

ROMÂNIA
UNIVERSITATEA DE ARTE „GEORGE ENESCU” IAȘI
FACULTATEA DE COMPOZIȚIE, MUZICOLOGIE,
PEDAGOGIE MUZICALĂ ȘI TEATRU

POETICA LIEDULUI RELIGIOS
POETICS OF THE RELIGIOUS LIED

Teză de doctorat
Rezumat-Abstract

Indrumător stiintific:
prof.univ.dr. Viorel MUNTEANU

Doctorand:
lect. univ. Catalina Ionela CHELARU

Iasi, 2009

ROMÂNIA
UNIVERSITATEA DE ARTE „GEORGE ENESCU” IAȘI
FACULTATEA DE COMPOZIȚIE, MUZICOLOGIE,
PEDAGOGIE MUZICALĂ ȘI TEATRU

CUPRINS:

EXORDIU

I. PROLEGOMENE

I.1. Muzica – între katharsis și teosofie. Mithos, melos, ethos - elemente de hermeneutică a scrierilor referitoare la rolul muzicii în spiritualitatea popoarelor antice. Perspectiva biblică și patristică-principiul «Aut sacra sit musica aut non sit». Innologia creștină, o sinteză muzică - teologie, armă apologetică cu caracter didactic, dogmatic și moralizator

I.2. Arta sacră după Marea Schismă (1054). Apusul catolic, între Via crucis, victoria statuii tridimensionale și cântul gregorian. Răsăritul tradițional - Bizanțul sau arta integrată misterului liturgic. Reforma lui Luther și devierea sacralității artei. Concepțiile reformiste asupra muzicii

I.3. Pătrunderea artei și filosofiei moderne în muzica cu subiect religios: Descart și victoria semnului asupra simbolului sau depărtarea muzicii de caracterul sacru inițial și triumful divertismentului

I.4. Romantismul – aspecte tipice și atipice ale religiozității: metamorfoza muzicii sacre în muzică cu subiect religios, destinată audiției laice și sălii de concert

I.5. Modernism, postmodernism - metamorfoze și interferențe ale concepției despre rolul muzicii sub auspiciile curentelor religioase și ale sistemelor filosofico-religioase. Migrarea substanței religioase spre un estetism religios. Secolul XX-XXI. Ecumenismul creștin, între dialogul interconfesional și sincretismul artelor. O încercare de reconstrucție a sensului artei

II. UNIVERSUL MINIATURII VOCALE RELIGIOASE

II.1. De la stejarul lui Mamvri la „Paradis în destramare”, o poetică a liedului religios românesc

II.1.1. De la stejarul lui Mamvri la „Paradis în destrămăre” - o alegorie asupra poeziei religioase românești (izvoare, tematică, destin, particularități)

II.1.2. O sondare a sacralității în creația muzicală românească de lied, teme și simboluri. Nicolae Bretan - Psalmul CI, CIII, Cine este acesta care vine din Edom? (Isaia LXIII), Acum slobozește pe robul Tău în pace (Luca II, 29-32), Pleacă Doamne, urechea Ta (Psalmul 50), Priceasnă, Născătoare de Dumnezeu

II.1.3. O dublă ipostază componistică, „Tatăl nostru” în viziunea lui Nicolae Bretan și Vasile Spățărelu.

II.1.4. Întâlnirea miraculoasă dintre muzică și cuvânt, Mihail Jora - „Colind” (versuri Vasile Voiculescu)

II.1.5. O abordare neconvențională a filonului religios în liedul românesc contemporan: Leonard Dumitriu - „4 Lieduri pentru soprană spintă” (Întrebare/

Radu Gyr, Mănăstire de sunet / Ștefan Augustin Doinaș, Întuneric / Nichita Danilov, Iona se sfâșie în pustie / Lucian Blaga).

II.1.6. Ionel Perlea - „Totenwacht” (Hanz Benzmann)

II.1.7. Theodor Grigoriu - „9Haikai-Dincolo de tăcere, Iisus” (Șerban Codrin)

II.1.8. Carmen Petra-Basacopol - „Din psalmii lui David”

II.2. ELEMENTE ALE VOCALITĂȚII ÎN LIEDUL RELIGIOS ANGLO-AMERICAN

II.2.1. Universul miniaturii vocale engleze cu tematică religioasă, reprezentanți și creație

II.2.2. Arnold Bax - „The White peace” și „A Christmas Carol”

II.2.3. „An English man in New York” sau Benjamin Britten și „Sonetele sacre de John Donne” opus 35

II.2.4. John Ireland - „Songs Sacred and Profane”

II.2.5. Coloraturi americane: de la plânsul îngerilor negri pe plantații prin Rosamond J. Johnson & Negro spiritual la „Hermit Songs” de Samuel Barber și „Cântec de Crăciun” de Ned Rorem

II.3. SUBSTANȚA TEMATICĂ A POETICII RELIGIOASE ÎN LIEDUL GERMAN

II.3.1. Universul miniaturii vocale religioase germane-teme, motive și simboluri. C. Ph. E. Bach, J. Haydn, Johann Fr. Reichardt, Zelter, L. van Beethoven, C. Loewe, Schubert, F. Mendelssohn-Bartholdy, Schumann, P. Cornelius, Nietzsche, Brahms, G. Mahler, Strauss

II.3.2. „Das Marienleben”- întâlnirea dintre muzica lui Hindemith și versul lui Rilke. Considerații interpretative

III. CONCLUZII

Rezumat (în limba engleză)

Anexa I. Compozitori

Anexa II. Poeți

Anexa III

Anexa IV

Anexa V

Anexa VI :

DVD1 – Recitalul „Sacral în creația de lied românesc”, la pian: Aurelia Simion, soprană: Cătălina Chelaru; 27 martie 2006, Sala Symposion, Universitatea de Arte „George Enescu” Iași

DVD2 - Recitalul „Songs sacred and profane”; la pian: prof.dr. Lăcrămioara Naie, soprană: Cătălina Chelaru; 10 decembrie 2007; sala Symposion, Universitatea de Arte „George Enescu” Iași

Cd-ul „Das Marienleben” de Paul Hindemith, op.27 pentru soprană și pian; la pian: Lăcrămioara Naie, soprană: Cătălina Chelaru; Roton 2009, PM 2103-2/rmf 073514/UCMR-ADA RO9AF135003073

Bibliografie

EXORDIU. Abordarea temei liedului religios a constituit o provocare intelectuală și artistică aparte, întrucât a însemnat o achiziție repertorială de amploare din zone cu spiritualitate, configurație stilistică și lingvistică antagonice (de la Negro Spiritual la Hindemith și de la „Psalmii lui David” de Carmen Petra-Basacopol la „Hermit’s Songs” de Samuel Barber sau cei 9 haikai „Dincolo de tăcere, Iisus” ai lui Theodor Grigoriu, realizând cu acest prilej - din informațiile noastre - două prime audiții naționale în recital, cu „Hermit’s Songs” de Samuel Barber și „Das Marienleben” de Paul Hindemith). A conturat un adevărat traseu inițiativ în mozaicul spiritual al popoarelor, basoreliefarea necanonică a muzicii fiind dăltuită din perspectiva artistului liric și a gânditorului creștin, aflat în contemplarea frumosului.

A suscitat un viu interes aprofundarea și aplicarea diferențiată a elementelor de tehnică și artă vocală (emisie, sonoritate, frazare, respirație, acustică, țesătură, ambitus, adică a acelor aspecte ce dau specificitate fonomahiei, luptei cu sunetul sau travaliului vocal) până în etapele superioare, definind relația cu ambientul instrumental, sesizarea particularităților fonetice cu implicații în elaborarea edificiului pneumo-fono-rezonzator din punct de vedere tehnic, fiecare zonă geografică și lingvistică impunând configurarea unui anume tip de auz fonematic.

Nu lipsită de importanță mi s-ar părea precizarea faptului că termenul de fonomahie îmi aparține și desemnează întregul demers vocal constituit din momentul în care interpretul deschide partitura și descifrează primele măsuri de solfegiu până în momentul în care sunt formate deprinderile (automatisme) iar opusul respectiv e redat cu ușurință, fiind asimilate etapele intermediare ale solfegiului ritmic, citirii ritmice pe text, rezolvării pasajelor cu dificultate tehnică sporită prin exersarea diferențiată a componentelor lucrării abordate. Termenul de „fonomahie” e constituit din două părți: „fono-” desemnând în limba greacă sunetul iar „-mahia”, tot de origine greacă, specificând orice tip de luptă, în speță-lupta cu sunetul, travaliul vocal.

Am anexat lucrării cele trei DVD-uri cu recitalurile ilustrative al căror program a fost conceput pentru a exemplifica aserțiunile și teoretizările noastre, între criteriile după care au fost întocmite programele muzicale primând cel al recunoașterii valorice și cel al gradului de dificultate interpretativă precum și dorința de a decupa mostre cât mai diverse din manifestările spirituale ale popoarelor, exprimate în zona cântecului/liedului religios cult.

Teza a fost structurată în trei secțiuni: Prolegomene, Poetica liedului religios și Concluzii la care se adaugă Anexele, Bibliografia selectivă și cele trei DVD-uri.

Pentru a facilita înțelegerea demersului nostru interpretativ și muzicologic, a fost imperios necesară parcurgerea unor pagini de istorie a religiei, fiecare adiere de curent religios făcând să înflorească sau să se stingă mugurii artei circumscrise respectivei doctrine.

Universul miniaturii vocale religioase se divide în trei capitole: „De la stejarul lui Mamvri la Paradis în destrămare, o poetică a liedului religios românesc”, „Elemente ale vocalității în liedul religios anglo-american” și „Substanța tematică a poeziei religioase în lied-ul german”. Primul, dedicat

matricii stilistice românești, „spațiului mioritic” e intitulat „De la stejarul lui Mamvri la Paradis în destrămare” - titlu generic pentru pânza de păianjen ce a acoperit în perioada comunistă creația miniaturii vocale cu tematică religioasă și, în genere, orice formă de manifestare a sacralului.

Fresca poetică e urmată îndeaproape de câteva crochiuri muzicologice grupate în jurul temei, intrând astfel în spațiul cercurilor muzicale din liedurile lui Bretan, Leonard Dumitriu, Paul Constantinescu, Jora, Theodor Grigoriu sau Carmen Petra-Basacopol, descifrând hieroglifa poetico-muzicală, cu toate implicațiile pe care le incumbă stilul aferent perioadei și creatorilor. Însăși problematica stilului a fost abordată din două perspective: componistică și interpretativă, căutând soluții tehnice și estetice care să pună în lumină m e l o p o e t i c u l, particularitățile fonetice ale vocalelor specifice limbii române ă și î, consoanelor ț și ș, apofoniile, apocopele, adaptarea la țesătura vocală a partiturilor.

Cel de-al doilea capitol se adresează liedului religios anglo-american, pornind de la parfumul de poveste veche al cătunului englezesc din cântecele de iarnă ale lui Arnold Bax spre patosul romantic cu elemente impresioniste al lui Ireland, traversând apoi oceanul și odată cu el, oceanul de prejudecăți spre songurile negro spiritual, ce au constituit și o formă a cântecului de eliberare, un lullabye al sufletului afro-american schingiuit pe plantații, ajungând până la umorul filigranat din «miniaturile miniaturilor», cum ar putea fi denumite „Cântecele eremiților” de Samuel Barber.

Cel de-al treilea capitol al părții a doua e dedicat spațiului german, zugrăvind o pleiadă de compozitori aparținând unor epoci și stiluri diferite, reuniți sub aceeași nostalgie a Paradisului, între care se evidențiază Hindemith cu „Das Marienleben”, o partitură de o complexitate și dificultate neobișnuită.

Ultima secțiune însumează concluziile studiului lăsând porțile larg deschise unor posibile exegeze ulterioare întrucât experiența cunoașterii este nepuizabilă iar tematica generoasă a poeziei liedului religios e o sursă perenă atât pentru artă și cât și pentru aserțiunile științifice.

I. PROLEGOMENE.

Veșmintele pe care le-a îmbrăcat religia, le-a purtat și arta ce a însoțit-o, fiecare schimbare de doctrină lăsând un semn distinct al trecerii: Schisma a sfâșiat în două arta creștină a primelor veacuri. În urma Reformei, și statuia va fi sacrificată, noua concepție religioasă fiind structural fideistă și într-un anume sens, iconoclastă, protestanții rupând definitiv tradiția și lăsând peretele alb, spațiu deschis portretului. Toate scindările religioase postreformiste vor amprenta formele artistice grupate în jurul lor, dând o formă estetică nouă mulajului doctrinar. În Occident se poate urmări pas cu pas fenomenul muzical observând cum ideea călăuzitoare și spiritul profan merg până în inima litughiei, simțindu-se de la un punct încolo mai mult preocuparea de a face muzică, de a face artă în cadrul liturgic decât actul liturgic propriu-zis, aportul muzical ajungând să-l depășească pe cel liturgic, biserica devenind o imensă sală de concert.

Estetica libertății promovată de romantism vede arta ca pe un fenomen miraculos, datorat creativității artistului, ca o forță elementară, efect al

subiectivismului și individualismului, al harului și imaginației, iar nu al rațiunii și normelor. Ascensiunea muzicii spre un statut de înaltă prețuire în ierarhiile spirituale ale romantismului (îndeosebi a celui german) este impecabil argumentată de logica exegetică a lui Vianu: "Fluența individualității romantice se exprimă mai bine ca oriunde în muzică, arta succesivului prin excelență, muzica devenind arta suverană a romantismului și influențând celelalte arte." Tot în romantism, vom remarca bogata reprezentare a miniaturii vocale, a liedului ca gen, zorii noului stil materializându-se în creația lui Franz Schubert, la care își vor aduce contribuția și Robert Schumann, Johannes Brahms, Hugo Wolf, Richard Strauss ori Gustav Mahler — pentru a aminti doar pe cei mai de seamă, asistând la o lărgire a spectrului categoriilor estetice.

Secolul XX a însemnat nu numai fenomenul artistic al postmodernismului, ci și cele două războaie mondiale care au mutilat fața omenirii, întinzându-se ca o plagă asupra cursului firesc al istoriei, aducând cu sine schimbări de ordin politic, social, cultural și chiar antropologic ori spiritual, a însemnat divizarea Europei în zone de influență, un fapt straniu reprezentându-l instaurarea în răsăritul ortodox conservator a formelor de tiranie comunistă, cu abuzurile și oprimările în exprimarea sentimentului religios.

Astăzi, multitudinea formelor de exprimare artistică e ramificată în mai multe direcții, fie în conservarea fondului artei sacre pure, ecleziastice a muzicii secolelor trecute, fie în zona experimentalului, prin explorarea noilor achiziții de limbaj muzical și de tehnică a construirii instrumentelor, tot arta fiind terenul fertil prin care noul întâlnește vechiul, restabilind armonia.

Liedurile religioase sunt și ele un prinos, o jertfă și un imbold al creatorilor indiferent de apartenența lor religioasă. Fiind o formă mai mult sau mai puțin evidentă a rugăciunii, ele au subordonat din start planul muzical Cuvântului, căutând să aducă omul într-o experiență cognitivă și contemplativă, apelând la acele sonorități care, oricât de abstracte ar suna la o primă audiție, vor îngloba motive ale muzicilor religioase prin excelență recunoscute și ale celor arhaice, pentru că o astfel de muzică e recognoscibilă de auditor și pentru că ar induce la fenomenul promovat de orice religie: comuniunea.

II.1. Literatura noastră e una de sorginte religioasă primele scrieri păstrate - traduceri și adaptări ale marilor cărți ale umanității creștine, primii dascăli ai limbii române fiind și slujitori ai amvonului: †Dosoftei, Mitropolitul Moldovei, primul poet național.

Traducerea „Bibliei de la București”, în 1621 de către frații Radu și Petru Greceanu a impus graiul muntenesc ca formă literară, versiunea finală (din 1688) având la bază manuscrisul lui Dosoftei.

Notăm alte două momente din istoria Bisericii și culturii românești: paisianismul și spiritualitatea cernicană, românii fiind primul popor din Europa care au întreaga filocalie în limba lor, prima încercare de a alcătui o crestomație de texte isihaste (referitoare la rugăciunea lui Iisus) aparținând obștii ucenicilor români ai starețului Paisie, „Filocalia de la Dragomirna” din 1769, manuscrisul 2.597 al Bibliotecii Academiei Române”. Ea precede ediția venețiană a Filocaliilor

și anticipă cu mai bine de un secol „Filocalia rusă” a lui Teofan Zăvorățul (1877-1889).

Școala Ardeleană-sec XVIII prin Samoil Klein, Gheorghe Șincai și Petru Maior a reprezentat o altă treaptă în devenirea spirituală a poporului și a limbii române.

Ctitor și zugrav al limbii române literare din epoca marilor clasici - Eminescu cu ale sale „Colinde, colinde”, „Invierea”, „Rugăciune”. Părintele Bartolomeu Anania, într-un studiu asupra poeziei religioase românești intitulat „Din spuma mării” și în urma analizei teologice a "Luceafărului", ne oferă o nouă interpretare poemului: în opinia sa "eroul poemului, Luceafărul-Hyperion, e construit pe baza celor doi poli fundamentali ai Evangheliei după Ioan: «La început a fost Cuvântul» și «Cuvântul s-a făcut trup» ”

Epoca interbelică românească se caracterizează în plan spiritual printr-o efervescentă conexiune între cultură și creștinism, explozia culturală fără precedent săvârșindu-se pe fondul unei renașteri a spiritului ortodox (sămănătorismul și gândirismul - Argezei, Blaga, Ion Barbu, Voiculescu sau Ion Pillat, Dimitrie Anghel sau Ion Minulescu).

Secolul XX a însemnat definirea și redefinirea noastră ca matrice spirituală și civilizatoare moștenitoare directă a tradiției bizantine prin acel B y z a n c e a p r e s B y z a n c e al lui Nicolae Iorga ce a adus cu sine un larg ecou în rândul artiștilor influențându-le pregnant procesul creator.

Literatura de după război: ruperea tradiției interbelice, intrarea în conul de umbră a unor nume mari ale poeziei românești, îndepărtarea valorilor, subordonarea poeziei față de comandamentele politice, abdicarea poeziei de la condiția ei specifică de existență, cerându-i-se să illustreze dogma politică. Regimul comunist va aduce cu sine oprimări de ordin politic și religios, intelectualii între care și poeții fiind închiși pentru libertatea de a-și striga convingerile (Radu Gyr, Nicolae Steinhardt, Ion Caraion, Luca Dumitrescu, Fane Vlădoianu, Andrei Ciurunga, Aurel Dragodan, Vasile Militaru, Daniil Sandu Tudor, Zorica Latcu, membrii grupării Rugul aprins de la mănăstirea Antim din București - din antologia poeziei în cătușe sau a poeziei de după gratii).

În Basarabia, la plânsul Bisericii s-a adăugat dorul de limba română, de limba pe care au încercat să o măsluiescă, să o îmbrace în haina strămtă a limbii moldovenești. În lirica poeților basarabeni, pe care îi vom integra literaturii române mame, regăsim dulceața arhaică a graiului de pe domoalele plaiuri ale Moldovei, frecvența regionalismelor și a apelativelor familiale, a diminutivelor, o nostalgie a satului, păstrător de tezaur spiritual, a satului de odinioară, unde totul se derula după ritualuri străvechi, imperturbabile. Motivele liricii moldovenești sunt dominate de fiorul limbii, nostalgia plaiului natal, păstarea tradițiilor și obiceiurilor pământului: maica, pământul, cărțile sfinte, lumea din cer și cea de dincolo, misiunea poetului, martir al limbii și al nemului. Să nu uităm că mulți poeți basarabeni au suferit represalii din partea guvernului supus Moscovei, printre care Dumitru Matcovski, Leonida Lari, Grigore Vieru, Grigore Dabija, unii dintre ei alegând calea exilului și continuând de acolo lupta pentru limba și cultura română.

Compozitorii români nu au fost cu nimic mai prejos decât confracții lor din literatură, îmbrățișând aceleași idealuri și adăugând cuvântului, stropul de culoare al muzicii, considerând-o "elementul cel mai necesar pentru innobilarea caracterului omenesc" după cum afirma Musicescu.

Manuscrisele moldovenești de muzică bisericească - o bogată sursă de inspirație pentru Viorel Munteanu în *Glasurele Putnei* pentru orchestră de coarde și cor bărbătesc din 1980, sau din unele bănățene cum ar fi în *Trei preludii pentru orgă* de Gheorghe Firca scrisă în 1987. Pe aceeași direcție a utilizării citatului bizantin și prelucrarea lui ulterioară în substanța melodică a intonațiilor psaltice se vor înscrie numeroși artiști din următoarele generații. Asemeni generației optzeciste din literatură, și generația optzecistă a muzicii românești a abordat problema creației din perspectivă multiculturală: Dana Teodorescu-Probst, Livia Teodorescu-Ciocănea, Carmen Cârnelci, Laura Manolache, Dan Dediu.

Literatura muzicală camerală vocală românească este extrem de variată ca tematică, universul religios fiind mai puțin întâlnit în perioada regimului comunist și mai frecvent întâlnit înainte de 1945 sau după 1989: Bretan, Perlea, Paul Constantinescu, Carmen Petra-Basacopol, Spătăreanu, L.Dumitriu, Theodor Grigoriu, Elise Popovici. Temele predilecte: rugăciunea (de cerere sau sub forma psalmilor ori a Rugăciunii domnești - Tatăl nostru - în Întrebare, Mănăstire de sunet, Tatăl nostru, Ioan se sfășie în pustie), descoperirea și contemplarea creației și Creatorului (Dincolo de tăcere, Iisus, Cine este acesta care vine din Edom?, Iisus e oricând printre noi), nașterea, Crăciunul (Colind uitat, Întuneric), patimile (Totenwacht-Ionel Perlea). În plan fonetic, am observat predominanța vocalelor închise, semn al sobrietății tonului poetic și muzical în abordarea temelor spirituale.

II.1.2. Publicate sub titlul de Muzică religioasă, liedurile lui Bretan inspirate din psalmi, au apărut sub îngrijirea fiicei sale Judith Bretan în ediție trilingvă (română, franceză, maghiară) la Budapesta (Ungaria), având în prefață cuvintele unor nume sonore ale scenei lirice mondiale (Frederika von Stade, Fred Calland) și ale unor muzicologi de prestigiu (Irving Lowens). Ele nu alcătuiesc un ciclu propriu-zis, însă nici nu poate fi negată înrudirea tematică și melodică, dată fiind și sursa de inspirație-muzica de cult răsăriteană și apunseană. Chiar și în ceea ce privește indicațiile de tempo, liedurile sunt unitare (I-religioso, II-andante religioso, III-andante religioso, IV-andante, V-andante tranquilo, VI-adagietto, VII-andante con moto, VIII-adagio), opțiunea tonală fiind predominant minoră, întrucât e mai aproape de ethosul, de spiritul muzicii de cult, o muzică interiorizată, domoală, meditativă, purtând nostalgia armoniilor cerești, a frumuseții Paradisului. Totodată, remarcăm înrudirea melodică a multora din scrierile sale religioase cu universul liedului propriu-zis, creația lui Bretan având puternice influențe romantice (Schubert, Schumann); de asemenea, tratarea armonică a discursului muzical.

I.1.3. Dacă în *Tatăl nostru* de Nicolae Bretan, compozitorul optează pentru versiunea biblică a rugăciunii domnești (ca text), când Insuși Mântuitorul ne învață cum să ne rugăm, în liedul *Tatăl nostru* de Vasile Spatareanu întâlnim versurile

poetului Dumitru Spătaru, ce păstrează în esență învățătura creștină. Simplitatea necăutată a versificației, dulceața imaginilor, luminozitatea lor, căldura poetică-mărturie a unui suflet credincios, cumpătarea, sfătoșenia lor țărănească relevă atitudinea celui îngenunchiat în rugăciune. Poetul vorbește simplu, împăciuitor iar limbajul poetic, prin anumite cuvinte (*hoții furiiși, lăcomia din trup*) are reminiscențe argheziene. În urzeala aparent simplă a poemului regăsim cuvinte și expresii ce conferă rusticitate limbajului, îmbibându-l cu nectarul graiului religios. Leit-motivului literar *Tatăl nostru* compozitorul îi atribuie și unul muzical, ce suferă modificări transpozitorii pe parcursul liedului în funcție de dramatismul și traiectoria discursului literar. De asemeni, vocalizele din începutul și finalul liedului amintesc de muzica bisericească și de cadențele muzicii papadice. Întregul lied pare a fi o succesiune de tablouri: vocaliza - frescă medievală, apoi *invocatio* prin acel *Tatăl nostru cel în cer și pe pământ...* pliat pe o scriitură antifonică, liniile arcului poetico-muzical fiind mari, spațiate, asemeni unei cupole de biserică; acest fragment e urmat de o rugăciune de cerere *pâine-ndestulă dă robilor Tăi... Cum noi la datornici le dăm îndoit/ și-ntoarcem și-obrazul cel neprihănit* –dialogul om-Dumnezeu, omul venit în fața Domnului precum un țăran în fața voievodului ceresc. Linia melodică e recitativică, încărcată de broderii fine, de inspirație religioasă, dar, ca o particularitate, salturile intervalice mari și extensia în registrul acut ce depășesc spațiul muzical destinat cântării în biserică precum și frecvența intervalelor disonante solicită o exigență sporită interpretului și un bun auz muzical. Opțiunea timbrală e una dificilă întrucât pasajele din acut trebuie integrate ansamblului sonor, fără asperități și stridențe, răsturnând mental intervalele. Armoniile sunt saturate de cromatisme, iar trecerile de la o stare la alta sunt subliniate ritmic de schimbările frecvente de măsură. Un clasic și un modern am putea numi comparativ cele doua lucrări, o viziune tradiționalistă și una modernistă dar nu îndepartată de sensul și misterul exercitat de rugăciunea-poezie.

Iisus e oricând ...printre noi, 2003 (versuri Dumitru Spătaru): început enunțat aproape axiomatic, recitativic și în același timp meditativ, dat de acea indicație de tempo *lentissimo (poco rubato)* și de melodia de factură modală, cu armonii intens cromatizate, modulări frecvente, cu dese schimbări de măsură, iar forma-strofică-alternează cu leit-motivul refren *Iisus e oricând printre noi*, în reluări variate. Dincolo de aspectul ludic, poezia e scrisă dogmatic, cuprinzând adevăruri ale credinței expuse din perspectiva lui *homo religiosus*. Limbajul, cu influențe popular-stilizate, cu inversări ale cuvintelor ce convin regulilor versificației. Glasul rugăciunii e sugerat și de planul fonetic, remărcând echilibrul raportului între vocalele închise, cele deschise și semideschise. Planul morfo-sintactic scoate în relief atributul eternității dumnezeiești prin opțiunea predilectă pentru verbe la indicativ prezent, adverbele *oricând* și *pururi* potențând acest timp mitic, cunoscut fiind faptul că prezentul e *timpul domnesc*, timpul acțiunii divine, sugerând totodată și ieșirea din cronologic a gestului ceresc, atemporalitatea, în antiteză cu verbele care vorbesc despre trecutul istoric și patimile Mântuitorului, sugerând lumescul, perisabilul, firul de nisip ce se scurge din clepsidra vieții, finitul. Armonia este intens cromatizată, scriitura verticală revelând o mare densitate în contrast cu simplitatea stilizată a textului, sugerând adâncimile

profunde, aproape insondabile ale dumnezeirii. Interesantă este sinusoida melodică din măsurile 9-11, pliată cuvintelor *îndurarea/ speranța/ tertarea* (ex.7), posibil avatar muzical al *spațiului mioritic* de care vorbea Blaga.

II.1.4. Titlul poeziei *Colind uitat* face trimeri la o atmosferă patriarhală, la o societate românească rustică, cu o cutumă înrădăcinată privind tradițiile Crăciunului. Muzicalitatea versurilor este evidentă întrucât poetul plasează verbul *a cânta* la indicativ prezent sugerând fundalul sonor al tablourilor chiar dintru început iar inversarea locului adjectivului *lin* față de substantivul *colind* reliefează atmosfera patriarhală, liniștită. Baciul, întâistătătorul ciobanilor și, prin extrapolare-al lumii, vine înaintea Întâistătătorului ceresc greoi. Bătrânețea lui sugerează îmbătrânirea lumii, perisabilitatea ei, pe când pruncia Hristului induce ideea veșnicei tinereți a dumnezeirii.

Poezia amintește de pastelurile lui Vasile Alecsandri prin îndemânarea peisagistică a scriiturii sau de cea a lui Ion Pillat dar și de tablourile lui Grigorescu. Jora a știut să evidențieze muzicalitatea intrinsecă a versurilor voiculesciene, adoptând o melodică simplă, recitativică, cu influențe modale, desenul vocal descriind sinusoida deal-vale, specifică spațiului mioritic, curbele melodiei fiind domoale, fără asperități. Repetarea cu mici variații a motivelor sugerează transhumanța, cântecul din fluier al ciobanilor precum și isonul din muzica bisericească de strană. Opțiunea tonală pentru la minor nu este întâmplătoare, această tonalitate având o sonoritate dulce, catifelată, nostalgică, potolită, asemeni nuanțelor pastelate gri-albăstrui, specifice iernii sau frescelor de pe zidurile bisericilor ortodoxe.

II.1.5. Ciclul de 4 *Lieduri pentru soprană spintă și pian* de Leonard Dumitriu (scris în perioada 4 decembrie 1997-ianuarie 1998) are la bază texte selectate din volumul *Poezie creștină*. Ciclul începe sub semnul *Întrebării* lui Radu Gyr, iar opțiunea compozitorului pentru această poet nu este aleatorie întrucât poeziile lui Gyr sunt fragmente de istorie sacră, suferințele îndurate fiind percepute ca un act martiric.

„Întrebare” este o poem-meditație asupra divinității, a revelației ei după îndelungi căutări, în diverse trepte de inițiere ale cunoașterii, pornind din lumea plină de învățăături a cărților în ceasuri de introspecție, de aprofundare a acumulărilor intelectuale. Saturată de simboluri, prima strofă aduce în prim plan motivul nopții, căutării febrile a răspunsurilor la întrebarea ființială: *Tu ești?* căci numai Domnul spune *Eu sunt Cel ce sunt*. Poetul caută în iubire un posibil răspuns, și nu atât într-un dialog direct cu iubita, ci mai ales cu portretul ei, sugerând o iconă profană, incapabilă să transmită aceeași sugestie ca icoanele sfinților, semn că iubirea pământească nu poate suplini fiorul metafizic al comuniunii om-dumnezeire. Nici bucuria anticilor...*in vino veritas* nu poate oferi un răspuns căci *Imi umplu cupa-n vin să mă scufunde, /întreb: -Tu ești? și cupa piere-n fum*. O nouă treaptă a cunoașterii o reprezintă cruciada, războiul în numele credinței, poetul îmbrăcând armura și având în spadă nu numai un mijloc orb de a-și atinge idealurile, ci și un sfetnic de taină, un călăuzitor intelectual. Epuizându-și toate resursele, poetul-cavaler, prințul cruciat se prăbușește înfrânt, și atunci, după ce și-a supus trupul tuturor experiențelor posibile și nu a ajuns la cunoaștere,

Dumnezeu, genial restaurator vine și reclădește omul, arătându-i-Se, pogorându-Se, înfățișându-i-Se, căci nu în lumea exterioară trebuie căutată întâlnirea cu Dumnezeu, ci prin intermediul scufundării în sine, întrebând portretul propriului suflet, icoană a dumnezeirii, deschizând cea mai complexă carte, sufletul uman, tăind și înroșind în focul rugăciunii păcatul, pornind într-o cruciadă interioară, îngenunchiind în fața Domnului mândria intelectuală, experiența rațională, orice aspirație spre victorii exterioare, o pendulare între conceptul de *felix culpa* și *instantia crucis*. Peste acordurile placate ale scriiturii instrumentale se suprapune linia melodică ce ni se înfățișează într-un discurs recitativic, compozitorul reliefând meditația poetică interogativă prin frecvențele pauze ce dau un caracter interiorizat liniei melodice. Remarcăm constanța pedalei, semn al greutateii precum și octavele paralele (*măs. 1-5, 6, 8*), începutul contratimpic al vocii (pe subdiviziuni ale timpului, șaisprezecimi combinate cu optimi, un peon divizat), remarcăm totodată principiul comprimării grupul de șaisprezecimi devenind o triolă pe optimi, de asemeni sincopa egală, valorile punctate cu rol în dinamizarea discursului, febrilitatea asociată procesului de cunoaștere. Ritmica e polistratificată iar scriitura armonică e în oglindă, într-o simetrie a desenului ritmico-melodic, sugerând indicele cardiograf al stării interioare.

Interesantă este opțiunea de a varia leit-motivul *tu ești* (exemplul 11, figurile a, b, c, d, e) prin desene melodice ce cresc în intensitate și înălțime, sporind dramatismul. În *măsurile 24-32* vom remarcă ontologiile armonice structurate pe principiul densității, semn al unei etape superioare a cunoașterii, ce se va regăsi în acompaniamentul dispus pe durate egale (pătrimi) semn al echilibrului dar și în sincopel din registrul acut al pianului cumulate cu pedala. În final, asistăm la o augmentare a duratelor, anticipată de suspensia generală a discursului muzical receptată ca un element de discontinuitate (vezi măsura 38) apariția acestei suspensii având un efect expresiv deosebit, pregătind iluminarea, răspunsul, revelația după cum bine spunea Anatol Vieru „tăcerea sculptează muzica”. Odată cu aflarea răspunsului din coda dispare pedala, semn al eliberării de obsesie, iar ca ultim ecou al angoaselor inconștientului diviziunile ritmice se comprimă în blocuri acordice anticipate de un melodic scalar.

Cel de-al doilea lied „Mănăstire de sunet” e compus pe versurile lui Stefan Augustin Doinaș. Poezia, scrisă neconvențional, debutează cu o jerbă de întrebări „Oare mai spânzură firul din Alcor?/Cineva mai amestecă apa cu vinul?/Dar cine poate azi să-și mai inchiuipe mănăstire de sunet?” Poate fi considerată o *ars poetica*, o rețea de simboluri, jocurile măiestrit aduse din condei lăsând loc multor interpretări, având un anumit vizionarism întrucât suferința miilor de oameni înlănțuiți fără drept de exprimare nu putea rămâne fără răspunsul istoriei unde *noii voievozi* încă îi mai aruncă de pe turla pe *meșterii* fiecărui domeniu, drept pedeapsă pentru nesăbuița de a fi dorit construirea a ceva spectaculos. Tablouri poetice într-o perpetuă transformare, o *pantha rei* ca o roată ce macină, sfărâmă tot, un tăvălug al istoriei. Libertatea versificației se reflectă în libertatea formei muzicale care pornește într-un tempo *comodo* de bocet, de doină populară. Fragmentarea discursului melodic la pian prin numeroase pauze de șaisprezecime ne trimite cu gândul la o scindare a gândirii, la un joc de cuvinte fără răspunsuri sau cu

subînțeleș, cu înțeleș cifrat (*mas.7-11*), liedul constituindu-se într-unul din cele mai concludente exemple de ritmie tristratificată. Din configurația grafică de mai sus observăm o serie de procedee variaționale ritmice cum ar fi complementaritatea sonoritate-pauză, contratimpul binar/ternar pe verticală, de asemeni alternanța cheilor, combinarea diviziunilor excepționale cu diviziunile normale precum și simetriile acestei complementarități, alternanța trioletelor pe șaisprezecime cu triole pe optimi.

Cea de-a treia poezie aleasă de compozitor din *Crestomația de poezie religioasă* aparține unui reprezentant al generației '80 Nichita Danilov. *Intunerice* surprinde metaforic paralelismul dintre sacrificiul cristic și cel al tinerilor revoluționari. Sonoritatea austeră a scriiturii în octave paralele amintește de Șostacovici și de ciclurile sale vocale pe versurile lui Alexandr Blok și Marina Tsvetaieva. Observăm alternanța mersului melodic în terțe dar și scalar iar dublarea prin octave paralele creează un unison cu parfum bisericesc ori poartă ceva din maiestruozitatea corurilor de operă. Finalul, cu rezonanțe pucciniene, e deschis, sugerând faptul că dumnezeirea în complexitatea ei nu poate fi cuprinsă, nu poate fi limitată cadențial

Cel de-al patrulea lied *Ioan se sfâșie în pustie* e zămislit pe versurile lui Lucian Blaga) Introducerea sugerează puternica frământare a profetului prin cele două linii melodice suprapuse, o polifonie modernă, deasă, stridentă în sonoritatea ei. În linia melodică vocală remarcăm două tendințe: una a frământării, a nemulțumirii față de situația existentă, față de decăderea omenirii, scrisă pe valori scurte, în mișcarea vorbirii, cu multe cromatisme, parlando pentru a reliefa perisabilitatea a ceea ce este lumesc/pieritor față de ceea ce e dumnezeiesc/ etern; în dialogul cu divinitatea, sublinierea eternului e făcută prin intermediul unor valori ritmice mari (doimi, comparativ cu șaisprezecimile de dinainte). Interesantă este prezența leit-motivelor în primul și în ultimul lied, atât în ceea ce privește textul (în primul întrebarea *Tu ești?* Iar în ultimul *Unde ești? Elohim*) lăsând deschisă calea experiențelor de gnoză religioasă, cât și sonor, urmând direcția ascendentă, curbura dramatică a discursului poetic prin intermediul limbajului muzical. Frazele sunt inegale ca dimensiune întrucât urmează picioarelor metrice inegale și ele, precum și versului alb. Arhitectura este liberă, străbătută ca un fir roșu de leit-motivul unificator...*unde ești, Elohim?* Pe lângă plurimelodie, liniile având o mare individualitate în construcția lor, mers în sexte și septime de o mare diversitate a combinării formulelor ritmice atât pe orizontală cât și pe verticală, remarcând principiul prin alternanță a acestora, în special a iambului cu troheul, toată această densitate a țesăturii rarefiindu-se în zona leit-motivului, *unde ești, Elohim*, o confesiune lirică ingenios construită în plan muzical, compozitorul urmărind cu fidelitate linia descendentă a spovedaniei, folosind registrul grav și chiar schimbarea de cheie asociat cuvintelor *noi apele, noi tâlharii, noi pietrele*, acordurile placate ale pianului și pedala sugerând sonoritatea de orgă, concepute ca un sigiliu roșu de ceară ce pecetluiește pergamentul sonor.

II.1.6. Compus pe versurile lui Hanz Berzmann, *Totenwacht* surprinde prin dramatismul scenelor reliefate de țesătura sonoră. *Priveghind* este un cântec de jale, amintind de bocetele femeilor de la țară ce-și plâng morții cu demnitatea și

profundimea fapturilor simple, tocmai de aceea poetul german folosește un termen popular *weib* ce înseamna *muiere* și nu femeie, asociind imaginea Fecioarei Maria pe Golgota la picioarele Mântuitorului răstignit cu aceea a oricărei femei, cu a oricărei mame ce-și plânge copilul ce a trecut *din lumea cu dor în lumea fără de dor*. Această durere absolută a reușit în marmură să o întruchipeze Michelangelo în *Pieta*, iar în pictură, iconografia ortodoxă, în care Maica Domnului este înconjurată de ucenicul ce nu l-a părăsit în ultimele clipe, Ioan și de femeile mironosițe, sau în picturile lui Goya, El Greco, Tintoretto ori Matthias Grünewald.

II.1.7. Din mănunchiul de kaiku-uri ale lui Șerban Codrin, Theodor Grigoriu alege 9 reunindu-le sub titulatura *Dincolo de tăcere, Iisus*.

Pălpâie adesea /Lumina în candela /Respiră Iisus e o „metaforă” a divinității, extrem de sensibilă și sugestivă asociere între pălpâirea luminii din candelă la trecerea palei de vânt cu respirația lui Iisus, sugerând atotprezența Lui în natură. Fonetic, observăm alternanța dintre vocalele închise și semivocale, precum și pe cea a consoanei lichide *l* și *r* ce conferă versului muzicalitate. Departe de a fi o pură experiență estetică, ciclul de poeme *Dincolo de tăcere, Iisus* e și o experiență profund religioasă, ingenioasă fiind amalgamarea spiritualității creștine cu forma austeră dar redusă la esență, a poeziei tradiționale japoneze.

Pentru a fi cât mai aproape de linia melodică a vorbirii firești, compozitorul folosește procedeul elipsei, scriind acompaniamentul numai pentru mâna dreaptă, cu indicația de *soave*, iar pentru a evidenția importanța pedalei, desface linia melodică a pianului pe două coordonate. Această pedală preia sonoritatea isonului din muzica bisericească. De asemeni, observăm mersul cromatic descendent, jocul de secunde mici pe durate în proces de dilatare sugerând o descompunere a luminii, a sunetului, un dégradé al armonicelor sunetului inițial. Frecvența pedalei pe lângă parfumul bisericesc are și acel *continuum* isonic al muzicii budiste, acel „*Throat singing in Tibetan Buddhist chant*” emiterea din gât a unor formați vocali sinusoidali, a unui *Dumchuktaar* cum este numit isonul cu gura închisă în cântul *tuvan*. Combinațiile ritmice de doimi cu optimi în dispunere de trioleturi au rolul de a crea efectul de *halou* al luminii ce se risipește în cercuri, mai departe, tot mai departe, iar sincopate ascunde reliefează accentul normal al cuvântului.

Theodor Grigoriu lasă pianului libertatea de a exprima cu mijloacele muzicii occidentale sonorități ale muzicii Extremului Orient, combinând scările pentatonice cu modurile populare sau ehurile bizantine.

Scriitura nu e armonică, cât mai ales modală, fiind un joc de sunete, iar finalul-deschis- e o poartă spre cel de-al doilea, *Noapte Albă de mai/Dumnezeu în lumină/Si-n parfum Fiul*. Un oarece spirit animist, specific sensibilității orientale se simte în atmosfera poemului printr-o pătrundere în *illud tempore*. Linia melodică vocală e rezultatul unui joc de 5 sunete, o scară pentatonică descendentă și are ca efect sonor aceeași lumina radiantă, halou-ul, spirala în care se difuzează materia, energia sonoră. Arhitectura este neobișnuită, poezia fiind un picur de gând iar muzica, un strop de sunet, o fărâșă de culoare, de energie sonoră. Timpul predilect al verbelor în tehnica Haiku-urilor este cel prezent, oferindu-i într-un fel statutul de timp absolut, de timp ce intră în mit. Aceeași pedală cu rol de ison o

simțim și în acompaniamentul mâinii drepte. Peste acest ison, compozitorul suprapune un joc melodic, cu mers (treptat) fie ascendent, fie descendent cu influențe modale, compozitorul încercând să imprime o anumită omogenitate, o egalizare a duratelor silabelor (ce amintește de egalitatea silabelor din limba japoneză, graiul în care s-au născut poeziile de tip haiku). Forma este tot *durchcomponiert*, cu fraze asimetrice rezultat al versului alb.

Cel de-al cincilea haiku *Seara pe sesuri/Zăresc numai o culme/Crucea fântânii* e o pastorală, sugestivă fiind și indicația compozitorului *delicato semplice, pastorale*. Jocul de trioleți al mâinii drepte sugerează un cântec păstoresc suprapus peste pedală ce ne trimite cu gândul la sunetul tulnicului. Apa, izvorul, fântâna sunt simboluri ale cunoașterii, ale duhovniciei, ale spiritualității, iar la acestea poetul adaugă simbolul creștin al crucii, întregind imaginea fântânii spirituale, a izvorului nesecat, al apei celei vii. Deși aparent simplu, acompaniamentul pianistic având acele figurații de triole numai pentru mâna dreaptă, este dificil de interpretat întrucât trebuie să dea senzația de ușurință, de lejeritate asemeni unui cântec intonat la fluiet, doinit, liber, fluent (*fluente semplice*). Amintește de instrumentul tradițional japonez *hocchiku* (法竹 supranumit *floare de flaut*, confecționat din bambus. Opțiunea compozitorului pentru acest poem nu e întâmplătoare, întrucât culmea spirituală pe care o reprezintă *crucea fântânii* nu e numai o culminație în cadrul poemului, ci și un vârf al întregii piramide muzicale a ciclului de haiku-uri, cand are loc joncțiunea celor două vârfuri, la nivel microstructural și macrostructural.

Cel de-al nouălea haiku, ultimul din acest ciclu *Pentru o clipă /Umbra cade pe clopot /și nici un dangăt* lasă deschis câmpul meditației, cifra nouă fiind o cifră încărcată de simbol în universul creștin, simbol al perfecțiunii, al celor nouă ceruri.

Un aspect inedit îl constituie recitarea versurilor înaintea interpretării micropoemelor muzicale, la indicația autorului, având rolul de a introduce publicul în atmosferă. Se impune o anumită detașare a stilului de recitare, o obiectivare non-europeană a atitudinii actorului urmărind naturalețea spunerii, nondeclamativă. Însăși tematica-religioasă a *Haiku-urilor* lui Theodor Grigoriu (mulată formei fixe a poeziei japoneze) a dus la condensarea unor sensuri și simboluri greu de redat în numai câteva măsuri.

Ciclul se constituie într-o ceremonie a ceaiului duhovnicesc, interpreții trebuind să zămislească și să șlefuiască sunete samuraice, corborând emisiei vocale parfumul Extremului Orient .

II.1.8. Cele cinci lieduri care alcătuiesc ciclul Din Psalmii lui David sunt compuse pe baza unor versete biblice, primul *Până când* (Psalmul 13), *Doamne, spune-mi* (Psalm 39), *Scapă-mă, Doamne* (Psalmul 54), *O cântare a lui David* (Psalmul 53 și 68) și *Când Te-am chemat m-ai auzit* (psalmul 4). Constituie un tot nu numai ca tematică, ci și ca atmosferă, fiind o pendulare între stilul recitativic și cel al cantilenei. Armoniile sunt sub influența ehurilor bisericești. Un aspect interesant îl constituie la nivelul întregului ciclu corespondența dintre starea sufletească, cadența/vocaliză folosită și vocala aferentă acelei jubilații vocale, vocalizele constituind un fir roșu al țesutului melodic.

II.2. 1. În această zonă sensibilă, a congruenței muzică-religie, observăm de exemplu o centrare în jurul formelor tradiționale în spațiul slavofon, rușii (aparținând universului spiritual preponderant ortodox) compunând mai multă muzică liturgică (*Liturghia* de Rahmaninov sau cele de Ceaikovski) decât lieduri sau cicluri de lieduri cu temă religioasă, după cum întâlnim în Anglia sau peste ocean, în SUA (țări cu configurație majoritar protestantă). O posibilă explicație o avem în canoanele bisericesti de care se simt legați până la înrădăcinare compozitorii din spațiul panslav (mărturie elocventă având în arta icoanei răsăritene, neschimbată de-a lungul secolelor, față de evoluția ei în sfera apuseană, unde a migrat spre tabloul religios. Drumul sinuos din pictură s-a răsfrânt și asupra celorlalte arte, muzica nefiind o excepție, ci dimpotrivă, un laborator de testare și inovare a multor elemente etice, etnice și estetice.

II.2.2. Din creația miniaturilor vocale cu tematica religioasă a lui Arnold Bax (vezi Anexa I.1) ne-au rămas *A Christmas Carol*, compusă pe textul unui anonim din secolul XVI, în 1908 și orchestrată în 1909, *Veghe funebră* (baladă funebră pe textul unui anonim sec XV, compusă tot în 1908 și orchestrată în 1934) *Eternitate* (versuri Herrick, compusă în 1925 și orchestrată în 1938). Stilul său compozițional îmbină elemente romantice și impresioniste, pe suportul filonului muzicii populare engleze, în special a celei celtice. Bax fiind supranumit *Yeats al muzicii* datorită aplecării sale spre un *anume misticism de coloratură romantică*. Multe din opusurile sale pot fi considerate un răspuns programatic la curentul de rezistență al literaturii irlandeze, având caracter patriotic: poemul muzical *Into the twilight* (1908), *In the Fairy Hills (Dealurile Zânelor)* 1909, *Rose Catha (Battle Hymn / Imn de bătație)* amestec de religios, legendă și istorie.

Liedul *A Christmas Carol* are la bază textul unui anonim din secolul XV. Linia melodică relativ simplă dar foarte cantabilă e scrisă într-o țesătură comodă, predominând valorile mari (doimi, pătrimi și optimi sugerând solemnitatea Crăciunului dar și ritmul căderii fulgilor de zăpadă) iar tempoul *moderato alla corale* denotă intenția autorului de a crea o atmosferă de rugăciune, de comuniune spirituală, versiunea inițială pentru voce și pian constituind punctul de plecare pentru realizarea celei orchestrale, din 1914 în *Three Songs with orchestra* alături de *A Celtic Lullaby* și *Slumber Song*, precum și a versiunii corale. Simțim căldura căminului englezesc, focul din vatră și povestea - în pasajele pregnant melodice - dar și austeritatea muzical-poetică a cuvintelor cu încărcătură biblică, asociate unui desen melodic cu influențe gregoriene (măs.4-14, 20-34), liedul amintind de atmosfera unei cărți fabuloase, *Colind de Crăciun* de Dickens.

II.2.3. Pentru această etapă a creației, ciclul de lieduri *Sonetele lui Donne* de B.Britten poate fi considerat un testament artistic, o *ars musica* britteniană prin natura contemplativă a textelor. Frământările din discursul muzical vor fi mai târziu dezvoltate în *War Requiem* op.65 (1961). Vocea și pianul sunt o unitate indestructibilă melodic, ritmic și armonic. În acest opus, Britten a dat glas zbuciumului său interior, a dat răspuns unor întrebări care îl măcinau despre oameni și viața de dincolo, despre legătura nevăzută dar indestructibilă a rădăcinilor și de forma rafinată a sonetului (de altfel, nu e prima dată când recurge

la poezia cu formă fixă care, prin prin însăși sonoritatea versurilor, e de o muzicalitate latentă, sonetul fiind considerat între formele de expresie poetică, o culme arhitecturală), de asemenea, prin complexitatea liniei melodice și a raportului acesteia cu acompaniamentul, solicită o intonație corectă, precisă, o paletă timbrală amplă, pentru a contura fiecare tablou acordând atenție detaliilor, o articulație elegantă a cuvintelor cu un accent pur, englezesc.

II.2.4. Culegerea de cântece sacre și profane pentru mezzo și bariton de J. Ireland (versiunea originală), scrisă între anii 1929-1931, cuprinde șase lieduri pe versurile unor poeți reprezentativi ai literaturii de limbă engleză, Alice Meynell (nr.1, *Advent* și nr. 3, *My Fair*), Sylvia Townsend Warner (nr.2, *Hymn for a child*, nr.5, *The soldier's return* și nr. 6, *The Scapegoat*) precum și W.B. Yeats (nr.4, *The Salley Gardens*). Miniaturile surprind prin ipostaze și culori diverse: sărbătoarea Adventului, figura lui Christ copil, iubirea telurică și vremelnicia ei, nimicnicia omului în raport cu divinitatea, reflecții despre păcat și pedeapsă. Interesantă e juxtapunerea textelor sacre cu cele *aparent* profane, întrucât putem urmări un fir roșu de-a lungul ciclului, chiar și în plan tematic: viața lui Christ față de viața unui om obișnuit (de la *Advent* și *Imn unui copil*, dedicate sacralului, fiind încercări de înțelege misterul uman și divin întrupat în Crist, misiunea Lui pe pământ, printre oamenii obișnuiți care vin cu grijile lor, cu frământările lor, cu războaiele cele văzute și *nevăzute* ale *acestei* lumi făcându-se trecerea spre *Grădinile cu sălcii, Întoarcerea soldatului sau Țapul ispășitor*).

Urmând firul vieții lui Hrist, Ireland compune *Hymn for a child (Imn pentru prunc/ Cântec pruncului)* având influențe din folclorul copiilor (măsurile 3-7, 33-37, 39-43) tempoul *with movement* (pătrimea 80-84), modale (arhaice), remarcăm prezența frecventă a cvartei în discursul muzical și o aceeași migrare sonoră în jurul unui nucleu de câteva sunete. Valorile punctate ale notelor sugerează atât bătaia tobelor din jocul copiilor cât și solemnitatea clipei în care omenirea dă slavă lui Dumnezeu; textul *deucepează* momentul aducerii la templu a lui Iisus, când copilul de numai 12 ani uimește pe învățații vremii prin inteligența sa miraculoasă. Remarcăm cele două ipostaze ale eului liric: de interpret al textului evanghelic, adresându-ni-se și povestind un episod din viața lui Iisus și un altul, în care se adresează direct divinității, remarcabile prin mesajul lor sunt cuvintele lui Iisus-copil, adresându-se Mariei: „*am auzit copacii foșnind*” (măs. 25-28) și acel *sotto voce* din final, când interpretul se adresează direct Pruncului, dând dovadă el însuși de o prospețime a firii, de o copilărie interioară, argumentată muzical prin intermediul nuanțelor *dolce e delicato*, amintindu-ne de un alt ciclu de lieduri ce surprinde universul pruncilor de toate vârstele, și anume *Camera copiilor* de Musorgski.

Liedul următor, *My fair* (pe versuri de Meynell) e un glas al maturității, o *ars musica*, adevărat manifest de credință străbătut de suflu patriotic, o sublimare a energiilor creatoare lăuntrice într-o o muzică de largă respirație, în contrast cu primele două. Privit de unii critici drept un pasional cântec de dragoste, este o piatră de încercare pentru acompaniator și interpret prin frazele abundând în schimbări ritmice, melodice și armonice, un exemplu extrem de grăitor privind influența impresionismului în creația lui Ireland (sextolete, cvintolete, septolete,

triolete, cvintolete în cascadă, măsura 15-22, exemplul 39); perpetua inovare ritmică sugerează *d e v e n i r e* a eului-liric, acea transformare profundă, ireversibilă a făpturii umane în urma acumulării experiențelor esențiale. Relația pian-voce e una complexă, iar limbajul armonic intens cromatizat. Apar alterații duble (măs. 1-3) și pasaje atonale (măs 27-34, 38-45). Mordentele și fioriturile din linia melodică nu au doar rol decorativ, ci aduc în prim plan sonorități stranii, orientale, sugerând vocalitatea pianului ca o întoarcere în arhetipal, la origini.

În final, Ireland optează tot pentru un poem al Sylviei Townsend Warner *The scapegoat (Țapul ispășitor)*, realizând o construcție omogenă nu numai din punct de vedere muzical, ci și poetic; interesantă e opțiunea compozitorului pentru acest poem nu întocmai cu *happy-end*-ul cinematografeii americane, evidențiind umorul specific englezesc, un umor pe alocuri negru, aruncând în aer tradiția finalului de poveste în care personajele se întorc la casele lor și trăiesc fericite până la adânci bătrâneți. Trecherile de la pasajele sincopate, alerte, dansante la cele lirice sunt făcute cu multă abilitate, într-un fel cinematografic / teatral asociind schimbarea decorurilor cu stările interioare și muzica.

II.2.5. Iisus în America a devenit prietenul celor umiliți, al celor căzuți pe plantații sub loviturile de bici, a intrat cu ei în ghetouri, a luat cina doar cu pâine și lacrimi...iată de ce, răsfoind paginile Culegerii de Negro Spiritual, rămânem impresionați de frumusețea și cantabilitatea melodiilor, de armoniile relativ simple dar permițând pianistului momente de improvizație, chiar de virtuozitate pianistică, dominant fiind ritmul. În toată această muzică, destinată fie sălii de concert fie însoțirii ceremonialului religios protestant, predicilor cu impact mare la o largă categorie de oameni, ritmul și culoarea închisă a vocalelor sunt de o importanță covârșitoare. Sinceritatea expresiei, a mesajului, simplitatea cuvintelor sunt caracteristici ale muzicii negro-spiritual.

Melodica simplă, cu caracter spontan, la întâlnirea dintre lacrimă și dans, pendul între suspine și desfătarea regăsirii în viața și patimile lui Hristos dau un contur aparte acestui univers spiritual, prezența interjecțiilor *muzicale* ca un chiot de bucurie în unele situații (*It's me, O, lord*, măsurile 2-6 sau măsurile 5-11, primele măsurile din *Oh, freedom!*) iar în altele ca un strigăt de durere sau revoltă (*Sometimes I feel like a motherless child*, măs. 13-14, în *Nobody knows the trouble I see* măs. 14-15) sau amenințătoare în *Go down, Moses* (măs.26-27, strofa a treia, măs. 35-39).

Dacă forma se pliază pe mulajul strofic, cu variații *ad libitum* și broderii vocale executate ad-hoc de interpret, lăsând libertate acestuia să-și exprime trăirile și sentimentele prin muzică (bucuria depășirii pe cale spirituală a greutăților vieții suplinind lipsa libertății fizice și psihice, evadarea într-un spațiu ideal devenind chiar un mijloc de a riposta prin text, subtext și metatextul poetic-muzical), dacă armoniile suprimă o paletă largă de culori, de la cele mai simple înlănțuiri acordice până la formule complexe (*Go Down, Moses*-măs.6-7, 11-14, 28-33), *Nobody knows the trouble I see* (16-28), planul ritmic are o configurație explozivă, fiind nucleul în jurul căruia e construit discursul melodic, asemeni unei băți de clopot sau pulsației unui cord.

Frecvența sincopelor, abundența accentelor reliefează textul cu toate subtilitățile-i interpretative, cântărețul trebuind să caute a evidenția adevăratul mesaj al acestor țesuturi de gând, această fervoare a ritmului dată în primul rând de încărcătura psihologică a textelor, scrise în momente de reală mânie, de izbucnire a lăuntruului, scrise la revărsarea din matcă, amintind de dansurile rituale ale războinicilor africani când bărbații tribului, înainte de a porni la luptă intonau diverse incantații, cântece de vitejie, de luptă.

Cântecele *Negro Spiritual* aduc în prim plan o altă lume, o lume a celor fără de școală, vorbind o engleză stâlcită (sunt numeroase exemplele de cuvinte modificate ca și scriere sau pronunție): în *Crucifixion* (*an' He never said a mambalin' word* în loc de *and he never said a mumbaling word; the blood came twinklin' down* în loc de *twinkling down*; în *It's me, O, Lord* întâlnim *standin' in the need of prayer* în loc de *standing*; observăm în genere o lieziune a consoanei finale *an' sky in I got home in dat rock*, întâlnim mai multe versiuni de ortografiere ale cuvântului *halleluyah*-în *Nobody knows the trouble I see* e ortografiat *halleluyah* iar în *Little David with his harpe* e *alleluya*).

Alături de Aaron Copland, George Gershwin și Gian Carlo Menotti, Samuel Barber este unul din cei mai apreciați compozitori americani de la jumătatea secolului XX.

Numărul 4 (*The heavenly banquet/Banchetul din rați*) are influențe bachiene prin rigurozitatea linei melodice, prin egalitatea discursului melodic și a modului de dispunere a optimilor, prin execuția lor *quasi staccato* ca un fel de *martelatto*, indicație ce se impune și vocii întrucât cele două au același mers melodic neîntrerupt.

Amestecul de sacru și profan, participarea familiei sfinte la praznicul bucuriei lumești ca la o nuntă din Cana, această transfigurare a banchetului ceres într-o pictură naivă amintește de tablourile meșterilor populari sau de cele ale lui Peter Brueghel cel Bătrân dedicate *Nașterii Domnului* în care elementul divin e în imediata apropiere a celui uman ca o continuare firească a lui.

Crucificarea (*The Crucifixion*, numărul 5) vine în contrast puternic cu precedentul prin interiorizare și tragism. Acompaniamentul ne introduce în atmosferă fiind purtător al nucleelor melodice, amintind de Schubert și expresivitatea formulărilor sale melodice, într-o muzică de mare rafinament iar textul poetic e străbătut de o sensibilitate aparte.

Melodia, prin duișie și lipsa oricăror stridente are aspectul unui cântec de leagăn și mai puțin al unui bocet. Pedala oferă o anumită solemnitate prin prelungirea sunetului, de asemeni vocea trebuie să aibă moliciune, o mare căldură, emisia rotundă estompând orice incisivitate, orice dezgolire sau țipăt lăsând muzica cu inflexiunile ei modale să răzbată simplu, fără artificialisme către public. Este inima întregului ansamblu și sugerează perpetua jertfă a lui Hristos pe cruce indiferent de veacuri căci *Cuvântul lui Dumnezeu s-a intrupat pentru ca eu să fiu tot atât de mult Dumnezeu pe cât a fost El om*, după cum spunea Grigore din Nazianz, indiferent de veselie monahilor sau nepăsarea laicilor.

Odată cu acest lied se schimbă mult atmosfera ansamblului, fiecare fragment adâncind sentimentul de singurătate, de izolare, ca o spirală meditativă față de primul lied în care monahul se pregătea să pornească în pelerinaj spre Loch Derg luându-ne parcă și pe noi cu sine, inițiindu-ne cu fiecare treaptă mai mult în spiritualitate, dincolo de veselia aparentă și naivitatea manifestărilor.

Nu întâmplător, Barber ne poartă în zig-zag-uri de culoare, de melodie și de atmosferă, suferind urcușurile și coborâșurile vieții dinlăuntru precum și pe cele ale vieții din afară, pendularea între păcat și purificare, fiecare pas conștient spre profunzimi fiind sub semnul celui *ad astra per aspera*, pe căi aspre spre stele căci *dacă vrem să fim liberi, nu trebuie să ne fie frică de a muri, asta-i tot.* (Brice Parain)

The Desire of Hermitaje (numărul 10, exemplul 48) încheie ciclul *Hermit Songs* lăsând oarecum în suspans pelerinajul dintru început; același personaj din primul lied făcându-și din nou apariția pentru a concluziona, dându-ne sentimentul că am călătorit împreună la Loch Derg, purgatoriul Sf. Patrick nefiind altceva decât Viața, în care intrăm singuri, petrecem singuri și plecăm singuri într-un ultim pelerinaj, numit moarte (*all alone, alone I came into the world, alone I shall go from it*) parcă o transpunere muzicală a cuvintelor lui Cristian Bădiliță „*am apărut pe lume ca un heruvim orb. Am să dispar ca un pițigoic cu aripile tăiate*”.

Structurarea în ramă a tablourilor, cu prolog și epilog oferă echilibru arhitectural întregului opus.

II.3.2. Das Marienleben, întâlnirea dintre muzica lui Hindemith și versul lui Rilke. Considerații interpretative

Ciclul *Das Marienleben* op.27 are două versiuni pentru voce și pian: prima dintre anii 1922-1923 iar a doua dintre 1936-1948, după ce în 1938 a orchestrat mare parte din ele (1,5,7,8) iar în 1948 a orchestrat 10 și 15.

Impresionat de noblețea și bogăția poetică a limbajului lui Rilke, de varietatea planurilor epic-lirice, Hindemith compune acest ciclu dorindu-l un etalon de muzică rafinată ce avea să educe și care să cizeleze publicul, fiind un opus închinat Fecioarei Maria.

Primul lied, *Geburt Mariä* - prologul muzical al întregului ciclu, tablou în care muzica cu multe inflexiuni modale țese un cântec popular arhaic și întâlnim profiluri melodice sugerând jocul de clopote, paralelisme de acorduri (de sorginte impresionistă), suprapuneri de linii paralele, „elemente de modalism explicit sau subiacent și o anumită indeterminare pe plan armonic, deloc străină de factorul modal, cu alte cuvinte, un limbaj multivocal, polifonia polimelodică a lui Hindemith, fiind născută din tendința de „saturare” tematică a discursului muzical”.

Remarcăm plurimelodia, relația complexă voce-pian, fiecare având un glas distinct, bine conturat, de asemeni, frecvențele ruperi de ritm, trioleții și duoleții ce apar brusc dând sentimentul unei improvizații melodico-ritmice, a unei spontaneității melopeice impunând cernerea unor sonorități pastelate atât pentru voce cât și pentru pian, singurul salt intervalic neobișnuit fiind cel de octavă cu primă-trambulină la cvartă din măsurile 14-15 de pe verbul *aufzusingen/ a impune.*

Das Marienleben pare o succesiune de scene dramatice prin densitatea acompaniamentului, fiind extrem de dificil și intonațional, o primă dificultate constând în succesiunile intervalice precum și independența vocilor ce compun alambicata țesătură sonoră, pe alocuri cu puternice note simfonice, în alte părți într-o scriitură canonică a vocilor, cu varieri, închideri și deschideri ale arcului muzical, cu efecte timbrale remarcabile prin jocul de nuanțe și mai ales măiestria jonglării printre registre, Hindemith dovedindu-se a fi un pictor ce știe a folosi anumite game cromatice pentru a zugrăvi un peisaj sufletesc, anunțând prin sunete izolate ca niște strigăte de trezvie, chinul inițiativ al Mariei, devenirea ei întru misiunea sacră, împlinirea proorociilor din cărțile vechi. Maria este zugrăvită în timp, la diferite vârste și punctând etapele esențiale ale ei ca om și în slujba Omului.

Totodată, compozitorul alături de poet ne lasă să înțelegem și frământările zilei, ale perioadei în care a fost concepută această lucrare și anume, perioada nazistă, cu toate atrocitățile ei și toate martiriile laice, cu toți hriștii sacrificați în lagărele de concentrare, cu toți irozii lumii moderne ce au sfâșiat o generație în numele unei false restabiliri a dreptății.

*Cel de-al doilea lied, Die Darstellung Mariä im Tempel / The Presentation of Mary in the Temple / Aducerea Mariei la Templu adăncește povestea primului tablou...*textul lui Rilke este încărcat de metafore și simboluri întrucât el vorbește de o aducere înaintea propriei conștiințe, constituite ca un templu, un templu atât al omului de atunci, martor al evenimentelor biblice dar și un templu al omului modern, al celui care percepe viața din perspectiva credinței.

Remarcăm versul dodecasilabic, o abundență a expresiilor metaforice și a limbajului specific Vienei literare, a dialectului vienez, căutarea acelor cuvinte care să nu fie colțuroase, cazone. Se știe că limba germană a avut și prezintă și astăzi particularități fonetice în funcție de zona în care este vorbită, majoritatea specialiștilor considerând că limba poetică din partea austriacă sau cea vorbită la Praga este cea mai muzicală, mai frumoasă dintre versiuni. Observăm dominarea vocalelor închise, dominație pe care Hindemith o va exploata printr-o melodică sinuoasă, alambicată după cum alambicate sunt și hățișurile gândirii umane, tenebrele conștiinței, o pătrundere în labirintul ființei prin intermediul muzicii și al cuvântului, e un demers cu profunde implicații psihologice, chiar psihanalitice. Hindemith va aduce la lumină zone ascunse ale subconștientului uman, voci nerostite pe care le descătușează într-o manieră originală, arcurile frazei urmând sonoritățile vorbirii. Asistăm la o explozie de sonorități și intervale dificil de realizat, varietatea ritmică e luxuriantă și totuși într-o construcție riguroasă, monolitică, alternează cu pasaje în care armonia se desfășoară pe orizontală printr-un desen melodic abstract, cerebral...afectul părând a fi absorbit de incursiunea intelectuală. Pasajele se succed cu repeziciune, într-o metamorfoză continuă, luând forma unei pasacagii după cum specifică însăși subtitlul liedului.

Hindemith merge mai departe cu armoniile compuse din suprapuneri de cvarte cărora le stoarce miezul de rodie ... pare un artizan foarte stăpân pe meșteșugul lui, calculând intervale și efectul armonicelor din conglomeratele stâncoase de cvarte, până când urechea și mentalul se vor obișnui cu ele.

Presupune o exersare temeinică a auzului armonic, o stăpânire riguroasă a intervalelor, chiar o „școală a intervalului” găsim în acompaniament din când în când anumiți piloni de susținere, de verificare a acurateții intonaționale însă chiar și așa, densitatea țesăturii armonice face dificilă reperarea lor în context, vocile având un mare grad de independență (exemplul 55).

Basul este suprasaturat cromatic, iar variațiunile sunt libere dând sentimentul de explorare a zonelor mai puțin accesibile ale intelectului uman.

Cel de-al treilea, *Maria Verkündigung/Vestirea Mariei*, aduce prin contrast cu tabloul anterior o liniște monahală, o atmosferă patriarhală, însăși melodica, cu puternice inflexiuni arhaice, modale aducând a cântec de leagăn sau păstoresc. Celula motivică dintru început se repetă ostinat ca un mugur de fluier sau blockflüte pregătind momentul venirii îngerului Gavriil.

Pianul este o ființă vie, un sfetnic de taină, intervențiile sale fiind mai puțin invazive ca în liedul anterior unde Maria devine o reprezentantă a umanității adusă ca o primă jertfă pe altarul conștiințelor noastre și, mai mult decât atât, ne silește pe toți să medităm asupra suferinței sale ca mamă și femeie.

Structură ternară are și cel de-al patrulea lied, *Mariä Heimsuchung*. Pentru a lărgi sfera libertăților componistice, urmând de altfel celor poetice, Hindemith pur și simplu elimină specificația măsurii precizând doar pulsația de pătrime cu punct ca etalon al ritmului. Intervalul de cvartă e dominant în construcția frazelor precum e piatra de râu ce oferă căldură fundamentului sonor în momentele de cumpănă emoțională dar și răcoare în pasajele primăvăratice ale copilăriei Mariei și ale pruncului Cristos. Această multiplă funcționalitate a intervalului îl plasează ca pe o celulă stem din care țâșnesc leucocitele și hematiile discursului muzical. Tablourile sunt pline de culoare dar chiar și în cele mai optimiste dintre ele, atât poetul cât mai ales compozitorul vor lăsa un spațiu din care se vor hrăni umbrele, anticipând durerea. Parcă fiecare pas e o treaptă pe scara mortificării, pe scara suferinței, anticipările având rolul de a pregăti auditoriul pentru momentele de culminație dramatică, de paroxism, ale durerii.

Argwohn Joseph/ Bănuiala lui Joseph aduce în prim plan figura bătrânului tâmplar. Printr-un meșteșug componistic de netăgăduit, Hindemith zugrăvește aspectul canonic al caracterului lui Joseph printr-o linie melodică de tip baroc amintind de Bach; deloc întâmplătoare opțiunea pentru acompaniamentul în cheia fa la ambele mâini, registrul grav sugerând totodată și profunzimea cugetării dumnezeiești, iluminarea prin vis de către sfatul îngerului dar și roaderea, îndoiala ce îl marcase pe bătrân. Evidențiem complexitatea melodică, trecerile de la sciitura diatonică la cea cromatică, enarmoniile, libertatea ritmică, din nou fiind specificat orientativ etalonul de doime la tactare ca un semn al bătrâneții, al greutății sufletești dar și al maiestuoziității sfatului ceresc. Observăm de asemeni, celula ritmică ostinată de optimi cu șaisprezecimi, precum și schimbările frecvente de registru semn al trecerii dintr-o stare în alta a personajului, fragmentarea discursului, o precipitare a acestuia odată cu creșterea agitației interioare asociată unui desen melodic ascendent pe șaisprezecimi (exemplul 56).

Austeritatea, frigul dar și lumina din ieslea înghețată răzbat în cel de-al șaptelea lied, *Geburt Christi/Nașterea lui Crist*. Celula rimică ostinată dintru

început joacă rolul unui ison iar cele 12 măsuri /număr heraldic de altfel, ce compun introducerea liedului constituie un prolog al cântecului de leagăn prin partea a doua. Secțiunile ce compun arhitectura liedului sunt inegale, devenirile ritmice, din $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{2}{4}$, spre $\frac{3}{8}$ sugerează pulsul vieții celei noi, sugerează bătaia rapidă din palme a copilului, de asemeni, explorarea registrelor superioare ale mâinii drepte dau contur unei muzici angelice, urmate de o secțiune rapidă ca un *flash* cu secvențe din viitor, Hindemith nelăsând niciodată până la capăt soarele fără *calando*-ul apusului dar nici luna fără speranța răsăritului. Mai mult decât atât, muzica aceasta b o r e a l ă scoate în evidență că Dumnezeu este un veșnic pelerin, e Călătorul și Pelerinul, Colindătorul cu chip văzut și nevăzut, după răstignirea sa umblând în chip tainic printre noi, „Colindătorul anonim căutând adăpost în casa inimii noastre”.¹

Cel de-al nouălea lied, „Von der Hochzeit zu Kana/ La nunta din Cana” debutează cu o amplă pagină instrumentală, pianul având un rol extrem de important nu numai în crearea atmosferei, ci în zugrăvirea tabloului de nuntă. Sunt secvențe aproape cinematografic gândite prin care rând pe rând își fac apariția personajele acestui tablou, de o parte mirii și nuntașii veselindu-se printre bucatele lor lumești, iar de cealaltă parte Maria și Iisus printre oaspeți, pregătind lumea pentru un alt mare ospăț, duhovnicesc. Observăm inclusiv momentele repetitive, celulele ritmico-melodice sugerând dansul, elemente de coregrafie, amestecul pasajelor luminoase cu cele întunecate conturând un univers bogat, parcurgând într-un fel misterios cele trei mari momente ale vieții: nașterea, căsătoria și moartea. După un efort demiurgic, pe parcursul mai multor ani și în urma unor acumulări de substanță, el revine asupra lucrării generând o nouă versiune a cărei editare o va însoți de o scurtă introducere în care vorbește despre concepția sa artistică asupra acestui opus, liedurile având mai multe criterii de diviziune: lirice, epice, pastorale precum și cele de la 1-4 referindu-se în mod direct la viața Mariei. Sunt și întrepătrunderi de motive precum și de teme, cum ar fi între unu și șase sau între primul și cel de-al nouălea, de la liedul numărul cinci spre final mai ales având un caracter dramatic extrem de pronunțat. Numărul 9 este considerat în viziunea lui Hindemith o culme a sferei ritmice, punctul culminant în dinamica opusului prin intensitatea sonoră, densitatea armonică, prinînceputul simfonic al pianului în care el trebuie să capete diverse culori instrumentale.

Ultima secțiune a ciclului formează un tot stilistic și tematic, constituie trei evanghelii ale morții Fecioarei, ca și cum o aceeași scenă e filmată din trei unghiuri diferite sau ar fi prezentată din perspectiva a trei naratori diferiți.

Partitură complexă, recomandată sopranelor dramatice. Din punct de vedere tehnic, are complexitatea unui rol de operă, prin durată, varietatea și densitatea tablourilor muzicale. Asistăm la o fagocitare a țesuturilor muzicale de-a lungul ciclului și la anumite leit-motive reluate constant, ce asigură unitatea nu numai din

¹ Daniel, Mitropolitul Moldovei și Bucovinei - „Hristos Domnul, Pelerinul și Colindătorul” pastorală de Crăciun, 1998, Trinitas, Iași, 1998.

punct de vedere tematic ci și muzical, melodic chiar dacă tratarea armonică și disponerea arhitecturală contrastează materialul muzical. Interpretăi-voce și pian cântă o oră fără întrerupere. Salturile intervalice mari, bruște, oferă un nefiresc fiziologic, o perpetuă metamorfoză coloristică emisiei. E o muzică pe care trebuie să o descifrezi în primul rând foarte corect din punct de vedere intonațional, să ai abilitatea desprinderii de a căuta repere în acompaniament, întrucât în multe momente compozitorul nu oferă niciun suport practic interpretului chiar dacă reperul există teoretic în discursul muzical însă conglomeratul sonor de multe ori de structură monolitică face dificilă reperarea farului intermitent al sunetului de veghe, controlul fiind de multe ori mental. E o muzică ce solicită din plin intelectul în găsirea unor pârgii ce să dea sens unor experimente, să le facă viabile și, dacă nu accesibile, măcar suspendate de o frânghie ca o punte spre cer.

Interpretul trebuie să smulgă gratiile care fac o astfel de muzică grea, să elibereze mesajul dincolo de aparentul calcul matematic al ființării sonore. Violonist de profesie, Hindemith a lăsat deschisă calea utilizării vocii ca instrument dându-i o altă configurație decât la Mozart: și el o utiliza total în cele trei registre ale sale, dar în cazul în care un interval depășea octava în cadrul unei fraze muzicale, plasa piloni ajutători în interval astfel încât glasul să nu suporte brusc travaliul saltului peste registre, trecerea prin pasajul median având rolul de trambulină. Hindemith elimină pilonul constituit din notele mediane așa încât glasul e obligat să pășească în gol cu o forță extraordinară pentru a ajunge cu bine spre capătul intervalului, catapultându-se. Dacă am avea înaintea ochilor un pod, la Mozart, vedem pilonii de dedesubt ai podului oferind siguranță în traversarea lui dar la Hindemith vedem doar capetele.

De multe ori am avut sentimentul că atonalismul a fost expresia unui suflet bulversat. E o muzică a timpurilor grele, a războaielor, a ființelor grotești, a frescelor sumbre, a ramelor goale, a dicteelor mecanice, cu toate că e mai aproape de formulele matematice ca oricând... E o muzică morse cu liniile întrerupte de s.o.s.-uri.

Dacă *in musica* există un echilibru la nivel timbral, în muzica postmodernistă asistăm la o dihotomie, o pulverizare a *buildingului* sonor. Particulele împrăștiate ale tonalității le mai regăsim grupate ici colo în mici ostroave a căror verdeață regenerează mașina forfecândă a dodecafoniei, acest sistem egalizator supranumit și socialismul muzical. O artă experimentală dar nu lipsită de expresie, în care aspectele urâte sunt evidențiate, basoreliefate prin augmentarea valențelor stridente ale instrumentelor, prin nuanțe extreme corelând contrariile, reușind detonarea până și a celui *coincidentia oppositorum* (*atragera contrariilor*).

Nici oamenii nu sunt egali, și prin extrapolare, nici sunetele, ne-o spun pilda talanților și ierarhia dumnezeiască. Tonalul și modalul sunt o îndumnezeire a firii iar *atonalul e un paradis în destrămare*, e muzica celui Eus nu a *Deus-ului din configurațiile consonante*.

Concluzii.

O observație cu caracter general e aceea că fiecare compozitor a apelat la cuvintele limbii în care s-a născut pentru a da viață opusurilor cu caracter religios,

căci limba părintească e graiul prin care putem intra cel mai repede în comuniune cu dumnezeirea. Nu întâmplător, primul și ultimul cuvânt consemnat în scrierile evanghelice ale lui Hristos au fost în aramaică: „prima încercare «Abba» cu care se adresează El Tatălui în limba mamei pământești și ultimul geamăt pe cruce «Lama sabahtani» sunt amândouă aramaice, semn că rugăciunea și suferințele Sale au fost omenești, autentice.²

În acest moment al sintezelor, nu putem trece neobservată atmosfera ce unește dincolo de pragul lingvistic, *Totenwacht* de Perlea cu *Pieta* de Hindemith sau *Crucifixion* de Barber. Un lucru mai puțin cunoscut e legătura dintre Rilke și Pillat, ultimul fiind traducătorul poemelor „Din viața Mariei”, el însuși autor al unui ciclu de poeme intitulat *Povestea Maicii Domnului* ce reunește 18 poezii (*Rugă ca să încep, Nașterea, Copilăria, Juruirea, Bunavestire, Iosif Teslarul, Nașterea Domnului, Steaua, Închinarea magilor, Maica și Pruncul, Bejenia, Despărțire, Rusalii, Jalea, Bocetul, Adormirea, Înălțarea, Mreaja*) posibil inspirate de traducerea marelui poet german.

De asemeni, vom observa austeritatea și impregnanta modală din *Colind uitat* a lui Jora, *Advent* a lui John Ireland și *Geburt Maria* ori *Geburt Christi* ale lui Hindemith. Culoarele molcome, potolite ca o bucurie interioară, salturile îndulcite ale intervalelor. Cu mici excepții, putem spune că în genere în pasajele de mare încărcătură emoțională, compozitorii au purces mai puțin la inovații tehnice cât au mizat pe sugestie, culoare și tradiție.

Limbajul muzical în toată substanța lui caută să dezvolte valențele latente ale textului literar (poem, proză) prin elementele de sintaxă specifice (melodie, armonie, agogică, dinamică, timbrală, arhitecturală) cumulând resursele creatorului într-un opus ce se vrea novator tehnic și puternic emoțional. Inovațiile tehnice au rolul de a capta însă segmentul notativ nu e construit totalmente pentru a nu submina celălalt plan, poate cel mai important: mesajul.

Literatura muzicală camerală vocală românească este extrem de variată ca tematică, universul religios fiind mai puțin întâlnit în perioada regimului comunist și mai frecvent întâlnit înainte de 1945 sau după 1989: Nicolae Bretan, Ionel Perlea, Paul Constantinescu, Carmen Petra-Basacopol, Vasile Spătăreanu, Leonard Dumitriu, Livia Teodorescu-Ciocănea, Theodor Grigoriu, Elise Popovici.

Un aspect inedit îl constituie circumscrierea în formele, în tiparele poeziei orientale a spiritualității creștine din haiku-urile lui Șerban Codrin, haiku-uri ce l-au inspirat pe Theodor Grigoriu să compună ciclul de lieduri (Dincolo de tăcere, Iisus-9 haikai pentru voce și pian, el putând fi abordat și de celelalte tipuri de voce, nu numai de soprană, având indicația voce, stilul recitativ favorizând aceasta).

Temele predilecte: rugăciunea (de cerere sau sub forma psalmilor ori a Rugăciunii domnești- Tatăl nostru –în Întrebare, Mănăstire de sunet, Tatăl nostru, Ioan se sfâșie în pustie), descoperirea și contemplarea creației și Creatorului (Dincolo de tăcere, Iisus, Cine este acesta care vine din Edom?, Iisus e oricând

² Dmitri Merejkovski - „Iisus necunoscut”, vol.I, Antheros Tehnopress, Colecția Pistis Sophia, traducere Cezar Petrilă, Iași, 1999, p.41.

printre noi), nașterea, Crăciunul (Colind uitat, Întuneric), patimile (Totenwacht-Ionel Perlea). În plan fonetic, am observat predominanța vocalelor închise, semn al sobrietății tonului poetic și muzical în abordarea temelor spirituale.

Melodia: influențe

→ romantice (Bretan, I. Perlea)

→bizantine (Bretan, V.Spătărelu, C.P.Basacopol)

→amprenta locală, coloratură românească (Stilizarea elementelor de folclor autohton sau oriental)- M.Jora, Theodor Grigoriu

→abstractă, novatoare, receptivă la tendințele vremii - V. Spătărelu, L. Dumitriu.

Ritmia:

→Bistratificată (acorduri placate, de tip ison-Bretan, C.P.Basacopol)

→polistratificată (de la ritmii tristratificate la țesături polifonice)- V.Spătărelu, L.Dumitriu, Theodor Grigoriu, M.Jora, Ionel Perlea

Un aspect unitar e înrudirea tonală pe care am putea-o numi amprenta minorului, ale cărui sonorități sunt propice rugăciunii, dialogului intim între uman și divin. Limbajul armonic este subordonat mesajului textual (de la armonii constituite din trisonuri, de tip clasic sau romantic până la structuri complexe, cromasme saturate sau nesaturate). Remarcăm prezența intervalelor specifice muzicii de strană: +2, +4, enarmoniilor, pedalelor cu rol de ison. Efectele timbrale – de la cele mai simple uguiri până la sonorități orchestrale. Paleta dinamico-agogică se constituie într-un joc de lumini și umbre, sugerând trecerile dinspre înlăuntru spre-n afară.

Viziuni:

→tradiționalistă: Bretan, M.Jora, C.Petra Basacopol

→modernistă:→ amprenta spațiului mioritic

(sinusoidei deal-vale)Dumitriu, Spătărelu

→fuziuni extrem orientale-Theodor Grigoriu

*Universul liedului religios anglo-american abordează o aceeași tematică definitorie: Adventul (Bax, Ireland, ned Rohrem), reflecții asupra vieții și a morții (Rosamond Johnson, Britten,Barber, Ireland, Bax). Surse literare: texte sacre, texte anonime (sec. XVI) sau textele călugărilor de pe marginea miniaturilor, poeme contemporane(în liedurile lui Ireland sau Bax). Simțim spațiul casnic (căldura căminului englezesc, focul din vatră, poveștile din jurul bradului ca punct de plecare pentru meditații și introspecții profunde). Fonetic, remarcăm dominanța vocalelor închise, semn al austerității exprimării sentimentului religios. Morfologic, substantivele sunt converite în metafore pe când verbele se divid în axă temporală astfel:

→trecutul: → glorios din punct de vedere teluric

→ sacrificial din punct de vedere spiritual

→prezentul: → al suferinței fizice

→ al căutării, al metamorfozelor spirituale

→ viitorul: → al eliberării fizice

→ al împlinirii spirituale

Viziuni:

→tradiționaliste: Bax, parțial Ireland, Rohrem

→moderniste: Britten, Barber, Ireland.

*Zona germană impresionează printr-o tradiție bogată, monumentală, putem chiar urmări cursul istoriei Bisericii prin muzica ce a traversat secolele, de la misă, coral, *stabat mater*, pasiuni, oratorii, arii, operă până la lied. Liedul care se simte aici la el acasă, în forma cea mai complex și elevat exprimată. Tematica-amplă: portretele biblice, viața Fecioarei, Hristos, Crăciunul, Patimile, Învierea, reflecții asupra destinului omenesc, crucificarea, păcatul și pedeapsa, psalmii.

*O altă observație poate stabili corespondența între modul de concepere al materiei în fizică și sistemele de scriitură muzicală. Principiul tonal îl asociem fizicii newtoniene, ce privea materia într-un mod simplu „*dacă spargem o piatră obținem un praf, molecule alcătuite din atomi, un fel de bile de materie presupuse a fi invizibile*” forțele (relațiile tonale dintre sunete) fiind descrise prin câmpuri.

Fiind interesați de hermeneutica undei vibratorii din perspectiva interpretativă, vom repera sunetul în relația cântăreț-pianist, descifrarea cuneiformelor din partitură și sunetul ca entitate fizică în sine și receptor (public).

Vocea de sus s-a făcut auzită vocilor de jos prin cuvinte – spuse, scrise, cântate sau pur și simplu făptuite, fiind relația paradoxală Om-Dumnezeu, iar Poetica liedului religios e un *interzonal* al acestei relații.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ:

A. Bibliografie Muzicală:

Cărți. Dicționare. Enciclopedii:

Anghel Irinel-*Orientări, direcții și curente în muzica românească contemporană*, Editura Muzicală, București, 1997;

Bentoiu Pascal-*Deschideri spre lumea muzicii*, Ed. Eminescu, București, 1973;

-II-*Gândirea muzicală*, Ed. Muzicală, București, 1975;

Boțocan Melania, G. Pascu-*Căi spre marea muzică*, Editura Noel, Iași, 1997;

Boțocan Melania, Pascu George-*Carte de istorie a muzicii*, 2 vol., Ed. Vasiliana, Iași, 2003;

Brâncuși Petre-*Muzica românească și marile ei primeniri*, Editura Muzicală, București, 1978;

Brumaru Ada-*Romantismul în muzică*, Ed. Muzicală, București, 1962;

Buciu Dan-*Elemente de scriitură modală*, Editura Muzicală, București, 1981;

Bughici Dumitru-*Dicționar de genuri și forme muzicale*, Ed. Muzicală, București, 1974;

Burlui Ada-*Introducere în arta cântului*, Ed. Apollonia, Iași, 1996;

Cegolea Gabriela-*Vox mentis*, Ghid Practic pentru cântat și vorbit, Ed. Europa Nova & Ed. Armonia, București, 1994;

Cezar Corneliu-*Introducere în sonologie*, Ed. Muzicală, București, 1983;

Chelaru Carmen - *Cui i-e frică de istoria muzicii?*, (3 volume), Editura Artes, Iași, 2007

Chelaru Cătălina Ionela - *Un instrument excepțional, vocea umană*, Editura Technopress, Iași, 2005

Ciocănea, Livia Teodorescu-*Tratat de forme și analize muzicale*, Editura Muzicală, 2005

Ciomac Emanoil-*Poezii armoniei*, Editura Muzicală, București, 1974

Ciucur Viorela-*Miniatura vocală romantică, Interferențe, limbaj și comunicare*, Editura Economică, București, 2001

Constantinescu Grigore-*Diversitatea stilistică a melodiei în opera romantică*, Editura Muzicală, București, 1980;

Crețu Viorel-*Analize interdisciplinare în domeniul sunetelor, Dimensiunea conceptuală a creației muzicale*, Casa de ed. Odeon, București, 2002;

Cozma Lazăr Octavian-*Hronicul muzicii românești*, Ed. Muzicală, 1973, 1984, 1973-1991; 2001;

Cozmei Mihail-*Istoria muzicii românești contemporane*, Ed. a IIIa, Ed. Artes, Iași, 1992;

Delavrancea Cella-*Trepte muzicale*, Ed. Eminescu, București, 1984

Diaconu Adrian - *Teoria superioară a muzicii (curs)*, Iași, 1978;

Duțică Gheorghe-*Universul gândirii polimodale*, Editura Junimea, Iași, 2004;

Duțică Gheorghe, Vasiliu Laura-*Structură, funcționalitate, formă. (Perspective contemporane în analiza fenomenului muzical)*, Editura Artes, Iași, 1999;

Duțică Gheorghe-*Fenomenul polimodal în viziunea lui Olivier Messiaen*, Editura Artes, Iași, 2003

- Duțică Gheorghe, Duțică Luminița-*Conceptul ritmic și tehnica variațională, o viziune asupra barocului și clasicismului muzical*, Editura Artes, Iași, 2004;
- Eileen Southern-*The Music of Black Americans: A History, 3rd ed.*, New York: W. W. Norton, 1997.
- Firca Clemansa Liliana-*Direcții noi în muzica românească 1900-1930*, Editura Muzicală, București, 1974;
- Firca Gheorghe-*Bazele modale ale cromatismului diatonic*, Ed.Muzicală, București, 1966;
- Firca Gheorghe-*Structuri și funcții în armonia modală*, București, Editura Muzicală, 1988;
- Florescu Arta, Iosif Sava-*Polifoniile unei vieți*, I, Ed.Muzicală, București, 1985;
- Grigoriu Tudor-*Muzica și nimbul poeziei*, Ed.Muzicală, București, 1986;
- Harvard Dictionary of music, second edition*, Revised and Enlarged by W.Apel, Heinman Educational Books, LTD, London, 2002;
- Hutchinson George-*The Harlem Renaissance in Black and White*, New York: Belknap Press, 1997
- Iliuț Vasile-*O carte a stilurilor muzicale*, Ed.Acad.de Muzică, București, 1996;
- Iliuț Vasile-*De la Wagner la contemporani culturile naționale omogene din prima jumătate a secolului XX*, Editura Muzicală, București, 1998
- Iorgulescu Adrian-*Timpul muzical, materie și metaforă*, Ed.Muzicală, București, 1988;
- Jora Mihail-*Momente muzicale*, Ed.Muzicală, București, 1968
- ****Larousse-Dicționar de mari muzicieni*, Ed.Univers Enciclopedic, București, 2000; (coord.Antoine Golea și M.Vignol)
- Lewis David Levering-*The Portable Harlem Renaissance Reader*, New York: Viking Penguin, 1995
- Lewis David Levering-*When Harlem Was in Vogue*, New York: Penguin, 1997
- Lischle Andre-*Guide de la melodie et du lied*, Ed.Fayard, Paris, 2000
- Manea Mihai, Bogdan Teodorescu-*Istoria românilor de la 1821 până în 1989*, manual pentru clasa a XIIa, EDP, București, 1996;
- Manolache Laura-*Amurgul Evului tonal, conceptele consonanță-disonanță, de la antagonism la complementaritate*, Editura Muzicală, 2001
- Marinescu Emil-*Portrete și siluete din lumea operei*, Ed.Muzicală, București, 1983;
- Munteanu Viorel(coord.)-*Introducere în opera lui Roman Vlad*, Fundația Sf. Apollonia, Iași, 1994;
- Munteanu Viorel-*Muzica Sacră*, Ed.Trinitas, Iași, 2004;
- Naie Lăcrămioara-*Arta acompaniamentului de operă și lied: eseu*, Iași, Ed.Sanvialy, 1996;
- Naie Lăcrămioara-*Romantismul pianistic în liedurile lui George Dima*, Editura Pim, Iași, 2003;
- Naie Lăcrămioara-*Universul miniatural al lui Georges Bizet*, Editura Candy, Iași, 2003;
- Naie Lăcrămioara-*Reflecțiile pianului*, Editura Artes, Iași, 2007;

Naie Lăcrămioara-*Arta acompaniamentului pianistic reflectată în liedul românesc al secolului al XX-lea*, Editura Artes, Iași, 2006;

Nemescu Mircea-*Capacitățile semantice ale muzicii*, Ed.Muzicală, București, 1983;

Nemescu Mircea-*Comunicare și percepție muzicală în Arta Modernă și problemele percepției estetice*, Ed.Meridiane, București, 1986;

Oceanu, conf.univ dr. Gabriela-*Istoria muzicii universale*, vol.I,Artes, Iași, 1993

Pandulescu J.V.-*Însemnările unui critic muzical*, Ed.Muzicală, București, 1982;

Panțâru Grigore-*Notația și ehurile muzicii bizantine*, Editura Muzicală, București, 1971;

Pascu G., Boțocan M.-*Popasuri în istoria muzicii*,Editura Spiru Haret, Iași, 1995;

Petecel Despina-*Muzicienii noștri se destăinuie*, Editura Muzicală, București, 2001;

Pinghiriac Emil-*Arta cântului vocal*, Ed. Fundației Pentru România de Măine, București, 1999;

Piso Jon - *Cibernetica fonației în canto*, Ed. Muzicală, București, 2000;

Rognoni Luigi-*Expresionismul și dodecafonía*, Ed.Einaudi, 1954;

Rubio de Uscătescu Consuelo-*Arta cântului*, Editura Muzicală, București, 1983;

Sandu-Dediu Valentina și Dan Dediu-Dan *Constantinescu, esențe componistice*, Ed.Interpress, 1988;

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

Sandu-Dediu Valentina-*Ipostaze stilistice și simbolice ale conceptului de manierism în muzică*, teză de doctorat, Acad.de Muzică, București, 1995;

Sava Iosif-Ștefan *Niculescu și galaxiile muzicale ale secolului XX*, Ed.Muzicală, București, 1991;

Sava Iosif-*Amintirile muzicienilor români*, Ed. Muzicală, București, 1982;

Sava Iosif-*Muzica și spectacolul lumii*, Ed.Polirom, Iași, 1998;

Sbârcea G.-*Întâlniri cu muzicienii secolului XX*, Editura Muzicală, București, 1984;

Schonberg C. Harold –*Viețile marilor compozitori*, trad.: Anca Irina Ionescu, Ed.Lider, București, 1997;

Severin Adriana –*Metodica predării cântului*, Ed.Artes, 2000;

Simpozionul *Arta vocală în toate ipostazele*, selecție de comunicări, Ed.Media Muzica, Ghe.Dima, Cluj, 1999;

Solovăstru Corneliu Gheorghe-*Pedagogia sistematică a artei cântului:curs de canto*, xerografiat, Iași, 1999;

Stanley Sadie &W.Apel-*The Cambridge Music Guide*, Heinemal Educational,Books LTD,London 2001;

Strawinski Igor-*Poetica muzicală*, Ed.Muzicală, București, 1967;

Ștefănescu Ioana-*O istorie a muzicii universale*, vol.I, Ed.Fundației Culturale Române,

****The New Oxford History of Music*, 3 vol., Londra / Oxford University Press, 1960;

- ****The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second Edition, edited by Stanley Sadie, executive editor John Tyrell, vol.2, pag. 934 - 937
- Timaru Valentin-*Analiza muzicală, între conștiința de gen și conștiința de formă*, Oradea, Editura Universității, 2003
- Trussler I, Ehret W.-*The functional lessons of singing*, New Jersey, 1980;
- Vancea Zeno, Firca Gheorghe(coord.)-*Dicționar de termeni muzicali*, Ed.Științifică și Enciclopedică, 1984;
- Vancea Zeno-*Creația muzicală românească (sec XIX-XX)*, 2 vol., Ed.Muzicală, București, 1968, 1978;
- Vasile Vasile-*Istoria muzicii bizantine și evoluția ei în spiritualitatea românească*, Ed.Interpoint, 2 vol., București
- Vasilii Laura-*Articularea și dramaturgia formei muzicale în epoca modernă (1900-1920)*, Editura Artes, Iași, 2002;
- Velter W.-*Mythos, Melos, Musica*, Leipzig, 1957;
- Vlad Roman-*Istoria dodecafoniei*, ediție îngrijită, Studiu, Note de V.Munteanu, București, 1988
- Watson Steven-*The Harlem Renaissance: Hub of African-American Culture, 1920-1930*. New York: Pantheon Books, 1995
- Welch G.-*The Developing Voice in Australian Journal of Music Education*, vol.4,nr.1, Darwin, Australia, 1966;
- ***Willie Apel-*Harvard Dictionary of Music, second edition, revised and enlarged*, Heinemann Educational Books LTD London 1970
- Xenakis Iannis-*Muzica, arhitectura*, Ed. Muzicală, 1997;
- B. Bibliografie generală (selectiv):**
- Cărți. Enciclopedii. Dicționare:
- Anania Valeriu -*Poeme alese*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1998
- Apologeți de limbă greacă*, col. PSB 2, trad., introd., note și indice de Pr. Teodor Bodogae, Pr. Olimp Căciulă, Pr. Dumitru Fecioru, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1980;
- Apologeți de limbă latină*, col. PSB 3, trad. Nicolae Chițescu, Eliodor Constantinescu, Paul Papadopol, David Popescu, introd., note și indici Nicolae Chițescu, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1981;
- Arghezi Tudor-*Versuri*, 2 volume, Colecția *Mari scriitori români*, Editura *Cartea Românească*, Ediție și postfață de G.Pienescu cu o prefață de Ion Caraion, 1980;
- Bădiliță Cristian -*Sacru și melancolie*, Editura *Amarcord*, Timișoara, 1997
- Bălăceanu-Stolnici, Constantin-*Dialoguri despre cele văzute și nevăzute*, Ed.*Harisma*, București, 1995
- Berdiaev Nicolae-*Sensul creației*, trad. Anca Oroveanu, colecția *Gânditori ruși*, Ed. Humanitas, București, 1992;
- Bertholet Alfred-*Dicționarul religiilor*, ed.în limba română de G.Decuble, Ed.Univ.AI.I.Cuza, Iași, 1995;
- ****Biblia sau Sfanta Scriptura*, Editura Institutului si de Misiune al BOR, București, 1968

- Blaga Lucian-*Elanul insulei-aforisme și însemnări*, prefață, text Ghe.Gană, Ed.Dacia, Cluj-Napoca, 1977;
- Blaga Lucian-*Trilogia culturii*, ediție îngrijită de Dorli Blaga, Ed. Minerva, București, 1985;
- Blaga Lucian-*Luntrea lui Caron*, Humanitas, București, 1990;
- Boboc Alexandru- *Hermeneutică și ontologie-prolegomene la o reconstrucție modernă în filosofia culturii*, EDP, București, 1999;
- Borella Jean- *Criza simbolismului religios*; trad. de Diana Morărașu, Ed. Institutul European, col. Sinteze, Iași, 1995 (*La crise du symbolisme religieux. Éditions l'Age d'homme, Lausanne, 1990*)
- Cabasila Nicolae-*Trei omilii la Nașterea, Bunavestire și la Adormirea Maicii Domnului*, Editura Icos, București, 1999;
- Calciu Gheorghe Dumitreasa-*Rugăciune și lumină mistică*, Edit. Dacia, Cluj, 1998
- Călinescu George-*Pagini de estetică*, Ed.Albatros, București, 1990;
- Chevalier Jean, Gheerbrant Alain (red.): *Dicționar de simboluri*; Ed. Artemis, București, 1993; trad.-coord. Michaela Slăvescu și Alia (Dictionnaire des Symboles; Éditions Robert Laffont S.A., Paris, 1969)
- Cifor Lucia- *Poezie și gnoză*, Ed.Augusta, Timișoara, 2000;
- Constelația lirei, antologia poetilor din R.S.S.Moldovenească*, cu un cuvânt înainte de Ioan Alexandru, Editura Cartea Românească, București,
- Crainic Nichifor-*Sfințenia, împlinirea umanului, curs de teologie mistică, 1935-1936*, Editie îngrijită de ierod.Teodosie Paraschiv, Editura Trinitas, Iasi, 1993;
- Croce Benedetto-*Poezia. Introducere în critica și istoria poeziei și a literaturii*, traducere de Ș.Stati., Ed.Univers, București, 1972;
- Culianu Ioan Petru-*Gnozele dualiste ale Occidentului*; Ed. Nemira, col. *Opere complete*, București, 1995; trad: Thereza Petrescu (Couliano, Ioan P.: Les Gnozes dualistes d'Occident - Histoire et mythes; Plon, Paris, 1990)
- Culianu Ioan Petru-*Psihanodia*; Ed. Nemira, București, 1997; Trad. Mariana Neș (Psychanodia I – A Suvey of the Evidence Concerning the Ascension of the Soul and its Relevance; E. J. Brill, Leiden, The Netherlands, 1983)
- ****Cuvinte de har, rugăciuni din literatura universală*, Ed.Arhiepiscopiei Romano-Catolice, București, 1993 (antologie de M.Voicu);
- Daniel, Mitropolitul Moldovei și Bucovinei-*Hristos Domnul -Pelerinul și Colindătorul*, Pastorală de Crăciun, 1998, Editura Trinitas, 1998
- Delacroix Henri-*Psihologia artei*, Ed.Meridiane, București, 1983;
- Dionisiatul Teoclit - *Maica Domnului în teologia și iconografia Sf.Părinți*, Ed.Bizantină, București, 2002;
- Dosoftei, *Psaltirea în versuri*, 1673, Edite critică de N.A.Rusu, cu un cuvânt înainte de Inalt prea Sfințitul Iustin Moisescu, Arhiepiscop al Iasilor si Mitropolit al Moldovei si Sucevei , Iasi, 1974
- Dufrenne Mikel-*Poeticul*, trad.Ion Pascadi, Ed.Univers, București, 1971;
- Dufrenne Mikel-*Fenomenologia experienței estetice*, 2 vol., trad. Dumitru Matei, Ed.Meridiane, București, 1976;
- Dumitrescu Sorin -*7 dimineți cu părintele Stăniloae*, Editura Anastasia, Editie îngrijită de Răzvan Bucuroiu, București, 1987;

Eco Umberto-*Tratat de semiotică generală*, Traducere de Anca Giurescu și Cezar Radu; Postfata și note de Cezar Radu, Ed.Științifică și Enciclopedică, București, 1982;

Eliade Mircea—*Istoria credințelor și ideilor religioase*, 3 vol., Ed.Universitas, Chișinău, 1992;

Eusebiu de Cezareea-*Scrieri*, partea I, Istoria bisericească, Martirii din Palestina, col. PSB 13, trad., studiu, note și comentarii de Pr. Teodor Bodogae, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1987;

Evdochimov Paul-*Rugul aprins*, trad. de diac. prof. Teodor V. Damșa, Editura Mitropoliei Banatului, Timisoara, 1994;

Evdochimov Paul-*Arta icoanei-o teologie a frumuseții*, trad. De Grigore Moga și Petru Moga, Ed.Meridiane, 1993;

Florenski Pavel-*Dogmatică și dogmatism. Studii și eseuri teologice*, traducere din limba rusă, prefață și note de Elena Dulgheru, Editura Anastasia, București, 1998;

Guenon Rene-*Criza lumii moderne*, traducerea Anca Manolescu, Ed.Humanitas, București, 1993;

Heidegger Martin-*Originea operei de artă*, trad. de Thomas Kleininger și Gabriel Liiceanu, Ed. Univers, București, 1982;

Husar Alexandru- *Curs de estetică*, Univ.Al.I. Cuza, Iași, 1978;

Huiziuga Johann-*Homo ludens.Încercare de determinare a elementului ludic al culturii*, trad.H.R.Radian, Ed.Univers Enciclopedic, București, 1972;

Kazantzakis Nikos-*Raport către El Greco*, Trad. Alexandra Medrea-Dancu, cuvânt înainte Darie Novaceanu, Ed.Univers, București, 1986;

Kempis a Thomas-*Imitațiunea lui Cristos*, Traducere nouă, după originalul latin, cu stabilirea concordanței citatelor din Sfânta Scriptură, de Andrei Brezianu, Ed. Arhiepiscopiei Romano-Catolice, București, 1995;

Kniazev Alexis-*Maica Domnului în Biserica Ortodoxă*, Trad din franceză de Lucreția Maria Vasilescu, Editura Humanitas, București, 1990

Lossky Vladimir-*Teologia mistică a Bisericii de Răsărit*, Traducere, studiu introductiv și note de Pr. Prof. Dr. Vasile Răducă, Ed.Anastasia, București;

Lovinescu Eugen- *Istoria literaturii române contemporane*, Editura Minerva, București, 1989.

Merejkovski Dmitri-Iisus Necunoscut, traducere Cezar Petrică, vol.I, Antheros, Tehnopress, Iași, 1999

Noica Constantin-*Sentimentul românesc al ființei*, Ed.Eminescu, Buucrești, 1978;

Noica Constantin-*Modelul cultural european*, Ed.Humanitas, București, 1993;

-II-, *Creație și frumos în rostirea românească*, Ed.Eminescu, București, 1973;

II-, *Pagini despre sufletul românesc*, București, colecția Luceafărul , 1944;

-II-, „Istoricitate și eternitate”, Editura Capricorn, Iași, 1989

Origen- *Scrieri alese*, 4 volume, trad. Pr. Teodor Bodogae, Nicolae Neaga, Zorica Lațcu, studiu introductiv și note Pr. Teodor Bodogae, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1981; 1982; 1984

Quenot Michael-*Icoana-fereastră spre absolut*, prefață și traducere din limba franceză Vasile Răducă, Ed.Enciclopedică, București, 1993;

- Păcurariu Dim. - *Teme. Motive. Mituri și metamorfoza lor*, Ed.Albatros, București, 1990;
- Păcurariu -*Istoria Bisericii Ortodoxe Române*, Editura Dacia, Cluj, 1996;
- Petrescu A.-*Studiu introductiv la universul religios al lui M.Eminescu*,antologie de Ghe.Anghelescu, Ed.Științifică , București, 1997;
- Pillat Ion -*Opere*, vol.II-III, Studiu introductiv de Monica Pillat, Editie îngrijită, revizuită și adăugită, tabel cronologic, tabele sinoptice, note, variante și referințe critice de Cornelia Pillat, Editura Du Style, Bucuresti,2001.
- Plămădeală Antonie -*Tradiție și libertate în spiritualitatea ortodoxă*, Colecția Axios, prefața Dtru Stăniloae, Ed.Prognostic SRL, București, 1995;
- ****Poeziile creștinilor români* (Antologie și Cuvânt înainte de Mircea Ciobanu), Editura "Casa școalelor, București, 1994;
- ****Poezie creștină românească* (Ediție îngrijită de Magda Ursache și Petru Ursache. Postfață de Petru Ursache), Editura Institutului European, Iași, 1996;
- ****Poezie română religioasă* (două volume – Texte alese, Cuvânt înainte și Note bibliografice de Florentin Popescu), Editura Minerva, colecția "Biblioteca pentru toți", București, 1999;
- ****Poetică și stilistică.Orientări moderne, prolegomene și antologie* de M.Nasta și S.Alexandrescu, Ed.Univers, București, 1972;
- Ponticul Evagrie-*Tratatul poetic.Gnosticul*, trad.și comentariu Cristian Bădiliță, Ed.Polirom, Iași,1997;
- Rose Serafim-*Ortodoxia și religia viitorului*, FEP-Tipografia Centrală Cartea Moldovei, Chișinău, 1995;
- *** Rugăciunile poeților (Antologie de poezie religioasă românească. Studiu introductiv și selecție de Irina Nicolaescu și Sergiu I. Nicolaescu), Editura Paralela 45, București, 2000.
- Sf.Ioan Damaschin-*Dogmatica*, traducere, introducere și note de Dumitru Fecioru, Ed.Scripta, București, 1993;
- Sf. Maxim Mărturisitorul- *Ambigua, Tâlcuiri ale unor locuri cu multe și adânci înțelesuri din Sfinții Dionisie Areopagitul și Grigorie Teologul*, trad., introd. și note Pr. Dumitru Stăniloae, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1983;
- Sf. Maxim Mărturisitorul-*Scieri, partea a II-a, Scieri și epistole hristologice și duhovnicești*, trad., introd. și note Pr. Dumitru Stăniloae, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1990.
- Sf. Ioan Cassian-*Scieri alese*, rad. Vasile Cojocar, David Popescu, prefață, studiu introductiv și note de Nicolae Chițescu, Editura Institutului Biblic și de Misiune al BOR,Bucuresti, 1990
- Sf. Ioan Maximovici-*Cinstirea Maicii Domnului in Biserica Ortodoxa*, Editura ICOS,Bucuresti, 2000
- Sf. Atanasie cel Mare-*Scieri* partea A IIA, trad., introd. și note de Pr. Dumitru Stăniloae, Editura Institutului Biblic și de misiune al BOR,1988
- Shakespeare W.-*Sonete*, traducere Gheorghe Tomozei, Editura Litera, Chișinău, 2002

- Stăniloae Dumitru-*Trăirea lui Dumnezeu în ortodoxie*, Ed.Dacia, Cluj-Napoca, 1993;
- Stăniloae Dumitru - *Reflexii despre spiritualitatea poporului român*, Ed.Scrisul românesc, Craiova, 1992;
- Steinhardt Nicolae-*Dăruind vei dobândi*, Baia Mare, Ed.Episc.R.O. a Maramureșului, 1992;
- Steinhardt Nicolae-*Jurnalul fericirii*, Ed.Dacia, Cluj-Napoca, 1997
- Teodorescu Răzvan, Ioan Oprea-*Piatra trei crailor*, Editura Princeps Edit, Iași, 2002;
- Țuțea Petre-*Omul.Tratat de antropologie creștină*, Ed.Timpul,Iași, 1997;
- II- *Între Dumnezeu și neamul meu*, Fundația Anastasia, București, 1920;
- Unamuno, Miguel de-*Agonia Creștinismului*, Institutul European, traducere de Radu I.Petrescu,Iași, 1993
- STUDII. ARTICOLE MUZICALE:
- Angy Stefan-*Valentin Timaru: Simfonia a V a Simfonia da Requiem.Oretorică a fuziunii valorilor estetice și sacre în Musica*, serie nouă, an XIV,nr.4(56)octombrie –decembrie 2003, p.22-38
- Angy Stefan-*Muzica Apocalipsei. Gottes Trompeten de Ede Terenyi în Musica*, serie nouă, an XIV, nr.3(59)iulie septembrie 2004
- Boțocan Melania-*History of Byzantine music and hymnology* de Egon Wellesz rezumat al studiilor asupra muzicii și imnografiei bizantine),p,144-160;Byzantion I,Iași, 1995;
- Chelaru Carmen -*Un aspect al <românirii> în muzica bizantină*, p.117-124;Byzantion I, Iași, 1995;
- Oceanu G.-*Elemente de cânt psaltic în opusurile postume ale lui Gh.Dima*, în Byzantion V, Iași 1999, p.84-89;
- Oceanu prof. univ. dr. Gabriela-*Muzica de tradiție bizantină în Conservatorul G.Enescu din Iași*, Byzantion III, Iași, 1997,p.126-137;
- Oceanu prof. univ. dr. Gabriela-*Centrul de arte bizantine al Acad. de arte G.Enescu Iași*, Byzantion III, p.245