

Prelucrarea monodiei bizantine, postbizantine și a melodiilor de colindă psaltică în creația lui Viorel Munteanu

Lect. univ. dr. **Irina Zamfira Dănilă**
(Universitatea de Arte „George Enescu”, Iași)

Ideea prelucrării melosului bizantin a găsit, în creația lui Viorel Munteanu, o maximă reprezentare. Într-o perioadă în care a scrie muzică religioasă era aproape imposibil, compozitorul a reușit să dea naștere, în 1980, unei lucrări deosebit de valoroase, distinsă cu Premiul „George Enescu” al Academiei Române. Este vorba de poemul vocal simfonic *Glasurele Putnei* care are la bază muzică sacră, bizantină, provenită din izvoarele manuscrite ale secolului al XVI-lea¹. Cum a fost posibil acest lucru? Prin curajul, entuziasmul și curiozitatea tânărului muzician - format la Conservatorul ieșean, la noua clasă de compoziție condusă de compozitorul Vasile Spătăreanu - de a găsi noi surse de inspirație și de exprimare muzicală, prea puțin cunoscute până atunci. Acest act de creație a fost posibil datorită deschiderii produse de cercetarea realizată de către o echipă de cercetători români și străini a puternicului centru de predare și învățare a artelor bizantine care s-a afirmat la mănăstirea Putna, în timpul domniei lui Ștefan cel Mare și până spre sfârșitul secolului al XVI-lea. În acest sens, între 1969-1976, bizantinologul Grigore Panțiru a publicat studii despre centrul muzical de la Putna: *Manuscrite muzicale inedite de la Mănăstirea Putna*², *Școala muzicală de la Putna: 1) Manuscrite muzicale neidentificate; 2) Un vechi imn despre Sfântul Ioan cel Nou de la Suceava*³. La rândul său, bizantinologul Gh.Ciobanu a publicat importante studii despre Școala muzicală de la mănăstirea Putna: *Școala muzicală de la Putna de pe timpul lui Ștefan cel Mare și a urmașilor săi*⁴, *Școala muzicală de la Putna*⁵, *Manuscritele de la Putna și unele probleme ale muzicii medievale românești*⁶, *Manuscritele de la Putna și problema raporturilor muzicale româno-bulgare în perioada medievală*⁷ (vol. XII, București, 1976). Ambii cercetători au publicat și primele transcrieri muzicale ale unor cântări, între care *Imnul Sf. Ioan cel Nou de la Suceava* (Gr. Panțiru) și *Paharul Mântuirii* (Gh. Ciobanu). Aceste performanțe

¹ București: Edit. Muzicală, 1982.

² În **Biserica Ortodoxă Română**, an. LXXXVII, nr. 3-4 martie-aprilie (București: 1969), pp. 434-441.

³ În **Studii de muzicologie**, vol. VI (București: Ed. Muzicală, 1970), pp. 31-67.

⁴ Extras din *Analele Academiei Române*, București, Ed. Academiei, an.100 (1966), secț. a IV-a, vol. XVI, pp. 587-593.

⁵ În **Studii de etnomuzicologie și bizantinologie**, vol.I (București, Ed. Muzicală, 1974), pp. 418-440.

⁶ În **Studii de etnomuzicologie și bizantinologie**, vol. II (București: Ed. Muzicală), pp. 293-305.

⁷ În **Studii de muzicologie**, vol. XII, București (Ed. Muzicală, 1976), pp. 99-118.

deosebite în cercetarea bizantinologică l-au impresionat pe tânărul compozitor Viorel Munteanu, care, inspirându-se din melosul imnelor de la Putna, a compus poemul vocal simfonic *Glasurele Putnei*, lucrare ce s-a bucurat și se bucură de succes, fiind interpretată pe aproape toate continentele lumii. Compozitorul a beneficiat și de îndrumarea lui Gh. Ciobanu, care l-a ajutat să înțeleagă caracteristicile specifice monodiei bizantine din opusurile putnene, dându-i și anumite sugestii muzicale.

În *Glasurele Putnei*, compozitorul Viorel Munteanu și-a propus să recreeze, prin mijloacele muzicale ale orchestrei de coarde și corului bărbătesc, spiritul și atmosfera de rugăciune și meditație, de înălțare spirituală existente la Mănăstirea Putna. Impresionat de bogăția melodică și de expresivitatea a două cântări bizantine reprezentative aparținând compozitorilor români Dometian Vlahu și Evstatie Protopsaltul, a preluat câteva motive melodice pe care le-a prelucrat cu mijloace muzical specifice, reușind astfel să recreeze atmosfera de adâncă rugăciune și evlavie din mănăstiri. Redescoperind farmecul și bogăția expresivă a muzicii bizantine, autorul a realizat, pe baza vechilor canoane, o monodie susținută cu ajutorul isoanelor, spațializarea fluxului sonor prin încredințarea motivelor melodice la diverse instrumente, îmbinarea cântării antifonice cu cea heterofonică.

Secțiunea I a poemului

Poemul are o formă strofică mare **A B Avar**, în care fiecare strofă este construită liber, din mai multe articulații. Începutul strofei **A** creează o atmosferă de mister, cu sugestii ale lumii monahale, prin imitarea clopotelor și a chemării de toacă. Toaca este ilustrată prin intonarea repetată, variată ritmic, de către vioara a II-a a intervalului de nonă mică *re-mi'*, dar și prin imitația onomatopeică a bătăii de toacă, încredințată violoncelului *solo*, care lovește ritmic cu arcușul, *con legno*, în instrument. Incipitul sugestiv al lucrării este completat de intonarea, subită, a unui cluster armonic, de către toată orchestra (m. 1-2), un adevărat dangăt de clopot, și reverberațiile sale, care sporește efectul de mister, sugerând, parcă, slujba de noapte de la mănăstire (de pildă, miezonoptica⁸). Compozitorul a folosit ca sursă de inspirație o stihiră bizantină de mare frumusețe, *Imnul Sfântului Ioan cel Nou de la Suceava*⁹, poate una din cele mai reușite și reprezentative creații muzicale ale lui Evstatie Protopsaltul Putnei, cel mai important compozitor al Școlii muzicale de la Putna. Se presupune că textul imnului a fost alcătuit de eruditul prelat și scriitor bisericesc

⁸ Este slujba care se face la miezul nopții în mănăstire, după un anumit tipic.

⁹ Sfântul Ioan cel Nou de la Suceava a fost un tânăr creștin omorât de către turci, la Cetatea Albă (1330) deoarece nu a vrut să treacă la mahomedanism. În acest fel, a fost încununat ca martir, iar moaștele sale, făcătoare de minuni, au fost aduse de domnitorul Alexandru cel Bun, în 1402, la Suceava. Apud Ioan M. Stoian, *Dicționar religios*, București, Ed. Garamond, 1994, p. 134.

grec Grigore Țamblac¹⁰, iar muzica a fost compusă de un psalt anonim. Mai târziu, în vremea lui Ștefan cel Mare, melodică imnului a fost recreată și notată de Evstatie, variante ale acestei cântări regăsindu-se în manuscrisele aparținând Școlii muzicale de la Putna¹¹.

The image shows a page of a musical score for a string ensemble. The score is divided into five systems of staves, each representing a different instrument or group of instruments. The first system is for Violini I (Violins I), with five staves numbered 1 to 5. The second system is for Violini II (Violins II), with four staves numbered 1 to 4. The third system is for Viole (Violas), with three staves numbered 1 to 3. The fourth system is for Violoncelli (Violoncellos), with two staves numbered 1 and 2. The fifth system is for Contrabasso (Double Bass), with one staff numbered 1. The score is marked 'Larghetto-rubato' at the top. It includes various dynamic markings such as 'p' (piano), 'f' (forte), and 'sf' (sforzando). There are also performance instructions like 'Solo' and 'Solo con legno'. The score is written in a 4/4 time signature. A legend at the bottom indicates that '*' means unisono.

Odată schițat ambientul mănăstiresc, compozitorul dezvoltă mai departe starea de meditație și rugăciune prin restrângerea treptată a intervalelor, pornind

¹⁰ Idem, p. 278.

¹¹ Una din variante se găsește în *Antologhionul lui Evstatie protopsaltul Putnei*, Ms. 350 din Muzeul Istoric de Stat din Moscova (fond Sciukin), f. 138v (cf. *Antologhionul lui Evstatie Protopsaltul Putnei*, în colecția *Izvoare ale muzicii românești*, vol. V, *Documenta*, ediție îngrijită și adnotată de Gheorghe Ciobanu și Marin Ionescu, prefață și studiu introductiv de Gheorghe Ciobanu, București, Ed. Muzicală, 1983, p. 488).

de la celula inițială generatoare (bazată pe intervalul de nonă mică, intonat de vioara a II-a, m. 5), procedeu prin care este anunțată și apropierea momentului intrării în scenă a cântării vocale:

The musical score is arranged in systems for different instruments:

- Vni I (Violins I):** Five staves. The first staff has a *Solo* marking and a *3* above the first measure. Dynamics range from *mf* to *f*. A *poco* marking is present in the second system.
- Vni II (Violins II):** Four staves. The first staff has a *Solo* marking. Dynamics range from *mf* to *f*. A *poco* marking is present in the second system.
- Vie (Violas):** Three staves. Dynamics range from *mf* to *f*.
- Vlc. (Violoncellos):** Three staves. The first staff has a *Solo* marking. Dynamics range from *mf* to *mp*. A *sul pont.* marking is present in the second system.
- Cb. (Contrabass):** One staff. Dynamics range from *mf* to *f*.

Performance instructions include *sul tasto*, *ord.*, *poco*, *gives. lento*, and *sul pont.*. Dynamic markings include *mf*, *f*, *poco f*, and *mp*.

→

⑤ Solo sul tasto ← ord. → 6 sul pont.

1 *p* *f* *poco sf* *p*

2 *poco sf* *f* *poco sf* *f*

3 *f* *poco sf* *f* *poco sf* *f*

4 *poco sf* *f* *poco sf* *f*

5 *poco sf* *f* *poco sf* *f*

Vni I

1 Solo sul tasto 6 ord. *f* *poco sf* *p*

2 *f* *poco sf* *f* *poco sf* *f*

3 *poco sf* *f* *poco sf* *f*

4 *poco sf* *f* *poco sf* *f*

Vni II

1 *f* *poco sf* *f* *poco sf* *f*

2 *poco sf* *f* *poco sf* *f*

3 *poco sf* *f* *poco sf* *f*

4 *poco sf* *f* *poco sf* *f*

Vle

1 *f* *poco sf* *f* *poco sf* *f*

2 *poco sf* *f* *poco sf* *f*

3 *f* *poco sf* *f* *poco sf* *f*

Vlc.

1 Solo *mp* *p*

2 arco *poco sf* *f* *mp* *p*

3 *f*

Cb. *f*

Prima prefigurare motivică a monodiei bizantine este intonată în registrul acut, solo de către vioara primă (care intonează motivul de toacă, m. 5) căreia i se răspunde de către orchestră prin dangătul de clopot (clusterul armonic) și prin bătaia de toacă a violoncelului (la m. 6). Își fac apariția treptat intervalele mai mici (terțele și secundele) și asistăm la un prim moment heterofonic (m. 7-8) între vioara I și vioara a II-a, contrapunctat printr-un motiv melodic cu rol de contramelodie (pe care-l vom regăsi ulterior și în alte momente ale lucrării) și de reluarea chemării de toacă (la violoncel) (m. 9-10). Imnul bizantin se afirmă începând cu m. 11, la partida violelor, odată cu schimbarea tempo-ului, din *Larghetto-rubato*-ul inițial, în *Poco andantino*, curgând apoi aproape neîntrerupt, prin preluarea conductului melodic, succesiv, de către diverse instrumente solo sau partide instrumentale: violele contrapunctate de violoncel și de viori (m. 11-20); viorile I + II la unison, susținute armonic de viole și violoncel; *tutti* în unison (m. 26), cu cadențare la unison pe bazu glasului, *re*, cu care se încheie prima secțiune, **A** (la m. 27):

The image shows a page of a musical score, page 62, starting at measure 11. The score is for a string orchestra and includes parts for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The tempo is marked "Poco andantino". The score shows a complex texture with various dynamics (p, pp, mp) and articulations (ord., sul tasto, sul pont., arco ord.). A red box highlights the first measure of the Viola part, which begins with a "Tutti" marking and "molto cantabile" tempo.

21

Solo sul pont. ord. mp 1,2,3*

Vni I

Vni II mp 2,3,4*

Vle Solo mp

Vlc. mp

Cb. mp

← →

Detailed description: This is a page of a musical score, page 63, featuring five systems of staves. The first system is for Violins I (Vni I), with five staves numbered 1 to 5. The first staff (1) has a 'Solo' marking and 'sul pont.' (sul ponticello) instruction. It contains a melodic line with eighth-note patterns, marked *mp* and *p*. A boxed-in section of the first staff is labeled 'ord.' and '1,2,3*'. The second system is for Violins II (Vni II), with four staves numbered 1 to 4. The second staff (2) has a boxed-in section labeled '2,3,4*'. The third system is for Violas (Vle), with three staves numbered 1 to 3. The first staff (1) has a 'Solo' marking. The fourth system is for Violins (Vlc.), with three staves numbered 1 to 3. The fifth system is for Cellos and Double Basses (Cb.), with one staff. Dynamics include *mp*, *p*, and *ord.*. Performance markings include *Solo*, *sul pont.*, and *ord.*. A page number '21' is at the top left, and '63' is at the bottom center. Arrows point left and right at the top and bottom of the page.

unison

Violin I (Vni I) parts 1-5: *mf*, *Tutti**, *4,5**

Violin II (Vni II) parts 1-4: *mf*, *1,2**, *div.*, *Tutti**, *3,4**

Viola (Vle) parts 1-3: *mp*, *1,2**, *mf*, *Tutti**

Viola (Vlc.) parts 1-3: *mp*, *1,2**, *mf*, *Tutti**

Contrabass (Cb.): *mp*, *mf*

Așadar, în această primă parte a poemului, compozitorul sugerează atmosfera de rugăciune de la Mănăstirea Putna prin chemarea clopotelor și a toacei, dar și prin invenția melodică inspirată din *Imnul Sfântului Ioan*, alcătuit în *ehul I autentic* cu bazu pe *re*. Invenția melodică în stil bizantin este investită, însă și cu alte atribute, care o ridică pe alocuri pe un plan superior celei originale, deoarece primește un important rol constructiv în economia generală a lucrării. Ansamblul de coarde (viori prime și secunde, viole, violoncel, contrabas) ales de compozitor ca mijloc principal de exprimare este astfel mânuit încât reușește să redea, plastic și sugestiv, caracterul monodic și atmosfera cântării religioase. În acest scop, V. Munteanu a preluat din *Imnul* lui Evstatie anumite *stileme* de tip bizantin, deosebit de pregnante, una din acestea provenind chiar din formula de intonare (*apechemata*) a glasului I: *ananes*:

The image shows the intonation formula for the first voice (A) in a Byzantine style. It consists of two parts: a stylized notation and a standard musical staff notation. The stylized notation features a central note 'A' with a long horizontal line above it, followed by 'na' and 'nes.' with shorter horizontal lines above them. The musical staff notation shows a treble clef with three notes: a dotted quarter note on G4, an eighth note on A4, and a quarter note on B4, with the lyrics 'A - na - nes' written below.

Primul motiv muzical al invenției melodice din secțiunea A a poemului *Glasurile Putnei* este foarte asemănător, ca intervalică, cu această formulă de intonare (dacă gândim intervalul de secundă al acesteia așezat pe verticală și în poziție largă).

O altă modalitate prin care invenția melodică este ridicată la nivel superior celei din care s-a inspirat este traseul melodic, conceput nu atât prin repetare și secvențare motivică (modalități specifice compozitorilor putneni), cât mai ales prin dozare și gradare melodică. Acest lucru se evidențiază prin mersul de tip *ondulatio*, ce duce spre un *culminatio* (m. 11-16). Climaxul sonor din prima secțiune este obținut nu numai prin gradația melodică, ci și prin gradație dinamică, realizată în două moduri: 1) prin creșterea treptată a nuanței, de la *p* până la *sost. f*; 2) prin indicația *implorare*, indicație de expresie ce provine la origine din transcrierea semnului hironomic expresiv, *parakalesma*. De asemenea, contribuie și gradația amplitudinii sonore și cea timbrală, obținută prin tehnici ce țin de domeniul orchestrației. Astfel, la m. 11-12, monodia, susținută doar de partida violelor, este pusă în evidență de viorile prime care punctează o dublă pedală ritmizată, în mixturi de cvarte, dar și de viorile secunde, care execută un tril *sul tasto*, tot la unison, pe sunete importante din scară, corzile grave intonând în tot acest timp isonul, cu intervenții ritmice, la bazu glasului, sau la subton. Un alt exemplu este cel în care compozitorul dorește să sublinieze o cadență importantă a monodiei, de pildă cea de la finele părții A, pe care o încredințează *tutti*-ului orchestral, într-un unison cu mici diferențieri de secundă și terță (m. 26-27).

Secțiunea a II-a a poemului

Finalul secțiunii A este punct de plecare pentru secțiunea B, în tempo *poco sostenuto*, deoarece, concomitent cu cadența anterioară (pe re), reapare motivul toacei transformat la violoncel; apoi, conductul melodic este preluat de vioara a II-a solo, în timp ce vioara primă reamintește din nou chemarea de toacă:

The musical score is for a string orchestra and is divided into five systems. The tempo is marked as *Poco sostenuto*. The score begins at measure 27. The instruments are Violins I (Vni I), Violins II (Vni II), Violas (Vle), Violas (Vlc.), and Cellos (Cb.).

- Violins I (Vni I):** Four staves. The first staff has a *pp* dynamic and a *2 Soli* instruction. It features a melodic line with dynamics *p* and *mp*, and a *Solo* marking. There are also some markings like *mp* and *mp* in the second and third staves.
- Violins II (Vni II):** Four staves. The first staff has a *pp* dynamic and a *Solo* marking. It features a melodic line with dynamics *mp* and *calando*.
- Violas (Vle):** Three staves. The first staff has a *pp* dynamic and a *Solo* marking. It features a melodic line with dynamics *mp* and *mp*.
- Violas (Vlc.):** Three staves. The first staff has a *pp* dynamic and a *Solo* marking. It features a melodic line with dynamics *mp*, *mf*, and *mp*. There is also a marking *sul pont.* and *mp*.
- Cellos (Cb.):** One staff. It has a *pp* dynamic and a *2, 3 ** marking.

Dacă în prima secțiune, melodia este constituită din motive muzicale bizantine în *ehul I autentic*, care în transcriere temperată corespunde modului

dorian, în cea de-a doua, compozitorul realizează o trecere spre altă scară modală, cea a *glasului IV plagal*, care corespunde temperat modului ionian, folosind de această dată ca sursă sonoră chinonicul *Paharul mântuirii*¹² de Dometian Vlahul, în transcrierea lui Gr. Panțiru:

Ms. 1865/D

Πο τι η η η η η η η ρι ι ων
σω ω ω τη η η η ρι ι γ γ γ γ
γ σω ω τη ρι ι γ λει ει ζ η
ει ει ζ ει η η η η η η η λη η
ψω ω ω με ε ε ε ε ε ε ε λη

Așadar mai întâi se realizează modulația spre zona modului ionian, prin intonarea unor succinte invenții melodice în stil bizantin, încredințate, pe rând, viorii secunde solo, partidei viorilor prime (prima dintre ele punctează motivul de clopot, apoi pe cel de toacă) (m. 31-34). Modulația se realizează prin abordarea intermediară a unui alt fragment melodic aparținând modului dorian (m. 31-35), susținut prin agregatele armonice construite pe sunetele constitutive ale liniei melodice și intonate de viorile secunde și de viole. Pentru a marca trecerea de la un agregat armonic la altul este folosită în mod ingenios tehnica *glissando*, dar nu numai la un singur instrument, ci simultan la toate

¹² Definiția chinonicului este dată la cap. II. *Paharul mântuirii* face parte din grupul chinonicelor săptămânale (fiecărei zile revenindu-i un chinonic special). În cazul de față, acesta se cântă la Liturghie în ziua de miercuri.

instrumentele cu funcție armonică, prin aceasta autorul subliniind originea vocală a melodiei:

The image shows a musical score for strings, starting at measure 32. The score includes parts for Violin I (Vni I), Violin II (Vni II), Viola (Vle), Violoncello (Vlc.), and Contrabasso (Cb.). The Violin I part is marked 'Solo' and features a melodic line with glissando and 'lento' markings. The Violin II, Viola, and Violoncello parts also feature glissando and 'lento' markings. The Violoncello part is marked '2, 3*'. The score is written in a standard musical notation with a treble clef for the Violin I and II parts, and a bass clef for the Viola, Violoncello, and Contrabasso parts. The tempo is marked 'lento' and 'gliss. lento'.

De la măsura 35, odată cu indicația *Andantino*, monodia este preluată, prin cadența intrusă a frazei anterioare, de partida corzilor grave, violoncelul prim conducând acum melodia în *glasul VIII* (ionian), inspirată din *Chinonic*,

susținută heterofonic de violoncelul secund, contrabasul având rolul de ison pe sunetul de bază, *do*, al glasului VIII (m. 35-39):

Solo ← (35) Andantino

The score consists of the following parts and markings:

- Vni I (Violin I):** Staves 3, 4, and 5. Markings include *lento* and *niente*.
- Vni II (Violin II):** Staves 1, 2, 3, and 4. Markings include *lento*, *gliss. lento*, and *niente*.
- Vle (Viola):** Staves 1, 2, and 3. Markings include *lento*, *gliss. lento*, and *niente*.
- Vc. (Violoncello):** Staves 1, 2, and 3. A specific passage is boxed with the instruction: *p lirico (implorare) 2 Soli*.
- Cb. (Contrabasso):** Staff 1. Marking: *p*.

37

Vni I

Vni II

Vle

Vlc.

Cb.

Solo

p

mp

2 Soli

De la m. 40, invenția melodică capătă fluentă și amploare, prin încredințarea ei partidei violelor. Monodia bizantină, cu caracter modal, este subliniată prin însoțirea acesteia de către isonul intonat de fiecare grup de corzi, prin însumarea pe verticală a acestor pedale și formându-se, astfel, din nou, agregate armonice construite din sunete importante ale eului. Dacă ar fi procedat altfel, de pildă printr-un acompaniament armonic clasic, scara glasului ar fi putut fi confundată foarte ușor cu o tonalitate occidentală, în cazul de față, Do major, iar întreaga atmosferă modală ar fi avut de suferit.

Este interesant felul în care tratează compozitorul problema treptelor mobile, a inflexiunilor modulatorii, sau modulațiilor care apar în traseul melodic al cântării originale. Pentru a îmbogăți paleta expresivă a monodiei, eminente diatonică, el apelează la un scurt fragment melodic în care apare treapta a VII-a, *si*, mobilă, precum și alterația *la bemol* (m. 47). Acest lucru este într-adevăr specific psaltichiei, deoarece în practică se constată fenomenul atracției între anumite trepte importante din scară, așa cum este de pildă în glasul VIII, când *zo* (*si*) este intonat în urcare natural, iar în coborâre, cu bemol. Un alt moment este cel în care, în melodia originală bizantină, apare ftoara cromatică a glasului II pe *di* (*sol*), cu rolul de a modifica caracterul melodiei, din diatonic, în cromatic (m. 50):

The image shows a page of a musical score for a string ensemble. It includes staves for Violini I (Vni I), Violini II (Vni II), Violoncelli (Vlc.), and Contrabasi (Cb.). The score covers measures 47 to 50. Measure 50 is highlighted with a circled number '50' and a double-headed arrow above it, indicating a chromatic modulation in the second string ('modulație în gl. II cromatic'). The Vlc. and Cb. parts have markings like 'implorare' and 'div.'. Dynamics include *mp*, *mf*, *sf*, and *lento*. A 'Tutti*' marking appears in the Vni I and Vni II parts.

În acest caz, compozitorul tratează fragmentul respectiv ca majorul armonic, însă prin acompaniamentul modal, pe bază de ison cumulat vertical ca agregat armonic, monodia bizantină nu are de suferit.

Trebuie de asemenea să subliniem rolul deosebit de expresiv pe care îl are motivul clopotelor, bazat pe clusterul armonic, care apare în incipitul lucrării,

dar și pe parcursul poemului, cu rol de subliniere a atmosferei monahale arhaice, plină de mister. Și în această a II-a secțiune a poemului, compozitorul realizează o gradație, o acumulare treptată a tensiunii monodice, atât pe plan dinamic, prin arcurile dinamice generoase, ce pornesc dintr-un *p* sau *mp* subtil și până la *f* sau *mf*, dar și timbral, prin mijloace orchestrale, de cumulare a partidelor instrumentale. Astfel, monodia care pornește de la un simplu conduct univocal, ca un pârâiaș limpede, subțire, se transformă într-o fluviu puternic, ce cuprinde treptat aproape toată orchestra (de pildă, paralelismul de octave al viorilor prime și secunde, contrapunctate de viole și susținute armonice de dubla pedală a corzilor grave (la m. 52-54), sau culminația realizată asemănător în continuare (la m. 60-63). Dacă într-o lucrare clasică, de pildă, momentul de *climax* este legat, de obicei, de ilustrarea sentimentelor de bucurie exuberantă, în acest poem închinat tradiției religioase medievale din timpul lui Ștefan cel Mare, culminația melodică este realizată prin asocierea cu sentimentele de intensă trăire duhovnicească, sugerată de compozitor, prin nuanțe potrivite de *mf* și pline (*f*), dar și prin indicația *implorare*¹³. Alături de *glissando*, tehnică inspirată de maniera de cântare specific bizantină, des uzitată de către compozitor pe parcursul poemului, așa cum am subliniat în paginile anterioare, această indicație (*implorare*), care apare în momentele de maximă expresivitate a discursului muzical, constituie încă o confirmare a faptului că autorul a înțeles și a exprimat cu măiestrie și emoție semnificațiile adânci ale expresivității melodicii bizantine.

Concluzia secțiunii **B** se realizează în primul rând prin diminuare dinamică (*mp*), dar și prin mutarea traiectului melodic din zona acută a viorilor prime, în cea medie intonată de viorile secunde, însoțite de viole și de isonul stins al violoncelelor, folosind ca sursă monodică o formulă melodică cadențială preluată din chinonic.

Secțiunea a III-a a poemului

În ultima secțiune, **Avar** a poemului, compozitorul reconstituie atmosfera de rugăciune monastică, plină de austeritate, dar și de un înalt nivel spiritual – un ideal, poate, al trăirii duhovnicești în biserica ortodoxă din perioada medievală – prin introducerea unui alt instrument deosebit de important - vocea umană. Viorel Munteanu readuce în desfășurarea melodică intonațiile bizantine inspirate din *Imnul Sf. Ioan*, folosite și în prima secțiune, dar mai apropiate acum de partitura originală a lui Evstatie Protopsaltul.

Regăsim în această ultimă parte, ce se desfășoară în tempo-ul *Larghetto-rubato* (aceiași cu cel al părții introductive **A**, a poemului), reluarea, modificată, a principalelor motive muzicale utilizate în prima secțiune: motivul toacei, bazat pe septima mică, imitația onomatopeică a acestui pseudoinstrument, motivul

¹³ Partitura originală din care s-a inspirat V. Munteanu consemnează în anumite momente semnul hironomic *parakalesma*, explicat și interpretat de către paleografi ca „expresivitate de implorare” (a Divinității, n.n.).

prefigurării imnului desfășurat tot în *ehul I autentic*, transcris temperat (ca modul dorian), toate desfășurate într-o altă atmosferă, mai puțin dramatică, poate și pentru că de această dată nu își mai face apariția motivul pregnant al clopotelor, redat prin clustere. Imaginea muzicală este construită cu maximă plasticitate de către compozitor, mijloacele muzicale, deosebit de sugestive, aproape că determină senzații vizuale. După motivul instrumental ce precede monodia bizantine (m. 72, vioara I, solo), urmează afirmarea directă a acesteia de către întreaga partidă a viorilor în unison (celelalte partide având rolul de a contrapuncta linia melodică, apoi de a puncta pilonii armonici), însoțită de toaca violoncelului (m.73-74), într-un elan plin de vigoare, ce reprezintă culminația expresivă a întregii lucrări. Imediat fluxul monodic se liniștește, tempo-ul devine *Andantino-rubato* și intră în scenă vocile bărbățești care se răspândesc aleator printre instrumente¹⁴, închipuind astfel corul călugărilor. Ei intonează, *molto espressivo, calmo*, un cantus firmus ce conține pilonii melodici ai *Imnului Sfântului Ioan*, pe un text inspirat din cel original al stihirei: „Țară de Sus, bucură-te și cântă /Soare prin sorii ramurii noastre, /Glas între glasuri rodești...”¹⁴ Imnul bizantin este repartizat violoncelului, care are un timbru cald, apropiat de vocile bărbățești:

The image shows a page of a musical score. At the top, there is a vocal line for a male soloist (Br. Bas) with the lyrics "Sus bucu ra". The score includes staves for Violin I (Vni I), Violin II (Vni II), Viola (Vle), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The vocal line is marked with "Solo" and "poco". The string ensemble parts are marked with "poco", "mp", "pp", and "p". There are dynamic markings and performance instructions throughout the score, such as "Solo", "poco", "mp", "pp", and "p". A circled "SO" is visible at the top right of the score.

¹⁴ Așa cum indică compozitorul în partitură, la pagina 33.

Finalul, ce se desfășoară într-o atmosferă calmă, liniștită, este construit predominant prin mijloace heterofonice. Vocile implicate în heterofonie sunt corul bărbătesc, vioara I solo și violoncelul prim; celelalte voci susțin pedalele (corzile grave, violele) sau contrapunțează melodia printr-un motiv punctat, bazat pe secundă mare descendentă (viiorile prime):

The musical score is arranged in systems for different instruments and voices. The top system is for the Br. Bas (Bass), with a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics "Solo te și cin - ră soa" and is marked with dynamics *mp* and *lento*. The piano accompaniment features a prominent triplet of eighth notes in the right hand, marked with *sf sf sf sf* and *mp*. The middle systems are for Vni I (Violin I), Vni II (Violin II), Vle (Viola), and Vlc. (Violoncello). The Vni I and Vni II parts are marked with *p* and *mp*. The Vle and Vlc. parts are marked with *p* and *mp*. The bottom system is for Cb. (Cello), marked with *p* and *mp*. The score includes various articulations such as *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco), and dynamic markings like *mp* and *p*. The overall texture is heterophonic, with the vocal line and the first violin solo line providing the main melodic material, while the other instruments provide a supporting texture of dotted rhythms and descending intervals.

În final, putem spune fără teama de a greși, că în *Glasurele Putnei* compozitorul Viorel Munteanu are *vocația* monodiei, pe care o modelează și o potențează la cote maxime, continuând astfel, într-o manieră proprie, originală și prin mijloace moderne, ideea de unison orchestral ilustrată genial de George Enescu în *Preludiu la unison* din Suita I. Este aceasta, cu siguranță, și una din explicațiile posibile ale deosebitei aprecieri de care se bucură, peste tot pe mapamond, acest poem vocal-simfonic.

La Nașterea Domnului: *Fecioara astăzi*

Și într-o altă lucrare, tot vocal simfonică, *Suita a II-a de Crăciun*¹⁵ Viorel Munteanu se inspiră din muzica veche bisericească, ca și din colinda veche, arhaică, folclorică sau de origine psaltică. Una dintre piesele suitei, intitulată *Fecioara astăzi*, are ca temă condacul la Nașterea Domnului, imn al cărui text a fost realizat, pentru prima dată, în sec. VI de către Sfântul Roman Melodul. Bizantinologul Ioan D. Petrescu, părintele paleografiei românești, a publicat un studiu important, *Condacul Nașterii Domnului*¹⁶, cu aspecte comparative, demonstrând continuitatea lexicală și muzicală a imnului, de la primele documente scrise și până în zilele noastre. Între variantele muzicale ale acestui condac studiate de către Ioan D. Petrescu se întâlnesc unele din secolul XIII, în limba greacă, iar altele aflate în manuscrise pe teritoriul României, provenind din sec. XVIII-XIX. În practica muzicală din fostele provincii istorice, Țara Românească și Moldova se utilizează și astăzi în cult varianta notată de Macarie Ieromonahul, Anton Pann, D. Suceveanu. În schimb, în Transilvania și în Bucovina, provincii în care, din cauza stăpânirii străine, în cântul bizantin nu au pătruns influențe orientale (Gh. Ciobanu), se păstrează o altă variantă, mai arhaică, cu o structură asemănătoare, dar nu foarte apropiată de cea din Țările Române. Caracteristicile muzicale ale condacului în varianta transilvăneană l-au atras pe compozitorul V. Munteanu, care preluând-o, a prelucrat-o pentru soliști, cor de copii și orchestră.

Sunt folosite următoarele grupe instrumentale: suflătorii de lemn (2 flauti, oboe), percuția (vibrafono, campane da chiesa, campane tubolare, sonagli, toaca), instrumente cu coarde ciupite/lovite: arpa, pianoforte, celesta, instrumente de coarde cu arcuș: violini I, violini II, viole, violoncelli, contrabassi. Instrumentele sunt selectate astfel încât, prin timbrul lor specific, să poată reda cât mai sugestiv atmosfera plină de mister și farmec din perioada sărbătorilor religioase de iarnă (mai ales clopotele de biserică, toaca, celesta, harpa etc.):

¹⁵ În Viorel Munteanu, *Strop de ler*, vol. II (Iași: Trinitas, 2000).

¹⁶ Ioan D. Petrescu, *CONDACUL NAȘTERII DOMNULUI, STUDII DE MUZICOLOGIE COMPARATĂ* (București, Tip. Universul, 1940).

LA NAȘTEREA DOMNULUI

Viorel Munteanu

1 **I. Fecioara astăzi ***

Tempo libero $\text{♩} = 80$ (poco rubato)

Flaut 1. pp
2. p

Vibrafon mp

Campane da chiesa ppp f mf mp mf p
Muta in Campane tubolari mp

Toaca f mp p pp

Harpa

Pianoforte

Sopran Solo mp

Tenor Solo mp

Cor I. $unis. mp$
II. $unis. mp$

Tempo libero $\text{♩} = 80$ (poco rubato)

Violini I. p
II. p

Viole p

Violoncelli p

Contrabassi p

* Carte de cântece bisericesti, Editura Institutului Biblic și Misiune Ortodoxă, București, 1975, p. 60.

Melosul condacului este încredințat vocilor soliste de sopran și tenor, care în viziunea lui Viorel Munteanu vor să reamintească de vechii protopsalți

români care interpretau cântările de origine bizantină, introducând și numeroase inflexiuni care amintesc de muzica românească. Soliștii cântă împreună aceeași linie melodică la interval de octavă, subliniind astfel caracterul monodic al melodiei bizantine. De asemenea, traiectul melodic al acestora reușește să valorifice principalele caracteristici specifice tactului *stihiraric*: tempo-ul așezat, liber (pătrimea=80), prezența melismelor de 2-6 sunete pe o silabă și a ornamentelor specifice (apogiaturi, note echapé).

The musical score is arranged in a standard orchestral format. At the top, the woodwind section includes two Flutes (Fl. 1 and 2), Vibraphone (Vibr.), and Conga (Camp.). The strings section includes Harp (Hp.), Piano (Pfte.), Violin I (Vni. I), Violin II (Vni. II), Viola (Vl.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The vocal parts consist of Solo Soprano (S. Solo), Solo Tenor (T. Solo), and a two-part Chorus (Cor I and II). The vocal parts are highlighted with a black box. The lyrics are: 'cioa ra as tazi pre cel'. The score includes dynamic markings such as *pp*, *p*, and *mp*, and tempo markings like '3' and '2'. A box labeled '10' is present in the upper right of the score.

În vederea prelucrării, autorul a analizat linia melodică originală, ținând cont de caracteristicile modale și expresive ale acesteia. Melodia condacului

apartine ehului al III-lea, eh care în teoria muzicii psaltice conține sferturi de ton, dar prin transpunere temperată capătă un caracter diatonic. Fiind o melodie veche, utilizează un ambitus vocal mediu, de sextă mare, iar ca modalitate de construcție predomină mersul treptat, de tip *ascensio-descensio* și cel ondulatoriu. Melodia, deosebit de expresivă, a fost transpusă din *ga (fa)* în *di (sol)*, compozitorul neintervenind asupra ei prin modificări ale conturului original. Pentru a sublinia arhaicitatea acestei muzici, a fost folosită cu precădere tehnica *glissando*-ului vocal, ca manieră de interpretare des întâlnită în cântarea bizantină românească.

Corurile de copii au, în principal, un rol deosebit de important, prin susținerea timbrală a părții solistice, acestea sugerând glasurile cristaline ale celor mici, primii care anunță prin colindă, în lumea satului tradițional, sărbătoarea Nașterii Domnului. Pentru a sublinia, cu ajutorul timbrului glasurilor de copii atmosfera specifică sărbătorilor, compozitorul a decis să folosească două coruri de acest tip și o paletă diversă de mijloace: pasaje comune cu traiectul melodic al soliștilor, isoane comune în diferite momente ale cântării; isoane intonate diferențiat la diferite intervale: secundă, cvintă, sextă, octavă. În această piesă, Viorel Munteanu se remarcă ca un valorificator neîntrecut al tehnicii isonului, de exemplu, prin divizarea corului II pe o pedală dublă, efectuată la interval de cvintă, în timp ce primul cor iese din ison, printr-un mers brodat, ca o contramelodie, obținându-se astfel o complementaritate ritmică față de planul melodic al soliștilor (m. 45-53). Uneori, prin această tehnică, se ajunge la formarea unor agregate sonore de tipul: *mib-fa#-lab-do* (m. 60). Corurile de copii nu cântă fraze întregi, ci, în principal, sunete lungi (isoane) sau incipiturile și finalurile unor fraze.

Dar cu siguranță, orchestrei în componența aleasă de compozitor, îi revine sarcina de a crea atmosfera sonoră originală, care dă întregul farmec acestei reușite piese a *Suitei a II-a de Crăciun*. Compozitorul demonstrează măiestria de orchestrator punând în valoare calitățile specifice fiecărei grupe instrumentale. Astfel, suflătorii de lemn, împreună cu percuția au rolul de a puncta mixturile de cvinte care constituie suportul armonic al melodiei psaltice. Harpa însoțește în anumite momente traseul melodic principal al soliștilor, contribuind la îmbogățirea sonorității prin timbrul cristalin, specific acestui instrument. Pianul, instrument cu posibilități multiple, are aici rolul de a întări suportul armonic modal, prin intonarea agregatelor armonice sau a acordurilor care rezultă din suprapunerea pe verticală a tuturor partidelor vocale și instrumentale. Corzile cu arcuș sunt implicate mai ales în susținerea isonului dublu, efectuat la interval de cvintă, dar există și momente în care ele execută o contramelodie, completând melodic și ritmic, ca și cele două coruri, conductul melodic principal.

Ca formă mare, condacul este alcătuit din două strofe, **A** și **A1**, fiecare strofă având structura unui lanț de fraze, **A**-ul pe textul „Fecioara astăzi pe cel mai presus de ceruri naște. Iar pământul peștera, Celui neapropiat aduce. Îngerii vestesc, iar magii cu steaua călătoresc, căci pentru noi s-a născut, prunc tânăr,

Dumnezeu cel mai nainte de veci”, iar **A1** - cu rol de repriză - este repetarea identică a primei propoziții „Fecioara astăzi pe cel mai presus de ceruri naște”.

Mijloacele de prelucrare armonico-polifonice utilizate de către Viorel Munteanu sunt cele de factură modală, într-o scriitură în care se detașează planul vocal al soliștilor, însoțit de cele două coruri, celelelalte partide instrumentale având rolul de a susține armonia modală ce constă mai ales în isoane duble, care evoluează în mixturi.

Prin măiestrita prelucrare pentru orchestră, soliști și cor de copii, compozitorul transformă melodia simplă a condacului *Fecioara astăzi* în *glasul al III-lea*, într-o miniatură vocal-instrumentală deosebit de reușită, care redă convingător, cu veritabilă emoție artistică, atmosfera de sărbătoare a Crăciunului și misterul Nașterii Domnului din Fecioara Maria.

Tu ești lumina cea sfântă

O altă piesă care face parte tot din *Suita a II-a de Crăciun* este *Tu ești lumina cea sfântă*, în care compozitorul apelează din nou la sursa de tradiție bizantină, dar nu provenită din cântarea practică la strună în secolele XV-XVI sau din cea modernă, hrisantică, ci din sfera muzicii populare. Este vorba de colinda *Tu ești lumina cea sfântă*, cu textul inspirat din cărțile de cult și melodia de origine bisericească, deci de factură psaltică, colindă inclusă în renumita colecție de *Colinde* a lui George Breazu¹⁷: ex. colinda monodică.

Textul colindei este o adevărată poezie populară de esență creștină, ce se referă la taina pururei feciorii a Născătoarei de Dumnezeu și a rolului ei de a salva omenirea din păcat prin nașterea Pruncului Iisus: „Tu ești lumina cea sfântă / Precistă blagoslovită / Că ai născut pe Fiul Sfânt / Oamenilor pe pământu. / Tu ești izvor de viață, / Adăpi bine cu dulceață, / Și ești Maic’adevărată / C-ai născut Fiu fără’ de tată. / Mai întâi și mai cinstită / Decât soarele mai sfântă / Ești ieslea sălășluită / Și carte pecetluită”. Melodica impresionează prin frumusețe și expresivitate, dovedind originea sa psaltică, atât prin scara sonoră, care aparține *glasului V* pe *Pa* (prima frază muzicală) și *glasului I* pe *Pa* (cea de-a doua frază), cât și prin mersul predominant treptat și ondulatoriu, specific psaltic. De asemenea, din punct de vedere literar, se observă apartenența acestei colinde la creația folclorică: vers octosilabic acatalectic, rimă împerecheată, formă arhitectonică alcătuită din patru rânduri melodice.

În această piesă, melodia de colindă constituie mijlocul principal de expresie, partea instrumentală având caracterul unei ilustrări inventată de autor pentru crearea atmosferei specifice sărbătorilor religioase (clopotul, toaca, vibrafonul). În prelucrarea vocală a colindei, autorul folosește polifonia

¹⁷ G. Breazu, *Colinde* (București: Fundația Culturală Regală „Principele Carol”, 1938), nr. 66.

imitativă liberă, contrapunctul și pedala armonică. Partea interesantă este că înainte de a cita melodia propriu-zisă, cu o intuiție extraordinară, autorul introduce, la cel de-al doilea cor, formula de intonare *ananes*¹⁸ folosită în *glasul I* al muzicii bizantine:

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- Vibr.** (Vibraphone)
- Camp.** (Cymbals)
- Toaca** (Tambourine)
- Pfte.** (Percussion)
- T. Solo** (Solo Tenor)
- Cor** (Chorus), with parts I and II
- Vni.** (Violins I and II)
- VI.** (Viola)
- Ve.** (Cello)
- Cb.** (Double Bass)

The score includes a rehearsal mark **20** at the top right. The vocal parts have lyrics in Romanian. A specific phrase in the Chorus II part is circled in black and labeled as the *ananes* formula.

Lyrics:

T. Solo: 1. Tu ești lu - mi - na cea sfin - tă, Pre - cis - tă, bla - gu - lo - iz - vor - de vi - a - tă, A - dăpă - bi - ne - ca - dă - tăi și - mai cîntă - ti - tă, De - căi - son - re - le - mi

Cor I: 1. Tu ești sfin - tă, Pre - cis - tă
2. Tu ești iz - vor - de via - tă
3. Mai în - tăi sfin - tă de via - tă

Cor II: Tu ești lu - mi - na cea sfin - tă, Pre - cis - tă, bla - gu - lo - iz - vor - de vi - a - tă, A - dăpă - bi - ne - ca - dă - tăi și - mai cîntă - ti - tă, De - căi - son - re - le - mi

¹⁸ Vezi explicația anterioară a apechemei *ananes*.

Vibr.

Camp.

Toaca

Pfte.

T. Solo

Cor

Vni.

VI.

Vc.

Cb.

vi - tă -
cea - tă -
sân - tă -

Că ai nă - cut - pe Fi -
Și ești Mai - c'a - de - vă -
Ești ies - lea - să - lă - lu -

cis - tă -
tă -

Că ai nă - cut - pe Fi -
Și ești Mai - c'a - de - vă -
Ești ies - lea - să - lă - lu -
(bocca quasa)

M.

În afara acestor creații importante și elaborate, care se adresează unor formații vocal-instrumentale profesionale sau semiprofesionale spre a fi interpretate în sălile de concert, compozitorul Viorel Munteanu s-a făcut remarcat și în creația muzicală de mai mici dimensiuni, dar cu un bogat conținut estetic, inspirată din muzica folclorică și destinată educației muzicale a tinerilor de diferite vârste. Ne referim la volumul *Strop de ler*¹⁹, publicat la Iași în colaborare cu profesorul și folcloristul Viorel Bârleanu²⁰ care a alcătuit o

¹⁹ Viorel Munteanu, Viorel Bârleanu, *Strop de ler*, vol. I (Iași: Editura Trinitas a Mitropoliei Moldovei și Bucovinei, 2000).

²⁰ Viorel Bârleanu este cunoscut ca un etnomuzicolog cu o mare experiență în privința culegerii și cercetării folclorului, dar și la catedră. În calitate de colaborator extern al Arhivei de Folclor a Moldovei și Bucovinei de la Institutul Al. Philippide a publicat împreună cu etnomuzicologul Florin Bucescu volume dedicate folclorului muzical din Moldova și Bucovina, precum și studii în diverse reviste de specialitate. Arhiva de Folclor a Moldovei și Bucovinei a fost înființată la Iași de Ion H. Ciubotaru, în deceniul al 7-lea, în cadrul acesteia publicându-se colecția *Caietele Arhivei de Folclor* în 10 volume, în unele dintre acestea existând studii și colecții muzicale semnate de etnomuzicologii menționate, iar volumul IX,

antologie a colindei românești, selectând cele mai interesante tipuri melodice din toate provinciile românești, publicate de diferiți autori în trecut. Subtitlul antologiei specifică ce fel de melodii sunt cuprinse în colecție: *Colinde, cântece de stea, urări, plugușoare și alte cântări de Anul Nou*. La propunerea lui Viorel Bârleanu, compozitorul Viorel Munteanu a selectat o parte din melodiile antologiei foclorice, prelucrându-le pentru a fi folosite în școală pentru corurile la 2 sau 3 voci. Inițiativa alcătuirii acestei antologii este deosebit de utilă și binevenită, cum arăta și Viorel Bârleanu în *Cuvântul înainte* al volumului, deoarece în perioada de dinainte de 1989, „nu au fost publicate aproape deloc cărți de colinde și cântece de stea cu text original și complet”, deoarece multe din colinde aveau conținut religios, fiind din această cauză, fie cenzurate, fie chiar interzise. Culegerea se constituie astfel într-un act reparatoriu, de a completa un gol în literatura muzicală didactică, destinată copiilor, autorii considerând că „este necesar să includem în primul rând colinde cu structuri muzical-folclorice autentice, alături de cele cu intonații psaltice, ambele recunoscute ca având o vechime considerabilă și, totodată, un rol important în educare copilului”. Prelucrări de colinde au existat în perioada 1960-1990, elaborate cu talent și măiestrie de compozitori valoroși, precum Tudor Jarda, Vasile Spătărelu, Adrian Pop ș.a., însă nu pentru elevi și nici cu conținut religios, ci pentru cor mixt și doar cu texte profane sau aranjate.

O parte din colindele și cântecele de stea prelucrate la 2-3 voci de Viorel Munteanu evidențiază prezența unui melos de origine psaltică. Iată titlurile câtorva dintre ele: pentru 2 voci: *Maria se preumbla, Sfânta Maică-a lui Hristos, La doi meri, la doi prăsazi, A cui curțiu-aiestea-s curțiu, Maica sfântă a pornit, Steaua sus răsare, Trei crai de la răsărit* (2 variante), *Adam dacă a greșit, Colindăm, Doamne, Dinaintea iștor curțiu, Printre munți și printre văi (Miorița), Coborât-o, coborât, Mi-a crescut și mi-a născut, Jos, în sus și iară jos, Sculați, sculați boieri mari* (2 variante), *În orașul Vitleem, Leru-mi Doamne*.

De asemenea, compozitorul Viorel Munteanu a mai realizat recent câteva prelucrări corale pentru 2-3-4 voci mixte, pe care le-a inserat într-o nouă colecție de coruri, *Antologia corală Lăudăm pre Domnul*²¹: *Bucură-te, Maică sfântă* (tenor + bas), *Sus, în poarta raiului* (sopran + tenor), tripticul *Sculați, sculați, boieri mari, Ieșiți, ieșiți, mari boieri, Sus, în poala raiului* (pentru sopran, alto și tenor), corurile la 4 voci mixte *Leru-mi, Doamne, Colindăm, Doamne și Glasurile Putnei* - piesă inspirată din poemul vocal-simfonic omonim.

Mijloacele de prelucrare sunt adaptate scopului moral și estetic. Iată, bunăoară, următoarea colindă:

Melodii de joc din Moldova (1990) cuprinde doar folclor muzical și un amplu studiu introductiv. Vezi studiul „Melosul popular în Caietele Arhivei de Folclor” de Fl. Bucescu și V. Bârleanu, în **Anuarul Muzeului Etnografic al Moldovei – X. In honorem prof. univ. dr. Ion H. Ciubotaru.**

²¹ Viorel Munteanu, Viorel Bârleanu, Florin Bucescu, *Lăudăm pre Domnul – Antologie corală* (Iași: Artes, 2010).

COLINDĂM, DOAMNE

din COLINDE; Culegere
întocmită de George Breazul

♩ = 88
mf

S. la, scu-lați... bo - ie - ri mari, la, scu-lați, bo - ie - ri mari, Co-lin-dăm...

A. - - - - -

T. - - - - -

B. - - - - -

10

S. Doam - ne, co - lin - dăm. Că pe cer... s'a a - ră - tat... Un lu-cea - făr mi - nu - nat, Co-lin-dăm...

A. Că pe cer... s'a a - ră - tat... Un lu-cea - făr mi - nu -

T. - - - - -

B. - - - - -

f

S. Doam-ne, co - lin - dăm. El vă zi - ce: Să tră - iți! Să tră-iți, să'm - bă - tră -

A. - nat, Co-lin-dăm, Doam-ne, co - lin - dăm. El vă zi - ce: Să tră - iți! Să tră-iți,

T. - - - - -

B. El vă zi - ce: Să tră - iți! Să tră-iți, să'm -

Prin urmare, Viorel Munteanu a folosit în principal o scriitură polifonică și armonică aerată, echilibrată și cât mai simplă, pentru a putea fi executată de către copii și tineri.

Dintre mijloacele polifonice utilizate în prelucrarea colindelor, menționăm: imitația la diferite intervale (primă, cvartă, cvintă etc.), mai ales în

intrările de tip polifonic ale vocilor; imitație în stretto; imitație în canon (mai rar); scriitura contrapunctică liberă pe trasee melodice reduse.

Mijloace armonice: intervale melodice (mai ales în prelucrările pentru 2 voci); combinații acordice tonomodale: trisonuri în relații autentice și plagale; pedala armonică (isonul), ca mijloc specific de acompaniere a melodiilor de origine psaltică; pedala ritmizată.

Prelucrările de colinde psaltice publicate de compozitorul Viorel Munteanu în volumele *Strop de ler* și în Antologia corală *Lăudăm pre Domnul* completează în mod fericit literatura muzicală destinată tinerilor, reliefând virtuțile melosului de origine psaltică de a fi deosebit de util - fie în forma sa originală, monodică, fie sub forma prelucrărilor corale - în domeniul educației muzicale și al formării tinerilor pentru a iubi frumosul, în general și sacrul muzical, în special.

Concluzii referitoare la creația de inspirație bizantină și psaltică a lui V. Munteanu

Prin creația sa - reprezentativă pentru ultimele trei decenii - compozitorul Viorel Munteanu ocupă un loc bine delimitat în muzica românească de azi, datorită deschiderii spre aproape toate genurile muzicale, valorificării unor surse de mare valoare și mai ales prin modul original de gândire și exprimare. Cele mai valoroase creații ale sale sunt cele care se inspiră din melosul popular românesc sau din cel bizantin. Puterea sa de invenție melodică s-a manifestat în toate creațiile sale, dar atunci când este vorba de sentimentul religios, această invenție dobândește o încărcătură aparte prin lirism, noutatea limbajului și forța de convingere. Sunt remarcabile *Glasurele Putnei* și *Concerti grossi*, dar și lucrări din ultimii ani, precum prelucrările de colinde psaltice, *Tripticul psaltic*, *Suitele I* și *a II-a de Crăciun*.

Prelucrarea monodiei bizantine, postbizantine și a melodiilor de colindă psaltică în creația lui Viorel Munteanu

Lect. univ. dr. **Irina Zamfira Dănilă**
(Universitatea de Arte „George Enescu”, Iași)

Rezumat

În lucrarea vocal-sinfonică *Glasurele Putnei*, Viorel Munteanu s-a inspirat din melosul bizantin păstrat în manuscrisele Școlii muzicale de la Putna. El a preluat motive melodice din două cântări bizantine reprezentative, aparținând compozitorilor români Dometian Vlahu și Evstatie Protopsaltul, pe care le-a prelucrat cu mijloace muzicale specifice. Autorul a reușit astfel să creeze, pe baza vechilor canoane, o invenție monodică originală susținută cu ajutorul isoanelor, spațializarea fluxului sonor prin încredințarea motivelor melodice la diverse instrumente, îmbinarea cântării antifonice cu cea heterofonică. Prin *Glasurele Putnei*, Viorel Munteanu recrează spiritul și atmosfera de rugăciune și meditație, de înălțare spirituală specifice vieții monahale.

Și în *Suita a II-a de Crăciun* Viorel Munteanu se inspiră din muzica veche bisericească (în piesa *Fecioara astăzi*) ca și din colinda veche, arhaică, folclorică sau de origine psaltică (în *Tu ești lumina cea sfântă*).

În lucrarea *Strop de Ier*, Viorel Munteanu prelucrează cu mijloace armonice și polifonice de factură modală colinde folclorice, laice și religioase pentru coruri de două și trei voci egale, spre a fi utilizate mai ales de tineri, în școli.