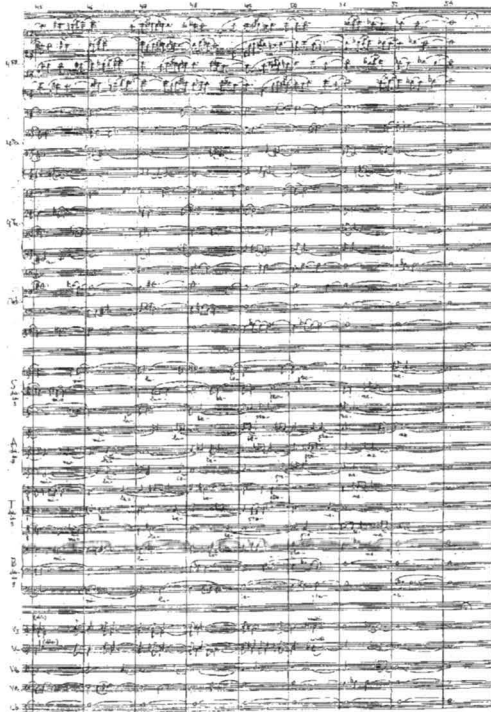
The image shows a page of handwritten musical notation for a choral and orchestral work. The score is arranged in systems. The top system includes vocal parts with lyrics in Romanian: "do- mi- a- do- mi- a- do- mi- a- do- mi- a- do- mi-". Below the vocal parts are several staves for instruments, including strings (Violini I, Violini II, Violoncelli, Contrabasi) and woodwinds (Flauti, Clarineti, Fageti, Trombi, Tromboni). The notation is dense, featuring many sixteenth and thirty-second notes, and includes various musical markings such as dynamics, articulation, and performance instructions.

Ex. nr. 1. *Partea I*, măs. 71-77, Partitura manuscrisă, p. 11.

În partea a II-a, *Doamne miluiește* (ce “corespunde oarecum catolicului *Kyrie eleison* și *Christe eleison*”), locul unisonului și al structurilor contrapunctice e luat de țesătura eterofonică, inițiată tot de flaute și tot pe semitonuri descendente, ca în prima parte; numai că sunetele nu mai sunt *re bemol-do*, ci *si bemol-la* – aceleași pe care-și rostește rugăciunea corul mixt - amplificate de înaintarea imperturbabilă a suflătorilor, în registrul acut, cu sonorități ce amintesc de trâmbițele cerești. Este punctul în care se produce un *dublă transfer*, cu totul surprinzător, între sacru-profan, între viață și moarte, între eternitate și efemer, pe de o parte și între rugile celor vii și gemetele (vaietele) celor dispăruți, pe de altă parte – primele resuscitându-le parcă pe ultimele, sub “oblăduirea” celestă, proiectată asupra pământenilor prin intermediul sunetelor imateriale emise de grupul percusiv alcătuit din glockenspiel, vibrafon, marimbafon, în contrast cu timbrul metalic al suflătorilor.

Ex. nr. 2. *Partea a II-a*, măs. 29-36, Idem sursă, p. 17.

Compozitorul are mereu în vedere confluența diferitelor sintaxe și principii *antinonice*, care conduc, invariabil, spre coincidența contrariilor (*coincidentia oppositorum*) – simbol al Trinității, dar și al lumii “ca scară”, așa cum o vedea Bonaventura.<sup>1</sup> O asemenea sugestie ne-o oferă, la propriu, partitura maestrului Niculescu, deopotrivă ca expresie sonoră și ca imagine grafică: formulele ritmice se înlanțuie după legități canonice dând contur unei scări spiralate, a cărei ultimă treaptă coboară (*si bemol-la*), înainte ca entitatea umană să fi putut stabili contactul direct și total cu Divinitatea! Momentul are consistență, în ciuda scriiturii spațiate și e obținută prin jocul subtil de semitonuri, cu valori ce oscilează între optimi, note întregi, doimi și note întregi, dilatându-se ori rarefiindu-se, în special atunci când e pronunțat – mai bine-zis, *conjurat* – numele lui Iisus Christos. Fenomenul ar putea fi definit prin ceea ce Vladimir Jankéléitch numește, în cartea sa, *La mort*, “devenirea celui viu”, care este “el însuși o ființă goală și lacunară: densitatea plenitudinii e interpretată ca vacuitate sau ca falsă plenitudine...”<sup>3</sup>



Ex. nr. 3. *Partea a II-a*, măs. 45-53, p. 19. Idem sursă.

<sup>1</sup> Detalii în: Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, trad. de Cezar Baltag, Buc., Ed. Științifică, p. 189 și urm.

<sup>2</sup> Volum apărut la Flammarion, France, 1977. A se vedea cap. *La mort durant la vie*, subcapitolul *Euphémie et inversion apopatique*, pp. 59-67.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 65.

Odată cu introducerea *Cântecului zorilor* (p. a III-a), tonusul muzicii se modifică brusc, între pânzele modale, fluide și fine ca o pulbere aurie, ale viiorilor în registrul supra-acut și unisonul masiv, de un dramatism aproape insuportabil al corului existând delimitări precise, ce fac și mai evident principiul contrariilor coincidente. În mod straniu, din coexistența luminii cu întunericul ia naștere o stare de *armonie* în care limbajul Instanțelor cerești pare a se contopi cu lamento-ul ființei umane.

Ex. nr. 4. Partea a III-a, măs. 8-15, p. 21. Idem sursă.

Disperarea cu care sunt rostite cuvintele "Zorilor, voi surorilor, voi să nu grăbiți să ne năvăliți, până și-o găsi dalbul de pribeag un car cărător, că e călător din țara cu dor în cea fără dor...", se confundă cu suferința și compasiunea venite din lumea supra-sensibilă pentru chinul și neputința omului de a înțelege că "moartea nu este contrariul vieții", ci, mai degrabă, "replica simetrică a vieții"<sup>1</sup> (suti.n.D.P.).

Cu o intuiție exemplară, Ștefan Niculescu obține o astfel de simetrie rezervând vocilor, corzilor și suflătorilor, spații bine delimitate, unite însă prin sunetele solitare, pasagere, cristaline, ale aceleiași triade percusive ca în Doamne miluiește - glockenspiel, vibrafon, marimbafon - dar și prin haloul creat de acorurile în pp ale orgii. În contrast cu discreția acestora, sunetul ascuțit, ca o lamă de fierăstrău al corzilor - semn al conștientizării limitei și totodată invitație la purificarea de sine?! -, încheie secvența într-o notă de maximă spiritualizare.

The image shows a page of handwritten musical notation for a large ensemble. It features multiple staves for various instruments and voices. The notation is dense, with many notes and dynamic markings such as 'pp' (pianissimo) and 'f' (forte). There are also some performance instructions in parentheses, like '(con sord.)' and '(con sord.)'. The score is written in a traditional musical notation style with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The bottom of the page shows a vocal line with lyrics in Romanian: "Din țara cu dor în cea fără dor...".

Ex. Nr. 5 a. *Partea a III-a*, măs. 37-46, p. 24-25.

<sup>1</sup> Detalii în: Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, p. 63.

Ex. nr. 5 b. *Partea a III-a*, măsur. 56-62, p. 27. Idem sursă.

De la atmosfera de compasiune din secțiunea anterioară, muzica trece la sonoritatea apocaliptică a alămurilor, ce deschide partea a IV-a, *Stihirile glasurilor* – al cărei text e extras tot din *Rânduiala înmormântării mirenilor*: “Câtă desfătare lumească rămâne neîmpreunată cu grija? Care mărturie stă pe pământ neschimbată? Toate sunt mai neputincioase decât umbra. O clipă numai și pe toate acestea moartea le primește.”

Observând atent partitura, ni se relevă una dintre “tactilele” componistice ale maestrului Niculescu și anume: deși clădite pe principii sintactice și morfologice diferite, fiecare secțiune preia elemente motivice, ritmice, agogice, din precedentele. Se creează astfel cupluri complementare, ce mențin în fond unitatea construcției. Așadar, scriitura orchestrală din *Stihirile glasurilor* revine la rarefierea eterofonică, discret contrapunctată, din partea a II-a, *Doamne miluiește*, dar și la ritmul alert, marcat de triolete combinate cu cvintolete, din prima parte; doar valorile de note sunt augmentate, de la optimi la pătrimi și de la șaisprezecimi la doimi. Această eterogenitate ritmică permite însă vocilor de bărbați să declame silabele și cuvintele atrăgând atenția asupra zădărnicii și deșertăciunii a “toate cele omenești. Căci venind moartea, toate acestea pier.” Iar pe cuvântul pier, sunetele coboară - ca vaietul muritorilor, triști și melancolici, pe scara lumii - spre moartea presimțită, nu ca pe o eliberare, ci ca pe o suspendare neliniștitoare a vieții cotidiene, materiale. Și, tot ca în prima parte, dar și ca în alte opus-uri ale compozitorului Ștefan Niculescu, reapare triada percusivă la care ne-am referit înainte. În genere cu o prezență discretă, ca o licărire, mărturisind despre permanența spiritului divin ce sălășluiește în fiecare pământean, în *Stihiri* ea își transformă strălucirea delicat-transcendentă, lăsându-se absorbită, ascunsă de



masa suflătorilor de lemn și a alăturilor; cu alte cuvinte, *acceptă* macularea, voalarea, tocmai pentru ca avertismentele sale să fie mai elocvente și mai eficace. Săi, cum ar spune Aristotel, pentru ca Adevărul să fie transmis *în limitele* “veosimilului și ale necesarului”<sup>1</sup>, doar astfel putând fi acceptat ca atare.

Ex. nr. 6. *Partea a IV-a*, măs. 46-50, p. 40. Idem sursă.

*Strigătul Atotțiitorului* (p. a V-a) – ce “corespunde oarecum catolicului *Dies irae*” – continuă incandescența atmosferei din Stihiri, fiind totodată partea cea mai divers stratificată ca limbaj și în care golul și plinul, discontinuitatea și compensările de nivel interferează ori se juxtapun dând expresie fracturilor din interiorul textului, selectat din *Fericiri*, Glasul 6: “Să auzim ce strigă Atotțiitorul: vai de cei ce caută să vadă ziua cea înfricoșătoare a Domnului....”.

<sup>1</sup> Aristotel, *Poetica*, ed. a III-a, traducere și comentarii de D.M. Pippidi, Buc., Ed. Iri, IX, 1451 b, p. 76.

Ritmurile vehemente ale orchestrei, unde corzile cântă în salturi intervalice abrupte, de decimă, se întretaie cu ritmul sacadat, aproape vorbit, al vocilor, la început cu fraze așezate, narrative, în valori de pătrimi și doimi, apoi accelerându-se în formule de optimi repetitive, în *fff*, ca niște sentințe implacabile. Ștefan Niculescu reiterează în această parte geometria arhitectonică din *Cântecul zorilor*, dar și pe cea din *Stihirile glasurilor* și, în egală măsură, structurile pluristratificate ale unor partituri anterioare *Requiem*-ului, precum *Simfonia a II-a*, "*Opus d'acicum*", *Invocatio*, *Incantații*, *Undecimum* etc.

The image displays a page of a musical score, likely for an orchestra and voices. It features multiple staves of music, with various rhythmic notations, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score is densely packed with musical symbols, including clefs, time signatures, and dynamic markings such as *fff* (fortissimo). The notation is complex, reflecting the 'vehement' and 'sacaded' rhythms mentioned in the text. The page is numbered '12' at the bottom left.

Ex. nr. 7. *Partea a V-a*, măs. 8-14, p. 44. Idem sursă.

Și, ca pentru a ilustra sonor ideaea lumii *ca scară*, "pe care noi urcăm spre Dumnezeu" și în care "găsim urmele lui Dumnezeu: unele materiale, altele spirituale, unele temporale, altele eterne, unele în afară de noi, altele în noi"<sup>1</sup>, Ștefan Niculescu încheie secțiunea a V-a cu o dublă deschidere spre *Evanghelia* (p. a VI-a): la extrema superioară suflătorii "*urcă* în afara noastră", spre ierarhiile cerești, contopindu-se cu ele în *ppp*, iar la extrema inferioară, corzile *coboară* "în

<sup>1</sup> Cf. Sf. Bonaventura, *Apud* Mircea Eliade, *op.cit.*, p. 190.

noi” în materie, într-un crescendo descendent, în *fff* - aspect inedit al principiului *coincidența contrariilor* atât de acaparant și fertil pentru gândirea muzicală a autorului.

Ex. nr. 8. *Partea a VI-a*, măș. 43-45, p. 51. Idem sursă.

În felul acesta, citirea Evangheliei după Ioan (V, 24-30) – “unul dintre fundamentele creștinismului ortodox și catolic” – cum o consideră -, pe care o ascultase de nenumărate ori în copilărie, la slujbele ținute adesea de însuși bunicul său, care era preot – este abordată atât din perspectivă sacră, cât și din cea profană, fenomenul constituindu-se în apogeul întregii lucrări. Un crescendo solemn, încredințat orchestrei și orgii (ca în *Cântecul zorilor*), amintind pasager de scările cromatice ascensionale din simfoniile bruckneriene și chiar din *Te Deum*, pregătește apariția basului solist. Verdictul Celui care l-a trimis pe Ioan Botezătorul, și anume că “vine ceasul când morții vor auzi glasul Fiului lui Dumnezeu și cei care cor auzi vor învia” e rostit cu glas rezonant, declamat, în

formule secvențate de triolete formate din optimi și “îmbrățișate” de trioletele suflătorilor și de trioletele alternând cu cvintoletele corzilor. Bulversarea echilibrului, produsă de apariția forței demiurgice impenetrabile și “înfricoșătoare” sfârșește cu un fel de “cadență cu ruptură a ceea ce fusese înainte”, prin apariția a două rugăciuni: *Sancta Maria ora pro nobis* (Sfântă Marie, roagă-te pentru noi) și *Doamne Iisuse Christoase, Fiul lui Dumnezeu, miluiește-mă pe mine păcătosul*.

Ex. Nr. 9 a. *Partea a VI-a*, măs. 48-53, p. 59. Idem sursă.

Maestrul Niculescu îmi mărturisea că, atât textul, cât și muzica rugăciunii catolice *Sancta Maria ora pro nobis*, le-a auzit pentru prima oară într-o lucrare a lui Monteverdi, scrisă pe această melodie și că, de atunci le-a încorporat în Simfoniile a III-a, a IV-a și a V-a, “ca pe un *leit-motiv* provenit din lumea medievală, gregoriană, când occidental și oriental erau împreună.” Totodată, compozitorul afirmă că, pe lângă *Sancta Maria ora pro nobis* a mai apelat și la “anumite sugestii melodice auzite la Mănăstirea Antim, într-o slujbă a Postului Mare al Paștelui”, oficiată de către duhovnicul său, Părintele Sofian, în canonul Sf. Andrei Criteanu. Impresionat de frumusețea canonului a extras și de acolo o “scurtă intonație”, pe care a folosit-o în *Recviem*, dar și în alte lucrări ale sale....

Prin asocierea a două trasee melodice diferite, pe texte diferite (în latină și română), ca și a mai multor tipuri de scriituri suprapuse – monodie, omofonie, polifonie, eterofonie -, maestrul Niculescu revine asupra unei tehnici medievale, bazată pe libertatea și varietatea mijloacelor de expresie și cunoscută sub denumirea de *Ars Nova* și, iarăși, aplicată majorității creațiilor domniei sale.

Preponderent transparent, fondul orchestrei, amenințat de armoniile orgii, se învluiează doar atunci când cuvintele devin veninătoare, unindu-se cu sunetele de clopote trase în dungă, ca în partea I, cu alămurile și intransigența

The image displays a complex handwritten musical score for the piece 'Sancta Maria ora pro nobis'. It consists of multiple staves, likely representing different instruments or voices. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is densely packed with musical information, reflecting the intricate polyphonic and monophonic textures described in the text. The handwriting is clear and professional, typical of a composer's manuscript.

celui care “are viață veșnică și la judecată nu va veni.” La capătul celălalt, se află înțelegerea și compasiunea Sfintei Fecioare sugerate de flageolele corzilor, ca o boare de vânt aducătoare de speranță.

A page of handwritten musical notation for a string quartet. It features four staves with intricate melodic and harmonic lines. Dynamics such as 'Cresc.' and 'Dim.' are clearly marked. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Ex. nr. 9 b. *Partea a VI-a*, măsură 54-59, p. 60. Idem sursă.

A page of handwritten musical notation for a string quartet, continuing from the previous example. It shows four staves with complex musical notation, including dynamics like 'Cresc.' and 'Dim.'. The notation is dense and detailed, with various rhythmic and melodic elements.

Ex. nr. 9 c. *Partea a VI-a*, măsură 60 - 64, p. 61. Idem sursă.

Sentimentul de *smerenie* instalat în sufletele păcătoșilor după ascultarea glasului apocaliptic se prelungește în *Pomenire* (p. a VII-a) – pe texte alese din *Rugăciunile de ieratre* cuprinse în *Rânduiala înmormântării mirenilor*. Este, poate, partea cea mai destinată din întregul recviem. *Unisonul* și, de asemenea, o anume

unitate temporală, întruchipată de predominanța valorilor de doimi și de note întregi se re-instalează în *Pomenire* pentru a sublinia nevoia de *centralitate*, ca “permanență a gândirii” sau, cum ar spune Eliade, ca simbol al accederii la “realitatea absolută.”

Transfigurate de ruga supremă, acum către “Născătoarea de Dumnezeu”, pentru mântuirea celor “ce nădăduiesc în tine”, vocile feminine de alto, flancate de soprane și de tenori și baritoni divizați în câte trei grupe fiecare, înscriu aerian ghirlande sonore ce par să orneze, ca în picturile renaștentiste, chipul Fecioarei, dar și volute încrucișate ca nervurile navei unei biserici sau catedrale gotice.

Ex. nr. 10. *Partea a VII-a*, măs. 1-11, p. 64. Idem sursă.

Compunând *Pomenirea - Un recviem românesc*, Ștefan Niculescu pare să fi descoperit reminiscențe ale propriei experiențe ancestrale pe care le-a transcris cu mână sigură și spirit de inițiat, ca pe niște pergamente deteriorate de trecerea timpului, pentru a le “salva” de la iminenta degradare și pentru a le putea transmite viitorimii. Noul său *opus* iese din sfera etichetărilor, a stilurilor și a modelelor, tocmai întrucât le-a asimilat organic, distilându-le într-o construcție atemporală, edificată pe principiile imuabile ale sacralității.