

CUPRINS

	PAGINA
Preambul	3
STUDII	
Vlad Ghinea Perspectiva lui Pascal Benteoiu asupra relației tradiție-modernitate în <i>Cvartetele de coarde op. 27</i>	5
Elmira Sebat Repere interpretative inovatoare în muzica vocală a secolului XX	21
INTERVIURI	
Andra Apostu Un dialog cu muzicologul Costin Moisil	38
BIZANTINOLOGIE	
Adrian Cristian Mazilița O istorie a muzicii bizantine în imagini Chipuri de melozi, imnografi și protopsalți	56
RECENZII	
Alexandra Magazin Întâlniri interculturale în muzică. Reflecții asupra volumului <i>Perpetual Encounter</i>	88
Olguța Lupu Un CD Toccata Classics cu muzică de Anatol Vieru	94

TABLE OF CONTENTS

	PAGE
Preamble	3
STUDIES	
Vlad Ghinea Pascal Bentoiu's perspective on the relationship between tradition and modernity in his <i>String Quartets op. 27</i>	5
Elmira Sebat Innovative interpretative landmarks in 20th-century vocal music	21
INTERVIEWS	
Andra Apostu A dialogue with musicologist Costin Moisil	38
BYZANTINOLOGY	
Adrian Cristian Mazilița A history of Byzantine music in pictures Painted faces of byzantine singers, hymnographers, and protopsaltes	56
REVIEWS	
Alexandra Magazin Intercultural dialogues in music. Reflections on the volume <i>Perpetual Encounter</i>	88
Olguța Lupu A Toccata Classics CD featuring music by Anatol Vieru	94

PREAMBUL

Primul studiu al acestui număr al revistei Muzica care îi aparține lui Vlad Ghinea prezintă relația dintre tradiție și modernitate în viziunea artistică a lui Pascal Bentoiu, asimilată muzical în cvartetele sale de coarde op. 27 pe care autorul le supune unei analize atente și omogene, oferind o perspectivă actuală asupra predilecției compozitorului pentru sinteză și sincronizare cu valorile muzicii universale.

Elmira Sebat dedică un text inovației în interpretarea muzicii vocale din secolul XX, portretizând câteva artiste de talie mondială (Cathy Berberian, Urszula Dudziak, Meredith Monk, Joan La Barbara, Fátima Miranda, Diamanda Galás) pentru a exemplifica diversitatea repertoriului vocal modern și a descrie modul în care fiecare dintre ele s-a apropiat de muzica contemporană prin tehnici extinse și practici vocale neconvenționale, în explorarea nenumăratelor posibilități de expresie ale vocii umane.

Rubrica *Interviuri* îl prezintă pe etnomuzicologul Costin Moisil, un partener de dialog activ și dinamic care lansează nu doar răspunsuri ci și potențiale semne de întrebare asupra unor chestiuni de actualitate din domeniul cercetării muzicale. Interviuul dezvăluie punctele sale de vedere asupra muzicologiei și etnomuzicologiei românești dar și informații prețioase despre muzica bizantină în România și Europa.

Explorarea muzicii bizantine se regăsește și într-un studiu semnat de Adrian Cristian Mazilița ce propune o incursiune în tainele modului în care sunt zugrăviți sfinții și personalitățile bisericești în lăcașele de cult din România precum și prezentarea fazelor de dezvoltare ale iconografiei bizantine. Acest tip de evocare a fost demarat în anul 2013 la sediul Episcopiei Severinului și Strehaiei cu ajutorul și efortul pictorului Costel Olărean, care a acceptat provocarea de a crea o istorie în imagini cu chipuri de melozi, iconografi și protopsalți, unică în România și poate chiar în lume.

Alexandra Magazin aduce în atenție volumul *Perpetual Encounter: Globalisation, Cosmopolitanism, and Acculturation in Music* lansat anul acesta în cadrul ediției a V-a a Festivalului *A Tribute to György Ligeti in his Native Transylvania* și semnat de un colectiv internațional de cercetători cu o coordonare de elită. Concepută ca un omagiu adus regretatei Bianca Țiplea Temeș (1969–2023) – fondatoarea Festivalului Ligeti din Cluj și o figură marcantă a muzicologiei românești și internaționale –, lucrarea integrează eseuri comemorative și cercetări științifice inovatoare.

Olguța Lupu semnează recenzia noii apariții-eveniment la casa de discuri britanice Toccata Classics cu muzică de Anatol Vieru (*Trio* pentru vioară, violoncel și pian – 1997; *Versetse* pentru vioară și pian – 1989; *Sonata pentru pian nr. 2* – 1994). Toate înregistrările de pe CD sunt realizate în premieră, completându-le pe cele apărute anterior care au vizat în principal creația sa simfonică, concertantă și de operă. Autoarea apreciază selecția celor trei lucrări și modul în care sensurile profunde ale muzicii binecunoscutului compozitor român sunt transmise ascultătorilor, prin abordarea interpretativă remarcabilă a celor trei muziciene experimentate, foarte active atât în muzica contemporană, cât și în cea clasică: violonista Daniela Braun, violoncelista Anna Carewe și pianista Irmela Roelcke.

Andra Apostu
Redactor

PREAMBLE

The first study in this issue of Muzica magazine, by Vlad Ghinea, presents the relationship between tradition and modernity in Pascal Bentoiu's artistic vision, assimilated musically in his *String Quartets op. 27*, which the author subjects to a careful and consistent analysis, offering a contemporary perspective on the composer's predilection for synthesis and synchronization with the values of universal music.

Elmira Sebat dedicates a paper to innovation in the interpretation of 20th-century vocal music, portraying several world-class artists (Cathy Berberian, Urszula Dudziak, Meredith Monk, Joan La Barbara, Fátima Miranda, Diamanda Galás) to illustrate the diversity of the modern vocal repertoire and describe how each of them approached contemporary music through extended techniques and unconventional vocal practices, exploring the countless possibilities of expression of the human voice.

The *Interviews* section features ethnomusicologist Costin Moisil, an active and dynamic dialogue partner who not only provides answers but also raises potential questions on current issues in the field of music research. The interview reveals his perspectives on Romanian musicology and ethnomusicology, as well as valuable information about Byzantine music in Romania and Europe.

The exploration of Byzantine music is also found in a study by Adrian Cristian Mazilița, which offers an insight into the mysteries of how saints and church figures are depicted in places of worship in Romania, as well as presenting the stages of development of Byzantine hymnography. This type of recollection was initiated in 2013 at the headquarters of the Diocese of Severin and Strehaia with the help and effort of painter Costel Olărean, who accepted the challenge of creating a history in images with painted faces of singers, hymnographers, and protopsaltes, unique in Romania and perhaps even in the world.

Alexandra Magazin highlights the volume *Perpetual Encounter: Globalisation, Cosmopolitanism, and Acculturation in Music*, launched this year at the fifth edition of the *Ligeti Transylvania Festival*, a volume authored by an international collective of researchers and coordinated by an elite team. Conceived as a tribute to the memory of Bianca Țiplea Temeș (1969–2023) – founder of the Ligeti Festival in Cluj and a leading figure in Romanian and international musicology – the work combines commemorative essays with innovative scientific research.

Olguța Lupu reviews the new release from British record label Toccata Classics featuring music by Anatol Vieru (*Trio* for violin, cello, and piano – 1997; *Versete* for violin and piano – 1989; *Piano Sonata No. 2* – 1994). All the recordings on the CD are premieres, complementing previous recordings that focused mainly on his symphonic and concertante works, and even opera. The author appreciates the selection of the three works and the way in which the profound meanings of the renowned Romanian composer's music are transmitted to listeners through the remarkable interpretative approach of the three experienced musicians, who are very active in both contemporary and classical music: violinist Daniela Braun, cellist Anna Carewe, and pianist Irmela Roelcke.

Andra Apostu
Editor

STUDII

Perspectiva lui Pascal BentoIU asupra relației tradiție-modernitate în *Cvartetele de coarde op. 27*¹

Vlad Ghinea

Cvartetul de coarde s-a numărat printre genurile intens cultivate în creația românească după 1950, dovadă fiind cele aproape 400 de lucrări scrise până în prezent². Conectată la curentele moderniste din vestul Europei, generația de aur a școlii postbelice de compoziție din România a continuat să exploreze posibilitățile moderne ale cvartetului de coarde, deși se afla într-un context politic ostil. Inclusiv reprezentanții avangardei, interesați cu precădere de noi sonorități și combinații instrumentale, au oferit propriile perspective asupra acestui de gen de tradiție în istoria muzicii universale, Anatol Vieru (1926-1998) remarcându-se în mod special prin cele opt lucrări pentru cvartet de coarde. De asemenea, direcția modernismului moderat, configurată prin sinteza între moștenirea trecutului muzical și limbajul de actualitate, a

¹ Studiul a fost prezentat în data de 10.11.2024, în cadrul Simpozionului de muzicologie *Rădăcini* coordonat de Vlad Ghinea, desfășurat sub egida Festivalului Internațional *Meridian*.

² Coordonat în 2024 de Florinela Popa, proiectul *RAICM* (Romanian Archive of Instrumental Chamber Music) a realizat o perspectivă importantă asupra creației românești postbelice pentru trio și cvartet instrumental, fiind o continuare a eforturilor întreprinse de echipa de cercetare a Universității Naționale de Muzică București. Împreună cu colegii mei Gabriela Bejan, Ioana Bîgu și George Păiș (doctoranzi ai UNMB), am digitalizat un număr însemnat de partituri și am întocmit trei liste pe criteriile alfabetic, cronologic și componența ansamblului. Rezultatele activităților de cercetare din proiectul *RAICM* pot fi consultate accesând site-ul <https://rama.org.ro/>.

lăsat o moștenire bogată în ceea ce privește genul. Un exemplu important în acest sens îl constituie Wilhelm Georg Berger (1929-1993), care demonstrează o prolificitate rară prin cele nu mai puțin de 21 de cvartete.

Asociat la rândul său direcției moderate a modernismului autohton postbelic, Pascal Bentoiu (1927-2016) demonstrează în creația sa o „permeabilitate la spiritul modern al epocii în care trăiește, dar și cu selectivitate în alegerea mijloacelor de expresie”, în care „influențe folclorice sau din jazz colorează pe alocuri un limbaj predominant modal, cvasi-tonal, cu inserții dodecafonice, în structuri de preferință clasice sau baroce”¹. Într-o vreme în care muzicologia românească aducea argumente exagerate în favoarea elementului național în creația muzicală (desigur, pe fondul direcției naționaliste a regimului Ceaușescu), Bentoiu a ales să pledeze într-un text elaborat în 1988 (publicat la aproape două decenii după Revoluție) pentru racordarea la valorile universale:

Aș începe tocmai cu chestiunea *profilului universalist*. Am fost și rămân ferm convins că șansele culturii românești nu stau nici în pășunism, nici în revenirea la arhetipuri, nici în spațiul mioritic, nici în vreuna din celelalte direcții folclorizante, care nu pot duce decât la produse de artizanat, bune de luat ca amintire de turiștii străini. [...] Dacă se poate conferi o durabilitate și o identitate internațională valorilor spiritualității românești, aceasta nu se poate petrece decât pe calea integrării noastre în Europa, pe calea abordării creației majore, cu vocație universală. [...] Personal, am lucrat – fără nici un complex – într-un astfel de spirit universalist.²

Cele șase lucrări ce configurează creația pentru cvartet de coarde a lui Pascal Bentoiu ilustrează evoluția stilistică etapizată a compozitorului. Dacă *Cvartetul nr. 1, op. 3*, scris în 1953 la 26 de ani, vădește influențe ale folclorului muzical românesc, următoarea lucrare

¹ Valentina Sandu-Dediu, *Muzica românească între 1944-2000*, Editura Muzicală, București, 2002, p. 145.

² Pascal Bentoiu, *Opt simfonii și un poem*, Editura UNMB, București, 2007, p. 144.

În acest gen reliefează 20 de ani de căutări și alegeri ce au configurat un stil matur, orientat către integrarea creației românești în cea universală prin apelul la tradiția europeană (*Cvartetul în do major*, K. 465, al *Disonanțelor* de Wolfgang Amadeus Mozart) și formularea unor noi valențe ale consonanței: *Cvartetul nr. 2, op. 19, al Consonanțelor* (1973). În continuare, voi supune analizei cele patru *Cvartete op. 27* (1980-1982), ce încununează creația de gen a compozitorului român.

În nota partiturii publicate în 1986 la Editura Muzicală, Bentoiu explică maniera de interconectare a celor patru cvartete prin intermediul expresiei și al mijloacelor componistice. Acestea se întrepătrund pe parcursul unui rafinat proces introspectiv, ce pornește de la teoriile enunțate de psihologul Carl Gustav Jung în volumul *Tipuri psihologice* (1921)¹:

Quartetele op. 27 constituie în fapt o singură lucrare întinsă, cele patru componente ale ei fiind realizate pe temeiul unor tehnici modale ce-și răspund. Astfel, de pildă, modul de bază al primei lucrări este identic cu cel al ultimei din serie. Dar adevărata înrudire se întemeiază încă mai mult pe planul tematicii interioare, și anume: câtă a fi prospectate intensiv valențele compozitorului, luat într-o perioadă unitară (cele patru partituri au fost concepute și scrise în strictă succesiune), în direcțiile funcțiunilor psihice principale, așa cum au fost ele definite de psihologia modernă. În acest sens – și fără a ținti nicidecum către o muzică programatică – cele patru quartete se situează preponderent sub semnul respectiv al senzației, sentimentului, gândirii și intuiției, în ordinea enunțată. Numerotarea lor ține socoteală de existența altor două partituri în acest gen, scrise în trecut. Întinderea și dificultatea pieselor arată clar că ele se cer executate separat, deși autorul nu ar repudia ideea unei seri care să le cuprindă eventual pe toate.²

Ciclul este deschis de *Cvartetul nr. 3 op. 27a* (1980), care conferă „senzației” o întrupare muzicală pe parcursul celor trei mișcări. Din punct de vedere al dimensiunii modale, compozitorul concepe o

¹ Ileana Ursu, „Pascal Bentoiu”, *Muzica*, serie nouă 3, 4 (1993), p. 20.

² Pascal Bentoiu, „Nota autorului”, *Quartetele op. 27*, Editura Muzicală, București, 1986, p. 2.

structură supraoctaviană (denumită mod de bază), alcătuită din două segmente de câte șapte sunete¹ (despărțite de un semiton), cele două forme ale modului fiind dispuse în oglindă (A – ascendentă; B – descendentă). De asemenea, compozitorul ilustrează pe parcursul lucrării o predilecție pentru intervale de secundă, cvartă și cvinte în conceperea profilurilor melodice.

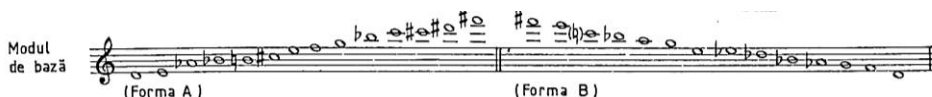


Fig. 1: Modul de bază al *Cvartetului nr. 3 op. 27a* de Pascal Bentoiu.

Parametrii armonic și melodic joacă un rol esențial în *Quasi moderato, energico*, a cărei arhitectură (A, B, C, B variat, A variat.) rezultă din „dialectica aglomerare-destindere”². Dacă în secțiunile A (m. 1-25) și A variat (105-129) cei doi parametri apar mai întâi în contextul unor melodii (violă+violoncel) susținute de acorduri (viori), doar la finalul acestor secțiuni apelând exclusiv la scriitura acordică, B (m. 26-41) și B variat (m. 72-104) se remarcă printr-o încărcătură melodică concomitent la toate instrumentele, de unde și rezultă atmosfera frenetică. În schimb, C (*Pochissimo meno mosso*, m. 42-71) creionează un contrast pronunțat în raport cu celelalte secțiuni, întrucât îmbină scriitura polifonică și cea acordică cu o dinamică stinsă (*pp, ppp*).



Ex. 1: Pascal Bentoiu, *Cvartetul nr. 3 op. 27a, Quasi moderato, energico*, m. 1-3.

¹ Structura modului, alcătuită pe baza numărului de semitonuri corespondent fiecărui interval, este următoarea: 242123 1 232123.

² Ursu, p. 20.

Partea a doua (*Quasi presto*) construiește un scherzo ce se remarcă de la început prin întrebuițarea nuanțelor stinse (*p*, *pp*) și a scriiturii polifonice în secțiunea A (m. 1-72), existând doar câteva fulgurații în *f* și *ff*, cum ar fi acordurile din măsurile 11-12 sau reiterarea variată a motivului provenit din debutul primei părți (m. 40-45). În ciuda conciziei sale, B (m. 73-88) se impune prin scriitura acordică în *pizzicato*, în nuanță foarte pronunțată (*ff selvaggiamente*), ce dezvoltă în mod evident momentul acordic trecător din A. Aspectul dinamic inițial revine în A var. (m. 89-168), însă între măsurile 122-129 și 157-158 este întrerupt de acorduri în *pizzicato*, reminiscențe din B, iar finalul se pierde (*quasi perdendosi*) într-un scurt pasaj monodic al viorii întâi.



Ex. 2: Pascal Bentoiu, *Cvartetul nr. 3 op. 27a, Quasi presto*, m. 73-75.

Urmând un parcurs ce duce la „risipirea în inefabil”¹, ultima parte (*Lento*) constituie o meditație polifonică, desfășurată mai mereu într-o dinamică subtilă (*ppp* – *mp*). Pe alocuri revin elemente tematice din partea a doua în episodul b (m. 16-29), iar cele provenite din partea întâi caracterizează discursul din episoadele c (m. 30-48) și d (m. 49-66), în cel din urmă revenind suprapunerea acordic-melodic. Episodul concluziv (e, m. 67-78) prezintă în primele măsuri câteva asemănări cu prima secțiune (a, m. 1-15), dar de la măsura 69 se evidențiază la violoncel o cantilenă, construită pe sunetele din prima jumătate a modului de bază în formula A (*re, mi, sol diez, la diez, si, do diez, fa*).

¹ Ursu, p. 21.



Ex. 3: Pascal Benteoiu, *Cvartetul nr. 3 op. 27a, Lento*, m. 70-72.

Finalizat în 1981, *Cvartetul nr. 4 op. 27b* (corespondent „sentimentului”) apelează din nou la un mod de bază supraoctavian. Deși Benteoiu nu le mai denumeste explicit, cele două formule (dispuse în oglindă, ca în *Cvartetul nr. 3*, dar ambele în sens ascendent) sunt structurate în câte două segmente simetrice, despărțite de o terță mică, conducând la aspectul palindromic al fiecărei formule¹.



Fig. 2: Modul de bază al *Cvartetului nr. 4 op. 27b* de Pascal Benteoiu.

Creionând o formă de sonată (cu elemente de tocată²), prima parte debutează cu o introducere (*Adagio*, m. 1-16) ce pregătește explozia de energie a primei teme (m. 17-40), întreruptă pentru puțin timp de o ipostază comprimată a introducerii (m. 26-31). O dovadă a unității tematice ce traversează ciclul op. 27 se regăsește în punte (m. 41 cu auftakt-59), unde apar formule de broderie specifice secțiunilor A ale scherzoului din *Cvartetul nr. 3*. Tema a doua (m. 60-99), cu un caracter cantabil, apare mai întâi într-un context omofon, discursul devenind treptat tot mai polifonizat. Mai departe, dezvoltarea (m. 100-130) ilustrează diverse modalități de împletire a materialului tematic în context polifonic, urmând mai apoi repriza (m. 131-187) cu un aspect concentrat, iar Coda (m. 188-235) conferă noi valențe polifonice unor

¹ Structura modului, alcătuită pe baza numărului de semitonuri corespondent fiecărui interval, este următoarea: 31231 3 13213.

² Ursu, p. 21.

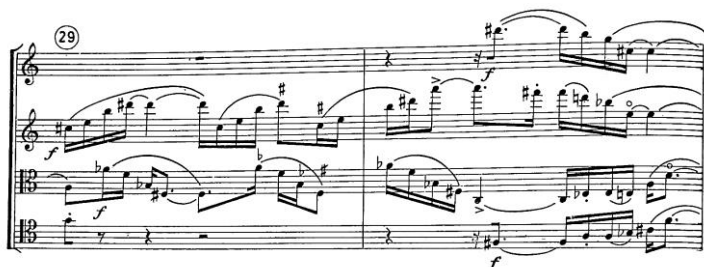
elemente provenite din punte, tema a doua și tema întâi. De la măsura 213 reapare pentru scurt timp o variantă comprimată a introducerii, iar finalul se remarcă prin metamorfozarea treptată a temei întâi de la o desfășurare polifonică către un unison impunător pe *re*.

Ex. 4: Pascal Bentoiu, *Cvartetul nr. 4 op. 27b, Adagio*, m. 1-3.

Asemenea primului cvartet din ciclu, un scherzo constituie mișcarea a doua (*Presto*). Ritmul de triolet caracterizează aspectul din A (m. 1-20), la finalul secțiunii remarcându-se un moment de poliritmie, ce face trecerea către B (m. 21-53), unde parametrul melodic se situează în prim plan. Revenirea la ritmul de triolet marchează un A (m. 54-78), dar într-o ipostază variată semnificativ, inclusiv din punct de vedere melodic (inserții de material tematic din B la m. 65-67), abia de la măsura 71 putând fi vorba de o reiterare a unui profil melodic apropiat de cel inițial.

Ex. 5: Pascal Bentoiu, *Cvartetul nr. 4 op. 27b, Presto*, m. 1-3.

Partea a treia (*Andante*) surprinde o foarte interesantă strategie variațională, aplicată nu asupra unei singure teme, ci în două episoade (A și B), rezultând o structură de tip A1 (m. 1-9), B1 (m. 10-18), A2 (m. 19-22), B2 (m. 23-37), A3 (m. 38-44), B3 (m. 45-65), A4 (66-76), plus o concluzie pe elemente din B (m. 77-88). Purtând un caracter dezvoltător mai pronunțat, episoadele B ilustrează iscusința lui Pascal Bentoiu în ceea ce privește inventivitatea melodică și valorificarea ei prin mijloace variaționale, ce explorează diferitele nuanțe ale relației consonanță-disonanță¹.



Ex. 6: Pascal Bentoiu, *Cvartetul nr. 4 op. 27b, Andante*, m. 23-24.

Păstrând atmosfera mișcării precedente, *Lento* construiește în primă fază un discurs polifonizat în A (m. 1-16), însă în B (m. 17-48) se remarcă preponderent o scriitură de tip monodie acompaniată, urmând ca revenirea variată a lui A (m. 49-67) să reafirme din nou desfășurarea polifonică. Un alt aspect deosebit al acestei părți îl constituie utilizarea aproape totală a doar trei instrumente (viori+violă), violoncelul având la finalul B-ului o intervenție scurtă, dar importantă din punct de vedere melodic (m. 40-48).



Ex. 7: Pascal Bentoiu, *Cvartetul nr. 4 op. 27b, Lento*, m. 40-42.

¹ Ursu, p. 21.

A cincea și ultima parte a lucrării (*Allegro*) enunță tema întâi într-o manieră subtilă (nuanța *p*), urmând ca din măsura 9 să o reafirme în forță (*ff*). După o punte care a prelucrat elemente din tema principală (m. 22-40), cea de-a doua temă menține o dinamică pregnantă (*f*), însă înfățișează un profil mai suplu, mai puțin precipitat față de cel al temei principale. Măsura 63 marchează debutul dezvoltării (m. 63-105), unde elementele constitutive ale temei întâi reprezintă materialul cel mai intens prelucrat. În ceea ce privește repriza (m. 106-147), aceasta surprinde prin inversarea ordinii aparițiilor tematice, aducând mai întâi o ipostază modificată a temei secunde la măsura 106, ca mai apoi tema întâi să reapară sub o nouă formă la măsura 130. Surpriza cea mai mare poate fi constatată în Coda (m. 148-243), care rezumă pe rând materialul tematic al celor cinci mișcări ce constituie lucrarea: m. 148-173, teme din partea întâi; m. 174-189, material din *Presto*; m. 190-201, material din *Andante*; m. 202-209, material din *Lento*. Cel mai amplu, ultimul episod din Coda (m. 210-243) prelucrează materialul temei principale, conducând către finalul acordic, încărcat de dramatism datorită disonanțelor create și dinamicii pregnante (*fff*).

The image shows a musical score for measures 145-150 of the Quartet No. 4, Op. 27b by Pascal Bentoiu. The score is in 3/4 time and features woodwinds (legno) and strings. The tempo is Adagio (♩ = 52). The woodwinds play a melodic line with dynamics ranging from *mf* to *sf*, including crescendos. The strings provide a harmonic accompaniment with dynamics from *p* to *mf*.

Ex. 8: Pascal Bentoiu, *Cvartetul nr. 4 op. 27b, Allegro*, m. 145-150.

Din perspectiva lui Pascal Bentoiu, „gândirea” ca funcțiune psihică își află concretizarea muzicală în *Cvartetul nr. 5 op. 27c* (1982), unde configurează aspectul rațional în contextul unui constructivism atematic inspirat din opusurile lui Paul Hindemith, fapt vizibil și în arhitectura tripartită a lucrării: *Praeludium*, *Fuga*, *Postludium*¹. Totodată, oscilația între rarefiere și densificare a substanței sonore în *Praeludium*, precum și procesul disipativ treptat din *Postludium* dovedesc faptul că există o conexiune cu *Cvartetul nr. 3* în materie de strategii componistice². Spre deosebire de celelalte lucrări ce constituie ciclul op. 27, *Cvartetul nr. 5* nu utilizează o structură supraoctaviană în configurarea modului de bază, Bentoiu bazându-și discursul muzical pe modul 2 cu transpoziție limitată din sistemul lui Olivier Messiaen.

Reafirmând de la început predilecția compozitorului pentru sintaxa polifonică, *Praeludium* se desfășoară într-o agogică lentă (*Lento*) și construiește patru episoade ce pun în valoare capacitatea lui Bentoiu de a creiona suprafețe sonore de respirație largă. Prima structură (m. 1-33) debutează monodic, însă discursul devine treptat tot mai complex și mai dens sonor datorită scriiturii polifonice și tranziției subtile în materie de durate (dacă începutul utilizează durate mai mari, finalul episodului surprinde prin utilizarea treizecișidoimilor). O respirație scurtă precede a doua structură (m. 34-51), care acum mizează pe o relaxare etapizată și pe o tranziție de la polifonie la omofonie. Între măsurile 52-66 se desfășoară cel de-al treilea episod, cel mai omogen, întrucât nu are loc o dinamizare atât de pronunțată a duratelor. În schimb, ultima structură (m. 67-86) reia strategia de acumulare dramatică precum în primul episod, finalul remarcându-se prin stingerea bruscă, creată de un *decrescendo* abrupt între *ff* și *pp*.

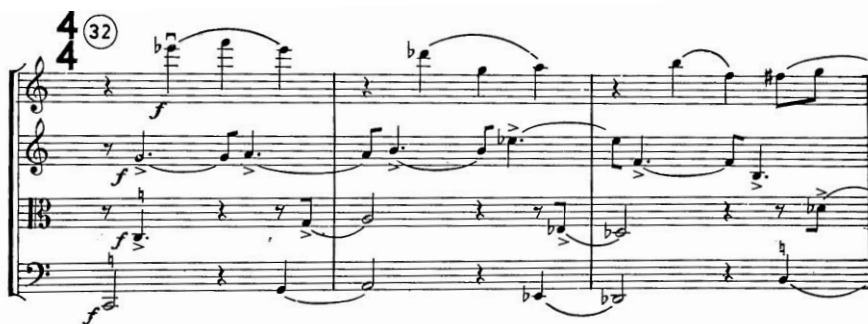


Ex. 9: Pascal Bentoiu, *Cvartetul nr. 5 op. 27c*, *Praeludium*, m. 1-4.

¹ Sandu-Dediu, p. 148.

² Ursu, p. 21.

Centrul de greutate al cvartetului se regăsește în partea a doua, unde Bentoiu realizează o adevărată demonstrație de măiestrie polifonică în cadrul unei fugi triple ample. Dovedind din nou intenția de a realiza o lucrare unitară, Bentoiu transformă incipitul melodic din *Praeludium* în primul subiect din *Fuga* (caracterizat de saltul ascendent de cvintă perfectă), pe care îl prelucrează mai apoi în contextul numeroasele intrări tematice. Acumularea de tensiune conduce către expunerea celui de-al doilea subiect (m. 87), al cărui element definitoriu îl reprezintă mersul de pasaj, însă distribuit în salturi ample. După o zonă de dezvoltare a celui de al doilea subiect, o a treia temă (m. 142) intervine cu subtilitate (în *p*), diferențiindu-se de celelalte prin broderia prezentă în capul tematic. La rândul său, acest profil melodic beneficiază de un pasaj în care elementele tematice sunt reconfigurate, iar la finalul acestei secțiuni (m. 198-226) are loc o schimbare surprinzătoare prin scriitura polifonică în *pizzicato*. Repriza (de la m. 227) reiterează mai întâi primele două subiecte în *stretto*, urmând ca același procedeu să fie aplicat la măsura 249, dar în combinația subiect 2-subiect 3, iar la măsura 282 sunt aduse toate cele trei teme, tot într-o scriitură de tip *stretto*. De la măsura 237 debutează concluzia, care folosește din nou strategia de acumulare dramatică, disipată însă brusc odată cu unisonul final pe *do*.



Ex. 10: Pascal Bentoiu, *Cvartetul nr. 5 op. 27c, Fuga*, m. 282-284.

S1 la vlc + vla., S2 la vl. II, S3 la vl. I.

În caracter de scherzo, *Postludium* constituie un iureș continuu, care evidențiază mai întâi unisonul, iar de la măsura 28 începe un proces

treptat de polifonizare a discursului, întrerupt mai întâi de un „scurt-circuit” acordic disonant (m. 101), disipându-se apoi în textura subtilă creionată către final (m. 118) prin combinația de *trill*, *glissando*, *sul ponticello*, într-un context dinamic caracterizat de nuanțe stinse (*ppp-pppp*).

The image shows a musical score for four staves, likely for a string quartet. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include 'dim.' (diminuendo), 'gliss.' (glissando), 'sul pont.' (sul ponticello), 'pppp' (pianississimo), and 'perdendosi' (fading away). There are also markings for 'sul II' and 'quasi gliss.'. The score is dated '6 aprilie 1982'.

Ex. 11: Pascal Bentoiu, *Cvartetul nr. 5 op. 27c, Postludium*, m. 122-123.

Cvartetul nr. 6 op. 27d (1982), corespondent „intuiției”, completează acest ciclu cameral și realizează mai multe filiații cu *Cvartetul nr. 3*. La nivelul dimensiunii modale, scara de bază (cu o structură supraoctavianță) este comună celor două lucrări (formulată aici de pe *sol*), apoi pendularea certitudine-incertitudine din prima mișcare a *Cvartetului nr. 6* amintește de dialectica aglomerare-destindere ce caracterizează cea dintâi parte a *Cvartetului nr. 3*. De asemenea, ambele cvartete valorifică bipolaritatea melodie-acord în partea secundă și finalul aduce în prim plan violoncelul¹.

The image shows a musical score for a single staff, labeled 'Modul de bază'. It contains two musical phrases, 'Forma A' and 'Forma B', which represent the basic modal structure of the piece. The notation includes notes and rests on a staff with a key signature of one sharp (F#).

Fig. 3: Modul de bază al *Cvartetului nr. 6 op. 27d* de Pascal Bentoiu.

¹ Ursu, p. 20-21.

Ca și în cazul cvartetului care deschide ciclul op. 27, prima parte a *Cvartetului nr. 6 (Lento, un poco rubato)* dezvăluie o arhitectură palindromică (A, B, C, B variat, A variat), ascunsă cu subtilitate în spatele unui văl țesut de variațiile aplicate asupra materialului tematic din ultimele două secțiuni. Sintaxa polifonică se afirmă încă de la începutul A-ului (m. 1-44), fiind întreruptă pe alocuri de structuri acordice. În ceea ce privește secțiunea B (m. 45-64), profilul melodic apare însoțit de un acompaniament (vioara II+violă) ce amintește de debutul primei părți a *Cvartetului nr. 4*, iar în măsurile 59-60 revin elemente tematice din debutul *Cvartetului nr. 3*. După un C care prelucrează elemente melodice și ritmice din primele două secțiuni (m. 65-96), aparițiile lui B variat (m. 97-128) și A variat (129-146) continuă procesul de variație a materialului sonor, iar concluzia (m. 147-161) alătură încă o dată fragmente provenite din A și B.

1.

4/4 Lento, un poco rubato (♩ = cca 48) quasi rall.

The image shows a musical score for the first movement of Quartet No. 6, Op. 27d by Pascal Bentoiu. The score is for Violino 1, Violino 2, Viola, and Violoncello. It shows the first 16 measures of the piece. The tempo is Lento, un poco rubato, with a quarter note equal to approximately 48 beats. The key signature has one sharp (F#). The score includes dynamic markings like 'p' and 'p espress.' and articulation like 'quasi rall.'

Ex. 12: Pascal Bentoiu, *Cvartetul nr. 6 op. 27d*, *Lento, un poco rubato*, m. 1-3.

Același tipar palindromic (A, B, C, B variat, A variat) este folosit și în partea a doua (*Allegro deciso*), care acum imprimă un caracter de scherzo. În primul A (m. 1-29) se remarcă ritmul de triolet și o structură acordică în acompaniament, bazată pe acumularea elementelor în scară (de la violoncel la vioara întâi). După o punte scurtă (m. 30-42), B-ul (m. 43-62) se remarcă prin melodia zveltă, în șaisprezecimi, însoțită de punctările în triolet de pătrimi de la violă și violoncel, apoi urmează o nouă punte (m. 62-75), care prelucrează material din A și B, conducând către un C (m. 76-101) caracterizat de construcții acordice disonante, potențate de duratele lungi și de nuanța pregnantă (*ff*). Revenirea variată a lui B (m. 102-134) aduce modificări majore asupra melodiei,

care apare mult mai fragmentată, iar A variat (m. 135-156) renunță cvasi-complet la ritmul de triolet și prezintă o variație timbrală a melodiei în flageolete. În secțiunea concluzivă (m. 157-184) se remarcă în special structură acordică bazată pe acumularea elementelor în scară (provenită din A), din care sunt extrase două celule acordice (prima formează o secundă mare, cea de-a doua o cvintă micșorată), ce revin în buclă la violoncel. Mai mult decât atât, de la măsura 167 violoncelul pendulează între măsurile de 4/4, 3/4 și 2/4, în timp ce celelalte instrumente mențin măsura de 4/4, formând astfel un moment de polimetrie, încheiat de ultimele punctări ale *ostinato*-ului de la violoncel.

(senza rall')

(legno)

28 august 1982

Desenul muzical : C. Stroini

Ex. 13: Pascal Bentoiu, *Cvartetul nr. 6 op. 27d, Allegro deciso*, m. 178-184.

Există mai multe coordonate care conferă unitate întregului ciclu de *Cvartete op. 27* de Pascal Bentoiu. Pe lângă elemente amintite, ca oscilația între aglomerare și disipare sau relația consonanță-disonanță, trebuie reliefată importanța gândirii polifonice, care traversează toate cele patru lucrări, explorând sonor diversele valențe ale raționalului sau sentimentului. De asemenea, predilecția compozitorului pentru reconfigurarea unor modele formale din tradiția muzicii europene într-un cadru sonor modern relevă interesul lui Bentoiu pentru sinteză și

sincronizarea la valorile muzicii universale. Într-o schiță de portret dedicată lui Benteoiu, publicată în revista *Muzica* la începutul anilor '90, muzicologa Ileana Ursu menționa faptul că trăsăturile comune celor patru *Cvartete op. 27* întăresc ideea de „strânsă unitate a ciclului, dorința de unificare structurală și ideatică fiind o permanență a tuturor ciclurilor de lucrări semnate de Pascal Benteoiu”, de unde transpare inclusiv prezența permanentă în creația sa a unei tipologii clasice¹.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

Benteoiu, Pascal, *Quartetele op. 27*, Editura Muzicală, București, 1986.

Benteoiu, Pascal, *Opt simfonii și un poem*, Editura UNMB, București, 2007.

Dediu, Dan, „Contribuții componistice românești după 1960”, în *Noi istorii ale muzicilor românești*, vol. 2: *Ideologii, instituții și direcții componistice în muzica românească din secolele XX-XXI*, ed. a II-a, ed. Valentina Sandu-Dediu și Nicolae Gheorghiță, Editura UNMB și Editura Muzicală, București, 2021, p. 355-414.

Sandu-Dediu, Valentina, *Muzica românească între 1944-2000*, Editura Muzicală, București, 2002.

Ursu, Ileana, „Pascal Benteoiu”, *Muzica*, serie nouă 3, 4 (1993), p. 4-28.

SUMMARY

Vlad Ghinea

Pascal Benteoiu's perspective on the relationship between tradition and modernity in his *String Quartets op. 27*

Pascal Benteoiu's *String Quartets* illustrate the composer's stylistic evolution and highlights over 30 years of exploration and choices that have shaped a mature style oriented towards integrating Romanian creation into the universal one. Crowning the composer's work in this genre, the four *Quartets op. 27* capture the intertwining of artistic means through a refined introspective process based on the four main psychological functions outlined by Carl Gustav Jung (sensation, feeling,

¹ Ursu, p. 21.

thinking, and intuition), which are each embodied in music. Elements such as the oscillation between agglomeration and dissipation, the relationship between consonance and dissonance, polyphonic thinking, or the appeal to formal models from the European musical tradition reveal the composer's predilection for synthesis and synchronization with the values of universal music, giving unity to the entire cycle.

Repere interpretative inovatoare în muzica vocală a secolului XX

Elmira Sebat

*„În istoria omenirii nu există decât
două momente importante.
Cel dintâi e legat de apariția unor
noi mijloace de expresie în dezvoltarea artei
și cel de al doilea este apariția unor noi
personalități în artă.”¹*

Dacă în primele decenii de la captivanta descoperire a posibilităților de expresie practic nelimitate pe care vocea umană cântată le are, a existat o oarecare timiditate din partea cântăreților în privința aplecării îndelungate și aprofundate asupra partiturilor de muzică contemporană, se poate observa cum în a doua jumătate a secolului XX – când deja impactul unor personalități interpretative și componistice puternice lăsase urme adânci în conștiința publicului – abordarea muzicii noi a căpătat un iz de normalitate și a devenit parte componentă a preocupărilor oricărui solist vocal implicat în evoluția sa.

Cântăreții au început să aibă din ce în ce mai acut revelația deschiderii imense pe care muzica secolului lor o oferă, să se aventureze cu elan și curiozitate în zone care nu aveau nimic de a face cu tehnica clasică de cânt și, ce este mai important, să își dorească să întâlnească noutatea la fiecare pas și eventual să o prezinte în premieră. Această chestionare a granițelor a dus la nașterea unei foarte benefice concurențe între unii interpreți vocali care s-au întrecut pe ei înșiși, atrași de mirajul extraordinarei libertăți de expresie care se deschidea în fața lor. Și cum concurența poate determina evoluția, creatorii de muzică modernă nu s-au lăsat mai prejos și au exploatat la maxim

¹ Wilde, Oscar, *Portretul lui Dorian Gray*, București, Editura Hera, 1992, pag. 15

receptivitatea sporită, augmentarea ariei de preocupări și progresele din domeniul tehnicii vocale pe care cântăreții contemporani lor au dovedit că le-au asimilat.

Așa se face că ultimele decenii ale secolului XX au fost, cu adevărat, cele mai impresionante din punctul de vedere al dezvoltării și transformării mijloacelor de exprimare vocală, cele care au dat o lovitură de teatru tuturor ideilor preconceptuate privind limitele vocii umane cântate.

Cathy Berberian

*„Sunt anticonformistă, sunt rebelă
și refuz să accept ceea ce nu-mi pare adevărat.
Nu vreau să fiu prizoniera unui singur repertoriu.”¹*

Concomitent cu fenomenul Callas și cu readucerea la lumină de către această cântăreață, a unor opere de mult uitate, a doua jumătate a secolului XX a lăsat să se desfășoare în întreaga lui splendoare un fenomen de o factură teatrală similară, dar care a pus în valoare muzica contemporană: cel al cântăreței Cathy Berberian.

Apariția sa în peisajul muzicii vocale a erodat, încetul cu încetul, toate ideile preconceptuate referitoare la limitele cântărețului. Ea și-a făcut publică opinia referitoare la modalitatea consacrată a cântăreților vremii sale de a se prezenta pe scenă: „Oricine poate face asta! Mă plictisesc recitalurile în care cântărețul intră și face o plecăciune, stă lângă pian și cântă, face o nouă plecăciune și iese. Ceea ce-mi este mie necesar este contactul real cu publicul!”²

În 1950 a obținut o bursă Fullbright, datorită căreia s-a stabilit la Milano și a efectuat serioase studii de canto cu Giorgina del Vigo. În același an l-a cunoscut pe compozitorul Luciano Berio, cu care s-a căsătorit și care a fost primul ce i-a descoperit surprinzătoarele resurse vocale, deschizându-i porțile muzicii contemporane și dedicându-i cea mai mare parte din lucrări (*Chamber Music, Circles, Epiphany, Visage, Sequenza III și Folk songs*).

¹ www.cathyberberian.com

² Idem

Punctul decisiv pentru începutul carierei fulminante a lui Cathy Berberian a fost debutul său, în 1957, la Napoli, pentru ca în anul 1958, toată lumea muzicală să descopere cu stupeoare fenomenul Berberian, în interpretarea unei piese a lui John Cage – *Aria*, cântată simultan cu lucrarea electroacustică *Fontana Mix*, ce are o diversitate unică de efecte sonore. Vocea lui Berberian se întindea deja pe trei octave, ceea ce a determinat un critic muzical să afirme că ea ar putea să interpreteze la fel de bine atât Tristan, cât și Isolda!

În 1960 a debutat în America, la Tanglewood, cu *Circles* de Berio, iar în 1966 a compus prima lucrare – *Stripsody*, un colaj de onomatopee inspirat din desenele animate.

“MagnifiCathy”, așa cum a numit-o Umberto Eco, și-a afirmat autonomia creativă și a remodelat interpretarea vocală modernă, lăsând o amprentă durabilă ca deschizătoare de drumuri în sfera muzicii contemporane. A devenit, cu timpul, cântăreața favorită a celor mai importante festivaluri internaționale ale vremii.

Teatrală și explozivă, Cathy Berberian a fost vedeta preferată a unora dintre cei mai inventivi și burlești compozitori ai timpului său, foarte mulți fiind inspirați de vocea și de măiestria ei artistică și compunându-i anumite lucrări, cu dedicație: Igor Stravinski a făcut-o cu piesa *Elegie pentru JFK*, William Walton – cu o versiune specială a *Fațadei* și Luciano Berio – cu majoritatea lucrărilor destinate vocii.

Cu toate acestea, Berberian a abordat și repertoriul clasic, interpretând cu talent lucrări de Purcell sau Monteverdi: „Sunt criticată, știu. Se spune: ‘O, este ca un bufon!’”. Dar nu mi-e teamă, pentru că am făcut destule ca să se știe că sunt și serioasă.”¹

Cathy Berberian, reprezentantă a „noii vocalități”, considerată „muza artei vocale de avangardă”, al cărei centenar de la naștere este atins în 2025, a fost prima cântăreață care a arătat lumii, cu lux de amănunte, că râsul, oftatul, țipătul, vorbitul, șoptitul, plânsul, geamătul și tot felul de alte acrobații vocale sunt căi de exprimare pe care le posedă, pe care știa să le folosească și cărora le dădea sens și încărcătură artistică: „Simt că vocea este un limbaj în sine [...], o lume de descoperiri continue.”²

¹ www.cathyberberian.com

² www.meredithmonk.org

*„Am decis să fac ceva nou.
Pentru că am simțit că pot sparge barierele...
Mulți cântăreți erau obligați să facă anumite lucruri.
Însă eu doream să explorez posibilitățile nelimitate ale vocii...”¹*

Către sfârșitul anilor '50, exact în perioada în care Cathy Berberian uluia lumea muzicală cu inovațiile ei vocale, o altă cântăreață venea să extindă granițele consacrate ale vocalității clasice.

Urszula Dudziak, născută în 1943 în Polonia și stabilită ulterior în America – posesoarea unui ambitus de patru octave și jumătate – și-a folosit cel mai adesea vocea într-o manieră instrumentală, producând imitații ale sintetizatorului și chitarei electrice. De obicei, ea a evitat să utilizeze cuvintele în favoarea unei vocalizări pure, de departe mult mai aventuroasă decât stilul de cânt cunoscut sub numele de *scat singing*. A fost proclamată de către *Los Angeles Times*, „cântăreața de jazz a anului” în 1979.

Abordând un gen muzical aflat la granița dintre jazz și muzica de avangardă, Urszula Dudziak și soțul său – violonistul Michał Urbaniak – au fost printre primii muzicieni care au impus termenul de „fuziune” (*fusion music*), propunând o combinație unică de muzici destinate unei audiențe cât mai largi.

Dudziak a manifestat o preferință evidentă pentru vocalizarea pură, evitând cât mai des utilizarea cuvintelor și a folosit diverse dispozitive electronice, pentru a-și extinde la maximum posibilitățile vocii, ceea ce a dat o dimensiune experimentală, novatoare performanțelor ei vocale.

A colaborat cu un mare număr de muzicieni reprezentativi ai scenei contemporane de jazz, cum ar fi Archie Shepp și Lester Bowie, precum și cu cântăreți ai grupului *Vocal Summit* din care a făcut parte, cu Jay Clayton, Jeanne Lee, Bobby McFerrin, Norma Winstone, Michele Hendricks, Sting și Lauren Newton.

¹ www.answers.com/topic/urszula-dudziak

Meredith Monk

„Arta mea se înrădăcinează într-un profund sentiment de dragoste, asta a fost întotdeauna, iar dacă e valabil pentru mine, pot să-mi imaginez că acest fapt îi poate transforma pe cei ce o ascultă și o privesc. Cred în această posibilitate. [...] Lucrez printre crăpături, acolo unde vocea începe să danseze, unde corpul începe să cânte, unde teatrul devine cinema.”¹

O altă cântăreață al cărei nume este legat de progres și de inovație este cel al lui Meredith Monk, născută în 1942 în Peru. Ea este cunoscută în calitate de cântăreață, dansatoare, actriță, compozitoare, coregrafă și regizoare, și-a început experimentările interdisciplinare prin anii '60 și este considerată ca fiind una dintre creatoarele „tehnicii vocale extinse” și a „spectacolului interdisciplinar”.

Monk creează lucrări situate la intersecția dintre muzică și mișcare, imagine și obiect, lumină și sunet, în efortul de a descoperi și de a împlini noi modalități de percepție. Cercetarea vocii ca instrument și ca limbaj elocvent în sine – pe care ea o întreprinde depășind niște limite consacrate – lărgeste granițele compoziției muzicale, creând peisaje ale sunetului care dezgroapă trăiri, energii și amintiri pentru care nu avem cuvinte. Ea a fost proclamată alternativ atât „o magiciană a vocii”, cât și „una dintre cele mai grozave compozitoare ale Americii”.²

Cea mai mare parte a compozițiilor sale este fără cuvinte, iar vocea e utilizată ca instrument care-și ia propriile sonorități din lumea animalelor, din cântecele copiilor, din formele vechi ale cântului sau din tradiția vocală a *belcanto*-ului. „Speranța mea este că muzica pe care o fac poate avea energia *rock'n'roll*-ului, flexibilitatea jazz-ului și precizia muzicii clasice.”³

¹ www.meredithmonk.org

² Idem

³ Idem

Guy Scarpetta sintetizează, în articolul său intitulat „Femeia cu o sută de voci”, complexitatea unică degajată de personalitatea lui Meredith Monk:

La început a fost această voce fără măsură, unică și multiplicată, nazală și ventrală, guturală, barbară și hiper-cultivată, americană și tibetană, de muzin – valuri repetitive etalate, melopee. Toate culorile vocale adunate, condensate. Învolverări, spasme, limbi de foc trăsând și ramificându-se între un strigăt și un altul mai gătit. [...] Vocea pare să vină de pretutindeni. Ascultați-o, priviți-o: gravă, surâzătoare, delicată, violentă, tulburătoare, insolentă, liberă, fragilă, foarte puternică, toate deodată. Plină de dualitate. Niciodată în același loc cu corpul său, mereu puțin în altă parte, ca o străină de timpurile noastre.¹

Joan La Barbara

„Nu știam încotro să caut. Însă simțeam că nu merg atât de departe pe cât aş vrea. Și nu doream doar să aflu ce se poate face cu vocea, ci și la ce se gândesc compozitorii contemporani. Ce fel de idei au? De ce scriu pentru anumite instrumente și pentru altele, nu? Cine se interesează de voce ca de un instrument?”²

În același spirit cu Meredith Monk și născută cu numai 5 ani mai târziu, în 1947, cântăreața americană Joan La Barbara s-a impus în rândul muzicienilor de renume ai vremii.

Compozitoare, cântăreață și autoare a unor scrieri despre muzică, La Barbara s-a dedicat explorării vocii umane în aceeași calitate valorificată și de către Meredith Monk: aceea de instrument complex, în abordarea căruia trebuie mers dincolo de granițele tradiționale. Ea a creat lucrări pentru voci, instrumente și tehnologie interactivă și s-a remarcat în multiple ipostaze: „ca unul dintre cei mai mari virtuozii vocali

¹ Weber-Lucks Theda, *Voice is the Original Instrument* (în „Neue Zeitschrift fuer Musik”, Mainz, Nov. – Dec. 2002), pag. 34

² Idem

ai timpului” (*San Francisco Examiner*) și ca un important pionier în domeniul muzicii contemporane clasice și al artei sunetului, fiind autoarea unui vocabular unic de tehnici vocale experimentale și extinse, incluzând multifonicele (emiterea simultană a două sau mai multe înălțimi sonore), cântul circular, strigătele și atacurile de glotă ce au devenit semnătura ei caracteristică.

La Barbara a colaborat cu cei mai importanți compozitori americani de muzică contemporană, printre care: John Cage, Morton Feldman, Philip Glass, Charles Dodge, Morton Subotnick, Robert Ashley, Larry Austin, Rhys Chatham, Daniel Lentz, Mel Powell, Steve Reich, Roger Reynolds și James Tenney. A participat de asemenea la numeroase proiecte interdisciplinare cu diferiți artiști renumiți, incluzându-i pe Lita Albuquerque, Judy Chicago, Peter Gordon, Bruce Nauman, Lawrence Weiner, Kenneth Goldsmith, Steina și Woody Vasulka.

Vocea este instrumentul original s-a dorit, în afara titlului primului ei disc, și un fel de motto al activității sale, sub egida căruia a stat întreaga sa muncă artistică dedicată vocii. La Barbara și-a desăvârșit în mod continuu – începând din anii '70 – spectrul sonor vocal, prin improvizații, spectacole și compoziții proprii. Deschiderea ei neobișnuită către procedeele experimentale, rezervorul său sonor mereu sporit, precum și interesul însuflețit față de ideile componistice novatoare au dus în final către o convergență activă cu avangarda americană a acelei perioade. „Compozitorii cu care am început să lucrez pe atunci au fost cei care puneau întrebări. Erau oameni care într-adevăr cercetau și încercau să descopere noi teritorii.” ¹

În 1974, John Cage a ascultat-o întâmplător pe La Barbara într-o serie de concerte și a fost fascinat de piesele și de sunetele ei. Ea își amintește despre această întâlnire foarte importantă din viața ei:

N-a analizat nimic. A spus pur și simplu: ‘E minunat’. A simțit uimire și un fel de entuziasm. Voia doar să asculte mai mult. A căutat întreaga lui viață să integreze toate culorile posibile în lumea sa muzicală. Iar când m-a auzit cântând, a

¹ Weber-Lucks Theda, *Voice is the Original Instrument* (în „Neue Zeitschrift fuer Musik”, Mainz, Nov. – Dec. 2002), pag. 35

descoperit noi modalități de a obține niște sunete muzicale la care încă nu se gândise până atunci.¹

Cage a rugat-o întâi să-i interpreteze câteva piese pe care le scrisese inițial pentru Cathy Berberian, iar munca lor ulterioară a dus la consolidarea unei prietenii în care Cage a jucat rolul unui mentor pentru La Barbara. În prim-plan a stat interesul lor reciproc pentru calitățile și ideile individuale ale celuilalt. Cage avea încredere totală în discernământul artistic al cântăreței și îi acorda deplină libertate în alegerea variantei interpretative potrivite: „Ceea ce EU simțeam, intuiția MEA muzicală era deasupra partiturii lui. Nu voia să spună: E ‘corect’ sau ‘greșit’, ci spunea: Aș dori să te aud. Aș vrea să aud această idee în interpretarea ta.”²

Și asta este ceea ce a făcut La Barbara: s-a apropiat de materialul existent cu curiozitatea și deschiderea ei spre experiment. Când Cage trasa cu creionul o linie grafică, ea își punea problema: „ce ar fi vrut el să descopăr, care era întrebarea lui? Ce a gândit, ce a vrut să învețe nescriind nicio notă muzicală?”³

Încerca din răspuțeri să nu-i atribuie propriile ei idei componistice. „Când interpretez materialul altcuiva, este important să știu că folosesc diverse modalități de exprimare proprii acelei piese. Vreau să descopăr cu adevărat ce dorea să transmită acea persoană.”⁴

Joan La Barbara l-a căutat întotdeauna pe omul Cage în piesele sale, iar între ei a existat un joc ca între șoarece și pisică, prin care el a încercat să-și clarifice intențiile lucrărilor sale, joc care a motivat-o cel mai mult pe interpretă:

În acest fel m-am apropiat de materialul lui John Cage și i-am cercetat mereu gândirea. De fiecare dată când îi analizez partiturile sunt una cu el și gândesc cu el. Și spun: Bine, John, unde ai fost când te-ai gândit la asta? Ce ai vrut să descoperi? În piesele sale există atât de multe din el! Deci, este răspunderea mea să îl caut mereu în lucrările sale.⁵

¹ Idem

² Idem

³ Idem

⁴ Idem

⁵ Idem

Fátima Miranda

*„Îmi place să dau publicului deschiderea către experiențe noi.
Procedez în așa fel încât oamenii
să fie constrânși să mă asculte cu atenție.”¹*

Fátima Miranda s-a născut în Spania, unde a absolvit inițial „Istoria artei”, cu specializare în arta contemporană, domeniu în care promitea să înceapă o carieră de mare succes. A susținut seminarii de artă avangardistă și a publicat două cărți despre arhitectură și urbanism și abia la vârsta de 28 de ani a început să studieze inițial percuție, saxofon alto și educația muzicală a urechii, pentru ca în aceeași perioadă să-și descopere neașteptatul și prețiosul potențial vocal. Au urmat, în mod firesc, studii de canto clasic, dar și de tehnici de cânt tradițional ale diverselor culturi.

A fost preocupată dintru început să-și utilizeze vocea nu numai în vorbit și cântat, ci și ca pe un instrument de suflat și de percuție. A realizat expuneri experimentale ale unei tehnici vocale proprii, pe care a sistematizat-o după culori vocale și registre, creând o unitate codificată a unor resurse utilizate în lucrul individual, dar și în colaborarea cu alți artiști.

Posesoare a unui ambitus de patru octave, Fátima Miranda aparține, conform unor afirmații făcute de criticii de specialitate, galeriei starurilor cântului experimental, precum americancele Meredith Monk și Diamanda Galás sau artistul vocal olandez Jaap Blonk. Ea este considerată un fenomen artistic muzical impresionant și plin de forță, fiind interesată în egală măsură de legătura dintre viață și artă / dintre artist și public și reprezintă una dintre cele mai fascinante, înzestrate și multilaterale apariții în arta interpretativă vocală a finalului de secol XX.

„Muzica și vocea acestei creatoare desființează granițele dinainte stabilite, impresionând și transformând, deoarece totul se petrece cu mare naturalețe și discreție, dar într-un mod definitiv.”²

¹ Weber-Lucks, Theda, *Schier grenzenlose Stimmkunst: Fátima Miranda* (în „Musik-Texte, Zeitschrift für Neue Musik”, Köln, Aug. 2003), pag. 8

² Idem, pag. 5

Miranda nu și-a căutat vocea, ci a găsit-o întâmplător, în mod total neașteptat, participând la un proiect în care explora zgomote produse de apă, metal, pietre, scoici și hârtie. Descoperirea vocii a reprezentat un moment de răscruce în viața sa ca om de știință.

După ce a început să ia lecții de canto, a continuat să improvizeze în cadrul proiectului avangardist *Taller de Musica Mundana* și să adune experiență scenică în diverse locuri. În 1986, a înființat împreună cu compozitorul și muzicologul Llorenç Barber și cu poetul Bartolomé Ferrando, *Flatis Vocis Trio*, un grup care jongla cu compoziții poliglote și cu poezii aflate la granița dintre vorbit și cântat. Aici, Miranda a aprofundat aspecte importante în ceea ce privește legăturile multistratificate ale limbajului sonor. Loviturile de glotă trilate, asemănătoare cântului păsărilor, țipetele scurte, strigătele și chiotele de bucurie, șuierăturile și fluierăturile prevestesc deja tehnica sa vocală recognoscibilă.

În 1987, Miranda a plecat la Paris, unde a studiat *belcanto* cu soprana japoneză Yumi Nara și a intrat în contact cu compozitorul francez Jean-Claude Éloy. Acesta din urmă a descoperit în Fátima Miranda cântăreața potrivită pentru ciclul său *Libérations* (în centrul primelor două părți ale acestei lucrări stau voci feminine cu tehnicile lor extinse).

Tot pentru Miranda, Éloy a compus *Sappho Hikètis*, pe care singur a caracterizat-o ca fiind „un strigăt veridic, teribil și rebel”¹, lansat de poeta și preoteasa greacă Sappho din Lesbos. Aici, cântăreața își etalează deja arta aproape nelimitată a metamorfozei, iar vocea sa capătă trăsăturile unui hibrid între o creatură supraomenească și una din lumea păsărilor.

Lucrul intensiv cu diverși compozitori a potențat și înaripat munca individuală a cântăreței. Din aceste întâlniri fructuoase a luat naștere un catalog cu tehnici vocale proprii. Probabil că pasul cel mai important în studiul privat al cântului a fost făcut de Miranda în India, când a fost, timp de cinci luni, membră într-un grup de cunosători ai cântului *Dhrupad* – o practică spirituală de cânt, având două segmente specifice: o parte introductivă improvizată în ritm liber, numită *Alap* și derulată pe silaba sacră ‘OM’ sau pe o mantră și o a doua ce se cheamă

¹ Idem, pag. 6

Dhamar. Aceasta constă în versuri devoționale cu melodii compuse și ritmuri structurate. De fapt, în muzica nord-indiană, termenul *Dhrupad* indică „transpunerea versurilor în muzică”.

Miranda s-a arătat interesată de la început de această tehnică indiană de cânt, ce a devenit ulterior nu atât o tehnică în sine, cât mai degrabă o experiență vastă, care a îmbogățit-o interior și pe care a adus-o acasă.

Cu cât urechea noastră devine mai capabilă să deosebească aspecte aparent identice, cu atât puterea noastră de a discerne crește. Vreau să spun: microsunete, armonice superioare, subtilități precum luminozitatea sau întunecimea. Și cu cât urechea noastră devine mai capabilă să facă deosebiri, cu atât devine și laringele capabil de asta. Astfel am realizat că, în fapt, cântăm cu urechea, mai mult decât cu laringele. Adică laringele este un instrument pus în slujba urechii, precum bine știm. Urechea dă comanda de la creier spre laringe, acesta e traseul. Nu este valabil și în sens contrar, nu se pornește dinspre laringe. Încă de la început este clar că nicio altă parte a corpului nu este mai apropiată vocii decât laringele. Dar cel mai important pentru mine în India a fost faptul că mi-am clarificat acest drum și, în acest sens, perfecționarea mea acolo a fost îndreptată mai mult către ureche, către ascultare.¹

Miranda nu a deprins practicile vocale ale altor culturi într-un mod care să atingă *kitsch-ul*. Ea a subliniat întotdeauna clar unde a folosit citate și s-a opus preluărilor lipsite de spirit critic. Mai târziu, după popasul în lumea sonoră indiană, ea a devenit perfect conștientă că toate tehnicile venite din afară trebuie să fie întâi filtrate prin prisma propriilor date și a propriului repertoriu, înainte de a suferi un proces de transformare.

A cântat ca solistă în numeroase festivaluri internaționale de muzică contemporană, vocală și experimentală, prezentându-și lucrările în diferite contexte din întreaga lume, în Europa, țările balcanice, Egipt, America, Canada, Brazilia, Argentina și Paraguay, cariera ei continuând și în secolul XXI.

¹ Weber-Lucks, Theda, *Schier grenzenlose Stimmkunst: Fátima Miranda* (în „Musik-Texte, Zeitschrift für Neue Musik”, Köln, Aug. 2003), pag. 8

Diamanda Galás

*„Vocea este cel dintâi instrument.
Vocea este vehiculul primar de expresie
care transformă gândurile în sunete, în mesaje.
Și, dincolo de cuvinte (cu tot respectul pe care
acestea îl merită), combinațiile între energia
vocală și cea verbală sunt copleșitoare.”¹*

În fine, o altă apariție vocală de excepție este cântăreața americană Diamanda Galás, născută tot în 1955 în San Diego, într-o familie de imigranți greci. Pe lângă cariera vocală, ea este binecunoscută și în calitate de compozitoare, dar a studiat deopotrivă imunologia, biochimia și psihologia experimentală. A studiat pianul, apoi a cântat o vreme muzică jazz. Debutul său solo live, a avut loc la Festivalul de la Avignon din 1979, în Franța, unde urma studii postuniversitare, cu interpretarea operei *Un Jour Comme un Autre* de Vinko Globokar. În timpul șederii sale la Paris, Galás l-a cunoscut și pe compozitorul și arhitectul grec Iannis Xenakis, a cărui compoziție *Akanthos* (1977) a cântat-o împreună cu Ensemble InterContemporain al IRCAM în 1980, în timp ce se afla încă în Europa. După întoarcerea în Statele Unite, Galás a interpretat încă o lucrare a lui Xenakis, compoziția sa *N'Shima* (1975), în premiera americană a acesteia la New York în 1981.

Personalitate controversată în lumea artistică din cauza problemelor pe care le-a avut cu drogurile în tinerețe și a faptului că a frecventat mult timp lumea interlopă, Galás a sfidat cu consecvență criticile și a continuat să-și aleagă subiectele tocmai din această zonă sumbră a realității de zi cu zi, de existența căreia cei mai mulți preferă să facă abstracție.

Arta vocală și scenică a Diamandei Galás s-a prezentat dintru început ca un mixaj între tragedia antică grecească, teatrul expresionist (în special prin utilizarea strigătului) și o abordare psihanalitică, iar genul în care cântă parcurge o plajă largă, de la *blues*-ul american până la *amanédes*-ul grecesc.

¹ www.diamandagalas.com

În legătură cu obiceiurile țării ei de origine, Galás explică: „Femeilor din Grecia și din Orientul Mijlociu nu prea le este permis să vorbească. A încerca acolo să rostești sau să descoperi ceva despre tine însăși reprezintă un fel de păcat. Așa că, inițial, am încuiat ușa și am cântat într-un întuneric total. Am vrut să țin acest act pe cât de anonim posibil.”¹ Dar, în mod paradoxal, prin contrast, cariera pe care a urmat-o a dus-o în punctul în care este la fel de faimoasă pentru acrobatica sa vocală, cât și pentru refuzul său de a tăcea.

Ca mijloace de exprimare, Galás folosește foarte des, pe lângă tipăt – care predomină – tot vocabularul “disfuncțiilor” vocale: sughițul, spasmul, nechezatul, mișcări ale buzelor și ale obrazilor, gargariseli, lamentări sugrumate, șuierături, bâlbâieli isterice. Cât privește urletele pe care le emite, acestea sunt cât se poate de înspăimântătoare, viscerele și sunt adeseori urmate de descărcări cvasiepileptice de foneme animalice.

Inspirându-se din plânsul Medeei, dar și din sensul izolării și al neputinței prezente în *Die glückliche Hand* de Arnold Schönberg, Galás aduce în scenă un stil cu mult mai teatral decât alți vocaliști experimentali austeri și rafinați, lumea pe care ne-o descrie ea fiind una maladivă a disperării, a angoaselor, a insolvabilului.

Tocmai de aceea, în mod poate surprinzător, mulți consideră că fabulațiile ei viscerele descompuse de furie sunt mai aproape de realitatea cotidiană decât „abstracțiunile” lui Meredith Monk și Joan La Barbara, pentru că sunt luate direct din viață și constituie o coloană sonoră a durerii în toate manifestările acesteia. Galás nu se abstrage lumii reale, ascunzându-se într-un glob de sticlă, ci dimpotrivă, își expune conținutul propriului psihic, cu rezultate apocaliptice. Ea este totodată foarte preocupată de toate formele de maladie mentală, de demență, de depresie și de ravagiile pe care le produce SIDA (fratele ei a murit de această boală). În acest context, artista afirmă:

Jurnaliștii din afara comunității privesc cu teamă lucrările mele, care îi sperie [...]. Pentru că ele nu sunt distractive, își imaginează că oamenii nu vor să le audă. Acești critici consideră muzica o modalitate de liniștire... Însă eu mi-am separat creațiile de acest mod de a privi muzica, de acest concept sigur și inutil,

¹ Idem

încă din 1974. [...] Pentru mine, a fi pe scenă este un exorcism al tuturor acelor lucruri care mă țin trează noaptea.¹

Diamanda Galás posedă o voce cu un ambitus de aproape patru octave, pe care Francis Ford Coppola a considerat-o ideală pentru ilustrarea coloanei sonore a filmului *Dracula*. Susan McClary spunea despre ea că

prevestește un nou moment în istoria reprezentării muzicale. Galás s-a remarcat în arta scenică a spectacolului postmodern din anii '70, prin protestul împotriva diverselor forme de abuz de putere (genocide, masacre) și prin atitudinea sa față de victimele SIDA. Piese sale sunt construite din manifestări sonore mediteraneene pasionale, din șoapte, țipete și gemete.²

Într-adevăr, Galás a dat mereu în creațiile sale câte o lecție de istorie prezentată în forme artistice. Ea și-a asumat poziția unei Antigone moderne, care redă demnitatea eroilor necântați ai istoriei și și-a folosit vocea ca pe un instrument politic în apărarea celor întemnițați, torturați sau exterminați pe nedrept, din cauza propriilor credințe și idealuri.

Pentru ca mesajul său să penetreze cu cât mai multă ușurință, Galás cântă în zece limbi diferite: „Nu mai există politici locale. Totul este acum internațional. Dacă demonstrezi prin atitudine că poți efectua schimbări – chiar dacă asta înseamnă să schimbi doar o singură persoană –, acesta este un lucru minunat.”³

Un spectacol *live* cu Diamanda Galás este o experiență de proporții epice: în cazurile extreme, ea va apărea pe scenă cu pieptul gol, acoperită de un lichid roșu care imită sângele, vocea sa fiind însoțită de un fond sonor preînregistrat sau acompaniament *live* cu tobe, claviatură, percuție electronică/manipulări de casete/efecte și propriul său pian mare – totul la un volum foarte ridicat, extrem. Uneori, acest aparent show satanic este scăldat în luminile unui roșu sau albastru întunecat, în decorul unui sanctuar.

¹ www.diamandagalas.com

² Idem

³ Idem

Concluzii

„Este posibil să obținem libertate vocală și să ne colorăm vocea într-o multitudine de feluri. Experimentați și bucurați-vă. Nu uitați, nu există o culoare ideală care trebuie copiată. Găsiți-vă propriul vostru sunet și savurați-l.”¹

Din câte am putut vedea din desfășurarea impresionantă de forțe vocale ale trecutului apropiat și ale prezentului, vocea cântată și-a câștigat un rol din ce în ce mai important în cadrul diverselor forme de manifestare sonoră a muzicii contemporane. Ea a ajuns chiar să devanseze de multe ori, în topul preferințelor publicului, exprimarea prin intermediul instrumentelor și aceasta tocmai deoarece este capabilă de dubla performanță de a le putea imita – în cazul unui cânt vocalic non-vibrat, dar și de a se deosebi net de acestea – prin introducerea și specularea cuvântului.

Am putut observa, de asemenea, diversitatea de perspective care i s-au oferit cântărețului de muzică contemporană: de la aprofundarea partiturilor-cheie ale expresionismului muzical, la trecerea prin muzica clasică de avangardă, prin experimente dintre cele mai diverse, unele dintre ele radicale, la plonjarea în lumea jazz-ului ori a muzicii de tip *fusion*.

În acest sens, într-o descriere foarte inspirată a muzicii secolului XX, Sharon Mabry afirma:

se potrivește societății de astăzi, deoarece ea vorbește în limbajul prezentului. Utilizează instrumente, tehnologie și sentimente care sunt familiare ascultătorului contemporan. În plus, prefacerile filozofice, politice și sociale ale acestui secol au fost adesea analizate prin prisma lucrărilor muzicale.²

¹ Mabry, Sharon, *Exploring Twentieth-Century Vocal Music: a Practical Guide to Innovations in Performance and Repertoire*, New York, Oxford University Press, 2002, pag. 51

² Idem, pag. 6

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

I. Volume:

Austin, William – *Music in the 20th Century*, New York, W. W. Norton, 1966

Emmons, Shirlee & Alma Thomas – *Power Performance for Singers: Transcending the Barriers*, New York, Oxford University Press, 1998

Hanson, Peter S. – *An Introduction to Twentieth-Century Music*, Boston, Allyn and Bacon, 1967

Mabry, Sharon – *Exploring Twentieth-Century Vocal Music: a Practical Guide to Innovations in Performance and Repertoire*, New York, Oxford University Press, 2002

Mitchell, Donald – *The Language of Modern Music*, Londra, Ed. Faber & Faber Limited, 1963

Peyser, Joan – *The New Music*, New York, Delacorte Press, 1971

Reid, Cornelius – *The Free Voice*, New York, Coleman-Ross Company Inc., 1965

Roseberry, Eric – *Into the Twentieth Century*, London, Oswald Wolf, 1976

Sundberg, J. – *The Science of the Singing Voice*, Illinois, Northern Illinois University Press De Kalb, 1987

Weber-Lucks, Theda – *Voice is the Original Instrument* (în „Neue Zeitschrift fuer Musik”, Mainz, Nov. – Dec. 2002)

Weber-Lucks, Theda – *Schier grenzenlose Stimmkunst: Fátima Miranda* (în „Musik-Texte, Zeitschrift für Neue Musik”, Köln, Aug. 2003)

Whittall, Arnold – *Music since the First World War*, Londra, Ed. J. Dent & Sons Ltd, 1977

Wilde, Oscar, *Portretul lui Dorian Gray*, București, Editura Hera, 1992

II. Internet:

www.answers.com

www.cathyberberian.com

www.diamandagalas.com

www.meredithmonk.org

SUMMARY

Elmira Sebat

Innovative interpretative landmarks in 20th-century vocal music

The singing voice has gained an increasingly important role in various forms of contemporary music, especially due to the diversity of perspectives that contemporary singers have begun to be offered: from delving into the key scores of musical expressionism, to moving through avant-garde classical music, to diving into the world of jazz or fusion music, where improvisation is at home, and to exploring modern genres separately or in various combinations.

The surprising variety of the repertoire for solo voice in the second half of the 20th century was due, on the one hand, to the evolution of vocal language - which took place in a short period of time and at an accelerated pace - but also to the emergence of a plethora of vocal performers such as Cathy Berberian, Urszula Dudziak, Meredith Monk, Joan La Barbara, Fátima Miranda or Diamanda Galás who were eager to use extended vocal techniques and experiment freely with new forms of artistic expression.

INTERVIURI

Un dialog cu muzicologul Costin Moisil

Andra Apostu

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

SUMMARY

Andra Apostu

A dialogue with musicologist Costin Moisil

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

BIZANTINOLOGIE

O istorie a muzicii bizantine în imagini Chipuri de melozi, imnografi și protopsalți

Adrian Cristian Mazilița

Anul 2023 declarat de Sfântul Sinod al Bisericii Ortodoxe Române ca „An omagial al pastorației persoanelor vârstnice” și „Anul comemorativ al imnografilor și cântăreților bisericești (psalți)” în Patriarhia Română este anul în care atenția noastră s-a îndreptat către cei care, de-a lungul istoriei au trudit la propășirea unei arte care a străbătut veacurile și care facilitează apropierea credinciosului de Dumnezeu – muzica psaltică.

În anul 2013, la sediul Episcopiei Severinului și Strehaiei am avut șansa ca prin binecuvântarea și purtarea de grijă a Preasfințitului Părinte Nicodim, să realizăm o sumară istorie în imagini a evoluției muzicii psaltice din primele veacuri creștine până după reforma muzicii psaltice de la Constantinopol din 1814. Acest lucru a fost posibil prin ajutorul și efortul talentatului pictor Costel Olărean, care a acceptat provocarea realizării acestei istorii în imagini unicat în România, poate și în lume.

Spațiul ales a fost sala în care începusem, încă din august 2005, primele repetiții ale corului Kinonia, având ca scop înviorarea vieții muzicale corale în Drobeta - Turnu Severin, spre lauda lui Dumnezeu și bucuria ascultătorilor. Spațiul acesta se dorea însă a fi *Sala de ședințe* destinată activităților de protocol, întruniri, reuniuni etc. În acest context, în consultare și cu binecuvântarea Preasfințitului Părinte Nicodim, cu membrii Permanenței Consiliului eparhial și cu Dl. pictor Costel Olărean, s-a hotărât realizarea unei scurte istorii în imagini a evoluției muzicii bizantine.

Întrucât un capitol al lucrării mele de doctorat viza analiza *Manuscriselor și tipăriturilor liturgice și muzicale în Mehedinți*, precum și punerea în lumină a *Manuscrisului grecesc nr. 9 de la Arhivele Naționale*

din Drobeta – Turnu Severin – studiu de caz – unde am încercat analiza acestui manuscris unicat la noi în țară, în care se tratează aspecte inedite din teoria veche a muzicii bizantine, ca: *metrofonie și paralaghie, modurile mediane, sistemul trohos, hironomie și erminia despre tererem-uri*, încercând o abordare teologică a acestui gen de cântare al idiomului calofonic numit *cratima*¹, ne-am hotărât să zugrăvim pe pereții acestei săli aspecte teoretice fundamentale din muzica bizantină, precum și chipuri de melozi, imnografi și protopsalți care au trudit de-a lungul istoriei la evoluția acestei arte. A urmat o perioadă de documentare în care, împreună cu pictorul Costel Olărean, am gândit să zugrăvim pe perete cele mai reprezentative chipuri și simboluri care, într-un spațiu limitat să pună totuși în lumină evoluția artei muzicale psaltice. Această alegere era cu atât mai evidentă, întrucât unul din spațiile vecine acestei săli este dedicat păstrării și conservării de manuscrise, cărți vechi și rare (Minee, Sfinte Evanghelii, Octoihuri, Ceasloave cu slove chirilice), provenite de la bisericile din județul Mehedinți. Acestea sunt păstrate în sediul Episcopiei Severinului și Strehaiei, într-o cameră prevăzută cu ușă blindată, care a folosit ca seif de valori în vremea în care această clădire îndeplinea funcția de bancă.²



Fig. 1. În spatele acestei uși de lemn se află o ușă blindată și prevăzută cu multe zăvoare, care protejează astăzi o colecție de manuscrise și cărți vechi și rare, adunate de la bisericile din județul Mehedinți.

¹ Pr. Adrian Mazilița, *Cultura muzicală religioasă din Mehedinți în secolele XIX-XX*, Editura Mitropolia Olteniei, în anul 2015.

² Această lucrare a devenit și proiectul de disertație la Universitatea Națională de Arte „George Enescu” Iași, Facultatea de Arte Vizuale și Design - Master Arte Decorative - Artă Murală a Dl. pictor Olărean Costel, *Două limbaje universale: tereremul și cheironomia - Decorație de artă murală la Episcopia Severinului și Strehaiei, lucrare în curs de tipărire*, p. 24.

Sala de ședințe fusese deja împodobită pe peretele de răsărit cu icoana Deisis. (Fig. 2)



Fig. 2: Icoana - registrul Deisis - lucrare care se afla deja în *Sala de ședințe*.¹

Acest lucru a constituit o provocare pentru pictor, întrucât, orice ar fi pictat, ar fi trebuit să se încadreze în destinația spațiului, dar să nu facă notă discordantă cu lucrarea deja existentă, executată în stil bizantin.² Însă prezența acestei picturi am considerat-o providențială, atât prin semnificație - întrucât constituie centrul tematic spiritual al întregii istorii a Bisericii și implicit a istoriei muzicii bizantine, dar și centrul fizic al sălii, întrucât ocupă registrul din mijloc de pe peretele de la răsărit.

Se știe că partea centrală și esențială a unei catapetesme o constituie icoana Deisis. O icoană tripartită, care îl înfățișează pe Hristos, având-o în dreapta pe Maica Sa, iar în stânga pe Înaintemergătorul, care se roagă Lui pentru lume. În dreapta Maicii Domnului și în stânga Sfântului Ioan Botezătorul avem reprezentați îngeri, apostoli și sfinți. Tot acest registru nu este altceva decât o dezvoltare a temei Deisis. Acest

¹ Pictura a fost realizată în stil bizantin de pictorul bisericesc Dragoș Cristian.

² Ibidem, p. 28.

registru arată roadele Întrupării și ale Cincizecimii, deplinătatea Bisericii neo-testamentare, împlinirea celor descrise în cele trei registre superioare ale iconostasului. Tema centrală a acestui registru este rugăciunea Bisericii pentru lume. Avem de-a face, aici, cu aspectul eshatologic al Bisericii.¹

Având la bază această reprezentare a Bisericii – trupul Mântuitorului Iisus Hristos în centru, înconjurat de îngeri și de sfinți, am încercat să punem în lumină chipuri de sfinți și de truditori ai artei muzicale psaltice. Aceștia, inspirați de Dumnezeu, au contribuit esențial la dezvoltarea tezaurului iconografic al Bisericii. Așadar, în centrul compoziției stă Domnul Iisus Hristos care binecuvântează și lucrarea iconografică a Bisericii.

Iată, o imagine mai plastică a prezenței Domnului nostru Iisus Hristos care binecuvântează lucrarea iconografică a Bisericii o întâlnim în această reprezentare:



Fig. 3: Mănăstirea Filanthropinon (Liti [Λητή], Grecia). Frescă de pe peretele nordic al bisericii - Imnul Acatist, icosul Ὕμνος ἅπασας ἡττάταιο.

¹ † Petroniu Florea, *Icoana ortodoxă*, Editura Episcopiei Ortodoxe Române a Oradiei, Bihorului și Sălajului, 2002, p. 128.

Deasupra registrului Deisis, ocupând un loc central, sunt zugăviți în medalioane trei chipuri de sfinți care marchează prin personalitatea lor perioade esențiale în evoluția cultului liturgic: *Sfântul Prooroc David*, având de-a dreapta și de-a stânga lui pe *Sfântul Ioan Damaschinul* și pe *Sfântul Ioan Cucuzel*.

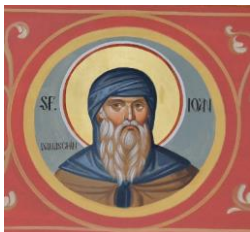


Fig. 4: Sf. Ioan Damaschinul



Fig. 5: Sf. Prooroc David

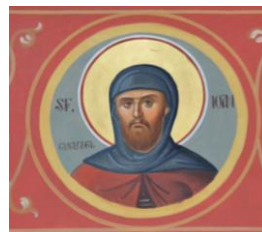


Fig. 6: Sf. Ioan Cucuzel



Fig. 7: Icoana - registrul Deisis cu cele trei medalioane deasupra

În continuare, registrul superior al medalioanelor continuă în mod diacronic sau după importanța și legătura pe care au avut-o cu spațiul românesc, cu prezentarea chipurilor de sfinți inmografi și melozi despre care avem informații, începând cu zorii creștinismului, astfel:

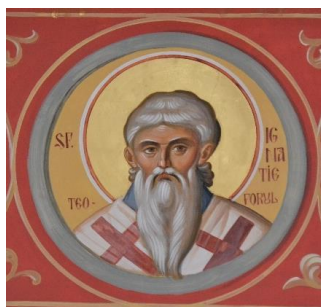


Fig. 8: *Sfântul Sfințit Mucenic Ignatie Teoforul, Episcopul Antiohiei*
(n. cca. 35 sau 50 - † între 98 - 117)

Acestui sfânt ierarh i se atribuie introducerea în biserică a cântării antifonice, în două cete, asemănându-le cetelor îngeresci. „Fiind el întru vedenie și învrednicindu-se de vederea dumnezeieștii descoperiri, a văzut cetele îngeresci cântând astfel. Adică atunci când cânta o ceată, cealaltă tăcea, iar când cânta cealaltă, cea dintâi asculta. După ce săvârșea acea cântare a sa, începea cealaltă și așa neîncetat preamăreau pe Preasfânta Treime. Văzând aceasta Sfântul Ignatie întru descoperire, a pus orânduiala aceasta, mai întâi în Biserica Antiohiei și de acolo au luat toate Bisericile acea orânduială frumoasă.”¹

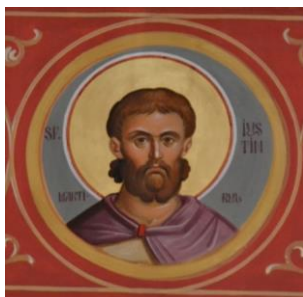


Fig. 9: *Sfântul Iustin Martirul și Filozoful* (n. 100 d. Hr., Nablus, Cisiordania, Palestina – † 165 d. Hr., Roma) este autorul unei lucrări, care astăzi din păcate este pierdută, intitulată „Psaltis”, cuprinzând imne și reguli pentru cântare.²

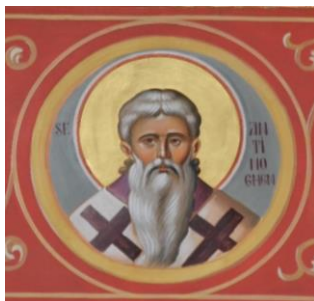


Fig. 10: *Sfântului Antinogen, Episcopul Sevastiei* (†303/311) i se atribuie de către Sf. Vasile cel Mare imnul „Lumină lină”. Cercetătorii spun însă că ar fi mult mai vechi.³

¹<https://doxologia.ro/viata-sfantului-sfintit-mucenic-ignatie-teoforul-episcopul-antiohiei>, la 27.06.2023.

² Pr. Vasile Grăjdian, *Elemente de cântare bisericească și tipic*, Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu, 2002, p. 16.

³ Ibidem.

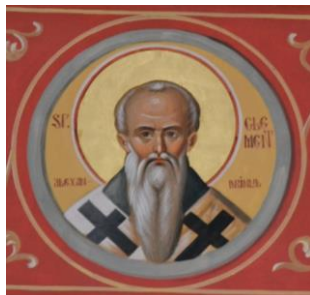


Fig. 11: *Sfântul Clement Alexandrinul* (†215), în lucrarea sa „*Pedagogul*”, menționează existența unui imn al copiilor.¹

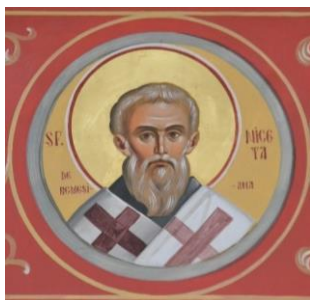


Fig. 12: *Sfântul Niceta de Remesiana* (338 - † 420)

După cum afirmă profesorul Sebastian Barbu-Bucur, până în secolul al VI-lea, muzica fiind în faza sa de formare, nu existau deosebiri esențiale între felul de a se cânta la Bizanț și la Roma.² În acest sens, *Te Deum laudamus* – imnul Sf. Niceta de Remesiana (366-418) – reprezintă un model de muzică ce a circulat la populația stră-română în această perioadă. Tot de la Sf. Niceta s-a păstrat despre cântare o lucrare intitulată: *De psalmodiae bono*. Acest lucru este cu atât mai important pentru noi cu cât strămoșii noștri au beneficiat de îndrumări din partea episcopului lor nu numai în cele duhovnicești, ci și în domeniul muzical. Binecunoscut contemporanilor, Sf. Niceta a desfășurat o activitate

¹ Ibidem.

² Sebastian Barbu-Bucur, *Cultura muzicală de tradiție bizantină pe teritoriul României în secolul XVIII și începutul secolului XIX și aportul original al culturii autohtone*, Editura Muzicală, București, 1989, p. 24. Vezi și Pr. lect. univ. dr. Adrian Mazilița, „Psalmodiarea în lumina operei Sf. Niceta de Remesiana – mijloc de întărire în credință și de comuniune cu Dumnezeu și cu oamenii”, în vol. *Pastorația familiei în duhul credinței și al iubirii creștine* (coord. Pr. Conf. Univ. Dr. Nicolae Răzvan Stan), Colecția Misiune și pastorație – 6, Editura Mitropolia Olteniei, Craiova, 2021, pp. 183-194.

misionară intensă în Dacia Mediteraneană (*Dacia Mediterranea*), creată în sudul Dunării după retragerea aureliană (271-275) avându-și scaunul episcopal la Remesiana, astăzi Bela Palanca în Serbia¹, aflată la o distanță de 160 de km de actualul județ Mehedinți. Din cercetările vrednicului de pomenire Mitropolit al Olteniei Acad. Nestor Vornicescu aflăm că jurisdicția episcopului de Remesiana se întindea asupra daco-romanilor din Bulgaria și Serbia de azi, dar și asupra celor din nordul Dunării (Dacia Traiană-România de azi) și a bessilor (ramură dacă), încorporați toți în dieceza Iliricului, supusă canonic, între anii 366-535 vicariatului apostolic al Tesalonicului, acesta fiind supus direct papei. Exista, apoi, o veche și bogată datină în virtutea căreia episcopii din sudul Dunării aveau misionarii lor la populația daco-romană în nordul Dunării și sigur, Sf. Niceta a îmbogățit această tradiție activă apostolică.²

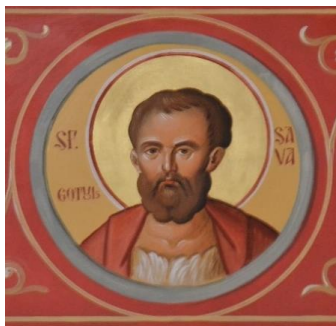


Fig. 13: *Sfântul Mucenic Sava Gotul* († 12 aprilie 372, râul Buzău) este fost primul cântăreț bisericesc pe teritoriul actual al țării noastre, consemnat de actele martirice, ale cărui moaște au fost cerute de Sfântul Vasile cel Mare.³

¹ Sf. Niceta de Remesiana, „Despre folosul cântării psalmi”, traducere de Ștefan C. Alexe, în *MB*, 1971, nr. 1-3, p. 135-142 și Sf. Niceta de Remesiana, *Opere*, trad. din lb. latină, introd și note de lect dr. Ovidiu Pop, Editura Sofia, București, 2009, p. 6.

² Nestor Vornicescu, *Primele scrieri patristice în literatura noastră*, Craiova, 1984, p. 82 și Ioan G. Coman, „Izvoarele ortodoxiei românești în creștinismul daco-roman”, în *Ortodoxia*, XXXII, 1981, p. 340.

³ „Martiriul Sf. Sava Gotul”, în: *Actele martirice*, București, 1982, p. 319. Vezi și Epifanie Norocel, „Sfântul Mucenic Sava”, în vol. *Sfinți români și apărători ai Legii strămoșești*, E.I.B.M.B.O.R., București, 1987, p. 194.

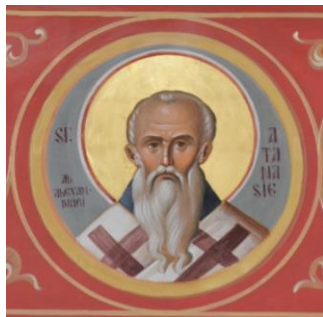


Fig. 14: *Sfântul Atanasie al Alexandriei* († 374) este un organizator al cântării liturgice. Lui i se atribuie compunerea imnului „Născătoare de Dumnezeu, Fecioară” (de la Litie).¹

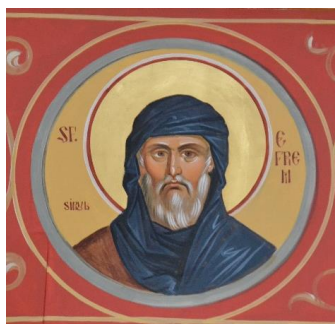


Fig. 15: *Sfântul Efreem Sirul* († 373-379) alcătuitor al imnelor strofice a compus nenumărate imne împotriva ereziilor gnostice, imne închinat Preasfintei Născătoare de Dumnezeu, precum și multe rugăciuni păstrate până astăzi în cult.²

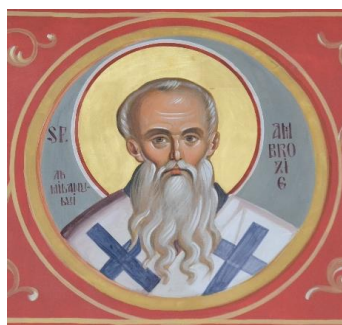


Fig. 16: *Sfântul Ambrozie al Milanului* († 397) a contribuit la răspândirea cântării antifonice în Apus, fiind și autor de imne.³

¹ Pr. Vasile Grăjdian, *op. cit.*, p. 17.

² Ibidem.

³ Ibidem.

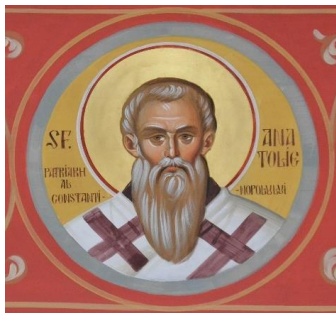


Fig. 17: *Sfântul Anatolie, Patriarhul Constantinopolului († 485) este autorul stihirilor „anatolice” păstrate în Octoih, cu un bogat conținut dogmatic și apologetic împotriva erezilor lui Nestorie și Eutihie.*¹

Secolul al V-lea marchează așa numita *fază a melozilor*, ce se caracterizează prin dezvoltarea formelor de bază ale imnografiei bizantine: troparul (sec. V), condacul (sec. VI) și canonul (sec. VII). Cel mai important reprezentant este *Sf. Roman Melodul* († 562-565), figură arhetipală a ceea ce înseamnă inspirația dumnezeiască în crearea imnelor liturgice.



De aici s-a și înrădăcinat în conștiința alcătuitoarelor de cântări că atât muzica, cât și textul sunt inspirate de Duhul Sfânt. Iar relația părinte duhovnicesc-ucenic și maestru-ucenic a asigurat succesul transmiterii nealterate a acestei arte.

¹ Ibidem.



Fig. 18: *Sfântul Sofronie, Patriarhul Ierusalimului († 638)* a compus triode, tropare și idiomele la Nașterea Domnului, la Vinerea Mare, stihira I la Sfințirea Mare a apei.¹

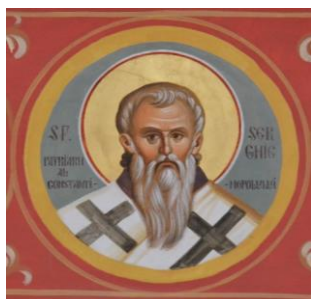


Fig. 19: *Sfântului Serghie, Patriarhul Constantinopolului (610 - † 638)* i se atribuie Acatistul Maicii Domnului, creat ca mulțumire pentru apărarea cetății de năvălirile barbare (626).²

Odată cu dezvoltarea creațiilor imnografice s-a simțit nevoia organizării acestora în colecții de manuscrise, prima dintre acestea fiind colecția *Octoihului*, atribuită *Sf. Ioan Damaschinul* (c. 676 - † 4 decembrie 749)³. El este secondat în această lucrare imnografică de

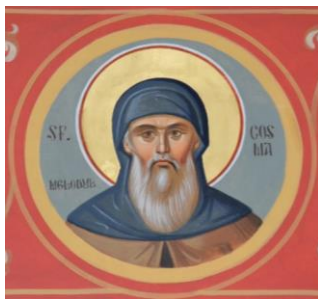


Fig. 20: *Sfântul Cosma, episcopul Maiumei, sau Cosma Melodul*, cunoscut și sub numele de Cosma al Ierusalimului (Agiopolitul) sau Cosma cel Tânăr († cca. 787). A fost un „scriitor de

¹ Ibidem, p. 20.

² Ibidem.

³ Ibidem, p. 19.

cântări” (imnograf sau melod) al Bisericii Răsăritului și a fost frate de mănăstire cu Sfântul Ioan Damaschinul. A scris Canonul Crăciunului pornind de la cuvintele Sf. Grigorie de Nazianz („Hristos se naște, slăviți-L”), precum și alte canoane la Botezul și Întâmpinarea Domnului, la Florii, pentru Joia Mare, la Înălțare și Schimbarea la Față etc.¹

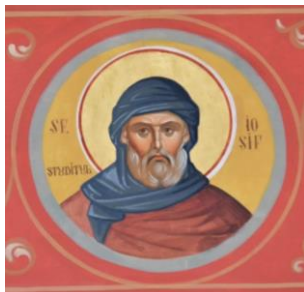


Fig. 21: *Sfântul Iosif Studitul* († 830) împreună cu fratele său, Teodor, marchează perioada de înflorire a cultului liturgic constantinopolitan.



Fig. 22: *Sfântul Teofan Mărturisitorul, Mitropolit al Niceii* († 843) care a scris sute de canoane mineale, completând și Octoihul pentru zilele de peste săptămână.²

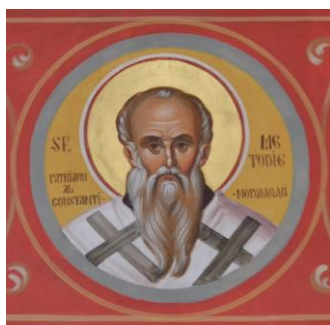


Fig. 23: *Sfântul Metodie, Patriarhul Constantinopolului* († 846) a scris „Mărimuri” la Laudele din 21 mai, a alcătuit slujbele intrării în creștinism a celor de altă credință, precum și slujba logodnei și cununiei.¹

¹ Ibidem, p. 21.

² Ibidem.

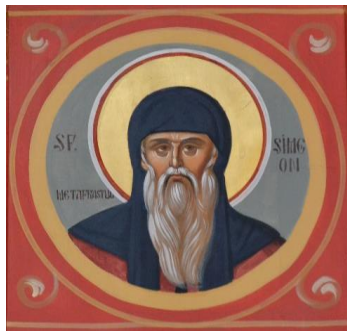


Fig. 24: Sfântului Simeon Metafrastul († 970) i se atribuie canonul Cuv. Maria Egipteanca.

O personalitate deosebită, care marchează în același timp și o perioadă esențială în spiritualitatea bisericii ortodoxe, precum și în evoluția cultului este:

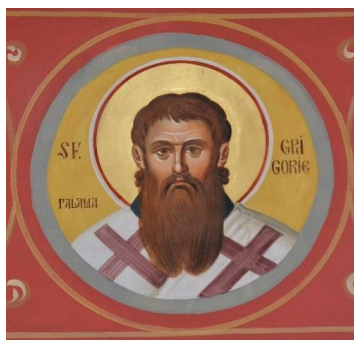


Fig. 25: Sfântul Grigorie Palama (n. 1296, Constantinopol, Imperiul Roman de Răsărit – † 14 noiembrie 1359, Salonic). A fost un călugăr dar și psalt la Marea Lavră în Sf. Muntele Athos, care a devenit apoi arhiepiscop de Tesalonic și a fost canonizat la nouă ani de la moartea sa. A rămas în istorie drept unul dintre cei mai mari teologi ai ortodoxiei, datorită implicării sale polemice împotriva lui Varlaam de Calabria pentru a apăra Isihasmul. Datorită acestei implicări, Isihasmul mai poartă numele de Palamism. Doctrina elaborată de el are o valoare de sinteză pentru teologia Răsăriteană, dar și implicații filozofice și antropologice profunde.²

În domeniul muzicii bisericești, dezvoltarea stilului calofonic din această perioadă³ stă în strânsă legătură cu această mișcare de reînnoire

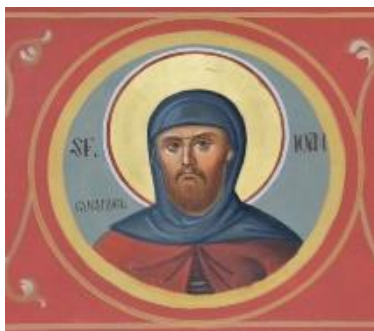
¹ Ibidem, p. 22.

² https://ro.wikipedia.org/wiki/Grigore_Palamas, accesat la 27.06.2023.

³ Despre această problemă vezi: Arhid. Dr. Adrian Mazilița, „Cratimele în lumina manuscrisului grecesc nr. 9 de la arhivele naționale din Drobeta Turnu Severin”, în volumul: *Simpozionul Internațional de Muzică Bizantină 300 de ani* 68

duhovnicească pornită din Sfântul Munte Athos sub numele de isihasm. Această mișcare este dominată de figura a două mari personalități ale vieții duhovnicești: Grigorie Sinaitul (1255–1346) și Grigorie Palama (1296–1359)¹.

Întrucât stilul calofonic de cântare apare pentru prima dată în manuscrisele muzicale bizantine din secolul al XIV-lea, cercetătorii vechii grafii atribuie și apariția cratimelor perioadei lui Ioan Cucuzel².



Tot sfântului Ioan Cucuzel i se atribuie și fixarea „marelui cerc al roții muzicale” - *Roata glasurilor* (f. 13v) sau sistemul *Trohos* și care este un element important din teoria muzicii în vechea notație. Tradiția scrisă a colportat de-a lungul veacurilor în tratatele teoretice diferite forme și înfățișări ale diagramelor celor opt sunete. Această problemă extrem de dificilă a ocupat de-a lungul veacurilor, un loc stabil în instruirea începătorilor în muzică, încât Chrysant, teoreticianul principal al noii metode, de la 1814 a studiat-o și i-a dedicat un capitol în *Megatheoreticonul* său intitulat: *Περι του Τροχου*.³

de românire (1713-2013), Ediția a II-a – 12 decembrie 2013, Editura Universității Naționale de Muzică din București, pp. 280-306;

¹ Sfântul Grigorie Sinaitul, *Filocalia*, vol. VII, traducere din grecește, introduceri și note de Dumitru Stăniloae, Editura Humanitas, București, 1999, p. 79.

² Dimitri Conomos, *op. cit.*, p. 274. Vezi și *id.*, „The Musical Tradition of Mount Athos”, *Acta Musicae Byzantinae*, vol. IV, mai, 2002, p. 73.

³ Χρυσανθου Αρχιεπισκοπου Διπραχίου του εκ Μαδιδων, *ΤΕΩΡΗΤΙΚΟΝ ΜΕΓΑ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ*, ΕΝ Τεργεστη, 1832, pp. 28-34.



Fig. 26: Cele trei registre ale tavanului

„Roata” însemna de fapt un sistem, o metodă didactică prin care se intona (paralaghia) în sens ascendent și descendent intervalele unei tetrafonii, folosind numirile polisilabice din structurile diatonice: *ananes, neanes, nana, aghia*.¹

Această metodă de paralaghie a fost pictată în cele trei registre ale tavanului. Tot sfântului Ioan Cucuzel i se atribuie și fixarea „marelui cerc al roții muzicale” - *Roata glasurilor* (f. 13v) sau sistemul *Trohos* și care este un element important din teoria muzicii în vechea notație. Tradiția scrisă a colportat de-a lungul veacurilor în tratatele teoretice diferite forme și înfățișări ale diagramelor celor opt sunete.

Această problemă extrem de dificilă a ocupat de-a lungul veacurilor, un loc stabil în instruirea începătorilor în muzică, încât Chrysant, teoreticianul principal al noii metode, de la 1814 a studiat-o și i-a dedicat un capitol în *Megatheoreticonul* său intitulat: *Περὶ τοῦ Τροχου* din ms. gr. 9, de la fol. 14v.:

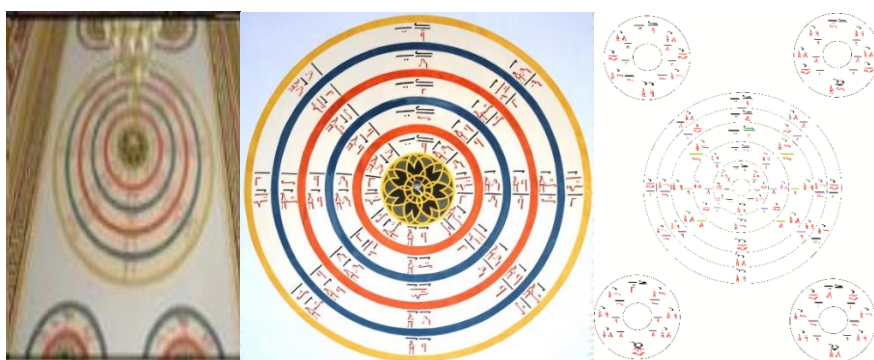


Fig. 27: Roata complexă (Sinthethos trohos) din ms. Gr. 9, de la fol. 14v.

¹ Pr. Adrian Mazilița, *Cultura muzicală religioasă din Mehedinți în secolele XIX-XX*, Editura Mitropolia Olteniei, în anul 2015, p. 156.

Această *Roată complexă* se compune din cinci roți concentrice, fiecare cu câte 15 semne. Cele cinci cercuri concentrice sunt înconjurate de alte patru cercuri mai mici, dispuse în cele patru colțuri ale paginii. Folosirea mărturiilor împreună cu silabele mnemotehnice arată interdependența sunetelor.

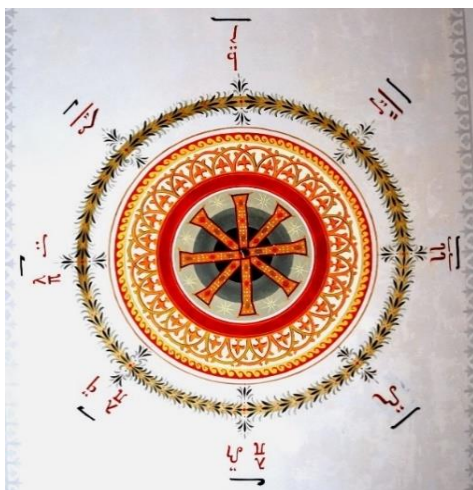


Fig. 28: Roata diatonică – simplă - în registrul tavanului dinspre Nord.



Fig. 29: Roata cromatică – simplă - în registrul tavanului dinspre Sud.



Citirea notelor muzicale, descifrarea unei partituri psaltice, numită *paralaghie* (cântare pe note psaltice), înțeasă ca tehnică a solfegierii, ca unul dintre pașii pe care-i parcurgea ucenicul în descifrarea unei partituri, era o acțiune foarte complexă. Trebuie reținut faptul că paralaghia de dinainte de reforma hrisantică avea în vedere conștientizarea de către psalt a structurii fiecărui eh (glas) în parte, căci fiecare urcare sau coborâre însemna trecerea într-o nouă structură modală a unui nou eh. Așadar, prin paralaghie se realiza și o modulație numită „după paralaghie”.¹ În primele lecții de teorie începătorul trebuia să urmărească „mărturiile” ehurilor aflate dedesubtul neumelor.² Paralaghia era însoțită și de o altă tehnică de descifrare a unui text muzical, tehnică numită *metrofonie*, înțeasă ca evaluare teoretică a partituri urmată de paralaghie ca metrofonie aplicată, deci și cu intonație.³

O altă metodă a paralaghiei o reprezintă **Copacul paralaghiei lui Ioannes Koukouzeles** (Δέντρον τῆς παραλλαγῆς) – care se află la f. 14 a acestui manuscris. Diagrama constă în dispunerea descendentă a cheilor celor patru ehuri plagale pe cele patru ramuri din stânga ale copacului și continuarea lor ascendentă pe celelalte ramuri din dreapta, fiecare eh finalizând pe următorul eh principal. Pentru o mai facilă înțelegere a

¹ Nicolae Gheorghiță, *Chinonicul duminical în perioada post-bizantină (1453-1821), Liturgică și Muzică*, Editura Sofia, București, 2009, p. 101.

² Ibidem, p. 99.

³ Despre această problematică vezi: Pr. Adrian Mazilița, „Metrofonie și paralaghie în lumina manuscrisului grecesc nr. 9 de la arhivele naționale din Drobeta - Turnu Severin” în *Altarul Reîntregirii (The 14th International Symposium on Science, Theology and Arts (ISSTA 2015))*, vol. II, pp. 239-252; (ISSN 1584-8051).

diagramei am așezat deasupra mărturiilor ehurilor neume care să indice sensul paralagheiei, astfel:

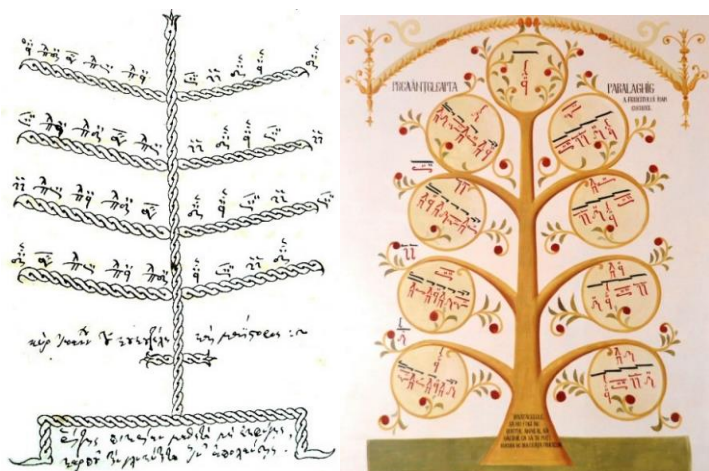


Fig. 30: Copacul paralagheiei lui Ioannes Koukouzeles (Δέντρον τῆς παραλλαγῆς) – din ms. gr. 9, de la fol. 14.

La baza copacului, sugerând rădăcina, se află următorul text: „Învățăcelule, să nu fugi de gustul amar al rădăcinii, ca să te poți bucura de dulceața fructelor”.¹

Un alt element important al muzicii bizantine îl constituie arta gestului cheironomic, cheironomia. Tot în timpul Sf. Ioan Cucuzel se face trecerea de la notații muzicale inconsecvente, la un sistem de notație perfect articulat ce cuprindea pe lângă cele 15 semne diastematice (cantitate), peste 40 de semne cunoscute sub denumirea de *marile semne cheironomice*, chei și formule intonaționale specifice, *ftorale* sau *semne modulatorii*.²

După părerea cercetătorilor, cheironomia bizantină a fost, mai mult decât o mișcare improvizatorică a mâinii, o artă foarte precisă, ce a indicat atât intervale cât și figuri melodice distincte, o știință cu un rol fundamental în procesul învățării muzicii bizantine. Din păcate, această practică extraordinară s-a păstrat fragmentar doar în filele cronicilor bizantine, în reprezentările mute ale frescelor, icoanelor, miniaturilor și manuscriselor. Singurul manuscris care relevă o semnificație teologică a

¹ Ibidem, p. 151.

² Nicolae Gheorghiuță, „Muzica bizantină. Scurtă introducere”, în *Glasul Bisericii*, anul LXV, nr. 9 – 12, Septembrie – Decembrie 2006, pp. 370 – 396.

neumelor muzicale bizantine însoțite de gesturi cheironomice este Tratatul lui Michael Blemmydes.¹

Astfel de gesturi, de reprezentări miniaturale sau picturale ale semnelor muzicale bizantine am încercat să le aducem în actualitate prin zugrăvirea lor pe peretele de Nord al acestei săli. În acest demers am avut ca model două imagini, una de manuscris (alb-negru) și alta de pictură murală de la noi din țară (color), care prin combinație au generat pictura sălii noastre (Fig. 33).

În codicele atonit Cutlumus 457, spre exemplu, din a doua jumătate a veacului al XIV-lea (Fig. 31), codice aflat astăzi în Biblioteca Publică de Stat din Petersburg (Arhiva Uspensky), profesorul și protopsaltul Ioannes Glykys, așezat în centrul imaginii, domină cu evidentă autoritate pe cei doi ucenici aflați la picioarele sale: maistorul Ioannes Koukouzelis (poziționat în dreapta maestrului său) și protopsaltul Xenos Korones (în stânga). Purtând pe genunchi o cârjă/toiag arhieresc – ca semn al rangului său de întâi stătător al corului dar și al Bisericii, dascălul Glykys face semnul Sfintei Cruci, binecuvântând astfel începutul slujbei, în timp ce elevii săi, plasați într-un registru inferior și ținând în mână manuscrise muzicale, conduc prin semne cheironomice cele două coruri (nereprezentate însă) cu ajutorul semnului oxeia (Koukouzelis) și al isonului (Korones).²



Fig. 31: Ioannes Glykys predând arta cheironomică a isonului și oligonului lui Xenos Korones și lui Ioannes Koukouzelis (Cutlumus 457, a doua jumătate a sec. al XIV-lea, Arhiva Uspensky, Biblioteca Publică de Stat, Petersburg)

¹ Nicolae Gheorghită, *Chinonicul duminical în perioada post-bizantină (1453-1821), Liturgică și Muzică*, Editura Sofia, București, 2009, p. 113.

² Ibidem, p.104.

A doua imagine este scena hirotoniei Sf. Nicolae de la biserica Sf. Nicolae Domnesc de la Curtea de Argeș.

În timpul domnitorului Vlaicu Vodă (1364-1377), capitala țării și reședința mitropolitului Țării Românești era cetatea Argeșului. Aici, pe lângă Catedrala Mitropolitană este posibil să fi existat și o școală de învățare a muzicii bisericești, fapt întărit și de scena hirotonirii Sf. Ierarh Nicolae, pictură de la 1369, unde este zugrăvit triviumul coral bizantin – protopsaltul cu cei doi domestiki, care execută gesturi hironomice.¹



Fig. 32: *Hirotonia Sf. Nicolae* - Biserica Sf. Nicolae Domnesc (Curtea de Argeș) – pronaos, perete vest – triviumul coral

Combi-nația celor două imagini a generat această scenă de pe peretele de Nord al sălii:



Fig. 33: Ioannes Glykys predând arta cheironomică a isonului și oligonului lui Xenos Korones și lui Ioannes Koukouzelis (peretele de Nord)

¹ Pr. Adrian Mazilița, *Cultura muzicală...*, p. 17.

În epoca bizantină târzie, psalții purtau pălării cu boruri largi numite skiadion sau pălării înalte (skaranikon) și se îmbrăcau în mantii speciale (kamision și phelonion) încinse cu o centură (sfiktourion). Această tradiție a costumului psaltilor s-a pierdut după căderea Constantinopolului din 1453, lăsându-l pe psalt îmbrăcat doar cu o haină neagră (rason).¹

Pentru realizarea cât mai fidelă a triviumului coral am folosit următoarele imagini:

Pentru **Ioan Glykys** – despre care știm că a fost și patriarh al Constantinopolului, am folosit fața cu skaranikon-ul (gălbui) din coperta lui G. Papadopoulos. Cu mâinile în semn de binecuvântare, haina roșie cu broderie, întocmai ca în pictura de la Curtea de Argeș.

Xenos Korones face gestul isonului (binecuvântarea preotului), cu mantia albastră purtând pălăria cu boruri largi (skiadion) - roșie, pălăria (skiadion) roșie cu o cruce, ca în desenul din manuscris alb/negru. **Ioan Cucuzel** face gestul oxiei – ca-n imaginea alb-negru, având mantia de culoare roșie, cu skiadion albastru cu dunga de jos grenă.

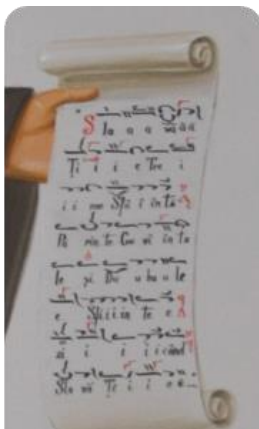
De-a stânga și de-a dreapta acestei scene am gândit să așezăm doi dintre reprezentanții din spațiul românesc al muzicii bizantine: Filotei imnograful – Monahul de la Cozia și Evstatie Protopsaltul – reprezentantul celei mai importante școli din spațiul românesc.



Fig. 34: Filotei imnograful – Monahul de la Cozia și Evstatie Protopsaltul.

¹ <https://www.ibmf.ro/en/romeiko-ensemble> - accesat la 28.06.2023

Având în vedere perioada de existență a Mitropoliei Severinului până în 1419 și a Ungrovlahiei până în 1503, cu ierarhi vrednici care au purtat legături directe cu patriarhia ecumenică, putem deduce că muzica și-a urmat un curs firesc de dezvoltare, ba mai mult, chiar și de compoziție, dacă ne gândim la „Pripealele” lui Filotei de la Cozia, fostul logofăt al lui Mircea cel Bătrân (1385-1418).¹



Următorul moment important din istoria muzicii bizantine și a perioadei de dinaintea secolului al XIX-lea și a reformei chisantice, îl constituie perioada dominată de personalitatea lui Petru Lampadarie Peloponisiul (1730-1778).

Muzician de excepție, Petru Lampadarie Protopsaltul a fost profesor de muzică în cadrul celei de-a doua Școli Patriarhale de Muzică din Constantinopol încă din 1776. El a cultivat melodiile syntomon și a dezvoltat un sistem de transcriere analitică a vechiului repertoriu, preluat de la Ioan din Trapezunt și împlinit, mai apoi, de Petru Vizantie Protopsaltul și de către cei trei mari dascăli.² Acesta i-a avut ca ucenici pe Petru Vizantie Protopsaltul, care a venit ca profesor de muzică la Iași și pe românul Mihalache Moldovlahul, „protopsalt la Biserica Domnească, dascăl „musicos” la Școala Sf. Sava și la Școala Metocului

¹ Sebastian Barbu-Bucur, *Cultura muzicală de tradiție bizantină pe teritoriul României în secolul XVIII și începutul secolului XIX și aportul original al culturii autohtone*, Editura Muzicală, București, 1989, p. 26.

² Nicolae Gheorghiță, „Muzica bizantină – scurtă introducere”, în *Glasul Bisericii*, anul LXV, nr. 9 – 12, Septembrie – Decembrie 2006, pp. 370 – 396.

Episcopiei de Râmnic”¹, cel care a scris Anastasimatarul grecesc pe limba românească la 1767². De aceea am ales ca cei doi ucenici să fie zugrăviți alături de maestrul lor.



Fig. 35: Petru Lampadarie Peloponisiul (1730-1778) – desen în creion.³



Fig. 36: Petru Lampadarie Peloponisiul – Sala – Episcopia Severinului și Strehaiei.

¹ Sebastian Barbu-Bucur, *Tezaur muzical românesc de tradiție bizantină sec. XVIII-XX* (1713-2013), Editura Semne, București, 2013, p. 41.

² Sebastian Barbu-Bucur, *Mihalache Moldovlahul, compozitor de Muzică Bizantină și precursor al reformei chrisantice – sec. XVIII, II Anastasimatar*, Editura Muzicală, București, 2011, p. 13.

³ Κ. Α. Πααχου, *Η ΠΑΡΑΣΗΜΑΝΤΙΚΗ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ*, Αθηνά, 1978, p.77.



Fig. 37: Petru Vizantie Protopsaltul¹ (a doua jumătate a sec. XVIII - 1818)



Fig. 38: Petru Lampadarie Peloponisiul cu cei doi ucenici:
Petru Vizantie și Mihailache Moldovlahul

¹ Ibidem, p. 82.

Figura supremă care a marcat definitiv evoluția ulterioară a artei muzicale psaltice a fost Hrysant de Madyt, un muzician cu o cultură remarcabilă și căruia nu-i era necunoscută nici știința muzicală europeană și nici cea arabă. Noile direcții muzicale vor fi puse în practică în cea de a treia Școală Patriarhală¹ deschisă la 1814 – 1815, asigurându-se astfel succesul în difuzarea noului sistem. Alături de Grigorie Protopsaltul (1730-1778) și Hurmuz Hartofilax, Hrysant, experimentează cu succes acest sistem până spre 1821. Cercetarea și metodele sale didactice vor fi teoretizate de el printr-o lucrare tipărită la 1821 (*Introducere...*) dar mai ales prin *Marele Teoreticon al Muzicii* tipărit la Trieste în 1832.²



Fig. 39: Cei trei reformatori: Hrysant de Madyt, Grigorie Protopsaltul și Hurmuz Hartofilax.



Fig. 39: Grigorie Levitul Protopsaltul.³

¹ Nifon N, Ploieșteanul, *op. cit.*, p. 41.

² Nicolae Gheorghiță, „Muzica bizantină...”, pp. 370 – 396.

³ K. A. Παχαου, *op. cit.*, p. 88.

Reforma muzicii psaltice la Constantinopol¹, realizată de către cei trei muzicieni psalți² a ușurat învățarea în școală a acestei muzici psaltice. Până la „reforma hrisantică” de la 1814, modul în care se învăța muzica psaltică era unul foarte anevoios. Semiografia muzicală bizantină de până la „reformă” era atât de complexă, bazată mai mult pe formule melodice numite *modele theseis*, care în două sau trei neume psaltice, cărora li se adăugau unele din marile semne hironomice, cuprindeau în ele o adevărată melodie numită de cei din vechime „melos”. Scrierea psaltică era ca un fel de scriere stenografică, a cărei învățare era foarte anevoioasă. Psaltul trebuia să beneficieze de o memorie foarte bună pentru a reține cât mai multe formule și a dobândi deprinderea combinării acestora în diferitele glasuri.³ Trebuie să menționăm că această reformă hrisantică nu a însemnat inventarea unei alte muzici, ci mai mult, întreg repertoriul de strană a fost trecut din vechea grafie în noul sistem de scriere, de către Grigore Levitul și Hurmuz Hartofilax.

În această școală de la Constantinopol a învățat și *Petre Efesiul*, cel care, la numai doi ani de la „reformă”, vine la București și înființează o Școală la Biserica Sf. Nicolae – Șelari pentru predarea noului sistem. La această școală îi va avea ca elevi pe *Macarie Ieromonahul* și pe *Anton Pann*, ambii cunosători și ai vechii grafii (ai vechiului sistem de notație).⁴ De asemenea, în anul 1820, Petre Efesiul a tipărit, în tipografia înființată de el la București, prima carte din lume de muzică psaltică cu noua grafie – *Anastasimatarul lui Petru Lampadarie Peloponisiul*. Acest Anastasimatar a fost tradus de Macarie Ieromonahul în limba română și tipărit de acesta la Viena în 1823.⁵ Este bine să spunem acum și că această traducere a lui Macarie stă, într-un fel, la baza viitoarelor

¹ Nifon N. Ploieșteanul, *Carte de muzică bisericească pe psaltichie și pe note liniare pe trei voci*, Tipografia Joseph Göbl a cărților bisericești și Carol Göbl, București, 1902, p. 42.

² Ibidem, p. 40-41.

³ Despre această problemă vezi: Nicolae Gheorghită „De la neumă la interpretare sau despre procesul compozițional în muzica bizantină”, în *Analele Putnei*, Centrul de cercetare și documentare „Ștefan cel Mare” al Sfintei Mănăstiri Putna, VIII, 2012, 1, pp. 389-408.

⁴ Ibidem, p. 54.

⁵ Macarie Ieromonahul, *Anastasimataru bisericesc după așezământul Sistemii Cei noao*, Vienna, 1823.

Anastasimatare alcătuite de diferiți autori¹, precum și la baza *Anastasimatarului uniformizat*, după care se învață și astăzi în școlile teologice.



Fig. 40: Petre Efesiul purtând în mână o filă din Anastasimatarul tipărit de el la 1820 la București. În stânga și în dreapta lui sunt zugrăviți cei doi ucenici: Macarie Ieromonahul și Anton Pann.

În ceea ce privește relația maestru-ucenic, o privire diacronică² asupra autorilor de heruviche, îi plasează pe A. Pann și pe Macarie Ieromonahul pe linia ucenicilor direcți ai unor mari protopsalți din secolul al XVIII-lea – *Daniil Protopsaltul* și *Petru Peloponisiul*. Aceștia din urmă, l-au avut ca ucenic direct pe *Petru Vizantie*, care la rândul lui, l-a avut ca ucenic pe *Dionisie Fotino* și *Grigorie Protopsaltul* (unul din inițiatorii reformei de la 1814), iar acesta l-a avut ca ucenic direct pe Petru Efesiul – profesorul lui Anton Pann și al lui Macarie Ieromonahul.

Dascălul lui Anton Pann în vechiul sistem de notație a fost Dionisie Fotino, iar dascălul lui Macarie a fost Petru Vizantie – Protopsaltul Patriarhiei Ecumenice, în perioada 1805-1808, când a predat la Iași. Aflăm lucrul acesta dintr-o însemnare autograf a lui Macarie Ieromonahul, din Manuscrisul nr. 2439, fol. 118r, de la Biblioteca Academiei Române: „Altă mathimă către Născătoarea de

¹ Costin Moisil, *Românirea cântărilor: un meșteșug și multe controverse. Studii de muzicologie bizantină*, Editura Muzicală, București, 2012, p. 100.

² Konstantinos Harilau Karankunis, *Η ΠΡΑΔΟΣΧ ΚΑΙ ΕΞΗΓΗΣΗ ΤΟΥ ΜΕΛΟΥΣ ΤΩΝ ΧΕΡΟΥΒΙΚΩΝ – ΤΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΚΑΙ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΕΛΟΠΟΙΙΑΣ*, Volos 2000, p. 284.

Dumnezeu, facere a fericitului întru pomenire Petru Vizantie dascălului meu, glas al 5 Pa”.

Așadar, pe relația maestru-ucenic, înțelegem că Anton Pann și Macarie Ieromonahul nu puteau să cânte altă muzică, decât aceea primită de la vrednicii lor înaintași.

Pe linie românească, înaintașii lui Macarie Ieromonahul coboară în timp până la 1713 – Filotei sin Agăi Jipei, care l-a avut ca ucenic pe Șerban protosaltul, acesta pe dascălul Constandin protopsaltul, iar acesta pe Macarie Ieromonahul.¹

Al doilea mare centru de conservare și interpretare a muzicii bizantine este Sfântul Munte Athos.

Dintre reprezentanții Sfântului Munte, care au și activat în perioada reformei hrisantice îl amintim pe *Matei Vatopedinul*, cel care a ucenicit pe lângă Grigoriei Levitul Protopsaltul la Școala Patriarhală, împreună cu Petros Efesios (Petre Efesiul) și Theodoros Fokaeos.

Însă cel care a marcat, din punct de vedere muzical, jumătatea secolului al XIX-lea până la începutul secolului XX, în Sfântul Munte, este românul Nectarie Schimonahul Protopsaltul († 18 noiembrie 1899) – cel supranumit privighetoarea Sfântului Munte Athos – al doilea Cucuzel.²



Fig. 41: Schimonahul Nectarie Protopsaltul (+1903).

¹ Pr. Lect. dr. Adrian-Cristian Mazilița, „Chipuri de protopsalți greci și români din secolele al XIX-lea și XX, păstrători și continuatori ai tradiției muzicale psaltice”, în vol. *Trăirea și mărturisirea dreptei credințe în unitate Duhului și a dragostei*, Colecția Misiune și Pastorație - 3, Editura Mitropoliei Olteniei, pp. 253-268.

² Despre viața și activitatea lui Nectarie Protopsaltul vezi: Nectarie Protopsaltul Sfântului Munte, *Cântări ale Sfintei Liturghii*, Ediție realizată, îngrijită și studiu introductiv de Vasile Vasile, București, 2004, pp. XI-CLXVI.

Calitățile interpretative ale Părintelui Nectarie sunt mărturisite de mulți contemporani. Ajunsesse la o asemenea notorietate încât „îl numeau noul Cucuzel, protopsalt și dascăl. Și muzic-ologhiotatis, adică preaînvățat în muzică în tot Sfântul Munte și nimenea nu se putea numi cântăreț până nu venea la Părintele Nectarie să-l cerceteze.”¹

Părintele Nectarie ajunsesse la acea măiestrie a cântărețului, așa cum era socotit muzicianul în tratatele medievale ale lui Manuel Chrysaphes, Gabriel Hieromonachos², ș.a., caracterizare preluată și de Anton Pann în *Bazul teoretic și practic*.³

Prin compozițiile sale și prin traducерile din limba greacă, Părintele Nectarie Protopsaltul s-a arătat fidel unei tradiții muzicale pe care și-a însușit-o, a respectat-o și a transmis-o desăvârșit celor peste 100 de ucenici. De aceea am ales să-l zugrăvim purtând în mână o filă pe care este scris poemul didactic intitulat: *Îndemnul către ucenici* sau *Troparul către ucenici: Cel ce va să-nvețe musikie / Și cătră toți să fie lăudat / Trebuieaște-i multă răbdare / Cinste cătră dascălul și daruri mari. / Atunci va învăța și desăvârșit se va face*.⁴

Deasupra ușii de la intrarea în sală dinspre Sud am așezat ca o pisanie, ca o concluzie la această sumară istorie a muzicii psaltice, un text extras din *erminia despre tererem* pe care am întâlnit-o, de asemenea, în Manuscrisul grecesc nr. 9/1751 de la Arhivele Naționale din Drobeta - Turnu Severin. Întrucât acest gen de cântare al idiomului calofonic numit cratimă exprimă teologia apofatică despre Dumnezeu care, după ființa Sa nu poate fi cunoscut, dar care se comunică și poate fi înțeles după lucrările sale. Cântarea tereremului este menită să exprime prin sunete fără cuvinte ceea ce este de neexprimat prin cuvinte, despre Dumnezeu. Acest context apofatic este explicat de marele teolog român, Părintele Dumitru Stăniloae astfel: „Prin cântare spunem mai mult decât prin indiferent care cuvinte. Prin ea dăm un coeficient nemărginit admirației măreției Lui, bunătății Lui care întrece

¹ Ibidem, studiu introductiv, p. LXI.

² Nicolae Gheorghiță, *Chinonicul duminical...*, p. 111-112.

³ Anton Pann, *op. cit.*, p. XII.

⁴ Despre această problemă vezi: Nicolae Gheorghiță, „Some Observations on the Structure of the «Nouthesia pros mathetas» by Chrysaphes the Younger from the Gr. MS. no. 840 in the Library of the Romanian Academy (A.D. 1821)”, în: *AMB VII*, mai 2004, *CSBI*, pp. 47 – 59.

cuvintele noastre simplu rostire, exprimăm inexprimabilul, apofaticul, dar și mulțumirea nețărmurită față de El, pe care nu o putem exprima prin simple cuvinte”¹.

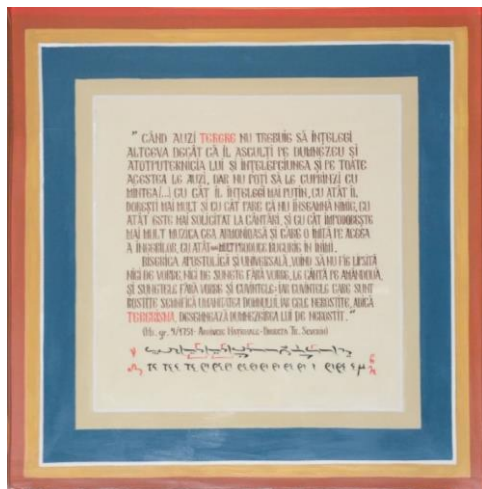


Fig. 42: Citat din Manuscrisul grecesc nr. 9/1751 de la Arhivele Naționale din Drobeta-Turnu Severin.

„Când auzi tererem nu trebuie să înțelegi altceva decât că îl ascuți pe Dumnezeu (subl. n.) și atotputernicia lui și înțelepciunea și pe toate acestea le auzi, dar nu poți să le cuprinzi cu mintea, la fel și terere se strecoară în mintea ta după ce îl auzi, căci acesta este scopul și consecința acestui cuvânt de necuprins cu mintea. Tot așa, din acea natură divină provine tot ceea ce este atotputernic și înțelept, lucruri care se văd și se aud, dar pe acel ceva atotputernic și înțelept mintea omenească nu-l poate înțelege. [...] Pentru acest motiv, biserica apostolică și universală, voină să nu fie lipsită nici de vorbe, nici de sunete fără vorbe, le cântă pe amândouă, și sunetele fără vorbe și cuvintele; iar cuvintele care sunt rostite semnifică umanitatea Domnului, iar cele nerostite, adică tererisma, desemnează dumnezeirea lui de nerostit” (Ms. gr. 9, f. 81, 82^v, 83).²

¹ Preot prof. dr. Dumitru Stăniloae, *op. cit.*, p. 421.

² Despre această problematică vezi: Arhid. Adrian Cristian Mazilița, „Cratimele în lumina manuscrisului grecesc nr. 9 de la arhivele naționale din Drobeta Turnu Severin”, în volumul: *Simpozionul Internațional de Muzică Bizantină 300*

Prin tererem se cântă, aşadar, uimirea creaţiei în faţa măreţiei Creatorului. Este în fapt expresia muzicală a uimirii pe care o experiază isihastul în timpul „răpirii” sale. Conform erminiei, atunci când cântă tererem, nu-l mai cauţi pe Dumnezeu prin cuvinte, prin raţionamente¹, pentru că de fapt Dumnezeu este Cel Care a venit la tine, „nu trebuie să înţelegi altceva decât că îl asculţi pe Dumnezeu”, pe care nu poţi să îl cuprinzi cu mintea, aşa cum nu poţi să înţelegi tereremul. Tereremul ca şi isihasmul este o invitaţie adresată omului de a se ridica deasupra gândurilor şi raţionamentelor pentru a atinge unirea cu Dumnezeu.

De aceea, **unirea cu Dumnezeu** – ţinta fiecăruia dintre noi exprimată în chemarea la comuniune din Icoana Deisis - este posibilă şi prin muzica bizantină - unul din elementele esenţiale ale cultului liturgic, muzică pe care suntem datori s-o păstrăm şi s-o predăm mai departe aşa cum au făcut şi înaintaşii noştri.

SUMMARY

Adrian Cristian Maziliţa

A history of Byzantine music in pictures

Painted faces of byzantine singers, hymnographers, and protopsaltes

The year 2023, declared by the Holy Synod of the Romanian Orthodox Church as the "Year of Homage to the Pastoral Care of the Elderly" and

de ani de românire (1713-2013), Ediţia a II-a – 12 decembrie 2013, Editura Universităţii Naţionale de Muzică din Bucureşti, pp. 280-306.

¹ În comentariul la *Eclesiast*, Sfântul Grigorie de Nyssa arată neputinţa omului de a exprima prin cuvânt cele de negrăit: „[...] cuvântul vrea să explice şi neputinţa firii cuvântătoare. Căci mintea, trecând dincolo de simţuri, care au fost numite deşertăciune, şi strecurându-se cumva spre contemplarea celor nevăzute, dă cuvântului posibilitatea de a prezenta cele inteligibile. În cazul acesta *cuvântul este foarte obositor fiindcă sunetul interpretativ nu află nici un meşteşug pentru redarea celor de nespus*. Noi vedem cerul, simţim razele corpurilor luminoase, păşim pe pământ, tragem aerul pe gură, întrebuiţăm apa în măsura în care o cere firea noastră, focul îl primim în părăşia vieţii. Dar dacă vom vrea să pricepem ceva despre ele, căruia dintre aceste lucruri i se aplică cuvântul «substanţă»? Sau ce fel de materie are: «nu va putea omul să spună», oricât ar fi el de superior altora. *Toată ştiinţa minţii omeneste este slabă în enunţarea celor neajunse*” (Sfântul Grigorie de Nyssa, *op. cit.*, p. 205).

the "Commemorative Year of Hymnographers and Church Singers (Psalmists)" in the Romanian Patriarchate is the year in which our attention turned to those who, throughout history, have worked hard to promote an art that has spanned the centuries and facilitates the believer's closeness to God - the psaltic music.

In 2013, at the headquarters of the Diocese of Severin and Strehaia, we had the opportunity, through the blessing and care of His Holiness Father Nicodim, to create a brief history in images of the evolution of psaltic music from the early Christian centuries until after the psaltic music reform in Constantinople in 1814. This was made possible by the help and effort of the talented painter Costel Olărean, who accepted the challenge of creating this history in images, unique in Romania and perhaps even in the world.

RECENZII

Întâlniri interculturale în muzică. Reflecții asupra volumului *Perpetual Encounter*

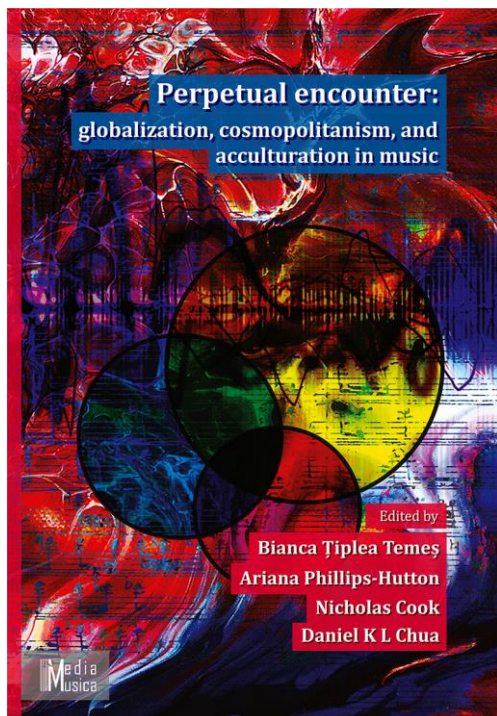
Alexandra Magazin

Perpetual Encounter: Globalisation, Cosmopolitanism, and Acculturation in Music, volum lansat în cadrul celei de-a V-a ediții a Festivalului

Ligeti Transylvania (mai 2025) la Academia Română – Filiala Cluj-Napoca, constituie o contribuție fundamentală la redefinirea paradigmelor muzicologice contemporane. Volumul a fost prezentat la Academia Română – Filiala Cluj-Napoca de Ariana Phillips-Hutton și Nicholas Cook, combinând rigurozitatea academică cu relevanța interdisciplinară.

Prin colaborarea unui colectiv internațional de cercetători și sub coordonarea editorială a lui Nicholas Cook, Ariana Phillips-Hutton, Daniel K. L. Chua și Bianca Țiplea Temeș (+2023), lucrarea propune o reconfigurare metodologică care transcende limitările teoriilor postcoloniale în favoarea unei înțelegeri autentice

cosmopolite a fenomenului transcultural în muzică. Potrivit lui Nicholas Cook, titlul captează esența unei realități muzicale fundamentale: „muzica este



spațiul unde culturile se întâlnesc constant și fluid”, depășind viziunile negative din muzicologia tradițională.

Titlul reflectă o schimbare paradigmatică crucială în înțelegerea muzicii globale, așa cum argumentează Cook. Într-o lume în care tradițiile muzicale circulă global cu viteza internetului, „ascultarea însăși devine relațională” - totul este auzit în relație cu orice altceva. Nu mai putem vorbi despre tradiții muzicale autonome, izolate în sine, ci despre tradiții care se constituie prin relațiile lor cu alte tradiții muzicale. Deși, termenul cosmopolitism este adesea folosit vag, autorul consideră că ideea centrală este că „atât indivizii, cât și culturile se concep în relație cu o lume mai mare decât a lor și se înțeleg pe sine ca fiind constituite prin relațiile lor cu alții”. *Perpetual Encounter* nu este doar o metaforă poetică, ci o **condiție existențială a muzicii contemporane**, unde localul și globalul sunt într-un dialog constant, iar tradițiile locale dobândesc semnificații noi prin contactul intercultural.

În această perspectivă, titlul anticipează astfel o **muzicologie cosmopolită** - una care să înțeleagă că în era globalizării, fiecare ascultare este un act de întâlnire culturală, iar fiecare tradiție muzicală este rezultatul unei „întâlniri perpetue” cu celelalte. Cook subliniază că această viziune transformă înțelegerea noastră despre identitatea muzicală: aceasta nu mai este ceva static și predefinit, ci un proces continuu de auto-transformare prin deschiderea față de celălalt.



Dedicat memoriei Biancăi Țiplea Temeș (1969–2023), volumul este mai mult decât o colecție de articole: reprezintă un omagiu viu adus unei muzicologe remarcabile, a cărei carieră a îmbinat rigoarea academică, pasiunea pentru muzică și deschiderea internațională. Fondatoare a Festivalului Ligeti din Cluj, Bianca a reușit să aducă în România muzicieni și cercetători de renume mondial, să promoveze creația românească și să exploreze cu tenacitate universul ligetian. Prin studiile și monografiile sale, ea a abordat atât muzica românească contemporană, cât și tradițiile folclorice, analizând intersecțiile

dintre muzică și arte vizuale și punând în discuție identități culturale, globalizare și mobilitate artistică.

Colaborările sale cu personalități precum Kofi Agawu, Hermann Danuser, Nicholas Cook, Jim Samson și Heidy Zimmermann au consolidat un dialog internațional de mare valoare. Sprijinul arhivelor prestigioase, precum Paul Sacher Stiftung, i-a permis să aducă în atenția publicului descoperiri documentare și perspective inovatoare asupra creației ligetiene și a muzicii moderne și contemporane în ansamblu.

Volumul se deschide cu evocări personale care conturează portretul unei personalități excepționale: Valentina Sandu-Dediu subliniază contribuția sa la internaționalizarea muzicii românești, Hermann Danuser reflectează asupra temelor *Thanatos și Ligeti*, iar Ramón Sobrino și Ariana Phillips-Hutton remarcă precizia și rafinamentul analitic ale studiilor sale. Irinel Anghel evocă colaborările artistice, iar texte semnate de Kofi Agawu, Jim Samson, Heidy Zimmermann, Mimi Gioffredo și alții completează imaginea generozității, empatiei și curiozității intelectuale a Biancăi.

Următoarea secțiune continuă cu lucrările prezentate în cadrul Festivalului Ligeti, ediția a IV-a (din anul 2023), oferind studii de caz care explorează cosmopolitismul muzical, mobilitatea artistică și procesele de aculturație.

Nicholas Cook, profesor emerit la University of Cambridge, propune o reconceptualizare a aplicării teoriilor postcoloniale, relevând utilitatea lor doar în contexte de asimetrie extremă de putere. Conceptul de „cosmopolitanism muzical” oferă un cadru analitic flexibil pentru diversele forme de întâlnire culturală, evitând polaritățile binare colonizator/colonizat. Studiul Orchestrei Municipale din Shanghai (1919–1942), sub conducerea lui Mario Paci, exemplifică modul în care muzicienii locali și cei internaționali au interacționat într-un mediu semi-colonial, evidențiind strategiile de incluziune și complexitatea culturală a orașului cosmopolit.

Alexander Rehding (Harvard University) abordează tensiunile dintre empirismul muzical și prejudecățile imperialiste în etnomuzicologia comparativă, prin examinarea contribuției lui Alexander J. Ellis. Studiul dezvăluie paradoxurile eurocentrismului metodologic, demonstrând că inovații aparent neutru, precum sistemul de măsurare în „centzi”, rămân înrădăcinate în logici epistemice coloniale.

Contribuțiile dedicat spațiului iberic, semnate de **María Encina Cortizo** și **Ramón Sobrino** (Universidad de Oviedo), analizează fenomenul alhambrismului muzical în romantismul spaniol. Studiul lor demonstrează

modul în care tradițiile creștină și musulmană se întâlnesc și se transformă în patrimoniul muzical spaniol, ilustrând procesele de reinterpretare a multiculturalismului istoric în construirea identităților naționale.

În spațiul românesc, **Nicolae Gheorghiță** (Universitatea Națională de Muzică din București) investighează cosmopolitismul muzical din Valahia și Moldova (1800–1850), punând în evidență interacțiunile dintre muzica bizantină, tradițiile otomano-fanariote și influențele occidentale. Analiza sa relevă un model proto-cosmopolit care anticipează complexitatea relațiilor culturale din epoca globalizării contemporane.

Contribuția postumă a **Biancăi Țiplea Temeș**, dedicată lumii fictive Kylwyrria din universul copilăriei lui György Ligeti, constituie una dintre cele mai originale abordări din volum. Studiul explorează modul în care hibriditatea culturală devine principiu estetic în creația ligetiană, evidențiind influențele românești, maghiare și balcanice în discursul său multicolor. Analiza ilustrează perfect aplicarea conceptului de „întâlnire perpetuă” în cercetarea muzicologică.

Oleg Garaz introduce o perspectivă neașteptată prin utilizarea conceptului de „cargo cult” în interpretarea operei lui Ligeti. Această paralelă aparent surprinzătoare, între fenomene de imitație culturală superficială și modernismul muzical, dezvăluie subtilități legate de receptarea și reinterpretarea inovațiilor ligetiene. Argumentația sa, incisivă și provocatoare, depășește granițele abordărilor critice tradiționale, propunând un unghi de lectură original și fertil.

Björn Heile (University of Glasgow) oferă una dintre cele mai solide și ambițioase contribuții teoretice din volum. Studiul său despre exil, migrație și mobilitate în modernismul muzical mondial redefineste înțelegerea acestei epoci. Bazat pe o amplă analiză statistică, Heile arată că, departe de a fi excepții, mobilitatea și migrația au constituit norme ale secolului XX. Conceptul sugestiv de „diasporă dodecafonică” descrie rețeaua complexă a compozitorilor legați de Școala a doua Vineză. Prin examinarea programelor Societății Internaționale pentru Muzica Contemporană (1923–1980), autorul demonstrează că aproape jumătate dintre compozitorii incluși au avut o mobilitate internațională constantă, schimbând radical imaginea modernismului ca fenomen „național” sau „localizat”.

Demersul continuă cu perspectiva asupra Asiei contemporane, prin studiul lui **Adam Kielman**, care analizează dinamica mobilităților muzicale în sudul Chinei. Studiul etnografic se concentrează pe muzicienii din Guangzhou,

activi într-o scenă independentă vibrantă, diferită atât de industria muzicală chineză de masă, cât și de scenele alternative din Beijing.

Reflecția inovatoare a lui **Daniel K. L. Chua**, dedicată „muzicologiei globale”, încheie ansamblul printr-un format neobișnuit – un scenariu de conferință video. Dincolo de jocul formal, ideea centrală rămâne profundă: universalitatea muzicii nu poate fi explicată printr-o singură „cheie”, ci doar prin pluralitatea perspectivelor metodologice. Cu umor subtil și rigoare intelectuală, Chua sugerează că muzicologia viitorului trebuie să accepte multiplicarea metodelor și pozițiilor de cercetare, în acord cu natura fragmentată și policentrică a lumii contemporane.

Perpetual Encounter: Globalisation, Cosmopolitanism, and Acculturation in Music se conturează ca o contribuție extraordinară la înțelegerea proceselor de interacțiune culturală în domeniul muzical, din perspectiva unei muzicologii cu adevărat globale. Din perspectivă metodologică, volumul introduce instrumente analitice inovatoare – „ascultarea relațională”, organologia critică, etnografia cosmopolitanismului cotidian – care permit analiza nuanțată a modalităților de constituire reciprocă în relațiile interculturale. Abordarea transdisciplinară, integrând istoria științei, antropologia și filosofia culturii, conferă lucrării o relevanță care depășește domeniul muzicologic *stricto sensu*.

Diversitatea geografică și temporală a studiilor de caz – de la Shanghai-ul secolului XX la Guangzhou-ul contemporan, de la alhambrismul romantic la diaspora dodecafonică – demonstrează aplicabilitatea universală a cadrului conceptual propus. Conceptul de „cosmopolitanism muzical” se dovedește un instrument teoretic și metodologic esențial pentru înțelegerea modului în care muzica funcționează ca proces activ de *worlding* în contextul globalizării.

Perpetual Encounter confirmă intuiția Biancăi Țiplea Temeș că muzicologia secolului XXI trebuie să fie fundamental cosmopolită: angajată cu particularitățile locale și sensibilă la dinamica fluxurilor globale. Prin calitatea contribuțiilor și prin coerența cadrului teoretic, volumul se constituie ca o referință indispensabilă pentru cercetătorii interesați de relațiile interculturale în muzică și reprezintă un exemplu vibrant al unei practici muzicologice autentice.

Un gând special de recunoștință se cuvine lui **Adrian Temeș** pentru dăruirea cu care a facilitat **publicarea ultimei lucrări a Biancăi Țiplea Temeș**, asigurând, astfel, continuitatea unei opere științifice de excepție și perpetuarea memoriei unei personalități care a marcat profund muzicologia românească și internațională.

SUMMARY

Alexandra Magazin

Intercultural dialogues in music.

Reflections on the volume *Perpetual Encounter*

Perpetual Encounter: Globalisation, Cosmopolitanism, and Acculturation in Music, launched during the fifth edition of the Ligeti Festival Transylvania (May 2025) at the Romanian Academy - Cluj-Napoca Branch, constitutes a significant contribution to contemporary musicological discourse, addressing the manifold ways in which music both reflects and constructs intercultural relations. Presented by Ariana Phillips-Hutton and Nicholas Cook, the volume combines academic rigor with interdisciplinary relevance. Conceived as a tribute to the late Bianca Țiplea Temeș (1969–2023) - founder of the Ligeti Festival in Cluj and a leading figure in Romanian and international musicology - the volume integrates commemorative essays with innovative scholarly research.

According to Nicholas Cook, the title captures the essence of a fundamental musical reality: "music is the space where cultures constantly and fluidly encounter each other," transcending negative visions from traditional musicology. Cook argues that the title reflects a crucial paradigmatic shift in understanding global music, where "listening itself becomes relational" and musical traditions constitute themselves through relationships with other traditions rather than as autonomous entities.

Un CD Toccata Classics cu muzică de Anatol Vieru

Olguța Lupu

Noul CD cu muzică de Anatol Vieru produs de casa de discuri Toccata Classics din UK constituie o apariție-eveniment ce vine să se alăture altor apariții discografice excepționale care au inclus creații ale compozitorului român, între care trei discuri de autor la casa de discuri Olympia - UK (1990, 1992, 1994), patru discuri de autor la Troubadisc - Germania (2015-2017), un CD în colecția UCMR „Creații simfonice românești” (2007) sau numeroase LP-uri produse de Electrecord.



Deși segmentul muzicii pentru instrumente solo și muzicii camerale ocupă un rol important în ansamblul creației sale, înregistrările apărute anterior s-au concentrat asupra creației sale simfonice, concertante sau de operă, puținele excepții fiind reprezentate de o piesă pentru vioară și violoncel (Troubadisc 2002), pentru vioară solo (Troubadisc 2007) și mai multe lucrări pentru saxofon (solo sau integrat în

ansamblu cameral – *Kientzy plays Vieru*, Nova Musica 2007). Cu atât mai binevenită este apariția acestui nou CD, ce cuprinde o lucrare pentru pian solo și două lucrări camerale, toate înregistrate în premieră, contribuind astfel semnificativ la o mai bună reprezentare a acestor genuri în muzica lui Vieru și, totodată, la conturarea unei perspective mai concludente asupra întregii sale creații.

Albumul este însoțit de o broșură de prezentare ce conține mai multe texte consistente și inspirate, semnate de Martin Anderson („Anatol Vieru: A Brief Biography”, în care sunt sintetizate nu doar etapele semnificative ale vieții compozitorului, ci și particularități importante ale creației sale), Dan

Dediu („Peeled music”, în care sunt surprinse caracteristicile esențiale ale muzicii lui Vieru și ni se oferă, într-o analiză succintă, o utilă și sugestivă „hartă” ce facilitează audierea și înțelegerea celor trei lucrări) și Irmela Roelcke („Discovering Anatol Vieru”, în care este povestită geneza acestui CD).

Aflăm cu acest prilej că selecția lucrărilor, deosebit de relevante pentru creația de maturitate a lui Vieru (*Trio* pentru vioară, violoncel și pian – 1997; *Verset* pentru vioară și pian – 1989; *Sonata pentru pian nr. 2* – 1994), a fost rezultatul unui proces îndelungat și al mai multor congruențe. Prima întâlnire a pianistei Irmela Roelcke cu muzica lui Anatol Vieru a avut loc în 2016, cu ocazia unei conferințe susținute de Thomas Beimel, în cadrul căreia a fost audiată *Simfonia I*, iar Ansamblul Profil, sub conducerea lui Dan Dediu, a prezentat lucrarea *Trepte ale tăcerii*. Puternic impresionată de muzica lui Vieru, și-a propus să o exploreze în continuare. După o perioadă de tatonări, de-a lungul căreia a colaborat cu mai mulți muzicieni apropiați compozitorului, între care Lena Vieru-Conta, Andrei Vieru și Dan Dediu, Irmela Roelcke a obținut sprijinul lui Martin Anderson, fondatorul Toccata Classics și producătorul acestui disc inclus în seria *First Recordings*.

Broșura oferă detalii edificatoare și asupra activității profesionale a celor trei remarcabile interprete: violonista Daniela Braun, violoncelista Anna Carewe și pianista Irmela Roelcke, muziciene experimentate, cu o activitate intensă atât în sfera muzicii contemporane, cât și în cea a muzicii clasice, ca membre ale unor ansambluri camerale sau simfonice de prestigiu. Înregistrările au fost realizate sub coordonarea unui colectiv de specialiști de la Deutschlandfunk, condus de Frank Kämpfer.

*

Trio-ul pentru vioară, violoncel și pian este o lucrare emblematică, scrisă în 1997, cu doar un an înainte de dispariția compozitorului¹. În prezentarea detaliată ce însoțește discul, Dan Dediu subliniază suflul amplu al acestui opus, a cărui construcție în patru mișcări înălțate prin *attacca* reflectă aplicarea în domeniul cameral a unei concepții simfonice. Totodată, Dediu remarcă prezența unor ingrediente esențiale ce stau la baza stilului lui Vieru, precum armonia bazată pe acorduri consonante (majore, minore, cu septimă), utilizate în diferite combinații; melodica simplă; ritmul neoclasic, alternând cu pasaje rubato care sunt notate extrem de precis; scările modale; proliferarea materialului melodico-ritmic în baza unei tehnici combinatorice; tehnica variațională și aplicarea principiului periodicității în varianta sitei lui Erathostene.

¹ Partitura a apărut în 2006 la Editura Universității Naționale de Muzică din București (UNMB).

Prima parte debutează sub semnul nostalgiei și inocenței, simbolizate printr-un motiv luminos, diatonic, provenit dintr-un cântec de leagăn. În pofida aparentei sale fragilități, acest motiv dovedește o reziliență neobișnuită – acompaniat, dar și întrerupt, bruiat sau chiar strivit de structuri acordice, aneantizat pe parcursul unor suprafețe misterioase și întunecate din care răzbate o tensiune mocnită, amenințătoare, motivul reapare periodic cu o candidă obstinație, uneori vulnerabil și delicat, alteori afirmat cu tărie, dovedind o forță interioară incasabilă, ce reușește să îmblânzească structurile acordice cu care ajunge în final să coexiste în armonie. Din acest parcurs se creionează parcă o metaforă a rezistenței blânde, ingenuă, dar de nezdruccinat, cu posibile conotații autobiografice.

Partea secundă aduce în prim plan umorul lui Vieru, în diverse ipostaze juxtapuse sau chiar suprapuse, amintind de pagini semnate de Prokofiev sau Șostakovici. În puternic contrast, partea a treia ne introduce într-o atmosferă poetică, de reculegere, în care personajul principal este cantilena lirică a violoncelului, căruia i se alătură la un moment dat vioara, ambele fiind acompaniate discret și meditativ de acordurile consonante (majore sau minore) ale pianului. Concepută în formă de chaconă, mișcarea are la bază o succesiune de șase acorduri, pe care însă Vieru le așază în serii de câte șapte, producând astfel o perpetuă deplasare sau, mai degrabă, o insesizabilă alunecare. În opinia lui Dediu, această parte este un exemplu de creștere „vegetală” a muzicii, prin expansiune, prin ramificare graduală, firească și permanentă. Creșterea culminează prin înălțarea într-o zonă rarefiată, parcă decorporalizată, a transcendenței, în care plutesc imponderabil flajelele instrumentelor cu coarde și acordurile surdinate ale pianului. Revenirea către o zonă mai pământeană se realizează cu incredibilă blândețe, ca o atingere profund umană și consolatoare.

Ultima mișcare readuce luminozitatea diatonicului, de această dată prin intermediul unor arpegii majore. Treptat, profilul melodic se apropie din ce în ce mai mult de zona intonațiilor folclorice, iar secțiunea mediană confirmă această descendență prin caracterul său dansant, dinamic, asemenea unui perpetuum mobile. pulsația dansantă izoritmă, accelerată de la ternar la binar, se retrage apoi în plan secund și cedează scena unui personaj nou, dezinvolt – un motiv săltăreț, zigzagat și neastâmpărat, care va persista și pe parcursul reprizei, creând astfel o interesantă sinteză între secțiunea inițială și cea mediană. Trio-ul se încheie cu o Coda visătoare, irizată de triluri în registrul mediu și acut, în care evenimentele trecute se topesc într-un tărâm aproape feeric, populat de memorii și reminiscențe nostalgice.

Alcătuind un ansamblu omogen și bine coagulat, cele trei interprete pun în valoare în partea I multiplele volute ale materialului muzical,

stranietatea raporturilor între fragilitate și forță, infinitatea de culori și emoții ale aceleiași entități, reliefând contrastele printr-o gamă dinamică și timbrală foarte variată. Policromia humorului lui Vieru este admirabil evidențiată în partea secundă, în care muzicienele trec cu ușurință de la ironie la sarcasm, de la parodiare la burlesc, de la giocoso la sardonio, încheind prin prăbușirea abruptă într-un tourbillon. Frumusețea vibrato-ului și a armonicelor instrumentelor cu coarde, delicatețea tușului pianistei, subtilitatea dozărilor dinamice, eleganța și noblețea frazării potențează traseul intens liric din partea a III-a, iar finalul este bine susținut prin energia interioară și spiritul ludic.

*

Asemenea Versetelor din textele religioase, care au un sens de sine-stătător și sunt în general numerotate, *Versete* pentru vioară și pian (1989) sunt formate din 24 de secvențe marcate de Vieru în partitură prin cifre romane, de la I la XXIV. Aparent, ni se prezintă o succesiune de miniaturi fără legătură una cu cealaltă, ce coexistă non-conflictual – un traseu vectorial, direcționat către viitor, fără memorie, fără amintiri, ce are drept rezultat o „formă aditivă”¹. La o audiere mai atentă, observăm că sfârșitul coincide cu începutul (alfa și omega), ceea ce, pe de o parte, conferă lucrării un caracter deschis, iar pe de altă parte, convertește aparentul traseu vectorial într-un timp circular, concentric. Scurta prezentare pe care Vieru o face lucrării confirmă observația empirică a receptorului. Mai mult, aflăm că miniaturile sunt de fapt „structuri palindromice care se deduc fiecare din precedenta și care formează împreună o mare buclă”², unite în mod secret printr-un sunet comun, do, pe care îl regăsim în toate cele 24 de mini-tablouri. După o primă expunere, cele 24 de versete sunt reluate condensat, primele 410 de măsuri fiind comprimate în alte 123, cărora li se adaugă repriza primei structuri.

Prima structură debutează cu un motiv palindromic de 11 sunete (4+3+4) la vioară, ce amintește de figura retorică *kyklosis* (o succesiune de sunete într-o formă circulară/ondulată) și ale cărei intonații trimit către zona muzicii tradiționale (cvarta mărită „bihoreană”, trepte mobile). Varietatea tablourilor propuse este fascinantă: jucăușe sau lirice, meditative sau dinamice, senine sau agitate, culminative sau de tip platou, cele 24 de secvențe se perindă cumva ineluctabil, generând însă un arc dramaturgic atent dozat, construit „cu un deosebit simț al timpului (...) și cu o mare subtilitate a jocului între planurile informaționale”³. Întinderea și modul de înlănțuire al versetelor

¹ Corneliu Dan Georgescu, prezentarea lucrării, în prefața partiturii apărute la Ed. UNMB în 2018, p. VII.

² Anatol Vieru, în *Anatol Vieru despre muzica sa*, ed. Nina Vieru, Ed. UNMB, București, 2006, p. 129.

³ C. D. Georgescu, p. VII.

sunt diferite – unele sunt succinte, asemenea unor haiku-uri, altele sunt mai ample; unele derivă din structura precedentă, alteori cadrul este decupat brusc; sintaxele utilizate sunt de asemenea diverse: polifonă, omofonă, monodică.

Vieru subliniază că interpretarea acestui opus este, datorită amplitudinii și formei neobișnuite, „o întreprindere dificilă”¹. Nu și pentru cele două muziciene care, cu o paletă coloristică diversificată și o remarcabilă înțelegere a sensurilor adânci ale lucrării, ne revelează specificul fiecărui tablou, schimbând registrul expresiv cu rapiditate, naturalețe și într-o perfectă congruență.

*

Sonata a II-a pentru pian (1994²) este alcătuită din trei părți care se succed *attacca*. Tema I a primei părți este construită din îmbinarea a trei elemente eterogene (1. un sunet repetat pe celebrul ritm al „destinului”, 2. un mers sinuos și predominant cromatic ce are tendința de a se îndrepta către acut și 3. o juxtapunere de cvinte care coboară către registrul grav) și reprezintă „în germene toată problematica acestei lucrări”³, prin alăturarea unor elemente aparent contrarii (diatonic/cromatic), dar care pot fi „reductibile unul la celălalt” sau pot avea „o origine comună”⁴. Coexistența contrariilor caracterizează și puntea sau tema a II-a, în care o melodie tetracordică calmă și nostalgică este însoțită de o magmă în grav sau de comentarii fulgurante în acut. Partea a doua, extrem de condensată, e concepută ca o mișcare rapidă și continuă în care predomină parcurgerea aceluiași traseu la interval de octavă. Lena Vieru-Conta sesizează o anumită similitudine de scriitură cu finalul sonatei în si bemol minor de Chopin, de care totodată muzica lui Vieru se diferențiază prin discursul mai degrabă „sombriu, enigmatic, întrerupt de scurte respirații”⁵, comentarii sau interjecții. Ultima mișcare, construită în formă de palindrom (ABCDEDED1C1B1A1), configurează din nou un timp ciclic și stă sub semnul nostalgiei și lirismului, al căror principal mesager e melodia, adusă în diverse ipostaze. Mai întâi, melodia se desface treptat dintr-un coral meditativ alcătuit din acorduri majore și minore, pentru a condensa la un moment dat într-un simplu interval de terță; se cantonează

¹ Anatol Vieru, în *Anatol Vieru despre muzica sa*, ed. Nina Vieru, Ed. UNMB, București, 2006, p. 130.

² Partitura este publicată de Editura Grafoart în 2015, în îngrijirea Lenei Vieru-Conta.

³ Anatol Vieru, în Lena Vieru-Conta, „Sonatele pentru pian de Anatol Vieru”, în *Repere în muzica românească. Anatol Vieru, Cristina Rădulescu-Pășcu și Dorel Pășcu-Rădulescu*, ed. îngrijită de Olguța Lupu, Muzeul Național „G. Enescu” și Editura Muzicală, București, 2016, p. 39.

⁴ Anatol Vieru, în L. Vieru-Conta, p. 39.

⁵ L. Vieru-Conta, p. 42.

apoi în registrul mediu, însoțită de comentarii delicate și melancolice; vârtejuri din ce în ce mai strânse ne conduc într-o zonă a imponderabilului, a liniștii absolute, în care putem contempla sclipirea stelelor și distanțele cosmice; după o coborâre blândă, aceleași etape sunt reluate recurent, dar cu variații, ca o rememorare pe parcursul căreia ne întâlnim cu un scurt pasaj ce amintește de *Cloches à travers les feuilles* de Debussy. Coralul meditativ inițial dobândește la reluare proporții impunătoare, conferind finalului o aură de forță, solemnitate și noblețe.

Evidențiind și colorând diferit diversele personaje, straturi și trasee, într-un mod plin de imaginație, Irmela Roelcke oferă o interpretare convingătoare și sugestivă, ce redă bogăția de sensuri a lucrării și conturează impecabil curba dramaturgică.

*

La finalul acestei fascinante călătorii prin universul muzicii lui Anatol Vieru, realizăm cât de inspirată a fost selecția celor trei lucrări, ce restituie o imagine elocventă a profilului său componistic, caracterizat prin nevoia de cuprindere a întregului, preocuparea pentru „palparea timpului și spațiului prin muzică”¹, apelul constant la surse ancorate în tradiție (melodia, acordurile consonante, scări modale diverse etc.), dar valorificate într-o manieră modernă, evidențierea circularității/spiralității timpului (cu ajutorul simetriei de tip palindromic sau al periodicității – în forme precum chaccona sau sita lui Eratostene), utilizarea unor structuri și proceduri clare și simple pentru a crea arhitecturi complexe². Într-un mod diferit față de alți compozitori, Vieru nu caută o rezolvare dialectică a opozițiilor, prin confruntare și sinteză. El integrează disparitățile într-o logică a coerenței, identifică numitori comuni tainici și reliefează ordinea existentă în aparenta dezordine³, reușind să surprindă interferența și simbioza dintre rațiune și emoție, aparență și esență, tragic și comic, logic și absurd, ludic și grav, efemer și etern.

Prin modul în care așază creația lui Vieru în context biografic, acest CD ne oferă ocazia de a reflecta la sensurile profunde ale muzicii sale. Pentru că experiența terifiantă a pogromului de la Iași din iunie 1941⁴, prin care a trecut împreună cu întreaga familie (tatăl, mama, unchiul – care și-a pierdut viața în

¹ Anatol Vieru, „Tăcerea, ca o sculptare a sunetului”, *Muzica* 3/1970, p. 14.

² Anatol Vieru, „Muzica algoritmică”, în *Cuvinte despre sunete*, Ed. Cartea românească, București, 1994, p. 69.

³ A se vedea în acest sens titlul sugestiv al unuia dintre volumele sale, *Ordinea în Turnul Babel*, Ed. Hasefer, București, 2001.

⁴ A se vedea Petre M. Iancu, „Antisemitismul fals și real și pedagogia dragostei”, 21.11.2018, www.dw.com. În 1990, Anatol Vieru a compus lucrarea „Memorial”, pentru a comemora împlinirea în 1991 a 50 de ani de la Pogromul din Iași.

trenurile morții – și fratele mai mic, cel care va deveni filosoful și logicianul Sorin Vieru), i-a marcat irevocabil viziunea asupra lumii și vieții. Cei doi frați au ajuns de timpuriu la o înțelepciune pe care mulți nu o ating niciodată, iar filosofia a reprezentat de fapt calea amândurora – cu singura diferență că Sorin Vieru a practicat-o cu ajutorul cuvintelor, iar Anatol – prin intermediul sunetelor, explicitate adesea magistral și prin cuvânt¹. Cred că viziunea sa filosofică asupra muzicii trebuie interpretată în această cheie, a unei pledoarii de o viață pentru o lume în care elementele opuse coexistă armonios. Vieru contemplă diversitatea lumii și ne călăuzește cu o mână sigură, dar blândă pe drumul descoperirii compatibilității contrariilor, într-un efort titanice de a cuprinde necuprinsul și a-i revela sensul.

SUMMARY

Olguța Lupu

A Toccata Classics CD featuring music by Anatol Vieru

The new CD featuring music by Anatol Vieru, produced by the UK record label Toccata Classics, is a landmark release that joins other exceptional recordings featuring works by the Romanian composer. The release of this CD is all the more welcome as it completes the segment of music for solo instruments and chamber music, which has been less well represented in previous recordings. The three works, particularly relevant to Vieru's mature output (*Trio* for violin, cello and piano – 1997; *Versetse* for violin and piano – 1989; *Piano Sonata No. 2* – 1994), are remarkably performed by three experienced musicians who are very active in both contemporary and classical music: violinist Daniela Braun, cellist Anna Carewe, and pianist Irmela Roelcke. The CD is accompanied by a substantial presentation booklet containing texts by Martin Anderson (founder of Toccata Classics and producer of this disc), Dan Dediu, and Irmela Roelcke. The three works, selected with great care, paint an eloquent picture of Anatol Vieru's composer profile and offer an opportunity to reflect on the philosophical dimensions of his music, which centers on the coexistence of opposites, revealed through a titanic effort to encompass the incomprehensible and find its meaning.

¹ În lucrări precum *Cartea modurilor* (vol. I, Ed. Muzicală, București, 1980), *The Book of Modes* (vol. I-II, Ed. Muzicală, București, 1993), *Cuvinte despre sunete* (Ed. Cartea românească, București, 1994; Ed. UNMB, București, 2008).