

UNIVERSITATEA DE VEST DIN TIMIȘOARA

FACULTATEA DE MUZICĂ

STUDII DE IMNOLOGIE VOL IV.

TIMIȘOARA 2008



Volum editat cu finanțare din partea

Consiliului Local Timișoara

STUDII DE IMNOLOGIE

VOL IV.

2

Colectiv de redacție:

Coordonator Prof. univ. dr. Felician Roșca

Conf. dr. Elena Chircev

Lect. dr. Rafaela Carabenciov

© Copyright, 2008

Editura Brumar. ISBN

ORALITATEA ÎN IMNOLOGIA DE TRADIȚIE BIZANTINĂ

- Dr. Constanța Cristescu -

A bordarea problemei oralității componistice într-un seminar de imnologie axat pe subiectul *Compozitori contemporani de imnuri creștine* este justificată și oportună pentru că improvizația orală măiestrită, respectând tiparele canonice ale psalmodiei tradiționale de filieră bizantină este o componentă definitorie a artei psalmodice, psaltul fiind deopotrivă interpret și compozitor al cântării liturgice de strană. Oralitatea nu se confundă cu anonimatul, căci bunii psalți și-au dobândit, pe parcursul istoriei imnografiei bizantine, recunoașterea personalității lor artistice. Actualmente, cei mai buni cântăreți de strană sunt apreciați atât în mediul monahal, cât și în cel mirean, al bisericilor de enorie.

Pentru a contura personalitatea compozitorului contemporan în imnologia de tradiție bizantină, trebuie lămurite câteva probleme. Acestea sunt:

1. definirea oralității și a compoziției în tradiția imnografică bizantină;
2. fațetele oralității în imnografia bizantină;
3. oralitatea în didactica muzical-teologică ortodoxă;
4. compoziția orală în imnografie.

Lămurirea lor se poate face printr-o incursiune scurtă istoria muzicii bizantine.

În istoria imnografiei bizantine, oralitatea a constituit cea mai simplă și veche modalitate de difuzare și învățare a repertoriului muzical liturgic în perioada creștinismului primar protoromân, numită de specialiști *perioada creștinismului popular*. Compoziția liturgică se manifesta prin modul de asimilare a repertoriului cultic de proveniență ebraică în forme filtrate prin sensibilitatea autohtonă.

„Populația care nu cunoștea scrisul și cititul cerea melodii ușor de reținut. Pentru aceasta, ctitorii religiei au recurs la cântece străvechi din

repertoriul autohton sau la figuri melodice creștine ce vor fi prelucrate și tratate în spiritul canoanelor muzicale îndrăgite și accesibile autohtonilor.”¹

Această formă de însușire orală a repertoriului liturgic a persistat pe parcursul celor două milenii de creștinism, tinzând, în contemporaneitate, să anihileze în mod perfid tradiția muzicală cârturărească clădită prin multiseculara școală de psaltichie românească.

Deja din antichitate, în perioada latinizării cultului creștin în Imperiul Roman s-au afirmat figuri de reală importanță pentru muzică în calitate de teoreticieni și creatori. Între aceștia s-a impus episcopul Niceta de Remesiana (sec.IV-V), despre care se crede că a fost de origine dacă, opera sa cârturărească impunându-se în centrul și în vestul Europei. Alături de scrierea teoretică intitulată *De psalmodiae bono*, se impune compoziția de o inestimabilă valoare documentară și artistică, *Te Deum laudamus* (Pe Tine te laudăm). Prin acest monument muzical conservat peste milenii deținem o concludentă mărturie asupra configurației cântării latine a Daciei Romane, cât și asupra interferențelor ce s-au stabilit între muzica creștină latină pregregoriană din toate țările unde a existat și muzica bizantină sau muzica populară a românilor, dar și mărturia celor mai vechi documente componistice și teoretice muzicale cultice creștine.

În faza de aderare la cultura bizantină, în secolul al V-lea, emanația spirituală a vechiului Bizanț, redenumit după numele noului împărat bizantin, Constantinopol, iradiază și pe teritoriul Daciei Romane, astfel că o lungă perioadă cântarea cultică a cunoscut o dublă existență, cu influențe paralele: *latină* și *greacă*. Acestea s-au concurat, apoi s-au completat reciproc, identificându-se în curentul bizantin de limbă greacă dominant în secolul al IX-lea. Un document edificator pentru componistica perioadei este *Lecționarul evanghelic* descoperit la Iași. El conține notația unor versiuni de citire melodizată improvizatorică a pericopelor evanghelice,

¹ Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul muzicii românești*, volumul I, 1973, București, Editura Muzicală, p. 52.

dezvăluindu-ne lexicul și maniera în care se concretiza **recitativul melodic liturgic bizantin improvizat oral**.

Adoptarea limbii slavone ca limbă oficială de cult și de cancelarie, nu a zăgăzuit creativitatea muzicală autohtonă și nu a afectat dezvoltarea compoziției muzicale în sine, care s-a manifestat atât în continuitatea școlilor muzicale bisericești, cât și în cântecul popular religios al românilor.

Cristalizarea unui sistem de ritual cultic bizantin cu norme și structuri riguroase de cântare va temeli o prestigioasă tradiție muzicală liturgică: tradiția bizantină.

Perioada medievală a constituit leagănul muzicii profesioniste atât pe filieră sacră, cât și pe filieră laică. În condițiile specifice Evului Mediu, în liniștea lăcașelor de cult și în special a marilor mănăstiri, s-a desfășurat o neobosită operă de proliferare culturală și muzicală. *Se dezvoltă adevărate școli muzicale în mănăstiri* în jurul unor maștri cântăreți care aveau sarcina de a instrui ucenici capabili să asigure continuitatea practicii pe linia tradiției muzicale bizantine. Unele dintre școli, cum este *Școala de la Mănăstirea Putna* din secolele al XV-lea și al XVI-lea, au dobândit prestigiu internațional. În aceste mănăstiri, educația muzicală a deținut un loc deosebit de important în formarea de cânturari, dintre care unii au devenit adevărați compozitori și maștri ai stranei. Ei erau denumiți *imnografi* și *melozi*, fiecare având delimitate atribuțiile componistice: melodul scria irmoase, idiomele și automele, adică imnuri cu melodii proprii, iar imnograful compunea prosomii sau podobii.

În secolul al IX-lea s-a încheiat structurarea și codificarea ritualurilor liturgice și odată cu aceasta s-a încheiat în linii mari și procesul întocmirii textelor sacre. De atunci s-a actualizat mereu limba textelor liturgice, compunându-se noi și noi melodii bisericești pentru textele celebre, ce au devenit tradiționale.

Compozitorul bizantin era un cârturar înzestrat, posesorul unor vaste cunoștințe muzicale, care presupun: literatură muzicală, adică repertoriu, teorie, îndeosebi glasurile, scrierea muzicală și meșteșugul compoziției.

După secolul al X-lea, melodul era obligat, în virtutea conservatorismului bisericesc, să se miște numai în cadrul unei tipologii fixe. Într-un asemenea cadru melodul nu reușea să-și definească individualitatea creatoare decât foarte anevoios. Iată de ce abia câteva nume de melozi și melurgi s-au impus, dăinuind peste veacuri. Dar și aceștia, între care se distinge Ioan Damaschinul, au apărut ca reformatori numai prin capacitatea lor de sistematizare și stratificare a unui vechi material muzical, pe care l-au reactualizat sub pecetea canoanelor aspre ale tradiției bizantine. Transmițându-și din generație în generație repertoriul și tainele compoziției în forme criptice, orale, demonstrative, acei care s-au dedicat compoziției bizantine au acceptat de la început *anonimatul*.

Muzica bizantină n-a dus lipsă de minți luminate, de creatori. Specificul ei, de altfel această constatare se pretează și muzicii gregoriene, a fost că nu admitea inovații, ci permutații. Soluția formelor vechi și apoi variantele acesteia definesc procesul complex de compoziție, în care autorul nu reprezenta nimic, nu conta, dacă nu era un mare cârturar, poate o importantă față bisericească. Iată de ce imensa majoritate a cântecelor bizantine nu au autor, ci numai autorul transcrierii, care oricând poate fi susceptibil de a fi creator. Aceștia sunt compozitori de drept, și nu atât de fapt.² Autorii marcanți, nominalizați, de muzică bizantină, au deținut funcții eclesiastice, care i-au consacrat în postură dublă. Anterior, ei au fost și dascăli, dieci, apoi psalți, ceea ce înseamnă cantori. Creatorii au parcurs în mod cert drumul lor pornind de la *dascăl*. În acest fel, muzicianul bizantin este creator și interpret.

Dascălii sunt, în cea mai mare parte, *figuri anonime*. Ei au merite considerabile în propagarea culturii, a muzicii, în mediul sătesc și al

² Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul...*, vol.1, p.108.

târgurilor. *Dascălul* era o persoană nehirotonisită, inițiată în treburile cântării pe cale orală; în cazuri mai fericite, în urma unui stagiu făcut la o mănăstire sau biserică, unde a avut prilejul să învețe prin viu grai (predică) rânduiala evanghelică, și după auz, cântările. Pe o treaptă superioară s-a putut învăța cititul, scrisul, precum și notația muzicală. Bănuim că aceasta din urmă, pretinzând o instruire de lungă durată, se referă la un cerc destul de îngust de dascăli.

Indiferent de profunzimea educației sale profesionale, dascălul apare în mediul românesc din faza începutului epocii feudale ca o figură cultă. Lui îi revenea misiunea transmiterii de cunoștințe tinerilor aflați în anturajul bisericii, el întreținea făclia culturii în mediul rural.

Recrutarea dascălilor se făcea din sânul credincioșilor parohiei. Cei mai înzestrați, posesori ai unor voci frumoase și muzicali, se consacrau activității de *cântăreți de strană*. În persoana dascălului se produce interferența celor două domenii muzicale dominante ale epocii; muzica populară, pe care o stăpânește din moși strămoși și muzica bisericească, pe care o auzise tot din copilărie, dar care pretindea o inițiere mai temeinică. Dascălul era în felul său o persoană muzicală multiplă, făcând joncțiunea dintre cele două straturi, preluând dintr-unul și transmițând într-altul elemente proprii folclorului sau muzicii bizantine. Dascălul dobândește și atribut de *compozitor anonim*, instituind specii literare și muzicale cotate de specialiști ca semiculte: verșul, priceasna, cântecul de stea, cântecul popular religios etc.

Biserica bizantină nu admite instrumente muzicale în cult, *cântarea fiind prin excelență vocală*, în timp ce biserica apuseană adoptă orga. Singurele instrumente muzicale cultivate în biserica ortodoxă română sunt *toaca* și *clopotele*, rânduiala folosirii lor fiind reglementată prin tipic.

În Evul Mediu se dezvoltă și sistemul notației muzicale paleobizantine, care a fost cultivat și de compozitorii bisericești români. Dezvoltarea semiografiei muzicale și teoretizarea didactică a structurilor și a formelor promovate de tradiția bizantină a fost o consecință directă a

dezvoltării culturii muzicale eclesiastice, respectiv a dezvoltării școlii componistice bizantine. Din secolul al XII-lea s-a răspândit notația neumatică medio-bizantină, rotundă, damaschiană sau hagiopolitană, cu uzualitate până în secolul al XV-lea. De menționat din această perioadă manuscrisul *Evangheliarului* din secolul al XIII-lea descoperit la Iași³ și transcris de Gr. Panțiru, precum și variante din secolul al XIII-lea ale *Condacului Nașterii Domnului* descoperite de I.D. Petrescu și identificate ca aparținând fondului bizantin grecesc⁴. Ele sunt vestigii elocvente ale componisticii și cântăriei bizantine a acelei perioade.

Din secolul al X-lea se formulează și reguli teoretice, instituindu-se și un fond de semne noi și noțiuni muzicale profesionale care să desemneze principii de aplicare și interpretare. Așa apar *floralele* ca semne ce indică modulații și noțiunea de flora, ce desemna stricarea glasului, respectiv modificarea intonației unui sunet sau chiar a denumirii sale, ce indică o compoziție muzicală de mare complexitate structurală, modulatorie, ce necesita îmbogățirea arsenalului semiografic. Așa au apărut și *mărturiile*, ca repere ce indică punctul de începere a melodiei într-unul dintre cele patru glasuri autentice.

Muzica bisericească românească nu cunoaște decât foarte puține nume de compozitori sau copişti muzicali bizantini români din această perioadă, ceea ce nu poate fi asimilat ideii că nu au existat.⁵ În virtutea universalității muzicii bizantine, este posibil ca manuscrise din alte țări să fi fost opera unor dascăli anonimi autohtoni. *Se poate afirma că până la sfârșitul*

³ Ms. IV/39 din Biblioteca Centrală din Iași.

⁴ Ms. 953 din Biblioteca Academiei Române din București.

⁵ Gheorghe C. Ionescu, *Muzica bizantină în România*. Dicționar cronologic, 2003, București, Editura Sagittarius; Idem, *Lexicon al celor care, de-a lungul veacurilor, s-au ocupat cu muzica de tradiție bizantină în România*, 1994, București, Editura Diogene; Viorel Cosma, *Muzicieni din România*, 9 volume, 1989-2007, București, Editura Muzicală.

secolului al XIV-lea nu se cunoaște o personalitate marcantă în muzica bizantină românească.

În primii ani ai domniei lui Mircea cel Bătrân s-a afirmat logofătul și imnograful *Filoteiu* (Filos), probabil de origine grec. Un alt nume de muzician bizantin îi afirmă proveniența etnică: *Giobascus Vlachus*, care a trăit în sec. al XIII-lea.

Creatorii bizantini, prin circulația muzicii lor, au apartenență universală, ceea ce nu le diminuează importanța originii etnice, dacă se poate dovedi și cunoaște. Înseamnă că un autor era cântat la Constantinopol și Vodița, Sofia și Muntele Athos, Moscova și Belgrad în egală măsură, ceea ce îi îndreptățește pe istorici să le insereze numele în lucrările lor și astfel să apară simultan în istoriile a mai multor popare, aparținând deopotrivă culturii fiecăruia. De aici au rezultat și multiple neînțelegeri și divergențe în evaluări bizantinologice anterioare, ale secolului al XX-lea. *În lumina acestor considerații, facem un act de recunoaștere istorică pentru valorile artistice create de unii autori bizantini care s-au cântat timp de veacuri.*

În primul plan este Ioan Cucuzel, care a trăit în a doua parte a secolului al XII-lea și începutul secolului al XIII-lea. Bulgar după mamă și probabil grec după tată, Cucuzel a trăit multă vreme la Constantinopol, unde a și devenit celebru, datorită vocii și compozițiilor sale (poreclit "*Glas de înger*"). A compus imnuri, tropare, canoane, irmoase, polielee, în care linia melodică se remarcă prin cantabilitate, bogăția formulelor melodice și ornamentale, ingeniozitate în tratarea variațională, fantezie ritmică, sobrietate arhitecturală. Ioan Cucuzel a fost și un eminent teoretician, stabilind raportul dintre principalele ehuri în "Marele cerc al roții muzicale". Aportul său apare fundamental în notația muzicală. Dintre lucrările sale, menționăm: „*Artă psaltică cu semnele psaltice, cu toată chironomia și compunerea făcută de maestrul Ioan Cucuzel*”.⁶ Nu întâmplător Ioan

⁶ Cireșianu, Dr. Badea, *Tezaurul liturgic*, tom II, București, 1911, p. 438-439.

Cucuzel se autodefinește ca maestru, căci semiografia muzicală beneficiază, datorită lui, de un sistem încheiat cu multiple posibilități grafice, capabil să servească unei corecte fixări pe note a melodiilor bizantine din ce în ce mai bogate, dar și mai capricioase ca profil. Sistemul său se va răspândi și impune autoritar din secolul al XV-lea.

Merită amintiți, datorită activității lor creatoare, și Ion Klada (Lampadarie, sec. al XIII-lea) și Manuel Vrieniu (sec. XIV).⁷ Este limpede faptul că cei ce s-au îndeletnicit cu notarea repertoriului muzical pe care îl performau la strună erau *maestri ai muzicii bizantine*, deopotrivă interpreți și compozitori, notațiile lor muzicale dovedind o îndelungată experiență liturgică și muzicală.

În perioada Evului Mediu și în continuare în Renaștere, din momentul creării sistemului de notație muzicală, practica muzicii bizantine a cunoscut două modalități specifice de creație și interpretare:

- a) compoziție cu fixare semiografică a operei muzicale pe hârtie și interpretare prin lectura muzicală cânturărească a repertoriului liturgic de bază, și
- b) interpretare componistică prin improvizație orală, în sensul adaptării melodiilor învățate pe de rost la texte liturgice diferite și al creării de noi melodii.

Aceste modalități de interpretare-compoziție muzicală au persistat de-a lungul secolelor, fiind cultivate printr-o școală mai mult sau mai puțin măiestrită.

Astfel, în manuscrisele *Școlii de la Putna* din secolele al XV-lea și al XVI-lea, găsim sugestia dezvoltării unei adevărate virtuozități vocale și componistice. Se dezvoltă, în această școală, formele ample ale cântării bizantine: heruvicul, polieleul, priceasna, doxologia.

În manuscrisele putnene se întâlnesc noțiuni indicând funcția, ocupația unui anume autor ori copist: „*ritor*, gramaticos, domesticos (domesticus) și protopsalt.”⁸

⁷ Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul...*, vol.1, p. 117-119.

⁸ Gheorghe Ciobanu și Cristian C. Ghenea, *Un creator de muzică la începutul sec. XVI*, în *Muzica*, An XV, nr. 5-6, 1964, p. 61.

Ritor înseamnă profesor care predă lecții de retorică. *Gramatic* însemna profesor de gramatică, învățător al scris-cititului. *Domesticos* era conducătorul unui grup vocal, respectiv dirijor. *Protopsaltul* era prim-cântărețul de strună, într-un grup funcțional de cântăreți numiți *psalți* ori *dascăli*. Protopsaltul trebuie considerat și compozitor, deci creator de melodii bizantine. Daniil de la Cozia (sfârșitul sec. al XV-lea) și Eustatie de la Putna (începutul secolului al XVI-lea) sunt cunoscuți ca domesticos.

La mănăstirile amintite, prezența titlului "domesticos" pledează pentru existența unor *ansambluri de cântăreți*, care au avut nevoie de dirijori. De bună seamă, *cântarea la unison*, dar intonată de mai multe persoane, chiar dacă s-au manifestat inițiative mai complexe, a fost autoritară, dacă nu exclusivă. *Existența corului monodic* se justifică prin strălucirea dorită pentru ritualul sacru. Cântarea într-un grup compact avea darul să imprime un caracter monumental. Misiunea instructorului coral (domesticos) nu era deloc ușoară, dacă avem în vedere bogăția de ornamente și melisme din cântarea românească de filieră bizantină.⁹

Oralitatea inițială populară va continua să se perpetueze până în contemporaneitate fără pretenția de oralitate componistică, ci doar ca modalitate facilă de învățare după ureche a repertoriului elementar necesar participării active la serviciul liturgic în calitate de enoriași bisericești a celor ce nu cunoșteau scris-cititul muzical. Oralitatea populară este cultivată și în Biserica Ortodoxă contemporană.

Paralel cu aceasta se va cultiva permanent în cadrul învățământului muzical bisericesc **oralitatea componistică**, înțelegând ca *deprindere și măiestrie componistică de improvizare muzicală pe modele melodice și formale fixe, respectând rigorile canonice de variație în jurul unui model dat*. Improvizația orală este, deci, o etapă superioară a pregătirii muzicale, ce pornește de la fondul muzical de bază care trebuie memorizat și aprofundat până la nivelul dezvoltării capacității de mânuire a acestuia prin

adaptare variată la texte diferite. Apoi, ca o etapă ulterioară, superioară, este formarea capacității de compoziție improvizatorică integrală, canonică, pe texte liturgice variabile ca formă și structură poetico-melodică.

Comparând **Lectionarul evanghelic** de la Iași (sec. al IX-lea) cu notațiile contemporane schematice ale recitativelor liturgice și cu lipsa totală a notațiilor muzicale de pericope Evanghelice și de Apostol, putem conchide că școala muzical-teologică a finelui de mileniu I și de început de mileniu al II-lea creștin, deși ne-a lăsat puține documente supraviețuitoare până în zilele noastre, era bine organizată, utilizând modele melodice riguros structurate și notate muzical și pentru recitativul liturgic fundamental, care astăzi constituie un segment al **improvizației orale prin excelență**.

Difuzarea masivă a unor versiuni de interpretare psaltică mai mult sau mai puțin valoroase din punct de vedere estetic prin casete și CD-uri audio a generat un puternic curent manierist decadent, de imitații, însușite prin memorizare orală empirică, după ureche, fără discernământ profesional, în detrimentul dezvoltării deprinderilor de interpretare muzicală prin lectură muzicală cărturărească și apoi de improvizație cultivată pe modele retorice însușite analitic, rațional și variate în raport cu prozodia pe care sunt aplicate.

Profesionalizarea muzicală prin școli bisericești și laice din țările române și din străinătate a condus spre cultivarea **oralității profesionale măiestrite**, care a culminat, la finele secolului al XIX-lea prin notarea repertoriului liturgic tradițional din toate provinciile României într-unul dintre cele două sisteme semiografice uzuale: *notația psaltică* și *notația occidentală*. Spre deosebire de Moldova, Muntenia și Oltenia, unde a înflorit și s-a cultivat scris-cititul psaltic, în Transilvania, Banat, Crișana și Maramureș s-a adoptat, sub presiunea învățământului laic occidental de la cumpăna secolelor al XIX-lea și al XX-lea, notația muzicală apuseană, pentru întocmirea cărților muzicale didactico-liturgice. Majoritatea preoților-profesori și a profesorilor laici de muzică bisericească din zonele

⁹ Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul...*, vol.1, p. 162.

de vest și sud-vest ale țării au avut o educație muzicală de tip occidental promovată de regimurile politice dominante, rămânând rupți de tradiția muzicală ortodoxă prin lipsa de accesibilitate cognitivă la literatura muzicală psaltică. Înțelegând prea puțin din manevrele dezromânizante ale dominației imperiale austro-ungare, ei au dezvoltat un sistem de învățământ pliat pe modelul occidental laic, ce a tins spre introducerea și generalizarea semiografiei occidentale în detrimentul celei tradiționale psaltice și spre cultivarea creației corale tonale, în detrimentul modalismului de tradiție bizantină. Cultivarea creației corale s-a făcut în dublu sens: a) de prelucrare corală a repertoriului liturgic tradițional și b) de compoziție corală propriu-zisă.

După cum am afirmat anterior, coralitarea a existat în tradiția muzicală bizantină și înainte de introducerea corului multivocal în biserică (sec. al XIX-lea – începutul sec. al XX-lea) în cântarea monodică la unison și-n cea acompaniată de ison.

În tipăriturile de muzică bizantină isoanele nu sunt notate, decât în cărțile psaltice târzii și-n unele tipărituri actuale. Între acestea evidențiez creațiile și notațiile liturgice ale lui Sebastian Barbu Bucur.

Aceasta pune în lumină o altă fațetă a oralității componistice bizantine, anume *acompanierea orală improvizatorică a monodiei prin isoane simple și multiple*. Acompanierea monodiei notată în cărțile muzicale de cult și a celei improvizate orale ce valorifică modelele melodice sistematizate în cărțile de ritual, își are și ea normele și restricțiile canonice de fixare și sprijinire a pilonilor modali. Aceste norme nu sunt teoretizate, motiv pentru care măiestria isonarilor se dezvoltă în taina școlii de cântare psaltică prelungită în practica liturgică și formată în practica de grup de ucenici sudat în jurul protopsaltului maestru.

Secularizarea comunistă a avut drept consecință dezvoltarea oralității populare, prin desființarea masivă a instituțiilor de învățământ bisericesc și a lăcașelor de cult. Oralitatea populară, împreună cu nucleul mănăstirilor, bisericilor, seminariilor și institutelor teologice de învățământ, nedeșființate

de regimul comunismului ateist, a constituit mijlocul de conservare a tradiției muzicale ortodoxe, alături de dezvoltarea științei bizantinologiei muzicale pe latura cercetării paleografice.

Căderea regimului comunist a deschis drumul unei veritabile și autentice renașteri a școlii muzicale bisericești și, prin aceasta, a școlii de compoziție muzicală psaltică și corală liturgică.

Din nefericire, lipsa unui sistem didactic științific de educație muzicală în învățământul muzical teologic ortodox, opacitatea pervers manipulată față de valorile proprii tradiției și culturi muzicale liturgice, și receptivitatea deosebită față de modele massmediei și ale industriei muzicale contemporane au drept consecință denaturarea conceptului de oralitate în practica liturgică, reducându-l la o oralitate populară de tip folcloric, prin excluderea exercițiului sistematic de alfabetizare muzicală, de formare a culturii muzicale liturgice și apoi de formare și cultivare profesională a deprinderilor de oralizare improvizatorică rațională, componistică, măiestrită.

Kitschul liturgic promovat la strănile multor biserici de mir și de mănăstiri este amplificat de utilizarea abuzivă, nerațională și neprofesională a stațiilor de amplificare sonoră și de parvenitismul birocratic instaurat în biserica ortodoxă.

Canoanele ritualului bisericesc ortodox prevăd oficierea ritualului liturgic doar de preoți și diaconi bărbați, însă nu interzic practica liturgică de strană feminină și nici activitatea didactică feminină în instituțiile de învățământ teologic. Închistarea în prejudecăți nejustificate nici canonic, nici legal, nici etic, nici moral, nici civic, a născut monstrul unui curent decadent în școala muzical-teologică actuală, curent ce se cere înlăturat prin instituirea unui sistem didactic științific unitar pentru toată țara, care să promoveze valorile tradiției muzicale bizantine de pe teritoriul țării noastre fără discriminare regională ori de altă natură. Regândirea metodologiei de predare a muzicii bisericești în seminariile și în facultățile de teologie ortodoxă este o oportunitate menită să înlăture criza învățământului actual.

În concluzie, oralitatea se cultivă în tradiția bizantină prin două căi paralele:

- a) oralitatea populară și
- b) oralitatea cultivată, ca o etapă superioară a compoziției muzicale bizantine cânturărești.

Școala muzicală ortodoxă este chemată să promoveze educația muzicală cânturărească într-un sistem didactic echilibrat, care să se desfășoare etapizat, pornind cu alfabetizarea muzicală în cele două sisteme semiografice uzuale, continuând cu însușirea și aprofundarea rațională, analitică, a repertoriului liturgic psaltic, în evoluția istorică și în diversificarea stilistică regională, pentru ca apoi să se dezvolte și să se cultive capacitatea de creație orală, definită în sens de adaptare a unor modele date la texte liturgice diferite și de compoziție orală în glasuri, prin improvizație orală.

În încheiere ofer imaginea a doi mari compozitori-interpreți ai muzicii psaltice contemporane, **Sebastian Barbu Bucur** și **Alexie Buzera**, în două ipostaze: de interpreți la strună și de dascăli înconjurați de ucenici.



Sebastian Barbu Bucur și Alexie Buzera



Sebastian Barbu Bucur înconjurat de ucenici

Bibliografie

Ene Braniște, *Liturgica generală*, București, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1993

Ene Braniște, *Liturgica specială*, București, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1985

Sebastian Barbu Bucur, *Cultura muzicală de tradiție bizantină pe teritoriul României*, București, Editura Muzicală, 1989

Alexie Buzera, *Cultura muzicală românească de tradiție bizantină din secolul al XIX-lea*, Craiova, Fundația Scrisul Românesc, 1999

Gheorghe Ciobanu, *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, 3 volume, București, Editura Muzicală, 1974, 1979, 1992

Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul muzicii românești*, vol. 1-5, București, Editura Muzicală, 1973-1989

Viorel Cosma, *Muzicieni români. Lexicon*, 9 volume, București, Editura Muzicală, 1989-2007

Constanța Cristescu, *Crâmpoie din cronologia unei deveniri*, 2 volume, București, Editura Muzicală, 2004-2005

Constanța Cristescu, *Studii și materiale muzicologice achiziționate de Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România în anii 2005-2006*, ediție de autor pe CD, București, 2006

Constanța Cristescu, *Anastasimatarul arădean*, ediție de autor pe CD, București, 2006

Cristian Ghenea, *Din trecutul culturii muzicale românești*, București, Editura Muzicală, 1965

Romeo Ghircoiașiu, *Contribuții la istoria muzicii românești*, București, Editura Muzicală, 1963

Gheorghe C. Ionescu, *Muzica bizantină în România. Dicționar cronologic*, București, Editura Sagittarius, 2003

Grigore Panțiru, *Lectionarul evanghelic de la Iași*, București, Editura Muzicală, 1992

Grigore Panțiru, *Notația și ehurile muzicii bizantine*, București, Editura Muzicală, 1971

Ion D. Petrescu, *Études de paléographie musicale byzantine*, Bucarest, Édition Musicale..., 1967

Ion D. Petrescu, *Studii de paleografie muzicală bizantină*, vol.2, București, Editura Muzicală, 1984

Ion Popescu-Pasărea, *Liturghier de străină*, Editura Episcopiei Argeșului, 1991

***, *Anastasimatarul uniformizat. I. Vecernierul; II. Utrenierul*, București, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 2002, 2004

***, *Octoih mare*, București, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 2003

***, *Triodul*, București, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 2000

***, *Penticostar*, București, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1999

***, *Mineiul lunii ianuarie-decembrie*, București, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române / Alba Iulia, Editura Reîntregirea

CREAȚII CONTEMPORANE ÎN SPIRITUL TRADIȚIEI BIZANTINE

Slujba Sf. Ioan cel Nou de la Neamț de arhid.dr. Sebastian Barbu-Bucur

- Dr. Elena Chircev -

Muzica bizantină are rădăcini adânci în cultura românească, România fiind – alături de alte țări ortodoxe – păstrătoare a tezaurului muzical bizantin după căderea Constantinopolului. Creația în spiritul tradiției bizantine a fost o activitate constantă a slujitorilor bisericii din spațiul românesc, iar bibliotecile păstrează un mare număr de codice și tipărituri muzicale cu cântări compuse de psalți români. Acest gen de creație a continuat să se manifeste în a doua jumătate a secolul al XX-lea, iar interesul pentru muzica bizantină s-a amplificat în contextul favorabil de la sfârșitul secolului trecut.

Spre deosebire de creația laică însă, cea liturgică este parte constitutivă a ritualului, și ca atare, trebuie să respecte anumite reguli, aspectul general, dar și detaliile structurale și interpretative fiind determinate de rolul și locul pe care fiecare cântare îl ocupă în cadrul serviciului religios. Aceste reguli sunt păstrate și transmise prin tradiție – orală și scrisă – care are un rol fundamental în Biserica Ortodoxă, iar cântările și slujbele compuse în secolul al XX-lea sunt o confirmare în plus a încercărilor de a reinvia și transmite mai departe vechea tradiție.

Trebuie să precizăm că, apariția unor lucrări muzicale psaltice a fost stimulată în ultima perioadă și de actul sinodal al Bisericii Autocefale Române privind canonizarea unor sfinți români, din 20 iunie 1992. Examinând rezultatele cercetărilor și propunerile Comisiei sinodale, Sfântul Sinod a hotărât înscrierea în calendar a 13 sfinți, la zilele rânduite, întocmirea de sinaxare și slujbe, precum și zugrăvirea de icoane cu chipul acestora. Printre acești sfinți se numără și Sfântul Cuvios Ioan de la Neamț, supranumit Hozevitul, a cărui slujbă a fost scrisă de arhidiacon dr. Sebastian Barbu-Bucur.

Preocupările distinsului cercetător și profesor, în domeniul compoziției, sunt anterioare însă acestei date, primele sale lucrări de muzică

psaltică văzând lumina tiparului încă din 1988¹⁰. După 1990, numărul acestora a fost în continuă creștere, iar îndată după publicarea hotărârii sinodale, arhid. dr. Sebastian Barbu-Bucur a compus Troparele și Condacele Acatistelor tuturor sfinților canonizați. Scrise în stilul bizantin, aceste cântări poartă pecetea specificului românesc, pe care cercetătorul procesului de „românire” și al primului manuscris psaltic cu text integral românesc îl cunoaște atât de bine, datorită practicii la strună alături de dascălii săi, figuri proeminente ale secolului trecut, dar și valorificării prin reeditare a moștenirii marilor psalți români Dimitrie Suceveanu, Ion Popescu-Pasărea și Victor Ojog.

Tipărită în 1996, cu binecuvântarea I.P.S. Daniel, Mitropolitul Moldovei și Bucovinei, Slujba Sf. Ioan Hozevitul scrisă de arhid. dr. Sebastian Barbu-Bucur are la bază textul elaborat de Arhim. Ioanichie Bălan, în conformitate cu canoanele bisericești. Deoarece textul face mereu referire la viața sfântului prăznuit, prezentăm o succintă notă biografică, bazată pe datele din Sinaxarul pe luna august.

Sfântul precuviosul părintele nostru Ioan cel Nou de la Neamț s-a născut la 23 iulie 1913, în satul Crăiniceni (comuna Horodea) din fostul județ Dorohoi, într-o familie de țărani foarte credincioși. Rămas orfan de mic, deși fusese îndrumat spre Facultatea de Teologie din Cernăuți, a intrat în mănăstirea Neamț la vârsta de 19 ani, fiind rânduit sub ascultare la infirmerie și biblioteca mănăstirii. A fost tuns în îngerescul cin călugăresc în 1936, în Săptămâna Sfintelor Patimi. Dorind o viață duhovnicească pustnicească a plecat în Țara Sfântă, nevoindu-se timp de zece ani la Mănăstirea Sfântul Sava de lângă Betleem. În 1947, a fost hirotonit diacon, apoi preot la Biserica Sfântului Mormânt, iar ulterior egumen al schitului românesc Sfântul Ioan Botezătorul de pe valea Iordanului, unde a slujit timp de cinci ani, a scris numeroase pagini patristice de învățătură pentru călugări

¹⁰ A se vedea: *Doxologie, glas VIII*, în : „Mitropolia Olteniei”, Craiova, n XL (1988), nr. 3 (mai – iun.), p. 137-144; *Polihronion glas II, închinat Prea Fericitului Patriarh Teoctist*, în „Glasul Bisericii, București, an XLVII (1988), nr. 4 (iul. - aug.), p. 166-168, *Necuprinsă-ți este slava și nemărginita milă*, în : „Cronica Episcopiei Romanului și Hușilor”, vol. II, 1990, p. 473-474; sau lucrările publicate în „Cântări psaltice”, volumul I, Editura Academia de Muzică, București, 1991: *Heruvic, Răspunsurile mari, glas V, Slujba Sfântului Andrei, Slujba Sf. Calinic de la Cernica* etc.

și pelerini, a compus un bogat volum de versuri duhovnicești și s-a îngrijit de viața duhovnicească și cea cotidiană a schitului. În 1952, Cuviosul Ioan Sihastrul s-a retras din ascultarea de egumen și a intrat împreună cu ucenicul său Ioanichie în obștea Mănăstirii Sfântul Gheorghe Hozevitul din pustul Hozeva. Un an mai târziu, cei doi s-au retras la o peșteră din apropiere, numită Chilia Sfintei Ana (căci, după tradiție, acolo se ruga Sfânta Ana lui Dumnezeu să-i dăruiască o fiică). Aici s-a nevoit Sfântul șapte ani, petrecând timpul în rugăciuni neîncetate, privegheri și postiri îndelungate, a scris versuri religioase și a tradus pagini patristice din limba greacă. În 1960, a trecut la cele veșnice, fiind înmormântat în peștera în care trăise în ultimii șapte ani, de către egumenul Mănăstirii Sfântul Gheorghe. În 1980, trupul său a fost găsit întreg, nestricat de vreme și răspândind bun mireasmă, semn că l-a preamărit Dumnezeu și l-a numărat în ceata sfinților. Moaștele sale au fost strămutate la biserica Mănăstirii, alături de cele ale Sf. Gheorghe Hozevitul. Este prăznuit la 5 august și cinstit de toți ortodocșii, mai ales în România, Grecia, Cipru și Țara Sfântă.

Concepută și scrisă în atmosfera ascetică a mănăstirii Cheia¹¹, Slujba Sfântului Ioan Hozevitul, scrisă de arhid. dr. Sebastian Barbu-Bucur, redă prin text și muzică încercările și ispitele l-a care a fost supus Cuviosul Părinte, chemat prin rugăciunile cântate să fie mijlocitor între noi și Domnul nostru Iisus Hristos. Slujba cuprinde cântări specifice de la Vecernia mică, Vecernia Mare, Litie și Utrenie - mai multe rânduri de stihiri, sedelne, mărimuri, prochimenu, condacul și troparul Cuviosului, acoperind aria modală a glasurilor diatonicelor I, IV și VII, a cromaticelor II și VI și a glasului V în forma enarmonică. Încercăm în cele ce urmează să surprindem câteva dintre aspectele specifice tradiției bizantine în cântările acestei slujbe..

De la o primă lectură, cântările atrag atenția prin curgerea firească a melodiei ce are toate atributele creației psaltice, pornind de la notația neumatică folosită până la îngemănarea formulelor melodico-ritmice specifice fiecărui glas. Parametrii avuți în vedere la analiza melodiilor au fost: notația, structura intervalică, ambitusul, ornamentația, structurile modale – cu formulele melodice și cadențele specifice, raportul text–

¹¹ Arhidiacon Sebastian Barbu-Bucur a fost închinoviat în 1945 la Mănăstirea Cheia, județul Prahova.

melodie. Deși am analizat și arhitectura cântărilor, subordonată și aceasta tipicului și regulilor bisericești, nu vom face referiri la acest aspect, din considerente de timp.

Slujba a fost scrisă - conform tradiției - în notația neumatică, dar este redată în carte în notație simultană, transcrierea pe portativ aparținând părintelui profesor. Este o concesie, menită să înlesnească accesul la cântările scrise și celor care nu stăpânesc notația chrysanthică, concesie care însă nu se mai repetă în lucrări ulterioare, autorul având convingerea că neumele psaltice sunt *singurele care pot reda cântarea utentică*¹² și mărturisind acum câțiva ani, la Cluj, că el însuși cântă diferit, aceeași cântare, când citește notele de pe portativ și nu de pe neume – o dovadă a faptului că notația specifică, transmisă prin tradiție, influențează stilul de interpretare. Vom reveni asupra notației pentru a sublinia interdependența text-melodie, evidențiată și prin întrebuițarea unor semne consonante, a floralelor sau a unor combinații de semne.

Liniile melodice se articulează din obișnuitele succesiuni de secunde, ascendente și descendente, întrerupte periodic de salturi de terță sau cvartă - mai rar alte intervale - planul ritmic fiind raportat la curgerea textului literar și tributar aceluiași reguli ale celei mai bune tradiții psaltice (de exemplu, troparul).

În muzica de tradiție bizantină formulele melodice au un rol hotărâtor în configurarea specificului fiecărui glas (mod) în parte, rol care a

¹² În prefața la ediția din 1999 a *Anastasimatarului* retipărit a lui Victor Ojog, părintele profesor afirma:

*Atât vreme cât cântările vor avea dublă notație (psaltică și lineară) elevii și studenții nu vor învăța muzică psaltică (s. a.). Aceștia vin în școlile teologice cu minimum de cunoștințe ale muzicii lineare căpătate în clasele elementare pe care le folosesc în mod empiric pentru a urmări doar sensul diagramei melodico-ritmice, aceasta abătându-i de la citirea neumelor psaltice, singurele care pot reda cântarea autentică. A se vedea: Victor Ojog, *Anastasimatar*, Editura Mitropoliei Moldovei și Bucovinei, Trinitas, Iași, 1999, p.VI.*

fost subliniat adesea de muzicologi¹³. De aceea, cunoașterea și aplicarea corectă a acestora la diferitele texte literare asigură menținerea în parametrii tradiției. Este și motivul pentru care facem referire în analiza noastră, cu precădere, la formulele melodice, asupra cărora prezentăm câteva observații în continuare. Pentru a sublinia modul în care compozitorul se raportează la tradiție, am avut în vedere datele teoretice¹⁴ și, desigur, creația psaltică românească.

Analiza noastră a avut în vedere, formulele inițiale, cadențiale și intercadențiale, dar vom insista în rândurile ce urmează în special asupra celor care s-au constituit întotdeauna în repere pentru orice cântare, adică primele două categorii amintite.

Formulele inițiale ale cântărilor compuse de arhid. dr. Sebastian Barbu-Bucur urmează tradiția, menținându-se în parametri melodico-ritmici specifici fiecărui glas și fiind adaptate textului pe care îl însoțesc. Pentru că cele mai multe cântări ale slujbei sunt în glasul IV, ne oprim la un singur exemplu, în stilul stihiraric, în care sunt scrise și primele cântări, adică stihirile la *Doamne, strigat-am*, de la Vecernia Mică (scrise în forma glasului cu baza pe **Vu - mi**). Începutul primei stihire se realizează pe sunetele tetracordului inferior al scării, **Pa (re)- Di (sol)**. Regăsim aceste

¹³ Titus Moisescu afirma: *În muzica bizantină, formulele melodice constituie unul dintre domeniile importante ale melosului propriu-zis al acestei arte. Întreaga structură melodică și ritmică a cântărilor... este concentrată în aceste formule... Ingeniozitatea muzicianului constă deci în măiestria acestuia de a selecta, împreună și dezvolta aceste formule prîncântărilor... este concentrată în aceste formule... Ingeniozitatea muzicianului constă deci în măiestria acestuia de a selecta, împreună și dezvolta aceste formule prin procedee cât mai variate, mai originale și mai inspirate, astfel încât să poată da naștere unei opere cu certă valoare artistică.* Titus Moisescu, *Formulele melodice, în Prolegomene bizantine II*, Editura Muzicală, București, 2003, p.109.

¹⁴ Formulele specifice muzicii psaltice românești au fost inventariate în primele decenii ale secolului trecut de Ion Popescu-Pasărea, care le-a prezentat pe cele mai frecvente în lucrarea sa teoretică, alcătuită și un așa-numit « calapod » - un model melodic - al fiecărui glas. A se vedea Ion Popescu-Pasărea, *Principii de muzică bisericească-orientală*, Tipografia cărților bisericești, București, 1939.

sunete, precum și profilul melodic concav al formulei, în creația secolului al XIX-lea și în modelul glasului dat de I. Popescu-Pasărea (Exemplul 1). Să observăm, în acest exemplu, felul în care compozitorul adaptează formula, conducând melodia spre zona gravă și cadențând – în mod neobișnuit - pe **Ni (do)**, datorită textului, care cuprinde cuvântul « pământ ». O adaptare similară găsim la începutul Stihirilor Sfântului, de la Stihovăna, tot în glasul IV, unde textul face trimitere la locurile îndepărtate în care a pustnicit sfântul. Compozitorul grefează pe formula amintită floraua cromatică muștaar, al cărei efect nu este însă atât de pregnant în redare pe portativ, căci în intonația tradițională, sunetele **fa#** și **re#** sunt intonate mult mai sus, generând secunda mărită. Aceeași valorificare inspirată a fondului melodic psaltic tradițional poate fi sesizată și în incipiturile altor cântări din această slujbă (de exemplu, începutul stihirilor la Litie, glas II, realizat pe scheletul cu care începe modelul glasului la Ion Popescu-Pasărea), dar noi ne oprim cu exemplificarea la Troparul în glas I irmologic, al cărui început îl alăturăm unui exemplu din *Anastasimatarul* lui Victor Ojog (Exemplul 2).

Revenim la Stihirile de la *Doamne, strigat-am* glasul IV, pentru a analiza formulele cadențiale. Trebuie să precizăm că, deși este vorba despre o succesiune de cântări în același glas, compozitorul are la dispoziție suficiente resurse melodice pentru a evita repetarea și monotonia. Cadențele sunt realizate conform tradiției, adică: cele imperfecte pe **vu** și **di (mi și sol)**, iar cadența perfectă pe **pa (re)**. Față de treptele obișnuite de cadențare în acest glas, apar trei cadențe aparte, pe **ni** de jos, **zo** și **ni** de sus (**do¹**, **si¹** și **do²**), prezența acestora fiind justificată de text care conține cuvintele „pământ” (vezi exemplul 1) sau „Hristos” (exemplul 3). Cel mai adesea, găsim într-o cântare două formule diferite, dar repetarea sau durata diferită a acelorași sunete, ornamentația și prezența scurtelor melisme diferențiază și formule care se bazează pe un schelet melodic comun, așa cum se poate observa în exemplul următor care cuprinde cadențele imperfecte pe **di** și cele perfecte pe **pa**, din aceste stihiri.

Stihirile Cuviosului, în glasul V cu baza pe **pa (re)**, sunt scrise având ca model podobia „Cuvioase părinte”¹⁵, care este valorificată creator, astfel

¹⁵ Podobie sau prosomie, asemănândă este numită o stihită cu melodie tip pentru unele cântări. **P** poate vehicula și texte diferite cu condiția ca acestea să aibă aceeași construcție cu textul original (să fie izosilabice și omotonice). Fiecare din cele opt ehuri își are **p**. Sale, care se însemnează deasupra imnelor ce trebuie cântate întocmai cu **p**. Indicată. Până la notarea lor,

încât să pună în valoare textul literar. Astfel, incipitul podobiei, care se oprește pe **ke (la)** este adus abia în al doilea rând melodic al primei stihire, căci începutul textului face referire la situația de orfan a Sfântului Ioan Hozevitul, iar pentru a servi textul compozitorul cadențează pe **pa (re)**. Pe parcursul celor trei stihiri este respectat caracterul enarmonic al glasului, dat de ftoara agem, ca și cadențele care se fac pe treptele obișnuite – **pa (re)**, **di (sol)** și **ke (la)**. Ca și în glasul IV, apare și aici o cadență pe **ni** de sus (**do**²), în acele porțiuni ale stihirei, în care textul exprimă dorința ca Sfântul să fie mijlocitor între noi și Mântuitorul Iisus Hristos. Prezența ftoarei enarxis (silabele *ru-*, *sfin-*) în aceste segmente este specifică pentru desfășurarea melodiei glasului V în registrul acut, acesta fiind și una dintre deosebirile sale față de glasul I (Exemplul 4).

Enarxisul și Agemul nu sunt însă singurele ftoare prezente în aceste stihiri, ale căror melodii au o expresivitate aparte datorită frecvențelor treceri în alte moduri. Astfel, la începutul celei de a doua stihiri, se realizează o modulație după roată, cu ajutorul ftoarei diatonice a lui **ke (la)**. Pusă pe **pa (re)**, aceasta schimbă structura pentacordului coborător **re¹-sol** grav, care este cântat asemeni pentacordului coborător **la¹-re¹**, din aceeași scară. (Exemplul 5). Explicația pentru asemenea schimbări ale caracteristicilor modale o vom găsi în textul literar, încadrându-se în tradiția psaltică. Lămuriri în această privință ne-a oferit marele psalt I. Popescu-Pasărea, în lucrarea sa teoretică: *Modulările în genere urmăresc două scopuri: 1) a produce variațiune și frumusețe, înlăturând monotonia ce ar putea rezulta din întrebuințarea aceleiași scări și al 2) a exprima într-o câtva ideea textului. Astfel în muzica bisericească, bucuria, întristarea, tânguirea, durerea, patimile sufletești cată să fie exprimate într-un chip deosebit și într-o anumită scară; d. Ex: durerea și întristarea trebuie să se exprime cu Ehul al VI.*¹⁶ Așa se întâmplă în continuarea acestei stihiri, când textul

melodia fiind cunoscută din tradiție, **p.** erau un mijloc mnemotehnic de cântare a stihirilor. La noi, I. Popescu-Pasărea a colectat și tipărit într-un volum „*Podobiile celor opt glasuri*”, scrise după Anton Pann (București, 1940), Sebastian Barbu-Bucur, *Lexicon pentru cursurile de paleografie muzicală bizantină, muzică psaltică, tipic, liturgică, imnografie*, Academia de Muzică, București, 1992.p.

¹⁶ I. Popescu-Pasărea, *Principii...*, op. cit., p. 27.

aduce cuvântul „lacrămile” (Exemplul 6) sau, puțin mai înainte, când este vorba despre copilăria tristă a sfântului.

În toate cele trei stihiri din acest ciclu (Stihirile Cuviosului), incipitul pornește de la baza modală **pa (re)**, iar ambitusul se lărgeste treptat, ajungând în zona acută a scării, în partea mediană a cântării, unde au loc și cele mai multe deplasări în alte zone modale. În cea de a treia stihiră din acest ciclu în glasul V, apare în partea a doua o modulație mai puțin obișnuită în practica actuală de strană, în scara nisabur. Ca și în cazul ftoarei muștaar, notația pe portativ, ca și intonația temperată apuseană redau cu greu efectul acestei ftoarei, care îl ridică pe **fa** la un sfert de ton distanță față de **sol**. Părintele Sebastian Barbu-Bucur întrebuințează scara asemeni Ieromonahului Macarie care indică în *Theoriticonul* și pe **mi** diesis: (ex.7), încercând în acest fel să ne conducă cu ajutorul sonorităților enarmonice, pe urmele Cuviosului Ioan Hozevitul în zona Sfântului Mormânt.

Stăpânirea de către compozitor a fondului melodic tradițional este evidentă și în cântările aparținând genului cromatic, dintre care amintim Stihirile la Litie, glas II, realizate cu aceeași pricepere și sensibilitate și în care apare o cadență mai rar folosită, pe **ni (do¹)**, dar menționată de sursele bibliografice amintite ca fiind potrivită *numai unde textul cuprind ideea de moarte, întristare, iad etc.*¹⁷ În cazul nostru textul este: ... *trupul l-ai stăpânit, demonii i-ai izgonit...*, iar modulația se realizează la cadență, cu o formulă în care **ga** este transformat în **di** cu ajutorul ftoarei diatonice a acestuia, adică se intonează tetracordul **ga - zo (fa-si)**, cu structura corespunzătoare tetracordului **di - ni (sol-do)**, realizând o transpoziție.

Precizam încă de la început că o importantă categorie de formule melodice este cea a celor cu care se realizează cadențele finale. Analiza a demonstrat că acestea se încadrează în tiparele stabilite de tradiție, deosebindu-se de formulele interioare ale cadențelor perfecte prin melisme, ritmica aparte (triolete) și ornamentație.

Mai facem o referire la fel de sumară pentru a semnală prezența formulelor mobile, atât de caracteristice muzicii psaltice. Una dintre acestea

¹⁷ I. Popescu-Pasărea, *Principii...* op. cit. p. 42.

este cea de la cadența pe **di** de la glasul IV, pe care o întâlnim însă și în glasul II, dar la înălțimea lui **si-do** (exemplul 7, ftoraua nisabur, pe cuvintele *dătător de viață*).

Analiza formulelor melodice a scos în evidență, pe lângă menținerea caracteristicilor fiecărei structuri modale în spațiul impus de tradiție, și existența unor situații deosebite. Așa cum s-a putut observa, acestea au fost condiționate de textul literar și nu poate fi altfel, pentru că în biserică, muzica și cuvântul se contopesc pentru a deveni rugăciune. Dar, muzica trebuie să servească întru totul textul, iar aceasta a fost de-a lungul secolelor una dintre marile probleme cu care s-au confruntat toți cei care au contribuit la adaptarea repertoriului liturgic la specificul limbii române. De aceea, nefiind vorba doar de o simplă traducere, ci de refacerea unității pe care muzica și textul o aveau în originalele grecești, procesul de traduce a fost unul îndelungat. Cu toate că slujba Sf. Ioan Hozevitul a fost scrisă direct pe text românesc, regăsim în paginile acesteia numeroase momente în care este pusă în valoare experiența de cercetător a celui care a analizat în detaliu modalitățile de „românire” a cântării bisericești. Se adaugă la aceasta cunoașterea profundă a subtilităților limbajului muzical psaltic și practica îndelungată la strună, toate acestea fiind însumate în cântările care alcătuiesc slujba Sf. Ioan cel Nou de la Neamț.

Pe lângă aspectele menționate în succinta prezentare a formulelor melodice, din care reținem: folosirea unor cadențe atipice sau mai puțin uzitate, modulația după roată sau folosirea ftoalelor cromatice și enarmonice, concordanța dintre sensul textului și sensul liniei melodice, pot fi sesizate și alte aspecte care completează cele scrise până aici. Primele observații pornesc de la nivelul notației. Constatăm astfel cum pentru silabele accentuate sunt folosite anumite neume: petasti¹⁸ pentru secunde suitoare sau un alt semn sprijinit pe oligon¹⁹; uneori se adaugă semnului

¹⁸ Neuma petasti se folosește pentru a scrie secunde ascendente, dar spre deosebire de alte semne diastematice sunetul său este accentuat, fără a fi folosit pentru aceasta un alt semn.

¹⁹ Oligon este semnul pentru secunda suitoare obișnuită, dar deasupra lui pot fi scrise una sau două neume, situație în care oligonul nu mai are valoare diastematică, în schimb produce accentuarea silabei corespunzătoare neumei care se „sprijină” pe el.

diastematic și unul consonant²⁰, ornamentarea diferențiind silaba sau cuvântul respectiv de cele aflate în imediata vecinătate. În planul intervalicii, atrage atenția coincidența salturilor ascendente cu silaba accentuată, cum se întâmplă în cazul stihirilor care încep cu cuvântul *Veniți...* și debutează toate cu salt de cvartă suitoare, dar situații asemănătoare sunt numeroase în cuprinsul slujbei și pot fi observate și în alte cântări. O ultimă remarcă are în vedere registrul în care sunt plasate anumite segmente din cântări: cuvintele importante din text – de exemplu: *Hristos, Dumnezeu* - sunt plasate totdeauna pe cele mai înalte sunete. Asemenea situații pot fi regăsite pe oricare dintre paginile slujbei.

Ortodoxia nu se schimbă, ci se transfigurează, pășește neîntrerupt din slavă în slavă, schimbând neconținut locul slavei - afirma părintele profesor Buga în lucrarea *Minipatrologie contemporană*²¹. La fel se întâmplă cu muzica de tradiție bizantină, doxologie neîntreruptă, slujită cu devotament, pricepere și modestie de arhid. dr. Sebastian Barbu-Bucur, alcătuitorul slujbei Sf. Ioan Cel Nou de la Neamț.

²⁰ Semnele consonante sunt semnele de expresie și ornament în notația neumatocă.

²¹ Pr. Prof. Ion Buga, *Minipatrologie contemporană*, Editura Symbol, București, 1994, p. 25.

REZUMAT

Muzica bizantină are rădăcini adânci în cultura românească, iar creația în spiritul tradiției bizantine a fost o activitate constantă a slujitorilor bisericii din spațiul românesc. Apariția unor lucrări muzicale psaltice a fost stimulată în ultimul deceniu și de actul sinodal al Bisericii Autocefale Române privind canonizarea unor sfinți români, din 20 iunie 1992. Cu această ocazie, Sfântul Sinod a hotărât înscrierea în calendar a 13 sfinți, la zilele rânduite, întocmirea de sinaxare și slujbe, precum și zugrăvirea de icoane cu chipul acestora. Printre acești sfinți se numără și Sfântul Cuvios Ioan de la Neamț, supranumit Hozevitul, a cărui slujbă a fost scrisă de arhidiacon dr. Sebastian Barbu-Bucur și tipărită în 1996 cu binecuvântarea I.P.S. Daniel, Mitropolitul Moldovei și Bucovinei. Preocupările distinsului cercetător și profesor, în domeniul compoziției, sunt anterioare însă acestei date, iar munca de cercetare a manuscriselor medievale, practica la strună și valorificarea prin reeditare a moștenirii muzicale bizantine sunt premise ale unei creații în spritiul tradiției bizantine.

Slujba Sf. Ioan Hozevitul este scrisă în notația neumatică și cuprinde cântări de la Vecernie, Litie și Utrenie. Lucrarea noastră încearcă să surprindă aspectele specifice ale tradiției bizantine, prin analiza melodiilor. Parametrii avuți în vedere fiind: notația, structura intervalică, ambitusul, ornamentația, structu-rile modale, cu formulele melodice și cadențele specifice, raportul text-melodie. Imnurile slujbei sunt o dovadă a perenității tradiției bizantine, promovată prin întreaga sa activitate de arhid. dr. Sebastian Barbu-Bucur.

EXEMPLUL 1

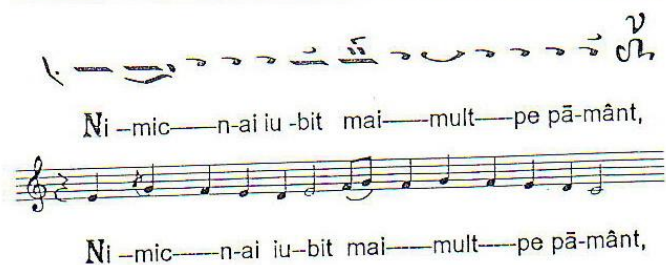
ANTON PANN



I. POPESCU-PASĂREA



La "Doamne, strigat-am...", stihirile glasului IV G , Vu



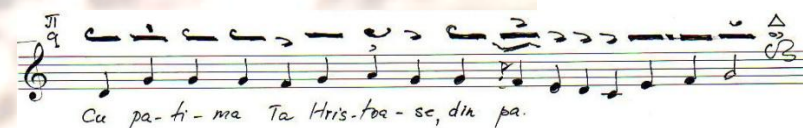
LA STIHOAVNĂ

Stihirile sfântului, gl. IV G , Vu, $\bar{\text{T}}$



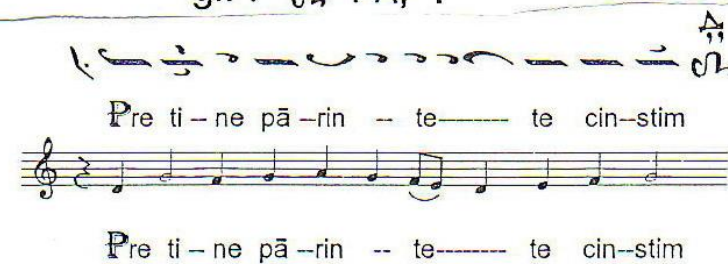
EXEMPLUL 2

VICTOR OJOG



TROPAR

gl. I G PA, $\bar{\text{T}}$



EXEMPLUL 3

STIHURI

-tă și Ta - bor, un-de te-a che-mat Hris -
-tă și Ta - bor, un-de te-a che-mat Hris -

EXEMPLUL 4 – STIHIRILE CUVIOSULUI

Lip-sit fi-ind — pe — pă — mânt de
Lip-sit fi-ind — pe — pă — mânt de

EXEMPLUL 5

Pen-tru a-ceas - ta te ru - găm, Sfin -- te I - oa-
Pen-tru a-ceas - ta te ru - găm, Sfin -- te I - oa-
ne, Pă-rin-te - le nos - tru, roa -- gă-L pe
ne, Pă-rin - te-le nos -- tru, roa -- gă-L pe
Hris-tos — Dum -- ne -- zeu, să dă - ru-
Hris-tos — Dum -- ne -- zeu, să dă - ru-

EXEMPLUL 6

spri - jin pe bă-tră-na ta - bu - ni - că,
spri - jin pe bă-tră-na ta - bu - ni - că,
su-ron de tai - nă, la cră-mi-le iar
su-ron de tai - nă, la - cră-mi-le iar
frați iu-biți pe sfin-ții în - geri, ca - re ne-
frați iu-biți pe sfin-ții în - geri, ca - re ne-

EXEMPLUL 7

de un - de a-poi, răv-na Du - hu-lui te-a dus la
de un - de a-poi, răv-na Du - hu-lui te-a dus la
Mor-mân - tul dă-tă-tor - de vi - a - ță și
Mor-mân - tul dă-tă-tor - de vi - a - ță și
în pus-ti - ul lor - da - nu - lui, un-de bi-
în pus-ti - ul lor - da - nu - lui, un-de bi-

**IMNUL LITURGIC ORTODOX
ÎN CREAȚIA UNOR
COMPOZITORI ROMÂNI
AI SECOLULUI AL XX-LEA**

Referiri asupra creației din a doua jumătate a secolului al XX-le.

- Drd. Eugen Cinci -

Creația muzicală românească a secolului al XX-lea ce are ca sursă de inspirație muzica religioasă nu reprezintă decât o continuare firească a operei compozitorilor înaintași, a celor care au pus bazele culturii muzicale românești. De două milenii încoace creștinii aduc laude Celui ce s-a pogorât pentru a-i salva de păcat. Poporul român nu a putut lipsi din acest peisaj. Creatorii proveniți din sânul lui și-au dat o imensă contribuție la slăvirea numelui lui Dumnezeu printr-o operă de o valoare și frumusețe cu totul deosebită.²²

Creatorii secolului al XX-lea de pe meleagurile românești, continuă creația înaintașilor și când este vorba despre muzica religioasă. Unul dintre înaintașii cu influență vizibilă asupra creatorilor de secol XX a fost compozitorul Gavriil Musicescu. Acesta aduce afirmarea deplină a ideii de cântare omofonă corală, o consecință, probabil, a studierii folclorului și a cântării psaltice. Musicescu va propaga în permanență păstrarea specificului modal al cântecelor din care se inspiră creatorii. A fost un bun cunoscător al lucrărilor compuse de artiștii ruși și al muzicii corale omofone bisericești, fapt ce poate fi constatat prin analiza lucrărilor sale dintre care amintim în mod special Prohodul pe glas 1.²³

²² *Muzica religioasă românească între glorie și declin* în Dealul Vârșetului, anul IV, nr.7, pag. 4, semnat de Eugen Cinci.

²³ Herman, Vasile. *Formă și stil în noua creație muzicală românească*. Editura Muzicală, București, 1977, pag. 30.

Musicescu nu este unicul compozitor despre care se poate spune că a lăsat o amprentă asupra creatorilor secolului al XX-lea. Un alt mare pilon de inspirație a celor ce vor compune muzică cu caracter religios în secolul XX, este Eusebiu Mandicevski. Acesta compune Liturghii cu implicațiile stilului vechilor motete din Renaștere, cu imitații, armonie modală și inflexiuni tonale. În cântarea Evloghimenos din Liturgia nr 12, Mandicevski face o fuziune între antifonia răsăriteană din muzica psaltică și tehnica corului divizat specifică Renașterii.²⁴

Printre compozitorii care și-au dat aportul la structurarea direcției de creație a compozitorilor secolului trecut se numără și D.G. Kiriak, Alexandru Podoleanu, Gheorghe Ionescu, Ioan Bunescu. Aceștia au avut un important cuvânt de spus când este vorba despre afirmarea școlii naționale de muzică bisericească monodică și armonică. Aceeași cale o vor urma Gheorghe Cucu, Ioan D. Chirescu, Nicolae Lungu, Ioana Ghika-Comănești, Sabin V. Drăgoi și alții.²⁵ Într-o generație mai apropiată de zilele noastre îi vom aminti pe Paul Constantinescu, Marțian Negrea, Doru Popovici, Viorel Munteanu, Ștefan Niculescu, Tudor Jarda, Liviu Comes, Gheorghe Firca și încă mulți alții.

Este limpede că fiecare epocă își lasă o amprentă vizibilă în ceea ce privește stilul de creație și în general, limbajul artistic folosit. Se pare că din acest punct de vedere secolul XX a depășit toate momentele care i-au precedat. În numai o sută de ani, muzica cu specific religios a suferit schimbări majore. Dacă la începutul secolului compozitorii nu prea se încumetau a scrie lucrări înafara practicii bisericești, lucrări care nu pot fi cântate în timpul serviciului religios, deja în a doua jumătate a secolului situația este cu totul diferită. Apar creații care doar prin titlu mai pot fi aduse în legătură cu muzica sacră.

²⁴ Herman, Vasile, ibidem, pag. 49.

²⁵ *Editura Morawetz, pilon al culturii bănățene* în Cuvântul românesc, nr.60, octombrie 2004, pag.15, semnat de Eugen Cinci.

Cum este lesne de înțeles, muzica românească a secolului trecut inspirată de repertoriul religios, a urmărit cursul firesc pe care l-au avut de traversat și celelalte genuri de creație. Totuși nu trebuie uitat că muzica despre care vorbim a avut în secolul XX și suficiente momente sumbre. Ne referim desigur, la perioada de după Cel de-al doilea război mondial, mai precis la perioada de după anii cincizeci. Regimul care s-a instalat în România, noile idei și viziuni despre artă și societate în general, au făcut ca muzica religioasă românească să treacă prin momente grele. Compozitorii, pentru a-și publica lucrările cu un evident caracter sacru, au fost nevoiți să le modifice titlul și chiar uneori conținutul.²⁶ Acest fapt ne-a îngreunat nouă, astăzi, depistarea lucrărilor cu elemente religioase. Titlurile date unor lucrări, pentru ca acestea să poată trece de cenzură și care de cele mai multe ori sub nici o formă nu pot fi aduse în legătură cu vreun element religios, fac uneori imposibilă descifrarea caracterului lor.

Perioada post-monarhistă nu a fost singura în care compozitorii pentru a putea crea liber trebuiau să îndeplinească anumite criterii politice. Așadar și în anii patruzeci ai secolului trecut s-au făcut anumite trieri. Pe la sfârșitul anului 1944 se constituie comisiile de epurație care urmăresc înlăturarea din viața publică a adversarilor politici, în special a foștilor legionari. Compozitorul Dimitrie Cuclin va fi trimis la muncă silnică pentru simpatiile sale legionare iar Harry Brauner va fi arestat împreună cu soția sa sub pretextul că face parte din gruparea lui Pătrășcanu și că este dizident.²⁷

După evenimentele din decembrie 1989 pe scena muzicală românească au început să apară din nou lucrări cu un aspect religios evident. Se poate spune că în ultimii ani s-a ajuns într-o altă extremă, chiar la o suprasaturație. Au început să fie organizate o mulțime de festivaluri la care se interpretează muzică sacră, compozitorii de parcă dorind să recupereze fiecare moment

²⁶ Editura Morawetz, *pilon al culturii bănățene*, ibidem.

²⁷ Sandu-Dediu, Valentina. *Muzica românească între 1945-2000*. Editura Muzicală, București, 2002.

pierdut din cele aproape cinci decenii - în numai câțiva ani. În acest spectru deosebit de larg, o misiune destul de dificilă este depistarea lucrărilor care au o valoare cu totul ieșită din comun.

Referindu-ne pe de altă parte la Sfânta Liturghie ca moment axial în practica bisericească, putem spune că aceasta reprezintă o creație deosebit de complexă. Fiecare moment al serviciului religios suprem are un înțeles propriu pe care fiecare membru al Bisericii trebuie să-l cunoască. Liturghia înfățișează încă de la primele cuvinte cu care slujitorul inaugurează serviciul religios Întruparea, Nașterea, viața pământească și mesianică a Mântuitorului, Cina cea de Taină, Patimile, Răstignirea, Moartea pe Cruce și binențeles, Învierea, toate acestea avându-și cursul lor logic prin rugăciunile rostite și cântările auzite în timpul Slujbei.²⁸ Lăsând de-o parte celelalte părți ale serviciului religios, poate nu atât de semnificative din punct de vedere muzical dar fără îndoială cu o mare încărcătură spirituală, în rândurile ce urmează vom pune accentul pe imnurile liturgice care au stârnit interesul creatorilor de muzică sacră în a doua jumătate a secolului care nu demult s-a încheiat. În acest sens prezentăm un tabel cronologic cuprinzând unele creații muzical-religioase mai reprezentative .²⁹

Anul apariției sau al primei audiții ³⁰	Titlul lucrării	Autorul
1951	Crucii Tale - pentru cor mixt Învierea Ta - pentru cor mixt	CHIRESCU Ioan D. (1889-1980)

²⁸ Măndiță, Nicodim. *Explicarea Sfintei Liturghii*. Editura Agapis, București, 2002.

²⁹ Tabelul se referă strict la piesele muzicale din cadrul Liturghiei ortodoxe.

³⁰ Cosma, Viorel. *Muzicieni din România*. (Lexicon), vol. I-VII. Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din România, București.

956	1 Liturgia psaltică pe trei voci egale	LUNGU Nicolae (1900-1993)
957	1 Liturgia psaltică pe patru voci mixte Lăudați pre Domnul - pentru cor bărbătesc	LUNGU Nicolae (1900-1993) PAVALACHE Ioan (1927)
958	1 De tine se bucură - pentru cor mixt Pre Tine te lăudăm - pentru cor mixt	CHIRESCU Ioan D. (1889-1980) FIRCA Gheorghe (1935)
963	1 Răspunsurile mari în stil psaltic - pentru cor mixt	DRĂGUȘIN Constantin (1931)
965	1 Răspunsurile liturgice în stil psaltic - pentru cor mixt	DRĂGUȘIN Constantin (1931)
968	1 Imn Patriarhal - pentru cor mixt Sfinte Dumnezeule - pentru cor mixt Imnul Heruvimilor - pentru cor mixt Ca pre Împăratul - pentru cor mixt Pre Tine - pentru cor mixt Cuvine- se - pentru cor mixt	DRĂGUȘIN Constantin (1931)

969	1 Liturgia psaltică după gl. 5 - pentru cor mixt Răspunsurile liturgice - pentru cor bărbătesc	CHIRESCU Ioan D. (1889-1980) LUNGU Nicolae (1900-1993)
970	1 Liturgia psaltică după gl.8 - pentru cor mixt	CHIRESCU Ioan D. (1889-1980)
971	1 Axion la 25 decembrie - pentru cor mixt Axion la Sfânta Maria - pentru cor mixt	CHIRESCU Ioan D. (1889-1980)
974	1 Imnuri bizantine – pentru cvintet de coarde, corn englez și voce de sopran ; p. a. București, 1974. ³¹	POPOVICI Doru (1932)
975	1 Liturgia solemnă a Sfântului Ioan Gură-de-Aur, op.107 - pentru cor mixt, prima audiție - București, 1975	DUMITRESCU Gheorghe (1914-1966)

³¹ Piesa *Imnuri bizantine* în forma originală în care a fost scrisă nu poate fi încadrată într-un serviciu religios ortodox dar poate prezenta interes din punct de vedere muzical.

976	1	Liturghia – pentru cor bărbătesc	BOBESCU Constantin (1899-?)
980	1	Cântările Sfintei Liturghii și alte cântece religioase – pentru trei voci egale Cântări bisericești – colecție realizată în colaborare cu I. Teodorovici și Gh. Dobreanu	BRIE Ioan (1919) CUSMA Dimitrie (1909-1992)
982	1	Slujba Sfântului Grigore Teologul – muzică psaltică Hristos din morți a înviat - pentru cor bărbătesc; se bazează pe o melodie din anul 1531	BUZERA Alexie (1934) DELCEA Alexandru (1908-1985)
983	1	Cântările Sfintei Liturghii – pentru trei voci egale	MOROȘANU- HANGANU Filotei (1876-1951)
984	1	Cântările Sfintei Liturghii - pentru cor mixt	CUSMA Dimitrie (1909-1992)
989	1	33 de psalmi - pentru cor mixt (1989-1998)	GRIGORIU Theodor (1926)

990	1	Deschide-te, gură, cântă – pentru cor mixt pe melodie de Macarie Ieromonahul, text: Barbu Paris Momuleanu Ridicat-am ochii mei – pentru cor la unison La sânul Vavilonului - pentru cor la unison Pleacă Doamne urechea Ta - pentru cor la unison Nădejdea mea - pentru cor la unison	NEAGU Mircea (1928) PETRAȘCU Vasile (1889-1973)
991	1	Liturghia Sfântului Ioan Gură-de-Aur - pentru cor mixt PreaSfântă Născătoare – pentru cor mixt Cântările Liturghiei Sfântului Ioan Gură-de-Aur Laudă suflute al meu pe Domnul – pentru baritom, cor de copii, pian și percuție Imnul Sfântului Apostol Andrei – pe versuri de	COMES Liviu (1918) NEAGU Mircea (1928) NICHIFOR Șerban (1954)

		Arhimandritul Ioan – Ioasaf Popa 32	
992	1	Cântările Sfintei Liturghii și alte cântări bisericești Axion – pentru cor de femei și saxofon ³³	NECULA Nicolae (1944) NICULESCU Ștefan Alexandru (1927)
995	1	Cântările Sfintei Liturghii după Sfântul Ioan Gură-de-Aur în Sol major - pentru cor mixt	CUNȚAN Ion (1923-1998)
998	1	Te Deum – culegere de cântări bisericești, Ed. Arhiepiscopiei Romano-catolice, București. Răspunsuri liturgice, pricesne, cântări ale Sfintei Liturghii în Repertorii corale,	COSTEA Marcel O. (1957) MOLDOVEANU Nicu (1940) DĂNCEANU Liviu (1954)

³² Aceasta ca și piesa *Laudă suflute al meu pe Domnul* în forma originală în care au fost scrise nu pot fi încadrate într-un serviciu religios ortodox dar pot prezenta interes din punct de vedere muzical

³³ Piesa *Axion* în forma originală în care a fost scrisă nu poate fi încadrată într-un serviciu religios ortodox dar poate prezenta interes din punct de vedere muzical.

		ediția a I-a, București, 1983 și ediția a II-a, Galați, 1998 Chinonic – pentru orchestră de cameră; p.a. București.	
999	1	Liturghia nr. 4 – pentru cor mixt	CRÎȘAN Ion (1913)
000	2	Cântările Sfintei Liturghii – pentru 3 voci egale	MOLDOVEANU Elisabeta (1920)

După cum se poate vedea din tabelul de mai sus imnurile liturgice ortodoxe, în forma lor adaptată cerințelor bisericești, au intrat și în domeniul de preocupare al creatorilor din a doua jumătate a secolului al XX-lea. Astfel, lucrările ce poartă titlul Răspunsuri liturgice sau Liturghie însumează atât răspunsurile de rând cât și imnurile importante ale tipicului ortodox (Heruvicul, Sfânt e Domnul, Pe Tine Te Lăudăm , etc). Mai pot fi întâlnite și acele cântări cunoscute sub denumirea de pricesne sau chinonice, care sunt specifice fiecărei liturghii și reprezintă unicul moment mai creativ din serviciul divin deoarece poate să difere de la o liturghie la alta. Totuși și aici există anumite reguli care cu greu pot fi înlăturate cu argumente muzical-creative.

De multe ori în creații se face totuși simțită miresma secolului care aduce multe inovații și maniere curajoase de abordare a elementelor muzicale. Creațiile părăsesc ușor spațiul bisericesc și se apropie tot mai mult de scenă și maniera artistică. Unele lucrări mai îndrăznețe, vor fi cu greu acceptate în practica bisericească deși titlul lor indică originile lor

tipicale. În acest sens am și atras atenția în rândurile de mai sus asupra unor astfel de fenomene. Deși s-a scurs puțin timp de la intrarea noastră într-un nou secol și mileniu, însemnătatea unor creații muzicale inspirate din repertoriul religios al secolului XX se dovedește încă de pe acum a fi ieșită din comun. Nu putem ști ce ne rezervă viitorul dar cu siguranță, atâta timp cât va exista credință adevărată și speranță că Fiul lui Dumnezeu iarăși va să vină să judece vii și morți, vor exista și mesageri ai lui pe Pământ, artiști care grație harului creator ne vor mângăia sufletele cu noi și noi opusuri.

Bibliografie :

Cosma, Viorel. Muzicieni din România. (Lexicon), vol. I-VII. Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din România, București.
 Herman, Vasile. Formă și stil în noua creație muzicală românească. Editura Muzicală, București, 1977.
 Mândiță, Nicodim. Explicarea Sfintei Liturghii. Editura Agapis, București, 2002.
 Moisescu, Titus. Monodia bizantină în gândirea unor muzicieni români. Editura Muzicală, București, 1999.
 Sandu-Dediu, Valentina. Muzica românească între 1945-2000. Editura Muzicală, București, 2002.
 Vancea, Zeno. Creația muzicală românească în sec. XIX-XX, vol II. Editura Muzicală, București, 1978.
 Muzica religioasă românească între glorie și declin în Dealul Vârșetului, anul IV, nr.7, pag. 4, semnat de Eugen Cinci.
 Editura Morawetz, pilon al culturii bănățene în Cuvântul românesc, nr.60, octombrie 2004, pag.15, semnat de Eugen Cinci.

PRAVOSLAVNA LITURGIJSKA HIMNA U STVARALAŠTVU RUMUNSKIH KOMPOZITORA XX- OG VEKA

Osvrt na stvaralaštvo u drugoj polovini XX-og veka.

- Drd. Eugen Činč -

Muzički opusi rumunskih kompozitora XX-og veka, inspirisani duhovnim repertoarom predstavljaju logičan nastavak stvaralaštva njihovih predhodnika. Već više od dva milenijuma, hrišćani slave ime onoga koji je došao među njih i *spasio ih svih grehova*. Rumunski narod nije mogao izostati iz ovog pejzaža. Njegovi stvaraoци dali su velik doprinos slavi imena Gospodnjeg kroz izuzetno vredne i lepe opuse.³⁴

Kompozitori XX-og veka nastavljaju stvaralaštvo predhodnika i kada je reč o duhovnoj muzici. Kao uzor umenicima zasigurno je poslužio i stvaralaštvo **Gavrila Muzičeskua**. Doprinos ovog kompozitora naročito je vidljiv na polju afirmacije ideje homofonog pevanja. Njegovi stavovi su verovatno posledica dobrog poznavanja folkloru i crkvenog pojanja. Muzičesku je nastojao da sačuva modalni karakter kompozicija. Poznavao je rusko muzičko stvaralaštvo i crkvenu horsku homofonu muziku što se najbolje vidi iz njegovih radova. Naročito ističemo *Sv. Službu sahrane Gospoda Isusa Hrista (Prohod)*.³⁵

Muzičesku nije jedini kompozitor koji je svojim opusima uticao na kasnije stvaraoce. Pored njega značajan doprinos dao je i **Eusebiu Mandičevski**. On komponuje liturgije sa elementima renesansnih moteta, sa imitacijama, modalnom harmonijom i tek ponekim tonalnim uplivom. U

³⁴ Rumunska duhovna muzika između slave i zenita u listu Dealul Vârșetului, godina IV, br.7, str. 4, autor Euđen Činč.

³⁵ Herman, Vasile. *Forma i stil u novom rumunskom muzičkom stvaralaštvu*. Izdavač Udruženje kompozitora Rumunije, Bukurešt, 1977, str.30.

njegovom radu *Evloghimenos*, Mandićevski postiže jedinstvo između antifonije istoka i dvohorskog stila specifičnog za kasnu renesansu u zapadnim evropskim zemljama.³⁶

Među kompozitore važne za tok razvoja duhovnog muzičkog stvaralaštva, ubrajaju se i D. G. Kiriak, Aleksandar Podoleanu, George Jonesku, Joan Bunesku. Njihov doprinos na polju afirmacije monodijske i harmonske crkvene muzike naročito je značajan. Istim putem ići će i George Kuku, Joan D. Kiresku, Nikolaje Lungu, Joana Gika – Komanešti, Sabin V. Dragoj i drugi.³⁷ Spomenućemo i opuse kompozitora kao što su Paul Konstantinesku, Marcijan Negrea, Doru Popović, Viorel Munteanu, Ștefan Nikulesku, Tudor Žarda, Liviu Komes, George Firka, umetnika novije generacije.

Svaki istorijski period donosi sa sobom svoje specifičnosti naročito kada je reč o umetničkim stilovima. U ovom pogledu XX-i vek je verovatno najdalje otišao. Za samo stotinak godina muzika sa duhovnim karakterom pretrpela je značajne promene. Kompozitori su početkom veka usmeravali svoje stvaralaštvo ka radovima sa pretežno crkvenim elementima. Ti radovi bi sa lakoćom mogli da se uvrste u bogoslužbene tipike. Već u drugoj polovini prošloga veka situacija je sasvim drugačija. Nastaju opusi koji još samo naslovom mogu biti dovedeni u vezu sa karakteristikama duhovne muzike.

Lako se može zaključiti da je rumunska muzika XX-og veka inspirisana duhovnim repertoarom prošla put kojim je kročila celokupna umetnost. Ne smemo zaboraviti da je ova muzika imala mnogo poteškoća tokom svoga nastajanja. Reč je naravno o periodu nakon Drugog svetskog rata, to jest o postmonarhijskom periodu. Novi režim, ideje i pogledi na

umetnost doveli su do toga da muzika inspirisana duhovnim repertoarom baš i nije pred sobom imala *svetlu budućnost*. Kompozitori su bili prinuđeni da često menjaju naslov pa čak i sam sadržaj svojih dela kako bi ih mogli izdati ili izvoditi.³⁸ Ta činjenica nam danas otežava njihovo otkrivanje. Naslovi radova najčešće ni na koji način ne mogu biti dovedeni u vezu sa duhovnim sadržajem.

Postmonarhija nije predstavljala jedini period u kojem su autori dela sa duhovnim karakterom imali poteškoća. Naime, četrdesetih godina prošloga veka nastaju takozvane *komisije za pročišćavanje* sa zadatkom da iz javnog života eliminišu sve protivnike poretka. Kompozitor Dimitrije Kuklin bio je uhapšen i osuđen zbog svojih simpatija prema pokretu legionara dok je Hari Brauner bio prozvan kao simpatizer *grupe Patrașkanu*.³⁹

Nakon dešavanja iz decembra 1989 godine, na rumunskoj muzičkoj sceni ponovo se javljaju opusi sa vidljivim duhovnim karakterom. Može se čak reći da ima previše ovakvih radova. Teško je odrediti da li zaista svi ti radovi zaslužuju da im se posveti prevelika pažnja.

S druge strane, ako posmatramo Svetu Liturgiju kao centralni momenat crkvene prakse možemo zaključiti da ona predstavlja veoma kompleksnu kreaciju. Svaki član Crkve dužan je da poznaje simboliku ove zaista veličanstvene tvorevine. Od samog početka, od prvih reči koje svešteno lice izgovara, Liturgija prenosi vernicima poruke kroz podsećanje na najvažnije trenutke iz života Spasitelja na Zemlji.⁴⁰ Ostavljajući po strani druge delove Svete Službe možda ne toliko važne sa muzičke tačke gledišta ali sa zasigurno ogromnim duhovnim sadržajem, u redovima koji slede

³⁶ Herman, Vasile, ibidem, str.49.

³⁷ *Izdavačka kuća Moravec, važan stub banatske kulture* u listu Cuvântul românesc, br.60, oktobar 2004, str.15, autor Euđen Činč.

³⁸ *Izdavačka kuća Moravec*, ibidem.

³⁹ Sandu-Dediu, Valentina. *Rumunska muzika između 1945-2000*. Editura Muzicală, Bukurešt, 2002.

⁴⁰ Mandica, Nikodim. *Objašnjenje Svete Liturgije*. Izdavač Agapis, Bukurešt, 2002.

stavićemo akcenat na one liturgijske himne značajne kao motiv inspiracije za stvaroce druge polovine XX-og veka. U tom smislu predstavljamo hronološku tabelu sa reprezentativnijim muzičkim opusima.⁴¹

Godina izdavanja ili premiere ⁴²	Naziv dela u originalu	Autor
1951	<i>Crucii Tale</i> – za mešoviti hor <i>Învierrea Ta</i> – za mešoviti hor	KIRESKU Joan D. (1889-1980)
1956	<i>Liturghia psaltică pe trei voci egale</i>	LUNGU Nikolaje (1900-1993)
1957	<i>Liturghia psaltică pe patru voci mixte</i> <i>Lăudați Domnul</i> – pre za muški hor	LUNGU Nikolaje (1900-1993) PAVALAKE Joan (1927)
1958	<i>De tine se bucură</i> – za mešoviti hor <i>Pre Tine te lăudăm</i> – za mešoviti hor	KIRESKU Joan D. (1889-1980) FIRKA George (1935)

⁴¹ Tabela se odnosi isključivo na pesme iz pravoslavne Liturgije.

⁴² Kosma, Viorel. *Rumunski muzičari*. Izdavač Udruženje kopozitora Rumunije, Bukurešt.

1963	<i>Răspunsurile mari în stil psaltic</i> – za mešoviti hor	DRAGUȘIN Konstantin (1931)
1965	<i>Răspunsurile liturgice în stil psaltic</i> – za mešoviti hor	DRAGUȘIN Konstantin (1931)
1968	<i>Imn Patriarhal</i> – za mešoviti hor <i>Sfinte Dumnezeule</i> – za mešoviti hor <i>Imnul Heruvimilor</i> – za mešoviti hor <i>Ca pre Împăratul</i> – za mešoviti hor <i>Pre Tine</i> – za mešoviti hor <i>Cuvine-se</i> – za mešoviti hor	DRAGUȘIN Konstantin (1931)
1969	<i>Liturghie psaltică după gl. 5</i> – za mešoviti hor <i>Răspunsurile liturgice</i> – za muški hor	KIRESKU Joan D. (1889-1980) LUNGU Nikolaje (1900-1993)
1970	<i>Liturghie psaltică după gl. 8</i> – za mešoviti hor	KIRESKU Joan D. (1889-1980)
1971	<i>Axion la 25 decembrie</i> – za mešoviti hor <i>Axion la Sfânta</i>	KIRESKU Joan D. (1889-1980)

	<i>Maria</i> - za mešoviti hor	
1974	<i>Imnuri bizantine</i> – za gudački kvintet, engleski rog i sopran ; premjera. Bukurešt, 1974. ⁴³	POPOVIĆ Doru (1932)
1975	<i>Liturghia solemnă a Sfântului Ioan Gură-de-Aur</i> , op.107 - za mešoviti hor; premjera - Bukurešt, 1975	DUMITRESKU George (1914-1966)
1976	<i>Liturghia</i> – za muški hor	BOBESKU Konstantin (1899-?)
1980	<i>Cântările Sfintei Liturghii și alte cântece religioase</i> <i>Cântări bisericești</i> – zbirka urađena u saradnji sa I. Teodorovićem și	BRIE Joan (1919) KUSMA Dimitrije (1909-1992)

⁴³ Kompozicija *Imnuri bizantine* u svom originalnom obliku ne može biti deo pravoslavne Liturgije ali bi mogla biti interesantna sa muzičke tačke gledišta.

	G. Dobreanuom.	
1982	<i>Slujba Sfântului Grigore Teologul</i> <i>Hristos din morți a înviat</i> – za muški hor; bazira se na melodiji iz 1531 godine	BUZERA Alexije (1934) DELÇA Aleksandru (1908-1985)
1983	<i>Cântările Sfintei Liturghii</i> – za troglasni hor	MOROȘANU-HANGANU Filotej (1876-1951)
1984	<i>Cântările Sfintei Liturghii</i> - za mešoviti hor	KUSMA Dimitrije (1909-1992)
1989	<i>33 de psalmi</i> - za mešoviti hor (1989-1998)	GRIGORIU Teodor (1926)
1990	<i>Deschide-te, gură, cântă</i> – za mešoviti hor po melodiji Ieromonaha Makarija, tekst: Barbu Paris Momuleanu <i>Ridicat-am ochii mei</i> – za hor unisono <i>La sânul Vavilonului</i> – za	NEAGU Mircea (1928) PETRAȘKU Vasile (1889-1973)

	hor unisono <i>Pleacă Doamne urechea Ta</i> – za hor unisono <i>Nădejdea mea</i> - pentru hor unisono	
1991	<i>Liturghia Sfântului Ioan Gură-de-Aur</i> - za mešoviti hor <i>Prea Sfântă Născătoare</i> – za mešoviti hor <i>Cântările Liturghiei Sfântului Ioan Gură-de-Aur</i> <i>Laudă suflute al meu pe Domnul</i> – za bariton, dečiji hor, klavir i udaraljke <i>Imnul Sfântului Apostol Andrei</i> ⁴⁴	KOMES Liviu (1918) NEAGU Mircea (1928) NIKIFOR Šerban (1954)

⁴⁴ Ova kao i kompozicija *Laudă suflute al meu pe Domnul* u svom originalnom obliku ne može biti deo pravoslavne Liturgije ali bi mogla biti interesantna sa muzičke tačke gledišta.

1992	<i>Cântările Sfintei Liturghii și alte cântări bisericești</i> <i>Axion</i> – za ženski hor i saksofon ⁴⁵	NEKULA Nicolaje (1944) NIKULESCU Ștefan Aleksandru (1927)
1995	<i>Cântările Sfintei Liturghii după Sfântul Ioan Gură-de-Aur</i> u G duru - za mešoviti hor	KUNCAN Jon (1923-1998)
1998	<i>Te Deum</i> <i>Răspunsuri liturgice, pricesne, cântări ale Sfintei Liturghii</i> <i>Chinonic</i> – za kamerni orkestar;	KOSTEA Marćel O. (1957) MOLDOVEANU Niku (1940) DANĆEANU Liviu (1954)

⁴⁵ Kopozicija *Axion* u svom originalnom obliku ne može biti deo pravoslavne Liturgije ali bi mogla biti interesantna sa muzičke tačke gledišta.

	Premiera Bukurešt.	-	
1999	<i>Liturghia nr. 4</i> – pentru cor mixt	CRISAN Jon (1913)	
2000	<i>Cântările Sfintei Liturgii</i> – pentru 3 voci egale	MOLDOVEANU Elizabeta (1920)	

Kako se može zaključiti, liturgijske himne bile su predmet interesovanja i kompozitora druge polovine XX-og veka. Radovi pod naslovom *Liturgijski odgovori* ili samo *Liturgija* sadrže i najvažnije himne iz bogoslužbenog tipika (*Heruvimska pesma, Svjat, Tebe pojem, itd.*). Može se uočiti i prisustvo takozvanih *pričesni* ili *kinonikona*, pesmi specifičnih za sve Liturgije. One kompozitorima daju najviše stvaralačkih mogućnosti. Ipak i ovakve kompozicije moraju ispoštovati određena pravila kako bi mogle biti uvrštene u bogoslužbenu praksu.

U delima druge polovine prošloga veka oseća se duh inovacije i nekonvencionalnosti, specifične za ovaj period. Opusi polako napuštaju crkveni tipik i sve više se približavaju scenskim okvirima. Neki od radova veoma teško mogu biti prihvaćeni od strane Crkve kao sastavni deo tipika iako njihov naslov na to jasno ukazuje.

Uprkos činjenici da od našeg ulaska u novi vek nije prošlo mnogo vremena, značaj nekih radova XX-og veka inspirisanih duhovnom tematikom već je uveliko dokazan. Ne znamo šta nam donosi budućnost ali sa sigurnošću možemo tvrditi da će opusa duhovnog karaktera biti onoliko vremena koliko i nade u ponovni dolazak *Spasitelja svih*. Njegovi muzički *izaslanici* na Zemlji i dalje će se truditi da život učine lepšim poklanjajući nam muzička dela izuzetne vrednosti i lepote.

Literatura:

Kosma, Viorel. *Rumunski muzičari*. Izdavač Udruženje kopozitora Rumunije, Bukurešt.

Herman, Vasile. *Forma i stil u novom rumunskom muzičkom stvaralaštvu*. Izdavač Udruženje kopozitora Rumunije, Bukurešt, 1977.

Mandica, Nikodim. *Objašnjenje Svete liturgije*. Izdavač Agapis, Bukurešt, 2002.

Moisesku, Titus. *Vizantijska monodija u viđenju nekih rumunskih muzičara*. Editura Muzicală, Bukurešt, 1999.

Sandu-Dediu, Valentina. *Rumunska muzika između 1945-2000*. Editura Muzicală, Bukurešt, 2002.

Vanča, Zeno. *Rumunsko muzičko stvaralaštvo u XIX-om i XX-om veku*. Editura Muzicală, Bukurešt, 1978.

Rumunska duhovna muzika između slave i zenita u listu Dealul Vârșețului, godina IV, br.7, str. 4, autor Euđen Činč.

Izdavačka kuća Moravec, važan stub banatske kulture u listu Cuvântul românesc, br.60, oktobar 2004, str.15, autor Euđen Činč.

COMPOZITORII ROMÂNI AI SECOLULUI XX – TENDINȚE MODERNISTE ÎN ABORDAREA IMNULUI LITURGIC ORTODOX

- Dr. Eugen Cinci -

În concepția teologică, Sfânta Liturghie reprezintă Dumnezeiasca slujbă și lucrare desăvârși-toare a Sfintei Jertfe celei fără de sânge.⁴⁶ Liturghia a fost întemeiată de însuși Mântuitorul Isus Hristos în ajunul Patimilor, adică la Cina cea de Taină, atunci când luând pâinea în mâini a zis: Luați, mâncați, acesta este trupul meu iar apoi a luat vinul și a zis: Beți dintru acesta toți, acesta este Sângele Meu, al Legii celei Noi, care pentru voi și pentru mulți se varsă spre iertarea păcatelor. Cuvintele de mai sus au fost urmate de îndemnul: Aceasta să o faceți întru pomenirea mea ceea ce reprezintă și principalul temei scriptural al săvârșirii serviciului central în Biserica creștină.

Temeiul scriptural îl mai putem regăsi în cuvintele Mântuitorului pe care le parafrazăm în felul următor: Unde sunt doi adunați întru numele Meu, acolo sunt și Eu, acolo este Biserica mea. De aici pornește întregul mod de organizare și desfășurare a tuturor Sfintelor slujbe în majoritatea bisericilor creștine. Vorbind despre Sfânta Liturghie, știm desigur că aceasta decurge ca un dialog între divinitate și popor, mulțime, reprezentată fie de cântăreți – cantori, fie de cor sau chiar de credincioșii din biserică. Însuși cuvântul liturghie are ca accepțiune rugăciunea în comun. Sfântul liturghisitor este doar un intermediar între cele două constituente ale Bisericii lui Hristos.⁴⁷

Creația românească a secolului XX inspirată din repertoriul religios poate fi clasificată pe baza a două criterii principale și anume:

- criteriul muzical
 - criteriul religios
- Conform criteriului muzical, creațiile le putem împărți în:
- vocale
 - vocal – instrumentale și
 - instrumentale.

Când este vorba despre criteriul religios, lucrările se pot clasifica în:

- lucrări de esență religioasă
- lucrări de influență religioasă
- lucrări de inspirație religioasă.⁴⁸

În prima categorie intră lucrările care pot fi încadrate în orice serviciu religios fără să fie adaptate. Acestea sunt în general Liturghiile ortodoxe, Missele catolice și părți ale acestor creații ample ce apar sub forma unor piese independente. În general sunt scrise pentru formații corale (Răspunsuri liturgice, Trisaghion, Heruvicul, Pre Tine, tatăl nostru, Priceasnă, etc.). Din aceeași categorie fac parte și piesele muzicale care alcătuiesc slujbele de seară și dimineață ale ritului ortodox sau chiar aceste slujbe în întregime (stihire, cântarea Lumină lină, sedelne), piesele care fac parte din slujbele Sfintelor Taine sau slujbele în întregime (Câți întru Hristos v-ați botezat din slujba Botezului) ca și acele slujbe speciale marcate în Molitfelnic⁴⁹(Slujba înmormântării pruncilor, Rugăciunea la intrarea în biserică, Rugăciunea pentru școlari, etc).

Categoria a doua o alcătuiesc piesele care din cauza structurii lor nu pot face parte dintr-un serviciu religios. Ele de multe ori au un titlu care ne-ar îndemna să le încadrăm în categoria precedentă, dar conținutul și felul de abordare nu ne permit acest lucru. Este vorba despre piesele vocal – instrumentale, instrumentale sau chiar uneori vocale a căror conținut nu

⁴⁸ Cinci, Eugen. *Opusuri muzicale românești*. Vârșeț, Editura KOV, 2006, pag. 35.

⁴⁹ *Molitfelnic* – carte de cult în care sunt incluse textele numeroaselor servicii divine din cadrul cultului ortodox și indicațiile tipiconale privitoare la desfășurarea serviciilor religioase.

⁴⁶ Mândiță, Nicodim. *Explicarea Sfintei Liturghii*. București, Editura Agapis, 2002, pag. 7.

⁴⁷ Idem, ibidem.

corespunde nici unui moment din practica religioasă. Aceasta este categoria la care ne vom referi mai detaliat în rândurile ce urmează.

Lucrările de inspirație religioasă sunt acele creații care nu pătrund în adâncul sferei religioase ci doar utilizează anumite elemente, citate ale repertoriului amintit. Ele sunt dedicate scenei și nu unei practici în cadrul slujbelor religioase. Textele unora sunt de multe ori bazate pe creații proprii ale compozitorilor sau pe creații ale poezilor consacrați. Operele ultimilor ani în cea mai mare parte aparțin acestei categorii și ele reprezintă un nou mod de abordare a repertoriului religios. Unele dintre creațiile descrise în rândurile următoare aparțin acestei categorii.

Pătrunzând în subiectul propus în titlul lucrării, ne vom referi la compozitorii români ai secolului XX care au adus viziuni noi asupra conținuturilor unor creații religioase, mai concret fiind vorba despre imnurile care compun serviciul central în cadrul cultului ortodox. Aceste creații conform criteriului muzical propus mai sus, pot fi încadrate în ultimele două categorii.

Pentru muzica de factură ortodoxă poate părea de-a dreptul bizar să cocheteze cu abordarea vocal – instrumentală sau instrumentală a materialului muzical. Mai mulți compozitori români ai secolului al XX-lea au avut curajul și au adus un aer proaspăt acestei creații, un aer criticat de adepții respectării stricte a principiului vocalității muzicii ortodoxe. De cele mai multe ori însă, creațiile îmbină suficient de abil elementele muzicale de factură bizantină cu abordarea de tip nou, post – tonală.

Prezentarea câtorva nume ale spațiului muzical românesc o deschidem cu numele lui Augustin BENA (1880 – 1962)⁵⁰. Acesta a compus în anul 1903 o Priceasnă pentru cor mixt și pian. Chinonicul sau Priceasna se intonează în timp ce sfinții slujitori se împărtășesc și are de obicei un text de

⁵⁰ Popescu, Mihai. *Repertoriul general al creației muzicale românești*. București, Editura Muzicală, 1979.

origine psaltică. Poate avea și un text de origine nescripturală.⁵¹ Referindu-ne la practica bisericească, putem spune că în ultimul timp, în loc de Chinonic, sunt introduse diverse piese cu caracter religios, păstrându-se însă o oarecare nuanță stilistică și respectându-se principiul vocalității. Abordarea lui Bena este în orice caz una care îndreaptă lucrarea sa mai mult către scena artistică decât către practica liturgică.

Nicolae BRETAN (1887 – 1968) a scris câteva lucrări care prin titlu indică un conținut tipiconal. Totuși, modul de abordare dispersează această senzație. Este vorba în primul rând despre o priceasnă, *Pleacă Doamne*, scrisă în anul 1904 pentru voce și pian. Tot Nicolae Bretan a scris un *Tatăl nostru* și piesa *Născătoare de Dumnezeu* pentru voce și pian, ambele apărute în anul 1927. În anul 1944, compozitorul creionează piesa *Acum slobozește*.⁵²

Un nume celebru al muzicii românești, Dimitrie CUCLIN (1885 – 1978) apare în peisajul descris de noi cu *Liturghia nr.5 – Solemnă în Mi major pentru cor mixt și orchestră*. Aceasta cuprinde cantata Isus înaintea morții apoi *Feerie de Crăciun* și *David și Goliat*. Prima audiție a acestei Liturghii a avut loc la București pe 11 mai 1941. Firul poate continua cu numele lui Liviu DĂNCEANU (1954), autor al unui Chinonic pentru orchestră de cameră. Anul acesta se împlinesc zece de ani de la prima audiție a acestei piese care a avut loc la București.

Felicia DONCEANU (1931) este autoarea a două piese care pot fi încadrate la categoria imnuri liturgice ortodoxe de factură modernă. Prima, *Rugăciunea Domnească*, scrisă pentru voce, orchestră și percuție și având text biblic, a fost prezentată pentru prima dată publicului din Chișinău, în anul 1992. A doua lucrare, cu același titlu, referindu-se evident la textul

⁵¹ Mândiță, Nicodim. *Ibidem*.

⁵² Cosma, Viorel. *Muzicieni români*. (lexicon), București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din România, 1970.

rugăciunii Tatăl nostru, a fost scrisă pentru cor bărbătesc, orchestră și percuție, fiind prezentată în primă audiție la București în anul 1998.

Compozitorul din opera căruia fac parte mai multe lucrări cu o abordare deosebită este Francisc HUBIC (1883 – 1947). Acesta este destul de prezent în cotidianul muzical bănățean, fiind autorul multor piese care alcătuiesc astăzi repertoriul formațiilor corale bisericești din vestul spațiului românesc. Piese care ne stârnesc interesul în mod deosebit sunt înainte de toate liturgiile vocal – instrumentale: Liturgia I, pentru cor mixt și orchestră, scrisă în anul 1920, Liturgia a II-a scrisă în anul 1927, Liturgia a III-a apărută în anul 1929 și Liturgia pentru cor mixt și orchestră apărută în anul 1934. Pe lângă cele patru liturgii, demne de remarcat sunt și următoarele lucrări: Hristos a înviat pentru cor mixt și orchestră (1922), Luminează – te (1928), Îngerul a strigat (1930), Pentru rugăciunile (1932), Sfânt (1932), Cu trupul lui Hristos (1939), Cinei Tale, scrisă pentru soliști, cor mixt și orchestră.

Gheorghe HUBIC (1870 – 1963) se înscrie pe aceeași direcție componistică expunând la lumina zilei câteva lucrări interesante. Două dintre ele poartă titlul de liturgii. Anume, în anul 1922, Hubic a scris Liturgia solemnă a Sfântului Ioan Gură-de-Aur pentru cor mixt și orchestră. Cealaltă liturgie, inspirată tot din tipicul Sfântului Ioan și fiind caracterizată de același mod de abordare, a apărut în anul 1924. Gheorghe Hubic este autorul unui Hristos a înviat pentru cor mixt și pian, apărut în anul 1925 și a pricesnei Lăudați, scrise un an mai târziu.

Tatăl nostru este titlul lucrării lui Emil MONȚIA (1882 – 1965), scrisă pentru voce și pian. Contemporanul lui Monția, Iuliu MUREȘIANU (1900 – 1956) a scris în anul 1939 o Liturgie pe care o dedică formației vocale bărbătești și orchestrei de coarde.

Șerban NICHIFOR (1954) este autorul numeroaselor piese cu caracter religios printre care și imnuri încadrabile în tipicul liturgic. Totuși o bună parte dintre acestea sunt innspirate din structurile tipiconale catolice. Astfel, atenția ne-au atras două piese pe care le-am putea încadra în familia

imnurilor liturgice ortodoxe de factură modernă. Prima, Laudă suflute al meu pe Domnul a fost scris pentru bariton, cor de copii, pian și percuție în anul 1991. O altă piesă remarcabilă este Bucură –te Fecioară concepută pentru tenor și orgă în anul 1989. Am putea aminti și Imnul Sfântului apostol Andrei, scris pe versurile arhimandritului Ioan – Ioasaf Popa în anul 1991 dar având în vedere că acesta nu poate fi încadrat în tipicul liturghiilor de rând, nu ne vom reține asupra lui.

O interesantă abordare a Fericirilor o are Simeon NICOLESCU (1888 – 1941) care încadrează textul liturgic în triumghiul voce – violoncel – pian.⁵³ Numele acestui compozitor se leagă și de câteva lucrări de factură ortodoxă întemeiate pe principii tipiconale.

Axionul reprezintă un imn dedicat Fecioarei Maria. La sărbătorile mari, în loc de Axionul obișnuit denumit și duminical, se cântă Irmosul sărbătorii. La Liturgia Sfântului Vasile se cântă De Tine se bucură...⁵⁴ Interesantă este prisma creativă a lui Ștefan Alexandru NICULESCU (1927) care în anul 1992 a compus un Axion pentru cor de femei și saxofon.

Ultimul nume la care facem referire în cadrul acestei sumare prezentări este cel al compozitoarei Carmen PETRA – BASACOPOL (1926). Lucrarea care ne-a stârnit interesul este de o dată destul de recentă. A fost scrisă în anul 2002 și poartă titlul Îngerul a strigat. De fapt este vorba despre trei lieduri scrise pentru soprană și pian care sunt inspirate din imnul specific Liturghiei sărbătorii Învierii Domnului.

Sfera de creație muzicală va continua să aducă noi modalități de abordare a imnului ortodox și în anii care urmează. Aceasta este pur și simplu o realitate care coincide cu firescul. Rămâne de văzut dacă se va păstra un minim de original sau va fi trasată o cale mult prea îndepărtată de pilonii tipiconali și de structurile sonore de factură bizantină. Adepții celor

⁵³ Cinci, Eugen. Ibidem.

⁵⁴ Mândiță, Nicodim. Ibidem.

două posibile curente, vor avea cu siguranță dispute de ordin muzical – creativ.

Bibliografie

- Cinci, Eugen. Opusuri muzicale românești. Vârșeț, Editura KOV, 2006.
 Cosma, Viorel. Muzicieni români. (lexicon), București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din România, 1970.
 Mândiță, Nicodim. Explicarea Sfintei Liturghii. București, Editura Agapis, 2002.
 Popescu, Mihai. Repertoriul general al creației muzicale românești. București, Editura Muzicală, 1979.
 Popovici, Doru. Muzica românească contemporană. București, Editura Albatros, 1970.
 Sandu – Dediu, Valentina. Muzica românească între 1945 – 2000. București, Editura Muzicală, 2002.
 Tomi, Ioan. Introducere în istoria muzicii românești. Timișoara, Editura Eurobit, 2003.
 Vancea, Zeno. Creația muzicală românească în secolele XIX-XX (volumul II). București, Editura Muzicală, 1978.
 Vancea, Zeno. Muzica bisericească corală la români. Timișoara, 1944.

EVOLUȚIA MUZICII SACRE DIN CADRUL DIECEZEI ROMANO-CATOLICE SATU MARE ÎN SECOLUL XX

- Dr. Ștefan Enyedî -

Introducere

Secolul XX a fost un secol plin cu evenimente multiple și deosebite, care au influențat nu numai structura ci și existența diecezei, suprafața și componența personală și materială. Aceste evenimente au fost ca niște cezuri bine definite care delimitează perioade definitorii în viața diecezei, și care au determinat direcțiile de orientare a evoluției muzicii sacre.

Perioadele mai sus amintite au fost:

- De la începutul secolului până în 1920 (Pacea de la Trianon).
- Perioada interbelică (1920—1940)
- Perioada războiului (Dictatul de la Viena din 1940 - Pacea de la Paris 1946)
- Perioada comunismului (de la naționalizări-până în 1990)
- Ultimul deceniu (de la revoluția din 1989 – până la sfârșitul mileniului)

În prima perioadă dieceza avea teritoriul delimitat în actul de înființare și era subordonată arhiepiscopiei din Agria (azi în Ungaria n.a.). Acest teritoriu s-a întins de la Vásárosnamény (localitate azi în Ungaria n.a.) și până la Borșa, și de la Petrești (satul Resighea) până la Ujgorod (localitate azi în Ucraina n.a.). Nu numai teritoriul era mare dar și numărul evlavioșilor.

În perioada interbelică dieceza s-a împărțit între Ungaria, Cehoslovacia și România. Funcționarea episcopiei a fost reglementată de concordatul dintre România și Vatican.

În 1940 se reface teritoriul diecezei viața prinde un nou avânt dar perioada este foarte scurtă și încărcată cu povara războiului. Înrolările, instalarea la putere a Partidului Național Socialist, deportarea evreilor și mai apoi a șvabilor sunt evenimentele care îndoliază această perioadă.

Pacea de la Paris 1946 aprinde flacăra speranței doar pentru o clipă. Odată cu instaurarea primului guvern democratic sub conducerea lui Petre Groza în 1947 se începe prigoana împotriva bisericii. Am putea numi ca cea mai grea perioadă din istoria diecezei dacă am analiza doar din punct de

vedere material. Dar dacă sângele martirilor era sămânța creștinismului, suferința este esența mântuirii.

Odată cu înlăturarea orânduirii socialiste începe epoca libertinismului care duce neapărat la secularizarea (păgânizarea, ateizarea) societății (ignorarea religiei). An de an bisericile se golesc tot mai mult, oamenii sunt mai preocupați cu cumpărăturile decât cu rugăciunile. În prim plan este afirmarea propriei persoane, nici de cum calitatea de „fii lui Dumnezeu” și mai degrabă „eu să fiu servit și nicicum eu să servesc voia lui Dumnezeu”. Oamenii cred fel de fel de ipoteze care mai de care mai „științifice și savante” dar ignoră Sfânta Scriptură în care este scris clar că, lumea se va sfârși odată, dar ora și clipa numai Tatăl cel Cereșc cunoaște. Orice altă afirmație este deșartă.

Începutul secolului XX sau perioada până în 1920

În toată Austro-Ungaria orientarea principală a muzicii sacre de la sfârșitul secolului XIX a fost dată de Mișcarea Ceciliană, în care un rol deosebit de important au jucat muzicienii diecezei romano-catolice Satu Mare.

Începutul secolului XX în dieceză este cuprinsă de febra pregătirilor pentru sărbătorirea centenarului diecezei din 1904.

Documente referitoare la desfășurarea evenimentelor sunt insignifiante din punctul de vedere a muzicii sacre. Volumul omagial „A Szatmári Püspöki Egyházmegye Szent Éve 1904”, redactat de Dr. Lessenyey Ferencz, bazat pe articolele publicate în periodicul „Heti Szemle” arată mai mult restaurările ce s-au făcut în catedrală prilejuită de sărbătorirea centenarului diecezei. În circulara episcopului este prevăzut ca în fiecare duminică la bisericile parohiale să se facă adorarea sacramentului corpului lui Isus. Această ceremonie cuprinde imnurile Pange lingua și Adoremus în limba latină și cântece în limba poporului.

Sărbătorile au culminat cu „Misa de aur” al episcopului care a avut loc la Mária Pócs (localitate azi în Ungaria) în data de 17 Septembrie 1904. Despre această misă solemnă se pomenește că episcopul a intrat pe „muzica veselă de orgă” și în timpul liturghiei s-au intonat imnurile Veni Sancte Spiritus și Te Deum laudamus. Tot în aceeași zi au avut loc liturghii votive solemne în Liceul de Băieți din Satu Mare și la Liceul de Fete „Maria Valeria” din Sighetu Marmăției. La liceul de fete mai este pomenită și programul artistic de după slujbă care a cuprins: „muzică, cântece și o melodramă”.

Cu ocazia anului jubiliar s-au făcut acte de caritate deosebite și din aceste acte au fost unele în favoarea muzicii sacre. În volumul omagial sunt pomenite donațiile: episcopul Meszlényi Gyula a donat pentru orga din biserica romano-catolică al orașului Hust (azi în Ucraina n.a.) 1500 coroane, pentru orga din Zsércz (localitate azi în Ungaria n.a.) 1100 coroane. Prelatul Kádár Ambrus pentru orga din Márokpapi (localitate azi în Ungaria n.a.) a donat 1200 de coroane, canonicul Hámon József a donat pentru pian și armonii la Institutul de Noviciat a Surorilor Milostive 1150 de coroane. Tot cu ocazia anului jubiliar maiestatea sa regele apostolic Franz Josef I a acordat dirijorului și organistului catedralei episcopale Josef Nitsch decorația „crucea cu coroană din aur”.

În acest timp funcționează școlile confesionale diecezane astfel la Sighetu Marmăției piariștii au o școală de băieți, iar fetele sunt educate în Liceul de Fete „Maria Valeria”; la Baia Mare minorii se ocupă de educație, la Satu Mare funcționează Școala de Băieți în convictul episcopal, sub îndrumarea călugărilor iezuiți; și Școala de Fete de toate gradele în cadrul Mănăstirii Surorilor Milostive. Nu trebuie ignorată nici renumita Școală al Piariștilor din Carei. Aceste școli erau adevărate centre de radiere a muzicii sacre.

În domeniul muzicii sacre, alături de cântul gregorian, diferite asociații ceciliene promovează cântece facile, de multe ori de inspirație populară.

Din motive pastorale, Pius al X-lea intervine printr-un motu proprio „*Tra le solitudini motu proprio*” în sărbătoarea sfintei Cecilia din anul 1903, intervenție care constituie Magna Charta a mișcării liturgice. Ideile de baza sânt: Roma trebuie să reprezinte un exemplu pentru întreaga Biserică. În esență, muzica trebuie să fie artistică, cu un pronunțat caracter sacru și universală: în concret, este admisă acea muzică ce se apropie de cântul gregorian sau de polifonie. Poate fi admisă și muzica modernă, însă dintr-însă trebuie eliminat tot ceea ce este profan; muzica este în serviciul liturghiei și nu invers. Partea solistică poate fi interpretată numai de preotul celebrant; femeile sânt excluse din cor, la fel și instrumentele zgomotoase, inclusiv pianul. Pe 25 aprilie 1904, sub controlul unei comisii romane, papa încredințează benedictinilor din Solesmes restaurarea autenticului text al cântului gregorian. Rezultatul muncii lor îl constituie publicarea între 1905 și 1912 a textelor oficiale ale cântului gregorian.

În 1925 sânt interzise cazulele așa-numite „gotice”, iar zece ani mai târziu Congregația pentru Rituri își exprimă serioase rezerve față de Misele dialogate, uitându-se astfel îndemnul lui Pius al X-lea pentru o participare activă la Liturghie. Alta era însă situația în diferitele țări europene.

Protagoniști ai mișcării liturgice precum Lambert Beauduin, Pius Parsch, Guardini și centrul Maria Laach din Germania dau o nouă viață liturghiei Bisericii. Misalul în limba germană Schott este răspândit încă din 1884, iar revistele liturgice de specialitate sânt din ce în ce mai căutate. În 1947 este publicată enciclica Mediator Dei, un document fundamental în reînnoirea liturgică. Este accentuat din plin faptul că liturghia nu înseamnă rubricism, ci cultul sacerdotal al lui Cristos, cult continuat în Biserică.⁵⁵ Muzica cea mai adecvată liturghiei catolice rămâne cântul gregorian, cântul polifonic și cântecele adunării (ale poporului în limba maternă). Precis că s-a publicat această enciclică și în dieceza sâtmăreană, dar ce repercusiuni a avut asupra evoluției muzicii sacre din zona noastră nu putem dovedi decât în perioadele mai târzii.

În dieceza Satu Mare s-a folosit cartea pentru orgă a lui *Tárkányi Endre „Énektar”* editat la Agria (Eger) pe la mijlocul secolului XIX. Cartea cuprinde acompaniamentul pe 4 voci ale cântecelor bisericești, între fraze găsim cadențe. În satele șvăbești mai circulau și cântece, care se copiau în caiete, armonizarea lor era foarte simplă cuprinzând 3 sau 4 acorduri majore sau minore. Pe lângă acestea am găsit în arhiva catedralei și cartea liturgică *Liber Usualis* cu muzică gregoriană.

Nu știm cât erau de pregătiți cantorii care au activat în această perioadă.

Trebuia să cunoască atât notația muzicală clasică cât notația gregoriană. Nu avem dovezi că se practica muzica gregoriană și la țară sau numai în catedrală. Contractul găsit din 1906 ne arată că erau învățători cantori. Pregătirea lor s-a făcut la Satu - Mare, deocamdată nu am dat de planul lor de învățământ, nu cunosc cât de pregătiți erau din punct de vedere al interpretării la orgă. Desigur de multe ori experiența acumulată de a lungul anilor, talentul și priceperea au adus roadele scontate. Nu trebuie să uităm că *exersatul îl face pe om maestru*.

NOTĂ de Retribuție

Copia nr. 2. Notă de retribuție Scaunul (consiliul) școlar al Școlii romano-catolice și consiliul bisericesc din Șandra au stabilit, cu caracter obligatoriu pentru membrii comunității bisericești, remunerarea

învățătorului cantor Láng János, ales în data de 22 Noiembrie 1906, în felul următor:

A. Ca și cantor:

a) dreptul deplin de folosință a locuinței de serviciu, cu grădina, curtea și acareturile aferente, ale căror întreținere conform vizitei canonice din 1834, revine comunei.

b) dreptul de folosință a extravilanului, postate în asolament, fânețe, cu suprafața totală de 14 pogoane ce se cuvin locuinței de serviciu.

c) 12 măsuri de cereale (baniță) adică, 6 măsuri de grâu curat și 6 de secară, pentru care sunt desemnați 2 delegați de către scaunul școlii, care au obligația de a strânge de la oameni și a măsura în podul casei învățătorului. Cu titlul „*pentru coacerea ostiei*” 2 banițe (obroc) de grâu curat, adunate și măsurate de cei 2 delegați amintiți mai sus.

Din stolă:

1) Mise pentru răposati cu parastas (*libera*) 1 coroană și 52 fileri

2) Mise pentru decedați, mise cântate și altele cerute 1 coroană și 04 fileri

3) Însmormântare adulți: 2 coroane și 10 fileri, însmormântare copii: 1 coroană și 04 fileri, însmormântare copii cu mantie 2 coroane și 10 fileri. La versuri (de adio) pentru mort 20 de fileri pentru fiecare strofă; dacă nu se cere, se va cânta 1-2 strofe dintr-un cântec comun.

4) Pentru slujbe (liturghiile) executate (procesate) în centru 5 coroane și 92 fileri

5) *Cununii* 2 coroane.

f) de la comună, pentru nevoi personale cantorul primește 6 stânjeni de lemne fasonate, de esență tare, gata depozitate în curte; alte 6 stânjeni de lemne pentru școală, aceasta dacă e cazul gata tăiate (mărunțite).

B. Ca învățător:

a) 190 de coroane în bani, asigurate în rate trimestriale de comunitatea bisericească.

b) 80 fileri, după fiecare copil de vârstă școlară, ce adună cei doi delegați menționați mai sus, până în 30 August în fiecare an, pe baza tabelului nominal întocmit de învățător în prealabil, suma se va preda pe bază de chitanță învățătorului.

c) 250 de coroane din fondul de stat, precum și sporurile cuvenite, conform normativelor în vigoare, tot din fondul de stat.

III Obligații:

a) să îndeplinească obligațiile (atribuțiunile) de cantor în timpul liturghiilor conform talentului său cel mai bun (posibilitatea cea mai bună).

⁵⁵ www.catolica.ro

b) să învețe toți elevii din Șandra, din cele 6 clase deocamdată într-o singură clasă, până când nu se rezolvă postul pentru încă un învățător, conform planului de învățământ elaborat de consiliul Episcopal din Ungaria.

c) să învețe copii din clasa de repetiție câte 2 ore în fiecare duminică, imediat după sfânta liturghie.

D după imobilele menționate în capitolul I, articolele a) și b) impozitul plătește învățătorul-cantor.

Încheiat la Șandra în data de 25 Noiembrie 1906, Schwegler Alajos – președintele scaunului școlar, paroh romano catolic și: Lanz János, Keiser Mihály junior, Teschler Mátyás, Toma János, Engel Mihály, Kaiser Vince, membrii scaunului școlar.

Nr. 132 Că toate punctele notei de remunerație corespund întocmai cu originalul certfic

1906 cu ștampila parohiei și semnătura (iscălitura) mea personală.

Ss. Schwegler Alajos
Președintele scaunului școlar paroh rom. cat.

Tabel 1). Banii primiți de cantori după liturghiile
acompaniate cu orgă

Nr. crt.	Anul	coroane	fileri
1	1900	49	33
2	1901	5	56

Tabel nr. 2 cu banii primiți de cantor după liturghiileacompaniate cu orgă
în anii 1911-1912-1913

Nr. crt.	Poziția în registru	textul	coroane	fileri
		1911		
1	4	Org.		70
2	6	Pro org.	1	56
3	7	Pro org	2	12
4	8	org	2	10
5	10	organ	1	84
6	11	Pro org.	1	56
7	12	Pro org.	2	12
8	13	Pro org.	1	56
9	14	Organ	1	17
11	18	Pro org.	1	56
12	19	Org.	1	17
13	22	Organ	0	93
14	23	Organ evolum	0	93
15	25	Org.	2	68
16	26	Org.	1	17
		Total	23	17
		1912		
1	4		1	56
2	5		3	12
3	7		1	56
4	8		4	68
5	9		1	56
6	Pentru cantor	Fundații centrale	5	49
7	Pentru cantor	Fundații de casă	14	58
		Total	32	55
		1913		

1	4		1	56
2	5		3	12
3	7		1	56
4	8		4	68
5	9		1	56
6	Poz. 2 b)	cantor	5	49
7	Poz. 7.b)	cantor	14	58
		Total	32	55
		Pentru întreținere învățător	4	

La începutul secolului XX în mai multe biserici se schimbă orgile mecanice cu orgi pneumatice. Așa putem aminti în Carei, Rătești, Sanislău, și Sighetu Marmăției, orgi Angster, la Satu Mare în bisericile Sfântul Ioan apostol și evanghelist (Hildegarda), Sfânta Fecioară Concepția Imaculata, Sfântul Iosif, în Terebești, orgi Rieger. Banii pentru o orgă nouă se aduna din donații. Din registrul de cheltuieli și venituri a fostei parohii Socond a rezultat următorul material:

Orga din Socond

Orga care se găsește în biserica romano-catolică din Socond, a fost construită de *"Fabrica de orgă al curții imperiale și regale al fraților Rieger din Jägerdorf și Budapesta Opus 868."* Anul construcției este 1901. Suma necesară pentru instrument s-a adunat din donații, astfel:

episcopul Meszlényi Gyula - 200 coroane
parohul din Homorodul de jos preot Einholz József -40 coroane
Dr Láng Antal - 40 coroane
parohul local, preotul Láng Ferencz - 50 coroane
Láng István - 10 coroane
Kölcsey Rudolf cantor- învățător - 24 coroane
donația credincioșilor locali - 63 coroane
donația greco-catolicilor⁵⁶ pelerini la Maria Poci-3,24 coroane⁵⁷.

⁵⁶ locuitorii satelor românești din împrejurimi n.a.

⁵⁷ Registrul de bilanț, venituri și cheltuieli al parohiei Șandra din 1901.

Aprobarea episcopiei pentru construcția instrumentului nou are numărul 969 din 1901. Plata instrumentului s-a realizat astfel:

în 1901: - avans pentru orgă, 200 coroane

- cheltuieli de transport 4 coroane

- în prețul instrumentului 700 coroane

- idem în 17 decembrie 100 coroane

- pentru calfa care a montat 6 coroane

- asigurarea contra incendiilor 6,76 coroane

în 1902: - asigurarea contra incendiilor 11,60 coroane

- pentru subansamblul orgii 18,36 coroane

3. în 1903: - rata pentru orgă 300 coroane

- asigurarea contra incendiilor 11,60 coroane

4. în 1904: - asigurarea contra incendiilor 11,60 coroane

- asigurarea orgii contra incendiilor 4,8 coroane

5. în 1905: - rata pentru orgă 200 coroane

- asigurarea contra incendiilor 36,48 coroane pentru transportul acordorului de orgă de la Ardud 4,60 coroane⁵⁸

6. în 1906: - ultima rată pentru orgă 338 coroane

- asigurarea contra incendiilor 30,59 coroane.

Din calculul meu reiese că s-a plătit pentru instrument 1838 coroane.

⁵⁸ După 4 ani de funcționare s-a făcut acordarea instrumentului din nou !!!n.a.



Orga din Socond

Școala de Muzică a orașului Satu Mare

Școala de Muzică a fost înființată în anul 1903, și-a deschis porțile la 6 septembrie aceluiași an. Cursurile s-au desfășurat în secțiile de: pian, vioară, violoncel, contrabas, instrumente de suflat, țambal, canto, cor, teoria muzicii, dicteu muzical și armonie. În 1903 era director, preotul romano-catolic, Pataky Stark Lajos, iar în anul 1940 Franz Hoffmann.

Această instituție pe lângă faptul că pregătea muzicieni laici a contribuit și la ridicarea nivelului calitativ al muzicii bisericești. Pe lângă faptul că în biserică erau la modă misele cu orgă, cor și orchestră și în teatru erau concerte cu compoziții de inspirație biblică.

Urmașii de drept al acestei instituții astăzi sunt *Școala populară de artă și Liceul de Arte Aurel Popp*

Perioada Interbelică (1920-1940)

După Pacea de la Trianon din 1920 teritoriul diecezei a fost sfâșiată în 3 părți, o parte în Cehoslovacia, o parte în Ungaria și partea mai mare în România. La început după tratatul de pace România a pornit tratativele cu Vaticanul pentru încheierea unui concordat. Datorită faptului că diecezele din vestul Transilvaniei au fost divizate în România Mare sau făcut restrângeri de episcopii. Partea diecezei sătmărene rămasă în România a fost comasată cu dieceza orădeană și în fruntea episcopiei a fost numit preotul din Banat Fiedler István.

Autoritățile române au preluat o parte din școlile confesionale, așa s-a întâmplat cu noua clădire a Liceului de Băieți transformată în Liceul Național Mihai Eminescu (1920), la Școala Piariștilor din Carei în 1923 au retras autorizația de funcționare. Totuși în școlile rămase se face o educație exemplară în privința muzicii sacre. Preparandia (Școala de învățători și cantori) a funcționat mai departe.

La începutul secolului XX, se hotărăște construirea unui instrument modern. Autorul proiectului instrumentului este preotul Haller Jenő, muzician de talie europeană. Alte oferte au fost făcute de firmele Angster din Peci, înregistrate la episcopie cu numărul 2867/1913 și Rieger din Budapesta, cu numărul 681/1914. Contractul cu firma Rieger este înregistrat cu numărul 757/1914. Din păcate, încă nu am dat de urma acestor acte. Ofertele au fost date spre rezolvare preotului Pataki Stark Lajos. În ziarul „Katholikus Kántor” (*Cantorul Catolic*), din 15 Mai 1914, a apărut articolul „Orga nouă a Catedralei din Satu Mare”, care dă de veste că „Episcopul nostru, Pastorul principal, a însărcinat firma Rieger din Budapesta să construiască o orgă nouă. Pastorul nostru va acoperi toate cheltuielile din averea proprie, pentru care se înalță spre Stăpânul Cerului ruga de mulțumire a credincioșilor, să binecuvânteze pastorul nostru cu misa de aur!” S-a comandat o orgă mare, cu 3 manuale și pedalier, cu 4180 de tuburi (3125 din aliaj de orgă, 267 din tablă zincată și 450 din lemn, 338 ancii), orga urma să fie cu sistem pneumatic, pentru suma de 38 000 coroane, sumă ce va fi suportată de episcop, la firma Rieger din Budapesta.

Doamna Haller Terezia a confirmat că instrumentul a fost proiectat de renumitul muzician, preotul Haller Jenő. La inaugurarea instrumentului trebuia să cânte părintele Haller, dar dânsul a decedat în 1915. Constructorul orgii era firma Rieger, număr opus al instrumentului este 2162, anul contractării 1914, s-a terminat și s-a inaugurat în 1925.

În ziarul „Viața catolică” din 4 martie 1925 a apărut un articol: „Revelația enormă a mărinimiei Părintelui Episcop este faptul că a sosit și, în scurt timp orga nouă își va ocupa locul în catedrala întinerită (de anul sfânt jubiliar a fost renovată în exterior și interior n.a.). Este o realizare senzațională a concepției moderne în construcția de orgi. Ca să avem habar de măreția instrumentului, amintim doar atât că această orgă va fi cea mai mare orgă din România, cu 56 mutații (registre) solo și 10 mutații auxiliare. Și în Ungaria doar 3 sunt mai mari: una în biserica Matei din cetatea Budei, cea din Academia de Muzică din Pesta și cea din bazilica (Sfântul Ștefan n.a.) din Pesta. (*Așa era atunci!*- notează Sipos Fr., în 1965). Mecanismele

instrumentului sunt pneumatice (cu aer comprimat). Producătorul instrumentului este Rieger Ottó și fiul din Budapesta.

Tot acest ziar scrie, în 8 iunie 1925 că numărul tuburilor orgii este de 4140. Tuburile cele mai înalte sunt de 5 metri și jumătate, iar cele mai mici de 12 milimetri. Sonoritatea instrumentului depășește sonoritatea orchestrei celei mai mari filarmonici.

Inaugurarea s-a făcut în Duminica de după Ziua Domnului, la ora 6 după masă, cu un program foarte frumos: 1). Uvertură cu orgă. A interpretat Klicska József - dirijor. 2). Weisz: *Esto mihi*, interpretată de doamna doctorului Mureșan S. 3). Haydn: *Cele șapte cuvinte a lui Cristos* - fragmente a fost interpretat de quartetul condus de profesorul Hoffmann Ferenc. 4). Beethoven - *Credo* din *Misa în do major* a fost interpretat de corul mixt al catedralei. 5). Final cu orgă - interpretat de dirijorul Klicska József.

Orga veche s-a vândut la un preț modest comunității bisericești din Moftinul Mare.”⁵⁹

O altă problemă deosebită pentru această perioadă era completarea prospectului orgilor. La sfârșitul războiului din 1918 au fost rechiziționate de către Ministerul de Război al Ungariei fluierile mari din orgi în scopuri militare. Majoritatea instrumentelor diecezei au fost descompletate, mai puțin orga din Coștui (Județul Maramureș), deoarece aceasta se găsește departe de șosea. Cu mari sacrificii materiale au reușit comunitățile catolice să completeze instrumentele. Atelierele care au realizat acest deziderat au fost: Firma Wegenstein din Timișoara; Atelierul lui Seidl Francisc din Oradea.

Printre actele Parohiei Romano-catolice din Șandra am găsit procesul verbal de preluare a instrumentului de către consiliul parohial de la Richard Wegenstein.
Nr. 53/1934

⁵⁹ Sipos Ferenc „A szatmári egyházmegye története” manuscris în Arhiva Diecezană

Încheiat în biroul parohiei din Șandra, la ședința consiliului bisericesc.

Au fost prezenți: Függe Márton preot paroh, notarul Czier József și consilierii enumerați mai jos. În afara de aceasta, comunitatea a invitat ca și specialiști pe Sfinția sa Diczig Béla preot paroh din Rătești și cantorul învățător din Socond Wieland János, precum și constructorul de orgă Richard Wegenstein.

Scopul ședinței a fost recenzia orgii ce a fost reparată sub aprobarea cu nr. 1705/1933 a înaltului for bisericesc.

Domnii invitați ca specialiști, examinând tuburile noi din prospect, le-au găsit că au aspect foarte plăcut, sunetul lor sunt puternice, metalice, penetrante, curat intonate și acordate corespunzător. Cele 45 de tuburi Gamba, au grosimea peretelui bun, rezistent, executate din tablă zincată, galvanizată cu aluminiu. Barba lor cu role, oferă un sunet de instrumente cu arcuș, de tărie medie, de un timbru deosebit de frumos. Tuburile au fost intonate în totalitate corespunzător, și tot instrumentul a fost reacordat foarte bine. În general cei doi specialiști, despre funcționarea orgii în stadiul actual au vorbit numai în superlative (cu cuvinte de laudă). Membrii consiliului bisericesc sunt mulțumiți cu sunetul orgii.

Domnul maestru constructor de orgă, Wegenstein Richard acordă o garanție de 3 ani pentru buna funcționare al instrumentului, excluzând intervențiile brutale din exterior.

Urmează ștampila parohiei și semnăturile.

Un eveniment deosebit din această perioadă a fost și Sinodul Diecezan, care are mai multe articole referitoare la practicarea slujbelor divine.

Redăm mai jos Hotărârile Sinodului Diecezan din 1938 ținut între 26-28 octombrie la Oradea care se ocupă cu muzica sacra:

În legătură cu persoana cantorului articolul 334 stabilește:

Pe postul de cantor poate fi ales doar bărbat romano-catolic cu viață (moravul) exemplară, care are pregătirea de cantor sau cel puțin cunoștințe

necesare certificate (atestare) de persoane autorizate (competente), are auz muzical și voce foarte bună și cunoștințele liturgice necesare.

Pregătirea de cantor este atestată de certificat sau scrisoare de recomandare de la locul de muncă anterior, redactată de persoane competente.

Femei, chiar dacă au certificat pot fi încadrate doar cu aprobarea episcopului și numai ca suplinitori. Pentru înmormântări, procesiuni și ceremoniile *săptămânii mari* este obligată să găsească suplinitor bărbat.

În lipsa cantorilor autorizați cu aprobarea forului superior se poate angaja persoane evlavioase cu cunoștințe necesare îndeplinirii serviciului dar numai temporar.

În articolul 335 sunt precizate următoarele:

Cantorul poate fi angajat numai pe bază de concurs sau prin invitație.

Pentru concurs se formează o comisie prezidată de protopop. Rezultatul concursului este stabilit prin vot secret. În caz de egalitate de puncte dreptul de a decide are președintele. Concursul cuprinde probe de interpretare la orgă și vocal – dar nu în cadrul liturghiei.

Alegerea se definitivează de forul superior. Contestațiile se depun în termen de 8 zile la forul superior.

După alegere comitetul bisericesc stabilește veniturile și obligațiile cantorului conform anexei 10 din hotărâri.

Ocupare postului să se facă în cadru festiv, în biserică. Preotul înainte de slujbă ține o cuvântare după care în fața altarului cantorul cu lumânare aprinsă în mână va rosti rugăciunea Cred într-unul Dumnezeu și după aceea depune jurământul de cantor.

Articolul 643 prevede ordinea și curățenia în tribunele (galeriile) bisericii, pentru care răspunde cantorul. Printre altele prevede ca partiturile, cărțile de cântece să fie păstrate în dulapuri închise. Bunurile să fie predate cantorului pe bază de inventar în momentul investiției sale, de asemenea la renunțarea serviciului să predea pe baza inventarului.

Am găsit de cuviință să notăm și articolul 699 care are următorul conținut:

Parohii conform prescripțiilor legale în vigoare au obligația să celebreze următoarele sărbători naționale:

- 24 ianuarie – unirea principatelor și tuturor românilor;
- 24 februarie – aniversarea promulgării noii constituții;
- 10 mai – declararea independenței României;
- Înălțarea Domnului (conform calendarului românesc) – ziua eroilor;
- 8 iunie – ocuparea tronului de majestatea – sa Carol al II-lea;

- 6 august – ziua victoriei de la Mărășești;
- 16 octombrie – ziua de naștere a majestății sale Carol al II-lea;
- 8 noiembrie – ziua onomastică a majestății sale Mihai mare voievod;
- 1 decembrie – ziua unirii Ardealului cu vechiul regat.

În aceste zile la ora stabilită împreună cu autoritățile locale preotul paroh va celebra un *Te Deum* festiv împreună cu rugăciunile și orațiile prescrise, cu rugă separată pentru rege *Salvum fac regem nostrum...etc.* După aceasta preotul dă binecuvântarea cu crucea. Ceremonia se încheie cu intonarea imnului național.

Cântecul ecleziastic (bisericesc)

Acest capitol are 7 articole care stabilesc reguli clare pentru desfășurarea slujbelor divine.

Articolul 730 arată importanța cântecului ecleziastic în desfășurarea ceremoniilor. Aceste cântece trebuie să fie în concordanță cu prevederile decretului papei Piu al XI-lea care are două cerințe de bază:

a). Cântecul să fie ferit de influențe *laice*. Să se evite melodiile dulci și sentimentale.

b). Cântecul să fie *universal*, adică, scris în concordanță cu legile generale ale ecleziei, să difere de cântecele laice atât ca formă cât și melodie.

Articolul 731 subliniază că; cel mai potrivit pentru demnitatea liturghiilor este muzica *gregoriană*, că esența muzicii sacre este cântecul, și anume cântecul aleatoriu (alternativ) al clerului, corului și poporului. Aici găsim 4 paragrafe astfel:

a). Importanța cântecului gregorian în pregătirea preoților.

b). Responsabilitatea preotului paroh pentru calitatea și frumusețea cântului la slujbele divine.

c). Preotul are obligația de a iniția și evlavioșii în muzica gregoriană.

d). Parohul să silească (să pretindă) ca poporul să cânte împreună cu cantorul *responsoriile*.

Articolul 732 se referă la cântul polifonic, deoarece acest stil se asortează mai perfect slujbelor divine. Și aici sunt 3 paragrafe care se referă la:

a). Cantorul are obligația să organizeze corul bisericii, care să asigure solemnitatea sărbătorilor.

b). Cel mai potrivit loc pentru inițiere în cântarea polifonică este școala. Aici cantorul să se silească să formeze deprinderea de a cânta la două sau mai multe voci. (La aceea vreme cantorul îndeplinea și funcția de învățător n. a.).

c). Unde există posibilitatea corurile de femei să fie înlocuite cu cor de băieți. (Perioada de înaintea celui de al II-lea Sinod din Vatican nu acorda drepturi egale între femei și bărbați n. a.).

Articolul 733 se ocupă de cântecul „poporului”. Deși cântul mulțimii are o tradiție veche aceasta contravine prescripțiilor bisericii în melodie și limba folosită totuși, *ad majora mala evitanda*, e mai bine să cânte mulțimea în limba lui decât să stea pasiv la misa solemnă.

Cântul poporului trebuie să fie:

- cu text liturgic, aprobat de biserică, corespunzător sărbătorii;
- devotat (ahiat); să nu fie târăgănat nici urlat;
- unison; să nu se permită cântarea în terță; pentru realizarea acestei cerințe să intoneze cântecul într-o gamă mediană pentru a evita sunetele grave și cele înalte.
- pentru conducerea cântecului mulțimii cantorul să împartă membrii corului în mijlocul evlavioșilor;
- învățarea copiilor de vârstă școlară este cea mai bună școală de canto pentru cântecele mulțimii, dar nu numai cantorul ci și cateheții să acorde atenția deosebită învățării cântecelor religioase;
- sinodul vede necesitatea reformării cântecului poporului, are în vedere elaborarea unui plan pe mai mulți ani privind introducerea în uz a cântecului „*Szent vagy Uram*” adică *Sfânt ești Doamne*.

Articolul 734 se referă la instrumentele de muzică ce pot fi folosite în cadrul liturghiei. Aici este evidențiat faptul că instrumentul muzical cel mai adecvat pentru acompanierea mulțimii este ORGA. Folosirea altor instrumente biserica permite numai în cazuri excepționale. Este interzisă practicarea muzicii instrumentale, de asemenea folosirii excesivă a instrumentelor pentru acompanierea cântecelor. De asemenea interzice folosirea de sine stătătoare a instrumentelor din alamă (alămurilor) și a celor de percuție, excepție fac doar procesiunile. Este de dorit:

- să existe un comitet permanent al diezei care aprobă procurarea instrumentelor noi și repararea celor vechi. Să înlăture cârpogea și să aprobe numai instrumente de calitate. Ieftin numai instrumente proaste se pot achiziționa.

– fiecare paroh are obligația să se îngrijească de întreținerea *regulată* a orgii. Aceasta numai prin forul superior. O curățire anuală prelungește funcționarea instrumentului cu multe decenii. Contractul cu firme mari micșorează cheltuielile bisericii.

– să se facă curățenie regulat și în tribuna bisericii: ștergerea prafului să se facă cu cârpă umedă sau îmbibată în ulei.

– consola orgii să fie permanent închisă, între tastele pedalierului să nu fie mizerie, dacă nu este folosită pedalierul să fie acoperită cu scândură.

Articolul 735 stabilește modul de acompaniere a cântecelor mulțimii. Biserica întotdeauna a pus accent deosebit pe pregătirea organiștilor și muzica de orgă să corespundă demnității (solemnității) locului și evenimentului. De aceea sinodul stabilește următoarele:

- forul superior al diezei să reflecta asupra pregătirii cantorilor. Preparandiile de astăzi nu au programa necesară însușirii depline a meseriei de cantor. Instruirea cantorilor trebuie să aibă o durată minimă de un an pentru ca să se poate realiza reforma cântului bisericesc.
- să convoace forul diezei cantorii în grupuri mici pentru reciclare, să aibă posibilitatea pregătirii practice și astfel înlăturarea lacunelor în cunoștințe.
- cantorul să se pregătească pentru fiecare slujbă divină, să învețe fiecare cântec înaintea liturghiei. Și cele mai mici *Interludii* să interpreteze din cărțile recomandate, pentru a evita rătăcirile anapoda în timpul slujbei.
- să nu cânte tot timpul cu fortissimo, să folosească intermitent și registre mai domole. Să nu folosească Tutti mai ales când biserica e goală.
- să nu folosească interludii lungi, să cânte mai mult mulțimea. Să nu pună la încercarea răbdarea evlavioșilor prin cuplarea și decuplarea densă a registrelor.
- cantorul să cânte împreună cu poporul și nu în *solo*. Să conducă cântecul mulțimii și să lase să se desfășoare evlavioșii, menținând tempoul fără să intervine cu cadențe.
- să țină în timp util repetiții în care să înglobeze copii mai instruiți și membrii mai pricepuți ai corului.
- prescripția liturgică interzice folosirea orgii și numai pentru acompanierea cântecului admite la slujbele funerale, la liturghiile din *Advent* și *Postul mare*, excepție fac duminicile *Gaudete* și *Letare*. Folosirea discretă a orgii în aceste duminici să facă simțită și distinctă aceste principii a bisericii.
- *responsoriile* și *prefața* să nu fie acompaniate cu orgă. Ultima este strict interzisă proxima ajută mulțimea să se încadreze mai ușor în liturghie.

- numai texte și melodii aprobate se pot utiliza la ceremonii, evitând motive profane atât în cântec cât și în muzica de orgă, care ar trezi gânduri lumești în mulțime.
- să nu îngreuneze preotul în mersul slujbei divine cu cântece lungi și repetiții de refrene.
- este interzisă la liturghii funerale pomenirea (Clevetirea) mortului; doar numele de botez se poate pomeni. Verșurile dezgustătoare pentru mort să fie înlocuite cu cântece și rugăciuni corespunzătoare.
- cărțile noi pentru reformă să se procure pe cheltuiala bisericii. Cantorul să aibă un inventar precis și să se îngrijească de aceste cărți.

Sunt recomandate cărțile:

Kapossy Gyula Szentartáskönyv

Huber Korális tanfolyam – Harmonia Sacra (Timișoara; Missio.)
edițiile revistei *Magyar Kórus*; și în curând va apare *Erdélyi Szentartáskönyv*.

Articolul 736 arată că fiecare reformă se poate realiza numai cu o pregătire temeinică și se face un plan de realizare cu termene stabilite, se verifică stadiile de realizare.

Pentru aceasta se recomandă:

- forul diecezei să numească un *director de muzică sacră* și o *comisie de specialiști*.
- dieceza să se ocupe de *pregătirea specialiștilor* atât din rândul preoților cât și din rândul muzicienilor laici, și din rândul cantorilor.

În anul 1932 apare la Budapesta noua carte cu acompaniament pentru orgă și cântecele adunării propuse de Consiliul Episcopal Maghiar „*Szent vagy Uram*” adică *Sfânt ești Doamne*. Despre această carte vorbeau hotărârile Sinodului. Nu cu mult timp după apariție dreptul de publicare a obținut și editura din Timișoara, aici lipsea doar capitolul cu cântecele referitoare la sfinții naționali.

Pentru răspândirea cântecelor din această carte, preoții făceau repetiții cu adunarea evlavioșilor după liturghiile de duminică și sărbători. Nu trebuie să uităm că pentru depășirea traumei provocate de destrămarea diecezei, au luat ființă în cadrul ecleziei diferite organizații și asociații. Așa erau organizații de flăcăi, de fete, asociații corale, de altar, organizația rozariului, a gărzii Inima lui Isus, ș. a.

În această perioadă pe lângă cantori mai activează profesori dirijori de coruri, preoți organiști, se țin concerte în biserică, se organizează reuniuni corale sub egida Societății Orășenești de canto sau a *Asociației Naționale Corale*.

Una dintre persoanele proeminente al orașului și al diecezei din această perioadă au fost Franz Hoffmann și preotul Diczig Béla.

Franz Hoffmann (1873—1945)⁶⁰



S-a născut în anul 1873, în localitate Stahlau (azi Cehia. n.a.). Primele lecții de vioară a primit de la învățătorul școlii elementare.

A știut să cânte la orgă deja la vârsta de zece ani și l-a înlocuit pe cantorul învățător la slujbele bisericești, umblând din sat în sat, care era luat în armată, datorită războiului de atunci. A terminat Liceul Realist din Pilsen, apoi Academia de Muzică din Viena.

A studiat vioara cu maestrul Hellmesberger, iar compoziția cu Grädener și Robert Fuch. Și-a început cariera ca dirijor în anul 1895. Mai târziu a ajuns dirijor la Regimentul Nr. 5 Infanterie din Miskolc (azi în Ungaria, n.a.). Din 1917 este dirijorul fanfarei militare din Mezökövesd (tot

⁶⁰ Borovszky, Samu ș. a., *Szatmár-Németi sz. kir. város, Országos Monográfia Társaság, Budapest f.a.*

în Ungaria). A fost 29 de ani muzicant în armată. În timpul Republicii Sfaturilor (bolșevic) din Ungaria, s-a stabilit la Satu Mare. Aici devine în 1921 unul din fondatorii *Societății Filarmonice din Satu Mare*.

A deschis o *Școală de Muzică Publică*, unde pe lângă examenele de sfârșit de ani mai susține 2-3 concerte școlare pe an. Era una din personalitățile proeminente ale vieții muzicale Sătmărene, a fost dirijorul *Corului Industriașilor din Satu Mare*. De asemenea a condus corul mixt de la biserica *Hildegarda* (între 1931 și 1939) și mai avea un cor bărbătesc pe lângă acestea.

Corul bisericii romano-catolice *Hildegarda* s-a înființat în 1931. Numărul membrilor corului în anul 1939 a crescut la 50 de persoane. În anul 1938 la concursul național de cântece organizat de orașul Cluj, corul de femei și corul mixt sub bagheta lui Hoffmann au obținut premiul I. Dirijorul i s-a acordat titlul de „dirijor de prim rang”.

Ca și compozitor a creat următoarele piese: *Două simfonii, Mai multe dansuri simfonice slave, românești și maghiare, Misa Sfântul Francisc de Assisi* dedicat preotului Szabó István vicar episcopal general, prelat papal, binefăcătorul parohiei Hildegarda, membru al Ordinului Franciscan Confrater; *Misa Opus 200, Misa în re major, Misa în do major Opus 138*.

Din lucrările pentru cor, merită să amintim mai ales prelucrările pentru cor bărbătesc și cor mixt, din folclorul maghiar, ciclurile:

1. din colecția lui Béla Bartók cântecele:

Kedves édesanyám (Mamă Dragă)

Jaj de beteg vagyok (Vai cât îs de bolnav)

Igyunk itt (Hai să bem aici)

2. Ciclul de cântece populare:

Hogyha lát is nap-nap után (Chiar de mă vede zi de zi)

Akkor gyere mikor mondom (Atunci să vii când îți spun)

Barna babám, barna babám (Mândra mea cea brunetă)

Jaj a csókja de jó édes (Vai, sărutul ei cât îi de dulce)

3. Alt ciclu de cântece populare

Esteledik, a kis madár a fészékét takargatja (S-a înserat, păsărica își acoperă cuibul)

Azt mondják a leány mind hamis (Așa se spune toate fetele sunt fățarnice)

Peng, peng, peng, peng a sarkantyum (Îmi zornăie, zornăie, zornăie pîntenul)

4. Cântecele *Fehér liliomszál* (Fir de crin alb), versurile de Endrődy Sándor, muzica lui Dienzl Oskár, prelucrare pentru cor mixt Franz Hoffmann.

5. *Dalok tüzes szekerén* (În carul de foc al cântecelor), versurile lui Ady Endre, muzica pentru cor mixt Franz Hoffmann, Opus 170.

6. *Nótázó vén bakák* (Soldați veterani, petrecăreți), versurile lui Ady Endre, muzica pentru cor mixt Franz Hoffmann.

7. *Ciclul Magyar népdal kincs. Magos a ruta fa* (Comoara folclorului maghiar. Este înalt copacul de rută) compus pentru cor mixt.

Dintre cântecele religioase compuse de acest compozitor amintim: *Tantum ergo, Ave Maria, Evlavie, Evlavie zilnică, Cântec pentru Sfântul Anton de Padova, Corpul lui Cristos* duet pentru soprană și alto cu acompaniat pentru orgă, *Cred într-un...*, *O Sanctissima anima* pentru cor mixt la 4 voci, *Marș funebru* pentru Ladislau Fekete de Nagy-Iván; *Marș de intrare* opus 202, *Deviză (Moto)* versuri de P. Atanáz, *Pe masa verde*, și *Serenadă de tangou* pentru cor de femei.⁶¹

Lucrările au fost tipărite la Editura Johann Kliment din Viena.

Am reușit să găsim câteva date din biografia lui la arhiva de note muzicale a parohiei Sfântul Ioan apostol și evanghelist, notate pe o hârtie. Probabil aceste informații au fost notate cu ocazia vestei morții sale, în vederea întocmirii unui necrolog. Nu cunoaștem autorul însemnărilor de mai jos.

„În anul 1924-a devenit profesor de muzică în Școala de Muzică din Satu Mare.

Între anii 1931-1943 – a fost dirijorul corului bisericii Hildegarda din Satu Mare (se spune că dacă a dus vreun cor la vreo reuniune, întotdeauna se întorcea cu premiul I, așa sunt pomenite concursurile din 1931; 1936; 1938).

A mai activat între 1940-1943 – ca director la Școala de Muzică, din orașul Satu - Mare. Era dirijorul Corului Casinei Civile (înființată în 1925, n.a.). A predat ca profesor de canto și muzică la Liceul Reformat de băieți și la Liceul Convictului Episcopal Romano-catolic, în Satu Mare. În această perioadă a avut între 30 și 50 de elevi la care preda instrument în particular”.

Printre actele personale am găsit o adresă al Comandamentului Militar al orașului, din data de 13 Septembrie, 1940; în care este rugat ca

⁶¹ Borovszky, Samu ș. a., *Szatmár-Németi sz. kir. város, Országos Monográfia Társaság, Budapest f.a.*

împreună cu D-na Fekete, născută Hermann Ella și D-na , soția lui Dr. Csengeri István, în termen de 3 zile să comunice propunerile pentru redeschiderea Școlii de Muzică Orășenească.

În 1 Octombrie 1940, primarul orașului Satu Mare, îi face o adresă prin care i se transmite că pe lângă atribuțiile de director, mai este numit și profesor interimar la catedra de vioară și pian, retribuiția lui fiind stabilită la 200 de pengei lunar.

Se pare că a avut probleme și cu armata, dovada fiind un bilet scris de mână, care în 3 puncte îi descrie detaliat la cine, când și unde să se prezinte în Budapesta, la secretariatul Ministerului Apărării Naționale, și să facă aluzie la discuția în legătură cu această problemă, ce a avut loc între secretarul ministrului și deputatul de Satu Mare, Pakocs Károly, preot romano-catolic, vicar general al episcopului. Acest bilet dovedește zvonurile care mai circulă și azi prin oraș că, Hoffmann a venit în Satu Mare ca să se ascundă de responsabilitățile militare.

În 1945 s-a îmbolnăvit și fiul său Rudolf, l-a chemat în Budapesta. Din păcate nici medicii de acolo nu l-au putut salva, a murit în același an.

Rolul îndeplinit de Franz Hoffmann în dezvoltarea muzicii simfonice și bisericești al orașului Satu Mare, încă nu este bine elucidat. Efortul lui merită să fie cercetat în amănunt. *Societatea Filarmonică din Satu Mare* a jucat un rol important în răspândirea muzicii simfonice în această regiune în perioada interbelică. Orchestra care a funcționat aici a avut fericita ocazie de a acompania pe cel mai mare violonist al țării noastre, George Enescu.



Diczig Béla (1889- 196?)

Diczig Béla preot romano-catolic născut la 1 Ianuarie 1889, în localitatea Tiream, județul Satu Mare. Gimnaziul și Liceul l-a terminat în Carei și Satu Mare, iar Teologia, în orașul Satu Mare. A fost hirotonisit la 2 iulie 1911. A îndeplinit funcția de capelan la Fehérgyarmat (azi în Ungaria, n.a.), Baia Sprie și Baia Mare. Între anii 1916-1937 a fost paroh la Rătești, din 1937 la Moftinul Mare.

A fost conducătorul instituțiilor și societăților bisericești. Ca muzicant s-a ocupat foarte mult cu muzica religioasă, a organizat multe coruri, pe care le-a dirijat. A publicat articole muzicale în diferite reviste.

Ar fi nedrept să nu-i pomenim pe cel mai mare mecena ai diecezei din această perioadă: episcopul *Bornemisza Tibor* a oferit 38000 de coroane în anul 1914 pentru orga cu 3 manuale și 57 registre care s-a inaugurat în 1925 ce există și astăzi în catedrala romano-catolică din Satu Mare.

La sfârșitul acestei perioade autoritățile române au interzis adunările oamenilor. Au fost diferite procese politice, la orice adunare se presupunea că sunt cu scop iredentist și naționalist. Suflul războiului era în aer.

Perioada celui de al doilea război mondial (1940 – 1946)

Pentru această perioadă s-a refăcut teritoriul inițial al diecezei. Școlile confesionale au fost refăcute și aş dori să menționez că în Liceul Regal Catolic de la Satu Mare s-a predat LIMBA ROMÂNĂ obligatoriu în clasele de liceu.⁶² Declarațiile unor pseudo istorici despre perioada hortystă nu întotdeauna sunt la locul lor.

În această perioadă se simtă o orientare „naționalistă” pe tărâmul muzicii sacre. Aceasta se manifesta prin accentuarea folosirii cântecelor mariane în care Maria este slăvită ca „Patrona Hungariae”, sunt mai des cântate cântece ale adunării evlavioșilor cu conținut patriotic (de exemplu *Credo-ul unguresc*) și cele care imploră sfinții conaționali. Trebuie să amintim ceremoniile care s-au celebrat pentru cei de pe front, pomenirea lor în litaniile din după masa duminicilor. La familiile mari s-au rânduie fetele cu „Buline roșii”, tinere voluntare care ajutau în gospodăriile familiare.

S-a pus un accent deosebit în învățarea cântecului religios al adunării. Trecerea cărților și revistelor peste „graniță” nu mai pune probleme. Cartea „*Szent vagy Uram*” ajunge la toate bisericile parohiale,

⁶² Declarația lui Tircsi Albert din Zajta (localitate în Ungaria n.a.) cu ocazia taberei etnografice din 2002.

apar revistele „*Magyar Kórus*” care au în anexă motete la 2 sau 3 voci pentru coruri egale și la 4 voci pentru coruri mixte.

În catedrala episcopală dirijor și organist a fost Wizler Egyed în această perioadă. Wizler Egyed a fost organistul și cantorul bisericii începând cu 1925 și până în Septembrie 1972, când a murit. Pe lângă corul catedralei a condus și corul fabricii de confecții Mondiala, corul Cooperativei Munca, și corul și orchestra pedagogilor din Satu Mare. „Dacă s-a prezentat le vreo reuniune corală precis că a adus premiul I” a rostit preotul la înmormântarea lui. În timpul lui corul catedralei a cântat la liturgiile solemne duminica și sărbătorile religioase mai importante, în limba latină. Printre misele sale preferate era Misa lui Fr. Gruber.

Un alt centru de propagare a muzicii sacre în dieceză a fost Mănăstirea Surorilor Milostive din Satu Mare. Aici pe lângă mănăstirea de maici a funcționat o puternică școală de fete, având școală primară, gimnaziu și liceu pedagogic. După dispariția granițelor din zonă călugărițele au avut iarăși un spațiu de lucru întins. Au început să recruteze noi novici pentru ordinul lor. În continuare să vedem evoluția lucrurilor văzut de un martor ocular:

Lénárt Anna – cu numele de soră Maria Graciana s-a născut la data de 7 martie 1929, în orașul Ujgorod (azi în Ucraina n.a.). Clasele elementare le-a terminat în „Casa Ghizela” a surorilor milostive din oraș, gimnaziul a făcut în „Casa Maria” tot aceleași congregații și la sărbătorirea jubileului stabilirii călugărițelor în Satu Mare, a avut onoarea ca la vârsta de 13 ani și jumătate, la 29 august 1942 să fie candidata numărul unu pentru intrarea în mănăstire.

În 2 ani de zile studiind în particular a recuperat materialul necesar pentru a intra în Școala de învățătoare a ordinului călugăresc. Încă în Ujgorod a învățat muzică în particular, a studiat pianul din fragedă copilărie. În mănăstire i se asigura lecții individuale de muzică. La pian și la orgă a avut ca profesori pe surorile Maria Adriana și Maria Celina. Profesoara de muzică a preparandiei era Maria Crizola. În școala de învățători erau ore separate de canto și muzică instrumentală (pian și armoniu). Mai erau profesoare de muzică sora Maria Dolorosa, organista bisericii centrale ale mănăstirii și sora Maria Blanda dirija corul. Membrii corului erau în număr de 50 – 60 de persoane.

Pe lângă muzică bisericească studiau și muzica clasică. Sora Maria Celina era un pianist virtuos, cânta multe opere din memorie. Sora Maria Graciana își aduce aminte că novicele Keszler Magda cânta la vioară și dânsa împreună cu profesoara o acompaniau la 4 mâini.

Un alt martor ocular Takács Géza născut la data de 13 septembrie 1922 își aduce aminte de copilărie astfel: viața de școlar am început la Școala Elementară Catolică de băieți, unde au predat Frații Școlilor Creștine. În clasa a I-a au avut ca învățător pe Wizler Mihai, în a II-a pe fratele Kárász (?), în a III – a pe Wizler Egyed, organistul și dirijorul corului catedralei, iar în clasa a IV – a pe fratele Ötvös József. În toți anii de studiu s-a pus accent deosebit pe însușirea cântecelor bisericești. Anii de gimnaziu le-a petrecut în Cluj și în Satu Mare la Liceul Regal Catolic de băieți. În anul 1942 a participat la hirotonirea ca episcop a monseniorului Scheffler János. O parte din școlari a făcut cordon de la gara orașului până la catedrală. În biserică au ocupat locul 400 de elevi, membrii liceelor catolice de băieți și fete. La orgă și la pupitrul dirijorului a fost Wizler Egyed. Domnul Géza își aduce aminte că s-a cântat „*Ecce sacerdos magnus*” de Halmos László (atunci dirijorul catedralei din Győr, din Ungaria) și *Misa de Angelis* cânt gregorian.

La Convictul Episcopal a fost un director iezuit, profesor Kollár Ferenc SJ, care era un muzician deosebit, cânta la pian piese mari și lungi de Beethoven, Chopin și alții, din memorie și era un virtuos al orgii. La biserica *Calvaria* al municipiului postul de cantor a fost ocupat de frații școlilor creștine.

Trebuie să menționăm că deși a fost perioada războiului la Baia Mare în locul orgii lui Karl Klöckner cu 2 manuale, firma Angster din Pécs (Ungaria n.a.) proiectează și instalează un instrument cu 3 manuale, folosind în parte fluierle din orga veche. Din cauza ofensivei sovietice în 1944 orga nu s-a finalizat, și azi sunt registre incomplete.

La sfârșitul acestei perioade pe lângă faptul că o parte dintre bărbații duși pe front încă nu s-au întors din lagărele prizonierilor de război, o parte din populația șvăbească al diecezei au fost duși în lagărele de muncă în ținutul Donbasului din Ucraina. Persoanele care au participat la această deportare au povestit cum un mijloc de a menține voința de a trăi a fost cântarea bisericească. Ei au ținut evidența zilelor și în zilele de Duminică cântau cântecele bisericești în comun și se rugau în comun. Una dintre supraviețuitoarii din Mérk (azi în Ungaria n.a.) a povestit că „paisprezece fete am intrat de paști în biserică încolonați câte doi, îmbrăcați în hainele noastre din lagăr și le-am cântat „*Krisztus feltámadott*” (Cristos a înviat din morți n.a.) cu glasul nostru de fecioare. Plângeau ucrainenii în biserică mică ortodoxă, plângeam și noi! Preotul le-a spus ca după slujbă să ne dea și nouă

din cele sfințite. Aveau coșurile foarte sărace, și ei răbdau foame ca și noi în lagăr, dar ne-au servit și ne-am bucurat și noi foarte mult.”⁶³

Un alt caz foarte relevant este faptul că în lagăr deportații aveau obligația de a ieși cu cântec în pas de defilare la lucru. „De 20 August, de ziua Sfântului Ștefan, rege al Ungariei, ne-am înțeles cu toții că vom cânta „*Ah hol vagy magyarok tündöklő csillaga*” (unde ești tu stea al ungarilor n.a.); și când atâția bărbați au cântat cu glas tare „*Hol vagy István király? Téged magyar kíván!*” (Unde ești o rege Ștefan? Pe tine de dorește fiecare maghiar! n.a.) s-a zguduît tot văzduhul”⁶⁴.

Perioada comunismului (de la naționalizări-până în 1990)

După pacea de la Paris 1946, dieceza sátmáreană este sfâșiată în 4 părți. Acum o parte ajunge în Uniunea Republicilor Socialiste Sovietice, o parte în Cehoslovacia (Slovacia azi n.a.), o parte în Ungaria și marea parte rămâne în România. Nu s-au vindecat bine rănilor pricinuite de război și biserica este din nou grea încercată. Prin Legea 119 din 1948 se naționalizează averile bisericilor. Se spune că de la Mănăstirea Surorilor Milostive s-au luat 17 pian. Pământ posedă fiecare parohie, păduri, case de recolecție și școli parohiile cele mari, toate au fost luate într-o zi. Și mănăstirile s-au golit în câteva ore. La început franciscanii au fost concentrați la Radna (județul Arad), apoi la Dej (județul Cluj). Mulți preoți și călugări aveau domiciliul forțat în Dobrogea, sau lucrau la Canalul Dunărea - Marea Neagră.

Maicile de la Surorile Milostive s-au răspândit în toată dieceza, care cum a reușit s-a angajat la parohii. Din amintirile surorii Maria Graciana am aflat:

„În mănăstire pe lângă școala de învățători am fost pregătită ca și asistentă medicală. Imediat după dizolvarea mănăstirii m-am întreținut din lecții particulare de pian. Am reușit să mă angajez ca și asistentă medicală la un cabinet stomatologic.

După 1950 am ocupat locul de cantor după sora Maria Leona, la capela Sfântul Anton din Satu Mare. Apoi am fost mutată la parohia nr. 2 Satu Mare. Aici biserica era arhiplină. Am avut emoții mari dar, datorită

tinerilor care frecventau liturghia și știau să cânte foarte frumos am reușit să depășesc această inconveniență. Aici am învățat să cânt la pedalier.

Am fost trimisă la Dej, unde călugărul franciscan Boros István, Valer Ofm. m-a învățat foarte mult. La sfârșitul cursului am susținut examen în fața unei comisii formată din Fodor László, părintele Pelbart și fratele Valer. M-au notat numai cu note de 10 la toate probele.

Atunci în multe locuri s-au angajat călugărițe ca și cantori. Știu că la Turulung a fost sora Maria Gonzaga (ea a pregătit-o pe novicia Breg Irma); la Satu Mare în biserica Sfânta Familie, sora Maria Devota; în Lazuri sora Maria Marillak. În municipiul Sighetu Marmăției a activat foarte mult sora Maria Iolandis.”

Baumgartner Anna s-a născut în localitatea Foiene, județul Satu Mare, la data de 20 iulie, 1908; tatăl ei Baumgartner János, iar mama Anna, născută Hochdoffer. În anul 1923 intră ca novice în Mănăstirea Surorilor Milostive din Satu Mare. În 1925 îmbracă haina de soră și primește numele de Maria Iolandis. Primește în cadrul mănăstirii o educație muzicală deosebită. În anul 1927 depune jurământul definitiv. Predă muzică la Școala de fete în Satu Mare.

Cariere de profesor de muzică o duce în următoarele localități:

Satu Mare,	1927 – 1929;
Sighetu Marmăției,	1929 – 1931;
Odorheiu Secuiesc,	1932 – 1933;
Cluj,	1933 – 1934;
Satu Mare,	1934 – 1935;
Ujgorod, (Ucraina)	1935 – 1938;
Leva, (Cehoslovacia)	1938 – 1939;
Esztergom, (Ungaria)	1939 – 1945;
Sighetu Marmăției,	1945 – 1949.

Între anii 1957 – 1977 figurează în actele parohiei romano – catolice din Sighetu Marmăției ca și cântăreț. După pensionare rămâne în oraș și își continuă activitatea de cantor. Încă în 2000 se urca în fiecare duminică și sărbători religioase la orga bisericii și a cântat și a dirijat toată liturghia.

În repertoriul ei erau cântecele din cartea de orgă *Szent vagy Uram*, piese mici pentru orgă, pentru cor Mîsele și motetele pentru sărbători. La o vizită a surorilor le-a spus „Când stau la orgă și dirijez nu simt anii”. În anul 2006 sora M. Iolandis a venit la casa surorilor din Satu Mare.

La Alba Iulia s-a permis funcționarea unui liceu confesional sub denumirea de Școala de Cantori. Bacalaureatul luat în această instituție în

⁶³ Altfater Antalné, Juliska, declarație din 2002, în Mérék.

⁶⁴ Trepszker József, declarație din 2002, în Rakamaz.

țară era valabilă doar pentru teologie. Tinerii care au absolvit și nu au îmbrățișat cariera de preot s-au angajat ca și cantori.

În dieceza Satu Mare sunt doi cantori care au absolvit această instituție și anume Czoll Ernő în Baia Mare și Mátyás József în Urziceni. Pe lângă faptul că acompaniază bine cântecele la orgă, acești oameni au și coruri renumite în dieceză.

Hotărârile celui de al II-lea Conciliu din Vatican (1965)

Sacrosanctum Concilium, primul document al conciliului Vatican II, reprezintă încununarea unui drum de reforma liturgică ce începuse cu mai bine de un secol înainte.

Una dintre cele mai sensibile puncte ale reformei liturgice a fost *muzica sacra*. Principul constructiv s-a lovit de o opoziție deosebită. Mai mulți participanți prin introducerea limbilor popoarelor și cântecelor lor în liturghie au văzut apusul cântecului polifonic și într-o măsură și a cântecului gregorian. Împotriva decadenței cântecului bisericesc din secolul XIX au fost mai multe curente cu intenții nobile. Scopul primordial era de a se înlocui muzica decadentă. Nu se poate comenta valoarea novatoare a lor, dar slăbiciunea forte a lor a fost că au dorit să înlăture cântecul poporului în limba maternă și înlocuirea ei complet cu text latin. Această concepție nu poate fi considerată progresistă deoarece retrograda mulțimea doar ca auditori și contemplatori vizuali al ceremoniei.

Constituția liturgică acordă atenție deosebită demnității muzicii sacre, despre rolul și menirea ei privilegiată: „Este înălțată mai presus de toate modalitățile de exprimare artistică deoarece melodia purtătoare de texte sacre este elementul necesar plenitudinii liturghiilor solemne”. Muzica sacra nu este decorație sau adaos la ceremonie, nici nu poate fi denumită sluga loială a acesteia ci parte componentă și element constituant al ei. *Muzica sacra* este liturghie în sine, deoarece scopul și menirea este identică cu a liturghiei; adică „slava Domnului și sfințirea credincioșilor”.

Din hotărârile Conciliului II din Vatican capitolul VI este destinat Muzicii Sacre cu următoarele articole:

- 112). Muzica sacră și liturghia;
- 113). Cântul în acțiunea liturgică;
- 114). Tezaurul muzicii sacre;
- 115). Formația muzicală (pregătire specialiștilor);
- 116). Cântul gregorian și polifonic;
- 117). Ediția tipică a cântărilor de cânt gregorian;

118). Cântul religios popular (va menținut pentru a răsună glasurile credincioșilor).

119). Muzica sacră în misiuni (să se are în vedere muzica tradițională a popoarelor).

120). Orga și alte instrumente (alte instrumente cu consimțământul autorității bisericești teritoriale competente).

121). Misiunea compozitorilor (atenție și la coruri mai modeste, textele să corespundă cu doctrina catolică).

Conciliul s-a mai ocupat cu desfășurarea liturghiei și alte aspecte legate de ceremonia slujbei divine.

La sfârșitul deceniului al VI-lea al secolului trecut, în dieceza sătmăreană s-a început introducerea liturghiei în limba maghiară. Dacă până atunci doar lectura, lecția, evanghelia și omilia s-au desfășurat în limba maternă, acum trebuia obișnuit credincioșii cu răspunsurile și participarea lor activă la slujbă. Pentru aceasta au fost editate mici caiete cu textul misei în limba maghiară.

Pregătirea cantorilor se baza mai mult pe exigența preoților. Cei mai mulți se pregăteau ca autodidact, s-au preotul le dădea lecții. Aș dori să prezint cazul preotului Barna József junior. Născut în 1918 la Arad județul Satu Mare, a fost hirotonit ca preot la Budapesta în timpul asediului din 1944. A ajuns paroh în Micula, județul Satu Mare începând cu anul 1957. A învățat mai mulți copii să cânte la armoniu. Începea lecțiile când copilul împlinea 10 ani. Așa au învățat să cânte: Papp György, Oláh Pál, Kuzmann István, Forgács Bálint, Enyedi Ferenc, Forgács Antal, Enyedi István, Kuzmann Tibor, Nagy László, Oláh János din Micula, Dolhai István din Agriș. După ce a fost pensionat a slujit la Satu Mare în biserica Sfântul Iosif. Nu a putut exista aici fără discipoli. Așa a învățat la dânsul Hermann Pál, Hermann János, Mihály Judith, Váradi Szilvia, toți din Satu Mare, Szmuriga István din Porumbéști. Probabil că au fost mai mulți de care nu am cunoștință. Este interesant că nu am auzit cântând niciodată la armoniu. Pretindea să respecte poziția mâinii, digitația prescrisă și măsurile. Nu ceda din calitate nici când era frig în cameră (la țară se încălzeau doar camerele în care s-a stat; armoniul era în sala de ședințe a parohiei).

În anii '60, când am început școala se țineau de două ori pe săptămână ore de religie. Copiii din clasele 1 – 4 s-au dus separat conform anului de studiu. Cei din clasele 5 – 8 s-au dus împreună după ore. În prima parte a lecției avea pe foi de A6 tipărite textele cântecelor de duminică și

sărbători. Nu știu dacă erau tipărite legal, deoarece în antet se putea citi „Tipografia Târgu Mureș”. Domnul preot nu a avut auz perfect. După ce am citit de câteva ori textul cântecului pune un elev să dea tonul și am repetat fiecare cântec până dânsul a apreciat că este bine. Aceste repetiții de câte o jumătate de oră au adus faima comunității. Se spunea că așa de frumos cum se cânta în biserica romano – catolică din Micula nu prea se putea auzi în alte locuri.

După moartea lui Wizler Egyed la pupitrul corului catedralei a fost invitat cantorul bisericii romano catolice din Ciumești, județul Satu Mare; Jusszel Ottó. Acesta avea un simț deosebit pentru muzică. Avea o voce foarte plăcută, și stăpânea orga. La dânsul am văzut pentru prima dată ediția completă a lucrărilor pentru orgă a lui Johann Sebastian Bach, din Editura Boosey & Hawkes, Londra. S-a preocupat și de dezvoltarea corului și progresul coriștilor în arta corală. După 1980 a disidat în Republica Federală a Germaniei luând cu el și notele muzicale.

După 1980 a fost adus la orga catedralei Zsizsik István din Reghin, din păcate dumnealui a fost cel mai slab muzician al bisericii din secolul trecut.

Ultimul deceniu (de la revoluția din 1989 – până la sfârșitul mileniului)

Schimbările după 1989 au avut efect și asupra vieții spirituale din dieceza Sătmăreană. La 1 Mai 1990 a fost hirotonit ca episcop Monsenior Reizer Pál. După instalarea lui în scaunul episcopal a adus la catedrală pe cantorul cel mai bun al municipiului Satu Mare, pe Enyedi Francisc. Acesta plin de zel s-a apucat de lucru. A convocat cantorii diecezei și le-a distribuit cărți noi pentru orgă „Szent Vagy Uram”. A organizat anual întâlnirea cantorilor din dieceză. Din păcate nu a avut sprijinul necesar din partea forurilor superioare. Episcopul nu a onorat niciodată ședința cantorilor. În 1994 a participat la Zilele Muzicii de orgă din Timișoara.

Începând cu anul 1994 a preluat și corul catedralei. Pe lângă motete el a pregătit prima parte din Weinacht Oratorium (BWV 248) a lui J. S. Bach și Aleluia din oratoriul Mesia (HWV 56) a lui G. F. Händel de asemenea Misa de încoronare în Do – major (KV 317) a lui W. A. Mozart. Succesul a fost deosebit. A redactat o carte cu textul cântecelor pentru tineret, „Isten a pajzsom” care s-a multiplicat în cadrul diecezei.

Tot de numele lui se leagă începerea predării orgii în cadrul Liceului Teologic Hám János. Din păcate numai facultativ, cheltuielile pentru lecții trebuiau suportate de părinți, absolvenții nu au primit un certificat de

atestare. Orga catedralei era într-o stare jalnică. La un moment dat nu se mai putea cânta deloc la acest instrument. A luat legătura cu firma „Aquinquum” din Budapesta, în vederea reparării orgii. Aceștia au propus construirea unui instrument modern, contemporan care să servească atât liturgia cât și pentru concerte. Forul superior nu era dispus să suporte cheltuielile.

A fost adusă un instrument electronic. Insistențele sale pentru a obține suma necesară reparării orgii nu erau ascultate, sau sumele, după unele zvonuri, erau dirijate în alte locuri. În disperarea sa în anul 1996 a emigrat în Ungaria.

Postul de organist al catedralei a fost ocupat de Scheitli Erik, absolvent al Institutului Teologic de Grad Universitar din Alba Iulia. Dânsul cântă la patru voci și de când e angajat aici a învățat să cânte și la pedalier.

La pupitrul corului s-au perindat mai mulți dirijori. La hirotonirea episcopului Reizer Pál a dirijat profesorul Antal Tibor. Nu a fost o prestație deosebită. După dumnealui, postul de dirijor a ocupat profesorul Varga Miklós. Nemulțumit de împrejurări după 4 ani de activitate emigrează în anul 1994, în Ungaria.

După încetarea activității lui Enyedi Ferenc, care a fost prezentată mai sus, corul catedralei a fost preluat de inginerul Varga Péter. Sub conducerea lui pe lângă serviciile divine, corul a făcut turnee în țară și străinătate. Pe lângă cântecele bisericești mai are și un repertoriu laic, constând din creațiile lui Bartók Béla, Kodály Zoltán și Fejér Kálmán.

O altă problemă deosebită ce s-a dezvoltat mai mult după 1990 a fost pătrunderea în biserică a muzicii ușoare, sub numele de „cântecele tineretului”. La orice întrunire a tineretului s-a adus chitară și s-a predat aceste cântece. Ba mai mult imediat după 1990 sub formă de ajutoare din occident au fost introduse în țară sintetizatoare electronice, chitări, baterii și amplificatoare. S-a ajuns ca în biserică să fie o atmosferă tipică concertelor de muzică ușoară.

În anul 1995 a absolvit prima promoție de cateheți cu studii superioare înarmați cu vast repertoriu din cântecele tineretului au început cu mult elan activitatea.

Trebuia să menționez că după al II-lea Conciliu din Vatican, Consiliul Episcopal Maghiar a inițiat reforma cărții de cântece liturgice. Această muncă laborioasă a fost îmbrățișat de un grup de savanți muzicologi, filologi, și preoți, care au luat prescrierile conciliului și au realizat o carte nouă. Din acest colectiv a făcut parte Rajeczky Benjámín, Szendrei Janka, Dobszay László, Jáky Teodosz, Ulmann Péter, Barsi Balázs și alții. Cartea s-a terminat în anul 1984, informații despre ea au ajuns la

Cluj încă la începutul deceniului 8. Fiind student am cunoscut și eu aceste principii și pe lângă perfecționarea cunoștințelor de interpretare la orgă am studiat și reforma liturgică.

În 1986 am ajuns să lucrez pe meleagurile natale și o preocupare deosebită era modernizarea cântecului bisericesc în spiritul Conciliului. După 1990 s-au format condiții foarte prielnice pentru aceasta.

Planul național școlar prevedea pentru fiecare clasă 36 de ore de religie în școală (una pe săptămână) și tot acest plan pentru ciclul gimnazial (clasele 5 – 8) câte 3 ore pentru cântece de crăciun și 3 ore pentru cântece de paști. Socotind numărul orelor alocate în timpul școlarizării vedem că sunt 12 ore de muzică pentru colinzi sau cântece de paști, mult suficient pentru însușirea oricărui liturghii. Am avut toate posibilitățile să reformăm desfășurarea liturghiilor. Dar forurile superioare s-au opus.

Acum se pot pune întrebările:

Muzica ușoară a adus rezultatul scontat în privința frecventării bisericii?

Dacă copilul nu învață în fragedă copilărie mersul și structura slujbei divine, în adolescență se poate convinge să facă?

Aceste orientări socotite „Trendy” au dus la dizolvarea multor coruri de pe lângă biserici, tot mai puține comunități au posibilitatea de a face liturghii solemne. Tot mai puțin se pregătesc să devine organiști și muzicieni pentru biserică.

Concluzii

În a doua jumătate al secolului XX, nivelul de pregătire al organiștilor a devenit foarte scăzută, datorită naționalizării instituțiilor bisericii. Din 1950 foarte puțini învățători-cantori au rămas în slujba bisericii. În anii comunismului organiștii se puteau pregăti doar pe cale individuală, autodidactă. Dezinteresul conducerii bisericilor pentru muzica sacra s-a manifestat tot mai intens. Astăzi nu mai putem accepta că, numai comuniștii sunt de vină pentru decăderea culturii bisericești. Schimbările intervenite după revoluția din 1989, au arătat că nici noii episcopi nu sunt exigenți în privința calității muzicii din biserici.

A fost foarte dezamăgitor lipsa de colaborare al conducerilor bisericești la inițiativa Academiei de Muzică Gheorghe Dima de a deschide catedra de *muzică sacră*, după 1990. Așa s-a ajuns ca astăzi sunt foarte puțini muzicieni cu studii de conservator, care s-au alăturat cauzei muzicii bisericești.

Merită să-i amintim în prelegerea noastră pe domnul profesor Fejér Kálmán, care a armonizat câteva cântece bisericești pentru cor mixt. Pe lângă activitatea sa de profesor la Liceul de Artă Aurel Popp mai participă la repetițiile corului bisericii Hildegarda și a corului catedralei romano-catolice, dă sfaturi practice și îndrumă, perfecționează dirijorii corurilor.

Profesorul Vizsnyai Csaba este organist, cantor și dirijor al corului la biserica Sfântul Iosif de Calasaț din Carei, dirijorul corului Liceului Catolic din același oraș. Nu putem să ometem nici efortul deosebit depus de soția lui în repetițiile corului și educația muzicală deosebită dată elevilor, profesoara Vizsnyai Ágnes.

Mai trebuie să amintesc activitatea profesoarei Szabó Mária de la Liceul Teologic Romano-catolic Hám János. Aici există un cor mixt. Toți profesorii amintiți mai sus, sunt absolvenți ai Academiei de Muzică Gheorghe Dima din Cluj – Napoca.



Corul Catedralei Romano-catolice din Satu Mare

ROMANIAN ORGAN ART

- Dr. Felician Roșca -

The organ, as we know it today, is an instrument which went through many transformations during its history. The predecessors of the organ first appeared in ancient Greece. The actual shape of the organ was established in Europe only at the end of the Middle Ages.

The Romans inherited the organ from the Greeks and spread it in all the provinces of their empire. It is possible that such musical instruments were used in Roman Dacia, as in neighboring Pannonia – a Roman province as well – an organ dating back to 228 was found during the archaeological diggings at Aquincum.

The oldest information about musical activity on Romanian soil are from the middle of the 11th century. In a chronicle called *Legenda Sancti Gerardi Episcopi* a school functioning at the Cenad (Urbs Morisena) monastery is mentioned; the music maestro Walther taught at this school in the middle of the 11th century.

Representative of the beginnings of Gregorian music on Romanian territory, the hymn *Te Deum Laudamus* – attributed to Niceta de Remesiana – was found in a 14th century manuscript called *Psaltirea*, which is kept in the archives of the Black Church in Brașov. In a note on a manuscript (5231) kept at the Romanian Academy Library the indication “to be sung *Jubilate*” suggests the possibility that in 1384 Gregorian music was played at Hârlău.

Names of organ players such as Wolfgang Graffinger, Johannes Teutonicus and Thomasius Greb are representative of the period before 1500, and cities such as Bistrița, Feldioara and Sighișoara present themselves as centers of culture and art, where organ music was played in the churches of that time.

The places where organ music was presented in its true value were the cities of Sibiu and Brașov. In 1425, *Acta Scriptores Rerum Hungaricorum* mentions a certain Magister Nicolaus who came from Moldavia and competed for the position of chorister in Brașov. In a letter sent by the city mayor Valentinus Kraus to his friend Conrad Celtes in Vienna, a new organ built in Brașov is mentioned, as well as that the organ player was a student of the famous Joseph Grunpeck.

Nicolaus Olahus (1493-1568), one of the first humanists of Romanian origin, is an important personality of the 16th century Transylvanian cultural life. Son of Varvara and Ștefan Olahus, grandson of Iancu of Hunedoara, Nicolaus Olahus set up the humanistic school of Tyrnavia (Slovakia), where music played an important role and Gregorian singing was part of the compulsory curricula.

A renowned organ player who, on August 15, 1545, held a concert in Brașov, being paid with the amount of 100 golden florins, was Hieronymus Ostermayer from Brașov.

Regardless of all the restrictions of the Reform, prince Gabriel Bethlen (1613-1629) employed an organ player at Aiud. The most prominent musical figure of the time was Valentinus Greff Backfark.

In the 17th century Transylvania, the organ personalities were: Ioan Căianu, Gabriel Reilich and Daniel Croner.

Born in Leghia (Cluj), Ioan Căianu (1629-1698) is the most interesting and conclusive personality for understanding the way in which the local Romanian musicians integrated themselves into the Western musical medium. He is equally important for including in his renowned *Codex* not only works of the composers of his time, but also folk dances and songs of common people. Thus, we can find in it Romanian, Hungarian and German dances. Ioan Căianu was a complete musician, and his efforts to support organ music materialized in his rebuilding the organ of Șumuleu monastery, using his own money and labor, after a Tatar invasion.

In 1665 Gabriel Reilich worked in the city of Bistrița, which was a musical center even then, and later on in Sibiu. His work *Vesperae braevissimae* is kept at the State Archives in Sibiu (registration number: J. J.-674). He also has a series of works that resemble anthologies. Through his music, Gabriel Reilich tried to promote the organ style, but only as an accompaniment principle.

Daniel Croner, born in Brașov in 1656, studied at Wroclaw (Breslau) and Wittenberg. After finishing his studies (probably under the supervision of Johann Ulih), he published various anthologies of music, copied from manuscripts found in Breslau and Wittenberg. The first one, dated 1675, was published in Brașov for the use of Black Church organ players. Its title is *Tabulatura, Fugarum, Praeludiorum, Canzonatum, Toccatarum et Phantasium, Comparata Daniele Cronero, Coronense Transilvano, Ano: 1681, Die 30, Janu, Wratislava*. The second one is a copy of a volume of

organ works by Johann Heinrich Kittel (1652-1682), an organ player from Dresden. In the third one, the author is not mentioned, only the names of the composers whose works were copied. Daniel Croner's volumes contain works belonging to specific musical forms existing before Johann Sebastian Bach: preludes, fantasies, toccatas. A special place is reserved for works in which choral songs are presented in a soloist manner.

Regarding organ art, one of the most interesting musical centers during the Renaissance was Alba-Iulia. Sigismund Báthori (1581-1597), prince of Transylvania, was a great music lover, educated in Italy, well connected with the musical art of Venice and Tuscany. During his reign, Alba-Iulia became an important artistic center of Renaissance orientation. Musicians were brought here and were given houses and land, and a street was called "the music players street". Balls alternated with the sobriety of religious services and scholarly debates. A school was set up, following the Venetian model. A close friend of the Great Duke of Tuscany, Ferdinand I, Sigismund Báthori met the beautiful and intelligent princess Leonora Ursina Sforza. In order to win her heart, he decided to make Alba-Iulia become a copy of the Tuscany model. This endeavor was not an easy one, because Leonora Ursina was a follower of the great maestro Giovanni Battista Mosto. From this love story a beautiful volume was born, a book called *Il Transilvano*, dedicated to Renaissance music, which had a highly pedagogical role in the study of how to play on keyboard instruments such as the organ and the harpsichord. Sigismund Báthori considered that the most suited personality for putting together this volume was Girolamo Diruta. Appointed ambassador and musical agent in Italy in 1591, István Iosica had the main task of convincing Girolamo Diruta to accept the job of creating the volume Báthori wanted for the young Leonora.

In *A L'autore dell' opera al prudente lettore*, the preface to *Il Transilvano*, after paying a tribute to the Greek classical arts, philosophy, medicine and mostly to the poetical art of Virgil and Petrarca, Girolamo Diruta presented musical art as crowning all of the above. The musical instrument most suited for producing "musica Divina" is the organ, used alongside the lute, the guitar, the harp and the harpsichord to "praise the Lord". The organ, of all musical instruments, is called "Tutto maggiormente e degli altri piu Eccellente e piu nobile, quanto meglio rappresenta la voce humana, aperondsi in esso il fiuto e la mano" (Diruta, Girolamo, *Il Transilvano*, p.8-9, Forni Printing House, Bologna).

This instrument, the organ, can shape the spirit, give peace and mostly can speak about the greatness and glory of God. "The organ sounds

so wonderful under the hands of maestro Merulo, that not even the most beautiful and well-chosen words can praise the Lord better" (Diruta, Girolamo, *Il Transilvano*, p.10, Forni Printing House, Bologna).

Over the years, *Il Transilvano* enjoyed a huge success. Thus, after the first edition of 1593, in which only the first volume of *Il Transilvano* series was published, three more editions will be released in 1597, 1612 and 1625. The second part was edited in 1622. After these editions, lots more were published, *Il Transilvano* being found today in almost all important libraries in Europe.

An interesting period for organ music around 1750-1800 is connected with the activity of Michael Haydn and with a series of documents stored in the State Archives of Oradea, where the majority of the musical documents about this period are kept. 1750-1770 is the period best documented. Starting with 1760, the head of the Roman-Catholic diocese in Oradea is bishop Ádám Patachich.

It is possible that Michael Haydn came to this region before 1760. This hypothesis is backed by the existence of a copy of *Missa Canonica* by J.J. Fux, dated September 5, 1757 in Timișoara. Also, it is possible that the work *Missa Sanctissimi Trinitatis* was played in Timișoara in 1757, when the building of the Dome was finished and festivities were held to celebrate the event.

Documents (file 4017, page 151) certainly attest the presence of Michael Haydn in Oradea, starting with 1761. With him, but not in the same time, the orchestra was headed by Karl von Dittersdorf and Wenceslav Pichl, two famous musicians of that time.

Another document kept in the State Archives of Oradea (file 4017, page 178), having similar graphical characteristics and dated 1767, contains a list of payments to musicians and attests the fact that in that year Michael Haydn stopped his activity in Oradea. His activity in Oradea ended in 1762, when due to the death of bishop Ádám Patachich's mother, two years of mourning were observed. During these years, the activity of the orchestra was interrupted and Michael Haydn had no reason for staying in Oradea. His place was taken by Karl Ditters von Dittersdorf in 1765. On a document dated 1767 the name of the Czech musician Wenceslav Pichl is also mentioned.

Apart from the documents kept in the State Archives of Oradea, research carried out between 1977-1989 revealed the existence of other musical documents kept in the archives of the Roman-Catholic diocese,

Diecezana – Economics Papers, etc. File 16 contains an *Organ Booklet* from Oradea. The document has 23 pages in folio; on the 13th page it is written (in pencil) “instructions clavicordi et... Johanne Krausz die 10 februar 1766... vera 19 aprilis”.

More documents about the construction of organs or aspects of musical life involving the organ are found in the archives of churches from Braşov, Sibiu, Oradea, Satu-Mare, Timişoara, Cluj Napoca, Baia Mare, Odorheiu-Secuiesc, Târgu-Mureş, Alba Iulia, etc. We must also mention the documents from Batthyanaeum Library of Alba Iulia and from the National Archives in Bistriţa, Sibiu, Braşov, Oradea, etc.

Josef Nitsch and Jenő Haller worked in Satu Mare, in the second half on the 19th century. Josef Nitsch arrived in Satu Mare in 1859, where he was the conductor of the Roman-Catholic cathedral choir until his death in 1906. He was friends with Franz Xaver Witt, the father of *Cecilianism*. Together with Haller Ernő, a priest from Satu Mare, he was the promoter of this movement in Hungary. In 1871 he took an intense part in founding the Cecilian Society in Satu Mare. His compositions consist of preludes, Graduals, Offertories and religious songs. Franz Liszt wanted him as an organ teacher at the Music Academy in Budapest, but Nitsch decided to remain in Satu Mare. For his outstanding achievements, he was awarded the Golden Cross in 1904. Haller Jenő was a conductor and organist who, besides giving concerts, wrote theoretical works on religious music. He was one of the supporters of the Cecilian movement in the Austro-Hungarian Empire. In 1898 he was elected secretary of the Cecilian Society. He designed the Rieger organ from the Roman-Catholic church of Satu Mare.

After 1900, the organ school was developed around two musical centers: Braşov and Sibiu. The most important personality of this period was Victor Bickerich from Braşov, as an organist, pedagogue, conductor and musicologist. Born in a German family from Lissa (Poland) on February 23, 1895, he became one of the most active personalities in the musical life of Romania between the Wars. In Braşov, Bickerich taught music at *Honterus* gymnasium, conducted the *Honterus Church Students Choir* and played the organ. Later on, he conducted the *Kronstädter Männergesangsvereins* and the *Bach Choir*. His duties as an organist were not difficult at all, but he worked hard, trying to improve himself. In the beginning he introduced the so called *Geistliche Abendmusiken* (musical evenings), and later on five o'clock concerts, a tradition kept until today. These concerts were attended by many foreigners, especially in the summer months. Bickerich renounced his vacations in order to organize these

concerts. Unfortunately, the program was usually written down just on the day of the concert on a small blackboard, indicating the name of the player, so very few concert posters have been preserved. Among Bickerich students there were illustrious names of the European musical art, such as: Alexander Dietrich, Klaus Fograscher, Adolf H. Gärtner, Elfriede Gürtner, Horst Gehann, Reinhard Göttl, Werner Hannak, Klaus Knall, Radu Lupu, Wolfgang Meschendorfer, Michael Rădulescu, Jörg Roth, Hans Eckart Schlandt, Cornelia Schreiber, Hans Peter Türk.

Bickerich was among the first organists who wrote about organs of historical value from Transylvania. He struggled to persuade the church communities about the value and importance of those musical instruments. In an article published in *Muzica* magazine (12, no. 7, Bucharest, 1962) entitled *The Organ Music in our Country*, he made, for the first time, an coherent summary of Romanian organ art and organ building.

Together with Victor Bickerich, Walter Schlandt and Klaus Fograscher (Bickerich's student) worked in Braşov from 1920 until 1964. Their activity took place mostly at *Astra* Conservatory and at *Honterus* German gymnasium, where an organ existed in the Aula. This is the place where many chamber music concerts took place and conferences with a rich musical content were held.

Walter Schlandt studied music in Leipzig (learning the piano with Robert Teichmüller) and in Vienna at the renowned conservatory *Hochschule für Musik*.

When Bickerich retired in 1962, Walter Schlandt became the main organist at the Black Church in Braşov. Until today, full time organ players in this church belong to the Schlandt family: Hans Eckart Schlandt (an organist representative for the period 1965-2008) and Steffen Schlandt. According to tradition, organ concerts are organized here in the summer months.

In Sibiu, the activity of the organists began in the 16th century. The first organ player employed in the position of “Stadtkantor und organist” was Herman Bönicke (born on Nov. 26, 1821 in Endorf, Germany; he died on Dec. 12, 1879 in Sibiu). From 1881 until 1936, Leopold Bella was the organ player of the Evangelical church in Sibiu. During his activity, the fabulous Sauer romantic organ was installed, in 1914.

The follower of Leopold Bella was the famous organist Franz Xaver Dressler. Through his personality, he “monopolized” the organ and the musical life of the Evangelical church in Sibiu, in a very positive way, until 1978. The pedagogical activity of maestro Dressler was not limited only to

his activity as chorister and organ player. From 1955 to 1976 he taught religious music at the Evangelical Theological Faculty from Braşov-Cluj. Formed at Straube school and incorporating all great elements of romanticism after Reger, Franz Xaver Dressler and Victor Bickerich were the most important Romanian music professors and organists between 1920-1975.

From a list received from Mrs. Dressler we find out that over 30 organists went through the hands of the maestro (Margherite Dressler, *Letter to Felician Rosca*, manuscript, Feb. 12, 1987): Kurt Mild, Erich Bergel, Kurt Wittmayer, Helmuth Plattner, Walter Kentsch, Dieter Acker, Heinz Acker, Horst Gehann, Andreas Porfetye, Carl-Egon, Hans Kellner, Josef Gerstenengst, Ludwig (Zoltan) Kruse, Friedrich Schässpurger, Erich Gagesch, Anselm Hönigberger, Anneliese Barthmes, Anton Schlezak, Christel Schlezak-Dressler, Peter Szaunig, Holomböe Meta May, Ferenczi Günter, Paul Klein, Gertrud Probst, Hans Rill, Felician Roşca, Gerhild Klein-Miess, Horst Fröhlich, Gorvin H.G. König, Franz Weingärtner, Valentin Radu, Liviu Comes, Harald Melas, Dorina Moga, Karin Schüster, Brigitte Kasper, Walter Kindl, Wolf Aichelburg.

In Oradea, where in the 18th century existed a very good musical tradition and a big size concert organ, the organ music life concentrated around the Roman-Catholic cathedral. After 1886, the organist and bandmaster of the Roman-Catholic cathedral was Kersch Ferencz; from 1897 – Beleznay Antal, who worked here until 1915. From the latter's compositions, a series of works for choir, organ and orchestra were kept in the library of the Cathedral Choir: *Alleluja, Ascendit, Ave Maria, Missa in mi minor, Psalmi et vespas, Tantum Ergo, Exultate orbis, Lauda Jerusalem, Psalm, Salutis Humani, Stabat Mater, Veni Creator, Vespas*. After 1916, the bandmaster of the Roman-Catholic cathedral in Oradea was Resch Mihály. He did not hold the function of organ player, this being occupied by New-Oral István, an exquisite talent, who held the position until 1935. After him, the organist was Dr. Szalay Elemér. He was a professor of harmony and composition at the Music School in Oradea, where he was also a director. After his death, the organ player and bandmaster of the Roman-Catholic cathedral in Oradea was Krüger Jenő. He was often replaced by younger organists, but was the only employed organ player.

The personality of Zsizsmann Rezső is connected with the musical and concert life of Târgu Mureş and, later on, of Cluj-Napoca. Attracted by the new Rieger organ (opus 1800), he arrived in Târgu Mureş in 1913,

where – as the musicologist László Ferenc wrote - “his life was a tragedy; not to mention that he was not from around here: he had come from far away to become a hero and a martyr...” (László, Ferenc, *Zenei ügylet*, p.45, Kriterion Printing house, Bucureşti, 1976).

In Târgu Mureş there was a City Music School, founded in 1908. Zsizsmann Rezső taught the piano, harmony, choir singing and composition at this school. In 1923 he set up here a symphonic orchestra and an oratorio assembly. From among his eminent students, we can mention Constantin Silvestri and Alexandru Demetriad.

Following Zsizsmann Rezső at the console of the organ in Târgu Mureş Palace of Culture was Kozma Mátyás. He got his bachelor degree in 1952 and due to his very good results he was invited as an assistant professor at the Conservatory of Cluj. The attraction of the concert organ from Târgu Mureş was greater though than the perspective of staying in Cluj, so after not even one year Kozma Mátyás became a soloist of the Târgu Mureş Philharmonics. Between 1960-1970, he was very prolific as a composer and concert player. In the following years, one of his most important undertakings was to make capital repairs to the organ in Târgu Mureş Palace of Culture. Despite all shortcomings and material difficulties, he managed to finish the repairs, together with the legal successor of Rieger Company from Budapest, the organ factory *Fővárosi Művészi Kézműves Vállalat*, the first concert being given in 1980. The organ was fully renovated, a new console being built, stops tuned and the transmission system being improved. The inauguration concert was given by Kozma Mátyás on Oct. 31, 1980. One of his main activities as an organist was to interpret the organ works of contemporary Romanian composers such as Terényi Ede, Hencz József and Andreas Porfetye.

Apart from Zsizsmann Rezső, who can be considered the most important personality in the organ art of Cluj between the two World Wars, other organists were active here as well: Ruzitska György, Rezik Károly, Szabó Géza, Benedek Kálmán, Kurt Mild.

Kurt Mild was born in Nocrich, near Sibiu. During his childhood, he took piano lessons from his mother. He studied at *Bruckenthal* gymnasium of Sibiu and, after graduation, being considered a true musical talent, went to study music in Leipzig. Here, between 1933-1936, his organ teacher was the renowned pedagogue Karl Straube. He also studied with C.A. Martinssen şi Kurt Thomas. In 1936 he studied with professor Heitmann in Berlin, where he sat for his exam as concert organ player. In 1940 he returned to Sibiu, being employed as director of *Musik Verein-Hermania* Society, where he

worked until 1942. In the same year, he was offered the big chance of signing a contract with *Deutsche Kurzwellen Sender* Music House, in order to play on the famous Arp Schnitger organ from *Eosander* Chapel and record all the organ works of Johann Sebastian Bach. Unfortunately, due to the war, this ambitious project did not materialize and Kurt Mild returned to Sibiu. Between 1940-1947 he taught at various schools from the city and initiated a series of chamber music concerts at the Brukenthal Museum. In these years, he also gave chamber music concerts in Bucharest, together with musicians such as: Vasile Jianu, Nicolae Rădulescu, István Ruha and Mihai Constantinescu.

Timișoara had had an grand organ since 1757, with two manuals and pedal, built by Johann Henke. The organ was located in the Dome. An important role was played by church music schools, one of them already functioning in 1848 under the name of *Singing School*, in the Fabrik district of Timișoara; the mentor was the teacher organist Josef Mathieu. From 1845 until 1857, the Dome organ player was Franz Limmer. His follower as *Domregenschori*, which also involved the responsibility for the function of organ player, was Moritz Pfeiffer. Between 1862-1871 the Domregenschori was Wilhelm Speer. Another musical personality who worked as an organist was Rudolf Kárrász (1840-1912). He worked for 40 years as an organ player, pianist, choir conductor, composer and pedagogue, composing choir works and lieds in the Romanian language. In 1873 he set up a music school where organ playing was taught. Between 1894-1906, the Dome's bandmaster was Martin Novacek. Like his predecessors, he was a conductor, pianist, violin and organ player. With Dezideriu Jarossy, who followed Martin Novacek as bandmaster of the Dome in Timișoara, a new era begins for the organ art of the Banat region. He was the first organist to give over a hundred concerts in various cities, with a vanguard program.

Jarossy's follower was Dezideriu Braun, who wrote *Bánsági Rapszódia*, an ample monograph with a historical character, which skilfully renders the events and the musical life of Timișoara during the transition from the 19th to the 20th century.

Other organists who worked in Timișoara in the following years were Adalbert H. Tolnay (who gave an anniversary concert to celebrate 250 years since the birth of Bach), Maria Cireșan, Paul Wittman senior, Paul Wittman junior, Johan Kuhn (who was awarded the Liszt prize at an organ contest in Budapest and whose early death interrupted a very promising career).

The most important organist born in the Banat region between the two World Wars was Josef Gerstenengst. Born in Ciacova in 1920, he was attracted by the wonderful world of music since childhood. Starting with 1939 he studied at the Faculty of Theology in Timișoara. Here he was noticed by Emerich Vormittag, the organist of the Dome at the time, who gave him his first organ classes. Between 1948-1949 he worked with Radu Aldulescu. At the same time, he gave organ recitals, among which that of June 26, 1949 was remarkable for its exceptional program (Bach, Liszt, Max Reger). In 1940 he made his debut in Bucharest with a concert at *Sf. Iosif* Cathedral, and until 1955 he gave many concerts. He collaborated with Radu Aldulescu and with the flute player Vasile Jianu, two great musical personalities in Bucharest. During these years, he met Franz Xaver Dressler, who guided him as his professor. In a Requiem held in Bucharest in the memory of Theodor Rogalski (5 years after his death) he played the *Gregorian Requiem*. In this period, he worked with great musical personalities from Bucharest such as: Emilia Petrescu, Valentin Gheorghiu, Vladimir Orlov. Together with the organist Stadelmann from the Lutheran church in Bucharest, Iosif Gerstenengst became, after 1959, one of the great organ maestro's of Bucharest. He was acknowledged by the great conductor Mircea Cristescu, with whom he held concerts with the *Cinematography Orchestra* or at the Romanian Athenaeum, playing Haendel concerts. In 1959 he was employed as the permanent organist of *Sf. Iosif* Cathedral in Bucharest. The following years represented the developing stage of Romania's modern organ school. For Josef Gerstenengst, these are the years of great tours through Germany, Czechoslovakia, France (with concerts at the Notre Dame Cathedral in Paris), Russia. Everywhere, he was highly appreciated by the music critics. During these years, he also contributed to the development of the modern organ school. Together with Helmut Plattner and Horst Gehann he gave concerts at the Romanian Athenaeum or the Radio Hall in Bucharest, but mostly at *Sf. Iosif* Cathedral, whose organist he remained until his last day, contributing to the affirmation of modern organ art in Romania.

After 1953, an organ class was started at the *Ciprian Porumbescu* Music Conservatory, a class run by the young organist Helmut Plattner. As a fresh graduate of Florica Muzicescu's and Silvia Șerbescu's piano class, Helmut Plattner demonstrated a lot of courage and responsibility in setting up this class, whose first graduates were Hans Eckart Schlandt and Lidia

Sumnevici. Most of the theoretical and practical disciplines taught today were already contained in the curricula of those initial years.

A privileged place in the family of organ players of that period was held by another talented organist, Horst Gehann. A student of Franz Xaver Dressler and Victor Bickerich, Horst Gehann held for a period the position of pianist at the State Philharmonics from Ploiești. A passionate researcher, he is one of the first organists to publish very well documented papers on valuable historical organs from Transylvania. He is a relentless promoter of the creations of Transylvanian composers, who were sporadically represented until then in concerts that did not impress the public too much. The realization of the first *Electrecord* record entitled *Organ Music by 16th - 18th century composers from Transylvania* draws for the first time the attention of musicologists from the country but especially from abroad to this valuable repertoire. Horst Gehann imposed himself not only as an organist; his conducting activity and especially his musical creations for the choir, arias and lieds, organ works were very well received by the public and the critics. Unfortunately, the Romanian authorities of the 1970's did not appreciate his highly religious musical activity, which determined him to leave for Germany.

Between 1945-1950 an organ class functioned sporadically at the Cluj Napoca Conservatory. Through the efforts of Szabó Géza, a student of Günter Romics in Leipzig, an organ class was established at the Hungarian Conservatory. After 1950, with the arrival of Kurt Mild in Cluj Napoca, an organ class is set up, which was mostly attended by students specializing in musicology and musical pedagogy. Unfortunately, this effervescence was short lived. The public that loved organ concerts, flocked the churches to feel the communion with Christian music. Most organ concerts, regardless of the quality of the interpreter, were held in overcrowded churches. But unfortunately the hate of the atheists was equally merciless. Slowly, the organ activity was silenced. The departures of Helmut Plattner, Horst Gehann and Kurt Mild, shortly afterwards followed by the departure of Franz Xaver Dressler to Germany, tragically put their mark on the period 1978-1985.

Starting with 1973, the destiny of the organ class at *Ciprian Porumbescu* Conservatory was concentrated in the hands of Lidia Sumnevici. The principles promoted in class were based on her years of cooperation with Helmut Plattner. Between 1974-1980, the following students graduated: Florin Chiriacescu (1974), Laurențiu Marinescu (1975), Reszæg Agoston Maria (1976), Felician Roșca (1977), Franz Metz, Ursula

Copony Philippi (1978), Radu Valentin (1979), Oana Alexandrescu (1980). After this date, the study of the organ was possible only as a secondary specialization, in musical pedagogy. Among Conservatory graduates between 1980-1990, Molnár Tünde and Maria Abrudan must be paid special attention. Regardless of the sustained activity of the students and their mentor Lidia Sumnevici, the authorities deemed the organ class as unproductive, so the decision to limit its activity was taken.

The festival *The Youth of Masterpieces* was organized between 1985-1988 in Alba Iulia, where alongside great interpreters such as Dan Grigore and Martha Kessler, or the *Madrigal* choir conducted by Marin Constantin, the organist Felician Roșca accompanied the flute player Gavril Costea, the cellist Marin Cazacu and the violin maestro Ruha Ștefan. Iosif Sava, Dumitru Avakian, Smaranda Oțeanu and Edgar Elian supported the festival as much as they could, but unfortunately the cold, the poor living conditions but mostly suspicion managed to finally silence the organ music, at least for a while.

Composers who wrote organ works starting with the 1960's were: Tudor Ciortea, Achim Stoia, Alfred Mendelsohn, Zeno Vancea, Mátyás Kozma, Sigismund Toduță, Wilhelm Berger, Gheorghe Firca, Eduard Terényi, Hans Peter Türk, Liana Alexandra Morar, Șerban Nichifor and others.

After 1990, at the same time with the re-opening of the music conservatories in Timișoara and Brașov, and with the rejuvenation of Bucharest and Cluj-Napoca conservatories, organ classes were restarted. Professors who were active after 1990 are: Hans Eckart Schlandt in Brașov, Lidia Sumnevici in Bucharest, Felician Roșca in Timișoara, Ursula Philippi, Maria Abrudan and Erich Türk in Cluj-Napoca. The enthusiasm and the will to succeed of the new professors has been rewarded by special results both in Cluj-Napoca and Timișoara. In 1993, the first Romanian Organ Contest was organized in Timișoara.

Festivals of organ and medieval music were resurrected at Timișoara, Sibiu, Cluj-Napoca, Târgu-Mureș, Brașov, Miercurea-Ciuc, Sighișoara and Bucharest. Through funding projects offered by the Ministry of Culture, Romanian organ music is now being promoted in the frame of contemporary music festivals in important European countries. The conservatories of Cluj-Napoca and Timișoara were equipped with organs and concerts and contests can now take place. A series of books, CDs (holding important international prizes) and reference scores in the field of organ music realized by organists of musicologists holding PhD's such as:

Franz Metz, Felician Roșca, Tünde Molnár, Ursula Philippi, Maria Abrudan, Marcel Costea, Ștefan Enyedi, Erich Türk, Walter Kindl and Steffen Schlandt were printed. In 2007 a reference organ was built for the George Enescu hall at the National University of Music in Bucharest.



Sighisoara, Johannes Vest organ prospect.

CUPRINS

Pagina 3

ORALITATEA ÎN IMNOLOGIA DE TRADIȚIE BIZANTINĂ,
Dr. Constanța Cristescu

Pagina 11

CREAȚII CONTEMPORANE ÎN SPIRITUL TRADIȚIEI
BIZANTINE. Slujba Sf. Ioan cel Nou de la Neamț de arhid.dr.
Sebastian Barbu-Bucur.
Dr. Elena Chircev

Pagina 20

IMNUL LITURGIC ORTODOX ÎN CREAȚIA UNOR
COMPOZITORI ROMÂNI AI SECOLULUI AL XX-LEA
Referiri asupra creației din a doua jumătate a secolului al XX-le.
Dr. Eugen Cinci

Pagina 25

PRAVOSLAVNA LITURGIJSKA HIMNA U STVARALAŠTVU
RUMUNSKIH
KOMPOZITORA XX- OG VEKA. *Osvrt na stvaralaštvo u drugoj polovini
XX-og veka.*
Dr. Eugen Činč

Pagina 31

COMPOZITORII ROMÂNI AI SECOLULUI XX – TENDINȚE
MODERNISTE ÎN ABORDAREA IMNULUI LITURGIC ORTODOX
Dr. Eugen Cinci

Pagina 34

EVOLUȚIA MUZICII SACRE DIN CADRUL DIECEZEI ROMANO-
CATOLICE SATU MARE ÎN SECOLUL XX
Dr. Ștefan Enyedi

Pagina 51

ROMANIAN ORGAN ART
Dr. Felician Roșca

