

# CUPRINS

	PAGINA
<b>Preambul</b>	<b>3</b>
<b>STUDII</b>	
<b>Cristina Gârbea</b> Ipostaze ale luminii prin lanterna magică: Ingmar Bergman și Kaija Saariaho	<b>5</b>
<b>INTERVIURI</b>	
<b>Andra Apostu</b> Un dialog cu flautistul Ion Bogdan Ștefănescu	<b>18</b>
<b>ISTORIOGRAFIE</b>	
<b>Vasile Vasile</b> Dimitrie Cantemir - primul muzician român de anvergură europeană Reflectări și recunoașteri occidentale și românești	<b>35</b>
<b>PORTRETE</b>	
<b>Lavinia Coman</b> Maria Șova. Portretul unei profesoare de pian	<b>71</b>
<b>RECENZII</b>	
<b>Monica Lup</b> <i>Istории și ideologii: Filarmonica din București (1868-2018)</i>	<b>83</b>
<b>Olguța Lupu</b> Un regal concertant. Jurnal de audiție	<b>92</b>

## TABLE OF CONTENTS

	PAGE
<b>Preamble</b>	<b>3</b>
<b>STUDIES</b>	
<b>Cristina Gârbea</b> Hypostases of light through the magic lantern: Ingmar Bergman and Kaija Saariaho	<b>5</b>
<b>INTERVIEWS</b>	
<b>Andra Apostu</b> A dialogue with flutist Ion Bogdan Ștefănescu	<b>18</b>
<b>HISTORIOGRAPHY</b>	
<b>Vasile Vasile</b> Dimitrie Cantemir - the first Romanian musician of European level Western and Romanian reflections and recognitions	<b>35</b>
<b>PORTRAITS</b>	
<b>Lavinia Coman</b> Maria Șova. Portrait of a piano teacher	<b>71</b>
<b>REVIEWS</b>	
<b>Monica Lup</b> <i>Histories and Ideologies: The Bucharest Philharmonic (1868-2018)</i>	<b>83</b>
<b>Olguța Lupu</b> A concertante regal. Audition diary	<b>92</b>

# PREAMBUL

Primul studiu din acest număr al revistei Muzica îi aparține Cristinei Gârbea, care, îmbinând calitățile și priceperea ei de muzician cu pasiunea pentru cinematografie, alege să trateze în paralel două personalități din lumea artistică nordică - regizorul Ingmar Bergman și compozitoarea Kaija Saariaho. Imaginarul comun al acestora gravitează în jurul perspectivei lor originale asupra luminii, element tratat prin prisma imaginii și sunetului și analizat de autoare după o aprofundată cercetare de tip interdisciplinar.

Rubrica *Interviuri* îl aduce în fața cititorilor pe artistul Ion Bogdan Ștefănescu, solist flautist al Filarmonicii "George Enescu" dar și poet, compozitor, actor și inventator neobosit al ipostazelor actului artistic. Dezvăluirile acestuia pornesc din experiențele proprii de interpret, atât în ipostază solistică dar și camerală, cu completări din zona pedagogiei muzicale în care activează ca profesor universitar doctor la Universitatea Națională de Muzică din București.

Un amplu studiu al lui Vasile Vasile oferă o imagine multi-dimensională a personalității lui Dimitrie Cantemir de la nașterea căruia s-au împlinit anul trecut 350 de ani. Perspectiva din care autorul realizează acest portret este, desigur, centrată în jurul meritelor lui de muzician, având însă în permanență o raportare necesară la dimensiunea sa intelectuală complexă.

Lavinia Coman continuă șirul portretelor marilor profesoare de pian care au creat în România o școală remarcabilă, cu un studiu dedicat Mariei Șova, ale cărei contribuții generoase sunt evocate cu respect și admirație de fosta ei elevă.

Monica Lup este autoarea unei recenzii a volumului *Istorie și ideologii: Filarmonica din București (1868-2018)*, recent apărut la Editura Universității Naționale de Muzică din București sub coordonarea muzicologului Valentina Sandu-Dediu. Monografia cuprinzătoare face o incursiune profundă în evoluția Filarmonicii, acoperind prin catalogarea concertelor, peste 150 de ani de istorie. Volumul combină cercetarea istorică cu o republicare a unui studiu cheie al Elenei Zottoviceanu și cuprinde interviuri cu muzicieni proeminenți realizate de Ioana Marghita, oferind astfel o imagine a parcursului instituției prin diferite epoci politice și a impactului său asupra scenei muzicale românești.

Recenziile CD-urilor apărute în seria *Antologia muzicii românești* continuă cu cea semnată de Olgața Lupu care propune perspectiva unui „jurnal de audiție”. Regalul muzical oferit de acest disc conține trei concerte pentru vioară și orchestră scrise de unii dintre cei mai valoroși compozitori români: Doina Rotaru, Adrian Iorgulescu – creatori ce aparțin aceleiași generații și mai tânărul lor coleg, Mihai Măniceanu, în interpretarea memorabilă a violonistei Diana Moș.

**Andra Apostu**  
**Redactor**

# PREAMBLE

The first study of this new issue of Muzica magazine is written by Cristina Gârbea, who, combining her qualities and skills as a musician with her passion for cinema, chooses to treat in parallel two personalities from the Nordic art scene - the film director Ingmar Bergman and the composer Kaija Saariaho. Their common imaginary visions revolve around their original perspective on light, an element treated through the angle of image and sound and analyzed by the author after a meticulous interdisciplinary research.

The *Interviews* column presents the artist Ion Bogdan Ștefănescu, flutist soloist of the „George Enescu” Philharmonic, but also poet, composer, actor and tireless inventor of the artistic act. His stories are based on his own experiences as a performer with additions from the field of music pedagogy in which he works as a professor at the National University of Music in Bucharest.

An extensive study by Vasile Vasile offers a multi-dimensional overview of the personality of Dimitrie Cantemir, whose 350<sup>th</sup> anniversary was celebrated last year. The perspective from which the author realizes this portrait is, of course, centered around his merits as a musician, but always with a necessary reference to his complex intellectual development.

Lavinia Coman continues the series of portraits of the outstanding piano teachers who have created a remarkable school in Romania with a study dedicated to Maria Șova, whose generous contributions are evoked with respect and admiration by her former student.

Monica Lup is the author of a review of the book *Histories and Ideologies: the Bucharest Philharmonic (1868-2018)*, recently published by the National University of Music in Bucharest under the coordination of musicologist Valentina Sandu-Dediu. The comprehensive monograph takes a deep insight into the evolution of the Philharmonic, covering more than 150 years of history by listing its concerts. The volume combines historical research with a re-publication of a key study by Elena Zottoviceanu and includes interviews with prominent musicians conducted by Ioana Marghita, providing a broad view of the institution's journey through different political eras and of its impact on the Romanian music scene.

The reviews of the CDs published in the *Anthology of Romanian Music* series continue with the one signed by Olguța Lupu who brings us the perspective of an "audition diary". The musical regal offered on this CD contains three concertos for violin and orchestra created by some of the most important Romanian composers: Doina Rotaru, Adrian Iorgulescu and Mihai Măniceanu, in the memorable interpretation of violinist Diana Moș.

**Andra Apostu**  
Editor

# STUDII

## Ipostaze ale luminii prin lanterna magică: Ingmar Bergman și Kaija Saariaho<sup>1</sup>

**Cristina Gârbea**

În secolul XVII, Christiaan Huygens – un fizician olandez pasionat de studiul opticii – dezvoltă un aparat prin care se puteau proiecta imagini pictate pe plăci de sticlă cu ajutorul unei surse de lumină (inițial era vorba de soare sau de lumânări, apoi de diverse tipuri de lămpi, din ce în ce mai evolute). Instrumentul astfel conceput se numește *lanterna magică* și este un strămoș al proiecteurului cinematografic, un mijloc de narațiune vizuală ce se trage din *camera obscura* (cunoscută ca fiind un dispozitiv cu ajutorul căruia se obține pe un ecran imaginea răsturnată a unui obiect). Lanterna magică s-a folosit, la început, în scopuri educative, dar s-a transformat apoi într-o formă de divertisment. La trei secole distanță de momentul apariției ei, lanterna magică este înfățișată într-unul dintre primele scurtmetraje (mute) din istoria cinematografului, realizat de Georges Méliès, într-o reprezentare metaforică a dezvoltării artei vizuale, de la originile lipsite de suplețe la captări ingenioase ale mișcării.

Un astfel de instrument, în varianta sa destinată copiilor, ajunge, în anul 1928, în posesia suedezului Ingmar Bergman. Era, pe atunci, un tânăr în vârstă de zece ani și nu-i încolțise în minte, probabil, nici măcar germenul pasiunii sale pentru regie. Nu avea cum să prezică faptul că va deveni unul dintre cei mai influenți artiști ai cinematografului secolului XX, un om-lemnă al Epocii de Aur a filmului de artă. A avut, însă, un impuls instinctiv ludic-curiós: și-a dat la schimb colecția de soldați de plumb (o sută la număr) pe aparatul de proiecție, într-un troc propus

---

<sup>1</sup> Studiu prezentat în 5 noiembrie 2023, în cadrul Simpozionului de muzicologie „Persona” coordonat de Vlad Văidean, desfășurat sub egida Festivalului Internațional *Meridian*.

fratelui său. Momentul apare consemnat în autobiografia sa publicată în 1987 – pe care o numește sugestiv *Lanterna magică* –, ca o trimitere la un joc fratern care se va dovedi a fi decisiv în devenirea sa artistică. Copilul Bergman era deja un subtil observator al lumii înconjurătoare, transpuse mai apoi prin filtrul convențiilor de natură filmică, sensibil la tot ce constituia peisajul familial: „miresmele, oamenii, încăperile, gesturile, tonalitățile sau obiectele”.

Mai presus de toate acestea apare menționat, aproape obsesiv, un singur element – *lumina*: „cupolele dealurilor cu licăririle lor albastrii”, „lumina galbenă pe motivul oriental al feței de masă”, „reflexele formând carouri de culoare galben închis pe modelele tapetului”, „soarele scânteind în lampadarele de cristal [și] aruncând umbre mișcătoare pe covor”, „reflexele de pe farfuria cu terci [care] se schimbau formând modele noi”, „umbrele silențioase”, „ivirea zorilor”<sup>1</sup>, lumina blândă a viezei, slabă sau puternică a iernii târzii, lumina serii. În jurnalul său – un autoportret mozaicat, scris non-cronologic, în care regizorul recurge la *flashback*-uri pentru a reconstitui tabloul vieții sale, cu mențiuni despre părinți, iubiri, colaborări și munca în teatru – lumina capătă astfel felurite roluri-cheie.

Aceasta apare, la început, ca sursă a re-creării spațiului copilăriei, ca mijloc de transpunere într-o vreme trecută, un vehicul comemorativ ce trimite într-un spațiu și timp îndepărtate: lumina mereu însoțitoare, asociată cu căldura timpurie a primilor ani de viață. Mai apoi, ea dobândește funcții ocrotitoare, salvatoare, îi devine complice tânărului Bergman: copil fiind, era pedepsit adesea prin închiderea, ca un prizonier, în întunericul unui șifonier, în care se zvonea că ar exista „o mică ființă care mânca degetele de la picioare copiilor răi”<sup>2</sup>. Consolarea în carcera dulapului și-a oferit-o singur, luând cu el o lanternă de buzunar cu lumină roșie și verde, al cărei fascicol îl îndrepta spre perete, închipuindu-și că s-ar afla la cinema.

Tot de anii aceia se leagă și primele senzații vizual-tactile marcante: o combinație între lumină, joc și mișcare, o mixtură-fundament în viitoarea carieră regizorală. Cu adevărat specială era lumina de pe insula Fårö, situată în Marea Baltică, un adăpost idilic în

---

<sup>1</sup> Ingmar Bergman, *Lanterna magică*, trad. Dan Shafran, Elena Florea, Carmen Banciu, Editura Meridiane, București, 1994 (ed. princeps: 1987), p. 19-20, 29, 37, 44, 6, 21.

<sup>2</sup> I. Bergman, p. 14.

care s-a refugiat Bergman în anii '60. Este locul arid-sălbatic în care a creat (printre altele, briliantul film *Persona*) și care l-a inspirat:

[L]a mijlocul lunii martie ne mutăm [în locul în care] tocmai a început lupta cea lungă dintre iarnă și primăvară: când o zi puternic însorită, cu adieri blânde, cu reflexii sclipind în apă, cu miei nou născuți zburdând pe pământul golaș după topirea zăpezii, când o alta cu vânturi năprasnice venind din tundră, cu zăpada căzând orizontal, cu marea vuind, cu ferestre și drumuri blocate și cu curentul electric întrerupt.<sup>1</sup>

În afara menirii de element natural stimulant-vizual, senzorial, protector, evocator, ludic și inspirator, lumina, într-o asociere semiotică – în sensul de luminos, limpede, cristalizat, clar – îi vorbește lui Bergman despre ordine și claritate. Astfel, la repetițiile sale din teatru avea grijă să-și creeze un spațiu „adaptat scopului”, unde domnea, spune el, „autodisciplina, curățenia, lumina și liniștea”<sup>2</sup>, deci un loc pur și limpede care să-i oglindească spiritul metodic, mediator, ritualizat și organizat până la un soi de tiranie a controlului, ocolit de diletantismul haosului sau de situații neprevăzute. Așa se face că, atunci când l-a întâlnit pe directorul de imagine Sven Nykvist, cei doi au început o lungă colaborare în care „domnea încrederea și siguranța absolută”. Bergman și-a găsit în acesta nu doar un coechipier pe măsură, ci mai ales un partener la fel de pătimaș în observarea (și captarea) optică a lumii. De la bun început, Nykvist, după relatările regizorului, „a aranjat luminile cu acea intuiție greu de descris care constituie titlul său de noblețe”, iar Bergman nu se limitează la a-l numi sumar *operator*, ci „unul dintre cei mai mari *ingineri de lumină* din lume, dacă nu chiar cel mai mare”<sup>3</sup>.

Compatriotul său i-a încarnat vizual imaginarul regizoral, dând naștere, în această formulă de duet, unor capodopere cinematografice iconice: *The Virgin Spring*, *Winter Light*, *Persona*, *Cries and Whispers*, *Fanny and Alexander* etc. Nykvist, cunoscut ca „The Master of Light”, a fost un pionier în utilizarea expresivă a luminii natural(ist)e în cinema, ferindu-se de orice însemna sau putea fi perceput ca iluminare artificială. Se juca cu ea în infinite posibilități, iar scenariul și actorii – cadrul artistic – păreau a fi doar un pretext pentru adevărata explorare a

---

<sup>1</sup> I. Bergman, p. 108.

<sup>2</sup> I. Bergman, p. 41.

<sup>3</sup> I. Bergman, p. 76.

poeziei vizuale. Și la el, lumina devine companion, dar și un mijloc prin care sculptează în fizionomiile personajelor sale cele mai vaste stări: de la transcendență la chinul de-spiritualizării (sau o proiecție a umbrelor), de la senzualism la inocență. Și întotdeauna se subordona naturii, lăsându-se pradă capriciilor ei și folosindu-le în avantajul lui: surprindea lumina cu irizații reci tipică țărilor nordice cu o dragoste de „acasă” sau vâna așa-numita *golden hour*, acea oră magică în care peisajul era acoperit de o culoare caldă, blândă, roșiatică, pentru a-și îmbrăca, în haina armonioasă a soarelui, personajele.

La o distanță de trei decenii de la lansarea autobiografiei bergmaniene, o compozitoare scria ***Laterna magica***, lucrare comandată de *Stiftung Berliner Philharmoniker* și *Lucerne Festival*. Este vorba despre finlandeza Kaija Saariaho, o admiratoare a regizorului suedez și o artistă cu o lume sonoră inedită, în care a adus laolaltă un caleidoscop de simțuri printr-un fel de senzualitate sinestezică cu care era înzestrată. Criticul muzical Alex Ross, într-un articol pentru *The New Yorker*, susține că muzica compozitoarei este „ca un peisaj fremătănd de activități naturale”<sup>1</sup>. Este, într-adevăr, o creație pătrunsă organic de inspirații preluate de pretutindeni: din cinema, poezie, pictură, artă multimedia sau din mediul familiar. Saariaho a avut dintotdeauna o înclinație profund imaginativă. În copilărie, s-a refugiat în „creierul său muzical” (ca să parafrazez titlul bestseller-ului psihologului Daniel Levitin), un spațiu viu și stimulant în a crea melodii; încă de timpuriu îi cerea mamei sale să „stingă perna”, pentru că își închipuia că de acolo se auzea un flux neîncetat de sunete, melos ce nu îi dădea pace. A fost înconjurată de natură, o lume materială pe care o poartă în identitatea sa creatoare, integrând vântul, apa, pașii în zăpadă, cerul înstelat, valurile, nufierii, etc. în lucrările sale.

*Laterna magica*, o lucrare post-spectralistă, pornește de la sursa bergmaniană, ca o mască sonoră a universului său, compozitoarea punând accentul pe două componente de proveniență cinematică: pe de-o parte, lumina – din lumea imaginativă a regizorului și cea transpusă vizual de Nykvist –, iar pe de altă parte, mașinismul/rotația constantă ce stă la baza punerii în funcțiune a aparatului de proiecție. Saariaho

---

<sup>1</sup> „music as a landscape seething with natural activity”. Alex Ross, „The Sonic Signatures of Salvatore Sciarrino and Kaija Saariaho”, *The New Yorker*, 12.VI.2023, <https://www.newyorker.com/magazine/2023/06/19/venere-e-adone-salvatore-sciarrino-music-review>, accesat la 01.XI.2023.



sugerează licăririle, fulgurațiile prin succesiunea armoniilor derivate din spectrul sonor, dar și prin juxtapunerea unor blocuri de sunete dominate de diferite culori și efecte acustice, ca într-un montaj cinematografic. Mecanismul lanternei magice este evocat, la nivel macro, printr-o structurare de tip arc a lucrării (tempo așezat-rapid-așezat) cu schimburi interne de mișcare, într-o construcție graduală: începutul lent precum învârtirea manetei, o accelerare progresivă către un climax sugestiv pentru rularea dinamică a imaginilor mișcătoare continue, urmată de o decelerare treptată și de o revenire de la viteza inițială înspre stază – oprirea aparatului.

Trimiterea la Bergman și Nykvist este mai mult decât evidentă atunci când compozitoarea inserează, în prima parte a lucrării, murmurul fantomatic al instrumentiștilor intonând, ca într-un *Sprechchor*, un fragment tradus în germană din autobiografia regizorului, ce surprinde admirația acestuia pentru multifacțetata lumină imortalizată prin obiectivul operatorului de imagine, și descrisă printr-o infinită serie de adjective: „blândă, periculoasă, onirică, vie, moartă, clară, încețoșată, fierbinte, puternică, dezbrăcată, bruscă, întunecată, primăvărarică, pătrunzătoare, apăsătoare, directă, oblică, senzuală, copleșitoare, restrictivă, otrăvitoare, pacificatoare, strălucitoare”<sup>1</sup>. Repetiția cuvântului *Licht* (cu precădere alăturarea ultimelor două consoane *h-t*, șoptite răspicat), cu a sa particularitate fonetică, se potrivește de minune cu reverberația fluieratului și a șuieratului.

Această lucrare omogenă se evidențiază, după cum remarca un comentator, printr-o „polifonie de procese”<sup>2</sup> ce se subordonează poveștii de viață și creației lui Bergman, încarnată în planuri distincte: *crescendo*-ul textului și al cadrului sonor general, armonia schimbătoare, jocul tempo-urilor (asemănător cu iluzia percepției timpului în cinema), al afectelor (*dolce, furioso, doloroso, misterioso* etc.) și al timbrurilor (de exemplu, coralul celor șase corni merit să simbolizeze o nuanță

---

<sup>1</sup> „Gentle, dangerous, dream-like, lively, dead, clear, hazy, hot, strong, naked, sudden, dark, spring-like, penetrating, pressing, direct, oblique, sensuous, overpowering, restricting, poisonous, pacifying, bright light. Light”. Kaija Saariaho, „*Laterna Magica* for Orchestra. Notes”, <https://saariaho.org/works/laterna-magica>, accesat la 01.XI.2023.

<sup>2</sup> „polyphony of processes”. Marc-André Dalbavie, citat de Tatiana Tsaregradskaya, „Kaija Saariaho and Her *Laterna Magica*”, *Вестник СПбГУ. Искусствоведение [Vestnik of Saint Petersburg University. Arts]*, Tom 11, nr. 4, 2021, p. 610.

puternică, opulentă de roșu, ca într-o aluzie la *flash*-urile vibrante, în aceeași culoare, din pelicula *Cries and Whispers*). Rezultatul final este o muzică organică, aflată, după cum spune Saariaho, „în afara unui ritm și puls vizibile”<sup>1</sup>, o masă sonoră pulsatorie, cu contraste și cu accent pe timbralitate, cu texturi sonore difuze, maleabile precum cele de tip *clocks & clouds* specifice lui Ligeti.

Natura în general și prezența luminii în particular nu sunt străine de lumea muzicii clasice – sunt elemente pe care le întâlnim de la Joseph Haydn și Richard Strauss la Morton Feldman și Unsuk Chin –, însă lumina apare cu precădere în creația compozitorilor nordici, dată fiind specificitatea surprinzătoare a fenomenelor arctice din regiunea finoscandică a Europei și a irizațiilor solare asociate. Martori la o lume înconjurătoare imprezvizibilă, cu sclipiri translucide, dar și cu peisaje tainic-semiobscur, compozitori precum Jean Sibelius (poemul simfonic *Nightride and Sunrise*), Edvard Grieg (suita *Peer Gynt*), Uno Klami (fantezia *Revontulet/Aurore Boréale*), Einojuhani Rautavaara (simfonia *Angel of Light*), Erik Bergman (nocturnele *Sub luna*), Magnus Lindberg (lucrarea orchestrală *Seht din Sonne*), Kalevi Aho (concertul pentru teremin *Eight Seasons*), Outi Tarkiainen (*Midnight Sun Variations*) sau muzicienii din cultura pop islandeză (precum Björk, Sigur Rós) au dat naștere unor lucrări în care își îndreaptă privirea asupra diferitelor fațete ale naturii iridescente.

Dintre toate aceste nume și aflată, simbolic, sub influența lui Sibelius, Saariaho se dovedește a fi cea mai mare admiratoare a luminii. În monografia dedicată compozitoareii, realizată de scriitoarea Pirkko Moisala și apărută, în 2009, la University of Illinois Press, sunt consemnate primele contacte pe care aceasta le-a avut cu razele solare, într-o evocare a casei copilăriei:

Îmi plăcea liniștea [de acolo], și încă pot simți atingerea caldă a soarelui de primăvară pe pielea mea. Am așezat un prosop deasupra unui loc înșorit de pe podea și m-am întins pe el, schimbându-mi poziția în funcție de soare și bucurându-mă de senzația lui pe piele. Această experiență a luminii solare și a căldurii sale este fundamentală pentru mine.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> „music without a clear rhythm or pulse”. K. Saariaho, *„Laterna Magica for Orchestra. Notes”*.

<sup>2</sup> „I loved the quietness of the house, and I can still feel the warm touch of the spring sun on my skin. I placed a towel on a sunny spot on the floor and I lay

La Saariaho, „lumina reflectată în zăpadă” sau cea apărută după întunericul de neclintit al nopților arctice pare să fie nu numai o încercare de reconstituire a imaginarii familial/r, ci și un fragment din identitatea sa național-cultural-finlandeză.

În anii '80, Saariaho se afla în plină căutare și asimilare a unui *sound* electronic propriu. Așa a luat naștere *Lichtbogen*, în 1986, pentru 9 instrumentiști și *live electronics*, piesă în care compozitoarea utilizează softuri specifice pentru armonie și pentru ritm pentru a sugera cerul arctic cu străfulgerări reci, într-un cadru mistic-misterios. Este prima dintr-un lung șir de lucrări în care artista încarnează sonor preocupările sale asupra fenomenelor optice terestre. Aflată în Laponia în 1984, Saariaho rememorează experiența transformatoare: „Cei care au trăit asta, cunosc sentimentul de eternitate produs de luminile mișcătoare pe arcul cerului, provocându-ne ușor propriile percepții. Totul are loc într-o liniște perfectă, care cere a fi umplută cu sunete, culori și mișcări”<sup>1</sup>. Având un titlu grăitor, *Lichtbogen* face trimitere la un „arc luminos”, un concept ce oferă indicii despre atmosfera și peisajul evocate, dar și despre dezvoltarea temporal-formală a lucrării, dovedind faptul că imaginea sau ideea extra-muzicală este interconectată cu mijloacele de realizare componistică.

Saariaho surprinde acest fenomen silențios, *aurora borealis*, cu o subtilitate aproape impresionistă: creează o suprafață acustică vie, aflată într-o mișcare perpetuă, cu variații timbrale constante, fără fluctuații bruște. Niciun parametru muzical nu se insinuează violent – compozitoarea construiește un climat sonor atemporal, cu un calm care te bântuie, cu sonorități (predominant) în registrul acut, metalizate, ascuțite, de raze care pâlâie, în care flautul joacă rolul principal. Este o muzică aflată într-o continuă transformare, dar în cadrul unui proces de metamorfozare blând și progresiv. Se constituie pe baza a două contraste sonore – sunetul instrumentelor tradiționale în *live*

---

down on it, changing my position according to the sun and enjoying the feel of the sun on my skin. That experience of sunlight and its warmth is fundamental to me”. K. Saariaho, citată de Pirkko Moisala, *Kaija Saariaho*, University of Illinois Press, Urbana & Chicago, 2009, p. 1.

<sup>1</sup> „Those who have experienced them know the feeling of eternity when seeing the lights moving across the arc of sky gently challenging our perceptions. Everything happens in a perfect silence, which demands to be filled with sounds, colors, and movements”. K. Saariaho, citată de P. Moisala, p. 32.

*performance* și cel electronic –, două planuri întrepătrunse prin amplificare și distorsionare, în texturi în care se pune accentul pe culoare. Din coliziunea celor două *sound*-uri se naște un tablou din altă lume, cu momente de luminescență pură, alternate cu elemente de *noise* sofisticat, temperat.

Cele mai dinamice explorări sonore ale lui Saariaho asupra luminii au avut loc, însă, după anul 2000. Prima dintre acestea, în 2002, o constituie lucrarea ***Changing Light***, un dialog intim între soprană și vioară, într-o lume sonoră fragilă și pioasă. Ca o rugăciune intonată în registrul acut, îngânată de unduirile melodice ale instrumentului-partener, textul sonor are ca fundament scrierea rabinului Jules Harlow despre Creație și incertitudinea existenței umane, înțesată de tropi ai luminii (și ai antitezei ei): luminozitate-întuneric, zi-noapte, zori-amurg, răsărit-apus, soare, stele, cer strălucitor, dimineață, Dumnezeu, îngeri, renaștere, îndurare, grație, compasiune, splendoare. Lumina apare aici ca element-sursă al naturii înconjurătoare – în ipostaza de căldură, de viață, de far călăuzitor –, dar și ca virtute, aspirație a naturii umane („purificare”, „limpezire”, „înseninare”, „curățire” sufletească).

În 2006, Saariaho compune un concert de violoncel dedicat lui Anssi Karttunen, ca o încununare artistică a unei lungi colaborări. Pe cei doi i-au adus aproape cele câteva decenii în care au împărtășit pasiunea pentru cercetare sonoră – în care violoncelistul i-a dezvăluit compozitoarei toate tainele instrumentului, cu tot ce implică acestea: tehnica diferitelor trăsături de arcuș, extinderea posibilităților timbrale etc., trecute, analizate și procesate de finlandeză prin modalități software specifice. Vorbim, deci, de zeci de ani de cooperare profesională și experimente, suprapuși pe o strânsă relație de prietenie.

Lucrarea se numește ***Notes on Light*** și este concepută ca o călătorie spre *inima luminii*, un cod poetic pe care Saariaho îl „ascunde” pe ultima pagină a partiturii, sub forma unei strofe din poemul *The Waste Land*, ce aparține lui T.S. Eliot: „...nu mai puteam / Să vorbesc, mi se încețoșau ochii, nu eram / Parcă nici viu, nici mort, nu mai știam de nimic, / Priveam în inima luminii, tăcerea”<sup>1</sup>. Meditație asupra temporalității și ipostazelor umane pe de-o parte și, pe de alta, privire

---

<sup>1</sup> „...I could not / Speak, and my eyes failed, I was neither / Living nor dead, and I knew nothing, / Looking into the heart of light, the silence”. T.S. Eliot, *Tărâmul pustiit și alte poeme. 1909-1962*, trad. Mircea Ivănescu, Editura Humanitas Fiction, București, 2011, p. 144 (en) / 145 (ro).

asupra calităților luminii – graduală, orizontală, întunecată, transparentă, translucidă, opacă, etc. –, *Notes on Light* surprinde în primul rând prin plasarea violoncelului într-o continuă explorare a efectelor acustice, în care solistul, după cum spune Karttunen, „nu este doar eroul, ci trebuie, de asemenea, să se lupte pentru drepturile sale, să conducă, să colaboreze cu orchestra și, uneori, să se supună acesteia”<sup>1</sup>. Lucrarea mai surprinde însă și prin diversitatea coloristică a întregului aparat orchestral, printr-o extindere a sonorităților violoncelului, preluate de flaut, flaut piccolo sau viori.

Concertul este construit din cinci mișcări – cinci ipostaze ale luminii. Prima dintre acestea, *Translucent, Secret*, plasează instrumentul solist într-o cvasi-improvizație jelițoare și misterioasă, ezitantă și anticipativă, în care orchestra apare mai degrabă ca fundal sonor diluat și atmosferic, cu puncte coloristice inedite („picături” de celestă, corzi vibrante tânguioase, murmurate într-o manieră asemănătoare violoncelului, note în registrul grav al pianului apăsat greoi, repetat). Următoarea mișcare, *On Fire*, vine ca un contrast motoric, *sempre energico*, în care solistul intră într-un conflict cu orchestra și în care cele două părți își dispută rolul de conducător, într-un dialog cu replici date ascuțit, sardonice. A treia mișcare, *Awakening*, languroasă, cu aparatul orchestral ca un nor mereu în mișcare, prin care se întrezăresc fulgerele stridente ale violoncelului, vine mai degrabă ca o colaborare între cele două forțe, solist și orchestră. Partea a patra, *Eclipse*, se prezintă ca o masă sonoră cu textură de cluster colectiv, deplasându-se lent și calm printr-un spațiu guvernat, în mod egal, de lumină și întuneric, un „între-lumi” dens și opac, fără contururi clare, în care instrumentul solist se infiltrează în organismul ansamblului. Finalul voiajului, *Heart of Light*, readuce violoncelul în centrul discursului muzical, cu același spirit improvizatoric de la început, ca o rememorare a ipostazei inițiale – un căutător al sensului, al iluminării, al liniștii și păcii eterne. Epilogul vine ca o rezolvare cosmică, într-o rarefiere și îmblânzire a țesăturii instrumentale, până la o stare de acalmie totală, cu nuanțe radioase, orbitoare.

---

<sup>1</sup> „The Soloist is not just the hero of *Notes on Light*, he/she also has to stand up for his rights, fight, lead, collaborate with and sometimes submit to the orchestra”. Anssi Karttunen, „*Notes on Light*, Concerto for Violoncello and Orchestra. Note by Anssi Karttunen”, <https://saariaho.org/works/notes-on-light/>, accesat la 01.XI.2023.

La o distanță de opt ani, în 2014, aflată în Statele Unite, compozitoarea scrie trio-ul cu pian **Light and Matter**. Nu este prima dată când unul dintre parcurile din New York devine sursă de inspirație într-o lucrare muzicală, iar creatorul un observator lucid al împrejurimilor și un re-creator al ambianței specifice. La începutul secolului trecut, Charles Ives compunea *Central Park in the Dark*, un tablou pluristratificat al metropolei turbulente, cu sunetele sale caracteristice: o fanfară, un cazino, o mașină de pompieri, cântăreți ambulănți care interpretează o piesă ragtime. În cazul Kaijiei Saariaho – în lucrarea care ar fi putut purta titlul *Morningside Park in the Light* –, putem vorbi mai degrabă de o reflecție vizuală (și nu auditivă), într-un trio conceput pe baza contrastelor (lumină versus materie, energie versus substanță, mișcare versus stază, timp versus spațiu, spiritual versus fizic).

*Light and Matter* s-a născut în urma contemplării naturii: compozitoarea urmărește parcul newyorkez în decursul unei zile, cu a sa lumină aflată într-o continuă transformare, reflectată pe frunzele ca niște pânze ce așteaptă să fie pictate și pe trunchiurile imobile ale pomilor solizi – un adevărat dans al culorilor, umbrelor, siluetelor. Materia – luând forma, în cazul de față, a copacilor –, este o încarnare a realității obiective, cu masă, volum și structură, o întrupare a *materialului*. Este un termen derivat din *mater* (în latină însemnând „mamă”), deci lucrarea ne vorbește și despre *Mother Earth* sau *Mama Natură*. La polul opus apare Lumina, surprinsă aici cu a sa proprietate cINETICĂ, cu raze timide în tonuri reci și calde, cu reflexii jucăușe, aflată într-un fel de mișcare de rotație (conceptual-temporală și instrumental-fizică); toate acestea într-o lucrare comprimată și condensată, structurată într-o mono-formă cu trei secțiuni distincte continue, cu tempo-uri variate, în care se disting trei paliere: textură mobilă, pulsatorie, structuri motivice/tematice și materialul unui coral lent<sup>1</sup>.

Ultimul dintre aceste experimente are loc în 2016, odată cu conceperea lucrării **Light Still and Moving**, un dialog cu colorit inedit: flaut și kantele – un instrument de proveniență finlandeză, cu corzi ciupite, înrudit cu țitera. Lumina sugerată ingenios acustic prin registrele acute cu sonoritate briliantă capătă aici valențe ritualic-sinuoase, într-un

---

<sup>1</sup> Vezi analiza lucrării în Tim Howell și Richard Powell, „Telling the time: Communication and temporality in Nordic new music”, în *The Nature of Nordic Music*, ed. Tim Howell, Routledge, London & New York, 2020, p. 194-202.

spațiu poetic-ancestral cu caracter improvizatoric, ce îmbină timbralitatea tradițională cu mijloacele moderne.

Sensibile omagii (parțiale sau depline) aduse luminii (exterioare și interioare) regăsim pretutindeni în creația compozitoare: în *Nymphéa* (1987), *Solar* (1993), *Ciel étoilé* (1999), *Orion* (2002), *Asteroid 4179: Toutatis* (2005), *Lumière et Pesanteur* (2009), *Aure* (2011), *Ciel d'hiver* (2013), *Maan varjot/Earth's Shadows* (2013), *True fire* (2014) sau în opera *Innocence* (2018). Influențată de mediul nordic în care a trăit și arătând o considerație aproape spirituală Luminii – o entitate cu proprietăți ocrotitoare, binefăcătoare, ancestrale, cosmice, senzuale, memoriale, primordiale, purificatoare, picturale –, Saariaho se avântă într-o cercetare timbrală, armonică, formală și texturală care să servească scopului: zămisirea sonoră a unei muzici sublime inspirate din substanța optică a lumii. La Saariaho, după propriile-i spuse, „lumea muzicală și cea vizuală sunt una și aceeași”<sup>1</sup>.

Elementul natural este prezent în opera Kaijei Saariaho, dar și în interviurile sale, precum și în jurnalul lui Ingmar Bergman și în filmografia sa înțesată de personificări ale luminii, atent întrupate prin obiectivul lui Sven Nykvist. La ambii, viața personală și cea creativă sunt două instanțe care își dau mâna, care se întrepătrund organic, interconectate până la diluare identitară. Cei doi artiști cu origine nordică par să fi fost, pe tot parcursul activității lor, aflați sub influența lungilor ierni întunecate, *într-o căutare de concretizare creativă a luminii pierdute*. Lumina, entitatea imaterială venerată de cei doi, prin creația fiecăruia, poartă încărcătura unor reprezentări simbolice comune: element natural, sursă primordială de viață și de conectare la natură, partener ajutător al copilului, primă experiență senzorială, instrument de întoarcere în timp, izvor inspirator artistic, antiteză a umbrelor răului, componentă a culorii (perceptibilă ochiului uman printr-un mix al frecvențelor luminii), crâmpei de magie, metaforă a iluminării și a cristalizării spirituale, cale spre transcendență.

Poate că aceste elogii aduse Luminii se rezumă, în esență, tot la condiția și condiționarea umană – o condamnare la efemeritate și incertitudine –, la frica noastră de eternul întuneric. Relevante în acest context par a fi vorbele poetului vietnamez Ocean Vuong din romanul

---

<sup>1</sup> „the most important thing in my perception is that the visual and the musical world are one to me”. K. Saariaho citată de P. Moisala, p. 55.

său semi-autobiografic de debut: „dacă, raportată la istoria planetei noastre, viața unui individ este atât de scurtă, o clipită, cum se zice, atunci a fi strălucitor, începând cu ziua în care te-ai născut și până în cea în care mori, înseamnă *a fi strălucitor numai o clipă*”<sup>1</sup>. Bergman și Saariaho strălucesc, nemuritori, în lumina necurmată a geniului, cu irizații răsfărânte asupra tuturor celor care au luat contact, fie și pentru un moment, cu creația lor.

## REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

Bergman, Ingmar, *Lanterna magică*, trad. Dan Shafran, Elena Florea, Carmen Banciu, Editura Meridiane, București, 1994 (ed. princeps: 1987)

Eliot, T.S., *Tărâmul pustiit și alte poeme. 1909-1962*, trad. Mircea Ivănescu, Editura Humanitas Fiction, București, 2011

Howell, Tim & Powell, Richard, „Telling the time: Communication and temporality in Nordic new music”, în *The Nature of Nordic Music*, ed. Tim Howell, Routledge, London & New York, 2020, p. 193-218

Karttunen, Anssi, „Notes on Light, Concerto for Violoncello and Orchestra. Note by Anssi Karttunen”, <https://saariaho.org/works/notes-on-light/>, accesat la 01.XI.2023

Moisala, Pirkko, *Kaija Saariaho*, Univerity of Illinois Press, Urbana & Chicago, 2009

Saariaho, Kaija, „*Laterna Magica* for Orchestra. Notes”, <https://saariaho.org/works/laterna-magica>, accesat la 01.XI.2023

Ross, Alex, „The Sonic Signatures of Salvatore Sciarrino and Kaija Saariaho”, *The New Yorker*, 12.VI.2023, <https://www.newyorker.com/magazine/2023/06/19/venere-e-adone-salvatore-sciarrino-music-review>, accesat la 01.XI.2023

Tsaregradskaya, Tatiana, „Kaija Saariaho and Her *Laterna Magica*”, *Вестник СПбГУ. Искусствоведение [Vestnik of Saint Petersburg University. Arts]*, Tom 11, nr. 4, 2021, p. 607-635

Vuong, Ocean, *Pe pământ suntem strălucitori o clipă*, trad. Miruna Ioana Voiculescu, Editura Storia Books, București, 2019

---

<sup>1</sup> Ocean Vuong, *Pe pământ suntem strălucitori o clipă*, trad. Miruna Ioana Voiculescu, Editura Storia Books, București, 2019, p. 238.



**SUMMARY**

**Cristina Gârbea**

**Hypostases of light through the magic lantern:  
Ingmar Bergman and Kaija Saariaho**

This text aims to be a short journey through the imaginary of the Swedish director Ingmar Bergman and the Finnish composer Kaija Saariaho, two Nordic artists influenced by the surprising specificity of the arctic phenomena in the Finnish-Scandinavian region of Europe. Both of them, in an organic interweaving of their personal (autobiography, interviews) and artistic (creation) lives, note – directly or allusively, but with an almost obsessive constancy – a single element: *the Light*. From early sensory and intuitively-creative experiences to semiotic associations, the optical substance of the world is captured in images or sounds by Bergman and Saariaho, in personifications with key roles – all explored through memorial and artistic documents.

# INTERVIURI

## Un dialog cu flautistul Ion Bogdan Ștefănescu

**Andra Apostu**

*Ion Bogdan Ștefănescu, solist al Filarmonicii „George Enescu” și profesor universitar doctor habilitat la Universitatea Națională de*



*Muzică din București este un mare artist: iubește muzica, interpretează, improvizează, compune, scrie și recită poezie, reinventându-se cu fiecare nouă idee care îi apare cu ușurință. Este un interpret devotat muzicii românești și își dedică toată energia artistică parcurgerii unui repertoriu cât mai cuprinzător pentru flaut. Ion Bogdan Ștefănescu este ca un munte înalt cu mai multe căi de acces: în vârf poți ajunge fie pe calea muzicii, fie pe calea poeziei sau a teatrului, fiind*

*ademenit la numeroase popasuri prin conceptele și formatele inedite de concerte pe care le propune.*

- **Andra Apostu:** Domnule Ștefănescu, ați avut șansa neprețuită de a crește într-o familie de artiști înconjurată de oameni valoroși ai scenei teatrale românești și nu numai. Studiul pianului a fost, așadar, un debut natural pentru dvs., însă prietenia cu instrumentul s-a mai zdruncinat când v-ați lovit de rigorile și de obstacolele sistemului de evaluare de atunci din învățământ; angoasa examenelor și studiul sub apăsarea verificărilor periodice v-au determinat să schimbați instrumentul, să optați pentru flaut. Iar de aici până la a fi laureat al concursului "Concertino" de la Praga pare a fi... doar un pas?

**Ion Bogdan Ștefănescu:** Drumul acesta, să recunoaștem, a fost destul de sinuos, cu multe obstacole de care eu am crezut că scap în clipa în care am renunțat la pian trecând la flaut, dar istoria s-a repetat întocmai, astfel că am avut parte de destule angose și mai departe. Așa era sistemul de atunci, un sistem ale cărui reminiscențe încă se resimt. Când mă gândesc că și fata mea, Maria, a renunțat la studiul pianului tot din aceleași motive apăsătoare (ambția profesorilor de a performa prin elevi, impunându-le un repertoriu mult prea sofisticat pentru vârsta lor sau atmosfera neprietenoasă a examenelor), realizez că nimic nu se schimbă odată cu trecerea timpului. Reflexele maturilor rămân întocmai, pentru că și ei, la rândul lor, au trecut prin aceleași experiențe. Cu alte cuvinte, abuzatul devine abuzator. După părerea mea, toți copiii, mai ales la vârste fragede, ar trebuie să fie recompensați în urma unui concurs, pentru a le da aripi, pentru a li se forma încrederea de sine și pentru a le produce satisfacție. Arta trebuie să înfrumusețeze sufletul și viața celor care o practică. Trebuie să te apropii de instrument cu plăcere, în joacă, pentru a-i descoperi în mod fericit tainele. În sistemul nostru, de atunci și de acum, cu voie sau fără voie, s-a instalat o ștachetă competitivă care, în scurt timp, provoacă frustrări și chiar invidie în rândul elevilor, tare care nu au ce căuta în viața artiștilor. Cu timpul, începi să crezi că toată lumea are ceva cu tine, devii încruntat, posomorât, urâcios și invidios pe reușitele altora, iar această stare de nemulțumire continuă provoacă numeroase complexe cu care ajungi să-ți trăiești întreaga viață.

- **A.A.:** Ce piedici ați întâmpinat pe parcursul studiului flautului? Sau, ce „lovituri” ați primit?

**I.B.Ș.:** Prima lovitură a fost la treapta I, când directiva de partid a redus în mod devastator locurile de intrare la liceu. Deși aveam deja performanțe (premiu național) și o activitate concertistică care mă distingea în ochii decidenților de specialitate de restul colegilor mei, am fost la un pas să pic, fiindcă eram trei candidați pe două locuri: pe lângă mine, era fiul secretarei liceului și nepoata lui Dăscălescu. Notele mele din cadrul probelor de examen fuseseră trecute cu creionul, ca să poată fi modificate. Contestația mamei a dus la suplimentarea cu un loc și astfel am intrat și eu: "a cincea roată la căruță", dar am înfrânt sistemul pilelor. Asta a fost cel mai important. Comisia trimisă în inspecție a constatat fraudă, fiindcă rămăseseră urmele notelor în creion pe sub cele noi, trecute cu pixul. Odată intrat, în timpul liceului am câștigat două premii foarte importante: "Diploma de Merit" la concursul "Viotti", Vercelli, Italia și Premiul I la "Concertino" Praga. Bucuria acestor rezultate a fost drastic umbrită de faptul că, la finalul clasei a XII-a am aflat că va fi an închis la Conservator.

➤ **A.A.:** Cum adică „an închis”? E prima dată când aud așa ceva.

**I.B.Ș.:** Odată la trei ani se petrecea acest fenomen nefast. Așa erau directivele, dar era un fapt asumat. Conform regulii, în 1987 ar fi fost loc la flaut, La Conservatorul bucureștean. Concurența era acerbă, așa că investeam toate resursele umane în pregătire. Incomparabil mai dificil de intrat decât la Institutul de Teatru sau la Facultatea de Medicină, fiindcă practic aveam o singură șansă, nu patru sau mai știu eu câte locuri erau oferite la Medicină. Eram liniștit și chiar foarte sigur pe puterile mele, deoarece, în mintea mea, eram calificat datorită premiilor obținute și a activității concertistice susținute. Chiar în stagiunea Filarmonicii "George Enescu" din 1987 cântasem cu fantasticul nostru pianist, Dan Grigore, un recital întreg, împreună cu profesorul meu de atunci, Virgil Frîncu. Mi se părea o performanță chiar mai mare decât premiul de la Praga. Practic Dan Grigore mi-a dat aripi prin gestul său atât de generos. Îi rămân recunoscător pe viață. Dar, m-am lovit din nou de nepoata lui Dăscălescu. Din cauza ei, locul de la București a fost strămutat la Cluj, unde, în mod surprinzător, au fost două locuri. În astfel de momente, în care te consideri total nedreptățit, ești foarte aproape să renunți și să pornești pe alt drum. Totuși, am avut înțelepciunea și voința să aștept un an, pentru a-mi realiza visul de a

deveni muzician profesionist, statut pentru care învățasem și studiasem ca un nebun, travaliu care mi-a folosit enorm în anii universitari, mai ales pentru Diploma de Master din America, unde am ajuns tot printr-un șut în fund.

➤ **A.A.:** Altă lovitură?

**I.B.Ș.:** Așa am considerat-o atunci. Toți colegii mei suflători de la Conservator se angajaseră încă din timpul studenției, la Filarmonica "George Enescu" sau la Orchestra Națională Radio. În cele din urmă, am hotărât și eu să fac pasul și, în mod neașteptat, am fost refuzat de trei ori la concursurile organizate de Filarmonică. Am fost foarte trist, mai cu seamă că mi se spunea, invariabil, după prestațiile din concurs, că am stofă de solist, ceea ce nu se potrivește cu cântatul în orchestră. Între timp, ca să-mi demonstrez mie însumi că nu sunt chiar atât de fraier și că mă pot adapta imediat cerințelor unui ansamblu orchestral, am dat examen la Filarmonica din Ploiești, unde am obținut postul de prim-flautist, în 1992. Anul imediat următor am fost angajat ca preparator la Academia de Muzică din București (așa se numea pe atunci) și am câștigat și concursul pentru postul de prim-flautist al Orchestrei de Cameră Radio, deși concursul era aranjat pentru o colegă ceva mai mare ca mine, care era fiica unui instrumentist din orchestră. Norocul meu a fost cu maestrul Ludovic Bacs, care nu a putut accepta ideea să nu mă ia pe mine. Abia în 1994 a venit și partea norocoasă a vieții mele: am obținut o bursă fantastică pentru studiile de Master la Universitatea Urbana-Champaign, din statul Illinois (în 1994 un astfel de nivel de studiu era neomologat la noi), unde am studiat cu un mare flautist englez, Alexander Murray și unde l-am întâlnit pe idolul meu, Sir. James Galway, care m-a preluat în anii următori și, practic, mi-a schimbat viața flautistică. Performanțele mele ulterioare au ajuns la urechile celor care conduceau Filarmonica și, în 1997, am câștigat, prin concurs, poziția de artist-instrumentist, pentru ca, după multe audiții de grad (cu se proceda la acea vreme), să ajung, în sfârșit, prim-flautist și șef-partidă.

➤ **A.A.:** Așadar, odată cu studiile din America ați schimbat radical mediul, tipul de abordare și modul în care profesorul relaționează cu elevul/studentul. De ce v-ați întors după finalizarea studiilor de acolo? Aveați

convingerea că lucrurile se vor schimba în România foarte rapid?

**I.B.Ș.:** Da, din acest motiv m-am întors, dar lucrurile nici până astăzi nu s-au schimbat. Pe alocuri s-au îmbunătățit, dar de schimbare, propriu-zis, nu poate fi vorba. *Suntem cu toții prinși în lanț / Pe străzi obscure din Bizanț*, cum spune poetul. Mi se pare că ne aflăm chiar pe o pantă descendentă, în ciuda părerilor conform cărora avem cele mai bune performanțe economice din Europa. Suntem din ce în ce mai copleșiți, cătrăniți, asaltați numai de știri negative, de subiecte și atitudini oribile, de imaginea clădirilor abandonate complet sau de construcții de-a dreptul hidoase. Această bombardare informațională și deteriorare a mediului ambiant – Bucureștiul a devenit de nesuportat – creează degringoladă în privința gustului și judecăților de valoare. De aici atâtea figuri scâlâmbe, de o prostie crasă, promovate cu sânge. De aici impostura, lipsa de rușine, de smerenie și lăudăroșenia sfruntată. La orice oră din zi sau din noapte aflăm că suntem singurii din Europa cu o creștere economică substanțială. Și pe vremea lui Ceaușescu eram cei mai performanți. Chiar și în domeniul artei "forurile superioare" reușiseră să transforme concursul de la Stresa, Italia într-un fel de "Cântarea României". Bietul Iosif Sava, în dragostea lui nețărmurită pentru muzică, se mândrea cu faptul că tinerii noștri obțineau zeci de premii, nerealizând că membrii comisiilor erau profesori de-ai noștri, într-o proporție covârșitoare. Cred că prostia și prostul gust sunt astăzi foarte bine plătite, deși oameni de mare valoare și gesturi memorabile există tot timpul, dar, din bun simț, cei înzestrați, cu performanțe reale, nu ies în față. Bunul simț este apanajul omului educat. Am avut norocul de a fi înconjurat de oameni atât de valoroși încât, oricât de mult s-a urâțit orașul și societatea, eu am trăit continuu într-o frumusețe creată de intelectuali de primă mână, de artiști grozavi, de medici, de arhitecți, în general, de oameni virtuozși și virtuozii.

- **A.A.:** Practic, viața socială și artistică, în ciuda tranziției dure a anilor '90, devenea tot mai promițătoare pentru dumneavoastră.

**I.B.Ș.:** Au fost momente de cumpănă în continuare. Din două angajamente, aparent cele mai râvnite în lumea noastră muzicală – predam la Academia de Muzică și eram prim-flautist la Filarmonica "George Enescu" – câștigam echivalentul a 80 de dolari. Foarte greu de

trăit din așa ceva, mai cu seamă dacă aveai și copil nou născut. Profesorul meu, Alexander Murray, când a venit, invitat de mine, în juriul de la Jeunesses Musicales a constata dificultățile de trai și mi-a propus postul său de profesor de la Urbana-Champaign. A decis să iasă la pensie numai ca să îmi lase mie locul său. Fabulos! Zis și făcut, numai că întâmplarea a făcut ca noul decan al instituției să fie flautist, drept pentru care a ocupat și postul tocmai eliberat de profesorul meu. Inițial, șansele mele erau foarte mari, fiindcă eram cunoscut membrilor corpului profesoral (am predat în timpul studiilor de Master), dar funcția de conducere a primit. Așadar, se întâmplă și la case mai mari. Iată încă un motiv de mare dezamăgire pentru mine. Dar, am avut un moment și mai dur. Tot în acea perioadă, am trimis dosarul pentru Orchestra din Monte Carlo, unde director era maestrul Lawrence Foster. Am fost acceptat pentru faza finală a concursului, printre alți câțiva flautiști grozavi la acea vreme. Între timp, maestrul Foster a eliberat postul de director și a fost numit un dirijor german, renumit pentru viziunea lui foarte „directă” în ceea ce privește naționalitatea angajaților. Am studiat șase luni ca un nebun. A trebuit să și găsec un pianist pe măsură cu care să mă pregătesc în România, apoi un altul, pentru Franța. În clipa în care aveam totul aranjat, la un pas de a cumpăra biletul de avion, am primit o scrisoare semnată de directorul Orchestrei din Monte Carlo, prin care mă informa că, din motive care țin strict de angajare, mă sfătuiește să nu mă prezint la concurs, pentru că nu am nicio șansă din cauza naționalității. Într-adevăr, ar fi fost o procedură tare complicată să pot primi dreptul de a munci acolo. Trebuia, în primă fază, să locuiesc minimum șase luni la Marsilia, de unde puteam obține dreptul de angajare. Ori ei aveau nevoie de om chiar atunci. Am fost foarte descumpănit...

- **A.A.:** Era o perioadă în care orice ieșire din țară era pusă sub semnul întrebării și nu exista certitudine că poți pleca... Era nevoie de vize. Acordarea lor depindea de foarte multe aspecte.

**I.B.Ș.:** Îmi amintesc și când m-a invitat Sir James Galway să merg la cursurile sale din Elveția. Mă suna zilnic, nu înțelegea de ce nu obțin viza imediat, în baza invitației sale. Dar eu nu ajunsesem să intru în ambasadă, nici după trei nopți de stat la coadă. În cele din urmă, l-a sunat direct pe ambasador și viza mi-a fost acordată pe loc. Erau mari

diferențe între România și țările civilizate. Spre exemplu, la acea vreme noi nu aveam carduri bancare, minerii făceau legea pe străzile Bucureștiului, iar Sir Galway nu putea înțelege ce fel de societate este cea din care proveneam.

- **A.A.:** Deci nici experiențele acestea, chiar repetate, nu v-au descurajat.

**I.B.Ș.:** Nu, datorită mediului, după cum am spus. Sigur că intelectuali de rasă întâlnești mai lesne în occident sau în mediul academic american, dar eu îi prețuiam pe ai mei. Prin performanțele mele am fost apreciat de oameni foarte importanți, artiști fantastici. Am colaborat cu cei mai de seamă artiști români: muzicieni, actori, regizori, scriitori, artiști plastici ș.a.m.d.

- **A.A.:** Apropo de viața muzicală pe care ați început-o la 14 ani când ați debutat ca solist la Ateneul Român: când ați avut primul contact cu muzica contemporană?

**I.B.Ș.:** În 1983 Doina Rotaru mi-a dăruit prima ei lucrare pentru flaut, *Legenda funigeilor*. Din acel moment eu nu mi-am mai dorit să părăsesc acest univers pe care muzica contemporană ți-l dezvăluie. Este ceva de-a dreptul fascinant. De atunci datează relația mea cu Doina Rotaru. Absolut toate piesele ei pentru flaut mi-au trecut prin mână. Tot ce a compus însă a reprezentat pentru mine o nouă ștachetă pe care îmi doream să o depășesc. Imaginația ei este debordantă.

- **A.A.:** Și iată „hotarul” decisiv de la care dumneavoastră ați construit o relație minunată cu muzica contemporană.

**I.B.Ș.:** Încă de la vârsta aceea am început să particip la concerte cu muzica lui Octavian Nemescu, Nicolae Brânduș, Iancu Dumitrescu, avangardiști de seamă. Mai târziu am dobândit toate elementele tehnice să pot cânta muzică contemporană cu ușurință. Mai mult decât atât, am început să inventez anumite efecte, anumite timbralități care au interesat-o pe Doina, pe unele le-a preluat și le-a făcut celebre prin muzica pe care a creat-o. Toată viața noastră s-a dezvoltat într-un cerc magic, ca să fac trimitere la unul dintre concertele sale pentru flaut intitulat „Cercuri magice”, în funcție de nevoile noastre muzicale. Mai târziu am avut și alte întâlniri memorabile, cu Tiberiu Olah, Anatol Vieru,



Ștefan Niculescu și, în fine cu Carmen Petra Basacopol, Violeta Dinescu, Aurel Stroe și, mai nou, cu Adrian Iorgulescu, care mi-a dăruit câteva piese de mare forță. Toți acești mari creatori m-au influențat în mod categoric. Dar și colegii mei de generație, fantastici compozitori, Irinel Anghel și Dan Dediu au contribuit la desăvârșirea mea artistică. Cu Irinel am înființat, în 1990, Pro contemporania, iar cu Dan Dediu, formația Profil, în 2003. Am cântat enorm de multă muzică împreună. Tot ce au scris ei pentru flaut am interpretat. Avem CD-uri împreună. Cu muzica Violetei Dinescu am vreo 10 CD-uri realizate, în Germania. Am și unul cu muzica Doinei Rotaru, am și cu cea a lui Aurel Stroe. Am avut și am în continuare o dorință neostoită de a cânta tot ce se scrie pentru flaut, mai ales de către compozitorii români. I-am interpretat pe toți. Am un noroc ceresc.

- **A.A.:** Deci v-a atras acest limbaj și în timp aceste informații s-au transformat în dorința dvs. de a crea. În ultima perioadă ați scris destul de multe piese de sine stătătoare, dincolo de aranjamente sau muzică pentru scenă și film.

**I.B.Ș.:** Am, în clipa asta, 13 lucrări pe care nu le-am declarat încă la UCMR-ADA. Cam din 2020 s-au strâns. Anul acesta am scris și muzica pentru două filme regizate de Ioan Cărmăzan (*Viața unei singure femei* și *Oul dogmatic și mirabila sămânță*, un documentar despre fascinantul pictor Silviu Oravitzan). Nu mă consider însă compozitor, departe de mine acest gând. Cred că nu am tehnica, ori cultura necesară. Prin contactul nemijlocit, prin intuiția mea pot realiza niște gesturi care să frizeze această zonă. Foarte mulți interpreți îndrăznesc, pentru că ajung să-și cunoască foarte bine instrumentul.

- **A.A.:** Muzica contemporană are multe momente în care interpretul este pus la încercare, să zicem așa, pus în fața unui moment în care trebuie să improvizeze. Cum a fost cu lucrarea Violetei Dinescu pe care v-a înmănat-o și v-a zis „să nu deschizi plicul decât pe scenă; mă interesează impactul pe care îl va avea asupra ta și pe care îmi doresc să-l transmiți publicului”? S-a întâmplat la Festivalul „George Enescu” din 2003, nu-i așa?

**I.B.Ș.:** Perfect adevărat. Era un fel de pictogramă. Fascinantă partitură, într-adevăr. Am realizat, ulterior, un CD cu cinci variante ale aceleași piese, în care mi-am folosit fantezia nestingherit. Piesa are și un nume predestinat: *Circuit*.

- **A.A.:** Și dacă reveniți pe scenă cu vreuna dintre aceste lucrări, faceți aceleași “traduceri” muzicale sau le schimbați în funcție de context, de stare, de moment?

**I.B.Ș.:** Prefer, dacă tot le-am făcut, să rămână așa, dar pot imagina și altceva. Bunăoară, de curând, pentru festivalul de la Chișinău, am realizat cea de-a șasea variantă. Dar această pornire am avut-o de foarte multă vreme și am contribuit la foarte multe lucrări ale multor compozitori, cu acordul lor, bineînțeles. Într-un fel, este normal să se întâmple așa, fiindcă actul creației este în continuă prefacere. Deunăzi i-am cerut voie lui Ghenadie Ciobanu să aplic viziunea mea asupra unei piese foarte bine scrise, dar prea clasică pentru a fi prezentată într-un festival de avangardă.

- **A.A.:** Eu cred că v-ați format un limbaj adaptat mereu la compozitor(i), dar în permanență ancorat la acel trunchi creator unic, personalitatea dumneavoastră artistică.

**I.B.Ș.:** E grozav, dacă asta se percepe din afară.

- **A.A.:** Sunteți un actor al scenei muzicale și un actor trebuie să intre în toate rolurile, își pune amprenta pe fiecare dintre ele. Aveți foarte multe asemenea roluri: sunteți interpret pentru stiluri foarte diferite, aveți multe idei, scrieți poezie și multe altele... nu mai zic de rolurile pe care le adoptați odată cu propunerile artistice ale fiecărui compozitor pe care le abordați pe scenă.

**I.B.Ș.:** Eu cred că aceste fațete vin dintr-o acumulare culturală care este esențială pentru devenirea oricărui artist. Mai cred că până la 60 de ani poți acumula încă foarte mult. Dacă ești conștient de asta și nu te blazezi, nu devii prea mândru de ceea ce faci, ești pe calea bună. Observ la foarte mulți tineri credința că au realizat lucruri importante și nu mai au nimic de învățat – ajung repede la mulțumirea de sine arzând foarte multe etape în evoluția lor – și în baza acestei idei se instalează

autosuficiența. Acest lucru afectează negativ traiectoria lor artistică. Eu am îndoieli, nesiguranțe, nemulțumiri de sine, întrebări, ascult cu condescendență părerile altora, vreau să ofer și să ajut. Și am o curiozitate aproape bolnăvicioasă, încerc, experimentez continuu, vreau să cânt cât mai mult posibil, tot ce s-a scris pentru flaut. Țasta este dezideratul meu. În materie de repertoriu standard pentru flaut am realizat lucrul ăsta. Nu există lucrare să nu o fi cântat.

➤ **A.A.:** Și cum ați reușit să acoperiți integral acest repertoriu standard?

**I.B.Ș.:** Nu stau o clipă locului. Am avut diverse colaborări și proiecte, în paralel. Am cântat cu Ion Ivan Roncea timp de 20 de ani, cu chitaristul Costin Soare cânt de mai bine de 20 de ani; cu pianistul Horia Maxim am cântat 10 ani, cu Horia Mihail fac echipă de vreo 15 ani (cu el am inițiat turneul național Flautul de Aur, care, datorită declarațiilor publicului, a devenit Flautul Fermecat). Am înființat, împreună cu colegii de orchestră Cvintetul "George Enescu" și cvartetul Flautarchi, apoi ansamblul Barock Orchestra. Alături de doi flautiști excelenți – Takashi Saito (Japonia) și Flavio Puntin (Elveția) am constituit Trio Boema. În timpul pandemiei am făcut echipă cu Vlad Maistorovici și Diana Ionescu – Trio Affresco -, cu care am realizat integrala simfoniilor de Beethoven, aranjate de Hummel pentru formulă de cvartet. Sunt membru fondator al ansamblului "Silvestri". Stagiunea aceasta am de gând să omologhez, prin titulatură, și colaborarea mea, deja consistentă, cu Mircea Marian – violoncel și Clementina Ristea Ciucu – pian. Cred că se va numi Trio Con Brio. E haios. Toate aceste asocieri produc foarte multe concerte și înregistrări. Dar, în tot acest timp, am făcut echipă senzațională, timp de un sfert de veac, cu Sorin Petrescu și Doru Roman – Trio Contraste - cu care am cântat toate tipurile de muzică, de la cea contemporană, până la jazz și chiar folclor. Datorită lor am evoluat enorm. Ani la rândul am susținut aproximativ 40 de concerte pe an, majoritatea în străinătate, unde cântam majoritar muzică românească. Am realizat enorm de multe portrete de compozitor: Aurel Stroe, Ștefan Niculescu, Myriam Marbe, Anatol Vieru, Octavian Nemescu, Corneliu Dan Georgescu, Lucian Meșianu, Doina Rotaru, Violeta Dinescu, Remus Georgescu, Nicolae Brânduș, Dan Dediu...

➤ **A.A.:** Mereu fascinat de muzica românească!

**I.B.Ș.:** Consider școala românească de compoziție drept cea mai surprinzătoare și inovativă din lume. O școală cristalizată odată cu generația lui Enescu, din care fac parte Paul Constantinescu, Theodor Rogalski, Dinu Lipatti, Tudor Ciortea, Dimitrie Cuclin, Constantin Silvestri, Mihail Jora, compozitori excelenți. Iar de la Ștefan Niculescu încoace, împreună cu Aurel Stroe, Anatol Vieru, Tiberiu Olah și Myriam Marbe, s-a întâmplat un miracol cu școala românească. Absolut toți compozitorii noștri importanți sunt fantastici, până la generațiile actuale.

- **A.A.:** Ce face școala muzicală românească atât de specială într-un context internațional, și el foarte ofertant?

**I.B.Ș.:** Foarte interesantă mi se pare și școala asiatică, în special cea japoneză. Spre deosebire de culturile germane care au rămas cumva tributare anumitor direcții de muzică propuse în secolul al XX-lea. Am senzația că, atât japonezii, cât și românii, se hrănesc cu acea sursă inepuizabilă de frumusețe și puritate, care provine din cele mai adânci straturi ale unui folclor ancestral, cu un fond comun de informații și procedee, deși culturile noastre sunt atât de îndepărtate: elasticitatea timpului muzical, profunzimea melodică, fantezia timbrală provocată de timbrul și tehnicile de cântat ale instrumentelor populare, eterofonia, stilul parlando-rubato. Noi, interpreții, suntem obligați nu doar să le promovăm creația compozitorilor noștri, dar să o și iubim. Ca interpret, să nu cânti muzica timpului tău, e de neconceput. De mai bine de 40 de ani cânt neobosit muzică contemporană. Spre deosebire de alți flautiști, care s-au specializat în interpretarea muzicii moderne, eu am continuat să cânt, la un nivel cât mai înalt posibil, și muzică clasică. În alte cuvinte, cele două direcții se pot îngemăna, oferindu-ți satisfacții de neprețuit.

- **A.A.:** Pe lângă toată această carieră solistică, ați cântat și în orchestră și vă dedicați timp prețios studenților.

**I.B.Ș.:** De ceva vreme am obținut postul înalt, de solist, în cadrul Filarmonicii "George Enescu", dar mai cânt și în orchestră, cam 10 concerte pe an, adică unul pe lună. În ceea ce privește studenții, consider că exemplul personal este definitoriu în procesul pedagogic. De aceea am reușit, ca multora dintre ei, să le inoculez respectul și dragostea pentru muzica românească, în special. Am înființat ansamblul Flaut Power pentru ei, în 2016. De atunci, i-am purtat prin cele mai onorante instituții de profil și spectacole, cum n-ar fi avut vreodată

șansa să participe: la Ateneul Român, la Academia Română, Teatrul Național din București, la Opera din Iași, la Opera Națională din București, la Cercul Militar Național, Muzeul Enescu, Aula Uniunii Compozitorilor, Biblioteca Centrală Universitară. Am realizat o ediție a turneului meu național, cu câțiva dintre ei. Am realizat foarte multe prime audiții în SIMN și Meridian. În alte cuvinte, au cântat în aceste prestigioase festivaluri internaționale, în urma cărora s-au produs și CD-uri. Cel mai recent este (un)MASKEd, cu muzică compusă special pentru Flaut Power, produs de UCMR și Institutul Cultural Român. Ei bine, toată această activitate necesită o enormă cheltuială de energie și timp din partea mea. Însă, când le vezi bucuria din ochi, pasiunea cu care vor să cânte, capeți puteri supranaturale, ca mentor. Doar să elaborezi programe și să alcătuești planul de repetiții pentru tot ce v-am enumerat până acum ca activitate pare de neconceput pentru cineva fără experiență, darămite să mai și asimilezi programele aferente, să găsești locurile potrivite pentru cântat și să te autopromovezi, cu declarații bine concepute, cu titluri bine ticluite, câteodată și cu scenarii scrise de mine.

- **A.A.:** Cum se aleg partenerii de scenă în așa fel încât să existe între ei acea energie care să țină, să reziste în timp, nealterată?

**I.B.Ș.:** Trebuie să îți iei alături oameni care te inspiră. Orice personalitate artistică se împlinește, devine matură, puternică, numai după șlefuirea produsă de o sumă de întâlniri. Încă de la 16 ani am urcat pe scenă alături de tatăl meu, actorul Eusebiu Ștefănescu. Apoi, am avut șansa unor spectacole alături Leopoldina Bălănuță. Am stat pe scenă cu Gheorghe Cozorici, Ion Caramitru, Ovidiu Iuliu Moldovan, Radu Beligan, Rodica Mandache, Florian Pittiș. Mai recent am făcut cuplu cu Dorel Vișan și Alexandru Repan, mari actori ai acestei țări. Toți m-au marcat, de la actul artistic până la discuțiile de la restaurant de după spectacol. Am cunoscut și am lucrat cu regizori grozavi precum Dan Micu, Mihai Lungeanu, Gavriil Pinte, foarte mult cu Alexandru Tocilescu sau Ducu Darie, oameni care au făcut și continuă să facă istorie în teatrul românesc. La un moment dat, am colaborat (Trio Contraste), pentru un an și jumătate, cu un teatru din Danemarca (trei spectacole). De asemenea, am întâlnit scriitori și pictori grozavi, pentru că tatăl meu era foarte iubit și respectat în lumea artistică. Cu oameni de un asemenea

calibru trebuie tot timpul să fii pregătit, să le faci față atât din punct de vedere cultural, cât și interpretativ. În vremea liceului mergeam cu tatăl meu la Biserica Silvestru, ca să ascultăm prelegerile Părintelui Galeriu. Deseori, rămâneam la masa preoțească de după slujbă, cu Sorin Dumitrescu și cu mulți alți intelectuali, de la care învățam continuu. La vârsta aceea eu tăceam, dar absorbeam tot. Nimic financiar pe lumea asta nu m-ar fi putut convinge să renunț la comoara pe care eu am avut norocul să o moștenesc.

- **A.A.:** Înțeleg că vă plac provocările, dar totuși pare enorm ceea ce realizați.

**I.B.Ș.:** Într-adevăr, pare nefiresc, dar eu cred, că am un dar de la Dumnezeu: mă descurc extraordinar de bine cu citirea la prima vedere. În plus, îmi asum cu ușurință orice stil muzical. Intuiția mea funcționează foarte bine. Nu am nevoie să studiez un concert timp de trei luni, ca să urc pe scenă. Trei zile sunt arhisuficiente. De asemenea, rețin tot prin ceea ce trec sau ascult, experiențele, sonoritățile, tehnicile diverse. Pe lângă toată această carieră itinerantă, cu zeci de concerte anual prin toată lumea și muzică atât de diversă, am reușit să imprim, până în prezent, 58 de CD-uri (din concert sau imprimări speciale). În plus, ceea ce există cu mine în banca de date a Societății Română de Radio, înseamnă câteva sute de lucrări. E aproape de necrezut. Și, peste toate acestea, scriu. Am nevoie de acest tip de descătușare a prea-plinului artistic. Am deja 15 volume publicate: de specialitate, beletristică și, mai ales, poezie. Si, mărturisesc că îmi place foarte mult, conduc doctorate. Este un exercițiu al minții excelent și o răspundere pe care îmi place să mi-o asum.

- **A.A.:** Ce muzică din afara zonei „academice” vă place?

**I.B.Ș.:** Eram fascinat de jazz, aveam și acasă o colecție extraordinară de discuri. Pe interpreți îi recunoșteam deja după stilul de cântat. Apoi, am ascultat mult rock, poate și pentru că anturajul de la bloc asta priza. Mergeam la concerte cu Iris încă din timpul școlii și, mai târziu, am ajuns să cânt cu această formație de top. *Floare de Iris* a fost declarată cea mai bună piesă din istoria rock-ului românesc în aranjamentul cu flaut. Am cântat și cu Berti Barbera și Nicu Patoș, cu Mike Godoroja. În direcția jazzului, cu Johnny Răducanu, Teodora Enache și cu Mircea Tiberian; folclor, cu Grigore Leșe. Experiența

acumulată cu Trio Contraste mi-a format această disponibilitate de a îmbina stilurile cu lejeritate. De altfel, cel mai recent turneu național a prezentat spectacolul *Jazzparale*, rețeta perfectă pentru public, în care am trecut prin muzica clasică, jazz și folclor împreună cu Sorin Petrescu și Doru Roman.

➤ **A.A.:** Cum e publicul românesc?

**I.B.Ș.:** Avid de frumos. Noi încă avem un public bine educat. Mă refer la cel de care am eu parte. Crește considerabil și publicul pentru muzica contemporană, prin viziunea organizatorică a Diane Rotaru în ceea ce privește Festivalul Meridian, prin festivalul Cluj Modern, condus de Adrian Pop. Nu mai vorbesc de SIMN, condus de ani buni de Dan Dediu. Deja avem parte de un public numeros și avizat. Adevărul este că această muzică, după părerea mea, are efect foarte puternic dacă este cântată pe viu, bineînțeles, cu condiția ca interpreții să fie performanți. Dacă o ascuți acasă, e mai greu digerabilă.

➤ **A.A.:** Așadar, interpretul face diferența.

**I.B.Ș.:** Categorical. Interpretul însă trebuie să se educe în această direcție. Școala propune doar tipul clasic de educație muzicală, din păcate. De aceea, de când am ajuns profesor la UNMB și am putut să îmi impun părerea, am schimbat programa examenului de admitere, adăugând și o probă de muzică contemporană. Am dat o listă de 15 piese publicate, pentru ca elevii, împreună cu profesorii să aleagă lucrarea potrivită nivelului de execuție. În felul acesta, îi determini și pe profesorii în cauză să ia contact cu acest tip de muzică. E foarte trist când repertoriul acumulat în școală se limitează eminent la zona diatonică, nici măcar modală. Nișa muzicii contemporane este esențială pentru dezvoltare interpretativă. Tatăl meu, în spectacolul *Visători la steaua singurătății* a emis o teorie fascinantă la vremea aceea. Mulți au fost contrariați, dar eu am fost extaziat, pentru că așa gândeam eu în ceea ce privește muzica. A spus așa: „bineînțeles că Eminescu l-a influențat pe Nichita Stănescu, dar și reciproca este valabilă, pentru că după ce îl citești pe Nichita Stănescu, altfel îl percepi și îl înțelegi pe Mihai Eminescu”. La fel e și în domeniul meu: după ce cânti muzică contemporană, altfel cânti Bach, Mozart sau Beethoven. Ți se revelează în plenitudinea gândirii lor muzicale, atât de moderne, de fapt.

- **A.A.:** Mulți dintre tinerii muzicieni spun că muzica contemporană se poate cânta oricum și cu ușurință...

**I.B.Ș.:** Cea mai mare prostie. Asta o spune doar un analfabet muzical și, din păcate, sunt foarte mulți, chiar și prin orchestre. Prin cântatul lor „oricum” distrug muzica contemporană. Deprinderea esențială pe care o dobândești prin studiul aprofundat și aplicat al muzicii contemporane este atenția asupra detaliilor, reflex absolut necesar și în cazul muzicii clasice. În Germania am fost invitat, cu Trio Contraste, la o școală de muzică unde ni s-a cerut numai repertoriu contemporan. Sala lor de festivități era plină ochi dar de copii, de la clasa I până la a VIII-a. Au stat smirnă, erau fascinați. După ce am terminat concertul, am discutat cu profesorii lor despre acest fenomen unic. Ne-au mărturisit că promovează un nou tip de educație muzicală, în care copiii încep studiul muzicii cu muzică contemporană, fiind fermi convinși că aceasta este rețeta de succes, pentru că acest tip de muzică îți permite să te joci, să realizezi efecte, te provoacă, îți stimulează imaginația, îți oferă libertate de acțiune.

- **A.A.:** Ce îl îmbogățește sufletește pe artistul Ion Bogdan Ștefănescu?

**I.B.Ș.:** Fiecare etapă prin care trec, fiecare program de recital. Sir Galway îmi spunea că el nu ar putea să facă ce fac eu, adică să cânte programe atât de variate, la fiecare apariție. El călătorește cu un program ani de zile la rând și îl aduce la execuția perfectă. Eu nu pretind că interpretările mele sunt fără greșală, dar prefer să risc în favoarea ideii de a cuprinde cât mai mult.

- **A.A.:** Inventai și vă reinventai mereu. Aceste experiențe se pot repeta?

**I.B.Ș.:** În concepția directorilor de instituții muzicale, nu. Această gândire a fost și bună și rea pentru mine. Pe de o parte, cum vă spuneam, mi-a impus un ritm acerb de acțiune, imaginând continuu programe, pe de altă parte, de multe ori am suferit, fiindcă mi-ar fi plăcut ca anumite spectacole să fie văzute de mult mai multe lume. Spre exemplu *All that jazz*, cu Johnny Răducanu, Eusebiu Ștefănescu și Horia Maxim sau *Barock, ba clasic, Recital de bisuri, Clasic V.I.P, Românesc 100%, Flaut la puterea poeziei, Șansonete și șuete, Jazzparale* și foarte



multe altele. Am reușit performanța de a impune turneul meu național anual, prin care am reușit să prezint același program în foarte multe centre culturale ale țării, ba chiar și în străinătate, Europa, Asia și America. Și am mai reușit performanța de a impune titluri pentru aceste evenimente muzicale. Spun asta, pentru că, în 1995, când m-am întors din America, orice astfel de intenție era anulată din față. Secretarii muzicali nu puteau concepe un recital cameral care să aibă un anume titlu, nici vorbă de ideea de a vorbi cu publicul, de a prezenta ceea ce cântă. Totul trebuia menținut în tiparele obișnuite. Astăzi, observ cu plăcere că mulți colegi de breaslă încearcă acest tip de abordare. Unii reușesc foarte bine, alții mai au de lucru. În actualitate, se petrece fenomenul invers: toată lumea crede că poate realiza astfel de apariții, fără să realizeze că pentru a avea știința oratoriei sau flerul alegerii unui titlu atractiv îți trebuie mult exercițiu și cultură. Dar, fiecare pasăre pierde pe limba ei.

- **A.A.:** Totuși, sunt multe instituții culturale în România care și-au îmbospătat viziunea artistică...

**I.B.Ș.:** Da, de pildă stagiunile Filarmonicii "George Enescu" sunt într-o ascensiune extraordinară. Marin Cazacu se dovedește a fi un foarte bun lider. Se observă deja o viziune bine conturată.

- **A.A.:** Există un interes crescut al tinerilor pentru partea financiară. Le influențează acest lucru performanța?

**I.B.Ș.:** Este în natura umană tendința de a acumula, de a prospera rapid, drept pentru care, de cele mai multe ori, tinerii aleg zonele facile, reflex provocat de o educație superficială. Ba, mai mult, devin chiar fuduli cu realizările lor precare. Câteodată descoperă chiar apa caldă sau "binomul lui Newton", convinși fiind că sunt pionieri în domeniu. Conduc doctorate și observ tot felul de atitudini chiar sfruntate, în acest sens. De aici, doar un pas până la a crede că li se cuvine totul, că toată lumea le e datoare cu ceva, că trebuie ajutați ș.a.m.d. Tipic românesc. Preocuparea principală este cât câștigă, nu ce sunt în stare să ofere. Ori, condiția esențială în domeniul nostru de activitate, pentru o carieră solidă, care produce venituri consistente, este ca mai întâi să demonstrezi că ai ce oferi. Acest nivel este așezat pe o bază temeinic fundamentată, în timp îndelungat, prin studiu și acumulări majore repertoriale și culturale, care să poată impune,

desigur, o cotă cât mai ridicată a remunerației. De cele mai multe ori, tinerii din ziua de azi ard cu nonșalanță etapele necesare unei bune educații, din dorința unor câștiguri imediate, etape care nu mai pot fi recuperate. Faptul are consecințe grave pentru viața lor profesională și chiar socială. Din păcate însă nu numai ei suferă, ci și noi, iar publicul devine dezorientat. În concluzie, nimeni nu-ți este dator cu nimic, nici chiar părinții. Totul trebuie realizat prin propriile tale puteri, cu răbdare, cu persuasiune, cu dorința nestăvilită de a afla, experimenta și acumula cât mai mult, cu onestitate, cu prietenie și devotament față de cei cu care te asociezi și, neapărat, cu smerenie față de partitură, față de profesorii care te învață și de publicul care te ovaționează.

- **A.A.:** Vă mulțumesc, domnule Ștefănescu, și vă doresc mult succes în toate proiectele dumneavoastră!

## SUMMARY

### Andra Apostu

#### A dialogue with flutist Ion Bogdan Ștefănescu

Ion Bogdan Ștefănescu, soloist of the "George Enescu" Philharmonic Orchestra and habilitated PhD professor at the National University of Music in Bucharest is a great artist: he loves music, performs, improvises, composes, writes and recites poetry, reinventing himself with each new idea that easily comes to him. He is a performer devoted to Romanian music and dedicates all his artistic energy to the development of a large repertoire for flute. Ion Bogdan Ștefănescu is like a high mountain with several access ways: at the top you can reach it either through music, poetry or theater, being lured to numerous stops by the concepts and formats of concerts that he proposes.

# ISTORIOGRAFIE

## Dimitrie Cantemir

### Primul muzician român de anvergură europeană Reflectări și recunoașteri occidentale și românești

#### Vasile Vasile

„De la succesul mondial al romanului lui Bram Stoker, renumele voievodului muntean Vlad Țepeș, alias Dracula, l-a condamnat la uitare pe Dimitrie Cantemir, domnul Moldovei, prima mare personalitate intelectuală a românilor care și-a croit drum în cultura europeană”<sup>1</sup> – constata istoricul literar Ștefan Lemny. Un recent articol semnat de Vasile Spiridon reamintește faptul că „în timpul comunismului relația de prietenie dintre Dimitrie Cantemir și Petru cel Mare a constituit prilejul unei deșănțate propagande, prin care se slăvea trăinicia prieteniei de veacuri existentă între cele două popoare vecine”<sup>2</sup>. S-a ajuns la situația în care un improvizat „cantemirolog”, cobzar diletant, să mintă în repetate rânduri că lucrarea cantemiriană despre muzică ar fi una diplomatică, deși celebrul opus - *Cartea științei muzicii* - se găsește în original, la Istanbul, a fost tipărită în două volume tot la Istanbul, în 2001 și în limba română, de Eugenia Popescu-Judetz<sup>3</sup>, fiind analizată de doctoratul lui Victor Ghilaș<sup>4</sup> iar recent o copie a lucrării a fost dăruită Ministerului Culturii de la București.

---

<sup>1</sup> Lemny, Ștefan, *Dimitrie Cantemir. Un principe român în zorile Luminilor europene – A Romanian Prince at the Dawn of the European Enlightenment – Un prince roumain à l'aube des Lumières européennes*, București, Institutul Cultural Român, 2019, p. 11.

<sup>2</sup> Spiridon, Vasile, *Țar, țară, Țarigrad. Dimitrie Cantemir (1673 – 1723)*; în: *România literară*, București, An LV, nr. 37, 8 septembrie 2023, p. 6.

<sup>3</sup> Popescu-Judetz, Eugenia, *Dimitrie Cantemir. Cartea științei muzicii*, București, Editura muzicală, 1973. Deoarece numele cercetătoarei apare în două forme: Judetz și Județ, voi respecta pe cel din titlul fiecărei lucrări.

<sup>4</sup> Ghilaș, Victor, *Dimitrie Cantemir – muzicianul în contextul culturii universale*, Chișinău, Grafema Libris, 2015.



Lucrări românești despre muzicianul Cantemir:  
Eugenia Popescu-Judetz și Victor Ghilaș

Tricentenarul Dimitrie Cantemir este serbat de cei ce simt românește și iubesc cultura română, dar și de specialiștii străini care-i recunosc dimensiunile, între extremele protocroniste susținute în timpul lui Ceaușescu și cele antiprotocroniste al căror lider rămâne Lucian Boia, nu un „scriitor de ficțiuni” – cum a fost numit de unii, „noul Roller al României”, premiat de președintele Ungariei pentru „merite culturale”, ci persoana încadrată de documentele CNSAS printre „brigadierii Securității”, care crede că istoria noastră ar fi, de fapt, un ansamblu de mituri.

Prima recunoaștere a dimensiunii savantului român a venit din partea Academiei de Științe din Berlin, în 1714, în urmă cu trei secole. Erau astfel confirmate de către înaltul forum european al culturii, calitățile marelui erudit, cunoscător a unsprezece limbi străine, literat, preocupat de etnografie, istorie universală și națională, de istoria religiilor, de filosofie, geografie și – ceea ce propun în acest material, pentru completarea personalității sale polivalente – muzician, în multiple ipostaze: interpret, folclorist, teoretician, muzicolog, profesor și compozitor.

A urmat reflectarea personalității complexe a lui Cantemir în lexicografia europeană și în cea românească, înlesnită în primul rând de publicarea operei sale în limbi europene și în limba română. Prima ieșire europeană în public, care a asigurat intrarea autorului în prestigiosul forum al științei și culturii europene, rămâne *Istoria Imperiului Otoman*,

lucrare principală în baza căreia numele autorului român a fost integrat și în marile enciclopedii europene, în diferite limbi.

De aceea, cărțile ce i-au fost consacrate încep prezentarea personajului cu calitatea de om politic și de litere, și continuă cu cea de istoric, filosof, umanist, precursor al enciclopediștilor, primul orientalist român, geograf, Teodor Burada și Eugenia Popescu-Județ argumentând că este în același timp unul dintre prestigioșii compozitori de muzică turcă clasică, el fiind cunoscut sub numele de Cantemiroglu și prestigiul său este dat de compozițiile sale, de teoreticianul și inventatorul unui sistem de notație muzicală alfabetică<sup>1</sup>. În 1929 se tipărise la Istanbul o colecție de piese muzicale, considerate „clasice” aprobată de Comisia științifică a Conservatorului.

„Descoperirea” și punerea în lumină a complexe personalități muzicale a lui Cantemir s-a făcut în trepte, după investigarea operelor cronicarilor, a unor lucrări din cultura turcă și apoi a materialelor lexicografice europene ale secolelor trecute și numai în final a operei sale muzicale.

Pentru a nu cădea în păcatul multora dintre cercetările anterioare care privesc creația și activitatea domnitorului savant dintr-o singură perspectivă, voi creiona principalele coordonate ale personalității plurivalente a lui Cantemir, citând principalele lucrări ce detaliază aceste activități, insistând asupra recunoașterii lor de către autorități ale domeniului. Leibniz reliefa la intrarea voievodului moldovean în panteonul culturii universale, multiplele calități ale noului membru al Academiei germane: istoric, filosof, matematician, compozitor, sintetizând: „După părerea mea, la ora actuală Demetrius Cantemir e unul din cei mai de seama învățați din lume”. Din păcate, „povestea manuscriselor lui Cantemir este o odisee. Pentru această odisee ai nevoie de îndurare, cărturărie, muncă” - afirmă Constantin Barbu în interviul ocazionat de donarea Bibliotecii Academiei Române a primelor 25 de volume facsimile după documentele cantemiriene<sup>2</sup>. El a descoperit manuscrise ale cărturarului în douăsprezece țări ale lumii.

Lucian Boia îl acuză pe omul politic Dimitrie Cantemir pentru închinarea Moldovei față de Rusia, unde s-a refugiat, devenind

---

<sup>1</sup> Popescu-Județ, Eugenia, *Dimitrie Cantemir et la musique turque*; în: Société des Sciences Philologiques de la République Socialiste de Roumanie Section d'Étude Orientales, Tirage à part de *Studia et Acta Orientalia*, VIII, Bucarest, 1968, p. 199.

<sup>2</sup> Cerban, Mădălina - Dan, Alina, *Povestea manuscriselor lui Cantemir este o odisee* – interviu cu Constantin Barbu, Craiova, Editura Revers, p. 85.

consilierul țarului Petru I, istoricul omițând însă faptul că actul era determinat de înfrângerea armatelor ruso-moldovene la Stănilești, ce a urmat proclamării independenței Moldovei față de Poarta Otomană de către voievodul moldav, ignorând faptul că domnitorul moldovean era animat de „politica neatârării”<sup>1</sup> țării sale.

Și literatului Dimitrie Cantemir i-au fost consacrate mai multe lucrări, *Istoria ieroglifică* fiind considerată un roman alegoric, un „adevărat *Roman de Renard* românesc, însă cu scopuri polemice”<sup>2</sup>, autorul ei fiind „scriitor, creator, aducând idei și combinații”<sup>3</sup>. Dan Horia Mazilu, monografistul lui Cantemir<sup>4</sup>, scrie că savantul „oferă imaginea sintetică a umanismului românesc, specific, cristalizat la confluența culturii vechi greco-latine cu gândirea religioasă creștină”<sup>5</sup>. Nicolae Manolescu consemnează faptul că „circulația prin copii a *Hronicului* este uimitoare”<sup>6</sup>.

Calitatea de istoric și orientalist este evidențiată de Nicolae Iorga, văzând în voievodul savant „modul românesc de a fi în civilizația universală”<sup>7</sup>. „Răspunsul” savantului moldovean la *Laudatio* pentru acordarea titlului de membru, de către *Societas Regia Berolinensis* este dat de lucrările sale, *Descriptio antiqui et hodierni status Moldaviae* și *Hronicul vechimei a româno-moldo-vlahilor*. În monografia ce i-a închinat voievodului cărturar, Ilie Minea, dezvoltă două idei de mare importanță pentru istoria națională în scrisul voievodului: cea a „romanității și a continuității”<sup>8</sup>. Nicolae Cartoian vede în Dimitrie Cantemir „un istoric în adevăratul înțeles al cuvântului”<sup>9</sup>, *Hronicul* fiind apreciat ca „prima noastră istorie modernă, scrisă cu metodă, de la

---

<sup>1</sup> Zub, Alexandru, *Cantemiriana. Studii, Eseuri, Note*, Brăila, Editura Istros Muzeul Brăilei, 2014, p. 73.

<sup>2</sup> Călinescu, G(eorge), *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1941, p. 44.

<sup>3</sup> *Idem*, p. 47.

<sup>4</sup> Mazilu, Dan Horia, *Dimitrie Cantemir, un prinț al literelor*, București, Editura Elion, 2001.

<sup>5</sup> Mazilu, Dan Horia, *Cantemir Dimitrie*; în: *Dicționarul general al literaturii române*, vol. C – D, București, Editura Univers Enciclopedic, 2004, p. 44.

<sup>6</sup> Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Editura 45, p. 78.

<sup>7</sup> Iorga, Nicolae, *Universalitatea lui Dimitrie Cantemir*, Vălenii de Munte, 1934, p. 11.

<sup>8</sup> Minea, Ilie, *Dimitrie Cantemir. Omul, Scriitorul, Domnitorul*, Iași, Viața Românească, 1926, pp. 76 – 80.

<sup>9</sup> Cartoian, N(icolae), *Istoria literaturii române vechi*, București, Editura Minerva, 1980, p. 317.

prolegomena și până la ultima din cele zece «cărți»<sup>1</sup>. Pentru conturarea dimensiunii istoricului Dimitrie Cantemir - considerat de B. P. Hasdeu primul istoric al românilor - se începe cu aprecierile celor care consideră că reputația lui europeană se datorează operei sale *Istoria incrementorum atque decrementorum Aulae Othomanicae*, deși însuși Leibniz extindea spre multe alte domenii culturale anvergura celui ce și-a înscris numele în prestigiosul panteon științific european.

Gândirea sa filosofică a fost trecută prin vizorul ideologiei comuniste, Dan Bădărău evidențiind la savantul moldovean preocupările „universalizante proprii umanismului”<sup>2</sup>. În 1928 se tipărise *Metafizica*, în care apar pagini din *Imaginea de nedescris a științei sacrosancte*<sup>3</sup>.

Elementele de istoria religiilor trebuie abordate pe cel puțin trei paliere: cel general religios, cel al religiei creștine și cel al religiei mahomedane. Al doilea palier pare a fi cel mai puțin cercetat și evidențiat chiar dacă savantul crescuse în această confesiune și privește fenomenul religios creștin din interiorul său, fiind mândru că nu este păgân și că aparține ortodoxiei orientale.

Constantin Barbu afirmă chiar ritos: „Ortodoxia și greaca veche i-au dat cifra gândirii onto-historiale”<sup>4</sup>. În capitolul *Despre religia moldovenilor* istoricul afirma: „Dar astăzi toată națiunea moldavă se ține de Biserica creștină orientală (...) ei a(u) crezut că Evangheliul (sic!) în simplitatea sa și învățăturile sfinților părinți sunt de ajuns și fără școală pentru mântuirea sufletului”<sup>5</sup>.

Cantemir se dovedește preocupat de legătura dintre arte, insistând asupra picturii, literaturii și muzicii, dominate de armonia conlucrătoare. Chiar și „înțelepciunea noastră bazată pe simțuri, ascunsă sau deschisă, trebuie cântată cu tristețe sau deplânsă cu amar! Căci dacă e să fie cântată, trebuie oare să mă lamentez în versuri armonioase ori în cuvântări depănate în proză”<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Apud: Mazilu, Dan Horia, *Cantemir Dimitrie*; în: *Dicționarul general...*, p. 48

<sup>2</sup> Bădărău, Dan, *Filosofia lui Dimitrie Cantemir*, București, Editura Academiei, 1964.

<sup>3</sup> Cantemir, Dimitrie, *Metafizica*, București, Editura Ancora, 1928.

<sup>4</sup> Barbu, Constantin, *Leibniz și Cantemir*; în: Cantemir, Dimitrie - *Integrala manuscriselor Cantemir LXX – Monarchiorum physicae examinatio*, Ed. Revers, p. 46.

<sup>5</sup> Cantemir, Dimitrie, *Descrierea Moldaviei*, București, Tipografia Curții, 1875, p. 152.

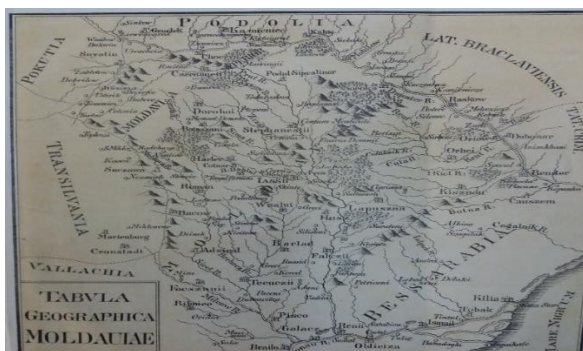
<sup>6</sup> Cantemir, Dimitrie, *Metafizica*, București, Editura Ancora, 1928, p. 51.

Virgil Cândea vedea în Cantemir o „prelungire cronologică a enciclopedismului european, format în Levant, un exponent al gândirii orientale și al dialogului Orient– Occident”<sup>1</sup>.

Folcloriștii și etnografii apreciază faptul că opera lui Cantemir și mai ales *Descrierea Moldovei* reprezintă o importantă sursă pentru urmărirea unor producții populare (fie și limitate la partea literară, de la Cantemir necunoscându-se până în prezent nici măcar o melodie de colindă, sau de baladă, deși vorbește despre ele): Ovidiu Bîrlea<sup>2</sup>, Iordan Datcu și Sabina Stroescu<sup>3</sup>. În ultimele ediții ale dicționarului etnologilor, Iordan Datcu îl apreciază ca fiind „părintele etnografiei, folcloristicii și științei artei populare românești, în aceeași măsură în care poate fi denumit părintele geografiei, istoriei și sociologiei românești”<sup>4</sup>.

Domeniul logicii este abordat de savantul moldovean în lucrarea *Compendiolum universae logices institutiones – Mic compendiu de logică generală*, scrisă tot în limba latină.

Geograful Cantemir s-a remarcat prin prezentarea țării sale în *Descrierea Moldovei*, unde se află și una dintre primele hărți ale Moldovei, autorul fiind considerat ca primul cartograf român.



Harta Moldovei din *Descriptio Moldaviae*, 1771

---

<sup>1</sup> Cândea, Virgil, *Dialogul Orient – Occident, tradiție – inovație în Divanul lui Cantemir*, extras din *Buletinul Comisiei Naționale a R. S. România pentru UNESCO*, An VI, nr. 1 – 2, ianuarie – iunie 1964, p. 50.

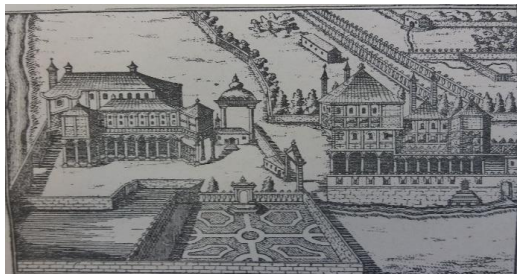
<sup>2</sup> Bîrlea, Ovidiu, *Istoria folcloristicii românești*, București, Editura enciclopedică română, 1974, pp. 23 – 27

<sup>3</sup> Datcu, Iordan și Stroescu, Sabina, *Dicționarul folcloriștilor Folclorul literar românesc*, București, Editura științifică și enciclopedică, 1979, pp. 110 – 113.

<sup>4</sup> Datcu, Iordan, *Dicționarul etnologilor români*, vol. I, București, Editura Saeculum, I. O. 1998, p. 132 – 134; *Idem*, ediția a III a, revăzută și mult adăugită, 2006, pp. 185 – 188.



Ca o adevărată culminație a personalității cărturarului trebuie amintit arhitectul Cantemir, proiectantul palatului princiar din Constantinopol, construit în jurul anului 1700.



Macheta palatului prințului Dimitrie Cantemir de la Constantinopol

Este încadrat printre colaboratorii „planurilor țarului de construire a orașului Sankt Petersburg”<sup>1</sup> și trebuie amintite „bisericele din trei sate ale sale (...) construite după planul și desenul făcut de el însuși”<sup>2</sup>.

Recent a fost recuperat un fel de acatist închinat Sfântului Dumitru, datorat lui Dimitrie Cantemir cu cvasirefrenul: „Dă-mi, fiule, inima ta”, invitație adresată de Dumnezeu, Sfântului Dimitrie<sup>3</sup>. *Divanul* se încheie cu o adevărată concluzie: „Crede în Dumnezeu, nu te crede pre tine”<sup>4</sup>. Cu aceasta ne apropiem de reflectarea credinței ortodoxe a moldovenilor în viziunea cărturarului, aspect ignorat de lucrările apărute în perioada comunistă. Autorul *Descrierii Moldovei* subliniază apartenența ortodoxă a moldovenilor – consemnând argumentul crucial: „țin și zic Crezul așa(i) precum l-au făcut sfinții părinți în sinodul de la Nicea”<sup>5</sup> și descrie ierarhia bisericească, amintind denumiri ale unor momente liturgice ortodoxe cântate: liturghie, axion, ectenie, polihronion (*Vrednic este*)<sup>6</sup>, cântarea *Isaiia dănțuiește*, psalmi etc.

*Hronicul romano-moldo-vlahilor* oferă date despre istoria Bizanțului, a culturii bizantine, despre marii imnografi și melozi (Ioan

---

<sup>1</sup> Mazilu, Dan Horia, *Cantemir, Dimitrie*; în: *Dicționarul general...*, p. 43.

<sup>2</sup> *Viața lui Demetriu Cantemir(u)*; în: Cantemir, Dimitrie – *Istoria Imperiului otoman(u)*, 1876, p. 807.

<sup>3</sup> Cantemir, Dimitrie, *Cuvânt panegiric(esc) de laudă Marelui Mucenic Dimitrie din Tesalonic*, 1719, Iași, Editura Doxologia, 2017.

<sup>4</sup> Cantemir, Dimitrie, *Divanul(u)*, București, Societatea Academică Română\_tomu(I) V, 1878, p. 242.

<sup>5</sup> *Idem*, p. 153.

<sup>6</sup> Cantemir, Dimitrie, *Descriptio Moldaviae*, București, Tipografia Curții, 1872, p. 140.

Damaschin, Cosma Melodul și alții), despre originea trisaghionului și despre rugile acatistului, rostite „la încongiurarea Țarigradului”, în timpul năvalei perșilor din vremea împăratului Iraclie<sup>1</sup>. Detaliile despre elementele muzicii de strană amintite de Dimitrie Cantemir l-au preocupat pe bizantinologul Nicolae Gheorghită<sup>2</sup> și ele pot deschide noi perspective pentru punerea în discuție a bizantinologului Cantemir. Multe dintre aceste aspecte trebuie căutate în lucrări care nu sunt încadrate într-o tematică explicită.

Gesturile de recunoaștere a meritelor cărturarului român au culminat la 30 noiembrie 2010, când în sediul Parlamentului European de la Bruxelles a fost organizat un Simpozion internațional de omagiere a lui Cantemir, la 300 de ani de la urcarea pe tronul Moldovei.

Anul omagial 2023 a îmbogățit investigațiile și a sporit bibliografia cu noi fațete ale cărturarului Dimitrie Cantemir. Ele vin să completeze cele două ediții ale operelor cantemiriene patronate de Academia Română care oferă detalii inedite privind activitatea de muzician a lui Cantemir și voi cita textele integrate în acest demers, în forma patronată de înaltul forum al științei și culturii românești, considerându-le principala sursă bibliografică, variantele celorlalte ediții având anumite deosebiri de traducere, care ar putea deruta. Constantin Barbu, coordonatorul programului „*Integrala Manuscriselor Dimitrie Cantemir*”, s-a referit la manuscrisele care formează o parte din expoziția dedicată savantului, vernisată în 17 ianuarie 2023, la Biblioteca Academiei Române: „*De la Cantemir au rămas aproximativ 200 de volume. Până acum am tipărit 104 volume. Am reușit să întregesc două manuscrise ale lui Cantemir, ele sunt acum manuscrise Cantemir întregi și la Moscova și sunt și aici, la București. De asemenea, am adus multe manuscrise inedite de Cantemir de nu se știa nici titlul lor. Aici sunt mai multe manuscrise, inclusiv două capitole din «Descriptio Moldaviae», scrisul e al sinologului german Glied Siegfried Bayer, profesor la Universitatea din Petersburg. Dar manuscrisele lui nu se găsesc numai în Rusia, ele se găsesc și la Academia din Berlin. Am adus și cele 15*

---

<sup>1</sup> Cantemir, Dimitrie, *Hronicul vechimei a romano – moldo – vlahilor...*, 1901, p. 312 și p. 333.

<sup>2</sup> Gheorghită, Nicolae, *Muzicile prințului: muzică, ceremonii și reprezentări ale puterii princiare la curțile Valahiei și Moldovei (secolul XVII – primele decenii ale secolului al XIX-lea)*; în: *Revista Bibliotecii Academiei Române*, Anul II, Nr. 1, ianuarie-iunie 2017, pp. 33-56.

*manuscrite de la Academia din Berlin*". Biblioteca Academiei Române beneficiază de 74 volume cuprinzând scrierile cantemiriene, care necesită investigații de specialitate. Timpul scurt pentru definitivarea acestui excurs muzicologic nu mi-a permis decât survolarea acestui imens material, a cărui descoperire și studiere necesită – așa cum susține coordonatorul *Integralei manuscriselor lui Cantemir* - multă răbdare și pricepere, dragoste pentru cultură și respect pentru valorile inestimabile ale istoriei culturii noastre, pentru a extrage elementele de reconstituire a activității complexe a lui Cantemir în care cea muzicală ocupă un loc mult mai însemnat decât se crede. Cantemir nu vede în comunicarea prin muzică o distracție, un divertisment, ci o formă de transmitere a unor trăiri sufletești, a unor sentimente, a unor visuri.

Umbrită a rămas însă activitatea sa muzicală: interpretativă, folclorică teoretică, didactică, muzicologică și creatoare, în ciuda faptului că numele său ocupă spațiul convenit în multe lucrări europene de specialitate. Această activitate, mai ales cea creatoare și teoretică, a fost prezentată în muzicologia românească abia în secolul al XX-lea, după studierea profundă a lucrării de teoria muzicii și a culegerilor de piese semnate de Cantemir. La centenarul nașterii renescentistului moldovean, Tiberiu Alexandru semnală: „Este de mirare că muzicianul Dimitrie Cantemir este încă atât de puțin cunoscut. Complexa activitate muzicală a strălucitului cărturar, teoretician de prestigiu, pedagog de vază, compozitor de frunte și interpret de seamă – nu este cu nimic mai prejos de bogata sa activitate pe care a desfășurat-o în celelalte domenii...”.<sup>1</sup>

Includerea muzicianului român în ceea ce Viorel Cosma consideră „cea mai importantă și amplă enciclopedie muzicală a veacului XVIII” a însemnat „definitiva trecere a lui Dimitrie Cantemir în rândurile profesioniștilor artei sunetelor, deci implicit recunoașterea personalității sale în contextul muzical universal al veacului său”<sup>2</sup>. Încadrarea lui în rândul profesioniștilor muzicii este reluată într-un alt studiu: „De la început se impune o precizare, menită să înlăture orice confuzie a exegeților români și străini din trecut: Dimitrie Cantemir a fost un profesionist al muzicii în cel mai autentic înțeles al cuvântului și nu un

---

<sup>1</sup> Alexandru, Tiberiu, *Dimitrie Cantemir și muzica orientală*; în: *Revista de Etnografie și Folclor*, București, An XVIII, nr. 5, 1973, p. 335

<sup>2</sup> Viorel Cosma, *Muzicianul Dimitrie Cantemir în literatura europeană din secolele XVIII – XIX*; în: *Studii de muzicologie*, vol. IX, București, Editura muzicală, 1973, p. 27.

enciclopedist sau umanist cu simple „preocupări muzicale”<sup>1</sup>. Studiul reiterează calitățile recunoscute ale domnitorului-muzician de către contemporanii și urmașii lui: „faimosul Cantemir” – Charles Fonton; „Orfeul Împărăției turcești” – St. Priest; „il dotto principe Cantemir” – Giambattista Toderini etc. Numele lui străjuiește din cupola Ateneului Român, printre figurile reprezentative ale culturii noastre.

În dialogul cu Iosif Sava, eminentul literat Zoe Dumitrescu – Bușulenga, devenită maica Benedicta, confirma ideea că „Prințul Cantemir este într-adevăr un prinț al muzicii..., unul dintre marii creatori ai țării și ai lumii care au iubit, au studiat, au slujit, au folosit muzica cu o nobleță pe care o regăsim doar în cazul marilor spirite europene...”<sup>2</sup> și că „putem vorbi despre Cantemir muzicianul în aceeași măsură în care-l studiem pe Cantemir, filosoful, romancierul, istoricul”<sup>3</sup>.

„Descoperirea” complexe personalități muzicale a domnitorului moldovean trebuie să țină seama de operele sale, în care se găsesc date pentru realizarea portretului. Ele trebuie corelate cu opera sa capitală dedicată muzicii – *Cartea științei muzicii* – și cu culegerile de creații. Drumul a fost deschis de studiile din 1910 ale lui Teodor T. Burada care a mărturisit că a tradus în limba română câteva din poeziile puse în muzică de Cantemir și a transcris mai multe creații ale sale pentru ney și tambur, promițând într-un număr viitor exemple din aceste muzicianului<sup>4</sup>. În 1909–1911 Burada făcuse o primă prezentare a lucrărilor muzicale ale voievodului<sup>5</sup>.

Eugenia Popescu-Judetz subliniază faptul că „muzicologul Teodor T. Burada (1839 – 1923) este cel care l-a introdus pe Dimitrie Cantemir în istoria muzicii românești”. *Scrierilor* lui Burada s-au adăugat studiul

---

<sup>1</sup> Cosma, Viorel, *Personalitatea muzicală a lui Dimitrie Cantemir în contextul culturii europene din secolele XVIII-XIX*; în: *Studii, revistă de istorie*, București, tom 26, nr. 5, 1973, p. 991.

<sup>2</sup> Dumitrescu-Bușulenga, Zoe, Sava, Iosif, *Muzica și literatura. Scriitori români*, vol. I, București, Editura Cartea Românească, 1985, p. 13.

<sup>3</sup> *Idem*, p. 16.

<sup>4</sup> Burada, Teodor T., *Un prince moldave musicien*; în: *Revue Roumaine*, București, nr. 1, 1910; pentru a uniformiza trimiterile bibliografice și a realiza o economie de spațiu voi folosi trimiterile în forma în care au fost publicate textele lui Burada în *Opere*, vol. II, 1975.

<sup>5</sup> Burada, Teodor T., *Scrierile muzicale ale lui Dimitrie Cantemir*; în: *Analele Academiei Române*, București, 1911... , pp. 43 – 136.

consacrat muzicianului moldovean de Mihail Poslușnicu<sup>1</sup>, studiu urmat de lucrarea în care integrează date din cea dintâi exprimând regretul „cât ar fi câștigat neamul nostru, dacă această activitate muzicală ar fi desfășurat-o în țară și pentru țară”<sup>2</sup>.

Între timp s-au înregistrat elogii la adresa muzicianului Dimitrie Cantemir susținute de muzicologi turci, ce au reliefat în cadrul unor manifestări internaționale, importanța cărturarului pentru muzica turcească. În cadrul unui colocviu internațional al civilizațiilor balcanice, de la Sinaia, din anul 1962, organizat sub auspiciile UNESCO, prezentând personalitatea cărturarului, Halil Bedii Yönetken afirma: „Dimitrie Cantemir, muzician român, ale cărui opere muzicale sunt executate poate numai în Turcia, este considerat astăzi ca unul dintre cei mai mari compozitori ai muzicii clasice turce”<sup>3</sup>. El mai preciza: „Numele lui Cantemir și numeroase compoziții ale sale au avut totdeauna o largă notorietate în Turcia”<sup>4</sup>. În 2010, profesorul turc Süer Eker a publicat în cadrul altui simpozion internațional, articolul privind locul lui Cantemir în literatura otomană<sup>5</sup>.

În pofida descoperirii laturilor personalității muzicale a lui Cantemir, eclipsarea activității muzicale a domnitorului a continuat până aproape de timpurile noastre, înregistrându-se însă progrese în completarea profilului general. Viorel Cosma afirma că „și știința românească a contribuit la estomparea personalității savantului – muzician. «Istoricul», «domnitorul», «filosoful», cărturarul enciclopedist Cantemir a început să-și facă loc tot mai intens în peisajul literaturii românești din secolul trecut (al XIX-lea - nota îmi aparține), muzicologia noastră pierzându-l treptat din «reflectorul» de specialitate vreme de peste un veac. Astfel, imaginea figurii muzicianului Cantemir s-a întunecat și mai mult”, deși „continua să preocupe (...) muzicologia

---

<sup>1</sup> Poslușnicu, Mihail, *Dimitrie Cantemir compozitor și artist muzical*; în: *Adevărul Literar*, București, An IV, nr. 154, 18 noiembrie 1923.

<sup>2</sup> Poslușnicu, Mihail, *Istoria muzicii la români de la Renaștere până'n epoca de consolidare a culturii artistice*, cu o prefață de Nicolae Iorga, București, Cartea Românească, 1928, p. 317.

<sup>3</sup> Yönetken, Halil Bedii, *Dimitrie Cantemir în istoria muzicii turce*; în: *Muzica*, București, An XII, nr. 10, octombrie 1962, p. 37.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> Eker, Süer, *The Place of Dimitri Kantemiroglu's Turkish in 18<sup>th</sup> Century Ottoman Turkish*; în: *Travaux de symposium international „Le Livre. La Roumanie. L'Europe*, tome IV, Bucarest, Éditeur Bibliothèque de Bucarest, 2010, pp. 69 – 79.

turcească modernă, care vedea în marele învățat român «un clasic al muzicii turcești»<sup>1</sup>.

Prima prezentare a muzicianului Dimitrie Cantemir într-un dicționar muzical în limba română îi aparține lui A. L. Ivela. El subliniază faptul că „s-a impus ca un distins teoretician al muzicii instrumentale”, inventând „un sistem de notațiune muzicală care constă în a întrebuința literele alfabetului otoman pentru cântecele turcești, care până atunci nu avusese(ră) notațiune” și prin intermediul „acestor inovații s-au păstrat un mare număr de melodii turcești întâlnite și azi în tradiția lor sub numele de «Cantemir–ogen»<sup>2</sup>. Viorel Cosma completează afirmația, remarcând faptul că melodiile cantemirene „erau o realitate vie în conștiința românească”, fiind „prezente la curțile valahe – după mărturiile lui Fr. J. Sulzer – încă din sec. XVIII”<sup>3</sup>.

Articolul deschide o altă pistă de întâlnire a lui Cantemir cu muzica occidentală. Citând studiul lui Marcel Montandon din *Enciclopedia muzicii*, ni se relevă faptul că tânărul moldovean „studiasse profund muzica turcă pe care o prefera (...) muzicii italiene, pentru finețea intonației și a intervalelor, pentru varietatea ritmică din *Dün Tek Tekkâ alternante* la infinit și pentru stricta apropiere a ariilor de cuvinte”<sup>4</sup>. Cantemir „ocupă un loc de seamă atât în istoria muzicii românești cât și în aceea a muzicii turce”, timp de 17 ani participând intens la viața culturală a Turciei.

Urmează vastele investigații ale lui George Breazul, cărora le voi rezerva un studiu separat.

Prezentări generale ale muzicianului găsim în dicționarul lui Iosif Sava și Luminița Vartolomei: „compozitor, interpret și teoretician român, inventator al unui sistem de notație pentru muz(ica) orientală și turcească, a întreprins cercetări de etnografie și folclor la români, turci și arabi, a compus melodii instr(umentale) și voc(ale)”<sup>5</sup>. Jack Bratin reține că umanistul „s-a ocupat și de muzică, fiind un abil interpret al instrumentelor turcești ney și tanbur”, inventând un sistem de notație

---

<sup>1</sup> Viorel Cosma, *Muzicianul Dimitrie Cantemir în literatura europeană...*, pp. 27 – 28.

<sup>2</sup> Ivela, A. L., *Dicționar muzical ilustrat*, București, Editura Librăriei „Universala” Alcalay & Co., 1927, p. 38.

<sup>3</sup> Cosma, Viorel, *Muzicianul Dimitrie Cantemir în literatura europeană...*, p. 34

<sup>4</sup> Yönetken, Halil Bedii, *St. cit.*, p. 37.

<sup>5</sup> Sava, Iosif, Vartolomei, Luminița, *Dicționar de muzică*, București, Editura științifică și enciclopedică, 1979, p. 38.

muzicală, „a cules date despre instrumentele muzicale, obiceiurile și datinile populare românești, despre muzica de ceremonial”<sup>1</sup>. Urmează unele lucrări muzicologice care răspund doar dezideratului de a-i considera pe Cantemir, pe Căianu și pe Anton Pann „trei mari precursori ai muzicii (corale) românești”<sup>2</sup>. Nici articolul din revista *Muzica* semnat de Doru Popovici<sup>3</sup> nu aduce vreo noutate despre muzicianul Cantemir.

Trebuie remarcate însă și lucrări ce înscriu numele muzicianului Cantemir în panorama muzicii românești: Octavian Lazăr Cosma, Viorel Cosma, sau în cea a muzicii orientale - Tiberiu Alexandru. Eminentul muzician, sărbătorit recent de Academia Română la împlinirea vârstei de 90 de ani, Octavian Lazăr Cosma, aprecia meritul lui Teodor T. Burada de a-l proiecta pe Cantemir ca o personalitate marcantă a muzicii turcești care a conferit „trecutului nostru muzical o dimensiune nouă, extrem de importantă, mai ales prin faptul că argumentele sale nu se mai mărgineau la declarații, ci expuneau muzica lui, principiile sale de teorie”<sup>4</sup>. Muzicologul îi fixează locul muzicianului secolului al XVIII-lea în panorama hronicului muzicii românești. Amintește lucrările cantemiriene, în care „a reținut manifestările folclorice muzicale propriu-zise, ca: balada, cântecul; descrie dansuri și instrumentele cu care se acompaniază, ritualuri de nuntă și înmormântare, obiceiuri calendaristice și genuri legate de practici magice. Poate cele mai prețioase referiri le face atunci când își propune să prezinte obiceiurile jocurilor moldovenești, urmărindu-le nu în mediul vieții țărănești, ci în cel al societății boierești”<sup>5</sup>.

Viorel Cosma consacră un subcapitol al studiului său publicat în anul serbării tricentenarului Cantemir, ecoului „operei sale în literatura europeană a veacului domnitorului”, pornind de la momentul 1714, când a fost ales ca membru titular de către *Societas Regia Berlinensis* – „preaseninul și înălțatul Dimitrie Cantemir, principe al Imperiului Rusesc,

---

<sup>1</sup> Bratin, Jack, *Calendarul muzicii universale*, București, Editura muzicală, 1966, pp. 267 – 268.

<sup>2</sup> Popovici, Doru, *Muzica corală românească*, București, Editura muzicală, 1966, pp. 12 – 13.

<sup>3</sup> Popovici, Doru, *Concepția artistică a lui Dimitrie Cantemir*; în: *Muzica*, București, An XXIII, nr. 9 (250), septembrie 1973, pp. 9 – 21.

<sup>4</sup> Cosma, Octavian Lazăr, *Hronicul muzicii românești (1898 – 1920)*, volumul VI – *Gândirea muzicală*, București, Editura Muzicală, 1984, p. 505

<sup>5</sup> Cosma, Octavian Lazăr, *Hronicul muzicii românești*, volumul I, *Epoca străveche, veche și medievală*, București, Editura muzicală, 1973, p. 356

domn ereditar al Moldovei, printr-o pildă pe cât de demnă de laudă, pe atât de rară”, el închinându-și numele ilustru cercetărilor științifice și prin adeziunea sa la societatea noastră a dobândit o strălucire și o podoabă unică. Recunoaștem cu venerație bunăvoința principelui față de noi și față de studiile noastre”<sup>1</sup>.

Tiberiu Alexandru îi urmărește personalitatea în contextul muzicii orientale, în două studii, în limba română<sup>2</sup> și franceză<sup>3</sup>, situându-l „în secolul lui Bach și al lui Händel”<sup>4</sup>.

Cartea Eugeniei Popescu-Judetz detaliază lucrările savantului, insistând asupra celor muzicale, îndeosebi asupra celei teoretice – *Cartea științei muzicii după felul literelor - Kitâb-ü 'ilm 'il Mûsîkî'alâ vedjh-il-hurûfât*<sup>5</sup>, care va fi prezentată în continuare.

Pentru a surprinde polivalența muzicianului Cantemir, voi porni de la cea mai dificilă componentă ce ar trebui reconstituită, cea a interpretului. Ea nu se poate baza decât pe mărturiile ale beneficiarilor unor asemenea prestații artistice, pe datele cronicarilor moldoveni sau pe cele ale muzicologilor turci, preluate și amplificate de cei români. Prin ele s-a ajuns la concluzia formulată de Viorel Cosma, cel care-l consideră pe domnitorul savant „instrumentist-concertist la tanbur, ney și kemance (...) posedând un vast repertoriu de peşrevuri, aksak semâi, beste saz semâi etc.”<sup>6</sup>. Citatul istoric literar, Ștefan Lemny consacră chiar un capitol activității interpretative cantemiriene considerându-l „Orfeul marelui Sultan” și precizând: „Principele Orfeu mai are un merit excepțional”, fiind realizatorul unei mari culegeri de creații muzicale și a tratatului *Kitab*, „rămas mult timp în manuscris” și reprezentând „un moment de răscruce în evoluția muzicii otomane în plină căutare atunci a unui suport teoretic și a unor căi proprii de afirmare”<sup>7</sup>.

Nicolae Costin încondeiase pentru posteritate reputația de interpret a moldoveanului Cantemir: „Fiind(u) el(u) om(u) isteț(u),

---

<sup>1</sup> Cosma, Viorel, *Muzicianul Dimitrie Cantemir în literatura europeană...*, p. 12.

<sup>2</sup> Alexandru, Tiberiu, *Dimitrie Cantemir și muzica orientală...*, pp. 335 – 348.

<sup>3</sup> Alexandru, Tiberiu, *Démètre Cantemir et la musique orientale (turque)*; în: *Muzica*, București, An XXIII, nr. 11 (252), noiembrie 1973.

<sup>4</sup> Alexandru, Tiberiu, *Dimitrie Cantemir și muzica orientală...*, p. 336.

<sup>5</sup> Popescu-Judet, Eugenia, *Dimitrie Cantemir. Cartea științei muzicii...*, p. 40.

<sup>6</sup> Cosma, Viorel, *Interpreți din România*, Lexicon, vol. I (A – F), București, Editura Galaxia, 1996, p. 118.

<sup>7</sup> Lemny, Ștefan, *Op. cit.*, pp. 30 – 31



știind(u) și carte turcească bine, se vestise acmu în tot Țarigradul numele lui de-l ch(i)emau agii la ospețele lor(u) cele turcești, pentru prieteșuguri ce avea cu dâșii. Alții zic(u), știind(u) bine la tanbur(u), îl ch(i)emau agii la ospețe pentru zicături”<sup>1</sup>. Deoarece denumirea instrumentului, *tanbur*, apare în mai multe forme, *tambur*, *tambură*, cercetătoarea Eugenia Popescu-Județ precizează că cel la care face referiri Cantemir este „un instrument perfect între toate pe care le cunoaștem sau pe care le-am văzut, tanburul, căci el reproduce cu precizie cântul și vocea pe care o emană respirația umană”<sup>2</sup>.

De la cronicarul Ion Neculce știm că domnitorul era neegalat în interpretările la tambur – „și-i zicea beizadea în tambură, că așa știa zice de bine în tambură, cât nici un țarigrădean nu putea zice bine ca dânsul(u)”<sup>3</sup>. Statutul de virtuoz al domnitorului este recunoscut de toate documentele epocii și de lucrările enciclopedice amintite.

Viorel Cosma presupune că tânărul Dimitrie Cantemir ar fi învățat muzica bizantină la Iași, de la Ieremia Cacavela<sup>4</sup> dar nu au fost găsite până acum urme ale acestei ucenicii și nici în favoarea practicării acestei semiografii, de către autorul *Cărții științei muzicii*. Singurele mărturii ar putea fi cele care se referă la repertoriul liturgic bizantin cântat, sau la forma bilingvă de practicare a muzicii liturgice în Moldova din timpul lui Vasile Lupu. Afirmția că ar fi învățat cu același dascăl muzica gregoriană este și mai greu de susținut, dar e posibil să fi învățat semiografia guidonică, fiind citate de același muzicolog, „sute și sute de lucrări în notație liniară”, transcrise de el și ajunse dincolo de „hotarele Turciei (Franța, Germania)”<sup>5</sup>; se pare că lexicograful le confundă însă cu transcrierile unor melodii ale lui Cantemir făcute de muzicieni europeni interesați de creația lui. La fel de nesustenabilă este presupunerea Eugeniei Popescu-Județ/Județ, pusă chiar de ea sub semnul probabilității, chiar dacă citează afirmația unui istoric: „Se pare că Dimitrie Cantemir a avut un rol în introducerea și traducerea liturghiei

---

<sup>1</sup> Costin, Nicolae, *Letopisețul Țării Moldovei (1662 – 1711)*; în: Mihail Kogălniceanu – *Cronicile României sau Letopisețul Moldaviei și Valahiei*, a doua edițiune, tom. II, București, 1872, p. 89.

<sup>2</sup> Popescu-Județ, Eugenia, *Dimitrie Cantemir et la musique turque...*, p. 202.

<sup>3</sup> Neculce, Ion, *Letopisețul Țării Moldovei (1662–1793)*; în: Mihail Kogălniceanu, *Op. cit.*, p. 300.

<sup>4</sup> Cosma, Viorel, *Interpreți din România* Lexicon, vol. I (A – F), București, Editura Galaxia, 1996, p. 118.

<sup>5</sup> Cosma, Viorel, *Muzicianul Dimitrie Cantemir...*, p. 10.

bizantine pentru Biserica Ortodoxă Rusă”<sup>1</sup>. Petru cel Mare a apelat la muzicienii occidentali pentru „reformarea” cântării liturgice substituind intonațiile bizantine cu forma corală armonică.

Ceea ce atrage atenția legat de muzica bizantină este precizarea făcută în *Descrierea Moldovei* despre bilingvismul liturgic din Moldova: „sub domnia lui Vasile Albanul(u), întorcându-se biserica Moldovei iarăși sub scaunul ecumenic al Constantinopolei, au început a se redeștepta spiritele și a veni iarăși dintru întunericul(u) cel(u) adânc(u) al(u) barbariei, care se lățise asupra țării (...) tot(u) el(u) a dispus(u) ca în biserica catedrală într-un c(h)or(u) (strană) să se cânte grecește; aceasta în onoarea bisericii patriarhale și serviciul santei liturghii să se facă giumatate în limba greacă, iar giumatate în limba slavonă, ceea ce se observă și astăzi”<sup>2</sup>.

Cercetătorii au oscilat în încadrarea lui Cantemir printre folcloriști și / sau etnologi.

Balanța între Cantemir - folclorist și Cantemir - etnograf înclină spre cea ce-a doua calitate, la vremea sa el neavând conștiința că adună altceva decât date generale despre creația populară românească, despre datinile și obiceiurile moldovenilor, numărându-se printre cei dintâi cărturari care ne oferă detalii despre anumite elemente ale culturii populare din Moldova. De aceea, cred că cei care-l încadrează corect în istoricul investigării culturii populare sunt etnologii. Romulus Vulcănescu îl consideră „istoriograf al civilizației culturii autohtone, etnosociolog, geograf” și „comparatist-istoric”.<sup>3</sup> Emilia Comișel s-a arătat preocupată de genurile folclorice prezente în scrisul cantemirian, remarcând originalitatea și fondul genetic comun, ceea ce situează opera sa printre cele mai remarcabile în cultura românească și universală<sup>4</sup>, insistând asupra doinei și cântecului propriu-zis și asupra instrumentelor românești și turcești. Ea acordă importanță reflectării în scrisul cantemirian repertoriului obiceiurilor calendaristice: de iarnă: colinda, turca, chiraleisa și vergelul - și de primăvară – vară: paparuda „papaluga”, drăgaica, sânzienele și călușul.

---

<sup>1</sup> Popescu-Judet, Eugenia, *Dimitrie Cantemir. Cartea științei muzicii...*, p. 78.

<sup>2</sup> Cantemir, Dimitrie, *Descrierea Moldovei*, București..., 1875, p. 170.

<sup>3</sup> Vulcănescu, Romulus, *Dicționar de etnologie*, București, Albatros, 1979, p. 313.

<sup>4</sup> Comișel, Emilia, *Obiceiuri și genuri folclorice atestate de Dimitrie Cantemir și actualitatea lor*; în: *Muzica*, București, An XXIII, nr. 9 (250), septembrie 1973, pp. 30 - 38;

50

Date despre colinde se găsesc în *Descriptio Moldaviae* și în *Hronicul romano-moldo-vlahilor*, atrăgând atenția cuvântul intraductibil *ler* - prezent în colinde: „*Ler, Aler Domnul*” sau „*Ler Împărat*” – derivat de la numele împăratului Aurelian. Cuvântul a fost identificat în multe cântece din Turcia, dar și în antologia lui Migne și în *Lezioni di storia della musica* a lui Gaetano Cesari. Amintind de *Ler Domnul* și *Ler Împărat* și „ecoul cântecelor populare din vremea lui Rareș, a «cântecelor prostești de la domnia lui Petru Vodă», Nicolae Iorga ține să precizeze că „tânăra știință românească răspunde prin Cantemir la întrebarea cine suntem: «Suntem Romani, romani din Roma, cei mai buni romani și nu ne-am clintit de pe moșia noastră milenară în care ne-a înfipt împăratul străbun»<sup>1</sup>. *Hronicul vechimii romano-moldo-vlahilor* stăruie asupra unei balade populare: „încă și în cântecele prostești pe la domnia lui Pătru Vodă vadul Obliciței (Isaccea) să pomenește”<sup>2</sup>. Unele obiceiuri descrise de Cantemir au dispărut sau s-au metamorfozat, sporind importanța datelor furnizate în urmă cu trei veacuri: turca, vergelul, kiraleisa, papaluga, drăgaica.

Descrierea jocului călușarilor este făcută cu lux de amănunte în paginile cantemiriene, dar lipsesc din text melodiile obiceiului. Autorul prezentării Moldovei din cele mai diferite unghiuri reține un element excepțional pentru practicarea obiceiului, nesemnalat până în prezent: la vremea sa jocul călușarilor avea „peste o sută de cântece diferite. Se obține astfel confirmarea menționării aserțiunii unei cronici maghiare care afirmă că la intrarea lui Mihai Viteazul în Alba Iulia ar fi fost întâmpinat de o sută de călușari în al căror repertoriu figurau o sută de melodii. Din istoria lui Cantemir deducem că, pe vremea lui, obiceiul călușului se bucura de mare popularitate, în Moldova îndeplinind și funcție apotropaică. Practicarea obiceiului era între Ispas și Rusalii, timp în care călușarii cutreieră „jucând și alergând, toate orașele și satele”. Pentru a nu fi loviți de *iele* sau *frumoase*, ei nu dorm în altă parte decât sub acoperișul unei biserici. Este, după datele obținute până în prezent, ultima atestare documentară a ritualului străvechi care ar putea proveni dintr-un vechi dans tracic, practicat și de greci. Pe baza datelor furnizate de Cantemir, Cristian Ghenea argumenta geneza dansului ritualic românesc din străvechiul dans elin, găsind faze din *kolavrismos*,

---

<sup>1</sup> Iorga, Nicolae, *Istoria literaturii românești de la 1688 la 1750*, vol. II, ediție revăzută și larg întregită, București, 1926, p. 322.

<sup>2</sup> Cantemir, Dimitrie, *Hronicul vechimei romano – moldo – vlahilor...*, 1901, p. 241.

reproduse „aproape cu fidelitate în jocul călușarilor, al cărui străbun pare să fie”<sup>1</sup>: existența unui choreg – vătaf cu același rol; mimarea morții dansatorului atins cu lancea sau bățul de către choreg; simularea momentului dramatic al ceremonialului de înmormântare; forma de horă deschisă în ambele dansuri.

*Călușarii* – intrați în timpurile noastre în patrimoniul UNESCO – sunt definiți în opusul cantemirian în acești termeni: „Ei se numesc *Calușieri* și se adună o dată într-un an, se îmbracă în vesminte cam ca femeile, pe capu-și pun cununa împletită de foi de pelin și din alte flori, vorbesc în ton femeiesc și pentru ca să nu se cunoască își acoperă fața cu un văl alb...”<sup>2</sup>. Din păcate, lipsește și în prezent un studiu aprofundat asupra călușului, ceea ce sporește însemnătatea detaliilor lui Cantemir. Acest aspect a fost semnalat de etnomuzicologul Gisela Sulițeanu, care scria că în pofida importanței acestui obicei și a atenției cercetătorilor folcloriști, lingviști și etnografi, nu există încă un studiu complet asupra tuturor formelor de căluș, în toată integritatea, cuprinzând dansul, muzica și, uneori reprezentarea dramatică<sup>3</sup>. S-a afirmat deja că *Descriptio Moldaviae* „este o pledoarie implicită pentru dreptul de libertate a patriei și al locuitorilor ei”<sup>4</sup>.

În *Descriptio Moldaviae* pot fi descoperite importante elemente de organologie muzicală; sunt amintite instrumente ce însoțesc nunta sau înmormântarea, înscăunarea domnitorilor, muzica de curte, muzica liturgică, iar în *Istoria ieroglică* apar următoarele instrumente muzicale: fluierile țânțarilor, surlele greierilor, cimpoaiele albinelor și altele. Datele despre instrumentele muzicale amintite, ney și tanbur, se completează cu cele despre siesdar, un instrument asemănător cu harpa sau exahordionul, „cel mai excelent instrument de muzică și se crede că însuși David l-a inventat; dar astăzi puțin sunt care să știe să cânte bine la el”<sup>5</sup>.

Unii cercetători au ajuns la faza comparării unor texte cantemiriene, constatând că unele sunt variante mai ample sau mai

---

<sup>1</sup> Ghenea, Cristian, *Din trecutul culturii muzicale românești*, București, Editura muzicală, 1965, pp. 37 – 38.

<sup>2</sup> Cantemir, Dimitrie, *Descrierea Moldovei*, Bucuresci..., 1875, p. 142.

<sup>3</sup> Sulițeanu, Gisela, *Cenni sul folclore musicale romeno nella regione Danubiana*; în: *Danubio una civiltà musicale*, volume quattro – Croazia, Serbia, Bulgaria, Romania, Teatro Comunale di Montfalcone, 1994, p. 222.

<sup>4</sup> Mazilu, Dan Horia, *Cantemir, Dimitrie...*, p. 48.

<sup>5</sup> Cantemir, Dimitrie, *Istoria Imperiului Otoman...*, tom I, 1876, pp. 374 - 375.

succinte - ale unora mai vechi. Exemplul cel mai concludent este *De antiquiis et hodiernis nominibus* care „este o lucrare mult mai întinsă și mai detaliată” față de cel dintâi capitol al primei părți a *Descrierii Moldovei*<sup>1</sup>.

Componenta teoretică a activității muzicianului Cantemir s-a concretizat în *Cartea științei muzicii*, analizată cu pertinentță de T. Burada și apoi de Eugenia Popescu-Judetz. Am căutat cu multă insistență, deoarece a fost pusă sub semnul întrebării și al incertitudinii și am găsit chiar mărturia lui Cantemir referitoare la geneza lucrării: „când eram la Constantinopol am alcătuit, ducând-o precum nădăjduiam la bun sfârșit, o carte (pe care am închinat-o actualului sultan, Ahmed, care se desfată foarte mult cu muzica și e foarte priceput la ea), scrisă în limba turcă, supunând în ea indicațiile teoretice ale întregii muzici la anumite reguli și canoane sigure, iar notele le-am redat cu caractere arabe pentru o mai lesnicioasă întrebuițare și practică, arătând (după cum sper) mai clar teoria, așa că acum înșiși turcii spun că și muzica practică și teoretică a devenit mult mai ușoară și mai limpede”<sup>2</sup>. Rolul lui Cantemir în elaborarea lucrării sporește dacă ținem seama că practicarea muzicii nu era susținută de teoria ei. „Multe într-adevăr aș fi putut scrie și arăta despre muzica țărilor orientale, care poate că nu le este cunoscut acestor țări (...), pentru că m-am ostenit mai mult de douăzeci de ani în muzica orientală practică și teoretică, dar mi-am pus în gând nu să învăț, ci să spun ce li se predă și ce învață ei le voi arăta lucrul pe scurt”<sup>3</sup>.

Autorul apelează la o antologie a vremii, pentru a explica relația dintre „sunet și literă (fonem), dintre ton și silabă (morfem) și dintre mod și cuvânt (lexem)”, conducând la concluzia ce reiterează în ediția din 2018 constatarea autorului cărții: „turcii spun că și muzica practică și cea teoretică (sic!) a devenit mult mai ușoară și mai limpede”<sup>4</sup>. Documentarea cărturarului i-a înlesnit constatarea că „turcii și persanii adaptând întreaga muzică mișcării cerești, o împart în șapte glasuri (care

---

<sup>1</sup> Eșanu, Andrei și Eșanu, Valentina, *Studiu introductiv*; în: Cantemir, Dimitrie – *Despre numele Moldaviei: în vechime și azi* \* *Istoria moldo-vlahică* \* *Viața lui Constantin Cantemir* \* *Descrierea stării Moldaviei: în vechime și azi*, Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2017, p. XXXI.

<sup>2</sup> Cantemir, Dimitrie, *Sistemul sau întocmirea religiei muhamedane*, București, Editura Minerva, 1977, pp. 464 – 465.

<sup>3</sup> *Idem*, p. 463 - 464.

<sup>4</sup> Popescu-Judetz, Eugenia, *Dimitrie Cantemir, teoretician și compozitor...*, p. 64.

corespund celor șapte zile ale săptămânii); aceste șapte glasuri (sunete și tonuri) iarăși le împart în 12 *makam* (case sau lăcașuri), corespunzând celor 12 luni și *zodiacuri*; iar casele acestea le împart în 365 de *terkîb*, adică măsuri, după numărul zilelor anului întreg și din toate acestea adună principalele patru *şobe* adică intervale socotite drept cele patru anotimpuri și drept același număr de elemente din care, după cum transmit vechii naturaliști, este alcătuită lumea fizică”<sup>1</sup>.

În cultura română cel dintâi care deschide calea spre investigarea activității muzicale, teoretice și creatoare a autorului unei literaturi muzicale cu mare circulație în lumea turcă dar și în cea europeană a fost Teodor Burada. El a publicat în urmă cu mai bine de un secol o parte a creației muzicale cantemiriene, transpusă pe portative: 7 peşrevuri, 4 semaiuri, 2 arii, din care una pe două voci și 2 piese distractive arabe și 2 beste, pe baza cărora explică elementele teoretice specifice muzicii turcești: modurile și ritmurile muzicale. El a analizat și celelalte elemente ale notației muzicale în care erau scrise piesele. Astfel apare prima explicare în limba română a sistemului semiografic al voievodului după lucrarea sa teoretică – *Cartea științei muzicii*<sup>2</sup>.

„În vreme ce românii-l cunosc ca personalitate politică și drept un curajos om de stat, de voievod al Moldovei, Dimitrie Cantemir este respectat de turci ca un compozitor și teoretician al muzicii care a pus bazele tradiției muzicale turce. Cărturar român erudit, acest om cu abilități excepționale și cu o minte scilpitoare a petrecut 22 de ani în Istanbul, unde a compus peste 40 de lucrări muzicale și a salvat pentru posteritate 350 de compoziții muzicale instrumentale, publicându-le într-o notație muzicală”<sup>3</sup> – afirmă prefațatorul monografiei tipărită în 2018.

Spirit enciclopedist el însuși, Teodor T. Burada, se simțea atras de faptele necunoscute ale întârziatului renașcentist, filosof, scriitor, dar mai ales etnograf, folclorist și muzician complex – cum l-am prezentat într-un studiu din 2010<sup>4</sup>. El a urmărit și relatat momentele importante ale descoperirii manuscrisului *Cărții muzicii*, pornind de la constatările lui Giambatista

---

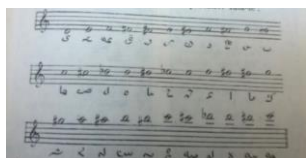
<sup>1</sup> Cantemir, Dimitrie, *Op. cit.*, p. 464.

<sup>2</sup> Burada, Teodor T., *Scrierile muzicale ale lui Dimitrie Cantemir...*, pp. 43 – 136.

<sup>3</sup> M. Tuğrul Tekbulut, președintele Logo Group – *Cuvânt înainte*; în: *Dimitrie Cantemir teoretician și compozitor de muzică turcă*, Traducere din engleză de Roxana Mareș Iordănescu, București, Curtea Veche, 2018, p. 7

<sup>4</sup> Vasile, Vasile, *Teodor T. Burada - ctitor al muzicologiei românești (1839 1923)*; în: *Muzica*, București, Serie nouă, Anul XXI, nr. 2 (82), aprilie – iunie 2010, pp. 145 – 160.

Toderini, „care trăia în Constantinopol pe la 1871” și a găsit un manuscris scris în limba turcă, „fără prefață și fără să fie notat pe el că e dedicat sultanului Ahmed II, având ca titlu *Tarifū ilmik musiki ala veşki maksus - Explicația științei muzicii într-un chip mai amănunțit*” și „după multe cercetări și mari greutăți a găsit un manuscript foarte rar, conținând o colecție de arii turcești scrise cu notația inventată de Cantemir pentru turci”<sup>1</sup>. Cartea a apărut „după cercetări grele”<sup>2</sup> și după marea izbândă, Burada a trecut la documentarea despre noua notație muzicală. În 1907 muzicologul turc, Raouf Yekta Bey, scria în *Revue musicale* din Paris, despre manuscrisul lui Cantemir, că nu se știe unde este varianta originală caligrafiată chiar de mâna sa, presupunând că s-ar putea găsi în București sau în alte orașe românești interesate de acest prețios tezaur. „Sunt acum mai mult de zece ani de când am avut prilejul să găsesc un manuscris conținând în colecția de note muzicale scris pe timpul lui Cantemir și cu notația sa; acest manuscris l-am găsit în biblioteca muzicală a defunctului Nedjib Pașa, capelmaistrul muzicii gardei imperiale și l-am cumpărat pe un preț destul de mare”<sup>3</sup>. Burada a văzut manuscrisul la proprietar și datele corespundeau cu cele descrise de Toderini. Manuscrisul „mai conține un tratat de teoria muzicii turcești, precum și o descriere a metodului notației inventate de Cantemir, formând un volum nenumerotat”<sup>4</sup>. Într-un capitol special din acest manuscris, cuprinzând 12 pagini, găsim regulile și notele inventate de Cantemir pentru turci, cu care ei să-și poată nota cântecele lor”<sup>5</sup>. Sunt prezentate cele 33 de litere ale alfabetului turcesc și corespondentul lor în notația guidonică. T. Burada încearcă o primă omologare a notației lui Cantemir cu cea guidonică pentru a oferi repere „despre metoda notației lui Cantemir și pentru a călăuzi pe cei care voiesc să transpună această notație elementară pe sistemul liniar”<sup>6</sup>.



Schema lui Burada redând suprapuse notația lui Cantemir și cea guidonică

<sup>1</sup> Burada, Teodor T., *Scrierile muzicale ale lui Dimitrie Cantemir, ...*, p. 57.

<sup>2</sup> *Idem*, p. 45.

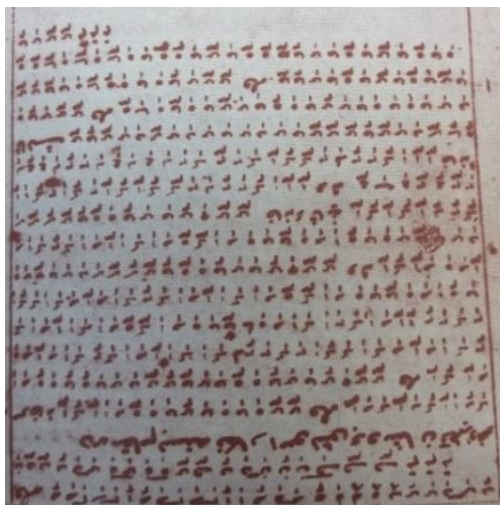
<sup>3</sup> *Idem*, p. 57, citat de Burada după: *Revue musicale*, Paris, 7-me année, nr. 5, 1907, p. 118.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> *Idem*, p. 58.

<sup>6</sup> *Idem*, p. 59.

Pentru ilustrarea notației muzicale a lui Cantemir am preluat o pagină din facsimilele redată de Eugenia Popescu-Judetz în *Cartea științei muzicii*<sup>1</sup>.



*Peşrev* în modul *bestenigiar* din culegerea *Kantemir–oghlu Edvâr*, p. II, p. 145

Ca și în cazul notației bizantine cucuzeliene, se poate discuta despre un mijloc mnemotehnic al notației lui Cantemir ambele fiind o notare schematică, stenogramică a melodiei, lăsând libertate interpretului care se servea de notație ca de un model, de un arhetip. Fonton pune la îndoială afirmația lui Cantemir din *Istoria Imperiului Otoman*, atribuindu-și „gloria de a fi introdus notele în muzica orientală”<sup>2</sup>. Burada consideră cuvintele lui Fonton ca fiind „cu totul neîntemeiate”<sup>3</sup>.

Cărturarul ieșean prezintă și manuscrisul aflat în Biblioteca Națională din Paris, al lui Charles Fonton<sup>4</sup> care cuprinde 143 de file unde este prezentat compozitorul Cantemir. Ceea ce e important în acest document este apariția celor „6 arii de muzică scrise pe sistemul liniar: Aria I-a Turcească; II-a Arabă; III-a Aria de Cantemir; IV-a Dans grecesc și alte două arii fără nume”<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Popescu-Judetz, Eugenia, *Dimitrie Cantemir. Cartea științei muzicii...*, p. 285.

<sup>2</sup> *Idem*, p. 63.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> Fonton, Charles, *Essai sur la musique orientale comparée à la musique européenne*, 1751, Bibliothèque Nationale de Paris, Ms. 4023.

<sup>5</sup> Burada, Teodor T., *Scriverile muzicale ale lui Dimitrie Cantemir...*, p. 62.



*Scrierile muzicale ale lui Dimitrie Cantemir*, studiul publicat de Burada, în *Analele Academiei Române*, în anul 1911 și răspândit și prin centrele europene Viena și Leipzig, aducea în câmpul cercetării trecutului nostru artistic și cultural, ipostaze mai puțin sau chiar deloc cunoscute la acea vreme, ale ilustrei figuri a enciclopedistului voievod moldovean Ele sunt însoțite de numeroase transcrieri în notația guidonică a unor reprezentative piese muzicale, beste, peșrevuri, semaiuri etc, semnate de ilustrul cărturar moldovean. El se oprește asupra aceea ce numea „conștiința sa asupra muzicii turcești”, conturând „activitatea ce s-a desfășurat pe acest teren, dând în același timp și o colecție de compoziții ale sale necunoscute la noi scrise pentru voce și parte pentru nei și tambura, care, pe lângă eud (un soi de cobză) au fost pe atunci și sunt încă și astăzi instrumentele cele mai întrebuintate și mai de seamă în tot Orientul”<sup>1</sup>.

Activitatea lui Burada de restituire a cărții de teoria muzicii și a creației muzicale cantemiriene este urmată de cea a Eugeniei Popescu-Județ/Judet. Fosta balerină la Opera Română din București, coregrafa ansamblului *Perinița* și profesoară de coregrafie, cercetătoare la Institutul de Folclor din București, instructoare de dans în India, Finlanda, Belgia, America, cunoscătoare a limbii turcești și a notației muzicale, Eugenia Popescu-Judet/Județ a abordat lucrarea teoretică a lui Cantemir în etape. În 1968 a publicat amplul studiu în limba franceză, intitulat *Dimitrie Cantemir et la musique turque*, creionând coordonatele în care se înscrie lucrarea de teoria muzicii și creația lui Cantemir<sup>2</sup>. Cercetătoarea pornește de la premisa că autorul *Cărții științei muzicii* „devenise muzicianul reputat și foarte căutat în societatea demnitarilor Sublimei Porți”<sup>3</sup>. Este consemnată circulația creației cantemiriene și subliniat faptul că „muzicienii turci de la sfârșitul secolului al XIX-lea interpretează semaiul și peșrevul pe care ei îl numesc «cântecele lui Kantemiroglu»”<sup>4</sup>. Autoarea studiului susține că datorită autorității interpretative, sporită de tratatul de muzică, Cantemir a devenit creatorul unei școli în care a fost predat sistemul său de notație. Unele piese ale sale au fost ulterior transcrise pe portative, înlesnind circulația lor. Foarte importantă rămâne observația autoarei studiului referitoare la proveniența unor melodii sau structuri melodice din zona Moldovei, chiar a lașilor.

---

<sup>1</sup> *Idem*, p. 43.

<sup>2</sup> Popescu-Județ, Eugenia, *Dimitrie Cantemir et la musique turque...*, 1968.

<sup>3</sup> *Idem*, p. 202;

<sup>4</sup> *Idem*, p. 199.

La edițiile următoare, în limba turcă, engleză și română se vor adăuga alte investigații cantemirologice, publicate în 1999 și 2010<sup>1</sup>.

*Cartea științei muzicii* reprezintă fațeta cea mai puțin cunoscută a savantului, descifrată în secolul al XX-lea și ea trebuie așezată în rând cu opusurile sale traduse în mai multe limbi europene: *Istoria Imperiului Otoman*, *Descrierea Moldovei*, *Hronicul romano-moldo-vlahilor*, *Divanul sau gâlceava înțeleptului cu lumea*, *Sistemul religiei muhamedane* și altele.

Eugenia Popescu-Judetz rezolvă contradicția iscată printre cantemirologi privind numărul - două sau trei lucrări de teorie muzicală ale savantului - problemă atinsă tangențial și în paginile de mai sus. Ea notează că în biblioteca Universității din Istanbul să găsească două manuscrise muzicale conținând tratatul de teoria muzicii al lui Dimitrie Cantemir: Yazma T. nr. 1856 – 104 file și Yazma T. nr. 5336 – 101 file. Ambele lucrări sunt menționate în prezentările savantului român, atribuite lui N. Țindal, traducătorul *Istoriei Imperiului Otoman*: nr. 9 - *Introductionem in Musicam Turciam, idiomate Moldavo* și 10 - *Cantiones Turcias, notis Musicis ab ipso inventis concriptas*”, prima publicată în 1876<sup>2</sup> și doua în 1883<sup>3</sup>.

Eugenia Popescu-Judetz ajunge treptat la lucrarea de teoria muzicii semnată de Cantemir, constatând: „Datorită faptului că titlul lucrării a fost comunicat în mai multe variante s-a acreditat părerea, în istoriografia muzicală, că este vorba de mai multe lucrări”<sup>4</sup>. Cercetătoarea amintește pe Teodor Burada, care vorbește de „două lucrări separate, prima – tratatul - și a doua - culegerea de cântece sub titlul *Cartea cântecelor după gustul muzicii turcești*”<sup>5</sup>. În primul studiu Burada pomeneste cea de-a treia lucrare muzicală cantemiriană – *Introducere în muzica turcă scrisă în limba moldovenească*<sup>6</sup>. Dar în următorul studiu, mult mai amplu, el insistă asupra odiseii având ca

---

<sup>1</sup> Popescu-Judetz, Eugenia, *Prince Dimitrie Cantemir: Theorist and composer of Turkish Music*, Istanbul, Pan Yayncılık, 1999, 2010.

<sup>2</sup> *Viața lui Demetriu Cantemir(u)*; în: Cantemir, Dimitrie – *Istoria Imperiului otoman(u)...*, 1876, p. 807.

<sup>3</sup> *Collectanea orientalia*; în: Cantemir, Dimitrie – *Operele principelui (Dimitrie Cantemir)*, tomul VII – *Vita Constantini Cantemyrii*, publicată după Manuscrisul din Biblioteca Muzeului Asiatic(u) din St. Petersburg, București, Tipografia Academiei Române 1883, p. 5.

<sup>4</sup> Popescu-Judetz, Eugenia, *Dimitrie Cantemir. Cartea științei muzicii...*, p. 71.

<sup>5</sup> *Idem*, p. 72.

<sup>6</sup> Burada, Teodor T., *Un prince moldave musicien...*, pp. 38 – 39.

țintă găsirea acestui prețios document: „Doritor să cunosc și eu conținutul acestei scrieri de cea mai mare importanță pentru noi, pe terenul muzical, încă de pe la anul 1875 am făcut mai multe cercetări în această privință îndreptându-mă cu o cerere către consulul rusesc din Iași, ca să mijlocească pe lângă Ministerul afacerilor străine – Departamentul asiatic, din Petersburg, să cerceteze acel manuscris în biblioteca din Astrahan și să ne trimită o copie de pe el”<sup>1</sup>. Burada preciza faptul că a preluat informația despre acest prețios document din bibliografia lui J. F. Fétis, care îl credea în biblioteca din Astrahan, dar, după căutări insistente în arhivele și bibliotecile din Chișinău, Odessa, Constantinopol, „precum și la mai mulți cărturari din Brusa (Asia), dar n-am putut da peste acest manuscris (...) Departamentul a mijlocit către guvernatorul din Astrahan și acesta răspunde că la biblioteca publică din acel oraș nu se găsește manuscrisul domnitorului Cantemir despre muzica turcească”<sup>2</sup>.

Eugenia Popescu-Judetș/Județ precizează că „opera despre muzica turcească a lui Dimitrie Cantemir este o singură lucrare intitulată *Kitâb-ü’ilm il Mûsikî alâ vedjhi-il hurûfât – Cartea muzicii după felul literelor*, cunoscută sub variantele de titluri amintite. Lucrarea cuprinde tratatul teoretic asupra muzicii, cu explicația notației inventate de Cantemir și culegerea de melodii „notate după sistemul său”. Se face în același loc precizarea că „există cinci exemplare în manuscris ale tratatului, cunoscute până în prezent. Toate se află în Turcia. Numai două dintre ele conțin culegerea cu melodii notate alfabetic: manuscrisul original și manuscrisul denumit *Culegerea lui Kevseri (Kevseri medjimu’asi)*”<sup>3</sup>. Știm de la aceeași cercetătoare și un alt titlu - *Cartea cântecelor după gustul muzicii turcești*, dat de Victor O. Gervescu – în traducerea biografiei lui Cantemir de Dimitrie Bantîș Kamenski”<sup>4</sup> și faptul că manuscrisul original și autograf este conservat în Biblioteca Institutului de Turcologie de la Universitatea din Istanbul sub cota Y. 2768”, provenind din biblioteca muzicologului H. S. Arel (1880 – 1955), care l-a achiziționat spre sfârșitul primului deceniu al secolului nostru” (al XX-lea – nota îmi aparține), de la un anticar din Istanbul „contra a 5

---

<sup>1</sup> Burada, Teodor T., *Scrierile muzicale ale lui Dimitrie Cantemir...*, p. 50.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> Popescu-Judetș, Eugenia, *Dimitrie Cantemir. Cartea științei muzicii...*, p. 71.

<sup>4</sup> Bantîș Kamenski, Dimitrie, *Dimitrie Cantemir, Domnul Moldovei*, traducere din limba rusă de Victor O. Gervescu, București, 1902.

lire otomane”<sup>1</sup>. Tratatul original este alcătuit din două părți, prima expunând teoria muzicii în opt capitole - 141 file, partea secundă grupând în cele 211 file cele 354 melodii.

Cartea restituită în formă facsimilată, cu echivalentul în semiografie guidonică a melodiilor și cu analiza notației are mai multe părți: textul tratatului propriu-zis; facsimilele manuscrisului original; traducerea în limba română a teoriei realizată de Eugenia Popescu – Judetz/Județ; facsimilele culegerii de melodii în semiografia alfabetică a lui Cantemir; creațiile lui Cantemir scrise în notație guidonică a celor 28 peşrevuri, 10 sâz semâ`îsi-uri, 2 beste, 2 ádjem tarab-uri. Burada selectează doar 7 peşrevuri, Eugenia Popescu-Judetz/Județ transcrie pe portative 28 de asemenea piese; semaiurile la Burada sunt 4, pe când în următoarea colecție sunt 10.

La începutul secolului trecut Raouf Yekta reliefase deosebirile esențiale dintre notația muzicală formulată de Cantemir și cea anterioară ei: notația muzicală inventată de Cantemir constă în folosirea literelor alfabetului turc și nu va fi primită de muzicienii turci și a căzut în desuetudine invenția sa; Cantemir a avut grijă să noteze toate compozițiile sale cu notația lui<sup>2</sup>.

Raportând cele trei versiuni ale investigațiilor Eugeniei Popescu-Județ la izvoarele turcești și românești, se poate conchide că prima, cea din 1968 - *Dimitrie Cantemir et la musique turque* - e un studiu în limba franceză, adresat europenilor și deschizând drumul prezentărilor muzicale, vizându-l pe autor și principala sa lucrare teoretică: *Cartea științei muzicii*, tipărită în 1973, urmată de traducerea din limba engleză *Dimitrie Cantemir teoretician și compozitor de muzică turcă*, 2018. Unele afirmații ale autorului *Istoriei Imperiului otoman* au fost interpretate eronat de muzicologii secolului al XX-lea. El a susținut că „musica turcească în cât pentru rithme și proporțiunea cuvintelor, este cu mult mai perfectă decât multe din cele europene”<sup>3</sup>, ceea ce înseamnă că el susține superioritatea ritmului și a concordanței acestuia cu textul înveșmântat muzical și nu superioritatea muzicii, cum au înțeles unii cercetători grăbiți. El însuși recunoaște că „cea mai mare parte dintre muzicanți compun din memorie, învață pe de rost toate ariile pe care le

---

<sup>1</sup> Popescu-Judetz, Eugenia, *Op. cit.*, p. 71.

<sup>2</sup> Yekta, Raouf, *Musique orientale. Le compositeur du Péchrev dans le mode Nihavenf*; în: *Revue Musicale*, Paris, 7<sup>e</sup> Année, nr. 6, 1 Mars 1907, p. 118.

<sup>3</sup> Cantemir, Dimitrie, *Istoria Imperiului otoman...*, tom I, 1876, p. 218.

cântă cu vocea sau pe instrumente și învață și pe alți muzicanți ca să le cânte tot în modul acesta. Ei nu au în vedere decât melodia și sunt foarte necunoscători în armonie, contrapunct și în concordanța mai multor instrumente deodată<sup>1</sup>. Problema reapare în *Sistemul sau întocmirea religiei muhamedane*, unde detaliază cele „24 de feluri sau genuri de măsuri (numite *usul*), cu care se măsoară mersul și oprirea timpului. De unde se naște o foarte mare greutate, ca să cânte cineva drept și perfect (cu vocea) sau cu vreun instrument. Căci fiecare autor se silește să compună după plac, cântări în moduri și cu măsuri cât se poate mai grele, așa că cel mai neiscusit în acea măsură nu poate nicidecum cânta, chiar dacă ar fi auzit cântarea aceea de o mie de ori. Iată de ce compozitorii orientali nici n-au note cu care să indice glasurile și măsurarea timpului (care sunt într-o atât de mare și lesnicioasă întrebuițare la europeni), căci dacă va cunoaște cineva perfect *usul*, poate să cânte un cântec fără nici o greșeală și fără ajutorul acelor note, dacă-l va auzi de două sau trei ori de la ajutorul aceluia sau de la dascălul său<sup>2</sup>.

Superioritatea ritmului și a concordanței acestuia în ambele domenii, literar și muzical, va fi confirmată de descoperirea ritmului aksak, teoretizată de Constantin Brăiloiu abia în anul 1951<sup>3</sup>.

Din amănuntele aceleiași pagini ale *Istoriei Imperiului otoman* aflăm că „muzicanții perfecți sunt aici atât de rari”, ceea ce „provine din dificultatea de a putea cuprinde toate aceste părțile de sonori ce arabii le numesc *Terkiib* (arta de a compune muzica), despre care Hodgea Musicar, pe urma lui Ptolomei, zice că sunt infinite și fără număr<sup>4</sup>. Autorul promite că „dacă însă Dumnezeu îmi va da viață și sănătate, voi trata despre această artă într-un op separat după sistema și opiniunea lumii orientale<sup>5</sup>. Textul este citat și de Raouf Yekta în încheierea articolului său din 1907; el presupune că această lucrare în limba moldovenească are ca titlu *Introducere în muzica turcă* și este visul prințului Cantemir. Dacă această lucrare există încă în România va avea cea mai mare importanță din punct de vedere al muzicii orientale<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> *Idem*, p. 217.

<sup>2</sup> Cantemir, Dimitrie, *Sistemul sau întocmirea religiei muhamedane...*, p. 464.

<sup>3</sup> Brăiloiu, Constantin, *Le rithme Aksak*; în: *Revue de Musicologie*, An XXXIII, nr. 99 și 100 (decembrie) nr. 1, pp. 1 – 26.

<sup>4</sup> Cantemir, Dimitrie, *Istoria Imperiului otoman...*, tom I, 1876, p. 218.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> Yekta, Raouf, *Op.cit*, p. 121.

Forma de prezentare a cărții de teorie a muzicii și a creațiilor cantemiriene a fost continuată de cercetătorul englez Owen Wright, care publică în 1992 un volum rezervat notației și colecției cantemiriene<sup>1</sup> și un al doilea din 2000 cuprinzând comentarii asupra tratatului<sup>2</sup>, prin care „pune la dispoziția specialiștilor documente muzicale revalorificate, de primă importanță sub perioada veche a culturii Orientului musulman”, luând în discuție „sistemul de moduri melodice (makam) și sistemul de ritmuri (usul)”<sup>3</sup>, prezente în cartea teoretică și în culegerile lui Cantemir.

Surprinzând paleta largă a activității savantului moldav, care „își impresionează în plus contemporanii și posteritatea prin virtuozitatea sa în compunerea, interpretarea și analiza teoretică a muzicii otomane”<sup>4</sup>, Ștefan Lemny afirmă că „Dimitrie Cantemir realizează un pas considerabil în raport cu predecesorul său Bobovius care folosea o notare muzicală de inspirație europeană, el inventează primul sistem original de transcriere a muzicii otomane bazat pe o notație alfabetică, utilizând litere arabe și turcești”<sup>5</sup>.

În recenta sa monografie, Victor Ghilaș a analizat scara microintervalică propunând echivalențe în exprimarea muzicală liniară și diagrame ale principalelor tetracorduri ce intră în componența makamurilor. Sunt prezentate principalele scări ale modurilor specifice muzicii turcești și funcțiile lor, urmate de analizele ritmurilor caracteristice creației cantemiriene<sup>6</sup>.

E important de reținut faptul că în expunerea de motive – *Vita et Elogium Principis Demetris Cantemyrii* - citată de Emil Pop - este evidențiată activitatea lui muzicală: „Timp de 22 de ani s-a exersat în limbile orientale, a cultivat poezia și muzica, pe care a alcătuit-o după cum le place turcilor, cu note și s-a făcut astfel foarte iubit de sultan, vizir și demnitari”<sup>7</sup>.

---

<sup>1</sup> Wright, Owen, *Demetrius Cantemir: The Collection of Notations*, volumul 1, London, University of London, 1992.

<sup>2</sup> Idem, *Demetrius Cantemir: The Collection of Notations*, volumul 2, Commentary, Singapore Sidney, Ashgate, Aldershot Burlington 2000.

<sup>3</sup> Ghilaș, Victor, *Dimitrie Cantemir muzicianul...*, p. 32.

<sup>4</sup> Lemny, Ștefan, *Op. cit.* p. 30.

<sup>5</sup> Idem, p. 31.

<sup>6</sup> Ghilaș, Victor, *Op. cit.*

<sup>7</sup> *Vita et Elogium Principis Demetris Cantemyrii*; în: Emil T. Pop, *Dimitrie Cantemir și Academia din Berlin*; în: *Studii*, București, An XI, n. 5, 1959, pp. 840 – 841.

Calitatea de teoretician al muzicii este dublată la Cantemir de cea de inventator al unui instrument matematic apt să măsoare înălțimea sunetelor temperate și ne-temperate, echivalente în sistemul muzical occidental. Detaliile despre instrumentul citat se găsesc în *Sistemul sau întocmirea religiei muhamedane*: în el „arătăm locurile mecanice și matematice și intervalele tonurilor naturale, artificiale, simple, compuse, ale semitonurilor și altele, până la punctul numit de obicei indivizibil”<sup>1</sup> și cu el „pot fi arătate vizibil, fără eroare și fără nici-un ajutor al coardei aplicate, ci numai prin compas locurile de la care trebuie să provină tonurile pline și semitonurile etc.”<sup>2</sup>. Analiza *Cărții științei muzicii* prezintă instrumentul ca fiind „un sonometru, construit cu unicul scop de a măsura înălțimea exactă a sunetelor și imaginat pe baza împărțirii matematice a distanțelor dintre sunetele așezate în scara muzicală, așa cum servea vechiul monocord oriental, inspirat din monocordul grecesc, pe care l-au folosit teoreticienii arabi”<sup>3</sup>.

Activitatea didactică este legată de școală de muzică fondată de Cantemir și în care se aplica propria sa metodă<sup>4</sup>, enumerând printre discipoli pe Tastadjioglu, Sinik Mehmed, Bardakci Mehmed Celebi, nobil grec din Ralaki Eupraghioptul, Davul Ismail Efendi „mare și thesaurar(iu) al Imperiului”, Latif Celébi<sup>5</sup>. Pe aceștia – cum însuși notează dascălul – „i-am instruit eu în unele părți ale muzicii, mai ales teoretice și într-un metod nou inventat de mine pentru a exprima cântecele și doinele pe note, invențiune necunoscută mai nainte turcilor”<sup>6</sup>. „Invitat de aceștia am compus o carte mică în limba turcească despre arta muzicii (...) Precum am înțeleș, amatorii de muzică se servesc până în ziua de astăzi de regulele puse de mine în acea cărtică”<sup>7</sup>.

*Istoria Imperiului Otoman* ne furnizează elemente ce confirmă prețuirea acordată muzicii din lumea musulmană. „Poeticii îi urmează totdeauna și pretutindenii muzica, dar la muhamedani ea nu se predă niciodată în școli spre a fi învățată, ci numai individual, pe la casele lor,

---

<sup>1</sup> Cantemir, Dimitrie, *Sistemul sau întocmirea religiei muhamedane...*, p. 465.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> Popescu-Judetz Eugenia, *Dimitrie Cantemir. Cartea științei muzicii...*, pp. 78-79.

<sup>4</sup> Popescu-Judetz, Eugenia, *St. cit.*, pp. 202 – 203.

<sup>5</sup> Cantemir, Dimitrie, *Istoria Imperiului Otoman*, tom I, 1876, pp. 217 – 218.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> *Idem.*, p. 218.

de către oameni iscușiți în arta muzicii. (O învăță) aproape toți copiii de demnitari (...), ca și ulema, adică toți savanții, dintre care n-am aflat pe nici-unul care să nu știe (să) cânte ceva, sau măcar să înțeleagă muzica, pentru că neamul persan și turc (dar nu cel arab) în chip obișnuit se desfată cu muzica peste măsură<sup>1</sup>.

E amintit exemplul lui Emirgiun ogli, fiul hanului persan, devenit „captiv la Constantinopole, dar prin desteritatea sa în muzică într-atât și-a câștigat grația lui Murad, încât l-a făcut consiliar(iu) al său intim”<sup>2</sup>. La indicele alfabetic al lucrării *Emirgiun ogli* e prezentat succint: „han persan(u), mare maestru în arta muzicală”<sup>3</sup>.

Este apoi consemnat cazul unui muzicant ce urma să fie executat împreună cu cei treizeci de mii de persani căzuți în lupta pentru ocuparea Bagdadului. „Pe când se executa ordinul vine soarta și pe un musicant. Acesta se roagă de oficiarul însărcinat cu execuțiunea ca să suspende punițiunea sa pe un moment și să-i permită a vorbi cu împăratul numai un cuvânt. Adus înaintea împăratului și întrebat ce voiește, zise: «Nu lăsa, o, împărate prea îndurat, ca cu mine Shahculi (al împăratului serv, care nume apoi i-a și rămas) să piară astăzi toată arta muziceii. Nu doresc eu viața pentru mine ca om, dar ca învățător(iu) al muzicii, ale cărei misterii încă nu le-am putut pătrunde pe toate, mă rog să-mi lași încă câțva timp ca să mă pot mai bine perfecționa în această artă divină, carea dacă voi ajunge să fiu perfect în ea, eu nu o voi da nici pentru tot imperiul nostru» a o proba pentru știința sa. După aceea s-a demandat să dea o probă despre știința sa; iar el a luat în mână un *siesdar* (instrument muzical numit în arăbește *zabur*, în grecește *psalterion*) și cântă atât din el cât și cu vocea, tragica cădere a Bagdadului și triumful lui Murad cu atât simț și desteritate, încât Murad însuși irupse în lacrimi și nu-și putu conțeni plânsul până când musicantele nu-și termină cântecul. Impresionat Murad, și chiar din considerațiuni către acest musicant, a dat ordin ca acei captivi care mai erau în viață nu numai să nu fie uciși, ci să se lase cu toții în libertate. După aceea Murad a luat pre lângă el pe acest musicant și, ducându-l la Constantinopole, l-a ținut în multă stimă”<sup>4</sup>. Muzicologul încadrează aceste creații muzicale persane, „care puteau a fi îngropate sub ruinele

---

<sup>1</sup> Cantemir, Dimitrie, *Sistemul sau întocmirea religiei muhamedane...*, pp. 464.

<sup>2</sup> Cantemir, Dimitrie, *Istoria Imperiului otoman...*, tom I, 1876, p. 371.

<sup>3</sup> Cantemir, Dimitrie, *Istoria Imperiului otoman...*, tom II, 1876, *Indice*, p. LXI.

<sup>4</sup> Cantemir, Dimitrie, *Istoria Imperiului otoman...*, tom I, 1876, p. 374.



murilor Bagdadului” în panorama muzicală orientală, fiind reînviată „prin el în toată Turcia”<sup>1</sup>.

Nu se poate vorbi despre o preocupare specială și vizibilă a lui Cantemir pentru estetica muzicii. Dar autorul *Cărții științei muzicii* consideră arta sunetelor „mai presus decât biruințele politice și succesele din războaie”<sup>2</sup>, iar frumusețea este „un atribuit al divinității”<sup>3</sup>.

Activitatea creatoare a voievodului moldovean în domeniul muzicii s-a dovedit mult mai greu de reconstituit și ea va putea fi definitivată numai după ce vor fi descoperite toate lucrările cantemiriene cu această tematică. Cunoașterea ei a fost frânată și de faptul că este notată într-o semiografie ale cărei taine trebuiau mai întâi descifrate, în ciuda faptului că „melodiile puse pe note de Cantemir alcătuiesc cel mai de preț tezaur al muzicii culte turcești din acea vreme”<sup>4</sup>.

Cele două lucrări cu specific muzical sunt reamintite în *Collectanea orientalia principis Demetrii Cantemiri variae schedae et excerpta e auographo descripta*, după manuscrisele din Biblioteca Muzeului asiatic(u) din St. Petersburg: 9 - *Introductionem in Musicam Turciam, idiomate Moldavo* și 10 - *Cantiones Turcias, notis Musicis ab ipso inventis concriptas*<sup>5</sup>.

Datele din *Viața lui Dimitrie Cantemir*, studiu introdus în *Istoria Imperiului Otoman*, au alimentat deruta legată de lucrările lui muzicale. Printre „fructurile ce a produs” – nominalizate sunt doar zece - autorul studiului amintește la nr. 10<sup>6</sup> – „*Introducțiune la studiul muzicii turcești scrisă în limba română, in quarto*”, iar la nr. 9 – „*O carte de muzică turcească, in quarto*”.

Controversele au sporit atunci când cercetătorii au trecut la faza identificării creațiilor cantemiriene, în prezent existând preocuparea

---

<sup>1</sup> *Ibidem*.

<sup>2</sup> Iliescu, Ion, *Opiniile lui Dimitrie Cantemir cu privire la artă și la frumos*; în: *Limbă și literatură*, vol. XXII, București, 1969, p. 25.

<sup>3</sup> *Idem*, p. 26.

<sup>4</sup> Alexandru, Tiberiu, *Dimitrie Cantemir și muzica orientală...*, p. 342.

<sup>5</sup> *Collectanea orientalia*; în: Cantemir, Dimitrie, *Operele principelui (Dimitrie Cantemir)*, tomul VII – *Vita Constantini Cantemyrii*, publicată după Manuscrisul din Biblioteca Muzeului Asiatic(u) din St. Petersburg, Bucuresci, Tipografia Academiei Române 1883, p. 5.

<sup>6</sup> *Viața lui Demetriu Cantemir(u)*; în: Cantemir, Dimitrie, *Istoria Imperiului otoman(u)...*, p. 807.

pentru recunoașterea autoratului și pentru unele piese care nu au menționat numele creatorului. Numărul pieselor muzicale atribuite lui Cantemir diferă chiar și la cei care au avut acces la partituri; cei mai mulți au preluat acest număr de lucrări de la un autor la altul, fără a fi accesat manuscrisele domnitorului, care au fost descoperite în timp.

Pe parcursul timpului au fost transcrise mai multe piese muzicale din notația inventată de Cantemir în cea guidonică de către muzicieni europeni sau turci. S-a ajuns la performanța ca unele piese muzicale să circule pe cărți poștale sau să fie interpretate pe străzi, din Constantinopol, Khodavendikiar, Koghiala unde au fost ascultate și notate de Burada<sup>1</sup>.

Cei dintâi care au apreciat creația muzicală a lui Cantemir sunt muzicologii turci, în frunte cu Raouf Yekta și Sadettin Arel, care-l consideră printre cei mai recunoscuți compozitori ai Turciei. Folcloristul ieșean menționat amintește un manuscris aflat în biblioteca primului muzicolog turc pomenit, datând din perioada lui Cantemir, având notația muzicală inventată de el și cuprinzând un important număr de arii turcești și un peșrev<sup>2</sup>. În numărul din 1 Martie 1907, Raouf Yekta, redactorul muzical al jurnalului *Ikdam* din Constantinopol publică la Paris, în *Revue Musicale*, transcrierea guidonică proprie a unui peșrev, preluat din această culegere și însoțit de o prezentare a muzicii orientale, a compozitorului Dimitrie Cantemir și a piesei publicate<sup>3</sup>.

Yekta precizează că autenticitatea peșrevului este indiscutabilă piesa fiind inedită pentru muzicienii orientali. Este cea preluată de Burada în studiu său, precizând sursa<sup>4</sup> și apoi în colecția Eugeniei Popescu-Judetz<sup>5</sup>. Articolul se încheie cu observația importantă legată de specificul muzicii orientale: intervalele întrebuițate de muzica orientală pentru modul piesei, *Nihavend* nu există pe claviatura pianului („les intervalles demandés par la théorie de la musique orientale pour le mode *Nihavend* n'existent pas sur le piano. Ces intervalles sont les suivants)<sup>6</sup>:

---

<sup>1</sup> Burada, Teodor T., *Un prince moldave musicien*; am preluat textul din: *Opere*, vol. II, p. 40.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> Yekta, Raouf, *Musique orientale. Le compositeur du Pêchrev dans le mode Nihavend...*, pp. 117 – 121.

<sup>4</sup> Burada, Teodor T., *Scrierile muzicale ale lui Dimitrie Cantemir...*, pp. 81 – 87.

<sup>5</sup> Popescu-Judetz Eugenia, *Dimitrie Cantemir. Cartea științei muzicii...*, pp. 329 – 334.

<sup>6</sup> Yekta, Raouf, *St. cit.*, p. 121.

sol	la	si <sup>b</sup>	do	ré	mi <sup>b</sup>	fa <sup>#</sup>	sol
ton majeur	limma	ton majeur	ton majeur	limma	tierce mélodique	apotome	
$\frac{9}{8}$	$\frac{256}{243}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{256}{243}$	$\frac{8102}{626}$	$\frac{2187}{2048}$	

RAOUF YEKTA,  
Rédacteur musical du journal *Ikdam* à Constantinople.

Tabloul scării muzicale a peşrevului

Raouf Yekta sublinia faptul că se pot judeca progresele făcute în domeniul muzicii „după notația muzicală pe care a introdus-o și prin multele piese din creația sa care se cântă astăzi cu aceeași plăcere și care sunt foarte gustate de cunoscătorii acestei notații”. El a scris numeroase opere, printre care *Istoria Imperiului otoman*, în latină și tradusă în franceză de M. de Joncquières, publicată în 1743, la Paris, în 4 volume.

Activitatea de profesor de muzică a voievodului, a dublat-o pe cea de „artist executant” și pe cea de creator: „cântecele și doinele cele de jale le scria Cantemir cu note muzicale pe care le-a inventat el”. „Amatorii de muzică se servesc până în ziua de astăzi” – scria chiar autorul<sup>1</sup>. E amintită *Cartea cântecelor după gustul muzicii turcești*, „colecțiune de cântece (...) foarte răspândită în Turcia”, care „are mare preț în ochii oamenilor iscusiți din acel loc”, cum „ne spun mai mulți scriitori”<sup>2</sup>.

În valoroasa monografie amintită, etnomuzicologul basarabean, Victor Ghilaș, subliniază faptul că „efortul intelectual întreprins de muzicologul ieșean (...) poate sta la baza reconstituirii activității sale artistice”<sup>3</sup>. Cartea valorifică elemente ale acestor studii, privite dintr-o perspectivă integratoare și include 52 de transcrieri muzicale ale creației voievodului – muzician, argumente ce justifică și deschid câmpul abordării activității creatoare muzicale a lui Cantemir. Ea pornește de la

<sup>1</sup> Cantemir, Dimitrie, *Istoria Imperiului Otoman...*, tom I, p. 218.

<sup>2</sup> Burada, Teodor T., *Dimitrie Cantemir, muzician*, manuscris autograf, reprodus în: *Luceafărul*, București, An XVI, nr. 30 (587), 28 august 1973; Republicat în: *Opere*, vol. II, p. 27 și 28.

<sup>3</sup> Ghilaș, Victor, *Op. cit.*, p. 12.

observația amintită, cea a neglijării/ minimalizării activității savantului pe terenul muzical: „unele aspecte ale performanțelor lui D. Cantemir în domeniul muzicii (didactica muzicală, interpretarea muzicală, estetica muzicală, gândirea muzicală, muzicografia) sunt tratate frugal (cu sau fără știință) în literatura de specialitate, fiind considerate nesemnificative, iar altele sunt neglijate cu desăvârșire”<sup>1</sup>. Ghilaș lansează chiar sintagma „cantemirologie muzicală”.

Cele 52 de compoziții ale lui Dimitrie Cantemir preluate de Ghilaș au în vedere următoarele detalii muzicologice: modul, ritmul, proveniența fiecărei piese, urmate de transcrierea melodiilor, precedate de formulele ritmice caracteristice. Cartea este însoțită de un CD cuprinzând zece piese ale lui Dimitrie Cantemir, interpretate de formații muzicale specializate în muzică veche: formația *Kantemir* din Istanbul, trio *Ayangil* din Turcia, formația bucureșteană *Imago Mundi* și Orchestra Simfonică Națională a IPNA Compania *Teleradio Moldova* din Chișinău.

În ultima vreme se înregistrează o intensificare a investigării universului muzical cantemirian, care poate contribui la definitivarea multiplelor fațete ale muzicianului. Merită consemnate eforturile unor formații muzicale precum cele din Istanbul purtând numele autorului, ansamblul *Hespèrion XXI* din Spania, condus de Jordi Savall și cu concerte în multe centre europene inclusiv în România - București, Iași, ansamblul de muzică veche *Anton Pann*, fondat și condus de Constantin Răileanu, formația ieșeană *Floralia* condusă de Zamfira Bucescu-Dănilă, care propun variante interpretative, vii, ale unor piese ale voievodului. În măsura în care asemenea interpretări muzicale se apropie de sonoritățile imaginate de Dimitrie Cantemir, ele pot ajuta la reconstituirea universului artistic al autorului *Cărții științei muzicii* și chiar la valorificarea creației sale, apreciată de un public tot mai numeros.

Creația muzicală a lui Cantemir și-a menținut vigoarea până în timpurile noastre, așa cum o dovedesc CD-urile, recitalurile și emisiunile radiofonice și de televiziune conținând lucrările domnitorului moldovean. În fruntea lor trebuie citate cele datorate dirijorului catalan Jordi Savall Bernadet, cu ansamblul *Hespèrion*, oaspete și al Ateneului Român și al Filarmonicii din Timișoara. Muzicianul a realizat un compact disc intitulat *Istanbul Dimitrie Cantemir (1673 – 1723): Le livre de la Science de la Musique et les traditions musicales séphardes et armeniens*

---

<sup>1</sup> *Idem*, p. 8.

2009 – *Estambul Dimitrie Cantemir: „El Libro de la ciencia de la música”*. Voi adăuga înregistrările ansamblului *Constantinople*, condus de Kiya Tabassian care a imortalizat o parte a creațiilor instrumentale ale lui Cantemir. De asemenea, merită amintit faptul că la Conservatorul din Istanbul există un curs denumit *Muzica lui Dimitrie Cantemir* și exemplele de valorificare a creației sale muzicale ar putea continua. Unul dintre CD-urile amintite integrează piesele lui Cantemir în constelația celor ale contemporanilor săi occidentali: Dufay, Praetorius, Lully, Couperin, Gabrieli, Lasso, Couperin, Frescobaldi, Caccini, Charpentier, Monteverdi, Bach, Vivaldi, Boccherini etc. Lista ar putea fi completată și cu Jean - Philippe Rameau, autorul *Tratatului de Armonie* (1772), atras de lumea asiatică în *Indiile galante* sau *Zei Egiptului*.

A avut loc și un *Festival al muzicii orientale Dimitrie Cantemir* susținut de formația condusă de Constantin Răileanu, cel care promite înregistrarea întregii creații muzicale a autorului *Cărții științei muzicii*<sup>1</sup>. Asemenea interpretări, prezentate în concerte publice sau sub formă de înregistrări oferă nu numai repere ale muzicii orientale din urmă cu sute de ani, dar și satisfacția descoperirii unor inedite lumi sonore.

## SUMMARY

Vasile Vasile

### **Dimitrie Cantemir - the first Romanian musician of European level Western and Romanian reflections and recognitions**

A lot has been written about the encyclopedist voivode without having reached the stage of comprehending his full and wide openness to the most unexpected fields of knowledge. The exegetical investigation cannot advance without the one that leads to the discovery of the entire inventory of issues that preoccupied the Moldavian who stepped with dignity into the highest institution of science and culture of Europe in his century.

---

<sup>1</sup> Răileanu, Constantin, Dimitrie Cantemir, *Melo, Integrala compozițiilor cantemiriene din „Kitab-î ilm el-musiki ala Vechi'l-Hurafat” (Cartea științei muzicii după felul literelor)*, București, 2017.

The musician Dimitrie Cantemir traveled a similar upward path, seen from multiple perspectives: theorist, composer, music historian, folklorist, performer, teacher, the other areas of his activity being more accessible to research, despite the fact that his musical activity was a priority. He thus takes his fully deserved place as the first Romanian musician of European stature, and the study shows signs of Western and Romanian reflection and recognition of his vast creative activity in the field of music

The discovery of Cantemirian writing in the field of music had to be anticipated by the deciphering of the semiography he invented and the transcription of his creation into accessible musical notation. It is meritorious that the name of a Romanian musicologist, Teodor T. Burada, was also included in this activity, and his work was completed by Eugenia Popescu-Județ, who made a valuable and unknown spiritual heritage available for interpretation and research.

# PORTRETE

## Maria Şova Portretul unei profesoare de pian

**Lavinia Coman**

Dacă ne propunem să schiţăm un profil al şcolii româneşti de pian, e necesar să evocăm activitatea pedagogilor care au marcat prin personalitatea lor destinul multor pianişti şi profesori, determinând totodată conturarea unei experienţe bogate transformată ulterior în tradiţie. Între aceşti adevăraţi deschizători de drumuri, Maria Şova se situează pe un loc de onoare. A făcut parte din primul grup de profesori activi în opera de întemeiere şi consolidare a învăţământului muzical românesc de performanţă.

Eroina noastră s-a născut ca a cincea fată din familia avocatului Ion Şova din Bacău, la 28 iulie 1913, dată la care a fost încheiată pacea balcanică. Rudele, animate de sentimente patriotice ardente, voiau să-i pună numele Pacea. Noroc că mama a avut destulă forţă să se opună, astfel încât fetiţa a primit propriul ei nume, Maria. Aveau amândouă aceeaşi zi de naştere, la distanţă de 30 de ani. La botez a fost mare petrecere în casă. A participat întregul barou de avocaţi din Bacău, care a dăruit noii născute o tavă de argint cu 12 pahare, după moda timpului.

Tatăl, care se întorsese de curând din război, era un avocat vestit în oraş. Modul lui de a colabora cu clienţii era deosebit. Mai întâi asculta solicitantul şi-şi forma o părere despre mersul procesului în perspectivă.

Dacă aprecia că există şanse de a câştiga lua cauza, iar dacă nu, îl îndruma către alt coleg care primea şi cazuri perdante. A iubit foarte mult libertatea, nu s-a angajat niciodată ca funcţionar la stat sau particular, ţinând să rămână independent. De la el a moştenit fiica sa tendinţa de a se păstra pe cât posibil de liberă de obligaţii. Tot de la el a asimilat ca pe o regulă de viaţă sfatul de a nu se împrumuta niciodată cu bani. Avocatul Ion Şova era un bărbat distins, inteligent, cu o voce frumoasă de tenor. Era foarte corect şi drept. Îşi adora copiii şi se ocupa de educaţia lor. Pe Maricica, mezina şi febleţea lui, o lua deoparte la

fiecare început de an școlar și îi spunea: „Cred că știi ce trebuie să aduci la sfârșitul anului!” Desigur, știa: Premiul I. Nu își obliga copiii să învețe, dar aceștia îi simțeau autoritatea. Era foarte mândru de ei. Cele 5 fete, aflate în clase diferite, îi aduceau premii la serbarea finală, iar numele lui se auzea în public de atâtea ori! Puțin după nașterea Mariei, tatăl s-a îmbolnăvit de encefalită letargică, iar ulterior de boala Parkinson. Avea 44 de ani când nu a mai putut pleda. În timpul unui proces, judecătorul care știa că e bolnav, l-a invitat să pledeze stând jos. Ajuns acasă, și-a anunțat soția: „Mămuță, cariera mea s-a încheiat!”

Mama provenea din Rășinari. A urmat școala în cadrul așezământului Maicilor Ursuline din Sibiu. A crescut în cultul tânărului poet Octavian Goga. Acesta a iubit-o pe Maria și a dorit să o ia în căsătorie. Dar tatăl fetei nici nu a vrut să audă. Visa pentru ea o partidă care să îi ofere siguranță socială și materială, ceea ce considera că este exclus în cazul căsătoriei cu un poet. Dezamăgit, bardul a compus o poezie despre "... dragostea de două veri / Cu fata popii Irimie" pe care a notat-o în albumul ei de domnișoară. Tatăl nu era preot, însă poetul a avut nevoie de acest cuvânt pentru ritmica versului. Albumul respectiv a fost donat ulterior și se găsește în casa memorială „Octavian Goga” din Rășinari.

Mai târziu, pașii au purtat-o pe tânăra domnișoară într-o vizită de familie la Bacău, unde l-a întâlnit pe avocatul Ion Șova. S-au plăcut, s-au iubit și s-au căsătorit. Au întemeiat o familie fericită, având, unul după altul, 5 fete și un băiat. Maricel, ultima fată și penultimul copil, a avut o primă perioadă a vieții fericită. Cei 6 copii, cărora li se alăturau vecini și prieteni din alte familii de avocați, făceau să devină neîncăpătoare pe timpul verii curtea care înconjura casa din toate laturile. Zilele treceau foarte repede, cu fel de fel de jocuri și alergări. Chiar în fața casei se găsea Marele Comandament de Război, unde locuia generalul (pe acea vreme) Constantin Prezan. Până când a cunoscut familia, doamna general a crezut că e o grădiniță de copii. Mai târziu a cunoscut-o pe mama și i-a arătat admirația față de fetele mai mari din familie, care împleteau ciorapi de lână pentru soldații de pe front. Dacă vara era gălăgie mare în casa Șova, odată cu începutul toamnei se făcea liniște. Aproape toate fetele mergeau la școală. Când a împlinit 6 ani, Maricel, rămasă acasă, a început să plângă amarnic, rugând-o insistent pe mama să meargă și ea la școală. Tatăl a obținut o dispensă de vârstă, a fost înmatriculată cu un an mai devreme decât vârsta de școală. În felul acesta a absolvit liceul la 16 ani.



Maricel a început lecțiile de pian în joacă, pe lângă sora ei Coca, mai mare cu 6 ani. Ea a învățat-o notele și primele piese pentru începători. Toate fetele luau lecții cu o profesoară din oraș, Frau Bonana, care i-a devenit și ei îndrumătoare în anii următori. Cânta și la patru mâini cu sora Ejenița, ceea ce îi producea o mare veselie. Locul ei preferat era la stânga, la bas. A crescut în această ambianță, în care toată ziua se auzea pianul.

Tatăl, care era bolnav, stătea în fotoliu și urmărea activitățile copiilor, îi supraveghea la sarcinile de lucru sau participa la unele dintre jocurile lor. Cele mai vesele erau jocurile de cuvinte, ghicitorile, șaradele. Acestea le stimulau atenția și fantezia precum și răbdarea în rezolvarea unor probleme. Alteori întreaga familie juca maroco, un joc cu bețișoare subțiri care se aruncau grămadă pe masă, iar apoi proba de răbdare era să extragă câte unul fără să darâme grămada. Mama era extrem de minuțioasă la acest joc. Privind în urmă, de la distanța senectuții, Maricel observa că activitățile se desfășurau în așa fel, încât după școală copiii aveau timp pentru lecții, pentru pian, pentru joacă, pentru viața de familie. „Nu era o goană permanentă ca astăzi!” adaugă contrariată. După ce tatăl s-a îmbolnăvit, răspunderile și greutățile cele mai mari au trecut asupra mamei. Le-a îndeplinit pe toate cu modestie. A fost chinată cu boala soțului, pe care l-a îngrijit zeci de ani cu devoțiune totală, până când el s-a stins, în anul 1936.

În pofida problemelor survenite odată cu boala și apoi cu decesul tatălui, programul de educație al copiilor a urmat fără abatere. Toate fetele și-au luat bacalaureatul și au urmat studii superioare. Primele patru au făcut facultăți economice, lucrând apoi în sistemul bancar. Maricel a dorit foarte mult să continue studiul pianului. A dat examen de admitere la Conservatorul din București, dar nu a reușit. Pe parcursul anului următor s-a pregătit intens luând lecții cu Irina Lăzărescu, elevă la clasa Domnișoarei Constanța Erbiceanu, la Conservator. A asimilat problemele de tehnică și s-a familiarizat cu începutul metodei preconizate de marea profesoară. În anul 1933 a intrat în Conservator, fiind admisă la clasa Erbiceanu. A trecut cu bine perioada de probă a primului semestru, în care noul elev era apreciat sub aspectul capacității de înțelegere, de asimilare, de muncă susținută și al rezistenței la efort. Au urmat anii formării ca muzician instrumentist, în care a beneficiat din plin de sistemul pedagogic al Constanței Erbiceanu. În paralel, a studiat la Facultatea de Geografie, pe care a absolvit-o odată cu Conservatorul.

În tot acest timp a locuit la căminul de fete „Spiru Haret”, situat pe strada Dionisie Lupu, instituție recunoscută pentru ținuta educativă, patronată fiind de un comitet de doamne din înalta societate. Directoarea căminului era o pedagogă excepțională. Ea a reușit să le familiarizeze pe tinerele domnișoare cu exigențele vieții sociale și rigorile comportării adecvate în lume. Alături de colegile studente la alte facultăți, Maricel a învățat noțiuni utile și cunoștințe practice de menaj, gospodărie, etichetă etc. Tot aici își făcea programul zilnic de studiu la pian. În contextul respectiv a avut prilejul să cunoască aspecte din viața familiei regale și a devenit o admiratoare entuziastă a Reginei Maria, fiind o regalistă convinsă. Aceste sentimente le-a păstrat ascunse în suflet în lungile decenii ale regimului comunist, dar au ieșit din nou la suprafață, cu măsură și decență, în ultimii săi ani de viață, când a avut libertatea să vorbească despre propriile opțiuni politice.

În cămin a avut ocazia să trăiască lângă fete de vârste apropiate provenind din toate straturile sociale. A legat prietenii cu fete din familii bogate, unele foarte avute, burgheze sau de noblețe veche. A cunoscut o multitudine de situații sociale diferite, uneori contrastante. A fost o extraordinară școală a vieții, în completarea educației morale temeinice primite în familia proprie. Lecția cea mai dură, pe care nu a uitat-o niciodată, i-a dat-o directoarea căminului, Domnișoara Lambrino, care a avertizat-o încă de la început: „Va trebui să fii foarte atentă. Prietenele tale sunt bogate. Tu ești o fată săracă, prin urmare te vei baza întotdeauna pe munca ta proprie. Spre deosebire de ele, care au o viață ușoară, tu vei fi obligată să muncești mult și să te distrezi cu măsură!” Era încă un copil când i s-a dat acest sfat. A durut-o, dar l-a primit și l-a urmat fără abatere. I-a rămas în continuare plăcerea de a se afla în societatea bună, a cultivat mereu prietenia unor personalități de mare valoare intelectuală, dar și-a păstrat simplitatea în comportare, și-a cunoscut și respectat locul în această lume.

O influență hotărâtoare în anii formării a avut-o profesoara Constanța Erbiceanu. S-a integrat în mediul clasei, a răspuns cerințelor înalte ale Domnișoarei, dăruind ceea ce avea mai bun studiului la pian. O asculta pe Domnișoara cu devoțiune. A asimilat metoda de predare în litera și spiritul ei. S-a străduit și a reușit ca pe parcursul celor 5 ani de Conservator să își formeze o tehnică instrumentală de calitate deosebită, să își rafineze și îmbogățească auzul muzical interior, să învețe un repertoriu din toate marile stiluri pianistice, să își formeze o concepție estetică solidă, un gust sigur, să capete exercițiul aprecierii juste a unei

interpretări pe baze obiective, științifice. A învățat cum să studieze și cum să-i învețe pe alții să lucreze la instrument. A păstrat proaspete în memoria afectivă experiențele anilor de Conservator. Le-a redat în sinteză, în texte redactate fără cusur, pe care mi le-a dictat cu prilejul documentării pentru monografia „Constanța Erbiceanu” în anii 2002-2004. Relatările sale constituie una din mărturiile de primă importanță pentru configurarea acestei cărți. Din lectura lor reiese cu claritate fondul metodei Erbiceanu, metodele pedagogice utilizate pentru aplicarea principiilor, relațiile interumane stabilite în cadrul procesului didactic. În acest context, tânăra discipolă Maria Șova apare ca o personalitate puternică, vie. Cu siguranță, calități umane precum puritatea sufletească, inocența, simplitatea și dinamismul temperamentului ei i-au plăcut Domnișoarei, ca și fermitatea interioară, ținuta demnă, mândria de care a dat dovadă în momente de tensiune, inerente într-o colaborare îndelungată între profesor și elev. Dovada cea mai grăitoare a încrederii și prețuirii de care Maricel se bucura din partea Domnișoarei, o reprezintă opțiunea de a-i încredința, în anul 1934, pe copilul supradotat Valentin Gheorghiu, în vârstă de 6 ani și jumătate, pentru a-i forma deprinderile instrumentale și a-i dezvolta tehnica. Au colaborat astfel la creșterea micului muzician, între anii 1934 și 1942, cu întreruperi de doi ani (1938-1940), când el a studiat în Franța. La începutul acestei experiențe era elevă la Conservator. Opt ani mai târziu, când nu au mai fost necesare cele patru lecții săptămânale care să-i asigure lui Valentin baza de studiu, ea absolvisese deja atât Conservatorul, cât și Facultatea de Geografie. Devenise o tânără profesoară particulară foarte solicitată. De asemenea, cânta mult ca acompaniatoare și ca membră în formații camerale. În acea perioadă a susținut frecvent emisiuni la radio, în direct, după cum erau toate emisiunile muzicale în epocă.

Un moment de neuitat a fost recitalul în care a cântat împreună cu maestrul George Enescu. Pentru cât mai mare fidelitate, citez din amintirile sale: „Absolvisem Conservatorul, nu mai locuiam la cămin și nu aveam unde studia. Aflând aceasta, colega mea de clasă la Domnișoara, Mioara Berindei, a întreprins o cercetare în familie. Unchiul ei, Dumitru Pherekyde, fiul secretarului Reginei Maria, avea un minunat pian Steinway, în apartamentul din blocul Pherekyde, situat în Bulevardul Bălcescu. Imediat mi-a dat posibilitatea să studiez diminețile, punându-mi la dispoziție cheia apartamentului. Domnul Pherekyde era prieten cu maestrul Enescu și mare meloman. În această calitate era

invitat la după amiezile de muzică de cameră susținute în cadru neformal, în apartamentul prințesei Cantacuzino din strada Biserica Albă. La una din aceste întâlniri muzicale m-a luat cu el. Am fost prezentată doamnei și maestrului. La câțva timp după aceea, domnul Pherekyde a primit un telefon de la prințesa Maruca. Îl anunța că s-a îmbolnăvit pianista care cânta cu maestrul și mă invita ca peste două zile să susțin eu partea pianului. Maestrul fixase un program care cuprindea o sonată de Bach, sonata de Mozart în Re Major și Sonata Primăverii de Beethoven. Ce emoție pe capul meu! E drept că Sonata Primăverii o lucrasem în Conservator la clasa de muzică de cameră a maestrului Andricu. Mi-am procurat partiturile și m-am pus pe studiat - două zile și două nopți. A venit după amiaza cea mare. Înainte de a începe să cântăm, maestrul mi-a dat anumite indicații. După mica analiză, m-am așezat la pian, iar dânsul s-a postat în spatele meu. Am fost condusă de forța lui de la prima până la ultima măsură. Îmi simțeam privirea în ceafă. Am cântat cum a dorit maestrul în fiecare moment. După terminarea programului, mi-a mulțumit și a făcut o remarcă în legătură cu finalul Sonatei Primăverii, care e dificil. În acel loc am fost exact împreună, iar această potrivire i-a plăcut. După programul de sonate s-a așezat el la pian și a cântat „l'Après-midi d'un faune” de Debussy. Făcea din glas intervențiile instrumentelor soliste. Când a venit finalul la timpan, a făcut din gură acel pocnet al percuției de parcă ne-am fi aflat în sala de concert, în fața orchestrei.”

În acei ani de început, principala ocupație a sa a constat din lecțiile particulare de pian. Avea elevi mulți, de vârste și niveluri diferite. Ca să ajungă acasă la ei, se deplasa în toate zonele Bucureștiului. Peste tot era foarte bine primită. Atât elevii cât și părinții o iubeau pentru firea ei voioasă, deschisă, care aducea buna dispoziție în fiecare casă. Astfel se legau prietenii frumoase pentru tot restul vieții.

În anul 1949, în cadrul reformei învățământului au fost înființate primele unități școlare preuniversitare cu specific muzical. La întemeierea școlii medii de muzică din București, un rol determinant l-a avut colega și prietena doamnei Șova, Cecilia Mantta, pe atunci inspector în Ministerul Învățământului, delegat special pentru organizare acestui sistem de școli de muzică în întreaga țară. Maria Șova a făcut parte din grupul celor 6 discipole ale Constanței Erbiceanu, care au pus bazele catedrei de pian principal, alături de alte colege. Sub îndrumarea maestrei lor, s-au pregătit cu entuziasm, asimilând un volum bogat de cunoștințe metodice de specialitate. Nucleul de tinere

profesoare a desfășurat o muncă de pionierat în școala de muzică din strada Principatele Unite nr. 62, actualul Liceu de muzică „Dinu Lipatti”. Ca rezultat al pregătirii asidue, în câțiva ani a apărut o pleiadă de elevi cu performanțe deosebite, la toate clasele de instrument, dar mai ales la pian. A fost o perioadă fertilă, benefică pentru învățământul muzical românesc. Exista o colaborare permanentă între profesorii școlii și maeștrii de la Conservator. Aceștia vegheau cu grijă colegială asupra dezvoltării talentelor deosebite, preluându-le și aducându-le apoi la nivelul mării performanțe în Conservator. Maria Șova a fost unul dintre principalii furnizori de absolvenți temeinic pregătiți, care au intrat cu strălucire în învățământul superior și au desfășurat ulterior o activitate prestigioasă în domeniul concertistic și în pedagogia instrumentală. În cei 16 ani de activitate în această școală, Maria Șova a fost un exemplu de corectitudine și cinste profesională, de tact pedagogic, răbdare dar și intransigență fără compromisuri. Personalitatea ei radia căldură sufletească, bunătate, generozitate, atașament față de școală și elevi. Era de statură mică, foarte vioaie în gesturi, figura ei exprima seninătate și adesea era luminată de un zâmbet. Avea simțul umorului, dar nu era niciodată sarcastică sau cinică. Toți elevii o iubeau. Cei mai atașați erau copiii veniți din țară, care locuiau la internat și sufereau de tristețea despărțirii de părinți. Pentru ei doamna Șova era și înlocuitorul familiei. Există în albumele și în corespondența sa fotografii și scrisori emoționante care vorbesc despre marea ei dragoste pentru copii și răspunsul acestora cu același atașament. Sute de elevi au beneficiat de harul ei, fiind marcați de această contribuție decisivă la formarea caracterului și alegerea drumului în viață. Se poate aprecia că bogăția sufletească a fost un factor important al succeselor didactice obținute, pe lângă pregătirea muzicală, pianistică și pedagogică. Aceste calități au determinat-o pe profesoara Silvia Șerbescu de la Conservator să o solicite cu predilecție în pregătirea viitorilor studenți.

Analizând cu o privire de ansamblu activitatea din școala de muzică, trebuie subliniată participarea Mariei Șova la elaborarea programelor școlare, la selectarea și îmbogățirea repertoriului didactic, pornind de la nivelul micilor începători și până la absolvență. A contribuit din plin la conturarea problematicei privind formarea graduală a tehnicii instrumentale, la alcătuirea fondului de exerciții și studii organizate pe capitolele acestui domeniu. A selecționat mereu piese din creația compozitorilor universali și români, adaptate pentru specificul de vârstă al elevilor. Le lucra cu aceeași pasiune pe cele autohtone ca și

repertoriul clasic, transmițând elevilor respectul față de valorile culturii muzicale naționale.

Ca rezultat al muncii entuziaste în clasa de pian, Maria Șova a format un șir de elevi care au urmat cariere muzicale semnificative. Dintre aceștia fac parte: Lidia Sumnevici, Liliana Teodorescu, Peter Szaunig, Miorela Bobescu, Stelian Constantin, Lavinia Tomulescu, Romeo Voisza, Sever Tipei, Anca Gheorghiu, Marilena Dobre Ilea, Doina Pârvan, Ștefania Jienescu, Paul Surdulescu, Mihai Zvârtosu, Cristian Dumitrescu, Gabriela Popescu, Iglica Mangova din Bulgaria, Mihaela Mirescu, Adriana Scharf, Mihaela Petroșanu, Sandu Sandrin, Ilinca Dumitrescu, Adrian Iorgulescu. Au existat și cazuri de studenți la Conservator, care, întâmpinând greutăți de nerezolvat în clasele respective, i-au solicitat sprijinul. Un astfel de caz este cel al Doinei Prodan, studentă cu aptitudini deosebite în ce privește citirea la prima vedere. Avea de rezolvat probleme tehnice instrumentale, iar pentru aceasta a apelat la doamna Maria Șova. În urma lucrului susținut timp de câțiva ani, și-a putut forma un aparat instrumental eficient. Tânăra absolventă a devenit o acompaniatoare deosebit de valoroasă. După două decenii de corepetiție la Conservator, Doina Prodan Ilioiu a avut o carieră internațională meritorie ca angajată pe viață la Opera din Nisa. Au fost și alți numeroși tineri ajutați de Maria Șova în perioada de nesiguranță profesională. Le oferea cu generozitate sfaturi și sugestii, iar când era nevoie, le dădea lecții și consultații în pregătirea unor concerte sau recitaluri. Toate acțiunile sale - sprijin în afara orelor de clasă erau efectuate, bine înțelese, pro bono.

Viața îi era împărțită între școală și familie. Energia cu care participa în procesul didactic îi făcea pe colaboratori să creadă că avea o existență fericită pe plan personal. Mult mai târziu după aceea am aflat că în familia sa aveau loc evenimente grave. Rude apropiate traversau ani grei în închisorile comuniste. Cel mai tragic a fost cazul vărului primar al tatălui, generalul Nicolae Șova. Erou al armatei române în ce de al doilea război mondial, a executat 16 ani de temniță grea, efectuați până la ultima zi, deoarece a refuzat ca deținut să iasă la muncă, apreciind că nu era demn pentru un ofițer al oștirii române. De asemenea, fratele doamnei Șova a fost întemnițat fără să aibă vreo vină. A petrecut 7 ani închis fără să fie condamnat. O altă situație tragică a marcat viața familiei în toți acești ani. Una dintre cele cinci surori, căsătorită cu un ofițer superior, a plecat cu acesta în misiune ca atașat militar al ambasadei române la Belgrad. Schimbarea de la 23 august

1944 i-a găsit la post. Certitudinea că odată întors în țară avea să fie tratat ca prizonier de război și „dușman al poporului” l-a determinat pe Constantin Maftei să ceară azil politic în Franța. S-au stabilit la Paris și au rămas acolo până la sfârșitul vieții. Dar cei doi copii ai lor erau la București, în grija celorlalte surori și a bunicii. Ele i-au înlocuit pe părinții absenți, i-au crescut cu devoțiune și responsabilitate. Când copiii s-au mărit, au cunoscut „blândețea” regimului comunist. Ca fiu de „transfug” politic, băiatul cel mare a fost scos din examene în anul III și chemat la decanul Facultății Politehnice, Suzana Gâdea. Aceasta i-a spus: „Ești nedemn să urmezi cursurile unei facultăți!” Și l-a exmatriculat. Fratele mai mic nu a fost admis în nicio facultate. Amândoi au urmat școala profesională „Iosif Rangheț” și au ieșit muncitori calificați la secția electronică. Apoi au fost angajați unul la o cooperativă de reparat televizoare din Bacău, iar celălalt cititor de contoare la întreprinderea Electrica. Au depus actele pentru plecarea definitivă din țară în Franța, la părinți. Au reușit să plece după 5 ani de suferințe, presiuni, intimidări. Trebuie spus că, odată ajunși la Paris, au urmat studiile superioare și au avut cariere de succes, primul ca informatician în Canada și al doilea ca profesor de matematică la un liceu din Paris.

Revenind la anii de teroare și umilințe, se înțelege de la sine că toate necazurile erau împărțite de mamele adoptive. Ele sufereau durerile nepoților adorați, dar totodată aveau de suportat greutatea „bolovanilor” din dosarul de cadre al fiecăruia. Cu deținuți și transfugi în familie, viața nu era deloc senină. Maria Șova a suportat intimidările și a fost mereu discriminată. Se simțea supravegheată, nu avea o libertate normală în mișcare, atmosfera din jur era apăsătoare și încărcată de teamă. Răspunsul personal la frica omniprezentă a fost o extraordinară capacitate de dăruire către elevi, prieteni, familie, către oricine avea nevoie de ajutor.

Pe planul vieții afective s-a comportat întotdeauna cu mare discreție, fiind conștientă de puterea exemplului personal asupra celor educați. A fost căsătorită pentru foarte scurtă vreme cu Tudor Goilav, om de cultură, mare cunoscător de muzică. Suferise și el ani grei de închisoare fără vină. Ion Ioanid are cuvinte de mare prețuire pentru el în volumele de amintiri „Închisoarea noastră cea de toate zilele”. Conviețuirea celor doi a contrazis speranțele de la început. S-au despărțit, dar au rămas buni prieteni. În anii din urmă, am îndrăznit s-o întreb de ce s-au despărțit. „M-o mințât! Mi-o înșelat încrederea”, a fost

răspunsul. Demnitatea personală nu i-a îngăduit să suporte umiliința de fi înșelată cu bună știință.

Avea mulți prieteni. Îi plăcea compania oamenilor deștepti și cultivați. Îi admira fără rezerve, învățând de la ei. Și-a iubit colegele de Conservator, a adorat-o pe Domnișoara Erbiceanu. La rândul ei, profesoara ținea la ea ca la propriul copil. Știind că Maricel locuiește într-o odaie fără lumina zilei, în condiții grele, a lăsat ca dispoziție testamentară dorința ca aceasta să se mute în micul apartament din strada Olga Bancic nr. 3 după moartea sa. Voința i s-a împlinit, astfel încât spiritul mării profesoare s-a perpetuat pentru următorii 36 de ani, în chiar spațiul prezenței ei binefăcătoare.

În anul 1965, un grup de profesoare din școala de muzică a trecut la Conservator. Maria Șova a fost primită la catedra de pian complementar. A lucrat și aici cu aceeași râvnă, dar circumstanțele nu i-au fost prea favorabile. Deși în conducerea institutului se aflau bunii ei colegi și prieteni George Manoliu, Serafim Antropov, Ionel Geantă, aceștia nu s-au învrednicit să o susțină ca să promoveze la gradul de lector universitar, pentru care meritele profesionale o recomandau cu asupra de măsură. Ca urmare, în luna iulie a anului 1970, la împlinirea vârstei de 57 de ani a fost pensionată. I-a revenit o pensie minimă, deoarece nu fusese angajată la stat decât din anul 1949. Nu s-a plâns nimănui de nedreptatea ce i se făcea.

Lunga perioadă a senectuții a traversat-o luptându-se cu probleme de sănătate și lipsuri materiale. A dat dovadă de stoicism și demnitate. Deși școala, elevii, atmosfera de emulație colegială i-au lipsit enorm, nu a mai dorit să dea lecții. Primea pe oricine avea nevoie de ajutor profesional, dar nu sub forma orelor particulare. Ne ajuta fără rezervă când pregăteam primele concerte și recitaluri, când ne alegeam programele, la repetițiile generale, la intrarea în scenă, iar după concert aveam întotdeauna parte de o critică obiectivă, fără menajamente, însă constructivă.

Își împărțea timpul între aceste activități dedicate foștilor elevi, prieteni și familie. Cu vremea, noi înșine ne-am format propriile familii. Ne-a adoptat pe toți, cu soți, soții, copii, ca pe o familie mare, în mijlocul căreia se simțea ca un membru de bază, oricât de aproape sau de departe ne-am fi aflat în spațiu.

Urmărea cu mare interes viața muzicală. Știa tot ce se cântă în cadrul stagiunilor. Adesea ne anunța prin telefon să deschidem repede radioul ca să ascultăm o transmisiune cu propriile noastre înregistrări



sau cu opere care știa că ne interesează în mod deosebit. Tot de la dânsa aflam când era programată o emisiune-eveniment, un artist celebru etc. În ultimii ani a trăit tragedia de a pierde treptat vederea și auzul. Nu s-a plâns, nu s-a revoltat. Ca să audă cât de cât, se folosea de un aparat acustic cu baterii. Îl purta cu intermitențe și nu era totdeauna eficient. Așa cum a putut, și-a păstrat independența, reușind să se îngrijească singură cu ajutorul susținut al familiei, până în ultimele săptămâni de viață. Faptul că nu mai putea să citească și să privească la televizor i-a stimulat viața interioară, i-a antrenat disponibilitatea de a-i susține pe cei dragi cu puterea gândului. Ca martoră a acestei perioade, pot spune că a corespondat cu o mulțime de prieteni și foști elevi. Îi citeam scrisorile primite, îi scriam după dictare răspunsurile. Ținea să scriu exact ce dicta, pentru ca destinatarul să fie în comunicare cu persoana ei proprie, nu prin intermediar.

Și-a onorat amintirile din viața muzicală. Din relatările respective am consemnat cât am putut variate aspecte deosebit de interesante. Amintirile sale despre George Enescu, Constanța Erbiceanu, Silvia Șerbescu și mulți alți artiști reprezintă o contribuție documentară pentru istoria modernă a culturii românești. Cu siguranță că fuseseră lucrate, cizelate în forul ei interior, căci erau rostite sub o formă impecabilă. Ca ascultător privilegiat, trebuia doar să scriu cu cât mai mare exactitate ceea ce auzeam.

O altă preocupare era clasarea fondului epistolar și a fotografiilor. Pentru mine a fost nespus de dureros să iau parte la trierea sacrisorilor. Le ordona în mici teancuri. Din două în două săptămâni, petreceam amândouă câte o după amiază aplecate asupra acestor teancuri. Îi citeam fiecare scrisoare, bilețel, adresă etc. Nu întotdeauna se hotăra dintr-odată ce e de făcut cu ele. S-a întâmplat să salveze de două și de trei ori câte un cocoloș de hârtie pus în coșul pentru gunoi. Aceeași dramă se petrecea cu albumele, afișele, extrasele de presă, programele de sală, documentele de tot felul. Impresionante sunt caietele cu fragmente din lecturi preferate, citate din autori celebri, aforisme, poeme care i-au plăcut. Se străduia să ușureze pe cât posibil sarcina urmașilor după dispariția sa. Totul era prevăzut cu bilețele care indicau destinația postumă. Partiturile le-a dăruit foștilor elevi, pentru elevii acestora. Unul câte unul, a dăruit fiecăruia dintre noi, cei apropiați, câte un mic obiect de care era atașată.

Așa cum am mai spus, avea o pensie minusculă. După ce se cumpărau medicamentele și se achitau facturile la întreținere, din cele

patru milioane de lei pe lună abia dacă mai rămânea ceva pentru traiul zilnic. În lunile reci, când prețul facturilor creștea, pensia nu mai era suficientă. Noroc cu mica rezervă realizată din vânzarea locuinței surorilor, care o ajuta să se mențină la un regim de supraviețuire. Nu a acceptat niciodată să fie ajutată material. Și în această privință trebuie marcat rolul extraordinar al familiei care a sprijinit-o în mod exemplar în toată această perioadă lungă și grea. În ultima lună a vieții a acceptat să locuiască în casa cumnatei sale, Ioana. Aceasta a îngrijit-o cu devotament neobosit în zilele de pe urmă. S-a stins în somn, în noaptea de 14 august 2007, la puțină vreme după împlinirea vârstei de 94 de ani. Se odihnește în locul de veci al familiei Șova din Cimitirul Bellu din București.

A fost credincioasă într-un fel simplu, având o relație directă cu Dumnezeu. Pentru dânsa muzica reprezenta o formă înaltă de rugăciune. Foștii elevi nu vor uita atmosfera de religiozitate pe care o crea atunci când se lucrau mișcărilor lente din sonatele de Beethoven.

Dacă admitem că fiecare om are o temă dominantă a vieții, despre Maria Șova am putea spune că a trecut prin lume cu discreție și modestie, lăsând ca o urmă luminoasă șirul nenumăratelor sale fapte bune, spre neuitarea urmașilor.

## SUMMARY

**Lavinia Coman**

### **Maria Șova. Portrait of a piano teacher**

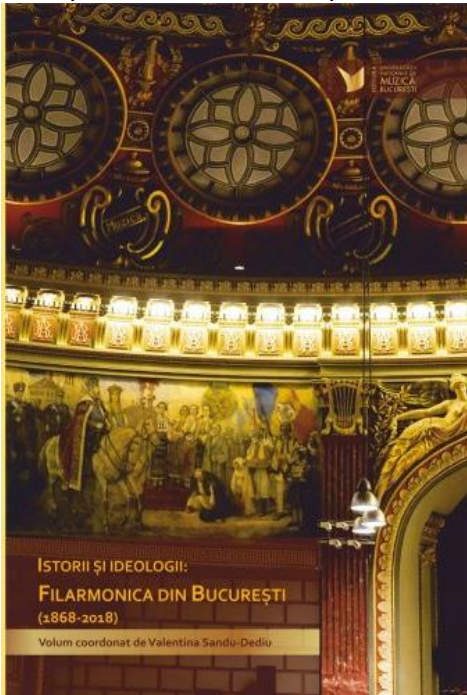
If we intend to sketch a profile of the Romanian piano school, it is necessary to evoke the work of the teachers who have marked the destiny of many pianists and teachers through their personalities, while at the same time shaping a rich experience that later became a tradition. Among these true trailblazers, Maria Șova has a place of honor. She was part of the first group of teachers active in the work of founding and consolidating the Romanian musical performance education. She has passed through the world with discretion and modesty, leaving as a luminous trace the series of her innumerable good deeds, for the memory of her descendants.

# RECENZII

## ***Istории și ideologii: Filarmonica din București (1868-2018)***

**Monica Lup**

Pentru a înțelege importanța volumului apărut la Editura UNMB, cu titlul *Istории și ideologii: Filarmonica din București 1868-2018*, sub coordonarea muzicologului Valentina Sandu-Dediu, este absolut necesar să cuprinzi dimensiunea pe care instituția ce constituie obiectul acestei



monografii o deține în contextul culturii românești. Probabil că doar Teatrul Național din Capitală (fondat în 1852) mai are o greutate comparabilă în definirea unui tablou reprezentativ pentru viața culturală bucureșteană începând din a doua jumătate a secolului 19 și până în zilele noastre, cu ramificații în zona politicii, sociologiei și a educației. Pentru că la fel ca și alte instituții europene de profil înființate în aceeași perioadă – Societatea Filarmonică Regală din Londra întemeiată în 1813, Societatea de Concerte a Conservatorului din Paris în 1828, Filarmonica din Viena în 1842 sau cea din Berlin în

1882 –, și Filarmonica din București a acționat ca un factor de cultivare a interesului pentru muzica clasică, de democratizare a accesului la marea

artă și chiar de rafinare a gustului publicului, în ciuda „asperităților”, pe care regimurile dictatoriale aflate la putere pentru perioade însemnate de timp, le-au presărat peste stagiunile de concert.

Există acum, mai mult decât oricând în ultimul secol, necesitatea de a spune adevăruri rezultate din cercetări minuțioase, de a clama fapte obiective și de a pune lucrurile în matca autenticității istorice. Și exact acest lucru îl realizează cu brio ampla monografie de față (ce numără peste 600 de pagini), ajutând cititorul să înțeleagă modul în care muzica și interpretii ei, puși în slujba primei scene filarmonice a țării, au luat parte la transformările societății românești, în ansamblu. În mod firesc, tabloul monografic are aspectul unui peisaj plurivalent din care nu pot lipsi nici celelalte instituții muzicale de prestigiu: Conservatorul, Societatea Compozitorilor și a Muzicologilor, Radiodifuziunea, Opera Română, corelațiile și condiționările dintre acestea fiind frecvente.

Pornind de la scrieri existente, coordonatoarea volumului, Valentina Sandu-Dediu citează trasee deja străbătute în deceniile trecute, ce au vizat deopotrivă instituția Filarmonicii (Viorel Cosma – 1968, Octavian Lazăr Cosma – 2004, Elena Zottoviceanu – 2010 ș.a.), dar și sediul său, devenit simbol al vieții muzicale de concert de la noi, Ateneul Român (Ilie Popescu-Teiușan – 1968, din nou Viorel Cosma – 2015 etc), și alege să republice integral valorosul studiu al regretatului muzicolog Elena Zottoviceanu (*Scurtă istorie a Filarmonicii: 1868-1944*), apărut în seria Caietele Filarmonicii *George Enescu*, coordonată de Cristina Sârbu<sup>1</sup>. Structura volumului se sprijină apoi pe amplul studiu al Valentinei Sandu-Dediu, intitulat *Istorie și ideologii: pe marginea scrierilor despre Filarmonica bucureșteană, și dincolo de ele*, al cărui conținut este apoi confirmat și argumentat de o serie de interviuri valoroase realizate de Ioana Marghita cu unii dintre cei mai importanți „actori” ai scenei Ateneului, în marea lor majoritate dirijori și soliști, și se încheie cu o binevenită trecere în revistă a tuturor concertelor simfonice susținute de Filarmonica bucureșteană în perioada 1968-2018 (monografia semnată de Viorel Cosma acoperind intervalul de timp anterior), o acțiune în premieră pentru stagiunile anilor vizați, pe cât de laborioasă, pe atât de dificilă. A presupus verificarea și corectarea, acolo unde a fost cazul, a programelor de sală din ultima jumătate de secol, dusă cu succes la bun sfârșit de trei tineri muzicologi: Desiela Ion, Benedicta Pavel și Vlad Ghinea. Și prin această etalare transparentă a

---

<sup>1</sup> Editura Anima, București, 2010.

conținutului stagiunilor, volumul are valențe de instrument de lucru util pentru profesioniști ai muzicii, istorici ai culturii și cercetători. O binevenită intervenție, ca autoare a secțiunii *Două proiecte recente ale Filarmonicii: componenta educativă și cea camerală*, îi aparține muzicologului Cristina Sârbu, care din perspectiva domniei sale, de inițiatoare a seriilor *Clasic e fantastic și Stagiunea de marți seară*, ne oferă o imagine completă asupra unor demersuri esențiale ale instituției din ultima perioadă, cu caracter de unicat în viața muzicală bucureșteană, aș spune, fie și dacă ne gândim la consecvența cu care s-au derulat și continuă să o facă: educația publicului tânăr (începând din 2010) și promovarea tinerilor interpreți, laureați ai unor concursuri naționale și internaționale.

Nivelul înalt de interes pe care volumul de față îl suscită rezidă tocmai din noutatea informațiilor pe care le oferă și unghiul de vedere din care acestea sunt comentate. Pornind, după cum scriam, de la bibliografia existentă, amplul studiu semnat de Valentina Sandu-Dediu beneficiază de experiența consistentă a autoarei acumulată în travaliul ultimelor două decenii concentrat pe analizarea creației românești (să nu uităm la fel de valorosul volum *Muzica românească între 1944-2000*<sup>1</sup>, publicat și în Germania sub titlul *Rumänische Musik nach 1944*<sup>2</sup> și premiat de Fundația „Ernst von Siemens” din München), precum și în cadrul proiectelor de cercetare recente, concretizate și prin apariția a *Noi istorii ale muzicilor românești. Ideologii, instituții și direcții componistice în muzica românească din secolele XX-XXI*<sup>3</sup> (volume coordonate în colaborare cu Nicolae Gheorghiuță). Navigând printr-o cantitate de documente impresionantă, descoperite în arhivele UNMB, UCMR și a Muzeului Național *George Enescu*, cu discernământul și limpezimea unei gândiri obiective și analitice în același timp, autoarea formulează puncte de vedere cu valoare de teoremă, a căror claritate de expunere ajută cititorul în a-și fixa propriile repere. Scriu acest lucru gândinându-mă, de pildă, la etapizările operate cu precizia unui cuțit gamma. Asocierile unor nume de muzicieni-cititori ori cu un rol esențial în evoluția instituției sunt nu doar plastice, ci și deosebit de sugestive. Aflăm despre epoca Wachman – 1868-1906 („vocația întemeierii”<sup>4</sup>),

---

<sup>1</sup> Editura Muzicală, București, 2002.

<sup>2</sup> Saarbrücken, Pfau, 2006.

<sup>3</sup> Editura UNMB/Editura Muzicală, București, 2021.

<sup>4</sup> Pp.52-52.

epoca Dinicu - 1906-1920 („inovația bine temperată”<sup>1</sup>), epoca Georgescu („profesionalizarea și internaționalizarea”<sup>2</sup>), epoca tranzițiilor tulburi<sup>3</sup> - 1944-1953, epoca stabilizărilor socialiste<sup>4</sup> – 1954-1989, epoca postsocialistă<sup>5</sup> – după 1990. După propria afirmație, Valentina Sandu-Dediu insistă

„pe demersurile de occidentalizare și modernizare ale unei instituții sud-est europene, dar și pe caracteristicile artei autohtone, pe mentalitățile naționaliste (mai bune și mai rele) și ideologiile totalitare care s-au impregnat inevitabil în modul de a programa și a asculta muzică la Filarmonica bucureșteană.”<sup>6</sup>

Obiectivele propuse îi dau ocazia de a analiza aproape permanenta opoziție pe care susținătorii sincronizării la peisajul muzical european au avut-o de înfruntat din partea naționaliștilor, mai ales în perioada în care regimul legionar a fost la putere. Cu atât mai meritorii se conturează reușitele dirijorului George Georgescu, de pildă, care fără a se lăsa doborât de valul de critici întemeiază o orchestră de nivel comparabil cu cele ale filarmonicilor occidentale, completând ansamblul cu instrumentiști străini, și reușește să aducă pe scena Filarmonicii unele dintre cele mai proeminente nume ale artei interpretative: de la Igor Stravinski la Arthur Rubinstein, de la Jacques Thibaud la Alfred Cortot, de la Claudio Arrau la Henryk Szering ș.a.m.d. O altă laudă pe deplin meritată ce i se aduce lui George Georgescu este grija pe care o poartă tinerilor muzicieni valoroși. În epoca sa, pe scena Filarmonicii debutează dirijorii Ionel Perlea, Constantin Silvestri, Dinu Lipatti și Valentin Gheorghiu, dacă este să exemplificăm cu câteva dintre numele devenite sonore apoi. Cu studii muzicale efectuate în Germania, George Georgescu inserează cu consecvență în programele de concert creații ale lui Richard Strauss, pe care îl admira profund, dar și ale celor mai talentați compozitori români, ceea ce se va suprapune după 1940 cu ideologia legionară, fără ca acest lucru să contrazică în vreun fel justetea

---

<sup>1</sup> P.54.

<sup>2</sup> Pp.54-56.

<sup>3</sup> P.56.

<sup>4</sup> Ibidem.

<sup>5</sup> P.57.

<sup>6</sup> Pp. 57-58.

principiului ca principala instituție muzicală a țării să promoveze creația autohtonă.

Călătoria pe firul istoriei îi prilejuește autoarei creionarea unor portrete de muzicieni; unul dintre acestea este, pe drept cuvânt, cel al lui George Georgescu. Într-o cu totul altă lumină cititorul este invitat să cunoască date despre activitatea criticului muzical Romeo Alexandrescu (de altfel, un talentat compozitor, format la „școala” lui Mihail Jora), ale cărui cronici „în ton legionar”<sup>1</sup> prilejuiesc un interesant studiu de caz. Amalgamul de antisemitism și ideologie naționalistă din articolele publicate revista *Universul literar* au doar aparența unor texte muzicale, analizele creațiilor și ale stilurilor componistice fiind realizate de autor printr-o lentilă opacizată de ostilitatea față de evrei; originea muzicianului pe care Alexandrescu alege să îl comentează joacă rolul primordial, în detrimentul obiectivității profesionale și a calității muzicale a celui în cauză. Această atitudine îl ajută, probabil, să ajungă în poziția de consilier artistic al Filarmonicii, atacând din această postură nu doar instituțiile emblematice ale Capitalei – Opera, Academia Regală de Muzică – ci și Filarmonica, instituție care se face vinovată de „programarea unor soliști «români» de soiul d-rei Clara Haskil”<sup>2</sup>. Avem, iată, explicația dureroasă a neinvitării mării pianiste născute la București pentru a concerta în Capitală, motiv de suferință pentru artistă, expus nu doar o dată în corespondența sa cu Dinu Lipatti.

Discursul naționalist își schimbă forma odată cu instaurarea regimului comunist, afectând în continuare programele de concert. După 1945, valurile ideologice ce amprentează societatea românească sunt resimțite profund și de instituția subiect al monografiei *Istorie și ideologii: Filarmonica din București (1968-2018)*: „avânturile și slăbirea stalinismului, preceptele realismului socialist, benefica, dar înșelătoarea deschidere internațională a anilor '60, apoi duritatea crescândă a comunismului ceaușist, cu naționalismul, protocronismul caracteristice și izolarea din ce în ce mai drastică de exterior.”<sup>3</sup> Până la moartea lui Stalin, în 1953, muzica rusă și sovietică va prevala în economia concertelor; autoarea remarcă totodată „disparația treptată a muzicilor

---

<sup>1</sup> P.61. Nu sunt singurele referiri la o anumită specificitate a cronicilor muzicale, în diferite etape de timp. La p. 85 se face referire la „limba de lemn” controlată atent de autorități în muzicologia și critica muzicală din perioada comunistă.

<sup>2</sup> P.63.

<sup>3</sup> P.70

sacre universale și românești; scăderea spectaculoasă a numărului de invitați (dirijori, soliști) din Vestul Europei, dar și politica de promovare a muzicii românești de actualitate (interpreți și compozitori)”<sup>1</sup>. Talentul muzical stă acum pe aceeași treaptă cu abilitatea marilor noștri dirijori de a acoperi ochii vigilenți ai cenzurii pentru a prezenta capodopere muzicale cu conținut religios, de pildă (a se vedea exemplul *Oratoriilor bizantine* de Paul Constantinescu). Conducătorii instituției – George Cocea, Emanoil Ciomac, Constantin Silvestri, George Georgescu, aflat la al doilea mandat, urmat de Mircea Basarab, Dumitru Capoianu (ultimii doi beneficiari ai „dezghețului” cultural de după venirea la putere a lui Nicolae Ceaușescu), Ion Voicu și Mihai Brediceanu – găsesc formule personale „de rezistență”, procentul de reușită în ceea ce privește calitatea repertorială fiind unul variabil. Chiar și repertoriul epocilor anterioare este reinterpretat prin intermediul ideologiei la modă. Un bun exemplu îl reprezintă creațiile lui Beethoven, a căror semnificație a fost complet deformată în programele de sală ale anilor 1950. Tot la capitolul „barometre”, putem include și evoluția/involuția, după caz, a Festivalului Internațional „George Enescu”, la care Filarmonica participă activ ediție de ediție.

Perioada post-decembristă este legată într-o primă fază de prezența pianistului Dan Grigore în fotoliul de director al instituției, cele câteva luni ale mandatului său (până la momentul în care și-a depus demisia) fiind o expresie a elanului de care întregă societate a fost cuprinsă după eliberarea de comunism. Entuziasmul atinge cotele maxime odată cu invitarea dirijorului Sergiu Celibidache, însoțit de Orchestra Filarmonicii din München, dar și a unor soliști plecați din țară: Marina Krilovici, Silvia Marcovici, Radu Lupu și Ileana Cotrubaș. Nu mai puțin lipsită de elemente de interes este ceea ce probabil în viitor s-ar putea numi epoca Mandeal, începută în 1991 și care se va concentra (așa cum declară dirijorul) pe

revitalizarea orchestrei Filarmonicii și cultivarea cu consecvență a nivelului ei artistic până la atingerea dimensiunilor unei orchestrei cu adevărat europene, demnă de o capitală, similară în calitate și semnificație cu oricare altă omonimă a ei. Voiam apoi să reînființez Orchestra de Cameră a Filarmonicii, mic ansamblu de elită dispărut de mult de pe firmamentul

---

<sup>1</sup> P.75.



peisajului cultural bucureștean. În sfârșit, voiam ca să mă apuc de o operă uriașă, care însemna restaurarea Ateneului Român.<sup>1</sup>

Ca un recul al limitărilor/impunerilor operate de ideologia aplicată muzicii până la Revoluția din 1989, autoarea constată o scădere însemnată a ponderii muzicii românești în programele de concert, a primelor audiții, precum și o lipsă aproape totală a lucrărilor contemporane valoroase. Opțiunea se îndreaptă către muzica universală a epocilor baroce, clasice și romantice. Deși Mandeal își îndeplinește obiectivele fixate, se remarcă dificultatea orchestrei de a atinge – din punct de vedere al nivelului artistic – o cotă internațională. Iar explicația oferită de dirijor, cu părere de rău desigur, și care îi oferă autoarea posibilitatea unei convingătoare pledoarii, este cea a subfinanțării instituției de către guvernele post-decembriste.

Cu cât înaintăm pe axul timpului, lectura se îmbogățește și cu perspectivele muzicienilor intervievați de Ioana Marghita (muzicolog și realizatoare apreciată de emisiuni la Radio România Muzical), un capitol pe cât de valoros, dacă evaluăm importanța invitațiilor la dialog pentru viața concertistică și managerială a instituției, pe atât de bogat în informații imposibil de aflat din arhive, cronici sau orice alt tip de comunicări publice. Adevărate lecții din trecut ce pot contribui la modelarea viitorului imediat, amintirile depănate cu căldură și cu o anumită nostalgie de muzicieni precum pianistii Valentin Gheorghiu (prezent în carte prin ultimul interviu pe care l-a acordat, artistul părăsind această lume în anul 2023), Dan Grigore, dirijorii Cristian Mandeal, Horia Andreescu, Christian Badea, Camil Marinescu (și el dispărut la scurtă vreme după acest interviu), Iosif Ion Prunner, violoncelistul Marin Cazacu (devenit între timp manager al Filarmonicii), harpistul Ion Ivan Roncea și fostul secretar artistic al instituției, Vladimir Deveselu, se împletesc cu o serie de anecdote, istorisite cu umor de cei intervievați (de pildă episodul relatat de Valentin Gheorghiu, ce o avea în prim plan pe Constanța Crăciun, Ministru al Culturii în anii 1950, care în dorința de a face economii, a venit cu ideea ca orchestra Filarmonicii

---

<sup>1</sup> Cristian Mandeal, Raluca Nicoară – *Clădirea Ateneului Român, consolidare, restaurare, modernizare*, în seria Caietele Filarmonicii *George Enescu*, coord. Cristina Sârbu, Editura Anima, București, 2009, p.20, citat de VSD – op.cit, p.126.

să plece în turneu cu un număr de 60 de instrumentiști, în loc de cei 100 necesari, și să cânte mai tare! Sau... cel a spectacolelor de gală ale regimului comunist în care orchestra și corul făceau *playback*, pe suportul unei benzi pre-înregistrate, pentru că securiștii se temeau ca nu cumva unul dintre muzicienii de pe scenă să aibă inițiativa unui protest *live*).

„Nu am scris o nouă monografie a Filarmonicii, ci am pus laolaltă mărturii și documente pentru a desena un peisaj încă incomplet, dar colorat și sugestiv. Istoria urmează a fi scrisă...”, afirmă cu modestie în prefață Valentina Sandu-Dediu. Indiferent de genul în care am încadra acest demers istoriografic și muzicologic în egală măsură, cartea își păstrează valoarea fundamentală de panoramare a perioadei anilor 1968-2018 și ne oferă ocazia de a înțelege cum transformările politice au influențat desfășurarea vieții concertistice în Capitala României, prin această instituție emblematică pentru cultura noastră. O altă afirmație a coordonatoarei volumului – aceea că lectorii și consilierii muzicali ai Filarmonicii ar avea datoria de a scrie în viitor o adevărată istorie a instituției - și dat fiind succesul actualului demers, mi-aș permite să sugerez și o continuare în viitor a echipei de muzicologi care au semnat acest volum, ce ar viza noua epocă ce se prefigurează deja ca fiind de o importanță vitală în evoluția instituției, prin sincronizarea cu scenele de concert occidentale și aducerea unor soliști străini cu o carte de vizită impresionantă în stagiunea curentă: Epoca Marin Cazacu. Analiza managementului eficient al ultimei perioade, cu susținerea financiară a instituției atât din fonduri publice, cât și din fonduri private, poate constitui un model de bune practici pentru alți conducători de instituții muzicale românești.

„E o realizare impresionantă care se adaugă unui șir de realizări prin care coordonatoarea și principala autoare a acestui volum a reușit să imprime un nou suflu muzicologiei românești.”, spunea Olgața Lupu în *Laudatio*, discurs ce a precedat înmânarea Premiului Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România pentru anul 2023, la categoria Istoriografie. O carte esențială, adăugăm noi, și vă invităm la lectură.

**SUMMARY**

**Monica Lup**

***Histories and Ideologies: The Bucharest Philharmonic (1868-2018)***

The book *Histories and Ideologies: The Bucharest Philharmonic (1868-2018)*, coordinated by musicologist Valentina Sandu-Dediu and published by UNMB, is a comprehensive monograph highlighting the institution's significance in Romanian culture. The Bucharest Philharmonic has played a key role in promoting classical music and refining public taste. The book provides a deep dive into the Philharmonic's evolution, covering over 150 years of history, politics, and culture, while illustrating its challenges under dictatorial regimes. The volume combines historical research with a re-publication of a key study by Elena Zottoviceanu, and features interviews with prominent musicians conducted by Ioana Marghita. It also catalogs the Philharmonic's concerts from 1968-2018, filling a significant gap in Romanian music history. The chapter authored by Cristina Sârbu sheds light on two significant recent projects initiated by the Philharmonic: *Clasic e fantastic* and *Tuesday Evening Season*. A key feature of the volume is its comprehensive listing of concerts performed by the Philharmonic between 1968 and 2018, a monumental task carried out by Desiela Ion, Vlad Ghinea, and Benedicta Pavel. The book discusses the institution's journey through different political eras and its impact on the Romanian music scene, emphasizing the importance of directors like George Georgescu in elevating the orchestra's status. The volume, praised for its scholarly contribution, won the Romanian Composers and Musicologists Union Prize in 2023 for historiography.

## Un regal concertant Jurnal de audiție

**Olguța Lupu**

Recent apărut în seria „Antologia muzicii românești”, proiect cultural inițiat și realizat de Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România cu aportul Societății Române de Radio (coproducător) și cu sprijinul financiar al Ministerului Culturii, CD-ul cu numărul 65 ne oferă



UN VERITABIL REGAL – trei concerte pentru vioară și orchestră aparținând unora dintre cei mai valoroși compozitori români: Doina Rotaru, Adrian Iorgulescu și Mihai Măniceanu, interpretate magistral de Diana Moș, alături de Orchestra Națională Radio, Orchestra de Cameră Radio și Orchestra Simfonică București, sub conducerea a trei renumiți dirijori – Valentin Doni, Cristian Oroșanu și Delyana Lazarova.

Plasarea celor trei lucrări în cadrul CD-ului nu reflectă cronologia creării lor (2020, 2017, 2022), ci oferă o simetrie în arcadă, ce facilitează audiția: concertele mai extinse concepute în trei mișcări de către Doina Rotaru și Adrian Iorgulescu – doi prestigioși compozitori ce aparțin aceleiași generații – încadrează lucrarea mai condensată a mai tânărului dar experimentatului lor coleg, Mihai Măniceanu.

În cele ce urmează nu am intenționat să redactez o cronică de disc, ci mai curând să surprind impresiile sonore într-o dezvoltare „la cald”, într-un fel de jurnal de audiție.

➤ **Doina Rotaru** apelează adeseori la simboluri universale ce devin esența ideatică a lucrărilor. Cu ajutorul lor, creează lumi misterioase, aflate la intersecția dintre magic, mitic și fantastic, a căror forță de sugestie stimulează inventivitatea creatorului, a interpreților și a receptorilor, deopotrivă. În ansamblul creației sale concertante substanțiale, ce numără nu mai puțin de 15 opusuri, „*Himere*” este primul concert pentru vioară. Scris cu ocazia centenarului UCMR (2020) și dedicat Diane Moș, *Concertul* este inspirat de ciclul „*Himerelor*” lui Dimitrie Paciurea, în care sculptorul reunește simboluri mitologice, arhaice, cărora le surprinde straniețea și deschiderea înspre oniric, subliniindu-le multiplele valențe filosofice și poetice. Ca și Tiberiu Olah în ciclul *Brâncuși*, Doina Rotaru selectează câteva dintre lucrările sculptorului cu care consonează ca viziune artistică. Într-un alt plan, întregul *Concert* se constituie într-o căutare și o recompunere graduală a unei structuri melodice enesciene – incipitul diafan, aproape dematerializat din partea secundă a *Sonatei a III-a pentru pian și vioară „în caracter românesc”*. Gestul este nu doar o delicată reverență adresată lui Enescu, fondatorul *Societății Compozitorilor Români*, ci și un simbol al numeroaselor convergențe existente între cei doi muzicieni, între care preferința pentru transfigurarea folclorului, pentru nararea molcomă, mângâietoare și nostalgică în parlando-rubato și țesături eterofonice, pentru simbioza dintre tradiție și modernitate.

Prima parte a Concertului, inspirată de *Himera Pământului*, are o arhitectură binară prin care simbolistica duală a pământului, ce trimite deopotrivă la naștere și moarte, la aspirația și totodată imposibilitatea desprinderii de terestru, la forța ce poate fi deopotrivă reconfortantă și terifiantă. Debutul ne proiectează în străfundurile pământului, prin lovituri puternice și amenințătoare din care se formează gradual un cluster ce se va menține pe tot parcursul primei secțiuni. Din această magmă sonoră se ivește vioara solo, ce pornește din sunetul cel mai grav, *sol* – întâmplător sau nu, omonimul termenului care desemnează suprafața pământului. De la acest sunet simbolic începe ceea ce se va dovedi a fi un lung și trudnic urcuș, din care răzbate o durere intensă, dar reprimată, condensată în intonații specifice bocetului. Asemenea lui Anteu, gigantul care își trăgea seva vitală din contactul cu mama sa, Gheea (zeița ce personifica Pământul), vioara solistă se întoarce periodic la *sol*-ul grav ce pare a constitui sursa combustiei sale interne. În același timp, repetatele reveniri la sunetul de origine semnifică și zădărnicia efortului de înălțare. Cucerirea lentă și istovitoare, prin înfrigate

zbateri, a registrului acut de către vioara solo este urmată de o rapidă prăbușire către același *sol* – simbol al pământului din care ne tragem și în care revenim. Astfel, prima secțiune a părții întâi poate fi interpretată ca o sugestivă metaforă a existenței. Cea de a doua secțiune este o explozie de energie ce pornește de la arhaicul dans al Călușarilor. Antrenantele ritmuri de joc repartizate tobei mari sunt însoțite de clopoței, care fac parte din recuzita rituală a Călușarilor. Vioara solistă pendulează între impetuozitate agresivă și detașare ludică și ironică, cu sugestii de chiot sau strigături ce fac aluzie la aceeași *Sonată a III-a* de Enescu. Freneticele incursiuni către acut ale viorii soliste reușesc în cele din urmă să dizloce ansamblul orchestral din registrul grav, antrenându-l în ascensiuni îndrăznețe. Către final, vioara solo rămâne solitară, într-o *Cadenza* ce recompune gradual atmosfera dureroasă și introvertită a începutului. Mișcarea se încheie prin reîntoarcerea forțelor telurice în adâncuri, printr-un glissando lugubru și sfâșietor.

În partea secundă, pornind de la sugestiile oferite de *Himera nopții*, Doina Rotaru ne introduce în teritoriul nocturnului – sinonim al misterului, al visului, al basmului, al fantasticului. Deasupra stratului constituit din multiple pedale în grav, compozitoarea proiectează, cu o fantezie timbrală greu egalabilă, vocile fantasmatică ale nopții: chemări enigmatice ale păsărilor, țârâitul greierilor, diverse năluciri. Atmosfera creată, extrem de evocatoare, amintește atât de pasaje din mișcarea a II-a a *Sonatei a III-a pentru pian și vioară*, cât și de alte pagini enesciene, precum *Pârâu sub lună* (din *Suita a III-a „Săteasca”* op. 27 pentru orchestră) sau *Pasărea din colivie* (din *Suita Impresii din copilărie* op. 28 pentru vioară și pian). Liniștea nopții e tulburată în două rânduri de horele lelelor, acele făpturi feminine supranaturale ce apar mai ales noaptea, în locuri retrase. Cele două apariții ale lelelor sunt asemenea unor iureșuri ameteitoare, concentrice, inițiate și conduse de vioara solo.

Sursa de inspirație a ultimei mișcări a Concertului este *Himera văzduhului*, sculptura pentru care Paciurea a primit în 1927 Premiul Național. Lucrarea, a cărei primă schiță a fost destinată unui monument închinat lui Mihail Eminescu, reprezintă o imagine a înălțării, din care transpar însă dificultatea efortului, delicatețea și fragilitatea artistului. Exact în această cheie cred că trebuie receptată și muzica, a cărei arhitectură este din nou binară. Prima secțiune, infuzată de exuberanță și energie, de forfota dimineții, reprezintă *elementul vital*, trezirea la viață, revenirea la activitatea diurnă, și poate fi interpretată ca un simbol al existenței terestre a artistului. Ultima secțiune transformă

văzduhul în vehicul al transcendenței, devenind o metaforă a zborului, a trecerii artistului în imaterial, în lumină și în veșnicie. Deloc întâmplător, citatul enescian va fi plasat către finalul acestei a doua secțiuni, pe parcursul căreia țesătura devine tot mai diatonică, mai rarefiată și mai luminescentă, simbolizând desprinderea artistului de omenesc.

Întreaga lucrare imaginată de Doina Rotaru se constituie, pe de o parte, într-un rafinat și subtil omagiu adus culturii române, cu trimiteri la mai mulți creatori cu o reverberație deosebită la nivel național, iar pe de altă parte – într-o incursiune magică, aproape inițiativă, în universul fascinant al simbolurilor mitice.

➤ *Concertul pentru vioară și orchestră* de **Mihai Măniceanu** își trage seva din coliziunea sau complementaritatea unor dualități precum binar - ternar, cromatic - diatonic, ascendent - descendent, alternativ - simultan, forță - delicatețe, cinetic - meditativ, luminiș - desiş.

Discursul pleacă din sunetul-matcă „la”, afirmat alternativ încă de la început de către orchestră și vioara solo. Rămasă pe cont propriu, vioara solistă va articula cu din ce în ce mai mult aplomb un traseu foarte divers, care conține *in nuce* elementele amintite anterior, născute cel mai adesea din sunetul „la”, în care se strecoară și intonații ce amintesc de muzica tradițională. O cavalcadă condusă inițial de trompetă întrerupe discursul vioarei soliste, care însă revine și direcționează ansamblul către un prim luminiș, constituit dintr-un mers diatonic divergent, în registrul acut. Cavalcada se reia într-o altă variantă, pe pulsația trepidantă a tobei mici. Apoi, ideea este preluată și transformată aproape în contrariul său – alternanță rapidă grav - acut, punctări incisive - mers diatonic sau cromatic, într-o secțiune ce amintește de *Danse sacrale* din *Sacre du printemps* de Stravinski și în care sunt inserate accente de jazz. Apoi vioara solo preia din nou discursul pe cont propriu, pentru a conduce ansamblul către un nou luminiș – un superb coral în care sunt „topite” în perfectă armonie diverse opoziții: acorduri majore și minore se succed în înlănțuiri non-tonale (o „delincvență” semnalată de Dan Dediu într-un captivant studiu premiat de Revista Muzica în 2016), iar ceea ce apare în grav la alături și coarde în pizzicato e proiectat în acut la glockenspiel – o foarte reușită imagine muzicală a principiului *coincidentia oppositorum*, a legii corespondenței formulate de Hermes Trismegistus („ce este sus este și jos”) sau a universului fractalic, în care partea reprezintă o reflecție a întregului. Vioara solo însoțește și nuanțează traseul coralului, în trei

etape distincte. În prima etapă, alunecă deasupra coralului, de pe un ison pe altul, imponderabil, aproape imaterial, în extremul acut; apoi formulează comentarii în momentele de cadență ale coralului și ulterior le extinde, devenind practic o proiecție eterofonică mai dinamică a acestuia. La un moment dat, comentariile vioarei devin atât de substanțiale, încât determină o desprindere a acesteia și o nouă asumare a unui monolog, pe parcursul căruia asistăm la compunerea graduală a unei delicate și spațializate melodii, încheiată printr-o succintă sugestie a unui dans popular.

Revine apoi luminișul constituit din mersul diatonic divergent, adus acum în evantai atât deschis, cât și închis, ceea ce creează o imagine circulară cu care ne vom mai întâlni și care, de fapt, a apărut deja, de pildă în modul în care, în primul solo, punctele de inițiere și încheiere ale volutelor vioarei erau reprezentate de sunetul-matcă „la”. Urmează o etapă de căutare a coralului, în care efortul de ascensiune al orchestrei, susținut eterofonic de vioara solistă, devine din ce în ce mai dramatic, fiind fracturat de mersuri cromatice descendente. La capătul dificilei ascensiuni, marcat printr-un semnal al moriștii de vânt, ne abandonăm din nou, aproape extatic, în brațele coralului în care ansamblul și vioara solo se împletesc simbiotic.

Regăsirea este însă de scurtă durată. După o surpare lentă, urmează o restrospectivă quasi-recurentă, în care evenimentele rememorate se succed foarte rapid, caleidoscopic: cavalcada cu pulsația trepidantă a tobei mici, cu aluzii la muzica de jazz; căutarea coralului, prin alternarea unor mersuri diatonice și cromatice, ascendente și descendente; cavalcada în prima variantă, dar cu troheul convertit (recurent) în iamb; luminișul alcătuit din mersuri divergente, concentrice, repartizate acum vioarei și lemnului, în acut; secțiunea dramatică și incisivă à la Stravinski, în care sunt atrase și înghițite, ca într-un imens malaxor, fragmente de coral, totul culminând cu înghețarea pe o formulă ritmică cu *jazz-flavour*, multiplu reiterată. Nodul gordian astfel creat este tăiat de vioara solo printr-o inserție scurtă – un contur melodic delicat, nostalgic, calchiat pe faimosul ritm „peon 4” (patru sunete, din care ultimul e lung), dar într-o variantă lentă, rarefiată, pornind din același sunet-matcă „la”.

Palpitanta călătorie propusă de M. Măniceanu se încheie ferm și laconic, printr-un gest plin de forță: orchestra reia formula ritmică depănată de vioara solo, dar cu valorile condensate, în unison pe



sunetul „la”, care se dovedește astfel a fi „alfa și omega”, începutul și sfârșitul.

➤ **Adrian Iorgulescu** a fost întotdeauna fascinat de farmecul dialecticii, care presupune găsirea unor corelații, a unor confluente între entități aflate într-o primă etapă într-o relație de divergență. Cea de a VI-a lucrare concertantă din ciclul intitulat *Ipostaze*, compusă în 2022, explorează modalitățile de „acordare” a unor protagoniști aparent incompatibili: vioara solistă și ansamblul de alămuri și percuție, în care este integrat și pianul. Deși înainte de start lupta se anunță a fi inegală, fragila vioară riscând să fie, după toate probabilitățile, covârșită de mult mai puternicii săi parteneri din ansamblu, evenimentele concrete vor lua o cu totul altă întorsătură. Încă de la prima apariție, personajul solist se dovedește a fi plin de vervă, dinamic, versatil, poznaș pe alocuri și aproape ubicuu, căci sare dintr-un registru în altul, face volute rapide ascendente și descendente, comentează cu mult aplomb și formulează interogații cărora le răspunde singur. Pe scurt, vioara solistă preia cu fermitate controlul discursului, într-un mod dezinvolt, temerar și flamboiant, fiind adesea inițiatorul frecvențelor schimbări ce prospectează zone expresive dintre cele mai diverse, inclusiv lirice sau reflexive. Iar alătură și percuția i se alătură mai degrabă cuminți și condescendente, în diverse forme de dialog, complementaritate sau susținere.

Pe tot parcursul *Concertului pentru vioară, fanfară și percuție „Ipostaze VI”*, asistăm la un proces de identificare a complementarităților și a numitorilor comuni, ce vizează deopotrivă componenta timbrală, posibilitățile tehnice și paleta expresivă. Rezultatul acestei constrângeri autoimpuse este potențarea la maximum a inventivității creatorului, care devine debordantă și care asigură, deși pare paradoxal, atât coeziunea, cât și diversitatea discursului. Întreaga construcție se bazează pe câteva elemente din care sunt create, prin varieri și deducții deopotrivă surprinzătoare și logice, o multitudine de entități derivate.

Arcuit în trei mișcări, *Concertul „Ipostaze VI”* stă sub semnul ludicului. În prima mișcare, ritmul constituie motorul și totodată principalul factor de coeziune. Chiar în debutul incisiv, încredințat alătură și percuției, ni se propune o celebră formulă ritmică – ritmul beethovenian al destinului –, prezentată însă într-o variantă care, datorită luminii majorului și curbei ascendente, contrazice ethosul

original. Din acest ritm se ramifică numeroase altele: semnale amintind de ritmurile de joc din Oaş, iambul și anapestul, ritmuri obținute prin inversare sau ritmuri ternare. Către finalul primei mișcări, intră în scenă un nou personaj, propus de această dată de alămuri – un tipar armonic de factură tonală ce întrerupe și perturbă discursul, se infiltrează insistent și determină în cele din urmă solistul să i se alăture. Ritmul distinctiv asociat noului personaj pare a fi un hibrid între formula ternară anacruzică utilizată de Ceaikovski în celebrul *Pas de deux* din actul II al baletului *Lacul lebedelor* și ritmul punctat al ländler-ului – o asociere neașteptată și savuroasă tocmai prin incongruența sa. Interesantă este și filiația acestui ritm cu cel inițial, înrudirea dintre ele fiind mai îndepărtată, mai subtilă, dar totuși decelabilă. Într-o logică incasabilă, partea I se încheie prin reiterarea semnalelor ritmice din debut, închizând astfel cercul.

Mișcarea secundă propune investigarea unei alte zone expresive, deja tatonate pe parcursul primei părți, în care se regăsesc, umăr la umăr, vioara solistă și partenerii de ansamblu – cea a introvertirii, a reflexivității, a contemplării, în care își fac loc sugestii ale nocturnului, umbre misterioase și tensiuni mocnite, într-o bogăție a culorilor timbrale. Ca și în partea I, discursul avansează uneori prin concatenarea și alternarea unor structuri ce urmează procese de sens contrar – expansiune sau regresie. Către finalul mișcării reapare tiparul armonic de factură tonală, cu un ritm de această dată binar, amintind de marșul funebru. Revine, de asemenea, un desen melodic din partea I, ce trasează conturul unei cvarte mărite, ascendent și descendent, ambele elemente constituind factori de unificare a întregului.

Ultima parte reprezintă o adevărată explozie de vitalitate, vivacitate și dinamism luxuriant, reflectată printr-o scriitură ce pune în valoare virtuozitatea instrumentului solist și a ansamblului. Cu accente pe alocuri parodice, cu intonații și ritmuri de jazz – un univers în care alama și percuția sunt „la ele acasă”, dar în care se aclimatizează foarte bine și vioara solistă –, mișcarea finală readuce și elementele unificatoare prezente în părțile anterioare – tiparul armonic tonal și conturul melodic al cvartei mărite, aparentele ruperi în continuitatea discursului funcționând de fapt ca elemente de coeziune la nivelul întregului. Frenezia mișcării atinge către final cote paroxistice și totul pare a conduce către ideea unei încheieri de tip climax. Dar compozitorul ne surprinde și de această dată – după o succintă și nostalgică rememorare a iambulului din partea I și a secvenței armonice,

câteva semnale frenetice traversează fulgurant spațiul sonor, iar misiunea de a trage cortina îi revine viorii soliste, printr-o scurtă și neașteptată zvâcnire către acut.

Privit în ansamblu, *Concertul „Ipostaze VI”* este asemenea unui carusel în care evenimentele se derulează rapid, în care schimbările de cadru și surprizele abundă, spre deliciul ascultătorilor.

➤ Violonista **Diana Moș**, solista celor trei concerte, este unul dintre interpreții cei mai valoroși și mai activi în domeniul muzicii contemporane. Numărul impresionant de prime audiții concertante și camerale realizate cu consecvență la un înalt nivel muzical, pe parcursul mai multor decenii, atât ca solistă, cât și ca prim-violonistă a ansamblului *Profil*, vorbește de la sine despre aprecierea de care se bucură în rândul creatorilor, care i-au dedicat numeroase lucrări. Cu o tehnică violonistică impecabilă, stăpânind cu ușurință toate modalitățile inovatoare de producere a sunetului, Diana Moș are un registru expresiv extins ce îi permite să devină, cu egală forță de convingere, suavă sau ironică, tragică sau jucăușă, energică sau lirică, amenințătoare sau timidă, dramatică sau sarcastică. În plus, cunoștințele sale muzicale foarte consistente îi permit să acceadă la straturile profunde ale partiturii, decelând subtilități care scapă altor interpreți. Ca rezultat al acestui cumul de calități, prestația sa în cele trei concerte înscrise pe acest CD este cu adevărat excepțională și contribuie semnificativ la impactul puternic al lucrărilor asupra auditoriului.

O apariție editorială memorabilă, acest CD merită nu doar ascultat, ci mai ales reascultat în repetate rânduri, cu garanția că fiecare din cele trei concerte își va dezvălui, la fiecare reaudiere, noi și noi fațete, prilejuind auditorului descoperirea unor prieteni de cursă lungă.

## SUMMARY

**Olguța Lupu**

### **A concertante regal. Audition diary**

Recently released in the series "Anthology of Romanian Music", CD number 65 offers us a true REGAL - three concertos for violin and orchestra by some of the most prominent Romanian composers: Doina Rotaru, Adrian Iorgulescu and Mihai Măniceanu, masterfully performed

by Diana Moș, accompanied by the National Radio Orchestra, the Radio Chamber Orchestra and the Bucharest Symphony Orchestra, under the baton of three well-known conductors - Valentin Doni, Cristian Oroșanu and Delyana Lazarova. The *Concerto for violin and orchestra "Himere"* by Doina Rotaru is, on the one hand, a refined and subtle homage to Romanian culture on the occasion of the celebration of the 100th anniversary of the founding of the Romanian Composers' Society, and on the other hand - a magical, almost initiation-like incursion into the universe of mythical symbols. In his *Concerto for violin and orchestra*, Mihai Măniceanu takes us on a thrilling journey in which we witness the collision or complementarity of dualities such as binary - ternary, chromatic - diatonic, ascending - descending, alternating - simultaneous, strength - delicacy, kinetic - meditative, glade - thicket. Always fascinated by the charm of dialectics, Adrian Iorgulescu explores in his *Concerto for violin, brass band and percussion "Ipostaze VI"* the ways of "tuning" apparently incompatible actors. Throughout the *Concerto*, characterized by a ludic approach, we assist to a process of identifying complementarities and common denominators in which events unfold rapidly, as in a merry-go-round, and changes of setting and surprises abound. The exceptional performance of the protagonist of the three concertos, the violinist Diana Moș, contributes significantly to the impact of the works on the audience. A memorable publishing release, this CD deserves not only to be listened to, but above all to be listened to again and again, with the guarantee that each of the three concertos will reveal new facets with each re-listening, allowing the discovery of long-haul partners.