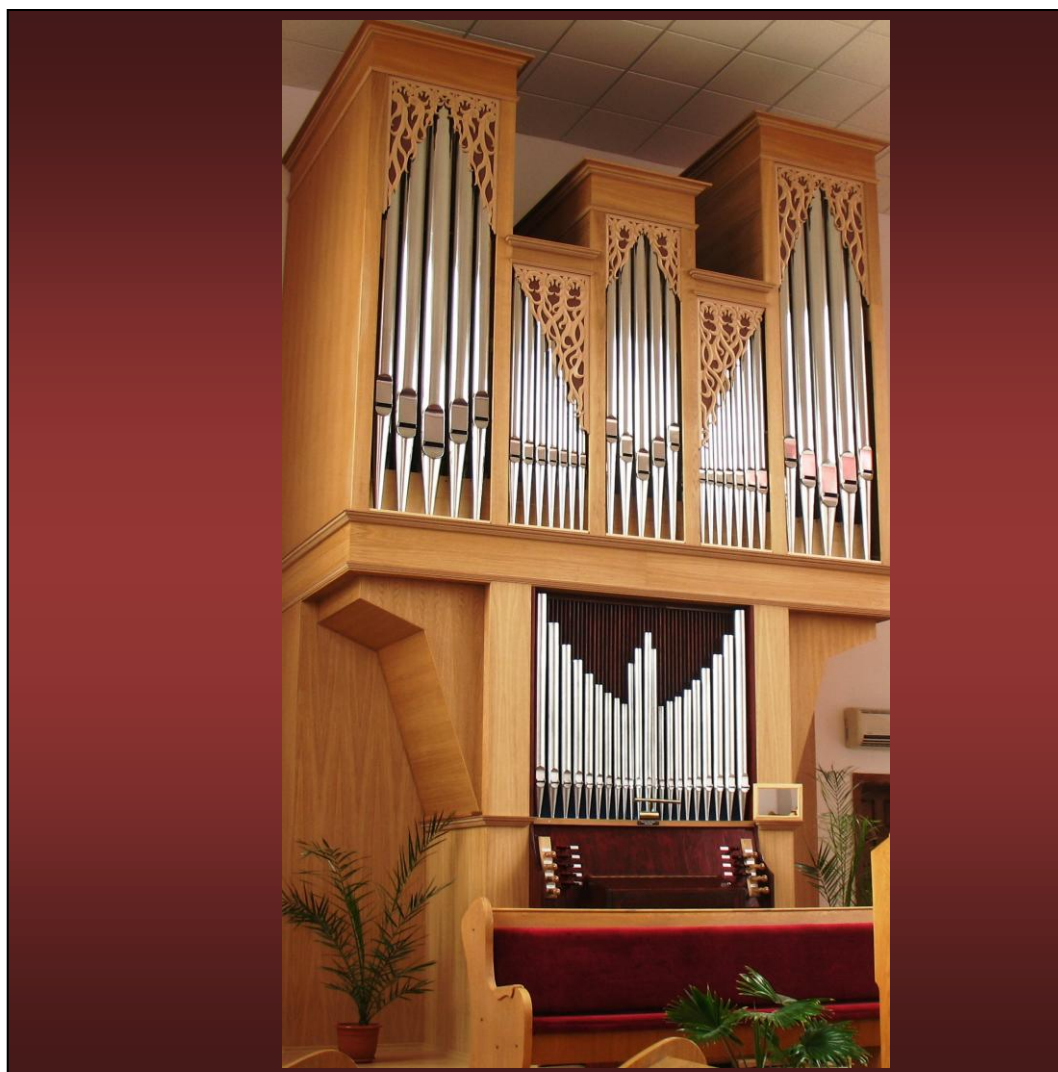


UNIVERSITATEA DE VEST DIN TIMIȘOARA, FACULTATEA DE MUZICĂ

STUDII DE IMNOLOGIE

Volumul V
2013-2014



Editura MediaMusica din Cluj Napoca
ISBN: 978-606-645-043-0

Editura MediaMusica din Cluj Napoca
ISBN: 978-606-645-043-0

Referenți:

Prof. adj. Joergen Kjaergaard, Președinte IAH, Univ. Vestervig/Aarhus, Danemarca
Prof. univ. dr. Franz Karl Prassl, Universität für Musik und darstellende Kunst Graz
Prof. univ. dr. Elena Șorban, Academia de Muzică *Gh. Dima* din Cluj Napoca
Prof. dr. Elena Chirciev, Academia de Muzică *Gh. Dima* din Cluj Napoca
Prof. dr. Damian Vulpe, Universitatea de Vest din Timișoara
Prof. dr. Cornel Ungureanu, Universitatea de Vest din Timișoara
Conf. dr. Mădălina Hotoran, Universitatea *Emanuel* din Oradea

Editor: Prof. univ. dr. Felician Roșca
Timișoara, 2014

Societatea Română de Imnologie, are la bază un statut și un formular de adeziune. Societatea Română de Imnologie este cu sediul la Timișoara, în cadrul Universității de Vest din Timișoara. Ea organizează din doi în doi ani seminarii și congrese de imnologie. Are un imn și un steag propriu care identifică grupul de muzicieni, poeți, traducători și teologi care susțin editarea de cărți de imnuri în România. Societatea a fost înființată în anul 1976. În anul 2011 a organizat Congresul *Societății Internaționale de Imnologie*, I.A.H. unde au participat peste 120 de imnologi din întreaga lume. Pagina societății este www.hymnology.ro unde se pot citii lucrări din cadrul precedentelor sesiuni și seminarii de imnologie.

1. Scopul SOCIETĂȚII ROMÂNE DE IMNOLOGIE numită în continuare SROI este acela de a cerceta, promova și crea valori artistice și științifice în domeniul imnologiei și imnografiei românești și internaționale.
2. Ea se ocupă în mod direct și indirect de cercetarea, editarea, organizarea și promovarea imnurilor religioase din spațiul cultural românesc și european.
3. Ea se poate pronunța asupra editării unor volume de imnuri, indiferent de confesiune, și emite referate de apreciere sau critică asupra acestora și îndrumă – corectează, în general, producerea de tipărituri în domeniu în cadrul protocoalelor realizate cu edituri acreditate CNCS.
4. Ea se ocupă de organizarea de congrese naționale și internaționale cu scopul de a disemina valorile imnologiei și imnografiei românești și universale.
5. Baza materială a societății este susținută de către UVT și taxele de participare ale membrilor SROI precum și din sponsorizări depuse pentru societate la UVT.
6. Congresele sau seminariile de imnologie se organizează bianual la UVT sau în altă locație stabilită de comun acord prin vot de membrii SROI.
7. SROI editează electronic pe pagina proprie www.hymnology.ro lucrările fecărui congres sau seminar cât și în format fizic în volumele conferințelor sau a seminariilor.
8. Editarea articolelor se face după evaluarea lor de către o comisie editorială aleasă din cadrul SROI precum și din muzicologi specializați în domeniu din străinătate. SROI este o societate științifică, dedicată în exclusivitate cercetării, diseminării și interpretării valorilor imnologice, indiferent de religie, gen muzical sau formă muzicală.
9. SROI este purtătoarea valorilor imnologice din România iar acest nume nu poate fi preluat de către nici o altă grupare. Lucrările științifice, produsele imnologice și volumele acesteia atât în format electronic cât și volum editorial au parte și sunt protejate de legile dreptului de autor și nu pot fi copiate sau difuzate fără acordul conducerii SROI și al autorului de drept.
10. SROI se întâlnește bianual în cadrul congreselor sau seminariilor de imnologie
11. SROI este deschisă la cooptarea de cât mai mulți membri care să promoveze valorile imnologiei românești și care acceptă prezentul statut.

Prezentul volum conține lucrările prezentate în cadrul Congresului de Imnologie de la Timișoara din data de 3-5 martie 2013, Facultatea de Muzică din Universitatea de Vest din Timișoara. Următorul congres va avea loc în anul 2015, în prima săptămână a lunii martie.

Președintele Societății Române de Imnologie

Prof. univ. dr. Felician Roşca

Übersetzung oder neue Dichtung? Paraphrasen marianischer Schlussantiphonen in den ungarischen römisch-katholischen Gesangbüchern des 17. Jahrhundert

Miklós Réka

Abstract. Translation or new poetry? Marian antiphons and their translation. Paraphrase-literature in the Hungarian hymn books from 17. century

This short study tries to give a first look upon the rich paraphrase-literature of the translations (17. century), concentrating on the following four Marian antiphons: Alma redemptoris mater, Ave regina coelorum, Regina coeli laetare and Salve regina. The first translations are dating back to the late Middle Ages and they were notated in the codices; later, they appeared in the prayer books (early 17. century), and then in the hymn books (middle and late 17. century).

The study compares texts from the database of the National Széchényi Library – Budapest and offers a glance at the first results of the comparison: the compared texts could be classified in four categories of modalities of translation ranging from verbatim repetition of Latin poems to basically new texts. Each category reflects the distance between the appearance of new elements and the time when the Latin elements disappeared.

The rich text material Marian antiphons will be investigated later on according to linguistic, historical, theological, sociological and musicological criteria.

Einführung

Die Gruppe der Antiphonen, die nicht Psalmenantiphonen sind, umfasst u.a. Prozessionsantiphonen und auch die marianische sog. Schlussantiphonen, von denen vier – die heute üblich sind – betrachtet werden. Im Unterschied zu Psalmenantiphonen, sind diese Gesänge etwas länger und ausführlicher, weil sie üblicherweise „selbstständig“, also nicht einem Psalm als Kehrvers zugeordnet sind. Die heute gesungenen vier marianischen Antiphonen, die als Abschlussgesänge des letzten gesungenen Stundengebets (des Kompletoriums oder – falls dieses ausfällt – der Vesper), bzw. der Heilige Messe gesungen werden, sind *Alma redemptoris mater*, *Ave regina coelorum*, *Regina coeli laetare* und *Salve regina*. (Das älteste marianische Antiphon *Sub tuum praesidium*, das heute wieder entdeckt wurde und meistens bei den Marienandachten gesungen wird, sowie das später aufgenommene *Ave Maria* werden hier nicht behandelt). Als Thematik dieser Antiphonen diene „der Engelsgruß“, wie das die Incipits zeigen: *salve, ave, laetare* – die alle Synonyme des griechischen Wortes χαίρε sind.

Detaillierte Problemstellung

Diese Antiphonen tauchten zuerst in den Codices (meistens Breviarien) auf. Im Mittelalter hat die liturgische Ordnung dieser Gesänge von Orden zu Orden variiert: Die marianischen Antiphonen finden wir sowohl als „Antiphona ad evangelium“, als auch bei unterschiedlichen Stundengebeten, sogar bei den Prozessionen der großen Marienfeste. Die ersten Übersetzungen des oft mehrere Jahrhunderte alten lateinischen Repertoires betreffen nicht nur die Antiphonen, sondern mehrere liturgische Gattungen, u. a. auch die Hymnen. Am Anfang hat man eher wörtlich und informativ als rhythmisch und poetisch übersetzt. Es soll betont werden, dass die lateinische Texte der marianischen Antiphonen nicht Gedicht-, sondern Prosaform hatten. Ziel der volkssprachigen Übersetzungen war es, die liturgischen Texten den Ordensleuten mit mangelhaften Lateinkenntnissen (Nonnen, aber immer wieder

auch Kleriker) hiermit vorzustellen, damit deren Teilnahme an den Offizien und Messe noch inniger wird.¹ In der mittelalterlichen Liturgie hat man die marianischen Antiphonen weiterhin in lateinischer Sprache gesungen. Die Prosa-Dichtungen hatten weder Reime noch gut definiertes Metrum. In der Entwicklung der ungarischen Literatur im Mittelalter galt „das Gesungene“ mehr als „das Geschriebene.“²

Als Folge des Protestantismus und der Erfindung und Verbreitung des Buchdrucks haben die volkssprachigen Übersetzungen marianischer Antiphonen in den gedruckten katholischen Gebets- und Gesangbücher einen neuen Platz gefunden.

Die ungarische Nationalbibliothek Széchényi verfügt über eine Datenbank mit den Titeln kirchlicher Gesänge und deren Quellen (geschriebene und gedruckte) bis zum Ende des 17. Jh.³ Wenn wir davon die marianischen Antiphonen betrachten, sehen wir, dass die lateinische Texte oft neben ihren Übersetzungen platziert sind, wir erkennen aber auch, dass diese Texte mehr oder weniger von der ursprünglichen lateinischen Version abweichen. Hierbei möchte ich mehrere Kategorien anführen:

- 1) Übersetzungen, die genau dem ursprünglichen lateinischen Text folgen;
- 2) Übersetzungen der lateinischen Paraphrase-Texte;
- 3) freie Paraphrasen lateinischer Texte;
- 4) neue Dichtungen anhand des lateinischen Textes.

Genaue Übersetzungen finden wir in den Gesangbüchern des 17. Jh. nicht. Jedoch überliefern uns frühere Codices einige Übersetzungen marianischer Antiphonen, die als sehr genau bezeichnet werden können. Dies ist der Fall bei *Regina coeli* aus dem Codex Festetics (1494). Dieser Codex fungierte als Gebetsbuch Benignas Magyar, der Frau von Pál Kinizsi. Am Ende des Marienoffiziums findet sich (S. 362-363) das Gebet mit dem Titel *Isten feltámadásáról szóló imádság, kit Húsvétbe kell mondani Bódog asszonyról* (Gebet über die Auferstehung Christi. Das soll man in der Osterzeit über die Selige [Jung]frau sprechen).⁴

Für die zweite Kategorie galt als „Urtext“ die Paraphrase ursprünglicher Texten. Das betrifft z. B. das lateinische *Salve regina* aus dem Gebetsbuch Kardinals Pázmány,⁵ das nicht mehr den Text aus dem 12. Jh. wörtlich übernimmt, sondern etwas variiert. Was die Identität des Übersetzers betrifft, sind die Meinungen geteilt. Ein Großteil der Sprachwissenschaftler meint, dass die marianischen Antiphonen aus dem Lateinischen Mátyás Nyéki Vörös übersetzt hat.⁶ Andere vermuten, dass ein Grazer Helfer des Kardinals dabei tätig war, oder dass sie Pázmány selbst übersetzt hat; diese Frage wurde nach dem heutigen Wissenstand noch immer nicht mit Sicherheit beantwortet.⁷ Im Grazer Gebetbuch sind alle vier marianischen Antiphonen in deren lateinischen und ungarischen Textversionen zu finden. Für die katholischen Gesangbücher in Ungarn ist wichtig zu betonen, dass das Erbe dieses Übersetzers noch immer auffindbar ist.⁸

¹ Szabó, S. 643-644.

² „Bár a költészet fejlődésének útja az ősi énekverstől halad a dallam mankójára már nem szoruló autonóm szövegvers felé, a magyar költészet középkori fejlődésében átmenetileg az ének jelentette a magasabb fokot. A ritmusérzék még nem volt elég fejlett ahhoz, hogy olvasva is érezze a verset, a szabályos verssorok kicsiszolódása ekkor még csak a dallammal karöltve volt lehetséges.“ <http://mek.oszk.hu/02200/02228/html/01/114.html> Egyházi népénekek

³ Katolikus egyházi énekek (Katholische Kirchenlieder) <http://mek.oszk.hu/05800/05873/html/index.htm>

⁴ Vgl. Szabó, S. 638-639.

⁵ Keresztyeni imádságos keönyv, melybe szep aytatos keoneorgesek, haladasok es tanvsagoc foglaltatnac – es reovid tanvsagh, mint ismerhesse megh akar mely együgiü emberis az igaz hitet. Graz, 1606 (weitere Ausgaben: Pressburg/Prešporok: 1610, 1625, 1631).

⁶ Jenei-Klaniczay-Kovács-Stoll (1962), Kövári (2007).

⁷ Orlovsky, 2011, S. 245-246.

⁸ Ab dem *Cantionale Catholicum* 1676 durchgehend bis heute.

Die ungarische geistliche Literatur, „lateinisch geschrieben“, wurde nicht so beachtet, wie die ungarisch-sprachige.⁹ Es wäre interessant von unterschiedlichen Fachaspekten aus zu untersuchen, in welchem Ausmaß die Originaltexte (meistens selbst Paraphrasen) dieser marianischen Antiphonen in das Ungarische übersetzt wurden. Oft wurden die ungarischen Texte neben die lateinischen geschrieben oder gedruckt. Folgendes Beispiel (*Salve salve o regina* – aus dem Gesangbuch *Cantus Catholici* – Kaschau um 1674, S. 385) soll uns jetzt einen Einblick geben, welche Texte als „Originale“ dienten. Wenn wir den lateinischen Text näher anschauen, dessen Verfasser nicht bekannt ist, tauchen interessante Merkmale auf. Diese Paraphrase des ursprünglichen Textes bestätigt die Tatsache, dass durch häufige Wortwiederholungen und -konstruktionen ein anderes Metrum entstand wurde. Ágnes Watzatka hat in ihrer Studie die Transformationen der Kirchenlieder in der Volkspraxis analysiert.¹⁰ Diese Volkspraxis bewirkt komplexe Änderungen der Kirchenlieder – allerdings in der ungarischen Sprache. Interessanterweise betrifft das am wenigsten die Form eines Gesanges. Wenn trotzdem die Form geändert wird, dann wird die dreizeilige Strophe auf eine vierzeilige ergänzt. Die hinzugefügte Zeile wiederholt aus dem Material der vorherigen oder ist eine Neuschöpfung. Sogar in diesem lateinischen *Salve o regina* aus dem *Cantus Catholici* 1674 finden wir solche Merkmale, die die oben genannte Praxis bestätigen. Es geht um die Wiederholungen, die gleichzeitig neue Zeilen sind, z. B.: „Eja nunc advocata, / Advocata nostra.“ oder „Ostende, Ostende. / Post exilium ostende“. Es hat nichts mit dem Erscheinungsjahr zu tun, dass diese Paraphrase des lateinischen Gesanges aus dieser (und nicht aus früherer) Zeit stammt, gibt uns jedoch einen Hinweis, inwiefern sich die rhythmische Prosadichtung des Mittelalters geändert hat. Der Schlusssatz „O clemens, o pia...“ etc. ist im Text zu finden, jedoch fehlt das im 16. Jh. hinzugefügte Wort „virgo“. Das lässt sich vermuten, dass diese Textvariante – auch wenn sie aus früherer Zeit nicht dokumentiert ist – vielleicht schon vor dem 16. Jh. entstanden ist. Das Wort „mater“ – auch eine Ergänzung aus dem 16. Jh. – wurde trotzdem dazu gefügt. Die lateinische Version ist im Gesangbuch gemeinsam mit ihrer ungarischen Übersetzung (S. 386) zu finden.

Salve, salve o regina, Mater misericordiae: Vita, dulcedo et spes nostra Salve o! regina.	Idvöz légy, Oh nagy Királyné; Irgalmasságnak szent Annya, Élet, édesség, és reménység; <i>Szent Szüz, Lelkünek szárnya.</i>	<i>Selige Jungfrau, Fittich unserer Seelen.</i>
Ad te, regina clamamus, <i>Exules Evae filii:</i> Ad te o! virgo, suspiramus gementes et flentes. <i>In hac lacrymarum valle Ad te clamamus exules:</i> Eja nunc ergo advocata, Advocata nostra.	<i>Hozzád kiáltunk ez Völgyben, Evának árva Fiai; Hozzád ohajtunk, idvességnek hiv fohászkodói.</i>	
Ad nos verte illos tuos Misericordes oculos: Et Jesum benedictum fructum Ostende, Ostende.	Fordítsad tehát, Szüz, hozzánk irgalmas szent szemeidet: Es add örökké látnunk Jesust, drága gyümölcsödet.	

⁹ Es geht um die Gebete von Mátyás Nyéki Vörös, herausgegeben als RMKT XVII/2 (Szelestei N. László, S.228.; Vadai István, S.235).

¹⁰ Watzatka: Egyházi énekek S. 111.

Post exilium ostende Nobis Jesum dulcissimum: Clemens et pia o! Maria, Dulcis o! Maria.	Oh kegyelmes, Oh édes Szűz, a' te szent könyörgésidben, Bizunk erössen Oh Mária; Veled legyünk. Amen.	O gütige, o süße Jungfrau, Deinem heiligen Flehen vertrauen wir stark, O Maria; mit Dir bleiben wir. Amen.
--------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Abweichungen vom „Originaltext“ (=Paraphrase) werden durch Kursivschrift gekennzeichnet. Die zweite und dritte Strophe des lateinischen Textes wurde ins Ungarische komprimiert übersetzt. Dabei verschwindet genau der oben erwähnte Charakter der sich wiederholenden lateinischen Rhythmen. Die ungarische Version hat eine andere Rhythmik bekommen.

Die dritte Kategorie der Übersetzungen bildet die Gruppe der freien Paraphrasen lateinischer Texte. Der Unterschied zwischen zweite und dritte Kategorie ist gering, jedoch ist es wichtig Folgendes zu betonen: Der zweiten Kategorie habe ich jene marianische Antiphonen zugeordnet, deren lateinische Versionen nebenbei dokumentiert sind (z. B. im *Cantus Catholici* /Kaschauer Edition um 1674 befindet sich auf S. 385: *Salve, salve o regina*; bzgl. auf S. 386: *Üdvözlégy ó nagy királyné*). Bei der dritten Kategorie – den freien Paraphrasen – ist im literarischen Schaffen bis zum Ende des 17. Jh. eine reiche Fundgrube vorhanden. Anna Farmati hat in ihrer Studie die Gesangbücher-Texte der katholischen kirchlichen Literatur analysiert.¹¹ Der Großteil der Texte sind Übersetzungen aus dem Lateinischen, seltener aus dem Deutschen oder Slowakischen. Hierbei betont sie, dass die Übersetzungen im 17. Jh. auf derselben Ebene mit den neuen Dichtungen standen; so ist es nicht schwer nachzuvollziehen, inwiefern und in welchem Maße die Paraphrasen lateinischer Texte die Vielfalt und den Reichtum der Gruppe marianischer Antiphonen ausmachten.

Die Datenbank der Nationalbibliothek Széchényi weist allein für das *Alma Redemptoris mater* knapp zwanzig Paraphrasedichtungen auf, die bis zum Ende des 17. Jh. datiert sind. Wenn wir diese marianischen Antiphonen einzelne beobachten, fällt auf, dass die Paraphrasen in bestimmten Segmenten – seien es auch nur einige Zeilen oder Ausdrücke davon – genau dem lateinischen Text folgen. Abweichungen vom Originaltext kommen sehr unterschiedlich vor, d.h. jeder Gesang kann sogar in der Mitte wortgetreue Segmente haben, auch wenn er am Anfang stark vom Originaltext abweicht. Nehmen wir nur die ersten Zeilen der jeweiligen *Alma Redemptoris mater*-Übersetzungen! Es fällt auf, dass das Wort „mater“ – Mutter oft in Verknüpfung mit dem „heilig“ oder „Jungfrau“ gebracht wird:

„Ó Istennek **szent** anyja, Szépséges Mária“¹² – „Oh *Heilige* Mutter Gottes, wunderschöne Maria“

„Üdvözítőknek **szent** anyja, mennynek megnyílt kapuja“¹³ – „*Heilige* Mutter unseres Erlösers, geöffnetes Tor des Himmels“

„Üdvözítők anyja, **Szent Szűz**“¹⁴ – „Mutter unseres Erlösers, *Heilige Jungfrau*“

Das problematische Wort „alma“¹⁵, das im heutigen deutschen Usus als „erhabene“ übersetzt wird, hat in der ungarischen Sprache durch das dichterische Schaffen manchmal schöne Metaphern bekommen:

„Lelki szent **bánja**, Istennek anyja“¹⁶ – „*Heilige geistliche Grube*, Mutter Gottes“

¹¹ Farmati, S. 129-145.

¹² *Petri-Gesangbuch*, Anfang 17. Jh, f. 98b.

¹³ Übersetzung von Mátyás Nyéki Vörös, u.a. in den Gesangbüchern *Petri* (113a), *Zemlén* (20a), *Cantus Catholici* 1651 (6), *Cantionale Catholicum* 1676 (12).

¹⁴ *Cantus Catholici* 1674 (36).

¹⁵ Im Kirchenlateinischen Wörterbuch gibt es nur das Adverb „almus“= nährend, fruchtbar; segenspendend, hold, gütig (Sleumer, S. 98.).

„Szentlélek **temploma**, üdvözlégy Jézusnak anyja“¹⁷ – „*Tempel* des Heiligen Geistes, sei begrüßt du Mutter Jesu“

Es kann häufig vorkommen, dass die marianischen Antiphonen – besonders bei den Fürbitte-Teilen, aber nicht nur – stark von nationalen Gefühlen geprägt sind. Dabei wird Maria als „unsere Fürsprecherin“, d.h. die „Anwältin“ des „verfolgten“, „ausgetriebenen“ ungarischen Volks angerufen:

Idvözitönk Annya, **Magyar-Ország szárnya** / Légy segitönk, Büntöl mentönk“¹⁸ – Mutter unseres Erlösers, *Fittich Ungarns* / sei unsere Helferin, von den Sünden errette uns (3. und 4. Zeile).

In der Paraphrase-Dichtung des *Ave regina caelorum* wird der nationale Charakter sogar mehrmals angedeutet¹⁹:

Ave Regina Coelorum, Heroina Angelorum; Menyországnaq Királynéja, Magyarság óltalmazója; [...] Keresztyénségnek tüköre, Tekints Szüz Anya Magyar Népre. [...] Istennek Fiával ékes, Szüzességgel tekintetes, Legyen veled Országunk nyertes.	Sei begrüßt, Königin der Himmel, Heldin der Engel, Königin der Himmel, Beschützerin des Ungartum; [...] Du Spiegel der Christenheit, Schau, Jungfrau auf das ungarische Volk! [...] Du mit Gottes Sohn geschmückt, mit Jungfräulichkeit ausgezeichnet, Lass Unser Land mit Dir zum Sieg kommen.
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Dieses Phänomen ist nicht nur im ungarischen Raum zu beobachten. Es geht um das verbreitete Topos *Patrona Hungariae* – *Regnum Marianum*, das in der Geschichte der kirchlichen Literatur immer in Interferenzen mit der Verehrung Mariens lief.²⁰ Maria als Patronin eines Landes ist keine ungarische Erfindung (ähnliches ist z. B. auch in Bayern, Österreich, Frankreich und Polen zu beobachten), es wird jedoch die Verknüpfung zu der Legende des Hl. Stephan, König von Ungarn, in den Liedern bewusst betont. Im 16. und 17. Jh. hat sich die marianische Ideologie der katholischen Kirche sogar in die politische und kirchenpolitische Botschaft umgewandelt: das Topos wurde bei Siegen über die Türken, sowie in der Gegenreformation mit verstärkter Bedeutung wiederbelebt. Im 17. Jh. bekommt das „*Regnum Marianum*“ eine neue Bedeutung, und damit schließt sich seine Entwicklung als Topos: das Land Mariens bedeutet bei Melchior Inchoffer (*Anales ecclesiastici*, 1644) nicht nur die geographische Einheit eines Landes, sondern die Einheit seiner Bewohner, das Volk selbst.²¹ So steht das Ausdruck „ungarisches Volk“ – „Mariens Volk“ in den marianischen Antiphonen (und auch Hymnen) als Beweis für dieses Topos.

Bei den Übersetzungen von *Ave regina caelorum* ist zu betonen, wie eigenartig das lateinische Substantiv im Plural/Genitiv „caelorum“ behandelt wird. In der ungarischen Sprache – im Unterschied zur deutschen – gibt es für den „Himmel“ mehrere Synonyme, üblicherweise sowohl in der Singular- als auch in der Pluralform. Außer diesen beiden gibt es das Wort „mennyország“, das wörtlich übersetzt „Himmelreich“ heißt, und eine Intensivierung des Wortes Himmels bewirkt:

¹⁶ *Cantus Catholici* 1674 (40).

¹⁷ *Cantus Catholici* 1674 (42).

¹⁸ *Cantus Catholici* 1674 (112).

¹⁹ *Cantus Catholici* 1674 (171).

²⁰ Tüskés – Knapp (2000), S. 573-602.

²¹ Tüskés – Knapp (2000), S. 574-589.

Singular	Plural	Singular - intensiv
menny	mennyek	mennyország
ég	egek	

Im Falle des *Ave regina caelorum* kommt in den handgeschriebenen und gedruckten Quellen bis zum Ende des 17. Jh. nie die bloße Singularform vor, sondern wird das lateinische „caelorum“ entweder im Plural oder mit dem Wort „mennyország“ übersetzt:

„Üdvözlégy **egék** szent királynéja“ – „Sei gegrüßt, Heilige Königin *des Himmels*“ (im Plural)

„**Mennyországnak** királynéja“ – „Königin *des Himmelreichs*“ (intensive Singularform)

Als Beispiel der vierten Kategorie soll unbedingt die *Regina coeli*-Umdichtung von András Batizi erwähnt werden. Obwohl dieses Beispiel nicht mehr aus den katholischen Gesangbüchern stammt, soll dessen katholischen Ursprung bis zur protestantischen Umdichtung beachtet werden. Der Reformator Batizi (geb. 1505) ist in der Literatur als Dichter und Komponist bekannt. Kompakte Rhythmik ist sein charakteristisches Sprachmerkmal. Als Inspiration für sein Schaffen dienten ihm biblische Bilder.²² In seinem Gedicht „Húsvét, avagy Krisztus feltámadása napjára“ (Ostern, oder für den Tag der Auferstehung Christi) schreibt er das marianische Antiphon völlig um.

Regina coeli laetare	Batizi: „Húsvét,...“	Batizi: „Ostern,...“
ANTIPHONA: Regina coeli laetare, alleluia, Quia quem meruisti portare, alleluia Resurrexit sicut dixit, alleluia, Ora pro nobis rogamus, alleluia. VERSICULUS: Ora pro nobis, sancta Dei Genitrix! RESPONSUM: Ut digni efficiamur promissionibus Christi! ORATIO: Deus, qui per resurrectionem Filii tui Domini nostri Jesu Christi familiam tuam laetificare dignatus es: praesta quaesumus; ut per eius Genitricem Virginem Mariam	“ANTIPHONA:” Örülj és örvendezz keresztényeknek gyülekezete, Dicséret Úristen tenéked! Mert az Jézus ki áldozék téérted, Dicséret Úristen tenéked! Feltámadott, mint megmondta, Dicséret Úristen tenéked! Kérjük ötet igaz hitből, tisztá szívvél, Dicséret Úristen tenéked! “VERSICULUS:” Idvözítő Krisztus, Atya Istennek szent Fia, “RESPONSUM:” Engedj nekünk tisztességedre való életet. “ORATIO:” Mert téged illet minden tisztesség Úristen, Ki halottaidból feltámadál kegyelmes király. Hiszünk tégedet szűz Máriának fiának És nagy halált az zsidóktól szenvetnek lenni.	ANTIPHONA: Jubelt und jauchzet, Gemeinde der Christen, Lob sei Dir Herr Gott! Denn Jesus hat sich für dich geopfert, Lob sei Dir Herr Gott! Er ist auferstanden, wie er gesagt hat, Lob sei Dir Herr Gott! Bitten wir ihn aus wahren Glauben, mit reinem Herzen, Lob sei Dir Herr Gott! „VERSICULUS:” Christe, Erlöser, Heiliger Sohn Gottvaters, “RESPONSUM:” Lass uns Dir ehrwürdig leben. “ORATIO:” Denn Dir gebührt alle Ehre, Herr Gott, Der Du von den Toten auferstanden bist, gütiger König. Wir glauben, dass Du der Sohn der Jungfrau Maria bist, Und Du den schmachvollen Tod durch die Juden erlitten hast.

²² Vgl. hierzu *Régi magyar költők tára II.* (Sammlung alter ungarischer Dichter), Hrsg: Áron Szilády, 1880, S. 413; Hafenscher, S. 48.

Perpetuae capiamus gaudia vitae. Per eumdem Christum Dominum nostrum. Amen.	Minden büneinkért szenvédél Krisztus, Azért neked mindenkoron hálákat adunk. Tarts meg minket úr Jézus, az igaz hitben.	Christe, für all unsere Sünden hast Du gelitten, Darum sagen wir Dir für immer Dank. Behalte uns, Herr Jesus, im wahren Glauben.
-----------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Das Gedicht von Batizi wandelt die ganze katholische Theologie in eine protestantische um: Das Wort „regina“ wandelt er in „Gemeinde der Christen“ um, sogar das „alleluia“ verschwindet und wird als ein Gruß: „Lob sei Dir, Herr Gott!“ umgedichtet.

Die ungarischen Gebets- und Gesangbücher sollte man im Kontext mit dem damaligen historischen und geographischen Raum betrachten. Im 17. Jh. war das ungarische Gebiet viel größer als heute. Es gaben wichtige kirchliche Zentren außerhalb des heutigen Ungarn, wie z.B. Tyrnau/Trnava, Preßburg/Prešporok (später Bratislava), Leutschau/Levoča, Kaschau/Košice, Sillein/Žilina (heute alle in der Slowakei), oder Schomlenberg/Şumuleu Ciuc (heute in Rumänien). Nicht selten kommt es vor, dass sich die volkssprachigen Übersetzungen katholischer Gesänge in den verschiedenen Ländern der Habsburgermonarchie gegenseitig beeinflusst haben. Andererseits blieb der ständige Kontakt zwischen unterschiedlichen Konfessionen auch ein wichtiger Faktor bei der Verbreitung der Gesänge. Sogar die evangelisch geprägte Druckerei Brewer in Leutschau galt als Erscheinungsort für katholische Schriften. So war es z. B. im Fall des katholischen Gesangbuchs *Cantus Catholici* von Benedek Szöllösi (Leutschau, 1651), das hundert Gesänge aus dem vorher – ebenfalls in Leutschau – erschienenen evangelischen Gesangbuch *Písne duchovnj (Geistliche Gesänge)* von Jiřík Třanovský (1635) enthält. (*Geistliche Gesänge* erschien in den späteren Ausgaben unter dem Titel *Cithara sanctorum*.) Grund für die Entstehung des katholischen Gesangbuchs in Leutschau ist auch, dass die Druckerei Brewer bereits mit Notenelementen ausgestattet war, während die Universitätsdruckerei in Tyrnau in dieser Zeit noch keine solchen besaß.²³ (In Tyrnau wirkte damals Kardinal Pázmány, der bereits um 1606 in Graz – als Jesuitenprofessor – sein Gebetsbuch veröffentlichte. Die Tyrnauer Jesuitendruckerei hat die Notenelemente erst um 1675, für die zweite Ausgabe des *Cantus Catholici* – sog. „Editio Szelepcséniana“ besorgt.)²⁴

Die fruchtbaren Beziehungen zwischen Konfessionen und Nationen in dieser Region dauerten kontinuierlich bis zum 19. Jh, als die hochslowakische Sprache sich langsam über das betreffende Gebiet und über beide Konfessionen der Slowaken (röm.-katholisch und evangelisch) verbreitete. Der gedruckte Sprachusus war am Anfang nämlich geteilt zwischen den evangelischen Tschechen und den katholischen Slowaken. Die Ungaren teilten eine gemeinsame Vergangenheit mit den Slowaken, insofern, als sich beide Nationen in ihrem gemeinsamen Gebiet ausgestoßen fühlten. Das Gesangbuch *Cantus Catholici* von Benedek Szöllösi hat zahlreiche Ausgaben erlebt (1675, 1703, 1738, 1792). Szöllösi war eine der größten Persönlichkeiten des 17. Jh., der einen offenen Blick auf seine kulturelle und geschichtliche Umgebung hatte, so war er unter anderem in der Druckerei Brewer in Leutschau tätig, wo er 1655 auch die Liedersammlung mit demselben Titel *Cantus catholici* für die slowakischen Gläubigen veröffentlichte.

In der Gesangbuchforschung dieser Region kommt häufig der Titel „Cantus catholici“ vor. Darum ist es wichtig, bei den Untersuchungen die unterschiedliche Ausgaben (z.B. Erscheinungsort, Jahr) zu wiedergeben. Eine solche Sonderausgabe war auch das *Cantus*

²³ Käfer, S. 14.

²⁴ <http://mek.oszk.hu/05800/05873/html/rmkt0677/rmkt0677.html>

catholici Latino-Hungarici, herausgegeben und finanziert vom Bischof von Erlau/Eger, Ferenc Lénárd Szegedi. Dieses Gesangbuch wurde 1674 in Kaschau unabhängig von anderen Gesangbüchern gedruckt und enthält 465 ungarische und 94 lateinische Texte. Aus dieser Zahl sind nur 101 Lieder mit Noten gedruckt. Weil das Urheberrecht im 17. Jh. im heutigen Sinn noch nicht gab, kommen in diesen Sammlungen häufig Lieder aus anderen, früheren Quellen vor. So finden wir im *Cantus catholici Latino-Hungarici* (1674) 30 Lieder, die Szöllösi in seinen Aufzeichnungen für die erste Ausgabe des *Cantus catholici* (Leutschau, 1651) hinterlassen hat. 54 Melodien im *Cantus catholici Latino-Hungarici* (1674) stammen ebenfalls aus dem ersten *Cantus catholici* (1651).

Das Gesangbuch *Cantus catholici* (Tyrnau, 1675) „*Editio Szelepcséniana*“ – die zweite, vermehrte Ausgabe des Szöllösi-Gesangbuchs (1651), wurde unter dem Schutzpatronat von György Szelepcsényi, Kardinal aus Gran (Esztergom, heute Ungarn) herausgegeben. (Der Herausgeber ist unbekannt). Kardinal Szelepcsényi war eine wichtige Persönlichkeit seiner Zeit; als Schlüsselfigur der Gegenreformation in der zweiten Hälfte der 17. Jh. war er ein echter Mäzen der Künste. Er besaß eine bedeutsame Büchersammlung und war selbst ein talentierter Kupferstecher. 1675 besorgte er gegossene und zerlegbare Notenelemente für die Tyrnauer Universitätsdruckerei, die man später auch in der Universitätsdruckerei in Ofen/Buda (Teil des heutigen Budapest) benutzt hat. Mit dieser Ausstattung konnten die ersten Gesangbücher mit Noten gedruckt werden. Das *Cantus catholici editio Szelepcséniana* enthält 145 ungarische und 104 lateinische Gesänge. 16 Texte aus diesem Gesangbuch sind mit denen aus dem *Cantus catholici* (Kaschau, 1674) identisch. Jedoch ist die Übernahme aus dem Kaschauer Gesangbuch nicht eindeutig; das zitierte Material könnte aus einer Handschrift sein, die in Kaschau und auch in Tyrnau dem Herausgeber dieser Gesangbücher zur Verfügung stand.²⁵

Teilweise wurde dasselbe Material auch von János Kájoni für sein Gesangbuch *Cantionale catholicum* (Schomlenberg, 1676) übernommen. Diese reiche Sammlung enthält 545 ungarische, drei gemischte und 247 lateinische Gesänge, leider von keinen Notenbildern begleitet (jedoch sind nach den Gesangstiteln einige Melodienhinweise eingefügt). Die vier marianischen Schlussantiphonen – Übersetzungen von Mátyás Nyéki Vörös – sind alle enthalten.

Was die Melodien der marianischen Antiphonen betrifft, kam es nicht selten vor, dass es für einen Text unterschiedliche Melodievarianten gab. Die ungarischen Musikwissenschaftlerinnen und Musikwissenschaftler, die die Forschung ungarischer Kirchenlieder planen, müssen unbedingt ethnomusikologische Kompetenzen aufweisen, damit sie in der Volkspraxis das reiche Melodierepertoire und deren Anknüpfung an die uns überlieferten Texte gründlich analysieren können. Géza Papp hat bereits eine Systematisierung der Melodievarianten der Kirchenlieder im 17. Jh. durchgeführt. Diese wertvolle Arbeit war u.a. Ausgangspunkt für die Redaktion des Gemeindeliederbuchs *Éneklő Egyház* um 1985.²⁶

Schlussforderungen

Die Forschung der Gebets- und Gesangbücher der 16-17. Jh. kann man nur interdisziplinär durchführen. Das bedeutet, dass die jeweiligen Gesangbücher sowohl aus theologischem, musikwissenschaftlichem, als auch literaturwissenschaftlichem Sicht

²⁵ Katolikus egyházi énekek. Régi magyar költők tára XVII. század /A források leírása (Katholische Kirchenlieder. Sammlung alter ungarischer Dichter aus dem 17.Jh./ Beschreibung der Quellen) <http://mek.oszk.hu/05800/05873/html/rmkt0677/rmkt0677.html>

²⁶ Vgl. hierzu: Watzatka, Kirchengesangbuch und Volkspraxis, S. 377-390, 380; sowie Géza Papp: Régi Magyar Dallamok Tára II. A XVII. század magyar dallamai (Sammlung alter ungarischer Melodien II. Melodien des 17.Jh.), Budapest, 1970.

untersucht werden müssen. Die Studie „Zöngedözö“²⁷ weist hin, dass das Material der Gesangbücher einen eigenen Kapitel in der Literaturwissenschaft haben sollten: weil es in Ungarn noch keine Institution für die Pflege der Literatur gab, galt die Kirche selbst als inoffizielles „Sprachinstitut“ dieser Zeit, auch wenn „die erste“ Sprache – im Fall der römisch-katholischen Gesangbücher – die lateinische war. Die volkssprachigen Übersetzungen lateinischer marianischen Antiphonen bilden den Bestandteil der sog. „übersetzten Literatur“ und deshalb sind auch Bestandteile der hymnologischen Forschungen. Es wäre lohnenswert, diese Paraphrasen lateinischer Texte sprach- und musikwissenschaftlich in ihrem geschichtlichen, gesellschaftlichen und theologischen Umfeld zu untersuchen und systematisch nachzuweisen, inwiefern die Antiphonen vom Originaltext abwichen und in andere Gattungen²⁸ umwandelten.

Literatur:

1. Cantus Catholici. Maďarský a slovenský katolícky spevník Benedikta Szöllősiho. Szöllősi Benedek magyar és szlovák katolikus énekeskönyve. (Das ungarische und slowakische katholische Gesangbuch von Benedek Szöllősi) In: I. Käfer, A. Konečný (Hrsg.) *Susedia. Priatel'ia. Bratia I / Szomszédok. Barátok. Testvérek I.* Szeged, 2012.
2. Farmati, Anna: A XVII. századi katolikus egyházi énekköltészet szövegtípusai. (Texttypen der katholischen kirchlichen Dichtungen im 17. J.), In: J. Marton et al. (Hrsg.) *Studia Universitatis Babeş-Bolyai, Theologia catholica latina*, I/1, 2000, S. 129-145. [Farmati]
3. Hafenscher, Károly: *Ágenda-tradíció és a jelen kihívásai* (Agenda-Tradition und Herausforderungen der Gegenwart), Diss., Budapest, 2009. [Hafenscher]
4. Käfer, István: Hungaro-szlovakológia. Bevezetés a szlovák irodalom történetébe. (Hungaro-slovakologie. Einführung in die Geschichte der slowakischen Literatur). Universitäts-Scriptum der Katholischen Universität Pázmány Péter, S.14. [Käfer]
5. Käfer, István: Szöllősi Benedek és a szlovák katolikus templomi ének (Benedek Szöllősi und der slowakische Kirchengesang), In: L. Szelestei N. (Hrsg.) *Régi vallásos énekek és énekeskönyvek* (Alte kirchliche Gesänge und Gesangbücher), Geistesgeschichtliche Studien der Katholischen Universität Péter Pázmány, Budapest-Piliscsaba 2011, S. 123-129.
6. *Katolikus egyházi énekek. Régi magyar költők tára XVII. század.* Hrsg: Béla Stoll, Béla Holl, Budapest, 2000. /A források leírása (Katholische Kirchenlieder. Sammlung alter ungarischer Dichter aus dem 17.Jh./ Beschreibung der Quellen) <http://mek.oszk.hu/05800/05873/html/rmkt0677/rmkt0677.html>
7. Kővári, Réka: A Kájoni Cantionale énekei Székelyföld és Moldva néphagyományában a Deák – Szentes kézirat tükrében (Die Gesänge des Kájoni-Cantionale in der Volkstradition des Szeklerlandes und Moldau hinsichtlich der Handschrift Deák – Szentes), Diss., Budapest, 2007. [Kővári (2007)]
8. Orlovsky, Géza: Pázmány Péter „Keresztyéni imádságos könyv”-éről (Über das christliche Gebetbuch Pázmánys), In: B. Déri, L. Dobszay (Hrsg.) *Magyar Egyházzene* (Ungarische Kirchenmusik) XVIII (2010-2011), S. 239-246. [Orlovsky (2011)]
9. Papp, Géza: *Régi Magyar Dallamok Tára II. A XVII. század magyar dallamai* (Sammlung alter ungarischer Melodien Bd. II. Die ungarische Melodien des 17.Jh.), Budapest, 1970.

²⁷ Zsuzsa Ecsedi, Gabriella H. Hubert, Zöngedözö, In: *Acta Historiae Litterarum Hungaricum Tomus XXX, Festschrift Mihály Balázs*, Szeged, 2011, S.104.

²⁸ Vgl. hierzu Untersuchungen über die Gattungsumwandlungen der Hymnen im 17. Jh. (Farmati, S.141.)

10. *Régi magyar költők tára II.* (Sammlung alter ungarischen Dichter), Hrsg: Áron Szilády, 1880, S.413.
11. *Régi magyar költők tára: XVII. század/2*, Pécseli Király Imre, Miskolczi Csulyak István és Nyéki Vörös Mátyás versei. (Sammlung alter ungarischen Dichter, 17. Jh/2. Die Gedichte von Imre Pécseli Király, István Miskolczi Csulyak und Mátyás Nyéki Vörös) Hrsg.: Ferenc Jenei, Tibor Klaniczay, József Kovács, Béla Stoll, Budapest, 1962. [Jenei – Klaniczay – Kovács – Stoll (1962)]
12. Sleumer, Albert: Kirchenlateinisches Wörterbuch, 5. Nachdruck der Ausgabe Limburg a. d. Lahn 1926, Hildesheim 2011.
13. Szabó, Zsuzsanna: Regina coeli-fordításaink ([Ungarische] Regina coeli-Übersetzungen), In: L. Szörényi (Hrsg.) *Irodalomtudományi közlemények* (Literaturwissenschaftliche Mitteilungen), 2000/5-6, S. 638-644. [Szabó]
14. Szelestei N., László: Rimay János imádságoskönyve (Das Gebetsbuch Rimays), In: L. Szelestei N. (Hrsg.) *Régi magyar imakönyvek és imádságok* (Alte ungarische Gebetsbücher und Gebete), Geistesgeschichtliche Studien der Katholischen Universität Péter Pázmány, S. 227-234. [Szelestei N.]
15. Tüskés, Gábor –Knapp, Éva: Magyarország – Mária országa. Egy történelmi toposz a 16-18. századi egyházi irodalomban. (Ungarn – Land Mariens. Geschichtstopos in der kirchlichen Literatur der 16-18. Jh.) In: L. Szörényi (Hrsg.) *Irodalomtudományi közlemények* (Sprachwissenschaftliche Mitteilungen), 2000/5-6, S. 573-602. [Tüskés – Knapp 2000]
16. Vadai, István: Nyéki Vörös Mátyás rimes imádságai (Die Reimgebete von Mátyás Nyéki Vörös), In: L. Szelestei N. (Hrsg.) *Régi magyar imakönyvek és imádságok* (Alte ungarische Gebetsbücher und Gebete), Geistesgeschichtliche Studien der Katholischen Universität Péter Pázmány, S. 235-242. [Vadai]
17. Watzatka, Ágnes: Egyházi énekek a népi emlékezetben. Befogadás, transzformáció és újrakomponálás. (Kirchenlieder im Volksgedächtnis. Aufnahme, Transformation und Wiederkomponieren) In: J. Péteri (Hrsg.) *Magyar Zene* (Ungarische Musik), L/1, S. 108-119. [Watzatka: Egyházi énekek]
18. Watzatka, Ágnes: Kirchengesangbuch und Volkspraxis. Zur Entstehungsgeschichte des Gesangbuches „Éneklő Egyház”, In: F.K. Praßl, P. Tarlinski (Hrsg.) *I.A.H. Bulletin* (Publikation der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie) nr. 37, 2009, S. 377-390. [Watzatka: Kirchengesangbuch und Volkspraxis]

Reflexii la opera lui Macarie Ieromonahul

Mihai Brie

Abstract. The musical work of Macarie the Hieromonk consists in over 150 original compositions. Macarie compiled pieces from Anastasimatar and Irmologhion. Some works of Macarie remained only in manuscris. The most important work of Macarie was Teoretikon, published in Wien, in 1823. This work was the first book of tehory, regarding psaltikal music, in Romania. Another important work of Macarie was Anastasimatar, published in Wien, in the same year as Teoretikon. The last work of Macarie published in Wien was Irmologhion, also in 1823.

Keywords: rumänischen Psalmengesanges, Ordenspriesters Macarie

În istoria muzicii psaltice românești au existat oameni [1] care au lăsat posterității un tezaur de specialitate, constituind călăuză imbatabilă pentru progresul acestei arte. Considerăm de cuviință că Macarie a fost unul dintre acești oameni. A fost hărăzit de Dumnezeu cu o neobișnuită sensibilitate artistică și un profund sentiment religios. Opera sa remarcabilă (tipărită sau în manuscris) cuprinde aproximativ „150 de cântări originale și peste 2.000 de cântări românești”. [2] Ea va fi axată doar pe valorificarea compozițiilor protagoniștilor noului val. Ca un cărturar de seamă al timpului său, Macarie, în dorința impulsivității cântării psaltice a militat și a susținut muzica „noii sistime”. Așa se explică de ce majoritatea melodiilor utilizate în diferite lucrări, aparțin autorilor consacrați ai reformei. Urmărind paternitatea cântărilor publicate de Protopsalt vom face cunoștință cu o galerie de autori constantinopolitani, avându-l în frunte pe Petru Lampadarie Peloponezianul, nume de care se leagă majoritatea cântărilor Anastasimatarului și Irmologhionului.

Cea mai importantă operă macariană reprezintă „Teoreticonul” (*Teoreticonul sau privire cuprinzătoare a meșteșugului musichiei bisericești după așezământul sistimei ceii nuao, acum întâiași dată tipărit, în zilele Prea Luminatului și Prea înălțatului nostru Domn Io Grigore Dimitrie Ghica Voievod*) tipărit la Viena în 1823, are privilegiul de a fi considerat prima publicație de teoria muzicii psaltice în limba română. Lucrarea de față prezintă succint teoria muzicii în cauză după noua reformă pentru a fi încredințată fiilor patriei în limba graiului strămoșesc. Volumul citat prin cântările și principiile teoretico-estetice pe care le conține, explică semnele de bază ale scrierii noi, insistând asupra glasurilor muzicale bisericești. O serie de planșe executate ornamental indică scările glasurilor. Fundamentată pe textul grecesc era firesc ca într-o traducere de pionierat „după însușirea ființei graiului patrioticesc...” (expresie macariană), să găsim transpuneri nepotrivite de cuvinte, stângăcii și chiar interpretări insuficient de logic formulate, însă înainte de toate, ca în orice acțiune de acest gen, buna intenție și simțul patriotic românesc se situează deasupra realizării concrete. Lucrarea a cunoscut postum mai multe ediții, ultima îngrijită cu un studiu introductiv și trans literare de Titus Moisescu în 1976. [3]

„Anastasimatarul” (*Anastasimatarul bisericesc după așezământul sis-timei cei noao*) reprezintă a doua operă macariană editată la Viena tot în 1823 în limba maternă sau după expresia sa însuși „...carte muzi ceașcă ce s-a tipărit în limba graiului patriei...” în volumul amintit Macarie recurge în prefață „la cuvinte alese pentru a elogia Mitropolii țării Românești și Moldovei”, câștigându-i astfel de partea sa. Și în această lucrare Ieromonahul include cântările specifice oficiului liturghie de sâmbătă seara și de duminică dimineața, redactate în toate cele opt glasuri. Această operă a avut ca model „Anastasimatarul” lui Petru

Lampadarie Peloponezianul și a fost corectat după a lui Petru Efesiu, tipărit la București în 1820.

Caracterele colorate în roșu și negru - condiții grafice de care a beneficiat volumul în cauză - i-au conferit un farmec propriu. Ceea ce este cel mai sigur, putând afirma cu toată certitudinea, a rămas opera fundamentală de repertoriu specific sau cartea „lasică a literaturii muzicale”[4].

Protopsaltul muzicii românești din prima jumătate a secolului al XIX-lea și-a elaborat lucrarea de față după un manuscris grecesc în fază incipientă. Dacă între timp Efesiu își tipărește propriul „Anastisamatar” este indubitabil că și Ieromonahul Macarie a purces la revizuirea cântărilor în spiritul transcrierilor mentorului său. Deși păstrează conturul melodic grecesc pledează totuși pentru sincronizarea acestuia cu specificul cuvintelor românești, operând doar ușoare modificări în locurile unde specificitatea limbii și normalitate a desfășurării frazei muzicale le reclamă. Cele mai veritabile piese ale „Anastisamatarului” cu o puternică relevanță muzicală eclesială ar putea fi: „De frumusețea fecioriei Tale” și „Să se veselească cele cerești”.

Ultima lucrare tipărită la Viena în 1823 se intitulează „Irmologhion”, „o lucrare de creație în cel mai curat stil românesc”[5], din cadrul căreia răzbate „conținutul înflăcărat, patriotic prin care Macarie își exprimă întreaga simțire de bun român”.[6] Lucrarea citată conține creații ale compozitorilor: Petru Vizantie, Petru Lampadarie și Gheorghe Cretanul însă diverse cântări au un pronunțat caracter psaltic autohton, incluzând axioanele praznicale - operă de căpătâi a Protopsaltului și diverse titluri cum ar fi: „Catavasiile praznicilor împărătești și ale Născătoarei de Dumnezeu”, „Catavasiile triodului și ale penticostarului”, „Sedelnele de la utrenie”, „Cântările triodului din Săptămâna Mare”, „Canonul Sfintei Casii din Sâmbăta Mare”, tropare din Prohodul Domnului, Binecuvântările învierii și Podobiile de la vecernie.

A patra carte a Protopsaltului poartă denumirea de „Tomul al doilea al Antologiei” tipărită la București la 1827 fiind alcătuită din: Cântările utreniei (*troparele învierii, binecuvântările învierii, polielee, pa-sapnoarii, lumină lină, cele umprezece voscresne*), avându-i ca autori pe: Petru Lampadarie, Hurmuz Hartofilax, Grigore Protopsaltul, Iacob Protopsaltul și nu în ultimul rând cântările citate îi mai are ca și autori pe Macarie Ieromonahul, Dionisie Moraitul și Mihalache Moldoveanu.

Ultima carte macariană se intitulează „Prohodul Domnului Dumnezeu și Mântuitorului nostru Iisus Hristos care să cântă în Sfânta și Marea Vineri seara la priveghiere întocmit după cum să cântă grecește fără scădere sau înmulțire de vreo silabă” apărută în ultimul an al vieții sale (1836) la Buzău. Opera de față este prefătată de renumitul episcop Chesarie al Buzăului, fiind compus în întregime de Protopsaltul Macarie, tinde atât textul muzical cât și cel literar a fost tradus în versuri, realizând în final de carieră și de viață una dintre cele mai impresionante creații ale existenței sale.

În acest context, renumitul bizantinolog contemporan, pr. Prof. univ. dr. Nicu Moldoveanu afirmă: „Macarie s-a impus ca *părinte* al muzicii psaltice românești atât prin faptul că a tradus textul cântărilor lor în limba națională, găsind în același timp formulele potrivite care să meargă la sufletul românului...”[7], iar cunoscutul arhiereu Nifon Ploieșteanul în lucrarea sa de căpătâi: „Carte de muzică bisericească”, îl cataloghează pe vestitul Ieromonah ca „muzicant desăvârșit și cunoscător profund al sistemelor de psaltichie veche și nouă, bun român și distins orator”.[8] Protopsaltul Macarie „își etalează dezinvolt personalitatea creatoare, acționând asupra cântărilor lor preluate”[10], îmbogățind repertoriul psaltic autohton cu o seamă de lucrări muzicale de o frumusețe inestimabilă, întreaga sa

creație muzicală poartă amprenta inedită a originalității. „Talentul său stă ascuns mai ales în irmoasele sărbătorilor“[9] și nu numai. Mergând pe firul roșu al acestei idei, observația Părintelui Nicu Moldoveanu este pertinentă în privința irmoaselor: „compozițiile cele mai reușite ale iscusitului dascăl, piese de o rară frumusețe melodică, ce se cântă și astăzi absolut neschimbat“.[11]

Dintre irmoasele cele mai reprezentative, ale creației Ieromonahului, amintim: „Axion la Învierea Domnului“, „Axion la Întâmpinarea Domnului“, „Axion la Nașterea Domnului“ etc., iar în rândurile ce urmează, vom trece la evidențierea unor aspecte de ordin tehnic, de specialitate.

„Axion la Învierea Domnului“[12] reprezintă capodopera creației macariene, de o complexitate aparte înregistrând frecvente modulații, precum și evoluția progresivă a discursului melodic. Pe plan structural capodopera este compusă în stil stihiraric al glasului I, destinată cu precădere interpretării solistice. Concepută în cel mai reprezentativ și mai răspândit stil de interpretare al artei muzicale bizantine, utilizează la nivel diastematic cu succesiuni intervalice variate, combinate cu salturi de sextă, septimă și chiar octavă. Ambitusul cântării este cuprins între *si natural*–*mi natural*, respectiv *undecimă mică*.

În partea incipientă a lucrării sesizăm câteva fraze melodice de extensie variată. Suntem familiarizați cu o ritmică bogat ornamentată, stil stihiraric al glasului I, salt de sextă de pe baza glasului, parcurgerea între gală a scării melodice a modului.

Partea centrală a lucrării deține o frumusețe melodică de negrăit. Specificitatea frazelor, în cauză, constă în utilizarea unor întorsături melodice variate, linii de cantilenă, unduiri de frază precum și o ornamentare bogată a discursului melodic, prin mulțimea apogiaturilor utilizate. Facem cunoștință cu două salturi intervalice melodice: de septimă și de octavă, respectiv cu *si natural* în dauna lui *si bemol* de la cheie. Ultima parte a lucrării, păstrează atmosfera stihirică de început a glasului I, concretizată prin folosirea preponderentă a *si bemolului* precum și a cadențelor specifice: *re*, *sol*, *la*. Tot aici se înregistrează emfasisul (*mi natural*) al capodoperei. Din acest punct discursul melodic curge descendent, cu ușoare unduiri ascendente, îndreptându-se spre punctul cel mai stabil al glasului, respectiv baza *re*. Cadențează perfect printr-o formulă melodică specifică glasului în care ritmul și melodia fac o simbioză magistrală. Întreaga capodoperă utilizează o ritmică cu un contur silabico-melismatic, îmbinând armonios factura prozodică textual-bisericească cu accente de natură muzicală.

Nici textul imnografic nu este cu nimic mai prejos de ineditul ritmico-melodic al axionului, deoarece vestește întregii umanități învierea din morți a lui Iisus Hristos, Fiul lui Dumnezeu. Această nouă *bunăvestire* reprezintă triumful absolut al vieții asupra morții, manifestată de *Dumnezeu Fiul* întrupat în categoriile spațio-temporale în persoana divino-umană a Mântuitorului Iisus Hristos. Textul vechitestamentar (*Zaharia 14, 9*) are acum noi valențe: Ierusalimul și Sionul de odinioară, comportă actualmente o veritabilă amprentă eshatologică, amplificată în final de axion de bucuria Născătoarei de Dumnezeu „întru învierea Celui născut“ al ei.

Întreaga capodoperă macariană concepută după cerințele stricte ale logicii discursului muzical de o complexitate modală și cu un vădit caracter stihiraric, precum și prin principiile componistice folosite, poate ocupa un loc de cinste în rândul capodoperelor genului psaltic românesc.


„Axion la Întâmpinarea Domnului“[13] face parte dintre lucrările muzicale neobizantine ale primei jumătăți din secolul al XIX-lea, putând fi încadrată în rândul marilor capodopere ale melosului psaltic românesc. În această operă remarcabilă *întâiul psalt* al țării

Românești de la începutul secolului amintit îmbină în lucrarea de față două stiluri bizantine de prezentare: stilul stihiraric și stilul irmologic. În ambele stiluri amintite trei sunete dețin rolul predominant: *fa-baza principală*; *re-baza secundară*; *la-dominanta*. Baza secundară - re provine din glasul al V-lea enarmonic.

Lucrarea poate fi împărțită în două părți distincte: prima parte este stihirică iar cea de-a doua este irmologică. Această primă parte se desfășoară în enarmonicul glas III, pe un fond luminos, expresiv și senin, (specific cântării stihirice), într-un caracter apropiat de andante din muzica clasică iar folosirea destul de frecventă a trioletului revindică un plus de expresivitate oferit de marele compozitor-psalt. Melodica părții stihirice cu cele două fraze melodice, gravitează în jurul bazei principale-fa, care poate servi chiar de ison. Ambele cadențe ale acestei părți se fac pe fundamentală glasului (fa).

În cea de-a doua parte a glasului amintit frazele melodice sunt concise, desrșurându-se într-o mișcare vie, animată (cvasi-allegretto). Cadențele interioare se fac cu precădere pe baza secundară a glasului-re iar cea finală se face tot pe fundamentală (*fa*). Poate fi împărțită în șapte fraze melodice iar ca o particularitate fraza a treia și a cincea modulează în glasul V irmologic.

AXION LA NAȘTEREA DOMNULUI

glasul I  Pa

de Macarie Ieromonahul

Andante



Mă-reș-te, su-fle-tul meu pre-
cea mai cîns-ti-tă și
mai pre-a-mă-ri-tă de-cît oș-ti-
le ce-le de sus. Tai-
le ce-le de sus. Ta,
nă-stră-i nă-văd și
pre-a-mă-ri-tă, cer
pre-a-mă-ri-tă, cer

Textul imnografic utilizat de Macarie în partea stihirică a axionului ne-o înfățișează pe „Născătoarea de Dumnezeu“ ca ocrotitoare a neamului omenesc, materializată prin prezența celor trei verbe: *acoperă*, *apără*, *păzește*. Atitudinea de „ocrotitoare“ este condiționată de speranța irevocabilă a tuturor celor „ce nădăjduiesc“ spre Ea. În partea irmologică imnograful, cunoscând textul mesianic (Isaia 7, 14), ne transpune în perioada

marilor profeți vechitestamentari, dovedind că întâiul născut de parte bărbătească „Sfânt lui Dumnezeu este“. Același imnograf uzitează de un alt text biblic (Luca 1, 35), reluiând atemporalitatea și veșnicia „Fiului Tatălui“ (*Cuvântul*) născut (*întrupat*) din „Maică fără ispită bărbătească“. Aceasta reprezintă taina mai presus de fire, fiindcă nașterea (*întruparea*) Logosului s-a făcut într-un mod supranatural deoarece Ea a fost: *înainte, în și după naștere* - Fecioară (Iezechiel 44, 1-3), fapt pentru care este numită „Născătoare de Dumnezeu“ mai cinstită decât heruvimii, serafimii sau cetele îngerești. Axionul se încheie cu o doxologie închinată Fiului lui Dumnezeu. Întreaga lucrare muzicală pune în valoare veritabilul talent componistical Ieromonahului Macarie pe tărâmul muzicii psaltice românești, depășind simpla înșiruire a formulelor tradiționale psaltice - cognoscibile până la el și oferind posterității o operă nemuritoare.

Prin „Axion la Nașterea Domnului“ [14], Ieromonahul păstrează stilul stihiraric, considerat de specialiști de mare interiorizare, oferind și prin această operă remarcabilă, alte valențe, nerecrutate până acum, concretizate într-o expresie lină sau domoală, cu mișcări direcționate ascendent și descendent. Opera de față s-ar putea împărți în câteva fraze melodice, fiecare deținând o anumită specificitate în conturarea acestei lucrări. În frazele incipiente discursul melodic debutează de pe sunetul de bază al glasului - *re*, prin salt de cvartă, atingând a doua dominantă a glasului - *sol*. Majoritatea frazelor melodice gravitează în jurul acestui sunet, încadrându-se cu toate ornamentările și arcurile ușor ascendente și descendente în cvarta *mi - la*. Mai departe, se conturează un arc melodic - pregnant pe plan sonor - concretizat printr-un crescendo al configurației melodice, atingând sunetul de vârf (*emfasis*) al întregii cântări. S-a înregistrat astfel până în acest punct melodic un real anabasis urmat de o destindere firească a firului melodic, numit și katabasis. Prin firul lor bogat melismatic, frazele următoare cadentează cu precădere pe fundamentală glasului

AXION LA ÎN ÎMPINAREA DOMNULUI
(2 februarie)
glasul III la 2


de Macarie Ieromonahul

The musical score is written on ten staves. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Andante'. The lyrics are: 'Nă - s - că - toa - re - de - Dum - ne - zeu, nă - dej - dea - tu - ne - zeu, nă - dej - dea - tu - tu - rar - creș - ti - ni - lor, a - co - pe - ră, a - pă - ră, pă - zeș - te - pre - cei - ce - nă - dej - du - iesc - spre - Hi - ne.'

În partea centrală a lucrării, asistăm la o desfășurare ascendentă până la cvintă (*la*) și descendentă până la cvartă (*la - grav*) a configurației muzicale, având o țesătură cantilenică, frumos ornată. Tot aici se înregistrează singura cadență în mediul grav al întregii cântări. Întâlnim salt intervalic de septimă mică (*singurul din întreaga lucrare*), unde discursul melodic se desfășoară la nivel dominantic, înregistrând din nou cadența perfectă pe fundamentală glasului. Ultimele fraze melodice ne descriu o nouă incursiune ascendentă-descendentă (*anabasis-katabasis*) de la bază la *do acut*, urmând să cadenteze imperfect pe cea de-a doua dominantă a glasului (*sol*), unduind ușor ascendent și progresiv descendent, pregătind cadența finală tipică glasului I stihiraric, pe fundamentală acestuia. O caracteristică esențială a acestei opere psaltice românești este faptul că utilizează toate sunetele diapazonului modal, desfășurându-se cu precădere în zona inferioară a diapazonului (*cvarta re-sol*), ce reprezintă zona principală de afirmare a discursului melodic stihiraric. Sensurile ascendente ale conturului melodic, ne conduc spre nivelul dominantic (*fa-sol*), iar cele descendente spre fundamentală (*re*). Ritmica se potolește prin valori mari (*doimi*), mai puțin utilizate în contextul melodic. Aceste cadențe prin efectul lor sunt asemănătoare celor din *cantus planus*.

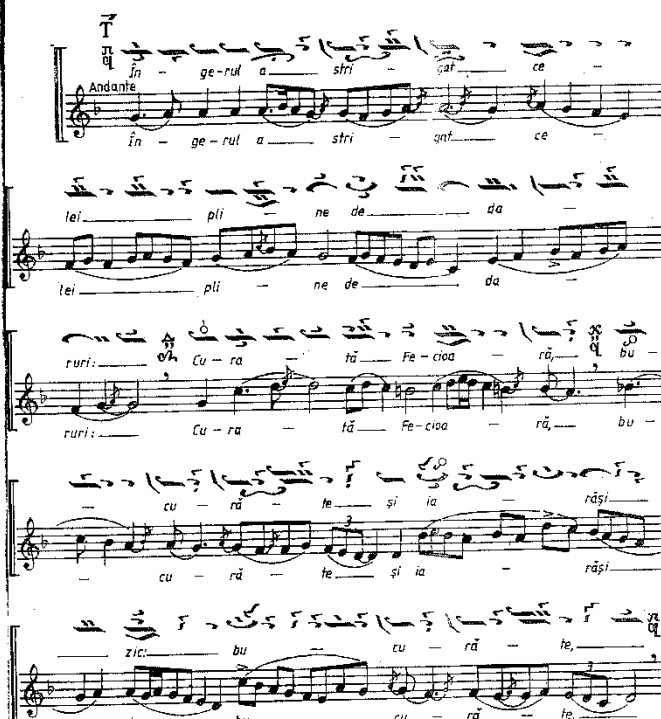
Textul imnografic ne relatează nașterea mai presus de fire a „Celui neîncăput Hristos Dumnezeu” din Preacurata Fecioară - „scaun de heruvimi”, „iesle întru care S-a culcat Cel neîncăput”. Unirea planurilor: transcendent și imanent se face prin folosirea simbolurilor *cerul și peștera*. Axionul se încheie cu o cuvenită doxologie „a Celui născut”.

AXION LA ÎNVIEREA DOMNULUI

glasul I  Pa

de Macarie Ieromonahul

Andante



Întreaga operă macariană (tipărită sau în manuscris) a fost extrapolată de cei ce i-au urmat la strană, la altar ori la catedră, fiind reeditată la Neamț, Buzău ori București. De asemenea, se cuvine toată considerația Ieromonahului patriot, și prin faptul, că medita mereu la unitatea națională a românilor de pretutindeni.

Note bibliografice:

- [1] A se vedea Moldoveanu, Diac. Conf. dr. Nicu: „*Macarie Ieromonahul – traducător, compozitor, copist, tipograf*“ în B.O.R., nr. 1-2, 1990; Poslușnicu, M., Gr.: „*Istoria muzicii la români*“, Editura Cartea Românească, București, 1928, p. 34. A se vedea Erbiceanu Constantin: „*Macarie Ieromonahul, Psaltul școalei din București și reformatorul sistemei vechi de psaltichie*“, în: B.O.R., București, 1892, nr. 9, p. 808-820; idem „*Note asupra istoriei bisericești ale românilor pentru secolul al XIX-lea*“, în: B.O.R., București, 1904, nr. 2, p. 187-188; Iorga, N.: „*Istoria învățământului românesc*“, București, 1928, p. 175 și 181; idem „*Istoria Bisericii Românești și a vieții religioase a românilor*“, ediția a doua, vol. II, București, 1932, p. 224; idem „*Istoria Românilor*“, vol. VIII, București, 1938, 321-323; Rusu, Liviu: „*Perspective și preocupări teoretice în istoria muzicii românești*“, în: S.M., vol. II, Editura Muzicală, București, 1966, p. 246-247; Cosma, Viorel: „*Muzicieni români. Lexicon*“, Editura Muzicală, București, 1970, p. 284-285; Ciobanu, Gheorghe: „*Studii de Etnomuzicologie și Bizantinologie*“, vol. 1, București, 1974, p. 339-340, etc.
- [2] Ionescu C. Gheorghe: *Lexicon*, Ed. Dioigenă, București, 1994, p. 213-214.
- [3] Vezi Moiseu, Titus: „*Prolegomene bizantine*“, Ed. Muzicală, București, 1985.
- [4] Popescu, Pr. Nicolae: *op. cit.*, p. 51.
- [5] Stanciu, pr. dr. Vasile: „*Muzica bisericească ortodoxă din Transilvania*“, Ed. Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca, 1996, p. 67.
- [6] Moiescu Titus: *op. cit.*, p. 93.
- [7] Moldoveanu, Diac. Conf. Univ. dr. Nicu: „*Muzica bisericească la români în sec. al XIX-lea*“, (I), în rev. „*Glasul Bisericii*“, București, nr. 11-12, 1982, p. 889.
- [8] Ploieșteanu, Nifon: „*Carte de musică bisericească*“, București, 1902, p. 54-55.
- [9] Octavian Lazăr Cosma: „*Hronicul muzicii românești*“, vol. II, Ed. Muzicală, București, 1974, p. 94.
- [10] Stanciu, pr. dr. Vasile: *op. cit.*, p. 60.
- [11] Moldoveanu, Diac. Conf. Univ. dr. Nicu: *op. cit.*, p. 890.
- [12] *Cântările Sfintei Liturghii și alte cântări bisericești*, Ed. IMBOR, București, 1999, p. 216-218.
- [13] *Ibidem*, p. 208-211.
- [14] *Ibidem*, p. 204-205.

Relevanța compozitorului Ion Vidu pentru începuturile prelucrării corale a muzicii ortodoxe de strănă din Banat

Ionuț Ardereanu

Abstract. Without doubt, Ion Vidu represents one of the fundamental pillars on which choral music – that which is inspired by the Orthodox church music from Banat – is based. In this paper the reader will find a brief description of how Orthodox church music developed in Banat from the beginning of the XIXth century to the time when Ion Vidu lived, as well as a short presentation of his religious music creation that has been censored during the communist period and which nowadays, due to insignificant attention paid to it, runs the risk of extinction from the Romanian musicological sphere. Thus, the core of this paper consists of a general display of Ion Vidu's religious compositions as well as of a brief highlight of certain musical elements characteristic to this composer.

Keywords: Romanian composers, Romanian choral music, Romanian sacred music, Ion Vidu

Cântarea corală ortodoxă din Bana – ca pe întreg cuprinsul teritoriilor românești – este de factură relativ nouă, începând să se impună în mod pregnant în ortodoxia românească aproximativ pe la mijlocul secolului al XIX – lea [1].

În cazul particular al Banatului, un rol hotărâtor în procesul de afirmare al acesteia în comunitățile românești (deopotrivă în perimetrul religios cât și în cel laic) l-au avut așa numitele *Musikverein*-uri sau societăți/reuniuni muzicale ale românilor înființate după modelul austriac respectiv german [2].

Una dintre primele societăți de această natură a luat ființă sub influență sârbească în 1840 în comunitatea românească din Lugoj și cânta în principal preluări din repertoriul rus și apoi german la care se adapta o traducere a textului în limba română [3]. Această societate a cântat pentru prima oară în 1841 la sărbătoarea Paștilor [4] însă nu a supraviețuit decât până în anul 1856 când, în urma șicanelor Episcopiei Ortodoxe Sârbe de la Vârșeț, s-a desființat [5]. Această stare de fapt nu a durat decât patru ani, deoarece în 1860 societatea se va reînființa sub denumirea de „Reuniunea Română de Cântări din Lugoj” [6] la conducerea căreia, 28 de ani mai târziu, în 1888, a venit compozitorul Ion Vidu [7].

Relevant pentru acest capitol de istorie a muzicii bănățene este și anul 1857 când la Chizătău prin „*însuflețirea apostolică a preotului local T. Spețianu*” [8] și prin importantul suport al mai sus amintitei societăți corale românești din Lugoj (ce era recent desființată) va lua ființă primul cor de țărani români de pe teritoriul românesc [9]. Este adevărat că acest eveniment a generat relativ rapid înființarea unor societăți corale similare în Caransebeș, Timișoara, Reșița, Oravița, Bocșa sau Anina [10], însă pentru supraviețuirea, solidificarea și propagarea acestui fenomen cultural în deceniile ce au urmat s-a remarcat, în mod providențial, activitatea compozitorului Ion Vidu, după cum vom detalia în cele ce urmează.

Compozitor, dirijor, profesor de muzică, publicist, patriot și – în general – animator al vieții culturale bănățene, Ion Vidu (1863-1931) de la a cărui naștere anul 2013 marchează trecerea a 150 de ani, se plasează în sfera personalităților ce au contribuit decisiv la afirmarea prelucrărilor corale ale muzicii ortodoxe de strănă din Banat.

Creația muzicală religioasă a lui Vidu, deși de o maximă importanță conform celor menționate anterior, s-a aflat până în anul 1989 într-un con de umbră impus de factorul social-politic tocmai din cauza mesajului ei considerat „mistic” de către autoritățile comuniste. Ca urmare, toate lucrările religioase ale lui Vidu ce au văzut lumina tiparului poartă ca dată de apariție ani de dinaintea instaurării regimului comunist în România; lucrările religioase ce nu au apucat să fie publicate s-au pierdut – în marea lor majoritate – pe de o parte din cauza

interdicției de a colecționa material muzical religios aplicată de către regimul comunist instituțiilor de cultură [11] iar pe de altă parte din cauza devalorizării treptate a bibliotecilor corurilor bisericești bănățene; aceste coruri poartă astăzi stindardul impus de Vidu cu un număr redus de personal (ce aparține în majoritate covârșitoare vârstei a treia) rămas însă fidel înaltelor idealuri componistice ale lui Vidu, ca moștenire culturală a înaintașilor, contemporani ai compozitorului [12].

Studiind muzica religioasă a lui Vidu, observăm faptul că ea ne apare într-o formă relativ unitară, prejudiciată asupra căreia își pun însă amprenta doar de elementele de specificitate ale subgenului religios abordat și se manifestă după coordonatele pe care le vom prezenta în cele ce urmează.

Privind perspectiva genurilor abordate, creația corală religioasă a compozitorului Ion Vidu prezintă o unitate solidă, generată de către domeniul muzical general în care aceste genuri se încadrează: muzica religioasă ortodoxă. Acest domeniu îl putem găsi prelucrat de Vidu atât din perspectiva formei sale de existență celei mai pure (muzica bisericească ortodoxă) cât și din perspectiva formei sale de interferență cu cultura populară românească, pe care o influențează în mod categoric și care poate fi delimitată ca fiind spațiul sacru – de factură creștinizantă – a folclorului românesc, spațiu ce se manifestă, din punct de vedere al genurilor ce-l produc, cu precădere în colindele tradiționale românești.

Aparținând strict domeniului muzicii religioase ortodoxe, toate numerele de creație religioasă ale lui Vidu se pot încadra în cele două forme de existență a domeniului mai sus enunțate. Astfel, din punct de vedere al genurilor religioase folosite, studiind creația compozitorului, observăm că aceasta cuprinde următoarele categorii:

1) *Genul liturgic „complet”*, ce aparține muzicii bisericești ortodoxe și este definit prin creații muzicale de mare anvergură, ce tratează de obicei un serviciu divin complet, cel mai adesea Sfânta Liturghie. Asupra acestui gen Vidu se apleacă prin cele trei liturghii integrale compuse, acestea fiind destinate să acopere întregul palier coral prin faptul că ele au fost concepute ca prelucrare a genului liturgic destinat variantelor principale de ansambluri corale existente. Această intenție s-a concretizat în conceperea fiecărei liturghii pentru una din variantele de asamblare vocală mai sus menționată, demersul având ca rezultat o liturghie pentru cor pe voci egale (terțet), o liturghie pentru cor bărbătesc respectiv o liturghie pentru cor mixt.

2) *Genul liturgic de mică amploare*, aparține muzicii bisericești ortodoxe și este definit prin lucrări specifice, de sine stătătoare, nu constituie un serviciu divin complet dar sunt utilizate în cadrul acestuia. Spre acest gen Vidu s-a aplecat îndeosebi prin prelucrarea unor tropare ale Praznicelor Împărătești sunt destinate tuturor celor trei categorii corale enunțate. Dintre acestea, considerăm importante de amintit Troparul Crăciunului și Troparul Paștilor, ca „vârf” componistic al acestei categorii. Tot în cadrul acestui gen trebuie amintită prelucrarea unor pricesne liturgice, dintre care cea mai cunoscută este cea a Crăciunului, *Mântuire*.

3) *Genul cântecului religios*, de strictă inspirație teologică dar care nu aparține cultului divin al Bisericii Ortodoxe. Acest gen conține prelucrări de rugăciuni sau poezii creștine pe care Vidu le pune în slujba scopurilor pedagogiei creștine, destinându-le cu precădere corurilor de școlari. Majoritatea lucrărilor ce aparțin acestui gen se regăsesc în albumul *Cântece și Coruri Școlare* și cuprind atât rugăciuni propriu-zise (cum este cazul cântecului *Rugăciune*) cât și rugăciuni ce pot fi utilizate și din perspectiva exercițiului muzical pe care îl propun (cum este cazul cântecului *Doamne ajută-ne*).

4) *Genul colindelor*, ce aparține celei de a doua categorii a domeniului muzicii bisericești prezentate anterior și frizează sfera de influență a teologiei creștine asupra culturii

folclorice românești, manifestându-se prin excelență în spațiul sacru al acesteia din urmă. Acest gen apare la Vidu într-o dublă perspectivă, delimitată de materialul inspirațional folosit, concretizat în prelucrarea atât a unor cântece de stea sau a unor colinde „culte”, adică cu pronunțat caracter teologic (precum *O ce veste minunată* sau *Sara mare*) cât și a unor colinde profane sau cu pregnantă influență profană (precum *Colinda mamei*, *Colinda junelui* sau *Colinda fetei*).

În urma studiului construcției muzicale ce se manifestă în forma arhitectonică a lucrărilor religioase ale compozitorului Ion Vidu, acest palier muzical se poate împărți în două mari secțiuni: cea a lucrărilor mari (formate din mai multe numere constituente) respectiv cea a lucrărilor autonome, de mică întindere, ce nu prezintă împărțire pe numere constituente ci doar pe secțiuni sau alte subunități de formă arhitectonică. Lucrările ample, patru la număr (cele trei *Liturghii* și lucrarea *Cântări funebre*), se manifestă în conformitate cu cadrul dictat de nevoile liturgice ale prelucrării materialului muzical, adaptându-se acestora. Această adaptare are ca rezultat existența atât a unor numere de mică anvergură (răspunsuri la ectenii) cât și a altora de mare anvergură (prelucrări de imnuri liturgice mai întinse ca suprafață).

În cadrul numerelor ce aparțin celei de a doua categorii, se remarcă deasă utilizare a secțiunilor delimitate în principal prin încadrări de ritmică sau construcție melodică diferite. Privind cele trei *Liturghii*, observăm, din punct de vedere arhitectonic, o atenție specială acordată imnurilor *Heruvicul*, *Sfânt* și *Priceasna*, piese ce se desfășoară într-un cadru arhitectonic extrem de larg comparativ cu alte imnuri ale aceleiași categorii (*Antifoanele*, *Veniți să ne închinăm*, *Ca pre Împăratul* etc...). Imnurile mai întinse ale lucrării *Cântări vechi funebre* se deosebesc de cele de mică amploare strict prin prisma cantității textului prelucrat, acest lucru fiind un rezultat al utilizării covârșitoare a principiului *silabă per acord muzical*.

În ceea ce privește lucrările de mică anvergură (tropare, privesne de sine stătătoare, cântece religioase sau colinde), se observă două comportamente compoziționale diferite: lucrările aparținând materialului de inspirație liturgică (troparele și privesnele) au forma arhitectonică mai elaborată, materialul muzical fiind împărțit pe secțiuni de caracter diferit (bazate în principal pe alternanța omofoniei cu polifonia) pe când lucrările ce aparțin unui material religios de inspirație neliturgică sunt construite în principal sub forma unei monosecțiuni. Este însă necesară specificația că, în cazul colindelor, strict datorită dimensiunii textului literar, lucrarea poate fi considerată ca având o întindere mai mare.

În ceea ce privește procedeele de construcție arhitectonică, se remarcă o utilizare nespecifică formelor clasice (unde fraza muzicală este, ca regulă generală, construită pe patru măsuri de text muzical) care este constituită prin fraza de tip *rând melodic*, frază ce nu se subordonează în principal discursului muzical ci celui literar.

Melodica specifică stilului componistic al lui Vidu se caracterizează în principal prin prezența omofoniei. Prelucrarea polifonică a materialului muzical este prezentă în creația compozitorului însă apare de obicei doar ca metodă de diversificare a discursului muzical și nu se impune în cadrul lucrărilor decât pentru scurte perioade de timp.

Construcțiile ritmice specifice compozitorului Ion Vidu se desfășoară în creația religioasă sa preponderent în încadrări ritmice binare și ternare omogene. Măsurile alternative sunt prezente în creația compozitorului însă doar într-o proporție mică, ce vizează prelucrările folclorice românești, reflectat în creația religioasă a lui Vidu prin categoria colindelor profane.

Analizând din punct de vedere al proporțiilor ritmice specifică stilului componistic al lui Vidu, observăm desfășurarea ei sub anumite tipare ce pot fi considerate specifice:

- lucrările de mare amploare utilizează măsurile de două, trei și patru pătrimi, prezența măsurilor eterogene lipsind cu desăvârșire iar prezența utilizării unui sistem de măsuri alternative fiind consemnată în puține cazuri.

- în lucrările religioase de scurtă întindere ale lui Vidu, care provin din sfera inspirațională a muzicii de cult ortodoxe precum și din sfera inspirațională a cântecelor religioase cu profund caracter teologic, observăm o utilizare cu precădere a încadrării ritmice de două pătrimi, încadrare ce nu poate fi însă generalizată la rangul de caracteristică definitorie a acestui capitol de creație a compozitorului.

Ca utilizări ale ritmicii, se remarcă în creația religioasă a lui Ion Vidu, prezența unor tipare ce denotă solide cunoștințe componistice. Dintre aceste metode trebuie consemnate, ca elemente principale ale acestui aspect, procedeele de dinamizare ritmică (ca și influență exercitată de către acestea asupra agogicii muzicale), procedeele de depresiune ritmică (ca influență exercitată de aceasta atât asupra agogicii muzicale cât și ca suport pentru discursul armonico – melodic) respectiv procedeele de utilizare a tiparelor ritmice (ca element de variație motivică sau frazeologică limitată), acestea având influență asupra elementelor arhitectonice de îmbogățire a limbajului muzical.

Procedeele de dinamizare ritmică constau în utilizarea de valori ritmice mici după o cadență sau o desfășurare de valori ritmice largi și apar de obicei în contextul utilizării lor ca element principal de susținere a unei amplificări a discursului muzical sau ca element secundar de susținere a unor procedee melodico – armonice de amplificare a discursului muzical.

Procedeele de depresiune ritmică constau în utilizarea succesivă a unor valori ritmice din ce în ce mai largi și nu apar niciodată ca element de sine stătător al discursului muzical ci doar ca element secundar ce susține o pregătire armonico-melodică a unei semicadențe respectiv cadențe sau, cu alte cuvinte, ale unui final de frază muzicală, secțiune a unui număr muzical respectiv număr muzical propriu-zis.

Procedeele de utilizare a unor tipare ritmice constau în reluarea succesivă a unor formule ritmice identice ce se coroborează – de preferință – cu reluări ale aceluiași text literar prelucrat. Aceste procedee sunt proprii formelor muzicale clasice unde ele există ca modalitate de augmentare a textului muzical respectiv ca factor expresiv de întărire a sensului unui text literar prin reluarea sa.

Armonia stilului religios al compozitorului Ion Vidu se remarcă, înainte de toate, prin simplitate. Ea se bazează pe relațiile tonale create de acordul tonicii cu acordurile subdominantei respectiv dominantei tonalității de bază.

Simplitatea armoniei lui Vidu nu decurge din lipsă de instrucție muzicală adecvată deoarece, studiind palierul său religios, observăm prezența unor *indicii* muzicale lăsate de compozitor ce infirmă teoria lipsei de pregătire componistica a acestuia. Aceste *indicii* constau în mici momente de construcție armonică ce pot fi caracterizate ca fiind de o înaltă finețe și de un înalt profesionalism. Cea mai plauzibilă explicație referitoare la prezența relativ izolată a acestor evenimente este dorința compozitorului de a-și adapta materialul muzical destinatarului său: reuniunile române de cântări și corurile țărănești ce erau formate în marea lor majoritate din amatori.

În ceea ce privește expresivitatea lucrărilor lui Vidu, perspectiva utilizării unui climat muzical relaxat este realizată de Vidu prin utilizarea rarefiată a indicatorilor de expresivitate în întregul cuprins al creației sale religioase. Această rarefiere nu este rezultatul unei neglijențe ci rezultatul unei reduceri la esențial deoarece compozitorul intervine în momentele muzicale considerate de el cele mai importante și crează în acestea veritabile tipare de expresivitate ale stilisticii compozitorului.

Unul dintre cele mai pronunțate astfel de tipare este cel *depresiv*, ce pregătește orice semicadență sau cadență (utilizând în special indicatori agogici ca *rallentando* și indicatori de expresivitate ca *decrescendo*) sau tiparul general depresiv ce însoțește pregătirea oricărui final de număr constitutiv sau lucrare.

Se remarcă, de asemenea, prezența unui tipar muzical ascendent ce apare ca pregătire a punctului culminant literar al unei fraze / secțiuni / număr sau lucrare.

Concluzionând, remarcăm că acel interpret ce se apleacă asupra materialului componistic religios al lui Vidu trebuie să cunoască – în vederea unei interpretări optime, *în stil* a lucrărilor acestuia – necesitatea pregătirii climaxului literar al unei fraze / secțiuni / număr constituent sau lucrări de sine stătătoare prin racordarea elementului muzical la acesta. Această racordare se realizează prin utilizarea curbelor expresive ascendente de tip *piano* / *mezzoforte* spre *forte* / *fortissim*, atunci când textul literar o cere.

Totodată interpretul trebuie să cunoască necesitatea efectuării de curbe dinamice depresive a materialului muzical înspre cadențe sau final, acestea fiind realizate prin treceri de la *forte* / *mezzoforte* spre *piano* / *pianissimo* sau prin indicatori agogici de organizare ritmică a discursului muzical (precum *rallentando*).

Compozitorul Ion Vidu și-a compus întreaga operă utilizând simplitate pentru că tehnicile compoziționale utilizate mizează în principal pe procedee muzicale simple (este foarte important însă de înțeles că această tehnică nu este prezentă în mod exclusiv în creația lui Vidu ci doar se impune ca element principal) și afectuoase pentru că Vidu folosește ca *materie componistică primă* două paliere muzicale ce aparțin cu siguranță inimilor tuturor membrilor comunității căreia întreaga sa operă îi este destinată: muzica bisericească ortodoxă de tradiție bizantină din Banat și muzica populară și patriotică din vestul țării.

A putea interpreta compoziții de Ion Vidu înseamnă în primul rând a înțelege sentimentul ce leagă poporul român pe de o parte de Biserica Ortodoxă și pe de altă parte de valorile sale tradiționale – folclorice. Fără perspectiva acestei relații, un interpret nu poate înțelege de ce Vidu scrie din punct de vedere muzical atât de simplu și nici cum își poate optimiza actul interpretativ în vederea obținerii de performanță prin el. Dacă primul aspect este ușor de înțeles, al doilea se explică astfel: datorită concepției simple de structurare a materialului muzical propriu-zis, succesul interpretării depinde aproape în totalitate de palierul expresivității muzicale a pieselor; deși studiind tiparul componistic al lui Vidu observăm o densitate moderată a factorilor de expresivitate muzicală, care se caracterizează prin libertatea acordată de compozitor interpretului în acest sector pentru a-și putea aduce propria contribuție sau, mai exact, pentru a-și structura actul interpretativ în conformitate cu propriile idei estetice. Succesul interpretării compozițiilor lui Vidu poate exista însă doar atunci când contribuția proprie a interpretului introduce în ecuațiile sale un sentiment de atașament față de valorile prețuite de Vidu: biserica Ortodoxă și folclorul românesc, sentiment ce trebuie să genereze la rândul său posibilitatea distingerii între drumurile interpretative greșite și cele corecte ale creației lui Vidu. Cu alte cuvinte, prin simplitatea concepției muzicale Ion Vidu garantează că prezentarea cu succes a creației sale nu poate să existe decât în măsura în care și interpretul aderă sau măcar înțelege aceste două elemente ce stau la baza ei.

Pentru a compune în stilul lui Vidu, compozitorul trebuie să utilizeze ca elemente constitutive de prim rang în creația sa palierul religios al comunității din care și el face parte, respectiv palierul folclorico-patriotic al aceleiași comunități mai sus menționate ca și cheie a succesului. Cu acest numitor comun, cele două căi se despart însă în etapa a II-a de creare a lor, etapă în care compozitorul ce dorește să scrie în stilul lui Ion Vidu are de ales între două variante: a compune un text muzical simplu, însă nou din punct de vedere al materialului sonor și al celui literar sau neconsemnat oficial de cele două paliere de inspirație muzicală ale lui Vidu (el însuși făcând acest lucru în *Cântece și Coruri pentru Școlari*); sau a alege prelucrarea unui material consemnat oficial de reguli proprii lui Vidu care să utilizeze norme componistice noi (chiar total diferite de cele ale compozitorului), însă această utilizare să nu deturneze sensul sau apartenența clară a lucrării la palierele inspiraționale mai sus menționate.

Note bibliografice

- [1] Pr. Nicu Moldoveanu, *Istoria Muzicii Bisericești la români*, Editura Basilica, București, 2010, p. 207
- [2] Ioan Tomi, *Introducere în Istoria Muzicii Românești*, Editura Eurobit, Timișoara, 2003, p. 66
- [3] Doru Popovici, Constantin Mioreanu, *Începuturile muzicii culte românești*, Editura Tineretului, București, 1967, p. 44
- [4] Pr. Nicu Moldoveanu, *Op. Cit.*, p. 211
- [5] Zeno Vancea, *Creația muzicală românească în sec. XIX și XX*, Volumul I, Editura Muzicală, București, 1968 p. 35
- [6] idem
- [7] Viorel Cosma, *Ion Vidu. Un maestru al muzicii corale*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., București, 1965, p. 214
- [8] Iosif Velceanu, *Corurile și fanfarele din Banat*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1929, p. 40
- [9] Ioan Tomi, *Op. Cit.*, p. 68
- [10] Ioan Tomi, *Op. Cit.*, p. 68
- [11] Informație culeasă de la doamna Conf. univ. dr. Rodica Giurgiu (muzeograf de specialitate la Muzeului Banatului din Timișoara) ce ne-a relatat că doar pentru achiziționarea (în anii '80) de către Muzeul Bantului a manuscrisului original a piesei *Mântuire* a lui Ion Vidu, a fost nevoie de două săptămâni de intervenții susținute pe lângă organele de partid, acestea refuzând inițial achiziționarea partiturii pe motiv că ă este o piesă religioasă)
- [12] Informație culeasă de autor prin vizite de documentare la diferite parohii din cuprinsul Banatului.

Activitatea componistică religioasă a compozitorului Sabin Drăgoi

Dana Sorina Chifu

Abstract. It is certain that Sabin Drăgoi represents one of the landmarks that have reassembled the stylistical path of the religious music in Romania during the XXth century. Having been a notable personality not only in Banat but also in the entire Romania, the composer owned the merit of bringing into the Romanian Orthodox Church the innovative choral resonances of an enlarged modulatory system, of temporary dissonance or, more general, of modal harmony. This paper consists of a brief description of Sabin Drăgoi's life and musical activity as well as of a detailed presentation of his three main religious works: The Fa Major Liturgy, The Mi Minor Liturgy and The Romanian Requiem or The Fa Minor Memorial Service.

Keywords: Romanian Composers, Romanian Choral Music, Sabin Drăgoi

La fel ca și celelalte școli muzicale europene, și în creația corală românească, respectiv cea a compozitorilor bănățeni, constatăm preferința acestora pentru una sau mai multe direcții stilistice, pe parcursul întregului drum creator sau chiar în cadrul unei singure lucrări [1].

Vorbind despre diversitatea stilistică, trebuie să precizăm că tipologiile de limbaj muzical ale secolului XX urmează anumite particularități din care se desprind mai multe direcții: limbajul modal, cu trimitere la creațiile inspirate din folclor, prin citate sau creații în stil folcloric, limbajul muzical impresionist, expresionist sau limbajul muzical neomodal (referindu-ne aici la modurile de concepție proprie). Nota de individualitate pe care o poate introduce creația corală a compozitorilor bănățeni în contextul românesc al secolelor XIX – XXI este dată în primul rând de parametrul orizontal, reprezentat prin intermediul melodiei provenite din folclor. Datorită faptului că soluțiile melodice sau armonice nu sunt în toate cazurile de origine modală proprie filonului românesc însă sunt încadrate în ea datorită caracteristicilor lor, interesantă rămâne racordarea compozitorilor bănățeni la limbajul muzical european al vremii, astfel, putem afirma că stilul modal folcloric este cel mai bine reprezentat prin creațiile unor compozitori ca Ion Vidu, Iosif Velceanu, Tiberiu Brediceanu, Hermann Klee, Nicolae Lighezan, Vasile Ijac, Vadim Șumski, Alma Cornea Ionescu, Zeno Vancea sau Sabin Drăgoi, a cărui creație constituie religioasă constituie subiectul acestei lucrări [2].

Compozitor, dirijor de cor, profesor, muzicolog și folclorist român, personalitate de vârf a muzicii bănățene, laureat de trei ori al Premiului de compoziție „George Enescu” (1922 Premiul II, 1923 Mențiunea I și 1928 Premiul I) Sabin Drăgoi (1894-1968) a abordat, în calitate de compozitor, cu succes marea majoritate a genurilor muzicale de la miniatură până la oratoriu și operă. Studiile muzicale făcute cu maeștri de seamă ai vremii: Alexandru Zirra (la Iași), Augustin Bena și Hermann Klee (la Cluj) și Vitezslav Novák (la Praga) primește o pregătire solidă care, dublată de un netăgăduit talent i-au asigurat afirmarea sa viguroasă în toate planurile vieții muzicale încă din tinerețe. Fără îndoială, pentru posteritate a rămas creația sa, cu o prezență neîntreruptă în viața de concert atât profesionistă cât și amatoare.

Sabin Drăgoi este, fără îndoială, prin meritele sale artistice și pedagogice, cea mai importantă personalitate muzicală a secolului XX din capitala Banatului. A fost remarcat de însuși George Enescu, care în anul 1928 i-a acordat Premiul I de compoziție (pentru lucrarea *Divertisment rustic*) și de alți importanți oameni de cultură ai țării. Tudor Arghezi, de pildă,

partizan înfocat idealului de făurire a unei solide culturi naționale, cu condeiul său inspirat, caustic și clarvăzător scria în “Bilete de papagal” cu ocazia premierei din 30 mai 1928 a operei „Năpasta” de Sabin Drăgoi, pe scena lirică bucureșteană, următoarele”. Cineva din Banat, ivit fără autorizație și căzut ca din cer, a scris – dacă se poate – pentru muzica europeană prima operă românească, egală dintr-o dată cu operele vii. Noutatea emoționantă a supărat...

Ca și în domeniul muzicii corale, al celei de operă, oratoriu, simfonic sau instrumental numele lui Sabin V. Drăgoi și-a câștigat un loc meritat și în cel al liedului. Legitimarea prestigiului său a impus-o fără îndoială viața de concert și, drept urmare, includerea unor titluri semnate de compozitor în repertoriul obligatoriu al unor concursuri de interpretare vocală iar consacrarea, ca entitate de referință, Concursul de canto care-i poartă numele (cu caracter național la debut, 1997 și internațional începând cu ediția a III-a 2001) organizat, bienal, la Timișoara.

Potrivit crezului său artistic majoritate a creației sale vocale este strâns legată de folclorul românesc, în special de cel bănățean totalizând nu mai puțin de 87 de compoziții regăsite în patru volume: *30 Căntece pentru voce și pian*, *25 Doine pentru voce și pian*, iar în colecția *Căntece populare din Banat și Transilvania: Doine pentru voce și pian* vol. I (14) și *Doine pentru voce și pian* vol. II. (17) – tipărite de Editura Moravetz – Timișoara (1925 respectiv 1947) ca și de Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor – București (1966 respectiv 1972).

Alături de aceste lucrări care sunt prelucrări de folclor sau compoziții în stil folcloric (pornind tot de la un embrion folcloric), Sabin Drăgoi a mai compus și câteva lieduri în limbaj „universalist” având ca sursă literară creații poetice culte. Printre aceste pot fi menționate *13 Căntece pentru voce și pian* dintre care primele 10 pe versuri de Heinrich Heine în versiune românească de Șt. O. Iosif iar celelalte: *Crizanteme* pe versuri de Victor Eftimiu, *Alintare* – versuri Augusta Dragomir și *Flori albe* – versuri de Liviu Coman. Și aceste lieduri au văzut lumina tiparului tot la două edituri: Editura Jean Feder (1921) și Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor (1972) în colecții colective: *Album de lieduri de compozitori români* (1961) și în *Culegere de lieduri de compozitori români* (1967).

În Revista Muzica din București a fost tipărit liedul *Anii tinereții* pe versuri de Dumitru Corbea (datat 1951), iar la Editura de Stat Pentru Literatură și Artă, *Două căntece populare din Banat* (1954).

Deși Sabin Drăgoi a activat și la Cluj și la București, el este identificat cu Banatul prin faptul că bănățenii îl consideră o efigie a muzicii lor.

Referindu-ne la creația muzicală religioasă a compozitorului Sabin V. Drăgoi, trebuie să precizăm de la început că ea se poate defini cel mai bine prin intermediul celor trei mari lucrări general acceptate ca fiind de referință pentru Sabin Drăgoi: *Liturghia pentru cor mixt în Fa Major*, *Liturghia pentru cor bărbătesc în mi minor* și *Recviemul românesc sau Parastasul în Fa major*.

Caracteristică generală a creației lui Sabin Drăgoi, diversitatea de manifestare prezentă în creația sa se afirmă și în sondarea filonului bizantin al muzicii de rit ortodox unde acesta se regăsește (ca și în cazul utilizării folclorului de esență religioasă) pe linia componistică deschisă de Dumitru Georgescu Kiriac sau Paul Constantinescu [3]. Abordarea acestui filon se caracterizează însă prin curaj și decență, cele două mari coordonate absolut necesare oricărui compozitor ce abordează un gen muzical atât de bine conturat estetic precum este cel religios ortodox; curajul componistic este necesar fiind factor de îmbogățire a originalului, creându-i acestuia mediul propice unei evoluții firești și naturale, decența nefăcând altceva decât să păstreze intactă tocmai această evoluție naturală și firească a genului, suprimând epatările componistice de orice fel.

Astfel, încadrate în coordonatele prezentate mai sus, compozițiile religioase principale ale lui Drăgoi se caracterizează prin tendința de lărgire și diversificare a sistemului modulatoriu și cadențial prin folosirea unor disonanțe pasagere sau a armoniei modale [4] dar rămân tributare estetic muzicii ortodoxe pe care nu o deturneză de la filonul original ci o îmbogățește.

Este adevărat că, de exemplu, în *Liturghia pentru în Fa major*, compozitorul încearcă să folosească o oarecare inovație prin impunerea unei forme latinizate a termenilor bisericești, însă aceasta este corectată ulterior la îndemnul Mitropolitului Nicolae Bălan al Ardealului [5], lucrarea impunându-se prin accentul deosebit care cade pe *Răspunsurile Mari* ale Liturghiei precum și prin remarcabilele pagini polifonice concepute în *stretto*, nimic altceva decât veritabile fugi [6] inserate unei Liturghii Ortodoxe care nu fac notă discordantă datorită punctului comun cu restul lucrării și cu muzicalitatea specifică genului ce este creat de compozitor prin utilizarea adecvată a planului armonico-melodic.

Liturghia în Fa major, cântată, în cadru spectacular, în primă audiție în anul 1937 [7] rămâne un pas important făcut de compozitor, fiind însă concepută, comparându-o cu *Liturghia în mi minor*, / într-un univers muzical mult mai rece, mai robust dar având o structură polifonică net superioară comparativ cu aceasta din urmă.

Sabin Drăgoi aduce o îmbogățire substanțială muzicii ortodoxe bănățene prin acumulările armonice proprii compozițiilor sale, dar și prin o mai independentă structurare a vocilor, armonia fiind mai firească, fără a fi tributară funcționalismului clasic sau deviată de la caracteristicile melosului popular pe care compozitorul îl recrează până în cele mai mici detalii printr-o armonie realizată în principal tocmai pe spiritul modal al cântecului popular [8].

A treia mare compoziție religioasă a lui Sabin Drăgoi este *Recviemul românesc* sau *Parastasul în fa minor*, lucrare de mari proporții ce este concepută pentru o formație interpretativă extrem de numeroasă ce însumează un cor de copii, un cor de femei, un cor de bărbați și un cor mixt cu soliști. Foarte probabil aceste dimensiuni augmentate ce caracterizează constituția lucrării pot fi privite ca o formă de eliberare a durerii pricinuite de pierderea soției sale, în toamna anului 1943 [9].

Finețea și siguranța liniilor, echilibrul absolut manifestat în mânuirea *a capella* a corurilor implicate în lucrare face ca aceasta să fie considerată o operă de maturitate a compozitorului. Nota de nou echilibrat de decență despre care vorbeam la începutul lucrării se manifestă prin însăși prezența acestui gen muzical [10] pe care, datorită ineditului său precum și datorită rolului său de prototip (alături de lucrarea similară a lui Vidu) încă neexplorat suficient în creația muzicală ortodoxă românească, dorim să îl dezbatem în cele ce urmează.

Abordarea lucrării *Recviemul românesc* (*Parastasul în fa minor*) ca mod de constituire și prelucrare din perspectivă muzicală europeană occidentală a materialului sonor specific muzicii de strună românești fără alterarea arhetipurilor sale / trebuie înțeleasă prin prisma a două mari noțiuni muzicologice cu care această teorie operează: *Requiemul* și *Programatismul muzical*. / Răsfoind un dicționar de termeni muzicali de specialitate, vedem că *Requiemul* este o misă occidentală funebră, preluată și prelucrată de compoziția clasică și utilizată de compozitori – cu precădere după secolul al XVII-lea – ca gen muzical grandios, tragic, recules și programatic dominat de spiritul concertant și dramatic al oratorului sau cantatei [11] iar *Programatismul muzical* însumează un demers de concepere a unei lucrări muzicale ce este însoțită încă de la început, printr-o intenție declarată a autorului sau prin tradiție de o sursă concretă de inspirație: fapt de viață, eveniment istoric, motiv literar sau artistic, idee filosofică etc. [12]. Având clarificați acești termeni, putem postula pe de o parte pe baza intențiilor cu care compozitorul a scris lucrarea dar și pe baza rezultatelor nu în mod obligatoriu dorite de autor dar obținute prin existența acesteia. Vidu reușește să ne ducă cu

gândul atunci când studiem lucrarea la un veritabil requiem bizantin. *Requiem* pentru că lucrarea este constituită din tratarea unor fragmente din serviciul funerar (ca și requiemul clasic ce tratează – pe fragmente sau în total – serviciul funerar romano-catolic) și *bizantin* pentru că sursa de inspirație literară a lucrării este serviciul funerar al Bisericii Ortodoxe.

Nu considerăm o exagerare atribuirea denumirii de lucrării *Requiemul românesc* (*Parastasul în fa minor*) deoarece, studiind viața compozitorului, observăm că acesta manifesta întotdeauna dorință de prelucrare a materialului sonor din perspectiva unor forma cât mai variate ale muzicii clasice tratate din perspectiva unei viziuni personale, românizate prin materialul literar și muzical prelucrat în ele. Concluzia ce decurge logic din această catalogare a lucrării este că reușește – prin însăși existența acesteia – crearea unui model, a unei noțiuni denumită de noi *requiem bizantin* ce poate servi ca sursă ideologică de inspirație și abordare a compoziției pentru toți compozitorii ce se apleacă spre palierul coral al muzicii ortodoxe românești. *Requiemul bizantin specific lui Sabin Drăgoi* constituie un model de abordare compozițională în măsura în care îi sunt înțelese principalele sale caracteristici – pe care noi le propunem ca definitorii și de primă necesitate – pentru compoziția corală religioasă ortodoxă românească și care se pot reduce la următoarea cerință: atunci când dorești să compui muzică ortodoxă corală românească este de preferat să folosești un material sonor omofon preexistent (cântarea de strănă) pe care să îl prelucrezi din dorința de înfrumusețare armonică a sa și nu din dorința de intervenție asupra lui într-o așa mare măsură încât lucrarea compusă să nu conțină ca sursă un material sonor autentic omofon bisericesc românesc ci doar să fie inspirată din acesta. Mesajul ajunge la auditoriu mult diluat datorită unei ritmici ori dinamici extrem de complicate sau, mai grav, din cauza intervenției directe, de modificare a textului muzical făcută în scopul adaptării acestuia la necesitățile și concepțiile componistice proprii. Este adevărat că această normă poate părea extrem de restrictivă din punctul de vedere al componisticii secolului al XX-lea dar ea asigură apartenența absolută la filonul autentic al muzicii bisericești ortodoxe și marea sa vizibilitate datorată formei simple, ce se poate performa atât de către un cor profesionist cât și de un cor simplu de parohie. În fond, atitudinea componistică modală a lui Sabin Drăgoi stă ca o dovadă absolut fermă a celor enunțate mai sus prin însăși felul său de a fi, ce nu distorsionează autenticul însă îl îmbogățește. Respectarea strictă a acestui ultim aspect ar realiza unul dintre scopurile de bază ale muzicii bisericești: universalitatea ei realizată prin posibilitatea abordării și audierii în condiții optime de către participanți la serviciul religios, fără a cădea în derizoriu dar și fără a crea un academism sec, plictisitor ce ar avea ca rezultat o gravă afectare a valențelor misionare ale muzicii bisericești ortodoxe, afectare ce ar atinge un filon principal al teologiei creștin-ortodoxe: imposibilitatea transmiterii optime către participanții la mesajului evanghelic. ?

Note bibliografice

- [1] Dana Sorina Chifu, *Scurtă incursiune în trecutul muzical din Banat* în volumul *Orizonturi ale artei secolelor XIX – XX din perspectiva secolului XXI*, Editura Aegis – Eurostampa, Timișoara, 2010, p. 328
- [2] Dana Sorina Chifu, *Op. Cit.*, p. 330
- [3] Lava Bratu, *Particularități stilistice ale creației bănățene din prima jumătate a secolului XX* în volumul *Zilele Academice Timișene 2009*, Editura Universității de Vest, Timișoara, 2009, p.45
- [4] Nicolae Rădulescu, *Sabin V. Drăgoi*, Editura Muzicală, București, 1971, p. 157
- [5] Nicolae Rădulescu, *Op. Cit.*, p. 156

- [6] Avram Florea, *Creația corală românească din Banat în perioada interbelică*, Editura Mirton, Timișoara, 2004, p. 143.
- [7] Avram Florea, *Op. Cit.*, p. 142
- [8] Damian Vulpe, *Muzica corală pe meleagurile Banatului* în volumul *Analele Universității de Vest din Timișoara*, Seria Muzica, Nr. III / 2006, Editura Universității de Vest, Timișoara, 2006, p. 142
- [9] Nicolae Rădulescu, *Op. Cit.*, p. 161
- [10] inspirat probabil de la înaintașul său, Ion Vidu, care scrisese și el un fel de *requiem* ortodox denumit *Cântări Funebrale* și care însuma momentele cele mai importante ale slujbei înmormântării.
- [11] Gheorghe FIRCA, *Dicționar de Termeni Muzicali Ediția a II – a revăzută și adăugită/ fără italic/*, Editura Enciclopedică, București, 2008, p. 463
- [12] Gheorghe FIRCA, *Op.Cit.*, p. 488

Vicarul episcopal Pakocs Károly – un renumit creator de imnuri religioase din Episcopia romano-catolică Satu Mare

Enyedi Ștefan²⁹

Abstract: Károly Pakocs, was born on 17th of November, 1892 in Carei, of Satu Mare county. He finished elementary and secondary education in his hometown, and Satu Mare. He received his higher education in theology, in Budapest. By 1915, he was a Roman Catholic priest in the Diocese of Satu Mare, by 1942, he became episcopal vicar. He published several volumes of poetry, short stories, sermons, novels and articles. He was persecuted by the „Securitate”, the Communist Romanias secret service. He died at Popești-Leordeni under house arrest on the 23rd of October, 1966. In the volume of Roman Catholic religious songs „Szent vagy Uram”, Sz. V. U. ("Thou are holy, my Lord") appeared in Budapest in 1927, Pakocs has composed the lyrics for six hymns, as follows:

Sz. v. U. 4 – Téged vár a népek lelki sötétsége, Isten. (For You waits the spiritual darkness of the people, God)

Sz. v. U. 23 – Istengyermek, kit irgalmad közénk lehozott. (Heavenly child, who was brought to us by your mercy) – Christmas Carol

Sz. v. U. 56 – A Golgota lépcsőn állok. (I am waiting on the steps of Golgota)

Sz. v. U. 85 – Örvendjete, angyalok! (Angels, rejoice!) – Easter song

Sz. v. U. 174 – Boldogasszony édes! (Sweet Lady!)

Sz. v. U. 181 – Hozzád futok bánatommal. (I run to you with my sorrow)

The hymns composed by Roman Catholic vicar, Pakocs Károly are composed in the late Renaissance and early Baroque style. Only one of the hymns is more modern. The songs were spread very far because of the beauty and theological message of the lyrics. Even today they are used in Roman Catholic churches at major religious holidays: Christmas, Easter and the Marianas.

Keywords: Hymns, poetry, religious song, theological message

Viața și opera

Vicarul episcopal romano-catolic Károly Pakocs³⁰ s-a născut la 17 noiembrie 1892 la Carei (județul Satu Mare). Studiile elementare și gimnaziale le-a urmat în orașul natal și Satu Mare. Studiile superioare de teologie le-a absolvit la Budapesta. În anul 1915 a fost hirotonit preot romano-catolic la Seini (județul Maramureș).

Își începe cariera de preot la Sighetu Marmăției (județul Maramureș) iar în anul 1920 devine profesor de Teologie la Satu Mare. Din anul 1921 este numit secretar al Episcopiei romano-catolice Satu Mare.



Károly Pakocs

²⁹ Dr. Enyedi Ștefan este referent de specialitate la Centrul Pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale Satu Mare

³⁰ Wwv. Wikipedia

Transferat la Baia Mare, în anul 1937 primește titlul de canonic și paroh al orașului. Devine vicar general al Episcopiei romano-catolice Satu Mare din anul 1942. Este demn de menționat că a fost unul dintre candidații la funcția de episcop.

Cu ocazia desființării Diecezei de către statul comunist român, vicarul general Pakocs Károly a fost arestat de către Securitate. După eliberarea din închisoare ajunge din nou profesor universitar, prima dată la Alba Iulia, apoi în Iași.

În anul 1956 a fost din nou arestat de către Securitate. După eliberarea din închisoare a fost mutat forțat la mănăstirea călugărițelor din Popești-Leordeni, lângă București. În anul 1966 primește pașaport de turist și face o călătorie peste graniță. La întoarcerea către țară, în Budapesta, capitala Ungariei a fost bătut de securiști. A fost predat grănicerilor români și a fost dus forțat la Popești-Leordeni.

După câteva zile de suferință, încetează din viață în data de 23 octombrie 1966. După evenimentele din 1989 osemintele sale au fost aduse în cripta Catedralei romano-catolice din Satu Mare.

Activitatea literară

A publicat următoarele cărți³¹:

1). *Nem csak kenyérrel él az ember* (Világnézeti kérdések. Szatmárnémeti 1919). Nu numai cu pâine se hrănește omul (Probleme de concepție asupra lumii. Satu Mare 1919).

2). *Forró szavak* (versek, Szatmárnémeti 1924). Cuvinte fierbinți (poezii, Satu Mare 1924).

3). *Hazafelé* (novellák, Nagykároly 1926). Către casă (nuvele, Carei 1926).

4). *Lélekzuhanás* (regény, Budapest 1928). Cădere de suflet (roman Budapesta 1928).

5). *Lélekország* (versek, Szatmárnémeti 1929). Țară de suflet (poezii, Satu Mare 1929).

6). *Jöttem Isten városából* (versek, Szatmárnémeti 1929). Am venit din orașul lui Dumnezeu (poezii Satu Mare 1929).

7). *Örömet akartok?* (prédikációk, Budapest 1932). Vreți bucurie? (predici Budapesta 1932).

8). *Istent kiált a tenger* (versek, Kolozsvár 1934). Marea strigă Dumnezeu (poezii, Cluj 1934).

9). *Édua áldozata* (történelmi regény, Budapest 1934). Ofranda lui Edua (roman istoric, Budapesta 1934).

10). *Júdás-misztérium* (Kolozsvár 1938). Misterul Iuda (eseu, Cluj 1938).

11). *Tékozló fiú* (színmű, Nagybánya 1939). Fiul risipitor (piesă de teatru, Baia Mare 1939).

12). *A lélek indul* (versek, Budapest 1941). Sufletul pleacă (poezii Budapesta 1941).

13). *A lélek visszatér* (elbeszélések, Budapest 1941). Sufletul se întoarce (povestiri, Budapesta 1941).

14). *Különös emberek* (novellák, Budapest 1942). Oameni deosebiți (eseuri, Budapesta 1942).

15). *A hét ajándék Istene* (Budapest 1943). Dumnezeuul Celor șapte daruri (Budapesta 1943).

³¹ Idem.

Au rămas în manuscris mărturiile din ultima perioadă a vieții.

Imnurile lui Pakocs Károly. Premisele istorice ale timpului

Sfârșitul secolului al XIX-lea, în domeniul imnologic romano-catolic a fost dominat de Mișcarea Ceciliană³². Deși a avut un fundal publicistic destul de dezvoltat totuși nu s-au obținut rezultatele scontate. Decretul Papei Pius al X-lea „*Motu proprio*” a dat un nou imbold reformei imnurilor religioase.

În anul 1927, Alianța Națională al Cantorilor din Ungaria împreună cu Asociația Ceciliană Maghiară au decis editarea unei cărți de cântece bisericești cu acompaniament pentru orgă.

Coordonarea acestei lucrări de mare amploare a fost încredințată lui Harmat Artur, partea muzicală, lui Sik Sándor, textul. În perioada interbelică cei doi erau considerați ca fiind specialiști de renume în domeniu.

Criteriile impuse:

Salvarea imnurilor valoroase publicate în culegeri anterioare.

Salvarea imnurilor contemporane mai răspândite.

Crearea de noi imnuri pentru cerințele liturgice.

Epurarea non valorilor.

În privința textului au fost următoarele restricții:

Accentul silabelor din vers să coincidă cu notele cu accente din măsuri.

Textele vechi intrate în uz să fie păstrate.

Textele învechite, de neînțeles sau jignitoare au fost prelucrate.

Texte noi pentru cerințe noi, cum ar fi sărbătoarea „Iisus Rege” sau evlavie Inimii lui Iisus.

Despre textele imnice ale vicarului episcopal Pakocs Károly

Se pare că publicarea primelor trei volume de versuri l-au propulsat pe Pakocs Károly în rândul poezilor maghiari cei mai de seamă al vremii. Poetul sătmărean a avut o relație deosebită cu poetul Sik Sándor. Acest fapt rezultă din dedicațiile făcute pe volumele de poezii. „Poetului catolic ideal” îi scria Pakocs Karoly lui Sik Sándor la 19 decembrie 1926. O nouă dedicație este scrisă la 1 decembrie 1938: „Cu dragoste și respect de fiu și discipol”.

Sík Sandor a dovedit o mare încredere când a cerut texte pentru imn lui Pakocs Károly³³. Volumul de imnuri religioase a fost publicat prima dată în anul 1931. De-a lungul timpului s-a tipărit în mai multe ediții. Am pus la început numărul cântecului din cartea de cântece „*Szent vagy Uram*” (*Sfânt ești Doamne n. a.*) după care urmează titlul imnului și traducerea în limba română și originea melodiei.

Sz. v. U. 4 *Téged vár a népek lelki sötétsége, Isten.* (Pe Tine Dumnezeu Te așteaptă întunecimea duhovnicească a popoarelor!) Turóci Cantionale sec. XVII.

Acest imn este un cântec de missă pentru perioada Postului Crăciunului. Melodia a fost împrumutată dintr-un manuscris (*Cantionale et passionale*) pregătit pentru tipărire în mănăstirea iezuitană din Turóc. Manuscrisul a fost redactat după anul 1651. Textul are 6 strofe, corespunzătoare momentelor misei. Strofele cuprind câte 4 versuri cu 14 silabe.

³² Enyedi, Stefan, 2008, *Evoluția muzicii sacre din dieceza romano-catolică Satu Mare*, Satu Mare

³³ Cartea de imnuri, 1931, *Szent vagy Uram*, Budapesta

Prima strofă, momentul „*Introitus*” relevă așteptarea Nașterii Domnului și lipsa unui ajutor în lupta cu păcatele, iar dacă chipul Domnului răsare la sfârșitul drumului, popoarele vor trăi în pace.

Strofa a II-a pentru „*Evanghelie*” cheamă lumina și cuvântul Domnului să înlăture greșelile întinericului. Să fie lumina călăuzitoare a popoarelor ca să aibă aceeași cale și când se află în dilemă să găsească Mântuitorul.

În strofa pentru „*Credo*” mărturisește că în afară de Iisus nu mai trebuie să așteptăm alt Mântuitor iar biserica noastră este învățătorul neabătut și paznicul adevărului care ne duce la mântuire.

Pentru „*Ofrandă*” sunt alocate două strofe. În prima, Domnul este chemat sub forma vinului și a pâinii să miluiască poporul suferind. Inimile oamenilor sunt umplute de lacrimile pocăinței devenind căutători penitenți ai raiului. În strofa a II-a cheamă creștinii la bucurie deoarece Domnul este aproape și toată lumea să se apropie cu sfințenie și să cânte împreună cu ceata îngerilor „*Grăbește-Te Doamne, Te implorăm*”.

În versurile rezervate momentului „*Sanctus*” poetul cere putere de la Cel care ne ia păcatele să ne putem opune ispitelor, ca la urmă să putem cânta victorioși cu îngeri în rai că Dumnezeu e Sfânt.

Sz. v. U. 23 *Istengyermek kit irgalmad.* Copil divin născut de mila Domnului. Kapossy: Egyházi Énekek (1887)

Cântecul de Crăciun „*Copil divin născut de mila Domnului*” se cânta înainte de Conciliul al II-lea de la Vatican după momentul „*înălțării/elevației*” Domnului. După anul 1965 este un cântec foarte îndrăgit pentru împărtășanie. Are 5 strofe cu 4 versuri. Primele două versuri au câte 13 silabe, versul al III – lea 14, ultimul vers tot 13 silabe. Melodia a fost publicată în anul 1887, se pare că textul cântecului nu a corespuns cerințelor reformei cântecelor sacre din 1927.

În prima strofă poetul salută copilul divin cu cântec de înger și cere ca iubirea de Dumnezeu să-i umple inima și sufletul, aici lângă iesle. În următoarele strofe poetul mărturisește credința în Dumnezeu, chiar dacă nu deslușește chipul divin în iesle, este conștient că Domnul i-a luat lacrimile pocăinței ce a adus în dar. Copilul divin trebuie să recunoască dorința arzătoare după fericire fiindcă este convins că numai Dumnezeu poate să-l copleșească cu har.

Steaua Viflaimului să-i fie călăuză în întinericul din lumea păcătoasă, să-i dea lumină credinței ca să poată înainta în viața la tronul divin. Pentru acest har poetul promite că va apăra copilul divin ascunzându-l în inimă, unde are sălaş până la moarte.

Sz. v. U. 56 *A Golgota lépcsőn állok.* (Stau pe treptele Golgotei) Turóci Cantionale sec XVII.

Este un cântec de missă pentru Postul Paștelui, cu 7 strofe având câte 4 versuri. Structura versurilor are 8, 6, 8, 6, silabe. În mod obișnuit cântecele de missă (după missa tridentină) se termină la *Sanctus*. Pakocs Károly mai adaugă două strofe: una pentru *înălțarea/elevația* ostiei (*Sfintei Euharistii*) și una pentru împărtășanie.

În prima strofă autorul stă pe dealul Golgotei și se roagă Domnului ca rugăciunea slugii nedemne să nu fie disprețuită.

Urmează momentul *Evangheliei* unde cântărețul aude îndemnul „Încă azi vei fi cu mine în rai” și cere ca la judecata de apoi Domnul să-l plaseze în dreapta Lui.

Pentru momentul „*Credo*” cântărețul crede că, „*Crucea*” este mijlocul izbândeii și cine o acceptă împreună cu Mântuitorul are sorocul *Învierii*. Pentru „*Ofrandă*” credinciosul oferă potirul suferinței Mântuitorului. Pentru *Sfânt este Dumnezeu*, poetul arată că moartea

bună este intrarea în rai unde sufletul curat al mântuiților cântă gloria Domnului. După *înălțare/elevație* cântărețul înalță osanale în febra raiului, cu inimă curată, omului divin Iisus. În strofa pentru *împărtășanie* poetul îl roagă pe Iisus să vină în inima lui, și chiar dacă este păcătos, să-l ducă-n rai.

Sz. v. U. 85 *Örvendjetek, angyalok! „Îngeri, bucurați-vă”*

Textul este pus pe o melodie veche, publicată în anul 1674 de episcopul Szegedy Ferenc Lénárd (1614-1675) în volumul „*Cantus Catholici*”. Imnul este un cântec de Paști, pentru missă cu strofe specifice momentelor liturghiei. Poezia are 8 strofe cu câte 4 versuri a 7 silabe. După fiecare strofă se repetă leitmotivul *Aleluia, Aleluia*.

Prima strofă pentru intrarea în altar, anunță Învierea Domnului și faptul că sufletele noastre au găsit calea spre cer. În strofa a doua se preamărește pe Dumnezeu-Tatăl, care și-a trimis Fiul să mântuiască sufletele bânuite de păcate.

Strofa a III-a pentru „*Evanghelie*” arată mesajul Fiului că întinericul nu mai are putere asupra noastră dacă acesta dorește și sufletul nostru. Strofa pentru *Cred într-unul Dumnezeu* este o mărturisire a credinței. Strofa „*Ofrandei*” relevă că se oferă pâine albă și vin ca Domnul să primească viața devotată Dumnezeului. Pentru momentul *Sfânt e Dumnezeul*, poetul adresează aclamația Fiului Înviat, cântecul evlavioșilor convinși la văzul mormântului gol, se alătură cântecului îngerilor fericiți. Este interesant că pentru *înălțare/elevație* autorul prezintă invers fenomenul. Nu pâinea și vinul consacrat se ridică la Dumnezeu, ci Domnul și-a trimis Fiul să apară în alb între noi, și pentru acesta să-i fie numele lăudat.

În strofa pentru *împărtășanie* poetul invită *pâinea sfântă în inimile noastre*, și chiar dacă nu suntem stăpâni să înțelegem deplin cu mintea misterul, să ne dea putere în clipe de prăbușire sufletească, declin moral.

Sz. v. U. 174 *Boldogasszony édes, (Dragă Fecioară Fericită)* melodie notată de Tóth Béla (sec. XIX).

Acest imn este un cântec de missă cu 6 strofe specifice momentelor liturghiei. Structura textului, strofele sunt alcătuite din 5 versuri a câte 6 silabe, ultimul vers având cinci silabe. În strofa pentru intrare evlavioșii se roagă Fecioarei Fericeite să salveze sufletul sortit pierzaniei.

În strofa „*Gloriei*” se dorește glorificarea Fiului atât în cer, cât și pe pământ. În versurile pentru „*Evanghelie*” *Fecioara Fericită* este implorată să intervină pentru lumină cerească care să ne ajute să păstrăm cuvintele Domnului.

În strofa pentru „*Credo*” ne mărturisim nădejdea că, ajungem la Dumnezeu prin harul duhului milostiv al Fecioarei. Prin „*Ofrandă*” ne dăruim suferințele și rugăm *Fecioara* să ne aibă în inimă și să ne prezinte Domnului. În momentul următor aducem la cunoștința *Fecioarei* că atât ființele cerești cât și cele lumești binecuvântează Domnul cântând „*Sfânt, sfânt, sfânt este Dumnezeul*„!

Sz. v. U. 181 *Hozzád futok bánatommal, (La Tine fug cu a mea căința)* Turóci Cantionale sec XVII.

Este un imn cu 3 strofe, cu câte 4 versuri care au 14 silabe. Melodia este aceeași cu primul cântec prezentat. „*Alerg cu căința mea la Fecioara Fericită, deoarece sunt creștin nedemn din cauza păcatelor ce îmi sfâșie sufletul, Mamă a păcătoșilor să mă conduci la Fiul Tău cel sfânt. Îți prind mâinile și n-o să le mai eliberez, nu-i altă scăpare în această lume, primește pe risipitorul căit în harul Tău și să-l duci în rai. Să mă așezi ultimul în imperiul Fiului, măcar un zâmbet divin să mă consoleze și eu voi slăvi în veci gloria Domnului care mi-a redat împăcarea inimii*”.

Concluzii

Imnurile religioase create de vicarul romano-catolic Pakocs Károly sunt compuse pe melodii renașcentiste târzii și baroce timpurii. Doar una este de factură mai modernă. Imnurile lui religioase s-au răspândit foarte mult datorită frumuseții textelor. Și astăzi sunt folosite în bisericile romano-catolice cu ocazia marilor sărbători religioase: Crăciun, Paști și cele Mariane.

Bibliografie

1. Cartea de imnuri, 1931, *Szent vagy Uram*, Budapesta
2. Enyedi, Ștefan, 2008, *Evoluția muzicii sacre din dieceza romano-catolică Satu Mare*, Satu Mare
3. Bura, László, 2011, *Opera literară și personalitatea lui Pakocs Károly* în revista Societății Muzeale din Transilvania, Erdélyi Múzeum nr 2 din 2011
4. Tempfli, Imre, 2002, *Sárból és napsugárból. Pakocs Károly püspöki helynök élete és kora 1892–1966*, Bp. 2002. (*Din tină și raze de soare. Viața și epoca vicarului episcopal Pakocs Károly 1892-1966*), Editura METEM Budapesta

Personalități ale vieții religioase și muzicale a catolicilor bulgari din Banat

Arthur Georg Funk, Ani-Rafaela Carabenciov

Abstract. The study presents the work of the following authors of translations and creators of hymns of the Banat Bulgarian Catholic community: Glas, Vadasz, Fischer, Klobucar, Kristofcak, and shows that, although not all of them were of Bulgarian origin, everyone has contributed to forming an awareness of identity in the members of this ethnicity.

The second part insists on the current translators of Bulgarian Catholic religious texts and shows two such examples (Vasilcin and Augustinov).

Banat Bulgarian Catholics live mainly in three villages: Dudeștii-Vechi (Beșenova Veche, Star Bișnov), Vinga și Breștea. At the same time, there is a relatively numerous community of Bulgarians who live in Timișoara, which is about to become a parish. The Bulgarian Catholics are not traditionally called with this phrase; in their dialect they call themselves "palčene", and in Romanian, they prefer the form "pavlikeni" to that of "pauliceni". In German they are called "Paulizianen".

Keywords: Banat Bulgarian Catholic community, hymn, religious texts, hymn translations

Date istorice

Catolicii bulgari din Banat trăiesc în principal în trei sate: Dudeștii-Vechi (Beșenova Veche, Star Bișnov), Vinga și Breștea. De asemenea, există o comunitate destul de numeroasă în orașul Timișoara, care este pe cale de a se constitui în parohie. Catolicii bulgari nu se denumesc în mod tradițional cu această sintagmă: în dialectul lor ei își spun "palčene", iar în limba română preferă forma "pavlikeni" celei de "pauliceni". În limba germană sunt denumiți "Paulizianen".

Despre originea lor există diferite teorii. Într-o lucrare documentată, cunoscută la noi, după o expunere concisă a teoriilor ne-ortodoxe ale lui Marcion se afirmă: "Pe terenul pregătit de Marcion s-au dezvoltat ulterior felurite secte, dintre care paulicienii au dobândit în secolul VII o importanță deosebită. Ei respingeau *Vechiul Testament*, nu-l considerau pe zeul cerului creator al lumii; îl socoteau însă pe Pavel apostol al lui Isus".³⁴ Acești pavlikeni vechi trăiau pe teritoriul actual al Turciei de est (Armenia), precum și în nordul Siriei și vestul Irakului de azi. De aici ei au fost strămutați pe teritoriul actualei Bulgarii.³⁵ Aici ei s-au amestecat cu populația slavă (viitorii "bulgari") dar și cu turci (care vor da numele bulgarilor).

Știm că țarii bulgari au existat un timp, între biserica de apus și cea de răsărit. În final a învins orientarea ortodox-bizantină, dar o parte a populației a rămas catolică, înglobându-i și pe pavlikenii ne-slavi. Sub stăpânirea turcească ei au continuat să se considere catolici; totuși trebuie spus că procesul de creștinare catolică s-a încheiat abia în sec. al XVI-lea. Toată această perioadă din istoria pavlikenilor este greu cercetabilă, dar bulgarii catolici bănățeni poartă și azi în onomastică urmele strămoșilor lor slavi, turci și armeni.

Documente sigure apar după 1688, când, în urma unei răzcoale antiotomane eșuate, o parte din pavlikeni au trecut Dunărea în Oltenia, fiind protejați aici de episcopul lor Nikola Stanislavici și de stăpânirea austriacă. Ei au fost așezați în Craiova, Râmnic, Brădiceni, Islaz și Cernău.³⁶

³⁴ Burchard Brentjes, *Civilizația veche a Iranului*, Editura Meridiane, București, 1976, pp. 178-179.

³⁵ Matei Castiov, *Palčenete. Pavlikenii*, Editura Mirton, Timișoara, 1995, pp. 3-5.

³⁶ Șerban Papacostea, *Oltenia sub stăpânirea austriacă*, Editura Enciclopedică, București, 1998, p. 297.

După 1738, când turcii ocupă din nou Oltenia, ei sunt mutați împreună cu episcopul lor în sudul Ardealului. În același an ia naștere prima localitate bulgaro-catolică din Banat: Star Bišnov (Beșenova-Veche, azi Dudeștii-Vechi). În 1741 se întemeiază satul Vinga. Alte comunități, puțin numeroase, de pavlikeni s-au așezat în diferite localități, unde au fost asimilate. Satul Breștea s-a înființat abia în anii 1842-1845, aici mutându-se 100 de familii din Star Bišnov.

Star Bišnov a fost și a rămas cea mai mare comunitate și parohie de pavlikeni. Buni agricultori, dar și pricepuți valorificatori ai produselor proprii pe piață, țăranii bulgari au ajuns curând suficient de înstăriți pentru a construi o școală cu 12 săli de clasă (1814). Biserica a fost de mai multe ori înlocuită, în anul 1800 începând înălțarea edificiului actual, de dimensiuni apreciabile. Populația a atins numărul maxim de 7529 locuitori în anul 1869.

Preoții și cantorii (organiști, dirijori de cor) sunt cunoscuți din secolul al XVIII-lea, primul învățător numit de stat a apărut în 1745.

În anul 1935 s-a înființat o trupă de teatru și un cor bărbătesc laic, existent și astăzi.

Satul Vinga a cunoscut și el o dezvoltare apreciabilă primind chiar temporar rangul de oraș cu numele "Theresienstadt". O primă clădire a școlii s-a construit în 1782. Biserica în stil neogotic, de mari dimensiuni, cu două turnuri, a fost sfințită în 1893. Numărul maxim de locuitori (5810) a fost atins în 1956.

Breștea a fost și este o localitate mult mai mică decât celelalte două comune pavlikeane. În 1880 trăiau aici 1087 bulgari, alături de locuitori de alte naționalități. Totuși, starea materială înfloritoare, obținută prin deosebită hărnicie, a permis construirea, după 1902, a unei biserici din mijloace proprii. Și în acest sat, numărul locuitorilor a început să scadă, în 1956 trăind aici doar 815 bulgari.

Breștea nu a reușit să devină parohie independentă decât în secolul XX.

Personalitățile principale care au contribuții la traducerea cărților proprii cultului romano-catolic în limba pavlikeană

Prima personalitate pavlikeană care s-a ocupat cu traduceri este Franz Glas. Despre el știm că a fost organist la Vinga. Deja în anul 1828 el a scris de mână traducerea unor cântece din cărțile pe care le avea la dispoziție. În traduceri de mai târziu el a fost ajutat de Ivan Kosilkov. A tradus din volume în limba germană, maghiară, latină.

Cartea tipărită de el se numește *Vazdiganji na Duha kantu Boga (Înălțarea sufletului către Dumnezeu)* (1872). Subtitlul arată că este vorba de o carte de cântece și rugăciuni (*Pêsmene i mulitveni knjice*). Ea a apărut într-o a doua ediție îngrijită de învățătorul Leopold Kosilkov (1887). În 1891, învățătorul Anton Dobroslav a obținut de la văduva lui Glas dreptul de a publica o nouă variantă a acestei cărți cu titlul *Čarkovnu pesmenu - knjice ud pukojnija Franz Glas (Cărtică de cântece bisericești a decedatului Franz Glas)*, Timișoara, 1891.³⁷

Ne referim acum pe scurt la conținutul ediției a doua a acestei cărți, cea îngrijită de Leopold Kosilkov (1887). Ea cuprinde cântece pentru liturghie, pentru sărbătorile din întregul an, de Advent, de Crăciun, de Anul Nou, de Bobotează, pentru Postul Mare, de Paști, pentru Fecioara Maria, pentru Sfinți, pentru slujbele de pomenire a morților.

O altă personalitate cu merite în domeniul traducerilor în limba pavlikeană a fost capelanul Andrija Klobučar. Despre acesta se știe că era croat din Bacs, și că a rămas orfan. A fost slujitorul unui capelan care l-a sprijinit material pentru efectuarea studiilor teologice. În

³⁷ Liubomir Miletič, *Izsledvania za bălgarite v Sedmigradsko i Banat (Pe urmele bulgarilor din Ardeal și Banat)*, îngrijită de prof. dr. Simeon Damianov, Izdatelstvo Nauka i Izkustvo, Sofia, 1987, p. 497.

1845, pe când era în al treilea an de studiu, Klobučar a fost chemat la Beșenova-Veche pentru a ocupa postul de capelan. A rămas până în 1864 când a fost mutat într-o localitate croată.

Klobučar și-a însușit destul de bine limba bulgarilor pavlikeni și s-a străduit să îndeplinească dorința acestora de a avea cele mai cunoscute și uzuale cântece religioase și rugăciuni în limba proprie. Fiind croat, el a introdus destul de multe cuvinte croate în limba bulgară. Cartea publicată de el se numește *Duhovni glas ali mulitvi kasi (Glas spiritual sau rugăciuni scurte)*, Seghedin, 1860.

În munca sa de traducător, Klobučar a fost ajutat de învățătorii Rafail Budur, Bono Manușev și Ivan Uzun.³⁸

Rafail Budur s-a născut în 1840 la Beșenova-Veche, a urmat școala în localitatea natală și seminarul din Timișoara, întorcându-se acasă ca învățător. Klobučar i-a fost duhovnic.

Manușev a fost învățător la Beșenova-Veche între 1860-1868, apoi a activat ca notar, pentru ca în final să ajungă organist la Vinga. A murit în 1879. El a compus cântece religioase bulgare, unele având mult succes. Se știe că a studiat muzică cu un anume Hibner, organist la Vinga, apreciat pentru cultura sa muzicală.

Despre Ivan Uzun nu se cunosc alte date.³⁹

O altă personalitate care a continuat activitatea lui Klobučar a fost Ivan Jäger, cunoscut și cu numele tradus în limba maghiară, Vadász (1855-1931). Era fiul unui german și al unei bulgăroaice. Până în 1881 îl găsim capelan la Beșenova-Veche, apoi, după ce a activat un timp la Craștova (în apropiere de Baziaș), ajunge decan la Vinga. Aici apare și forma maghiară a numelui. Jäger/Vadász era posesorul și păstrătorul manuscrisului lui Klobučar. El a tipărit o parte a acestui manuscris cu banii donați de un bulgar din Beșenova-Veche, Nikola Petrov. Dacă volumul lui Klobučar conținea numai rugăciuni, ediția lui Jäger din 1880, purtând același titlu, conține în prima parte rugăciuni, iar a doua parte cuprinde cântece pentru toate zilele anului bisericesc (pentru Crăciun, pentru Post, de Paști și alte sărbători, de Rusalii, cântece închinare Sfintei Fecioare Maria și altor sfinți, pentru Requiem și pentru Vecernie).⁴⁰

O altă personalitate cu un rol important în tipărirea repertoriului bisericii catolice în limba pavlikeană a fost Ludovic Fischer (1854-1889). Era fiul unui învățător german care preda în satul Franievo (în fostul comitat Torontal), unde trăiau și bulgari. Tânărul Fischer a învățat deja aici să vorbească puțin limba bulgară, iar după încheierea studiilor a devenit capelan la Vinga (1884). Ajutat de învățătorii bulgari, în principal de același Rafail Budur, Fischer a transcris în limba bulgară (după noile reguli, atunci stabilite, ale limbii literare) întregul repertoriu tradus de Glas. De asemenea, în volumul său, el specifică de unde au fost luate cântecele, de exemplu, din culegerea croată *Vrata nebeska (Poartă cerească)* sau din *Vinac*. Deși apreciază volumul lui Glas ca fiind de mare ajutor, Fischer este nevoit să atragă atenția și asupra limitelor traducerilor acestuia, mai ales ale celor din limba latină (din *Rituale Col.* și *Breviarum Rom.*).

L. Fischer a murit la numai doi ani după apariția volumului său, care purta titlul: *Duhovna rana, ali molitvena i pesmena kniga za katoličansćija nárud. Izdadina pu Ludovik Fischer. Timišvar, 1887, 8°. (Hrană spirituală sau carte de rugăciuni și cântece pentru catolici. Editată de Ludovik Fischer)*. Volumul are 592 pagini.⁴¹

Dintre personalitățile care mai au merite legate de traducerea unor texte în limba pavlikeană mai trebuie amintiți: învățătorul Josef Rill, care a tradus texte biblice pentru elevii școlilor pavlikene și preotul Robert Kauk, care, în colaborare cu Leopold Kosilkov a tradus

³⁸ Idem, p. 489.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Idem, p. 519.

⁴¹ Idem, pp. 519-520.

Evangheliile pentru duminicile și sărbătorile de peste an, lucrare apărută în 1876 la Timișoara.⁴²

În prima parte a secolului XX, la Beșenova-Veche activează capelanul și apoi parohul Franz Kristofčak (moare în anul 1940, după 48 de ani de activitate în localitate). El a îngrijit mai multe volume, unele fără cântece, altele având și cântece. Dintre acestea amintim aici volumul intitulat *Katoličanska multvéna i pesmena kniga ud Katolisches Gebet- und Gesangbuch* (*Carte catolică de rugăciuni și cântece*) (1938, imprimată la Timișoara, 1937, îngrijită de Franz Kristofčak). Se vede din titlu că este o traducere după o carte apărută în limba germană. Toate volumele tipărite de acesta demonstrează conștientizarea faptului că era nevoie de cărți de rugăciuni pentru tineri. De exemplu, tot acum s-a tradus pentru elevi volumul *Schulbibel* sub titlul *Skulska biblija* (*Biblia pentru elevi*).⁴³

Evident că în anii comunismului nu s-a putut publica nimic. Totuși, în această perioadă a avut loc *Sinodul Vatican II* unde s-a hotărât, printre altele, ca în bisericile catolice să se folosească limbile naționale. Limba pavlikeană fiind limba bulgarilor catolici, a fost recunoscută ca limbă în care se putea ține Serviciul Divin. Și astfel, s-a trecut la traduceri.

Dintre personalitățile cu cele mai mari merite în domeniul traducerilor și înnoirii repertoriului de cântece ale bulgarilor catolici bănațeni amintim aici pe părintele Ian Vasilcin, parohul bisericii din Dudeștii-Vechi (Beșenova-Veche, Star Bišnov) și pe Msgr. Gheorghe Augustinov, preotul comunității pavlikenilor din Timișoara și arhidecan al Domului Catolic din Timișoara.

Părintele Ian Vasilcin s-a născut la Dudeștii-Vechi în anul 1941. Primele 7 clase le-a făcut în școala din satul natal, apoi a studiat la Seminarul Teologic din Alba Iulia (în limba maghiară). A urmat apoi cursurile Institutului Teologic Universitar, vreme de 6 ani, absolvind în 1965. Și-a început cariera la Dudești, unde a fost capelan (1965-1969), apoi a slujit în localitatea Țipar, iar din anul 1984 a revenit ca paroh în comuna natală, unde activează și astăzi.

Contribuțiile cele mai importante ale părintelui Vasilcin sunt: 7 volume de cărți liturgice (scrise la computer și multiplicare cu ajutorul xeroxului); traducerea a numeroase rugăciuni și imnuri apărute în noua *Carte de rugăciuni* structurată după regulile Sinodului Vatican II; lucrări cu caracter istoric despre istoria bulgarilor și a pavlikenilor, precum și despre episcopul Nikola Stanislavici; *Calendare* (opt) sub formă de cărți, conținând numeroase materiale interesante pe teme de istorie, sănătate, umor etc. (aici părintele apare ca editor, dar în același timp unic autor).

Încheiem acest capitol cu prezentarea activității Msgr. Gheorghe Augustinov. Născut în Colonia Bulgară, o mică localitate de lângă Dudeștii-Vechi, în anul 1939, Gheorghe Augustinov a frecventat școala din această din urmă localitate, apoi a urmat la Alba Iulia Liceul Teologic și Facultatea de Teologie, absolvind în 1963. A fost vreme de un an capelan la Dudeștii-Vechi, iar în 1964 a fost numit paroh (înființând de fapt parohia) la Breștea. Aici a slujit vreme de 30 de ani. În acest timp a reușit să scrie (și să multiplice prin mijloacele interne ale bisericii) câteva cărți: *Carte de rugăciuni și de cântece bisericești*, *Scenete pentru Crăciun*, *piese de teatru*, *La o discuție sinceră cu fetele și cu băieții*, *Pentru tineret*, *Despre căsătorie*, *Bucurii și lacrimi în jurul leagănului*, *Aparițiile Maicii Domnului*, *Viața Sfintei Tereza de Lisieux*, *Viața Sfintei Rita*, *Viața Sf. Ioan Vianney*, *Viața Sf. Don Bosco*, *Despre Pater Pio*, *Despre Purgatoriu* ș. a. După 1989 a colaborat permanent la ziarul bulgar *Náša glas* (*Glasul nostru*) și la revista *Literaturna miselj* (*Gândul literar*). De asemenea, Msgr.

⁴² Idem, pp. 497 și 515-516.

⁴³ Informații primite de la părintele I. Vasilcin.

Augustinov a tradus numeroase rugăciuni și imnuri creștine din limbile maghiară, germană, română, croată, franceză, latină.

Din numeroasele traduceri care s-au efectuat, ne vom ocupa pe scurt doar de două. Ambele aparțin Msgr. Augustinov și au fost realizate după texte românești din volumul *Cântați Domnului. Colecție de cântări bisericești*, vol. I, Arhiepiscopia Romano-Catolică București, 1983.

Primul text este intitulat *Rămâi cu noi* și se găsește la capitolul *Sfânta Liturghie*, pagina 304, nr. 24.39. Varianta tradusă se găsește în *Katuličánsku mulitvenu knigče (Cărticică catolică de rugăciuni)*, ediție apărută la Timișoara în 1988, la pagina 156.

Titlul, precum și refrenul, nu pun nici un fel de probleme traducătorului, putând fi redată practic cuvânt cu cuvânt:

Română: *Rămâi cu noi, rămâi cu noi*; bulgară: *Ustani s nám, ustani s nám*;
Doamne, rămâi cu noi. Bože, ustani s nám.

La strofe, situația este diferită, o traducere identică nefiind posibilă.

Strofa I

Română: Tu ești grâul celor aleși; tu ești pâinea coborâtă din cer;

Bulgară: Ti si jasče na izbranite; Ti si rana na duši naše.

Ceea ce în limba română înseamnă: Tu ești hrana celor aleși; Tu ești hrana sufletelor noastre.

Strofa a II-a

Română: Tu ești Păstorul cel bun, iar noi suntem turma;/

Tu îți dai viața pentru oile Tale.

Bulgară: Ti si pastire a nija jágančeta;/

Ti si dávaš žuvota za tojte dičeta.

Textul bulgar spune deci: Tu ești păstorul, iar noi oițele;/ Tu îți dai viața pentru copiii tăi.

În strofa a II-a, în loc de "turmă" apar în traducere "oițele", iar unde în limba română avem "oile", traducătorul spune "copiii": se evită astfel repetarea aceluiași cuvânt și se obține rima *jágančeta-dičeta*.

În cazul strofelor III și IV ordinea apare inversată. Strofa a III-a bulgară este deci a IV-a românească.

Strofa a IV-a

Română: Tu ești alinare în suferințe;/

Tu ești liniștea sufletelor noastre.

Strofa a III-a

Bulgară: Ti si raztuška kugá smi žalni/

Ti si mira na naše duši.

Versul doi din strofa a III-a are în loc de "liniște" cuvântul "mira", însemnând "pace". Scopul acestei inversări este evident, strofa a patra fiind ultima din textul bulgar, în ea redându-se cuvinte importante rostite de Mântuitor:

Strofa a III-a română: Tu ești lumina în întunericul acestei lumi;/ Tu ești Calea, Adevărul și Viața.

Strofa a IV-a bulgară: Ti si svetlus u tamnina;/ Ti si pate, právcata i žuvota.

Cu acest cvasi-citat conținând cuvintele cele mai semnificative se încheie varianta bulgară a cântecului.

Următoarea traducere pe care o prezentăm este cântecul *Vino, Isuse, la noi (Ilá, Isuse, vaz nám)* din aceleași volume: *Cântați Domnului. Colecție de cântări bisericești*, vol. I, pagina 354, respectiv pp. 163-164, în *Katuličánsku mulitvenu knigče*.

Strofa I-a bulgară este traducerea strofei a III-a românești, cu ușoare modificări. Strofa a III-a română: În lume lipsește credința, Tu dai credință/

Vino, Isuse, la noi,/ Vino, Isuse la noi.

Strofa I bulgară: Na toze svet treba još vera/ Daj mu nám vera/

Ilá Isuse vaz nám/ Prejami nášte sarcá.

A doua parte a versului 2 este modificată, evitându-se repetarea. Textul bulgar spune: În lume mai trebuie credință,/ Dă-ne nouă credință./ Vino, Isuse, la noi/ Primește inimile noastre.

Strofa a II-a a versiunii bulgare o traduce pe cea de-a IV-a românească. Modificarea versului 2 apare de fiecare dată.

Strofa a IV-a românească:

În lume lipsește speranța,/ Tu ești speranța!/

Vino, Isuse, la noi,/ Vino, Isuse la noi!

Strofa a II-a bulgară:

Na toze svet treba nadežde/ Dáj mu nadežde./

Ilá, Isuse, vaz nám/ Upazi tojte dicá,

ceea ce, retradus, înseamnă: În lume e nevoie de speranță,/ Dă-ne speranță,/ Vino, Isuse, la noi/ Păzește-i pe copiii tăi.

Strofa a III-a a traducerii este prima a variantei românești.

Strofa I românească:

În lume lipsește iubirea,/ Tu ești iubirea./ Vino, Isuse, la noi./ Vino, Isuse, la noi!

Strofa a III-a bulgară:

Na toze svet milata-j nužna/ Dáj mu nam mila!/

Ilá, Isuse vaz nam/ Blagusvi nášte dumá.

În această lume e nevoie de iubire/ Dă-ne nouă iubire/ Vino, Isuse, la noi,/ Binecuvântează casele noastre.

Strofa a IV-a și ultima a traducerii, preia strofa a V-a românească, cu modificarea sfârșitului versului 2, astfel încât se conferă imnului o încheiere semnificativă, cu accentul pe ideea de pace.

Strofa a V-a românească:

În lume-i nevoie de pace,/ Iar tu ești pacea,/

Vino, Isuse, la noi,/ Vino, Isuse, la noi!

Strofa a IV-a bulgară:

Na toze svet sate mir trasat/ Dáj mu nám mira/

Ilá, Isuse, vaz nám/ Pumiri sate sigá!

În lumea aceasta toți caută pacea/ Dă-ne nouă pace/ Vino, Isuse, la noi,/ Dă-le tuturor pace acum!

Putem spune că traducerile Msgr. Augustinov se dovedesc a fi creative, eliminând unele strofe ale textului românesc, schimbând ordinea altora, și aducând modificări în așa fel încât se obține un „crescendo”, strofa finală marcând punctul culminant.

Bibliografie

1. Burchard Brentjes, 1976, *Civilizația veche a Iranului*, Editura Meridiane, București
2. Juház, Koloman; Schicht, Adam, 1934, *Episcopia Timișoara-Temesvar, trecut și prezent*, Tipografia Sontagsblatt, Timișoara.
3. Kalciov, Constantin, 1999, *Repertoriul arheologic al comunei Dudeștii-Vechi, fosta Beșenova-Veche (jud. Timiș)*, în *Studii de istorie a Banatului XIX-XX (1995-1996)*, Tipografia Universității de vest, Timișoara
4. Manea, Anton, 1997, *Bréšća 150 gudini. Monográfija*, Editura Helikon, Timișoara
5. Matei Castiov, 1995, *Palćenete. Pavlikenii*, Editura Mirton, Timișoara
6. Miletič, Liubomir, 1987, *Izsledvania za bălgarite v Sedmigradstvo i Banat (Pe urmele bulgarilor din Ardeal și Banat)*, îngrijită de prof. dr. Simeon Damianov, Izdatelstvo Nauka i Izkustvo, Sofia
7. Mircovici, Niculae, 2011, *Portret-interviu: Msgr. Gheorghe Augustinov, capelan al Sfântului părinte, canonic arhidiacon și decan*, în *Literaturna miselj (Gândul literar)*, Spisanji na Balgarskotu društvu ud Banát-Rumanija, an XX, nr. 1 (141), Timișoara,
8. Papacostea, Șerban, 1998, *Viața bisericească și cultura. Catholicismul (Capitolul IX)*, în volumul: *Oltenia sub stăpânirea austriacă 1718-1739*, Editura Enciclopedică, București
 Pall, Francisc, *Informații inedite despre refugiații bulgari în Banat spre sfârșitul sec. XVIII*, în *Studii de istorie a Banatului*, vol. II, Timișoara, 1970.
 *** *Cântați Domnului. Colecție de cântări bisericești*, vol. I, Arhiepiscopia Romano-catolică, București, 1983.
 *** *Katuličánsku mulitvenu knigče (Cărticică de rugăciuni catolică)*, Izdádinu ud Timišvarskotu varhovnu puglavárstvu na čarkvata, 1988.

Pagini din creația imnologică a unor compozitori orădeni

Mirela Țârc și Luminița Gorea⁴⁴

Abstract: On two important moments of the musical history of Oradea (Transylvania) by analyzing secular music and hymns, created by Michael Haydn during the 18th Century, and Francisc Hubic at the beginning of the 20th Century. This piece of work aims to emphasize 1757 and 1767, in Oradea, a music Chapel was founded by Michael Haydn, Carl Ditters von Dittersdorf and Waclaw Pich, under the guidance of Adam Patachich, the Archbishop of Grosswardein, who brought fame to the city and to its cultural life. The six Marian antiphons composed at Beiuș (the summer residence of the Archbishop) mirror the early religious classical music, being created with great artistry and exceptionally inspiring rhetoric. From the creation of Francisc Hubic, the main focus is on "You are Peter" and "The Romanian at The Lourdes", two choirs reminiscent of the events of an important pilgrimage to the Lourdes and to the Holly Pope of Rome with the Choir "Francisc Hubic" conducted by the composer himself. These musical works draw the attention to the reinforcement of the cultural music in Transylvania, whose historical thread was tamed by the departure of the Austrian composers from Oradea.

Keywords: sacred music, hymns, composers, Oradea, Michael Haydn, Francisc Hubic, Salve regina, You are Peter.

Introducere

O retrospectivă istorică asupra vieții muzicale orădene evidențiază două perioade de importanță istorică legate de activitatea muzicală a urbei.

Prima perioadă corespunde cronologic secolului al XVIII-lea fiind indisolubil legată de existența Capelei muzicale de la Oradea. Capela muzicală era un tip de ansamblu vocal-instrumental organizat după modelul capelelor baroce din statele germane ale vremii reprezentând una din noile forme ale vieții muzicale a timpului, dar totodată și un element de lux și strălucire al curții respective. Conștienți de potențialul și renumele pe care le-ar putea aduce o formație prestigioasă, edilii episcopiei⁴⁵ l-au angajat în 1757⁴⁶ pe Michael Haydn oferindu-i postul de capelmaestru. Tradiția a continuat și după plecarea lui Michael Haydn, iar din vara anului 1765, în fruntea capelei îl găsim pe Karl Ditters von Dittersdorf⁴⁷.

Cea de-a doua perioadă este legată de prolifică activitate muzicală desfășurată la Oradea de Francisc Hubic, ca reprezentant al pleiadei compozitorilor români din a doua jumătate a secolului XIX și de la începutul secolului XX, generație reprezentată de compozitori de marcă ale căror nume sunt înscrise în istoria muzicii românești de orientare romantică. Acestei generații i se datorează procesul de profesionalizare a tuturor domeniilor de activitate muzicală precum și avântul nestăvilit pe care îl cunoaște în această perioadă creația muzicală românească reprezentată, într-un stadiu incipient, de muzica corală.

Având în vedere cele două perioade, ne propunem să facem o analiză a contextului, evenimentelor și a unor antifoane, respectiv imnuri, din creația religioasă a lui Michael Haydn și Francisc Hubic.

⁴⁴ Autoarele sunt de la Universitatea din Oradea, Facultatea de Muzică.

⁴⁵ Conform M.G.G, episcop de Oradea a fost până la 26 Septembrie 1757 Paul Forgách de Ghymes fiind urmat ca Vicar General de George Kesserü

⁴⁶ Brâncuși, Petre, *Istoria muzicii românești-Compendiu*, București, Editura Muzicală, 1969, pg. 79

⁴⁷ Cosma, Octavian Lazăr, *Hronicul muzicii românești*, București, Editura Muzicală, 1973, pg. 405

Michael Haydn și capela muzicală din Oradea

Deosebit de interesant este firul derulării evenimentelor și turnura acestora în viața muzicală a capelei orădene. Vom face o scurtă prezentare a lor și a modului în care au influențat renumele capelei și chiar existența acesteia.

Viața muzicală a epocii presupunea existența unor formații muzicale diferite în cadrul curților domnești, a căror prezență era cerută de protocol cu diverse prilejuri. Legăturile statornicite între domnii țărilor noastre și conducătorii țărilor europene au determinat încetățenirea la palat a unor ritualuri în care muzica europeană a devenit indispensabilă, acest fapt determinând creșterea rolului muzicii în cadrul curții. În Transilvania au existat capele muzicale la Brașov, Sibiu, Oradea, dar și în restul țării. În Țara Românească, un rol important l-a avut Domnitorul Alexandru Ipsilanti, unul din oamenii de încredere ai Porții, mare iubitor de muzică, ce cunoștea foarte bine practicile uzitate la curți și care se pare că a inițiat constituirea Capelei de la București (în jurul anilor 1780)⁴⁸, în care activa și o formație exclusiv instrumentală de tip apusean.

La Oradea, perioada de maximă înflorire a activității Capelei este cuprinsă între anii 1757-1769, prezența celor doi mari muzicieni ai timpului, Michael Haydn, și Karl Ditters von Dittersdorf, conferindu-i acesteia o maximă strălucire.

Se pare că fratele mai mic al lui Joseph Haydn, Michael, a trăit în umbra strălucirii acestuia, dar astăzi, prin redescoperirea opusurilor lui Michael Haydn, posteritatea i-a reabilitat personalitatea și a recunoscut în special în creația sa religioasă talentul unui geniu.

Aptitudinile muzicale ale celor doi frați s-au evidențiat la Viena, în cadrul bisericii Sf. Ștefan, unde Joseph a poposit pentru prima oară după ce a părăsit casa părintească. Directorul Reuter, impresionat de talentul copilului, l-a primit și pe celălalt frate, pe Michael, pregătindu-i pe amândoi copiii ca băieți de cor. Aceștia au locuit o vreme în capela catedralei, cântând aristocraților în schimbul unor donații, până în anul 1749, când vocea lui Joseph a început să intre în schimbare și a fost nevoit să plece. Despre vocea lui Michael se știa că avea o întindere de trei octave și era minunată. Desăvârșindu-și cultura generală cu profesori de la la seminarul iezuit și învățând compoziția de la Fuchs, din tratatul *Gradus ad Parnassum*, Michael devine un compozitor promițător și creează în 1754 prima sa lucrare, *Missa im Honorem Sanctissimo Trinitatis*, o lucrare considerată mult superioară lucrărilor de gen scrise de fratele său în acea perioadă. În anul 1757, când a fost invitat la Oradea pentru a organiza viața muzicală a orașului. Aici va activa până în 1762, când a fost invitat pentru aceeași funcție la Salzburg, unde și-a câștigat foarte repede o poziție proeminentă, surclasându-i prin abilitățile sale înnăscute pe colegii săi mai vârstnici. În 1777 a preluat postul de organist la biserica Sf. Treime și în 1782 i-a urmat lui W. A. Mozart ca organist și profesor de pian și compoziție al Capelei Curții și Catedralei de la Salzburg.

Lucrările religioase erau considerate superioare celor ale lui Joseph având calitatea de a fi mai adaptate standardului liturgic în uz. Pentru diferitele ceremonii laice sau religioase ale curții și capelei din Oradea, el a compus printre simfonii, concerte, suite și serenade pentru orchestră, și preludii pentru orgă, mise, coruri și diverse alte lucrări religioase⁴⁹. Dintre misele compuse în această perioadă, pentru capela din Oradea, se evidențiază *Missa canonica*, creată în anul 1757 sau *Missa Cyrilli et Methodii*, 1758.

Stilistic, creația muzicală a lui Michael Haydn reprezintă o tranziție între muzica clasicismului timpuriu și perioada Biedermayer. Michael Haydn a scris regulat pentru serviciul divin lucrări religioase care au încorporat noile tendințe ale vremii, lucrările sale numărând 30 de mise pentru ansambluri variate, două recviemuri și un *Te Deum*, dar și

⁴⁸ Cosma, Octavian Lazăr, *Hronicul muzicii românești*, București, Editura Muzicală, 1973, pg.407.

⁴⁹ en.wikipedia.org/wiki/List_of_compositions_by_Michael_Haydn 1.03.2013.

lucrări liturgice mici, cum ar fi: litanii, responsorii pentru Crăciun, pentru împărtășanie, graduale, antifoane, *Regina Caeli* și *Salve Regina*, motete, corale, imnuri, ș.a. Pentru corul de băieți din Salzburg a compus în mod special o serie de piese liturgice pe trei voci înalte (voci de copii). M. Haydn mixează stiluri variate, aducând genului o diversitate de sonorități și intonații: de cânt gregorian, scriitura tonală cu influențe modale, o melodică cantabilă de arie sau de cântec popular, suprapunând toate aceste elemente într-un context armonic omofon. Recviemul în do minor, una dintre cele mai importante lucrări ale sale a fost luată de Mozart drept model, fiind considerată o anticipare cu 20 de ani a recviemului său, atât ca și structură a mișcărilor, construcției temelor, cât și în ceea ce privește relațiile text-muzică.

Michael Haydn - Șase antifoane *Salve Regina* compuse în Oradea

În muzica religioasă a clasicismului, inovațiile au fost mai puține decât în muzica instrumentală, creația religioasă realizând legătura dintre tradiția contrapunctică a Barocului și muzica contemporană a secolului XVIII, omofonă.

Dintre lucrările religioase compuse la Oradea de către Michael Haydn, am ales spre analiză un ciclu de șase *Salve Regina*. *Salve Regina*, unul dintre antifoanele închinare Mariei, care se cântă în diferite perioade ale calendarului liturgic creștin al bisericii romano-catolice, este de asemenea și o rugăciune finală a rosariului. Se cântă și se rostește de la sfârșitul perioadei pascale până la începutul Adventului. Textul provine din Evul Mediu și în varianta originală apare cu text latin⁵⁰. Cu toate că a fost cântată cu preponderență în limba latină, astăzi există foarte multe traduceri. Textul exprimă implorarea credincioșilor către Maria, mama Mântuitorului Isus Hristos.

Dintre cele aproximativ 20 de antifoane mariane cu titlul *Salve Regina*⁵¹ compuse de Michael Haydn, șase sunt scrise în perioada în care a fost angajat al arhiepiscopului Adam Patachich și poartă numerele de catalog între MH 29 MH 34 iar în catalogul operelor K.V. poartă numărul 13 b de la 1 la 6. Cele șase *Salve Regina* sunt lucrări de sine stătătoare compuse pentru uzul liturgic, având tonalități diferite. După manuscrisul reconstituit de dr. Franz Metz, acestea au fost compuse la Beiuș (Belényes) în vara anului 1760 și respectiv Oradea (Waradini), la începutul toamnei, în Beiuș aflându-se reședința de vară a episcopului, iar în Oradea reședința sa de iarnă. Primele patru sunt scrise între 11 și 16 august și au fost probabil cântate în timpul sărbătorii Sfintei Marii din data de 15 și imediat după, iar ultimele două în 11, respectiv 13 septembrie.

Salve Regina in C major (K V:13b1), MH 29 (11 aug 1760 in Belényes)⁵²

Salve Regina in D major (K V:13b2), MH 30 (12 aug. 1760 in Belényes)

Salve Regina in B flat major (K V:13b3), MH 31(13 aug. 1760 in Belényes)

Salve Regina in G major (K V:13b4), MH 32 (16 aug. 1760 in Belényes)

Salve Regina in D major (K V:13b5), MH 33 (11 sept. 1760 in Waradini)

Salve Regina in C major (K V:13b6), MH 34 (13 sept. in Waradini)

⁵⁰ en.wikipedia.org/wiki/Salve_Regina, 1.03. 2013.

⁵¹ MGG, articolul *Johann Michael Haydn* vorbește despre 11 asemenea piese, iar catalogul tematic al lucrărilor lui Michael Haydn en.wikipedia.org/wiki/List_of_compositions_by_Michael_Haydn, conține 20 de lucrări cu acest titlu după cum urmează: *Salve Regina*, MH deest *Salve Regina in A major* (K V:13d), MH 634, *Salve Regina in B-flat major* (K V:13a), MH 283, *Salve Regina in B-flat major* (K V:13b3), MH 31, *Salve Regina in B-flat major*, MH 20, *Salve Regina in B-flat major*, MH 21, *Salve Regina in B-flat major*, MH 90, *Salve Regina in B-flat major*, MH 231, *Salve Regina in C major* (K V:13b1), MH 29, *Salve Regina in C major* (K V:13b6), MH 34, *Salve Regina in C major*, MH 19, *Salve Regina in C major*, MH 91, *Salve Regina in D major* (K V:13b2), MH 30, *Salve Regina in D major* (K V:13b5), MH 33, *Salve Regina in D major* (K V:13e), MH 534, *Salve Regina in F major*, MH 347, *Salve Regina in G major* (K V:13b4), MH 32, *Salve Regina in G major* (K V:13c), MH 129.

⁵² Manuscrisul a fost editat de către Franz Metz la Edition Musik Südost, München 2005.

Cu toate că sunt lucrări restrânse din punct de vedere al dimensiunilor și aparatului orchestral, datorită diversității scriiturii, a frumuseții melodiilor și înveșmântării armonice, ele reprezintă adevărate bijuterii ale literaturii muzicale ale clasicismului incipient. Sunt scrise pentru cor mixt, soliști, două viori, două clarinete și orgă, reflectând modalitatea de a compune cu economie de resurse sonore o varietate foarte mare de mijloace de exprimare artistice.

În epocă, genurile religioase sunt cele care au păstrat cel mai bine tradiția contrapunctică a marilor capodopere baroce (canoanele, fugile din misele brevis, pro defunctis, missa solemnis, oratoriile clasicismului vienez). Cu toate acestea, la 1760, la începutul carierei sale de compozitor, Michael Haydn demonstrează prin aceste *Salve Regina* că deja la 1760 stilul omofon, precum și retorica discursului muzical de tip rococo manifestat la nivelul melodiei specifice vremii, pătrunseseră și în genurile muzicii religioase mai refractare la nou. Cele șase *Salve Regina* sunt compuse pentru aceeași formulă orchestrală denotând faptul că M. Haydn avea la dispoziție aceiași muzicieni ai curții episcopului, dar și faptul că există o oarecare legătură ciclică între ele. Prima dintre aceste relaționări ciclice se poate constata observând că prima și a șasea lucrare sunt scrise având ca protagonist principal corul, precum și tonalitatea comună, Do major. Celelalte patru *Salve Regina* sunt dedicate pe rând soliștilor, astfel:

S.R.1	S.R.2	S.R.3	S.R.4	S.R. 5	S.R. 6
Cor	Sopran	Alto	Tenor	Bas	Cor
Do	Re	Sib	Sol	Re	Do
<i>Allegro</i>	<i>All. n. troppo</i>	<i>Andante mod.</i>	<i>Allegretto</i>	<i>Adagio-Allegro</i>	<i>Allegro</i>
Omofon	Concertant - Tutti		Solo	Polifonic	Concerto
4/4	3/4	4/4	2/4	3/4	4/4

alternanța tutti – solo se manifestă în numerele muzicale 2-5, între tutti (cor + orchestra), respectiv solo (solist + orchestră), precum și în *Salve Regina* nr. 6, în care partidele corale sunt solistic - imitative alternând cu tutti omofon. În general tempourile sunt rapide și caracterul festiv, de tip imnic. Se observă atât simetrie între tonalități, metru, cât și o gradație de la rapid la moderat și din nou mișcare alertă. Arhitecturile sonore sunt libere, adaptate necesităților versurilor, dar ceea ce se impune ca o constantă a organizării dramaturgiei muzicale este apariția reprizei tonale și tematice la fiecare dintre lucrări. În ceea ce privește modalitatea de a valorifica artistic mesajul acestor antifoane, putem afirma că el se manifestă la nivelul întregii concepții creatoare, atât prin construcția melodică, precum și prin ritm, metru caracter, armonie, sintaxă, tonalitate și modulații, retorică muzicală. Astfel, fizionomiile melodice ale temei de deschidere a fiecărei lucrări, pe versurile *Salve Regina Mater misericordiae* au caracter solemn, majestuos, servind unei retorici exclamative, în tonalități majore, luminoase. Ex. *Salve Regina* nr. 1 în tutti coral, sistemul 1

Allegro

Canto
Alto
Tenore
Basso

Sal - ve, Re - gi - na Re - gi - na, Ma - ter mi - se - ri - cor - di - ae; vi - ta, dul -

Salve Regina 6 este un model al scriiturii contrapunctice imitative, cu elemente de virtuozitate vocală, dar și componistică reflectate în modalitățile de îmbinare a vocilor imitative. O privire panoramică asupra formei relevă secvențe imitative cu material melodic celular-motivic divers, combinat în maniera ricercarului. O stilismă expresivă de mare importanță în elaborarea mesajului muzical-poetic este folosirea unor desene melodice secvențiale ascendente, sau cu salturi cu sens de jubilarie, bucurie, respectiv descendente, cromatice sau cu pauze retorice semnalizând umilința, suferința, implorarea. Astfel, în majoritatea lucrărilor, sensul cuvintelor *Ad te clamamus exules filii Evae, Ad te suspiramus, gementes et flentes in hac lacrimae* (La tine venim să plângem, noi goniții copii ai Evei /Ție-ți trimitem suspinele, gemetele și jalea noastră în această vale a plângerii) este valorificat prin secvențe coborâtoare, desene cromatice și modulații la tonalități minore.

Ex. *Salve Regina* nr. 1 sist. 3 și 4 măs. 9-14: Sol major -mi minor

ex - su - les fi - li E - vae. Ad te su - spi - ra - mus, ge - men - tes et flen - tes in hac la - cri -
 ex - su - les fi - li E - vae. Ad te su - spi - ra - mus, ge - men - tes et flen - tes in hac la - cri -
 ex - su - les fi - li E - vae. Ad te su - spi - ra - mus, ge - men - tes et flen - tes in hac la - cri -
 ex - su - les fi - li E - vae. Ad te su - spi - ra - mus, ge - men - tes et flen - tes in hac la - cri -
 ma - rum val - le.
 ma - rum val - le.
 ma - rum val - le.
 ma - rum val - le.

Drumul tonal- retoric al pasajului de text amintit: *Salve regina* nr.2: Re-mi-la; *Salve regina* 3: Sib – do-fa (solo alto); *Salve regina* 4: Sol – re-; *Salve Regina* 5: Re- la minor. În *Salve Regina* nr. 4, tenorul solist repetă desenul melodic alcătuit din celule suspin, corul răspunzând cu un unison al cărui dramatism este potențat de acordul micșorat cu septimă mică rezolvat cu întârzierea cvintei și a terței și cadență și finalizat pe acordul trepte I (fără terță).

Ex. *Salve Regina* nr. 4, sistemele 3 și 4, măsurile 25-37

ex - su - les fi - li - i E - vae
 ex - su - les fi - li - i E - vae
 ex - su - les fi - li - i E - vae. Ad te su - spi - ra - mus, ge - men - tes et flen - tes
 ex - su - les fi - li - i E - vae.

re IV# (7-) V 6/4 V 5/3 I

Elementele de virtuozație solistică sunt importante în contextul sintezei baroc-clasice realizată de compozitor în aceste mici capodopere ale literaturii religioase. Solourile sopranei din *Salve Regina 2* conțin melisme ce impun vocii o suplețe remarcabilă:

Ex. *Salve Regina 2*, măsurile 40-57

Un rol important în economia dramaturgiei muzicale îl au reprizele și finalurile lucrărilor. Aceste finaluri sau code sunt concepute exclamativ având o valoare retorică foarte puternică, în general realizată prin pauze sau repetiții în tutti, pentru a potența semantic cuvintele de adorare: *O dulcis virgo Maria, o clemens, o pia*. În ceea ce privește scriitura instrumentală putem afirma că aceasta, în mare parte, dublează vocile corale sau acompaniază vocile solistice, scurtele interludii având menirea fie de a anticipa, fie de a încheia ideile muzicale corale sau solistice. Cele șase piese *Salve regina* sunt doar o mică parte a capodoperelor compuse de Michael Haydn la capela din Oradea. Eforturile sale au fost continuate de creația următorilor compozitori angajați la curtea episcopală: Carl Ditters von Dittersdorf și Wacław Pichl. Datorită celor doi compozitori austrieci, în Transilvania s-a impus prima fază a stilului clasic, în acest fel creația și viața muzicală nefiind doar un ecou tardiv a ceea ce se întâmpla în metropola muzicii din acele timpuri, Viena. Se cere totuși făcută o constatare cu implicații extramuzicale. Cărmuitorii Imperiului Austro-Ungar erau interesați de orice manifestare care putea consolida dominația lor în Transilvania, încurajând acest flux al muzicienilor și al trupelor de operă de la Viena înspre centrele transilvănene, ce avea ca scop uniformizarea culturală a provinciilor Imperiului⁵³. În acest scop, ei au încurajat stabilirea muzicienilor austrieci în Transilvania. Genurile și formele cultivate în acea perioadă au cunoscut o explozie de o mare varietate, prin adoptarea genurilor curente utilizate în Europa, cuprinzând numeroase tipuri, de la opera de tip italian, la muzica instrumentală, simfonică, vocală, vocal-simfonică, textele acestor compoziții având un puternic conținut religios. Din păcate această culme a înfloririi muzicii apusene în nord-vestul Transilvaniei nu va avea replici, deoarece marii maeștri austrieci au stat relativ puțin pe aceste meleaguri și nu au existat discipoli care să fi continuat munca de creație. Astfel, vor trece încă două secole până când generațiile de compozitori școliți la curțile apusene vor aduce muzicii autohtone contribuția proprie.

⁵³ Cosma, Octavian Lazăr, *Hronicul muzicii românești*, București, Editura Muzicală, 1973, pg. 417.

Francisc Hubic

Realizând un arc peste timp, poposim la Oradea, la începutul secolului XX, când asistăm la un nou val de manifestări muzicale, ce au dus la ridicarea nivelului muzical al oraşului, iniţiate de preotul şi profesorul Francisc Hubic.

Născut în anul 1883 în comuna Abram/ Nyirabrany- Ungaria, şi-a început studiile muzicale la Liceul Samuil Vulcan din Beiuş, continuându-le la Budapesta, unde a studiat cu doi dintre cei mai vestiţi muzicieni ai timpului, Béla Bartók (pianul) şi Zoltán Kodály (teorie-solfegiu, armonia, contrapunctul). În paralel a urmat şi Facultatea de Filologie şi Educaţie Fizică, iar în 1910 a obţinut licenţa la Facultatea de Teologie din Budapesta. Având multiple specializări, a ocupat diverse posturi: între anii 1904-1924, la Liceul Samuil Vulcan din Beiuş, a fost profesor de muzică, educaţie fizică şi limba română, între anii 1924-1940: profesor la Academia Teologică din Oradea, între 1940-1945 profesor la Academia Teologică din Blaj, între 1945-1947: profesor de cânt bisericesc şi filosofie la Academia Teologică din Oradea şi fondator, profesor şi director la Conservatorul de Muzică din Oradea⁵⁴. Activităţile sale muzicale includ fondarea şi conducerea corului şi orchestrei din Beiuş. În calitate de dirijor în fruntea corului *Unirea-Francisc Hubic* din Oradea, a întreprins numeroase turnee în ţară şi străinătate, repurtând însemnate succese (Ungaria, Italia, Franţa, Austria).

Activitatea bogată şi multilaterală a lui Francisc Hubic, de profesor, director, compozitor, organizator şi dirijor de ansambluri corale şi instrumentale, publicist şi folclorist, se reflectă din plin şi în creaţia sa religioasă, prin inovaţiile aduse. Dintre acestea, un nucleu generator l-a constituit introducerea şi îmbinarea muzicii corale cu cea instrumentală în cântările de cult.

Reorganizarea vieţii muzicale bihorene, prin aportul corului *Lyra* din Beiuş a cărui activitate a dus la îmbogăţirea vieţii muzicale a oraşului, se datorează creaţiilor religioase ale compozitorului. În interpretarea acestui cor au fost auzite primele trei mari lucrări ale sale: *Liturghia mare de concert pentru cor mixt, soli şi orchestră*, *Vecernia solemnă pentru cor mixt, soli şi orchestră*, şi *Psalmul 93 (Dumnezeul răzbunării) pentru cor mixt cu soli şi orchestră*.⁵⁵ Concepute ca piese de concert de mare amploare, acestea sunt primele lucrări de acest fel din literatura corală românească scrisă până la acea vreme. În cadrul lor se remarcă o înnoire de conţinut şi formă, ce contribuie la îmbogăţirea repertoriului coral românesc printr-un mare salt calitativ, într-o perioadă în care mişcarea corală românească începe să ia amploare. Creaţia sa cuprinde o seamă de lucrări, unele editate, altele recent descoperite în biblioteci particulare, şi include pe lângă numeroase lucrări corale laice şi religioase, muzică de scenă, melodrame, muzică vocal-simfonică, muzică de cameră, muzică vocală în care, conform tendinţelor vremii, remarcăm prelucrări ale melosului popular din zona Bihorului.

Francisc Hubic - *Tu eşti Petru*

Dintre compoziţiile sale religioase ne-am oprit asupra imnului *Tu eşti Petru*, o lucrare scrisă iniţial pentru cor bărbătesc (varianta compusă în 1928), şi o a doua variantă concepută pentru sonorităţi mai ample, variantă scrisă în 1933 cu ocazia pelerinajului organizat cu corul Francisc Hubic, la Sfântul Scaun de la Roma. Corul *Unirea* era o corală modestă ce activa în cadrul Catedralei Sf. Nicolae din Oradea (actuala catedrală greco-catolică), dând răspunsurile liturgice la slujbele arhieresti. În anul 1933, cronicile consemnează un turneu la care a luat parte şi Hubic cu corala sa, prin Budapesta, până în Italia, la Veneţia, la Padova, Assisi, Florenţa şi la Roma unde a concertat în biserica Sf. Petru. Evenimentul a rămas marcat de

⁵⁴ Cosma, Viorel, *Muzicieni din România*, Lexicon bibliografic vol. IV. Bucureşti, Editura Muzicală, 2001, pg. 79.

⁵⁵ ***, *Francisc Hubic*, Editura Comitetului de Cultură şi Educaţie Socialistă a judeţului Bihor, Oradea, 1973, pg. 145

întrevederea coriştilor cu Papa Pius XI, pe data de 3 octombrie 1933, în Sala Ducală, unde, la intrarea Sf. Părinte corul a intonat imnul. Dar surprinderea acestora s-a datorat cuvântării prelungite de după (cu durată de 45 minute), ca și dialogului neobișnuit pe care acesta, impresionat, l-a purtat cu românii, o surpriză de ambele părți, iar satisfacția coriştilor a culminat cu afirmația făcută de Pius XI la ieșirea din sală: "M-am simțit ca în Rai". Aceste date sunt consemnate în revista *Vestitorul* din Oradea, anul IX, nr. 19-20/1933⁵⁶. Marele aport al lui Hubic a constatat în misiunea artistică impunătoare a corului în cadrul acestui pelerinaj, contribuția la conturarea unei imagini pozitive a culturii și muzicii românești prin promovarea ei peste hotare.

Deși majoritatea manuscriselor originale au fost pierdute, în Biblioteca Episcopiei Greco-Catolice din Oradea s-au găsit manuscrisul original și transcrieri ale imnului *Tu ești Petru*. Articolul întregeste legătura dintre lucrarea lui Hubic și celelalte date simbolice din cadrul evenimentului: anul jubiliar ce a atras la Roma, leagănul credinței, întreaga lume creștină, pentru a omagia Capul creștinătății, pe Sf. Petru, temelia bisericii neînvinsă de nici o putere. Catedrala Sf. Petru, în care corul a cântat la Sfânta Liturghie, reprezintă locul martirizării sfântului, ea simbolizând și activitatea Sfântului Părinte, urmașul acestuia.

Pe manuscrisul găsit în Biblioteca Episcopiei Greco-Catolice din Oradea se observă însemnarea cu scris de mână: „s-a cântat în anul sfânt la Roma 1933 înainte Sfântului Părinte Pius XI de corul Fr. Hubic din Oradea, dirijat de către compozitor”.

Compusă pe versetele din Matei 16 cu 18/19 din Evanghelii, lucrarea face parte din genul aleluatic dar reprezintă și un antifon la misa sfinților Petru și Pavel, celebrați de biserica catolică pe data de 29 iunie. Cum este firesc, textul în proză atât în versiunea originală cât și în traduceri, generează anumite asimetrii structurale muzicii: *Tu es Petrus/et super hanc petram ædificabo ecclesiam meam/et portæ inferi non prævalerunt adversus eam./Et tibi dabo claves regni cælorum.*

⁵⁶http://documente.bcuculuj.ro/web/bibdigit/periodice/vestitorul/1933/BCUCLUJ_FP_279921_1933_009_019_020.pdf

Textul folosit de compozitor, parafrază a originalului latin, este: „Tu ești Petru și pe această piatră voi zidi Biserica mea/ Și porțile iadului n-o vor învinge pe ea, că tu ești piatra, Tu ești Petru”.

Cele două variante cântate sunt: pentru cor mixt și pentru cor bărbătesc. În prima variantă compozitorul utilizează textul amintit, dar în cea de-a doua, introduce un vers nou, ce nu apare în scripturi și anume, „Tu paște oile mele”. Modalitatea de înveșmântare muzicală este simplă, impunând caracterul imnic de coral omofon și formă liberă. Limbajul armonic însă, este unul romantic cu o bogăție de nuanțe și sonorități datorate în bună parte dublajelor pe partidele basilor și tenorilor, dar și frazelor largi, arcuite înspre culminații și rezolvări cadențiale monumentale. Tempoul *Andante religioso* impune caracterul ceremonios cu care compozitorul introduce atmosfera de gravitate pe care o impune corul bărbătesc divizat pe 4 voci. Dintre modalitățile expresiv-armonice amintim folosirea unor trepte secundare, a acordurilor de septimă, a acordurilor alterate, a întârzierilor continue.

Ex. *Tu ești Petru* transcriere

Andante religioso Fr. Hubic

Tenor: Tu ești Pe . . . tru și pe-această piatră voi zi-di . . . Bi-se-ri-

Bas: Tu ești Pe . . . tru și pe-această piatră voi zi-di . . . Bi-se-

Soprană: Tu ești Pe -tru și pe-această piatră voi . . zi-di . . Bi-se-

Alt: -ca mea . . . Pe -tru și pe-această piatră voi zi-di . . Bi-se-

Tenor: -ca mea . . . Pe -tru și pe-această piatră voi zi-di . . Bi-se-

Bas: -ca mea . . . Pe -tru și pe-această piatră voi zi-di . . Bi-se-

ri-ca mea

ri-ca mea

II V 4-3-2-3 I 7 VI 7,9 IV I b II37 2 V I SibI Sib V I

Partea mediană conține un surprinzător salt tonal datorat acordului micșorat cu septimă micșorată ce, în contextul zugrăvirii „porților iadului”, apare ca o disonanță a cărei tensiune crește prin repetare și se rezolvă luminos pe acordul treptei întâia a tonalității Mib major (considerată de estetica clasică simbolul Trinității) pe versurile „pe ea n-o vor învinge”.

Ex. sistemele 3, 4 și 5:

ri-ca mea Si por-ți-le Ia-dului

ri-ca mea Si por-ți-le Ia-dului si por-til-le Ia-dului

Bas . . . și por-ți-le Ia-dului și por-ți-le Ia-dului și por-ți-le Ia-dului

Sopran: nu o vor învin-ge nu o vor învin-ge nu o vor în-

Sib I II b 5b 7 (VII 3b 7b)-----

n-o vor în-vin-ge n-o vor învin-ge pe ea nu vor învin-ge n-o vor în-

n-o vor în-vin-ge nu pe ea nu o vor în-

Mib I (sau Sib IV) V 7,9 I cromatic II etc.

Se remarcă folosirea acordului de dominantă cu septimă și nonă, a treptelor secundare, a notelor de pasaj alterate cromatic, toate contribuind la realizarea unei atmosfere de un dramatism eroic.

Varianta pentru cor bărbătesc a fost compusă în 1928, după cum arată manuscrisul, și prezintă aceleași modalități de semantizare a textului, prin utilizarea acordurilor alterate și a unei retorici expresive care implică schimbarea tempului, agogicii și implicit a caracterului din *Maestoso* cu *accelerando*, către *Largo* și apoi *Andante dolce*. Toate acestea sunt apanajul unui limbaj și a unei sensibilități eminamente romantice având importanta funcție de a îmbogăți repertoriul religios al bisericii greco-catolice cu capodopere de gen.

Tripticul coral *Românii la Lourdes*

Pentru pelerinajul la peștera din Lourdes, unde s-a arătat credincioșilor Fecioara Maria, Francisc Hubic a compus un triptic alcătuit din 1. *Imn triumfal*, 2. *Românii la Lourdes*, 3. *Adio de la Lourdes*. Trebuie amintit admirabilul fapt că în acest triptic s-au întâlnit doi creatori de frumos: Părintele Hubic și Părintele Ion Gârleanu⁵⁷ care semnează inspiratele versuri. Gândite unitar în tonalitatea Lab major, cele trei cântece de pelerinaj prezintă structuri simple repetate cu fiecare strofă.

Imnul triumfal este dedicat Mântuitorului Isus Hristos și este conceput antifonic cu dialoguri între partidele bas-tenor și sopran-alto. Deși manuscrisul poartă armura lui Lab major, întreaga structură muzicală este gândită în Mib major.

Ex. Manuscrisul știmă pt. sopran:

⁵⁷22 mai 1892 - 15 martie 1944. Preotul franciscan a fost spiritualul Academiei Teologice Române Unite de la Oradea, ținând exerciții spirituale memorabile la Blaj, Beiuș, Cluj, Galați. Activitatea sa include cărți de rugăciuni pe care le-a răspândit în popor, ca și publicarea mai multor grupări de versuri precum: *Lacrimi*, *Vioarele*, *Trandafiri*, *Boabe de tămâie*, *Flori de pe drum*, *Sfântul Francisc de Assisi*...

Maestoso **Imn triumfal** *Fa. Rubic.*

Românii la Doamna Voastră de Lourdes
 Poezie de Pă. In. Gârleanu O. F. et.

1- su-se mă-ri-re Ți-e 1 Ți-a-duc ce si cer si pă-
 2 Ți-a-duc ce si cer si pă-
 3 Cu drag man-tu-li-tul po-

1 mânt. Ți-a-duc ce si cer si pă-
 2 Ți-a-duc ce si cer si pă-
 3 Cu drag man-tu-li-tul po-

Ți-e Ți-e Ți-e

Ți-e ! Ți-e ! Ți-e !

Românii la Lourdes

La pe-te-ra slă-ri-tă ve-nim să me-nchi-năm } A-
 Ți mi-la Ța cla-ri-e A-ai s'o im-plo-răm }

cul-tă-ne cla-ri-e Ți mi-la Ța să Ți-e A noastră veci-ni-

ci-e A- cul-tă-ne A- cul-tă Ma-ri-e.

Astfel încât la transcriere, am eliminat re bemolul pentru ca textul să aibă coerență muzicală. Este posibil ca, pentru a face legătura cu următoarele cântece, ambele gândite în Lab major compozitorul să fi notat aceeași armură. De aceea am operat adăugarea alterației constitutive reb doar în cadența finală, care este și repriza. Forma este : **A-A strofă - B - C refren.**

Ex. primul sistem

Maestoso

SOPRANO
 I - su-se mă-ri-re Ți-e

ALTO
 I - su-se mă-ri-re Ți-e

TENOR
 I - su-se mă-ri-re Ți-e 1. Ți-a-
 2. Slă-

BASS
 I - su-se mă-ri-re Ți-e 1. Ți-a-
 2. Slă-

Ex. ultimul sistem, repriza:

20

S. I - su - se mă - ri - re Ți - e

A. I - su - se mă - ri - re Ți - e.

T. su - se mă - ri - re Ți - e I - su - se mă - ri - re Ți - e.

B. su - se mă - ri - re Ți - e I - su - se mă - ri - re Ți - e

În cea de-a doua lucrare, *Românii la Lourdes*, simplitatea și farmecul armonizării rezidă în melodica de tip întrebare și răspuns, inflexiunile modulatorii dar și în arcurirea tensională a frazei. Poate fi cântată la fel de bine și la unison, aidoma cântecelor de pelerinaj pe care le întonează toți credincioșii.

Ex.

SOPRANO { La peș-te-ra slă-vi - tă Ve - nim să ne-n-chi - nãm } As
{ Și mi - la Ta Ma - ri - e A - ici s-o - im - plo - răm. }

ALTO { La peș-te-ra slă-vi - tă Ve - nim să ne-n-chi - nãm } As
{ Și mi - la Ta Ma - ri - e A - ici s-o - im - plo - răm. }

TENOR { La peș-te-ra slă-vi - tă Ve - nim să ne-n-chi - nãm } As
{ Și mi - la Ta Ma - ri - e A - ici s-o - im - plo - răm. }

BASS { La peș-te-ra slă-vi - tă Ve - nim să ne-n-chi - nãm } As
{ Și mi - la Ta Ma - ri - e A - ici s-o - im - plo - răm. }

În cea de-a treia parte, românii își iau *Adio de la Lourdes* în aceeași manieră imnică, și în aceeași devoțiune entuziastă pe care muzica și versurile o reclamă.

Multe asemenea pagini, de o valoare inestimabilă pentru muzica religioasă românească, de-abia acum încep să fie valorificate editorial și artistic prin manifestările Festivalului Francisc Hubic organizat de Episcopia Greco-Catolică din Oradea, cu sprijinul cadrelor didactice și cercetătorilor Centrului de Cercetare al Departamentului de Muzică de la Universitatea din Oradea. Prin aceste eforturi zi de zi ies la lumină noi opusuri compuse de preotul Francisc Hubic (se tehnoredactează, se cântă, se editează și se studiază critic) îmbogățind astfel contribuția creatorilor de frumos din Oradea la valorificarea patrimoniului muzical religios al României.

Note bibliografice:

- [1] *** Fr. Hubic. Oradea, 1973, Editura Comitetului de Cultură și Educație Socialistă a județului Bihor
- [10] V. Timaru. *Dicționar noțional și terminologic*, 2004, Oradea. Editura Universității din Oradea
- [11] P. Vintilescu. *Poezia Imnografică 2005*, Cluj-Napoca. Editura Renașterea
- [2] ***Larousse. *Dicționar de mari muzicieni*, 2000, Editura Univers Enciclopedic. București
- [3] P. Brâncuși. *Istoria muzicii românești-Compendiu*, 1969, București. Editura Muzicală
- [4] O. Lazăr Cosma. *Hronicul muzicii românești*, 1973, București. Editura Muzicală.
- [5] V. Cosma. *Muzicieni din România*. Lexicon bibliografic. vol. IV. 2001, București. Editura Muzicală.
- [6] J. M. Haydn. *6 Salve Regina*. (1760) für Chor. soli. orgel und Orchester. herausgegeben von
- [7] I. Yameos. *Principalele aspecte ale Istoriei Muzicii Bisericești*, 2010, AlbaIulia Editura Reîntregirea
- [8] I. Sava, L. Vartolomei. *Dicționar de muzică*, 1979, București. Editura Științifică și Enciclopedică,
- [9] E. M. Șorban. *Muzică și Paleografie gregoriană*, 2007, Cluj-Napoca Editura MediaMusica
- [10] Dr. Franz Metz. München. Edition Musik Südost. 2005
p.101
- [11] Roșca, Felician, 2011, *Romanian Protestant Hymns*, Editura Brumar, Timișoara

Imnul creștin pe înțelesul copiilor

Lavinia Zanfîr⁵⁸

Abstract: The paper presents a novel method of teaching the religious children songs, using piano interpretation. Through pianistic musical arrangements, I realized a sound support, harmonic and polyphonic, for a series of well known children songs. This method was a real help in the pedagogic method, in order to make performance with young children. The simple compositional processes, proper to melodically character, helped me to elaborate a small songbook, useful for any child that wants to learn to play the piano.

Introducere

Având o influență puternică asupra omului, cântecul trezește în el sentimente, îi însuflă speranță, îi dă putere, îl transforma.

Este știut că aptitudinile muzicale se fac simțite încă din copilărie, un copil cu înzestrare muzicală putând să memoreze repede și cu ușurință diferite cântece și melodii pe care, ulterior va încerca să le reproducă cu vocea sau chiar la un instrument muzical. Copiii cu astfel de înzestrare manifestă în general o dragoste deosebită față de muzică, în diversele ei ipostaze. Copilul dăruit cu aptitudini muzicale, totodată dovedește o deosebită bogăție sufletească, posibilitatea de a recepționa și în același timp de a re trăi fenomenele vieții, și chiar o anume disponibilitate de a răspunde emoțional acestor fenomene.

Componentă a educației estetice, educația muzicală contribuie în măsură mare la crearea acelor premise ce sunt necesare dezvoltării reprezentărilor, noțiunilor, emoțiilor și sentimentelor estetice ale copilului. Cântecul, audiția și jocul muzical sunt mijloace prin care copiii se deprind să recepționeze muzica, în special cea vocală, urmând ca în timp, impulsionați de dorința de a imita, să se nască în conștiința lor nevoia de a cânta ei înșiși. Cu timpul se formează priceperile și deprinderile elementare necesare interpretării melodioase, clare și expresive a pieselor mici din repertoriul destinat copiilor.

În Biserica Adventistă de Ziua a Șaptea educatorii acordă o atenție deosebită cultivării vocii copiilor, dezvoltării auzului muzical, a simțului ritmic, melodic și dinamic. Orizontul lor este deschis și prin înțelegerea conținutului de idei și a formelor de expresie artistică a pieselor, copiii dobândind astfel priceperi și deprinderi care îi vor ajuta să aprecieze just frumosul și să-și dezvolte gustul artistic.

Dezvoltarea din punct de vedere estetic a gustului artistic va facilita diferențierea corectă a muzicii încărcată de frumos și semnificații de muzica superficială, goală de conținut, și îl va determina pe copil să iubească mai mult ceea ce este valoros. De aceea este imperios necesar ca cei ce răspund de educarea copiilor comunităților creștine să se ocupe în mod serios de dezvoltarea și cultivarea gustului artistic la acești copii, fiind atenți atât la elementele de expresie muzicală cât și la valoarea textelor atunci când aleg repertoriul corurilor de copii.

Rolul cântecelor pentru copii

Educația muzicală are un rol determinant în dezvoltarea multilaterală a copiilor. Conținutul pozitiv de idei întâlnit în cântecele religioase destinate copiilor influențează trăsăturile de caracter și de voință care, la această vârstă sunt în formare. Copiii vor învăța să

⁵⁸ Lavinia Zanfîr este profesora la Școala de Muzică din Reghin

fie mai buni, ascultători, generoși, harnici, își vor iubi mai mult familia și aproapele, vor descoperii și vor aprecia frumusețea naturii. Tocmai de aceea, muzica ocupă un loc de seamă în educația religioasă încă din vremurile relatate de primele cărți ale Bibliei. Beneficiile educației muzicale în cadrul bisericii sunt multiple. Amintesc:

- exprimarea sentimentelor de bucurie, dragoste, îngrijorare sau speranță
 - închinarea
 - învățarea preceptelor biblice
 - supunerea față de divinitate
 - construirea și consolidarea identității de grup
 - implicarea personală
 și lista ar putea continua.

Muzica, începând cu cântecele simple destinate copiilor și terminând cu marile capodopere ale muzicii religioase culte, face parte integrantă din viața creștinului adventist. Dacă pentru un anumit segment al societății, muzica înseamnă doar mijloc de distracție, pentru avizați este o înlănțuire logică a sunetelor iar pentru privilegiați, înlănțuirea logică este însoțită de sens și de idei, pentru creștin, muzica este un intermediar între uman și divinitate, mijloc de apropiere între cel căzut și Mântuitor, rugăciune și mărturie a mântuirii.

George Duhamel spunea că *“Muzica îi este dată omului în primul rând pentru a aduce prinos de laudă, slavă și mulțumiri.”*

Unul din principiile didacticei educației muzicale este cel al accesibilității, și se referă la volumul și nivelul cunoștințelor muzicale predate care trebuie să corespundă nivelului puterii de înțelegere a copilului. Accesibilitatea în cazul de față vizează întinderea melodiei cântecelor, mărimea intervalelor, construcția ritmico-melodică cât și semnificația textului.

Persoanele implicate în educarea muzicală a copiilor bisericii nu trebuie să se limiteze la a le oferi acestora doar bucuria de a asculta muzica, ci trebuie să le pună la dispoziție o bucurie și mai înălțătoare, aceea de a cânta la rândul lor, de a mânui ei singuri sunetele muzicale. Chiar dacă la început apar stângăcii, note false, în adâncul inimii copiilor cântecul apare în toată frumusețea lui, trezind dorința de a repeta din nou, de a progresa, de a retrăi clipa de înălțare.

Imnul creștin pentru copii, repere educaționale

Imnurile creștine, încărcate de adânci semnificații, nu sunt întotdeauna înțelese de cei mici. Posibilitățile tehnice și expresive ale copiilor sunt încă limitate. Dorind să înlesnească participarea activă a copiilor la serviciul de închinare, compozitori, aranșori și textieri și-au unit forțele creatoare și au dat naștere unei multitudini de cântece religioase adunate în diferite culegeri. Caracteristicile acestor cântece sunt:

- melodia atractivă, fără ritmuri nepotrivite în închinare, încadrată în registrul vocii copiilor
- cuvintele, tonalitatea, linia melodică, ritmul și lungimea cântecelor fac posibilă învățarea cu multă ușurință
- sunt evitate pasajele cromatice, salturile la intervale mari sau greu de intonat
- textul este inspirator, copiii îl pot înțelege și pot face corelații cu experiențele lor de viață
- îndeamnă la închinare, trezesc în inimi sentimente nobile
- acolo unde există și acompaniamente, acestea sunt simple și păstrează linia melodică, pentru a-i ajuta pe copii să ducă melodia

Muzica divină își păstrează puterea, și poate fi un mediu efectiv pentru salvarea copiilor. În cartea *Educație*, Ellen G. White spunea astfel: *“Folosită corect, muzica este un dar prețios de la Dumnezeu, destinat să înalțe gândirea către subiecte înalte și nobile, să inspire și să înalțe sufletul.”*

Nu avem dreptul să uităm că acei copii binecuvântați cu aptitudini muzicale sunt niște soli ai divinității, sunt daruri pentru care devenim responsabili în fața celor ce ni i-a încredințat pentru educare, în fața bisericii din care provin și în fața societății.

Metoda de recompunere a cântecelor religioase

În demersul educațional am socotit că transcrierea unor cântece deja cunoscute de copii, din repertoriul lor religios preșcolar, pot contribui la o mai bună receptare a mesajului acestora, dar mai ales pot fi un mijloc deosebit de instruire în educația instrumental pianistică. Nu am făcut altceva decât am rearmonizat fiecare cântec în format pianistic, simplu și ușor de cântat la pian.

Procedeele componistice au ținut cont de factura cântecului, astfel am aplicat atât procedee armonice cât și polifonii simple. În marea majoritate am inclus linia melodică la vocea de sopran iar acompaniamentul la celelalte voci, cu precădere cu note în bas. În plan tonal am păstrat tonalitatea în care linia melodică este la înălțimea vocii copiilor, fără să abuzez de modulații sau transpoziții la tonalități îndepărtate sau să folosesc modulații cromatice, atât de uzitate în acompaniamentele muzicii lejere. Ca un mijloc extrem de util am folosit motivele melodice responsoriale și imitative, așa cum este de exemplu în piesa *Povestea cucului*, unde repetiția la mâna stângă ne ajută să auzim cântecul cucului în diferite registre sonore de sopran și alto sau tenor și bas. Dar cel mai uzitat mijloc a fost cel al acompaniamentului liniei melodice în diferite formule armonice sau polifonice ținând mereu cont de caracterul lucrării, de simplitatea ei și mai ales de caracterul liniei melodice. Deontologic am notat autorul fiecărui cântec. De un real ajutor pedagogic am folosit notarea digitației și a frazelor prin sisteme de legato.

Un mijloc extramuzical sugestiv pentru o serie de lucrări este reprezentat de frumoasele imagini realizate nativ și în concordanță cu imagistica dedicată copiilor, realizate de Adelaida Zanzfir.

Din experiența pe care o am prin folosirea acestor cântece ca aranjament pentru pian am constatat marea bucurie a copiilor și ușurința cu care aceștia și-au însușit într-un timp extrem de scurt melodiile, pe care în mare parte ei le cântau deja cu vocea.



Concluzii

După cum am menționat mai devreme, muzica ocupă un loc de seamă în cadrul actului de închinare, în familiile creștine, iar vocile copiilor unite în cântare aduc clipe de bucurie și înălțare. Reuniți în formații corale pe categorii de vârste, de la primii pași și grădiniță până la companioni, copiii și adolescenții participă la momentele de închinare ale bisericii. Părinții copiilor din această biserică prețuiesc educația muzicală, și pe lângă alte forme de închinare, practică și închinarea prin cântare. Cunoscând rolul important pe care îl joacă muzica în educarea copilului, puterea de modelare a caracterului prin aceasta, părinții a cinci copii au făcut sacrificii ca să le ofere posibilitatea de a învăța să cânte la un instrument muzical, și au ales pianul. Am fost privilegiată să fiu profesoara acestor copii.

Pe măsură ce pătrundeau mai adânc în tainele muzicii, pe lângă exercițiile, studiile și piesele obligatoriu de parcurs, elevii și-au dorit să învețe să acompanieze corul de copii din biserica lor. Le-am venit în întâmpinare și am început să scriu acompaniamente foarte simple pentru melodii preluate din mai multe culegeri de cântece religioase pentru copii, având grijă să păstrez la mână dreaptă linia melodică.

Mi-am pus întrebarea: oare acești copii, și nu numai, să nu se poată bucura de experiența interpretării instrumentale ca soliști, acasă, pentru părinți, sau chiar și în cadrul serviciilor religioase ale bisericii? Astfel, prin transformări aplicate acelor acompaniamente, s-a născut un mic volum ce conține 30 de piese pentru pian care sper să aducă bucurie atât micilor interpreți, cât și celor ce-i vor asculta.

Bibliografie

1. Bach, Carl Philipp Emanuel, 1957, *Berufch über die mahre Art des Clavier zu spielen*, Editura Breitkopf / Härtel, Leipzig
2. Bălan, George, *Muzica artă greu de înțeles* ?, 1970, Editura Muzicală, București
3. Bughici, Dumitru, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, 1978, Editura Muzicală, București
4. Dictionar, *The New Grove Dictionary of Musical and Instruments*, (20 volume) , 1997, Editura Stanlei Sadic
5. Dicționar, *Les instruments de musique du mond entier*, 1978, Editura Albin Michel, Paris
6. Eisikovitz, Max, *Polifonia barocului*, 1973, Editura Muzicală, București
7. Firca, Gheorghe, *Bazele modale ale cromatismului diatonic*, 1966, Editura Muzicală, București
8. Gát, Jozsef, *A zongorajáték technikája*, 1954, Editura Zeneműkiadó, Budapest
9. Hammerschlag, Janos, *Régi billentős muzsika*, 1951, Editura Zeneműkiado, Budapest
10. Leahu, Alexandru, *Maeștrii claviaturii*, 1967, Editura Muzicală, Lucrări de muzicologie nr.3, București
11. Roșca, Felician, *Pledoarie pentru un limbaj muzical creștin*, 1998, Congresul de Imnologie, Facultatea de Muzică din Timișoara, Timișoara
12. Roșca, Felician, *Repere ale muzicii religioase din Banat și Crișana*, 1997, Congresul de Imnologie Facultatea de Muzică din Timișoara, Timișoara
13. Todoran, Dimitrie, *Probleme fundamentale ale pedagogiei*, 1982, Editura Didactică, București
14. Toduță, Sigismund, *Formele muzicale ale Barocului în opera lui J.S.Bach*, Vol.1-3, 1973, Editura Muzicală, București
15. Voiculescu, Dan, *Structuralismul și polifonia*, 1979, Lucrări de muzicologie, nr.8-9, București

Uite curcubeul

5

Melodie din culegerea
pentru licurici „Stropi de lumina” 2010
Aranjament: Lavinia Zanfir

Piano

6

Apele din râuri



Melodia: Harvey R. Davis
Aranjament: Lavinia Zanfir

Piano

Povestea cucului

9

Melodia: Mihaela Atruci
Aranjament: Lavinia Zanfîr

Piano

12

Primăvara a sosit



Melodia din colecția de cântece
pentru exploratori: „Viață și cântec”
Aranjament: Lavinia Zanfîr

Andantino

Piano

Primăvara a sosit

13

The image displays a musical score for the song "The Swan" by Camille Saint-Saëns. It features a piano accompaniment and a vocal line. The score is divided into three systems, each containing two staves (treble and bass clef for piano, and a single staff for voice).

- System 1 (Measures 9-12):** The piano part begins with a series of chords and single notes, including a triplet of eighth notes in the right hand. The vocal line enters in measure 9 with a half note. Tempo markings "rit." and "a tempo" are present above the vocal staff.
- System 2 (Measures 13-16):** The piano part continues with a descending line in the right hand and a more active bass line. The vocal line has a long note in measure 13, followed by a series of eighth notes. The tempo marking "a tempo" is repeated.
- System 3 (Measures 17-20):** The piano part features a triplet of eighth notes in the right hand. The vocal line has a long note in measure 17, followed by a series of eighth notes. The tempo marking "rall." is present above the vocal staff.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings, as well as dynamic markings like "p" (piano) and "f" (forte).

Că sunt mic
nu-i nimic!

17

Aranjament: Lavinia Zanfir

Piano

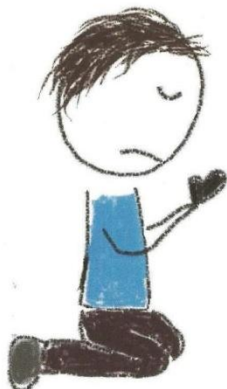
Piano

5

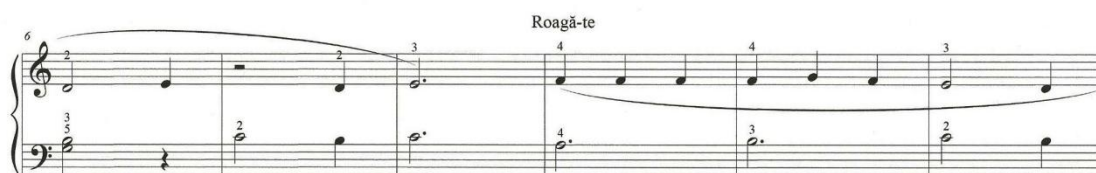
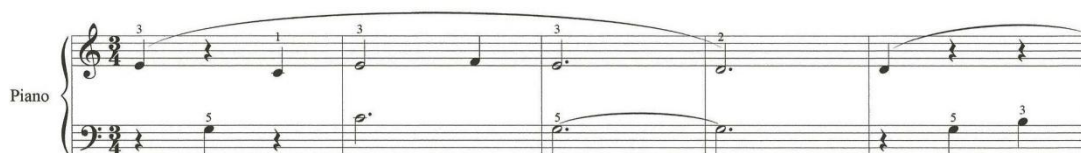
9

Roagă-te

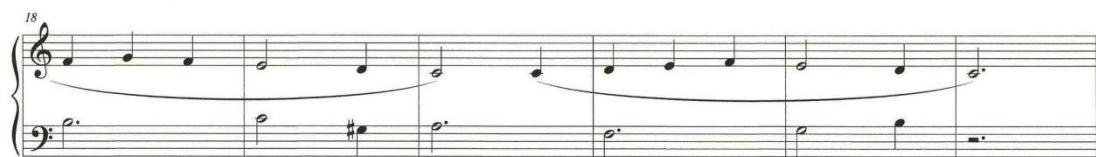
Varianta 1



Melodia: din colecția de cântece
pentru exploratori: „Viață și cântec”
Aranjament: Lavinia Zanfir



25



Ce minunat

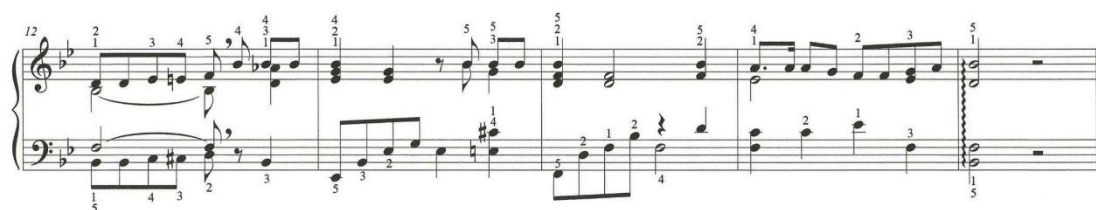


Aranjament: Lavinia Zanfir



Ce minunat

31



32

Creator minunat

Melodia: Orien Johnson
(din colecția de cântece pentru exploratori: „Viață și cântec”)
Aranjament: Lavinia Zanfir

Piano

32

Creator minunat

33

33

About the History of Two New Hymns

Felician Roșca

Abstract. *The paper presents two new hymns where the music is composed by Felician Roșca and the text, by Petre V. Cazan and Cornel Mafteiu. The hymn "Glory now and forever" was composed in 2000 based on a text written by the poet Petre V. Cazan from Cluj. The music is written in a classic manner belonging to the Renaissance style. A joyous, stirring tune, that suggests the praise and honour that angels bring, which is supported by a text that includes the most important elements of Christianity, Jesus Christ's sacrifice and the praise brought to Him for the redemption he offered to mankind. Written in a 8+7+8+7 trochaic metre, the hymn respects the most severe compositional rules. The hymn "From the horizon twilight" was composed in 1997 and versified in its present form by Cornel Mafteiu in 1997. The hymn has a text variant written by Petre V. Cazan. In terms of music form it is a lied in which the chorus has the role to underline the melodic line written in post-Romantic manner. The hymn is a homage to the mothers who, by their daily care, see that their babies grow without any worries and an adoration brought to the Christian mothers who teach their children to be Christians. The hymn metre is 6+7+7+5 and the tonality is E minor. The hymn is appreciated as an original creation and is frequently sung in the programs dedicated to Christian mothers. Both hymns are included in the "Book of Christian Hymns" edited by Viață și Sănătate Publishing House, Bucharest, 2006.*

Introduction

For a person who is not very familiar with the musical composition of a religious hymn the process may seem extremely easy, if not simplistic. In my paper I do not intend to underline the talent or the hard work that I did in composing the two Christian hymns, but rather to testify about the way they can be born.

In the process, I think the most self-aware and difficult moment is that of mental creation. A musical idea is born from kneading the music in the creator's soul and mind. Some moments in life are essential in inspiring one with short compositions, I could say even dense moments in which the composer and the writer look for the essence, not only the beautiful and acceptable melodic lines. These are completed by the unique chance, the gift of divinity, that the writer of the text adds to the composition. The two hymns have had as a starting point the music, not the text. I have kneaded in my mind tens of tunes with musical ups and downs until I found the right tune. In this case we can talk about enlightenment, about the opening of that inner tension that you feel and that always leads you to a new improvement since a hymn cannot be any tune, but the essence of spiritual experience inspired by the invisible connection between music and God.

There is a continuous swing between the talent and professionalism, between the sublime and technique, between inspiration and rules. This dimension is the most difficult to master since at this level faith, the sensible and commitment through music meet. I do not know much about the process of writing hymns, but for me a hymn represents the essence, a music threshold that should be open for any joyous or sad, faithful or pagan, loving or evil soul. This is the extraordinary openness of this particular hymn, which we cannot find in any other musical genres whether it is related with the ideal text of a cantata or music piece or not.

As far as I am concerned the hymn is the most sublime expression that urges you to open, to change to become a more fervent believer and a better person, to be with God.

It is very interesting that starting from this aspect, the biblical story is seen as a praise of the angels only under the generous shelter of the hymn. This is what John, the visionary, who hears the thousands of angels singing Hymns to Praise God, relates.

About elaboration techniques

A hymn has to be made up in such a way as to contain the essential elements of the lied or the rondo. Its ambitus has to be between the notes A on the line under the staff and F on the fourth line of the staff in the treble clef. The rhythm has to be continuous without complicated rhythmic patterns or obsessive metric changes. It is indicated that the modulations shall be brought by tonal harmonies that are close to the tonal centre of the hymn. The tune needs to be in harmony with the text which, in its turn, has to be in harmony with the general message of the hymn. At the same time the text needs to be clear without allusions to different aspects of life and should have a theological message in conformity with the teachings of the Bible.

Different theological topics can shape the hymn differently, the most important being its theological message and a tune that matches this message.

In history we can identify the following genres of hymns: psalms, praise songs, spiritual songs, as the Apostle Paul indicates¹. The hymn has taken different musical shapes ranging from the Gregorian chant to Orthodox psalmody, the Protestant choral, the Huguenot hymn, Calvin's psalms and lately the gospel song. The hymn has been and is the most agreeable music genre since it is an answer to the need of singing together for large masses of people, irrespective of their rite. As a music genre, the Hymn can be considered as the easiest and the most popular form of music that is present in our daily life and that emotionally resonates with us and influences our religious life.

About the moment of creation

In the paragraphs below I will try to describe the moment the two hymns were created. It is a somewhat delicate matter taking into account the fact that I am to talk about something that composers do not generally present. It is related to his intimacy and to the moment the idea is born, then it takes shape, it is written down, it is corrected and improved, it is criticized and marginalized by some, it is saluted by others, then it is corrected again by others, it is improved, it is brought to its initial form again, then a writer who appreciates the melodic line, afterwards it is analyzed by different committees, it appears in a hymnbook and only at this point you may sing it, only to be forgotten once again, and rediscovered in other words an extremely sinuous and difficult path.

As far as the way the two hymns were born is concerned they have had the same winding path. They were born in a very sad moment in my life in which a mother's pain was a permanent wrench. Both hymns are songs of a strong and delicate attachment to a feeling that all human beings experience. The attachment to the closest, dearest and most delicate human being, *a mother*, as well as the attachment to the one who created us, *God*. It may seem paradoxical, but both feelings mingle for only one reason. Only these two universal values create life: God and a mother. It is a mixture of the cosmic – divine and the earthly. The two hymns *From the horizon twilight*¹ and *Glory now and forever*² were both born from this concern.

Both songs have two exceptional texts written by famous poets: Petru V. Cazan and Cornel Mafteiu. While the poem written by Petre V. Cazan inspired me in composing the melody of the hymn *Glory now and forever*, the melody of the hymn *From the horizon twilight* inspired the poet Cornel Mafteiu in writing an exquisite text dedicated to the memory of our mothers. The melodic line underlines the poem, but the poem itself was inspired by the simple and clear melodic line.

The bivalence between music and poem is equal and the value of the hymn is given by the twinning of the two sides of hymnology: poetry and music or music and poetry.

The poem of the hymns *From the horizon twilight* and *Glory now and forever*.

Glory now and forever

by Petru V. Cazan

1. Glory now and forever
We bring You, our holy Father
For the great wealth
Given through your Word!
It gave us love, joy,
The light of a new life
And you gave us for salvation
The whole sky, only for us!
2. Glory now and forever
We bring You, dear Jesus,
For the great joy,
For everything you brought us!
By your sacrifice,
You saved us, you redeemed us
That is why, praise
We sing you, Lamb of God!

From the horizon twilight

by Corneliu Mafteiu

1. From the horizon twilight
Towards the longing sky
Our mother daily lead us
Guarding angel.
Chorus:
Drops of sky, rains of grace
Only You can pour
Be Your Will, God,
For my mother!
2. Towards beyond the stars,
Like a gentle flight,
My mother daily sent
Her praying voice.
Chorus:
Drops of sky, rains of grace
Only You can pour
Be Your Will, God,
For my mother!
3. From the dawn of time,

Like a shadow of God
Our mother daily watched us
On this earth.

Chorus:

Drops of sky, rains of grace
Only You can pour
Be Your Will, God,
For my mother!

The analysis of the hymns *Glory now and forever* and *From the horizon twilight*

The hymn *Glory now and forever* is a march in the key of G major common time. In terms of musical language, the staccato interpretation of the four time values remind us of Renaissance musical elements where rhythmic rigour is not obligatory and the three and seven time measure underline the bivalence of the connection between human beings and the glory they bring to God. As a matter of fact the accent of the musical phrase is on this chord in which the phrase ascends at first and then it descends towards the end beat of the musical phrase. Repeating the *first* musical phrase underlines this aspect through the dialogue between the music and the text *We bring you Given today/ For everything.....*

Allegretto

1. Sla - vă azi și-n veș - ni - ci - e Noi Ți-a - du - cem, Ta - tă sfânt,
2. Cin - ste azi și-n veș - ni - ci - e Noi Ți-a - du - cem, scump I - sus,

The second part of the tune is made up of two identical musical motifs that descend, but that have two different beats, the first one is open and the second has a final beat in G major.

Ne-ai dat via - tă, fe - ri - ci - re Și lu - mi - na vie - ții noi
Tu, prin jert - fa vie - ții Ta - le, Ne-ai sal - vat, ne-ai mân - tu - it,
Și ne-ai dat spre mân - tu - i - re Și tot ce - rul, pen - tru noi!
De a - ce - ea, o - sa - na - le Îți a - du - cem, Miel iu - bit!

The repetitive manner of this hymn reminds us of the children's very simple, repetitive songs, which is an aim we have envisaged when we composed this hymn. Glory now and forever is a *Praise Hymn* created by the mind of a reassured baby who is in his mother's arms. It can be sung by children as well as adults since we are all taught what loving and praising God means.

The hymn *From the horizon twilight* is written in the E flat major. It is one of the most widely used keys when the composers wants to underline the solemnity of the musical topic. It is the key in which Johann Sebastian Bach wrote his masterpiece Mass for organ *Clavierübung Dritten Teil* ⁴ where, in the prelude, the chorale and the fugue at their end he analyzes the most important dogmata of Martin Luther's Protestantism.

This hymn is a small part, a sample or in other words the essence of what our respect for our mothers represents. I have used the E flat major key in order to underline its melodic value, that I have long moulded to give its present form. The melodic lines are warm, mellow in a warm, romantic expression where at dusk, the former child, now an adult who has children of his own looks back among his memories and realizes the huge sacrifice that his mother has made. This sacrifice is not unique, it mirrors the divine power of God in the love of a faithful mother who has always protected her child. It is a faithful mother's love for her son and for God. It mirrors the joy, love and silent sacrifice a mother makes from the very first day she becomes a mother to the moment she goes to a world of eternal silence, where there is hope and faith in God's will.

The peaceful and calm melodic line with an accent in the second phrase, which is underlined by the lyrics *lead/risen/protected*, fades away in the same peaceful way towards the end of each musical phrase underlined by the lyrics *Guardian angel/Prayer/on this earth*. The suggestive yet not languishing melodic line helps us understand the music of these verses.

Moderato

1. Din a - murg de za - re, Că - tre ce - rul plin de dor,
 2. Spre mai sus de ste - le, Ca un zbor de pă - sări lin,
 3. Din a - dânc de vre - me, Ca o um - bră-a Ce - lui sfânt,

Zil - nic ne-a con - dus ma - ma, În - ger pă - zi - tor.
 Zil - nic și-a 'năl - țat ma - ma Glas de ru - gă plin.
 Zil - nic ne-a ve - gheat ma - ma Pe a - cest pă - mânt.

The chorus is underlined by the same accentuated chord like in the second phrase, that reminds us of the fact that only God can bring us joy and the blessing of the sky, as well as our mother's song brought the blessing of her love.

Refren

Stropi de cer, ploi de har Nu - mai Tu poți re - văr - sa,

Du - pă vo - ia Ta, Doam - ne, Pen - tru ma - ma mea!

The hymn as a musical genre, although modest in terms of musical dimension is one of the most widely used forms when it comes to religious music. Writing a hymn implies not only an extremely laborious task, but also thorough knowledge about the essential elements of musical composition together with profound knowledge about poetical expression. The mixture of music and poetry, or poetry and music may generate tunes that quickly become universal landmarks in music, like, for instance, Luther's hymns.

The two analyzed hymns are merely modest contributions of this kind and in this process of analysis and reflection on the moments they have been composed I only wanted to open a door towards the world of those who feel animated by a beautiful science, the Hymnology.

Notes

¹ Epistle to the Colossians, 3, 16.

² Roșca, F. (2002), *Din amurg de zare*, Imnuri Creștine, Editura Viață și Sănătate, București, p. 675

³ Roșca, F. (2002), *Slavă azi și-n veșnicie*, Imnuri Creștine, Editura Viață și Sănătate, București, p. 39

⁴ Brückner, C. (2012), *Zum Dritten Teil Clavierübung von J.S. Bach*, Lausen

Bibliographi

1. Brückner, Carl, 2012, *Zum Dritten Teil Clavierübung von J.S. Bach*, Lausen
2. *Cântările Evangheliei, cântări duhovnicești*, (2006) București
3. Epistle to the Colossians, 3, 16.
4. *Imnuri Creștine*, 2006, Editura Viață și Sănătate, București
5. *Lăudați pe Domnul*, 2007, Editura George Tofan, Suceava
6. Peter, Eva, 2009, *Cântări comunitare reformate în tradiția scrisă și cea orală din Transilvania*, vol. I și II Editura InfoData Cluj
7. Roșca, Felician, 2002, *Din amurg de zare*, Imnuri Creștine, Editura Viață și Sănătate, București, p. 675
8. Roșca, Felician, 2002, *Slavă azi și-n veșnicie*, Imnuri Creștine, Editura Viață și Sănătate, București, p. 39
9. Roșca, Felician, 2011, *Romanian Protestant Hymns*, Editura Brumar, Timișoara

Reguli referitoare la scrierea unui text în forma de imn religios

Benoni Catană

Abstract. The research of hymnological treasures, both old and new, reveals that the most beautiful and impressive works are linked to inspiration. The more genuine and intense is the sentiment on the part of the hymn's author, the stronger will be the response in the heart of the receiver. Although inspiration is the one that dictates the message, it doesn't always dictate the best forms of expression. Therefore, being informed of the rules of conveying a message proves to be very useful. Consequently, the outcome of my work of over 25 years as poet and lyricist is that I slowly and carefully gathered this treasure, these rules of structuring the writing of a religious text. In this present volume I will make reference to the relativity of the rules just described, as well as to the special attention that must be given to a text when designed for singing, to the morphological parts of speech - the words themselves, which have to be specific to the hymnologic and scriptural vocabulary and grammatically correct as well as spelled accurately, to the attention we have to give to the manner of expression, to the prosody, to the style by which a text unfolds – linear or strophic, and to the consistency and uniformity of the text, these being the ones that give power to the message.

The importance of these rules lies in the fact that God deserves our absolute best. Even though man is unable to compose something absolutely perfect, it is necessary to aspire to this perfection, for the glory of Him who is perfect.

Keywords: secular music, religious hymn, rules, text, edit, inspiration, prosody, perfection. **Introducere:**

Introducere

A scrie text pentru muzică este cu mult mai greu decât a scrie versuri, deoarece trebuie să ții cont de multe reguli și principii. Textierul trebuie să cunoască ceva muzică pentru a ști unde să pună accentele, dar și pentru a se integra în atmosfera muzicii respective, astfel ca muzica și textul să se potrivească, precum mâna cu mănua. Se pare că, cel mai adesea, compozitorii de imnuri sau cântări creștine au compus muzică pentru niște versuri scrise dinainte. În acest caz, compozitorul trebuie să respecte accentele din poezie și să se inspire din tematica acesteia pentru a scrie o muzică adecvată.

Munca dificilă a unui textier intervine însă atunci când e nevoie de scris versuri după ce compozitorul a scris muzica, fie că e vorba de o melodie selecționată sau special scrisă pentru o temă dată, fie că e nevoie de traducerea unei cântări, al cărei text este scris în altă limbă. Dar situația ideală este atunci când melodia și textul se scriu odată, și se condiționează reciproc, astfel fiind nevoie de o strânsă colaborare între textier și compozitor. Când compozitorul și textierul sunt una și aceeași persoană, nu sunt probleme.

Lucrul la cartea „Imnuri Creștine 2006” a Bisericii Adventiste de Ziua a Șaptea, a dus la cristalizarea unor principii de lucru absolut necesare pentru textieri, având totdeauna ca ideal că tot ce ține de Dumnezeu și de închinare merită tot ce putem oferi mai bun și mai frumos. Unele din aceste principii sunt și de domeniul poeziei, dar altele sunt specifice doar muncii unui textier. De aceea ele sunt puse aici la îndemâna tuturor celor care vor să scrie, sau deja au scris texte pentru muzică. Deoarece aceste principii de text au fost evidențiate în cadrul celor peste zece ani de lucru la cartea de imnuri sus amintită, ele sunt explicate în majoritate, cu exemple din această carte⁵⁹.

⁵⁹ În acest material avem abrevierile: ICV = Imnuri Creștine Vechi, cu referire la cartea de imnuri AZS 920; ICN = Imnuri Creștine Noi cu referire la cartea de imnuri AZS 2006,⁵⁹ iar CC se referă la o altă culegere de cântări creștine pe care am tipărit-o în 2012.

Noțiuni generale

Grade de exigență

Dacă alegem un grad foarte sever de exigență, atunci vom lucra astfel încât să nu apară absolut nici un cuvânt, fie el și secundar, cu accente greșite sau cu alte deficiențe. Dacă alegem un nivel puțin mai scăzut, atunci acceptăm unele accente greșite, unele prescurtări cu apostrof, unele alăturări de consoane mai dificil de cântat, etc., considerând că acestea nu deranjează. Chiar și în ce privește semnele ortografice de exemplu, putem fi foarte scrupuloși și, ca urmare, vom avea o aglomerare de virgule, sau putem fi mai flexibili, și vom avea mai puține virgule. De reținut este că, din punctul de vedere al exprimării, adesea ne putem permite mai multă indulgență la un text cu idei de valoare, deoarece forța ideilor este aceea care pune în umbră detaliile.

Cuvinte secundare și principale

Nivelul de exigență este determinat și de diferența pe care trebuie s-o facem între cuvintele principale de vorbire și cele secundare. De exemplu, într-o propoziție de valoare putem tolera un accent greșit pe o prepoziție, de exemplu: pen-TRU; lân-GĂ; pâ-NĂ. Dacă avem însă cuvinte principale de vorbire, un substantiv sau un verb, cu accente greșite, lucrul acesta deranjează foarte mult, pentru că oricât ar fi ideea de valoroasă, accentul deranjează și trebuie corectat⁶⁰.

De exemplu, la „Doamne, lasă-a Ta iubire” (ICV 15 = CC 354) , era versul „*Cine poate să descrie/ Ce-nseam-NĂ să-Ți aparție?*” în care silaba „NĂ” corespunde unui timp accentuat.

Forța ideii față de detalii

S-a amintit mai înainte de situația în care o idee este atât de bine construită ca exprimare, atât de valoroasă, încât o acceptăm, chiar având, de exemplu, un accent greșit pe un cuvânt secundar. Dacă dorim să corectăm accentul greșit, sau o altă deficiență, ajungem poate la o construcție tehnică „desăvârșită”, dar am pierdut un vers deosebit, fiind afectată eventual și identitatea cântării.

La „O cântare de mărire” (CC 54), finalul „valea plângeRII” are un accent greșit pe ultima silabă, cu toate acestea, a-l modifica, ar însemna să ne lipsim de niște versuri cu mare forță de expresie: „*Mai frumos, nici îngerii nu cântă/ Ca acei din valea plângerii*”.

Ce se aude, nu ce se vede

Un principiu important în lucrarea textelor este să ne detașăm de ce se vede, și eventual cu ochii închiși, să fim atenți la ce se aude. Când ochii privesc cuvintele și modul lor de scriere, acceptarea este mai permisivă. Dar atunci când ascultăm cuvintele, întrebându-ne ce înțelege cineva care doar ascultă ceea ce se cântă, ne dăm seama că exprimările ar trebui să fie mai clare, mai simple, mai directe. Obişnuința cu anumite versuri poate să fie atât de mare încât să nu observăm, de exemplu, unele așa-numite „ligamente”, alăturări de silabe care duc la cuvinte noi, sau la asemănări sonore ciudate sau vulgare. Asemenea cacofoniilor de care ne ferim ca de foc, trebuie să ne ferim și de alte alăturări întâmplătoare.

⁶⁰ Deoarece problema accentelor se discută mult în acest capitol, silaba accentuată dintr-un cuvânt a fost evidențiată prin majuscule: si-LA-ba

De exemplu, la „Aș dori” (CC 7) era versul „*Aș dori, Doamne bun*”, unde alăturarea „ne-bun”, este cu totul indezirabilă, mai ales în legătură cu numele sau persoana Domnului.

Cuvintele

Corectitudinea dogmatică, biblică

Unul din principiile importante trebuie să fie corectitudinea dogmatică, sau conformitatea cu mesajul Scriptural.

La „Dacă ceas de ceas”, (CC 527) la refren era versul: „*Ai tărie, săvârșești minuni*”, cu referire la cel care se roagă. Poate că ar exista un sens indirect al mesajului, și, din punctul acesta de vedere am putea considera că e vorba de o figură de vorbire, însă în felul în care sunt construite primele două versuri ale refrenului, rezultatul nu este prea fericit. În această situație este mai de dorit exprimarea directă, pentru că nu omul, ci numai Dumnezeu poate face minuni.

Vocabular innologic (biblic)

Pentru a-și împlini menirea, un text destinat să fie cântat nu poate folosi cuvinte inadecvate. Putem vorbi despre un „vocabular innologic”, referindu-ne la faptul că doar unele cuvinte se potrivesc pentru a fi cântate, iar altele nu se potrivesc. Într-o poezie putem să ne luăm libertatea folosirii oricăror cuvinte, dar într-un text cântat, mai ales un text religios, nu avem această libertate. Nu există o regulă după care să stabilim care cuvinte fac parte din vocabularul innologic și care nu, doar bunul simț și Duhul lui Dumnezeu ne pot ajuta. Vocabularul innologic mai poate fi înțeles și prin faptul că acceptă cu prioritate cuvinte ce se regăsesc în Biblie. Folosirea unor cuvinte sau chiar a unor expresii biblice, sau a unor aluzii la învățături biblice, este de mare preț într-un text destinat cântării. Altfel spus, vocabularul innologic trebuie să fie foarte apropiat de limbajul biblic.

La CC 12 avem cuvinte și expresii din Psalmul 103: „*Binecuvântează suflete pe Domnul*”; „*pe aripi de vultur*”, etc. Aceeași situație cu alte cântări care preiau idei din psalmi sau alte pasaje biblice, cu rezultat benefic: (CC: 35, 41,42, 512, 654).

Sens greșit al unor cuvinte și expresii

La cântarea „Flori frumoase” (CC 238), era versul „*griji nevoi s-adun din greu*” unde observăm și forma greșită a verbului („adun”, în loc de „adună”), dar avem expresia „din greu” cu sens greșit: aici se dorește a înseamna „la greu”, adică se adună noian, mult, dar, de fapt, pare ca și cum grijile și nevoile se adună foarte greu, ceea ce nu este adevărat.

Adverbe

La cântarea „Ce bucurie!” (CC 398) era versul „*Cântați azi cu noi bucuroși*”, unde „bucuroși” ar putea fi considerat adverb de mod, însemnând „cu bucurie” și rimează cu Hristos, din versul 2; totuși este destul de incomodă expresia „cântați bucuroși”, și există tendința de a pronunța „cântați bucuroși”, în plus, se simte și forțarea pentru rimă. Asemenea situații ar trebui evitate.

Majuscule

Un alt aspect al scrierii corecte apare în legătură cu majusculele și cu numele persoanelor divine. Numele persoanelor divine trebuie scrise cu majuscule: Dumnezeu, Tatăl, Fiul, Isus Hristos și Duhul Sfânt. În cazul Duhului Sfânt, trebuie scris cu majusculă și „Duhul”, precum și „Sfânt” deoarece „sfânt” nu este doar adjectiv ci este chiar numele Lui. Tot la fel, pronumele personale care se referă la persoanele divine trebuie scrise cu majuscule: El, Tu, Ție, Ta, Tău, Sa, Său, Lui, Îl, Cel, Acel, Se, S-a, etc.

Din dorința de a trata cu respect pe Dumnezeu, de multe ori se ajunge în situația de a scrie cu majusculă și alte lucruri care aparțin lui Dumnezeu, dar nu tot ce aparține lui Dumnezeu trebuie scris cu inițială majusculă. De exemplu, nu este necesar să scriem cu majusculă: mâna, fața, ochiul, urechea lui Dumnezeu, etc. O aglomerare de majuscule nu este de nici un folos.

Forma greșită a unor cuvinte și expresii

La CC 258, era expresia „*crucea care-o sui*”, când corect este „*pe care-o sui*”.

La ICV 48 era versul „*Nimic în mine-i bun*”, care încalcă, ceea ce numim în limba română, *legea dublei negații*. Corect este „*Nimic în mine nu este bun*”.

Conotații negative (vulgare)

Unele cuvinte sau expresii, folosite cu un anumit sens, pot avea și alte semnificații (conotații) nedorite, și uneori chiar vulgare, mai ales pentru cei cu imaginație bogată. Pe cât posibil, este bine să ne ferim de expresii care ar putea avea astfel de sensuri colaterale.

La ICV 275, și ICVC 299 apărea expresia „*cu legea mă-mpresoară*”, și, respectiv „*îngerii ne-mpresoară*” care nu se potrivesc, deoarece verbul „a împresura” are conotații negative: Oștiririle dușmane te pot împresura, demonii, etc., dar nu legea sau Dumnezeu sau îngerii. Verbul are în rădăcină particula „pres” de la presiune, forță.

Pleonasm

Pleonasmul/tautologia – este procedeul greșit de exprimare, constând în alăturarea unor cuvinte care repetă inutil aceeași idee.⁶¹

La CC 9, strofa 2, avem un exemplu tipic: „*se 'nalță-n sus*” (nu se poate înălța și în jos...)

La ICV 18, strofa 6, avem alături cuvintele „*mereu, neîncetat*”, care au aceeași semnificație;

La ICV 26 „*cu ochiul poți vedea*”, (nu se poate vedea și cu urechea);

La CC 744 era vorba de mama, „*nume scump și drag*”...

Arhaisme, neologisme

Arhaismele sunt cuvinte ieșite din uz, dintre care, unele nici nu se mai înțeleg, altele doar învechite, care se înțeleg, dar care, prin forma lor, devenită incorectă pentru limba actuală, deranjează. La fel, neologismele (cuvintele noi) pot deranja, dacă nu sunt folosite într-un context favorabil lor. Totuși, atât arhaismele cât și neologismele trebuie analizate de la caz la caz; nu putem stabili legi generale. Uneori, arhaismele pot avea o anumită valoare

⁶¹ <http://www.webdex.ro/online/dictionar/pleonasmul>

literară prin nuanța pe care o conferă unui text vechi, și merită păstrate, dar formele incorecte ale acestora nu adaugă valoare textului, ci, dimpotrivă.

La ICV 90, „priincios” este un arhaism care se poate păstra deoarece nu e vorba de o formă incorectă a cuvântului. Înseamnă „favorabil” și este din familia verbului „a prii”, „priește”, „priincios”. A fost păstrat la ICV 2/ ICN 58.

Regionalisme

„Oltenismele” sau „moldovenismele” pot avea o anumită valoare pentru zona folosirii lor, dar ar trebui evitate într-un text actual. Moldovenismele deranjează cel mai mult prin faptul că reprezintă forme neuzuale pentru timpul actual (la ICV 45 „viu” în loc de „vin”; la ICV 144 „să ne iee”; la ICV 163 „să rămâie”, etc). Oltenismele regăsite în ICV sunt verbe la perfectul simplu, iar folosirea lor, spre deosebire de moldovenisme, prezintă avantajul că au silabe mai puține și se pot folosi în loc de perfectul compus (Ex: în loc de „am fost”, cu 2 silabe, se poate spune „fui”, cu o singură silabă).

Prin faptul că reprezintă un timp verbal corect din limba română, oltenismele nu au fost în mod categoric eliminate din imnuri, totuși, acolo unde muzicalitatea lor a fost considerată nepotrivită, au fost înlocuite.

La ICV 138, la strofa 1 s-au păstrat „muri” și „jertfii”, dar la strofa 2, „fui”, considerat ca având și o sonoritate inadecvată, a fost eliminat. A deranjat și faptul că sunt la un loc prea multe verbe la perfectul simplu.

Alăturări (muzicalitate)

Unul din principiile importante de care să ținem seamă în alcătuirea unui text este sonoritatea sau muzicalitatea unui cuvânt, a unei expresii sau a unei alăturări de cuvinte. De cele mai multe ori, nu suntem atenți la felul „cum se aude” o alăturare de cuvinte, sau o expresie, deoarece avem în ochi „cum se scrie”. De exemplu, la ICV 8 avem cuvintele „de cădere”, în care caz, cineva care nu vede textul ar putea auzi „decădere”, adică cele două cuvinte legate, formând un cuvânt neașteptat și nedorit.

La CC 223, avem la ultima strofă versul „*Când cântul meu cel vesel*”, unde cele două cuvinte alăturate „Când cântul” crează o muzicalitate cel puțin hilară: „cân-cân”.

La ICV 52, expresia „m-ai cătat”, care conține și un „moldovenism” (cătat), se aude foarte evident: „maică-ta”.

La ICV 97 avem alăturarea binecunoscută „o, vino”, care se aude „ovino” (oaie).

Cacofonii

Deși „alăturările” descrise mai sus pot fi numite „cacofonii” (DEX: asociație neplăcută de sunete), totuși acele alăturări de cuvinte care prezintă consoana „c” sunt cu totul nepotrivite pentru texte și în general pentru orice vorbire. La ICV 385 (devenită CC 126) avem cacofonia „căcum” în expresia „*să se-mplineacă-cum în cer...*”

Repetare, aglomerare

Evitarea repetărilor de cuvinte este un principiu de lucru foarte important. Dacă un cuvânt se repetă, trebuie să avem o justificare serioasă. Ar fi bine ca un cuvânt să se regăsească doar o singură dată în tot textul. La ICV 376 avem în strofa 1, repetat, pronumele „ea”: „*de-am înțeles cât de mare-i EA, o scumpă comoară în EA găsim*”.

Cratime

În limba română, cratimele sau „liniuțele de unire” se folosesc foarte mult pentru a arăta, grafic, că anumite cuvinte (legate) se pronunță împreună. Există construcții cu cratimă care nu deranjează, pentru că ele sunt folosite și în vorbirea curentă (m-am, s-a, ne-am, v-ați). Există alte construcții care s-au admis în poezie pentru economie de silabe: „iubirea-i”, „mâna-ți”, „fața-ți”, în loc de „iubirea lui”, „mâna ta”, „fața ta”, dar în unele cazuri poate apărea o sonoritate inadecvată, când apare sunetul „ț”, de exemplu. Pentru eleganța limbajului actual, astfel de construcții trebuie evitate pe cât posibil. Dar deranjează și mai mult acele construcții care sunt construite artificial, forțat, tot pentru economia de silabe.

De pildă, la cântarea „Eu Te voi lăuda”, CC 33, era propoziția „*voi lăuda-al Tău nume*” unde avem în atenție și principiul „ce se aude - nu ce se vede”. Dacă citim, expresia poate părea corectă, dar dacă suntem atenți la ce se aude, rezultatul este ciudat ca sonoritate: „voi LĂ-udal Tău”, unde avem și un accent nepotrivit pe „LĂ”.

Trebuie să fim foarte atenți la folosirea construcțiilor cu cratimă, deoarece și abundența lor deranjează, dar deranjează și sonoritatea lor, uneori cu aspecte de paronimie nedorite (ICV 43 „trupu-ți”; ICV 145 „dac-oi”; ICV 381 „cuvân-tui”; sau „Spiritu-ți”). Principiul trebuie să fie evitarea lor, cât de mult posibil.

Apostrof

Apostroful este semnul ortografic în formă de virgulă (') care marchează absența accidentală a unor sunete ori silabe. Uneori, construcțiile sau prescurtările cu apostrof pot deranja, alteori nu. Totuși, pentru o exprimare elegantă, literară, ele trebuie evitate, ca și construcțiile amintite mai înainte, cu cratime. De exemplu, „frum'seșea” (ICV 108) ar putea deranja sau nu.

La CC 447, apare cuvântul „acas” în loc de „acasă”. La CC 144, precum și la CC 412 era cuvântul „îndat” în loc de îndată. La CC 466, la refren era versul „Vin', o, vin”, o prescurtare poate admisibilă pentru vremea în care a fost scris acest cântec, dar pentru astăzi, avem nevoie de mai multă precizie și claritate.

Cuvinte de umplutură

În versurile clasice (textele de la imnuri, în majoritatea lor, sunt de fapt versuri clasice), trebuie să respectăm cu strictețe picioarele metrice, și pentru că uneori apar goluri de silabe, există uzanța a se folosi unele cuvinte doar pentru a umple golurile, și de aceea le numim „de umplutură”. Măiestrie s-ar numi capacitatea de a construi în așa fel versurile încât să nu existe cuvinte de umplutură. Acestea fac versurile prozaice, stângace. Astfel, apare de multe ori pronumele-subiect („eu” sau „tu, sau „noi”) deși nu este nevoie de el, acesta fiind subînțeles în forma verbului. De exemplu la ICV 328, la refren avem „cânta-voi eu”, unde „eu” este și de umplutură, dar și forțat pentru rimă.

La CC 558, avem cuvântul „noi” de umplutură, la refren, și la ultima strofă, cuvântul „El” este tot de umplutură în versul „*Hristos la Sine El ne va primi*”.

Pentru a fi probat un cuvânt dacă este sau nu de umplutură, se verifică dacă și în lipsa lui, expresia din care face parte are sens sau nu.

Semnele de întrebare

Într-un text de cântare, semnele de întrebare se văd la citit, dar se percep foarte greu și uneori niciodată, la cântat. Pentru ca o propoziție interogativă să fie bine potrivită pe muzică, trebuie ca să urmeze intonația din vorbire. Dacă nu, ajungem la situații contradictorii, ca în ICV 317, unde, versul interogativ „*E drept să sufere Isus?*”, se percepe afirmativ: „E drept să sufere Isus!” În varianta nouă, la ICN 127, întrebarea a fost făcută evidentă prin introducerea cuvântului „oare”: „E oare drept să stea Isus pe cruce?”

Pentru a lua un exemplu pozitiv, avem la ICV 44, întrebarea „*Oare n-ai aflat voi încă?*” În vorbirea curentă, întrebarea are un accent pe silaba „n-ai”, astfel: „*Oare N-AȚI aflat voi încă?*” Accentul frazei muzicale respective este exact nota pe care stă această silabă, astfel rezultatul este foarte bun, întrebarea se percepe și în cântat, mai ales că avem și cuvântul „oare”.

Accentul în cuvânt

O problemă specifică de text o constituie accentele. Secretul reușitei stă în destoinicia de a face ca accentele cuvintelor să cadă exact pe accentele muzicale. Cunoscând unde sunt accentele muzicale, și cunoscând pe ce silabe avem accentele într-un cuvânt, nu avem decât să le potrivim.

De exemplu, într-o măsură de 3/4, avem primul timp accentuat și următorii doi neaccentuați:

/ - -

Prin urmare vom alege cuvintele care au accentele la fel: „I-ni-mă” sau „LA-cri-mă”. Nu vom putea alege un cuvânt care să aibă accentul pe silaba a doua, de ex: „du-RE-re”, și nici vreun cuvânt cu accentul pe silaba a treia, de ex: „fe-ri-CIT”, pentru că ar suna cam așa: „DU-re-re” și „FE-ri-cit”.

La ICV 146, primul cuvânt: „a-prin-DEȚI” apărea cu accent greșit, de aceea s-a ales, la CC 476, un cuvânt care să aibă accentul normal, pe ultima silabă: „răs-pân-DIȚI”.

Accentul în frază (sau propoziție)

Pe lângă accentul din cadrul unui cuvânt, accentul din propoziție este o problemă foarte importantă. Poate părea un detaliu, și poate să scape atenției, dar efectele sunt mari: fie nerespectându-l, textul deranjează și poate nu ne dăm seama din ce cauză; fie respectându-l, textul va suna ca foarte bine realizat. Problema constă, pe de o parte, în cunoașterea faptului că în orice propoziție vorbită există un accent, în afară de accentele din fiecare cuvânt; pe de altă parte, trebuie să ținem seamă că și într-o frază muzicală avem un accent, sau mai multe, pe nota sau notele acute dintr-o linie melodică, în afară de accentele care sunt în fiecare măsură pe primul timp.

La ICV 379 (devenită CC 396), avem un exemplu strălucit de ce înseamnă un accent pe frază greșit: „*să nu privești la EL cu nepăsare*”. Accentul corect pe frază ar trebuie să cadă pe silaba „nu”: „*să NU privești la el cu nepăsare*”. Or, dacă accentul cade pe EL, întrebarea care se naște, logic, este „dar unde să nu privesc cu nepăsare?” De asemenea este greșit și accentul pe fraza următoare: „*te-a iubit cu O iubire mare*”. Accentul corect este „*te-a iubit cu o iubire MARE*”. Dacă accentul cade pe ”O”, logica te conduce să înțelegi că nu te-a iubit cu DOUĂ iubiri mari, ci numai cu UNA singură...

Cuvintele lungi și scurte

O problemă înrudită cu accentele o reprezintă lungimea cuvintelor. Limba germană este poate limba care are cuvintele cele mai lungi; limba română de asemenea, are cuvinte lungi, iar pentru a cuprinde o idee într-o anumită măsură de vers, sunt necesare cuvinte cât mai scurte. Limba engleză, deși nu este o limbă așa de muzicală ca italiana de exemplu, are avantajul cuvintelor scurte. De aceea este foarte greu adesea să traducem un text din engleză în română, pentru că avem nevoie de cuvinte scurte. Tehnica scrierii unui text reușit în limba română, printre altele, constă și în folosirea cu precădere a cuvintelor scurte.

De ce avem nevoie de cuvinte scurte și de ce cuvintele lungi nu sunt recomandate? Pentru că se pune problema accentelor. Dacă în vorbirea obișnuită cuvântul „neprihănire”, de exemplu, are un singur accent, „ne-pri-hă-NI-re”, pus pe note, acest cuvânt va căpăta fără să vrem accente secundare care, de cele mai multe ori, deranjează (fie în 4/4 „ne-PRI-hă-NI-re”, fie în 3/4 „NE-pri-hă-NI-re”).

La CC 742, avem cuvântul „binecuvânTĂRI” format din 5 silabe, care în vorbire are un accent pe ultima silabă, dar în cântare i se dă un accent nepotrivit pe silaba a treia. „bi-ne-CU-vân-tări”. Realitatea este că nu putem înlătura toate cuvintele lungi, dar ideea este să cunoaștem problema, și acolo unde se poate, să folosim cu precădere cuvinte scurte, pentru ca accentele în cuvinte și în fraze să fie cât mai corecte.

Modul de exprimare. Clar, fără explicații sau subînțelesuri,

Pentru ca o cântare să-și îplinească menirea, e necesar ca mesajul să fie clar de la prima auzire. Dacă există lucruri despre care spunem „se subînțelege”, sau dacă se simte nevoia de explicații, de note de subsol, etc, nu avem un text de calitate. Întotdeauna trebuie să ne întrebăm: dacă cineva aude pentru prima dată cântarea aceasta, sau dacă a venit pentru dată în Biserică, înțelege el ce se cântă? Totuși claritatea unui text nu înseamnă neapărat și lipsă de poezie, lipsă de metafore, lipsă de un vocabular ales. Altfel, se ajunge la expresii uzuale, prozaice.

La cântarea CC 749, prima strofă se dorește a fi poetică, cu un limbaj ales: „*Chip frumos, glas duios/ Adâncă simțire*”; totuși, pentru că nu avem explicit cuvântul „mamă”, nu se înțelege despre ce este vorba. Chiar dacă se cântă de 8 martie, nu e satisfăcător să umblăm cu subînțelesuri. Varianta nouă: „*Chip frumos, glas duios,/Mamă, dor și iubire*”.

Precis, fără echivoc (sau ambiguități)

Un cuvânt, o expresie sau chiar un vers poate fi exprimat într-un anumit fel, cu dorința să aibă un sens, totuși, din neatenție, s-ar putea să nu observăm că același cuvânt, expresie sau vers au și un alt sens, nedorit. E vorba astfel de cuvinte sau exprimări echivoce, sau ambigue, care trebuie evitate.

La cântarea CC 326, avem versul: „*O veste sublimă Dumnezeu dă-n Isus*” care are două sensuri: Primul, cel dorit, este: „Dumnezeu dă, în Isus, o veste sublimă”, iar cel nedorit este „Dumnezeu dă (lovește) în Isus”.

La ICV 315 (CC 216), „cu Cel Sfânt începe tot”, expresia aceasta care se repetă de multe ori pe parcursul imnului are două înțelesuri. Primul înțeles: este vorba de o afirmație, la modul impersonal: „*Cu Cel Sfânt se începe tot*”, adică așa se face, totdeauna cu Dumnezeu trebuie să începem toate lucrurile. Al doilea sens este de a fi un îndemn: „*Cu Cel Sfânt, (tu) să începi totul!*”. Confuzia este legată de verbul „începe” care are în sine două sensuri: „începe” cu sens impersonal (începe ploaia!), și imperativul pentru persoana a II-a singular: „începe!”.

E adevărat că cele două sensuri sunt apropiate și nu e o problemă dacă cineva înțelege una și altcineva cealaltă, totuși e necesar să fim conștienți de sensurile care apar și să evităm exprimările echivoce.

La ICV 224 apare o expresie folosită și cu alte ocazii, și anume „la rău și la bine”. Este bine când oamenii se unesc la „bine”, dar nu e bine când se unesc și la „rău”, adică la faptele rele. În acest caz, echivocul este dat de conotațiile cuvântului „rău” care poate însemna „rău moral” dar poate însemna, așa cum se dorește și în textul respectiv „situații grele, necazuri”.

Exagerări

Din dorința sublinierii unor învățături foarte importante, sau a evidențierii unor aspecte speciale, exprimarea poate ajunge la anumite exagerări.

La cântarea CC 50, era o exagerare: „*Pentru lacrimi, Ție Doamne, Îți aducem slavă-n veci!*” Ideea este că trebuie să mulțumim lui Dumnezeu pentru toate lucrurile, chiar și pentru lacrimi, și cunoaștem această latură formativă a încercărilor, dar chiar să mulțumim în veci, nu merge!

La ICV 41, expresia „*ce nu e-n ea (Biblie) nu-i de folos*” este o exagerare, pentru că sunt destul de multe lucruri care nu sunt în Biblie, dar sunt de folos. Varianta din ICN 153 este mai realistă dar și pozitivistă: „*Tot ce e-n ea e de folos*”.

Ostentativ, sectar, jignitor, peiorativ

Textul unui imn nu trebuie să aibă cuvinte sau expresii care ar putea să jignească sau să înjosească pe cineva. La ICV 9 (ICN 54), expresia "*voi, sfinți din adunare*" poate însemna că cei din adunare sunt sfinți, iar cei din afară sunt niște păcătoși. La ICV 47 apare expresia „*al lumii răs nemernic*”, o expresie peiorativă, nedemnă de textul unei cântări.

Prozaic

Caracterul prozaic al unui cuvânt, al unei expresii, poate fi dat de proveniența lui din vocabularul prea uzual, sau/și de lipsa unor expresii alese, literare. Exemple: „*Un mic efort din partea mea*” (CC 488); „*Deci azi în unire*” (CC 501); „*Depinde cum te pregătești*” (CC 567); „*O sumă de mângâieri*” (ICV 88); „*tata, mama și alte rude*” (ICV 113); etc.

Epic

În general, textele cântărilor nu sunt epice, cu alte cuvinte, nu povestesc anumite întâmplări sau episoade, ci sunt lirice, exprimând trăiri sufletești, gânduri, dorințe, idealuri, speranțe. Totuși, uneori, apar texte epice, de exemplu ICV 302, în care autorul povestește cum a fost vizitat de Domnul chiar în pragul morții; a fost vizitat și de un sol al Domnului, de un prieten care i-a vorbit despre Hristos. Sunt aici alte deficiențe care au fost corectate într-o anumită măsură, dar caracterul epic a rămas și în varianta din ICN 402. Probabil că epicul deranjează, nu în sine, ci prin modul de exprimare, sau când apare secvențial, ca o excepție, sau ca un intrus într-un text liric. Mai avem abordări epice în cântări despre nașterea lui Isus în Betleem, etc.

La cântarea *Spre Golgota* (CC 337), era strofa 2 astfel: „*Când Domnul sfânt muri pe lemn,/ Pământul s-a cutremurat,/ Și soar'le chiar s-a-ntunecat,/ Pe credincioși El i-a salvat*”. Aspectul epic deranjează în contextul în care mai sunt și alte deficiențe: prescurtarea „soar'le”, cuvânt de umplutură „chiar”, ultimul vers prozaic, și un sistem de rime neglijent.

Poetic

Cântările, de regulă, abordează un stil simplu, chiar nepoetic, uneori spre prozaic, pentru că e nevoie de a transmite un mesaj clar, direct, fără explicații suplimentare. Când este prea prozaic un text, sau un vers, sau o anumită expresie, o considerăm ca atare și vrem s-o schimbăm. Dar și când avem un stil „prea” poetic la o strofă sau la un vers, deranjează prin lipsa de claritate. Prin urmare, trebuie să ne ferim și de maniera prozaică de exprimare dar și de o manieră „prea poetică”, ce ar putea caracteriza foarte bine o poezie pentru citit, dar nu un text pentru cântat.

De exemplu versurile „*Azi stele nasc speranța-n flori de dor, Cer spre inimi la hotar*” (CC 602) prezintă o abordare poetică, dar suferă datorită lipsei de claritate și precizie.

Cântarea CC 610 încerca să descrie *Edenul păcii* cu elemente poetice: zefirul, melodii, raze calde, laude, pacea, îmbie, străluce, seri cu stele, dar ideile nu se leagă și suferă de superficialitate.

La ICV 137 avem, un text simplu, aparent prozaic, lipsit de poezie, de metafore, etc, dar este o frumoasă exprimare a stărilor sufletești ale închinătorului:

*Tu mi-ești speranța, Tu mi-ești chiar viața
Și fața Ta privesc mereu!
În tinerețe și-n bătrânețe
Tu ești, Isuse, scutul meu. (ICV 357*

Rimele

Noțiuni de bază: Rima este definită ca fiind Omofonia (identitatea sunetelor) ultimelor silabe din două sau mai multe versuri, începând cu **ultima vocală accentuată**, numită *vocală prozodică*. Dacă omofonia începe dinainte de vocala accentuată avem de a face cu o rimă mai bogată, (Leonina este o rimă bogată, formată din 2 sau 3 silabe omofonice) iar dacă omofonia nu cuprinde chiar toate literele de după vocala accentuată, avem de a face cu o asonanță, sau rimă imperfectă. În poezia populară, asonanța este foarte des întâlnită, dar în literatura cultă este numai tolerată, eventual ca o licență poetică, dar, de regulă, este bine să se folosească doar în situații complicate, după ce am epuizat toate căutările. (Ex: la cuvintele “spe-ran-ță” și “vi-a-ță”, vocala prozodică este aceeași, “a”, din penultima silabă, dar după această vocală, urmează la primul cuvânt “nță”, iar la a doua “ță”, astfel avem o asonanță. Alt exemplu: “Doamne” cu “doarme”.

Deci condiția de bază rămâne vocala prozodică identică, și nu asemănarea unor litere din coada cuvintelor. Astfel, „Dom-nu-lui” nu rimează cu „des-tui”, de exemplu, deși ultimele litere sunt aceleași; în acest caz, vocala prozodică diferă: la primul cuvânt este „o”, din antepenultima silabă, iar la al doilea este „u”, din ultima silabă.

Rima se mai numește masculină, atunci când accentul cade pe ultima silabă, sau **feminină**, atunci când accentul este pe penultima silabă. („fe-ri-cit” este rimă masculină, „fe-ri-ci-tă” este rimă feminină; din acest exemplu deducem și rațiunea acestor denumiri ale rimelor. La fel, „ves-tit” și „ves-ti-re”). O alternare a rimei feminine cu o rimă masculină într-o strofă, oferă sonoritate satisfăcătoare, pe când folosirea doar a rimelor masculine sau doar a celor feminine într-o strofă, sau chiar într-o poezie întreagă, deranjează. Denumirea de masculine sau feminine se aplică numai în cazul rimelor simple. Cuvintele cu silaba antepenultimă accentuată, de exemplu, („re-pe-de”) nu pot fi denumite în felul acesta. După calitatea rimelor, acestea pot fi:

Rime facile:

a. Rime obținute prin simpla flexiune gramaticală, chiar dacă sunt destul de bogate (furat jurat, pornim-sosim, văzând-crezând, iubește-izbește);

b. Rime obținute prin utilizarea unor sufixe de diminutiv sau augmentativ (copilaș-drăgălaș,

puișor-fulgușor, poeniță-grădiniță, frumușel-ușurel, pietroi-greoi);

c. Rime obținute prin terminații, cu care unele adjective se formează din verbe sau substantive (mânios-fricos-gustos, cântător-băutor).

Rime de calitate: părți diferite de vorbire („cerească” și „trăiască”, primul este adjectiv, al doilea verb).

După poziția pe care o au unele față de altele într-o strofă, rima poate fi:⁶²

a. Împerecheată, atunci când versurile rimează, între ele, succesiv, două câte două (după schema: “aa bb”);

b. Încrucișată, atunci când rimează primul vers cu al treilea și al doilea cu al patrulea, alternant (după schema: “a-cb-d”);

c. Îmbrățișată, atunci când primul vers rimează cu al patrulea și al doilea cu al treilea (după schema: “a-d b-c”);

d. **Variată**, sau amestecată (mai ales la fabule);

e. **Redublată**, atunci când se succed trei versuri, sau chiar mai multe cu aceeași rimă;

f. **Monorimă**, atunci când aceeași rimă este reluată la mai multe versuri care se succed, sau la toată poezia; cazul acesta este doar definit, dar nu se recomandă a fi folosit.

g. **Univocă**, atunci când întâlnim același cuvânt repetat ca rimă. Această situație trebuie să apară doar în cazuri speciale, bine justificate, altfel este o greșeală.

Exemple

La ICV 1, ultima strofă se termina cu „datorim”, ca rimă pentru „vorbim”. Cuvântul corect este „datorăm”. În cazul acesta avem o rimă forțată, dar care nu merge nici ca licență poetică măcar. Este și în poziție finală, unde concluzia trebuie să se impună prin cuvinte și expresii bine realizate.

La ICV 18, strofa 3, „veacuri” nu rimează cu „ceruri”. Aici e vorba de confuzia care se face uneori în legătură cu definiția rimei: nu asemănarea câtorva litere de la urmă definește rima, (în cazul de față sunt trei litere de la urmă: „uri”) ci ultima vocală accentuată, numită vocală prozodică (prozodie = rimă). Astfel, ultima vocală accentuată de la „vea-curi” este „A”, iar ultima vocală accentuată de la „ce-ruri” este „E”. Vocala trebuie să fie aceeași la ambele cuvinte, de exemplu „veacuri” rimează cu „leacuri” iar „ceruri” rimează mai bine cu „cecuri” chiar dacă după vocala prozodică „e”, avem o mică diferență, în care caz vorbim de o „asonanță”.

La ICV 184 s-a constatat lipsa totală a rimelor, și adevărul este că această situație nu este cu totul inadmisibilă: muzicalitatea versului este dată de ritm (iambic, aici). Versurile ebraice nu aveau rimă, iar muzicalitatea lor era dată de construcția poeziei: forme și idei. Totuși, pentru ICN 699 s-a considerat necesar introducerea rimelor. E vorba totuși de construcții clasice scrise special pentru a fi cântate și în cultura noastră prezența rimelor este apreciată.

⁶² M. Bordeianu. *Versificația românească*. Iași. Editura Junimea. 1974. cf. 6. cf. 12.

Structură

Problemele de structură sunt acelea de care ne dăm seama atunci când ne dăm trei pași înapoi, și privim textul ca pe o pictură, de exemplu, pentru a observa ansamblul.

Structurarea ideilor, succesiunea lor.

După ce am analizat care este tema și ideile prezentate într-un text, ne întrebăm cum se leagă între ele, precum și în ce succesiune apar. Sigur că problemele de structură sunt multe și variate, am ales aici doar câteva exemple:

La CC 193, avem laitmotivul „Doamne, iartă-mă!” prezent de două ori. Aceasta este expresia de valoare a acestei cântări, care nu se mai găsește în altă partitură. Dar dispariția ei totală din strofa 2, precum și reapariția ei, o singură dată în strofa 3, este o lacună de structură.

La CC 194, strofa 1 începe cu întrebarea: „Unde să mă duc?”. Tonalitatea minoră adaugă dramatism acestei întrebări. Se simte nevoia ca și în strofa 2 să se continue cu laitmotivul „unde?” și să nu se vină prea repede cu soluția.

La ICV 9, la strofa 3, era aceeași problemă, și apărea foarte nepotrivit să spui „Măriți pe Tatăl și pe Fiul!”, pentru că se naște întrebarea: „Dar pe Duhul Sfânt, de ce nu?” E o problemă de structură a textului: lipsește în mod evident o idee dintr-o succesiune logică.

La ICV 97, este un exemplu, chiar hazliu, de felul cum se leagă ideile în succesiunea prezentării lor. Astfel, strofa 2 se termină cu faptul că Satana va sta legat o mie de ani, și imediat începe refrenul: „Ce frumos va fi atunci!” La fel, strofa 3 se termină cu ideea că cei nedrepti își vor primi plata în foc mistuitor, și imediat începe refrenul: „Ce frumos va fi atunci!”. Dar dacă la primul exemplu se poate spune că „va fi frumos” prin faptul că cei mântuiți vor fi în cer, pe tronuri de domnie, în cel de al doilea exemplu, imaginea unui foc în care sunt mistuiți cei răi nu poate în nici un fel conduce la exclamația: „Ce frumos va fi atunci”...

Consecvență tematică, omogenitate, primul vers

Am amintit câte ceva despre versul final al unei cântări, care lasă în urmă o anumită impresie. Tot la fel, primul vers al unei cântări este foarte important prin faptul că el imprimă tema generală a cântării; practic, ne dăm seama de la început despre ce e vorba, sau, cel puțin, așa ar trebui să fie. Dar și mijlocul este foarte important: Dacă pe parcursul textului tema se schimbă, lucrul acesta nu este favorabil, inconsecvența mesajului derută și imnul nu are efectul dorit. În concluzie putem spune că nu este greu a scrie un text: trebuie să ții seama de introducere, de cuprins și de încheiere!...

La ICV 56, prima strofă începe cu tema jertfei Domnului, și este o referire directă la Ioan 3,16: „Iubit-ai Doamne întreaga omenire, încât ai dat jertfă pe Fiul Tău!” Ar fi fost bine dacă toate strofele ar fi fost consecvente cu această temă. Însă strofa 2 este o rugăciune, ca Dumnezeu să ne conducă pașii, la strofa 3 este tot o rugăciune, pentru iertare; iar ultima strofă are tema laudei și a mulțumirii pentru iubirea divină și pentru mântuire. La ICN 77, s-a ales soluția următoare: strofa 2 și 3 schimbate total pentru a se potrivi cu tema jertfei, iar ultima strofă, cu mulțumirea pentru dragostea și mântuirea lui Dumnezeu, rămâne, fiind strofă de final, deci consecvență tematică.

La ICV 174 începutul este tot despre jertfa lui Isus, dar strofa 2 și 3 sunt cu altă temă: invocare la începutul unui serviciu divin. De aceea pentru ICN 619 s-a ales soluția modificării primei strofe, astfel ca toate strofele să fie cu tema invocării.

Consecvența adresării

S-a ales cuvântul „adresare” deoarece textul poate fi, și chiar trebuie analizat din punctul de vedere al adresării: poate fi un mesaj pe care cei care cântă îl adresează lui Dumnezeu, practic, o rugăciune; poate fi un mesaj pe care cei care cântă îl adresează celor care ascultă, despre Dumnezeu; poate fi un mesaj al lui Dumnezeu, adresat, prin cei care cântă, celor care ascultă, etc.

A respecta planurile adresării în toate strofele – este un principiu important. Dacă uneori se schimbă planurile, în cadrul general al cântării, faptul trebuie justificat și bine construit, nu haotic. Dacă la o strofă e vorba de persoana II singular, „tu”; la altă strofă de persoana III singular „el”; la alta, de persoana I plural „noi”, și apoi iar revine la persoana II singular, fără o anumită logică, lucrul acesta deranjează. Dar dacă 3 strofe sunt la persoana II plural, de exemplu, și avem o a patra strofă, ca o concluzie, în care e vorba de persoana I plural, „noi”, atunci poate fi foarte bine. Schimbarea planurilor în cadrul unei singure strofe poate deranja și mai mult.

La ICV 1, erau primele 3 strofe la persoana III singular, cu alte cuvinte, cei care cântă, spun ceva, celor care ascultă, despre Dumnezeu, despre El (la persoana III singular): Plecați-vă LUI, veniți înaintea LUI, cântarea s-o înălțăm Lui; dar la strofa 4, cei care cântă spun ceva lui Dumnezeu („Tu” – persoana II singular): cuprinsul TĂU, TU ești statornic, Tu ești stânca, pentru ca la strofa 5, să se revină la adresarea din primele strofe. În cazul acesta se poate lăsa strofa 4 de final, sau, se poate modifica strofa 4 ca adresare: în loc de „cuprinsul TĂU” să fie „cuprinsul SĂU”, etc.

Principiul consecvenței adresării cheamă la o analiză specială a textului și nu poate fi aplicat decât cu flexibilitate.

Psalmi biblici, de exemplu sunt plini de exemple în care, aparent, este vorba de lipsă de consecvență. La psalmul 23, avem primele 3 versete în care David vorbește despre Dumnezeu: El este Păstorul meu, El mă paște, El mă povățuiește. Apoi, în versetele 4 și 5, David vorbește lui Dumnezeu: Tu ești cu mine, toiagul și nuiaua Ta, Tu îmi întinzi masa; Dar, din nou, David revine la primul plan, în ultimul verset: voi locui în Casa Lui...

De ce oare David scrie cu atâta inconsecvență psalmii Lui? Psalmul 23 nu este singurul psalm scris în felul acesta, există și multe alte exemple. Putem interpreta că David nu a cunoscut principiul de care vorbim aici, nu a cunoscut regulile. Dar putem interpreta și altfel: Timpul său special, în care scrie un psalm, este un timp de comuniune cu Dumnezeu; David scrie despre Dumnezeu (El – persoana III singular). După ce scrie 3-4 propoziții, își ridică ochii spre cer, și se adresează lui Dumnezeu cu o rugăciune (Tu – persoana II singular); apoi iarăși revine la planul realităților din jur, la creațiunea lui Dumnezeu și scrie ceva despre Cel care a fost Creator (El – persoana III singular). Această schimbare de planuri apare ca un exemplu de cum să se desfășoare devoțiunea noastră: citim în Scriptură anumite lucruri despre Dumnezeu, apoi ne ridicăm ochii spre cer și ne adresăm Lui într-o rugăciune; apoi din nou, privim în Scriptură, citim mai departe și în felul acesta împletim studiul cu rugăciunea și meditația. Totuși, să nu uităm că un text cântat nu este un psalm, și de aceea avem nevoie de mai multă consecvență în planul adresării.

Frazare

Când vorbim de frazare corectă ca principiu de text, ne referim la respectarea frazelor muzicale. Dacă luăm ca exemplu un coral obișnuit, celor 4 fraze muzicale trebuie să le corespundă 4 versuri, cu respirație între ele. Fiecare vers ar trebui să reprezinte o propoziție

(prezența predicatului), fiecare vers trebuie să fie clar exprimat, și să reprezinte o bază de înțelegere pentru versul următor, astfel ca fraza literară alcătuită din cele 4 propoziții (sau 3, sau 2) să fie clară, fără echivocuri.

La ICV 6, la strofa 3, era versul „Și din nevoi, de câte ori El pe voi”, un vers fără predicat, al cărui înțeles se leagă de versul următor, unde se găsește și predicatul lipsă: „V-A scos, ci-NEA-AR putea spune?” care are în plus, și accente greșite. Faptul că predicatul este în versul următor face ca respirația să fie în mod obligatoriu interzisă în acest punct. Dar lucrul acesta este imposibil și deci frazarea este greșită. Varianta nouă preluată la ICN 22 are frazare corectă, precum și accente corecte:

*„Și din păcat, de câte ori v-a salvat,
Cine-ar putea, oare, spune?”*

Legato punctat

La ICV 43, este o „mică” diferență între strofa 1 și 2, (și nu numai aici). De exemplu, versul 2 de la prima strofă are 11 silabe (rima feminină),

„A-ici în a du-re-rii tris-tă va-le” iar versul 2 de la strofa 2, are 10 silabe (rima masculină):

„Căci pe o-riun-de-aș mer-ge și-aș că-ta”.

Pentru repartizarea silabelor pe note, rima masculină de la „că-ta” are nevoie de un legato: „că-ta-a”, dar versul 2 de la prima strofă nu are nevoie de legato. Și atunci se folosește un „legato punctat”, care indică faptul că la o strofă se va cânta o silabă legat, dar la o altă strofă, în locul respectiv, legato-ul se desface pe două silabe. Situația aceasta nu este o tragedie și întâlnim uneori legato-uri punctate în diverse partituri. Dar dacă avem o partitură, cum este cazul de față, ICV 43, unde apar multe legato-uri punctate, învățarea imnului respectiv și interpretarea lui sunt destul de dificile, pentru că diferențele dintre strofe sunt destul de mari, și apar în locuri neașteptate.

Număr de strofe

Numărul de strofe este un detaliu care nu trebuie să ne scape, legat de structura generală a unei cântări. Un număr de 3 strofe la o cântare cu refren este rezonabil; un număr de 4 strofe la o cântare fără refren, la un coral de exemplu, este rezonabil. Apar situații când avem o singură strofă sau două, la unele doxologii, și acest lucru este binevenit. La ICV 79 erau 8 strofe, și lucrul acesta nu este întâmplător, deoarece este gândit: fiecare strofă se referă la câte o făgăduință din cele șapte făgăduințe prezentate în Apocalipsa 2 și 3, în legătură cu cele 7 biserici, iar strofa 8, ultima, se vrea o concluzie. Din păcate realizarea versurilor lasă mult de dorit, ele prezintă multe deficiențe, și în plus, intonarea tuturor celor 8 strofe lungi (cu câte 8 versuri fiecare) ia destul de mult timp și, practic, foarte rar s-a cântat această cântare vreodată, în întregime. Varianta din ICN 274 a redus toate ideile la 3 strofe.

Finalul

Finalul unui text trebuie să fie o idee de valoare, bine construită, fără deficiențe. Nu este deloc recomandabil ca ultimul vers să fie deficitar, cu o rimă deficitară, sau să prezinte o idee neclară, sau într-o succesiune nelogică sau haotică față de restul ideilor de până la final.

La finalul ICV 99, avem o rimă deficitară: „mărire” cu „vecie” și acest lucru reduce foarte mult din efectul la care ne așteptăm să rămână în suflet după terminarea cântării.

La ICV 205, strofa 2 se termină cu ideea revenirii Domnului Hristos, iar strofa 3 cu ideea permanenței dragostei Lui. Totdeauna se consideră că ideea revenirii Domnului ar fi mai potrivită pentru finalul textului, totuși și o altă structurare a ideilor poate să fie binevenită. Așa cum este textul din ICV 205, nu era o problemă că ideea revenirii apărea în strofa 2. Totuși în varianta din ICN 605 s-a recurs la inversarea strofelor 2 și 3, pentru a avea ideea revenirii în final, în plus, s-au produs și alte îmbunătățiri în versurile celor două strofe, care au condus la un final mai bine realizat.

O bună potrivire cu muzica

Este neapărat necesar ca textul să fie potrivit cu muzica respectivă, astfel un text despre misiune, de exemplu, va avea o muzică mai avântată, iar un text cu tema rugăciunii va fi pus pe o melodie mai liniștită. De exemplu, ICV 87 este o muzică mai avântată, este practic un marș. Textul englez a fost scris în 1864, și are ca prim vers îndemnul: „Înainte, ostași creștini!” iar muzica pentru acest text a fost scrisă ulterior, în 1871. Textul românesc care este la ICV 87 începe astfel: „*Fii deci liniștită înaintea Lui, inimă zdrobită!*” E adevărat că muzica se poate domoli pentru a se potrivi cu aceste cuvinte, totuși, caracterul general al muzicii este de marș, adică nu prea adecvat pentru astfel de cuvinte. Textul scris în 1990 de către renumitul poet Benone Burtescu pentru această muzică, este foarte potrivit, s-a răspândit cu rapiditate și a și fost adoptat la ICN 273.

La ICV 93 avem tema luptei contra ispitei și a păcatului: Nu urma ispitei! Luptă necontenit! Nu da înapoi! Uită-te la Isus! etc. Problema este că toate aceste imperative, chemări la luptă sunt puse pe ritm ternar, 6/8. Deoarece acest ritm este foarte apropiat de vals, este total nepotrivit ca să ofere cadrul pentru

cuvintele citate. Schimbarea măsurii în 4/4, la ICN 293, oferă o altă atmosferă, mai potrivită pentru mesajul luptei cu ispita.

Concluzii.

Regulile pe care le-am descris în acest material se referă la tehnica scrierii unui text; totuși, pentru că ne referim la texte poetice, nu trebuie să le aplicăm cu rigiditate, ci să le subordonăm inspirației. O atenție specială trebuie acordată diferenței dintre un text citit și unul cântat, din această diferență rezultând anumite reguli specifice. În esență vom avea grijă la cuvintele în sine pe care le folosim, la o exprimare cât mai aleasă și mai adecvată domeniului imnologic, la corectitudine lexicală și gramaticală. Structura rimelor precum și structura internă a construcției unui text, consecvența și omogenitatea mesajului sunt elemente importante care dau viață și forță spirituală unui imn sau unei cântări religioase.

Bibliografie:

- [1] M. Bordeianu. *Versificația românească*. Iași. Editura Junimea. 1974
- [2] *** IMNURI CREȘTINE. București. Tiparul și Editura Societății „Cuvântul Evangheliei”. 1926
- [3] ***IMNURI CREȘTINE. București. Editura „Viață și Sănătate”. 2006
- [4] B.Catană. *Culegere de Cântări Creștine, Bacău*. Iași. Editura Pim. 2012
- [5] <http://www.webdex.ro/online/dictionar/pleonasmul>, 25.03.2013

Cuprins

1. Réka Miklós, Übersetzung oder neue Dichtung? Paraphrasen marianischer Schlussantiphonen in den ungarischen römisch-katholischen Gesangbüchern des 17. Jahrhundert, p. 3
2. Mihai Brie, Reflexii la opera lui Macarie Ieromonahul, p. 14
3. Ionuț Ardereanu, Relevanța compozitorului Ion Vidu pentru începuturile prelucrării corale a muzicii ortodoxe de strănă din Banat, p. 21
4. Dana Sorina Chifu, Activitatea componistică religioasă a compozitorului Sabin Drăgoi, p.27
5. Enyedi Ștefan, Vicarul episcopal Pakocs Károly – un renumit creator de imnuri religioase din Episcopia romano-catolică Satu Mare, p. 32
6. Arthur Georg Funk, Ani-Rafaela Carabenciov, Personalități ale vieții religioase și muzicale a catolicilor bulgari din Banat, p. 38
7. Mirela Țârc, Luminița Gorea, Pagini din creația imnologică a unor compozitori orădeni, p. 45
8. Lavinia Zanfîr, Imnul creștin pe înțelesul copiilor, p. 58
9. Felician Roșca, About the h History of Two New Hymns, p. 68
10. Benoni Catană, Reguli referitoare la scrierea unui text în forma de imn religios, p. 74