

INTERVIURI

Un dialog cu muzicologul Costin Moisil

Andra Apostu

Costin Moisil este conferențiar la Universitatea Națională de Muzică din București și „etnomuzicolog care studiază muzica bizantină”.



Este absolvent al studiilor doctorale la Universitatea din Atena unde a colaborat cu binecunoscuta și regretata Katy Romanou. Cariera sa a debutat la Muzeul Țăranului Român unde a lucrat alături de Speranța Rădulescu și Florin Iordan, participând la realizarea premiatei serii de muzici tradiționale *Ethnophonie*. Activitatea sa pedagogică include, printre altele, cursuri precum *Antropologia muzicii*, *Etică și integritate academică* sau *Muzici tradiționale*.

Stilul său atent, meticulos și dedicarea totală în misiunile sale de cercetare i-au adus și o largă recunoaștere editorială prin apariția de volume dar și capitole în volume deosebit de apreciate atât în România cât și peste hotare.

- **Andra Apostu:** Stimate domnule Moisi! ați finalizat studii doctorale de muzicologie istorică la Universitatea din Atena. De ce „muzicologie istorică” și de ce Universitatea din Atena?

Costin Moisi: „Muzicologie istorică” e traducerea lui *historical musicology* (în greacă, *istoriki mousikologia*), una dintre cele două mari branșe ale muzicologiei (cealaltă fiind sistematica). Pe de o parte, aceasta a fost încadrarea birocratică pe care facultatea a dat-o tezei mele, mai ales că îndrumătoarea mea, regretata Katy Romanou, era specialistă în istoria muzicii. Pe de altă parte, chiar cred că asta este eticheta cea mai potrivită, teza mea nefiind de etnomuzicologie – deși obiectul său îl reprezintă identitatea muzicală –, nici de „bizantinologie” (termenul îmi displace, o să revin). Titlul tezei este *Construcția muzicii naționale bisericești românești (1821-1914)*. M-am ocupat în principal de muzica bizantină, dar am vorbit puțin și despre piesele armonice ale lui Gheorghe Ionescu sau Ioan Bunescu ori de cursurile de cor ale lui Ioan Cartu. N-am făcut doar cercetări de paleografie muzicală și analize, ci m-a interesat, în primul rând, cum influențează ideologia naționalistă și schimbările din societate evoluția muzicii și invers. Din aceste motive socotesc teza ca muzicologie istorică, deși altminteri mă consider un etnomuzicolog care studiază muzica bizantină.

De ce nu-mi place termenul „bizantinologie”? Pentru că îl percep ca având o conotație peiorativă. Când se zice în România că X e muzicolog, se înțelege că e specialist în muzică; în schimb, dacă Y e bizantinolog, nu pare a se ocupa de muzică, ci de o ramură a istoriei. De asemenea, e de așteptat ca X să poată analiza orice partitură apuseană și să-l studieze azi pe Boulez, iar anul viitor – dacă are chef – pe Palestrina sau pe Perotin. În schimb, ar fi de mirare ca Y, după ce ani de zile a scris despre Filothei sin Agăi Jipei și Dimitrie Suceveanu, să se ocupe de cvartetele lui Haydn. Sau, dacă o face, o să fie numit bizantinolog și muzicolog. Adică, deși nu o spunem cu voce tare, gândim că muzicologul se ocupă de Muzica cu M mare, iar bizantinologul de o muzică bizară, din categoria „și altele”. O să spui că există și „enescolog” și nu e depreciativ. Totuși, nu va spune nimeni că Z e enescolog și muzicolog. Și nici nu știu să folosim nume speciale pentru alte specializări: nu spunem jorolog, clasicolog, camerolog sau popolog. Dacă

în Vest se folosesc *Byzantine musicology* și *musicologie byzantine*, hai să spunem și noi „muzicologie bizantină”!

➤ **A.A.:** De ce ați ales Universitatea din Atena?

C.M.: Au fost mai multe motive. Întâi, am vrut să învăț limba greacă pentru a putea citi bibliografia de limbă greacă. Apoi, voiam să văd cum cântă grecii în biserică și cum predau muzica bizantină. (M-am convins că e important să mergi la mai multe biserici și de multe ori, ca să vezi cum se schimbă muzica în funcție de circumstanțe.) De asemenea, speram să găsesc în Grecia mai multă literatură despre naționalism – în 2003 erau puține astfel de cărți în bibliotecile din România sau poate nu știam eu unde să le caut. Și, într-adevăr, am putut citi acolo Benedict Anderson, Anthony D. Smith, Ernest Gellner și alții. Nu în ultimul rând, pentru că acolo – spre deosebire de România – aveam șansa unei burse care să-mi permită să studiez câțiva ani fără să fiu nevoit să lucrez. Deci, voiam să merg în Grecia, era mai puțin important pentru mine dacă e Atena sau Salonic. La Atena erau însă niște nume grele: Lykourgos Angelopoulos, conducătorul Corului Bizantin Grec; Grigorios Stathis, mare specialist în muzicologie bizantină; Ioannis Arvanitis, psalt și muzicolog admirabil, pe care îl cunoscusem în 2000 și la ale cărui cursuri de psaltică îmi doream să merg. În fine, am aflat că în Atena era profesoară Katy Romanou, mi-o lăudase un prieten ca pe cea mai potrivită alegere pentru un doctorat în Grecia (prietenul își făcea doctoratul în Copenhaga, probabil cel mai important centru de studiu al muzicii bizantine). Romanou fusese ani de-a rândul pianistă și critic muzical, avea un masterat în SUA despre *Theoritikionul* lui Chrysanthos (prima teorie modernă a muzicii psaltice) și era poate cel mai respectat specialist în istoria muzicii grecești noi. Nu cred că aș fi găsit la acea vreme, în România și Grecia, un conducător de doctorat mai potrivit pentru tema mea. Am schimbat câteva e-mailuri și m-a acceptat ca doctorand. Și, într-adevăr, s-a dovedit cea mai bună alegere: și ei, și lui Ioannis Arvanitis le sunt profund recunoscător pentru ce am învățat, pentru ajutorul dat și pentru căldura pe care mi-au arătat-o.

➤ **A.A.:** Ce este diferit față de doctoratul în muzică așa cum îl știm noi în România?

C.M.: Nu știu cum e acum, pot să vă spun cum era acum 20 de ani. Doctoratul era doar științific, nu știu să fi fost și ceea ce se cheamă „doctorat profesional”, chiar dacă mulți dintre doctoranzi erau interpreți. Pe parcursul doctoratului nu urmai cursuri, nu aveai de dat examene sau referate, lucrai doar pentru teză. Ceva ce făceau doar profesoara mea împreună cu un alt profesor erau niște mini-simpozioane cu circuit închis, cam o dată pe semestru, în care doctoranzii lor prezentau ce lucraseră în ultima vreme. Spre deosebire de România, unde nu suntem învățați nici astăzi să punem întrebări după o comunicare științifică, acolo urmau mici dezbateri după fiecare prezentare, dezbateri din care învățai foarte multe. Iar la finalul zilei, invariabil, ne suiam cu toții în mașini și mergeam până la cutare sau cutare tavernă, mâncam bine și continuam discuțiile.

- **A.A.:** Ați făcut parte din echipe de cercetare aplicată mai ales când ați fost angajat la Muzeul Țăranului Român și ați lucrat alături de Speranța Rădulescu. Spuneți-ne despre această perioadă petrecută acolo, o perioadă generoasă de aproape 20 de ani.

C.M.: Muzeul Țăranului a fost gândit ca un loc care să prezinte cultura țărănească românească așa cum e ea, în opoziție cu falsurile cu care ne obișnuise perioada comunistă. Iar dacă vorbim de muzica țărănească, mă refer nu doar la cântecele cu versuri de propagandă, ci cam la toată muzica pe care o cântau – și o mai cântă și azi – vedetele TV și pe care dansau ansamblurile folclorice. Speranța Rădulescu își propusese să ofere o alternativă la această muzică fals țărănească. A fondat o serie de înregistrări de muzici tradiționale, *Ethnophonie*, la început pe casete audio, ulterior pe CD. A gândit-o ca pe o serie antologică, în care să figureze muzicile cu o amprentă identitară locală și de o anume calitate estetică. Odată cu trecerea pe CD, în 2000, înregistrările au putut fi însoțite și de o broșură consistentă cu texte de prezentare a regiunii, a interpreților și a unor probleme etnomuzicologice, pe înțelesul publicului larg. Până acum au apărut 32 de CD-uri, primele 10 primind un prestigios premiu *Charles Cros*.

De asemenea, un loc important au ocupat concertele de muzici tradiționale, care îi familiarizau pe orășeni cu muzica reală a satului,

cântată de mici tarafuri „ca la nuntă”. Și înregistrările, și concertele veneau în urma unor cercetări de teren și, de multe ori, se continuau cu articole științifice și prezentări la conferințe internaționale de etnomuzicologie. Ale Speranței, că eu mergeam la conferințe de muzică bizantină. Dar încet, încet am preluat și eu privirea și metodele etnomuzicologice și le-am folosit în cercetările mele despre muzica bisericească. Nu pot decât să îi fiu recunoscător Speranței pentru asta, de la ea am învățat meseria.

- **A.A.:** Ați participat alături de Speranța Rădulescu la acel volum controversat care a tratat tematica manelelor.

C.M.: N-aș zice că volumul a fost controversat, ci mai degrabă neglijat în România (din nefericire, pentru că este un volum foarte bine făcut). Controversate au fost însăși cercetarea manelei și seria de conferințe de la Conservatorul din București. Totul a pornit prin 2008, de la rugămintea editorilor unei masive enciclopedii despre muzicile lumii (*Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World*) de a avea niște mici texte despre câteva genuri românești: doina, manea, muzica lăutărească și cea populară. Speranța a scris majoritatea textelor, dar la cel despre manea am lucrat toți trei etnomuzicologii de la MȚR: ea, Florin Iordan și cu mine. Cercetarea s-a dezvoltat apoi, pentru că ne-am dat seama că e un fenomen mult prea important pentru a fi trecut cu vederea: la acea vreme, un român din trei asculta cu plăcere manele. Nu poți să te faci că nu vezi valul cum vine peste tine, zicea Speranța. Pe atunci toată lumea zicea vrute și nevrute despre subiect, așa că am simțit că e de datoria noastră să aflăm mai multe despre manele și să le spunem și altora – și pentru cei din prezent, și pentru cei care, peste 50 de ani, vor fi curioși ce era cu muzica ce făcea atâta vâlvă la începutul secolului.

Volumul despre care m-ați întrebat, *Manele in Romania*, a apărut în 2016 în SUA, într-o prestigioasă serie de etnomuzicologie europeană (*Europea*), coordonată de doi dintre cei mai importanți etnomuzicologi în viață, Philip Bohlman și Martin Stokes. Editoarele volumului au fost Speranța, Anca Giurchescu și Margaret Beissinger, profesoară la Universitatea Princeton și specialistă în muzica și literatura orală din sud-estul Europei. Eu am scris un capitol din cele zece. M-am ocupat de

partea istorică și astfel am aflat că termenul apare abia la jumătatea veacului al XIX-lea, că Anton Pann nu îl folosește, că nici el, nici Dimitrie Cantemir n-au nici în clin, nici în mănecă cu manelele, că boieri moldoveni ca Alecu Russo sau Costache Negruzzi priveau manelele cu simpatie, ca pe un simbol al vremurilor de aur premoderne, și că – întocmai ca acum – unii oamenii foloseau cuvântul „manea” pentru o mare varietate de muzici care le displăceau din cauza originii lor orientale, fără însă să le cunoască prea bine.

- **A.A.:** Au fost și conferințe pe această temă, alături de cursurile de la Universitatea de Muzică din București?

C.M.: A fost un proiect finanțat prin programul PATTERNS de Fundația *Erste Stiftung*, care avea prevăzute șase prelegeri despre manele. Aceste prelegeri au fost găzduite, în 2011, de Universitatea de Muzică din București. În afară de noi trei de la MȚR, au participat la aceste prelegeri Anca Giurchescu și Mirela Radu. A fost o muncă de echipă de care îmi amintesc cu mare plăcere. Speranța a coordonat totul. Ne întâlneam la ea acasă, prezentam fiecare ce urma să vorbim la următoarea prelegere, apoi dezbăteam ce e nevoie să schimbăm. Am fost foarte serioși și am avut multe de învățat de la Anca Giurchescu, un om minunat și un etnocoreolog de faimă mondială. Am procedat așa cum procedăm în cercetarea etnomuzicologică cu orice gen muzical: am încercat să îi trasăm dimensiunea istorică, relația cu societatea, comportamentele muzicienilor și ale ascultătorilor, să descriem structura muzicală și cea a dansului, să vorbim despre poetica manelei, despre iconografie, simbolistică etc. La finalul întâlnirilor, vorbitorii și audienții prelegerilor am mers cu toții pe teren, la Hanul Drumețului, unde am stat până la 3 dimineața. În afară de aceste prelegeri, au mai fost câteva conferințe la Muzeul Țăranului și, după lansarea volumului, o masă rotundă la Colegiul Noua Europă. Masa rotundă, în special, s-a bucurat de o atenție deosebită – sala a fost plină ochi și întrebările au curs una după alta!

- **A.A.:** Sunteți autor al multor studii, majoritatea din zona muzicii bizantine. Recent ați făcut parte din acest minunat colectiv care a creat aceste volume de mare

ajutor și într-o perioadă de mare nevoie pentru documentare, volumele *Noi istorii ale muzicilor românești* apărut la Editura UNMB și Editura Muzicală, un proiect editorial colaborativ. Cum a fost această experiență și cum ați contribuit la crearea acestor noi istorii?

C.M.: Am scris trei capitole pentru cele două volume apărute în 2020. Unul este concluzia tezei mele de doctorat, anume că muzica bisericească *națională* s-a construit odată cu națiunea română, adică în secolul al XIX-lea. Înainte de jumătatea secolului, muzica bisericească din țările române era socotită parte a muzicii ortodoxiei. Psaltii din acea vreme nu considerau că este ceva aparte în muzica românească; doar că era în limba română și putea fi înțeleasă de cei din biserică. Schimbarea de perspectivă vine după mijlocul secolului, când românii încep să vadă lumea prin lentila naționalismului și consideră că sunt o națiune, că națiunea trebuie să aibă o muzică a ei, în general, și în particular o muzică bisericească a ei. Și atunci încep să se gândească care e muzica lor bisericească? E asta pe care o au de la Macarie Ieromonahul și Anton Pann și Dimitrie Suceveanu? Poate ea fi armonizată și folosită în biserică? Încep să își pună problema *cum* este muzica noastră? Dacă avem o muzică românească, ea trebuie să aibă niște caracteristici. Cei care scriu despre muzică preiau informații din prefetele lui Anton Pann și Macarie Ieromonahul – de multe ori le și răstălmăcesc! – și le folosesc pentru a contura muzica românească spre deosebire de muzica grecească: de fiecare dată când forjezi o națiune o faci prin comparație cu vecinul cel mai apropiat. Și evident că vecinul e rău și tu ai caracteristicile cele bune, încerci să găsești lucruri pe care tu le ai și celălalt nu le are și te mândrești cu ele. De pildă, te mândrești că muzica ta bisericească e simplă, nu fastuoasă ca a grecilor, pentru că românul e mai smerit și ortodoxia românească privește spre interior; muzica românească e mai puțin ornamentată și cromatizată, pentru că esența noastră nu este orientală ș.a.m.d. De asemenea, am încercat să arăt care este rolul statului și al instituțiilor în crearea acestei muzici naționale: faptul că statul la un moment dat l-a finanțat pe Ioan Cartu să facă niște coruri armonice la mănăstirile Neamț și Agapia; sau că statul a tăiat dreptul de uzufruct al moșiei unui mitropolit care se opunea acestui lucru; că, nemaiavând cântăreți bisericești la sate, ministerul a găsit cu cale să îi

pună pe copiii din școlile primare să cânte la Liturghie un repertoriu foarte simplu – la astfel de lucruri m-am uitat și a rezultat o istorie practic pe dos față de ceea ce se predă în seminarii și de viziunea muzicologilor din secolul XX.

Un alt capitol provine tot din lucrarea mea de doctorat, care, fiind susținută în Grecia, a avut nevoie de o secțiune în care să explic contextul muzical general românesc. Am vorbit aici despre cele mai importante muzici din Valahia și Moldova secolului al XIX-lea și despre europenizarea acestora în acest secol. Și aici abordarea mea e iarăși puțin mai etnomuzicologică, adică nu mă interesează prea mult să enumăr compozitorii, creațiile lor sau să analizez piesele, cât să discut cine cânta, pentru cine cânta, cum au apărut instituțiile moderne (conservatorul, opera, filarmonica), cine studia și cine predă la conservatoare, ce rol juca naționalismul etc.

Și a mai fost un capitol, chiar cel dintâi din primul volum, care ar fi trebuit să baleieze istoria de la primele documente până către secolul XIX. Titlul, după multe gândiri, a ajuns „În loc de istorie a muzicii vechi românești”, pentru că mi-am da seama că, în loc să încarci cititorul cu informații care nu sunt relevante pentru el, să îi spui că ai avut atâtea manuscrise de muzică bizantină, că le-a scris cutare copist etc., e mai de folos să îi spui care ar putea fi legătura dintre acele izvoare și muzica cântată efectiv în acele vremuri. Noi ne-am obișnuit să considerăm că o piesă dintr-un manuscris are un compozitor, că acesta a scris-o ca altcineva să o citească și să o interpreteze și că, dacă descifrăm notația, putem și noi să o cântăm. Or lucrul acesta nu este întotdeauna adevărat. Uneori notația oferă doar un schelet grosier, pe care cel care cântă îl umple cu „carne”, după muzica pe care a deprins-o de-a lungul vieții. Alteori, cartea cu cântece e doar un obiect frumos, bun de dat în dar și păstrat apoi într-un sîpet. Sau o colecție de piese de antrenament – un fel de Hanon de nivel mai profund, dacă vrei, ca să înveți niște modele de acompaniament, improvizație... – deci piese de antrenament pe care nu le cântai decât la studiu. Ori, de pildă, colecția de piese a lui Honterus, făcută ca elevii să învețe metrii antici. Cântau acele piese ca să știe ce sunt hexametrii, iambii și așa mai departe. Multe dintre piesele de acolo nu erau creații ale lui Honterus și nu știm, de fapt, dacă a compus vreuna; dacă totuși a compus, acele piese sunt, cu siguranță, dintre cele mai proaste.

Pe de altă parte, m-am gândit ce muzici ar trebui să figureze în acest capitol introductiv. Istoriile muzicii românești acordă, în general, un spațiu important muzicilor țărănești, bizantine, trâmbițelor militare și altora asemenea până către secolul XIX, când se dezvoltă și la noi muzica savantă apuseană. După jumătatea secolului al XIX-lea, folclorul și muzicile bisericești dispar din aceste istorii. De ce? După mine, ele au fost folosite ca să umple un gol: dacă nu ai izvoare cu *Western art music*, te mulțumești și cu unele de muzică bizantină sau cu folclor, pe care îl postulezi în principiu neschimbător de-a lungul unui mileniu, pentru a ilustra Evul Mediu cu piese culese în secolul XX. Și aici intervine o altă problemă, perspectiva evoluționistă pe care o au adesea muzicienii noștri. Pentru mulți dintre ei, muzica evoluează de la simplu la complex, pe măsură ce un popor se civilizează. Prin urmare, la începutul mileniului al doilea, românii ar fi fost mai sălbăticuți și neciopliți, așa că s-ar justifica să vorbim doar despre monodie; în schimb, după ce ne-am rafinat și am introdus armonia, când ne putem lăuda cu Flechtenmacher și Podoleanu, la ce bun să mai amintim muzicile primitive? Cam asta cred că era perspectiva veche. Revenind la capitolul meu, m-am hotărât ca în prima parte a lui să atrag cititorului atenția asupra a felurite muzici „mărunte”, ca să știe că au existat și există, dar că nu ne ocupăm de ele în *Noi istorii*, din multiple motive. Și că toate aceste muzici au variat în timp și spațiu, chiar dacă noi ignorăm acest fapt. În schimb, vorbim în *Noi istorii* de alte muzici existente în secolul XX, dar mai puțin băgate în seamă de muzicologia simandicoasă: jazzul, muzica ușoară, muzica bisericească, muzicile militare...

- **A.A.:** Chiar și acum în școală se învață istoria muzicii studiind compozitorii, numărul de piese compuse, pe genuri, pe categorii diverse, criterii tonale, analiză formală etc. În această nouă perspectivă vorbim de un alt tip de abordare, mai proaspătă și diferită. Dar de ce „noi istorii...”?

C.M.: Știm că nu există o singură istorie adevărată, care așteaptă ca istoricii să o descopere, ci – dimpotrivă – fiecare istoric propune o istorie pe care el o consideră corectă. Deși se sprijină pe dovezi și respectă regulile cercetării, istoria aceasta este subiectivă – și e foarte

bine că e așa. (La fel cum nu există o unică interpretare corectă a unei piese, „așa cum a dorit-o compozitorul”, ci nenumărate.) Așadar, spunem în titlu „istorii” nu doar pentru că discutăm muzici diferite, fiecare cu istoria ei, dar și pentru că fiecare autor vine cu o perspectivă personală, propune o istorie. Mi-o amintesc pe Valentina Sandu-Dediu subliniind, în mai multe rânduri, că o lucrare de genul acesta nu poate fi făcută de un singur om, că e nevoie de o echipă.

- **A.A.:** Și apropo de munca în echipă, ce părere aveți despre simpozioane în activitatea muzicologică? Sunt necesare acum în perioada aceasta în care ai acces aproape nelimitat la informație?

C.M.: Nu e suficient să ai acces la informație, trebuie să înveți unde să o cauți și cum să o folosești cu discernământ. Altfel ajungi să crezi că pământul e plat și că Salieri l-a ucis pe Mozart. Simpozioanele sunt esențiale pentru formarea și dezvoltarea unui muzicolog. Cu condiția să fie locuri de informare și de dezbateri colegială și nu doar – așa cum se mai întâmplă pe la noi – locuri unde te duci ca să bifezi o cerință pentru a-ți justifica salariul: ai venit, ai citit un text, toți te aplaudă și nu-ți pune nimeni nicio întrebare, ai plecat la prima pauză și toată lumea e mulțumită. Iar dacă între participanți a fost și cineva din Republica Moldova sau Serbia, se cheamă că ai vorbit la un simpozion internațional. E o mare deosebire între acest tip de simpozioane și cele la care oamenii merg pentru că vor cu adevărat să afle lucruri noi și caută un feedback pentru cercetările proprii. Așadar: e crucial să participi în carne și oase la simpozioane la care există discuții, și nu doar în spațiul alocat la sesiunile de comunicări, ci și la discuțiile informale din pauzele de cafea sau la masă. Și mai bine e să fii afiliat unui grup tematic de studiu al unei asociații internaționale și să participi periodic la întâlnirile acestuia.

Pentru mine au fost extrem de importante simpozioanele de muzică bizantină de la Iași, din jurul anului 2000. La acea vreme, Iași era cel mai important loc în care se adunau specialiștii în muzică bizantină din România: părintele Sebastian Barbu-Bucur, părintele Alexie Buzera, Titus Moisescu, părintele Florin Bucescu, Vasile Vasile, Constantin Catrina... Unele simpozioane erau organizate de Facultatea de Muzică,

iar altele de Centrul de Studii Bizantine din Iași. Acestea din urmă se desfășurau anual și erau finanțate din fonduri proprii de soții Traian și Gabriela Ocneanu. Ei aveau grijă ca în fiecare an să invite nume mari ale muzicologiei bizantine internaționale. Unii dintre invitați erau somități, ca Dimitri Conomos sau Christian Hannick, alții nu împliniseră încă 40 de ani, ca Alexander Lingas, Ioannis Arvanitis sau Maria Alexandru, care astăzi sunt cei mai importanți cercetători ai domeniului. Să pot sta de vorbă cu ei sau doar să-i ascult ce prezintă și ce întrebări pun celorlalți participanți a fost un lucru extraordinar, mi-a schimbat privirea asupra muzicii bizantine. Apoi, desigur, au urmat simpozioanele din străinătate, organizate de Societatea Internațională de Muzicologie (IMS), de Institutul de Muzicologie Bizantină (IBM) din Atena și de Societatea Internațională pentru Muzica Bisericească Ortodoxă (ISOCM).

➤ **A.A.:** Care este diferența între studiile de la Muzică Religioasă la UNMB și ce se studiază la Teologie?

C.M.: La UNMB se studiază muzica cum ar trebui să o facă niște muzicieni, în vreme ce la Teologie muzica este doar una dintre materii. În București, de pildă, cei care urmează secția de teologie pastorală au două ore de muzică pe săptămână, curs și seminar, vreme de doi ani, la care se adaugă alte două ore de cor pentru trei ani. Nu poți cere performanță la Teologie, acolo unde sunt peste o sută de studenți într-un an, de niveluri muzicale diferite: nu ai timp suficient să îi antrenezi muzical, să îi înveți lucrurile necesare și să îi aduci la un nivel înalt. Și nici nu trebuie să fie țelul facultății să formeze muzicieni. În schimb, la secția de muzică religioasă de la UNMB, se fac săptămânal patru-cinci ore doar de muzică bizantină, în fiecare an. În afară de asta, studenții urmează aproape toate celelalte discipline împreună cu cei de la secția muzică (fosta pedagogie muzicală): teorie, forme, armonie, dirijat și cor, pian etc. E firesc că, mai mult decât la Teologie, li se dezvoltă auzul interior, deprind o intonație îngrijită, învață să se uite la structura unei piese, învață cum să studieze o piesă ș.a.m.d. Nu mai vorbesc de disciplinele din anii mari și de la masterat: paleografia muzicii bizantine, estetica, stilistica – toate te ajută să vezi altfel muzica în general și să aplici la muzica psaltică măcar o părticică din cele învățate aici. Pe mine, de pildă, m-au ajutat foarte mult cursurile de analize și de semiotică pe

care le-am făcut cu Dinu Ciocan; de altfel, el a fost și îndrumătorul disertației mele de master. Și, oricât ar putea părea de ciudat pentru un absolvent de muzică bizantină, cred că el este profesorul din Conservator care m-a marcat cel mai mult. Foarte bun muzician, foarte logic, viu interesat de ce se întâmplă în lumea mare a teoriei muzicii, generos și serios.

- **A.A.:** De ce a fost muzica bizantină în criză și în ce perioade s-a manifestat această criză mai puternic?

C.M.: Vorba celor de la Supertramp: *Crisis? What crisis?* Depinzând la ce alegi să te uiți, poți descrie o perioadă ca fiind sau nu în criză. Probabil că a fost o criză în secolul al XIII-lea, când Constantinopol a căzut în mâinile cruciaților și Hagia Sofia a devenit biserică catolică pentru mai bine de jumătate de veac. Atunci s-a pierdut rânduiala ritului catedral în Constantinopol și trebuie să fi fost afectată semnificativ și muzica. Și după Căderea Constantinopolului sub otomani, muzica bizantină a intrat într-un declin în capitală, dar a înflorit în schimb la periferie, în Creta ori în Moldova. Dar amândouă aceste perioade de declin au fost urmate de epoci de regenerare, în timpul Paleologilor, respectiv în secolele XVII-XVIII. Secolul XX ar putea fi socotit altă perioadă de criză în Grecia: la Conservatorul din Atena se folosea pianul pentru învățatul scărilor, tradiția ornamentării se pierduse pe alocuri, repertoriul de cântări se îngustase, corurile pe voci ocupau o poziție de prestigiu. Și în România, modernitatea a adus decăderea statutului cântărețului bisericesc și scăderea interesului pentru meseria de psalt. Chiar Anton Pann se plângea de asta, după cum se plângea într-o petiție, împreună cu alți cântăreți, că nu-și mai primiseră salariile de ceva vreme. Pe de altă parte, noi suntem obișnuiți să vedem vremea lui Pann ca pe o perioadă de aur a muzicii bizantine românești, judecând după numărul cărților tipărite și conținutul lor. Chiar și perioada interbelică poate fi socotită o perioadă înfloritoare, când psalții se uniseră într-o asociație prezidată de Ion Popescu-Pasărea și aveau o revistă care apărea regulat, deși compozițiile și piesele în uz de atunci indică o situație nu tocmai roză. În schimb perioada comunistă a fost categoric o perioadă de criză: cele mai multe școli teologice au fost desființate, cam 3000 de monahi au fost alungați din mănăstiri, iar a deveni cântăreț nu

era doar neatractiv, ci comporta unele riscuri. Și, din nou, după declinul din comunism, urmează o perioadă de înflorire. Pe care, dacă ne uităm la bisericile de rând, putem să o privim iarăși ca pe o perioadă de criză.

➤ **A.A.:** Care au fost schimbările principale de după 1990?

C.M.: În primul rând nu mai era prost văzut faptul că te duceai la biserică. În comunism nu era interzis să mergi la slujbă, dar nici nu era un lucru cu care să te lauzi. După Revoluție a avut loc o renaștere religioasă, un entuziasm care a durat cam 15 ani. În anii '90, când eram student, lumea vorbea de *Filocalia*, de Grupul Prolog, de Andrei Rubliov (și iconarul, și filmul lui Tarkovski), de *Jurnalul fericirii*. (Și Sarmalele Reci aveau în acei ani o piesă, *N-ai nimic pe sub tricou*, în care spuneau: „Tu-mi vorbești de cartea lui Steinhardt / Și de stilul lui Django Reinhardt”.) Conferințele unor ieromonahi ca Teofil Părăian sau Rafail Noica ori cursul despre îngerii al lui Andrei Pleșu umpleau până la refuz Aula Magna de la Drept. Pe acest fond de sensibilitate religioasă, a apărut și interesul pentru muzica bizantină. Apoi, fiind mult mai mulți oameni care mergeau la biserică și mai mulți care deveneau călugări, creșteau șansele de a se găsi între aceștia persoane înzestrate muzical care să poată cânta la strună. O altă schimbare a fost dată de libera circulație a bunurilor și persoanelor: românii puteau asculta cântarea psaltică din Grecia fie călătorind acolo, fie cumpărând casete audio și CD-uri (originale sau piratate). Economia s-a dezvoltat treptat, puterea de cumpărare a crescut și s-a format o mică piață pentru muzica bizantină; a devenit posibil inclusiv pentru mici ONG-uri – ca Asociația Nectarie Protopsaltul, de pildă – să publice CD-uri și cărți de cântări bizantine. Și, firește, nu în ultimul rând, s-au înființat secțiile de muzică bizantină de la conservatoarele din București și Iași.

➤ **A.A.:** Ce s-a schimbat...? Cum arată lucrurile astăzi?

C.M.: Râvna duhovnicească a scăzut sensibil, bisericile nu mai sunt astăzi așa de pline ca acum 20-30 de ani. Sunt destule biserici care caută să angajeze cântăreți profesioniști și nu găsesc. Pe de altă parte, muzica bizantină a căpătat o recunoaștere: Patriarhia Română difuzează zilnic slujbe de la catedrala patriarhală unde se cântă muzică bizantină, folosește cântări psaltice pentru ilustrații muzicale în diverse emisiuni,

organizează un concurs anual de compoziție și interpretare, episcopiile invită psalți din Grecia...

Iar dacă mă întrebați ce s-a schimbat în însăși muzica bizantină, eu cred că au existat mai multe valuri de schimbare în România după 1989. În primii ani, modelul l-a reprezentat formația *Psalmodia*, condusă de părintele Sebastian Barbu-Bucur. *Psalmodia*, la acea vreme un cor mixt, aducea în atenție cântarea cu ison și piese ale psaltilor din secolul XIX, în locul repertoriului standard și simplist folosit în comunism. De la mijlocul anilor '90, reperul a devenit *Grupul Stavropoleos*, condus de arhidiaconul Gabriel Constantin Oprea. Dacă *Psalmodia* era o formație studențească pentru concerte și înregistrări, *Grupul Stavropoleos* era constituit în jurul celor care obișnuiau să cânte la slujbe în biserica omonimă din București și aducea în concerte și înregistrări experiența liturgică a acestora (las la o parte faptul că existau membri activi în ambele formații). *Psalmodia* încerca o recuperare a muzicii pe care Barbu-Bucur o ascultase și practicasese până la venirea comunismului. În schimb, *Grupul Stavropoleos* înțelegea să folosească tradiția din Grecia de azi pentru a revitaliza cântările românești din secolele XIX-XX, fiind atent la emisia vocală, ornamentica și intervalele psaltilor greci, folosind un ison liber de influențe tonale, recuperând genuri abandonate ca chinonicele și cratimele, dar și adaptând în română noi cântări grecești. Al treilea val a venit după 2000, când alți tineri cântăreți s-au adunat în coruri mai mari sau mici în București, Iași, Botoșani, Suceava și alte orașe. Corurile din acest al treilea val au fost influențate de *Stavropoleos*, dar au avut și propriile alegeri estetice, modele și preocupări. Cele mai importante dintre ele sunt *Grupul Nectarie Protopsaltul*, *Tronos* și *Byzantion*. Ca să răspund până la capăt, astăzi avem un număr însemnat de biserici în care se cântă bine muzică bizantină, chiar dacă, la nivelul țării, ponderea lor nu depășește câteva procente. Și chiar dacă alegerile lor estetice nu sunt totdeauna cele mai fericite.

- **A.A.:** În activitatea dvs. pedagogică de la UNMB predați un curs de etică. De ce este necesară această pregătire pentru studenți?

C.M.: Cursul a pornit de la problema plagiatului și a fost introdus la nivelul tuturor universităților, cred că din 2018. Într-adevăr, studenții trebuie să învețe ce înseamnă să scrii un text științific – cum sunt lucrările de licență și master –, cum să pui referințe bibliografice și cum să parafrazezi fără să plagiezi. (Sigur, era și mai bine dacă ar fi învățat toate acestea din școala generală sau măcar din liceu.) Dar mai sunt și alte chestiuni care țin de etica academică ce merită discutate: etica cercetării și comunicarea rezultatelor științifice, etica muncii în echipă, relațiile dintre profesor și student (sau profesor și elev, pentru învățământul preuniversitar). Această din urmă temă este cea mai dureroasă. În fiecare an, studenții îmi povestesc despre profesori care dau meditații propriilor elevi sau care chiar condiționează promovarea de urmarea acestor meditații; despre profesori care nu-și țin orele, pentru că găsesc altceva mai important de făcut; despre elevi care nu trec pe la orele de română, istorie, teorie, armonie... pentru că trebuie să studieze și să meargă la olimpiada de instrument; despre concursuri școlare la care elevii achită din buzunarul propriu transportul, cazarea și masa profesorului care îi însoțește (eventual și o rochie pe care profesoara o descoperă într-un magazin); despre concursuri școlare al căror rezultat este cunoscut dinainte; despre notele mari pe care unii elevi le primesc ani de-a rândul, creându-li-se impresia că sunt foarte buni, și realitatea crudă pe care o descoperă când ajung la facultate; despre poveștile de dragoste dintre liceeni și dascălii lor; despre hărțuirile și injuriile pe care le suferă unii, în special romii, din partea colegilor și profesorilor. Iar cei care sunt deja profesori povestesc despre presiunile pe care le fac asupra lor părinții veșnic nemulțumiți că odraslele lor sunt puse la treabă sau că iau note prea mici.

➤ **A.A.:** Cum sunt evaluați la această disciplină?

C.M.: Pe parcursul semestrului, fiecare student trebuie să promoveze două teste. La primul, primește un volum în care o pagină are un semn și un link de internet. Studentul trebuie să facă o trimitere bibliografică la pagina cu semnul și alta la pagina de internet și să nu greșească informațiile esențiale. De pildă, dacă pun semnul la capitolul lui Vlad Văidean din *Noile istorii* și studentul nu trece numele lui Vlad

sau titlul capitolului și pune în schimb Valentina Sandu-Dediu și Nicolae Gheorghiuță, atunci nu promovează testul.

Al doilea test constă în parafrizarea corectă a unui paragraf de opt-zece rânduri, de obicei dintr-un text muzicologic scris limpede și pentru un public larg, cum ar fi cărțile Valentinei Sandu-Dediu publicate la Humanitas. Acesta e lucrul cel mai dificil pentru ei. Mulți sunt obișnuiți să păstreze întocmai structura textului și să înlocuiască unele cuvinte cu sinonime sau să facă și mici schimbări de topică – lucru insuficient pentru o parafrizare corectă. O parte au dificultăți la înțelegerea textului și aici e pentru mine cel mai greu: să îi învăț să extragă ideile importante dintr-un text.

La examenul din sesiune au de prezentat o situație din viața academică sau profesională, reală sau – și mai bine – imaginată, pe care să o judece din punct de vedere etic. Sunt examinați în serii de opt-zece studenți. După ce toți au prezentat cazul, urmează discuțiile: fiecare poate pune întrebări colegilor. Cele mai bune discuții sunt atunci când studenții sunt deja profesori sau angajați la filarmonică: comentariile lor sunt mature și uneori răvășitoare.

- **A.A.:** Ce credeți că lipsește din educația preuniversitară și ar fi util de știut în învățământul universitar?

C.M.: Ar trebui ca un student în anul I să fie capabil să înțeleagă un text de dificultate medie și să poată pune întrebări pertinente pe marginea lui. Ar trebui să nu facă erori grosolane de raționament. Ar trebui să știe cum să învețe, astfel încât să își amintească chestiunile esențiale și după două săptămâni de la data examenului. Ar trebui ca învățământul preuniversitar să îi stimuleze curiozitatea.

- **A.A.:** Cum ați vrea să încheiem acest dialog? Cu un gând sau un sfat pentru tinerele generații? Vreți să ne împărtășiți din planurile de viitor? Sau poate să ne vorbiți despre o realizare importantă despre care nu v-am întrebat?

C.M.: Din toate câte puțin, pentru că se leagă între ele. La acest moment al vieții mele, prefer să fac mai puțină cercetare și să încerc să transmit celorlalți lucrurile pe care le-am înțeles. Am de gând să public

cursurile pe care le țin la Conservator: pe unul deja l-am publicat (*Mic îndrumar pentru lucrarea de licență*), urmează cel de muzici tradiționale, care este de fapt scris de Speranța Rădulescu, eu voi face doar niște mici adaosuri. Legată de transmitere de know-how este și activitatea mea la Editura UNMB, cu siguranță unul dintre lucrurile cele mai importante pe care le-am făcut în ultimii 10 ani. În 2017-2019, împreună cu Nicolae Gheorghiță, prorectorul responsabil de cercetarea științifică, Diana Rotaru, directoarea editurii la acel moment, și Andreea Mitu am reușit să punem pe picioare un mecanism de funcționare al editurii. Un mecanism care presupune evaluarea de către specialiști în domeniu a manuscrisului propus spre publicare (un *double blind peer-review*), redactarea lui de către redactori specializați în muzicologie și tehnoredactarea lui cu ajutorul unor programe profesionale. Spre deosebire de marea majoritate a editurilor muzicale din România, redactorii de la Editura UNMB – toți tineri! – își iau munca foarte în serios, citesc manuscrisele cu atenție, corectează erorile și poartă o bogată corespondență cu autorii, semnalându-le probleme de exprimare, formulări nefericite, omisiuni în bibliografie etc. și propunându-le soluții. Secretarul de redacție, Benedicta Pavel, duce tot greul editurii, ea ocupându-se nu doar de problemele administrative, ci și de pregătirea noilor colaboratori și de redactarea unor cărți și articole din revista *Musicology Today*. Pentru acești tineri, cu care am lucrat la *Musicology Today* și editură și în comisii de examene la facultate, nu am de dat alt sfat decât cel pomenit mai sus, să meargă la simpozioane *peer-review* în afara țării. Nu mai am altceva ce să-i învăț, sunt mai maturi la 30 de ani și scriu mai bine decât o făceam la 40 de ani eu și majoritatea confrăților din România. Îi și pomenesc, în ordinea în care am început colaborarea profesională (începând cu 2019): Benedicta Pavel, Vlad Văidean, Desiela Ion, Ana Diaconu, Lavinia Gheorghe, Gabriela Bejan, Vlad Ghinea. Iar celorlalți tineri le amintesc doar sfatul pe care l-a dat Dan Dediu studenților de la Universitatea din Craiova, la decernarea titlului de *doctor honoris causa*: pentru a înțelege muzica, citiți cât mai mult!

SUMMARY

Andra Apostu

A dialogue with musicologist Costin Moisil

Costin Moisil is lecturer at the National University of Music in Bucharest and "ethnomusicologist studying Byzantine music". He holds a PhD from the University of Athens, where he collaborated with the well-known Katy Romanou. His career began at the Romanian Peasant Museum, where he worked alongside Speranța Rădulescu and Florin Iordan, participating in the creation of the award-winning traditional music series *Ethnophonie*. His teaching activities include, among others, courses such as *Anthropology of Music*, *Ethics and Academic Integrity*, and *Traditional Music*. His careful, meticulous style and total dedication to his research missions have also brought him wide editorial recognition through the publication of volumes and chapters in volumes that are highly appreciated both in Romania and abroad.