

POEZIA ROMÂNEASCĂ DIN SECOLUL AL XX-LEA ȘI MUZICA

DOI
CZU

Doctorand **Pavel GAMURARI**
E-mail: paul.gamurari@amtap.md
ORCID: 0000-0002-7698-6393
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

ROMANIAN POETRY FROM THE TWENTIETH CENTURY AND MUSIC

Summary. The article outlines approaches and syntheses of high complexity, made within the framework of reference compositional creations by leading composers from Romania and the Republic of Moldova. Among them are Sigismund Toduta, Paul Constantinescu, Vasile Spătarelu, Felicia Donceanu, Viorel Munteanu, Dan Voiculescu, Vladimir Rotaru, Vlad Burlea, etc. The compositional approaches to poetic sources, which fall within the musical trends of the 20th century and are representative of national and universal music, are particularly diverse and original.

Keywords: vocal chamber music, choral works, poetic language, composers, lied, poets, contemporary music.

Rezumat. În articol sunt schițate abordări și sinteze de înaltă complexitate, realizate în cadrul unor creații componistice de referință, semnate de compozitorii notabili din România și Republica Moldova. Printre aceștia se numără Sigismund Toduță, Paul Constantinescu, Vasile Spătărelu, Felicia Donceanu, Viorel Munteanu, Dan Voiculescu, Vladimir Rotaru, Vlad Burlea ș.a. De o deosebită diversitate și originalitate sunt abordările componistice ale surselor poetice, ce se încadrează în curentele muzicale ale secolului al XX-lea, fiind reprezentative pentru muzica națională și universală.

Cuvinte-cheie: muzica vocal-camerală, creații corale, limbaj poetic, compozitori, lied, poeți, muzică contemporană.

Bogația inepuizabilă a poeziei românești a constituit o sursă constantă de inspirație pentru compozitorii din spațiul românesc de pe ambele maluri ale Prutului. Creând în genuri vocale de cameră (lied pentru voce și pian, miniatură corală ș.a.) și vocal-simfonice (lieduri pentru voce și orchestră, cantate, simfonii, poeme ș.a.), compozitorii au scos în prim-plan cuvântul, propunându-și nu doar să-l transpună într-un discurs muzical, ci mai întâi să exprime, în limbaj muzical, conținuturile de idei și stările afective pe care le generează. În acest sens, poezia românească, ce conține adevărate capodopere ale literaturii naționale și universale, semnate de poeți precum Mihai Eminescu, Lucian Blaga, Tudor Arghezi, George Bacovia, Ion Barbu, Marin Sorescu, Nichita Stănescu ș.a. oferă un spațiu extrem de larg pentru „colaborări” artistice, în special asocierii cu arta muzicală.

Marțian NEGREA a fost, probabil, primul autor care, la distanță de doar șase ani de la apariția culegerii blagiene de debut, *Poemele luminii* (1919), a compus trei cântece pe versurile tânărului poet: *Melancolie*, *Mugurii* și *Stalactita* (1925–1930), marcând un început fructuos al „vieții muzicale” a poemelor unuia dintre cei mai mari poeți și filosofi români din secolul al XX-lea. Personalitate polivalentă a perioadei interbelice, Lucian Blaga a lărgit registrul tematic și a ex-

plorat viziuni și modalități artistice de profundă trăire lirico-filosofică.

Universul poetic blagian în care este sintetizată lirica eminesciană, simbolistă și expresionistă, a constituit o sursă importantă de inspirație pentru compozitori, pe întreg parcursul secolului trecut și până în prezent. Într-un articol dedicat expresionismului blagian, cercetătorul timișorean F. Oprescu arată că în opera poetului „se produce o ancorare a spiritului în absolut, o armonizare a eului cu misterul universal, eu ce dispune de realitatea obiectivă într-o manieră subiectivă” [1]. Debutul și ascensiunea poetului coincide cu afirmarea școlii clujene de compoziție, la începuturile căreia se evidențiază și creația lui M. Negrea.

Tradiția muzicală „blagiană” constituită de M. Negrea a fost continuată de discipolul său – **Sigismund TODUȚĂ**, întemeietorul școlii clujene de compoziție, exprimată plenar atât în genurile de lied (compozitorul semnează 24 de lieduri pe versurile lui L. Blaga și 16 pe versurile A. Blandiana, din numărul total de 56 pe care le-a creat) și miniatură corală, cât și mai cu seamă în creația sa vocal-simfonică. Or, cele mai importante opusuri ale sale scrise în genul menționat se află sub semnul universului poetic al lui L. Blaga, care, conform propriilor sale mărturisiri, l-a ajutat să cunoască „farmecul verbului”, i-a relevat „splendoarea

orizontului ondulat, cântat cu inedita dimensiune a graiului” [2]. În unul dintre articolele sale compozitorul se destăinuie că a trăit încontinuu „bucuria unică a contactului cu textele poetului” [3, p. 3]. Primele abordări ale liricii blagiene de către S. Toduță datează din anii 1950, iar după o tăcere de circa două decenii, compozitorul se reîntoarce la creația de maturitate a poetului.

Într-un amplu articol despre operele lui S. Toduță inspirate din universul poetic blagian, cercetătoarea orădeană D. Roman analizează principalele elemente ale limbajului muzical al creațiilor sale vocale, corale și vocal-simfonice, remarcând „strânsa legătură a materialului muzical cu textul literar”; rolul complex ce i se acordă pianului în evidențierea concepției liedurilor; prezența unor „subtile momente de comentariu imagistic în maniera polifoniei libere cu un număr inconstant de voci, suprapuse agogic cu alte episoade, urmărind și obținând felurite semnificații ale dramaturgiei de lied” [2]. Autoarea insistă pe organizarea ritmică, arătând predilecția compozitorului pentru diversificarea măiestrită a discursului ritmico-melodic, „obținând unele structuri specifice, definitorii pentru inconfundabilul său limbaj. Este vorba despre un tip de impuls ritmic constituit din șirul de optimi, șirul de sincope, trioletul de valori egale legat de o valoare lungă sau de șaisprezecimi. Această ultimă formulă este deseori asociată cu motivul *Toduță* (uneori cu anticiparea ultimului sunet). O observație importantă reprezintă valorificarea pleneră de către compozitor, prin aceste procedee, a accentelor prozodice ale textului, melodia fin «mulată» pe acesta, iar ritmul un adevărat vehicul de expresivizare a mesajului poetic” [2]. Printre procedeele componistice de referință, elucidate de muzicolog, se află *polimetria* și *absența măsurii*, care, fiind un „exemplu complex de gândire a diferitelor planuri melodice” și, totodată, de „modalități de potențare expresivă și eliberare a textului de rigorile metrice”, oferă „posibilități compozitorului de a se apropia și mai intim de prozodie și implicit mijloacele o mai flexibilă manieră de muzicalizare a metaforei poetice” [2]. Și arhitectonica liedului toduțian, în opinia autoarei, este „adaptată mesajului poetic – gândit adesea în versuri libere, iar articulațiile de strofă se succed uneori ca un lanț variațional, dinamizat cu momente de *repriză*, *refren* și *codă*” [2].

Trebuie remarcat că *3 Madrigale* (1978) și *4 Madrigale* (1980–1981), semnate de S. Toduță pe versurile lui L. Blaga, reprezintă „un amplu portal ce se deschide asupra satului transilvănean și a lumii sale, dominate de dor, de culoare” [4, p. 111]. În *Madrigale*, S. Toduță surprinde imaginile obsesive și leit-motivele tematice de profunzime ale operei poetice

blagiene, scriitura sa din această perioadă evoluând spre tratarea polifonică și heterofonică a discursului, retorica intervalelor specifice de secundă, cvartă, septimă, spre îmbinarea majorului cu minorul și gândirea tetracordală. În factura corală a madrigalelor toduțiene se regăsesc complexitatea și rigoarea contrapunctului palestrinian, divizii multivocale și mișcări în unisonuri sau octave paralele. Caracterizând limbajul muzical toduțian, reputații muzicologi Carmen și Petru Stoianov sunt de părere că acesta „utilizează, din bogăția de modalități puse la dispoziție de fondul folcloric românesc, melisma, formulele recitative și tronsoanele modale dispuse sub forma unor coraluri. Procedeele polifonice și, alături de ele, melodiile cu caracter improvizatoric, încorporând în ele intonațiile deja expuse ale celei generatoare, își dau concursul la realizarea unității întregului” [4, p. 110]. Totodată, autorii subliniază că și în cele 3 *Madrigale* compozitorul manifestă preferința pentru „versul popular sau cel inspirat din folclor, respectând tiparul silabic al acestuia” [4, p. 111]. Astfel, „reluând creator sugestia folclorică, mai ales cea conținută în derularea melodică, deci pe orizontală, Sigismund Toduță îi adaugă nuanțe ale variațiunilor polifonice și unele aspecte ale contrapunctului modern, totul scăldat în matca unui modalism sau polimodalism în care depărtarea de clișeele funcționalității clasice este prezentă continuu declarată”, menționează aceiași autori. Ultimul opus al compozitorului – tripticul coral pentru voci egale, *Estampă, Scoici* (1986) și *Noapte de mai* (1991), pe versurile poetului, „ne apare ca o cunună așezată cu pioșenie deasupra creației vocale de inspirație blagiană” [2].

Un maestru al scriiturii vocal-corale este considerat și reprezentantul școlii ieșene de compoziție – **Vasile SPĂTĂRELU**, care semnează numeroase lieduri și miniaturi corale pe versurile mai multor poeți români, de la M. Eminescu și T. Arghezi la Z. Stancu și A. Păunescu. Apreciat de mai mulți cercetători ca având un caracter liric prin excelență, discursul muzical al compozitorului este „dominat de expresivitatea melodiilor divers structurate, amintind de vigoarea formulelor ritmico-melodice ale cântecului popular” [5, p. 82-83], fiind remarcată în special „abilitatea de a înnobila formele mici cu o maximă densitate a expresiei muzicale”, măiestrie ce „și-a exersat-o în genul liedului, al miniaturii corale, iar mai apoi a fructificat-o în unica sa lucrare scenică (opera comică *Prețioasele ridicole* – n.n.)” [6, p. 127].

Într-un pertinent articol dedicat creațiilor corale semnate de V. Spătărelu, ce constituie una dintre cele mai importante părți a creației sale componistice, muzicologul ieșean Gheorghe Duțică arată: „Corul – instrument ideal de exprimare a gândului poetic –

a fost, în viziunea lui Vasile Spătăreanu, un *personaj colectiv*, un *summum* de individualități distincte reunite sub semnul pluralității-alterității. Sub impulsul acestui veritabil *credo*, muzica și poezia – chintesență a unei originale *Ars Choralis* – s-au aflat permanent într-o relație quasi-paradoxală, de autonomie și interdependență, totodată” [7, p. 214]. Miniaturi corale precum *Floare-albastră* și *Revedere* pe versuri de M. Eminescu, *Omagiu lui Picasso* pe versuri de F. M. Petrescu, *Inspirație* pe versurile lui T. Arghezi, *Pastel* pe versurile lui G. Bacovia, *Dor de Bacovia* pe versuri de A. Păunescu, *Luna roșie* pe versuri de Z. Stancu au intrat în repertoriul de referință al genului (de asemenea, compozitorul este autorul și al unui triptic de lieduri pe versurile lui N. Stănescu).

Dan VOICULESCU, una dintre cele mai prolifiche figuri în componistica românească în domeniul creației vocale și corale, a abordat un larg spectru de creații din tezaurul poetic românesc, scriind numeroase lucrări pe versurile celor mai importanți poeți români – I. Văcărescu, M. Eminescu, V. Alecsandri, A. Russo, G. Bacovia, L. Blaga, M. Sorescu, E. Fargo, N. Cassian, T. Arghezi, N. Labiș, C. Ivănescu ș.a. O trăsătură esențială a creațiilor sale vocale și corale e că majoritatea au fost scrise pentru voce și pian sau cor *a cappella*. După cum arată interpreta și cercetătoarea M. Zafiri, asemeni lui M. Jora, compozitorul „consideră cântecul conceput pentru voce – pian, cel mai autentic și reprezentativ în ceea ce privește îmbinarea convingătoare dintre cuvânt și sunet, de aceea nu a dorit să-și orchestreze liedurile” [8]. Limbajul muzical specific liedurilor compozitorului implică modalismul și scriitura polifonică, utilizarea unor armonii complexe, în care un rol esențial îi revine cromatismelor. Aceeași autoare conchide că „Din punct de vedere tehnic, în pofida cromatismelor tematice, nu exclude o anume cantabilitate, pe care o armonizează cu textul abordat. Nu merge pe pulverizarea vocalității tradiționale, ci pe o îmbogățire a expresiei” [8]. De asemenea, soprana remarcă necesitatea structurării unei viziuni și angajări complete asupra interpretării liedurilor maestrului, vorbind despre unul dintre cele mai importante aflate în repertoriul său – *Cerbul cu stea în frunte* pe versurile lui L. Blaga, ca fiind unul „de mare ținută artistică”, pe care l-a cântat de fiecare dată cu același succes la public: „Cântărețul este cel care trebuie să-și asume sarcina de a interpreta această muzică într-o stare de interiorizare profundă, prin exploatarea multiplelor sensuri și încărcări ale cuvintelor, de așa manieră încât publicul să pătrundă în sufletul compozitorului” [8].

În anii 1960, compozitorul este fascinat în mod deosebit de universul poetic al lui N. Labiș, scriind un

șir întreg de lieduri pe versurile sale, pentru soprană/bariton și pian, evidențiindu-se câteva creații pentru soprană și grup instrumental (oboi, 2 clarinete și vioară, *Cântece de toamnă*).

Creația corală a lui D. Voiculescu este deosebit de bogată. Tot în anii 1960 apar lucrări pe versurile lui G. Bacovia (*Cântecele toamnei*, 3 coruri pentru voci egale) și L. Blaga (*Omagiu lui Blaga*, pentru cor mixt). În mod special se remarcă cele patru volume de coruri pentru copii, scrise în anii 1970, pe versurile poezilor români clasici și contemporani consacrați (M. Eminescu, V. Alecsandri, T. Arghezi, M. Sorescu, M. Beniuc, A. Păunescu ș.a.), dar și pe ale poezilor pentru copii, mai puțin cunoscuți, printre care V. Porumbacu, I. Serebreanu, C. A. Munteanu și alții. O remarcă interesantă referitoare la volumul IV de *Jocuri-coruri pentru voci egale* găsim la cercetătoarea G. Munteanu, care indică asupra caracterului ludic al acestora: „sursa de bază, osatura pe care s-a așezat muzica ludică a compozitorului, o constituie poezia soresciană. Jocul frecvent de cuvinte, calamburul care schițează intriga poeziei fără să o dezvolte, dimensiunea miniaturală a versurilor, răspunsurile șugubețe cu iz oltenesc din dialogurile sau monologurile ce le conțin, fac din cele 14 texte soresciene, tot atâtea oferte pentru activități ludice” [9, p. 46]. De asemenea, autoarea precizează că este vorba despre o muzică cu program, care fie că este indicat în titlu, „obligând interpretii să intoneze și să aibă o empatie muzicală, cât mai aproape din ceea ce este caracteristic prototipului (...), fie că textul și indicațiile agogice și dinamice din partitură facilitează înțelegerea programului propus” [9]. În mod evident, compozitorul utilizează acest mijloc „în scopul împlinirii mesajului textului, text care, în majoritatea situațiilor, devine pretext pentru a fi convertit în muzică, pentru a și se specula muzicalitatea acestuia. Dar dacă am scoate versurile din corurile colecției din volumul IV de D. Voiculescu am obține la fel de convingător aceleași efecte ludice, comice, chiar mai nuanțate sonor ca timbru, efecte polifonice, ca ofertă de a le concretiza în mimică sau pantomimă. Melodia corurilor este relativ simplă, ocolind mersul melodic pe arpeggiu, mers banalizat prin repetarea lui aberantă în foarte multe piese adresate copiilor, considerându-se că acesta este idiomul muzical al copiilor, alături de terța mică descendentă (terța copiilor)”, menționează autoarea [9]. Astfel, fiecare piesă este interpretată ca un mic spectacol, oferindu-le coriștilor posibilitatea de a experimenta prin jocurile de rol, ce implică trăiri din cele mai diverse, iar aceasta, în opinia noastră, este una dintre cele mai originale și interesante abordări componistice a versurilor pentru copii din spațiul românesc. Maestrul revine la corurile

pentru copii și în anul 1990, în perioada de maturitate artistică, semnând încă câteva creații pe versurile lui M. Sorescu (*Cearta, Clorofila are treabă, Dodă, dodă*).

Totodată, compozitorul abordează straturile de profunzime ale universului poetic românesc, scriind, în aceeași perioadă, lucrări reprezentative precum *Elegiile eminesciene (Odă în metru antic, Stelele-n cer, Peste vârfuri, Replici, Trecut-au anii, Glossă, La steaua, 1991, La obârșie, 1998)* pe versurile lui L. Blaga ș.a. Compozitorul D. Voiculescu este unul dintre puținii care abordează și poezia avangardistă a lui T. Tzara (*Trei descântece, 1995*). Una dintre ultimele sale creații corale de referință este inspirată de versurile lui C. Ivănescu, un distins poet din generația stănesciană (*De dragoste rară, 2005*).

Pornind de la ideea expusă în ultimul său interviu, precum că „liedul ar putea grai oricărui ascultător despre sufletul românesc” [8], compozitorul D. Voiculescu s-a remarcat atât prin ampla sa creație vocală și corală, cât și prin limbajul componistic postmodernist pe care l-a dezvoltat plenar și în opera sa de cameră *Cântăreața cheală*, tratată după E. Ionescu.

Felicia DONCEANU, o distinsă prezență feminină în peisajul componistic românesc, deși a creat în majoritatea genurilor muzicale, de la cel cameral la cel simfonic și vocal-sinfonic, inclusiv muzică pentru piese de teatru, și-a dedicat o mare parte a creației genului de lied, iar mai exact, ciclurilor de lieduri. Conform mărturiilor sale, a scris cicluri și niciodată lieduri separate [10], simțind nevoia de „a crea o lume mai variată, mai complexă”, de a urma un anumit șir, o evoluție a ideilor și conținuturilor versurilor, o lume în care lasă loc pentru pandante semantice, deseori contrastante. Asemenea unui „regizor”, compozitoarea și-a modelat ciclurile de lieduri conform unor linii „dramaturgice” proprii, reușind să transmită prin muzică o gamă largă și complexă a mesajelor și conceptelor ce se conțin în versurile selectate. Felicia Donceanu a abordat creația multor poeți români, căutând să apropie, să „armonizeze” pe plan stilistic-muzical sonoritățile muzicale cu cele poetice, de fiecare dată diferit, urmând specificul limbajului fiecărui poet în parte.

În mod special, s-a simțit captivată de universul poetic al lui G. Bacovia (*Odinioară*, ciclu de 7 lieduri pentru voce și pian și *Tablouri bacoviene*, triptic pentru cor a cappella, 1973): „Crearea muzicii pe versuri de George Bacovia a reprezentat pentru mine un proces pe care nu-l socotesc nici astăzi, încheiat (...) Există însă în poezia lui Bacovia un stimul către muzică, prin însăși structura versurilor, prin ritmul lor interior, prin sonoritatea cuvintelor, de o rar întâlnită culoare vocală!”, mărturisește compozitoarea în unul dintre

interviurile sale [11, p. 72]. Referitor la aceste cicluri, muzicologul C. Sârbu notează: „Pentru întreaga partitură este valabilă observația unei perfecte suprapunerii a ritmului versului cu ritmul muzicii, cu pulsația de accent” [11, p. 76]. Compozitoarea a ales să expună „inexprimabilă” atmosferă a poeziei bacoviene într-o „scriitură de manieră impresionistă, de o ușoară nuanță franceză” în care „simbolistica lui Bacovia își găsește cel mai bine echivalentul sonor” [11, p. 76].

Un alt poet preferat al Felicia Donceanu este T. Arghezi, pe versurile cărui a compus ciclul de lieduri *Mărgele* pentru voce și pian (1962), în care a urmărit să sonorizeze în limbaj componistic modern originalul limbaj poetic arghezian, recunoscut ca fiind unul dintre marii „înnoitori” și „creatori” ai limbii române, alături de M. Eminescu și N. Stănescu [11]. Printre numeroasele cicluri de lieduri semnate de compozitoare se numără și cele pe versurile lui A. Macedonschi (*Ornamente, 1972*), A. E. Baconski (*Două serenade* pentru flaut, voce și harpă, 1973) ș.a. A abordat și poezia avangardistă a lui T. Tzara, scriind *Abtjilder după Tristan Tzara* pentru soprană, clavecin și două viole da gamba (1996).

Un loc aparte în creația compozitoarei îl ocupă ciclul de lieduri *Cântând cu Ienăchiță Văcărescu* (1983) pentru flaut, viola da gamba, clavecin și percuție, pe versurile marelui înaintaș al culturii românești din secolul al XVIII-lea, Ienăchiță Văcărescu. Felicia Donceanu a ales să transpună în muzică poate cel mai celebru vers al poetului – *Testamentul*. Autoarea păstrează același titlu pentru aceste lied, ce constituie partea centrală a ciclului, „o piesă de referință”, în opinia autoarei, pe care și-ar dori-o să mai răsune, întrucât conține un mesaj emoționant, mereu actual, pe care trebuie să-l știe mai ales tinerii: „Urmașilor mei Văcărești! Las vouă moștenire! Creșterea limbii românești/ Ș-a patriei cinstire.” Compozitoarea a abordat, „cuprinsă de sfilă”, și universul poetic eminescian, versurile poetului fiindu-i aproape încă din copilărie. C. Sârbu consemnează că „cel mai potrivit cuvânt ce poate caracteriza muzica Feliciei Donceanu, inspirată din versul eminescian, este „gingășie”, compozitoarea alegând poezii de mare sentimente lirice, „strâns împletite în tulburătoare evocări de natură” [11, p. 75]. Una dintre ultimele creații prezentate în premieră la Ateneul Român, la celebrarea onorabilei vârste de 85 de ani ai compozitoarei, este *Ierburi de Leac*, o fantezie muzicală cu actori, cor și instrumentiști (2016), o creație de mare originalitate, „vodevil pentru actori și instrumente de percuție, inspirat de rețetele străvechi, de cântece și descântece, adunate toate cu har într-un fel de panaceu universal contra tuturor... durerilor trupului, minții și, mai ales, ale inimii” [12].

În concluzie trebuie de menționat că există o predilecție a componisticii românești, încă de la începuturile sale și până astăzi, pentru poezia românească, compozitorii contribuind plenar la valorificarea muzicală a operei acestora. Printre aceștia se numără și Pascal Bentoiu (28 de cântece semnate pe versurile lui M. Eminescu, Șt. O. Iosif, G. Topârceanu, N. Cassian, M. Beniuc), Hans Peter Türk (autorul unei bogate creații corale pe versuri de A. Blandiana și M. Sorescu), Nicolae Bretan (230 de cântece pe versuri de poeți români, maghiari și germani, poemul vocal-simfonic *Luceafărul*), Liviu Comes (*Primăvara, 30 de cântece pe versuri de poeți clasici și contemporani*), Adrian Iorgulescu (3 cicluri de lieduri); Dan Dediu (lieduri pe versuri de Paul Celan și Leonid Dimov, *Jocul vieții și al morții. 3 poeme pentru soprană și pian* pe versuri de Ion Bogdan Ștefănescu), Dora Cojocaru (coruri pe versuri de L. Blaga, I. Barbu), Sorin Lerescu (*O oră de iubire*, ciclul pe versurile lui Gh. Tomozei; *Relatio*, pe versuri de I. Ieronim) și mulți alții. De o deosebită diversitate și originalitate sunt abordările componistice ale surselor poetice, ce se încadrează în curentele muzicale din secolul al XX-lea, fiind reprezentative pentru muzica națională și universală.

După anii 1990, poezia românească a secolului al XX-lea a intrat și în vizorul artistic al compozitorilor din Republica Moldova. Sunt cunoscute miniaturile corale *Vals de toamnă* de Vladimir Rotaru și *Adio, pică frunza* de Vlad Mircos, ambele pe versurile lui G. Bacovia, precum și liedul *Eu nu regret*, scris de Vlad Burlea pe versurile Magdei Isanos, poetă basarabeană din perioada interbelică. Ne exprimăm speranța că aceste abordări destul de timide vor continua și vor prinde consistență în anii ce urmează.

BIBLIOGRAFIE

1. Oprescu F. Noul expresionism blagian. În: Documentation Centre for Central and Eastern European literature, 2013. [on-line] <https://www.univie.ac.at/doml/drupal/content/noul-expresionism-blagian> (vizitat la 23.09.2020).
2. Roman D. Expresie poetică și limbaj muzical în creația lui Sigismund Toduță impulsionată de scrierile lui Lucian Blaga. În: Almanah Euterpe – Art Reflections. Revistă de artă online, 2013. [on-line] <http://almanah-euterpe.blogspot.com/2013/02/expresie-poetica-si-limbaj-muzical-in.html> (vizitat la 20.08.2020).
3. Toduță S. Lucian Blaga cântat de compozitorii clujeni. În: Tribuna, 1987, nr. 7.
4. Stoianov C., Stoianov P. Istoria muzicii românești. București: Editura Fundației România de mâine, 2005. 152 p.
5. Cozmei M. Referatele Comisiei de doctorat. În: Studii muzicologice de & despre Vasile Spătărelu. Iași: Artes, 2016. **Referat la teza de doctorat.** [on-line] <https://ibb.co/R4gWyWQ> (vizitat la?).
6. Radu-Țaga C. „Prețioasele ridicole” – sărbătoare a spiritului comic. În: Studii muzicologice de & despre Vasile Spătărelu. Iași: Artes, 2016, p. 121-155.
7. Duțică Gh. Ars Choralis sau despre poeticile lui Vasile Spătărelu. În: Studii muzicologice de & despre Vasile Spătărelu. Iași: Artes, 2016, p. 212-231.
8. Zafiri M. Dan Voiculescu – ultimul interviu. În: Revista online: No.14 plus minus, 2010. [on-line] <https://no14plusminus.wordpress.com/tag/interviu-dan-voiculescu/> (vizitat la 21.08.2020).
9. Munteanu G. Elemente ludice în creația corală a compozitorului Dan Voiculescu. În: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice, 2012, nr. 1, p. 46-47.
10. Maeștrii. Felicia Donceanu. Realizator – Beatrice Lupu. [on-line] <https://www.youtube.com/watch?v=LXy-HI4Vc0Rs> (vizitat la 5.03.2020).
11. Sârbu C. Felicia Donceanu. Creația vocal-camerală. Schiță monografică. În: Muzica, 1992, nr. 1, p. 59-82.
12. Georgescu O. Compozitoarea Felicia Donceanu, la ceas aniversar, 85 de ani. [on-line] <https://www.sensosannatate.ro/Eveniment-7333/compozitoarea-felicia-donceanu-la-ceas-aniversar-85-de-ani/> (vizitat la 23.06.2020).