ISSN 0580 3713

Revistă acreditată de Consiliul Național al Cercetării Științifice

CUPRINS

PAGINA

Preambul **3**

STUDII

Olguța Lupu
„Cu mască și fără mască”.
Aluzii și citate muzicale în două lucrări din creația lui Dan Dediu **5**

INTERVIURI

Andra Apostu
Un dialog cu muzicologul Despina Petecel Theodoru **17**

CREAȚII

Maia Ciobanu
Investigări și instigări sonore (III): Muzică acompaniată video **45**

BIZANTINOLOGIE

Vasile Grăjdian
Problemele unei schimbări de paradigmă: introducerea tiparului muzical în Biserica Ortodoxă Română – Ieromonahul Macarie, Gavriil Musicescu, Dimitrie Cunțan **56**

RECENZII

Corneliu Dan Georgescu
Vârstele sunetului. *Studii de etnomuzicologie* de Nicolae Teodoreanu **79**

Carmen Popa
Creații simfonice românești **95**

Revista MUZICA Nr. 3 / 2024

ISSN 0580 3713

Magazine accredited by the National Council for Scientific Research

TABLE OF CONTENTS

PAGE

Preamble **3**

STUDIES

Olguța Lupu
"Masked and unmasked".
Allusions and musical quotations in two works by Dan Dediu **5**

INTERVIEWS

Andra Apostu
A dialogue with musicologist Despina Petecel Theodoru **17**

CREATIONS

Maia Ciobanu
Sound investigations and instigations (III): Music with video accompaniment **45**

BYZANTINOLOGY

Vasile Grăjdian
Problems of a paradigm shift: the introduction of the music print in the Romanian Orthodox Church - Hieromonk Macarie, Gavriil Musicescu, Dimitrie Cunțan **56**

REVIEWS

Corneliu Dan Georgescu
Ages of sound. Ethnomusicology studies by Nicolae Teodoreanu **79**

Carmen Popa
Romanian Symphonic Creations **95**

PREAMBUL

Primul studiu al revistei continuă seria textelor prezentate la Simpozionul de muzicologie *Persona* din cadrul Festivalului Meridian, ediția 2023. Olguța Lupu dezvăluie noi fațete ale muzicii lui Dan Dediu, de data aceasta, pentru a exemplifica diversitatea și subtilitatea aluziilor și citatelor muzicale utilizate „cu mască și fără mască", alegând două lucrări din creația compozitorului: *Paesaggio con cacciatori* op. 119 pentru violoncel și pian (2005) și Simfonia *Die Seele* pentru soprană, orgă și orchestră op. 160 (2015).

La rubrica *Interviuri,* dialogul cu muzicologul Despina Petecel Theodoru, „...confidenta muzicienilor din țară, capitală și provincii, fără deosebire de specialitate – compozitori, dirijori, interpreți de toate soiurile..." propune o călătorie frumoasă printre amintiri, peripeții, experiențe cu diverși artiști și cu multă muzică. Despina Petecel Theodoru a păstrat în centrul preocupărilor sale imaginea compozitorului George Enescu sub diferite generice, de la ciclurile de emisiuni pe care i le-a dedicat până la comunicările științifice prezentate la simpozioanele de muzicologie.

Seria *Investigărilor și instigărilor sonore* ale compozitoarei Maia Ciobanu revine cu partea a treia, în care autoarea tratează aspecte ale muzicilor proprii acompaniate video ca „multiple căi de acces la același Adevăr", prezentându-și lucrările *Manifest elitist 1, Das ist nicht ein Streichquartett, Alter(music)natives* și *Pian excesiv II.*

Rubrica de *Bizantinologie* ne aduce în fața unui studiu prezentat de Preot prof. univ. dr. Vasile Grăjdian în cadrul conferinței internaționale cu titlul *200 de ani de românire. Imnografi și cântăreți bisericești pe teritoriul românesc,* din luna octombrie 2023. Anul trecut s-au împlinit 200 de ani de la prima tipăritură psaltică românească a lui Macarie Ieromonahul iar în acest context, autorul aduce în lumină problemele unei schimbări de paradigmă în muzica bisericească românească prin contribuția lui Macarie Ieromonahul, Gavriil Musicescu și a preotului ardelean Dimitrie Cunțan(u) la introducerea tiparului muzical care a înlocuit utilizarea manuscriselor și tradiția orală.

Corneliu Dan Georgescu semnează o amplă recenzie a volumului *Vârstele sunetului. Studii de etnomuzicologie* de Nicolae Teodoreanu, ediție postumă îngrijită de Mihaela Nubert-Chețan, apărută la *Editura Muzicală* în 2020. Textul oferă posibilitatea de a aprecia importanța subiectelor abordate de Teodoreanu dar și calitatea excepțională a studiilor sale adăugându-le perspectiva experimentată a autorului recenziei, care extinde generos punctele de vedere asupra temelor tratate.

Recenzia CD-ului cu numărul 66 din ciclul "Antologia muzicii românești" este semnată de Carmen Popa, oferind informații semnificative asupra celor trei creații simfonice românești incluse pe disc, ce aparțin compozitorilor Sorin Lerescu (*Simfonia a VII-a*), Maia Ciobanu (*Simfonia a II-a... dinspre Enescu*) și Viorel Munteanu (*Simfonia a II-a*).

Andra Apostu
Redactor

PREAMBLE

The first study of the magazine continues the series of texts presented at the *Persona* Musicology Symposium of the Meridian Festival, edition 2023. Olguța Lupu reveals new aspects of Dan Dediu's music, this time choosing two works to exemplify the diversity and subtlety of allusions and musical quotations used "with and without mask" in his creation: *Paesaggio con cacciatori* op. 119 for cello and piano (2005) and *Die Seele* Symphony for soprano, organ and orchestra op. 160 (2015).

In the *Interviews* section we find a dialogue with musicologist Despina Petecel Theodoru, "...the confidante of musicians from the country, the capital and the provinces, regardless of speciality - composers, conductors, performers of all kinds...", a beautiful journey through memories, adventures, experiences, with different artists and with a lot of music. Despina Petecel Theodoru has kept the image of the composer George Enescu at the centre of her concerns under various forms, from the series of broadcasts she has dedicated to him to the scientific communications presented at musicology symposiums.

The series of *Sound investigations and instigations* by the composer Maia Ciobanu returns with the third part, in which the author treats aspects of her own music accompanied by video as "multiple paths to the same Truth" with detailed presentations of the works *Elitist Manifesto 1*, *Das ist nicht ein Streichquartett*, *Alter(music)natives* and *Excessive Piano II*.

The *Byzantinology* rubric contains a study presented by the Priest prof. Vasile Grăjdian at the international conference under the theme *200 years of Romanianization. Church hymnographers and singers on Romanian territory*, in October 2023. Last year marked the 200th anniversary of the first Romanian psaltic printing by Macarie the Hieromonk and in this context, the author brings to light the problems of a paradigm shift in Romanian church music through the contribution of Macarie the Hieromonk, Gavriil Musicescu and the priest Dimitrie Cunțan(u) to the establishment of musical printing that replaced the use of manuscripts and the oral tradition.

Corneliu Dan Georgescu signs an extensive review of the volume *Ages of sound. Ethnomusicology studies* by Nicolae Teodoreanu, posthumous edition supervised by Mihaela Nubert-Chețan, published by *Editura Muzicală* in 2020. The text offers the opportunity to appreciate the importance of the topics addressed by Teodoreanu but also the exceptional quality of his studies adding the experienced perspective of the author of the review on the treated subjects, which generously expands their viewpoints.

The review of CD no. 66 of the cycle „Anthology of Romanian Music" is signed by Carmen Popa, offering significant information on the three Romanian symphonic works by composers Sorin Lerescu (*Symphony VII*), Maia Ciobanu (*Symphony II... from Enescu*) and Viorel Munteanu (*Symphony II*).

Andra Apostu
Editor

STUDII

„Cu mască și fără mască”. Aluzii și citate muzicale în două lucrări din creația lui Dan Dediu[1]

Olguța Lupu

Muzica lui Dan Dediu nu se claustrează niciodată într-un teritoriu al abstracțiunii, ci implică permanent sfera afectivă într-un mod atât de divers, nuanțat și complex (tragic, liric, dramatic, ludic, amenințător, elegiac, ironic, sublim, grațios, sălbatic, carnavalesc, misterios, paroxistic, timid, frenetic, meditativ, furios, înfricoșat), încât putem spune, parafrazând maxima lui Terențiu, că „nimic din ce e omenesc nu-i e străin”[2]. De altfel, compozitorul a imaginat un plan supraordonator al creației sale, alcătuit din cinci categorii – *Personae* (diverse personaje), *Visceralia* (emoții profunde, instinctive și greu controlabile), *Solaria* (simbolistica luminii), *Sacralia*, *Stilistica* (referințe la diferite tradiții muzicale) –, ce oferă o altă perspectivă asupra acestei complexități[3]. Titlurile lucrărilor, foarte sugestive, trimit uneori la categoria predominantă, dar de cele mai multe ori ópusurile sale conțin elemente ce aparțin mai multor categorii.

---

[1] Studiul a fost prezentat în data de 05.11.2023, în cadrul Simpozionului de muzicologie coordonat de Vlad Văidean, desfășurat sub egida Festivalului Internațional Meridian.

[2] Subtilele, sugestivele și uneori sinestezicele indicații din partitură (*mistico*, *apocalittico*, *strano*, *prestissimo grotesco*, *soave amoroso*, *massacro*, *verde*, *azzurro*, *fiorellino*, *ucellino*, *simulando chiaro-oscuro* etc.) conturează, și ele, un univers expresiv extrem de nuanțat și divers.

[3] Antigona Rădulescu, „Tânăra generație de compozitori: o perspectivă”, în Valentina Sandu-Dediu, *Muzica românească între 1944-2000*, Editura Muzicală, București, 2002, p. 220.

Unul dintre aspectele care facilitează înțelegerea muzicii sale este construirea unor repere accesibile diverselor categorii de public. În acest sens, Dediu apelează destul de frecvent la citate sau aluzii muzicale, pe care le utilizează în versiuni mai îndepărtate („cu mască”) sau mai apropiate („fără mască”) de cele originale. Uneori, prezența acestora este subliniată încă din titlu, cum este cazul lucrărilor *Wagner Under*, ConcertOpera op. 157[1], sau *Brahmsodia*, Triplu concert pentru vioară, violoncel și pian op. 169. Alteori, originea și chiar existența citatelor și aluziilor rămân nedezvăluite, compozitorul oferind ascultătorului satisfacția descoperirii.

În cele ce urmează, am selectat pentru exemplificare două lucrări în care Dediu integrează aluzii sau citate „cu mască” și „fără mască”, dar fără a le semnala ca atare: *Paesaggio con cacciatori* (*Peisaj cu vânători*) op. 119 pentru violoncel și pian (2005) și Simfonia *Die Seele* (*Sufletul*) pentru soprană, orgă și orchestră op. 160 (2015) pe versuri de Ernst Jandl și Johann Wolfgang von Goethe. După cum vom constata, ambele reflectă o altă fațetă importantă a creației sale – preferința pentru alăturări și interferențe adesea contradictorii, a căror expresie sintetică poate fi rezumată în sintagma „râsu’-plânsu’”[2], oximoron devenit definitoriu pentru spațiul românesc.

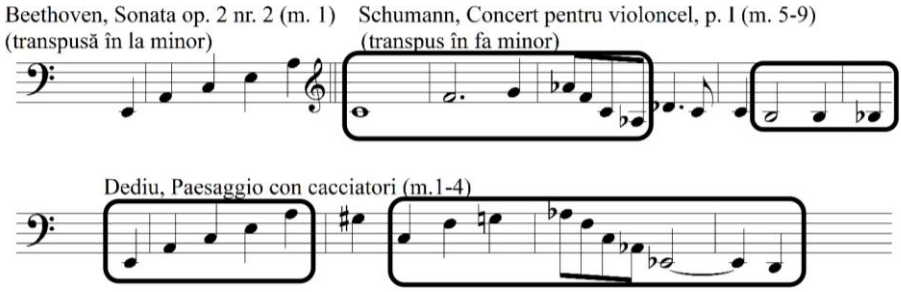
Paesaggio con cacciatori (*Peisaj cu vânători*) este, după cum aflăm din descrierea compozitorului, „o poveste vânătorească spusă din perspectiva celui vânat”[3]. Personajul principal, întruchipat de violoncel, începe narațiunea prin expunerea unei teme („Malinconico, semplice”) în care regăsim ecouri atât din dramatica Sonată pentru pian op. 2 nr. 1 de Beethoven, cât și din liricul Concert pentru violoncel de Schumann (cu care se înrudește atât prin motivică, cât și prin timbru). Modul în care aceste fragmente apar transpuse în oglindă (din fa minor în la minor în cazul lui Beethoven, respectiv din la minor în fa minor – în cazul lui Schumann) confirmă intenția autorului (Ex. 1).

---

[1] A se vedea Antigona Rădulescu, „A City Called Wagner”, în *Musicology Today*, Vol. 9, Issue 3 (35)/2018, p. 125-166.

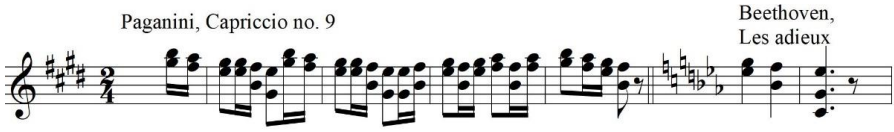
[2] Vezi Dediu, în interviul realizat de Antigona Rădulescu („Dialog cu Dan Dediu”), publicat în franceză în *Accents. Revue de l’ensemble intercontemporain*, nr. 33, 2007, republicat în vol. *Dan Dediu sau compoziția ca metaforă și adevăr*, ed. Olguța Lupu, Editura Muzicală, București, 2018, p. 182.

[3] Dan Dediu, prezentarea lucrării.

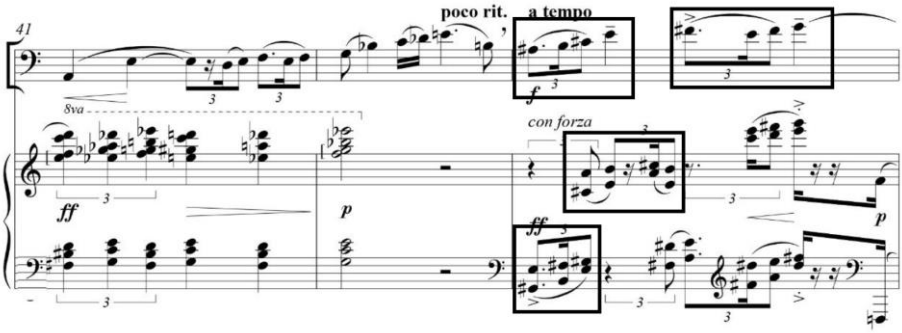


Ex. 1 – Beethoven, Sonata op. 2 nr. 2, m. 1; Schumann, Concertul pentru violoncel, partea I, m. 5-9 (sus); Dan Dediu, *Paesaggio con cacciatori*, m. 1-4 (jos)

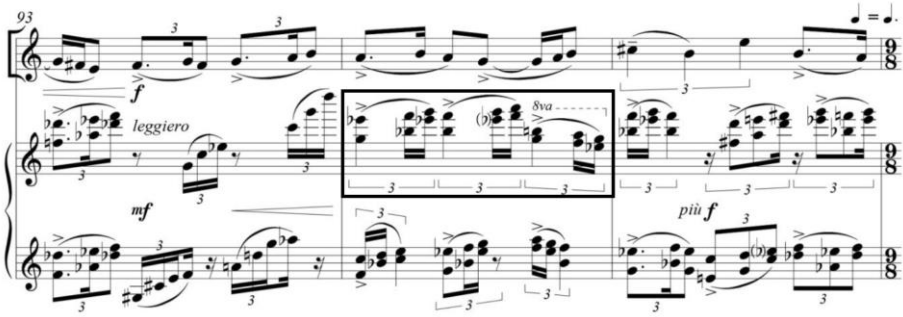
Odată cu apariția tot mai pregnantă a semnalelor vânătorești caracteristice, se conturează treptat și cealaltă latură a poveștii – eroică, jubilatoare (m. 43, 59-64, 74, 79, 92-97), cu ecouri pastorale sugerate prin ritmul de siciliană; corelațiile trimit în acest caz atât către Capriciul nr. 9 de Paganini (*La caccia*), cât și către melancolicul și simbolicul incipit din Sonata op. 81a *Les adieux* de Beethoven (a se vedea îndeosebi m. 43, 95). După cum putem observa în exemplele de mai jos (Ex. 2, 3, 4), compozitorul apelează la tehnica imitativă, ceea ce poate reprezenta o aluzie la o formă polifonică populară în perioada Ars nova (sec. XIV), cunoscută sub numele de *caccia* în Italia, *chace* în Franța și caça în Spania, întâlnită și în Anglia (sub denumirea de *rota*, „roată”), ce consta în două voci în canon, dând senzația de urmărire, însoțite adesea de o a treia voce, non-imitativă.



Ex. 2 – Paganini, Capriciul nr. 9 (stga);
Beethoven, Sonata op. 81a, *Les adieux*, p. 1, m. 1-2 (dr.)



Ex. 3 – Dan Dediu, *Paesaggio con cacciatori*, m. 41-43 (semnale vânătorești)



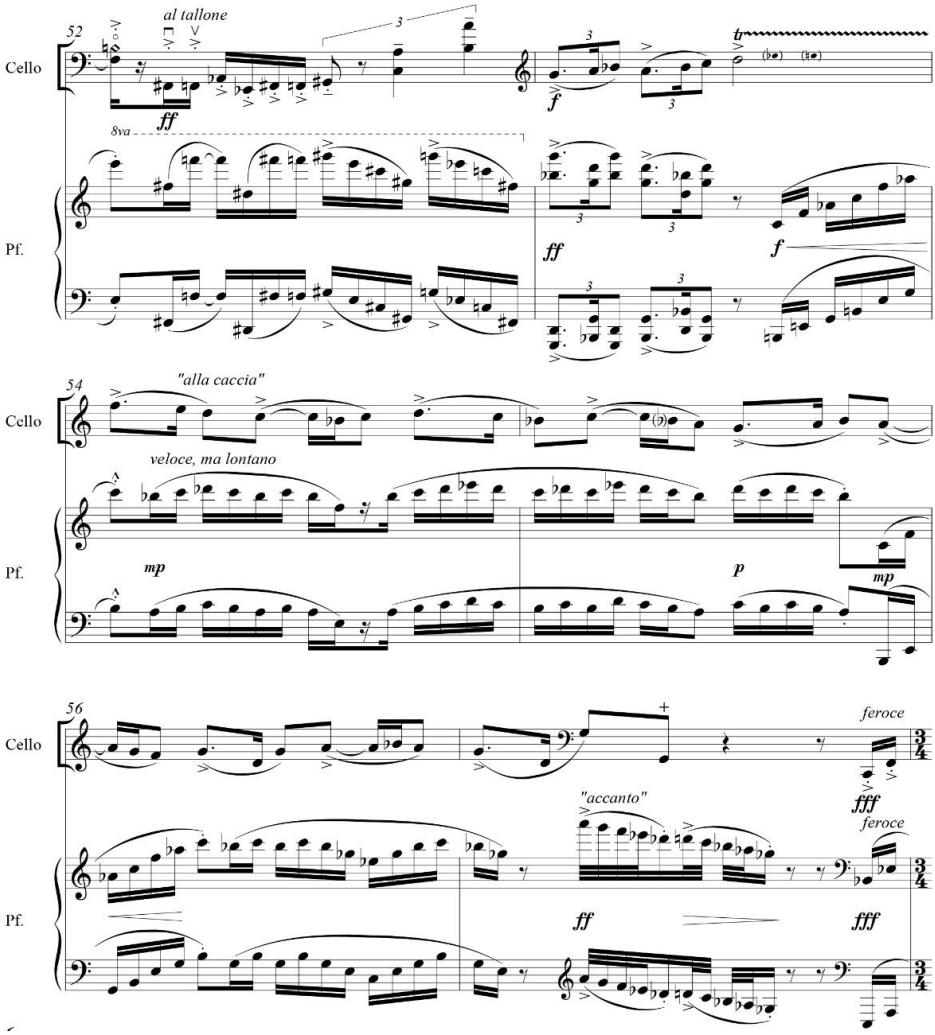
Ex. 4 – Dediu, *Paesaggio con cacciatori*, m. 93-95 (semnale vânătorești)

Aceste procedee sunt relevante pentru maniera în care Dediu propune conexiuni imprevizibile, surprinzătoare, care „răstoarnă" perspectiva. În cazul de față, prisma bucolico-ludică, care îmblânzește ferocitatea vânătorii, deși este mai aproape de abordarea tradițională a acestui ritual (a se vedea, de pildă, pânza omonimă a lui Paul Bril sau Capriciul lui Paganini), constituie o scurtă abatere de la direcția principală, tragică, a firului narativ, iar distanțarea obiectivantă este binevenită.

Pe de altă parte, Dediu nu se dezminte și creează conexiuni între cele două elemente aparent disjuncte. Gradual, tema lirică și semnalul vânătoresc se împletesc simbiotic, victima și călăul topindu-se într-o singură entitate muzicală, asemenea oamenilor„kamikadze (…), deopotrivă prădător și pradă, vânător și vânat"[1]. De pildă, în măsurile 53-57, semnalul vânătoresc, ternar, apare preponderent la violoncel –

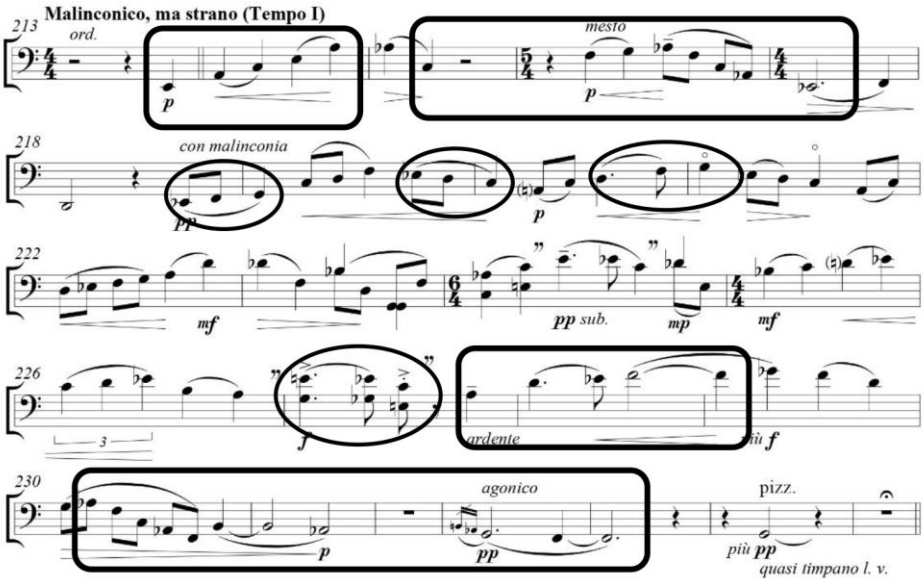
[1] Dan Dediu, prezentarea lucrării.

pe care îl asociasem dintru început personajului vulnerabil – și este suprapus cu incipitul primei teme, la pian (Ex. 5, m. 53-54, 55-56), într-o variantă ce sugerează goana disperată. Este și acesta un exemplu ilustrativ pentru capacitatea lui Dediu de a identifica surse de inspirație în viața reală și de a găsi modalități inedite de translare a acestora în universul sonor, ceea ce conferă pregnanță și putere de sugestie discursului său muzical.



Ex. 5 – Dediu, *Paesaggio con cacciatori*, m. 52-57

Către final, reapariția dureroasă, întreruptă, a temei inițiale este extinsă într-o *cadenza* tulburătoare prin lirismul său tragic și totodată împăcat, în care sunt topite și ecouri ale semnalelor de vânătoare (Ex. 6, „Malinconico, ma strano”, m. 213-236). Este interesantă apariția, marcată în partitură prin ghilimele (m. 224, 227), a melogramei enesciene (E-Es-C – mi-mi♭-do), posibil ca un simbol al melancoliei, prin simbioza dintre major și minor, așezată în albia mersului descendent.



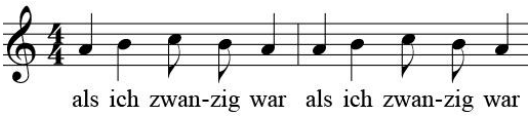
Ex. 6 – Dediu, *Paesaggio con cacciatori*, m. 213-236
(dreptunghi – tema principală; cerc – semnalele de vânătoare)

Un alt exemplu de utilizare nedeclarată a unor citate este Simfonia *Die Seele* (*Sufletul*) pentru soprană, orgă și orchestră op. 160 (2015). Partea a II-a este intitulată *Sentimental Journey* și evidențiază preferința lui Dan Dediu pentru asocieri contradictorii[1], adesea reunite într-o formă oximoronică. Titlul este inspirat de prezența unor scurte citate sau aluzii muzicale, asociate nostalgic diferitelor decade ale vieții prin textul (în germană) „als ich *n* war” / „când aveam *n* de ani”, care va deveni un fel de refren al acestei mișcări, dar mereu în alte ipostaze,

[1] A se vedea Antigona Rădulescu, „Interferențe Est-Vest, adaptări, reinventări în muzica lui Dan Dediu”, în *Dan Dediu sau compoziția ca metaforă și adevăr*, p. 39-45.

creând o arhitectură în spirală. Rezultă un carusel al rememorărilor[1], al timpurilor întrețesute, în care afinități muzicale elective se succed caleidoscopic, ca într-o rapidă trecere în revistă a vieții[2]. Încărcătura simbolică a fiecăruia dintre aceste citate adaugă un plus de pregnanță și expresivitate discursului muzical, determinând totodată nenumărate corelații. Este vorba, așa cum subliniază Valentina Sandu-Dediu, de utilizarea citatului „ca formă evidentă de a lucra cu memoria (…); nu e doar o formă de intertextualitate (…), e un fel de sinecdocă muzicală (condensează într-o apariție muzicală un spațiu vast), e figura muzicală care se detașează net de textura în care este integrată”[3].

Primul citat, pe textul „Când aveam 20 de ani” (Ex. 7), este iconic prin ambiguitatea și ramificațiile trimiterilor sale: incipitul din popularul, veselul și satiricul cântec *Frère Jacques*[4], în varianta tragică propusă de Mahler în *Simfonia I*. Este una dintre cele mai cunoscute forme muzicale ale oximoronului, un fel de „râsu’-plânsu’” pus în sunet.



Ex. 7 – Dediu, Simfonia *Die Seele*, partea a II-a, m. 18-19

---

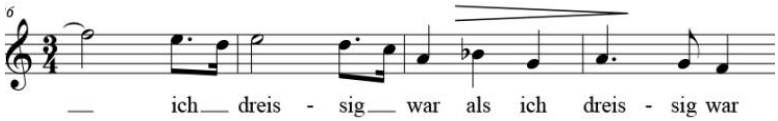
[1] Rememorările (sub forma unor amintiri din copilărie) constituie punctul de plecare și în lucrarea *Rêver, c'est désengrener les temps superposés* pentru clarinet, violoncel și clavecin (plus pian) de Aurel Stroe (1970), în care problema multiplicității și subiectivității timpului este abordată prin suprapunerea a trei muzici autonome, procedeu similar celui practicat de Ives în *Întrebare fără răspuns / The Unanswered Question*.

[2] Fenomen raportat de unele persoane aflate în pragul morții. Vezi Bruce Greyson, „Chapter 12: Near-Death Experiences”, în *Varieties of Anomalous Experience: Examining the Scientific Evidence* , ed. Etzel Cardeña, Steven Jay Lynn, Stanley Krippner, American Psychological Association, Washington, D.C., 2014 (ed. a 2-a), p. 333-367.

[3] Valentina Sandu-Dediu, *Alegeri, atitudini, afecte*. *Despre stil și retorică în muzică*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 2010, p. 219. Pentru mai multe detalii, autoarea trimite la volumul semnat de Beatrice Ramaut-Chevassus, *Musique et postmodernité,* PUF, Paris, 1998, p. 45.

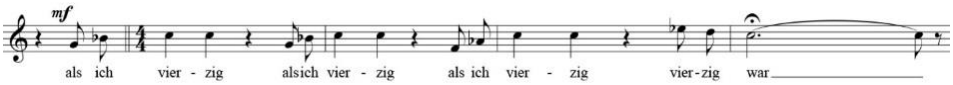
[4] V. și Olguța Lupu, „Dizidența melodiei în creația lui Anatol Vieru”, în vol. *Repere în muzica românească: Anatol Vieru, Cristina Rădulescu-Pașcu, Dorel Pașcu-Rădulescu*, Editura Muzicală, București, 2016, p. 44-51, respectiv „The Dissidence of Melody in Anatol Vieru's Oeuvre. Case Study – The Quotation of *Frère Jacques* Song”, în *Studia Universitatis Babeș-Bolyai Musica*, Vol. 63, Issue 1, June 2018, p. 105-116.

Cel de-al doilea citat trimite la o scenă din opera *La Traviata* de Verdi, în care sunt suprapuse două viziuni contradictorii asupra existenței. Pe de o parte, Violetta, în prim plan, își clamează, prin aria *Sempre libera*, independența și voința de a petrece necontenit. Pe de altă parte, în plan secund (sugerat și prin plasarea în culise a personajului), Alfredo cântă introvertit despre iubirea ca centru al universului, ca sursă de agonie și extaz. Din această scenă, Dediu preia doar un fragment din intervenția lui Alfredo (Ex. 8), pe care îl încredințează însă sopranei (posibil *alter ego* al Violettei), pe versurile „als ich dreissig war", creând astfel un alt oximoron muzical, ce sintetizează coliziunea dureroasă dintre emfază și discreție, superficial și esențializat, efemer și peren.



Ex. 8 – Dediu, Simfonia *Die Seele*, partea a II-a, m. 26-29

Suntem conduși apoi către cel de-al treilea citat, pe versurile „als ich vierzig war" (Ex. 9). Dediu alege și de această dată un oximoron muzical, citând începutul din *Balada unui criminal* (*Die Moritat von Mackie Messer*) de Kurt Weill[1], în care asocierea contradictorie dintre melodia veselă, antrenantă, rapidă, pe de o parte, și versurile lugubre, pe de altă parte, trimite la ideea de *Totentanz* (*Dans macabru*)[2].



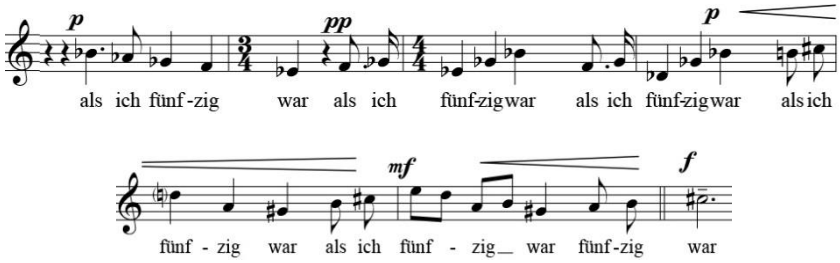
Ex. 9 – Dediu, Simfonia *Die Seele*, partea a II-a, m. 38-42

---

[1] Piesa a fost scrisă de Kurt Weill în 1928, pentru musicalul *Opera de trei parale* de Bertolt Brecht. Ulterior, Louis Armstrong o introduce în repertoriul său, dar cu versuri adaptate. O preiau apoi alte nume celebre, precum Bobby Darin, Ella Fitzgerald. Conotațiile se ramifică, reunind timpuri și contexte diferite, pentru că melodia apare și în *The Muppet Show* (sezonul 3), ca reclamă la McDonald (în anii '80), precum și în filmul *What Women Want* (în scena în care Mel Gibson își descoperă noile valențe).

[2] În lucrarea *Latebrae* pentru vioară, viola și pian op. 79 (1999), Dan Dediu dezvoltă această idee în mișcarea finală, intitulată *Totentänzchen.*

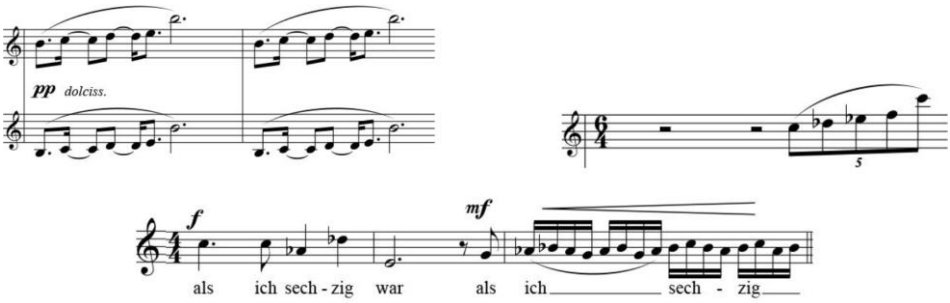
Mărturisesc că, în ceea ce privește a patra intervenție a sopranei, pe textul „als ich fünfzig war”, nu am putut identifica vreun citat, deși sonoritatea îmi amintea de Mahler. Construcția melodică este alcătuită din trei motive distincte: 1) un mers descendent în ambitusul unei cvinte perfecte; 2) un motiv repetat variat, în care primul element (ritmul punctat) rămâne neschimbat, iar al doilea (arpegiul) se deplasează, și în care Dediu inserează pendularea minor-major; 3) un motiv a cărui reluare este ornamentată (Ex. 10). Am apelat la ajutorul compozitorului, care mi-a precizat faptul că fragmentul nu citează ceva anume, dar are două surse de inspirație din epoci muzicale diferite, subliniind astfel congruențe dincolo de timp: partea I din Simfonia a VI-a *Tragica* de Gustav Mahler și partea a II-a din Simfonia a XV-a de Dmitri Șostakovici. Filiațiile sunt situate mai curând la nivelul tehnicilor componistice și al simbolurilor muzicale decât al textului muzical propriu-zis[1].



Ex. 10 – Dediu, Simfonia *Die Seele*, partea a II-a, m. 67-73

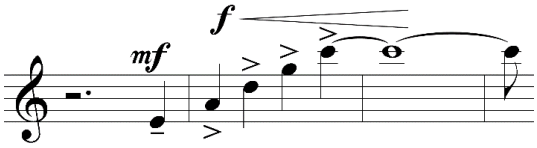
[1] Pentru mai multe detalii, a se vedea Olguța Lupu, „Structuri oximoronice și timpuri întrețesute în Simfonia *Die Seele* de Dan Dediu”, *Muzica*, nr. 6, 2022, p. 15-40. Similar, Tiberiu Olah este preocupat de evidențierea unor congruențe între muzici aparținând unor epoci și stiluri diferite, în lucrări precum Simfonia a III-a, Simfonia a IV-a *Giocosa (!?), Obelisc pentru Wolfgang Amadeus.* Vezi Olguța Lupu, „Symphony no. 3 by Tiberiu Olah – Analysis and reinterpretation of a Beethovenian work”, în *Forum Rumänien: Rumänische Musik*, ed. Thede Kahl și Larisa Schippel, Editura Frank und Timme, Berlin 2016, p. 343-353; „The Quotation in Tiberiu Olah’s *Sinfonia Giocosa (!?)*”, în *Studia Universitatis Babeș Bolyai Musica*, nr. 1, 2016, p. 265-282, respectiv „Citatul în *Sinfonia giocosa (!?)* de Tiberiu Olah”, în *Direcții şi tendinte în muzica românească şi universală după 1990*, Editura Universității Naționale de Muzică București, 2015, p. 65-79; „Arhitectură și percepție în *Obelisc pentru Wolfgang Amadeus* de Tiberiu Olah. Jurnalul unei întâlniri”, în *Generația de aur a avangardei muzicale românești*, ed. Antigona Rădulescu, Editura UNMB, București, 2021, p. 55-70.

Revenirea unui motiv *anabasis* (Ex. 11), care inițial apăruse pe sunetul *si* (în partea I – m. 34-35; în partea a II-a – m. 2-3, 13-14), iar acum e transpus pe sunetul *do*, precede următorul citat (m. 90-93), din *Requiem*-ul de Mozart (*Kyrie eleison*). Dediu atribuie sunetelor *si* și *do* o anumită semnificație, considerând că *si* reprezintă elementul thanatic, ca dezacordare a lui *do*, pe care îl asociază ideii de vitalitate[1]. Plecând de la această viziune, putem considera că transformarea motivului *anabasis* vine în sensul unui reacordări, al unei reechilibrări, posibil relaționată în acest caz cu invocarea divinității în lucrarea mozartiană.



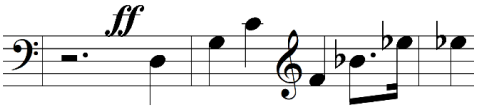
Ex. 11 – Dediu, Simfonia *Die Seele*, partea I, m. 34-35 (celestă) – sus stânga; partea a II-a, m. 89 (harpă și flauți) – sus dreapta, m. 90-92 (soprană) – jos

Ultimul (posibil) citat este de asemenea neașteptat. Pe textul „jetzt bin ich gespannt" / „acum sunt curios", irumpe o succesiune de cvarte perfecte ascendente (Ex. 12), prin care Dediu trimite în primul rând la Simfonia de cameră op. 9 de Arnold Schönberg (Ex. 13) (dar și, prin extensie, la mersul în cvinte perfecte din Concertul pentru vioară de Alban Berg), precum și la acordajul contrabasului sau chitarei bas (*mi-la-re-sol*), iar prin aceasta – la posibile conexiuni cu un alt univers, aparent incongruent (muzica pop, jazzul).



Ex. 12 – Dediu, Simfonia *Die Seele*, partea a II-a, m. 100-103

[1] Cu prilejul presusținerii unei teze de doctorat (21.05.2020), Dan Dediu a precizat că atribuie sunetului *si* (sau *si bemol*) o semnificație thanatică, considerându-l ca o dezacordare a lui *do*, pe care îl asociază ideii de vitalitate.



Ex. 13 – Schönberg, Simfonia de cameră op. 9, m. 4-6

Peregrinările din această mișcare a Simfoniei ne poartă pe un traseu ce începe cu cântecul tradițional *Frère Jacques*, dar în varianta din Simfonia I de Mahler, continuă cu intervenția lui Alfredo din aria *Sempre libera* din *La Traviata* de Verdi, include *Balada unui criminal* de Kurt Weill din musicalul *Opera de trei parale*, precum și un hibrid rezultat din *Tragica* de Mahler și Simfonia a XV-a de Șostakovici, face un scurt popas de reculegere prin *Kyrie eleison* din *Requiem*-ul mozartian și încheie cu o aluzie la Simfonia de cameră de Schönberg. Astfel, prin rememorarea câtorva jaloane, ni se propune o cartografiere muzicală a unei existențe. Iar rezultatul este o hartă complexă ce alătură genuri diferite (cântec tradițional, simfonie, operă, musical, vocal-simfonic) și momente distincte din istoria muzicii.

În ambele lucrări asistăm la un permanent balans între familiaritate și alteritate. Pe de o parte, fragmentele respective ne sună cunoscut, pentru că Dediu selectează personaje muzicale puternice, recognoscibile, adesea fredonabile. Pe de altă parte, suntem surprinși de contextul diferit în care apar, de varierile sau modificările operate uneori, de faptul că o singură aluzie trimite la muzici diferite, după cum anumite profiluri muzicale rezultă din interferența mai multor muzici. Rolul aluziilor muzicale este diferit în cadrul celor două lucrări. Dacă în *Paesaggio con cacciatori* cele două personaje au un rol esențial în devenirea lucrării, constituind fundamentul materialului muzical, în partea a II-a a Simfoniei *Die Seele* aluziile și citatele reprezintă mai degrabă inserții care întrerup discursul și accentuează tragismul, tocmai datorită apariției uneori surprinzătoare, chiar incongruente. Așa cum spuneam la început, aluziile și citatele utilizate în cele două lucrări nu sunt marcate ca atare nici prin titlu, nici în partitură. Cele din *Paesaggio con cacciatori* sunt mai „mascate”, mai bine camuflate, iar cele utilizate în mișcarea secundă a Simfoniei *Die Seele* se situează când mai aproape, când mai departe de sursa inspiratoare.

Jocul divers și subtil al citatelor și aluziilor muzicale, utilizate „cu mască” și „fără mască”, reprezintă unul din mijloacele prin care Dediu creează o muzică în care ne regăsim, pentru că include pepite ascunse în

cotloanele călătoriilor noastre muzicale anterioare. Dar ne și reinventăm, pentru că ne sunt propuse experiențe inedite și fascinante, a căror poeticitate și relevanță rezidă în mare măsură în modul în care vechiul este convertit în nou, prin contextualizare și transformare.

SUMMARY

Olguța Lupu

"Masked and unmasked".
Allusions and musical quotations in two works by Dan Dediu

One of the aspects that facilitates the understanding of Dan Dediu's music is the construction of references that are accessible to different audiences. In this respect, Dediu quite frequently resorts to musical quotations or allusions, which he uses in versions that are more distant ("with mask") or closer ("without mask") to the original ones. Sometimes their presence is underlined as early as the title. At other times, the origin and even the existence of quotations and allusions remain undisclosed, the composer giving the listener the satisfaction of discovery.
I have selected for example two works in which Dediu integrates allusions or quotations without marking them as such: *Paesaggio con cacciatori* (*Landscape with Hunters*) op. 119 for cello and piano (2005) and Symphony *Die Seele* (*The Soul*) for soprano, organ and orchestra op. 160 (2015) on verses by Ernst Jandl and Johann Wolfgang von Goethe. Both reflect another important facet of his creation – a preference for often contradictory combinations and interferences, whose synthetic expression can be summed up in the phrase "laughter-crying", an oxymoron that has become a defining phrase for the Romanian space. The diverse and subtle play of musical quotations and allusions, used "with and without a mask", is one of the means by which Dediu creates a music in which we find ourselves, because it includes nuggets hidden in the recesses of our previous musical journeys. But at the same time we also reinvent ourselves, because we are offered new and fascinating experiences, whose poeticism and relevance lies largely in the way the old is converted into the new, through contextualisation and transformation.

INTERVIURI

Un dialog cu muzicologul Despina Petecel Theodoru

Andra Apostu

În această „expediție” a mea întru aflarea de răspunsuri, de-a lungul acestor ani de dialoguri pline de știință, dragoste de muzică și uimire, am întâlnit oameni și artiști în prezența cărora am simțit o mare, pură bucurie. Bucuria – uneori copleșitoare – de a îi cunoaște îndeaproape, bucuria de a ți se răspunde în detaliu, cu răbdare și meticulozitate tuturor întrebărilor tale sau pur și simplu bucuria de a fi contemporan cu aceștia. Acest tip de energie am simțit-o în dialogul cu muzicologul Despina Petecel Theodoru, un om și un profesionist pe care nu pot avea îndrăzneala să-l descriu aici, în doar câteva cuvinte. La ceas aniversar pentru domnia sa – în luna mai a acestui an împlinește o minunată vârstă – fac o timidă încercare de a afla cine este muzicologul Despina Petecel Theodoru și îi invit pe toți cei care citesc aceste rânduri să descopere generozitatea și deosebita căldură cu care a acceptat să ni se destăinuie.

Motto: *"Omul este măsura tuturor lucrurilor,*
a celor care există precum există
și a celor care nu există precum nu există".
Protagoras (486-411 î. Hr.)

Andra Apostu: Ați debutat în cariera de muzicolog odată cu activitatea profesională la Radiodifuziunea Română care a început în 1975. A fost un debut grozav, ați fost redactor și mai apoi producător (după 1990). Ați coordonat secția de Actualități muzicale până în 2007, perioadă în care v-ați pus amprenta pe serii ample, complexe de emisiuni *(Muzicienii noștri se destăinuie, Tradiție și modernitate în creația contemporană românească, Muzica – sferă a interferențelor, Universalitatea lui George Enescu, Muzica viitorului – o nouă consonanță?, Oglinzi, Lecturi paralele: J. S. Bach, Arta fugii – Platon, Parmenide etc.),* materiale care sunt o prețioasă sursă de documentare astăzi. Cum s-a născut și dezvoltat această dragoste pentru cercetarea orientată spre radiodifuziune?

Despina Petecel Theodoru: În primul rând îi mulțumesc revistei Muzica, prin intermediul tău, dragă Andra, pentru invitația de a participa la seria deja tradițională de "Interviuri" demarate cu aproape un deceniu în urmă, și pe care, chiar tu ai fost desemnată să le inaugurezi, așa cum îmi spuneai[1]. E un moment care mă îndeamnă la o retrospecție, oricât de fugitivă, asupra unei porțiuni de viață și a unei activități de peste cinci decenii, dificil de comprimat în câteva pagini! În al doilea rând, mărturisesc că mă simt oarecum stingherită ca, după atâția ani în care *eu* am fost cea care a intervievat și dialogat cu zeci, sute de personalități muzicale și culturale, din țară și de peste hotare, și al cărei nume era și mai este încă asociat cu muzicienii care mi se destăinuiau la

[1] Rubrica *Interviuri* a fost inițiată în 2015, la sugestia compozitorului Adrian Iorgulescu, pe atunci Președintele UCMR. Ea a debutat odată cu *nr. 6* al publicației, primul invitat fiind compozitorul și muzicologul clujean, acad. Cornel Țăranu (1934-1923). Până în 2022, această rubrică a deschis fiecare număr al revistei, cu numele unor compozitori proeminenți, din generații diferite, de la Cornel Țăranu și Octavian Nemescu la Adrian Iorgulescu, Corneliu Dan Georgescu, Dan Dediu, și de la Felicia Donceanu la Nicolae Brânduș și Cristian Mandeal, de la Irinel Anghel și Violeta Dinescu la Doina Rotaru, George Balint, Liviu Dănceanu, Sorin Lerescu, Mihaela Vosganian, Maia Ciobanu, Diana Rotaru, și de la Cătălin Crețu la Cristian Lolea și Sebastian Androne (Nakanishi) etc. Odată cu apariția *Seriei noi,* Anul XXXIV / 2023, *Interviurile* s-au diversificat incluzându-i și pe muzicologi, primul care le-a onorat fiind acad. Octavian Lazăr Cosma.

ore târzii din noapte, să mă aflu în postura de intervievat care se... confesează!

O privire retrospectivă asupra ”*călătoriei”* mele de până acum, prin viață, îmi confirmă un adevăr sesizat, cred, de către majoritatea semenilor, și anume că faptul de *a fi* în lume se datorează nu doar amprentei eredității încriptate în ADN-ul fiecăruia, ci și felului în care datele *matriciale* interferează cu influențele primite și asimilate în copilărie, din mediul familial, educațional, ori din contextul socio-cultural și politic în care trăiește și se dezvoltă, și, ulterior, din întâlnirile privilegiate cu mentori spirituali și cărturari. Nu în ultimul rând, un rol adesea decisiv îl are ”jocul hazardului”, al ”probabilităților” și al ”coincidențelor”, în care suntem prinși, fatalmente, cu toții! În consecință, punctul culminant al oricărei existențe constituie, în fapt, *chintesența* deprinderilor formate în cea mai importantă etapă a vieții – *copilăria* -, confirmând aforismul presocraticului Protagoras, ”omul este măsura tuturor lucrurilor”. Pe parcursul vieții ne îndepărtăm de acel *nucleu arhetipal*, pentru a reveni*, ciclic,* la el, aidoma ”corzii de arc, care, întinsă – cum mărturisea George Enescu - oscilează și revine încet la poziția simplă și dreaptă de la care a plecat”[1]. În destinul meu profesional și uman, un rol important l-a avut, cel mai adesea, *norocul*, *șansa* – întrucât *toate oportunitățile de care am beneficiat până acum, au venit către mine fără ca eu să depun un efort special în obținerea lor*! -, dar și *coincidențele* și *peripețiile* - în sensul aristotelic al termenului grecesc *peripéteia (περιπέτεια) /* ”inversare de situație, *punct de cotitură*”, sau ”tournant spirituel”/*cotitură spirituală*, cum ar spune Kandinsky. Până și *neșansa* mi-a fost... favorabilă, căci m-a provocat periodic să mă autodepășesc și să îmi testez rezistența și abilitatea în a găsi, cu promptitudine, soluțiile salvatoare în fața nedreptăților, care nu m-au ocolit nici pe mine!

Hazard, coincidență, predestinare?!

Prin anii 1970-1971, am fost desemnată să-mi exercit ”practica profesională”, chiar *în redacția revistei Muzica*! Iar faptul că, după mai bine de 5 decenii de activitate, revin *exact în punctul în care a început colaborarea mea propriu-zisă cu revista Muzica* (1974), reprezintă o

[1] În: Rampa, 1929, *apud* George Enescu, volum monografic îngrijit de către Academicienii George Oprescu și Mihail Jora, cap. *Considerații filosofice, politice, sociale*, București, Muzicală, 1964, p. 21.

primă coincidență, cu *dublă semnificație* pentru mine: pe de o parte, acea ”practică” mi-a netezit calea, de care nu eram conștientă, către viitoarele mele colaborări în calitate de cronicar muzical atât în paginile revistei, cât și în alte publicații de specialitate sau culturale, pe de altă parte a făcut posibilă concretizarea unei *probabilități* la care, de asemenea, nici măcar nu visam în perioada studenției, și anume *debutul meu radiofonic*! În acei ani, redactor șef era muzicologul Vasile Tomescu (1929-2021), proaspăt întors de la Paris[1], redactor șef adjunct era compozitorul George Draga (1935-2008), iar, în mijlocul Colegiului de redacție din care făceau parte, în calitate de ”editori”, compozitorii Zeno Vancea și Anatol Vieru, ”trona”, efectiv, cu celebra lui pipă, și la fel de faimoasele sprâncene negre, stufoase, care-i mascau ascuțișul privirii, legendarul critic muzical Jean-Victor Pandelescu (1902-1975) - un aristocrat pur-sânge, care se distingea printr-o imensă cultură muzicală și generală, dar și prin remarcile pline de un umor persiflant la adresa tinerei generații de muzicologi! Pe cât de descurajante uneori, pe atât de stimulatoare au fost, totuși, acele dialoguri, în care erai incitat să definești muzica, ori să distingi între particularitățile stilistice ale creațiilor diferiților compozitori etc. Remarcând probabil *interesul* meu real pentru muzică, *receptivitatea* la sugestiile celor experimentați, *seriozitatea* cu care îmi asumasem responsabilități ce-i reveneau, totuși, unui simplu ”practicant”, și, nu în ultimul rând, cred, *abilitățile* mele intelectuale, ca și stăpânirea limbii române literare în elaborarea cronicilor solicitate, unele fiind chiar publicate în paginile revistei, compozitorul George Draga a avut generoasa inițiativă de a mă recomanda, imediat după absolvirea Conservatorului (1973),

[1] Renumele muzicologului Vasile Tomescu a fost precedat de vestea susținerii, în 1970, la Sorbona, sub îndrumarea celebrului muzicolog francez Jacques Chailley, a unei teze de doctorat în limba franceză, de 500 de pagini, care viza relațiile muzicale dintre Franța și România - *Histoire des relations entre la France et la Roumanie*. Primul volum cuprindea istoria acestor relații, *Des origines, aux commencement du XXe siècle* (Editura Muzicală, 1973), cel de-al II-lea (2014) acoperea relațiile celor două țări pe parcursul secolelor XX - XXI. Ulterior, din investigațiile sale asidue în Arhive și Biblioteci din țară și de peste hotare, au rezultat alte câteva tomuri monumentale: *Musica Daco-Romana* - două volume tipărite în 1978, respectiv 1982 -, *Muzica românească în istoria culturii universale* (1991), *Storia delle relazioni musicali fra l´Italia e la Rumania* (2011), *Muzica Renașterii în spațiul cultural românesc* în două volume tipărite (2006/ 2007). Alte detalii în: Viorel Cosma, *Muzicieni Români. Lexicon*, vol. IX (Ș-Z), București, Muzicală, 2006, p. 104.

muzicologului Vasile Donose - pe atunci Director General al Radioteleviziunii Române. Așa se face că, la începutul anului 1974 am fost primită în audiență în cabinetul său directorial de la et. VI, și, la capătul unei chestionări despre pregătirea mea profesională, m-a rugat să scriu un eseu despre *Platon și Muzică*. Se pare că V.D. luase în considerație o mențiune din CV-ul meu, referitoare la o comunicare despre *Filosofia muzicii în Dialogurile platonice*, pe care o susținusem în anul I de Conservator, în cadrul *Cercului de Filologie Clasică* din cadrul *Facultății de limbi clasice* a Universității din București[1]. În urma parcurgerii textului, pe care-l elaborasem conform exigențelor științifice ”la zi”, cu *aparat critic* și *bibliografie*, Vasile Donose a decis să mă repartizeze la Secția *Schimburi muzicale cu străinătatea*, în calitate de *colaborator intern*! De ce tocmai în acea secție? Bănuiesc, *acum*, că datorită unui alt indiciu din CV, legat de limbile străine cunoscute: franceza, italiana, engleza. Dar, în sinea mea, mă bucuram la gândul că voi avea ocazia să-mi valorific cunoștințele acumulate pe băncile Conservatorului, în Biblioteci, în sălile de concerte și expoziții etc.

Peripeții radiofonice

Integrarea mea în Secția de *Schimburi muzicale cu străinătatea,* aflată sub autoritatea compozitorului Mihai Moldovan (1937-1981), a fost și ea salutară, întrucât îmi oferea posibilitatea de a audia, la discreție, o mulțime de lucrări contemporane, românești și mai ales străine, mai puțin sau deloc incluse în programele concertelor simfonice și camerale din București, la care eram nelipsită. În plus, benzile cu lucrările compozitorilor români selectate pentru a fi trimise ”la schimb” cu ale compozitorilor din țările membre ale *Uniunii Europene de Radio și Televiziune* (EBU), trebuia să fie însoțite de prezentări succinte despre autori, tot așa cum și benzile cu înregistrările compozitorilor străini, care ne parveneau, erau însoțite de prezentări fie în limbile de largă circulație

[1] Cercul de Filologie clasică fusese inițiat și conceput pe *principii interdisciplinare,* de către eminentul profesor de istorie și literatură latină, totodată un meloman avizat, Mihai Nichita (1925-2006). ”Dascălul prin excelență” cum a fost numit, Mihai Nichita a lăsat moștenire discipolilor și oamenilor de cultură, o serie de scrieri de referință în domeniu: *Proza istorică latină* (două volume), Horațiu, *Opera omnia* (ediție critică *bilingvă* în două volume, București, Univers, 1980), *Istoria literaturii latine* (1981, *idem* Editură), și altele asemenea. Vezi și articolul fostului său discipol, Liviu Franga, *In memoriam profesorul Mihai Nichita*, în: Observator cultural nr. 336/2006.

(rusă, engleză, germană), care puteau fi traduse de membrii secției, fie în limbile țărilor de origine, cu circulație mai restrânsă - Bulgaria, Cehia, Iugoslavia, Ungaria, Finlanda etc. -, pe care le încredințam Redacțiilor specializate, spre a fi traduse în limba română. Conform înțelegerii dintre Radiodifuziuni, benzile primite urmau să facă obiectul unor rubrici și emisiuni specifice. Una dintre cele mai importante și longevive emisiuni de la noi a fost *Muzica în lume,* la care am colaborat și eu intens, alături de ceilalți redactori**.** Pentru a reuși să-mi formez o idee cât mai cuprinzătoare despre tehnicile componistice și particularitățile stilistice ale fiecăruia, obișnuiam să ascult, cu creionul în mână!, și *alte opusuri ale aceluiași autor*, în afara celor pe care urma să le comentez, de la Ștefan Niculescu, Anatol Vieru, Pascal Bentoiu, Tiberiu Olah, Myriam Marbe, Aurel Stroe, Nicolae Brânduș, Theodor Grigoriu, Dan Constantinescu, Adrian Rațiu, Mihai Moldovan, Liviu Glodeanu, la unii foarte puțin, sau deloc cunoscuți, ca de pildă Pancho Vladigerov și Liubomir Pipkov, Karel Ančerl și Karel Gott, György Kurtág, Witold Lutosławski și Henryk Górecki etc. Treptat, numărul fișelor și ”dosarelor” cu *impresiile mele personale* despre o lucrare sau alta, consemnate în timpul audițiilor, aproape *fotografic*, s-a înmulțit considerabil, alcătuind o bază solidă de date, care, îmbogățită mereu, cu precădere când e vorba despre ”muzica nouă”, sau despre *primele audiții* din creația românească și străină, continuă să-mi fie *la fel de utilă în toate scrierile mele despre muzică fie ele cronici, studii sau volume de autor.* Dar, prima lor utilitate a fost probată în timpul transmisiunilor directe ale concertelor simfonice ale Radioteleviziunii și Filarmonicii ”George Enescu”, pe care Iosif Sava – coordonatorul secției de Actualități muzicale - mă invitase să le comentez.

Incredibil, dar adevărat!

Iosif Sava era un adevărat ”vânător” de talente radiofonice! Sfidând principiul *ne-imixtiunii* în ordinea internă a secțiilor Redacției Muzicale – simfonică și de cameră, corală, populară, ușoară, de jazz -, domnia sa a avut *cutezanța* de a-i *extrage* din departamentele în care fuseseră repartizați inițial, pe tinerii în care întrezărea *voci* și *condeie* promițătoare, cu scopul de a-și alcătui un nucleu ”de elită”, de comentatori[1]. Într-o zi, întâlnindu-mă pe culoarele de la etajul VI, unde

[1] După câțiva ani în care urmărise evoluția fiecăruia, în abordarea diverselor rubrici și emisiuni radiofonice, Iosif Sava ne-a schițat chiar portretele

își avea sediul și secția de *Schimburi muzicale*, m-a oprit și a început să mă interogheze referitor la pregătirea, preocupările mele muzicale, chiar și la biografia mea (!), după care mi-a propus să merg *duminică, 24 Februarie 1974,* la ora 11,00 – zi memorabilă! - la Sala Mică a Palatului, unde avea loc concertul Orchestrei de cameră "Simfonietta" condusă de Maria Nistor, iar luni, la ora 8 dimineața, să-i aduc o cronică scrisă, pentru a o înregistra în faimoasa cabină nr. 9, de la subsolul Radioului! La un moment dat, a apărut în sala de concert, scrutând publicul cu privirea de vultur, pentru a fi sigur că eram prezentă la... datorie!! Luni dimineața, când i-am înmânat cronica scrisă la *Consul*-ul meu portabil, m-a întrebat dacă mi-am dactilografiat-o singură?![1]. După ce m-a ascultat citind textul la microfon, Iosif Sava a decis, pe loc, că voi fi transferată din secția de *Schimburi muzicale* în secția pe care o coordona! La foarte scurtă vreme după transmutarea mea "fulger" dintr-o secție în alta, am fost chemată în biroul redactorului șef, în persoana muzicologului Teodora Albescu, cea care mi-a propus, de comun acord cu Iosif Sava, să realizez nici mai mult, nici mai puțin decât *un ciclu de emisiuni*, a câte o oră fiecare, axat pe dialogul cu personalitățile muzicale românești venerabile – din București și din țară! În prima clipă, propunerea lor m-a nedumerit, căci *nu fusesem încă angajată*, deși *lucram "cot la cot" cu angajații definitivi![2].* Fiind însă atrasă de aura misterioasă a înaintașilor - despre a căror însemnătate în

---

profesionale, intelectuale, emoționale ignorând, de data aceasta, posibilele rivalități pe care le-ar fi putut stârni *imparțialitatea* sa caracteristică! Ele au fost reunite în volumul *Muzicienii lui Marconi*, tipărit la Editura *Scripta* din București, în 1995.

[1] Adevărul e că eram versată în practica dactilografierii încă din 1970, când începusem să public cronici și articole despre înaintașii muzicii noastre, chiar și o micro-monografie despre *Viața muzicală a Craiovei* (orașul meu natal), în cotidianele craiovene *Înainte, Drum nou* și în revista *Ramuri*, dar și în *Neuer Weg, Informația Bucureștiului, Viața studențească,* revistele *Tribuna* și *Palatul de Justiție* din capitală. Iar, la îndemnul profesorilor de Istoria Muzicii – muzicologii Viorel Cosma și Grigore Constantinescu -, debutasem și în elaborarea unor *Programe de sală* pentru Concertele Conservatorului!

[2] Am fost angajată oficial abia în Noiembrie 1975, pe un post de *Secretar literar-muzical*, cu jumătate de normă, deși îndeplineam toate atributele funcției de *redactor / realizator de emisiuni cu normă întreagă*! Lucram și câte 10-12 ore/zi fie în Bibliotecă, fie în Discoteca Radioului, "vegheată" de dl Teodorescu, sau în cabinele destinate audierii înregistrărilor din Fonotecă, activități continuate la biroul de acasă, până spre dimineață!

consolidarea culturii oricărei țări, implicit a celei autohtone, îmi vorbise cu patos, în adolescență, profesorul meu de limba română, estetică literară și lingvistică, Gheorghe Dogaru, și, ulterior, muzicologul Viorel Cosma, în cadrul *Cercului de muzicologie* pe care-l inițiase la Conservator –, totodată ținând cont de fermitatea propunerii, am sfârșit prin a o accepta! În urma consultărilor, am stabilit ca titlul generic al ciclului să fie *Muzicienii noștri se destăinuie*, și să aibă o frecvență bilunară. Dacă partea de concepție și documentare muzicală îmi revenea integral, în privința procedeelor de tehnică radiofonică am beneficiat de ajutorul inestimabil a doi talentați ”regizori de montaj”, Georgeta Dogaru și Ion Asandi[1].

A.A.: Am ascultat câteva dialoguri înregistrate, din Arhiva Radio-ului și îmi mărturisesc uimirea și admirația pentru acele discuții pline de profunzime, considerații asupra artei muzicale și nu numai, evocări prețioase din timpuri interesante din punct de vedere istoric și social - cu Cella Delavrancea, Constantin Bobescu, David Ohanesian, sau cu folcloristul Harry Brauner, cu fermecătoarele sale povești despre călătoriile prin țară și crearea arhivei de folclor. Cum se „simt” aceste momente pentru un muzicolog? Cum e să ai ocazia să discuți cu artiști de un asemenea calibru?

D.P.T.: Copleșitor! Mai ales că diferența de vârstă dintre mine și personalitățile ”venerabile” pe care urma să le... descos (!), varia între 40 și 60-65 de ani, ca în cazul celor pe care i-ai menționat. Nu era deloc simplu pentru un novice de numai 24 de ani, total necunoscut în mediul breslei, să fie acceptat în *intimitatea* unor maeștri care cuceriseră lumea cu arta și performanțele lor! M-am bazat însă pe *natura mea umană intrinsecă* și pe *pregătirea profesională*. În privința primei, intră în ecuație, ”zestrea” genetică și educația celor ”7 ani de acasă” (*O, tempora*!). Încă de la vârsta de 4-5 ani, fusesem instruită de o mamă dotată cu un spirit umanitar și un simț psihologic și pedagogic exemplare, să manifest *empatie* și *respect* față de persoanele mai în vârstă, să fiu atentă la nevoile, intențiile și dorințele lor, și să acționez în consecință, când situația o impunea. Cu timpul, am transpus acele sfaturi în *gesturi și reacții instinctive*. Un alt *atu* al meu a fost *meticulozitatea documentării prealabile* care mi-a servit ca ”girant” al

[1] Începând din 1987, cei doi i-au transmis ștafeta măiestriei Gabrielei Benescu – „îngerul nostru păzitor”!

seriozității profesionale, estompând inerenta umbră de îndoială ce plana, totuși, asupra contrariantei mele tinereți! Petreceam ore și zile în șir în ”arhivele” lor personale discutând, răsfoind și consemnând în blocnotes-uri datele esențiale extrase din albumele cu fotografii, afișe, programe, cronici scrisori, dedicații, pe lângă informațiile pe care le dețineam deja. Dar, cea mai eficace ”armă” a fost, cred, *adaptabilitatea*, care a constituit și fundamentul ”strategiei” mele de lucru: acela de *a mă plia eu* felului de a fi al interlocutorilor mei, și *nu invers*! În acest sens, în timpul obișnuitelor discuții preliminare, eram atentă la trăsăturile lor temperamentale și caracteriale, la nivelul lor intelectual, emoțional, chiar la *capriciile* unora, încercând să țin seama de ele în limita posibilului. Răbdarea și înțelegerea au fost ”cheile” care mi-au deschis până și ușile sufletești ale celor mai refractari la solicitările altor redactori, determinându-i să fie de acord cu participarea la ”destăinuiri”! Mai mult: după acele mici ”victorii”, să le numesc așa, *eu* am fost cea care s-a transformat în *confesorul* lor (!)[1], unii dorind să îmi împărtășească o parte din cugetările filosofice de ultimă oră (Dimitrie Cuclin)[2], alții, să mă facă părtașa recentelor însemnări literare (Cella Delavrancea)[3], iar alții, să mă primească în universul lor ideatic, comunicându-mi părerile despre interdependența dintre poezie, muzică și filosofie, sau chiar împărtășindu-mi unele frământări sufletești... (Sigismund Toduță)[4].

---

[1] Într-una dintre epistolele expediate cu o frecvență aproape lunară, dirijorul clujean Anton Rónai îmi scria: ”*Angelică* d-ră Despina Petecel, *interlocutoarea – și confidenta* – muzicienilor *din țară, capitală și provincii, fără deosebire de specialitate – compozitori, dirijori, interpreți de toate soiurile -, fără deosebire de sex și apartenență națională*…” (Cluj, 27 Ianuarie 1979). Scrisoarea integrală în: Despina Petecel, *Muzicienii noștri se destăinuie*, vol. al III-lea, Editura Muzicală, 2001, pp. 92-94. Pentru detalii, vezi și întregul grupaj de scrisori de la pp. 49-144. În aceeași ordine de idei, pianista Lisette Georgescu nota, în dedicația de pe pagina de gardă a volumului său *Momente de viață*, apărut în 1983 la Editura Muzicală: ”Despinei Petecel, pe care *noi, muzicienii, o prețuim pentru dragostea dezinteresată, entuziasmul și priceperea ce o desfășoară în a perpetua numele interrpreților din viața muzicală a țării*.” În: *op. cit*., p. 146.

[2] Detalii despre întâlnirile repetate cu Dimitrie Cuclin, în: *Muzicienii noștri se destăinuie*, vol. I, 1990, pp. 48-51.

[3] *Idem*, în: *Muzicienii noștri se destăinuie*, vol. al II-lea, Muzicală, 1995, pp. 7-11.

[4] Detalii în: *op. cit*., pp. 67-70. De exemplu, în 1983, Maestrul Toduță îmi scria de la Cluj: ”Mult stimată și prețuită Doamnă Colegă Despina Petecel, Scrisoarea

Și totuși, nu pot să nu evoc primul meu contact cu nonagenarul Dimitrie Cuclin. După ce m-a fixat, neîncrezător, cu privirea electrizantă de dinapoia lentilelor supradimensionate ca grosime, ale ochelarilor, m-a întrebat dacă ”am terminat liceul”?! Cutezanța cu care i-am replicat că îi cunosc felul sarcastic de a-și aborda interlocutorii, dar că îl socotesc un stimulent ideal în dinamica unui dialog, cred că a fost cea care i-a atras atenția! În final, s-a oferit să-mi citească *Discursul asupra Muzicii*[1]. Acea primă întrevedere a fost urmată de altele, transmise prin intermediul fostului său discipol Vladimir Popescu-Mașala, din dorința de a-mi citi din ultimele lui meditații filosofice, pe care le nota, zilnic, sub forma unor *dialoguri imaginare*, de sorginte socratică, ”între Ego și Alter Ego”[2]. Apoi, mă întreba: ”*ce părere ai”*?! – Au fost cu adevărat ”ore astrale” în existența mea! Ca și cele trăite în preajma pianistei Cella Delavrancea! Când, în 1975, după o convorbire telefonică prelungită, am ajuns în pragul locuinței sale din strada Eminescu 151[3], m-a întâmpinat o ființă cu aer adolescentin, cu mișcări agile și privire șăgalnică, iscoditoare, în ciuda celor 88 de ani pe care urma să-i împlinească la 15 Decembrie! Măsurându-mă din cap până-n picioare, Cella Delavrancea m-a primit în salonul dominat de pianul de concert, după care ne-am antrenat într-un dialog spontan, alert, căci ”așa se întâmplă când întâlnirile au și puterea spirituală, sufletească – contactul se face peste vizibilul îngreunat de

---

Dvoastră din 27 Martie 1983 se află pe masa mea de lucru. M-a surprins în momente confuse, care nu au găsit o deslușire imediată. Cuprins de dubii contrastante, de clipe vagi de certitudine și promisiuni șubrede de reușită…” (…). ”Și chiar așa fiind, un sentiment de gratitudine mă îndeamnă să Vă mulțumesc că ați avut generozitatea să scrieți o muzică atât de frumoasă frazei mele modeste. Vă port o sinceră stimă și respectuoase omagii”. *Idem, ibid*., p. 71.

[1] Textul integral în: Despina Petecel, *Muzicienii noștri se destăinuie*, vol. I, București, Muzicală, 1990**,** pp. 51-66.

[2] Acesta este și titlul *Poemului în proză*, cu tentă autobiografică, datat 1 Octombrie 1974, rămas într-un manuscris oferit cu dedicație poetului Geo Bogza. La rândul său, Geo Bogza mi l-a dăruit mie, în 1985, cu prilejul emisiunii pe care i-am dedicat-o lui Dimitrie Cuclin la *Centenarul nașterii sale*, și unde l-am avut ca invitat, alături de compozitorul Aurel Stroe.

[3] *Din nefericire*, după 1990, casa care ar fi trebuit să devină Casă memorială, a fost transformată în... Restaurant chinezesc! Încă o dovadă a *indiferenței crase* a autorităților față de valorile artei și culturii propriei țări!

concret – conjuncție rar întâlnită între oameni”[1]. La fel ca Dimitrie Cuclin, Cella Delavrancea a preferat să-mi citească un text în care portretiza câțiva muzicieni preferați: Chopin, Richter, Enescu - pe care-l considera încă din tinerețe ”Suveranul muzicii”[2]. Legătura sufletească înfiripată atât de spontan între noi, a continuat cu vizite periodice, și cu un foarte scurt schimb epistolar[3]. Dar Sigismund Toduță? Inflexibil în privința acceptării oricărui dialog radiofonic, augustul compozitor și muzicolog clujean mi-a făcut surpriza de a răspunde totuși invitației mele, chiar dacă la capătul mai multor luni de... tergiversări! Exact când mă consolasem cu gândul refuzului total, primesc în redacție apelul telefonic al Maestrului care, cu renumita-i politețe, începe prin a-și cere scuze (!) pentru întârzierea cu care mă caută, dar că în câteva zile va fi la București, și ar dori să ne vedem! Ne-am întâlnit în vara lui 1977, în holul Hotelului Athénée Palace, unde am stabilit planul de dialog, urmând să mă deplasez eu la Cluj, pentru înregistrarea dialogului propriu-zis[4]. Revederile cu Maestrul Toduță s-au repetat până în preajma morții sale (1991) fie în timpul Festivalului *Toamna muzicală clujeană*, la care participam anual, fie prin schimburile epistolare, cu valoare inestimabilă.

A.A.: Ați publicat aceste dialoguri radiofonice în trei volume de referință apărute la Editura Muzicală sub titlul *Muzicienii noștri se destăinuie*, în 1990, 1995 și 2001, toate fiind distinse cu premii - al Societății ”Mihail Jora” (vol. I), și ale UCMR (vol. II și III). Consider că ați făcut un pas important când ați decis să le tipăriți, oferind astfel o mai mare vizibilitate informațiilor prezentate acolo, și dând acces unui număr mult mai mare de potențiali cercetători în arta muzicală românească și universală. Vă rog, vorbiți-ne despre aceste trei volume!

D.P.T.: Într-adevăr, și, în același timp, a fost și primul *punct de cotitură* esențial în evoluția mea. Dar, tipărirea textelor – pe care obișnuiam să le transcriu de pe bandă imediat după difuzare, adică în *weekenduri*! - s-a concretizat abia *după 15 ani* de la debutul emisiunilor,

---

[1] Pasaj din scrisoarea datată 13 Noiembrie 1978. Detalii în: *Muzicienii noștri se destăinuie*, vol. al II-lea, p. 8.
[2] Textul e reprodus în: *op. cit*., pp. 7-16.
[3] ”Despina, în sufletul tău înflorește întotdeauna o floare pentru mine și nu se ofilește. Înțelegerile sufletești între oameni sunt misterioase, iar explicația logică nu le dezleagă” (…). ”Îți voi telefona Miercuri, ca să ne hotărâm când ne putem aduna la un taifas” (3 Martie 1979). *Idem, ibid*., p. 9.
[4] În: *Muzicienii noștri se destăinuie*, vol. al II-lea, pp. 67-96.

cu toate că muzicologul și bizantinologul Titus Moisescu (directorul Editurii Muzicale, care-și avea sediul în aceeași clădire cu revista Muzica) insistase încă din 1975 să public dactilogramele emisiunilor, pe care le asculta și le considera *documente prețioase* în completarea anumitor hiatusuri din istoria muzicii noastre, mai ales că erau transmise prin *viu grai,* chiar de către unii dintre protagoniștii evenimentelor muzicale respective! Într-un fel, *îmi pare bine că nu am căzut pradă tentației de a-mi vedea, atunci, numele înscris pe o carte*! Novice fiind în domeniul redactării unui manuscris destinat tiparului, aș fi adoptat probabil varianta simplei transcrieri a dialogurilor, văduvindu-le de explicațiile suplimentare din *notele de subsol*, de *Indexul de nume proprii*, sau de unele facsimile ale afișelor și programelor de concert, ale unor scrisori și cronici muzicale, și chiar de unele fotografii sugestive. Ca să vorbesc despre cele trei volume apărute la o distanță de cca. 5 ani unul de celălalt, în care am reunit *o mică parte* din dialoguri, mi-ar trebui un volum separat! Aș puncta însă faptul că nu am apelat niciodată la metoda – destul de des întrebuințată! – a formulării nu doar a întrebărilor, ci și a... răspunsurilor (!), pentru a fi conforme cu exigențele (politice) ale momentului, ci i-am lăsat să se exprime liber, în limbajul lor specific – ceea ce a conferit fiecărui dialog un farmec, o culoare și o expresivitate distincte. Singurele întrebări repetitive, deși mereu în formulări diferite, au fost cele, premeditate, care vizau legăturile lor cu George Enescu. Spre surprinderea mea, și azi, după cinci decenii de la debutul lor, mai sunt întrebată de cărturari și melomani mai mult sau mai puțin cunoscute, unde ar mai putea găsi cele trei volume? Din păcate, nici eu nu mai posed decât câte un exemplar din fiecare – toate epuizându-se la foarte scurt timp după apariție! *Marele meu regret* rămâne faptul că, din cauza vremurilor potrivnice expunerii Adevărului despre traumele suferite de majoritatea muzicienilor intervievați, din motive politice aberante[1], am omis imortalizarea lor pe bandă, și nici

[1] Printre motive: *obstrucționarea* ordinii publice, *huliganism* (Dinu Bădescu, Șerban Tassian, Cornelia Gavrilescu, Valentina Crețoiu, despre care aflați detalii în: cartea Ioanei Bentoiu, *Dragoste și voce de femeie. Valentina Crețoiu*, București, Muzicală, 2003); *idei naționalist-burgheze* și *șovinism* (celebrul ”lot Pătrășcanu”, din care au făcut parte Harry Brauner și Lena Constante, condamnați la 14, respectiv 11 ani la Jilava); atitudini *idealiste* și *reacționare* (Dimitrie Cuclin, trimis, în ”lagărul de muncă” de la Canalul Dunăre-Marea Neagră, între 1950-1952, episod relatat de către compositor în volumul-

după 1990 nu am mai avut nici posibilitatea de a reveni asupra dialogurilor[1].

”*Orice rău spre bine*”!

În 1986, din cauza expansiunii absurde a ”cultului personalității” lui Ceaușescu, ciclul ”destăinuirilor” a fost eliminat din schema emisiunilor de radio! Am fost pusă în fața alternativei de a renunța, ori de a accepta realizarea unui ciclu pe teme cu tentă partinică! Decizia mea de a refuza ambele variante a fost cât se poate de fermă. Dar, pentru a nu pierde spațiul radiofonic, și pentru a-mi păstra continuitatea demersului muzicologic inițial, am recurs la un subterfugiu propunând un alt ciclu care să reflecte felul în care elemente sau modele ale tradiției folclorice, bizantine, mitologice, muzicologice au fost preluate și prelucrate de către compozitorii contemporani în creațiile lor – între alții, George Enescu, în *Oedip*, Liviu Glodeanu, în *Zamolxe*, Aurel Stroe, în *Orestia* (*Trilogia Cetății închise*) etc. -, sub genericul *Tradiție și modernitate în muzica românească*. Rapiditatea deciziei mele s-a datorat bogăției și consistenței *impresiilor personale* despre multitudinea audițiilor muzicale, și despre lecturile din domenii

---

manuscris *Mes Symphonies I-XV. Roman musical*, cap. *Diversion au bagne /Diversiune în penitenciar*, pp. 113-126); despre ”domiciliile forțate” în care erau plasați chiar și după eliberările din perioada 1962-1965, cu interdicția de a mai păși pe podiumurile de concert sau ale Operei, unde cântaseră în fața unor săli arhipline (precum... ”huliganii” menționați mai sus!); despre descendența din familii cu vederi liberal-regaliste (Maria Andriescu, Cella Delavrancea, Romeo Drăghici, Dorina Popovici etc.); despre propensiunea unora spre creația și practicarea muzicii religioase (Ioan. D. Chirescu – primul muzician cu care am inaugurat seria ”destăinuirilor” radiofonice, în Mai 1975, dar și primul volum tipărit, pp. 11-22 -, Dimitrie Cuclin, Nicolae Lungu, Sigismund Toduță etc.). Alte detalii în *Postfața* vol. al III-lea, pp. 449-451.

[1] Așa se face că au rămas în manuscris texte care ar putea face obiectul a încă două volume: mezzosoprana Martha Kessler, sopranele Ioana Nicola, Elisabeta Neculce-Carțiș, Emilia Guțianu-Alessandrescu, Victoria Costescu-Duca, violonistele Lucia Burada și Lola Bobescu, compozitorii și muzicologii Zeno Vancea și Max Eisikovits (discipol al lui Marțian Negrea și autor al mai multor cărți despre *Polifonia vocală a Renașterii*, *Barocului*, și *a sec. XX*), muzicologul George Pascu, criticul Radu Negreanu, pianista Didia Saint-Georges (eleva renumitului pedagog Robert Teichmüller, la Conservatorul din Leipzig), soprana de coloratură Ana Rozsa-Vasiliu (debutantă la Scala din Milano în 1931) etc.

adiacente, complementare subiectelor alese, conținute în ”dosarele” la care m-am referit mai devreme. Întocmai ca ”destăinuirile”, și acest ciclu s-a bucurat de notorietate[1], constituind o altă *placă turnantă,* care a favorizat apariția ciclurilor concepute într-adevăr pe *principiul interdisciplinarității*.

A.A.: Ați păstrat mereu în vedere spiritul universal al marelui George Enescu, și ați relevat acest lucru atât prin emisiunile pe care le-ați realizat sau produs, dar mai ales prin *cercetarea de tip interdisciplinar*, raportând arta muzicală la diverse domenii de cercetare – lingvistică, matematică (cum ați procedat în serialul *Oglinzi*, recompensat cu Premiul ”Iosif Sava” al Radiodifuziunii).

D.P.T.: O să încep cu sfârșitul întrebării. Serialul *Oglinzi* a fost premiat pentru suita de emisiuni *Experiențe și experimente pariziene* realizate în 1999, după cea de-a doua mea călătorie profesională în capitala Franței, de la finele anului 1997[2], înlesnită, ca de altfel și prima,

---

[1] Spre regretul meu, toate aceste dialoguri, foarte substanțiale, au rămas în manuscris.

[2] Prima mea călătorie, de două luni!, în ”orașul luminilor” (1990), totodată primul meu contact cu Occidentul, o datorez generoasei invitații primită din partea fostului meu profesor de estetică, muzicologul George Bălan, stabilit din 1977 în Germania, la Schwartzwald, dar călătorind în Franța, Italia, Spania, Austria, pentru a-și promova tehnica de ”ascultare conștientă a muzicii”, din care-și crease o adevărată Școală Internațională, denumită *Musicosophia* (*iubirea pentru muzică*, sau *înțelepciunea muzicii* – de la termenul grecesc compus *phílos/iubitor*, și *Sophía/înțelepciune* = iubitor de înțelepciune). Doar cine a experimentat ”pe viu” efectele miraculoase ale acestei tehnici, bazată pe *audiția repetată* a unor fragmente muzicale - ale căror ritmuri, timbruri instrumentale, dezvoltări și reprize ale motivului initial, erau transpuse *în timp real* într-o serie de desene, aproape hieroglifice, de o simetrie aproape perfectă, și care, privindu-le în ansamblu, ofereau imaginea unor *coduri* străvechi, misterioase - își poate imagina cum, o persoană medie ca educație și orizont de cultură, ajunge să analizeze la nivel de specialist, forma și structura interioară a unei piese muzicale, indiferent de gen sau de epoca în care a fost scrisă! Tot în 1990, muzicologul Alain Paris, pe care-l cunoscusem cu ocazia participărilor la seziunile Simpozionului Internațional ”George Enescu”, și pe care l-am revăzut într-una dintre vizitele mele la Radio France, mi-a intermediat o întrevedere cu dirijorul german de origine poloneză Marek

din 1990, de diligențele întreprinse de către Directorul Direcției Muzicale, Mihaela Doboș. După ce, în 1990, trăisem emoția indescriptibilă a materializării *probabilității* de a sta, față în față, *dialogând* chiar!, cu personalități franceze care mi se păreau de domeniul fanteziei în anii studenției și după, când le citeam cu nesaț volumele traduse și la noi - mă refer aici, punctual, la istoricul de artă René Huyghe[1], și la cărțile sale tipărite de Editura Meridiane, *Puterea imaginii* (1971) și *Dialog cu vizibilul* (1981) – revenirea în "orașul Luminilor" mi-a oferit alte câteva surprize de proporții! Atunci am avut o altă șansă nesperată, de a cunoaște două dintre personalitățile emblematice ale artei și culturii franceze: pe filosoful Alain Besançon (1932-2023)[2] - care m-a primit cu aceeași deferență pe care mi-o arătase cu șapte ani în urmă René Huyghe - în biroul său din Rue de Rivoli, "căptușit" cu cărți și teancuri de documente xeroxate, unde am conversat, mai bine de o oră, despre câteva subiecte din cartea sa *Imaginea interzisă* pe care o studiasem înainte de călătorie[3] - și pe celebrul, fermecătorul artist-fotograf nonagenar, Henri Cartier-Bresson

---

Janowski, investit atunci cu funcția de Director Muzical al Orchestrei Simfonice a Radiodifuziunii Franceze. În urma unui interviu acceptat și acordat cu amabilitate, Marek Janowski mi-a oferit caseta abia apărută chiar la Casa EMI, cu cele două CD-uri ale înregistrării operei *Oedip* de George Enescu, într-o distribuție de zile mari: José van Dam (Oedip), Gabriel Bacquier (Tiresias), Brigitte Fassbaender (Iocasta), Marjana Lipovsek (Sfinxul) și Orchestra Filarmonică din Monte Carlo, dirijată de Lawrence Foster. La întoarcerea în țară, din toate acele documente și interviuri, am realizat aproape 20 de emisiuni!

[1] Detalii despre nemaipomenita întâlnire cu faimosul istoric de artă francez (1906-1997), și, de asemenea, dialogul cu tema *Esența elanului creator: "punctul omega*", pe care l-am purtat, în două ședințe, în Cabinetul său de lucru din incinta Muzeului Jacquemart-André, al cărui curator era, în: Despina Petecel Theodoru, *Muzica – sferă a interferențelor*, București, Muzicală, 2013, pp. 21-53.

[2] Detalii și dialogul integral, *Deghizări ale sacrului în opera de artă*, în: *op. cit*., pp. 135-158.

[3] *Imaginea interzisă. Istoria intelectuală a iconoclasmului de la Platon la Kandinsky*, traducere în limba română de Mona Antohi, București, Humanitas, 1996.

(1908-2004)[1], la recomandarea artistei plastice Lena Constante, soția folcloristului Harry Brauner. În același interval de timp i-am cunoscut și am dialogat cu esteticianul și muzicologul Alain Cophignon[2] - despre *Timp, Destin, Adevăr în opera de artă* (inclusiv în opera *Oedip* de George Enescu)[3] - cu compozitorul Mihai Mitrea-Celarianu, în compania căruia am trecut, în zbor, *De la muzică la astrofizică*![4] - și cu muzicologul Radu Stan, am discutat îndelung despre creația lui Iannis Xenakis[5]. Dar, unul dintre cele mai dinamice și genuine conversații a fost cea cu dramaturgul Matei Vișniec, despre *Punct-contrapunct în teatru și muzică*[6].

On revient toujours

Mă întorc la prima parte a întrebării tale. George Enescu a fost, într-adevăr, un fel de *pivot* al activității mele radiofonice și muzicologice, de la mărturiile celor care l-au cunoscut, i-au fost prieteni și colaboratori în concerte și recitaluri, publicate atât în paginile revistei Muzica, cât și în dialogurile incluse în volumele de ”destăinuiri”, la ciclurile ample de emisiuni pe care i le-am dedicat încă din 1975, sub diferite generice: *Mărturii despre George Enescu*, *Universalitatea lui George Enescu*, *Oedip în conștiința contemporană*, *George Enescu în amintirea londonezilor*[7],

---

[1] Detalii despre întâlnirea cu legendarul fortograf, și dialogul *Metafizica imaginii,* în: *op. cit.,* pp. 209-223.

[2] Printre altele, cofondator al *Societății Muzicale Franceze George Enescu*, și autorul uneia dintre *Monografiile* de referință dedicate *Vieții și operei lui George Enescu* (Paris, Fayard, 2006/Editura Institutului Cultural Român, 2009, versiunea în lb. rom. Tradusă de Anca-Domnica Ilea).

[3] *Idem, ibid*., pp. 105-132.

[4] Amploarea acestui dialog insolit a făcut obiectul a cinci emisiuni difuzate în ciclul *Oglinzi*, la finele anului 1999. Textul nu a fost niciodată publicat. Doar pentru vol. *George Enescu – reverie și mit,* am selectat fragmentul în care îl evocă pe Enescu. Detalii în: *op. cit*., cap. *Omul, Creatorul, Interpretul*, pp. 399-407.

[5] Din dialogul foarte amplu cu muzicologul Radu Stan au rezultat, de asemenea, cinci emisiuni, difuzate în ciclul *Oglinzi*. Nici textele lor nu au fost publicate vreodată.

[6] Pentru detalii și dialogul integral, vezi *Muzica- sferă a interferențelor*, pp. 249-280.

[7] În vara anului 1994, deși mă aflam pentru o lună de vacanță în capitala Marii Britanii, nu am putut rezista tentației de a face o vizită Departamentului Muzical al BBC-ului, intermediată de amicala recomandare a violonistului Sherban Lupu, aflat și el în acea perioadă la Londra. Interviurile realizate cu

Înainte și după Oedip (două emisiuni în dialog cu compozitorul și muzicologul Pascal Bentoiu)[1] etc., până la comunicările științifice prezentate la Simpozioanele Internaționale de Muzicologie din cadrul Festivalurilor Internaționale ce poartă numele compozitorului[2]. Și în acest caz, atașamentul meu aproape empatic față de muzica lui Enescu, mi-a fost ”alimentat”, tot în adolescență, și tot de către profesorul Gheorghe Dogaru - fervent admirator al omului și creatorului Enescu. De la dânsul am aflat prima oară despre *Convorbirile* compozitorului român cu muzicologul francez Bernard Gavoty[3], despre *concertele de binefacere,* din timpul Primului Război Mondial, susținute la Iași, dar și în cele mai ”îndepărtate cătune” din Moldova, ca și despre impozanta ”tragedie lirică” *Oedip*, cu implicațiile ei mitologice, sacrale și filosofice etc. Subiectul mi-a stârnit interesul și datorită pasiunii timpurii a surorii mele, cu aproape șapte ani mai mare[4], pentru cultura, civilizația și

---

muzicologul Stephen Johnson – un pasionat al muzicii enesciene, în special al operei *Oedip*, despre care îmi mărturisea că ”a devenit o parte din viața mea”-, cu violonistul Simon Kuhn, fost discipol al lui Enescu, ”părintele său spiritual”, cu Aron și Carola Grindea, la care s-au adăugat listele computerizate ale lucrărilor enesciene stocate în Arhiva BBC-ului, pe care le-am obținut grație amabilității lui Philip Tagney, producător de emisiuni în Departamentul de Muzică Nouă, mi-au folosit la realizarea, în 1995, a unei serii de emisiuni, printre care cea intitulată *George Enescu în amintirea londonezilor* (180 de minute), în cadrul celei de-a II-a ediții a serialului pe care-l inițiasem în 1994, în luna *August* a fiecărui an, *Universalitatea lui George Enescu*. Detalii în: Despina Petecel Theodoru, *George Enescu – reverie și mit*, București, Muzicală, 2014, cap. IV, *Reflecții în dialog*, cap. *Imersiuni în anatomia creației,* și *Omul, creatorul, interpretul,* pp. 279-287, respectiv 430-453.

[1] Vezi dialogul în: *op. cit*., pp. 251-266.

[2] Întregul calup al comunicărilor, majoritatea având ca subiect central opera *Oedip* privită din varii perspective, ca *mit al cunoașterii,* în: *op. cit*., secțiunea a III-a, *Opera aperta*, pp. 79-248. Vezi și notele 38-41, *infra*.

[3] Mai târziu, prin anii 1985-´86, la inițiativa lui Iosif Sava, m-am implicat în traducerea în limba română a *Convorbirilor* înregistrate pe 8 benzi de magnetofon, depozitate în Fonoteca de Aur a Radiodifuziunii Române, cu scopul de a le prezenta, în fragmente de câte 20 de minute, în *Pauzele concertelor simfonice* transmise în direct din sala Radio, sau de la Ateneu. Până la plecarea mea din Radio (2006-2007), pe etichetele acelor benzi se mai aflau încă însemnările mele despre conținutul fiecăreia în parte!

[4] Este vorba despre clasicista Stella Petecel (1943-2006), fost conf. univ. dr. la Catedra de limbi clasice a Universității București; inițiatoarea unui Curs de greacă veche în cadrul Facultății de filosofie a Universității, pe care-l

filosofia greco-romană, pe care le studia din primele clase de liceu, sub îndrumarea etern-veneratului profesor Dogaru, și despre care ne vorbea cu patos, minute în șir, mie și mamei. Așadar, încă din anii studenției, legenda eroului mitologic, ca și legile *prosodiei antice* începuseră să-mi capteze atenția în mod particular. Astfel că, în 1981, în timp ce căutam un subiect mai puțin comun, în vederea participării la Simpozionul dedicat Centenarului nașterii compozitorului, fredonam, repetitiv, fragmente din *Monologul lui Oedip* sau din *scena ciumei* (actul al III-lea al operei), pe care le știam pe dinafară! Observând concordanța dintre *accentele ritmurilor muzicale* și *accentele* plasate pe silabele textului sofoclean, am avut brusc revelația unei posibile analogii între *prosodia* versurilor tragediei antice grecești și muzica operei enesciene, și m-am hotărât să particip la Simpozion cu o temă axată pe acest tip de asociere. De un real support / argument științific în conceperea lucrării, mi-a fost *Cursul elementar de metrică greacă și latină* / *Cours élémentaire de métrique grecque et latine* (1888), al elenistului francez Louis Havet, precum și o serie de alte cărți referitoare la tragedia greacă descoperite în biblioteca de specialitate a surorii mele - cu deosebire volumul al III-lea al *Istoriei literaturii grecești* / *Histoire de la littérature grecque* (1935), a clasicistului de notorietate Maurice Croiset, care conținea și câteva capitole dedicate ”poetului liric” Sofocle. Așa s-a născut prima mea comunicare, cu titlul *Procedee ritmico-expresive specifice tragediei antice grecești în opera Oedip*, cu care se și deschide secțiunea a III-a, *Opera aperta*, din volumul *George Enescu – reverie și mit*[1]. Peste ani, am reluat acest prim *experiment* - să-l numesc *ludic -,*

---

transformase dintr-o materie strict didactică, într-un *curs de civilizație și filosofie greacă*; autoarea traducerii din limba greacă a *Eticii nicomahice* de Aristotel, cu un studiu introductiv, comentarii și un *Index de termeni grecești* specifici limbajului aristotelic (Editura Științifică și Enciclopedică, 1988); a *ediției critice* a poemului epic *Eneida* de Vergilius, în traducerea din 1896 a lui George Coșbuc (Ed. Univers, 1980, reeditată în 1998 la Editura IRI). Ultima ei publicație a fost volumul de autor *Agonistica în viața spirituală a cetății*, apărută în 2002 la Editura Meridiane.

[1] Detalii în: *op. cit*., pp. 79-85 (varianta în lb. rom.) / 86-91 (var. în lb. fr.). *George Enescu – reverie și mit*, pp. 79-248. Din aceeași sferă a analogiei între diferitele procedee stilistice ale versurilor poetice și structurile muzicale corespunzătoare (simetrie/asimetrie, ritm, pauze, legato-uri expresive, aliterații etc.), face parte și comunicarea din 2001, *Eufonii eminesciene:*

captivant tocmai datorită ramificațiilor *polisemantice* pe care le suscită, între structurile muzicale și cele caracteristice altor domenii, așa cum ai spus și tu, Andra: *lingvistica, matematica, semiotica* (Barthes, Peirce), *filosofia*[1], *naratologia*, în sensul sistemelor promovate de Gérard Genette în *Introducere în arhitext* (Seuil, 1991/Univers 1994), sau în *Figures III* (Seuil, 1972)[2], *transdisciplinaritatea* și *pluridisciplinaritatea* (teorii dezvoltate de către Basarab Nicolescu, în majoritatea scrierilor lui), și chiar din sfera *fizicii cuantice*[3]. Trebuie să menționez că, primele noțiuni de *lingvistică și semantică,* mi-au fost predate tot în adolescență, și tot de către profesorul Dogaru, de la care am auzit pentru prima oară numele fondatorului *lingvisticii moderne*, *structurale*, Ferdinand de Saussure, sau pe cel al lui Roman Jakobson, fondatorul *analizei structurale a limbajului*!

A.A.: Cum ați demarat acest tip de *cercetare interconectată artistic*, care este *metoda de lucru* și de ce credeți că *este nevoie* de acest tip de abordare în muzicologia actuală?

D.P.T.: Din perspectiva propriei experiențe, am convingerea că, nicio ”interconectare artistică”, nu poate fi pusă *în act*, nu poate avea, deci, viabilitate, în afara unui fond de cultură, pe cât posibil ramificată, bine sedimentată și asimilată de la cele mai fragede vârste. Mă număr printre cei care au avut norocul de a se naște într-o familie cu ”antecedente” artistice, pe linie maternă. În casa străbunicului meu,

---

Simfoniile a V-a, cu cor, de George Enescu și Anatol Vieru (*Idem, ibid*., pp. 117-134).

[1] Vezi comunicarea cu titlul ”*Contrarii coincidente” în destinul solar al lui Oedip*, în: *op. cit*., pp. 232-248 (versiunea în lb. rom.), sau *Oedip – între destin și liberul arbitru* (*Idem, ibid*., pp. 100-105).

[2] În acest sens, vezi comunicarea din 2011, *Tipologii narative în opera Oedip (încercare analitică prin prisma teoriei naratologice a lui Gérard Genette*), în: Despina Petecel Theodoru, *op. cit*. pp. 199-212 (lb. rom.).

[3] În prezentarea mea din 2021, am apelat la câteva principii cuantice, pe care le-am transpus în comunicarea cu tema *Destine încrucișate sau ”cum poate viitorul să influențeze trecutul”, în opera Oreste & Oedipe de Cornel Țăranu*. Ea a fost inclusă în volumul colectiv Simpozionul Internațional de Muzicologie ”George Enescu”, ediția a XX-a, București, Editura Muzicală și Editura UNMB, 2021, ediție îngrijită de prof.univ.dr. Mihai Cosma, pp. 53-67, pentru varianta în limba română, și pp. 53-68, pentru varianta în limba franceză (volum separat).

preot ortodox de origine sârbo-greacă, refugiat într-un sat aparținând Domeniului Coroanei (Sadova), din sudul Olteniei, trei dintre cei patru copii cântau la instrumente de suflat și la vioară, erau talentați la desen și la sculptura în lemn, bunicul meu avea o voce expresivă, iar ”unchiul Matei” era supranumit ”Esop”-ul familiei datorită atracției pentru fabulele și aforismele filosofului antic grec! La rândul meu, am deschis ochii într-un mediu înțesat de cărți și îmbibat de mirosul inconfundabil al *uleiurilor de pictură* ale Mamei, specializată în arta decorativă, al *acuarelelor* și *guașelor,* al *cărbunelui* de desen, cu care sora mea schița în doar câteva minute portretele membrilor familiei și ale prietenilor, atunci când nu declama, cu glasul ei bine timbrat, pasaje din *Catilinarele* lui Cicero, sau *scanda* versuri în *hexametri* din poemul *De rerum natura* al lui Lucretius, și unde, tatăl meu, avocat de profesie, perora despre logica și rigoarea normelor juridice ale ”dreptului roman”! Într-un asemenea climat era imposibil să nu ți se inoculeze în minte și spirit morbul conexiunilor! Așa încât, în perioada Liceului, pe lângă studiul violoncelului și pianului la Liceul de muzică din Craiova, începusem să frecventez colecțiile de pictură (Țuculescu, Aman, Luchian, Tonitza) și sculptură (Cabinetul Brâncuși), dar și exponatele școlilor de pictură renascentiste găzduite de Muzeul de Artă ”Jean Mihail” din Craiova[1]; în același timp eram captivată de *Albumele de pictură* din faimoasa colecție Skira[2], cu precădere cele dedicate *artei impresioniste și expresioniste*, apărute în *limba originală*, în format de buzunar, răspândind în aer parfumul unic al tipăriturilor franțuzești!; în paralel, abordasem *Dialogurile* lui Platon, din dorința de a o concura pe sora mai mare (!), și luasem contact cu volumele de teatru francez și englez contemporan, traduse în limba română, în anii ´65 (Giraudoux, Anouilh / O´Neill, Tennessee Williams, Arthur Miller), cu autorii ”noului roman francez” - Michel Butor, Nathalie Sarraute, Boris Vian, Alain Robbe-Grillet - , dar și cu *Procesul* lui Kafka și *Ciuma* (*La Peste*) lui Sartre, sau cu volumul *Pagini de critică* al lui Hippolyte Taine, proaspăt tradus tot în

---

[1] Muzeul a fost construit, între 1900-1907, în stil neogotic, conform planurilor elaborate de arhitectul francez Paul Gottereau, iar în 1954, Jean Mihail - fiul latifundiarului Constantin Dinu Mihail, fondatorul Palatului - l-a transformat în Muzeu de Artă, pe baza Pinacotecii donate de către Alexandru & Aristia Aman, descendenți ai unei familii de boieri, din care a făcut parte și pictorul Theodor Aman (1831-1861).

[2] Denumirea colecției a fost dată de numele întemeietorului Editurii, colecționarul elvețian de artă Albert Skira (1904-1973).

1965 etc. Toate aceste *achiziții* culturale erau dezbătute la... ”ceaiurile” de sâmbătă seara, într-un grup de prieteni - colegi din anii terminali ai secției de arte plastice a Liceului, câțiva poeți tineri, și chiar un absolvent de filologie! Bineînțeles, din biblioteca mea nu lipseau enciclopediile și volumele de istoria muzicii, cea mai prețioasă fiind *Histoire de la musique*, a lui Roland-Manuel[1], dăruită de Profesorul Dogaru când împlinisem 14 ani! * În privința *metodei de lucru*, nu cred că se pot da ”rețete”, tocmai pentru că fiecare e înzestrat cu o *forma mentis* caracteristică, rezultată din infinitele sinapse ale rețelei sale neuronale! Or, *forma minții* mele e structurată, ca a multor semeni de altfel, pe *principiul analogic*. Îmi amintesc că, după ce îmi citise manuscrisul tezei de doctorat (*De la mímesis la arhetip*), Maestrul Ștefan Niculescu m-a întrebat, cu nedisimulată mirare: ”Doamnă Petecel, dumneavoastră, când ascultați muzică, *vedeți* principii și idei filosofice”?! I-am răspuns, zâmbind, afirmativ, căci acesta era adevărul, explicabil doar prin intermediul *neuroștiinței*! De aici probabil, refuzul meu de a *imita pe cineva, de a-mi însuși,* de a *compila* considerațiile altora, ori de a-mi alege subiecte deja ”bătătorite”! Dacă unele formulări ale altor autori mi se par potrivite ca argumente în *susținerea ideilor proprii*, aleg să *le citez*, *cu ghilimelele* de rigoare, *indicând și sursele,* cât mai fidel și complet posibil, în *notele de subsol*, chiar dacă e vorba despre *o sintagmă* sau *un termen mai rar* – fapt evident în absolut toate scrierile mele, inclusiv în cronicile ocazionale, de numai...5000 de semne! În consecință, sfatul meu este ca *fiecare să aibă curajul de a fi el însuși*, de *a îndrăzni* să se detașeze de *stereotipiile gândirii* instaurate în mentalul colectiv în anumite circumstanțe culturale și politice, pentru a-și putea forma *propria viziune* despre lume, viață și artă! * *De ce ar fi nevoie de acest tip de abordare*? Nu știu dacă să răspund afirmativ sau negativ! Cu atât mai mult cu cât, în zilele noastre, *limbajul elevat*, autenticitatea *ideilor personale* deduse din cunoașterea *din interior* a fenomenelor de artă și cultură, *neînregimentarea* în ”narativul” momentului, sunt considerate *caduce, anacronice*! Preluarea ideilor *gata făcute* – sursa e cunoscută! - este mult mai comodă și mai la îndemâna omului modern, mereu în criză de timp, și, în mod ciudat, mereu mai dispus *să fie la fel cu ceilalți*, să se alinieze *trend*-ului așa-zis progresist, ignorând faptul că

[1] Cele două volume superbe au fost tipărite, în *Colecția Pléiade*, pe așa-numita ”papier bible”, sau ”papier à cigarette”/*foiță de țigară* utilizată în procesul tipografic de către Editura Fayard.

”împrumuturile”, cu care crede că-și poate suplini *gândirea individuală,* îi subminează de fapt, treptat și insidios, propria identitate!

A.A.: S-a scris enorm despre George Enescu, credeți că mai poate fi spus sau adus ceva nou? Îi încurajați pe tinerii muzicologi să reia aspecte ale personalității și creației lui George Enescu, există încă tărâm neexplorat în acest domeniu de cercetare?

D.P.T.: Orice creație e pasibilă de multiple interpretări. În funcție de cunoașterea ei în profunzime, de orizontul de cultură, de sensibilitatea și imaginația hermeneutului sau a regizorului, acea operă poate apărea, de fiecare dată, ca o noutate! Întotdeauna va exista un detaliu, o zonă ignorată sau parțial pusă în valoare! Depinde pe ce anume pune accentul interpretul respectiv. Câteodată, chiar și diferențele de durată dintre o interpretare și alta a aceleiași partituri, vorbesc despre anumite caracteristici temperamentale și psihice ale interpretului. După cum, maniera de organizare a sintaxei frazelor muzicale, a formulelor și configurațiilor ritmice, a combinațiilor timbrale, a tăcerilor și intensităților sonore, poate oferi indicii definitorii pentru personalitatea autorului lor. Cu siguranță, tinerii muzicologi trebuie încurajați să continue investigațiile începute de antecesori (Viorel Cosma și Octavian Lazăr Cosma, Clemansa Liliana Firca, Pascal Bentoiu, Cornel Țăranu), în vederea descoperirii și altor *firide* existente încă în unele manuscrise, și chiar în partiturile enesciene arhicunoscute[1].

A.A.: Ați scris un număr absolut impresionant de cronici, articole, studii muzicologice, și în foarte multe dintre ele ați abordat arta muzicală ca parte a unui întreg sincretic. Muzica și literatura, muzica și pictura, muzica și arhitectura sunt doar câteva din abordările *transdisciplinare* în domeniul cultural-artistic. Sunteți doar iubitoare de literatură și artă plastică, sau ați și încercat să creați în vreuna dintre aceste ramuri artistice? (unul dintre articolele mele preferate este cel

---

[1] Demne de semnalat în acest sens sunt contribuțiile tânărului muzicolog Vlad Văidean la exegeza creației enesciene, concretizate în articole și studii ample, unele dintre ele fiind integrate în cuprinsul unor sinteze muzicologice, ca cel intitulat *George Enescu – Recitiri, Reascultări, Repoziționări*, inclus în vol. I al publicației *Noi istorii ale Muzicilor Românești*, coordonat de către muzicologii Valentina Sandu-Dediu (mentora lui) și Nicolae Gheorghiță, București, Muzicală, 2020, reeditat în 2021, pp. 291-345.

din Observator Cultural, *Arhitecturi și sunete pictate*, și este scris cu o precizie aproape chirurgicală la nivel de analiză plastică a expoziției de la Institutul Cervantes)[1].

D.P.T.: Nu m-am gândit că tehnica mea de *a diseca* sunetele, ritmurile, formele muzicale, ar putea fi comparabile unui *act chirurgical*! Dar, incitată de tine, aș face următorul raționament: dacă în cazul ”destăinuirilor”, munca mea ar semăna cu cea a unui ”arheolog” care încearcă să reconstituie întregul din cioburile împrăștiate în diversele *sit*-uri (în cazul de față, existențele artistice risipite în lume, fragmentate, și, nu o dată *sfârtecate* de vicisitudinile vremurilor!), în privința ”abordărilor transdisciplinare”, efortul meu s-a orientat înspre ceea ce Jacques Derrida a numit ”grefă” - în sensul ”altoii” unui text dat, cu un altul, care, prin *incizii* repetate ”ajunge [chiar] să se grefeze pe el însuși”[2]. Din ”contaminarea”, până la ”deformare”, a unui conținut cu celălalt, pentru a se ”regenera prin repetiție”[3], ia naștere ”heterogeneitatea scriiturilor”[4]. Ideea mea a fost de a efectua acest tip de ”grefe” între texte complet diferite, dar care să prezinte similitudini în privința anumitor particularități de *limbaj*, *sintaxe, morfologii, agogică, formule ritmice*, *figuri de stil*, comune atât muzicii, cât și celorlalte forme de manifestare artistică, aflate uneori la distanță de secole unele de altele. Conform acestui criteriu, am alăturat *Dialogurile lui Platon* și *Arta fugii* de J. S. Bach[5], sau *Ornamentele arhitecturilor lui Gaudi* și *formulele miniaturale de șaisprezecimi și treizecidoimi* din *Sonatele pentru pian* de Domenico Scarlatti[6], grupate în forme

---

[1] Articolul a fost prilejuit de două manifestări organizate în 2018, cu ocazia Zilei Naționale a Spaniei: o *expoziție de grup*, de *artă contemporană*, vernisată în 4 Octombrie în incinta Institutului Cervantes, și *un concert* al trio-ului instrumental alcătuit din Pablo Barrágan (clarinet), Juan Pérez Floristán (pian) și Andrei Ioniță (violoncel), susținut în 9 Octombrie pe podiumul Ateneului Român (Observator Cultural nr. 943/18-24, Octombrie 2018).

[2] Cf. Jacques Derrida, *Diseminarea*, București, Univers Enciclopedic, 1997, traducere de Cornel Mihai Ionescu, partea a II-a, *Diseminarea*, 10. *Grefele, Reîntoarcerea la Suprajet*, p. 374 și urm.

[3] Alte detalii în: Jacques Derrida, *op. cit*., pp. 373-383.

[4] *Idem, ibid*., p. 374.

[5] Detalii în: Despina Petecel Theodoru, *De la mímesis la arhetip*, cap. al II-lea, *Lecturi paralele*, pp. 19-56.

[6] Lucrarea, cu titlul *Scarlatti-Gaudi sau despre ornamente ca entități arhitectonice distincte*, a fost prezentată la Sesiunea de comunicări ”Domenico Scarlatti”, organizată în Decembrie 1996, de către clavecinista Ogneanca

asemănătoare *torsadelor, arcurilor parabolice*, *arcadelor spiralate* din construcțiile gaudiene. În ciclul *Oglinzi,* de exemplu, am ”contaminat”, elementele de limbaj teoretizate de filosoful Henri Wald în scrieri precum *Limbaj și valoare, Cuvântul în destinul omului*, cu elementele *lingvistice și semiografice* prezente în *teatrul muzical contemporan*, ale limbajului componistic utilizat de Gheorghe Costinescu; sau *Prapurii* și *Coloanele de biserici* din picturile lui Horia Bernea, cu *Troițele, Spiralis, Aripi de lumină* din muzica Doinei Rotaru, sau ideile despre *eclectism-polistilism* ale arhitectei Mariana Celac, cu *pluristratificările* pe bază de ”grefe”, la nivel de *nanoparticule* sonore, operate cu precizie de laser de către Dan Dediu în muzica lui[1] etc.

A.A.: Considerați că este important ca un muzicolog să își înceapă drumul prin abordarea genurilor „minore” să le spunem: cronică, articol, reportaj? Și ce câștigă el la nivel profesional parcurgând aceste etape care presupun participarea / audierea cât mai multor concerte? Trebuie să meargă doar la concertele care îi plac sau trebuie să vadă și să le asculte și pe cele cu care rezonează mai puțin?

D.P.T.: După părerea mea, ideal ar fi ca, aceia care doresc să se dedice în mod serios profesiei de critic muzical sau / și de muzicolog, să fie prezenți la cât mai multe manifestări muzicale, *indiferent de valoarea lor* (mai ales în etapa de noviciat), tocmai pentru a-și forma, de timpuriu, o viziune de ansamblu asupra fenomenului componistic și interpretativ, care să le permită *să critice*, ori *să aprecieze* lucrările respective, *în deplină cunoștință de cauză*! Doar astfel pot deveni condeieri *imparțiali*, *obiectivi*, capabili să surprindă *aspectele distincte* - componistice ori interpretative - ale fiecăruia.

A.A.: Sunteți un muzicolog meticulos, cu un spirit analitic foarte intens dezvoltat, ați fi fost un profesor excelent cu aceste calități, fără să mai adăugăm dragostea pentru muzică. Nu ați fost niciodată tentată să mergeți către această cale, cea a pedagogiei?

D.P.T.: Chiar am fost tentată! Numai că, în 1973, după absolvirea Conservatorului, am aflat *cu stupoare*, de la direcția Liceului teoretic din

---

Lefterescu și moderată de muzicologul Grigore Constantinescu, pentru a marca *tricentenarul nașterii* compozitorului. În: revista AKADEMOS, a Academiei de Muzică din București, nr. 1/1996, pp. 12-36.

[1] Din păcate, nici aceste dialoguri, pasionante, nu au văzut lumina tiparului!

Caracal, unde fusesem repartizată, că, în atribuțiile mele ar fi intrat, pe lângă predarea muzicii, niște ore de... lucru manual, și chiar de... agricultură, în vreo trei școli din Județul Olt! Din fericire a fost ultimul an în care se mai acordau așa-numitele ”negații”! Dar, nu-i așa? ”Orice rău spre bine”: acela a fost momentul în care intervenția compozitorului George Draga a determinat prima ”răsturnare de situație” esențială, transformând *aparentul eșec,* în *șansa* vieții mele! Îmi place să cred că mi-am îndeplinit ”misiunea” pedagogică mult mai eficient prin intermediul emisiunilor adresate ascultătorilor de toate categoriile socio-profesionale, din întreaga țară, cu intenția expresă de a-i impulsiona să continue *pe cont propriu* lărgirea orizontului cunoașterii.

A.A.: Stimată doamnă Despina Petecel, revin cu câteva considerații și curiozități asupra publicațiilor dumneavoastră la care mi-ați oferit acces cu atâta amabilitate: ați depășit limitele unui simplu interviu (reportaj) cu dialogurile dumneavoastră radiofonice - acest lucru este o certitudine - iar complexitatea acestor „adresări prin microfon” (cum le numea Grigore Constantinescu) ajunge la rang de excelență în volumul *Muzica - sferă a interferențelor*. Acest amplu proiect de transformare a cuvântului vorbit în literă scrisă – primele trei volume de *Muzicienii noștri se destăinuie* și *Muzica - sferă a interferențelor* - este un conglomerat de o diversitate ce conturează un tip de gândire - deși nu complet nouă, totuși novatoare -, de *abordare interdisciplinară* a Adevărului. Ce ați urmărit în acest impresionant „proiect” al dialogurilor, despre ce Adevăr este vorba și de ce este importantă această căutare a Adevărului? Ce aduce totuși în plus acest volum publicat în 2013 față de celelalte dialoguri radiofonice publicate anterior?

D.P.T.: Inaugurarea acestui ciclu, imediat după 1990, a avut ca precedent, *in nuce*, seria mini-dialogurile (5-7 minute) întemeiate pe conexiunile dintre muzică și alte arte, pe care am fost solicitată, de același Iosif Sava, să le realizez pentru a fi difuzate în *Pauzele* transmisiunilor directe ale concertelor simfonice ale Radiodifuziunii, integrate într-un program mai amplu, de 180 de minute, pe care-l inițiase în 1985 - *Concertele săptămânii*. În cei 5 ani, cât au durat acele rubrici, am avut norocul să întâlnesc o primă pleiadă de cărturari de înaltă ținută intelectuală, despre care nu știam că fuseseră repudiați și condamnați la ani grei de pușcărie de către regimul comunist, mai ales pentru... ”înaltă trădare”! În schimb, le citeam și admiram scrierile

estetice și filosofice. Printre aceștia, se numără personalități care sunt și azi blamate, din cauza abisurilor întunecate ale *Ombrei*, scoase la iveală de unii analiști politici: Nicolae Balotă, Mihai Șora, Anton Dumitriu, Edgar Papu, Edmond Nicolau etc. Dar, ce încântare și înălțare spirituală în dialogurile cu Anton Dumitriu despre aserțiunea platonică ”Filosofia – cea mai înaltă muzică”; despre *Clipă și Timp în creația artistică*, în compania lui Mihai Șora; despre *Stil și temperament în creație*, cu Edgar Papu (având ca argument excelentele volume *Barocul ca tip de existență*); cu Andrei Pleșu despre *Vizibil-audibil în opera de artă* (având ca pretext cartea lui René Huyghe, *Dialog cu vizibilul, dar și propriul volum, Ochiul și lucrurile*); cu Dan Grigorescu despre *Structuri artistice compozite*, sau cu Edmond Nicolau despre *Muzică și cibernetică*, și cu Andrei Dorobanțu despre *Muzica – imagine de tranziție*[1]! În 1990 am reluat *tematica interdisciplinară* abordată în acele rubrici, în emisiuni independente bilunare, a câte 60 de minute, sub genericul *Muzica – sferă a interferențelor*, diversificând totodată subiectele: *În căutarea Sensului* (Marin Gherasim), *Nevoia de cadență și asceză* (Ovidiu Maitec), *Arta între iluzie și simulacru* (Victor Ieronim Sroichiță), *Magia fizicii* (Andrei Dorobanțu) etc.[2]

Adevărul? Dacă ”existența se poate spune în multe feluri” (cf. Aristotel), Adevărul cu majusculă, *Unul*, poate fi cunoscut mai degrabă prin ”intelectul / inteligența / intuitiv(ă)” – *noūs – decât prin știință*, care, în teoria Stagiritului, este ”demonstrativă”! Păstrând proporțiile, m-am străduit ca, printr-o tehnică dialogală de tip *maieutic*, însoțită de exemple sugestive din domeniile conexe muzicii, să dezvălui *Sensul de dincolo* de formele simbolice ale artelor, analog ”Logos-ului divin și universal” (cf. Heraclit). Nu pot trece cu vederea rolul determinant pe care l-a avut asupra mea, în consolidarea propriei propensiuni către *relevarea transcendenței*, viziunea metafizică a muzicologului George

---

[1] Unele dintre aceste dialoguri au fost publicate în revista ATENEU din Bacău, iar altele în România literară.

[2] Pentru detalii, vezi întregul volum *Muzica – sferă a interferențelor*, București, Muzicală, 2013. Plănuisem și un *al doilea volum*, care să conțină dialogurile cu acad. Solomon Marcus, Eugen Simion, Constantin Bălăceanu-Stolnici, logicianul Sorin Vieru, pictorul Alexandru Chira, arhitecta Mariana Celac, actorul Dan Nasta, criticii de artă Dan Hăulică, Barbu Brezianu și Pavel Șușară, părintele Iustin Marchiș, etc. Planul a rămas în faza de proiect.

Bălan, transmisă pe parcursul anilor în care l-am avut ca profesor de estetică, la Conservator.

A.A.: Rămân în zona ideii de Adevăr și îmi întorc privirea către volumul *De la mímesis la arhetip. Exercițiu hermeneutic asupra ideii de Adevăr în opera de artă*. Acest volum, de o densitate și o profunzime cu totul speciale – este el „întrebarea" căutărilor dumneavoastră muzicologice? Poate fi numit sinteza cercetărilor dumneavoastră? Cu toate problemele pe care le lansați în exercițiile de înțelegere a inefabilului în actul creației, cu experiențele proprii în încercarea de a găsi răspunsuri pentru ceea ce înseamnă muzica, acest mister, care este sensul ei? Poate fi acest volum considerat un *tratat de teorie a limbajului muzical*, al discursului muzical la nivel structural dar și hermeneutic?

D.P.T.: E dificil să-mi definesc propriile scrieri. Dar, dacă aceasta e impresia pe care o lasă lectura volumului[1], nu pot decât să mă bucur! Un lucru e cert: toate emisiunile au fost concepute și construite ca niște *studii complexe, științifice*, pentru a căror realizare am răsfoit și conspectat zeci de cărți de artă, filosofie, estetică, muzică, și am ascultat alte zeci de compoziții, pentru a le selecta pe cele mai potrivite ilustrării ideilor și conceptelor expuse fie în comentariile personale, fie în ale interlocutorilor mei. Din acest punct de vedere fiecare emisiune poate fi echivalată cu câte un capitol al unui...tratat![2]. De aceea a și fost posibil să le integrez, pe majoritatea, în volume tipărite – desigur, îmbogățite cu noi comentarii, note de subsol și imagini, imposibil de inserat în spațiul limitat al unor emisiuni radiofonice.

A.A.: Rezultatele muncii dumneavoastră au fost de foarte multe ori apreciate public prin acordarea unor premii prestigioase. Menționez,

---

[1] Inițial, lucrarea a fost *teza mea de doctorat*, pe care am fost invitată, de către regretatul muzicolog și profesor Romeo Ghircoiașu (1919-1995), să o susțin la Academia de Muzică din Cluj-Napoca. În urma decesului brusc al profesorului Ghircoiașu, imediat după ce parafase colocviul meu de admitere la doctorat, în 1995, compozitorul și muzicologul Valentin Timaru s-a oferit să-mi devină noul îndrumător științific.

[2] În caracterizarea pe care o făcea tezei mele, compozitorul Valentin Timaru, era de părere că ea a fost "gândită la dimensiunea unui **Tratat**, cu vaste deschideri spre universalul artei". Vezi considerațiile complete în volumul *De la mímesis la arhetip*, p. 111.

selectiv, prestigiosul premiu „Ciprian Porumbescu” al Academiei Române, Medalia comemorativă „George Enescu”, cele două premii ale UCMR și chiar Ordinul „Meritul Cultural” în Grad de Cavaler! Acestea sunt lucrurile concrete, materiale, care „se văd”; care sunt, însă, beneficiile spirituale ale muzicologului? Care sunt trăirile lui din spatele acestor reflectoare – binemeritate, de altfel?

D.P.T.: Pline de satisfacție, dar și de uimire, întrucât nu m-am așteptat la niciunul dintre ele! Fără îndoială însă, toate aceste premii și distincții au însemnat tot atâtea recunoașteri ale unei activități neobosite, oneste și, mai presus de orice, *pasionate*. Le mulțumesc tuturor acelora care mi-au acordat creditul lor.

SUMMARY

Andra Apostu

A dialogue with musicologist Despina Petecel Theodoru

In this "expedition" of mine to find answers, during these years of dialogues full of science, love of music and wonder, I have met people and artists in whose presence I have felt great, pure joy. The joy - sometimes overwhelming - of meeting them, the joy of having all your questions answered in detail, patiently and meticulously, or simply the enjoyment of being contemporary with them. This kind of energy I felt in the dialogue with musicologist Despina Petecel Theodoru, a human being and a professional whom I cannot dare to describe here in just a few words. On her birthday - in May of this year she turns a wonderful age - I am making a humble attempt to find out who musicologist Despina Petecel Theodoru is and I invite all those who read these lines to discover the generosity and the special warmth with which she has accepted to reveal herself to us.

CREAȚII

Investigări și instigări sonore (III): Muzică acompaniată video

Maia Ciobanu

Motto: *"Nu cred în şcoli. Nu cred în cronologie. Nu cred în datarea manuscriselor."*
Jorge Luis Borges

Trăim într-o lume a cuvintelor și a imaginilor. Ele influențează totul, inclusiv publicul care ascultă, publicul care privește, publicul pentru care lucrurile pot fi complicate, neclare. Muzicile mele acompaniate video există pentru a descâlci confuziile, dar mai ales pentru că pot fi multiple căi de acces la același Adevăr.

Manifest elitist 1, Das ist nicht ein Streichquartett, Alter(music)natives, Pian excesiv II sunt piese cu o dublă înfățișare - pur sonoră și multimedia, compuse în doi paşi:

1) realizarea şi finalizarea muzicii ca opus de sine stătător și în același timp ca pilon al variantei multimedia.
2) acompaniamentul vizual / verbal – una din variantele (infinit) posibile. Filmările, fotografiile, versurile au fost inserate peste traiectoria sonoră.

A rezultat o polifonie de polifonii, heterofonii, texturi de tip structural, emoțional, semantic în care imaginea și / sau cuvântul alcătuiesc acompaniamentul muzicii date.

Principiul unui mesaj complex, pluristratificat funcționează în fiecare dintre cele două ipostaze ale pieselor, cea pur sonoră şi cea multimedia. Structuri și tehnici muzicale diverse (de tip contrapunctic

sau variațional, conceptul de repriză, diferite tehnici de orchestrație, etc.) sunt preluate și aplicate în plan vizual și în cel emoțional. Versurile pot aduce noi idei, noi energii în momentele cheie.

Comunicarea are loc la / între mai multe nivele de înţelegere, descoperind sensuri multiple, accesibile în funcţie de deschiderea, sensibilitatea, disponibilitatea receptorului.

Relația etern-efemer, în diferite contexte, în varii ipostaze, este un subiect comun al celor patru piese, tema lor fundamentală.

În acest "altceva" al variantei multimedia, muzica rămâne factorul de referință, rămâne cea mai importantă. Pentru că vibrațiile sonore sunt copleșitoare oricât de strâns am încerca să ne legăm de catarg, de orice catarg.

Voi face o prezentare mai detaliată a primelor două lucrări (apărute pe DVD)[1] și una mai concisă, a ultimelor două (existente pe canalul meu de pe YouTube).

➢ ***Manifest elitist 1***[2] deoarece "primul şi cel mai important manifest al unui artist este opera sa"[3] - prima mea piesă cu acompaniament video și trailer-ul unei serii de eseuri implozive[4] era răspunsul la campania violentă anti-Elită dusă de media românească în prima decadă a noului mileniu. Acuzați că practică "sportul retragerii în turnul de fildeș" artiștii erau somați în numele "realității vii" să iasă din "universul paralel". Mi-am dat seama că lămuririle erau necesare, că o luare de poziție (chiar și singulară, deci riscantă) era obligatorie: relevarea Elitei, a adevăratei Elite, ca atitudine și mai ales ca o stare a spiritului - singura în care se poate ivi Opera.

Ca și celelalte muzici ale mele acompaniate video, *Manifest elitist 1* apare sub două înfățișari: pur sonoră, repectiv multimedia.

---

[1] Maia Ciobanu: *Elitist Manifesto 1, Das ist nicht ein Streichquartett*, Editura Muzicală, 2015, Serie RNV nr. 05661/23.092015, Licența UCMR-ADA RO15AV281009227

[2]https://www.youtube.com/watch?v=ov0XSEtGo5k&list=PLAQZOrY73zxUW5NYv44g4gh2dqgCuQmCo&index=29

[3] Maia Ciobanu: *Manifest elitist 3, Actualitatea Muzicală* nr. 7, iulie 2010

[4] v. Maia Ciobanu: *Manifest elitist 3*, apoi *Manifestele* din 2015, 2016, 2017, 2024

Arhitectura muzicală are un caracter polifonic. Structura de bază este alcătuită bipartit, caracterul este evolutiv, continuu. Evenimente sonore supuse mai întâi unui proces imploziv sunt pulverizate peste prima secțiune A (0 - 8’27’’) cu un caracter fragmentar - o polifonie de polifonii / eterofonii alternând cu monodii, monodii acompaniate, heterofonii acompaniate (v. secțiunile 0 – 1’10’’ sau 2’ – 3’05’’).

Sunt lumi care se fărâmițează, se suprapun, se intersectează în încleştări dintr-un alt univers. Impactul lor va fi catalizatorul echilibrului în secțiunea B (8’27’’- până la final): monodia acompaniată se impune, condensând şi disipând tensiunile în luminozitatea diatoniei câştigate treptat (8’06’’- 10’30’’), tulburate de scurte rememorări într-o Coda (11’40’’- 14’33’’) care absoarbe fragmente ale melodiei anterioare. Cuvintele acționează într-o suprastructură *muzică / imagine / cuvânt* (polifonie de polifonii / heterofonii) multimedia. Substanța verbală are două înfățișări:

Cuvântul - Idee (**CI**), corespondent al Eternității:

c1 - (“Elita este o stare a spiritului”)[1] – începutul și concluzia piesei

c2 - (“…!”)[2] - un text virtual cu caracter abstract, având funcția de tranziție, dar și de prefigurare a veșmântului poetic concret (versurile din **c3**, respectiv **c4**). Ideea se poate întrupa în versuri sau sunet (**m1**), asemenea muzicii imaginare (**m2**).

Cuvântul - Poem (**CP**), corespunzător Efemerului:

c3 - "Suprema senzație (II) Ediție limitată"

c4 - “Muzică”

---

[1] Maia Ciobanu: *Manifest elitist 2015*, revista *Cultura* nr. 525, 18 iulie 2015

[2] Versurile poeziilor "…!", "Muzică", "Suprema senzație (II) Ediție limitată" sunt semnate de Tudor Mihai Cazan (v. volumul “Improvizez libertate”, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2007).

La nivel verbal funcționează o formă tripartită, prin care se parcurge drumul de la Etern la Efemer și înapoi, **c2** (textul virtual) jucând rolul de punte:

CI		**CP**		**CI**	
c1	**c2**	**c3**	**c4**	**c2**	**c1**
(1' –1'17'')	(1'17''-2')	(3'10''-3'57'')	(8'42''- 9'26'')	(13''14''-14')	(14'16''-14'38'')

Textul este vizualizat ca o formă de arc cu o punte în care **c2** ("…!") face trecerea spre (de la) secțiunea centrală:

A (fix, static, etern)		**B** (mobil, efemer)			**A** (fix, static, etern)
c1	**c2**	**c3**	**c4**	**c2**	**c1**
		(filmare ascendentă)			(filmare descendentă)

Imaginea vizează un al doilea subiect al piesei, sursele creației (inspirației):

1. (**V**) Cotidianul efemer – frunze (v1), pietre (v2), scoarța copacului (v3), asfalt (v4), piatra cu inscripții (v5) cu rol de punte între Efemer și Etern

2. (**CI**) Cuvântul - Idee (c1, c2), (**CP**), Cuvântul - Poem (c3, c4)

3. (M) Biblioteca marilor valori:

(mm) – muzica materializată în partituri (Gesualdo, Bach, Beethoven, H. Wolff, Enescu, Stroe, Cezar)

(mi) – muzica - idee (Nemescu)

Le urmează **(R)** – Receptarea, înțelegerea (ochii)

Relația fotografie / filmare propune la rândul său o arhitectură tripartită: **Introducere X1 Y X2 Coda**, în care **X1** (foto) are caracter fix, static (etern), iar **Y** (film) – caracter mobil (efemer), acționând atât asupra verbului cât și asupra imaginii.

Introducere (film)			**X1** (foto)		
V	CI (versuri)		M	V	
frunze (v1)	(c1)	(c2)	partituri (mm)	pietre (v2)	scoarța (v3)
(0'19'' - 1'03'')	(1’05’’ – 1’17’’)	(1'17''- 2'04'')	(2’04’’ – 2’27’’)	(2’27’-2’48’’)	(22’48’’-3’04’’)

	Y (film)			
	CP (versuri)	V	Mv1	V
asfalt (v4)	(c3)	asfalt (v4)	partituri (mm’)	piatra cu inscripții (v5)
(3’05’’- 3’09’’)	(3’10’’-3’58’’)	(4’- 4’03)	(4’04 – 7’10’’)	(7’11’’- 7’46’’)

Y (film)			**X2** (foto/film)	
Mv2	CP (versuri)	Mi (partituri)	R (ochii)	V
partituri (mm’’)	(c4)	(mm’’’)		frunze (v1)
(7’46’’- 8’39’’)	(8’42-9’27’’)	(9’30’’– 11’40’’)	(11’41’’- 12’’02’’)	(12’03’’-12’37’’)

			Coda (film)	
V			CI (versuri)	
pietre (v2)	scoarța (v3)	pietre (v2)	(c2)	(c1)
(12’38’’- 12’56’’)	(12’57’’-13’05’’)	(13’05’’-13’13’’)	(13’14’’-14’01’’)	(14’15-14’41’’)
			ascendent	descendent

Reînnoite, redimensionate, imaginile, cuvintele, sunetele își schimbă neliniștit locul în biblioteca memoriei noastre, în creuzetul în care dospește imaginația, inventivitatea.

Motivele vizuale s-au așezat nepremeditat pe traseul Fibonacci. Încordarea gândului creator (simbolul Octavian Nemescu) a întâlnit tensiunea Receptării, ÎNȚELEGEREA, în eterna secțiune de aur – ochii care văd, simt și aud, accesând acel ceva de dincolo de sunete, de

cuvinte, de imagini. Partiturile[1] sunt personaje – idei, metafore ale autenticelor valori, ale Elitei spirituale.

Caracterul semantic imploziv se inserează unei arhitecturi cu finalitate metamuzicală şi metaestetică. Binomul efemer – etern este mai accesibil, mai pregnant în varianta multimedia.

➢ Și în ***"Das ist nicht ein Streichquartett"***[2] avem de-a face cu un demers parcurs în două etape. Ele produc cele două variante ale piesei: cea pur auditivă și cea multimedia, așa încât lucrarea poate fi ascultată ca muzică de sine stătătoare, la fel de bine ca o muzică acompaniată video.

Subtitlul "Jurnal 2014" invocă un concept folosit și în alte lucrări[3] - diferite mecanisme sonore şi / sau psihologice prezente în opusurile anterioare care funcționează ca amintiri cu care verbul sau imaginea acompaniază muzica.

Partitura conține patru zone diferite din punct de vedere al substanţei sonore (organizarea frecvenţelor, a duratelor, dinamica, jocul timbral), dar și ca încărcătură energetică, ethos; mai ales la nivelul organizării temporale şi, de aici, a semnificațiilor care transcend matricea artistică generatoare.

În prima secţiune (până la min. 6) domină tensiunile cromatice ale claviaturilor sintetice, impulsul loviturilor de gong. Cea de-a doua (6' – 10'17'') expune în zona frecvenţelor superioare variaţiile fine ale timbrurilor, dinamicii, balansul clopoţeilor tibetani - epurare în lumină şi seninătate a evenimentelor dramatice precedente. Un prim catharsis, aflat la o treime din durata totală a piesei (din nou, secțiunea de aur), anticipează iluminarea din final.

---

[1] Gesualdo da Venosa (*Madrigale*), J. S. Bach (*Arta fugii*), L.v Beethoven (*Cvartetul op. 133*), H. Wolff (*Lieduri*), G. Enescu (*Simfonia de cameră*), A. Stroe (*Concertul pentru clarinet şi orchestră*), O. Nemescu (*Putea-vei singur?*), C. Cezar (*Taaroa*).

[2] Maia Ciobanu: *Elitist Manifesto 1, Das ist nicht ein Streichquartett*, Editura Muzicală, 2015, Serie RNV nr. 05661/23.092015, Licența UCMR-ADA RO15AV281009227 și https://www.youtube.com/watch?v=H9zUSynbl2k&list=PLAQZOrY73zxUW5NYv44g4gh2dqgCuQmCo&index=37

[3] v. Maia Ciobanu: *Investigări şi instigări sonore (I): conceptul unui "Jurnal" (Muzica nr.3/2021)*

Urmează a treia secţiune (10’17’’ – 20’25’’). Peste ţesătura cristalină apar fragmente (la început discontinue, apoi din ce în ce mai coerent-evolutive) şi insule ale unor amintiri modulate, transformate, redimensionate. Ele alternează şi se reaşează într-o textură temporală mereu variată care suprapune parcursul continuu cu cel discontinuu, neliniştile cu revenirile.

Finalul (20’25’’ – 27’30’’) se desparte de neutralitatea emoţională a celei de-a doua zone, eliminând pas cu pas dezechilibrele acumulate.

Diferite planuri temporale se accelerează, se succed, alternează, se suprapun, se întrepătrund.

După crearea muzicii a urmat al doilea pas - acompaniamentul video. El explică și titlul piesei, de fapt unul dintre subiectele sale majore: realitatea evenimentului sonor, receptarea muzicii vizavi de receptarea vizuală. **Sunetele care construiesc muzica pot modela și manipula imaginea.**

Vedem un cvartet de coarde, interpreții care fac să vibreze viorile, viola, violoncelul, dar auzul ne comunică o altă muzică decât cea pe care ei o cântă neauziți, cea a muzicii electronice care pare să izvorască din instrumentele celor patru.

Vedem ceea ce auzim: un cvartet de coarde care cântă muzică electronică.

Dacă introducerea (0’- 0’35’’) este pur sonoră, în final, sunetul dispare; imaginea-idee a catedralei lui Gaudi se înalță treptat, absorbită în înalt.

Ingredientele artistice - sunet, imagine, verb, mişcare - se unesc, se compensează, se ramifică, se potenţează reciproc în polifonii, heterofonii, texturi, componenta sonoră rămânând însă dominantă.

Varianta video introduce teme cu un parcurs vizual / verbal individualizat.

Între cele patru inserții poetice (T1, T1v, T2, T3), distanțele ascultă (cu anumite licențe) de aceeași sectio aurea: 3’08’’ - între T1 și T1v, 5’55’’ - între T1v și T2, 13’ - între T2 și T3. Versurile marchează puncte de răscruce: T1 (“La capătul gândurilor mele se află gândurile mele”) - începutul primei secțiuni sonore. Cea de-a doua este declanșată de T1v (o extindere a T1) și se încheie cu o primă înseninare. T2 (“Într-un univers negativ cea mai înceată viteză e viteza luminii…”) anunță secțiunea finală în care T3 (“Creionul meu conturează policolor trepte;

pentru cei ce plutesc sfârşitul timpului începe!”) va aduce Coda concluzivă.

Imaginile se adună într-o structură-mozaic în care revine ca un refren tema mâinilor, a mâinilor care concretizează Ideea. Mâinile aduc muzica în realul audibil (M1, M2, M3, M6, M7, M8); el poate fi modelat de pian (M1, M3, M4,), vioară (M2), violoncel (M6), de un cvartet (M7) sau o orchestră (M8). Mâinile construiesc catedrale din sunete sau din piatră (V3, V4)[1], compun coregrafii (M5)[2], picturi (V1)[3], mozaicuri (M5v)[4].

Introducere **T1**	V1	V2	M1	V2v	**T1v**	
(0’ – 0’35’’)	(0’35’’-1’08’’)	(1’55’’-2’05’’)	(2’09’’-2’49’’)	(2’50’’-3’16’’)	(3’17’’-3’44’’)	(3’44’’- 4’19’’)
V2v2	M2+V2v	V2v’	V3	**T2**	M3 + M4	
(4’19’’-5’21’’)	(5’21’’-5’55’’)	(5’56’’-7’13’’)	(7’13’’-9’16’’-9’55’’)	(9’65’’-10’14’’)	(10’22’’-10’55’’)	
V4	M4	V2v	M5	M6+M5	M5v	
(10’55’’-11’30’’)	(11’30’’-13’)	(13’18’’-13’44’’)	(13’44’’-14’27’’)	(14’27’’-15’44’’)	(15’44’’-16’42’’)	
M5v’	V1v	M7	M8	M7v	M8v	
(16’42’-17’12’’’)	(17’12’’-17’49’’)	(17’49’’-18’56’’)	(18’56’’-19’25’’)	(19’25-19’49’’)	(19’49’’-20’07’’)	
M7v’	V5	M7v	M8v	M7v	M8v	M7v
(20’07’’-20’20’’)	(20’20’’-21’50’’)	(21’51’’-21’59’’)	(22’-22’17’’)	(22’17’’-22’37’’)	(22’37’’-22’50’’)	(22’50’’-23’)
T3	V6	V4v	V7	M1v’’	V3v	
(23’-23’27’’)	(23’28’’-23’42’’)	(23’42’’-24’17’’)	(24’17’’-24’40’’)	(24’40’’-25’45’’)	(26’08’’-26’51’’-27’10’’)	

"Imaginile nu fac decat să însoţească, să completeze şi să îmbogaţească conţinutul de idei, sensuri şi semnificaţii ale palierului muzical, urmând totodată firul logic al “…gândurilor” sale ce au la capăt tot “gândurile“ ce-i aparţin. Întregul edificiu sonor se bazează pe coloana conglomeratului pianistic, apoi pe cea a cvartetului de coarde, gongurile marchează trecerea pragurilor cunoaşterii, iar clopoţeii anunta sclipirile Luminii. Toate acestea au ca magnific fundament vibraţia sacră a spiritului creştin – reprezentat prin imaginile edenice ale Sagradei

[1] Catedrala din Siena, Catedrala Sagrada Familia din Barcelona
[2] Diana Bejan (Chiripuci) și Raluca Dragomir
[3] Biblioteca Piccolomini din Siena
[4] O capelă în Mesquita Catedral din Toledo

Familia şi Catedralei din Sienna, comparate în chip tulburator cu Marea Catedrală pe care ne-o ofera Natura însăşi, având drept cupolă bolta cerească."[1]

➢ În ***"Alter(music)natives"***[2] partitura muzicală dezvoltă o polifonie cu densități variabile. Melodia (4'35''-6') se transformă în polifonie (6' – 7'20''), apoi în polifonie de polifonii, eterofonii, texturi (7' – 8')

Sursele sonore sunt în majoritate de provenienţă electroacustică, fragmente sonore preînregistrate şi alterate prin programare computerizată, dar şi (în scurte prezenţe) surse tradiţionale: orchestra simfonică (9'07''- 9'47'') sau violă (11'- 12'14'').

Există variabile de tip improvizatoric, precum şi structuri bine delimitate temporal, apoi supuse unor modificări (filtre, diferite programe de modelare a frecvenţei, duratei, etc.). Din punct de vedere energetic are loc o concentrare a unor tensiuni care se destind într-o secțiune cu evenimente rarefiate, pulverizate (9'47''- 15'); fragmente ale diferitelor discursuri sonore apar şi dispar din memorie.

Varianta multimedia propune de această dată un acompaniament pur vizual în care acționează temporalităţi în multiple variante de tip continuu sau discontinuu. Substante diferite, aliaje diferite se adresează unor simţuri complementare, țintind însă acelaşi mesaj. Au loc modulații dinspre monocromie (0'32''-2'16'') spre policromie, dinspre realul cotidian (bicicletele, ceasurile) înspre abstract și înapoi, de la o realitate la alta.

Filmările au fost realizate în Amsterdam; li s-au adăugat fotografii mai vechi reluate și prelucrate, secvențe pendulând între real și imaginar, între mitologia greacă și Dali. Unduirile infinite ale bicicletelor, roata care se rostogolește fără oprire, mecanismul implacabil al ceasului, curgerea continuă a timpului.

Diferitele structuri sunt modelate / alterate / reconfigurate pe parcursul evoluţiei sonore / vizuale.

Mecanismele care ne alcătuiesc, pe care le alcătuim, care ne ordonează, care ne absorb se integrează într-o ordine pe care o putem

---

[1] Carmen Popa, *Sincretism sui-generis*, Actualitatea Muzicală nr. 4 / 2015

[2] https://www.youtube.com/watch?v=SAzlrE8b_DA&list=PLAQZOrY73zxUW5NYv44g4gh2dqgCuQmCo&index=39

accesa la un nivel limitat (de propriile noastre capacităţi, de propria noastră disponibilitate, deschidere, înţelegere) şi totodată nelimitat (prin maleabilitatea gândirii noastre, prin puterea de a ne reconstrui şi de a ne reconfigura propriul univers).

➢ ***Pian excesiv II***[1] suprapune trei elemente sonore: pianul, sursa electroacustică, versurile - diferite atât din punct de vedere timbral (căci mediul electroacustic prelucrează timbrul pianului într-un univers paralel) cât şi din punct de vedere al organizarii si evoluţiei temporale, de asemenea al semnificaţiilor. Meteoriții sunt aruncați din lumi violent contrastante, pianul se ciocnește cu sine însuși, claviatura lui se multiplică în oglinzi care-l distorsionează și îl relevă. Eterofonia (0' – 0'45'') parcurge drumul spre polifonie (2'30''- 2'40'') se transformă în polifonie de polifonii, eterofonii, omofonii (3-40'' – 4'30'') pentru ca în final să se întoarcă la omofonie, în claritatea rezonanței naturale (8'30'' – 9'30'').

Din punct de vedere stilistic se poate observa caracterul modulant şi evolutiv al lucrării, care parcurge lent traiectoria expresionism - neospectralism, utilizând simultan modulaţia de stil, polifonia temporală şi stilistică, prin suprapunerea partiturii pianului solist cu parcursul mediului electroacustic şi cu versurile inserate în momentele cheie ale piesei.[2]

Amplificat de interpretarea actoricească, verbul are un impact maxim și în varianta cu acompaniament video. Pianul, muzica electroacustică, textul poetic[3], acompaniamentul vizual sunt tot atâtea discursuri cu un parcurs timbral propriu. Transformările formelor-culorilor adaugă propriul comentariu muzicii și versurilor, își suprapun semnificația celei sonore într-un contrapunct instabil. Polifonia se extinde în politemporalitate, atonalitatea se așează și se desface în moduri suprapuse, se îmblânzește în omofonii. Cuvântul irumpe și amplifică tensiunea debutului sonor ("Glorie și sex"), mediul electroacustic, imaginile, exprimarea solistică a pianului, gândurile

---

[1] https://www.youtube.com/watch?v=xTQiL4FBtow&t=0

[2] https://www.youtube.com/watch?v=vU_idQ0ZDwU

[3] "Glorie și sex", "Intelectual", "Vraiște" de Tudor Mihai CAZAN (v. volumul *Improvizez libertate*, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2007)

coagulate în vers își ramifică și își multiplică intențiile. Fiecare potecă se individualizează, este o intersectare a trei lumi, a trei percepţii, a trei moduri de înţelegere, de exprimare, de comunicare care alcătuiesc polifoniile, eterofoniile multiplelor substanțe. Violenţa versurilor se poate topi în contemplație pentru a para năvala imaginilor, tensiunea pianelor ieșite din firescul claviaturii ("Intelectual") explodează în revoltă ("Vraiște").

Dialogul muzică-imagine-cuvânt edifică un Sens fundamental în continuă remodelare. Este oglindirea în sine însăşi a unei lumi depăşite de propriile prefaceri.

Cele de mai sus sunt o dezvăluire inevitabil incompletă, imperfectă a intențiilor care au generat patru piese în care muzica este acompaniată / însoțită de imagine și verb. Pentru că ceea ce spune, ceea ce crede un autor despre propria creație este doar o planetă din miile care populează universul posibilei înțelegeri.

SUMMARY

Maia Ciobanu

Sound investigations and instigations (III):
Music with video accompaniment

Images and words influence us and can even distort our understanding, that's why we proposed two versions (pure sonorous and multimedia) of the works *Elitist Manifesto 1*, *Das ist nicht ein Streichquartett*, *Alter(music)natives* and *Excessive Piano II*.
In either of the two versions, the music remains the reference factor, the most important component. Different musical structures and techniques are applied in the visual and emotional approaches; the continuous and discontinuous layers succed one another, alternate, overlap and differently organized temporal structures intertwine. The transformations of the colours-forms add their own commentary to the music and lyrics, adding their meaning to that of sound. The transcendent message gathers words, image, music, movement in the same place. The music-image-word dialogue builds a fundamental Sense in constant morphing, a mirror in itself of a world overtaken by its own prefactions.

BIZANTINOLOGIE

Problemele unei schimbări de paradigmă: introducerea tiparului muzical în Biserica Ortodoxă Română – Ieromonahul Macarie, Gavriil Musicescu, Dimitrie Cunțan[1]

(1823-2023, 200 de ani de la prima tipăritură psaltică românească a lui Macarie Ieromonahul)

Vasile Grăjdian[2]

1. Preliminarii: „un cadru mult mai larg decât cel artistic-muzical”

Într-o secțiune reprezentând circa o jumătate din volumul său de *Prolegomene bizantine*, publicat în anul 1985[3], Titus Moisescu aduna o colecție de 69 de ”Scrisori și documente (1820-1863)”, despre care, în *Argumentul* său introductiv spune că ”se desfășoară în timp pe o perioadă de mai bine de patru decenii, cu mult deci după moartea dascălului de cântări Macarie (petrecută în 1936 – n.n.), ca o consecință a unor așa-zise «încurcături» provocate de apariția primelor cărți de muzică (psaltică – n.n.) tipărite în limba română”[4]. Deoarece imediat

---

[1] Studiu prezentat în cadrul conferinței internaționale cu titlul *200 de ani de românire. Imnografi și cântăreți bisericești pe teritoriul românesc* (25 octombrie, 2023). Evenimentul academic a fost derulat în cadrul Festivalului-concurs național de muzică bisericească „Lăudați pe Domnul!”, ediția a XV-a, organizat de Patriarhia Română, Ministerul Educației și Universitatea Națională de Muzică București.

[2] Pr. prof. univ. dr. Vasile Grăjdian, Facultatea de Teologie ”Sf. Andrei Șaguna” a Universității ”Lucian Blaga” din Sibiu.

[3] Titus Moisescu, *Prolegomene bizantine. Muzica bizantină*, Editura Muzicală, București 1985: ”Macarie Ieromonahul – Scrisori și documente (1820-1863)”, p. 113-205.

[4] *Ibid*., p. 114.

autorul arată că nu dorește să comenteze conținutul acestor documente, ”lăsând textele respective să vorbească”[1], rămâne cititorului să observe mai de aproape despre ce este vorba, mai ales că, în același *Argument* mai suntem avertizați că ”o biografie a lui Macarie Ieromonahul nu se va putea scrie decât ținându-se seama de aceste texte (...) dintre primele acte compacte și solidare cu un conținut artistic-muzical *și social-istoric* (s.n.) de mare importanță pentru istoria muzicii românești... (ceea ce ar permite ca activitatea sa – n.n.) cândva să fie prețuită și preluată într-*un cadru mult mai larg decât cel artistic-muzical* (s.n.), așa cum a fost privită până acum”[2].

Înainte de a ne apleca asupra ”încurcăturilor” mai înainte menționate, am putea observa că, foarte probabil, despre respectivul ”cadru mult mai larg decât cel artistic-muzical” (sau ”și social-istoric”) spune ceva Ieromonahul Macarie, în spiritul unei redeșteptări naționale, atunci când arată starea contemporană lui, și anume ca ”adevărați Români și strănepoți ai celor mai înainte slăviți Romani. Odinioară și noi slăviți, iar *acum, prin schimbările timpurilor la rea stare veniți* (s.n.)...”[3]

Îndată, rămânând în același ”cadru larg”, el arată în direcția unor soluții la fel de ”largi”, generale: ”Neamul nostru, pentru ca să poată veni la starea cea dintâi are trebuință de multe științe și învățături, care în limba noastră cu totul lipsesc...” [4]

Dar, pentru că Titus Moisescu se referise la ”un cadru mult mai larg” în raport (totuși) cu ”cel artistic-muzical”, mai restrâns și poate mai concret, vedem cum și Macarie Ieromonahul se ”coboară” către acesta din urmă și, dat fiind condiția sa de ieromonah, se va referi la cadrul ”artistic-muzical” *bisericesc*: ”biserica noastră... (este) cu totul lipsită de buna așezare a cântărilor bisericești, cântăreții români, carii știu meșteșugul psaltichiei, *neavând cărți alcătuite cu graiurile limbii noastre* (s.n.), sânt siliți ca să cânte cele mai multe cântări grecește (deci nu chiar toate, totuși! – n.n.), neînțelegând ce cântă, nici ei, nici aceia carii ascultă la dânșii.”[5]

Și pentru cadrul acesta mai concret al cântării bisericești, Macarie indică soluții de asemenea mai concrete, pe care le consideră el

---

[1] *Ibid.*
[2] *Ibid.*, p. 115-116.
[3] *Ibid.*, p. 123: ”Înștiințare”, Pesta, 1821.
[4] *Ibid.*
[5] *Ibid.*, p. 123-124: ”Înștiințare”, Pesta, 1821.

necesare: ”Musichia grecească... (fiind) foarte grea și nelesnicioasă, încât mulți ani și cu multă osteneală petrecea iubitorii de învățătură până să ajungă la săvârșirea ei, ... cei din cetatea lui Constandin *trei dascăli mari ai psaltichiei* (s.n.)... aducând-o la cea mai cuviincioasă potrivire, înlesnire și desăvârșire *au și prefăcut toate cărțile psaltichiei* (s.n.)... și mulți ucenici desăvârșit făcând..., dintre care unii viind și în cinstit orașul Bucureștilor au făcut mult sporiu” [1]. În acest moment intervine în textul lui Macarie binecuvântarea ierarhului locului, deoarece ”pe cariu sporiu (mai înainte arătat – n.n.) cu ascuțit ochiu privindu-l prea-o-sfinția sa preamilostivul nostru stăpân și mitropolit a toată Ungrovlahia, Kirio Kir Dionisie și cu iubire de neam și de patrie înfocat fiind pornit, lângă celelalte școale, care de toate științele filozofiei au așezat să se parodosească românește; *au binevoit de au sistisit și școală de musichie românească* (s.n.), în carea să poată învăța ucenicii patrioți această sistimă a psaltichiei pre graiul patrioticesc, rânduindu-ne pre noi ca să prefaccem și *să alcătuim cu cuvinte românești toată sistima aceasta* (s.n.)... Însă văzând noi nelesnirea care au ucenicii spre a scrie, am cerut voie... ca *să o și tipărim* (s.n.)...”[2]

Rezumând, este vorba despre (1.) *adoptarea ”noii sistime”*, simplificatoare spre uzul didactic(esc), inclusiv ca notație și favorizând prin aceasta (2.-3.) introducerea *tiparului* psaltic, odată cu traducerea și adaptarea cântărilor *în limba română*, acestea fiind prezentate drept cele trei condiții pentru lesnicioasa însușire și răspândire a ”științei” cîntării bisericești între români. Despre credința în eficacitatea noutăților propuse Macarie vorbește și în altă parte, fiind convins de avantajele folosirii noilor cărți în însușirea cântării bisericești ”încât un dascăl iubitoriu de sporire și nebântuit de zavistie poate să predea la un ucenic isteț și silitoriu toată puterea și lucrarea acestui meșteșug numai în trei luni de zile (fără a asupri adevărul), și în alte trei luni arătându-i tot feliul de melos, poate pe urmă și singur, un acest feliu de ucenic, să se iscusească, ajunge numai să aibă cărți”[3]

Această observație finală, cum că ”poate pe urmă și *singur* (! – s.n.), un acest feliu de ucenic, să se iscusească, *ajunge numai să aibă cărți* (s.n.)” oare introduce o anume încredere în ”puterea” (oarecum ”magică”!? a) tiparului, a cărții tipărite singure, cu condiția

---

[1] *Ibid.*
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*, p. 140: o altă ”Înștiințare”, Viena, 1822.

”alfabetizării” (muzicale) în prealabil...? Prin analogie, în cazul ”alfabetizării” (”alfabetice”) propriu-zise ar însemna că primii doi-trei ani elementari de scris-citit (și eventual socotit) ar fi cu totul suficienți pentru viitorul de formare și cunoaștere al școlarului ucenic, lăsat singur apoi să se descurce, după cuvenita inițiere ”alfabetic(easc)ă”...?

*

Mergând mai departe pe firul temei propuse în titlul acestui text, *introducerea tiparului muzical* în cântarea bisericească românească, și rămânând în același ”cadru” mai restrâns al cântării bisericești, mai putem vedea cum, la mai bine de o jumătate de secol mai târziu, tot în sensul propășirii/progresului cântării bisericești românești despre care vorbea și Ieromonahul Macarie, în Moldova, la Iași, un pas mai departe în domeniul tiparului muzical bisericesc îl va face hotărât Gavriil Musicescu (1847-1903), prin tipărirea unor *transcrieri ale cântărilor psaltice în notația muzicală liniară-occidentală*.

Chiar la începutul primului volum al *Anastasimatarului* (cuprinzând cântările Glasului întâi), publicat în 1884 împreună cu colaboratorii săi, Gheorghe I. Dima și Grigore I. Gheorghiu[1], Gavriil Musicescu arată în *Precuvântare* motivele întreprinderii sale, cele mai multe urmând îndemnul Preasfințitului Episcop Melchisedec Ștefănescu al Romanului și ideile acestuia expuse în *Memoriul* său privind cântarea bisericească la români, publicat și adresat Sfântului Sinod în anul 1881[2]. Și Musicescu, ca și Macarie la vremea sa, face o scurtă trecere în revistă a situației cântării bisericești în Biserica Ortodoxă Română, ajungând la concluzia că aceasta este ”în agonia morții”: ”Pe când la toate popoarele ce au voit să beneficieze de luminile civilizațiunii, cântul bisericesc a progresat, s-a perfecționat în raport cu dezvoltarea poporului, la noi din

---

[1] *Anastasimatariu*, cuprinzând serviciile de sâmbătă seara și duminică dimineața puse pe cele 8 glasuri întrebuințate în Biserica Orthodoxă Română. Prelucrate și scrise pe notațiunea liniară de: Gavriil Musicescu, profesor de armonie la Conservatoriu, șef al Chorului Mitropolitan din Iași, Gheorghe I. Dima, profesor de muzică la Liceul național, prim-cantor la Biserica Sf.Spiridon din Iași, și Grigore I. Gheorghiu, profesor de musica bisericească la Seminarul Socola, cantor la Sf. Mitropolie din Iași, Glasul 1iu. Leipzig, C.G. Röder, 1884.

[2] Melchisedec Ştefănescu, *Memoriu pentru cântările bisericeşti în România*, Bucureşti, Tipografia Cărţilor Bisericeşti, 1882.

contra, cântul bisericesc din ce în ce a început a se abate din adevărata-i cale, încât azi se găsește – putem zice – în agonia morții.”[1]

Și pentru că adoptarea *noii sistime* (hrisantice) pentru cântarea bisericească, apoi adaptarea ei pentru *limba română* și *tiparul* muzical bisericesc erau deja introduse de Macarie și urmașii lui (dar... nu cu rezultatele previzionate și scontate de Macarie!?), soluția (iarăși simplă?), care se întrevede acum ar fi ”transpunerea cântărilor bisericești existente pe *notațiunea liniară* (s.n.)”[2].

Să mai observăm faptul că este vorba despre ”transpunerea cântărilor bisericești *existente* (s.n.)”[3], ceea ce ne indică oarecum orientarea ”repertorială” în primul rând înspre versiunile *tipărite*, între care cele ale lui Macarie Ieromonahul îi fuseseră recomandate lui Musicescu în special de către Mitropolitul Iosif Naniescu, dar probabil și din cele ale lui Anton Pann, Dimitrie Suceveanu și ale altora care mai publicaseră cântări psaltice ”românite” în sec. al XIX-lea[4]. O cale ”repertorială” oarecum diferită adoptase Mitropolitul Silvestru Morariu-Andrievici al Bucovinei, autorul primei *Psaltichii bisericești* pe note liniare, tipărită la Viena încă din 1879, în care *modelul* melodic fusese nu vreun manuscris sau tipăritură psaltică, ci autorul ”a așezat cântările pe note după cum le-a învățat el în tinerețe și le-a practicat timp îndelungat, ca paroh în satul Ceahor, în curgere de 20 de ani”[5]. Și deși se pare că Gavriil Musicescu venise în legătură cu tipăritura lui Silvestru Morariu prin Episcopul Mechisedec Ștefănescu[6], Macarie și ceilalți tipografi psaltici folosiți ca model au fost preferați pentru ”referința” lor tipărită (mai ”cultă”) sau pentru că erau (politic?) din Principate...? – ceea ce ar explica și opțiunea transcrierii tot a unei tradiții muzical-

---

[1] *Anastasimatariu* …, Precuvântare, p.1.
[2] *Ibid.*, p. 1-2.
[3] *Ibid.*
[4] Titus Moisescu, *Monodia bizantină în gândirea unor muzicieni români*, Editura Muzicală, București, 1999, p. 169-170.
[5] Marin Velea, *Mitropolitul Silvestru Morariu-Andrievici, autorul primei Psaltichii bisericești pe note liniare*, Ziarul ”Lumina”, 26 Noiembrie 2020 – https://ziarullumina.ro/actualitate-religioasa/documentar/mitropolitul-silvestru-morariu-andrievici-autorul-primei-psaltichii-bisericesti-pe-note-liniare-158866.html (18 sept. 2023), apud Paul Mihail, *Din corespondența episcopului Melchisedec*, în ”Biserica Ortodoxă Română”, an. LXXVII, 1959, nr. 5 -6, p. 493 – 612.
[6] *Ibid.*

bisericești orale regionale pentru o tipăritură liniară de către celălalt tipograf muzical ”liniar” aflat și el sub stăpânire austriacă, Preotul Dimitrie Cunțan de la Sibiu ...

Astăzi, din perspectiva timpului trecut, se poate spune că premizele alegerilor lui Musicescu în sensul notației liniare erau datorate, pe de o parte, influenței muzicii bisericești rusești (Musicescu studiase și la Petersburg) care, la rândul său, sub influențe apusene, adoptase de aproape două secole notația liniară, dar, pe de altă parte, și introducerii cântării corale de factură polifonică-armonică în bisericile ortodoxe românești prin Decretul nr. 101 al lui Al. Ioan Cuza[1], ceea ce implica și adoptarea notației liniare apusene, adecvate (chiar proprie) acestui stil de cântare – ca și întregii orientări pro-europene a Principatelor Române în a doua jumătate a sec. al XIX-lea.

Interesant mai este și faptul că unul dintre motivele adoptării notației liniare (calificată mai apoi și ”modernă”[2]) ar fi, oarecum asemănător lui Macarie, ideea că prin aceasta ”se înlesnește foarte mult studiul acestei specialități”[3]. Oare și aici este vorba deja despre graba și nerăbdarea mai ”modernă” a eficienței, a eficacității, în orice domeniu, inclusiv cel didactic?

În privința binecuvântării întreprinderii de transcriere a cântărilor (cu tipărirea implicită) din partea ierarhiei bisericești situația pare rezolvată, odată ”Cu bine-cuvântarea Înalt Presânției Sale Domnului Domn Iosif Naniescu Arhiepiscop și Mitropolit al Moldovei și Sucevei”, așa cum apare însemnat pe pagina imediat următoare copertei *Anastasimatarului* din 1884, dar, în realitate situația va fi ceva mai ”încurcată” și vom reveni asupra acestui aspect în legătură cu ”încurcăturile” ce au urmat tipăriturilor lui Macarie.

*

Tot spre sfârșitul secolului al XIX-lea și oarecum contemporan cu Gavriil Musicescu, un alt ostenitor în domeniul cântării bisericești, preotul ardelean Dimitrie Cunțan (1837-1910), aducea argumente

---

[1] Vasile Grăjdian, *Legislaţia lui A.I. Cuza şi evoluţia cântării bisericeşti*, în “Studii şi cercetări de istoria artei” (seria - teatru, muzică, cinematografie), tomul 40, 1993, p. 13-17.
[2] *Anastasimatariu* …, Precuvântare, p. 2.
[3] *Ibid.*

asemănătoare celor ale lui Macarie și Musicescu, dar și unele suplimentare, în favoarea promovării *înnoirilor* în cântarea liturgică ortodoxă, aceasta incluzând desigur și tiparul.

Cel de-al treilea începător al tiparului muzical bisericesc, pentru varianta mai regională din Ardeal, Dimitrie Cunțan și-a întemeiat începutul străduințelor sale tipografice pe îndemnul Mitropolitului Andrei Șaguna, întreaga activitate a acestuia din urmă putând fi privită și din perspectiva mai cuprinzătoare a unor decizii de politică bisericească și culturală, de promovare a unei realități indentitare românești și ortodoxe inclusiv în domeniul muzicii / cântării bisericești.

Și el caracterizează situația (în particular instrucțiunea) cântării bisericești românești în Ardealul sec. al XIX-lea drept ”primitivă” și după ”şcoala cea veche”, arătând cum ”până la venirea Mitropolitului Andreiu in Transilvania, instrucţiunea în cântările bisericeşti se făcea într-un *mod de tot primitiv: numai după auz si numai cu mijlocirea vocei omeneşti* (s.n.). De cântări chorale, cu atâta mai puţin de *cântările stranelor; scrise cu «notele» musicei moderne, propuse cu mijlocirea vreunui instrument musical* (s.n.), cu respect la ritm si la tactul cântărei, nice pomenire nu era... (drept care acesta) silit a fost a se ajutora până la un timp cu musici streini de religiunea şi naţionalitatea noastră, cum erau: un Zenker şi un Echsinger; sub carii, atât predecesorul meu, regretatul profesor de cântări Ioan Dragomir, cât şi eu am făcut cea dintâia cunoscinţa cu „notele” musicei moderne” [1] – influența sau importul cultural-muzical apusean este astfel direct personalizat...

Soluția salvatoare așadar pentru ”emancipa(rea) cu totul de şcoala cea veche” va fi și în acest caz ”notele musicei moderne”, desigur *liniare* (suntem în mediul germanic al Sibiului-Hermannnstadt) și chiar folosirea instrumentelor muzicale, mai concret ”cu ajutorul fortepianului, iar mai târziu cu al harmoniului” (cum spuneam, suntem în ”miezul” Apusului românesc): ”În fine, sosi şi momentul dorit, în care eu, ajungând în poziţiunea plăcută de a mă putea emancipa cu totul de şcoala cea veche, *am introdus instrucţiunea după note şi în cântările bisericeşti de strană instruind elevii institutului nostru cu ajutorul fortepianului, iar mai târziu cu al harmoniului* (s.n.). Spre scopul acesta,

[1] Cf. Sorin Dobre, *Muzica bisericească tradițională din zona Sibiului – studio monografic*, Editura Astra Museum, Sibiu, 2016, p. 49-50, din *Memoriul* adresat de Dimitrie Cunțan Consistoriului Arhidiecesan în 1890 (A.A.S. actul 2677 dosar III-116-1889).

toate melodiile cântărilor bisericei noastre am început a le scrie *după notele musicei moderne* (s.n.), aşa, după cum le învăţasem eu după auz..."[1]

În sfârșit, hotărârea *tipăririi* este foarte importantă, după cum o exprimă cât se poate de clar chiar Dimitrie Cunțan: "îmi voiu pune de sântă datorinţă a lua cartea de cântări la o noua şi scrupuloasă reviziune, a o însoţi cu o instrucţiune metodică, şi *a o pune fără amânare sub tipariu* (s.n.), ca astfel biserica noastră să poată ajunge cât mai curând in posesiunea sigură a cântărilor sale..."[2]

Se mai poate adăugă că, și pentru Dimitrie Cunțan, "*scopul mai de aproape al tipărirei* (s.n.) acestui manual fiind: *a înlesni* (s.n.) obținerea de rezultate mai bune și mai sigure în învățământul cântărilor bisericești..."[3]

*

Încercând o pasageră rezumare a elementelor unui "cadru mult mai larg decât cel artistic-muzical"[4], dar cu "țintire" spre cel "artistic muzical", și pentru a ne păstra într-o posibilă "exighisire" a cuvintelor lui Titus Moisescu, cei trei "începători" ai tiparului muzical bisericesc (ortodox și românesc) în secolul al XIX-lea aduc argumente asemănătoare, generale sau mai particulare, în favorea justificării/motivării întreprinderii lor: "rea(ua) stare... (precum și) multe științe și învățături, care în limba noastră cu totul lipsesc", "biserica noastră... cu totul lipsită de buna așezare a cântărilor bisericești... neavând cărți alcătuite cu graiurile limbii noastre" (la Macarie Ieromonahul), "cântul bisericesc... în agonia morții" (la Gavriil Musicescu), "școala cea veche", cu "cântările bisericeşti... într-un mod de tot primitiv: numai după auz si numai cu mijlocirea vocei omeneşti" (la Dimitrie Cunțan).

Pe de altă parte, pentru îmbunătățirea situației și progresul cântării bisericești, soluțiile propuse vor fi: *tiparul* muzical "cu orice preț", potrivit pentru *sistima nouă*, cu notația sa simplificată și

---

[1] *Ibid*., p. 50-51.
[2] Cf. *Ibid.,* p. 52.
[3] *Cântările bisericesci - după melodiile celor opt glasuri ale sfintei biserici ortodoxe, culese, puse pe note si arangeate de Dimitrie Cunţanu, Profesor la semin."andreian" arhidiecesan*, Sibiu (1890), Editura autorului, Imprimăria de musicalii Jos. Eberle si Co., Viena, VII., în "Prefață", p. 5.
[4] Titus Moisescu, *Prolegomene bizantine...*, p. 116.

standardizată (Macarie), respectiv, mai apoi, notația *liniară* ”modernă” (Musicescu și Cunțan), ca ”la toate popoarele ce au voit să beneficieze de luminile civilizațiunii” (Musicescu), eventual ”şi cu mijlocirea vreunui *instrument* (s.n.) musical” (Cunțan) – totul privind și *ușurarea învățării* cântării bisericești (Macarie, Musicescu, Cunțan).

Dar, să vedem în continuare, mai în detaliu, ”încurcăturile” celor trei corifei ai tiparului muzical bisericesc din sec. al XIX-lea...

2. Dificultățile introducerii tiparului muzical bisericesc

a. Ieromonahul Macarie și ”încurcăturile” tipăriturilor sale

Mai întâi ne putem întreba care ar fi putut fi ”încurcăturile” provocate de apariția primelor cărți de muzică psaltică tipărite în limba română, într-un cadru (inclusiv *social-istoric*) *mult mai larg decât cel artistic-muzical,* la care se referă Titus Moisescu în *Argumentul* său, menționat la început?[1]

Ne poate ajuta în acest sens corespondența unor colaboratori ai Ieromonahului Macarie, între care (și oarecum spre exemplu) Stan Popovici, asociat al Casei comerciale Hagi Pop din Sibiu, al cărui nume apare deja în primele documente ale colecției lui Titus Moisescu , începând din anul 1821[2], acesta numărându-se între cei care-l recomandă pe Macarie Ieromonahul în privința tipăririi de cărți de cântări bisericești în limba română, ca și a altora dintre cei implicați în activitatea practică de asigurare a suportului material-financial pentru întreprinderea tipografică a lui Macarie.

Trecând peste documentele sau peste acele părți ale lor care reflectă avântul național, entuziast, al proiectului tipăriturilor psaltice în limba română, precum *Înștiințările* de la Pesta (1821)[3] și Viena (1822)[4] sau *Înainte cuvântarea către cântărețul român, să se bucure în Domnul* (Pesta, 1821)[5], cu argumentele istorice sau privind evoluțiile social-

[1] *Ibid.*, p. 114-116.
[2] *Ibid.*, p. 120 ș.u.
[3] *Ibid.*, p. 123-127.
[4] *Ibid.*, p. 138-143, 146-148.
[5] *Ibid.*, p. 127-135.

politice mai noi[1], menționate în prima parte a acestui text, să remarcăm, eventual ca o premiză a ”încurcăturilor” ulterioare, aspectele practice ale proiectului tipografic al lui Macarie, privind modul distribuției tipăriturilor sale în Moldova, Țara Românească, Ardeal și Banat, privind prețul cărților[2] etc. Între altele, în corespondența lui Macarie cu Grigorie Psaltul sunt de remarcat și eforturile de a pregăti la Iași cadrul unei școli de psaltichie și de a găsi psalți pricepuți în a folosi și promova noile cărți de cîntări[3].

Dar, încercând să observăm problemele întâmpinate sau dificultățile mai concrete, un prim semnal apare atunci când, de la Viena, în anul 1822, în corespondența cu Casa Hagi Pop din Sibiu, Macarie arată că deși planul fusese de a tipări ”trei mii *Anastasimatare*, trei mii *Irmologhii* și trei mii *Grămatici*... Câte o mie de fieștecare carte pentru Țara Românească, pentru Moldova și câte o mie pentru aceste locuri (cele de sub stăpânirea austriacă, inițial a fost) făcut contractul numai pentru câte o mie de fieștecare carte...”[4]. Mai apoi, după tipărire, în 1825, Constantin Bălăceanu scria din București către Casa Hagi Pop din Sibiu în legătură cu greutățile desfacerii/vânzării cărților de cântări, arătând cum ”pentru cărțile de musichi(e) ce au rămas nevândute, de a le cumpăra țara, știut fie dumitale că dintr-o mie dă trupuri ce au cumpărat, d-abia au vândut până acum cincizeci, și, până a nu vinde o sumă bună dintrânsele, nu poate a să însărcina și cu acelea; de aceea va fi îngăduială până să va desface din cele cumpărate, și poate le va cumpăra și pă cele nevândute.”[5]

Următoarele documente continuă după șase ani, din 1831, și ne dau informații relevante despre soarta lui Macarie Ieromonahul, a celorlalți protagoniști ai tipăriturilor de la Viena și chiar despre ”încurcăturile” tirajului final de trei mii de ”trupuri” (de cîte trei cărți fiecare ”trup”, cuprinzând fiecare câte un *Theoriticon*, *Anastasimatariu* și *Irmologhion*, ”la pachet”). Primele 11 scrisori din această ”serie” începând cu anul 1831 (nr. 26-36 în colecția lui Titus Moisescu) ne dezvăluie situația dificilă a ultimilor ani ai Ieromonahului Macarie. După cum mărturisește chiar el ”una că de multe supărări și neajungeri m-am

---

[1] *Ibid.*, p. 123-124.
[2] *Ibid.*, p. 125-126, 147-148.
[3] *Ibid.*, p. 149.
[4] *Ibid.*, p. 136.
[5] *Ibid.*, p. 156.

bolnăvit, al doilea că de cheltuială până la para nu am”[1], pe lângă osteneala unei tipografii mănăstirești mai trebuind, doi ani înainte de moarte (1834), să se ocupe și de ”pește sărat, masline, praz și ridichi, că n-au ce să mai mănânce lucrătorii... iar linte și fasole nu se mai găsește nici la câmp, nici la baltă, nici în aceste târguri; rămâne treaba dar ca numai cu zarzavaturi, precum vom putea, să petrecem în iarna aceasta”[2].

Însă, în anul 1836, când Macarie se afla ”nemișcat și bolnav de dambla”[3] cu puțin timp înainte de trecerea la cele veșnice, în ultima sa scrisoare, către economul Mitropoliei Bucureștilor, el reînnoadă istoria celor trei mii de ”trupuri” care s-au tipărit la Viena în 1823 cu ajutorul lui ”Stan (Popovici)... tovarăș cu Hagi Constandin Pop și cu Ghiță Oprean... cu cheltuiala dumnealor, și dumnealor numai o mie cinci sute au petrecut: o mie aici in București și cinci sute la Iași”, îndemnând ca restul de cca. 1500 să fie cumpărate de Mitropolia Bucureștilor de la Stan Popovici.[4] Așadar din cele 3000 de ”trupuri” (a câte trei cărți), în 1836, la 13 ani de la tipărire, fuseseră distribuite (dar câte vândute?) 1.000 la București și 500 la Iași, restul rămânând depozitate la Brașov.

Foarte departe de entuziasmul anilor de început ai tipăririi primelor cărți psaltice românești, documentele și scrisorilor următoarelor două-trei decenii[5] de după moartea Ieromonahului Macarie ne descoperă destul de exact ”încurcăturile” birocratice determinate de tirajele foarte dificil de gestionat ale cărților sale. Mai întâi achiziția de către Mitropolia Ungro-Vlahiei a 1000 de exemplare (trupuri) se făcuse în anul 1824 cu bani împrumutați de la *Eforia Școalelor* (28.335 lei, la cca. 27 lei/buc), urmând ca sumele să fie returnate Eforiei pe măsura vânzării cărților, ceea ce nu se întîmplase până în 1836, când începe un adevărat duel birocratic între cele două instituții, în care va interveni și *Depertamentul Logofeției Trebilor Bisericești și Instrucției Publice din Prințipatul Țării Românești*, cu adrese repetate, chiar amenințătoare: ”Departamentul, nemaiputând suferi a întrebuința o corespondență fără de nici un sfârșit, va fi silit a răportui

[1] *Ibid.*, p. 157.
[2] *Ibid.*, p. 163.
[3] *Ibid.*, p. 171.
[4] *Ibid.*
[5] *Ibid.*, p. 172-203 (nr. 37-68).

Măriei sale lui Vodă”[1]. Titus Moisescu presupune că situația a continuat până prin 1838 și a rămas nerezolvată, dinspre partea Mitropoliei[2] – care se pare că încercase să explice cum că banii respectivi ar fi putut fi asimilați contribuțiilor preoților, care și ei contribuiau în 1824 la ”fondurile casei obștești a școalelor, (dar, cum ”contra-explică” Eforia – n.n.) în care intrau și alte venituri...: de asemenea nici nu putea fi considerați a fiind virați seminarului (”școala”) Mitropoliei, deoarece seminarul avea și alte venituri...” etc.[3]

Dincolo de Carpați, situația lui Stan Popovici a fost chiar mult mai dramatică, rămânând singur în posesia a 1500 de ”trupuri” (/seturi) nedistribuite, după ce Macarie și fratele său Voicu se retrăseseră din ”afacere” în 1824, la întoarcerea de la Viena, alte 1000 fuseseră cumpărate de Mitropolia Ungro-Vlahiei (cu banii Eforiei...), iar Gheorghe Oprea reușise să-și vândă partea sa de 500 de trupuri în Moldova. După 12 ani în care stătuse cu ”marfa” nevândută și blocată la Sibiu și în urma altor dificultăți financiare (și ieșirea în 1825 din tovărăția cu kir Pop, lui rămânându-i cărțile, la valoarea lor, deoarece semnase contractul de tipărire), vine în 1836 la București cu toate exemplarele și încearcă, după ce le lasă în custodia Mitropoliei, să le vândă acesteia. Urmează ani de repetate adrese din partea sa către Mitropolia Ungro-Vlahiei, direct mitropolitului Ungro-Vlahiei (cerând în mai multe rânduri ajutorul cu sume de întreținere în București), ca și către Alexandru Dimitrie Ghica, Domnitorul Țării Românești, cu răspunsuri către Mitropolie spre despăgubire (separat sau împreună cu Eforia Casei Școalelor) din partea *Depertamentului Logofeției Trebilor Bisericești și Instrucției Publice din Prințipatul Țării Românești...* Abia în 1842, și prin mijlocirea fostului lui asociat Gheorghe Opran, Stan Popovici își recuperează din paguba suferită. Cele 1500 de ”trupuri” vor fi împărțite între Mitropolie și Episcopia Râmnicului, păstrate, uneori uitate, distribuite sau vândute și mai mult sau mai puțin folosite în seminarele Mitropoliei.

Ultimul document al colecției, ”din istoricul tipografiei de la Mănăstirea Neamț” trimite la soarta unui oarecare numar (mare/mic?) de trupuri de cărți psaltice donate Mănăstirii și pe care Titus Moisescu le bănuiește a fi dintre tipăriturile lui Macarie.

---

[1] *Ibid*., p. 180.
[2] *Ibid*., p. 180-181, nota 1 de subsol.
[3] *Ibid,*. p. 181-182.

b. Gavriil Musicescu și tipăriturile sale (1883-1899)

Am fi putut crede ca tipăriturile lui Gavriil Musicescu să aibă mai mult succes decât cele ale lui Macarie, ținînd seama de deceniile care trecuseră pe calea modernizării europene a României și de mai larga sa susținere bisericească și culturală, deoarece în afară de binecuvântarea spre tipărire din partea Mitropolitului Iosif Naniescu, el s-a bucurat și de susținerea Episcopului Melchisedec al Romanului, care, în anul 1883, finanțase tipărirea unei prime cărți de cântări bisericești transcrise linear (*Rândueala Vecerniei de sâmbătă seara*[1]) și care mai înainte, în anul 1881 publicase un *Memoriu asupra cântărilor bisericeşti în Regatul României*[2], pe care l-a și citit în cadrul sesiunii Sfântului Sinod în care a fost prezentată și propunerea lui Gavriil Musicescu și a colaboratorior săi, ”d’a transpune cântările bisericești scrise cu notațiunea psaltichiei, arătând tot-o-dată foloasele ce se pot aduce serviciului Bisericii prin aceasta”[3].

Următoarele paragrafe din ”Precuvântare” ar putea fi o cheie a începutului ”încurcăturilor” de mai târziu, aparent altele decât cele ale lui Macarie, dar pe care, la fel ca acesta, nici Musicescu nu le-a putut evita: astfel ”tot în sesiunea aceasta Prea sânțitul Melchissedek, Episcop de Roman, cetește memoriul mencionat; propune un regulament pentru regularea cântărilor bisericești și susține transpunerea lor pe notele liniare. Sf. Sinod, votând regulamentul propus de Episcopul Melchissedek, nu dă curs propunerii noastre, ci ne pune în vedere dispositiunile mencionatului regulament. Cetind apoi și noi mai cu amănuntul acel regulament și luînd act ce cele ce se petrec în sinul Sf.Sinod în privința cântărilor, am conchis că Sf. Sinod acceptă în principiu nu numai transcrierea psaltichiei pe notațiunea modernă liniară, ci chiar prelucrarea și prescurtarea cântărilor bisericești, conformându(-)se cu cerințele timpului. Deci pe baza acestora, și noi ca și mulți alții, ne(-)am pus pe lucru, și eată că ne și presentăm înaintea lumii cu opera nostră care nu e decât o prelucrare a celor existente pe

---

[1] *Ibid*., p. 169.
[2] Melchisedec Ştefănescu, *Memoriu asupra cântărilor bisericeşti*....
[3] *Anastasimatar*..., în ”Precuvântare”, p. 2.

psaltichie. Eată ce am făcut noi: Am prescurtat, pe cât am crezut că se pote..." etc.[1]

Astfel, ținând seama că "Sf. Sinod, votând regulamentul propus de Episcopul Melchissedek, *nu dă curs propunerii noastre* (s.n.), ci ne pune în vedere dispoșițiunile mencionatului regulament. Cetind apoi *și noi* (...) *am conchis* (s.n.) că Sf. Sinod acceptă în principiu *nu numai transcrierea* psaltichiei pe notațiunea modernă liniară, ci chiar *prelucrarea și prescurtarea* cântărilor bisericești (...)" este posibil ca Musicescu și echipa sa să fi avut o înțelegere și interpretare proprie a hotărârii sinodale, ceea ce a dus la o activitate cu rezultate muzicale specifice, concretizată în cele 13 tipărituri realizate între 1883-1899 (680 de pagini tipărite). Titus Moisescu rezumă relevant, într-o singură pagină, evoluția cultural-bisericească a inițiativei de transcriere liniară a cântărilor bisericești psaltice, începând cu eforturile susținute ale lui Musicescu "să transcrie, să revizuiască, să prelucreze, să corecteze, să găsească sponsori, să impună în lumea muzicală religioasă cântarea în notație liniară și nu în ultimul rând să întâmpine cu dârzenie criticile și rezistența muzicienilor și a bisericii față de ideile și opera sa. În ședința Sf.Sinod al Bisericii Autocefale Ortodoxe Române din 25 mai 1899 s-a discutat cererea lui Gavriil Musicescu de *a se oficializa cântarea bisericească în notație liniară și a se recomanda broșurile sale ca lucrări didactice în seminarii* (s.n.), fapt ce ar înlesni, după cum argumenta el, învățarea acestei muzici cu mai multă ușurință. *Cei doi raportori – P.S. Nifon Ploeșteanu și P.S. Gherasim al Argeșului – și-au exprimat opoziția* (s.n.), considerând că acceptarea cererii lui Musicescu ar determina *înlăturarea muzicii psaltice din seminarii și din biserică și că prin transcriere s-ar altera originalitatea și sublimul acestei arte* (s.n.)."[2] Posibil să fi fost alta decizia sinodală dacă marele susținător al lui Musicescu, Episcopul Melchisedec Ștefănescu, de mare autoritate culturală, nu ar fi trecut la cele veșnice încă în anul 1992 (?) Argumentele lui Musicescu împotriva obiecțiilor celor doi raportori – și obiecțiile și argumentele opuse lor, interesante, pot fi dezbătute în continuare – privind genurile psaltice, folosirea "măsurilor" pentru *ritmul* melodic, structura scărilor "orientale" diferită de (ne-)temperanța occidentală, "lucrarea" ftoralelor și a semnelor ch(e)ironomice, expuse

---

[1] *Ibid.*

[2] Titus Moisescu, *Monodia bizantină...*, p. 173-174.

sistematic și publicate în 1900[1], nu a mai schimbat cu nimic situația, respectiv urmările deciziei sinodale.

c. Pătimirile tipografice ale preotului ardelean Dimitrie Cunțan(u)

Dincolo de îndemnul (cu binecuvântarea implicită a) Sfântului (astăzi) Mitropolit Andrei Șaguna al Ardealului de a pune pe notație muzicală cântarea bisericească orală din Ardeal, îndemn pe care Dimitrie Cunțan îl pomenește în *Prefața* cărții sale de cântări"[2], pentru *tipărirea* acesteia, apoi pentru *acceptarea ca manual în școlile Bisericii*, în sfârșit pentru a-și recupera cheltuielile, măcar parțial, el a trebuit să treacă prin toată birocrația instituțiilor vremii, inclusiv pentru "a obţine o rezoluţiune încurageatoare" din partea "Preaveneratului Consistoriu Archidiecesan cu asigurarea respectuoasă ca Preavenerabilul Consistoriu să binevoiască: a o supune censurărei şi aflând-o corespunzătoare *a o admite şi introduce formal* (s.n.) (în fapt fiind de mult introdusa, cântările dintrînsa fiind veche proprietate a bisericei şi nu creaţiune proprie a mea) *ca carte de învăţământ în cântările bisericeşti la seminariul nostru archidiecesan* (s.n.)... De sine se'nţelege, ca având mângâierea a obţine o rezoluţiune încurageatoare, îmi voiu pune de sântă datorinţă a lua cartea de cântări la o noua şi scrupuloasă reviziune, a o însoţi cu o instrucţiune metodica, şi a o pune fără amânare sub tipariu, ca astfel biserica noastră să poată ajunge cât mai curând in posesiunea sigură a cântărilor sale..."[3]

Peripețiile sale financiar-tipografice au fost asemănătoare cu cele ale lui Macarie sau Musicescu. În *Memoriul* mai sus citat Cunțan cere Preaveneratului Consistoriu "a promova aceasta colecţiune Măritului Sinod Archidiecesan la sesiunea anului acestuia, împreuna cu aceasta dare de seama şi cu o recomandare din partea Sa, ca măritul sinod archidiecesan, considerând munca mea cu adunarea si relucrarea materialului, cu scrierea şi descrierea cântărilor, îndeosebi însa jertfele materiale efective avute cu cantorul Simeon Florea după carele am scris podobiile; considerând mai departe necesitatea de mult simţită a

---

[1] Gavriil Musicescu, *Întâmpinare la Raportul comisiei Sf. Sinod, discutat la ședința de la 25 mai 1899, relativ la înlocuirea semnelor psaltichiei prin notațiunea liniară*, Iași, Tipografia "Dacia", 1900.
[2] *Cântările bisericesci... de Dimitrie Cunţanu...,* în Prefață p. 4.
[3] Cf. Sorin Dobre, *Muzica bisericească tradițională...,* p. 52.

tipărirei cântărilor noastre bisericeşti în interesul învăţământului; *considerând în fine ca tipăriturile de note cu text sunt cu mult mai scumpe decât alte tipărituri, să binevoiască Măritul Sinod a vota subscrisului un ajutoriu în suma de 200 fl., pentru ca să pot realiza şi această dorinţa împărtăşita de toţi, fără a fi expus şi la daune mai mari material* (s.n.)."[1]

Smeritul petent Cunțan îndrăznește să propună chiar și sursa respectivei sume de 200 florini, respectiv serviciile gratuite pe care le făcea în cadrul seminarului de ani de zile și chiria plătită de el acolo: "Părerea mea nenormativă ar fi: ca ajutorul acesta să mi se voteze *d*in economiile care se fac la fondul seminariului de când eu port şi agendele spiritualului şi inspectorului seminarial, pentru care agende până în toamna anului 1883 se solvea câte 300 fl. la an, lângă care suma computându-se încă 150 fl. la an, banii mei de cuartir care mi se detrag pentru cuartirul ce ocup in seminar, suma anuala a acestor economii face 450 fl. v.a. (altcum, departe de mine voinţa de a preocupa hotărârea preavenerabilului consistoriu cu părerea aceasta)" [2].

Cei 200 de florini necesari tipăririi au fost greu de recuperat, doar mai târziu, ulterior tipăririi cărții pe speze proprii și doar la schimb cu 50 de exemplare care "se vor distribui între elevii mai lipsiţi ai institutului "Andreian"[3] Apare și o problemă de interpretare a înțelesului acesei "distribuiri", pentru că "elevii lipsiţi şi împărtăşiţi cu câte un esemplar din manualul de cântări, *constrânşi fiind a'l restitui pe acela după absolvarea cursurilor* (s.n.) ar fi lipsiţi de ajutoriul cărţii la cântărea tocmai atunci când ar avea a se presenta prin comunele parochiale ca candidaţi la vreun post preoţesc seu învеţătoresc cea ce în cele mai multe casuri lear causa perplexităţi şi nesiguranţă la esecutarea cântărilor prin cari ar voi se se recomande publicului"[4].

Riscul era de a nu mai putea vinde cartea și de a nu-și mai putea recupera cheltuielile tipăririi, "în considerarea împrejurărei faptice ca (...) *trecerea acestei cărţi e mărginită mai ales la seminarişti noştri* (s.n.); acesta se vede apriat din împrejurarea faptică că de trei luni şi mai bine de când s-a publicat apariţiunea cărţii în întreaga Archidiecesa nostră – *afară de Seminar abia s-au trecut 6 esemplare* (s.n.)... Pentru

---

[1] *Ibid.*
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid*., p. 59

modalitatea de distribuire în sensul conclusului sinodal mai vorbesce şi împrejurarea ca făcânduse acea în sensul hotărârei consistoriale de sub Nr. 6581/B din 23 Octobrie a.c., pe un şir de ani adecă: până când cele cincizeci de esemplare ar eşi din usu cate 50 elevi cari ar primi cele 50 esemplare ar fi puşi în posiţiunea – pote plăcută lor – dar *la tot casul dăunosă de a nu'şi procura manualul de cântări propriu prin ce în mod maestrit s(-)ar limita trecerea cărţii şi în Seminariu în paguba învederată a elevilor respectivi şi a autoriului* (s.n.), cea ce nu pot, nu'mi e permis a presupune ca ar fi intenţiunea Prea Veneratului Consistoriu Archidiecesan. Distribuirea cărţilor în sensul conclusului sinodal sunt de părere a se face aşa: ca, în tot anul se se distribue după necesitate 5 până în 10 esempalre, ca astfel în decurs de 5 până în 10 ani elevii în adever lipsiţi se se pută bucura în totă realitatea de acest favor."[1]

Vânzarea cărților pare a fi a mers greu, chiar și după o ieftinire de la 4 florini, la 3,5 florini per bucată pentru elevii seminarului, după terminarea distribuirii celor 50 de exemplare.[2]

Oricum, înainte de toată tevatura (birocratică) cu vânzarea cărții, aceasta mai trecuse o dată printr-o verificare (tot birocratică), fiindcă "Consistoriul s-a autosesizat deoarece versiunea tipărită nu corespundea cu manuscrisul. Cunţan introdusese în ultimul moment câteva cântări care i s-au părut mai importante", verificare inutilă și, până la urmă, fără nici un temei serios.[3]

Și dintre cărțile tipărite ulterior de Dimitrei Cunțan, multe au rămas în fascicole nelegate în Sala de Muzică, apoi, după renovări repetate ale Facultății de Teologie din Sibiu, probabil prin alte depozite.

3. Considerații generale finale

Dincolo de insuccesul sau succesul relativ al răspândirii tipăriturilor lui Macarie Ieromonahul, Gavriil Musicescu sau Dimitrie Cunțan există și un alt fel de "succes" al întreprinderii lor tipografice, un succes mai târziu, chiar postum.

Spre exemplu, la câteva decenii după apariția lor, tipăriturile Ieromonahului Macarie au fost folosite în mod predilect de Gavriil

[1] *Ibid.*
[2] *Ibid.,* p. 61.
[3] *Ibid.*, p. 56-58.

Musicescu și colaboratorii săi pentru transcrierile lor[1] de asemenea el a fost neîncetat comemorat de-a lungul timpului ca un Părinte al cântării bisericești românești[2], iar la aproape două secole chiar *Anastasimatarul* său a cunoscut o nouă retipărire[3].

Asemănător, și ”eșecul” bisericesc al transcrierilor psaltice tipărite de Gavriil Musicescu și colaboratorii săi se va bucura de o ”(re)înviere” și o ”viață” ulterioară, chiar un fel de ”reușită” a transcrierii, legat de ”uniformizarea” cântării bisericești (notația simplificată și tiparul sunt adecvate oricărei standardizări ”uniformizante”), realizată sub conducerea lui Nicolae Lungu, câteva decenii mai târziu, după 1950 (în vremuri mai comuniste, mai centralizante și mai autoritariste), și nu doar pentru cele două Principate ”din Regat” (ca în vremea lui Musicescu), ci chiar pentru întreaga Patriarhie Română, încluzând și Transilvania cu Banatul – se mai poate spune astfel că și ”dorirea” lui Macarie privind cele trei ținuturi istorice românești s-a împlinit, chiar dacă nu în forma și condițiile așteptate. Gavriil Musicescu și colaboratorii săi, împreună cu Episcopul Mechisedec Ștefănescu, sunt amintiți chiar ca adevărați precursori ai transcrierii cântării psaltice în notația liniară în ”Prefața” *Gramaticii muzicii psaltice. Studiu comparativ cu notația liniară*[4]. Desigur, despre ”desăvârșita” *echivalare* între cele două sisteme de notație muzicală, impusă prin aceasta din urmă lucrare ar fi multe de observat, rămânând totuși remarcabila păstrare paralelă a notației psaltice, care deschidea poarta relativ liberei *interpretări* (exighisiri) practice, ”aplicate”, a psaltului. Dar, la fel de interesant și remarcabil este și faptul că ”justețea scrierii liniare” [5] era considerată de Lungu și echipa sa drept un mijloc sau o cale de apropiere psaltică și de ”marele public și clericii din *provinciile unde*

---

[1] Titus Moisescu, *Monodia bizantină în gândirea unor muzicieni români*..., p. 169-170.

[2] Revista ”Cultura”, XVII (1930), nr. 1-2, p. 11-15.

[3] *Anastasimatarul Cuviosului Macarie Ieromonahul cu adăugiri din cel al Paharnicului Dimitrie Suceveanu*, ed. îngrijită de Diac. Cornel Coman și Gabriel Duca, Edit. Bizantină - Fundația Stavropoleos, București, 2002.

[4] Prof. Nicolae Lungu, Pr. Prof. Grigore Costea, Prof. Ion Croitoru, *Gramatica muzicii psaltice. Studiu comparativ cu notația liniară*, Edit. Institutului Biblic şi de Misiune Ortodoxă, Bucureşti, 1951 (ed. II, 1969), p. 4.

[5] *Ibid*.p. 8

psaltica nu este cunoscută (s.n.) (și care) se vor lămuri, vor controla și se vor iniția în această muzică prin juxta fidelă: muzica portativului”[1].

Iar ”provinciile” menționate în citatul anterior ne duc cu gândul în special la Ardeal și Banat, unde notația liniară a fost folosită de la început pentru suportul tipografic al cântării bisericești ortodoxe și românești, dar de origine bizantină, inclusiv de către cel care a inițiat prima tipăritură muzicală ortodoxă transilvăneană ”de strană”, Preotul Dimitrie Cunțan...

Și iarăși demn de remarcat, tot ca un fel de succes istoric de după un relativ ”eșec” inițial, dar poate și ca un omagiu adus ”Cărții” lui Dimirie Cunțan, până azi, din partea unei majorități a cântăreților din Ardeal, mai ales de cei ce cunosc notația muzicală, la începutul unor serii de cântări, precum ”Doamne strigat-am…” sau la antifoane și tropare, primele cântări din serie se cântă adesea mai strict după textul, simplu, al lui Cunțan, doar apoi trecându-se la cântarea liberă, orală, inspirată, dincolo de orice ”literă” îngrăditoare… Altfel spus, variantele melodice ale lui *Cărții* lui Dimitrie Cunțan au mai mult o utilitate solfegistică/de paralaghie ”de școală”, după cum au și fost gândite de autor de la început (pentru predarea muzicii bisericești la Seminarul Andreian[2]), rămânând cântăreților ”interpreți” de la strana bisericii exighisirea melodică mai ”pe larg” sau mai ”pe scurt” a psalmodiei propriu-zise...

În sfârșit, poate cea mai ”legendară” recunoaștere a întreprinderii de pionierat a lui Dimitrie Cunțan este adoptarea populară a titulaturii de ”cântare cunțană” pentru o bună parte a cântării bisericești de strană din Ardeal.

*

Ar mai fi de adăugat câteva ultime observații mai generale privind dificultățile introducerii și folosirii tiparului muzical, altfel spus, de ce nu au avut ”trecere”, ”primire” spre folosire atâtea cărți de cântări, minunate din punctual de vedere al ”științei” muzicale?

Mai întâi, în ceea ce privește *învățarea cântării bisericești ”după cărți” și în scoli specializate*, după cele aproape după secole trecute de la inițiativele Ieromonahului Macarie și ale celor ce i-au urmat, Sfântul Sinod al Bisericii Ortodoxe Române constata în 1990 ”că marea

---

[1] *Ibid*.
[2] Cf. Sorin Dobre, *Muzica bisericească tradițională...,* p. 52.

majoritate a parohiilor din eparhiile Bisericii Ortodoxe Române funcţionează fără cântăreţi calificaţi în şcoli, iar în ultima vreme cântăreţii bisericeşti s-au recrutat numai prin examen de asimilare”[1], cauza principală fiind considerată regimul comunist care tocmai căzuse, deși edițiile uniformizate ale cântării bisericești se puteau găsi fără prea mari probleme.

Într-un mod oarecum înrudit, un studiu realizat mai recent (anii 2002-2005) despre *Aspecte privind profilul cântăreţului bisericesc în parohiile Arhiepiscopiei Sibiului*, constata (surprinzător?) că ”o majoritate covârșitoare dintre cei intervievaţi (80 din 96 sau cca. *83%* !) au declarat că au învăţat cântarea bisericească «la strană», cel mai adesea încă din copilărie, uneori chiar de la părinţii lor, care erau si ei cântăreţi”[2]. Se pare că legătura vie și participarea directă la actul muzical-liturgic, ”față către față” și ”gură către gură”, orală și cu o contribuție importantă a memoriei, rămâne regula esențială și pentru cântarea bisericească.

Iar în ceea ce privește cărțile folosește *de obicei* la strană de marea majoritate a cântăreților, poate mult peste 90% din timpul liturgic de cântare, acestea sunt colecțiile *imnografice* ale ciclurilor pascal (Octoih, Triod, Penticostar) și mineal (cele 12 Mineie), pe care cântăreții bisericești cântă *”aplicat”, ”practic”*, formulele (thesis-urile) glasurilor bine știute pe dinafară, după ani de practică liturgică (de strană), mai ales la Vecernie și Utrenie.

*

Dintr-o perspectivă principială și teologică mai largă, introducerea *tiparului*, și în general a tiparului muzical, în Biserica Ortodoxă Română pare a fi încercat *introducerea unei alte viziuni, a unei alte paradigme*, privind înregistrarea foarte ”materială”, prin *tiparul* vizibil-palpabil (o echivalență/corespondență avansată a auditivului sonor/acustic cu ”materialul substanțial”, vizual și palpabil), ca o

---

[1] Extras din *Lucrările Sfântului Sinod al Bisericii Ortodoxe Române, Sumarul şedinţei de lucru din 3-4 aprilie 1990*, în „Biserica Ortodoxă Română”, an. VIII, (1990), nr. 11-12, p. 132-133, *Temei 2762/1990,* cf. Ioan-Eugen Buta, *Reglementări canonice privind cântarea liturgică în Biserica Ortodoxă Română*, Editura Andreiana, Sibiu, 2016, p. 364.

[2] Vasile Grăjdian, *Aspecte privind profilul cântăreţului bisericesc în parohiile Arhiepiscopiei Sibiului,* publicat în "Anuarul academic" 2008/2009 al Facultăţii de Teologie "Andrei Şaguna" a Universităţii “Lucian Blaga” din Sibiu, p. 59.

eventuală etapă către chiar înregistarea acustic-materială (/înregistrarea sonoră) a *actului* pur muzical – acțiune tributară unei viziuni „intrumentale", adică strîns legată conceptual de un *instrumentar* material-tehnic, concretizat prin *instrumentul* muzical/acustic/tehnic, cel care (nu-i așa ?) nu obosește, poate cânta mai mult, mai tare, mai repede, mai "précis" etc., chiar și singur, "automat" – în evoluția variantelor mecanice, electrice, electro-magnetice, electronice, digitale, AI... o altă, sui generis, idolatrie (cultural-tehnologică)?

Iar dificultățile menționate ale răspândirii primelor tiraje în mediul bisericesc (legat de vânzarea exemplarelor, recuperarea cheltuielilor de tipărire, aprobarea folosirii în Biserică / școli etc.) poate sugera întrebări și chiar concluzii privind acceptarea sau neacceptarea (eventual acceptarea rezervată) în rândul cântăreților bisericești a schimbării unor "obișnuințe" sau chiar a unei tradiții (?) *orale și manuscrise* – definită în termenii *comuniunii* liturgice "de proximitate", în particular între cântăreții de vârste diferite, între învățător și ucenic – în favoarea introducerii unui "mediu" de *comunicare* relativ autonom în raport cu relația (inter)personală "i-mediată" cu "aproapele" și în paralel cu cultivarea „încrederii" în capacitatea mediului tipografic de a transmite singur și suficient informația muzicală – *consecință a eficienței/fidelității acustice* ("fono-grafice") *a notaților muzicale nou adoptate* (hrisantică și apoi liniară), dar și a capacității transmisiei de "masă" a noului *mediu* (tipografic), către cât mai mulți oameni, chiar "îndepărtați" spațial / temporal. Această nouă "încredere" în virtuțile comunicaționale (dar mai puțin privind comunicarea sau, mai mult, comuniunea) ale unui dispozitiv mecanic / tehnic pare a fi pregătit încrederea în alte, viitoare mai propriu-zis "fono-grafii" (*fonograful* Edison, tot spre sfârșitul sec.al XIX-lea, în 1877[1]) și *medii* "de amplificare" și/sau "de transmitere" (odată cu sec.al XX-lea[2]), mai tehnologice, mai îndepărtate de vechea paradigmă a "apropierii" liturgice, către vremurile tot mai contemporane nouă.

O mai nouă și poate mai perversă formă de *"*oralitate și comuniune *mediatică"* ar fi folosirea ca modele pentru învățarea cântării bisericești a unora dintre nenumăratele înregistrări existente actualmente ale interpretărilor unor reputați cântăreți, protopsalți, fără

---

[1] https://ro.wikipedia.org/wiki/Fonograf (23 oct.2023).

[2] *Unitatea cântării liturgice ortodoxe și diversitatea muzicală contemporană*, în "*Cântarea ca teologie"*, vol. II, Editura Andreiana Sibiu, 2017, p. 105-110.

a se mai ajunge la apropierea și comuniunea omenească firească, dar și liturgic-sacramentală, între învățător și ucenic – mult dincolo de simpla comunicația tehn(nolog)ică[1].

Locul/refugiul ”inspirației” (de moment și nu numai), al inspirației ”vii”, liturgice, sacramentale, să mai fie numai inspirația ”rezervată” doar analfabeților muzicali mai mult sau mai puțin ”folclorici”, ”de la țară”, sau momentelor ”ecfonetice”, relativ libere și încă relativ îngăduite (și prin consecință, mai puțin scrise), precum ”ecfonisele” preoților la ectenii/rugăciuni și în cadrul citirile biblice, îndeosebi a celor nou-testamentare, la Apostol și Evanghelie, puțin (încă?) formalizate notațional-muzical? În toate aceste situații cuvintele rostite ca ”icoanele” ale Cuvântului Cel Întrupat pentru Mântuirea tuturor oamenilor implică încă prezența vie a inspirației Duhului Sfânt, în sublima Taină a cântării de slavă adusă, liturgic, lui Dumnezeu.

SUMMARY

Vasile Grăjdian

Problems of a paradigm shift: the introduction of the music print in the Romanian Orthodox Church - Hieromonk Macarie, Gavriil Musicescu, Dimitrie Cunțan

In the historical context of 19th century in Romania, of national structuring and Western-European modernization, the introduction of the music press constituted a radical change for Orthodox liturgical chant of Byzantine tradition existing in manuscript and oral form. Steps of this change can be seen, first with the introduction of the psaltic printing in Romanian by Hieromonk Macarie, starting in 1823, then, from 1883, with the first printed transcriptions of psaltic music in Western linear notation, thanks to Gavriil Musicescu and his collaborators. This activity was preceded in 1879 by the notation and direct printing in linear notation of an oral church-music tradition (Orthodox and regional) by Silvestru Morariu Andrievici in Bucovina, followed by Dimitrie Cunțan(u) with the book printed in Sibiu in 1890. The difficulties of spreading the first printings in church circles (related to selling copies, recovering printing costs, approval of use in

[1] *Ibid.* p.105-110.

church/schools, etc.) may suggest conclusions about the relative acceptance among church singers of changing "habits" or even the oral and hand-written tradition - defined in terms of 'close' liturgical communion, particularly between singers of different ages, between teacher and apprentice - in favour of the introduction of a "medium" of relatively autonomous communication in relation to the "i-mediated" interpersonal relationship with the "neighbour" and parallel to the cultivation of "confidence" in the ability of the type-graphic medium to transmit musical information alone and sufficiently (the consequence of the acoustic efficiency/fidelity of the newly adopted musical notation, but also of the ability of "mass" transmission of the new medium, to as many people as possible, even "distant" in space/time). This new "confidence" in the communicative virtues of a mechanical/technical device seems to prepare the confidence in other, future "phono-graphics" and "amplification" and/or "transmission" media, even more techn(olog)ic, and even more distant from the old paradigm of liturgical "approach", towards more and more contemporary new times.

RECENZII

Vârstele sunetului. Studii de etnomuzicologie de Nicolae Teodoreanu[1]

Corneliu Dan Georgescu

Prima idee pe care o sugerează cartea lui Nicolae Teodoreanu menționată mai sus (Editura Muzicală, București 2020, 276 pagini, ediție postumă îngrijită de Mihaela Nubert-Chețan, o reușită editorială de prim ordin, atât grafic, cât și din punct de vedere al conținutului) este: nu numai fiecare etnomuzicolog ar trebui să aibă această carte în biblioteca sa, ci și fiecare muzician în general, sau, de ce nu, și fiecare om de cultură, care vrea să se informeze în acest domeniu dintr-o sursă

---

[1] O parte din formulările acestei recenzii le-am preluat din articolul meu *Nicolae Teodoreanu („Nucu"), așa cum l am cunoscut eu. Cu referințe la opera sa etnomuzicologică*, publicat în Muzica nr. 6/2019, p. 25-72], articol gândit inițial a prefața volumul prezentat aici. Ca și acolo, și aici am considerat că valoarea umană deosebită, implicit și cea intelectuală, a lui Nicolae Teodoreanu, obligă la o considerare mai atentă și mai profundă decât cea presupusă de o simplă enumerare a operelor și ideilor sale. Deci va fi vorba mai mult de comentarea decât de simpla expunere a unor idei, eventual de completarea și discutarea lor. Țelul meu este acela de *a releva cititorului acestui text posibilitatea de a evalua el însuși importanța deosebită a unor subiecte abordate de Teodoreanu*, deci calitatea excepțională *a* prestației sale. Dat fiind caracterul general al multor acestor subiecte cât și discuțiile noastre în jurul lor, nu voi putea evita uneori să mă refer comparativ în acest text atât la alte persoane, cât și la colegi comuni sau la mine. Această „extensie" a fost necesară pentru a putea discuta într-un cadru mai larg, liber, optim și, uneori, critic, teoriile lui Nicolae Teodoreanu. Este, de fapt, pe un alt plan, ceea ce a făcut și ar fi făcut el însuși întotdeauna, depășind limitele temelor sale.

deosebită. Pentru că totul este deosebit în această carte, de la precizia cercetării de detaliu și a formulărilor, la perspectiva largă, la informarea actualizată și la țelul înalt al demersului științific. Fără a neglija aspectele extramuzicale, de exemplu sociologice sau organizatoric-administrative, Nicolae Teodoreanu rămâne permanent „foarte aproape" de obiectul cercetării, muzică propriu-zisă. Această fidelitate a cercetătorului față de folclorul tradițional, datorată unei mari dragoste și înțelegeri pentru acesta, mai puțin răspândite decât s-ar crede, asimilează atât tradiția unui Constantin Brăiloiu, cât și contribuții ale muzicologiei comparate germane de la începutul secolului al XX-lea sau orientări actuale ale etnomuzicologiei franceze.

Cartea este concepută ca o antologie a celor mai reprezentative studii de etnomuzicologie ale lui Nicolae Teodoreanu, elaborate pe o perioadă de aproape trei decenii. Volumul debutează cu o prefață scrisă de Mihaela Nubert-Chețan (un substanțial *Praeludium* constând în enumerarea principalelor idei din articolele incluse în carte) și este structurat în două mari capitole, denumite sugestiv *Teme cu variațiuni. Ritm, sunet și structură,* respectiv *Passacaglii. Culegere și arhivare. De la D.G. Kiriac la era digitală.* Capitolele reflectă cele două direcții principale ale preocupărilor lui Teodoreanu: (1) cercetarea de detaliu, dar și de profunzime a unor *aspecte ale structurii muzicale* pornind de la sunet, pe baza unor măsurători exacte ale parametrilor vizați, capitol centrat pe teme ca: probleme de percepție asistată electronic a unor diferite aspecte ale sunetului, sau universalii în muzică (după cum se vede, teme care depășesc sfera etnomuzicologiei clasice), respectiv (2) *probleme de culegere, organizare și arhivare, deci conservare* a documentelor colectate. Raportul între capitole (122, respectiv 72 pagini) este echitabil. Acestor capitole li se adaugă o *Coda* (care extinde domeniul cercetării etnomuzicale prin expunerea experienței componistice proprii, legate însă de acest domeniu) și o *bio-bibliografie* a operei etnomuzicologice a lui Teodoreanu; câteva fotografii întregesc pe plan vizual informația oferită.

Volumul nu include tot ce a scris Teodoreanu în domeniul etnomuzicologiei. De exemplu, nu se explică de ce nu au fost incluse articole importante, unele publicate în volumele colective *Etnologie românească*, cât și articole vizând domenii nu cu totul străine etnomuzicologiei, cum ar fi muzica psaltică. El se încheie cu o culegere de impresii referitoare la Nicolae Teodoreanu (*Amintiri despre Nucu*), segment cu valoare afectivă indiscutabilă; tocmai de aceea, acestui

Apendix i-ar fi servit prezența impresiilor unor colegi sau prieteni ce i-au stat foarte aproape. Iar un index de nume proprii, devenit standard mai ales pentru publicații cu caracter antologic, ar fi fost binevenit. Dincolo de aceste rezerve, trebuie prețuit faptul că volumul a presupus și așa o muncă de colectare și organizare considerabilă și că reprezintă o binevenită primă sinteză asupra operei științifice a lui Nicolae Teodoreanu.

Mi s-ar părea o realizare școlărească, formală, nedemnă de spiritul lui Teodoreanu, un mare iubitor de discuții, inclusiv în contradictoriu, dacă, în continuare, aș limita această recenzie la o descriere descriptivă, neutră a volumului și nu aș discuta liber, și anume, uneori critic, ideile lui. Am ales deci câteva dintre temele care se pretează la o discuție de principii; oricum, nu ar fi fost posibil să mă refer detaliat la toate ideile și studiile incluse în volum.

Primul articol al volumului abordează o temă fundamentală a muzicii în general, temă care a cunoscut contribuții importante și o dezbatere acerbă și este departe de a fi încheiată: ideea *Universaliilor*, respectiv, a *Arhetipurilor* în muzică. Este o îndrăzneală în sine chiar și a aborda această temă, dar Teodoreanu o face cu dezinvoltură, bazat pe o relativ riguroasă informație, ca și pe intenția evidentă de a nu se complica în considerente speculative nesigure. El deschide astfel indirect o discuție care ar fi trebuit de mult să aibă loc. Nu cunosc multe lucrări care să așeze alături contribuțiile esențiale în acest domeniu, dar atât de diferite, ale lui Constantin Brăiloiu, Carl-Gustav Jung, François-Bernard Mâche. Primul merit al modului în care Teodoreanu abordează problema *Universaliilor* este deci o perspectivă mai largă decât cea curentă. Se pare însă că el nu vede întotdeauna că autorii citați de el, chiar dacă pleacă toți declarat de la *rolul inconștientului colectiv* în acest domeniu, se referă uneori la aspecte diferite, ceea ce implică și explică accepțiuni diferite ale noțiunii, situate și ele în planuri diferite. Vom vedea mai jos cât de eterogenă este această problematică. Deși noțiunile *Universalii* și *Arhetipuri* nu se suprapun exact, ceea ce motivează unele diferențe în tratarea lor, ele sunt privite frecvent ca echivalente; această minimă „inexactitate științifică” va fi trecută cu vederea și în cele ce urmează, pentru a nu complica suplimentar o tematică și așa destul de dificil de abordat sintetic.

Astfel, Brăiloiu înțelege prin *Arhetip* („arhetip ideal”) o manifestare spontană a inconștientului colectiv, exprimată sub forma unor formule

muzicale general răspândite [Brăiloiu, Constantin, *Despre folclorul muzical în cercetarea monografică*. În: Opere, vol. IV, București, 1979, p. 84], cu alte cuvinte, *universalitatea unor elemente de limbaj muzical* (de exemplu, formule melodice pre-pentatonice și pentatonice, sau ritmice, sistematizate de el sub numele de sistem *aksak,* sau „ritmul copiilor"), și anume, produse prin „generare simultană paralelă" (*poligeneză*)*,* și nu prin „împrumut" (*difuziune*). Acestea „trăiesc" sub forma unor permanente variațiuni; este modalitatea de existență a limbajelor tradiționale folclorice cu funcționare *orală, colectivă, anonimă*. Brăiloiu se referă la muzici etnice, perspectiva sa este cea a etnomuzicologului, dar accepțiunea dată de el nu se reduce la aceasta.

Carl Gustav Jung consideră *Arhetipurile* un „dat psihic primordial" comun. El vorbește despre *ipostaze* sau *momente cruciale* în viața omului (nașterea, moartea, nunta, copilăria, maturizarea, masculinul-femininul, rolul jucat în societate etc.), care „generează" *Arhetipuri*, cum ar fi *Persona-Umbra, Animus-Anima, Copilul, Bătrânul înțelept*. *Arhetipurile* în sine sunt „vide" [Jung, Carl Gustav, *Psychologie de l'inconscient*, 1963:124,128,129; 1971:167]; ele nu sunt exprimabile în esența lor, pot fi doar sugerate metaforic, printr-un simbol. Deci trebuie diferențiat *Arhetipul*, noțiune abstractă, care se referă la un conținut psihic dificil de definit, de *reprezentările arhetipale*, forme materiale, concrete, de expresie ale acestuia. *Arhetipurile* sunt omniprezente în miturile sau basmele din literatura universală, în general ca expresie a subconștientului colectiv prin fantezia creatoare [după Jung, Carl Gustav, *Archetypen.* 1990:1,9,78-79,124] și deci, și prin artă. Dacă Jung vizează curent domeniul mitologiei, el evită să se refere la muzică. Se pare că nu a fost o omisiune întâmplătoare: conform mărturiei pianistei Margaret Tilly, el ar fi afirmat în 1956 – deci, către sfârșitul vieții sale (1875-1961), când teoria sa despre *Arhetipuri* era complet formulată – că „muzică îl irită", deoarece ea „lucrează cu un material arhetipal extrem de profund, dar cei ce exercită muzica nu realizează acest lucru". Jung are în vedere viața psihică a omului, perspectiva sa este cea a psihologiei analitice. (Jung, Carl Gustav: *Gesammelte Werke in 17 Bänden*. Walter-Verlag, Olten 1966-1972).

François-Bernard Mâche consideră că anumite „constante naturale", cum ar fi cântarea antifonică, formulele ritmice primare, *ostinato*-ul, repetiția, imitația, variația, transpoziția, dezvoltarea, raportul *accelerando-ritardando, crescendo-descrescendo* etc. sunt

Universalii, care pot fi întâlnite, pe lângă muzică, și în natură: de exemplu, în cântecul păsărilor, la care poate fi presupusă chiar și o *funcție estetică* [Mâche, François-Bernard, *Musique, mythe, nature, ou le dauphins d'Arion*. Paris, 1983:78-80].

Teoriilor rezumate de Teodoreanu mai sus aș adăuga pe cea a lui Jean-Jacques Nattiez, care, într-un amplu volum colectiv intitulat semnificativ *L'Unité de la musique* [Nattiez, Jean-Jacques, *Musique. Une encyclopédie pour le XXI siècle, vol. 5, L'Unité de la musiqu.* Turin, 2005:337-385], se referă nu la *Arhetipuri* (el nici nu-l amintește pe Jung), ci, conform tradiției franceze, la *Universalii,* și dedică un întreg capitol discuției pro și contra existenței lor, ca și a raportului între acestea și tipologizare, prototip, constante. El are în vedere întreaga istorie a muzicii, perspectiva sa este cea a muzicologului comparatist, care nu neglijează muzică etnică, dar nici nu înțelege să-i exagereze „exotismul", pretinsa ei „incomensurabilitate" față de muzica europeană. Elemente universale muzicale ar fi, de exemplu: vocea umană, instrumentele, construcția muzicii pe diferite trepte de înălțime organizabile într-o scară, existența unui *tempo* și a unei ritmici, polifonia etc., elemente care permit toate o mare variabilitate.

Nu este lipsit de interes a observa tensiunea dialectică existentă între concepția lui Nattiez, exprimabilă chiar prin titlul *L'Unité de la musique,* și următoarea formulare a lui Teodoreanu:

> „Totodată, s-a observat că și între diferitele tradiții muzicale orale se fac simțite deosebiri esențiale. Studierea atentă a muzicilor de pe glob a dus, așadar, la conștientizarea faptului că elementele de limbaj și opțiunile estetice diferă pe glob într-o așa de mare măsură, încât nu putem vorbi de o singură muzică, că între diferitele tradiții muzicale se impun granițe reale de limbaj. În fapt, muzica suferă de o diversitate similară cu cea lingvistică, aflându-se și ea în posteritatea divizată a "Turnului Babel'" [Teodoreanu 4].

(NB în toate referirile la Teodoreanu din volumul prezent se indică doar pagina).

Nu este decât o contradicție aparentă: Nattiez are în vedere *Universaliile* propriu-zise, iar Teodoreanu, în textul citat, *formele lor diferite de existență în anumite „limbaje".*

În general, dacă toți autorii menționați se referă la *inconștientul colectiv*, felul lor de a înțelege noțiunea de *Arhetip* este diferit, tocmai pentru că el reprezintă – similar cazului menționat mai sus – o

considerare a diferitelor domenii sau nivele ale lor. Brăiloiu se referă la *sisteme* sau *fomule muzicale cu caracter universal*, care izvorăsc din inconștientul colectiv. El vorbește despre „variabilitatea arhetipurilor", muzica tradițională trăiește prin variație („cheia marelui mister al creației populare" după Béla Bartók și László Lajtha); nu există decât „variațiuni în jurul unui model irecuzabil", pe care nu-l vom găsi ca atare niciodată. Dar, după Jung, nu *Arhetipul* este variabil, el reprezentând *natura umană*, care se schimbă foarte lent, ci doar formele sale de expresie *culturală*, permantent variabile, zonal și temporal. Nattiez și Mâche concep, la rândul lor, un sens foarte general, în care *Universalii* ar exista nu numai în lumea umană sau animală, dar și în cea fizică; deci nu este vorba întotdeauna de *inconștientul colectiv uman*. Voi adăuga aici formulările sintetice ale lui Alain Daniélou, care înțelege generalizat, extins la maximum, prin „număr idee" aceeași idee de *Arhetip:*

> „La musique étant l'expression du nombre idée, exprime les rapports qui existent entre l'ordre humain et l'ordre cosmique" [Daniélou, Alain*, Traité de musicologie comparée.* Paris, 1959:21].
> "Toute musique est basée sur des rapports sonores, dont l'étude nous entraîne vers un monde étrange, celui du symbolisme numérique. Il est difficile d'expliquer l'effet produit par certaines formes musicales si l'on n'admet que les nombres correspondent réellement à des concepts, à des principes abstraits, et que leur application dans tous les domaines de la réalité physique, qui obéit à des lois absolues et inévitables, est la clé non seulement de la nature de la matière et de la forme, mais aussi de la substance des idées et des émotions" [Daniélou 1959:11].

Studiul lui Teodoreanu analizat mai sus [Teodoreanu 3-23) a fost publicat inițial în 2003-2004 [Teodoreanu, Nicolae, *Brăiloiu și ipoteza universaliilor în muzică*. În: Anuarul IEF... 14/15, 2003-2004:355-372] . În acel timp, existau și în muzicologia românească o serie de studii referitoare explicit la *Arhetipurile muzicale*, cele mai importante fiind scrise de Octavian Nemescu [Nemescu, patru studii, începând din 1990 cu *Naturalitatea, culturalitatea şi transculturalitatea sunetului* [I]. În: Muzica, Nr. 1/1990:37-44], și, înaintea lui, de mine [Georgescu, 23 studii, începând din 1982 cu *Preliminaries to a Theory of Archetypes in Music*. În: RRHA XIX, 1982:75-78], apoi de Dan Dediu, două articole [Dediu, Dan, 1995, începând cu *Fenomenologia actului componistic. Arhetip, arhetrop şi ornament în creația muzicală*, manuscris], ca și o

serie de referiri, între alții, ale lui Irinel Anghel [Anghel, Irinel*, Orientări, direcții, curente ale muzicii românești din a doua jumătate a secolului XX*. București, 1997, 2018] și Gheorghe Duțică [Duțică, Gheorghe, *Orizonturi componistice românești*. București, 2016]. Primele două nume sunt citate de Teodoreanu doar într-o notă de subsol [Teodoreanu 20], text care folosește o terminologie parțial neadecvată („muzică arhetipală", „compozitori arhetipali") și lasă impresia că nu a luat cunoștință sau nu a înțeles sensul cercetărilor celor doi autori români amintiți. Dar el are perfectă dreptate să critice folosirea improprie, devenită „loc comun" a termenului *Arhetip*; astfel, într-adevăr, cercurile, spiralele, liniile ascendente și descendente etc. nu sunt *Arhetipuri*, care aparțin *inconștientului colectiv*, ci reprezintă doar „coaja" lor. Dar, spre deosebire de muzicile etnice tradiționale, care nu cunosc teoretizarea, în muzicile culte, ca și în arta cultă în general, elemente similare pot fi folosite și rațional, conștient.

Voi adăuga deci în mod necesar, la cele de mai sus, accepțiunile existente în prezent în muzicologia românească. Cea propusă de mine în 1982, este, spre deosebire de Brăiloiu, o adaptare explicită a teoriei lui C.G. Jung la muzică. Pe scurt (nu voi repeta aici cele expuse de zeci de ori în diferite articole...): o formulă muzicală (melodică, ritmică) nu este un *Arhetip*, ci o *formă de expresie variabilă* a sa (un „component arhetipal", care poate apărea legat și de alte componente într-o structură coerentă), dar inseparabilă de acesta: *Arhetipurile* nu devin perceptibile decât prin forma lor concretă, adoptată de ele. Dar trebuie să evităm să ne limităm la fizică (de exemplu, la sunet în sine sau la calitățile sale fizice), deci la acustică, sau să „dizolvăm" *Arhetipurile muzicale* în noțiuni generale. Desigur că muzica se bazează pe elemente fizice și că, „în spatele" unor trăiri la nivelul *inconștientului colectiv* exprimate muzical pot fi recunoscute noțiuni abstracte (de exemplu, *Incipit-Finis* pentru *Naștere-Moarte*, *Unirea Contrariilor* pentru *Nuntă*). Dar toate acestea *nu sunt încă muzică*. Mulți nu înțeleg că a vorbi despre *Arhetipuri muzicale* este altceva decât a vorbi despre *Arhetipuri,* noțiune platoniciană generală. Nivelul arhetipal ar fi un nivel fundamental al muzicii în general (deci, formula „muzică arhetipală" nu are sens, nu poate exista o „muzică ne-arhetipală" și nici „compozitori ne-arhetipali"), un nivel *natural*, mai mult sau mai puțin pregnant, perceptibil, alături și inseparabil de cel *semantic* și de cel *estetic*, nivele *culturale*: abia acum „rezultă" muzica. Este ceea ce am înțeles, împreună cu Nemescu, prin dualitatea *natură-cultură*, care reflectă și dualitatea

abstractă *invariabil-variabil*. Accepțiunea dezvoltată de Octavian Nemescu mai târziu, în 1990, complexă și liber concepută, include și o serie de elemente generale cu valoare simbolică, elemente care îmbogățesc, dar și diluează noțiunea; iar raportul între *natură*, *cultură* și *transcultură* este reluat de el repetat, reflectând tendința sa spre viziuni metafizice, uneori speculative, dar întotdeauna coerente și solid argumentate. Într-o lucrare rămasă în manuscris, Dan Dediu aplică în 1995 formule clasice retorice la muzică și propune schema „arhetip-arhetrop-ornament", schițând o încercare de sistematizare a domeniului unică prin rigoarea ei – ceea ce pare a contrazice părerea lui Jung, conform căreia, domeniul *Arhetipurilor* nu ar fi nici finit, nici ordonabil. Acestea nu sunt singurele teze sau accepțiuni în muzicologia românească pe tema *Arhetipurilor*.

Aspectele critice expuse aici pe aceasta temă nu ating însă meritul principal al studiului lui Teodoreanu, care constă în încercarea unei perspective globale asupra domeniului și în expunerea clară, simplificată, ci încearcă doar să compleze informația referitoare la o teorie care, chiar și așa, rămâne, pentru mulți, confuză; nu în ultimul rând, pentru că este rareori riguros științific abordată. Dar nu este greu de imaginat ce interesante ar fi fost comentariile de orice fel ale lui Teodoreanu la ultimele idei expuse mai sus.

O altă temă esențială ridicată de el, chiar dacă nu este teoretizată ca atare, se referă la *procesul de generalizare a unor date concrete, în vederea sistematizarii lor*. *Sistematizarea* (prezentă la fiecare pas în etnomuzicologie, de exemplu în definirea sistemului pentatonic, a celui ritmic *aksak*, în tipologiile zonale sau ale genurilor folclorice) este unul din „semnele" unei științe evoluate, care dorește nu doar să descrie, analizeze, ci și „să facă ordine" în domeniul respectiv. Dar obiectele care trebuie sistematizate pun ele însele probleme, între altele, prin ceea ce aș numi „realitatea imperfecțiunii lor generice". De exemplu, nu avem practic în natură nicăieri o formă geometrică perfectă: linii drepte (chiar și razele de lumină își modifică traiectoria în preajma unui câmp electromagnetic puternic), cercuri perfecte (eclipitica pe care se deplasează pământul nu este un cerc, dar nici o elipsă perfectă), pătrate, triunghiuri exacte etc. Acest fapt nu împiedică însă geometria să stabilească, pe baza lor, o serie de modele, de forme ideale perfecte, cu care se operează în mod curent; abaterile de la ele în realitatea concretă le trecem cu vederea. Dacă este însă nevoie de o foarte mare precizie,

vom avea în vedere și aceste minimale abateri. Dar chiar noțiunea de „abatere” subînțelege o „formă perfectă”, de la care ar apărea „abaterile”. În mod similar, niciun sunet, silabă sau cuvânt al vreunei limbi nu cunoaște o expresie perfectă, există permanent abateri, uneori considerabile de la un standard ideal (de exemplu, în pronunția unui străin sau cea dialectală). Și totuși, limba respectivă funcționează fără dificultăți, aceste deformări sunt trecute cu vederea; trebuie să apară abateri mari de la reguli, ca vorbirea cuiva să nu fie înțeleasă. Iar dacă cineva ar reuși să vorbească, respectiv, să pronunțe sunetele unei limbi absolut corect, ar părea artificial. Deci, flexibilitatea fonetică a unei limbi nu poate contesta legitatea ei, ci o confirmă.

Cu atât mai mult în muzică, flexibilitatea sistemelor sau a regulilor cunoaște limite foarte largi. S-ar putea afirma că nicio sonată de Beethoven nu respectă 100% schema clasică a formei, nicio fugă de Bach, schema clasică a fugii, după cum nicio interpretare a vreunui solist nu este 100% exactă, „curată”, conformă partiturii. Dacă abaterile nu depășesc o anumită graniță (care este foarte greu de stabilit), ele sunt tolerate, ba chiar, uneori dorite, dacă ele aduc un plus de informație expresivă semnificativă. Este ceea ce „dă viață” unei improvizații, ceva care lipsește partiturii. Problema este că, uneori, ceea ce consideram un timp „abatere de la un sistem”, se poate dovedi cândva *element constitutiv al unui alt sistem*, diferit, încă necunoscut. De exemplu, ceea ce părea o abatere de la măsura 2/4 poate fi o măsură de 5/8 sau 7/16, iar în loc de sistemul divizionar clasic avem sistemul *aksak*. În mod similar, sunete privite ca „false” sau „netemperate” (formulare vagă, dar curentă), pot fi sunete constitutive în alt sistem melodic (de exemplu, sistemul *râga* sau *maqam*).

Revenind la tema lui Teodoreanu [expusă în acest volum la p. 61-80, dar tratată și în teza sa de doctorat *Sisteme intonaționale în folclorul vocal românesc. Cântecul propriu-zis din Bihor*, 2002, ca și în cartea *Sisteme intonaționale în folclorul vocal românesc. Investigare cu mijloace (psiho)acustice a cântecului propriu-zis din Bihor,* București, 2015], contradicția între folclorul bihorean concret, studiat de el, și sistemul pentatonic clasic, a fost reluată deci repetat în cercetările sale, iar una dintre cele mai temerare concluzii ale sale a fost aceea că *folclorul bihorean nu se încadrează în sistemul pentatonic*, așa cum au propovăduit mulți etnomuzicologi, între care, printre primii, a fost Béla Bartók. Sistemul pentatonic, definit încă din antichitatea greacă și chineză și comentat de o serie considerabilă de muzicologi și

etnomuzicologi (între care se impun nume prestigioase ca Pythagora, Helmholtz, Stumpf, Gevaert, Kodaly, Szabolcsi, Riemann, Wiora, Breazul, Brăiloiu, Daniélou), a privit consecvent cvinta ca interval de bază, iar sistemul a fost considerat, într-o viziune evoluționistă, ca un prim pas în majoritatea fazelor de evoluție ale unui limbaj muzical pe toate continentele.

Concluziile lui Teodoreanu se bazează pe investigații de mare exactitate, efectuate cu aparate moderne, cercetări al căror caracter obiectiv nu poate fi pus la îndoială. Dar nu este de neglijat nici faptul că anumite abateri de la un *sistem pentatonic pur* se pot observa empiric și la un prim contact, chiar și fără mijloacele moderne de investigație pe care Teodoreanu le-a folosit, și anume, chiar și în muzica tradițională chineză. Sigur însă că, definite cu mare precizie, aceste abateri pot fi dovedite științific și controlate. Poate părea paradoxal, dar dacă nici măcar muzica tradițională chinezească, considerată de mulți ca „patria sistemului pentatonic" (cum a sunat muzica grecească nu mai putem fi siguri) nu respectă riguros regulile sale, pe care ea însăși le-a generat, ce valabilitate mai are acest sistem? Dar respectă vreun cântăreț de operă sau violonist virtuoz regulile sistemului temperat, curent în Europa? În funcție de dinamică sau de pathos-ul său, el va modifica liber intervalele și duratele. Alain Daniélou afirma: dacă am considera scara exactă folosită de un asemenea cântăreț, vom ajunge la rezultate absurde. Va trebui să neglijăm unele detalii, pentru a „înțelege" sistemul ce stă în spatele lor [Daniélou 1959:26].

Deci, abaterile de la un sistem, chiar măsurate cu mare precizie, nu ating obligatoriu valabilitatea sistemului. Discuția poate aduce noi exemple și poate continua la nesfârșit. Este o problemă de poziție științifică, să decidem *ce definește un sistem* și *în ce măsură acesta permite abateri*, dar și momentul în care unele dintre acestea, de fapt, în acest caz, pseudo-abateri, *definesc un nou sistem*. Pe scurt: în cazul folclorului bihorean cercetat de Teodoreanu, după părerea mea, în pofida abaterilor, nu se poate vorbi de un alt sistem. De aceea este poate mai prudent să vorbim de *măsurarea exactă a unor abateri mai mult sau mai puțin consecvente de la sistemtul pentatonic*, să observăm limitele lor de variabilitate, și eventual, dacă nu cumva se constituie într-un alt sistem. Teodoreanu consideră că

> „Cercetările psihoacustice, reluând vechea problematică a consonanţei intervalelor, au arătat că *principiul consonanţei*, potrivit căruia auzul

nostru percepe intervalele ca fiind consonante atunci când detectează rapoarte de frecvenţă simple, este amendat de observaţia că, din punct de vedere psiho-fiziologic, un interval melodic trebuie să fie ceva mai mare (mergând chiar până la un sfert de ton la octavă) pentru ca impresia acustică să fie de octavă [...] În plus, pentru explicarea sistemelor muzicale de tip pentatonic şi prepentatonic s-a recurs deseori tot la un model importat din teoria altor tradiţii muzicale (chineză, antică grecească): şirul cvintelor și cvartelor. Irelevanţa acestor teorii pentru folclorul românesc poate fi uşor dovedită, dacă se recurge la acel martor mai obiectiv, care este analiza acustică" [Teodoreanu 65].

Dacă premizele și observațiile sale privitoare la raportul între *sistem* și *execuția vie* sunt incontestabile și de mare valoare, mai ales în cazul muzicii vocale, ultima sa concluzie rămâne îndoielnică.

Dar cercetarea lui Teodoreanu descrisă mai sus este mult mai bogată în semnificații. Ea evidențiază o altă idee: în cazul unei muzici concrete, nu sistemul sau scara ar trebui să fie definitorii, ci realitatea concretă, melodia vie, în execuție. Ca o consecință, chiar neformulată de el ca atare: practica curentă de a reduce o muzică în general la o scară, nu numai că simplifică, dar poate chiar falsifica realitatea muzicală. Teodoreanu sugerează astfel un punct de vedere asupra *organizării înălţimii sunetelor* care ne pare mult mai ştiinţific decât cel tradițional, care se mulţumea să definească *moduri*, iar în cadrul lor, eventual *tonuri stabile („sunete pilon")* şi *instabile, fluctuante* etc. În realitate, structura melodică a unei melodii (și nu este vorba numai de folclorul bihorean sau numai de sistemul pentatonic) este *o structură în timp, în care sunetele se condiţionează unul pe celălalt în lanţ*; a „extrage" doar o scară, chiar cu consemnarea sunetelor care „fluctuează", pare doar o aproximaţie foarte grosolană a unei realităţi complexe, asemenea unui catalog sau dicționarului unei limbi. Ceea ce nu însemnează că reducerea realității muzicale la o scară sau un sistem nu este necesară *metodologic*. Meritul de bază al lui Teodoreanu rămâne deci acela de a deschide o discuție bazată pe argumente obiective într-un domeniu în care mai ales speculaţiile teoretice au dominat netulburate decenii întregi.

În abordarea ritmului muzical folcloric [Teodoreanu 25-43] autorul discută critic, într-un capitol intitulat pretențios *Despre timpul muzical*, idei filozofice ale lui Bergson și, în special, Bachelard [Bachelard, Gaston,

L'Intuition de l'instant. Paris, 1966], referitoare la raportul între *clipă* și *durată*, dar și la noțiunea de „noutate adusă de clipă". Alături de transcrieri detailate (care pun din nou problema acceptării abaterilor de la un sistem) și de o înțelegere lărgită a concepțiilor lui Brăiloiu, Teodoreanu afirmă că

> "Abordarea fină a ritmului muzical nu se poate realiza decât tot prin artificiul imaginării unui sistem ritmic, un *model*, după cum toate sistemele ritmice cunoscute reprezintă, în ultimă instanță, nu atât sisteme ritmice ale folclorului muzical, cât mai degrabă sisteme ritmice de transcriere muzicală" [Teodoreanu 43],

ceea ce arată că el, în acest caz, înțelege pe deplin *necesitatea metodologică* a noțiunii de sistem, deci a unui *model*, în pofida unei simplificări a realității.

Cu toate acestea, absolutizând unele idei filozofice ale lui Bachelard, el trece cu vederea teoriile psihologice ale lui Jean Piaget [Piaget, Jean, *Les mécanismes perceptifs*. Paris, 1961; *L'Epistémologie du temps*. Paris, 1966] și Paul Fraisse [Fraisse, Paul, *Psychologie du temps*. Paris, 1967], referitoare la „mecanismele" spontane psihice, înnăscute, de percepere a timpului (perceperea *duratei* și a *succesiunii* evenimentelor, inclusiv a celor muzicale), care au stat la baza definirii unei „muzici atemporale". Deoarece în noianul modern de informații este azi practic aproape imposibil pentru un cercetător să fie exhaustiv, este mai prudent a renunța la absolutizări. Este ceea ce face Teodoreanu de cele mai multe ori, găsind un echilibru echitabil între diferitele principii, teorii, interpretări expuse. Dar... nu a apărut încă cercetătorul cruțat de contradicții, incosecvențe sau omisiuni.

Iar cercetătorul ultra-riguros Nicolae Teodoreanu nu exclude din arsenalul său de mijloace nici *fantezia*. Originala idee a „vârstelor sunetului", care oferă și titlul întregului volum (cred că el avea în vedere de fapt „vârstele muzicii"), se pretează perfect la o aplicație asupra cercetărilor sale, schițând chiar un fel de sistematizare a lor. Acest procedeu este util, deoarece atât opera componistică cât și cea muzicologică a lui Teodoreanu – chiar dacă felul său de gândi muzical este dominat de o perspectivă unitară ce pleacă de la folclorul românesc și religia creștin-ortodoxă, cărora li se alătură experiența dobândită de el la contactul cu „lumea digitală" – se prezintă ca un fel de mozaic de idei, orientări, puncte de vedere, dificil de a fi prezentat rezumativ.

„Vorbind despre vârstele sunetului, ne referim mai ales la câteva etape de dezvoltare a formelor muzicale, care au loc în plan sistematic și nu istoric [...]. În orice caz, termenul ‚copilărie' nu este echivalent cu cel de ‚primitivism', cel din urmă fiind legat adesea de o perspectivă evoluționistă, oricum depășită. [...] Pe scurt, ceea ce numim ‚maturitate' nu este superior valoric față de ceea ce numim ‚copilărie'; acești termeni neavând defel sens axiologic." [Teodoreanu 128-129]
(NB Am redat aici câteva citate din opera lui Teodoreanu nu în ultimul rând pentru a reliefa claritatea, concizia, precizia, aș spune, *frumusețea limbii române* folosite de el).

În mod analog, s-ar putea vorbi despre „vârstele științei", respectiv ale cercetării științifice; este desigur o privire ne-convențională, care implică o oarecare toleranță din partea cititorului – nu mai mult decât implică și imaginea originală a lui Teodoreanu. Și în cazul „vârstelor cercetării științifice", aceste categorii nu au nimic de a face cu o evoluție sau o ierarhie a valorii lor. Deci, putem considera o vârstă a „copilăriei", în cadrul căreia cercetarea s-ar limita la simpla *descriere* a unui fenomen; o vârstă a „tinereții" în care s-ar baza pe *analiza, disecarea* și *studiul „în adâncime"* al fenomenului respectiv, o vârstă a „maturității", care ar include *interpretări, generalizări, definirea unor principii, sisteme* ce dirijează „funcționarea" fenomenului descris și analizat anterior, în fine, o vârstă a „bătrâneții", care ar consta din considerații foarte generale privind *metodologia, depozitarea, organizarea arhivării* fenomenelor, un fel de *valorificare* a rezultatelor etapelor precedente.

Astfel, vârstei „copilăriei" i-ar aparține *descrierea* de către Teodoreanu a unor sunete „dizarmonice", „urâte" sau „frumoase", a unor scări muzicale, a structurii muzicale în general, a unor practici tradiționale etc.; vârstei „tinereții" i-ar apartine *analiza* în detaliu a sunetului și a curbei sale dinamice, utilizarea spectrogramei, menționarea unor grafice care permit descrierea vizual-intuitivă a „profilului melodic", analiza funcției „sunetelor" descrise mai sus; vârstei „maturității" i-ar corespunde discutarea *mecanismului generator*, „iraţionalitatea" sau „raţionalitatea" intonaţiei implicate în unele sisteme melodice; în fine, vârstei „bătrâneții" i-ar corespunde preocupările sale pentru problemele legate de organizarea (catalogarea, depozitarea etc.) materialelor, inclusiv cele de *marketing*. Și în acest ultim domeniu (la care nu mă voi mai referi aici), punctul său de vedere, de exemplu în ceea ce privește Arhiva Institutului de folclor, preluând o

veche temă, este bine documentat și dovedește înaltul nivel de înțelegere al unei problematici complexe. Rămâne doar să fie și aplicat...

Revenind la comparația operei sale cu un mozaic de idei, de remarcat și faptul că preocupările sale acoperă practic întreaga „scală" a domeniului etnomuzicologiei, depășindu-l adesea, de la studiul sunetului fizic, al calităților și funcției sale, la critica sistemelor melodice „clasice", la probleme legate de forma fixă sau improvizatorică (chiar dacă în studii ne-incluse în volum), până la probleme de arhivare, conservare, transmitere a materialelor folclorice. Această diversitate a preocupărilor sale cunoaște destul de puține precedente în etnomozicologia românească.

Dar studiile sale abundă în obsevații subtile, de mare valoare științifică, la acest nivel aproape unice în muzicologia românească și nu foarte uzuale nici în cea internațională, iar felul său de a pune problemele relevă perspectiva lărgită a intelectualului autentic, implicit sensibilitatea sa pentru aspectul lor moral. Alături de concizie și claritate stilistică, de un larg câmp de interese, informație la zi, spirit fin de observație, inclusiv un explicit spirit critic, uneori și de unele naivități (pe care nu le-aș dispreţui în niciun caz!), principalul merit al cercetărilor de etnomuzicologie ale lui Nicolae Teodoreanu constă, cred, într-o sinteză proprie a unui *punct de vedere istoricizant*, reprezentat la noi mai ales de George Breazul și inspirat de muzicologia comparativă germană, cu *punctul de vedere structuralist* de formație franceză, reprezentat la noi de Constantin Brăiloiu. Sinteza sa este axată pe o experiență considerabilă în calitate de etnomuzicolog, ce nu se limitează doar la studiul folclorului autothton, dar și pe o experiență practică de cântăreț de cor bisericesc, lărgită și de o experiență la fel de redutabilă în calitate de compozitor și cunoscător al tendințelor actuale ale muzicii moderne. De remarcat că, între numeroșii compozitori care „au trecut" prin Institutul de folclor de la constituirea sa în 1949, el este singurul care a rămas acolo „până la sfârșit", dedicându-și permanent generos timpul și energia studiului muzicii tradiționale românești.

Nicolae Teodoreanu a avut norocul să se dezvolte într-o perioadă în care, cultura românească – eliberată de o dominație sovietică și de o dictatură personală la fel de nefaste pentru ea – a cunoscut un avânt deosebit și o eficientă angrenare în diverse organisme internaționale. Ca atare, el a beneficiat de multe burse și studii în centre ca Bucureşti, Berlin, Viena, a contactat aici persoanele cele mai competente și a avut acces la cea mai modernă tehnologie (hardware, software), amândouă

elemente absolut necesare studiului său. El a profitat deci din toate punctele de vedere de aceste noi condiții optime de cercetare, asumându-și cunoștințe și metodologii, până în acest moment istoric, inaccesibile în România și reflectând astfel *entuziasmul unic al primei generații de intelectuali manifestate după eliberare*. Să sperăm că exemplul său va fi urmat la același nivel profesional și de generațiile următoare.

SUMMARY

Corneliu Dan Georgescu

***Ages of sound*. *Ethnomusicology studies* by Nicolae Teodoreanu**

The volume contains the most representative studies of ethnomusicology by Nicolae Teodoreanu, elaborated over a period of almost three decades, but its themes and approach go beyond the sphere of classical ethnomusicology. It begins with a preface written by Mihaela Nubert-Chețan and is structured in two chapters, suggestively named *Themes with Variations. Rhythm, Sound and Structure*, and *Passacaglii. Collection and archiving. From D.G. Kiriac to the digital era*, chapters that reflect the two main directions of Teodoreanu's concerns: (1) detailed research of aspects of musical structure starting from sound, based on precise measurements of the parameters concerned, and (2) problems of collection, organisation and archiving, and therefore preservation of the documents collected. These chapters are supplemented by a Coda (which presents Teodoreanu's own compositional experience in this field) and a bio-bibliography of his ethnomusicological work; a few photographs visually supplement the information provided. It ends with a collection of impressions of Nicolae Teodoreanu.

The review focuses on the critical discussion of several ideas such as universals or musical archetypes or the relationship between a specific melody and the system that directs it. The intention is to reveal that Teodoreanu's concerns cover practically the whole "scale" of the field of ethnomusicology, often going beyond it, but also that his way of posing problems reveals the broad perspective of the authentic intellectual, interested in understanding and explaining the intimate mechanism of

functioning of traditional creation. Alongside his stylistic conciseness and clarity, a wide field of interests, up-to-date information, a fine spirit of observation, including an explicit critical spirit, sometimes also some apparent naivety, the main merit of Nicolae Teodoreanu's ethnomusicological research consists in his own synthesis of a historicist point of view, represented in Romania mainly by George Breazul and inspired by German comparative musicology, with the French structuralist point of view represented by Constantin Brăiloiu.

Creații simfonice românești

Carmen Popa

Ciclul "Antologia muzicii românești', alcătuit din 8 CD-uri, lansat în decursul anului 2023, acoperă o vastă plajă de stiluri și genuri (muzicale), având în cuprins lucrări care se recomandă, neîndoielnic, prin valoarea lor de ansamblu - atât cea componistică în sine, cât și cea privind arta interpretativă, de importanță esențială în promovarea muzicii noi. Călătoria în acest spațiu special, unic, posibilă printr-o virtuală înlănțuire a CD-urilor, invită la descoperire, dobândirea de experiențe inedite, sensibilizare, cunoaștere și auto-cunoaștere. Arcul repertorial cuprinde de la CD-urile tip "Portret componistic" dedicate compozitorilor Ulpiu Vlad, Ionel Tudor și Jancy Korossy (CD 62, CD 17, CD 14) la cele rezervate anumitor genuri muzicale, precum cel simfonic (CD 63 - Felicia Donceanu, Cornelia Tăutu; CD 66 - Sorin Lerescu, Maia Ciobanu, Viorel Munteanu), apoi la cel concertant, având vioara ca instrument solist (CD 65 - Doina Rotaru, Mihai Măniceanu, Adrian Iorgulescu), după care e abordat cel cameral (promovând creația de lied, CD 16 - Carmen Petra-Basacopol, Theodor Grigoriu, Cornelia Tăutu, Felicia Donceanu, Dan Bălan, Mihaela Vosganian, Petru Stoianov, Livia Teodorescu-Ciocănea, Dan Buciu, Olguța Lupu, Christian Alexandru Petrescu, Diana Dembinski-Vodă, Nicolae Coman), ajungând, în cele din urmă, la cel dedicat unei generații

(CD 64, Generația 2000 – Diana Rotaru, Gabriel Almași, Gabriel Mălăncioiu, Alexandru Ștefan Murariu, Cătălin Crețu, Sabina Ulubeanu).

Din *sumuum-ul* detaliat, reiterăm prezența celor 2 CD-uri dedicate genului simfonic, evidențiindu-l pe cel care face obiectul acestei recenzii - CD 66 - „Creații simfonice românești" - și care surprinde prin survolul propus, orientat spre opus-uri atât de diferite din perspectiva stilistică individuală, pe de o parte, semnificative din punctul de vedere al panoramării genului în peisajul muzicii românești, pe de altă parte. E de remarcat faptul că toate cele trei piese sunt compuse după anii 2000. Deși se înscriu în același gen, lucrările încântă și suscită totodată un real interes prin aspectele distincte legate de arealele stilistice, de conținut, de specificitatea mesajelor, de plusurile axiologice, autorii fiind nume consacrate ale componisticii autohtone. Același spirit al metaforei călătoriei îl împărtășim audiind CD-ul, „...ca o experiență a peregrinării și popasului, a capacității (...) de a-i întâlni pe ceilalți, ca descoperire și aventură, ca întâlnire sau evadare."[1]

Debutul îi revine *Simfoniei a VII-a* aparținând compozitorului Sorin Lerescu (2023), interpretată de Orchestra de cameră Radio, dirijor Gheorghe Costin.

Paradigma modală, având un *underground* paneuropean, conferă substanță și deschidere universului sonor al paginilor leresciene, urmând calea unei sensibile, profunde și sugestive evocări legate de obârșiile de civilizație, cultură și artă ale continentului european, cuprinse în haloul spiritualității noastre.

Structurată bipartit, echilibrat, cu secțiuni aproximativ egale ca desfășurare în timp, simfonia „conturează o dramaturgie marcată de contraste dinamice și recompuneri de fragmente melodice"[2], în care inserțiile *quasi*-monodice, de o suplețe improvizatorică, ale unor instrumente de suflat (flaut, oboi, clarinet) precum și *solo*-urile percuției adâncesc temporalitatea până la pragul ***atemporalității*,** asociind-o spațiului liber al amplelor *contextualizari polifonice*. Punctările academice ale pianului, în tandem cu clavecinul, apoi doar reverențele fixate în cadențe și trilurile diafane ale acestuia din urmă, readuc în

[1] Magris, Claudio – *Călătorie nesfârșită*, Edit. RAO, București, 2010

[2] Lerescu, Sorin – Prezentare CD 66, Antologia Muzicii Românești, *Creații simfonice românești*, p. 3

prim-plan și totodată în contrapondere ***clipa,*** asociată imaginilor artistice de o strălucire si un farmec aparte, ale unor perioade și stiluri etalon din perimetrul european - *roccoco*, *clasic* - dintr-un trecut fabulos.

Simfonia se impune prin construcția și sonoritățile de sorginte modală, autorul fiind considerat de altfel „... un remarcabil discipol (...), un continuator al maestrului său (Anatol Vieru) pe calea organizărilor modale”[1], îmbogățite, în timp, cu tehnici și estetici diverse dar concordante. Dincolo de vibrațiile învăluitoare, de ciclicitatea ideilor, de bogăția timbrală în general, de cea a percuției în special (compartimentul fiind unul amplu) - percuție care, în plus, dinamizează în mod constant discursul - se fac remarcate o serie de *dihotomii* care conceptualizează procesul de comunicare-cunoaștere, impulsionându-l, elevându-l. Alternanțele *consonanță - disonanță*, respectiv *continuitate - discontinuitate*, precum și abordările cu orientare fie *introvertită* - fie *extrovertită*, animă fluxul sonor, care, atât în secțiunea I cât și în cea de-a II-a atinge, în sensul unor descătușări, climaxuri generoase. Ele coincid cu fragmente de *aglomerări* precipitate, în contrast cu cele ale ambianțelor sonore *rarefiate*. Iată un alt binom interesant, alături de cel al *veșniciei* versus *clipei*, ambele cu multiple conotații legate de *depărtare - apropiere*, de *aici – acolo* dar și de cele care fac posibil balansul în timp, focusându-se când pe *acum*, când pe *atunci*. Coroborate, toate aceste tehnici, procedee, dihotomii concură la crearea unui "*univers sonor prismatic*", de insolită reflexie creatoare.

Următoarea lucrare de pe CD este „*Simfonia a II-a... dinspre Enescu*” de Maia Ciobanu (2006).

Opus-ul simfonic concretizează propunerea Radiodifuziunii Române de a dedica memoriei lui George Enescu o lucrare orchestrală – bun prilej pentru autoare de a medita din nou asupra semnificațiilor unei biografii și creații unice: „Enescu – artistul, Enescu – omul (incredibil de modest, generos, discret), mi-a apărut întotdeauna ca minunat de atipic lumii noastre, un model (...) Muzica și personalitatea sa deschid aripile unei realități atât de rafinate încât perceperea lor are

[1] Dediu, Dan – *Contribuții componistice românești* după 1960, p. 378, în *Noi istorii ale muzicilor românești*, vol. II, Editura Muzicală, București, 2020

nevoie de alte ajustări ale minții și sufletului nostru."[1] Am apreciat fără rezerve interpretarea de excepție a Orchestrei Filarmonicii „George Enescu" avându-l la pupitru pe excelentul Alexandre Bloch (Franța).

Pe aripile unei asemenea realități cu vibrație imanentă, se înalță o *Simfonie* aparte, în trei părți, celebrând, într-un nimb de spiritualitate, câteva din esențele gândirii enesciene, conturate cu fină inspirație: amprenta timbrală inconfundabilă a viorii, asociată cu *conceptul melodic* dar mai ales cu imaginea lui Enescu ca *interpret* (vioara nu l-a făcut doar cunoscut, ci și celebru în lumea muzicii); indicibilele pluristratificări (spațio-temporale) ale eterofoniilor, având la bază motivul „citatului în citat" remaniat metastilistic; tehnica citatului – între exuberanța evocatoare a „citatului în citat" („Țânțăraș cu cizme largi" – citat folcloric devenit temă în *Rapsodia a II-a* enesciană este preluat și reinvestit tematic în *Simfonia* Maiei Ciobanu) și o abordare inedită, *quasi* ludică, constând într-o reconfigurare de tip *puzzle,* bazată pe elemente tematice ale viorii I, din partea I a celui de-al doilea *Cvartet de coarde op. 22, nr. 2*; spectralismul *in nuce* - cultivat prin irizările octavelor, buclele cu caracter ornamental ale armonicelor dar și prin edificiile acordice în care prevalează intervalele definitorii ale rezonanței naturale; arhetipul *deal-vale* - emblematic pentru *spațiul mioritic*, recalibrat în *vesel-trist*, semnificativ reprezentat prin alternanța și/sau suprapunerea 3M (majore) cu 3m (minoră) – dedus și ...dinspre melograma *E(n)-es-c(u)*, în plus remarcându-se explozivul motiv *ascensio* (o irumpere de energie spațiată polifonic); vibranta imersiune spirituală, cu iz ancestral - relevată de chemarea tulburătoare a toacăi; *supremația Individualului* – afirmat în plan muzical prin supremația melodiei „libere și imprevizibile", considerată de compozitoare una din „dominantele concepției enesciene și în același timp o expresie evidentă a specificului românesc, punctul cel mai tare și cel mai slab al configurației noastre psihice."[2]

Rămâne definitorie pentru profilul enescian altitudinea sa spirituală - atribut al elitei autentice.

Finalul deschis al *Simfoniei*, prin evadarea în teatru instrumental, propune, în viziunea originală a autoarei, o interactivă și incitantă

---

[1] Ciobanu, Maia – prezentarea *Simfoniei a II-a... dinspre Enescu*, https://www.festivalenescu.ro/wp/files/2023/programe/program82.pdf

[2] Ciobanu, Maia – prezentarea *Simfoniei a II-a... dinspre Enescu*, https://www.festivalenescu.ro/wp/files/2023/programe/program82.pdf

reevaluare a Compozitorului-Artistului-Omului, care ne-a proiectat cu har în elita muzicii universale.

Ultima lucrare înscrisă pe CD e *Simfonia a II-a* de Viorel Munteanu (2020), înregistrarea fiind realizată de Orchestra Filarmonicii „Moldova" din Iași, dirijor Hankyeol Yoon (Coreea de Sud).

Simfonia face parte din ciclul "Umbre și geneze", despre care autorul precizează: „Ciclul *Umbre și geneze* este un generic de mare larghețe, sub care stă, de fapt, orice act de creație (...), pentru că umbrele și genezele mele sunt surse quasi permanente de inspirație... Consider că un compozitor asimilat de actualitate este un creator care face posibilă întâlnirea ethosului românesc cu structura cântului bizantin, cu muzica ancestrală, cu arhetipul românesc, păstrând astfel matricea și pecețile unui spațiu spiritual inconfundabil..."[1] Simfonia este alcătuită din cinci părți, fiecare din denumirile acestora reflectând în mod sugestiv conținutul lor: 1) *Amprente*; 2) *Contraste*; 3) *Heterofonii*; 4*) Izvoare bizantine*; 5) *Joc de culori*. Astfel, *credo*-ul exprimat de compozitor își găsește în paginile lucrării o remarcabilă punere în practică, în cele mai mici detalii, a ideilor, temelor, reperelor estetice devenite condiții *sine qua non* ale procesului de creație. Simfonia impresionează în integralitatea sa, prin forța coeziunii, suflul autentic, sugestivitatea limbajului modal - fin estetizat cu inserții specifice folclorului românesc, orchestrația iscusită, arcuirile formale generoase precum și specificitatea timbrală, dinamică, ritmică. Se conturează așadar „un opus contemporan de reală forță expresivă"[2]

Construcțiile și sonoritățile modale cuprinse într-un *univers sonor prismatic* - din *Simfonia a VII-a* a lui Sorin Lerescu, conceptele și ideile enesciene din *Simfonia a II-a*... *dinspre Enescu* a Maiei Ciobanu și sonurile caracteristice unui spațiu spiritual inconfundabil din *Simfonia a II-a* de Viorel Munteanu, din ciclul "Umbre și geneze", impresionează prin forța, diversitatea și originalitatea expresiei, portretizându-i pe autori într-o manieră pe cât de fidelă pe atât de generoasă.

---

[1] Munteanu, Viorel – Prezentare CD 66, Antologia Muzicii Românești, *Creații simfonice românești*, p. 10

[2] Ioachimescu, Călin – Prezentare CD 66, Antologia Muzicii Românești, *Creații simfonice românești*, p. 10

SUMMARY

Carmen Popa

Romanian Symphonic Creations

The cycle "Anthology of Romanian Music", consisting of 8 CDs, released during the year 2023, covers a wide range of musical styles and genres, including works that are recommended by their overall value - both the compositional, in itself, and the interpretative art, having an essential role in promoting new music.
From the detailed overview, the presence of 2 CDs dedicated to the symphonic genre is marked, highlighting the one which is the subject of this review and which includes 3 significant works in the Romanian landscape of the genre: *Symphony VII* (2023) by Sorin Lerescu, *Symphony II… from Enescu* (2006) by Maia Ciobanu and *Symphony II* (2020) from the cycle "Shadows and Genesis" by Viorel Munteanu.
The modal constructions and sonorities comprised in a "prismatic sonorous universe" of the *7th Symphony*, the Enescu-like concepts and ideas of the *2nd Symphony... from Enescu* and the characteristic sounds of an unmistakable spiritual space of the *2nd Symphony* from the cycle “Shadows and Genesis” impress by the strength, diversity and originality of expression, portraying the authors in a genuine and generous manner.