



Universitatea  
Transilvania  
din Braşov

Sorana MĂNĂILESCU (TUPAN)

# **Sacralitate și temporalitate – aspecte ale muzicii religioase în modernitatea târzie**

## **REZUMAT**

Conducător științific:

Prof. univ.dr. Ioan OARCEA

BRAȘOV, 2023



## PREMISE

**Tema** cercetării științifice, intitulată *Sacralitate și temporalitate – aspecte ale muzicii religioase în modernitatea târzie*, este un compendiu al unor stiluri, școli, compozitori, lucrări care își propun programatic ieșirea din timp și recuperarea unor rezerve de spiritualitate în epoca postmetafizică.

**Metoda adoptată** – studiul interdisciplinar – ne-a condus către câteva discipline care s-au luminat reciproc: muzicologie, mitografie și etica filosofică. S-a folosit și metoda comparatistă, lucrările muzicale fiind analizate prin comparație cu evoluțiile din alte arte, dar și cu idei epistemice care s-au tradus în trăsături estetice (a se vedea relația dintre variațiunea fenomenologică, cubismul din artele plastice și multiperspectivismul lui Olivier Messiaen).

Lucrarea noastră a plecat de la constatarea existenței a două tendințe ale muzicii secolului al XX-lea, care, de fapt, conduc la același efect: pe de o parte, muzica religioasă, așa cum este ea reconstituită într-o exegeză voluminoasă, precum *The Bible in Music* (2017) de Robert Ignatius Letellier, pe de alta, recuperarea unei spiritualități eclecticice, oarecum asemănătoare perioadei eleniste, de rafinement decadent. În poemul *Țara pustie* (în sensul de sărăcire spirituală), publicat în 1922 de Thomas Stearns Eliot (1888-1965), figură proeminentă a modernismului anglo-american, sunt prezente atât monoteismul biblic cât și upanișadele hinduse, atât ezoterismul alexandrin (alchimie, hermetism, rituri egiptene ale ciclului vegetal), cât și mitologia amorului și cavalerismului medieval. Un fenomen asemănător se produce și în muzică, schimbările în arte prezentând, de fapt, numeroase analogii. Dintre sutele de compozitori inspirați de subiecte biblice, comentați în cele 550 de pagini ale cărții lui Letellier, doar 32 aparțin perioadei de după 1900, a modernității târzii, divizată, la rândul ei, de al Doilea Război Mondial între **modernism**, care a întreprins o critică a modernității de sorginte iluministă, și **postmodernism**, care radicalizează această ruptură.

Plecând de la identificarea unei estetici comune a artelor (explicată de filosoful francez Michel Foucault prin conceptul de epistemă: paradigme ale cunoșterii împărtășite în comun de diversele domenii disciplinare) și a unei reafirmări a tendințelor transcendente (care vizează un conținut spiritual, dincolo de sonoritatea limbajului) în muzică, am dorit să punem în lumină influențele reciproce dintre diferite componente ale culturii care au marcat și istoria muzicii din ultimul secol. Aducând laolaltă trei discipline – muzicologie, mitografie și etica filosofică -, am încercat să demonstrăm că nu nevoia de spiritualitate care aducea enoriașii în biserică sau melomanii la concerte inspirate de Biblie caracterizează actul de creație/ receptare în perioada contemporană, ci desacralizarea lumii, refuzul unei relații (religie: relație între om și divinitate) asimetrică, cu un zeu atotputernic și intolerant, în favoarea unor relații seculare: dintre artist și public, dintre membrii unei comunități, dintre indivizi și regimul de putere, dintre culturi. O constantă a spiritualității este ieșirea din timp, opusul său fiind temporalitatea, contingentul, planul istoric, al lui aici și acum. Prin multiplicarea perspectivelor (în stil cubist), prin recurs la mit, la arhetipuri, la eterne valori etice, prin compunerea unor opere infinite deschise, interpretul și publicul având propria contribuție la universul opusului muzical, prin atemporalitatea stilului minimalist (suprapuneri de ostinați, repetiții cu ușoare modificări care blochează dezvoltarea etc.) este aproximată atemporalitatea mitului.

Am putea spune, mergând pe urmele lui George Steiner (*Real Presences*, University of Chicago Press, 1989), că, în ciuda experienței Vestului tehnologizat, încă persistă sentimentul că „experiența estetică, a artelor, muzicală, implică prezența reală a lui Dumnezeu.” Nu un Dumnezeu așa cum l-au conceput teologii, însă, ci în sensul de transcendență a pragmaticului, a facticului: „Toată arta, muzica și literatura sunt un act *critic*. În primul rând, așa cum a spus Matthew Arnold, o ‚critică a vieții’. Fie că este realistă, utopică sau satirică, construcția unui artist este o opoziție la realitate.” Din constrângerile realității empirice se evadează în imaginar: „Această intensitate a viziunii și a ordonării speculative este întotdeauna o critică. Ea spune că lucrurile ar putea fi, au fost, vor fi – altminteri”.

Dacă Biblia nu mai este bateria de energie semantică predilectă a compozițiilor modernității târzii (secolul al XX-lea), spiritualitatea rămâne o aspirație a multor compozitori, iar sensurile sunt conservate în

trecerea de la o tradiție mitică la alta, care este astfel golită de sens religios și resimbolizată estetic. De exemplu, baletul *Creația lumii* (1923) de Darius Milhaud, nu mai trimite la Geneza biblică ci la un mit african, Mitul totalității – al istoriei teocratice a universului, de la Geneză la dispariția materiei – nu mai trădează aspirația spre absolut ci este parte a fascinației pariziene a momentului pentru arta exotica. Milhaud compune în contextul picturilor și sculpturilor lui Picasso inspirate de arta africană (măști rituale), ca și al sculpturilor lui Brâncuși inspirate de arta neagră, al spectacolelor de cabaret unde cântăreața și dansatoarea Josephine Baker își făcea apariția costumată în panteră și înaintând pe scenă în patru labe. Este adevărat că mitul Creatorului nu mai era un semnificat plin, devenise un semnificat vid de sens din panoplia Exotica. Cu toate acestea, interesul pentru culturile primitive nu mai conținea disprețul epocii iluministe de înflorire a comerțului cu sclavi ci, dimpotrivă, era motivat de nemulțumirea intelectualilor occidentali față de secătui-rea spirituală a unei civilizații tehnologice, decadente, și dorința de înviore prin apel la culturile rămase în faze primitive de dezvoltare, dar unde credințele, ritualurile, practicile magice se păstrasera nealterate.

Foarte multe lucrări de sinteză apărute în ultimele decenii semnaleză o renaștere globală a religiozității văzută uneori ca o forță socială și spirituală. În Introducere la *Powers: Religion as a Social and Spiritual Force* – primul volum tematic din seria *The Future of the Religious Past*, care tratează interconectările multiple dintre putere și religie – editorii, Meerten B. ter Borg și Jan Willem van Henten consideră că prezența masivă a temelor religioase în muzica occidentală modernă se datorează sentimentului de putere și superioritate al civilizațiilor de aici, considerate cele mai avansate, datorită, printre altele, fundamentului iudeo-creștin.

## OBIECTIVELE CERCETĂRII

Pe baza acestor premiselor amintite mai sus, vom examina:

- Revizuirii ale unor portrete componistice din prima jumătate a secolului trecut, asociate anterior unor tendințe pur formale, străine de finalități spirituale, și analiză a unor partituri de compozitori contemporani care urmăresc aceeași finalitate.
- Revizuire în postmodernism: asocierea dintre tematica religioasă și stilul minimalist, atemporal.
- Analiza unor partituri de reprezentanți importanți ai muzicii cu tematică religioasă.

Tratarea subiectului propus pentru cercetare a evidențiat noile tendințe din exegeza muzicală: schim-bările survenite în alcătuirea canoanelor (compozitorii de vârf) și în terminologie, distincția dintre esote-rismul elitist, practicat până prin anii '50 și amalgamul de credințe de diverse proveniențe din epoca *New Age*, interpretările revizioniste ale unor compozitori considerați anterior a fi adepții unui autonomism formal, necesitatea raportării la estetica altor arte într-o perioadă în care există numeroase încercări de apropiere a poeticilor lor, terminologiei sau a stilurilor și mijloacelor de expresie.

## METODOLOGIA DE CERCETARE

Abordarea este **interdisciplinară**, întrucât compozitorii înșiși și muzicologii, în spiritul holist al paradigmei cunoașterii contemporane, își raportează tehnica, stilul, principiile de compoziție, estetice, la alte arte; de exemplu, *minimalismul muzical* este comparat cu *minimalismul literar* și cel din *artele plastice*. În același timp, observăm eforturile teoretice de unificare epistemologică și terminologică. Dacă, anterior, nu se putea stabili nicio corelație între canonizarea muzicii din prima jumătate a secolului al XX-lea (*neoclasici* versus *moderniști*) și taxinomia literară sau a artelor plastice (*moderniști* versus *avangardiști*), **Jonathan D. Kramer (1942-2004)**, de exemplu, încearcă să definească „conceptele postmoderne ale timpului muzical” (“Postmodern Concepts of Musical Time”, *Indiana Theory Review*, Fall 1996, pp. 21-62). Acestea sunt comune cu cele prezente în manifeste postmoderne din arhitectură sau literatură: limbajul transistoric (cite sau prelucrări ale unor compoziții anterioare), nu face distincție între arta înaltă și populară, respinge forme totalizatoare (o compoziție nu este în totalitate tonală sau serială sau turnată într-o formă prestabilită), respinge logica binară, se caracterizează prin pluralism și eclecticism, discontinuități, se bizuie pe contribuția ascultătorului la constituirea structurii de sens a unei compoziții.

Comentariul a fost așadar proiectat în multiple contexte: muzica și istoria ideilor, muzica și știința, muzica și religia, muzica și celelalte arte...

## STRUCTURA TEZEI

Sub aspect formal, teza este divizată în Argument (precizarea ariei de cercetare și a terminologiei), Introducere (caracteristicile esteticii moderniste: structură fragmentară, formă spațială, atemporalitate și atematism) și zece capitole.

Primul și cel de al doilea capitol sunt dedicate perioadei de început a secolului trecut, respectiv, modernismului și avangardei..

**CAPITOLUL I** - *Stiluri și școli moderniste din punctul de vedere al relației dintre formalism și expresionism (adecvare a formei la conținut, interioritate)*

**CAPITOLUL II** - *Curenți moderniste*. Primele două capitole sunt menite să descopere resurse de spiritualitate în lucrările unor compozitori despre care se credea că urmăreau idealuri strict formale. Analizele muzicale evidențiază abandonarea referențialului biblic în favoarea unor mituri păgâne, iar în plan formal, se accentuează diferența dintre formalism (atematism) și neoclasicism (tradiție și inovație / experiment).

**CAPITOLUL III** - *Muzica "interspirituală" a mijlocului de secol: eterogenizare a matricei mitice și hibridizare formală* conține o ipoteză interpretativă care este verificată prin aplicarea la doi compozitori: Darius Milhaud și Olivier Messiaen.

**CAPITOLUL IV** - *Postmodernismul: completarea unei paradigme a muzicii clasice. Încercare taxonomică: religios-estetic- mitic-etic* este o privire generală asupra tabloului foarte variat, eterogen stilistic și cu multiple determinări culturale, al postmodernismului.

**CAPITOLUL V** - *Muzică și ideologie: De la Che Guevara la Platon sau de la avangardism la poetici culturale în Amsterdamul postbelic* încearcă să surprindă etapele îndepărtării de a doua avangardă, postbelică, înspre metamuzică și hibridizarea generică specifice postmodernismului.

**CAPITOLUL VI** - *Atemporalitate și sacralitate de o parte și de alta a modernității*, diada temporalitate/ atemporalitate este asimilată opoziției sacru/profan.

**CAPITOLUL VII** - *Timp și sentiment religios în postmodernism* semnaleză intenții programatice în postavangardă, manifestate în cadrul unor stiluri sau școli de compoziție: Noua Simplitate, Noua Complexitate, Muzica Spectrală și Muzica Arhetipală, celei din urmă fiindu-i dedicat următorul capitol.

**Capitolul VIII** - *Muzica arhetipală*. În acest capitol a fost evidențiat compozitorul Louis Andriessen, o figură emblematică a postmodernismului, prin metamuzică, în complexe relații cu precedente textuale de la Platon la Machiavelli și Athanasius Kircher.

**CAPITOLUL IX** - *Timp și performanță în muzica lui Philip Glass*. Compozitorul american este un exemplu limită al depășirii tuturor frontierelor în materie de eterogenitate mitologică și metalimbaj.

**CAPITOLUL X** - *Biblia și postmodernismul muzical* surprinde o revenire la cartea fundamentală a spiritualității iudeo-creștine, dar purtând mărcile postmodernismului: eticizarea mesajului, combinația de clasicitate și muzică pop, predilecția pentru episoade secundare din Biblie care sunt încărcate cu problemele existențiale ale omului de rând.

Sub aspectul conținutului, **demersul argumentativ este divizat în două părți**, în funcție de ceea ce ni s-au părut a fi mutații majore în raportarea muzicii la sfera spiritualului.

**În prima parte**, am studiat curențele moderniste, subliniind, pe de o parte, substituirea finalității religioase a unor genuri muzicale create prin raportare la practici ecleziastice inspirate de istoria teocratică a Bibliei (de la Geneza lumii la Judecata de Apoi), cum ar fi recviemul, liturghia, psalmul etc., printr-o finalitate estetică. Aceasta nu mai presupunea coerență a planului referențial, compozitorul amestecând material din diverse mitologii, din diverse spații geografice, tratate liber în forme hibride de muzică clasică și genuri populare.

Către mijlocul secolului, în contextul extremismelor politice care au dus la izbucnirea celui de Al Doilea Război Mondial, se produce o adâncire a viziunii, înlocuirea dimensiunii ludic-estetice cu o tentă existențialistă, confruntarea individului cu o putere care îl strivește (ca în cazul lucrărilor de Messiaen și Poulenc analizate). Eticul și politicul devin dominante în raport cu religiosul și esteticul. Forma nu mai este nici scop în sine, nici pretext pentru un scop transcendent, ci meditație asupra crizei umaniste create de cea de a doua conflagrație mondială. Am identificat trecerea chiar în timpul carierei aceluiași compozitor: este vorba de Olivier Messiaen, căruia experiența prizonieratului de război îi inspiră o altă tehnică de compoziție (*Quatuor pour la fin du Temps*) decât multiperspectivismul cubist din *Vingt regards sur l'enfant-Jésus*.

**Cea de a doua parte** prezintă dezvoltările postmodernismului, caracteristicile fiind comune poeziei curentului. Noua politică a Vaticanului, de încurajare a recentralizării muzicii pe problematica omului simplu, a coincis cu pătrunderea genurilor pop în sălile de concert și cu un ecumenism fără frontiere (New Age).

Intuițiile noastre au fost confirmate recent în literatura de specialitate, din care menționăm un singur, dar relevant, titlu: *Music for others: Care, Justice, and Relational Ethics in Christian Music*, de Nathan Myrick, apărută la Oxford University Press în 2021. Acesta susține că „muzica ce dispune de o dimensiune etică promovează relațiile dintre oameni, în vreme ce muzica non-etică promovează puterea individuală și controlul altora.”

La sfârșitul secolului, am atras însă atenția asupra evoluției către un nou elitism, caracterizat, fie prin renașterea interesului pentru arhetipal, fie prin ceea ce se numește meta-muzică și intertextualitate (practica citatului care solicită rezervele enciclopedice ale auditoriului), figuri proeminente fiind Louis Andriessen și Philip Glass.

Sub aspect formal, teza este divizată în **Argument** (precizarea ariei de cercetare și a terminologiei), **Introducere** (caracteristicile esteticii moderniste: structură fragmentară, formă spațială, atemporalitate și atematism) și **zece capitole**. Primul și cel de al doilea capitol sunt dedicate unei interpretări revizioniste a curentelor moderniste.

## **I. Modernismul ca tensiune între formă și idee**

**Modernismul** însumează câteva curente, deși nu există consens asupra numărului exact sau identitatea lor dar care sunt comentate aici din punctul de vedere al relației dintre formalism și iconicitate (adevare a formei la conținut, expresivitate, interioritate):

- *Abstracționism*
- *Noua Obiectivitate*
- *Expresionism*
- *Futurism*
- *Neoclasicism*
- *Suprerealism*

Am încercat să răspundem la două întrebări: 1) Este într-adevăr posibilă identificarea unor parametri de gen comuni mai multor arte, dacă nu tuturor, ceea ce ar și decide asupra apartenenței lor la canonul unei perioade din istoria artei? 2) Ne ajută exercițiul comparativ să înțelegem fenomenul muzical?

Din perspectiva asumată de la început – epistemologică și istorică, în sensul recuperării corelației și negocierilor dintre diverse discursuri și reprezentări ale unei faze culturale<sup>1</sup> – am subscris opiniei lui Murray Roston (*Modernist Patterns: in Literature and the Visual Arts*, 1999) că există corelări între estetica, retorica și filosofia sau știința unei faze culturale sau perioade din istoria artei. Unghiul din care am abordat curentele muzicale a fost relevanța în planul unei semantici a religiozității sau spiritualității în sens larg. Iată de ce *expresionismul* este un teren propice unei asemenea analize, în vreme ce curentele formaliste se vor dedica unor experimente de suprafață ale limbajului muzical. Astfel, în excelentul studiu dedicat lui Roussel de către Larson Powell (*“Latent Modernism: Formula and Athematicism in Later*

---

<sup>1</sup> A se vedea Stephen Greenblatt și Catherine Callagher, *Practicing New Historicism* (2000).

Roussel”) sau lui Ferruccio Busoni de către Erinn E. Knyt („Approaching the Essence of Music: Stylistic Heterogeneity”), este atribuită acestor reprezentanți ai perioadei interbelice (*neoclastic / modernist* și *futurist*) aceeași estetică a refuzului dezvoltării tematice prin fragmentarea materialului sonor, presărat cu elemente iterative (repetate) sau care combină stiluri eterogene ca și ceea ce Stephen Spender atribuia literaturii moderniste: **forma spațială**. Refuzând epica, narativitatea, care se desfășoară în timp, structura epică pare să revină mereu la punctul de pornire prin elementele simbolice iterative (incrementale). Motivul, ca sâmbure al unei dezvoltări tematice, este astfel înghețat, muzica pare mereu „latentă”.

În locul unei dezvoltări tematice, compozitorul introduce unități repetitive care nu au nimic comun cu materialul sonor, creează o concluzie ce contrastează violent cu ceea ce o precede sau întrerupe brusc dezvoltarea revenind surprinzător la debutul partiturii, așa cum se întâmplă în *Suite en Fa* de Albert Roussel).

Dacă elemente disonante, intervale aleatorii, concluzia identică motivului motto-ului tematic de la început sau violent contrastantă cu dezvoltarea reușesc să despartă forma de conținut, altele Roussel obține acest efect prin reconstrucția modală a gamei, operând cu serii de tonuri modale așa cum vienezii elaborează serii de tonuri ale gamei. Împrumuturile – sau confluențele – din estetica altor arte (am menționat estetica fragmentarului și a elementelor iterative sau motive atematice prin care se realizează forma atemporală, spațializată, din literatură) se completează cu estetica artelor plastice, anume, *Jugendstil*-ul vienez.

Aceeași tensiune dintre formă și conținut conceptual este resimțită și de Arnold Schoenberg, ceea ce este evident mai ales într-o operă-oratoriu inspirată de Biblie, precum *Moise și Aron* (1930-1932). Moise, ca mediator (de fapt, autor deghizat) al legii divine, este o figură a creatorului. În lucrarea lui Schoenberg însă el e făcut să se asemene autorului modernist, convins de diferența ineluctabilă dintre spiritualitate (care include arta) și materialitatea limbajului, se plânge de insuficiența acestuia: „Oh, cuvânt, tu cuvânt ce-mi lipsește!” Estetica modernistă așeza realitatea și reproducerea artistică într-o relație de disjuncție reciprocă. De exemplu, Max Dessoir, în *Estetica sa* (1906), compară neregularitățile coloanei vertebrale și uniformitatea unei figuri geometrice elipsoidale (ca și Lucian Blaga în „Cosmos și cosmoide” din „Geneza metaforei și sensul culturii” - *Trilogia culturii*). Sensul religios este astfel convertit într-o estetică a cultului modernist al artei ca spațiu ideal opus reprezentării.

*Die Jakobsleiter* se află în centrul perioadei în care Schönberg și-a exprimat muzical viziunea asupra lumii (*Weltanschauung*)<sup>2</sup>. Această perioadă este cuprinsă între 1908 (*Cvartetul de coarde nr. 2*, op. 10 ) și 1923 (*Serenada*, op. 24). În această perioadă estetica lui Arnold Schönberg este centrată pe adresarea unor întrebări fundamentale asupra existenței umane sau a relației dintre artă și religie.

Auto-detașarea de corespondența estetică a naturii religioase a subiectului cu aspecte din viața personală a compozitorului nu afectează doar opera *Moses und Aaron*, ci și oratoriul *Die Jakobsleiter*. Cu toate acestea, corelații ale introspecțiilor personajelor cu filosofia lui Schönberg, a *artistului*, nu pot fi negate. Expunerea filosofiei sale acaparează muzical subiectul (atât în cazul operei, cât și în cel al oratoriului), fapt ce face ca lucrările muzicale să aibă o tușă de umanitate extrem de sensibilă și eficientă, în raportul dintre Om și Divinitate, configurat în spiritul mocnit al stilisticii muzicale, și ea extrem de personală, a lui Arnold Schönberg.

*Die Jakobsleiter* este o alegorie, interpretată ca lupta omului modern (al primelor decade ale secolului al XX-lea) cu soarta. Acest aspect trebuie văzut în contextul socio-istoric al primei jumătăți a veacului: antisemitismul, prigonirea evreilor, acumularea de frustrări și ură. Aceste aspecte au lăsat urme marcante în conștiința umanității în esența ei, nu doar în viața celor prigoniți. Astfel, singurul raport pe care mulți l-au putut realiza a fost acela cu Divinitatea, obținut prin intermediul filosofiei și al religiei. *Die Jakobsleiter* este, în acest sens, o dovadă vie, palpabilă, a suferinței și a luptei continue cu Sinele, în contextul unor decenii încărcate de ură: schițe, reluări de idei, modificări de substanță și, în final, incompletitudine.

---

<sup>2</sup> O concepție sau înțelegere cuprinzătoare a lumii, dintr-un punct de vedere specific, particular; vezi <https://www.merriam-webster.com/dictionary/worldview>, articol accesat la 15 iulie 2021.

În secolul trecut, spiritualitatea nu mai este concentrată doar în rame dominate de relația lumii cu Dumnezeu biblic (Baroc) sau cu zeități nordice (Wagner), creatorii (poetii, pictorii și muzicieni deopotrivă) extrapolând-o printr-un novator recurs diferit la figuri antice și adesea non-europene. Imersiunea idiomurilor africane sau afro-americe, poetica jazz-ului, apelul la „altceva” sunt dominante estetice ale perioadei, stilistica transformându-se continuu, până la eliminarea, în secolul al XX-lea, a barierelor geografice sau cronologice, care au delimitat, anterior, perioadele muzicale (Renaștere, Baroc, Clasicism, Romantism). Muzica secolului al XX-lea reprezintă un amalgam de viziuni estetice, stilul fiind reprezentat, în ceea ce privește apetența pentru nou a compozitorilor, de procesarea unor elemente din domenii artistice variate, conexe într-un flux informațional continuu, asumat și convingător.

În acest context, al valorilor estetice reformatoare/reîmprospătate ale sfârșitului de secol XIX, Eminescu crează poemul *Strigoii*. Poetul abordează păgânismul, pe care îl împletește cu elemente din retorica creștină: „Iar duh dă-i tu, Zamolxe, sămânță de lumină, / Din duhul gurii tale ce arde și îngheață”<sup>3</sup>. Deși subiectul poeziei îl reprezintă durerea regelui cuceritor Arald (Harald Hafdagár, întemeietorul Norvegiei<sup>4</sup>) la moartea logodnicei sale (Maria, regina dunăreană) și încercarea acestuia de a o învia, în acest sens apelând la Mag, apartenent religiei păgâne pre-creștine, inserarea unor cuvinte precum duh, simbo-lizând suflare de viață, suflet, lumină reprezintă un apel conștient asumat la teosofia creștină. Aceasta este o „energie spirituală care vine de la Dumnezeu (chiar dacă în acest caz avem de-a face cu un păgân care se închină la Zamolxe și îl invocă pe acesta ca dumnezeu al său)”<sup>5</sup>. Trebuie amintit, în acest context, faptul că expresia din textul eminescian „duhul gurii tale” este, de asemenea, biblică, regăsindu-se în spiritualitatea creștină, unul din locurile în care apare explicit fiind în Psalmul 32, versetele 6-7: „Prin cuvântul Domnului s-au întemeiat cerurile, iar puterea lor, prin duhul gurii Sale, adunând ca un burduf apele mării, punând adâncurile-n cămări”<sup>6</sup>. Această expresie apare, în poezie, după cum am afirmat anterior, ca fiindu-i atribuită zeului păgân Zamolxis. Este doar unul dintre exemplele de interconectare a unor spiritualități diferite, aparținente unor perioade diferite, dar concretizate într-o formă abstractă de (re)mitologizare, specifică artiștilor care au creat la sfârșit de Romantism și au deschis calea către noi orizonturi culturale, în secolul al XX-lea.

Se produce, așadar, o eterogenizare a matricei mitice însoțită de hibridizare formală.

Există la Darius Milhaud (1892-1974) atât o expansiune în timp (adoptarea unor elemente de teatru alegoric medieval cu subiecte religioase sau a modurilor gregoriene (în *La Sagesse*) cât și în spațiu.

Aspirația „interspirituală” a lui Darius Milhaud se concretizează într-un balet pentru orchestră de cameră, *Creățiunea lumii*, inspirat de un mit african al genezei.

În mod semnificativ, aceeași atracție o simțise și autorul libretului, Blaise Cendrars, autor al unei antologii de traduceri din legendele Africii (*L'Anthologie Nègre*). Milhaud selectează două din grupul „Legende cosmice”: „Povestea creației” și „Povestea începutului lucrurilor,” atras poate de similitudinea cu mitul nou-testamental al Treimii, al guvernării lumii tot de către o treime, de data aceasta însă de către trei zeițe care au creat tot ceea ce este. Lucrarea se remarcă prin sinteza tradiției muzical occidentale și jazz-ul pe care Milhaud îl descoperise cu entuziasm în America.

Bitonalismul și politonalismul sunt invocate ca trăsături definitorii ale lucrării sale, *La Création du monde, Op. 81a (1923)*, dar nu în aceasta constă, credem, originalitatea ei. Compoziția simultană în două chei a fost experimentată și în muzica clasică (Bach sau Mozart), dar, desigur, transformarea procedurii, din erezii ludice, în element de fond și de continuitate se datorează lui Charles Ives, Igor Stravinski și Serghei Prokofiev. Comune celor trei compozitori sunt conotația arhaică și asocierea folclorică. Ives mărturisește că a fost influențat de cântecele folclorice auzite de la tatăl său, în vreme ce Stravinski recurge la politonalism în *Sărbătoarea primăverii* și *Petrușca* – un folclor înstrăinat într-o reconstrucție cu sunet arhaic, dar de pură invenție.

<sup>3</sup> Mihail Eminescu, *Poesii*, Editura Librăriei Socecu & Comp., București, 1884, p. 225.

<sup>4</sup> Iulian Jura, *Mitul în poezia lui Eminescu*, Librairie Universitaire J. Gamber, Paris, 1933, p. 21.

<sup>5</sup> Vezi <https://www.teologiepentruazi.ro/2017/04/18/de-la-strigoii-la-luceafarul-1/>, accesat la 15 februarie 2022.

<sup>6</sup> \*\*\*, *Biblia, sau Sfânta Scriptură, diortosită după Septuaginta*, redactată și adnotată de Bartolomeu Valeriu Anania, București, 2012, p. 857.



Dacă îi comparăm pe acești creatori din zorii modernismului cu Milhaud, ajuns la maturitate la apogeul lui, constatăm o tendință susținută către abstractizare, intelectualizare, estetism și împrumuturi reciproce din alte arte.

Compus la vârsta de doar douăzeci de ani, *Psalmul 67 pentru două coruri* al lui Ives folosește bitonalismul pentru a obține un efect de “grandoare misterioasă”, după cum l-au caracterizat contemporanii lui, Henry Cowell și Sidney Robertson Cowell. Universul spiritual ne este cunoscut, este vorba de unul din cei mai cunoscuți Psalmi ai lui David, în care se vorbește de unitatea popoarelor prin credința în Dumnezeu veterotestamental.

În spiritul deliberat eclectic, interspiritual, al esteticii momentului, Milhaud compune însă și o lucrare inspirată de *Cartea Proverbelor* din Vechiul Testament, capitolul 5, unde apare o misterioasă figură feminină, *Înțelepciunea*. Despre acest personaj – Sofia, preluată de gnostici și iluminați – se crede că l-ar fi asistat pe Dumnezeu în crearea lumii, Milhaud substituind din nou superiorității masculine fragilitatea și construcția sapiențială a femeii - marginalizată social - care simbolizează pe Fecioara Maria și biserica. Și alte episoade biblice însă, cum este parabola fiului risipitor, sau motive ale dramei religioase medievale, cum este parada viciilor alegorizate și personificate își găsesc locul în acest oratoriu care poate fi însă și reprezentat scenic, cu ritmuri și atmosferă solemnă, dar întrerupte de pasaje de dans sau marș.

Lucrarea se intitulează *La Sagesse* și datează din 1935. Ea este alcătuită din patru mișcări, a căror teleologie e mai puțin formală (opoziție, sinteză, rezolvare, echilibru, simetrie ...) cât conținutistă: ca și în alegoriile medievale, aflăm aici o dramă a salvării care pleacă de la o mișcare elegiacă, o lamentație asupra decăderii morale a umanității și a uitării de sine până și a Înțelepciunii, pentru a continua cu marșul celei de a doua mișcări, când Înțelepciunea pornește la drum într-un perlerinaj de misionariat menit să trezească în omenirea căzută (a cărei decădere este tradusă în infirmități ale trupului), cu a treia mișcare în care păcătoșii, în ritmuri de dans, merg spre pierzanie sau, dimpotrivă, se reformează sub biciul Înțelepciunii, culminând cu introducerea și sfârșitul mișcării finale, cu energicele acorduri repetate, în staccato.

Dacă este să rezumăm caracteristicile muzicii de la mijloc de secol, prezente și la începuturile modernismului, putem să remarcăm corespondențele și analogiile dintre arte, inspirate, poate, și de epistema vremii determinată de fizica cuantică, unde universul se prezintă ca un sistem de stări posibile, aflate în interferență sau realizate succesiv.

Implicațiile esteticii atemporal-multiperspectivale pot fi observate și în cazul compozitorului Olivier Messiaen (1908-1992), care însă se va îndepărta de experimentalismul modernist în confruntarea cu realitatea brutală a războiului. Criza spirituală va avea prioritate față de virtuozitatea formală.

Suita *Vingt regards sur l'enfant Jésus* este o meditație asupra copilăriei lui Iisus, realizată într-o manieră de dezasamblare/reasamblare similară curentului cubist în pictură. Auditoriul este invitat să îl perceapă pe Mântuitor prin contemplare indirectă, prin suprapunerea unor elemente legate de viața Lui, elemente disparate, dar a căror unificare configurează senzația de simultaneitate. Messiaen începe 20 de povești al căror final este deschis imaginației personale a fiecărui reprezentant al publicului, ce are posibilitatea să preia elementele expuse și să le combine în structuri arhetipale proprii.

Cazul Messiaen este un moment de cotitură în desfășurarea paradigmei religios-estetic-mitic-etic, deoarece, în perioada conflagrației mondiale, care îl afectează personal, fiind luat prizonier, experimentele cubiste ale multiperspectivismului fac loc crizei spirituale din *Quatuor pour la fin du temps*, lucrare compusă de Messiaen în perioada prizonieratului de război, având premiera la data de 15 ianuarie 1941 în închisoarea de război Stalag VIII-a (la sud de Görlitz).

Abordări recente, orientate către contextul socio-politic, caută aluzii la realitatea imediată chiar și în modernismul reputat pentru distanțarea socială și ignorarea politicului.

Astfel, Judith Frigyesi (1954, Budapesta) politizează lucrarea lui Bartok (*Frigyesi 2012:17*), interpretează *Mandarinul miraculos* ca pe o satiră a rasismului societății aceluși timp, insistând asupra grotescului figurii mandarinului. În realitate, suspendarea mandarinului de sursa de lumină a încăperii, trupul său transfigurat, sugestia imortalității îl transferă pe acesta pe un alt nivel de existență decât acela al unor escroci fără identitate. Antiteza care articulează structura de sens este aceea dintre vidul spiritual absolut al lumii moderne și rafinamentul estetic sugerat de figura mandarinului. Baletul realizează însă acea fuziune dintre lumi, *coincidenta oppositorum*, specifică mitului.

Mandarinul este figura artistului, iar pentru moderniști arta era absolutizată ca valoare prin opoziție cu realitatea materială sau cu istoria.

Bartók își configurează întregul ambient muzical cu ajutorul contrastelor sonore, care determină descrieri plastice ale desfășurării evenimentelor în acțiunea baletului. Astfel, disjunții precum sacru eteric-profan, tensiune-inefabil, realitate-iluzie sunt reliefate muzical prin mijloace artistice specifice, rezultând un cumul de trăiri pe care compozitorul îl impregnează puternic în conștiința publicului spectator. Există, în acest balet-pantomimă, valori estetice antagonice, complementare, la orice nivel de axă stilistică și la orice palier de construct muzical. Întreaga lucrare este configurată cu ajutorul contrastelor, atât în desfășurarea ei diacronică, cronologică, cât și la nivel sincron de suprapunere a diverselor linii melodice componente ale discursului muzical (linii de fluidizare melodică la suflătorii de lemn, cvasi-inconsistențe ritmice, suprapuse peste atacuri precise, egal ritmizate, ale instrumentelor de alamă etc.). Această dihotomie muzicală permanentă lasă senzația faptului că acțiunile scenice, indiferent cât de bine sunt ancorate în profan, sunt „supervizate” de un tușeu al sacrului.

Încă mai pregnantă este critica societății în prima operă a lui Alban Berg, *Wozzeck*. *Wozzeck* este fără îndoială *victima unei societăți* crude, alienante, cu puterea în mâinile unor psihopați și cinici. Cu toate acestea, este puțin probabil ca Berg să-l fi construit pe acesta ca pe centrul moral al operei. De fapt, el însuși afirmă că morala nu este pentru cei săraci. Umilit de tamburul major, de Doctor și de Căpitan, *Wozzeck* se răzbună în mod laș pe Maria, pe care o vedem îngrijindu-și copilul, citind din Biblie și căindu-se pentru infidelitate. Ea este o figură a adulterinei Maria-Magdalena absolvită de păcat de însuși Iisus. *Wozzeck* eșuează lamentabil, halucinațiile lui fiind motivul îndepărtării Mariei de el, iar lașitatea gestului criminal este completată de comportamentul aberant al cuiva care și-a pierdut reperele și controlul (face curte prietenei Mariei având încă pe mâini sângele ei, se întoarce la locul crimei pentru a face dispărut cuțitul, se îneacă obsedat de sângele vărsat). Această dezintegrare a personajului este sugerată și de structura muzicală. Tritonul descendent Si-Fa, pe care Werner König, citat de Schmalfeldt, îl califică drept tritonul fatal (Schmalfeldt 1983:226.), semnifică de fapt, conform unei mai vechi tradiții, trinitatea, “intervalul diabolic” fiind, de fapt, cvarta mărită

Capitolul se încheie cu o analiză muzicală comparativă a principalei opoziție a perioadei între formalism (antematism) și neoclasicism (tradiție și inovație / experiment): Albert Roussel vs. Ferruccio Busoni.

Astfel, muzica lui Albert Roussel poate fi văzută ca având în conformația sa de bază structuri mozaicale, blocuri sonore mutate în diverse spații, dar fără de care întregul construct „tematic” s-ar prăbuși. „Temele” lui Roussel sunt înțelese prin absența lor, auditoriului fiindu-i servită direct prelucrarea acestora, dacă ne gândim la o analiză formală de tip clasic (ceea ce se poate dovedi ca fiind un impediment în înțelegerea esteticii compozitorului).

Întregul *eveniment sonor* care se constituie în fragment muzical este alcătuit din „cioburi” motivice care interacționează cu alte celule muzicale în mod firesc, natural, făcând ca *secțiunea* să capete importanță asupra ideii de *temă*. Roussel compune, astfel, o muzică atematică (caracteristică a Modernismului fragmentar), de sugestie (caracteristică a Impresionismului) și utilizând ruperi de ritm în cadre metrice precise (caracteristică atât a Expresionismului, prin eterogenitatea ritmică a debuturilor de serie, cât și a Aleatorismului controlat, prin sugestionarea timpului striat, al unității metrice care se desfășoară liber într-un spațiu simetric ordonat). Ontologic, acest mod de a trata spațiu-timpul muzical poate fi repercutat în plan superior, prin antagonismul Dumnezeu-Om: primul este etern (infini), prin urmare nu are nevoie de *timp* pentru a exista, acesta contopindu-se cu spațiul; al doilea are o existență finită, dar pe care o umple cu *timp* diferiți, în funcție de activitățile sale, prin urmare este supus unei libertăți controlate (similar aleatorismului controlat). Astfel, Omul se desfășoară în *timp* cu oarecare libertăți, dar știe că traiectul său este finit, măsurabil (cuantificabil), deci existența sa este supusă privirii întregului, nu în mod necesar acțiunilor individuale, în parte.

Spre deosebire de *Suite en Fa*, op. 33 de Albert Roussel, opera *Doktor Faust* de Ferruccio Busoni este articulată din situații scenice caracterizate de evoluții tematice dense și sigur exprimate. Figura lui Faust este cristalizată sonor printr-o muzică clară, obiectivă, racordată la situația scenică. Descriptivismul și constructivismul sonor sunt elemente care adaptează un discurs muzical modern, cu accente tragice și

implicații filosofice, la întregul absolut, sincretic, ce se regăsește în ideatica fundamentală a unei opere (lucrare apartenență teatrului muzical). Busoni folosește *tema* ca subiect al discursului literar-muzical. Aceasta trebuie să aibă impact și asupra formei, și a determinărilor caracterologice obiective ale personajelor.

Racordul realizat între subiectul literar medieval și muzica modernă, utilizarea mitului faustian al degradării morale, în acord cu „degradarea” melodiei și a armoniei clasice, perpetuarea ideaticii formale în complementaritate cu constructivismul tematic clar configurat reprezintă aspectele cheie ale operei lui Busoni. Acesta îmbină permanent lumi aparent antagonice, îngemănează forme arhaice cu limbajul modern (*Intermezzo*-ul dintre scenele I și II fiind *in modo di una Sarabanda*) și își construiește discursul poetic-muzical prin prisma opoziției dintre *sacru* și *profan* (lumea întunecată a magiei negre, reprezentată de Mephistopheles versus spiritualitate și Dumnezeu).

Acesta este contextul în care am introdus oratoriul *Strigoii*, de George Enescu, la puțin timp după premiera sa românească sub conducerea dirijorului Gabriel Bebeșelea. Scrisă pe versurile lui Mihai Eminescu, compoziția este semnificativă în lumina subiectului nostru dar și prin locul pe care îl ocupă între inovatorii limbajului muzical de la începutul secolului trecut.

În ceea ce privește primul aspect, oratoriul enescian reflectă un fenomen general al timpului: spiritualitatea nu mai este concentrată doar în rame dominate de relația lumii cu Dumnezeu biblic (Baroc) sau cu zeități nordice (Wagner), creatorii (poeți, pictori și muzicieni deopotrivă) extrapolând-o printr-un novator recurs diferit la figuri antice și adesea non-europene. Imersiunea idiomurilor africane sau afro-americe, poetica jazz-ului, rapelul la „altceva” sunt dominante estetice ale perioadei, stilistica transformându-se continuu, până la eliminarea, în secolul al XX-lea, a barierelor geografice sau cronologice, care au delimitat, anterior, perioadele muzicale (Renaștere, Baroc, Clasicism, Romantism). Muzica secolului al XX-lea reprezintă un amalgam de viziuni estetice, stilul fiind reprezentat, în ceea ce privește apetența pentru nou a compozitorilor, de procesarea unor elemente din domenii artistice variate, conexe într-un flux informațional continuu, asumat și convingător.

Eminescu a creat poemul *Strigoii* în contextul valorilor estetice reformatoare/reîmprospătate ale sfârșitului de secol XIX: păgânismul se împletește cu elemente din retorica creștină, acesta fiind un exemplu de interconectare a unor spiritualități diferite, aparținând unor perioade diferite, dar concretizate într-o formă abstractă de (re)mitologizare, specifică artiștilor care au creat la sfârșit de Romantism și au deschis calea către noi orizonturi culturale, în secolul al XX-lea.

Compozitorul român caută să exprime, în lucrarea sa, valori *estetice*, nu în mod necesar *etice*. Această funcționalitate a muzicii este redată admirabil printr-o melodică interiorizată, în majoritatea parcursului creator, susținută de un plan armonic difuz, extrem de concentrat către esență.

În ceea ce privește aspectul novator, Enescu folosește, la numai patru ani distanță de *Pierrot Lunaire*– *sprechgesang* de Schönberg, un Recitator, caracteristic noilor tipologii de scriitură, specifice muzicii secolului al XX-lea. Vocea de bas asociată acestui personaj exterior dramaturgiei textului, care narează firul acțiunilor, este notată exclusiv prin înălțimi aproximative, corespondente intonației din vorbire. Inflexiunile basului sunt evidențiate prin poziții relative în cheia *fa*, chiar dacă notația pare exactă. Basul își „alege” înălțimile pe care trebuie să le nareze vocal, melodică fiind, în acest fel, acordată cu fluxul armonic generat de orchestră.

Componenta comparatistă și interdisciplinară a studiului nostru a privit relația muzicii cu celelalte arte în concordanță cu mișcarea de idei a vremii.

Am început cu expresionismul, observând tendința comună cu aceea a literaturii și artelor plastice contemporane către interiorizare, către redare a unor manifestări izvorâte din subconștientul abisal, ceea ce a impus necesitatea unui limbaj tensionat, disonant, cu excесе care rup muzica de idealul purității și armoniei tradiționale împingând-o în experimentări de o radicalizare fără precedent.

Nu întotdeauna numele curentului este același în diferitele arte, dar agenda lor estetică și trăsăturile definitorii ale limbajului lor experimental îngăduie persuasive analogii. De exemplu, futurismul lui Russolo este perfect analog unitarismului lui Jules Romains, iar Noua obiectivitate din muzică și din artele plastice corespunde realismului magic din literatură etc.

Pe baza unei bibliografii tot mai extinse pe tema renașterii spiritualismului în arta, respectiv, muzica secolului al XX-lea, ne-am verificat propriile intuiții prin analiza câtorva opere canonice, deși nici parametrul cantitativ nu a lipsit. Constatăm o revenire la tematica religioasă, după eclipsa provocată de critica germană a Bibliei din secolul anterior și de spiritul scientist, empirist și tehnologizant (fusesse secolul revoluției industriale) care l-a caracterizat.

Sentimentul sacrului este însă radical diferit de cel care a inspirat creația muzicală de dinaintea secolului XX. Nu mai este o sacralitate asumată ca fiind acceptată consensual, ci una la care se aspiră într-un moment de criză ca terapie contra uscăciunii și pragmatismului instaurat la începutul secolului. Chiar în 1900 – anul nașterii fizicii cuantice -, istoricul american Henry James a scris un eseu, „Dinamul și Fecioara”, ce avea să apară abia după moartea autorului în volumul *Educația lui Henry James* (1918). Autorul contrastează aici forța spirituală care a inspirat catedrale, precum cea din Chartres, cu automatismele și repetitivitatea mecanicistă a epocii postindustriale.

Filosofi influenți ai culturii, precum Oswald Spengler, Werner Sombart, T.S. Eliot, C.G. Jung, Theodor Adorno, Sigmund Freud, Mircea Eliade ș.a., au îndreptat atenția sofisticatei civilizații occidentale către intensitatea imaginativă și emoțională a omului primitiv ca date naturale ale acestuia înăbușite de mașinăriile și consumerismul civilizațiilor avansate. Wilhelm Worringer ridică arta abstractă a peșterilor rupestre la rangul de artă superioară manierismelor și mimetismelor artei moderne. Abstracționismul în muzică, dar și serialismul exprimau tendința către autonomizare a formei, către esențializare și ritm interior.

La o trecere în revistă a principalelor curente ale artei primei jumătăți a secolului XX, am constatat aceeași orientare către spiritualitate, manifestată chiar și de anarhicii futuriști, care își doreau să transmită auditoriului stimulii unei trăiri intense, spirituale.

Subiectele biblice figurează mult mai rar, fascinația primitivului îndemnând și pe compozitori să se inspire din alte mitologii, o tendință care se va generaliza după al Doilea Război Mondial.

**Cel de al treilea capitol, „Muzica ‘interspirituală’ a mijlocului de secol: eterogenizare a matricei mitice și hibridizare formală,”** se referă la doi compozitori pe care i-am considerat relevanți pentru perioada de trecere la postmodernism.

Darius Milhaud (1892-1974) prefigurează hibridizarea formală a perioadei postbelice, atât printr-o expansiune în timp (adoptarea unor elemente de teatru alegoric medieval cu subiecte religioase sau a modurilor gregoriene în *La Sagesse*) cât și în spațiu, întrucât aspirația sa “interspirituală” se concretizează într-un balet pentru orchestră de cameră, *Creațiunea lumii*, inspirat de un mit african al genezei.

Milhaud selectează două din grupul „Legende cosmice”: „Povestea creației” și „Povestea începutului lucrurilor,” atras poate de similitudinea cu mitul nou-testamental al Treimii a guvernării lumii tot de către o treime, de data aceasta însă de către trei zeițe care au creat tot ceea ce este. Lucrarea se remarcă prin sinteza tradiției muzical occidentale și jazz-ul pe care Milhaud îl descoperise cu entuziasm în America. Melancolia blues-ului în glissando și ritmurile întrerupte și distorsionate sunt asociate politonismului european, iar reluarea primului motiv, în final, asigură lucrării un caracter simetric de formă închisă, sieși suficientă, departe de euforia improvizatoare și eliberatoare a jazz-ului. Încercarea de a crea o atmosferă exotică este însă evidentă în structuri poliritmice de genul hemiolei, caracteristică muzicii africane (mai ales din Ghana).

Pentru Milhaud, momentul genezei universului din haos primește un travesti estetic, prin limbajul analog picturii cubiste, și altul ideologic, el încadrându-se încercărilor Renașterii din Harlem de popularizare a artei negre, de conștientizare a aborigenarilor continentului negru de existența și valoarea unei culturi specifice. Astfel a fost interpretat împrumutul lui Milhaud din mitologia africană, o dovadă fiind înființarea, în 1940, a Unității Negre a Teatrului de Balet new-yorkez a cărei premieră, *Ritual negru* pentru șaisprezece dansatori, în coregrafia lui *Agnes de Mille*, a fost realizată pe muzica baletului *Creațiunea lumii* de Milhaud.

Prioritatea dimensiunii estetice asupra celei mitologice este evidentă de la ridicarea cortinei care dezvăluie auditoriului un cubist tableau vivant cu balerini mișcându-se cu dificultate.

Acest univers nu are o propensiune transcendențială ci plasează în centru sexualitatea și maternitatea (creația în ordinea naturii) (Fig.18). Milhaud însuși compune pe un libret care prezintă geneza ca având la

originea o triplă zeitate feminină, emblemă a maternității, în următoarele tablouri prezentându-se creația naturii (animalelor și florilor), a femeii și bărbatului, încheindu-se cu scena sărutului lor.

Cealaltă piesă aleasă pentru a ilustra îndepărtarea lui Milhaud de modernism este *La Sagesse*: cantată scenică sau oratoriul modernist între drama religioasă medievală și jazz., inspirată de Cartea Proverbelor din Vechiul Testament, capitolul 5.

Lucrarea, datând din 1935, este alcătuită din patru mișcări, a căror teleologie e mai puțin formală (opoziție, sinteză, rezolvare, echilibru, simetrie ...) cât conținutistă: ca și în alegoriile medievale, aflăm aici o dramă a salvării care pleacă de la o mișcare elegiacă, o lamentație asupra decăderii morale a umanității și a uitării de sine până și a Înțelepciunii, pentru a continua cu marșul celei de a doua mișcări, când Înțelepciunea pornește la drum într-un pelerinaj de misionariat menit să trezească în omenirea căzută (a cărei decădere este tradusă în infirmități ale trupului), cu a treia mișcare în care păcătoșii, în ritmuri de dans, merg spre pierzanie sau, dimpotrivă, se reformează sub biciul Înțelepciunii, culminând cu introducerea și sfârșitul mișcării finale, cu energicele acorduri repetate, în staccato.

Al doilea compozitor care prevestește schimbarea de paradigmă este *Olivier Messiaen*, din opera căruia am selectat suita pentru pian, *Vingt regards sur l'enfant –Jésus*, care încă se revendică esteticii cubiste, și *Quatuor pour la fin du temps*, imaginea de sfârșit al lumii, ca și sentimentele care o însoțesc, referindu-se la cea de a doua conflagrație mondială. Subcapitolul dedicat acestei din urmă lucrări este intitulat „*Consolarea muzicii, sau politizarea sacralului*”. Formule repetitive, cu alură mistică, ritmuri augmentate, expresii sonore tranșante, melodică frântă, în zigzag, cu intervale disonante sunt caracteristici care imprimă mișcării forță, viață, caracter decis, eterogen, distonant și violent. Cei șapte Îngeri ai Apocalipsei sunt descriși ca un tot unitar, reprezentanță ai Justiției divine, care acaparează întreaga omenire și aduc dezastre, confirmând sfârșitul Timpului pentru umanitate. Așa cum perspectivismul leitmotivic din *Vingt regards ...* amintea de cubiști și de poezia lui Wallace Stevens, putem găsi și aici o paralela simbolică între acest sfârșit al lumii, ezoteric, mistic și cel fizic și *Guernica* lui Pablo Picasso, o altă versiune a Apocalipsei, generată/inspirată de aceeași conflagrație mondială.

Declamația supremă a suferinței se regăsește în *fortissimo*-ul final, în care tema este descompusă, mozaicată, azvârlită în registre diferite. În această expunere Messiaen oferă sentimentul acut al *sfârșitului*, așa cum probabil era perceput de omenire în perioada în care compozitorul era prizonier al unui război absurd. Îngerii Apocalipsei oferă o justificare teosofică ororilor războiului, fapt ce poate aduce un minim de alinare în explicarea inexplicabilului.

Traiectul muzicii sacre la mijlocul secolului trecut, de o parte și de alta a celui de Al Doilea Război Mondial, în perioada de trecere de la modernism la postmodernism, confirmă observațiile anterioare privitoare la sensibilitatea stilurilor unei epoci, la schimbările de epistemă, ceea ce le conferă trăsături comune. Am încercat să identificăm locul ocupat de muzica modernistă târzie și din primele decenii ale epocii postbelice în tradiția muzicii sacre, limbajul specific perioadei și subiectele predilecte. Am observat două schimbări majore: evadarea din codul biblic și împrumuturile din structuri mitologice din afara Europei în modernismul târziu, iar, la începutul perioadei postbelice, o distanțare de tematica tradițională, atât prin reorientarea dinspre metafizica transcendentală către o tematică existențialistă și comunitară prin recuperarea unor forme caracteristice practicilor liturgice și resemnatizarea lor, cât și prin morfologia distinctă a unor forme generice caracteristice epocii premoderne. “Declinarea” muzicii sacre în diferitele faze ale istoriei muzicii a decantat în final o paradigmă inflexională completată în postmodernism la dimensiunea etică a condiției umane.

## **II. Postmodernismul: completarea unei paradigme inflecționale a muzicii clasice. Încercare taxonomică: religios – estetic – mitic – etic**

**Capitolele IV-X** sunt dedicate perioadei postmoderne, pe care o vedem întregind, ca al patrulea element, o paradigmă a muzicii europene. Deși încercarea de tipologizare ne-a parvenit de la *Olga Zosim* (*Zosim 2019: 135*), care identifică trei tipologii istorice în tradiția creștină a muzicii sacre: - timpurie, medievală și modernă, în funcție de percepția sacralului și de elementele care conferă coeziune și integritate

interioară -, criteriul nostru de clasificare nu ține de perioada istorică, încercând o tipologie în afara succesivelor ere.

Morfologia genurilor muzicale din Renaștere în postmodernism – o perioadă gândită de Zosim în continuitate – cuprinde, de fapt, rupturi mult mai radicale pentru a îngădui acoperirea lor de către un singur concept. În plus, autonomia muzicii în raport cu ritualul, tot mai accentuată pe măsură ce ne apropiem de epoca noastră, nu e specifică tradiției creștine, ci muzicii sacre în general. Mulți compozitori postmoderni reiau forme arhaice ale muzicii, sau modurile gregoriene, sau se declară a fi religioși (cu exemple atât de diferite precum Messiaen, Arvo Pärt sau John Tavener). De fapt, vectorul muzicii sacrale urcă până în clasicism, când formele se supun unor canoane ce le conferă mai mult o funcție estetică, intră într-un con de umbră în a doua parte a secolului al XIX-lea pentru a reapărea în modernism – într-o variantă, nu religioasă, ci universal spiritualistă, și cunoaște o adevărată resurrecție în postmodernism, când sacralul se confundă cu etosul. Religios-estetic-mitic-etic (religiosul convertit în etos) – acestea ni se par a fi fazele genezei și evoluției muzicii sacre. Se observă, de exemplu, că oratoriul, vecernia, misa – genuri specifice acestei muzici – cunosc o adevărată resurrecție în postmodernism.

Ce se înțelege prin teologia muzicii liturgice în 1990? Exploatarea revirimentului din politica Vaticanului care încurajează expresia credinței întregii comunități, a geniului și talentului diferitelor rase și popoare. Mișcarea pentru drepturile civile, imigrarea vietnamezilor în urma războiului, imigrația cubanezilor, valurile de imigranți din Pacificul asiatic sunt adoptate ca subiecte de practicile liturgice care încearcă să răspundă așteptărilor unei populații multi-etnice și multiculturale.

Se mai poate observa și că predilecția pentru subiecte grandioase, pentru episoadele majore ale Bibliei (Geneza, Regii, Exodul ...) face loc unor episoade cu mare încărcătură emoțională. Există o adevărată obsesie pentru Ultimele cuvinte ale Mântuitorului pe Cruce. Explicația este aceea că aici apare Iisus ca un simplu om, un centru etic al scenariului biblic, care își iartă călăii, se îngrijește ca mama sa să nu rămână singură, încredințând-o unui discipol, e mulțumit că și-a îndeplinit menirea. Literatura pe această temă de la sfârșitul secolului trecut și începutul acestuia este impresionantă:

În sfârșit, există al treilea caz de „canonizare”, care privește genurile populare, cum sunt opera rock sau spiritualul negru, muzica folk sau chiar disco.

Mai aproape de puritatea muzicii sacre, așa cum ne-am format o reprezentare despre ea, este Arvo Pärt, minimalist în sensul prezenței unor module repetitive (tintinnabuli), menite să reproducă sunetul de clopot. La Pärt se poate vorbi de o epură a formei care e mai apropiată de muzica arhetipală decât minima-listă, întrucât sentimentul religios este transmis cu toată intensitatea. *Magnificat* aparține anului 1989 și este reprezentativă pentru esențializarea stilului compozitorului, în acord cu utilizarea tehnicii *tintinnabuli*<sup>7</sup>. Preocuparea lui Pärt pentru unificarea ideatică de structură, utilizarea minimă a uneltelor și mijloacelor de creație, precum și simplitatea fundamentală a conceptului filosofic creștin, care oferă perspectiva unei vieți trăite conform unor principii de bază, reprezintă un summum creator care se oglindește în tehnica de compoziție minimalistă dezvoltată de către compozitor.

Revirimentul etic se produce, nu întâmplător, în perioada de dominație a filosofiei existențialiste, care interoga mai ales conștiința umanității greu pusă la încercare de recent încheiatul război.

Subcapitolul IV.2.1. se intitulează *Francis Poulenc: Dialogues des Carmélites sau eticizarea sacrului*.

Suprimarea dreptului la gândire liberă s-a produs prima oară în timpul Regimului de Teroare instalat la patru ani de la izbucnirea Revoluției Franceze, menită, în mod ironic, să garanteze libertate și fraternitate. Decreștinarea, politica lui Robespierre care a trimis o mare parte a clerului catolic francez în exil, a atins tragismul suprem în 17 iulie 1794 când șaisprezece călugărițe catolice au fost ghilotinate la Place du Trone în Paris. Faptul că abia în 1931 abordează Gertrud von Le Fort subiectul în nuvela *Ultima pe eșafod* se datorează poate readucerii în memorie a unei barbarii de către recente evenimente din Rusia Revoluției Roșii. Eroina la care se face aluzie în titlu este Blanche de la Force, călugărită la Paris, care scapă în timpul raidului trupelor lui Robespierre, dar care reușește să-și învingă frica acceptând martirajul

---

<sup>7</sup> Tehnică de compoziție dezvoltată de Arvo Pärt în anii 1970 (prima lucrare în acest stil, *Für Alina*, fiind compusă în 1976), ce reduce la minim interdependența melodie-armonie, ritmica însoțitoare fiind, de asemenea, minimalistă.

și alăturându-se celorlalte călugărițe care se îndreaptă spre eșafod cântând *Salve Regina*. Nuvela inspiră scenariul unui film (1947) de Raymond-Léopold Bruckberger, cu dialoguri de Georges Bernanos, și opera *Dialogues des Carmélites* (1953– 1956) în trei acte de Francis Poulenc. Din nou trădează similaritățile dintre arte mai curând probleme ale timpului decât fantezia unui autor izolat. Drama transcendentă este rescrisă în registru mundan, călugărițele substituindu-se personajelor biblice. Stareța se oferă ca și Iisus, să le determine pe celelalte călugărițe să jure că vor accepta martirajul pentru a atrage grația divină asupra bisericii căzute sub interdicție și a inocenților ghilotinați cu miile. Ele se vor oferi să moară pe eșafod pentru a răscumpăra un popor supus torturii. Călugărițele sunt asemenea unei comunități de sfinți, care, cum spune una dintre ele, mor pentru și în locul celorlalte.

În locul motivelor asociate personajelor biblice, ca în *Vingt regards... există acum*, secvențe motivice ale escaladării fricii până la proporțiile panicii pentru a sugera dimensiunea sacrificiului de sine care înalță aceste femei în rang cu Mântuitorul:

- motivul fricii
- motivul anxietății
- motivul panicii

Ca și în cazul lui Schoenberg, minimalismul este revizuit, refuzul semnificației, care i se atribuia lăsând loc unui program estetic-ideologic: minimalismul postbelic se declară antimaterialist, antirealist, contrar valorilor comerciale ale societății de consum, urmărind, dimpotrivă, valoarea simplității credinței și a atașamentului la comunitatea de oameni obișnuiți, fără elanuri de eroi sau martiri.

Abordarea minimalismului în subcapitolul următor (IV.2.2.) este prilej pentru un nou exercițiu comparatist: „*Convergența limbajelor artistice: minimalismul în muzică, literatură și arte plastice*”. Sunt prezentate opere minimaliste în poezie și artele plastice, iar exemplul muzical este Terry Riley cu *piesa sa* intitulată *In C* (fie că e vorba de C de la cod, fie C-ul notei do) (Fig. 28) însemnând adăstarea într-un început perpetuu, refuzul temporalității, schimbării, evoluției. Chiar și în domeniul religios, el cultivă un sincretism al diverselor credințe, după cum reiese dintr-un interviu acordat lui Anil Prasad (Prasad 2014: web), unde Riley mărturisește:” I’m a Hindu in the morning and a Muslim at night.” („Sunt hindus dimineața și musulman seara”).

Subcapitolul IV.2.3., este dedicat interferențelor dintre arta înaltă și populară, caracteristică postmodernismului și care pot fi observate și în cazul muzicii. Este exploatat revirimentului din politica Vaticanului, amintită anterior, care încurajează expresia credinței întregii comunități, a geniului și talentului diferitelor rase și popoare. Mișcarea pentru drepturile civile, imigrarea vietnamezilor în urma războiului, imigrația cubanezilor, valorile de imigranți din Pacificul asiatic sunt adoptate ca subiecte de practicile liturgice care încearcă să răspundă așteptărilor unei populații multi-etnice și multiculturală.

Se mai poate observa și că predilecția pentru subiecte grandioase, pentru episoadele majore ale Bibliei (Geneza, Regii, Exodul ...) face loc unor episoade cu mare încărcătură emoțională. Există o adevărată obsesie pentru Ultimele cuvinte ale Mântuitorului pe Cruce. Explicația este aceea că aici apare Iisus ca un simplu om, un centru etic al scenariului biblic, care își iartă călăii, se îngrijește ca mama sa să nu rămână singură, încredințând-o unui discipol, e mulțumit că și-a îndeplinit menirea. Este ilustrată ideea cu un mare număr de lucrări. Înfloresc genurile populare, cum sunt opera rock sau spiritualul negru, muzica folk sau chiar disco.

Ultima secțiune a acestui capitol este dedicată lui Arvo Pärt, ca moment de vârf al minimalismului și lucrării sale, *Magnificat*.

Mai aproape de puritatea muzicii sacre, așa cum ne-am format o reprezentare despre ea, este Arvo Pärt, minimalist în sensul prezenței unor module repetitive (tintinnabuli), menite să reproducă sunetul de clopot. La Pärt se poate vorbi de o epură a formei care e mai apropiată de muzicala arhetipală decât minimalistă, întrucât sentimentul religios este transmis cu toată intensitatea. *Magnificat* aparține anului 1989 și este reprezentativă pentru esențializarea stilului compozitorului, în acord cu utilizarea tehnicii *tintinnabuli* care imită sunetul unui clopot. Această tehnică de compoziție unifică melodia cu planul armonic, reducând exprimarea acestuia din urmă la minimul necesar: trisonul fundamental. În acest fel dispăre însăși ideea de conflict tensional, evoluția melodică propunând puncte de disonanță în raport cu figurația armonică, dar acestea sunt reduse ca efect sonor (comparativ cu muzica tonală sau modală) prin

regăsirea lor în ciclul de armonice superioare ale fundamentalei lucrării și, prin extensie, ale trisonului (major sau minor) rezultat din expresia armonică a fundamentalei.

**CAPITOLUL V. Muzică și ideologie: De la Che Guevara la Platon sau de la avangardism la poetici culturale în Amsterdamul postbelic** ia în discuție atacurile asupra academismului din partea unor grupuri de tineri care se considerau revoluționari, printre care Louis Andriessen, în Amsterdamul postbelic și care erau în spiritul unei epoci a mișcărilor de emancipare și liberalizare a stilurilor de viață, relațiilor interumane, discursului și atitudinilor publice.

Un prim subcapitol al Cap. V se ocupă de „Modernism (serialism) și avangardă (dadaism, *happening*) în anii ‘60 și ‘70“ – apreciat ca o continuare și desăvârșire a avangardei antebelice. Așa cum a fost revizuită avangarda modernistă în sensul descoperirii unor zone de spiritualitate, este descoperită și la avangarda postbelică o transcendere a concreteței materialului sonor sub forma metalimbajului – autoreflexivitate și – un element de noutate, muzica nu se arată conștientă doar de sine ci alunecă adesea într-un comentariu al altor discursuri – filosofice, politice, literare.

În 2002, lui Andriessen îi apărea cartea de eseuri intitulată *Gestolen Tijd* (Timp furat), cu dublu înțeles: timp furat pentru intelect de la societatea consumistă și muzică “furată” din alte timpuri. Lucrările lui Louis Andriessen din anii ‘70 au, așadar, o mare semnificație pentru istoria ideilor și artei din secolul al XX-lea. Ca și Stravinski, Andriessen hotărăște că, de fapt, muzica trebuie să fie despre muzică, Frits Van der Waa remarcând în 1993 că lucrările lui Andriessen sunt “comentarii, eseuri pe note, meta-muzică”.

După cum o și prezintă compozitorul Andriessen, muzica din opera *Teatrul lumii* despre viața lui Kirchner speculează registrul grotesc, eșantioanele de cânt gregorian fiind contracarate de ritmurile alternative, disonante, ale percuției. Andriessen realizează astfel un principiu de compoziție expus de Xenakis în ediția a doua a cărții sale despre formalismul matematic aplicat limbajului muzical privind realizarea unui „stil muzical global” cu combinații ale modelelor anterioare, de o barocă diversitate (simetrie și asimetrie interioare).

În **Capitolul VII**, este comentată îndepărtarea de avangardă, exemplificată prin noile direcții în muzică: Noua Simplitate, Noua Complexitate, Muzica Spectrală și Arhetipală.

**Capitolul VIII** este dedicat unei direcții muzicale în căutare de sensuri ultime – muzica arhetipală.. Arhetipul chiar este structură repetabilă, este principiul structurant al unei desfășurări paradigmatică de fenomene. Slovaca Zuzana Martináková-Rendeková (Martináková-Rendeková, 2006: 14) vorbește de arhetipuri cu un termen din fizică, acela de abstractori, dar și de parametri de ordine care acționează ca niște axe ale autogenerării lucrării muzicale ca sistem sinergetic. Arhetipurile nu sunt doar de natură inconștientă, cum le considera Jung, ci și ca *meme* – *pattern*-uri informaționale care pot fi copiate de la memoria unui individ la altul. Ea îl citează pe Steven Jan (Jan 2000), care descrie rolul acestor unități de informație culturală (asemănătoare genelor biologice) în replicarea unor structuri din domeniul limbii, tradițiilor, artei, religiei, științei etc. Din bibliografia românească, am citat studiul “Văluri ale transcendenței în discursul muzical,” de Dan Dediu, care asociază arhetipul cu mituri ale transcendenței, dar, pe de o parte, le reduce pe acestea la narațiuni culturale dependente de o mulțime de factori istorici și geopolitici (context istoric, de timp, spațiu, religie, cultură, grup social, familie, educație, înclinații, complexe – Dediu 2015: 29), iar, pe de alta, investește limbajul muzical cu calitatea de “portal” către ceva de dincolo de el într-o perioadă în care limbajul e considerat sieși suficient și auto-reflexiv. El stabilește corelații între o semantică transcendențială și elementele de discurs muzical prin care se transmit anumite sensuri, se realizează o teleologie sonoră (finalitatea transcendențială a muzicii). De exemplu, sunetelor înalte le este asociată ideea de superioritate, de divinitate.

Am exemplificat cu o lucrare a lui Philip Glass, Simfonia 5 (creațiunea în versiune budistă), și cu *Creațiunea* (în versiune biblică) a lui Haydn, ca o compoziție-martor dintr-o perioadă anterioară, ceea ce dovedește că muzica arhetipală are un plus de universalitate păstrându-și peste timp caracteristicile fundamentale.

Din clasificarea lui Octavian Nemescu a arhetipurilor – naturale, mitice și culturale – postmodernismul le reține pe cele din urmă, definite ca un metalimbaj, o resemnificare a unei semnificații denotative care se realizează în cadrul unei anumite comunități, după cum argumentează Roland Barthes în *Mitologii*



(1957). În simfonia amintită a lui Glass, creațiunea în versiune budistă, oscilând între arhetipuri – Roata Vieții, a încarnărilor în ciclul viață moarte, și Gankyl, Roata Bucuriei, a liniștii, păcii, are caracteristici specifice spațiului de origine. *Etapele narațiunii nu sunt nici nașterea fizică a universului, nici drama mântuirii caracteristică religiilor creștine sau islamice. Sunt poveștile originii (ale ființelor simțitoare, ale oamenilor etc.) și ale momentelor arhetipale de pe Roata Vieții (naștere, moarte, suferință, renaștere). Deoarece modelul este ciclic în loc de progresiv, conținutul muzical nu va diferi semnificativ de la o mișcare la alta. Nu e vorba de monotonie, cum i s-a reproșat compozitorului, ci de respectare a semnificației profunde a matricei mitice.*

*De asemenea, mythos este absorbit de ethos, în virtutea vectorului specific al postmodernismului în general. Estetica budistă, conform lui H. Prasad (2011), este inseparabilă de etică; nu este o chestiune de frumusețe, ci de a trăi o viață sfântă.*

**Ultimul capitol** examinează schimbările formale ale muzicii tradiționale bisericești în postmodernism: alegerea unor pasaje scurte din Biblie caracterizate prin introspecție sufletească (Iisus gândindu-se la destinul său, încercând să înțeleagă confuz scopul și misiunea sa), acte eroice (Eстера și Judith salvând evreii), sacrificiul de sine și făbulele morale, mai degrabă decât capitolele cheie de stringență dogmatică. Caracteristicile esteticii postmoderniste sunt combinația dintre arta înaltă și populară, fragmentarea și hibriditatea. Muzica înrădăcinată în Biblie se bazează pe surse eterogene, cum ar fi misterele religioase medievale (Misterele din Ciclul Wakefield), jazz, muzică populară (celtică, Orientul Îndepărtat sau est-european, ca în *Seven Last Words from the Cross*, 1994, de James MacMillan), apropieri de muzica antică. (de fapt o pastişă, ca în *The Beautitudes* de Howard Goodall, 2009). Atmosfera sacramentală se pierde într-o narațiune despre o figură a lui Iisus domesticită și diminuată: *The Boy* (1977) de David Palmer sau *El Niño* (2000) de John Adams. Aceste compoziții de la începutul mileniului sunt ecouri tardive și sublimite ale operelor rock din anii '70, care conțineau aluzii politice (ca în *The Business of Good Government* de Yale Marshall, 1970), diseminând preocuparea pentru spiritul public, grija pentru nenorocirii pământului, sprijin pentru mișcarea și ideologia hippie (în special, *Jesus Christ Superstar* al lui Lloyd-Weber). *Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat* al lui Andrew Lloyd-Webber a însemnat o descoperire la momentul primei audiții de la Catedrala Sf. Paul în 1968, cu David Daltrey din trupa psihedelică britanică Tales of Justine interpretând pe Joseph. Un oratoriu pop de 15 minute (prelungit mai târziu la 35 de minute) sau o cantată pop pentru copii, această piesă muzicală s-a impus pe baza eclectismului care caracterizase arta *happening* din deceniul precedent în America: a combinat tradiția religioasă medievală - misterele Wakefield, derobate de solemnitatea lor religioasă -, cu muzica pop (rock, cabaret, cântec popular). Cele câteva remixuri, inclusiv un film video din 1999, sunt simptomatice pentru rezistența acestui stil postmodernist chiar și peste pragul mileniului.

Schimbările radicale din compozițiile muzicale bazate pe Biblie în modernitatea târzie (modernism și postmodernism) indică un rol mai mic jucat de conținutul tematic în comparație cu convențiile generice, tendințele culturale, procedeele și atitudinile care caracterizează fiecare fază a istoriei muzicii a unei generații din anii '70. ***Jesus Christ Superstar* de Andrew Lloyd Webber** este o operă rock ce a fost concepută inițial (1970) sub formă de concert, o succesiune logic ordonată de cântece similară oratorului din muzica cultă, ulterior (1971) beneficiind de montare scenică pe Broadway, la Mark Hellinger Theatre, datorită succesului avut cu albumul înregistrat în anul anterior. Libretistul Tim Rice, colaborator îndelungat al compozitorului Andrew Lloyd Webber, a folosit ca suport textual Evangheliile după Marcu, Matei și Luca, cea după Ioan având ponderea cea mai mică în această creație artistică. Opera dezvăluie ultima săptămână din viața lui Iisus, tratată într-o manieră modernă, prin utilizarea unor referințe politice și sociale valabile pentru jumătatea secolului al XX-lea. Lucrarea se focalizează pe psihologia personajelor, iar unghiul subiectiv îi aparține apostolului Iuda, personaj nesatisfăcut de direcția în care Iisus își păstorește discipolii. Acest antagonism este speculat muzical printr-o dinamică a narațiunii artistice care opune permanent binele suprem trăirilor interioare zbuciumate, angoasante, mocnite. Atât montările scenice, cât și cele filmice realizate cu această operă conțin o multitudine de anacronisme intenționate, care reliefează crevasa adâncă între puritatea păcii universale și tarele societății moderne și contemporane.

## CONCLUZII. CONTRIBUȚII ORIGINALE

În postmodernism, tipologiile muzicale sunt momente de autoreflexivitate (autodefinire, nu independentă, ci în funcție de limbaje precedente): Noua simplitate, Noua complexitate, Muzica spectrală și arhetipală. Nu artistul, ci omul integrat unei naturi anonime, de care este intens conștient ca de o parte a propriului câmp energetic, își măsoară în muzică ritmul respirației, impresia tactilă a materialului din care e fabricat instrumentul, identificarea cu fenomenele cosmice, disciplinarea imaginarului în structuri de sensuri (arhetipuri). După animism (înzestrarea naturii cu prezență spirituală) și după spiritua-lismul/spiritismul teosofilor moderniști, asistăm la sinteza trupului (re)simbolizat – o fuziune a corpului sonor și a sensurilor atribuite cultural.

Cercetarea noastră asupra muzicii postmoderniste de inspirație biblică s-a dovedit fructuoasă în sensul că acest capitol al artei contemporane conține în mic imaginea de ansamblu a perioadei: s-a generalizat procesul de hibridizare început în prima jumătate a secolului trecut, atât în ceea ce privește conținutul (amalgam de mituri, împrumuturi din religii europene și non-europene), cât și forma, compozițiile purtând titluri generice moștenite din perioada clasică – oratoriu, misa, drama sacră – dar asimilând materie muzicală din alte epoci, precum drama religioasă medievală, din alte spații (extrem-orientale), în registru eterogen (arta înaltă, pop art), și în diverse genuri (jazz, negro spiritual, muzică populară, muzică religioasă asiatică etc.). În același timp, cea mai recentă resacralizare a muzicii, localizată surprinzător în America (patria culturii pop), datorată Orchestrei Simfonice din Atlanta, ridică mult standardele în materie de conținut și performanță prin împrumuturi erudite din toate culturile lumii și prin sofisticare formală.

Schimbările radicale din compozițiile muzicale bazate pe Biblie în modernitatea târzie (modernism și postmodernism) indică un rol mai mic jucat de conținutul tematic în comparație cu convențiile generice, tendințele culturale, procedeele și atitudinile care caracterizează fiecare fază a istoriei muzicii. Compozitorii nu au fost niciodată conștienți de influențele reciproce dintre discursurile unei epoci așa cum au fost în perioada postbelică, denumită în mod obișnuit postmodernism. Eterogenitatea, tehnicile de colaj și fragmentarea au caracterizat și prima jumătate a secolului, dar de data aceasta ele privesc nu numai diverse forme de artă, ci domenii disciplinare distincte. Pe 23 februarie 2017, Washington Post a remarcat în legătură cu nominalizatul la Grammy Christopher Theofanidis: „Ceea ce mă impresionează la Theofanidis este capacitatea lui de a amesteca mai multe limbaje muzicale despre care credeam că se exclud reciproc. . . există elemente de muzică asiatică, minimalism, cromatism înalt și un fel de impresionism viu colorat. . . rezultatele sunt extrem de atractive.” Interpretarea oratorului lui Theofanidis pentru solisti, cor și orchestra, *Creation/ Creator*, în 1915 de către Atlanta Symphonic Orchestra, condusă de Robert Spano, a oferit publicului un amestec de referințe din mitologie (*Rig Veda*, Geneza evreiască, un mit chinezesc al creației), filozofie (Platon, Aristotel, Leibniz), literatură (Chaucer, Dante, Herman Melville, Walt Whitman, Truman Capote, Margaret Cavendish), artă (Michelangelo), știință (de la anticul Democrit la relativismul contemporan – Einstein – sau fizica cuantică – Planck).

Deosebită de programele de estetică modernistă, care s-au concentrat pe structura și expresia muzicală, este și încercarea de a defini noua muzică în raport cu filosofia contemporană, în special a deconstrucționistului Derrida, a filosofului analitic Gilles Deleuze, a psihanalistului Jacques Lacan și a teoreticienilor canonului postmodernist (Ihab Hassan și Jean-François Lyotard).

Urmăm pe această cale încercând să identificăm o matrice stilistico-epistemică comună pentru domenii atât de diferite precum muzica și fizica în discutarea modernismului și a muzicii și lingvisticii în cazul postmodernismului, deoarece prima jumătate a secolului a fost dominată de Noua Fizică, în timp ce perioada postbelică a fost dominată de modele lingvistice.

Metoda pe care am adoptat-o este interdisciplinară, în concordanță cu logica polivalentă (postformală) a articulării idiomului muzical, adică narațiunea noastră explicativă despre canonizarea postmodernistă traversează granițe disciplinare, cum sunt cele dintre știință și umanități, precum și dintre muzică și restul formelor de artă contemporană.

Scopul acestei lucrări este de a aduce în discuție argumente care susțin o viziune foucaultiană asupra tuturor idiomurilor unei epoci care sunt susținute de o epistemă comună. Deși Biblia a reunit de-a

lungul timpului o cantitate imensă de compoziții muzicale, trăsături comune între oratoriul *Creațiunea* lui Haydn, pe de o parte, și piesele muzicale înrudite generic semnate de Antonio Braga (*San Domenico di Guzman*, 1997), Matthew King. (Oratoriul de cameră *Ghetsemane*, 1998), John Adams (Operă-oratoriu *El Niño*, 2000) sau Christopher Theofanidis (*Creation/ Creator*, oratoriu, 2015), etc., pe de altă parte, sunt greu de găsit.

Abordarea interdisciplinară și comparatistă, studiul relației dintre stiluri și mutații estetice și mișcarea de idei sunt singulare în istoria exegetică a ultimului secol, studiul interdisciplinar fiind de dată recentă și dificil de abordat. Deși analizele muzicale nu lipsesc, accentul cade asupra dimensiunii teoretice, de contextualizare a artei componistice, nu ca o artă autonomă ci ca o componentă a culturii, o meditație asupra condiției umane și în lumina rolului ei în viața societății.

Înapoi la elitism, la coduri sofisticate care condiționează trecerea pragului sălii de concert de existența unui fond apercceptiv și a unei culturi enciclopedice? Este tema unui viitor demers.

## REFERINȚE BIBLIOGRAFICE:

- Andreopoulos, Andreas. 2000. "The Return of Religion in Contemporary Music", in: *Literature and Theology*, Volume 14/1, March 2000, Oxford University Press, pp 81-95
- Andriessen, Louis, *Opera omnia*  
<http://www.composers21.com/compdocs/andriesl.htm> (accesat mai 2020)
- Andriessen, Louis, Homepage at <https://www.boosey.com/cr/music/Louis-Andriessen-De-Staat/1425> (accesat 20 mai 2020)
- Andriessen, Louis and Schönberger, Elmer. (2006 [1989]). *The Apollonian Clockwork: On Stravinsky*. Translated from the Dutch by Jeff Hamburg. Oxford, New York: Oxford University Press. Amsterdam Academic Archive
- Anghel, Irinel (2018) *Orientari, directii, curente ale muzicii romanesti din a doua jumătate a secolului XX*, București: Editura Eikon
- Augustine. 1947. *On Music* (trans. Robert C. Taliaferro), in *Writings of Saint Augustine*, vol. 2, Washington: Catholic University of America Press, 1947, pp. 153–379
- Bahm, Archie J. (1957). „Buddhist Aesthetics”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 16, Vol. No. 2 (Dec., 1957), pp. 249-252  
<https://doi.org/10.2307/427603>. (accesat iunie 2020)
- Bannister, Peter. (2010). "Messiaen as Preacher and Evangelist in the Context of European Modernism", in Andrew Shanton (Ed.), *Messiaen the Theologian*, Farnham: Ashgate Publishing, 2010 (pp. 29-40)
- Barthes, Roland. (1959) *Mythologies*, London: Vintage
- Bejo, Ermir. "Postmodernism in Philosophy and Music." July 8, 2018.  
<https://ermirbejo.com/postmodernism-in-philosophy-and-music>
- Benedict XVI (2008). Lecture by the Holy Father Benedict xvi at the University of Rome "La Sapienza". Web: [http://w2.vatican.va/content/benedictxvi/en/speeches/2008/january/documents/hf\\_ben-xvi\\_spe\\_20080117\\_la-sapienza.html](http://w2.vatican.va/content/benedictxvi/en/speeches/2008/january/documents/hf_ben-xvi_spe_20080117_la-sapienza.html)
- Bennett, David. (2005) "Postmodern Eclecticism and the World Music Debate: The Politics of the Kronos Quartet", *Context* 29 & 30/ 2005.  
[https://cpb-ap-se2.wpmucdn.com/blogs.unimelb.edu.au/dist/6/184/files/2016/09/29-30\\_Bennett-2n18gkh.pdf](https://cpb-ap-se2.wpmucdn.com/blogs.unimelb.edu.au/dist/6/184/files/2016/09/29-30_Bennett-2n18gkh.pdf) (accesat iulie 2020)
- Berens, Marten (2012). "Time, Eternity and the Problem of Minimal Music's Alleged Non-Linearity" in Louis Andriessen's *De Tijd*, *CeReNeM Journal*, Temporality in *Contemporary Music*, Issue 3, November 2012; Edited by Rochard Glover, University of Huddersfield.
- Berg, Alban. 1923. *Wozzeck*. reducere voce-pian realizată de Fritz Heinrich Klein, Universal-Edition A. G., Leipzig,

Bonds, Mark Evan. 2014. *Absolute Music: The History of an Idea*. New York: Oxford University Press

Borg, Meerten B. Ter & Henten, Jan Willem van. (2010). *Powers: Religion as a Social and Spiritual Force (The Future of the Religious Past)*. New York: Fordham University Press.

Bosco, Marc. (2001). *Georges Bernanos's Monsieur Ouine*. William Bush - 2001 - Logos: A Journal of Catholic Thought and Culture 4 (1):76-97

Brauneiss, Leopold. (2012) "Musical Archetypes: the basic elements of the tintinnabuli style". În *The Cambridge Companion to Arvo Pärt*. Editat de Andrew Shenton. Cambridge: Cambridge University Press, (pp 49-75)  
DOI: <https://doi.org/10.1017/CCOL9781107009899.005>  
<https://www.cambridge.org/core/books/cambridge-companion-to-arvo-part/musical-archetypes-the-basic-elements-of-the-tintinnabuli-style/0A9C0212B3022BB0DB74F2FCB0ACF201> (accesat februarie 2021)

Butler, D. & Brown, H. (1994). "Describing the Mental Representation of Tonality in Music" în *Musical Perception* edited by Rita Aiello, Oxford: Oxford University Press.

Butler, D. & Brown, H. & Riess Jonres, Mari (1994). "Musical and Temporal Influences on Key Discovery", *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, Vol. 11 No. 4, Summer, 1994; (pp. 371-407)  
DOI: 10.2307/40285632

Carter, Elliott. 1979. "On Edgard Varèse," in *The New Worlds of Edgard Varèse: A Symposium*, ed. Sherman Van Solkema. ISAM Monographs #11: 1979, 2

Catorce, Rev. Dr. Isaias (2013). "Post-Modernism and Its Influence in the Church".  
<https://asburyseminary.edu/elink/post-modernism-its-influence-in-the-church/> Accessed July 2021.

Connor, Steven. (1989). *Postmodernist Culture: Introduction to the Theories of the Contemporary*. Oxford: Blackwell Publishers

Cope, David. (2000). *Virtual Music. Computer Synthesis of Musical Style*. Cambridge Massachusetts: The MIT Press. London 2000

Coroiu, Petruța & Alexandra Belibou (2017). "Psalm 130 – textual consensus in Romantic music and the 20th century music," *Miami Beach: International Journal of Cultural Heritage*, Volume 2/ 2017 (pp 183-6)

Coulebrier, K., & Janssens, D. 2017. "Writing Music (and Music History): Referential Ramifications in Claus-Steffen Mahnkopf's Kurtág-Zyklus." *Tempo*, 71(279), 18-37. doi:10.1017/S0040298216000681

Cowan, Rob. 2001. *The Gramophone Newsletter*, no 2, 2001.  
<https://www.gramophone.co.uk/review/glass-symphony-no-5> (accesat septembrie 2021)

Cross, Charlotte M. & Russell A. Berman (Ed.) (2000) *Political and Religious Ideas in the Works of Arnold Schoenberg*. New York: Routledge

Dahlhaus, Carl ((1978). "Formenlehre und Gattungstheorie bei A. B. Marx." In *SieversFs* 29-35. [Rilm 78- 6059.] Forchert: Arno

Darius Milhaud Society. (1988). "The Darius Milhaud Society Newsletter 1, Vol. 4, Summer 1988" (1988). [https://engagedscholarship.csuohio.edu/milhaud\\_newsletters/1](https://engagedscholarship.csuohio.edu/milhaud_newsletters/1) (accesat februarie 2021)

Dediu, Dan. „Un model ontologic muzical”. Web: <file:///E:/CarteCSParhetip.pdf> #

Dediu, Dan. (2015). "Văluri ale transcendenței în discursul muzical," *București: Revista MUZICA* Nr.1-2 / 2015

Dediu, Dan. "Enescu und die Synergie der Musik im Abendland – der kritische Romantiker." (Aus dem Rumänischen übersetzt von Sorin Georgescu).  
[http://www.dandediu.ro/writings/dandediu\\_kitische\\_romantik\\_bei\\_enescu.pdf](http://www.dandediu.ro/writings/dandediu_kitische_romantik_bei_enescu.pdf)

Deleuze, Gilles, Guattari, Felix (1980) *A Thousand Plateaus*. Translation by Brian Massumi. Minneapolis & London: University of Minnesota Press

Derrida, Jacques. (1972). "Signature, Event, Context", in *Limited Inc.*, Evanston II: Northwestern University Press

Derrida, Jacques. 1972. *Marges de la philosophie*, Paris: Editions de Minuit.

Drew Stephen, J. (2013). "The Wild Hunter, the Wandering Jew, and the Flying Dutchman: The Hunt In Wagner's *Der fliegende Holländer*," în *Musical Perspectives, People, and Places: Essays in Honour of Carl Morey* Volume 33, Number 2, 2013. (pp. 19-34). Digital Publication of the Canadian University Music Society / Société de musique des universités canadiennes. URI:  
<https://id.erudit.org/iderudit/1032693ar> DOI: <https://doi.org/10.7202/1032693ar>

Duțică, Luminița. (2016). "Recovering a mythical time. The Opera-fresco Steps of History by Mihai Moldovan," Brașov: Bulletin of the Transilvania University of Brașov – Supplement Series VIII: Performing Arts • Vol. 9 (58) No. 2 – 2016 (pp. 111-136)

Ebright, Ryan Scott. (2014). *Echoes of the Avant-Garde in American Minimalist Opera*. file:///C:/Users/user/Downloads/5984.pdf. (accesat august 2020)

Eminescu, Mihai. (1884). *Poesii*. București: Editura Librăriei Socecu & Comp.

Enescu, George (1916) *Strigoi*, partitura, din arhiva personală a dirijorului Gabriel Bebeșelea.

Erlmann, Viet. (1996). 'The Aesthetics of the Global Imagination: Reflections on World Music in the 1990s,' *Public Culture* 8 /1996 (pages 68–87).

Everett, Yayoi Uno. (2006). *The Music of Louis Andriessen*. Cambridge University Press, New York: Cambridge University Press

Fabre, Daniel. (2005). Préface. „Un nouvel orientalisme”, in Pierre Lagrange & Claudie Voisenat, *L'ésotérisme contemporain et ses lecteurs: Entre savoirs, croyances et fictions*. New edition [online]. Paris: Éditions de la Bibliothèque publique d'information. <http://books.openedition.org/bibpompidou/640>. DOI:<https://doi.org/10.4000/books.bibpompidou.640> (accesat octombrie 2023)

Frandes, Marcel.(2021). "Erotism și fascinație a morții - Oratoriul enescian *Strigoi*, un dar al Orchestrei Filarmonicii Enescu - Festivalul Enescu, 2021". Liter-Net. Septembrie 2021.<https://agenda.liternet.ro/articol/25773/Marcel-Frandes/Erotism-si-fascinatie-a-mortii-Oratoriul-enescian-Strigoi-un-dar-al-Orchestrei-Filarmonicii-Enescu-Festivalul-Enescu-2021.html> (accesat ianuarie 2021)

Frigyesi, Judit. 2012. "Who is the Girl in Bartók's *The Miraculous Mandarin*? A Case Study of Mimi's Deleted Scene and Its Dramatic Meaning." *Studia Musicologica*, Vol. 53, No1/3, pp. 1-34.

Glass, Philip. (2001) "Glass Symphony No 5." *Gramophone Newsletter* 2/ 2001.

Glass, Philip. (1977) *Liner notes for Music in 12 Parts: Parts 1 and 2* (Virgin Records CA2010, 1977), n.p.

Garaz, Oleg. (2015). „Genurile muzicii și <regresia> înspre organicul primordial: de la sociologic la antropologic, de la taxinomic la arhetipal” (II). București: Revista MUZICA Nr.1-2 / 2015 (pp. 59-107).

Georgescu, Corneliu Dan. (2015). "Compoziția cu ajutorul computerului. O introducere în „muzica algoritmică,” București: Revista MUZICA Nr.1-2 / 2015 (pp. 12-26)

Goehr, Lydia. (2005). (2005). "Undoing the Discourse of Fate: The Case of *Der fliegende Holländer*," Baltimore, Maryland: *The Opera Quarterly*, Volume 21, Number 3, Summer 2005 (pp. 430-451)

Grella, George. (2018). "Philip Glass Ensemble revisits an epic with *Music in Twelve Parts*." *New York Classical Review*, Oct 28, 2018 <https://newyorkclassicalreview.com/2018/10/philip-glass-ensemble-revisits-an-epic-with-music-in-twelve-parts/>

Gresham, Mark (April 25, 2015). "Review: World premiere of Theofanidis' oratorio shows ASO, Spano at the Peak of Power". ArtsATL. Archived from the original on February 15, 2016.

Grisey, Gérard. (1974). *Espaces acoustiques 2/2 Modulations, pour trente-trois musiciens*. <https://www.youtube.com/watch?v=1BQQQ2bu3GM> (accesat august 2020)

Heisenberg, Werner. *Physics and Philosophy* (1989 [1959]). London: Penguin Books. <http://www.naturalthinker.net/trl/texts/Heisenberg,Werner/Heisenberg,%20Werner%20-%20Physics%20and%20philosophy.pdf> (accesat septembrie 2020)

Harrison, Bryn. 2012. "Scanning the temporal surface: aspects of time, memory 59 and repetition in my recent music", in *CeReNeM Journal Temporality in Contemporary Musics* Issue 3: November 2012, University of Huddersfield, pp. 59-72

Herrick, James A. (2003). *The Making of the New Spirituality: The Eclipse of the Western Religious Tradition*. Dovner's Grove Illinois: InterVarsity Press

Hidalgo-Downing, Laura & Bianca Krailjevic (eds.). (2020). *Performing Metaphoric Creativity across Modes and Contexts*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company (pp. 43–69).

- Hodkinson, Tim. (2016). *Music and the Myth of Wholeness: Toward a New Aesthetic Paradigm*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press. [https://www.amazon.co.uk/Music-Myth-Wholeness-Aesthetic-Paradigm/dp/0262034069#reader\\_B08BT69SZJ](https://www.amazon.co.uk/Music-Myth-Wholeness-Aesthetic-Paradigm/dp/0262034069#reader_B08BT69SZJ) (accesat noiembrie 2023)
- Huron, D. (2015) *A Cognitive Approach to Medieval Mode: Evidence for an Historical Antecedent to the Major/Minor System*. Ohio State University
- Iddon, Martin. (2008). "The Dissolution of the Avant-Garde", *Journal for New Music and Culture*. 2008 ; Vol. 1, No. 1.
- Iliuț, Vasile (2001 ). *De la Wagner la contemporani*. Vol.5. București: Editura Universității Naționale de Muzică.
- Jan, S.: "Replicating Sonorities: Towards a Memetics of Music". Manchester U.K. : *Journal of Memetics – Evolutionary Models of Information Transmission*, 4, 2000  
<http://www.journals4free.com/link.jsp?l=3104592> (accesat 10 octombrie, 2020)
- Jones, Josh. (2017). „Wassily Kandinsky Syncs. His Abstract Art to Mussorgsky’s Music in a Historic Bauhaus Theatre Production (1928)”. *Art, Music*, 18 septembrie 2017.  
<https://www.openculture.com/2017/09/wassily-kandinsky-syncs-his-abstract-art-to-mussorgskys-music-in-a-historic-bauhaus-theatre-production-1928.html> (accesat ianuarie 2019)
- Jura, Iulian. (1933). *Mitul în poezia lui Eminescu*, Paris: Librairie Universitaire J. Gamber.
- Karlinsky, Simon. (1986). "Igor Stravinsky and Russian Primitivist Theatre," în *Confronting Stravinsky: Man, Musician, and Modernist*. Berkeley and Los Angeles, ed. Jann Pasler, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, pp. 3-15
- Király V, István. 2006. "Ciphers and Existence – Karl Jaspers between West and East". *Journal for the Study of Religions and Ideologies*. 5, March 2006 (pp 151-160).  
[https://www.researchgate.net/publication/49614274\\_Ciphers\\_and\\_Existence\\_-\\_Karl\\_Jaspers\\_between\\_West\\_and\\_East](https://www.researchgate.net/publication/49614274_Ciphers_and_Existence_-_Karl_Jaspers_between_West_and_East). (accesat octombrie 2020).
- Knytt, Erinn E. (2016). „Approaching the Essence of Music: Stylistic Heterogeneity”, *Journal of Musicological Research*. Volume 35, 2016 – Issue 3 (pp. 176-199)
- König, Werner. 1974. *Tonalitätsstrukturen in Alban Bergs Oper Wozzeck*. Munich: Schneider.
- Kotlyarov, B. (1984). *Enesco, His Life and Times*, New Jersey. Paganiana Publication.
- Kramer, Jonathan D. (1996). "Postmodern Concepts of Musical Time", *Indiana Theory Review* 1712 Fall 1996, pp. 21-62
- Kramer, Jonathan D., 2016. *Postmodern Music, Postmodern Listening*. New York, London, New Delhi: Bloomsbury Academic
- Kraut, Joel. (2020). John Cage and the Mystification of Musical Silence, in, *Powers: Religion as a Social and Spiritual Force*, ed. by Meerten B. ter Borg and Jan Willem van Henten, New York City: Fordham University Press, 2010.  
DOI:10.5422/fso/9780823231560.003.0016 Accesat august 2020
- Lacan, Jacques. (1969). *Analyticon*. Vincennes – Impromptu No 1. 3 Decembre 1969  
<http://ecole-lacanienne.net/wp-content/uploads/2016/04/1969.12.03-1.pdf> (accesat noiembrie 2020)
- Larson Powell, (2016). Latent Modernism: Formula and Athematicism in Later Roussel, în *Journal of Musicological Research*, Volume 35, 2016, Issue 3, pp. 1-31
- Leask, Ian. 2016. „Performing Cosmic Music: Notes on Plato’s *Timaeus*”. *REA: A Journal of Religion, Education and the Arts*, Issue 10, 'Sacred Music', 201
- Lerdahl F, Jackendoff R. 1983. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, Mass: The MIT Press.
- Letellier, Robert Ignatius. (2017). *The Bible in Music*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing
- Lippman, Edward A. 1992. *A History of Western Musical Aesthetics*. Lincoln & London: University of Nebraska Press
- Lippman, Edward A. 1999. *The Philosophy & Aesthetics of Music*. Lincoln, N.E.: University of Nebraska Press

Logan, Jennifer. (2012). "Archetypal Congruencies between Number and Mysticism found in the sacred Electro-acoustic Music of Charon's Pantheon" ATINER CONFERENCE PAPER SERIES No: ART2014-1097. <https://www.atiner.gr/papers/ART2014-1097.pdf>

Low, Sor Ching. (2007). Religion and the invention(s) of John Cage. Religion – Dissertations. 10. [https://surface.syr.edu/rel\\_etd/10](https://surface.syr.edu/rel_etd/10). (accesat octombrie 2020).

Lowe, Melanie.(2013). "Creating Chaos in Haydn's Creation." HAYDN: Online Journal of the Haydn Society of North America 3.1 (Spring 2013), <http://haydnjournal.org>. © RIT Press and Haydn Society of North America, 2013.

Lloyd Webber, (1970). Andrew, *Jesus Christ Superstar*, libretist Tim Rice, Vocal Score, The Really Useful Group Limited, London.

MacINTYRE, Alasdair. "Epistemological Crises, Dramatic Narrative, and the Philosophy of Science", *Monist* 60, 4 (October 1977), pp. 453-472. <https://toutcequimonte.files.wordpress.com/2015/02/macintyre-epistemological-crises-1.pdf> (accesat decembrie 2020)

Mahnkopf, Claus- Steffen. "Musical Modernity. From Classical Modernity up to the Second Modernity – Provisional Considerations". Web: <https://www.yumpu.com/en/document/view/6774443/musical-modernity-from-classical-modernity-up-to-the-second>

Martináková-Rendeková, Zuzana. (2016). "Musical Archetypes and Memes – Basic Natural Principles of Musical Work", in Cavtat, Croatia: *Proceedings of the 7th WSEAS International Conference on Acoustics & Music: Theory & Applications*, June 13-15, 2006 (pp. 13-17)

Maas, Sander van. (2009). *The Reinvention of Religious Music: Olivier Messiaen's Breakthrough Toward the Beyond*, New York: Fordham University Press.

Más-Arocas, O. (2016). Fearless Programming: Invigorating the American Orchestral Tradition through New Music, Bowling Green State University.

Milhaud, Darius. (1923). *LaCréation du monde*, Op. 81a.<https://youtu.be/nWpAQ6AWMDA?t=37> (accesat aprilie 2022)

Messiaen, Olivier. (1947). *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus*. Paris: Durand S.A.

Metzer, David Joel. 2009. *Musical Modernism at the Turn of the Twenty-first Century*. Music in the Twentieth Century 26. Cambridge and New York: Cambridge University Press.

Meyer, Leonard B. (1956). *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: Chicago University Press.

Milhaud, Darius. (1923). *La Création du monde*, Op. 81a. <https://youtu.be/nWpAQ6AWMDA?t=37> Accesat mai 2021.

Milhaud, Darius. (1962). *Ma Vie Heureuse*. Malakoff, Paris: Dunod Éditeur.

Milhaud, Darius (1929). "L'évolution du jazz--band et la musique des nègres d'Amérique du nord," *Le Courrier Musicale*, 25 (9), 1 Mai, pp. 163-4.

Miller, Robert Ward. "Darius Milhaud's *La Création du Monde*: the conductor's guide to performance." DMA (Doctor of Musical Arts) thesis, University of Iowa, 2011. <https://doi.org/10.17077/etd.pgpu2bpd> (accesat aprilie 2022)

Moraru, Mihai.(1997).*De nuptiis Mercurii et Philologhiae*. București: Editura Fundației Culturale Române.

Morton, Lawrence. (1979). "Footnotes to Stravinsky: Le sacre du printemps", *Tempo*, March 1979, pp. 9-16

Nagel, Jody. 1986. "Pitch Structure and Dramatic Association inThe Murder Scene of Alban Berg's *Wozzeck*". Web: <https://www.jomarpress.com/nagel/articles/BergWozzeck.html>

Nemescu, Octavian (2015). "Istoria muzicii spectrale," București: *Muzica* Nr. 5 / 2015 [file:///E:/Nemescu\\_Istoria%20muzicii%20spectrale.pdf](file:///E:/Nemescu_Istoria%20muzicii%20spectrale.pdf) (accesat 10 octombrie, 2020)

Neummeyer, David. 1986. *The Music of Paul Hindemith*. New Haven: Yale University Press. Accesat la data de 20.08.2020

Norris, Christopher. (2000) "Post-modernism – a guide for the perplexed." În *Understanding Contemporary Society: Theories of the Present*, editat de Gary Browning, Abigail Halcli, Frank Webster. London: Sage Publications. (pp: 25-45). DOI: <http://dx.doi.org/10.4135/9781446218310.n2>

Palmieri, Martin. (2018). "Misa a Buenos Aires (Misatango)", Misatango Festival, February 2018, Viena

<http://www.misatango.com/artistic/about-misatango> (accesat 7 martie, 2020)

Perle, George. 1980. *The Operas of Alban Berg*, Vol. I / Wozzeck, Berkeley: University of California Press

Perloff, Marjorie. 2002. *21st-Century Modernism: The "New" Poetics*. Oxford UK: Blackwell Publishers

Platon. *The Republic*<http://www.idph.net/conteudos/ebooks/republic.pdf>

Platon. *Republica*. [https://kupdf.net/download/146045751-republica-lui-platon\\_590ecae9dc0d60c11c959e8d\\_pdf](https://kupdf.net/download/146045751-republica-lui-platon_590ecae9dc0d60c11c959e8d_pdf)

Pople, Anthony. 1997. The Cambridge Companion to Berg, în seria Cambridge Companion to music, Cambridge University Press, Cambridge

Powell, Larson. 2009. "Latent Modernism: Formula and Athematicism in Later Rousset", *Journal for New Music and Culture*, 2009 (pp. 1-31).

Prasad, Amil. (2014). "Terry Riley. Lighting Up Nodes". Website Terry Riley.<https://www.innerviews.org/inner/riley.html>

Prasad, H (2011). *Buddhist Aesthetics And Ethics*. MD Publications Pvt Ltd

Puşcaş, Pavel. "Niveluri de definire ale arhetipurilor musicale". [file:///E:/Arhetipuri%20muzicale%20Puscas%20\(4\).pdf](file:///E:/Arhetipuri%20muzicale%20Puscas%20(4).pdf) (accesat 7 martie 2020)

Rapp, Carl. (1998) *Fleeing the Universal: The Critique of Post-rational Criticism*. Albany: State University of New York Press, 1998.

Redepenning, Dorothea. 2018. "Ideea unei <muzici atemporale>. Cu referire la *Model Mioritic* de Corneliu Dan Georgescu", Bucuresti, Revista *MUZICA* Nr. 3 / 2018, pp. 36-65.

Redlich, H. F. 1957. *Alban Berg - The Man and his Music*. New York: Abelard-Schuman LTD,

Reich, Willi. 1952. "A Guide to Wozzeck." *The Musical Quarterly*, Vol. 38, No. 1 (Jan., 1952), pp. 1-21 (24 pages)

Reimann, Aribert (1979) *Lear* (operă în două părți) - Deutsche Grammophon

Romains, Jules. 1913. *La vie unanime. Poèmes. 1904-1907*. Paris: Mercure de France

Roston, Murray. 2000 (1999). *Modernist Patterns: in Literature and the Visual Arts*. Houndmills & London: Palgrave Macmillan UK

Rud, Polina. (2021). „The developments of spiritual music traditions in Oleksandr Shchetynsky’s creative work”. *American Research Journal of Humanities Social Science* (ARJHSS), Volume-04, Issue-07, pp-68-71.

Russolo, Luigi. 1986. *The Art of Noises*. Translated from the Italian with an Introduction by Barclay Brow. New York: Pendragon Press.

Russolo, Luigi. 2004. *The Art of Noise*. UbuClassics.  
Web: [http://www.artype.de/Sammlung/pdf/russolo\\_noise.pdf](http://www.artype.de/Sammlung/pdf/russolo_noise.pdf)

Salzman, Eric. (1988). *Twentieth-Century Music: An Introduction*. Prentice-Hall College Div

Sandu-Dediu, Valentina (2007) *Istoria muzicii secolului 20*. Bucureşti: Universitatea Naţională de Muzică [http://www.academia.edu/13773480/Universitatea\\_na%C5%A3ional%C4%83\\_de\\_muzic%C4%83\\_bucure%C5%9Fti\\_ISTORIA\\_MUZICII\\_SECOLULUI\\_20](http://www.academia.edu/13773480/Universitatea_na%C5%A3ional%C4%83_de_muzic%C4%83_bucure%C5%9Fti_ISTORIA_MUZICII_SECOLULUI_20) (accesat februarie 2023)

Sandu-Dediu, Valentina. "Muzica românească până în 1944". Proiectul și simpozionul național de muzicologie "COOLsound 100 - Scena virtuală a muzicii clasice românești." 26.11.2018. [https://coolound100.coolound.ro/wp-content/uploads/2018/11/VSD\\_muzica-romaneasca-pana-in-1944\\_RO\\_2.pdf](https://coolound100.coolound.ro/wp-content/uploads/2018/11/VSD_muzica-romaneasca-pana-in-1944_RO_2.pdf). (accesat aprilie 2021).

Saunders, Francis Stonor. (1995). "Modern art was CIA 'weapon'" <https://www.independent.co.uk/news/world/modern-art-was-cia-weapon-1578808.html> (accesat mai 2021)

Schmalfeldt, Janet. 1983. *Wozzeck - Harmonic Language and Design*. New Haven: Yale University Press

Schoenberg, Arnold, (1969 [1954] *Structural Functions of Harmony*. London: Faber & Faber

Shenton, Andrew (Ed.). (2010). *Messiaen the Theologian*. Farnham: Ashgate Publishing

Schreiber, Ewa, (2016). "Metaphor and the concept of sound in contemporary music," in *Metaphor and Communication*, Edited by Elisabetta Gola & Francesca Ervas. Amsterdam: John Benjamin's Publishing Company.



Schwarz, K. Robert. (1996) *Minimalists. 20th Century Composers Series. Twentieth Century Composers*. London: Phaidon Press

Solliers, Jean de. *Dialogues des Carmélites: Commentaire musical et littéraire. L'Avant-Scène Opéra* 52 (1983): 43–81.

STEMFELD, Jessica. (2007). *The Megamusical*, Indiana University Press, Bloomington: Indiana, 2006.

Strindberg, August. 1902. *The Dream Play*.  
 Web: <https://www.gutenberg.org/files/45375/45375-h/45375-h.html> (accesat ianuarie 2023)

TARUSKIN, Richard. (1980). "Russian Folk Melodies in The Rite of Spring," *Journal of the American Musicological Society*, No 23 (Fall 1980), pp.501-43.

Tavener, John "Awed by the Beauty." Chorus a cappella / + 1 instrument. (accesat noiembrie 2022)  
<https://www.topsheetmusic.eu/det/john-tavener-awed-by-the-beauty-s84908> (accesat 10 octombrie 2019)

Venn, Edward. 2010. "Rethinking Russolo". *Tempo* 64 (251), pp. 8–16, Cambridge U.K.: Cambridge University Press. doi:10.1017/S0040298210000021kj

Woolf, Virginia. 2020. *Mr Bennet and Mrs Brown*. The Project Gutenberg Ebook. Web: <http://www.gutenberg.org/files/63022/63022-h/63022-h.htm> (accesat iunie 2021)

Van Der Waa, Frits. (1993). *De slag van Andriessen*. Amsterdam: De Bezige Bij

Venn, Edward. 2010. "Rethinking Russolo". *Tempo* 64 (251), pp. 8–16, Cambridge U.K.: Cambridge University Press. doi:10.1017/S0040298210000021kj

Vuorinen, Mark Eric. (2014) *Arvo Pärt's Serial and Tintinnabuli Works*, Universitatea Toronto. Web: [file:///C:/Users/user/AppData/Local/Microsoft/Windows/Temporary%20Internet%20Files/Content.IE5/EYZ2QPH/Vuorinen\\_Mark\\_E\\_201406\\_DMA\\_thesis.pdf](file:///C:/Users/user/AppData/Local/Microsoft/Windows/Temporary%20Internet%20Files/Content.IE5/EYZ2QPH/Vuorinen_Mark_E_201406_DMA_thesis.pdf)

Worringer, Wilhelm (1908). *Abstraktion und Einfühlung*. München: Piper Verlag  
<https://theoria.art-zoo.com/from-abstraction-and-empathy-wilhelm-worringer/> (accesat ianuarie 2023)

Wright, David. (1993) 'Polity, time, speed, substance', *Tempo*, 187 (December), pp. 7–13.

Xenakis, I. and Brown, R. (1989) "Concerning Time. Perspectives of New Music." Vol. 27, No. 1 (Winter, 1989), pp. 84-92

Xenakis, Iannis. (2001). *Formalized Music: Thought and Mathematics in Composition*, Hillsdale, New York: Pendragon.

Young, Andrew (April 23, 2015). "Atlanta Symphony Orchestra premieres Creation/Creator: A piece by Christopher Theofanidis explores mankind's genesis". Atlanta.

Zosim, Olga (2019). „The Historical Typology of Sacred Music of the Christian Tradition”. *Journal of History Culture and Art Research*. 8:4, 135. DOI:10.7596/taksad.v8i4.2306

Zbikowski, Lawrence.(2020). „Music, metaphor, and creativity”, in *Performing Metaphoric Creativity across Modes and Contexts*. Ed by Laura Hidalgo-Downing and Blanca Kraljevic Mujic. John Benjamins Publishing Company ( pp. 43–69).

Zbikowski, Lawrence (2018). "Music Theory in the Age of Romanticism" in *Music, Metaphor, and Creativity*. Ed. by Ian Bent. DOI: 10.13140/RG.2.2.10878.08004.

\*\*\**Biblia, sau Sfânta Scriptură, diortosită după Septuaginta*, redactată și adnotată de Bartolomeu Valeriu Anania, București, 2012.<https://www.teologiepentruazi.ro>. (accesat decembrie 2021)  
<https://www.agerpres.ro/cultura>.  
<https://www.naxos.com/catalogue>. (accesat martie 2023)