

UNIVERSITATEA DE VEST DIN TIMIȘOARA
FACULTATEA DE MUZICĂ ȘI TEATRU

STUDII DE IMNOLOGIE

VOLUMUL VI 2015 -2017

Felician Roșca
Editor



Editura RISOPRINT

Cluj-Napoca 2017

FELICIAN ROȘCA

STUDII DE IMNOLOGIE

V O L U M U L V I 2015-2017

Editura RISOPRINT

Cluj-Napoca • 2017

Toate drepturile rezervate autorului & Editurii Risoprint

*Editura **RISOPRINT** este recunoscută de C.N.C.S.
(Consiliul Național al Cercetării Științifice).
www.risoprint.ro www.cnscs-uefiscdi.ro*



Opiniile exprimate în această carte aparțin autorului și nu reprezintă punctul de vedere al Editurii Risoprint. Autorul își asumă întreaga responsabilitate pentru forma și conținutul cărții și se obligă să respecte toate legile privind drepturile de autor.

Toate drepturile rezervate. Tipărit în România. Nicio parte din această lucrare nu poate fi reprodusă sub nicio formă, prin niciun mijloc mecanic sau electronic, sau stocată într-o bază de date fără acordul prealabil, în scris, al autorului.

All rights reserved. Printed in Romania. No part of this publication may be reproduced or distributed in any form or by any means, or stored in a data base or retrieval system, without the prior written permission of the author.

© FELICIAN ROȘCA

**Descrierea CIP se poate consulta pe pagina de web
a Bibliotecii Naționale a României**

Director editură: GHEORGHE POP
Consilier editorial: VOICHIȚA-MARIA CLINCI

Tiparul executat la:
S.C. ROPRINT® S.R.L.

400 188 Cluj-Napoca • Str. Cernavodă nr. 5-9
Tel./Fax: **0264-590651** • roprint@roprint.ro

Referenți:

Volumul este rezultatul Seminarului internațional de imnologie din anul 2015 desfășurat la Universitatea de Vest din Timișoara sub egida Societății Române de Imnologie.

Președintele Societății Române de Imnologie

Prof. univ. dr. Habil. Felician Roșca

Secretar

Conf. univ. dr. Rafaela Ani Carabenciov

Referenții volumului:

Prof. univ. dr. Nelida Nedelcuț, Academia de Muzică Gh. Dima din Cluj Napoca

Prof. univ. dr. Damian Vulpe, Universitatea de Vest din Timișoara

Prof. univ. dr. Ovidiu Papană, Universitatea de Vest din Timișoara

Prof. univ. dr. Olguța Lupu, Universitatea Națională de Muzică din București

Conf. univ. dr. Veronica Demenescu, Universitatea de Vest din Timișoara

Corectura

Cristina Deiana Struța

Timișoara 2017

CUPRINS

1. **MUZICA ÎN FAMILIA NICOLAE JELESCU**, Pavel Memete, pg. 6
2. **DESPRE VALERIU BURCIU**, Valeriu Burciu și Felician Roșca, pg.
3. **FALUVEGHI DESIDERIU, O VIAȚĂ DĂRUITĂ IMNOLOGIEI**, Felician Roșca și Adrian Bocăneanu, pg.
4. **MISSA PENTRU COR BĂRBĂTESC „SUB DIVO” DE PETER ROHR**, Ani-Rafaela Carabenciov și Arthur Funk, pg.
5. **CREATORI DE IMNURI LEGATE DE DIECEZA ROMANO CATOLICĂ SATU MARE**, Enyedi Ștefan, pg.
6. **THE LITURGICAL CHANT OF THE SERBIAN ORTHODOX CHURCH OF BANAT**, Cristina Struța and Claudia Fotin, pg.
7. **CĂTEVA ARII VESTITE ȘI IMPACTUL LOR MUZICAL**, Andreea Cristina Văidean, pg.
8. **IMNOGRAFIA BISERICII ORTODOXE APOSTOLICE ARMENE**, Adrian-Irinel Aciobăniței, pg.
9. **EGYHÁZI ÉNEKEK KISFALUDY PIKÉTHY TIBOR ORGONAMŰVEIBEN**, Bednarik Anasztázia, pg.
10. **CREAȚIA IMNOGRAFICĂ A SFÂNTULUI ROMAN MELODUL. ABORDĂRI CONTEMPORANE DE NATURĂ ESTETICĂ ȘI DUHOVNICEASCĂ**, Radu Bogdan, pg.
11. **COMPOZITORUL ANTON PANN ȘI CREAȚIA SA RELIGIOASĂ**, Ioan Ardelean, pg.
12. **CORALUL PROTESTANT ÎN CREAȚIA PENTRU ORGĂ A LUI MAX REGER**, Zanfira Doina Lavinia
13. **IMNURILE ȘI MELOTERAPIA: SEMNIFICAȚII ȘI EFECTE**, Raluca Grecu, pg.

MUZICA ÎN FAMILIA NICOLAE JELESCU

Pavel Memete

Nicolae Jelescu (1876 – 1947), autodidact excelent, iubitor al muzicii bune, își va pune amprenta, substanțial, prin activitatea și lucrarea sa, asupra imnologiei adventiste din România, în perioada ei de început.

În al doilea deceniu al secolului douăzeci, printre colaboratorii principali, la prima carte de imnuri pe note, tipărită în Biserica Creștină Adventistă de Ziua a Șaptea, îl întâlnim și pe Nicolae Jelescu. Imnurile vor fi o comoară deosebit de valoroasă pentru întreaga obște a bisericii. Tematica lor este foarte diversă de la adorarea lui Dumnezeu, la mulțumire și recunoștință, de la recunoașterea păcătoșeniei personale, la cântece de laudă și bucurie. Nu lipsesc nici cântecele pentru copii, ocazii speciale, precum Nașterea Mântuitorului, Jertfa Golgotei, Cina Domnului, înmormântare și căsătorie, precum și bucuria revenirii lui Iisus și perspectiva unui Nou Pamânt.

Nicolae Jelescu își va aduce aportul la traducerea multor imnuri și așezarea lor pe versuri în limba română, în așa fel încât limba folosită este încă actuală, muzicalitatea versurilor atinge inimile ascultătorilor, chiar dacă au trecut de atunci aproape o sută de ani! În versurile lui Nicolae Jelescu s-a întâmplat așa cum spunea medicul și poetul creștin, român, Cornelius Greising, că între poezie și muzică este o rudenie de sânge sau o căsătorie reușită! Amândouă ies în evidență prin revărsări sonore de frumusețe și plăcere. În ciuda faptului că muzele lor sunt diferite, au totuși aceeași unică și ciudată rădăcină genealogică – sunetul, dar nu același fel de sunet. Muzica se scaldă plină de satisfacție în baia reconfortantă a sunetului natural sau obișnuit, țintind direct inima cu vibrațiile ei. Poezia se hrănește în foamea ei ancestrală doar cu substanța sonoră prelucrată a sunetului articulat sau verbal (*"Adu-ți aminte – XIII"*, Editura Cornelia și Mircea Diaconescu, Achen, iunie 2000).

Majoritatea autorilor acestor imnuri erau bapțiști, formați la școala din Boston a lui Lowell Mason, însă întâlnim și autori prezbiterieni, metodști, ortodoxi, protestanți, dar și autorul adventist A. Belden, nepot de soră al scriitoarei Ellen G. White. În edițiile ulterioare ale volumelor de Imnuri Creștine, au fost introduse și lucrări ale compozitorilor români, printre care se numără și Nicolae Jelescu, muzician amator.

În această perioadă, a primei părți a secolului douăzeci, îl găsim pe Nicolae Jelescu înființând și dirijând orchestra de amatori "Armonia", din București, înființând coruri de amatori în București și în alte orașe, în mai multe rânduri a făcut drumul de la București la Arad, unde a înființat corul bisericii adventiste din localitate. În ciuda faptului că erau amatori, membrii acestor formații dedicau mult timp învățării și repetării pieselor, cântau cu dăruire și plini de entuziasm, încât, uneori, aveai impresia că ai în față formații de profesioniști.

Nicolae Jelescu și-a trimis doi dintre fiii săi, în Franța, la studii superioare de muzică, la Schola Cantorum. **Paul Jelescu** (1901 – 1989), a fost pianist concertist și compozitor, primele noțiuni muzicale le-a primit de la tatăl său, Nicolae. A făcut studii la Conservatorul din București, unde i-a avut ca profesori pe: D.G. Kiriac, Alfonso Castaldi și Dimitrie Cuclin, devine elev al Academiei Regale de Muzică (1919 – 1920). La absolvire obține Premiul I, ca bursă pe timp de zece ani, perioadă în care a studiat la "Schola Cantorum" (1920 – 1924) compoziția, dirijatul, stilul polifonic, devenind profesor. A studiat orga, clavecinul, armonia, acompaniamentul și improvizația. La Paris i-a avut ca profesori pe Vicent d'Indy (compoziție) și Paul Brand (pian). Devine profesor de pian special la Conservatorul din Cernăuți (1924 – 1935) și apoi director (1931 – 1935). Dotează Conservatorul cu o prețioasă bibliotecă de specialitate. A fost profesor de pian special la Academia Regală de Muzică din București (1935–1959), pianist-solist în spectacole publice sau la Radiodifuziunea Română, maestru de

sunet al acestei ultime instituții (1935 – 1956), profesor la Conservatorul din București, îndrumător al soliștilor, compozitorilor și criticilor muzicali. A compus lucrări pentru orchestră, pentru violoncel și orchestră, clarinet și pian, voce și pian, precum și coruri pe voci egale. A fost primul român care a făcut emisiuni la “Radio Tour Eiffel” (1925), a fondat Asociația Muzicală “George Enescu” (1931), a fost președintele Ligii Culturale, secția Bucovina (1931 – 1935). A lăsat 54 de compoziții, 17 dintre ele rămase în manuscris (Jurjiu Gheorghe – *Biografii ale unor mari români*/ <http://forum.drumulinvingatorilor.ro>). În volumul de Imnuri Creștine a Bisericii Adventiste, ediția 2013, îi apare semnătura la imnul de la numărul 774, “Doamne sfinte Creator”, melodie compusă în anul 1913, tatăl, Nicolae Jelescu, i-a scris textul. Ca pianist, a apărut în concerte publice la Paris și la București cu mari violoniști ai timpului.

Fratele său, **Ionel Jelescu**, a fost un violonist concertist de mare rafinament și cultură stilistică. A activat ca șef de partidă la vioara a II-a în Orchestra Națională Radio, precum și membru al cvartetului de coarde, alcătuit de Constantin Bobescu. A susținut, mai multe, recitaluri, el cântând la vioară și Horst Gehann la orgă, în București, la Biserica Lutherană, în care cele două instrumente se îngemănau într-o armonie desăvârșită în interpretarea sonatelor pentru vioară și orgă de G.F. Haendel și J.S. Bach. S-a bucurat de o prețuire deosebită din partea marelui dirijor, maestrul George Georgescu (Cezar Geantă, *O istorie subiectivă a muzicii în Biserica Adventistă de Ziua a Șaptea*, Editura Viață și Sănătate, București, 1999).

Fiica lui Nicolae Jelescu, **Mathilda**, pianistă și organistă, cu un talent înăscut, care a trăit 97 de ani, a concertat frecvent la Biserica Adventistă “Popa Tatu”, din București, iar după plecarea din țară, la Biserica Adventistă din Malmo, Suedia, unde a fost organista bisericii. Ultimele acorduri ale orgii, în interpretarea ei, plină de măiestrie, au putut fi auzite cu câteva luni înainte de a se stinge din viață, în Suedia.

Ceilalți doi copii, cel mai mare, **Costică** și fiica cea mai mică, **Emilia**, singura în viață, care are 90 de ani (în 2015), au iubit și ei muzica și au cântat la instrumente muzicale, harpă, respectiv pian, fără a face din aceasta o profesie. Chiar și soția lui, **Eufrosina Jelescu** și-a adus aportul la alcătuirea cărții de Imnuri Creștine prin traducerea cântării de la numărul 473, “Salvat aproape”, (textul și muzica Paul Bliss, în *The Charm*, Chicago, Illinois, 1871, trad. adapt. după Eufrosina Jelescu, în *Zorile Mântuirii*, Cernăuți, 1940, după F.A.Licht, în *Zions-Lieder*, Battle Creek, Michigan, 1893).

În familia lui Nicolae Jelescu muzica a marcat viața cotidiană și viața spirituală, era un factor de educație estetică și religioasă.

Prezint, mai jos, o listă a cântecelor, din volumul de Imnuri Creștine, la care și-a adus aportul Nicolae Jelescu.

1. “Iubit-ai, Doamne, întreaga omenire”, nr.77, str. 1,4: autor necunoscut; str. 2,3: Benoni Catană 1995 adapt. după Nicolae Jelescu, în *Imnuri Creștine*, ed.a IV – a, București, 1922.
2. “Isuse Scump”!, nr.105, text prel. după Nicolae Jelescu în *Imnuri Creștine*, ed. a V- a București, 1926.
3. “La a ta chemare vin”, nr.184, text: Lewis Hartsought, imn *The Revitalist*, Troy, New York, 1872, trad. adapt. după Nicolae Jelescu, în *Imnuri Creștine*, ed. a IV-a București, 1922, după Heinrich Ernest Gebhardt, în *Frohe Bothschaft in Liedern*, Basel, 1875.
4. “Fericit e tot acela”, nr. 228, text: Mary Elizabeth Servoss, în *Sacred Songs and Solos*, Londra, 1878, adapt. după trad. liberă Nicolae Jelescu în *Imnuri Creștine* ed. a IV-a București, 1922, după Walter Rauschenbusch, în *Evangeliums – Sanger*, Kasel, 1907.
5. “Langă Isus”, nr.233, text: Wiliam Orchutt Cushing, *Sacred Songs No.1* New York, New York 1896, trad. adapt. după Nicolae Jelescu, 1947, în *Cântările Speranței*, București, 1969.
6. “Iubit Isuse – al meu”, nr. 269, textul: autor necunoscut, în *Pilgerharfe*, Philadelphia, Pennsylvania, 1854, trad. prel. de Nicolae Jelescu în *Imnuri Creștine* ed.a V-a, București,

1926.

7. "Noi călători suntem", nr. 301, textul: Thomas Rawson Taylor, 1835 în *Memoirs and Select Remains* Londra, 1836, prel. după Nicolae Jelescu în *Imnuri Creștine* ed. a IV-a, București, 1922, după Ernst Roos, în *Die Glaubenshafe*, Cleveland, Ohio, 1885.
8. "O, Tată din ceruri!", nr. 359, textul: str 1, 2, ref: adapt. după Nicolae Jelescu, în *Imnuri Creștine* ed. a V- a, București 1926, str. a 3- a Lucian Cristescu, 1995.
9. "Numai cu Isus voiesc a merge", nr.365, textul: Johann Peter Schuck, 1849, trad. adapt. după Nicolae Jelescu în *Imnuri Creștine*, ed. a V –a, București, 1926.
10. "Ce fericire, am pe Isus!" nr. 387, textul: Frances (Fanny) Jane Crosby Van Alstyne, în *Gens of Praise*, Philadelphia, Pennsylvania, 1873, trad. adapt. după Nicolae Jelescu în *Imnuri Creștine* ed. a IV –a, București, 1922.
11. "Suntem pe Calea lui Isus", nr. 395, textul: autor necunoscut, în *Zions – Lieder, Battle Greck*, Michigan,1893, trad. liberă de Nicolae Jelescu, *Imnuri Creștine* ed. a IV-a, București, 1922.
12. "Vesel cânt lui Dumnezeu", nr. 401, textul: Gweiler, *Liederlust und Psalter*, Cincinnati, Ohio,1882, trad. adapt. după Nicolae Jelescu, *Imnuri Creștine* ed. a V-a, București, 1926.
13. "Noi azi plecăm în lucrare", nr. 436, textul: Nicolae Jelescu, în *Flori de Lăcrămioare* ed. I, București, 1932, prel. de Benoni Catană, 1995, în 100 de Noi *Imnuri Creștine*, București, 2000.
14. "De ce nu vii, ca să ne iei la Tine?" nr. 455, textul: autor necunoscut, trad. adapt. după Nicolae Jelescu, *Imnuri Creștine*, ed. a IV-a, București, 1922.
15. "Spre-acele țărni, din veșnicii", nr. 468, textul: Judson Wheeler Van De Venter, 1895, trad. liberă de Nicolae Jelescu, *Imnuri Creștine*, ed. a V-a, București, 1926.
16. "Să priveghem!", nr. 522, textul: Adele, Pelaz în *Rechueill de L'Etoile* sec.al XX-lea, trad. prel. și adapt. după Nicolae Jelescu, în *Flori de Lăcrămioare*, ed. I, București, 1932.
17. "Ce plăcut e și frumos!", nr. 566, textul: Gustav Friederich Ludwig Knak in *Zionshafe*, Berlin, 1843, trad. adapt. după Nicolae Jelescu, *Imnuri Creștine* ed. a IV-a, București, 1922.
18. "In ziua-a șaptea ne-adunăm", nr. 582, textul: prel. de și adapt. după Nicolae Jelescu, în *Imnuri Creștine*, ed. a IV-a, București, 1922, după autor necunoscut, în *Zions – Lieder, Battle Creck*, Michigan, 1893.
19. "Doamne sfinte, plin de milă!", nr. 628, textul: str.1,2,4. Gottlob Ferdinand Maximilian (Max) Gottfried von Schenkendorf, în *Gedichte*, Stuttgart, 1815, str. a 3-a Florin Laiu, 1995, trad. str. 1,2,4: adapt. după Nicolae Jelescu, *Imnuri Creștine*, ed.a IV-a, București, 1922.
20. "Doamne, fii cu noi în veci de veci!" nr. 648, textul: Jeremiah Eames Rankin, în *Gospel Bells*, Chicago, Illinois, 1880, trad. adapt. după Nicolae Jelescu, *Imnuri Creștine*, ed. aV-a, București, 1926.
21. "O, cât de plăcut este locul!", nr. 660, textul: prel. după Nicolae Jelescu, *Imnuri Creștine*, ed. a IV-a, București, 1922.
22. "Când se lasă umbra serii", nr. 680, textul: autor necunoscut, în *Evangeliumi Karenekek*, Budapesta, 1913, trad. de Nicolae Jelescu, *Imnuri Creștine*, ed. a IV-a, București, 1922.
23. "Doamne, noaptea s-a lăsat!", nr. 686, textul: Nicolae Jelescu, *Imnuri Creștine*, ed. a IV-a, București,1922, amplificare de Benoni Catană, 1995.
24. "Cine, oare, ne-a creat?" nr.709, textul: autor necunoscut, trad. de Nicolae Jelescu, *Imnuri Creștine*, ed. a IV-a, București, 1922, după traducator necunoscut, în *Zions – Lieder*, Hamburg, 1907.
25. "Voi, copii, din preajma noastră!", nr. 719, textul: str.1,3: autor necunoscut, str. 2: Benoni Catană, 1995, trad. str.1,3: prel. după Nicolae Jelescu, *Imnuri Creștine*, ed. a IV-a, București, 1922.
26. "O, cât de plăcut este locul!", nr. 753, textul: Nicolae Jelescu, *Imnuri Creștine*, ed. a

IV-a, București, 1922.

27. "Tatăl nostru", nr. 773, textul: Nicolae Jelescu.
28. "Doamne sfinte Creator", nr. 774, textul: Nicolae Jelescu.
29. "Domnul Isus Hristos", nr. 777, textul: trad. de Nicolae Jelescu.
30. "Isuse, Domn al lumilor", nr. 779, textul: trad. de Nicolae Jelescu.
31. "O, Betleem!" nr. 785, textul: Nicolae Jelescu.
32. "Nainte-n luptă sfântă", nr. 786, textul: Nicolae Jelescu.
33. "Mergând pe calea lui Isus", nr. 795, textul: trad. de Nicolae Jelescu.
34. "Iar cad frunzele pădurii", nr. 797, textul: trad. de Nicolae Jelescu.
35. "O, Isus, condu-mă Tu"! nr. 798, textul: Nicolae Jelescu.
36. "Iubire și milă și pace", nr. 803, textul: Nicolae Jelescu.
37. "Ce plăcut e pentru Domnul", nr. 805, textul: trad. de Nicolae Jelescu.
38. "Când tu-mpovărat", nr. 810, textul: trad. de Nicolae Jelescu.
39. "Orice-ar veni azi peste noi", nr. 812, textul: trad. de Nicolae Jelescu.
40. "Veniți, voi toți cei credincioși"! nr. 819, textul: Nicolae Jelescu.
41. "Fiica, fiica din Sion", nr. 829, textul: trad. de Nicolae Jelescu.
42. "Oricâți în Hristos se botează", nr. 830, textul: trad. de Nicolae Jelescu.
43. "Plecăm pe căi necunoscute", nr. 831, textul: Nicolae Jelescu.
44. "Noi plecăm cu bucurie", nr. 835, textul: Nicolae Jelescu.
45. "Când odată va să sune", nr. 842, textul: trad. de Nicolae Jelescu.
46. "O, Țara mea"! nr. 847, textul: Nicolae Jelescu.
47. "Locui-vom noi vreodată", nr. 849, textul: trad. de Nicolae Jelescu.
48. "Un dulce vers de cânt", nr. 858, textul: Nicolae Jelescu.
49. "Când de pe pământ", nr. 859, textul: Charles H. Gabriel (1856-1932), trad. de Nicolae Jelescu.
50. "La-acele țarmuri", nr. 961, textul: Nicolae Jelescu.
51. "E noapte", nr. 876, textul: trad. de Nicolae Jelescu.
52. "Frumoasă-i primăvara", nr. 877, textul: Nicolae Jelescu, prel. de Cezar Geantă.
53. "Doamne, fii cu noi în veci de veci"! nr. 885, textul: Jeremiah Eames Rankin, în Gospel Bells, Chicago, Illinois, 1880, trad. de Nicolae Jelescu, Imnuri Creștine, ed. a V-a, București, 1926.
54. "Doamne sfinte și-ndurate"! nr. 890, textul: str. 1,2,4: Gottlob Ferdinand Maximilian (Max) Gottfried von Schenkendorf, în Gedichte, Stuttgart, 1815, trad. de Nicolae Jelescu, Imnuri Creștine, ed. a IV-a, București, 1922.
55. "Fericit e tot acela", nr. 899, textul: Mary Elizabeth Servoss, in Sacred Songs and Solos, Londra 1878, adapt. după trad. liberă Nicolae Jelescu in Imnuri Creștine, ed. a IV-a, București, 1922, după Walter Rauschenbusch, în Evangeliums – Sanger, Kassel, 1907.
56. "Iubit-ai, Doamne, întraga omenire", nr. 908, textul: trad. de Nicolae Jelescu, Imnuri Creștine, ed. a IV-a, București, 1922.
57. "O, suflute-al meu", nr. 916, textul: Horatio Gates Spafford, 1873, in Gospel Hymns, no. 2, Cincinnati, Ohio, 1876, trad. de Nicolae Jelescu.

ISUS HRISTOS - MÂNTUITORUL NOSTRU

888 Când Isus Hristos S'a plecat spre noi

Moderato

Wenn Christus, der Herr

1. Când I - sus Hris - tos Se plea - că spre noi,
2. Când is - pi - te vin, bu - cu - rii dis - par,
3. Nu-ți în - cre - de - n om do - rul cel mai greu,
4. Ți - e ne ru - găm, scump a - mic I - sus:
5. Deci v - a - pro - pi - ați ca să-I ce - reți har,

Ser - vind de - a - dă - post și scut în ne - voi,
La - cri - mi - le curg, cur - gă, n - ai ha - bar,
Ci spre cer, în sus 'nal - ță - of - ta - tul Tău!
Ne - a - pă - ră de - ăl rău în ăst greu nes - pus!
Și ori - ce - ar ve - ni să n - a - veți ha - bar!

Du - că - se vi - a - ța și chiar de - am mu - ri,
Că - tre El te - n - toar - nă cu glas ru - gă - tor,
Nu - ma - n cer gă - si - vei mi - lă de pă - cat,
Tu ai dat pe fa - ță har dum - ne - ze - iesc
I - sus es - te - n sta - re s - a - ju - te - n ne - voi,

El ni - e Dum - ne - ze - ul și nu vom pie - ri!
Și - ai tot plân - ge - n - tru - na cu - aș a Mân - gă - ie - tor!
De te - 'nalți cu ru - ga, te în - torci ier - tat!
Și speli cu - al Tău sân - ge, pe - ăi de se că - iesc.
El ne zi - ce dul - ce: „Ia - tă sunt cu voi!”

© Textul: str. 1, 2, 4: Nikolaus Kaiser, 1780; str. a 3-a: Benoni Catană, 1995;
trad. de Ștefan Demetrescu, în *Imnuri Creștine*, ed. a II-a, Hamburg, 1913

Muzica: mel. atrib. lui William Croft (Crofts), în *A Supplement to the New Version of Psalms*, ed. a VI-a, Londra, 1708

Metru: 10 10.11 11 Anapestic
Melodia: HANOVER
Text diferit: 333



Nicolae, Eufrosina și
Emilia Jelescu



Nicolae Jelescu (1876-1947)



Nicolae, Eufrosina, Ionel, Mathilda și Emilia Jelescu

Bibliografie

- Imnuri Creștine*, Editura Viață și Sănătate, București, 2006
Imnuri Creștine, Editura Viață și Sănătate, București, 2013
Diaconescu, Mircea și Greising, Cornelius, *Adu-ți aminte (XVI)*, Editori Cornelia și Mircea Diaconescu, Aachen, 2003
Geantă, Cezar, *O istorie subiectivă a muzicii în Biserica Adventistă de Ziua a Șaptea*, Editura Viață și Sănătate, București, 1999
Geantă, Cezar, *Estetica Muzicii Sacre*, Editura Viață și Sănătate, București, 2009
Universitatea de Vest din Timișoara, Facultatea de Muzică, *Studii de Imnologie*, Editor coordonator Conf. univ. dr. Felician Roșca, Editura Mirton, Timișoara, 2002
Iosif, Sava și Vartolomei, Luminița, *Dicționar de Muzică*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1979
Vancea, Zeno, *Cartea muzicală românească sec. XIX-XX*, Editura muzicală, București, 1978

DESPRE VALERIU BURCIU

Valeriu Burciu și Felician Roșca

Valeriu Burciu este cunoscut pentru numeroasele compoziții muzicale religioase, precum și pentru neobosita activitate de traducere de studii biblice.

Într-un interviu realizat de Sorin Petreacă (Loma Linda, SUA, 2010) pentru postul de televiziune Speranța TV, Valeriu Burciu se destăinuie.

“Sunt un oltean care a trăit multă vreme în Prahova. Mi-a plăcut muzica din copilărie, însă părinții mei erau foarte săraci și nu au putut să îmi ofere o educație muzicală. Singurul contact cu muzica a fost în Biserica Adventistă de acolo – corul, orchestra. Eu a cam trebuit să fur muzică de la cei de acolo care știau. Mă duceam la cei care cântau la pian și le ziceam: *Arată-mi și mie care e Do*”.

Așa a început pasiunea pentru muzică a celui ce urma să devină un compozitor de referință. La 17 ani merge la București pentru a urma cursurile Școlii Medicale. Va face cunoștință cu organistul Horst Gehan, căruia îi arată 3 dintre lucrările sale, compuse fără a avea vreo cunoștință de teoria muzicii sau compoziție. Horst Gehan îi remarcă talentul, recomandându-i studierea muzicii.

“Cineva mi-a dat tratatul de teorie a lui Marțian Negrea. După ce am citit tratatul, mi-am refăcut o compoziție și i-am dat-o lui Gehan. Acesta a pus-o în repertoriul corului pe care îl dirija. Asta mi-a dat mie aripi! Atunci am zis *Vreau să compun!*”

În 1959 absolvă cursurile Școlii Medicale. Drumul natural de urmat ar fi fost Facultatea de Medicină. În 1963 dă admitere la Medicină unde, după spusele domniei sale, “pică cu brio”. Îndrumat de același Horst Gehan, își propune să intre la Conservator. Își procură câteva tratate de teoria muzicii și o muzicuță cu schimbător (care putea cânta și cromatic, alterațiile). Urmează armata, apoi 3 ani de lucru ca și cadru medical. Se împrietenește cu un coleg, cadru medical și acesta. Mânați de aceeași pasiune, muzica, urmează cursuri de pregătire pentru admiterea la Conservator.

“Înainte de admiterea la Medicină spuneam: *Doamne dacă este voia Ta, ajută-mă aă fiu admis*. Înainte de admiterea la Conservator, L-am rugat pe Dumnezeu, ca, dacă vrea să Îl slujesc prin muzică, să intru, cu nota 8.” A fost admis, cu nota 8.

Ca materii de studiu, preferă Armonia și Contrapunctul. Nu a făcut Compoziție, după cum el însuși mărturisește. Orele de curs se țineau sâmbăta, Valeriu Burciu neurmând cursurile în ziua de sâmbătă. Face Dirijat – Cor cu maestru Marin Constantin. Termină Conservatorul în 1970.

În 1977, deci după ce terminase deja Conservatorul, primește cadou o casetă cu un program muzical. Remarcă versurile profunde ale poetului Benone Burtescu. Cei doi, compozitor și poet, încep colaborarea, devenită peste ani o frumoasă prietenie.

Lucrarea *Trece Isus* este un exemplu dat de cei doi, în interviul realizat în anul 2010, referitor la modul în care muzica și poezia sunt indisolubil legate una de cealaltă.

Rămâi cu noi Isuse ca-n Emaus, o lucrare corală compusă în 1968, este descrisă de Valeriu Burciu ca fiind scrisă într-un “stil puțin ciudat, aparte. Bizantin, românesc, pentatonic, fără semitonuri”. Fiind invitat de Biserica din Urleta să dirijeze corul, alege niște versuri găsite în revista “Curierul Adventist” și compune muzică pe acele cuvinte. După ce corul a învățat cântarea, câteva săptămâni a fost în lista lucrărilor interpretate, fiind mereu cerută de către coriști.

Tot în interviul menționat, Valeriu Burciu povestește cum, în 1970, fiind chemat să dirijeze corul Bisericii din Urleta, remarcă obiceiul locului, anume ca, la programele muzicale, în fața corului de adulți să stea grupul de copii ai bisericii. Acest obicei s-a păstrat de-a lungul timpului. După 7 ani, compozitorul Valeriu Burciu vine cu propunerea de a

înființa și un cor de tineret, format din acei copii care timp de 7 ani stătuseră în fața corului de adulți. Ideea este primită cu entuziasm. Lipsa unui repertoriu adecvat vârstei noului grup de coriști îl determină pe Burciu să compună lucrări noi, având la bază texte Biblice. Printre acestea se numără și *Psalmul 23*.

“*Zidește în mine*” (*Psalmul 51,10*) este o lucrare compusă fără a avea la îndemână nici un instrument muzical. Povestește cum, după ce compusese partea a doua a piesei, prima parte nu era încă scrisă. Inspirația a venit într-un loc mai puțin obișnuit, în autobuzul cu care Valeriu Burciu făcea naveta. Linia melodică s-a înfiripat, iar odată ajuns acasă înlănțuirile melodice nu s-au lăsat așteptate, oprind astfel orice activitate cotidiană.

Compozițiile sale au la bază texte biblice cunoscute, ce pot fi regăsite neschimbate în lucrările sale.

Am fost răstignit (Galateni 2,20) – “Am fost răstignit împreună cu Hristos și trăiesc, dar nu mai trăiesc eu, ci Hristos trăiește în mine” este esența crezului lui Valeriu Burciu.

Am auzit glasul Domnului întrebând (Isaia 6,8) – “Am auzit glasul Domnului întrebând: Pe cine să trimit și cine va merge pentru Noi? Eu am răspuns: Iată-mă, trimite-mă!”.

A compus muzică nu doar pe texte Biblice ci și pe versuri ale unor poeți religioși consacrați, amintind doar câteva dintre lucrări: Florin Lăiu (*Va bate ceasul*), Benone Burtescu (*Ce minunat ești, Doamne Sfinte*), Lidia Săndulescu-Popa (*Dă-mi inima ta*), ș.a.

“Nu pot să compun fără text. Textul îmi dă imaginea muzicală” spunea compozitorul. Întrebat care este esența muncii sale, Valeriu Burciu a răspuns fără nici o ezitare: “Iubirea față de Dumnezeu și față de oameni”.

Bibliografie

Imnuri Creștine, Editura Viață și Sănătate, București, 2006

Imnuri Creștine, Editura Viață și Sănătate, București, 2013

Geantă, Cezar, *O istorie subiectivă a muzicii în Biserica Adventistă de Ziua a Șaptea*, Editura Viață și Sănătate, București, 1999

Geantă, Cezar, *Estetica Muzicii Sacre*, Editura Viață și Sănătate, București, 2009

Universitatea de Vest din Timișoara, Facultatea de Muzică, *Studii de Imnologie*, Editor coordonator Conf. univ. dr. Felician Roșca, Editura Mirton, Timișoara, 2002

Roșca, Felician, *Rumänische Evangelische gesangbuch; Romanian Protestant hymns; Imnuri Protestante românești*, 171 pp. Editura Brumar, Timișoara, 2011, ISBN 978-973-602-645-4

Roșca, Felician, *Interkulturelle und interethnische Aspekte in der traditionellen Hymnologie des Banats. Confluente interculturale și interetnice în imnologia tradițională din Banat*, în volumul *Musik als interkultureller Dialog. Das Banat als euroregionaler Klangraum & Muzica – dialog intercultural. Confluente muzicale interculturale in Banat*, volum al conferinței din 23-25. 09. 2005, Timișoara, Editura Musik Südost, München, 2005, pp.123-127, ISBN nou (după. 1.1. 2007) 978-3-939041-02-3

Roșca, Felician, *Hymn Book and Pipe-organ. Music in Romanian Culture*, Buletinul I.A.H. 35/36, 2007/2008, Congresul Societății de Imnologie I.A.H. de la Trondheim, Norvegia, 2008, Editura Universității din Graz, Germania, 2008, pp. 431-434, ISBN 978-83-7342-194-3

Roșca, Felician, *Neue Himnenbücher in Rumänien. Vom Allgemeinen zum Individuellen*, Buletinul I.A.H. 39/2011, Congresul Societății de Imnologie I.A.H. de la Opole, Polonia, 2010, volumul *Cristian Songs under persecution and oppression*, Editura Universității din Opole, Polonia, 2009, pp. 189-196, ISBN 978-83-7342-250-6

Am auzit glasul Domnului întrebând

Isaia 6:8

Valeriu Burciu, 2009

Andantino

Piano

9 *p* *mf*

Am a - u - zit gla - sul... Dom - nu - lui în - tre - bând: "Pe

p *mf*

14 *accel.*

ci - ne să tri - mit, Pe ci - ne să tri - mit și

accel.

20 *p a tempo*

ci - ne va lu - cra pen - tru... Noi?" Eu am răs - puns: "Ia - tă - mă!

p a tempo

Copyright © 2003 Valeriu Burciu

Scrisoare electronică TB

2 Am auzit glasul Domnului întrebând

26 *mf* *rit.*

Eu am răspuns: "Ia - tă - mă! Ia - tă - mă, tri - mi - te-mă, O, Doam - ne".

32 *a tempo*

40 *p* *mf*

Am a - u - zit gla - sul Dom - nu - lui în - tre-bând: "Pe

43 *accel.*

ci - ne să tri - mit, Pe ci - ne să tri - mit și

Am auzit glasul Domnului întrebând

3

51 *p a tempo*
ci - ne va lu - cra pen - tru___Noi?" Eu am răs -

51 *p a tempo*
puns: "Ia - tă - mă, Ia - tă - mă, tri - mi - te -

59
mă, O,___ Doam - ne, Ia - tă - mă!"

66

Lucrarea *Psalmul 1* este o exprimare muzicală a întregului text biblic, la fel ca și *Fiindcă atât de mult* (Ioan 3,16).

FIINDCĂ ATÂT DE MULT

Ioan 3:16

Allegro

Valeriu Burciu

Fiindcă a - tât de mult a iu - bit Dum-ne-zeu lu - mea, că a

The first system of the musical score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It begins with a treble and bass staff. The melody is in the treble staff, starting with a piano (*p*) dynamic. The lyrics are written below the treble staff. The bass staff provides a harmonic accompaniment.

dat pe sin - gu - rul Lui Fiu, pen-tru ca ori - ci - ne cre - de în

The second system continues the melody and accompaniment. It includes a measure rest marked with a '5' above the treble staff. The dynamics include a piano (*p*) and a crescendo leading to a piano (*p*) dynamic.

El să nu pia - ră, să nu pia - ră, ori - ci - ne cre - de-n

The third system continues the melody and accompaniment. It includes a measure rest marked with an '8' above the treble staff. The dynamics include a mezzo-forte (*mf*) and a crescendo leading to a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

El să nu pia - ră, să nu pia - ră, ci să ai - bă

The fourth system continues the melody and accompaniment. It includes a measure rest marked with an '11' above the treble staff. The dynamics include a piano (*p*) and a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

Copyright © 2003, Valeriu Burciu

FIINDCĂ ATÂT DE MULT

14 *accel.* *f*

via - ța veș - ni - că. A - le - lu - ia, A - le -

19 *p*

lu - ia, A - le - lu - ia. Pen - tru ca ori - ci - ne

23 *mf* *p*

cre - de în El, ori - ci - ne cre - de - n El să nu pia - ră, să nu

27 *mf*

pia - ră, ci să ai - bă via - ța veș - ni - că, A - min.

Psalmii 2,3,4,5,6,7 și 8 pot fi citați din cântările lui Valeriu Burciu la fel de bine ca și din Biblie, întrucât respectă în totalitate textul Scripturii.

PSALMUL 8

Valeriu Burciu

Doam-ne, Dum - ne - ze - ul nos - tru, Cât de mi - nu - at ăs - te

Nu - me - le Tău pe tot pă - măn - tul! Sla - va Ta se î - nal - ță

mai pe sus de ce - ruri. Când pri - vesc ce - ru - ri - le, îmi zic: "Ce e

o - mul, ca să Te gân - dești la el? Și fi - ul o - mu - lui ca să-l

bagi în sea - mă? Doam-ne Dum - ne - ze - ul nos - tru, Cât de

mi - nu - nat ăs - te Nu - me - le Tău pe tot pă - măn - tul!"

Copyright 2014

FALUVEGHI DESIDERIU, O VIAȚĂ DĂRUITĂ IMNOLOGIEI

Felician Roșca și Adrian Bocăneanu

Un om cu o moralitate de admirat. Un muzician de calitate și o persoană care s-a jertfit pentru muzica religioasă. Am socotit că cel mai potrivit text este prezentarea pe care maestrul a făcut-o cu ocazia participării la seminarul de imnologie de la Timișoara din anul 2010.

Socotesc ca un har al lui Dumnezeu, și ca o revărsare a bunăvoinței domnului Dr. Roșca Felician faptul că pot participa la acest eveniment unic ca însemnătate. Sunt ochi și urechi la valoroasele și competentele contribuții ale dvs. și îmi notez tot ce poate-mi fi de ajutor, la nivel de normă, în preocupările mele legate de muzica bisericească. Permiteți-mi să motivez, de ce:

Sunt profesor de teologie. Acum jumătate de secol am predat muzică la Școala Normală din Odorheiul Secuiesc, am organizat și dirijat corul Liceului Teoretic Dr. Petru Groza din aceeași localitate, am participat ca membru de juriu cu ocazia concursurilor corale de o anumită amintire, am publicat poezii, dar întotdeauna m-a preocupat gândul de a produce ceva mai înalt, pentru suflet.

Într-o asemenea conjunctură, cei care au fost preocupați de crearea muzicii bisericești, cei care au selectat și au încurajat stiluri corespunzătoare exprimării celor mai înalte aspirații ale spiritului uman, cei care au vegheat asupra autenticii muzicii bisericești asaltate de atâtea influențe nedemne, mi-au inspirat un gând, o întrebare, și anume: având la bază o comoară imensă de roade și experiențe ale trecutului, prin care azi trăim, ce ar trebui să fac, pentru ca prezentul meu să poată deveni un viitor, o continuare al acestor tradiții nobile?

Mai întâi și întâi m-am consacrat teologiei. Cu acest pas am și ales un culoar îmbietor. Am descoperit însă următorul lucru: cele două mari biserici: cea ortodoxă și romano catolică s-au pronunțat deja de mult în privința calității muzicii adoptate în scopul îmbogățirii serviciilor sacre, și se țin în mod sever de tradițiile adoptate ca fiind sfinte și imutabile, ascultarea lor înseamnă slujbă, serviciu divin cu câștig spiritual, însă totul se desfășoară între pereții locașurilor sfinte, iar credincioșii, în practica vieții lor de toate zilele nu au mai nimic de cântat în afara zidurilor bisericii, și se exprimă prin folclor, sau prin cele ce se propagă neverificat, și chiar în dauna chiar al folclorului nobil, tradițional. Credinciosul nu este însoțit de muzică sacră când se întoarce în cămin, se găsește la lucru, când se adună pentru înălțare sufletească în afara bisericii. Concertele prezentând muzică bisericească (ca și în cazul muzicii clasice) sunt tot mai rare, și cu prezență tot mai rară, îndeosebi dacă le numărăm pe tinerii prezenți.

Bisericile protestante se bucură de un tezaur de imnuri sacre care cuprind întreaga gamă a aspirațiilor sufletului, mai ales în lumina biblică a legăturii omului cu Dumnezeu. Muzica sacră protestantă poate să-i însoțească pe credincioși în tot momentul vieții, pentru că părinții atenți la această nevoie s-au îngrijit să aibă ce cânta.

Nu mai amintesc trăirile religioase la neoprotestanți, care în sensul adevărat al cuvântului „cântă” viața de credință ca fiind viața lor, și fac acest lucru de multe ori, știind că ceea ce cântă, este deosebit de cele „ale lumii” – de multe ori mai ales prin text.

În prezentul sumbru al calității gustului muzical apare pericolul, ca influența profană să pervertească capacitatea de selectare, sau mai bine zis, chiar și ideea selectării, până acolo, încât nu numai muzica bisericească să apară demodată, dar și muzica clasică să pară neavenită sub avalanșa unui sentiment de „plăcut firesc”, care șterge hotarul dintre sacru și profan. Azi, aici înlăuntru, vorbim despre muzica bisericească, ca într-un turn de fildeș, dar înafara zidurilor acestea mâine nu vom avea cui să vorbim despre muzica adevărată.

Gândul care m-a împins să lupt împotriva degradării, m-a pus la lucru. Am început să caut, să culeg, să selectez, să propag imnuri care ca stil umplu golul sufletului, și ocrotesc pe cei ce le cântă față de influențele chiar dubioase din punct de vedere moral.

Am descoperit un lucru ciudat: Tot mai mulți, în situațiile lor nefaste apelează la Dumnezeu, vor să-L găsească, să vorbească chiar cu El, dar nu știu ce să-I spună. În punctul acesta le vine în ajutor textul imnului, oferind într-o formulare demnă lauda, ruga, strigătul de ajutor, sau mulțumirile. Este adevărat că ceea ce este pe drept cuvânt muzică, le conține pe toate acestea, dar puțini sunt aceia care pot să le conștientizeze. Din acest motiv, m-am simțit inspirat, ca prin texte care se așează în mod natural nu sub, ci asupra muzicii, să tâlmăcesc semenului meu, ceea ce de fapt, el, neajutat nu poate formula în cuvinte. Contribuția mea s-a realizat în acest scop prin traduceri de texte, creări de texte, sau chiar muzică. Am încercat să-l găsesc pe om acolo unde se află, și pe o cale curată să-l conduc acolo unde ar dori și ar trebui să fie.

Ca rod al unor asemenea preocupări, de-a lungul deceniilor s-au adunat mai mult de 1300 de imnuri, câte am reușit să editez, pentru toate vârstele, de la leagăn și până la mormânt, pentru toate ocaziile vieții, pentru toate împrejurările în care omul Îl caută pe Dumnezeu, în biserică sau înafara ei, prin trăirile sale sufletești. Deceniile care au trecut dovedesc că prin forța educativă a pieselor selectate, până și tineretul, pe care-l cunosc, este ferit față de forța seducătoare a unei muzici expropriate, nivelul căreia nu merită comentarii.

Ca o dezvoltare a metodei de lucru amintesc:

Având la bază o măsură de dar poetic, pe acesta l-am dezvoltat în timp și în practică.

Am studiat prozodia teoretic, dar și pe viu, privind în lucrările creatorilor consacrați.

La selectarea părții muzicale m-am consfătuیت cu cei care au pe inimă cultivarea unui nivel adecvat exprimărilor spirituale, și pot spune ce înseamnă adevărată valoare.

Am cercetat scopul creării originalului, adică destinația, stilul, limbajul, mesajul, piesei pe care doream să-l propag.

Printre și pe lângă stilurile ușor de asimilat, am așezat piese care deschid gustul, și orientează spre savurarea adevărului în muzică, ajutat și de un text, de care omul are nevoie.

M-am străduit să mă apropiu ca limbaj, de epoca creării părții muzicale, să evit discrepanța între mesajul melodic și cel prozodic, formele să fie respectate, accentele să cadă corect, rimele obligatorii la locul lor, culminația melodică, sau dramatismul muzical să se reflecte coincidând cu textul, să se evite aglomerarea de aceleași vocale, sau dominația consonantelor, lungimea silabelor să urmeze valorilor din piesă, traducerea să creeze aceeași atmosferă ca și originalul, strofele să exprime ascendent tema versului, cerințele lingvistice să fie respectate, și, să se confere poeziei un caracter omogen, o individualitate sinestătătoare, și când toate sunt gata, piesa să fie cantabilă.

Prin această scurtă autodezvoltare doresc să câștig prieteni pentru a îmbogăți lumea noastră tot mai săracă spiritual.

Vă mulțumesc că m-ați ascultat. — Faluvégi Dezideriu

În ziua de 11 martie 2015, după o suferință destul de lungă, s-a stins din viață Dezideriu Faluvegi, a cărui viață de slujire devotată, predicare profundă, predare pasionată și creație inspirată a influențat în bine multe generații din biserică. Fără să fi ocupat și fără să fi căutat vreodată poziții oficiale, de autoritate bisericească, s-a simțit totuși dator să promoveze o spiritualitate sănătoasă, învățătură biblică corectă, care ne-au ajutat să rezistăm sub presiune. Ne-a transmis un spirit de credincioșie umilă, de curaj matur, de acțiune neobosită, perseverentă. A evitat atât compromisul, cât și activismul provocator sau demonstrativ. A exemplificat convingător îndemnul înțeleptului: "Tot ce găsește mâna ta să facă, fă cu toată puterea ta!" (Eclesiast 9:10).

Dezideriu Faluvegi s-a născut la 6 mai 1926 la Tg. Mureș, într-o familie simplă, de muncitori, cu patru băieți. Pe linia mamei provenea din mișcarea sabatariană transilvăneană. Bunica sa, aparținând de Biserica Reformată, păzea totuși în taină Sabatul și a vorbit nepotului ei despre asta. Mama și tânărul Dezideriu s-au botezat astfel în credința adventistă de ziua a șaptea.

A studiat la Liceul catolic din Cluj-Napoca și apoi a continuat cu Școala Normală. Din 1944 a luptat pe frontul de vest, dar în aprilie 1945 a fost internat într-un lagăr de prizonieri din Rusia. Cei trei ani și jumătate de prizonierat au fost folosiți din plin pentru a învăța limba rusă și multe deprinderi manuale.

La întoarcere, a absolvit școala neterminată și a început să lucreze ca pedagog la Cristurul Secuiesc și apoi ca profesor suplinitor de limba rusă la un liceu din Odorheiul Secuiesc. În anul 1950 a fost angajat ca translator și bibliotecar la Universitatea Bolyai din Cluj-Napoca, traducând din limba rusă texte științifice pentru uzul profesorilor.

În 1952 a început studiile la Seminarul Teologic Adventist, iar după numai doi ani a fost cooptat ca secretar și profesor. În 1955, printr-o intervenție ostilă a autorităților, conducerea Seminarului a fost îndepărtată, iar fr. Faluvegi a lucrat ca zilier timp de patru ani, în care a făcut numeroase traduceri pentru nevoile bisericilor. Pentru alți patru ani a lucrat ca pastor în județul Bihor, timp în care s-a căsătorit cu Elena Kosta, o tânără studioasă, devotată educației copiilor și servirii bolnavilor. Căsătoria lor a fost binecuvântată cu doi copii foarte iubiți: Daniel și Laura-Zita.

Din 1963 a fost pastor în Conferința Muntenia, în Slănic (Prahova) și Rădoiești (Teleorman), după care a lucrat alternativ la sediul conferinței Muntenia (consilier, 1969-1980 și 1984-1989) și din nou pastor (București-Belu).

În tot acest timp, pe lângă îndatoririle clasice, pe care le îndeplinea cu toată inima, Dezideriu Faluvegi avea permanent și alte proiecte la care lucra, sacrificând timpul de odihnă și înfruntând multe riscuri. A colectat și a compus cântece de copii din colecția legendară "Ciripit de păsărele", pe care a multiplicat-o cu mijloace foarte simple.

Dintr-o relatare făcută cu mulți ani în urmă am aflat metoda de realizare și tipărire a volumului Ciripit de Păsărele. Pe o placă de gravură cu ajutorul unui obiect ascuțit a gravat notele muzicale iar mai apoi a adăugat textul scris la mașină. A fost o muncă titanică, plină de riscuri în condițiile regimului comunist. După revoluție volumul a fost reeditat iar în ediția din anul 2008 am reușit să distribuim peste 1000 de volume copiilor din întreaga țară. Cărțica prin formatul ei A5 dar mai ales prin frumoasele desene care însoțesc cântecele este deosebit de atractivă imagistic. Cele 122 de cântece aparțin unui repertoriu transmis deja de mai bine de 8 generații de copii. Îmi aduc aminte cu câtă plăcere am învățat eu însumi cântecele din acest frumos volum pe care mama îl folosea des ca mijloc de educație muzicală. Repertoriu este exhaustiv adresat copiilor de vârste diferite dar cu o imaginație repertorială demnă de cea mai selectă culegere de imnuri pentru copii. Subiecte de adorație, subiecte despre viața lui Isus, subiecte din natură, subiecte dedicate mamei și familiei dar mai ales subiecte care să atragă copilașii către iubirea lui Isus sunt baza acestui volum de excepție. Eroii bibliei Daniel, Stefan, Moise istorii memorabile din viața poporului Israel precum și alte subiecte biblice au rămas în memoria copiilor noștri datorită acestor cântece minunate, pline de voioșie cu linii melodice ușor de memorat dar mai ales cu texte minunate și inspirate.

Volumul nou a păstrat în cea mai mare parte formatul și conținutul primei ediții. Desigur editarea computerizată și mai ales desenele care apar în volumul nou sunt de o calitate indiscutabilă superioară, dar volumul vechi eroica lui editare și mai ales rolul imens pe care l-a avut acest în anii comunismului rămân pagini de istorie imnologică memorabile pentru noi.

Un alt volum la care a lucrat cu mare străduință a fost cartea de imnuri în limba maghiară, intitulată *Mi Atyank*. La acest volum a lucrat împreună cu muzicologul și pastorul Orban Bella. Construit după modelul inițial din limba română a fost editat un volum similar,

care în mare parte a păstrat conținutul ediției românești dar a preluat o serie de imnuri aflate în repertoriul consacrat de limbă maghiară. Traducerea atentă dar mai ales păstrarea valorilor muzicologice existente în imnologia adventistă au fost două repere esențiale în editarea volumului. Din păcate tirajul ediției a fost insuficient pentru nevoile reale ale comunităților maghiare adventiste din România. Volumul merită reeditat și adus la zi în așa fel încât el să poată deveni un bun util și practic pentru comunitățile creștine maghiare din România.

A tradus foarte multe articole și cărți, atât în limba română, cât și în limba maghiară (faimoasa carte a lui George Vandeman, "Planeta răzvrătită"). A editat o valoroasă colecție de coruri în limba maghiară. După un proiect cu totul original, a realizat o mare concordanță cu un dicționar biblic, care din nefericire nu a fost niciodată publicată. În toate aceste proiecte angrena atât persoane calificate, cât și mulți copii și tineri.

A fost unul dintre inițiatorii unei mișcări de consolidare spirituală și acțiune misionară printre pastorii de limbă maghiară, cunoscută prin inițialele TKV (în traducere, "Voi trebuie să o duceți mai departe"). Mișcarea a fost reprimată de autorități și Dezideriu Faluvegi a fost unul dintre cei cercetați, dar a avut fermitatea morală să nu admită acuzațiile aduse împotriva acestei mișcări și să nu încerce să evite pedeapsa cerându-și iertare.

În august 1986, imediat după demolarea bisericii adventiste Grant din București, a fost printre cei mai energici participanți la ridicarea cortului în care viața comunității a continuat și s-a dezvoltat timp de 11 ani.

În mod special după 1990, Dezideriu Faluvegi s-a dedicat formării pastorilor de care era urgentă nevoie. A fost mereu o punte între generații, știind să ceară ceea ce era esențial din istoria noastră, totuși mereu deschis către nou, încrezător în mâna lui Dumnezeu la conducerea bisericii sale. Ultimul mare proiect a fost traducerea și adaptarea noii cărți oficiale de imnuri a bisericii pentru vorbitorii de limbă maghiară din țara noastră.

În memoria acestuia Biserica Adventistă de Ziua a Șaptea Noul Grant a organizat un Serviciu divin, în 14 martie 2015. A fost o ocazie mișcătoare de exprimare a recunoștinței față de Dumnezeu pentru slujitorul Său credincios și de înnoire a angajamentului de a duce misiunea mai departe.

Personalitate marcantă în imnologia din România, Dezideriu Faluveghi a marcat o perioadă dificilă uneori extrem de grea și complicată dar a știut să păstreze marile valori ale unui creștinism reprezentat prin muzică la cele mai înalte valori ale imnologiei. Prin munca sa perseverentă, dusă cu credincioșie dar mai ales prin dăruirea cu care a lucrat pe parcursul unei vieți întregi constituie un model de dragoste și dăruire pentru o muncă de cele mai multe ori anonimă dar plină de har și valoare spirituală.

Bibliografie

Imnuri Creștine, Editura Viață și Sănătate, București, 2006

Imnuri Creștine, Editura Viață și Sănătate, București, 2013

Geantă, Cezar, *O istorie subiectivă a muzicii în Biserica Adventistă de Ziua a Șaptea*, Editura Viață și Sănătate, București, 1999

Geantă, Cezar, *Estetica Muzicii Sacre*, Editura Viață și Sănătate, București, 2009

Universitatea de Vest din Timișoara, Facultatea de Muzică, *Studii de Imnologie*, Editor coordonator Conf. univ. dr. Felician Roșca, Editura Mirton, Timișoara, 2002

Roșca, Felician, *Rumänische Evangelische gesangbuch; Romanian Protestant hymns; Imnuri Protestante românești*, 171 pp. Editura Brumar, Timișoara, 2011, ISBN 978-973-602-645-4

Roșca, Felician, *Neue Himnenbücher in Rumänien. Vom Allgemeinen zum Individuellen*, Buletinul I.A.H. 39/2011, Congresul Societății de Imnologie I.A.H. de la Opole, Polonia, 2010, volumul *Cristian Songs under persecution and oppression*, Editura Universității din Opole, Polonia, 2009, pp. 189-196, ISBN 978-83-7342-250-6

MISSA PENTRU COR BĂRBĂTESC „SUB DIVO” DE PETER ROHR

Ani-Rafaela Carabenciov și Arthur Funk

Peter Rohr s-a născut în data de 8 aprilie 1881 la Darova, pe atunci un sat aproape în întregime german, de pe teritoriul actualului județ Timiș. Primele experiențe muzicale le-a dobândit în fragedă copilărie, ajungând să cânte în fanfara localității natale. A devenit apoi „copil de trupă” în Regimentul 43 infanterie de la Biserica Albă (Bela Crkva, Weisskirchen, astăzi în Serbia) unde a fost elevul capelmaistrului Johann Karls. Învăță să cânte la eufoniu, ia lecții de violoncel, dar și de armonie și orchestrație. În anul 1898 este dus de dascălul său la Viena și ajutat să devină violoncelist la Theater an der Wien.

La sfârșitul sec. al XIX-lea în Reșița exista o viață muzicală destul de dezvoltată. Orchestra uzinelor („Werkskapelle”) era condusă de Anton Pawelka. Acesta avea nevoie de instrumentiști și astfel Peter Rohr este chemat aici. La început va fi instrumentist și copist de note apoi va deveni dirijor secund – Vizekapellmeister – și urmașul real al lui Pawelka, chiar dacă postul acestuia a fost dat lui Otto Sykora.

O altă formație muzicală cu rol deosebit în viața muzicală a Reșiței a fost corul „Sängerbund” înființat în anul 1897. Dirijorul acestuia era Joseph Tietz, învățător, director de școală și cantor. Rohr va cunoaște muzica bisericească și corurile germane, va încuraja colaborarea între „Werkskapelle” și corul bisericesc ajungând să compună Misse cu acompaniament orchestral. Conlucrarea dintre muzica vocală și cea instrumentală a fost pecetluită simbolic prin căsătoria lui Peter Rohr cu fiica cea mai mare a lui Joseph Tietz, Maria, la 28 august 1907.

În timpul primului război mondial Peter Rohr prestează serviciul militar la Bielitz (astăzi Bielsko-Biala) în Silezia. Aici atmosfera este favorabilă preocupărilor muzicale. Ajunge să dirijeze concerte (în principal cu scop de binefacere) și să compună lucrări proprii, în special destinate serviciului Divin. Este încurajat atât de superiori cât și de coriști și orchestrați.

În anii de după război, Peter Rohr ajunge să conducă formații corale: *Eisernes Quartet* (1918), *Leseverein Gesangsektion* (începând cu 1919), *Ungarischer Leseverein* (Magyar Olvaskör), *Gesangsektion des Eisen und Metallarbeiter-Verbands*. Prin colaborarea cu „Werkskapelle” s-a ajuns la prezentarea în fața publicului a numeroase operete și chiar opere de Oskar Strauss, Leo Fall, Suppé, Kálman, Zeller, Schubert-Berté, Lanner, Offenbach, Adam, Porumbescu, Lehár, Rossini, Puccini, Mascagni și alții. Dacă în anii 1920 s-au prezentat exclusiv operete, începutul anilor '30 a adus prezentarea a trei opere. Peter Rohr nu numai că dirija spectacolele, dar avea și preocupări de orchestrator, adaptând partiturile la dimensiunile orchestrei reșițene. Spectacolele s-au bucurat de aprecieri pozitive din partea ziarelor *Reschitzaer Wochenschau* și *Reschitzaer Zeitung*.

De asemenea, în acești ani, la Reșița s-au prezentat numeroase concerte simfonice, dirijate parțial de Otto Sykora, parțial de Peter Rohr, iar după 1930 numai de acesta din urmă. Se prezentau concerte instrumentale de la Mozart până la Ceaikovski, simfonii de Mozart și Beethoven, dar și lucrări de Enescu.

Către sfârșitul deceniului al IV-lea, entuziastul muzician este obligat să se pensioneze și să se retragă din activitate în urma unei boli nemiloase. Se va stinge la 18 februarie 1956.

Este foarte probabil că Peter Rohr și-a încercat forțele în domeniul compoziției încă din tinerețe, fiind îndrumat de Johann Karls. De asemenea se admite că în perioada de la Viena el și-a aprofundat cunoștințele și priceperile în domeniu chiar dacă nu există documente în acest sens. Din anii următori ar data cele mai vechi lucrări cunoscute ale sale: una, semnalată de Luzian Geier în ziarul *Neue Banater Zeitung* - din 1979, avea titlul *Polka Mazurka* și purta data de 21 octombrie 1908. Din perioada petrecută la Bielitz datează

Cele mai importante lucrări ale lui Peter Rohr datează din perioada reșițeană. Majoritatea sunt misse.

Prima parte, **Kyrie**, în *Adagio*, este concepută într-o formă de lied tripartit A B A variat, cu o introducere și codă.

A doua perioadă (măsurile 8-18), în care două invocații *Kyrie eleison* încadrează un *Christe eleison*, cu un aspect dialogat între vocile de tenori și bariton-bas, constituie secțiunea A.

[illegible]

26

Exemplul 2

Urmează revenirea A-ului, variat (*dolce*, măsurile 27-41), pe textul *Kyrie eleison*, *Christe eleison*. Aici se repetă identic prima frază din perioada secțiunii inițiale, discursul melodic fiind apoi variat spre un moment culminant în re major.

În Coda, ultimele 6 măsuri (simetrice față de prima frază „contrapunctică”) avem pe un punct de orgă (sunetul re în bas) acorduri disonante (Mi bemol major) pe *Kyrie* și *Christe eleison*.

Exemplul 3

Concluzionând, putem spune că în această mișcare, în jurul unui *Christe eleison* median, se grupează două *Kyrie eleison*, la rândul lor simetrice (înglobând întreruperi cu *Christe*), iar la extremități avem o introducere contrapunctică și o coda constând dintr-un punct de orgă dramatic, care impune tonalitatea re minor.

Gloria se desfășoară în tonalitatea omonimei - Re major. Ea începe cu „răspunsul” *Et in terra pax...* deoarece compozitorul nu a mai pus pe muzică textul *Gloria in excelsis*. După această frază de 5 măsuri, care va reapare ușor modificată la *Quoniam...* și care se oprește pe dominantă, urmează o perioadă de opt măsuri, cu două fraze de câte patru măsuri, înrudită ritmic cu cea anterioară și care modulează la dominantă La major (măsurile 6 – 13).

Exemplul 4

O frază de 5 măsuri, în piano, pe *Gratias...* (măsurile 14-18), ne readuce la tonalitatea inițială, Re major. Urmează două fraze pe invocațiile *Domine-Deus...*, într-un dialog al basului II cu celelalte trei voci, care cadentează pe Si b major, considerată dominantă a lui Mi bemol major (măsurile 19 – 33).

Exemplul 5

Partea mediană, *Adagio*, pe textul *Qui tollis...* până la *miserere nobis* se desfășoară în această tonalitate și în aceeași manieră dialogată (trei voci, cărora le răspunde basul II). Primele opt măsuri rămân în noua tonalitate (măsurile 34 – 41), apoi urmează un pasaj de șase măsuri care, cu ajutorul unor alterații interpretate ca sensibile, conduce spre La major, interpretat ca dominantă (măsurile 42 – 47).

Exemplul 6

Handwritten musical score for "Miserere" by Adagio. The score is written on three systems of staves, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The tempo is marked "Adagio". The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The lyrics are in Latin and include "Ave solus peccate mun-di", "miserere no-bis", "depre-ca-di-o-nem nos-tram", "Pa-tris", and "mi-se-re-re no-bis". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "pp" (pianissimo) and "mf" (mezzo-forte). The page number "42" is written at the bottom left.

La *Quoniam...* se reia tempo-ul *Allegro* și reapare ușor variată ritmic muzica primelor două fraze ale *Gloriei*.

Exemplul 7

Handwritten musical score for "Te igitur" in G major, 4/4 time. The score is written on two systems of staves. The first system contains the vocal melody and a basso continuo line. The lyrics are: "Quoniam tu solus sanctus (san-ctus) tu solus Dominus tu solus al-". The second system continues the melody and basso line with the lyrics: "tissimus Iesu Chris-te". The music is handwritten in ink on aged paper.

Urmează pe textul *Cum sancto spiritu...* o expoziție de fugă. Ordinea intrării vocilor este bariton – tenor II, bas – tenor I; răspunsul este real. Segmentul se încheie cu cinci măsuri izoritmice (ritmul provenind din prima frază) cu caracter conclusiv, pe textul *Cum Sancto Spiritu in Gloria Dei Patris*. Tonalitatea pe care se cadențează este Fa major, iar ultimele 9 măsuri, pe *Amen* (repetat de 6 ori), afirmă și întăresc tonalitatea de bază, Re major.

Exemplul 8

[illegible]

Cea mai masivă parte a *Misei Sub Divo* este **Credo-ul**. El începe cu o primă mare secțiune, *Andante*, de 50 de măsuri (până la ...*descendit de coelis*), în Sol major. Aceasta debutează cu o perioadă formată din trei fraze (măsurile 1-10): primele două fraze, în sol major, cu structura de 3 + 3 măsuri, enunță o temă care se bazează pe formula doime urmată de două pătrimi (ulterior va apărea și în formula ritmică inversată, două pătrimi urmate de doime). Fraza a treia (4 măsuri) modulează în tonalitatea Si major.

Exemplul 9

Andante

Cre-do in unum De-um Pa-trem om-ni-po-ten-tem fac-to-rem
coe-li et ter-rae fac-to-rem coe-li et ter-rae

Urmează un segment median (măsurile 10-25), la rândul său simetric (4+7+4 măsuri), cele două extreme având caracter de dialog între bas II + tenor II, respectiv bariton + tenor I, iar fraza mediană fiind din nou izoritmă și bazată pe formula mai sus amintită.

Exemplul 10

vi-si-bi-li-um et in-vi-si-bi-li-um De-i pa-trem om-ni-po-ten-tem fac-to-rem
coe-li et ter-rae fac-to-rem coe-li et ter-rae

În această primă secțiune se mai conturează trei perioade: o perioadă în care motivul principal este repetat secvențial pe acorduri tensionate (micșorate cu septimă micșorată) (măsurile 26-33), căreia îi urmează o perioadă de 10 măsuri care aduce în discurs o frază liniștită, cu motivul ușor variat (măsurile 34-39), după care urmează consecventa, în *forte*, care se oprește pe Si major (măsurile 40-43). Ultima perioadă, bazată pe același motiv, cadențează pe dominantă de Si bemol major.

Exemplul 11

De-um de De-o, Li-man de Lu-mine De-um
 verum de Geo: ve-ro: Gene-tum, non dac-tum consub-
 stantia-lum Pat-ri-s per quem omnia facta sunt. per quem omnia facta
 sunt. Qui propter nos ho-mines, et propter nostram salu-tatem de-scendit de
 coe-lis.

A doua mare secțiune, *Adagio*, în măsura de $\frac{3}{4}$, se va desfășura în tonalitatea Si b major, pe parcursul a 43 de măsuri. După o primă perioadă, cu un caracter apropiat de al menuetului, cu două fraze în secvențe (4+4 măsuri) și două măsuri cadențiale, urmează un pasaj aerisit, fugat, care modulează la Re bemol major.

Exemplul 12

Adagio
 Et in car-natus est de Spi-ri-tu Sancto
 et in car-natus est de Spi-ri-tu Sancto ex Ma-ria Vir-gi-ne:
 Et ho-mo factus est. Et ho-mo factus est et
 ho-mo factus est et ho-mo factus est et

Un moment de mare efect se realizează în fraza de 8 măsuri, pe *Crucifixus*, cu izaritmie pe optimi accentuate, în *f* și *ff*, și modulând spre Sol major. Mai urmează două secțiuni de câte 8 măsuri în care, pe cuvintele *passus et sepultus est*, în *pianissimo*, apoi, prin contrast, în *f* și iar în *pp*, și modulând spre Re bemol major și, înapoi, spre Sol major, se realizează un efect de un extrem dramatism.

Exemplul 13

Handwritten musical score for "Gloria in excelsis Deo" by J. Haydn, Op. 17, No. 1. The score is written on five systems of staves, featuring vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The lyrics are in Latin, including "Gloria in excelsis Deo", "In excelsis Deo", "Et deus pater omnipotens", "Et deus filius omnipotens", "Et deus spiritus sanctus omnipotens", "Et deus pater omnipotens", "Et deus filius omnipotens", "Et deus spiritus sanctus omnipotens", "Et deus pater omnipotens", "Et deus filius omnipotens", "Et deus spiritus sanctus omnipotens". The score is handwritten on aged paper with some staining and a small tear at the bottom left.

Începând cu *Allegro*-ul în $\frac{3}{4}$, tonalitatea Sol major, 85 de măsuri, avem un foarte lung segment în care se exprimă bucuria triumfului învierii din morți din a treia zi. Prima perioadă de 15 măsuri exprimă aceasta printr-o alternanță a nuanțelor de *f* și *p*.

Exemplul 14

Gloria
J. B. Reuter

Gloria dei

cum sit in excelsis sedet ad
dexteram patris

Gloria dei

Urmează două fraze de câte 7 măsuri, în *unisono*, secvențate (la secundă ascendentă).

Exemplul 15

Handwritten musical score for "Gloria in excelsis Deo" by J. Haydn. The score is written on three systems of staves. The top system features a vocal line (soprano/tenor) and a piano accompaniment. The middle system continues the vocal line and piano accompaniment. The bottom system features a piano accompaniment. The lyrics are written below the vocal line.

et ille cum san-ctus spi-ritus gloria iudi-
ca-re vi-vos et mor-tu-ov, et ille cum san-ctus spi-ritus
gloria iudi-ca-re vi-vos et mor-tu-ov

Exemplul 16

[illegible]

Exemplul 17

Exemple 1

(b2)

Gloria in excelsis Deo

ten.

qui lo-cu-tus est

qui lo-cu-tus est

qui lo-cu-tus est

Exemplul 18

Handwritten musical score for the 'Te igitur' section of a Mass. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a vocal line (Soprano/Alto) and a piano accompaniment. The lyrics are in Latin.

Lyrics:

Te igitur
 cum et apostoli cum ec-
 clesi- am
 sa- pi- entia
 unum bap- tis- ma in re- missi- o- nem pec- ca-
 ti
 re-sur- rectio- nem mor- tu- o- rum
 et vi- tam veni- tis

Începând cu *Et vitam venturi...* avem o secțiune conclusivă. Prima ei perioadă, de 8 măsuri, cuprinde în fraza consecventă un moment culminant (prin ascensiunea spre sol a tenorului I).

Exemplul 19

The musical score for Example 19 consists of two systems. The first system shows a vocal line (Tenor I) and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics: "Et vi-tam ven-tu-ri sae-cu-li Et vi-tam ven-tu-ri sae-cu-". The piano accompaniment has the lyrics: "li A-men A-men Et vi-tam ven-". The second system continues the piano accompaniment with the lyrics: "li A-men A-men".

După 4 măsuri dialogate, în piano, pe *Amen*, urmează repetarea textului pe armonii tensionate, în *ff*, și în secvențe, iar după alte două măsuri de *Amen* urmează o a treia repetare a textului, cu sunete acute la tenor și secvențe descendente (nefidele de altfel), în *ff*, după care *Amen*-ul se repetă de șapte ori, în *p*, și o ultimă dată în *pp*.

Acest masiv și tumultuos *Credo* se stinge astfel, discret și simplu, în tonalitatea inițială, Sol major.

Sanctus-ul se desfășoară în strălucitoarea tonalitate La major. Stilul este cel al unui coral maiestuos, practic izoritmnic. Pentru început avem o perioadă lărgită de 12 măsuri: primele 8 reprezintă perioada propriu-zisă, cu o frază antecedentă și una consecventă, urmând apoi repetarea unei părți a textului, pe patru măsuri, care realizează o modulație la dominantă.

Exemplul 20

The musical score for Example 20 consists of two systems. The first system shows a vocal line (Tenor) and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics: "Sanctus San-ctus San-ctus Do-mi-nus De-us Sa-ba-". The piano accompaniment has the lyrics: "Sanctus San-ctus San-ctus Do-mi-nus De-us Sa-ba-". The second system continues the piano accompaniment with the lyrics: "oth. Do-mi-nus De-us Sa-ba- oth.".

Se schimbă apoi tempo-ul, în *Allegro*, pentru o frază în care basul solo dialoghează cu celelalte voci. Fraza se repetă secvențat la secundă ascendentă. Textul se mai repetă încă o dată într-o frază de 5 măsuri, izoritmnic.

Mișcarea se încheie cu *Hosanna*, ultimele trei măsuri, de asemenea izoritmice, dar total diferite față de materialul sonor din *Sanctus*.

Exemplul 21

All.

Basso Solo.

gloria tu - a, gloria tu

Pleni sunt coeli terra, gloria tu - a pleni sunt coeli et terra gloria tu - a

- a Pleni sunt coeli coeli et terra gloria tua glo-ria tu - a Ho-

- a

Sanna in ex-cel-sis (m)

o-vo (m)

Benedictus, în $\frac{3}{4}$, Re major, în tempo *Andante*, începe cu o perioadă de 16 măsuri, alcătuită din două fraze asemănătoare, de câte 8 măsuri. A doua frază are un moment de dialog și se încheie în tonalitatea de bază.

Exemplul 22

Andante.

cresc.

Bene-dictus qui venit, bene-dictus qui venit, bene-dictus, qui

venit in nomine Domi-ni. Bene-dictus qui venit, bene-dictus, qui

ritard.

venit, bene-dictus in nomine Domi-ni qui ve-nit

Urmează apoi o perioadă mai extinsă (20 de măsuri), alcătuită din două fraze de 9 măsuri, plus o lărgire cu cadența pe La major, în *pp*. Această perioadă este mult mai aerisită, aducând dialoguri între voci, grupate în mai multe variante. De asemenea, armonia devine instabilă, modulându-se în prima frază spre Fa major, apoi spre La major.

Exemplul 23

a tempo. bene-
 bene-dictus
 dictus bene-dictus, bene-dictus
 be-ne dictus qui ve-nit in
 bene-dictus bene-
 nomine Do-mi-ni Bene-dictus
 Bene-dictus, bene-dictus
 Bene-dictus
 bene-dictus qui venit in nomine Do-mi-ni
 dictus

Ultima secțiune readuce perioada inițială, mult variată, tot de 16 măsurii, cu reminiscențe, la un moment dat, și din perioada a doua (dialogul între voci, modulația spre La major). După cadența pe Re major mai este repetată, încă o dată, scurta formulă cu textul *Hosanna*.

Exemplul 24

a tempo
 ni Bene-dictus qui venit, bene-dictus qui ve-nit bene-dictus
 ni
 in nomine Do-mi-ni Bene-dictus qui ve-nit bene-dictus, qui
 venit
 venit in nomine Do-mi-ni qui nomine Do-mi-ni. Ho-san-na in ex-
 cel-sis.

Agnus Dei, în tonalitatea de bază re minor, măsura de $\frac{3}{4}$, în mișcare *Largo*, începe cu o perioadă de 8 măsurii, având o frază antecedentă de 4 măsurii, care se oprește pe dominantă, iar a doua frază pe tonică, în major.

A doua perioadă, pe textul *miserere nobis*, este în prima frază un dialog între bas și celelalte voci, iar în a doua frază avem un plus de dramatism melodico-armonic (cu aluzii la prima perioadă) și o cadențare pe La bemol major.

Exemplul 25

Largo.

Ten.

Ag-nus Dei: qui tol-lis pec-ca-ta mun-di Ag-nus Dei: qui

bas.

tol-lis pec-ca-ta mun... di. mi-se-rê-re nobis mi-se-rê-re

mun-di mi-se-rê-re nobis mi-se-rê-re nobis

nobis mi-se-rê-re no-bis Ag-nus

mi-se-rê-re

Este reluată apoi fraza întâi a primei perioade, în La bemol major, modulând apoi în Do major, după care urmează o variație a celei de a doua fraze din perioada a doua, aceasta cadentând pe Fa major. Pentru a treia oară se reia (ritmic) prima frază, după care urmează o ultimă frază în care basul conduce spre La major o semicadență pentru *Dona nobis pacem*. Acest text se cântă pe reluarea frazei, în aceeași tonalitate, din *Kyrie* (Re major). Reluarea este identică, lucrarea încheindu-se, la fel ca în *Kyrie*, cu punctul de orgă pe sunetul re.

Bibliografie

Vulpe, Damian, *Peter Rohr – dirijor și compozitor*, material în manuscris.

Vulpe, Damian, *Kapellmeister Peter Rohr auch Komponist. 50 Jahre seit seinem Ableben*, în *Echo der Vortragsreihe – Monatsschrift des Kultur und Erwachsenenbildungsvereins*, „Deutsche Vortragsreihe Reschitza”, nr. 4, 5, 6/2006.

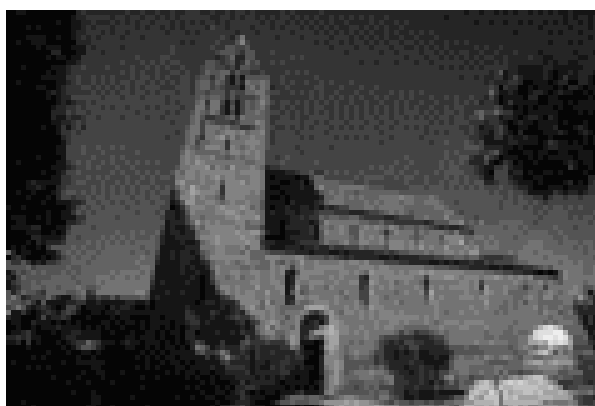
CREATORI DE IMNURI LEGATE DE DIECEZA ROMANO CATOLICĂ SATU MARE

Enyedi Ștefan

Dieceza Satu Mare este situată în Nord Vestul României și cuprinde parohiile romano-catolice din județele Satu Mare și Maramureș. A fost înființată în anul 1804. Până la această dată aparținea de dieceza Agria al Regatului Ungariei.

Premise istorice

Cea mai veche biserică din zonă se găsește în sud estul județului, biserica reformată din Acâș a fost construită în stil romanic în secolele XII-XIII, și a funcționat ca mănăstire benedictină a familiei Ákos, nume preluat și de localitate.¹



Reforma de la Cluny ce urmărea să purifice Biserica de influențele laice și să revitalizeze concepția monahismului în creștinătatea apuseană, a avut răsunet și pe aceste meleaguri, dovadă această biserică dar și altele care au sanctuarul patrulater, specialiștii susțin că cisterțienii de la Cluny au răspândit aici² acest stil.

Alt stil ce se poate identifica este goticul reprezentat de câteva biserici (Ardud, Agriș, Beltiug, Halmeu ș.a., în județul Satu Mare, Tăuții Măgheruș, Tăuții de Sus, Seini în județul Maramureș), și barocul (Carei în județul Satu Mare, Baia Mare în județul Maramureș). Ce influență au avut acestea asupra imnurilor folosite la slujbele religioase este greu de stabilit. Cert este că orice urmă a fost ștersă de reforma religioasă din secolul XVI. Regiunea de Nord Vest al țării a îmbrățișat destul de repede mișcarea lui Martin Luther, în 1545 s-a ținut primul sinod protestant la Ardud.³

Această reformă pas cu pas a exclus ritul latin, introducând cântatul în limba maternă. Încercările din secolul XVII de a reînvia biserica catolică au eșuat. În zona de Nord Vest al României recatolicizarea regiunii s-a început odată cu colonizarea șvabilor, după Pacea de la Satu Mare (1 Mai 1711).⁴ Din documente reiese că odată cu sosirea coloniștilor veneau și preoți cu ei.⁵

Motive și evenimente pentru crearea unui imn nou

¹ WWWAcas.ro

² Kiss, Imola, Bălu, Daniela, (2000), *Casa Domnului, casa omului*. Valori patrimoniale multiculturale: catalogul arhitecturii religioase din județul Satu Mare, Editura Muzeului Sătmărean, Satu Mare;

³ refsztatmar.eu

⁴ Merli Rezső Rudolf, *Harminckét település története*, 2002. (Otthonom Szatmár megye. 16.)

⁵ ibidem

Printre evenimente aş aminti, în secolul XIX s-a decretat sărbătoarea “Concepția Imaculată” 8 Decembrie 1854, “Inima Lui Iisus” 1856, iar în secolul XX: “Christos rege” în anul 1911, “Sfânta Fecioară Născătoare de Dumnezeu” 1931, “Inima Sfintei Fecioare” 1944, “Înălțarea Sfintei Fecioare” 1950, “Regina Sfânta Fecioară” 1954, și altele.

Motive pentru crearea unui imn nou este beatificarea sau canonizarea unor persoane. În secolul XX au fost canonizate: Sfânta Margareta, fiica regelui Ungariei, Béla al IV-lea, Sfânta Kinga, Batthyányi Strattmann László, Apor Vilmos și alții. Mai putem aminti între motive și schimbarea hramului bisericii.

Textieri legați de dieceza romano - catolică Satu Mare

Despre un preot Pály Ede din materialul care stă la dispoziția noastră ne putem da seama că este autorul textului sau compozitorul melodiei. Pály Ede paroh la Livada (județul Satu Mare) între anii 1879-1901, după care la Baia Sprie (județul Maramureș) între anii 1901-1925. Imnul creat este din această perioadă.

Fiu de oameni simpli, studiile elementare le face în satul natal, după care urmează liceul la Baia Mare. După bacalaureat este admis la Institutul Teologic Romano-Catolic de la Alba Iulia. Capelan din 1976 la Satu Mare apoi Petrești, este numit paroh la Câmpulung la Tisa (județul Maramureș) în anul 1978. Din 1981 a predat Limba și literatura maghiară la Liceul Romano - Catolic din Alba Iulia.

S-a afirmat ca tânăr talentat în literatură încă din anii de liceu. În poeziile sale își exprima bucuriile vieții, dilemele, experiența credinței, mitul vocației, singurătatea și dragostea de familie. Răspândirea poeziilor le-a asigurat în epoca ceaușistă prin împărțirea manuscriselor în rândul discipolilor săi. După decesul lui vreo 150 de poezii au adunat foștii elevi și le-au tipărit.

Au rămas netipărite manuscrisele: *Culegere de texte literare* (1973), *Dumnezeu în literatura maghiară* (1974), *Dumnezeu în literatura universală* (1975).

Post mortem s-au publicat volumele:

Józsefházi sirhalom (Mormântul din Iojob), Gyékényes (Ungaria) 1996.

Versek (Poezii) Oradea 2004.

Mária-költészetünk (Ars poetica mariană maghiară) Satu Mare 2008.⁶

Imnul Zengje föld és zengje ég (Să răsunе pământul și să răsunе cerul)

Poezia redă bucuria și euforia creată de Înviere lui Iisus.

Simpf János (1951-1989) - *Húsvéti ének Cântec de Paști*

Zengje föld és zengje ég,
útra hívó messzeség:
Feltámadt Krisztus!

Să răsunе pământul și să răsunе cerul
Zările îndepărtate
Christos a înviat!

Hirdesse kürt, harsona,
meleg hangú fuvola:
Feltámadt Krisztus!

Să vestească goarna, trompeta
Flautul cu glasul cald
Christos a înviat!

Csobogja a friss patak,
míg a völgybe leszalad,
Feltámadt Krisztus!

Să susure pârâul
până ajunge în vale
Christos a înviat!

Zúgják zordon fenyvesek,
visszhangozzák vén hegyek:

Să sune pădurile de brazi
Ecoul munților să răspundă

⁶ Wikipedia

Feltámadt Krisztus!

Christos a înviat!

Kacagja víg napsugár,
valahányszor földre száll:
Feltámadt Krisztus!

Să zâmbească razele solar
De câteori ajung pe pământ
Christos a înviat!

Illatozza száz virág,
vízre hajló barkaág:
Feltámadt Krisztus!

Sute de flori să parfumeze
Și crengile aplecate pe ape
Christos a înviat!

Lengje szellők bársonya,
új tavaszok mámora:

Să adie catifeaua vânturilor
extazul primăverilor

Zengje öreg – fiatal,
“Ez a legszebb diadal,
Feltámadt Krisztus!”

Să cânte tânăr și bătrân
Cea mai frumoasă victorie
Christos a înviat!

Melodia a fost compusă de **Boros Valer István** ofm (Călugăr franciscan).

Boros Valér István s-a născut la Zetea (județul Harghita) în data de 18 august 1918. În 1932 devine novice la franciscanii din Cluj. În 1934 devine frate laic. A fost bucătar și organist la mai multe mănăstiri ca: Odorheiul Secuiesc, Șumuleu Ciuc. A fost luat în armată în perioadele 1939—1941 și 1942 – 1944. Din 1945 până în 1951 predă muzică și este dirijor—cantor la Șumuleu Ciuc. După aceasta a fost concentrat la mănăstirile Radna (județul Arad), Dej (județul Cluj). Începând cu 1967 a fost dirijor și organist la Oradea, Sighișoara și Târgu-Mureș. Muzica Sacră a învățat din reviste. A fost adeptul metodei Kodály în predarea muzicii. A compus mai multe melodii pentru cântece religioase. A murit la data de 22 martie 1984. A fost înmormântat la Târgu-Mureș.

2. A kereszten oldalából vér és víz áradott, - e forrásból a világnak új élet támadott. **R)**
3. Várja immár fenn a mennyben Atyjánál székhelye, - váltáságunk lett kínhalála, közbenjár érdeme. **R)**

105. b
Sz: Simpf János
D: Boros I. Valér

Zeng-je föld és zeng-je ég, út - ra hí - vó mesz - sze - ség, Fel - tá - madt Krisz - tus.

Melodie pentatonică amhemitonică, trei măsuri cu melodie coborâtoare. La imnul amintit compozitorul folosește pentatonul anhemitonic. Prima parte a melodiei pare repetat ca o metaforă pe versul doi al strofei, care este încoronat cu codă descendentă pe versul repetat la fiecare strofă „Christos a înviat”. Sincronizarea, suprapunerea perfectă a textului cu muzica oglindește măiestria autorilor, lăsând în urma lor o capodoperă, o bijuterie muzicală a secolului XX.

Acest imn a fost transcris pentru cor pe trei voci de profesorul de muzică Fejér Kálmán din Satu Mare.

Compozitori de innuri legați de dieceza romano - catolică Satu Mare Pataki Stark Lajos

Preot romano-catolic, profesorul Liceului Pedagogic. S-a născut în 1854, a fost hirotonisit ca preot în 1877. Trei ani de zile a funcționat la sediul Episcopiei. În 1880 este numit profesor la Liceul Pedagogic Regesc (Regal) și preot predicator al catedralei. În 1885 este numit profesor la Liceul Pedagogic Episcopal, și din 1903 din nou la Liceul Pedagogic Regesc. Din 1903 este numit și director al Școlii de Muzică al Societății de canto al orașului Satu Mare.

A compus lucrările:

Pastorală (9 cântece de crăciun. La 3 voci pentru cor de copii, la 4 voci pentru cor mixt, acompaniat cu orgă (sau armoniu, ori pian), vezi fig. 6.

Ciclu de cântece de crăciun, Cantată, Tranziții Muzicale

Cântece despre Sfânta Maria volumul I și II.

Misa de crăciun.

Hofbauer Ignác

Preot romano-catolic, a trăit în a doua jumătate a secolului XIX și prima jumătate a secolului XX. Nu am găsit date despre studiile sale. A compus :

Misă de crăciun,

Te Deum laudamus,

Tantum ergo

A fost dirijorul corului Societății de Canto.

Ekkel Lajos.

S-a născut în 1871 și a ajuns la Satu Mare în 1896 ca și capelan. A fost președintele Asociației flăcăilor, a condus Casina catolică și a fost vicepreședintele Asociației Muzicale Sfânta Cecilia. A publicat poezii și diferite articole în „Hetí Szemle” (Cronica Săptămânală). În 1903 publică un manual de liturgie.⁷ Din 1903 până în 1921 a fost paroh la Coștui (județul Maramureș), iar în perioada 1921—1932 la Beregovo (azi în Ucraina)⁸. Imnul prezentat este din perioada cât a fost la Coștui. Este o rugăciune la Sfânta Fecioară la care a compus melodia.

⁷ Mek.oszk.hu Borovszky - Magyarország varmegyei

⁸ Bura Laszlo, *A második evszázad* (1904-2004) Editura Status, Miercurea Ciuc 2003.



Preotul romano-catolic Sikolya Bálint József

Preotul romano-catolic Sikolya Bálint József, abate titular de Meseș, canonic al parohiei Catedralei din Satu Mare, canonic onorific, prim protopop de Maramureș și consilier al Sfântului Scaun s-a născut la 4 august 1924, la Carei. A studiat teologia la Budapesta, apoi la Oradea. La Budapesta la avut ca profesor de muzică pe Schmidhauer Lajos, renumitul organist al timpului său. La Oradea a fost solistul unui concert de orgă, deoarece protagonistul

concertului nu a sosit la timp. A fost hirotonit în 4 aprilie 1948, la Satu Mare, de către episcopul dr. Scheffler János. Și-a început cariera la Ardud, unde a slujit la început ca și capelan, apoi ca paroh, iar în perioada 1956-1965 a fost profesor la Institutul Teologic Romano-Catolic din Alba Iulia.

Revenind în dieceza de Satu Mare, a activat ca paroh al bisericii Sfânta Treime din Baia Mare. În 1995 s-a pensionat, deservind biserica Sfântul Iosif din Satu Mare. Din 2003 a locuit la Căminul Preoților Vârstnici. S-a stins din viață la Satu Mare în 20 iunie 2009. Toată viața lui a slujit biserica cu demnitate și devotament. A compus melodia imnului “Cântecul Leviticului”

Cântecul Leviticului

Apărut în volumul “Hagia Sophia” în 1913

Engem az Úr ragadott el magához,
Ő tette Szent palástját vállaimra,
Azóta látok minden égi titkot,
enyém az arany, tömjén és a mirha.

Szép ezüst ékszer, Anyám búcsúcsókja,
a Földről csupán ezt hoztam magammal,
Pământ
E helyre, mely az örök lét küszöbjé,
melyen úgy állok, mint egy fényes angyal.

Nem értitek mivé lettem e percben,
mily szédületes magasokban állok,
Hogy mily kicsinyek hozzám a hegyek mind,
mea

s az űrben száguldó csillagvilágok.
Az Ő hatalmas Szent aranykeze most,
miként örök tűz, pihen áldva rajtam,
Én választottam a legszebb világot,
a legbölcsebb ígéket mondja ajkam.
Én nálam szebbet senki nem dalolhat,
ca mine

én nálam szebbet senki sosem látott,
mine
Ó, ihletésim szárnyas víziói,
a nagy világ bámulni fog rátok.
Most sanda szem bután rám meredhet,
sok irigy ajk kiálthat utánam,
Meg nem sebez hegye mérges nyilaknak,
örök halmokra lépett már a lábam.
veșnice.

És fönt a halmon minden aki tiszta,
a Szent, a nép: az én dalom dalolja,
És inkább meghalok, semhogy akárki
a dicsőségem egyszer megrabolja.
Ó szálljatok ezüst galambok, évek,
majd roppant angyal száll a tengerekre,

Pe mine Domnul m-a chemat la EL
Dânsul mi-a pus mataua pe umeri
De atunci văd misterele cerului
Aurul, tămâia și smirna e a mea.

Sărutul mamei e bijuterie de argint
Doar atâta mi-am luat de pe

Aici pe pragul veșniciei unde stau
Ca și un înger iluminat.

Nu înțelegeți devenirea mea
Pe ce culmi mărețe am ajuns
Ce mici sunt munții în ascensiunea

Precum și stelele universului.
Acum gigantica mână Lui de aur
Ca foc veșnic binecuvântat mă ține
Eu am ales cea mai frumoasă lume
Buzele-mi rostesc vorbe înțelepte
Nimeni nu poate cânta mai frumos

Nimeni nu a văzut mai frumos ca

Oh viziuni înaripate ale inspirației
Măreața Lume vă admiră-ntruna.
Mă poate iscodi ochiul viclean
Mă pot striga buze invidioase
Sunt imun la săgeți otrăvite
Picioarele-mi sunt pe culmi

Sus în ceruri totul e imaculat
Sfântul și poporul cântă cântul meu
Mai bine mor, decât oricine
Să-mi fure odată gloria mea.
Zburați porumbei de argint și anii
Înger judecător coboară peste mări

Megesküszik halhatatlan nevekre,
hogy vége van a szárnyas Szent időknek.
Akkor lehull a szemről minden fátyol,
akkor kitágul szeme mindeneknek,
És fényben látnak engem: ihletettjét
a legnagyobbnak, az örök Istennek.

Se jură pe nume nemuritoare
Că s-au sfârșit vremurile sfinte.
Atunci va dispărea vălul de pe ochi
Se va dilata pupila tuturor
Și mă văd cu toții-n aureola
Infinitului, al Dumnezeuului veșnic.

Melodia a fost compusă de preotul Sikolya Bálint, din Dieceza Satu Mare. Este o melodie pentatonică, anhemitonică. Caracterul arhaic o dau recitativele din primele două măsuri ce aduc aminte de psalmodiile creștinilor timpurii. Este cântată la hirotonirea preoților.

Textierul Harsányi Lajos preot poet romano-catolic a trăit între 1883 – 1959. Este considerat un reformator al Ars poetica catolică din secolul XX. Poeziile sale au și o „muzică proprie” fiind considerat maestrul genului. Acest text a apărut în volumul *Hagia Sophia*, în anul 1913.

Bibliografie

Bălu, Daniela, Kiss, Imola. *Casa Domnului, casa omului. Valori patrimoniale multiculturale; catalogul arhitecturii religioase din județul Satu Mare*. Editura Muzeului Sătmărean, Satu Mare 2000.

Borovszky, Samu ș.a. *Magyarország vármegyéi és városai*. Apollo Irodalmi Társaság Budapest 1908.

Bura, László. *A második évszázad (1904-2004)*. Editura Status, Miercurea Ciuc, 2003.

Merli, Rezső Rudolf. *Harminckét település története*. 2002 în colecția Othonom Szatmármegye nr. 16

WWW. Acâș.ro

WWW. Refszatmár.ro

WWW. Wikipedia Simpf János

THE LITURGICAL CHANT OF THE SERBIAN ORTHODOX CHURCH OF BANAT,

Cristina Struța and Claudia Fotin

The Banat Region – historical and cultural view

The Banat is a geographical and historical region in Central Europe currently divided between three countries: the eastern part lies in western Romania (the counties of Timiș, Caraș-Severin, Arad south of the Mureș, and Mehedinți), the western part in northeastern Serbia (the Serbian Banat, mostly included in Vojvodina, except for a small part included in Belgrade Region), and a small northern part in southeastern Hungary (Csongrád county). It is populated by Romanians, Serbs, Hungarians, Germans, Ukrainians, Slovaks, Bulgarians, Czechs, Croats and other ethnicities. Thus, Banat is one of the most multicultural and multiethnic regions of Romania, gathering Romanian Orthodox, Catholics, Jews, Protestants and of course, Serbian Orthodox, which constitute the base of this paper work.⁹

The historical capital of Banat was Timișoara, which is now the residence of the Timiș County of Romania, whose most emblematic plaza is Union Square, an impressive Baroque Style Square, having two cathedrals facing each other, the Roman Catholic Dom and the Serbian Orthodox Cathedral and it's Archbishop's Palace beside it. This architectural location giving it the name of Union Square, the square that binds two important symbols of ethnical communion and respect.

The liturgical chant of the Serbian Orthodox Church of Banat – brief history and structure

The liturgical chant, of which we will be discussing in this paper work, is defined as being the official music used by the Church in it's religious ceremonies. The main christian cult service is the Liturgy. The orthodox liturgy contains a varied repertory of hymns, of different lenght, having the role of expressing the christian's feelings of piety. The hymn "They praise Thee" is placed in the most important moment of the Liturgy, at the consecration of the gifts, reason for which, it has a very special emotional cargo.

During the comunist period, choral music was brought in, year by year, by the Catholics, being absolved in the Russian Orthodox Church, the Serbian Orthodox Church and even in Romania. Choral music is based on an ensemble of voices, reason for which man can not find it's spiritual peace, only a phisical one, leaving aside the soul's primary necesities. The psalms music, on the other hand, is the truly Othodox music, based on a single voice. Psaltic music brings peace and calm to the hearts of those who listen to it.

Between the Romanian Orthodoxy of Banat and the Serbian one there are strong connections and reliances both in cult, as in musical service. Between 1690 and 1864 lasted the jurisdiction of the Metropolitan of Karlowitz all throughout the region of Banat, mostly due to the fact that the Serbs helped the Habsburgs in defeating the Turks that intended to occupy the region. According to the Diploma of Leopold I from 21 August 1690, the Serbs received certain privileges in the Church and in politics, for their help, as long with the naming of the patriarch Arsenje as sovereign of all the orthodox in the Habsburg Empire, which included Serbs, Ruthenians and Romanians. This went on until the end of the 18th Century, when bishop Gerasim Adamovic died and after a 14 years break, on 22 December, the romanian Vasile Moga was elected and ordained by Stefan Stratimirovic, and after him came Andrei Saguna, who studied in Vrset, Serbia. With his helped was published an imperial document, on 24 December 1864, which attested the establishment of the Romanian Orthodox Metropolitan of Ardeal. Although the jurisdiction of Karlovitz ended then, the musical and

⁹ <http://en.wikipedia.org/wiki/Banat>

liturgical preferences remained the same for many years to come and are still to this day very similar between the two nations.

In the region of Banat, and especially in Timișoara, until around 1918, the Churches were the same for both Serbians and Romanians, this historical base leading to the delineation of a common musical foundation between the two Churches, very pronounced in the region of Banat.¹⁰

In the Byzantine Rite, the format of the Divine Liturgy is fixed, although the specific reading and hymns vary with season and feast. The Divine Liturgy consists of three interrelated parts: the Liturgy of Preparation, which includes the entry and vesting prayers of the priests and deacons and the Prothesis, also called the Proskomedia, the Liturgy of the Catechumens, so called because traditionally this is the only part catechumens may attend and the Liturgy of the Faithful, so called because in ancient times only faithful members in good standing were allowed to participate. In modern times this restriction applies only to Holy Communion – reception of the sacrament of holy communion.

The Liturgy of Preparation, or the Proskomedia, is the part of the Liturgy is private, said only by the priest and deacon. It symbolizes the hidden year of Christ's earthly life. This part of the Liturgy is divided in three smaller parts – the entrance and vesting prayers, the Liturgy of Preparation, in which the priest and deacon prepare the bread and wine for the Eucharist, at the Table of Oblation, and Kairos, a preliminary dialog between the priest and the deacon. The chant is interpreted in monody, by the cantor, on the eight church voices.

The liturgy of the catechumens includes 5 sections with the chant and answers which are especially written for them, including the Troparia and Kontakia, hymns commemorating specific saints and Scriptural events, as appropriate to the liturgical calendar and local custom, the Trisagion or the Thrice-Holy hymn. Musically, the answers and hymns of both the Catechumens Liturgy and the Liturgy of the Faithful can be interpreted either in monody, solo or in a group, either in an harmonic choir. In the Liturgy of the Faithful there appears the Cherubic Hymn, chanted by the choirs as spiritual representatives or icons of the angels. Almost all texts are chanted throughout the Divine Liturgy, not only hymns, but iitanies, prayers, creed confession and even readings from the Bible according to tradition. Slavic traditions chant or sing everything except for the sermon.¹¹

The Octoechos of the Serbian Orthodox Chant

The eight church voices used in the Serbian Orthodox chant, also called the Octoechos, were synthesized by Joan of Damascus, considered the first theorist of the Byzantine Chant. The voices of the Octoechos were divided, like the ones in the West in four authentic ones and four plagal ones. The four authentic ones bear the name of the first four Greek letters and for the plagal ones was added *plagios*. For the authentic ones Greek denominations could be used, but with different endings, as following:

- I, ALFA, doric, with the finale on D
- II, BETA, lydian, with the finale on E
- III, GAMA, phrygian, with the finale on F
- IV, DELTA, mixolydian, with the finale on G
- V, plagios alfa
- VI, plagios beta
- VII, plagios gama
- VIII, plagios delta

¹⁰ Ovidiu Giulvezan, *Stilistical affinities between the religious choral music in Serbian and Romanian Orthodox Church*, 2000

¹¹ http://en.wikipedia.org/wiki/Divine_Liturgy

Throughout the centuries, a series of reforms returned the Octoechos their initial value. Such an accomplishment is stated in the 19th century due to some important musicians of the time, such as Gregory the Levit, Hurmuz Hartofilax and Chrisantos of Madytos. What they have accomplished in simplifying the notation and restructuring the voices is called the new-sistema, which was brought in Romania by Petre Manuil Efesiu and his disciple Macarie the Hieromonk, which wrote the *Teoreticon* published in Vienna in 1823.

The Serbian voices have the following features:

The melodies of the first voice are sung in a Major with the third step mobile, sometimes with the seventh lowed. They may start on the first, forth o fifth step. Sometimes they start on the second step but then the fifth step is obligatory to follow. The melodies of this voice end on the second step.

The second voice is an armonic Major. The melodies of this voice start and end on the third step sometimes going until it's inferior sensitive. Other melodies end on the first step going only until the fifth step ascendent.

The ambitus of the third voice is from a superior sixth to an inferior fourth. The melodies start on the third step and end on the first. This voice is a Major.

The melodies of the fourth voice are sung in a Mixolidic, starting on the first, fourth or fifth step and ending on the third. Sometimes the sixth step is lowed, but in this case the seventh step will not be reached.

The fifth voice is a doric with the seventh up. Sometimes the third step is mobile and so is the seventh, often becoming a sensitive. The melodies of the fifth voice start in the first or second step going sometimes under the final, reaching the sub-tonic.

The sixth voice is a doric with the fourth and seventh up, the fourth being sometimes mobile. A variant has the third and fourth up, without having the seventh up. The melodies of this voice end on the second step.

The seventh voice is a mixolidic. The melodies of this voice start on the seventh step and always end on the first.

The eight voice is also a mixolidic. Still, the seventh can be up. The melodies start on the first and fourth step and end on the first.¹²

Stevan Stojanovic Mokranjac – importance and influence in the Serbian Orthodox Chant

Stevan Stojanovic Mokranjac is one of the most important and adulled serbian composers and choir masters. He was born on January, 9, 1856 and passed away on September, 28, 1914. He was a music teacher at the First Belgrade Gimnasium and the Theological College, being a collector of both sacred and secular music, and a writer of the first studies on these songs, which started the musicology in Serbia. An important part of his work was Church music, of which the most notable is Božanstvena Liturgija Svetog Jovana Zlatoustog, or The Divine Liturgy of St. John Chrysostom, of which the *Heruvimska Pesma*, or the Cherubic Hymn is the most important and famous one. Mokranjac wrote this Divine Liturgy in 1895, intending to write it on all the eight modes of the Serbian Chant, but he wrote it only after the first mode. It is, still, the most popular and important composition of Divine Liturgy in the Serbian Art, recognized as part of the service in the Serbian Orthodox Church, and sung in the Serbian Orthodox Cathedral of Timișoara.¹³

Mokranjac worked at this Divine Liturgy for two years, time in which he was at his best artistic strenght and energy. He reaserched during this period all problems of style and technique and practiced with the choir of Chant Association of Belgrade, one of the best choral ensembles of the South Serbia.

¹² Ovidiu Giulvezan, Music Theory Course, vol 1, West University of Timișoara, Music College, 1998

¹³ [http://en.wikipedia.org/wiki/Divine_Liturgy_of_St._John_Chrysostom_\(Mokranjac\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Divine_Liturgy_of_St._John_Chrysostom_(Mokranjac))

In its essence, the Liturgy was constructed on the base of folk melody. Since a boy, Mokranjac was present in the Church at all divine services, so he first learns the practical chant and only later does he become aware of its theory. According to Kosta Manojlovic, Stevan Mokranjac's style can be considered classic for the Serbian Orthodox chant, as quoted: "Through his creation the liturgical chant becomes classic. Indeed, Mokranjac's style of approaching the Church's material can be considered classic, resembling Palestrina's style in the Catholic Church."¹⁴

From the Divine Liturgy of St. John Chrysostom the Cherubikon, or Cherubic Hymn is one of the most important and famous. The Cherubic Hymn is the troparion normally sung at the Great Entrance during the Byzantine liturgy. The hymn symbolically incorporates those present at the liturgy into the presence of the angels gathered around God's throne. The cherubikon is divided into two parts. The first is sung by the people before the celebrant begins the procession with the Gifts, and the second, immediately after the celebrant has completed the commemorations.¹⁵

The lyrics of the hymn in Church Slavonic and the English translation:

Иже херувимы тайно образующе,
и Животворящей Троицы трисвятую пѣснь припѣвающе,
Всякое нынѣ житейское отложимъ попеченіе.
Яко да Царя всѣхъ подыжемъ,
ангельскими невидимо дориносима чинми.

Аллилуја

We who mystically represent the Cherubim,
and who sing to the Life-Giving Trinity the thrice-holy hymn,
let us now lay aside all earthly cares
that we may receive the King of all,
escorted invisibly by the angelic orders.

Alleluia

Another important work of Stevan Stojanovic Mokranjac is his second Requiem in F sharp minor, wrote in 1888, for mixed choir in the memory of Vuk Kuradzic. Contrary to most of his compositions who are based more or less on Serbian folk chant, this Requiem is an almost entirely original work. Thus, it has a great use of harmonic and contrapunctive techniques, especially in comparison with other works Mokranjac wrote in the same period. Elements of folk chant can be found in the Requiem very rarely, as for instance in the opening theme, sung by the bass, *Lord my God, there is none holy as Thou*. The next part begins with a fugato, and its verses bring chromaticism and enharmonic changes, unusual in Mokranjac's previous works. Then the fugato appear again, only instead of its former minor key, it is now transferred into a radiant major tonality. Then comes a recitativo and the end of the Requiem rounds up the whole, taking over the thematic material from the opening.

Mokranjac's work in Church music outweighs the one in secular music, being more plentiful and consuming much more of his time. The Cherubic Hymn and Opelo being two of his greatest achievements, sung by this day.¹⁶

With its expressiveness, unusual melodies, beauty of shading, tonal colouring, Mokranjac's Liturgy is firmly linked with the Serbian folk tradition of church singing – the Octoechos. It is an expression of the Serbian Orthodox religious heritage. Its rich, broad-reaching, strong harmonies inspire spiritual joy. Mokranjac composed the Liturgy for Orthodox services. It is an expression of the hearty, broad and also warm feeling of our pious,

¹⁴ Petar Konjovic – Stevan Stojanovic Mokranjac, ed Matica Srpska, Novi Sad, 1984

¹⁵ <http://en.wikipedia.org/wiki/Cherubikon>

¹⁶ <http://www.requiemsurvey.org/composers.php?id=540>

God-fearing Serbian folk. There is joy and light, darkness, sorrow and pain. It is firmly connected with the tradition of Serbian chant on which is based.¹⁷

“Truly, Mokranjac’s Liturgy is above all – in the purity and beauty of style with which the inspiration of a master has produced a brilliant work of art – a monumental tonal construction, unique in our music.”

P. Konjovic

Bibliografie

<http://en.wikipedia.org/wiki/Banat>

Giulvezan, Ovidiu, *Stilistical affinities between the religious choral music in Serbian and Romanian Orthodox Church*, 2000

http://en.wikipedia.org/wiki/Divine_Liturgy

Giulvezan, Ovidiu, *Music Theory Course*, vol 1, West University of Timișoara, Music College, 1998

[http://en.wikipedia.org/wiki/Divine_Liturgy_of_St._John_Chrysostom_\(Mokranjac\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Divine_Liturgy_of_St._John_Chrysostom_(Mokranjac))

Konjovic, Petar – *Stean Stojanovic Mokranjac*, ed Matica Srpska, Novi Sad, 1984

<http://en.wikipedia.org/wiki/Cherubikon>

<http://www.requiemsurvey.org/composers.php?id=540>

Ilic, Vojislav, *Foreword*, translated by Karin Radovanovic and Radomir Rakic

¹⁷ Vojislav Ilic – Foreword, translated by Karin Radovanovic and Radomir Rakic

CÂTEVA ARII VESTITE ȘI IMPACTUL LOR MUZICAL

Andreea Cristina Văidean

Introducere

În general muzica de operă în perioada ei de început dar mai ales în perioada reformațiunii nu a influențat repertoriul sacru. Abia în secolul XIX în Italia muzica de operă a fost prezentă în biserici. Notorietatea unor arii precum cele analizate în acest studiu le-au făcut să fie din ce în ce mai prezente în repertoriul bisericesc. Locul în care influențele acestea au fost cele mai puternice este Italia. Desigur nu a trecut mult timp și s-au născut reacții adverse, uneori prin hotărâri ferme pontificale. Astfel sa hotărât ca această muzică să fie interzisă în spațiul religios. Mișcarea Cecilianistă a fost unul din momentele importante ale restaurării principiilor ecesiastice, uneori cu consecințe nefaste asupra muzicii bisericești. Astfel au fost interzise ariile de operă de ori ce fel în spațiul religios, iar orgile au fost redimensionate doar la folosința liturgică.

Astăzi aceste arii le regăsim, desigur cu un text adecvat, în mega spectacolele religioase, în ultimă instanță contând mai puțin mesajul lor estetic și fiind folosite ca suport pentru textele religioase. Acest fenomen este în plină expansiune iar analiza mea nu face altceva decât încercă să pătrundă în estetica acestor lucrări, și să explice oarecum indirect impactul acestora asupra muzicii religioase contemporane. Mai ales în liturgica neoprotestantă procedeul este des întâlnit, iar melodia și frumusețea muzicală a câștigat în defavoarea principiilor dogmatice atât de necesare.

Analiza stilistico-interpretativa a ariei „Che farò senza euridice” din opera Orfeo ed Euridice de Cristoph Willibald Gluck

Cristoph Willibald Gluck, compozitor cu o contribuție considerabilă la istoria operei prin reforma sa a cărei esență constă în restrângerea muzicii la adevăratul ei rol, cel de a servi poezia prin expresie și prin urmărirea poveștii în desfășurarea ei fără a întrerupe acțiunea. Evidențierea psihologiei personajelor, a nuanțelor cele mai delicate ale sentimentului, adecvarea formei la gândire, toate acestea duc la unitatea, simplitatea și veridicitatea dramei muzicale.

Aria *Che farò senza Euridice* este interpretată în actul III de Orfeu, personajul principal al operei *Orfeo ed Euridice*. Această arie a fost scrisă inițial pentru o voce de sopran castrat sau contratenor, pentru că pe vremea aceea femeile nu aveau permisiunea de a participa în spectacolele muzicale și toate rolurile cu ținută muzicală înaltă erau preluate de acest gen de soliști vocali.

Însă în anul 1774, compozitorul intervine cu modificări pentru ca rolul să poată fi cântat de un tenor. Această variantă finală este cea care s-a păstrat de-a lungul timpului.

Forma acestei arii este baza pe care s-a dezvoltat mai târziu forma de rondo. Astfel, părțile ariei se succed în felul următor: A, B, A, C, A variat.



Fragment din tema ariei, începutul părții A, fraza a1

Introducerea prezintă pentru prima dată tema melodică a acestei binecunoscute arii cu ajutorul ansamblului orchestral. Este o temă anacruizică ce se desfășoară pe parcursul a 6 măsuri, cu precizarea că în ultimele 4 măsuri tema e modificată pentru a pregăti intrarea vocii solistice. Tonalitatea este Do major, mișcarea este *Andante con moto*, iar măsura este de 4/4.

Partea **A** (măsurile 7 cu auftakt -16) conține două fraze:

- fraza **a1** (vezi ex. muzical) are 4 măsuri (7-10), ce aduc tema melodică atât la acompaniamentul orchestral cât și la solist
- fraza **a2**, tot de 4 măsuri (10-16), continuă tema muzicală începută în a1, la care se adaugă o extensie de alte 2 măsuri în care este repetat finalul temei (de la jumătatea a doua a măsurii 14 până la măsura 16).

Partea **B** (măsurile 17-29) conține frazele b1 și b2, cadrul tonal fiind Sol major:

- fraza **b1** are 8 măsuri (4+4) sub formă de recitativ (măsurile 17-24), în finalul căreia se desfășoară o semicadență pe dominantă de Sol major (pe treapta a V-a).
- fraza **b2** are 5 măsuri (24-29) la finalul căreia este o coroană pe treapta I din Sol major, pregătindu-se astfel readucerea tonalității inițiale, în care această treaptă devine dominantă.

Reapariția părții **A** (măsurile 35-39) aduce din nou tonalitatea inițială Do major și este complet identică cu prima sa apariție în cadrul ariei.

În partea **C** (măsurile 39-48), printr-un acord micșorat pe treapta a IV-a, se modulează în Sol major. Această parte poate fi împărțită de asemenea în două fraze, inegale de această dată:

- fraza **c1** – în primele 2 măsuri (39-41) este reluat în mod variat motivul muzical cu caracter recitativ prezent și în partea B.
- fraza **c2** – măsurile 42-48 ale acestei părți au un material melodic diferit de cel al părții corespondente (b variat).

Partea **A variat** are 16 măsuri (49 cu auftakt -59), este în tonalitatea Do major și are două fraze + o extensie (o repriză). Astfel avem frazele a1 variat, a2 variat și repriza.

- fraza **a1 variat** are 4 măsuri (49-52), având același material ritmico-melodic ca și celelalte apariții ale sale.

-fraza **a2 variat** (52-56) are de asemenea 4 măsuri, fiind o variantă prescurtată a celor anterioare

-**repriza** (măsurile 56-63) este o dezvoltare a temei din a2 în care materialul muzical este pregătit pentru cadența finală.

Încheierea ariei (măsurile 63-70) este destinată ansamblului orchestral care preia materialul din fraza anterioară – repriza din partea A. Începe din a doua jumătate a măsurii 63 și se încheie cu o cadență perfectă în măsura 70.

Ambitusul este cuprins între nota SI din octava mică și nota MI din octava II, aria având un grad de dificultate mai scăzut din acest punct de vedere. Fiind o arie de linie, lucrând-o, mi-am dezvoltat respirația costo-diafragmală folosită în cântul cultivat.

Pasajele care se întindeau pe o octavă formată din mersul arpeggiat de optimi legate două câte două (spre exemplu măsurile 10 și 11), sau chiar undecimă descendentă (măsurile 14-15), m-au ajutat să lucrez la egalizarea registrelor. Pentru aceasta am urmărit ca prima notă din arpeggiu să fie în același loc de impozație cu ultima notă, trecând prin sunetele intermediare. Un alt element tehnic la care am lucrat a fost crescendo-ul pe un singur sunet (măsura 23) pe vocala „o” (din cuvântul *rispondi*).

Frazele finale în care același motiv muzical este repetat de mai multe ori au reprezentat o altă fază de lucru ce m-a ajutat să-mi îmbunătățesc tehnica vocală și interpretativă. Fraza este solicitantă deoarece este construită pe pasajul vocii de mezzosoprană, care se regăsește între registrul mediu și cel acut al vocii, segment care necesită o bună impozație și o bună susținere pentru a nu obosi coarda vocală. De asemenea, pentru a nu fi monotone, aceste fraze trebuie construite într-un crescendo al dinamicii și tensiunii emoționale, fapt ce îl face cu atât mai solicitant.

Trecerile de la starea de resemnare la starea de tensiune și transmiterea acestor emoții în cânt cu ajutorul dinamicii au fost alte elemente la care am lucrat pe parcursul acestei arii și care mi-au dezvoltat maniera de cânt, descoperind, astfel, noi posibilități de interpretare vocală. Fiecare stare este marcată de către compozitor și printr-o schimbare a tempo-ului: *Andante con moto*, *Adagio*, *Moderato*.

Analiza stilistico-interpretativa a ariei „Voi che sapete” din opera Nunta lui Figaro

Wolfgang Amadeus Mozart, unul dintre cei mai inventivi și inspirați melodiști care au existat vreodată a compus opere *seria*, dar în mod incontestabil pe terenul operei *bufe* el a atins cele mai înalte culmi ale gloriei. În cadrul operelor *mozartiene* adevărul psihologic al situațiilor și al caracterelor, puritatea formelor și a liniilor, eleganța sobră a arhitecturii, transparența armoniei, limpezimea orchestrației și delicatețea timbrelor alese conferă muzicii atât un just echilibru cât și sentimentul unei libertăți și fantezii aparente. În muzica sa totul este ordine și frumusețe, sub aparența unui joc care satisface în același timp inima și spiritul și care atinge acea universalitate, semnul cel mai evident al geniului.

Aria lui Cherubino, *Voi che sapete* este una din cele mai populare arii din opera *Nunta lui Figaro* de W. A. Mozart. Cherubino este un personaj travesti și a fost scris de către compozitor pentru o voce de mezzo-soprană înaltă, adeseori rolul fiind abordat și de soprane cu un timbru vocal consistent. Structura rolului conține două arii importante, cea amintită anterior și *Non so piu*. Acest personaj este prezent încă de la primele scene și îl regăsim pe tot parcursul celor 4 acte ale operei. Cherubino este un paj, tânăr care era crescut de către stăpânii curților aristocrate, la început pentru a asigura treburi minore, cotidiene, ca mai apoi să întărească rândurile armatei, respectivului aristocrat, în cazul nostru, al Contelui. Cherubino, înainte de a fi trimis în armată, își încearcă farmecele cu acest cântec de dragoste, încercând să profite de o ultimă șansă de a fermeca o femeie care, în acel moment, s-a întâmplat să fie Contesa.

Exemplul Muzical nr. 3, Fraza a1, Tema principală a ariei

Arietta, așa cum apare în partituri, este scrisă într-o mișcare *Andante*, în 2/4, tonalitatea de bază fiind Si bemol major. În ceea ce privește structura ei, avem de-a face cu o formă clasică de lied tripartit A B A. Aria începe cu o **introducere** orchestrală de 8 măsuri (1-8).

În cadrul părții **A** (măsurile 9-20) tema cu care tocmai am făcut cunoștință este repetată de către vocea solistică. Această parte este împărțită în două fraze inegale ca și întindere:

-**a1** (vezi ex. muzical) cuprinde de 8 măsuri (9-16)

-**a2** are 4 măsuri (17-20) și se încheie cu o cadență perfectă pe tonică (Si bemol)

În partea **B** tonalitatea de bază este Fa major, însă pe parcurs apar și numeroase inflexiuni modulatorii. Ca și întindere, această parte mediană este mult mai dezvoltată, fiind cuprinsă între măsurile 21-63. Ideile muzicale pe care Mozart le prezintă în această parte sunt structurate pe patru fraze muzicale:

-faza b1 de 16 măsuri (21-36) cuprinde două propoziții muzicale egale ca întindere, fiecare a câte 8 măsuri, care aduc în prim-plan tonalitatea Do major

-faza b2 de 8 măsuri (37-44) este formată din două motive muzicale de 4 măsuri, cel de-al doi-lea fiind de fapt motivul a2; fraza se încheie în La bemol major

-faza b3 de 8 măsuri (45-53) tranzitează prin sol minor

-faza b4 are 9 măsuri (53-61) este cea mai instabilă din punct de vedere tonal, dar de mersul cromatic ascendent din bas pe sunetele RE - MI BEMOL - MI - FA - FA DIEZ - SOL, care devin bază a unor acorduri majore, exceptând ultimul sunet pe care se formează un acord de sol minor. În ultimele măsuri se realizează revenirea la dominantă, fraza încheindu-se cu o semicadență pe treapta a V-a (în Fa major), urmată de un mers treptat în bas, care ne conduce către revenirea la tonalitatea inițială.

Partea **A variat** (măsurile 61-79) readuce tonalitatea Si bemol. Aici avem aceeași structură, în care apare fraza **a1**, însă variația apare în fraza **a2 variat**, în care linia melodică este ușor schimbată, pentru a-și însuși rolul de pregătire a concluziei melodice finale.

Ambitusul este unul destul de redus, de la sunetul RE din octava I până la FA din octava II. Pentru tehnica vocală, stilul mozartian reprezintă o adevărată școală de cânt. Sunetele clare, bine impostate, fără vibrato excesiv, egalitatea frazei, fără sunete rebele ieșite din cadru, presupun o bună susținere, o dozare a respirației și o emisie sănătoasă, care nu suprasolicitează corzile vocale, dând astfel ușurință și lejeritate execuției liniei melodice. De

aceea a cânta Mozart pare atât de simplu, dar în realitate, necesită un mare control și o tehnică vocală foarte bună.

Pe fundalul unui acompaniament destul de agitat al orchestrei, care dorește să redea clocotul interior al adolescentului cu inima înflăcărată de dragoste, este suprapusă o temă melodică de linie, aerisită, ușoară, așa cum dorește cuceritorul nostru să apară în fața unei doamne: relaxat și stăpân pe sine. Toate aceste lucruri trebuie transmise printr-o execuție în care tehnicile vocale trebuie să i se suprapună o încărcătură emoțională aparte care ajută enorm la realizarea unei interpretări cât mai adevărate a acestei mici bijuterii muzicale mozartiene.

Analiza stilistico-interpretativa a ariei „Habanera” din opera Carmen

Deși a avut o carieră scurtă, Georges Bizet a adus strălucire și prosepțime muzicii franceze. El s-a dedicat operei comice, dar armoniile folosite depășeau nivelul spectatorului obișnuit. 3 martie 1875, când a avut loc premiera operei *Carmen* marchează o dată importantă în istoria muzicii, această operă devenind, în timp, una dintre cele mai populare din lume

Habanera din opera *Carmen* a lui G. Bizet este una din cele mai cunoscute și mai îndrăgite arii de operă și face parte din actul I. Cu mare bucurie am început lucrul la această arie pe care am dorit mereu să o includ în repertoriul meu.

Habanera reprezintă un dans cubanez popular ce își are originile în contradansul popular de la curțile Angliei. Ritmul sincopat de habanera, împreună cu unele din variațiile sale, sunt ritmuri specifice tangoului. În acest tablou al operei, atât publicul cât și personajele prezente pe scenă joacă un același rol, acela de simpli spectatori la „spectacolul” pus în scenă de Carmen pentru a-l vrăji pe tânărul ofițer și a-și câștiga libertatea. Bizet alege foarte inspirat acest tango pentru a reda tensiunea și atracția ce apar între cele două personaje principale ale operei: Carmen și Don José.

Aria are două strofe muzicale identice, tonalitatea ei este re minor, măsura de 2/4, iar indicația de tempo este *Allegretto quasi Andantino*.

The image shows a musical score for the Habanera from the opera Carmen. The tempo is marked 'Allegretto quasi Andantino' with a metronome marking of 72. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The score is for a vocal part (Carmen) and a piano accompaniment. The vocal line begins with the lyrics 'L'a - mour' and continues with 'est un oi - seau re - bel - le que nul ne peut ap - pri - voi -'. The piano accompaniment features a characteristic habanera rhythm, with a triplet of eighth notes in the right hand and a steady eighth-note pattern in the left hand. The score is written on five staves, with the vocal line on the top staff and the piano accompaniment on the bottom four staves.

Exemplul Muzical nr.5, Introducerea orchestrală + tema din începutul frazei a, partea A

Partea **A** (20 măsuri) după 4 măsuri în care orchestra ne introduce în atmosfera senzuală redată de ritmul de habanera (vezi ex. muzical), urmează tema principală a ariei - fraza a- prezentată de solista vocală (cu mențiunea că tema începe pe ultimul timp a măsurii a treia). Aceasta se desfășoară în cadrul a 8 măsuri în care motivul de bază de 4 măsuri (vezi ex. muzical), este adus de două ori. În interiorul acestei părți tema apare în mod identic de două ori. Așadar, o împărțire schematică a măsurilor acestei părți este $4 + 8 (4+4) + 8 (4+4)$. Finalul părții A coincide cu debutul părții următoare, cadența finală fiind una suprinzătoare, Bizet recurgând la o modulație bruscă la omonima majoră a tonalității de bază.

Partea **Avar.** de 7 măsuri și jumătate (m.21-28 prima jumătate) aduce tema principală la orchestră, în tonalitatea Re major, după cum am menționat. Pe acest fond muzical, solista completează discursul muzical cu o serie de „incantații” (portamente ale vocii) menite a vrăji ascultătorul.

Partea **B** de 20 de măsuri are rolul unui refren muzical și cuprinde 2 fraze muzicale: fraza **b1** ($8 + 1$) începe în a doua jumătate a măsurii 28 și conține două motive muzicale a câte 4 măsuri. După primele 4 măsuri există un repaos în tonalitatea mi minor, pentru ca în finalul frazei să se revină la Re major. Fraza se încheie cu 2 măsuri de comentariu orchestral care fac trecerea spre următoarea frază,

-**b2** ($7 + 3$) începe în a doua jumătate a măsurii 37 și se încheie în prima jumătate a măsurii 45, cu un discurs muzical oarecum nou, însă pe același tipar armonic cu cel al frazei anterioare.

Partea se încheie cu 4 măsuri orchestrale prin care se readuce tonalitatea inițială—re minor—și se pregătește cea de-a doua strofă a ariei. Această strofă este identică cu prima, cu excepția cadenței de final care încheie brusc vraja ce tocmai se construise prin repetarea ostinată a aceluiași ritm. Fortissimo din final este parcă menit a-i scoate din transă pe toți cei ce fuseseră prezenți la acest ritual, în urma căruia Carmen și-a atins scopul: sub privirile neputincioase ale tuturor, ea a reușit să-și desfacă legăturile de la mâini și să se elibereze din arest.

Nuanța generală a acestei arii este *piano*, nuanță ce are ca scop menținerea unei stări hipnotice care este întreruptă doar în finalul ariei printr-un *fortissimo* exploziv. Ambitusul este cuprins între sunetul Re din octava I și acuta FA DIEZ din octava II, din finalul ariei. Pe lângă multe alte lucruri pe care le-am învățat studiind această arie, elementul nou pe care l-am studiat a fost tehnica de executare a *portamento*-ului. Întreg farmecul acestei arii constă în suprapunerea a două stiluri de articulație diferite: stilul sincopat, robust, energic al acompaniamentului orchestral și mersul treptat, liniar, într-un *legatto* languros al liniei melodice a solistei.

Analiza stilistico-interpretativa a ariei „Chacun à son gout” din opereta Liliacul

Johann Strauss-fiul este compozitorul care nu a încetat nici o clipă să fie în inimile oamenilor prin valsurile nemuritoare pe care le-a compus, emblematice pentru creația sa cât și prin alte lucrări pline de forță și originalitate, toate la un loc, aducând un suflu nou în atmosfera vieneză a timpului, prin emoția, nostalgia, vitalitatea și unicitatea lor.

Aria *Chacun à son gout* este interpretată de prințul Orlovsky, un personaj travesti. Aria este scrisă pentru o voce de mezzo-soprană înaltă. Prințul Orlovsky apare în actul II fiind gazda renumitului bal în jurul căruia se petrece întreaga acțiune a operetei. Cu o avere fabuloasă și dornic de distracții, prințul își prezintă, în acest cuplet al lui Johann Strauss, „cartea de vizită”, adică tot ceea ce înseamnă acest personaj, cu valorile, filozofia și caracterul lui.

Acest rol este unul complex deoarece cuprinde elemente coregrafice, actricești și nu în ultimul rând, o arie dificil de interpretat.

Exemplul Muzical nr. 6, Introducere orchestrală +fragment, fraza a1

Scris în măsură binară, într-un tempo *Allegro ma non troppo*, în tonalitatea Re bemol major, aria începe cu o introducere orchestrală de 2 măsuri în care mersul de pătrimi în staccato reprezintă un comentariu scurt și concis, hotărât. Acesta deschide povestea plină de intrigă în care solista are ocazia să-și prezinte toate resursele vocale, interpretative, și actoricești de care dispune. Construcția frazelor muzicale are ca element specific anacruza.

Acest cuplet bistrofic poate fi împărțit în patru părți mari, fiecare dintre acestea fiind alcătuită în funcție de materialul melodico-armonic propriu.

Concluzii

. Am realizat analiza stilistico-interpretativă a celor patru arii din perioade și stiluri diferite, referindu-mă și la rolurile respective. Ariile *Che farò senza Euridice*, aria lui Cherubino *Voi che sapete* din opera *Nunta lui Figaro* și *Habanera* din opera *Carmen*, au reprezentat pentru mine un material variat și foarte interesant de studiu și analiză, de asemenea un prilej de a-mi perfecționa tehnica vocală și interpretativă, prin diversitatea stilurilor, bogăția expresiei, incontestabila valoare artistică, marcând încheierea unei etape în evoluția mea și deschizându-mi orizonturi spre care să tind în viitor.

Bibliografie

<http://www.rodoni.ch/proscenio/cartellone/orphee/agluck2.html>

<http://www.bestmusic.ro/johann-strauss-jr/biografie-johann-strauss-jr/>

Titus Moiescu și Miltiade Păun, *Ghid de operetă*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1969

George Sbârcea: *Când Dunărea era albastră. Povestea valsului și a familiei Strauss*. București, Editura Muzicală, 1974 (ed. I), 1977 (ed. II)

Grigore Constantinescu și Daniela Caraman-Fotea, *Ghid de operă*, București, 1971

Ana Buga și Cristina Maria Sârbu, *4 secole de teatru muzical*, București, 1999

Ioana Ștefănescu, *O istorie a muzicii universale*, Vol.IV, București, 2002

IMNOGRAFIA BISERICII ORTODOXE APOSTOLICE ARMENE

Adrian-Irinel Aciobăniței

Scurt istoric

După ziua Cincizecimii, când Duhul Sfânt s-a coborât peste apostoli sub forma de limbi de foc, (Fapte 2, 1-47), s-a născut Biserica lui Hristos. Sfinții apostoli au plecat mai apoi să răspândească Cuvântul lui Dumnezeu și la neamuri. Printre aceste popoare și neamuri se numără și străvechiul popor armean, care încă din antichitate a făurit o mare civilizație.

Primii propovăduitori ai credinței în Mântuitorul nostru Isus Hristos pe teritoriul armenesc au fost sfinții apostoli Tadeu și Bartolomeu, care au fost numiți și primii luminători ai Armeniei.

Despre Sfântul apostol Tadeu se spune că a plecat spre Armenia în anul 34 d.C., ducând acolo lancea cu care a fost străpuns Cristos, aceasta regăsindu-se astăzi la muzeul catedralei armene din Ecimiadzin.

Popor situat inițial în ținutul dintre Munții Caucaz, Marea Caspică și Marea Neagră, armenii dovedesc cu mândrie că au constituit primul stat declarat creștin. În anul 301 d.C., regele Tiridates (sau Tîrdat) a primit sfântul botez, fiind convertit de eroul legendar al Armeniei, sfântul Grigore Luminătorul, care a devenit astfel primul Patriarh Catolicos al Armeniei. După acest moment de mare importanță istorică, sfântul Grigore Luminătorul a început organizarea Bisericii Armene și a inițiat construirea Catedralei Ecimiadzin, care este cea mai veche catedrala din lume, unde și astăzi se celebrează neîncetat Sfânta Liturghie.

După ce regele armean Tiridates primește taina sfântului botez din mâna sfântului Grigore Luminătorul, Armenia devine astfel primul stat creștin din lume, când în alte părți creștinii mureau ca martiri. Religia creștină devine caracteristica principală a poporului armean, cu care se identifică.

Apariția primelor imnuri creștine în Biserica Apostolică Armeană

Primii întâi stătători ai Bisericii Armene, s-au preocupat foarte mult de răspândirea cuvântului lui Dumnezeu în limba poporului, adică în limba armeană.

O contribuție imensă au avut-o sfinții Mesrop și Șahag, care sunt numiți și sfinții traducători.

Sfântul Mesrop a fost un călugăr, care a inventat alfabetul armean. Tradiția spune că în timp ce sfântul Mesrop era îngândurat și preocupat de alcătuirea unui alfabet cât mai reprezentativ al limbii armene, mâna lui Dumnezeu a scris cu litere de foc alfabetul armean, pe pereții peșterii în care viețuia acesta.

Sfântul Șahag, care era patriarhul catolicos al Bisericii Apostolice Armene în vremea aceea, a trecut la traducerea Bibliei și a scrierilor sfinte în limba armeană cu ajutorul noului alfabet descoperit de Sfântul Mesrop. Cei doi sfinți traducători au început o campanie de alfabetizare fără precedent a poporului armean cu noul alfabet, răspândind Biblia nou tradusă, iar setea după Cuvântul lui Dumnezeu a făcut ca alfabetul să fie învățat repede de cât mai mulți oameni. Putem spune că sfinții traducători au lăsat o mare moștenire atât poporului armean cât și Bisericii Universale, prin adunarea și traducerile din textele sacre rămase de la ei.

O dată cu traducerea Bibliei și a cărților de cult, s-a aprobat și canonul liturgic al Bisericii Apostolice Armene, ceea ce a dus la apariția ritului armean și astfel s-a creat premiza compunerii imnurilor sacre. Cuvântul armean pentru imn este sarakan.

Muzica sacră are o mare importanță în asigurarea solemnității Sfintei Liturghii (în limba armeană Sfânta Liturghie este numită Surp Badarak adică Sfânta Jertfă). Marele duhovnic și organist, părintele Iosif Gerstenengst spunea că "muzica este limbajul lui

Dumnezeu”. Sfântul Augustin a spus despre muzică “Qui cantat bis orat”, adică “cine cântă se roagă de două ori”.

Sfinții traducători sunt și primii autori de imnuri, care sunt cele mai vechi imnuri ale Bisericii Creștine Universale.

Imnurile au la bază fie un text din Sfânta Scriptură, fie un poem scris de un autor numit și imnograf.

Octoihul Armean

O dată cu stabilirea canonului liturgic s-a trecut și la teoretizarea muzicii sacre în Biserica Apostolică Armeană.

S-a alcătuit un sistem de notare neumatic sub care erau scrise cuvintele. După apariția sistemului de notare liniar, imnurile sacre armenie au fost scrise pe notele cu care toată lumea muzicală este familiarizată.

Imnografia armeană are la bază opt scări modale, cunoscute și sub numele de glasuri sau ehuri. Din cele opt glasuri, primele patru sunt autentice sau primitive, iar următoarele sunt plagale, sau derivate. Cu timpul, au apărut și glasurile derivate din cele plagale. Aceste glasuri au la baza scările modale, iar muzica sacră armeană este prin excelență modală.

Împărțirea glasurilor în octoihul armean este următoarea:

Denumirea în limba armeană	Denumirea în limba română
Aradjin Tzayn	Glasul întâi autentic
Aradjin Koghm	Glasul întâi plagal
Yerkrord Tzayn	Glasul al doilea autentic
Yerkrork Koghm	Glasul al doilea plagal
Yerrord Tzayn	Glasul al treilea autentic
Yerrord Koghm	Glasul al treilea plagal
Tchorrord Tzayn	Glasul al patrulea autentic
Tchorord Koghm	Glasul al patrulea plagal

Caracteristici ale muzicii sacre armenie

Muzica Bisericii Apostolice Armene este o muzică modală de factură orientală, care are la bază un puternic caracter specific național. Muzica populară armeană folosește scări modale foarte asemănătoare cu cele opt glasuri ale Octoihului Armean.

După cum ne spune și Sfânta Scriptură, muzica sacră sau cea de cult a apărut și s-a dezvoltat, la început în curtea Cortului Întâlnirii și mai apoi s-a dezvoltat și s-a statornicit în timpul regelui David, care a scris psalmi, inspirat fiind de Duhul Sfânt. Psalmii au constituit printre primele imnuri de laudă către Dumnezeu și se cântau la anumite sărbători precum Pesah (Paștele Evreiesc), Roș Hașana (Anul Nou evreiesc), sau Yom Kipur (Ziua ispășirii), etc. Muzica sacră a Templului din Ierusalim a luat un mare avânt în timpul regelui Solomon, care a avut un cuvânt foarte important în organizarea cultului și al leviților care îl deserveau.

Muzica sacră a Marelui Templu din Ierusalim a devenit ulterior și muzica liturghiei sinagogale, după robia babilonică.

Primii creștini cântau psalmi în maniera și specificul muzicii sacre din sinagogă, la care mai apoi s-au mai adăugat și specificul național al muzicii poporului, care s-a convertit la credința creștină. Acest lucru s-a întâmplat și cu muzica sacră armeană, în care întâlnim și influențe ale muzicii sinagogale, cum ar fi de exemplu secunde mărițe, dar și cele ale muzicii populare armenie, astfel că muzica sacră armeană a căpătat un puternic specific cultural și național armean, sporind astfel în frumusețe. Există deasemeni și similitudini între muzica armeană și cea bizantină, tot prin folosirea scărilor modale și a secundelor mărițe.

Imnurile sacre armene (numite în limba armeană sarakan) sunt scrise în majoritate pe textele psalmilor, dar și pe texte și poeme compuse de anumiți sfinți părinți ai Bisericii Armene precum sfinții traducători Masrop și Șahag, care sunt socotiți ca primii mari imnografi. Alți mari autori de imnuri sunt și Sfântul Grigore din Narek, Sfântul Nerses Șnorali, și mulți autori anonimi, mai ales în perioada Evului Mediu.

Evoluția muzicii sacre armene

În decursul timpului, muzica sacră armeană a evoluat datorită imnografilor cunoscuți sau anonimi, ceea ce a dus la apariția formelor evolute ale glasurilor autentice sau plagale, care după unii autori au fost denumite glasuri derivate. Unele din cântările Sfintei Liturghii Armene, apărute în decursul timpului, ajung să nu se mai încadreze strict în tiparele glasurilor Octoihului Armean. Acestea în schimb, mai păstrează elemente ale glasurilor autentice sau plagale din care provin.

Muzica Bisericii Apostolice Armene este la bază o muzică psaltică, cu o ritmică proprie, în care găsim multe ornamente specific armenesti, care sunt de fapt motive melodico ornamentale foarte frumoase, care au fost atent elaborate și sunt de mare efect.

În ceea ce privește evoluția muzicii sacre armene, trebuie să analizăm și evenimentele istorice de cotitură, care au dus la evoluția acestei muzici extraordinare.

O parte din comunitățile armene din diaspora au făcut unirea cu Biserica Catolică și astfel a apărut Biserica Armeano-Catolică. Aceasta biserică a păstrat identic același rit armean și a preluat integral imnografia Bisericii Apostolice Armene. Acest eveniment istoric important a avut o mare influență în evoluția muzicii sacre armene. Unirea cu Biserica Romei a fost inițiată de călugărul Mkhitar (sau Mekhitar), care a înființat ordinul catolic armean al mekhitariștilor. Acești călugări au construit prima mănăstire pe insula San Lazaro din apropierea Veneției. Această mănăstire a devenit un mare focar de spiritualitate și cultură armeană.

Un alt moment important în evoluția muzicii armene este introducerea sistemului de notare liniar, provenit din Occident, ceea ce a permis studierea muzicii armene de cât mai mulți muzicieni și muzicologi.

Cam în același timp cu sistemul de notare liniar, s-a introdus și sistemul de măsuri binare sau ternare, de către compozitorii de imnuri și liturghii din secolele XIX și XX.

Chiar dacă s-a introdus sistemul de măsurare sus amintit, muzica bisericii armene și-a păstrat structura modală a glasurilor din Octoihul Armean.

Cel mai recent moment de cotitură în evoluția muzicii sacre armene, a fost introducerea orgii în cultul liturgic. Orga a fost introdusă mai întâi în Biserica Armeano-Catolică, în secolul al-IX-lea ca de exemplu în catedrala Armeano-Catolică din Gherla-Armenopolis, când aceasta a fost dotată cu o orgă cu tuburi, care a fost construită în anul 1846 de către Heinrich Maywald. În Biserica Ortodoxă Apostolică Armeană, orga a fost introdusă în jurul anului 1920 în timpul păstoririi Patriarhului Catolikos Kevork (Gheorghe) al-V-lea Surenyants. Ca instrument cultic, orga a apărut mai întâi în catedralele sau bisericile principale din marile orașe din Armenia sau diaspora. Biserica Ortodoxă Apostolică Armeană este singura biserică ortodoxă care folosește orga în cultul liturgic, care întărește și acompaniază corul polifonic și cantorii, totul spre preamărirea și slava lui Dumnezeu cel Sfânt, Atotputernic și Bun. Introducerea orgii în bisericile armene catolice și ortodoxe, a sporit și mai mult în spiritualitate, solemnitate și frumusețe Sfânta Liturghie Armeană. O dată cu introducerea orgii în bisericile armene, conservatoarele și instituțiile muzicale de învățământ au înființat clase și catedre de orgă clasică, ca de exemplu la Conservatorul Komitas Vardapet din Erevan. Dintre marii organiști armeni amintim pe regretații Berdgi Zamkocian și Vahagn Stamboltsian. Tânăra școală de orgă armeană a dat și alți organiști renumiți, precum părintele Mkhitar Kudusian, Narine Simonian, Arthur Bobikian, etc.

Primii compozitori și imnografi ai Bisericii ortodoxe Apostolice Armele

Primii compozitori și imnografi ai Bisericii Armele au fost sfinții Mesrop (360-440) și Șahag, numiți și sfinții traducători, care pe lângă prima traducere a bibliei în limba armeană, au scris primele și cele mai vechi imnuri creștine. Acești doi mari sfinți erau conștienți de răspândirea Cuvântului lui Dumnezeu și prin cântarea bisericească.

După ce au apărut Biblia și cărțile de cult în limba armeană clasică, (sau grabar, care este denumirea armeană a limbii armele clasice, care și astăzi este limba de cult în Biserica Armeană) a luat avânt și imnografia Bisericii Apostolice Armele, prin apariția cântărilor numite în limba armeană șarakan. Sfinții traducători Mesrop și Șahag au deschis drumul spre dezvoltarea imnografiei, care a fost continuat mai apoi și de alți mari imnografi.

Sfântul Mesrop Maștots s-a născut într-o familie nobilă ca fiu al lui Vardan. El a studiat la școli înalte limbile greacă și persană, devenind unul din cei mai culti oameni ai timpului său. Datorită culturii și marii sale evlavii, este numit secretar al regelui, datoria lui fiind să scrie decretele regale în limbile greacă și persană. După un timp părăsește curtea regală și se retrage la o mănăstire unde se călugărește și se dedică în totalitate slujirii lui Dumnezeu. Între timp este ordonat preot și începe să trăiască o viață aspră și ascetică. El purta o cămașă aspră țesută din păr și consuma numai legume. Sfântul Mesrop dormea foarte puțin pe pământul gol și își petrecea timpul în reculegere și rugăciune. Studiind Sfintele Scripturi, el realizează că literele alfabetelor grec și persan nu satisfac cerințele complexe ale limbii armele și se gândește să alcătuiască un alfabet prin care toate sunetele limbii armele să fie reprezentate. După inventarea alfabetului armean, sfântii Mesrop și Șahag traduc Biblia și cărțile de cult din limba siriacă în limba armeană și o dată cu scrierile sfinte, se realcătuiește și Sfânta Liturghie Armeană, care a fost tradusă integral în limba armeană. Sfântul Mesrop este și autorul imnurilor de pocăință (Der Voghormia). El a fost și un misionar itinerant și s-a ocupat cu predicarea Cuvântului lui Dumnezeu și înființarea de școli în limba armeană. Moștenirea sfântului Mesrop este foarte importantă, deoarece prin inventarea alfabetului armean a salvat de la asimilare acest popor străvechi și limba lui.

Sfântul Sahag este fiul unui mare patriarh catolicos care a fost sfântul Nerses cel Mare sau sfântul Nerses Șnorali. Trebuie menționat ca unii patriarhi au fost căsătoriți și au avut copii, înainte de a se dedica slujirii lui Dumnezeu. După ce aceștia s-au călugărit și soțiile lor au devenit călugărite. Sfântul Șahag a fost educat în renumitele școli din Alexandria, Cezareea și Constantinopol, de unde și-a însușit o vastă cultură. El știa perfect limbile greacă și persană. El este ultimul descendent direct din Sfântul Grigore Luminatorul. A fost ales ca patriarh catolicos în 387 și a păstorit biserica armeană peste 50 de ani. Sfântul Șahag a avut o mare contribuție împreună cu regele Vramshabough, prin sprijinirea sfântului Mesrop care a alcătuit astfel alfabetul armean, primul alfabet al cărui inventator se cunoaște cine este. El a contribuit la traducerea Bibliei și cărților sfinte și împreună cu sfântul Mesrop sunt cunoscuți și sub numele de sfinții traducători. Sfântul Șahag este și autor de imnuri și rugăciuni și a avut un rol foarte important în stabilirea canonului liturgic armean.

Un alt autor de imnuri este și Sfântul Nerses Șnorali numit și “luminătorul inimilor”. Acesta a fost unul dintre reformatorii societății armele. A înființat școli, spitale, orfeline, aziluri și adăposturi pentru cei săraci. Sfântul Nerses Șnorali a făcut parte dintr-o familie care a dat doi mari patriarhi deveniți sfinți și este strănepot al Sfântului Grigore Luminatorul, numit și luminatorul spiritului. Tatăl Sfântului Nerses a fost Sfântul Șahag, numit și luminătorul minții. Sfântul Nerses a fost numit luminătorul inimii, deoarece Armenia a cunoscut o mare renaștere a valorilor spirituale, morale și sociale, pe timpul păstoririi sale.

Sfântul Nerses s-a născut în prima jumătate a secolului IV fiind fiul lui Athenagenes și al prințesei Bambishu. Fiind de neam regal, a beneficiat de o educație aleasă în Cezareea Capadociei, unde s-a căsătorit cu prințesa Sanducht.

Fiind un excelent negociator, a fost trimis de regele Arșak să detensioneze relațiile dintre Armenia și Imperiul Bizantin, lucru care i-a reușit pe deplin.

Datorită calităților sale, el ajunge patriarh catolicos al Armenilor și începe o serie de reforme prin care a apropiat foarte mult biserica de popor și a căutat să îmbunătățească viața poporului prin înființarea de școli, spitale, orfeline, aziluri și adăposturi unde săracii primeau mâncare și tot ce le trebuia. Sfântul Nerses Șnorali a înființat și școli de meserii unde cei săraci puteau învăța o meserie. Inițiind aceste reforme și datorită mării sale carisme și popularitate, a fost unul dintre cei mai iubiți sfinți armeni. Sfântul Nerses este și autor de imnuri el fiind și unul dintre cei care au avut o mare contribuție la dezvoltarea muzicii sacre armene. El este autorul imnurilor Taratsyal, Aravot Luso (Lumina diminetii), Amen... Hair Surp (Amin....Tată Sfânt).

Muzica sacră armeană în Evul Mediu

În secolul al IV-lea după adoptarea creștinismului, muzica sacră armeană a devenit foarte populară și îndrăgită de poporul armean. Piese muzicale populare descriu viața oamenilor simpli, obiceiurile și stilul de viață. Cântăreții populari medievali au fost numiți așugs și gusans. Mulți dintre aceștia practicau și muzica sacră. Cel mai celebru dintre ei a fost *Sayat-Nova* care a trăit și a creat în secolul al XVIII-lea. În secolul al XII-lea armenii au folosit *khazes* (semne muzicale sau neume). Compozitorul contemporan Karo Chalikyan a descifrat notele muzicale de tip *khazes*, ceea ce a dat posibilitatea de a asculta și studia muzica medievală armeană și în principal cântecele sacre ale Sfântului Grigore din Narek, care a fost cel mai mare muzician armean și scriitor al Evului Mediu.

Sfântul Grigore din Narek s-a născut în jurul anului 950 la Andzevatsik (pe atunci în Armenia acum situat pe teritoriul Turciei) și a trecut la cele veșnice în anul 1003 la Narek (pe atunci în Armenia acum situat pe teritoriul Turciei). Acest sfânt ieromonah (sau preot călugăr) a avut o contribuție esențială în elaborarea limbii armene clasice (sau grabar) atât prin poemele și imnurile sale, cât și prin lucrările teologice pe care le-a scris, drept care a fost proclamat de Sfântul Părinte Papa Francisc ca doctor și învățător al bisericii universale. Trăgându-se dintr-o familie de scriitori și slujitori ai bisericii, a beneficiat de o educație creștină, duhovnicească și cărturărească aleasă. Sfântul Grigore din Narek alege viața monahală și va trăi toată viața în mănăstirea de la Narek. Devenind preot la 25 de ani Sfântul Grigore de Narek se dedică scrierii și compunerii de texte bisericești, comentarii la cărțile sacre, rugăciuni folosite și astăzi în sfânta liturghie armeană. Pe lângă erudiția teologică Sfântul Grigore din Narek era și un excelent matematician și muzician, iar de la el a rămas un număr foarte mare de imnuri și rugăciuni, care l-au făcut foarte iubit de poporul armean. Și astăzi, creștinii armeni recită părți întregi din Biblie și din poemele Sfântului Grigore de Narek cântându-i imnurile.

Compozitori care au compus muzica Sfintei Liturghii Armene

Muzica sacră armeană a evoluat foarte mult în decursul timpului, suferind transformări și influențe de la alte sisteme muzicale. Între timp muzica corală ia un mare avânt și datorită introducerii orgii în cultul liturgic al ritului armean, care a avut ca scop întărirea corului, acompanierea cantorilor și credincioșilor, totul spre preamărirea și lauda lui Dumnezeu.

Începând cu secolul al-XIX-lea și continuând cu secolele al-XX-lea și până în prezent, au apărut compozitori precum: Makar Yekmalian, Komitas Vardapet, Arno Babadgianian, Koren Mekhanidgian, care fiecare au compus muzica pentru câte o liturghie.

Makar Yekmalian

Este primul compozitor armean din perioada romantismului, care a compus muzica liturghiei armene pentru cor mixt pe 4 voci, la care mai apoi s-a adăugat și partea de orgă.

Liturghia lui Yekmalian respectă întru totul tradiția muzicii psaltice, bazându-se pe cele opt glasuri ale Octoihului Armean. Yekmalian a trăit în perioada 2 februarie 1856 și 6 martie 1905. A studiat la seminarul de la Ecimiadzin, apoi a continuat cu studiile de conservator la Sankt Petersburg, unde a studiat compoziția cu marele compozitor rus Nikolai Rimsky-Korsakov. El a fost profesor de muzică la Tbilisi, unde a și murit. Cea mai de seamă și mai cunoscută compoziție a sa este *Sfânta Liturghie*, aranjată pentru cor mixt sau cor bărbătesc. Liturghia lui Yekmalian este cea mai cântată lucrare în mai toate bisericile armenie ortodoxe sau catolice, fiind foarte îndrăgită și foarte populară. Armonizarea imnurilor este modală și scoate perfect în evidență frumusețea și solemnitatea acestei minunate muzici sacre.

Cele mai cunoscute imnuri (șaragan) sunt *Surp Asvadz* (Sfinte Dumnezeule), *Marmin Derunagan* (Trupul lui Cristos), *Hreșdagain* (imnul heruvic sau imnul heruvimilor) pentru solo cu acompaniament de cor murmurat și orgă, *Surp, Surp* (Sfânt, Sfânt), *Hayr Mer* (Tatăl nostru), etc.

Komitas Vardapet (sau Komitas Arhimandritul)

Este unul dintre marii compozitori și muzicologi armeni, care au avut o contribuție esențială nu numai în dezvoltarea muzicii sacre, dar și celei simfonice, fiind creatorul școlii muzicale naționale armenie. El s-a născut în data de 26 septembrie 1869 în localitatea Kutahza din Turcia. Ca laic se numea Soghomon Soghomonian, Komitas fiind numele lui de preot călugăr, pe care l-a adoptat mai târziu când a fost ordonat ca preot călugăr. De mic copil a dat dovadă de calități muzicale ieșite din comun. Komitas a rămas orfan de ambii părinți de la o vârstă fragedă și a fost crescut de o bunică. Copil fiind, el cânta pe stradă, la nunți sau la cununii cu o minunată voce de copil, fiind remarcat de către un episcop, care l-a luat cu sine la Ecimiadzin, unde a urmat seminarul. După terminarea studiilor seminariale, el este ordonat ca preot celibatar (ieromonah) și devine profesor de muzică la seminarul de la Ecimiadzin. Începe să compună muzică corală liturgică și nu numai. El dă dovadă de asemenea și de un mare talent pedagogic, fiind foarte iubit de ucenicii și elevii săi, care vor deveni mai apoi mari muzicieni. Pentru meritele sale deosebite va fi ridicat la rangul de arhimandrit (în limba armeană vardapet). Între timp el își continuă studiile muzicale și muzicologice la Universitatea Friedrich Wilhelm din Berlin, unde obține și doctoratul în muzicologie. În perioada studiilor din Germania se face remarcat ca și compozitor și pianist, fiind foarte apreciat de marii compozitori francezi Camile Saint Saens și Claude Debussy, care îl considerau pe părintele Komitas drept unul din marii compozitori ai muzicii universale. După întoarcerea de la studii este primit cu răceală și ostilitate de către superiorii de la Ecimiadzin, deoarece el a propus o reformă a muzicii sacre a Bisericii Apostolice Armenie. Din această cauză este pus în situația să colinde din mănăstire în mănăstire, până când el va ajunge în Turcia la marea comunitate armeniească din Istambul, unde îl prinde Genocidul inițiat de guvernul junilor turci. În acest timp el scrie muzica pentru sfânta liturghie, cunoscută și ca Liturghia lui Komitas, compusă inițial pentru cor bărbătesc. El mai scrie și muzică de factură laică, face multe culegeri de folclor armean și scrie mult studii muzicologice despre muzica populara armeană. Peregrinarea din mănăstire în mănăstire îi înlesnește cercetarea mai aprofundată a muzicii populare armenie. Genocidul împotriva poporului armean, comandat de guvernul junilor turci în 1915 îl găsește pe Komitas Vardapet în Turcia. El este arestat de turci și se presupune că a fost și torturat. Din cauza genocidului în care au murit 1.000.500 de armeni nevinovați, cât și din cauza torturilor psihice, Komitas își pierde mințile și își va petrece ultimii ani din viață într-un spital psihiatric din Paris, alternând între stările de intensă luciditate și amnezie. După moarte, trupul său neînsuflăit va fi repatriat și înhumat la Erevan.

Liturghia lui Komitas Vardapet este de factură neomodală și uneori modernă, iar în imnurile acestei liturghii întâlnim și contrapunct liber sau imitativ. Inițial, această liturghie a fost scrisă pentru cor de bărbați, dar mai apoi adaptată și pentru cor mixt. Această liturghie se

cântă puțin mai rar din cauza dificultății scriiturii. Cele mai cunoscute imnuri sunt *Ov zarmanali* (O mare mister), *Der Voghormia* (Doamne miluiește), *Hreșdagain* (Imnul Heruvic), etc. Komitas a compus și muzică pentru pian precum cele „Șase dansuri armene”, lieduri, muzică corală laică și multe alte lucrări. Din nefericire s-au pierdut multe alte lucrări, deoarece au fost distruse de turci, o dată cu marea sa bibliotecă personală a marelui compozitor. Dintre imnurile cele mai cunoscute amintim *Der voghormia* (Doamne miluiește), *Hreșdagain* (imnul Heruvic), *Ov zarmanali* (O mare mister), *Surp, Surp* (Sfânt, Sfânt). Stilul lui Komitas conține o armonizare neomodală, pe care este constuit un contrapunct liber sau imitativ, în care motivele tematice sunt scrise în maniera glasurilor Octoihului Armean.

Compozitorii contemporani de muzică sacră armeană

Muzica sacră armeană, a evoluat foarte mult și evoluează și în zilele noastre. În muzica sacră armeană contemporană se observă influențe și din alte sisteme muzicale, cum ar fi adoptarea limbajului tonal modal, a ritmicii muzicii occidentale, transcrierea muzicii psaltice în sistem de notare liniar (occidental, care este cel mai utilizat). În ciuda acestor influențe, muzica bisericească a Bisericii Apostolice Armene își păstrează în continuare specificul tradițional și național, devenind astfel o sinteză a unor influențe externe, perfect adaptate specificului muzicii sacre armene tradiționale. Aceste transformări au început de la compozitorii Makar Yekmalian și Komitas Vardapet, care au scris compoziții valoroase și nemuritoare.

Dintre compozitorii contemporani, vom aminti pe Ara Bartevian care a scris muzica pentru Requiemul Armean, compus în memoria victimelor genocidului asupra poporului armean din Turcia din anul 1915. Foarte cunoscută este lucrarea *Qeta Der* (Doamne fii milostiv), care este o prelucrare după un cântec vechi și adaptat pentru cor și orgă sau solist și orgă. O altă lucrare cunoscută a lui Ara Bartevian este piesa numită „Vocalize”. Arno Babadgianian a compus muzică pentru pian, dar și piese de muzică sacră precum *Horyam Mettses* (Când vei veni în sanctuarul Tău), care de fapt este tot o adaptare pentru solist și orgă.

Koren Mekhanedgian a compus deasemeni muzica pentru Liturghia Armeană, fiind cel de-al treilea mare compozitor armean, care a compus muzica pentru Sfânta Liturghie, după Makar Yekmalian și Komitas Vardapet. Una dintre cele mai cunoscute lucrări ale sale este *Cristos dznay ev haytnetsav* (Cristos s-a născut și ni s-a revelat), pentru cor pe patru voci și orgă. Din cauza succesului și aprecierii deosebite lucrarea *Cristos dynav ev haztnetsav* a fost transcrisă și pentru orgă solo, fiind cântată în concerte cu mult succes.

Concluzie

Muzica sacră armeană este din ce în ce mai cunoscută, apreciată și cântată atât în bisericile creștine, indiferent de confesiune, cât și în sălile de concerte, atât datorită formațiilor corale armenesti renumite precum corul Komitas din Canada, corul Lusavorici, sau corul catedralei Ecimiadzin, precum și marii organiști armeni Bergi Zamkocian și Vahagn Stamboltsian, care au adaptat pentru orgă cele mai frumoase imnuri ale Bisericii Ortodoxe Apostolice Armene.

Bibliografie

Constantin Albinet, *Identități în dialog: Armenia și armenii din Transilvania*, Editura Ararat, 2012

Melchisedec Ștefănescu, *Inscripțiunile bisericilor armenesti din Moldova*, București, 1883

Bogdan Căuș, *Figuri de armeni din România*, Dicționar, Editura Ararat, 1998

EGYHÁZI ÉNEKEK KISFALUDY PIKÉTHY TIBOR ORGONAMŰVEIBEN

Bednarik Anasztázia

Prelúdium

Pikéthy Tibor (1884-1972) zeneszerző, a váci székesegyház karnagya kevésbé ismert alakja a magyar zenetörténetnek. Alkotó munkásságának jelentős részét orgona - és egyházzenei művei teszik ki. Zongoradarabokat és műdalokat is komponált, különösen életének első felében.

Pályájának nagyobbik részét a váci Székesegyházban töltötte különböző beosztásokban: organistaként, karnagyként, szemináriumi énektanárként, egyházmegyei zeneigazgatóként dolgozott 1919-től haláláig. Több mint félévszázados egyházzenei tevékenysége folytán természetes tehát, hogy számos kompozíciójában fellelhetők egyházi énekek.

Pikéthy teljes életművét 105 számozott opusz teszi ki, ebből az orgonaművek száma 54, az orgonakíséretes vokális műveké pedig 12. E 66 műből 6 opuszban kimutatható valamilyen egyházi dallam. (népének, gregorián)

Szerzőnk –bár a XX. században élt- a romantika „örzője”. Ennek egyik legfőbb oka, hogy elkötelezetten hagyományörző személyiség volt. Ezt számos korabeli folyóiratcikke is alátámasztja. Témái között találjuk többek között az elődök iránti elkötelezettséget, az értékek tiszteltét, a helytörténeti kutatásokat, az ifjúság gondos zenei nevelését, melynek érdekében városi zeneiskolát alapított, vagy Bach fűgaalkotó művészetének csodálatát. Pikéthy nem kifejezetten a klasszikusan vett szélsőségesen romantikus lélek, hanem inkább az emlékezés művésze (ahogyan ezt egy kolléga találóan megfogalmazta az 1982-es centenáriumi kiállítás megnyitásakor). Hűsége az őt megelőző korokhoz nem engedte, hogy korának stílusirányzataihoz csatlakozzon, ezért leginkább *neoromantikus* szerzőnek nevezhetjük.

Mielőtt közelebbről megvizsgálánánk a tárgyunkhoz kapcsolódó műveket, érdemes rövid kitérőt tennünk egy zeneszerző-organista, gyakorló egyházzenesz véleményének megismerése céljából. Pikéthy fennmaradt és publikált írásai között találunk egy olyan cikket, mely a katolikus egyház ősi énekének, a gregoriánnak a kíséretéről szól. *„Szabad-e a gregoriánt harmóniákkal kísérni?”* Ezt a kérdést teszi fel egy kétrészes írásban.¹⁸ Találó megjegyzése, hogy a gregorián keletkezésekor *„az összhangzattan még álmát aludta.”* Éppen ebből kiindulva határozott véleményt fogalmaz meg, miszerint: *„inkább nem kellene harmóniai köntösbe öltöztetni ezt a zenét, mert az tiszta, nincs takargatnivalója Ha mégis, akkor tiszta, világos orgonahangzással, és nagyon egyszerű hármashangzatokkal, inkább csak közjátékokkal.”*

Hogy saját maga miként kísérte gregoriánt, erre vonatkozóan nincs adatunk, de mint azt látni fogjuk, néhány művében dolgozott fel gregorián dallamokat.

Orgonaművek liturgikus énekkapcsolatokkal

Pikéthy műveinek egy része a praktikusság jegyében született. Szándéka volt, hogy ellássa a kántorokat igényes pre-, inter-, és postludiumokkal. Számos rövid kompozíció született e cél érdekében. Ne feledjük, még a II. Vatikáni Zsinat előtt vagyunk, ahol sokkal több feladata volt egy templomi organistának a régi rítusú misén, mint manapság. Éppen ezért a legtöbb egyházi dallam ezekben a művekben fedezhető fel.

Ezek:

Orgonamuzsika I.

op.16.

¹⁸ Kísérhető-e a gregorián-choral modern harmóniákkal? in Katholikus Kántor 1927.jan 4-6 és febr. 32-34

Prelúdium és fughetták	op.27.
Improvizáció a Himnusz fölött	op.51.
Alleluja I-II.	op.62.
Kisebb orgonaművek	op.74.
Karácsonyi fantázia	op.95.

A továbbiakban ezekről a kompozícióról ejtünk néhány szót a teljesség igénye nélkül.

1. op. 16. Orgonamuzsika I. (Kisebb orgonaművek gyűjteménye)

Az 1903-1942 között keletkezett opusz liturgikus orgonadarabok gyűjteménye, hangnemek szerint csoportosítva. A művek különböző hosszúságúak, az egysoros, szinte csak rövid, kadencia -szerűektől a 2-3 oldal terjedelműekig, praeludium, intermezzo, postludium, interludium címekkel.

A gyűjteményben található néhány tematikus darab, illetve műcsoport is. Ezek többsége konkrét népénekekhez, vagy gyakran használt latin énekekhez kapcsolódnak. Egyik-másik kisebb ciklust is alkot. Ilyenek pld.:

Égből szállott szent kenyér (SZVU¹⁹ 114) - 6 tétel

Most lett a kenyér (SZVU 136) - 5 tétel

Vannak tételek, melyeket később hosszabb formában is kidolgozott. Ilyen például a gyűjtemény 89. számú darabja, mely az Alleluja című mű (op. 62./ I.) rövidebb változata.

A szerző kéziratai között található még 2 rövid „Asperges me” tétel (2 sorosak), valamint op. 54. számmal ellátott 3 soros „Asperges me Domine” tétel. Ezek utólagos kiegészítések, keletkezésük is későbbi: 1944-es.

A sorozat nyomtatásban is megjelent Orgonamuzsika címmel a Magyar Kórus gondozásában 1944-ben. A teljes gyűjtemény többször már nem került kiadásra, a budapesti Zeneműkiadónál az Orgonaszó I. füzetben Elő-és utójátékok az Orgonamuzsika című műből (EMB Budapest Z 2755) címmel jelent meg egy válogatás.

2. op.27. Preludium és fughetták

1. Veni Sancte Spiritus ²⁰
2. Ite missa est.(In festis B.Mariae Virginis)²¹
3. Ite missa est (In Dominicis infra annum) ²²
4. Ite missa est (In festis simplicibus)^{23 24}
5. Praeludium et Fuga super: „Ite missa est” in festis solemnibus ²⁵
6. Te Deum laudamus ²⁶

Bár keletkezésének dátumát nem ismerjük, ez a sorozat nyomtatásban is megjelent: Sechs kleine Präludien und Fughetten für Orgel- címmel. (Alfred Coppenrath's Verlag, H.Pawelek, Regensburg). Egy fennmaradt másolat bejegyzése szerint 1926-ban már biztosan kész volt. A mű kiadásának hazai méltatásaként Bárdos György így ír a Katolikus Kántor 1931. évi 1-2. számában a 22-23. oldalon :

¹⁹ Harmat-Sík: Szent vagy Uram!- énekeskönyv 1931. Szent István Társulat-Budapest

²⁰ Veni Sancte Spiritus (Jöjj Szentlélek) zsoltos antifóna dallamára

²¹ IX. (Cum jubilo) gregorián mise –Szűz Mária ünnepeire

²² XI. (Orbis factor) greg.mise –évközi időre

²³ XV. (Dominator Deus) greg.mise-ünnepekre

²⁴ A simplex, duplex stb. ünnepprangokat magyarra nem lehet lefordítani, mai liturgikus megfelelőjük nincs, ezért itt közös elnevezéssel ünnepnek vettem őket: Megjegyzem azonban, hogy volt köztük különbség. Irányadóként a gregorián misék megjelölését közlöm.

²⁵ II. (Kyrie fons bonitatis) greg. mise-ünnepekre

²⁶ A gregorián Te Deum intonációjának dallamára

Csinos kiállítású füzet fekszik előttem: Pikéthy Tibor váci karnagy orgonaműveinek első kötete, opus 27. Tartalma: hat kis prelúdium és fughetta, melyek mind, egytől-egyig a kiváló szerző legjobb alkotásai közé tartoznak. A huszonnégy oldal tele van muzsikával, szépséggel, telve van mélységes vallásos leborulással és őszinte művészettel.(.....)A műnek első és talán legnagyobb érdeme, hogy hézagot pótol. Orgonairodalmunk hallatlanul szegény, majdnem egyenlő a semmivel: kétszeres örömmel üdvözlünk minden ez irányú művet(.....) e művek írója sohasem feledkezik meg az áhitatos istenbemerülésről, hogy lelke mindig kapcsolatot érez és teremt művészet és vallás között, s a muzsikájában sem tud másképpen gondolkodni, csak vallásososan. És ez a gondolat kiérezhető Pikéthynek minden taktusából. Sohasem szertelenkedő, sohasem szeszélyes, az orgonát mindig orgonának tekinti, s még az árnyéka is távol áll tőle minden perzsavásáros verklizésnek. A művek mind polifonikusok, tehát máris orgonaszerűek, - mint ahogy minden egyházi zenealkotás annyiban közelíti meg célját legjobban, amennyiben polifón.

És Pikéthy a polifóniának igazán mestere. Klasszikus kontrapunkt-tudása mindenütt diadalmaskodik és csak aláhúzzuk azt, amit Griesbacher ír róla most megjelent művei kapcsán: "Die Orgelkompositionen sind von origineller Frische und tragen dabei fast klassisch reine Züge"²⁷ Fantáziájának soha sem lesz játékszere, inkább ő játszik képzeletével, s mindig uralkodik fölötte. Harmóniakezelése biztos és sohasem bántó, polifóniája nagyon tiszta, mindig tematikus, variációérzéke is fejlett, csupán a kromatikát találjuk túl soknak jelen műveiben, jóllehet mégsem válik soha egy taktusa se unalmassá ezáltal.....

A sorozat minden kétséget kizáróan a templomi orgonista gyakorlathoz készült, egytől-egyig a mise korális énekeinek dallamára épülően. A négy Ite missa est dallamot feldolgozó mű kivonulásra, a Te Deum hálaadásra, a Veni Sancte inkább egy liturgia kezdésre alkalmazható orgonamű. Hűen tükrözi szerzője törekvését: mindegyiknek fúgafeldolgozás a nagyobbik része. Pikéthy kedves műfaja volt a fúga, köztudott róla, hogy azokat a műveit tartotta értékesebbeknek, melyekben volt fúga rész. Értékét, hangulatát, lelkületét tekintve azonban ez az értéktétele nem vág egybe a művek játszási gyakoriságával. Talán ebből is adódik, hogy az 1945 után megjelent művek kevésbé szívesen játszottak, mint azok, amelyekben ez a kötött szerkesztési mód nincs jelen, „mindössze” csak jól előadható muzsika....

3. op.51. Improvizáció a Himnusz fölött

Ez a kompozíció egy szabad fantázia Erkel Ferenc dallamára, mely mindmáig a hivatalos magyar állami himnusz. 1931-ben keletkezett.

A nyomtatásban is megjelent kotta szerint ²⁸ ajánlása így hangzik: „Wehner Géza zeneművészeti főiskolai tanár, orgonaművész barátomnak hálás szeretettel”

A művet azért sorolom jelen írás példái közé, mert az alapjául szolgáló erkeli dallam egyházi népéneként is szolgál mind a mai napig. A himnusz megjelölés sokféle zenei megoldást jelenthet. Esetünkben egy pátosszal teli költemény (Kölcsey Ferenc verse) valódi, pátosszal megzenésített dallamának igazi romantikus pátosszal megkomponált feldolgozásáról beszélünk. A szerző hazaszeretetének zenébe öntött kifejezését láthatjuk e műben.

Érdekes zeneszerzői megoldás volt a mű korai változatában a befejezés előadására vonatkozó előírás. Más műveiben is jellegzetesség a decrescendo alkalmazása a kompozíció végén. Ennek lényege a fortissimo befejezés utolsó akkordjának fokozatos elhalkítása egészen a négyszeres pianissimoig. Ez legfeljebb regiszter- crescendoval (henger) lehetséges. Pikéthy ezt a visszhang meghosszabbításául gondolta így. (Lehotka Gábor személyes beszámolója alapján.) Nem orgonaszerű, ráadásul teremben, kisebb orgonán nem kelt jó hatást. Ezeket a helyeket saját maga is több helyen kijavította. A nyomtatott kottában nem található erre vonatkozó utasítás. Hozzáteszem, ez a megoldás - ismerve a váci székesegyház majd 8 másodperces visszhangját nem tűnik túl indokoltnak. ..

4. op.62. Alleluja I.-II.

²⁷ Amellett, hogy ezek az orgonaművek eredeti frissességűek, magukon hordozzák a klasszikus vonásokat is. (szabad fordítás)

²⁸ Magyar Kórus MK 101. számon 1932-ben

Az I. mű a nagyszombati Alleluja nagyszabású feldolgozása. Részei: bevezető-fuga- coda. A II. mű rövidebb lélegzetű, a húsvéti ünnepi allelujára készült fantázia. 1944.III.28 és 1947. II.17. a két mű keletkezési dátuma.

Az I. Alleluja a régi rítusban a Sabbato Sancto Grad.Rom. alleluja dallama, mint azt Pikéthý kortársa és barátja, Szalay Lajos egri főszékesegyházi orgonista-karnagy jegyzetként, és a dallamot kvadrátnotációval ráírva jelezte az eredeti kotta címoldalán.²⁹

Az eredetileg fantázia néven szereplő feldolgozás ünnepélyes bevezető után egy fúgával folytatódik.

A téma (az eredeti dallam alapján):



A kidolgozást követően a fúgaszerkezet felbomlik, majd egy hangutánzó harangozásban fejlődik tovább a mű, amit aztán a bevezető visszatérése és egy rövid coda követ. A harangozás visszaül a dallam eredeti ünnepi helyére. Ezen a napon énekel a római egyház a hosszú nagyböjti idő után először Alleluját, és Nagycsütörtök után ekkor szólnak meg először ismét a harangok a feltámadást hirdetve.

A másik mű témája szintén ünnepi dallam:



A kompozíció szerényebb terjedelmű, zenei megoldásaiban is egyszerűbb. A polifonikus elemeket azonban itt is megtalálhatjuk.

5. op.74. Kisebb orgonaművek

A váci püspöknek, Bánk Józsefnek ajánlott kompozíciógyűjtemény egy része háborús években keletkezett. Számos bejegyzés található a kéziratban a napi történésekről. A 241 darab rövid pre-, inter-, postludimukból az alábbiakban találhatunk konkrét liturgikus énekeket:

1. 19. Postludium (a Pápai himnuszra SZVU 275)
2. 40/a- 40/j az Asperges me - gregorián antifónára³⁰
3. 41-45 Praeludium, Interludia és Postludium címmel az „Isten hazánkért térdelünk elődbe” népénekekre (SZVU 293)
4. 107./a-107/j a Vidi aquam- gregorián antifónára³¹
5. 152. a Tantum ergo - gregorián dallamra³²
6. 153.Postludium- a Te Deum intonációra
7. 154.-157. az „Édes Jézus neked élek” - népénekekre ((SZVU 113)
8. 200.-206. a „Boldogasszony anyánk”- népénekekre (SZVU 284)

²⁹ A megjegyzés tájékoztatásul szolgál, hogy a dallam pontosan azonosítható legyen. A rövidítések a Szent Háromnap (Nagycsütörtök, Nagypéntek, Nagyszombat) harmadik napjára utalnak, továbbá a Katolikus Egyház hivatalos énekeskönyvére a Graduale Romanum-ra, ahol ez a dallam is megtalálható. Ez az Alleluja a Húsvéti Vigília része, amely liturgikus cselekmény a II. Vatikáni zsinat óta már nem a Nagyszombathoz tartozik, mint azelőtt. A mű így bátran nevezhető „húsvétiként” is.

³⁰ Asperges me (Hints meg engem...) antifóna – a régebben kötelező misekezdő szenteltvízhintés szertartásának éneke a húsvéti időn kívül.

³¹ Vidi aquam antifóna- az Asperges-hez hasonló szerepű antifóna, melyet a húsvéti időben énekeltek.

³² Szentségi áldáskor használatos ének, Aquinoi Szent Tamás himnuszának 5.-6. versszaka.

9. 235--241. Praeludium, Interludia és Postludium az „A keresztfához megyek” -népénekre (SZVU 63.)

A többtétéles művek általában elő-köz és utójátékok. Az egyes versszakok közé beilleszthetők, vagy a régi korok hagyományaihoz hasonlóan alternatív előadásmódban akár hangversenyen is előadhatók. Szerkesztésükre jellemző, hogy az énekek különböző soraiból kisebb imitációk indulnak el, és pár ütemet követően lezárnak.

6. Op.95. Karácsonyi fantázia

A variációs formájú mű, mely 1950-51-ben készült, a közismert magyar katolikus karácsonyi ének, az „Ó gyönyörű szép, titokzatos éj” feldolgozása.

A dallam:



Ó, fogyhatatlan, csodálatos ér,
hópehely ostya, csöpp búzakenyér,
benne, lásd, az édes Űr téged szomjaz, rádborul,
egy világgal ér fel.

A kompozíció, mely sajnálatos módon soha nem jelent meg nyomtatásban programzene, melyet írója be is jegyzett a kottába. Tartalmilag a Kisjézus születésének éjszakáját ábrázolja a zene eszközeivel. Bár a címekben nincs rá utalás, a bevezető végén még a Betlehemi csillag is megjelenik egy magasan tartott h2 hang formájában, melynek szerepe az útmutatás egész idő alatt, míg a pásztorok oda nem érnek a betlehemi jászolhoz.

A tételek az alábbiak:

Preludium: Híre terjed, hogy megszületett a Gyermekek

I. variáció: A pásztorok vígan útra kelnek

II. variáció: Az Anya lágyan ringatja a Gyermekek bölcsőjét

III. variáció: Köszöntik az Anyát szép muzikaszóval

IV. variáció: Az angyalok és a pásztorok énekkel, és muzikával köszöntik a Gyermekeket

V. Fuga: A pásztorok hazatérnek és hírül viszik a látottakat

A IV. variációban ad libitum négyszólamú vegyeskar is csatlakozhat, bár a tétel szóló orgonán is játszható. Kedves színfolt az emberi hang megjelenése a műben, amit aztán a rövid zárófuga követ.

Orgonakíséretes kórusművek

Következzék egy rövid összefoglaló Pikéthy kórusra és orgonára írt kompozícióiról is, melyek az alábbiak:

Opus-szám	Évszám	Mű címe	apparátus
19.	1919	Mise C-dúr vegyeskarra	vk+org+zkr ³³
40.		Magyarok imája	vk, fflkar,é+org
45.	1928-30	Tu es Petrus	kórus+org.

³³ Rövidítések: vk = vegyeskar; org= orgona; zkr= zenekar; fflkar= férfikar;é= énekszólo.

46.	1923	Proprium missae	kórus+org.
50.	1943	Te Deum	kórus+org
52.	?	Missa pro pace	vk+org
70.	1923-1936	Requiem	kórus+orgona
71.	1944	Ecce sacerdos	vk+org
76.	1945-50	Pangue lingua- Tantum ergo	vk+org
77.	1945	Két zsoltár vk-ra és orgonára (18. és 95.)	vk+org
81.	1946	Mária ének	é+org+vk
91.	1933-48	Missa o crux	vk+org
93.	1943	150. zsoltár	vk+org

Ezek a művek szövegükben egyházi énekek, de szerzőjük minden esetben saját megzenésítésében alkalmazta őket.

Így történt ez életének egyik legsikeresebb művében is. A Missa pro pace (Béke mise) témáinak mindegyike saját dallam, nem merít semmilyen gregorián hagyományból.

Coda

Pikéthy orgonaművei a praktikum jegyében íródtak, mely következik folyamatos egyházzenei és orgonista gyakorlatából. Láthattuk, hogy a napi használatban jól alkalmazható elő-, köz-, és utójátékokat írt néhány konkrét népénekhez illetve gregorián dallamhoz. Feltehető, hogy hasonlóakat improvizált is.

Három nagyobb szabású művet találunk életművében, amely nem ezek között a keretek között mozog. Az egyik az op. 51-es Improvizáció a Himnusz fölött, az op. 62-es két Alleluja és az op. 95-ös Karácsonyi fantázia. Ezeket a művekben jelentős alkalmakra gondolva írta: Karácsonyra, Húsvétra és a Nemzeti himnuszt pedig ünnepi alkalmakra. Ezekben a darabokban az érzelmek romantikus kifejezése tárul elénk, ugyanakkor kötött formákban és igényes zeneszerzői eszköztárral. Orgonakiséretes kórusműveiben nem eredeti dallamokat dolgoz fel, hanem saját zenei anyagokkal dolgozik.

Bár aránylag kevés eredeti egyházi dallamot dolgozott fel, azokat jól alkalmazta műveiben. Amelyikben pedig saját témákat látunk, ott is érvényesülnek a szép dallamívek, melyek a gregorián dallamokra világából táplálkoznak Pikéthy hagyománytiszteletének jegyében. A szerző munkássága mindenképpen maradandó étéket képvisel, és a jelenleginél mindenképp nagyobb figyelemre érdemes.

Bibliográfia

Harmat-Sík: Szent vagy Uram!- énekeskönyv 1931. Szent István Társulat-Budapest

Liber Usualis Párizs-Róma: Typis Societatis S.Joannis Evangelistae, 1942.

Lindeisz Ferenc (szerk.): *Kulcs a gradualéhoz* Budapest: Szent István Társulat, 2005.

Solymosi Ferenc: *Pikéthy Tibor zeneműveinek jegyzéke*- kézirat 1995. febr.26.

Solymosi Ferenc: *Husadik századi magyar orgonairodalom (Szerzők és művek, kiadások és kéziratok.)* kézirat Budapest: Zenetudományi Intézet, 1978.

Zeke Lajos: *Megemlékezés Pikéthy Tiborról a születésének 100. évfordulója alkalmából rendezett kiállításon* kézirat Vác: 1984.márc.28.

Folyóiratok:

Katholikus Kántor, Budapest 1913-1942

Magyar Kórus, Budapest 1931-1950

CREAȚIA IMNOGRAFICĂ A SFÂNTULUI ROMAN MELODUL. ABORDĂRI CONTEMPORANE DE NATURĂ ESTETICĂ ȘI DUHOVNICEASCĂ

Radu Bogdan

1. Sfântul Roman Melodul

Dezbaterile referitoare la creația compozitorilor de imnuri religioase sau a imnografilor creștini încep și se raportează în permanență la opera Sfântului Roman Melodul. Pentru imnografia creștină, în general, și cea bizantină, în special, Sfântul Roman reprezintă promotorul poeziei liturgice de mari dimensiuni, dar, mai ales, de mari adâncimi teologice, alcătuită după reguli bine definite, și de o frumusețe literară inegalabilă, fapt ce i-a atras următoarele apelative: „alăuta dumnezeiescului Duh, privighetoarea, greierul dumnezeieștilor cântări, fluierul Bisericii”³⁴.

Sirian de origine, născut în jurul anului 485³⁵, Sfântul Roman Melodul și-a petrecut tinerețea în cetatea Emesa³⁶, ajungând apoi la Constantinopol, în timpul împăratului Anastasie I (491-518).

În vederea stabilirii epocii Sfântului Roman un aport substanțial și-a adus descoperirea lui Papadopoulos Kerameus, care, pe baza unui manuscris grecesc, demonstrează faptul că condacele Sfântului erau cântate în timpul lui Heraclie (611-641), perioadă în care Roman era deja cinstit ca Sfânt³⁷.

Ajuns la Constantinopol, a petrecut în post și rugăciune, atât în biserica Maicii Domnului din Kiri, având obiceiul să privegheze toată noaptea în Vlaherna, după care revenea la Kiri³⁸.

Cu timpul, a ajuns paraclisier la catedrala Sfânta Sofia. Sfântul Roman a fost remarcat, datorită vieții sale ascetice, de către patriarhul Eftimie, bucurându-se de dragostea și aprecierea acestuia. Din acest motiv și-a atras invidia slujitorilor catedralei Sfânta Sofia, încât la Vecernia Nașterii Domnului l-au urcat pe amvon și l-au obligat să cânte la fel ca și ei, știind foarte bine că nu poate să îndeplinească lucru acesta. Fiind umilit în fața împăratului și a credincioșilor, Sfântul Roman a început să plângă³⁹.

Lacrimile, împreună cu rugăciunea și cu evlavia pe care Sfântul a avut-o la Maica Domnului, au făcut în așa fel încât atunci când a ajuns acasă a adormit. Fecioara Maria i s-a arătat în vis și i-a dat să mănânce o hârtie, și îndată după aceasta „a simțit în mintea sa înțelegere de carte, pentru că i-a deschis lui Fecioara Născătoare de Dumnezeu mintea - precum odată Fiul ei Apostolilor-ca să înțeleagă Scripturile”⁴⁰.

A doua zi dimineața, la Utrenie, la momentul rânduit să se cânte condacul, Sf. Roman s-a urcat pe amvon și a cântat condacul compus de el: „Fecioara, astăzi, pe Cel mai presus de ființă naște...”, uimindu-i pe toți cei prezenți. Minunea pe care a săvârșit-o Maica Domnului cu Sfântul Roman are rolul de a evidenția originea imnografiei bizantine, caracterul revelat al acesteia de către Dumnezeu Sfinților.

2. Condacul

³⁴ *Mineiul pe Octombrie*, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 2004, p. 8.

³⁵ Ioannis Kourempeles, (Romanou= Melodou= qeologikh/ do/ca@su/gxronh i(storikodogmatikh/ a)/poyh kai\ poihtikh/ qeologi/a, Ed. Pournara, Tesalonic, 2006, p. 21.

³⁶ Sinaxarul zilei de 1 octombrie, *Mineiul pe Octombrie...*, p. 15.

³⁷ Cristina Rogobete și Sabin Preda, *Sfântul Roman Melodul. Imne*, Ed. Bizantină, București, 2007, p. 29.

³⁸ Sinaxarul zilei de 1 octombrie, *Mineiul pe Octombrie...*, p. 15-16.

³⁹ *Viețile sfinților pe luna octombrie*, Ed. Episcopiei Romanului și Hușilor, 1992, p. 18.

⁴⁰ *Ibidem*.

În ceea ce privește apariția condacului, precizăm faptul că primul autor de condace a fost Sfântul Roman Melodul. Acesta a fost al doilea gen imnografic principal, care s-a conturat la un interval foarte scurt de timp după apariția troparului. Spre deosebire de tropar, numit și strofa singuratică, condacul constituie o formă mult mai complexă, un ansamblu de tropare sau de strofe.

Structura condacului s-a definitivat în prima jumătate a secolului al VI-lea, cu toate că această formă de poezie imnografică avea să poarte denumirea de condac abia începând cu secolul al IX-lea.

Sursa de inspirație pentru acest gen a fost literatura siriacă, care pe timpul Sfântului Roman cunoștea trei tipuri diferite de poezie imnografică: *memra*, *madrasha* și *soghita*⁴¹.

Condacul va prelua elemente componente de la toate aceste genuri de poezie siriacă. Prin urmare, caracterul omiletic al condacului provine de la *memra* (predică ritmată), în timp ce metrul, acrostihul și refrenul, de la *madrasha*. Prezența dialogului se datorează înrudirii cu *soghita*. În privința dialogului trebuie să menționăm că sursa de inspirație nu o constituie doar *soghita*, ci și omiliile scriitorilor greci din secolul al V-lea. Dintre aceștia cei mai importanți au fost Sfântul Efrem Sirul și Vasile de Seleucia⁴².

Etimologia termenului provine din limba greacă de la *konta/kion*, derivatul substantivului *o(konto/j* și care înseamnă: baston, țepușă. Imnurile erau scrise pe un papirus sau pe un pergament, care era înfășurat în jurul unui bastonaș de lemn. Atunci când papirusul sau pergamentul erau scrise pe ambele părți, aceasta purta denumirea de *o(konta/kia*. Prin urmare, se crede că imnurile au împrumutat numele de la membrana pe care au fost scrise⁴³.

Mai există încă o versiune a etimologiei condacului, care se referă la dimensiunea actuală a acestuia, redusă la o singură strofă. Este vorba despre adjectivul *konto/j,®h/,®o/n*, care înseamnă mic⁴⁴. Etimologia aceasta se referă la faptul că foarte pe scurt, într-o singură strofă, condacul reușește să prezinte foarte precis semnificația sărbătorii.

În secolul al VI-lea, atunci când a luat naștere condacul, acesta era alcătuit dintr-un ansamblu ce varia între 18-24 de strofe⁴⁵, câteodată ajungându-se chiar la 30 de strofe. Acestea erau precedate de un *prooimion* (*prooi/mion*), o strofă independentă care anunța tema condacului respectiv, precum și refrenul (*e)fu/mnion*). Condacul era cântat de către un solist/protopsalt, iar ceilalți psalți/credincioșii cântau doar refrenul⁴⁶.

La rândul lor, strofele condacului erau alcătuite dintr-un număr ce varia între 3-13 versuri⁴⁷. Strofele erau denumite *tropar* (*tropa/rion*)⁴⁸ sau *icos* (*oi)/koj*), spre deosebire de prima strofă, după al cărui model erau alcătuite toate celelalte strofe, și care se numea *irmos* (*ei(rmoj)*)⁴⁹.

Începând cu Sfântul Roman, istoria muzicii bizantine cunoaște prima sa perioadă, și anume, *perioada melozilor*. Este vorba despre acei imnografi sau compozitori de imnuri religioase, care compuneau atât textul, cât și melodia corespunzătoare. Sfântul Roman a fost primul dintre aceștia, motiv pentru care s-a bucurat de apelativul *Melodul*. Așa cum era firesc, creația Sfântului Roman avea să influențeze activitatea școlilor de cântăreți apărute ulterior.

⁴¹ Cristina Rogobete și Sabin Preda, *op. cit.*, p. 43.

⁴² Petre Vintilescu, *Despre poezia imnografică din cărțile de ritual și cântarea bisericească*, Ed. Partener, Galați, 2006, p. 71.

⁴³ *Ibidem*, p. 70.

⁴⁴ Vasile Vasile, *Istoria muzicii bizantine și evoluția ei în spiritualitatea românească*, vol. I, Ed. Interprint, București, 1997, p. 105.

⁴⁵ Cristina Rogobete și Sabin Preda, *op. cit.*, p. 36.

⁴⁶ Vasile Vasile, *op. cit.*, vol. I, p. 106.

⁴⁷ Egon Wellesz, *A history of byzantine music and hymnography*, second edition, revised and enlarged, Oxford at the Clarendon Press, 1961, p. 179.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ibidem*.

În prezent, condacul nu mai are o structură așa de bogată ca în perioada apariției sale, astăzi, păstrându-se doar prooimionul, care este numit condac, și prima strofă sau fostul irmos, care poartă denumirea de icos.

3. Abordări contemporane de natură estetică și duhovnicească

Una dintre particularitățile condacelor Sfântului Roman Melodul, respectiv nota sa de originalitate o constituie *dialogul*. Utilizând dialogul, personajele condacelor devin mai vii, mai aproape de noi sau noi ne simțim ca fiind prezenți/martori ai evenimentelor biblice relatate în cadrul condacelor. De asemenea, dialogul transfigurează întreaga creație poetică, îi dă viață, întrucât personajele ei vorbesc, realizează un arc peste timp, actualizează acele evenimente, le aduce în prezent. Sugerează faptul că între noi și Dumnezeu, între noi și Maica Domnului/Fecioara Maria, între noi și Sfinții, nu există nicio barieră sub aspectul comunicării și al comuniunii, dialogul este permis tuturor. Condacul ne îndeamnă să inițiem un dialog cu Dumnezeu, dar și să-l ascultăm pe Dumnezeu, Care ne vorbește mereu.

Prezența dialogului în cadrul condacelor determină încadrarea acestui gen poetic/innografic într-o categorie oarecum atipică în raport cu celelalte genuri innografice, însă foarte aproape de Sfânta Scriptură, mai precis de Evanghelie.

Deși condacul marchează zorii innografiei bizantine, el totuși se detașează evident de restul creațiilor, nu sub aspectul conținutului teologic, al ideilor promovate, ci datorită modului în care Sfântul Roman Melodul reușește să introducă dialogul în creația sa innografică.

În cuprinsul condacelor sale găsim modele de rugăciune, fragmente din rugăciunile/ectenile care fac parte din textul Sfintei Liturghii. De asemenea, și autorul se adresează divinității și se roagă pentru întregul neam omenesc, cu toate că nu este personaj al relatării respective, însă ne sugerează posibilitatea fiecăruia de a deveni partener de dialog cu Dumnezeu. În sensul acesta ca reprezentant principal al omenirii, este subliniată mijlocirea Maicii Domnului pentru mântuirea neamului omenesc.

Textul cel mai cunoscut, care l-a consacrat pe Sfântul Roman Melodul, dar și unul dintre cele mai importante alcătuiuri ale sale, îl reprezintă prooimionul *Condacului Nașterii Domnului, Fecioara astăzi*:

„Fecioara astăzi pe Cel mai presus de ființă naște
și pământul peștera Celui neapreopiat aduce;
Îngerii cu păstorii slavoslovesc
și magii cu steaua călătoresc;
Căci pentru noi S-a născut
Prunc tânăr, Dumnezeu Cel mai-nainte de veci”⁵⁰.

Prooimionul *Condacului la Nașterea Domnului*, deși reușește să prezinte în puține cuvinte atât semnificația sărbătorii Nașterii Domnului nostru Iisus Hristos, cât și a hristologiei Sinoadelor Ecumenice, este deosebit de bogat în profunzimi teologice/dogmatice.

În primul rând, prin utilizarea adverbului *astăzi*, autorul subliniază faptul că sărbătorile legate de opera de mântuire a neamului omenesc, mai precis, Praznicele Împărătești, închinat Persoanelor Sfintei Treimi, au un caracter prezent. Este vorba despre *prezentul liturgic*, în sensul că slujbele Bisericii actualizează sărbătoarea respectivă, nu doar ne amintește de ea, ci devenim martori ai acelor evenimente.

De asemenea, Sfântul Roman evidențiază fecioria Maicii Domnului și după nașterea Mântuitorului: „Fecioara astăzi pe Cel mai presus de ființă naște”. Tot în cadrul acestui vers, autorul se referă și la ființa dumnezeiască a Mântuitorului, afirmând că este „mai presus de ființă”, natura divină fiind superioară celei umane, ea este necreată și se bucură de atributul aseității, a existenței de la Sine.

⁵⁰ Sfântul Roman Melodul, *I Condac la Nașterea Domnului*, prooimion, *Sources chrétiennes*, vol. 110, p. 50, trad. rom., Cristina Rogobete și Sabin Preda, *op. cit.*, p. 59-60.

Se poate observa încă din primul vers capacitatea de sinteză Sfântului Roman Melodul. Acesta reușește să transmită trei idei deosebit de importante (fecioria Maicii Domnului, problema prezentului liturgic și cea a ființei divine, și implicit a dumnezeirii Fiului Întrupat), într-un singur vers.

Genialitatea Sfântului Roman se poate observa și din aceea că așează la un loc, într-o manieră poetică deosebită, naturală, cât se poate de firească, extremele, divinul și umanul, infinitul și finitul, necuprinsul și pământescul/vizibilul, veșnicia și perenitatea:

„și pământul peștera Celui neapreopiat aduce”; adică lumescul/creatul, primește într-o peșteră pe Cel nemărginit, „neapropiat”, întrucât Pruncul Iisus Hristos, nu este numai om, ci El este Fiul lui Dumnezeu, este om adevărat și Dumnezeu adevărat.

Totodată, în cuprinsul versurilor trei și patru ale prooimionului *Condacului Nașterii*, se observă *dimensiunea cosmică* a Nașterii Domnului, dar și a sărbătorilor creștine:

„Îngerii cu păstorii slavoslovesc
și magii cu steaua călătoresc”;

De fapt, Întruparea Mântuitorului reprezintă un eveniment cosmic, El mântuiește omul, dar restaurează întreaga creație, are loc fenomenul de re-creare a lumii.

De asemenea, o atenție deosebită atrage refrenul:

„Căci pentru noi S-a născut
Prunc tânăr, Dumnezeu Cel mai-nainte de veci”.

Întâlnim în cadrul sintagmei de mai sus un chiasm: prunc-Dumnezeu, tânăr-Cel mai-nainte de veci. Traducerea în limba română care interpretează corect formula/citirea chiasmică este următoarea: „Căci pentru noi Dumnezeu S-a născut Prunc, (S-a născut) tânăr Cel mai-nainte de veci”.

„Vitleemul a deschis Edenul, veniți să vedem!
Aflat-am desfătarea tainică, veniți să luăm
cele din rai înlăuntrul peșterii!
Acolo s-a arătat rădăcina neudată odrăslind iertare
Acolo s-a aflat puț nesăpat
din care David mai înainte a dorit să bea.
Acolo o Fecioară născând Pruncul
a potolit îndată setea lui Adam și a lui David”⁵¹.

Pentru a exprima cât mai precis relația existentă între om și Dumnezeu, Sfântul Roman Melodul utilizează termenul „setea” în sens figurat, arătând astfel că îndumnezeirea omului reprezintă o necesitate, o stare firească la care trebuie să ajungă omul.

„Setea” aceasta este a chipului. Setea exprimă o senzație care pornește din profunzimile ființei umane, ea reprezintă o senzație fiziologică datorată deshidratării țesuturilor organismului, prin urmare, este o necesitate, și nu ceva exterior, adăugat omului. De asemenea, prin intermediul cuvintelor „setea lui Adam și a lui David”, Sfântul Roman surprinde caracterul universal al acestei stări ontologice, de altfel nefirească.

„Nu a disprețuit Dumnezeu pe cel despuat prin vicleșug înlăuntrul Raiului,
pe cel ce a pierdut veșmântul cel țesut de Dumnezeu,
căci a venit către acesta
iarăși cu glasul sfânt chemându-l pe cel nesupus:
Adame, unde ești? De-acum de Mine nu te mai ascunde;
vreau să te văd chiar de ești gol, chiar dacă ești sărman; să nu te rușinezi, căci ție M-am asemănat;
Deși poftind, tu singur Dumnezeu nu te-ai făcut;
Iar Eu acum, voind, trup M-am făcut.
Apropie- te dar și recunoaște-Mă”⁵².

⁵¹ Idem, *I Condal la Nașterea Domnului*, strofa I, versurile 1- 8, *Sources chrétiennes*, vol. 110, p. 50, trad. rom., Cristina Rogobete, Sabin Preda, *op. cit.*, p. 61.

⁵² Idem, *I Condac la Botezul Domnului*, strofa a II-a, versurile 1-9, *Sources chrétiennes*, vol. 110, p. 238, trad. rom., Cristina Rogobete, Sabin Preda, *op. cit.*, p. 124-125.

Sfântul Roman Melodul accentuează în strofa de mai sus iubirea nemărginită a lui Dumnezeu față de om, care face posibilă Întruparea Fiului lui Dumnezeu, restaurând astfel ontologic natura umană căzută.

Totodată, aflăm faptul că omul nu poate dobândi îndumnezeirea în afara lui Dumnezeu („Deși poftind, tu singur Dumnezeu nu te-ai făcut”), nimeni nu-i poate oferi omului starea de sfințenie, proprie numai lui Dumnezeu, la Care inclusiv glasul este sfânt („iarăși cu glasul Sfânt chemându-l pe cel nesupus”).

În câteva cuvinte, Sfântul Roman, reușește cu ajutorul poeziei, să prezinte motivul căderii omului în păcat, mai precis neascultarea, efectul căderii omului („Nu a disprețuit Dumnezeu pe cel despuțat prin vicleșug în lăuntru Raiului, pe cel ce a pierdut veșmântul cel țesut de Dumnezeu), realitatea și motivul Întrupării (vreau să te văd chiar de ești gol, chiar dacă ești sărman; să nu te rușinezi, căci ție M-am asemănat; Deși poftind, tu singur Dumnezeu nu te-ai făcut; Iar Eu acum, voind, trup M-am făcut).

Prin urmare, se poate observa faptul că innografia bizantină a cântat și a promovat în permanență dogma/adevărurile de credință, motiv pentru care procentul cel mai mare al cultului creștin ortodox este ocupat de cântările bisericești. Cultul divin public sau viața liturgică a Bisericii este cea care Îl preamărește pe Dumnezeu, dar care, totodată, vorbește despre Dumnezeu, Îl prezintă oamenilor.

Concluzii

Este important să reținem faptul că melozii bizantini au fost aproape în unanimitate Sfinți. Lucrul acest conferă autoritate și superioritate creației innografice din secolele VI-IX. Creația innografică a continuat și după secolul al IX-lea, însă perioada melozilor constituie etalonul și piscul innografiei bizantine, în special, datorită caracterului inspirat al acesteia. Din acest motiv, opera melozilor face parte din conținutul Sfintei Tradiții patristice.

Reținem astfel, că nu oricui i se cuvine să compună în Biserică, ci întreaga creație innografică trebuie să se raporteze la secolele de început ale ei, din acest motiv, în Biserica Ortodoxă s-au păstrat în cult doar aceste cântări, create de Sfinții Părinți și de părinții înduhovniciți, și care prin conținutul lor dogmatic, inspirat de Duhul Sfânt, sunt mereu actuale, nefiind necesar crearea altor cântări, de aceea, structura slujbelor a rămas aceeași de secole. În acest sens, părintele Dumitru Stăniloae, subliniază contribuția innografiei și al actelor liturgice în vederea unei exegeze cât mai corecte a Sfintei Scripturi: „Dacă Scriptura n-ar intenționa să treacă pe Hristos în viața oamenilor și norma acestei vieți să fie după El, n-ar avea nevoie de completarea prin Tradiție [...] Numai prin Tradiție conținutul Scripturii devine mereu viu, actual, eficient, dinamic în toată interpretarea lui, în cursul generațiilor din istorie [...] Toate cântările bisericești sunt pătrunse de texte din Scriptură și toate actele liturgice și sacramentale simbolizează și actualizează în mod eficient momente din Scriptură, din istoria Revelației. Dar prin aceasta imnele și actele liturgice dau Scripturii „o adâncă tâlcuire dogmatică și spirituală”. Scriptura, fără explicarea liturgică și fără aplicarea ei în Liturghie și în celelalte Taine, se usucă, se desfigurează”⁵³.

Bibliografie

Dumitru Stăniloae, *I Condac la Botezul Domnului*, strofa a II-a, versurile 1-9, *Sources chrétiennes*, vol. 110, p. 238, trad. rom., Cristina Rogobete, Sabin Preda, *op. cit.*, p. 124-125, *Teologia dogmatică ortodoxă*, vol. I, Ed. Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1996, p. 45-46.

Dumitru Stăniloae, *I Condac la Nașterea Domnului*, strofa I, versurile 1-8, *Sources chrétiennes*, vol. 110, p. 50, trad. rom., p. 61.

⁵³ Pr. Prof. Dr. Dumitru Stăniloae, *Teologia dogmatică ortodoxă*, vol. I, Ed. Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1996, p. 45-46.

COMPOZITORUL ANTON PANN ȘI CREAȚIA SA RELIGIOASĂ

Ioan Ardelean

Începutul de secol al XIX-lea se particularizează în istoria românească a muzicii bisericești prin dorința de impunere în creație a unui solid caracter național și când se pun bazele cântării psaltice contemporane românești, prin aportul unor mari personalități și când se traduc multe lucrări în limba noastră. Patru compozitori de prestigiu sunt demni de remarcat: Anton Pann, ieromonahul Macarie, arhimandritul Ghelasie Basarabeanu și ierarhul Nectarie Frimu.

Orice raportare la viața muzicală românească a secolului al XIX-lea nu poate să ocolească numele lui Anton Pann, personalitate complexă ce s-a manifestat atât în domeniul muzicii cât și în cel al literaturii.

Anton Pann, numele său adevărat fiind Antonie Pantoleon, s-a născut în localitatea Sliven, o localitate prosperă așezată pe versantul sudic al Balcanilor, atunci raia turcească, azi în Bulgaria, istoricii plasând nașterea sa în preajma anilor 1796-1798. Tatăl său, căldărarul sau arămarul Pantoleon sau Pande Petroveanu (Petrov), era de origine român, dar bulgarizat, iar mama, Thomaida, grecoaică.

Familia având posibilități materiale modeste, el fiind mezinul familiei, este dat să învețe carte pe lângă dascălul bisericii din localitate, Sofronie. De la acesta viitorul compozitor a desprins cititul, scrisul și câteva noțiuni elementare de cântare psaltică și tipic bisericesc.

Rămâne de mic orfan, de tată iar la scurt timp după acest trist eveniment, mama, împreună cu cei trei băieți, din cauza persecutării creștinilor de către turci, este nevoită să se refugieze cu cei trei băieți ai săi în Basarabia, la Chișinău.

Între anii 1806 și 1812 a avut loc un puternic conflict între Imperiul Rus și cel Otoman, în anul 1809 frații mai mari ai lui Anton Pann fiind înrolați în armata țaristă, ei căzând în luptele date la Brăila împotriva turcilor.

În anul 1810, după cum însuși va mărturisi mai târziu, la pagina 53, în Liturghierul său tipărit în anul 1847, micul Antonache, după cum era alintat de mama sa, reușește, deși avea puține cunoștințe muzicale, dar având o istețime ieșită din comun, să se angajeze printre soprani corului catedralei din Chișinău.

Invazia lui Napoleon în Rusia o determină pe Thomaida să ia din nou drumul pribegiei, în speranța găsirii unor împrejurări mai prielnice pentru devenirea singurului copil care mai trăia. În consecință, în iarna anului 1812, ajunge, împreună cu Anton Pann, în Muntenia, la București.

Ajuns în București, tânărul Antonie Patoleon Petroveanu, la numai 16 ani, sărac, datorită vocii lui deosebite, devine mai întâi paraclisier la biserica Olari și cântăreț la biserica *Sfinți* de pe Calea Moșilor.

Între anii 1812-1816, dornic să-și îmbogățească cunoștințele, se înscrie ca *auditor* la *școala de muzichie* deschisă de vestitul scriitor și compozitor grec Dionisie Fotino (+1821) și aflată sub oblăduirea Mitropoliei.

Din 1819 Anton Pann părăsește școala lui Dionisie Fotino pentru a se înscrie la noua școală înființată de Petru Efesiul (+1840). Remarcabil teoretician muzical ce a cunoscut notația muzicală alfabetică a lui Agapie Paliemos din Hios, vechea și noua sistimă de notație psaltică, a reușit să închege la București o școală de psaltichie de renume mondial și care avea sprijinul domnitorului Caragea, funcționând la Biserica *Sfântul Nicolae Șelari*, din București.

Aici își va desăvârși pregătirea de psalt, se va deprinde cu noul sistem de notare hrisantic și va învăța arta tipăririi lucrărilor muzicale. În anul 1819 ajunge dirigitor al tipografiei care funcționa pe lângă Biserica *Sfântul Nicolae* și tipărește pentru întâia dată un *Axion* în românește, care, din nefericire, nu s-a păstrat în nici un exemplar.

În anul 1819 este întronizat în scaunul arhieresc al Bucureștilor mitropolitul Dionisie Lupu, unul din cei mai învățați oameni ai vremii și care în 1820, îl numește pe Anton Pann, ce era de aproximativ 23 de ani, în comisia pentru traducerea cântărilor bisericești din grecește în românește, dovadă că devenise un nume cunoscut în viața muzicală bisericească a epocii sale.

În 1821, în timpul Revoluției lui Tudor Vladimirescu, ca mulți boieri dar și ca Macarie ieromonahul și mulți alții, se refugiază la Brașov, unde pentru puțin timp devine protopsalt la biserica *Sfântul Nicolae Schei*. Va reveni aici de mai multe ori, căci cu acest prilej îl cunoaște pe Ioan Barac, colporteur, traducător și tipograf, cu care leagă o strânsă prietenie.

Reîntors în București, Anton Pann își continuă activitatea de transpunere a cântărilor bisericești, dar compune și câteva lucrări inspirate din folclor pe care, mai târziu, le va și tipări.

Activitatea lui Anton Pann

Un timp este profesor de muzică psaltică la școala de cântări bisericești de pe strada Podul Mogoșoaiei ca între anii 1826-1827 să-și desfășoare activitatea ca profesor de muzică la școala de pe lângă Episcopia Râmnicului și cântăreț la biserica *Buna Vestire* din Râmnicu Vâlcea. Aici îl va avea elev pe ieromonahul Nifon, viitorul Mitropolit primat al României.

În activitatea sa de dascăl Anton Pann a avut ca principal scop românizarea și modernizarea muzicii bisericești, dovadă fiind manuscrisele redactate, în același timp el predând lecții de muzică călugărițelor de la mănăstirile *Dintr-un Lemn* și *Surpatele*.¹

În anul 1930 tipărește lucrarea *Versuri muzicești ce se cântă la nașterea Mântuitorului nostru Is.Hs. și în alte sărbători ale anului*. Lucrarea nu conține și melodiile propriu-zise, ci numai indicația de glas pe care se cântă textele colindelor și cântecelor de stea. În continuare, va publica alte cărți care conțin cântece de lume și lucrări cu caracter moralizator.

În jurul anului 1940 Anton Pann ajunge cântăreț la *Biserica Albă*, unde va și locui o perioadă.

În 26 iunie 1842 în urma unei cereri pe care o adresează mitropolitului Neofit, este numit de acesta profesor la Seminarul mitropoliei (Seminarul Central) din București, unde va funcționa până în anul 1848.

În anul 1845 tipărește în propria-i tipografie *Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești sau Gramatica melodică*, o adaptare după un manual grecesc alcătuit de Hrisant de Madytos (1770-1846) și tipărit la Viena. Este considerat ca fiind cel mai complet și cel mai dezvoltat manual de teorie a muzicii bizantine în limba română.

Tot în anul 1842 este numit de mitropolit cântăreț la *Biserica Curtea Veche*, unde va rămâne până în anul 1844 când va fi înlocuit de corul dirijat de arhimandritul rus Visarion.

Perioada anilor 1840-1854 va fi prolifică sub aspect editorial-tipografic, autorul compunând și tipărind câteva culegeri religioase și folclorice, reușind în același timp să prezinte spre folosință stranei românești toate cărțile de cântări bisericești, căci episcopul Neofit al Râmnicului, care îl prețuia în mod deosebit, devine Mitropolitul Țării Românești, ceea ce îl avantajează mult pe Anton Pann.

Mai întâi reușește să tipărească *Noul Doxastar*, tomul I, în tipografia boierului Constantin Pencovici, bineînțeles având binecuvântarea mitropolitului.

În anul 1843 reușește să-și înființeze o tipografie proprie, la biserica Olteni. În anul 1848, devine cântăreț la *Biserica Kretzulescu*, unde reușește să formeze un cor de tineri.

Între anii 1846-1847 va tipări câteva cărți importante: *Irmologhiu-Catavasier*, *Epitaful*, *Heruvico-Chinonicarul*, *Anastasimatar*, *Rânduiala Sfintei și Dumnezeieștei Liturghii* și *Păresimier*.

Pentru Anton Pann, tipărirea de cărți era mai ales un mijloc de a-și răspândi lucrările sale de muzică psaltică, cu ajutorul cărora elevii să ajungă la un înalt nivel de pregătire teoretică, iar cântăreții să se desăvârșească în partea practică a studiului.

În anul 1848, anul Revoluției, activitatea sa este mult redusă, reușind să dea la lumină doar o carte pentru străină, *Privighierul*, care cuprinde cântările vecerniei și utreniei.

Activitatea sa didactică a încetat în perioada 1848-1849, seminarul fiind închis și deschis ulterior, în anul 1851. În anii 1848-1849, seminarul este închis, dar când orele vor fi reluate, în 24 mai 1851, compozitorul nu mai este chemat să predea.

Tot acum va tipări un *Tipic bisericesc*, tradus din grecește împreună cu preotul Ioan Călărășanu de la *Biserica Lucaci*, tipărit în tipografia sa, cu binecuvântarea noului mitropolit, Nifon.

În anul 1853 va da la lumină tomurile II și III ale *Doxastarului*, tradus din grecește în românește, după cel scris în sistemul vechi al seradului Dionisie Fotino, *Epitaful sau Prohodul Domnului*, ediția a II-a, tipărit cu binecuvântarea mitropolitului Nifon și *Antifoane* ce se cântă la ecteniile serii, dimineții și ale Sfintei Liturghii.

În ciuda greutăților întâmpinate în ultimul său an de viață, 1854, reușește să tipărească încă cinci lucrări de muzică bisericească: *Mica gramatică teoretică și practică* (cu caracter didactic), *Irmologhiu-Catavasier*, ediția a II-a, unde adaugă un model de recitare a Apostolului și a Evangheliei, *Noul Anastasimatar*, tradus și compus după sistemul vechi al serdarului Dionisie Fotino, *La Sfânta Liturghie a lui Ioan Gură de Aur* și *La Sfânta Liturghie a Marelui Vasile*.

Compozitorul și-a umplut căruța cu cărți pentru ultima oară în septembrie 1854 și și-a făcut tradiționala călătorie pe meleagurile rămnice, poposind la diferite mănăstiri și biserici. Pe parcursul drumului se răcește puternic, se întoarce acasă, dar la 2 noiembrie 1854 moare, răpus de răceală combinată cu un tifos exantematic.

A fost înmormântat la biserica Lucaci, lăcaș ajutat mult de Anton Pann și unde în ultima perioadă a vieții era cântăreț.

Mai târziu Asociația Generală a cântăreților din România, sub președenția lui Ioan-Popescu Pasărea, i-a ridicat un monument.

Cea mai mare moștenire pe care Anton Pann a lăsat-o este opera sa muzicală pe care compozitorii, muzicologii și folcloriștii au evidențiat-o și valorificat-o.

Activitatea lui Anton Pann oglindește neobosita lui râvnă la *românirea* muzicii, atât ca text, cât și ca melodie, adică a aducerii ei la simțul și linia melodică a sufletului românesc, specifică și identificabilă în comparație cu cea bizantină „cu care mai era în contact dar cu care nu se confundă.”

În esență, el urmărea „perfecta concordanță dintre accentele tonice ale cuvintelor și cele ale melodiei,” după cum el însuși mărturisește în prefața *Heruvico-Chinonicarului* său, publicat în 1841.

Opera muzicală

Bogata sa operă muzicală bisericească va depăși cu mult creația altor psalți români.

Cântările psaltice în limba română ale lui Anton Pann se pot aranja în trei mari categorii:

- Creații directe pe texte românești;
- Traduceri, prin adaptarea liniei melodice la spiritul limbii române;
- Traduceri, cu păstrarea întocmai a liniei melodice.

Din bogata sa operă muzicală amintim următoarele volume de cântări psaltice:

Versuri muzicești ce se cântă la Nașterea Mântuitorului nostru Iisus Hristos și în alte sărbători ale anului. Publicată în anul 1821 și retipărită în 1830, are două părți: prima cuprinde colinde și cântece de stea iar cea de-a doua, numită *Adaos*, este alcătuită din câteva cântări religioase și laice.

Cântări de stea, editată la București în anul 1822, este o culegere de cântece (128 de pagini) ale căror melodii sunt notate cu neume.

Noul Doxastar prefăcut în românește după metoda vechi al Serdarului Dionisie Fotino și dat la lumină pe acest metod nou, tomul I, București, 1841, (322 p.). În prefața acestuia dă indicații de prozodie și interpretare a cântărilor bisericești. Cuprinde stihirile și slavele sărbătorilor împărătești și ale sfinților de peste tot anul. Tomurile II și III le va tipări la București, în 1853, și cuprind *Cântările Triodului* (127 p.) și ale *Penticostarului* (71 p.). De reținut faptul că Anton Pann, la finalul ultimelor două tomuri adaugă o serie de cântări, acum în premieră pentru imnografia psaltică de limbă română ca și câteva *Axioane*, toate compuse „de mine, Anton Pann, la anul 1835”.

Irmologhiu sau Catavasier, București, 1846, ediția întâia (216 p.), ediția a doua, București, 1854. Cuprinde *Catavasiile* de peste tot anul, *Dumnezeu este Domnul* pe toate glasurile, *Ceea ce ești mai cinstită* pe toate glasurile; *Doxologii* compuse după metoda veche a lui Dionisie Fotino.

Epitaful sau slujba Înzmormântării Domnului și Mântuitorului nostru Iisus Hristos, București, 1846. Contribuția lui Anton Pann la dezvoltarea muzicii psaltice este evidentă în această lucrare, dacă ne gândim doar la faptul că melodiile, mult mai ușor de învățat, se cântă până azi în Biserică.

Heruvico-Chinonicar, tomul I, București, 1846 (166 p.); tomurile II și III, București, 1847. Cuprinde trei serii de heruvico, chinonice duminicale și săptămânale, la sfârșit fiind adăugate 22 de axioane.

Rânduiala Sfintei și Dumnezeieștii Liturghii, București, 1847 (92 p.). Demn de remarcat este faptul că în prefața lucrării se adresează arhimandritului Nichifor de la Episcopia Râmnicului căruia îi spune că s-a ocupat de copii cu glas mai bun, aceasta arătând și preocupări de tehnică vocală.

Paresimier, București, 1847 (89 p.). Cuprinde cântări ale Postului Mare: răspunsuri la Liturgia Sfântului Vasile cel Mare, Liturgia Darurilor mai înainte sfințite, Ceasuri, *Pavecerniță*, *Canonul cel Mare*, *Acatiste*, *Deniile* din Săptămâna Patimilor).

Privigher, București, 1848. Cuprinde slujbele Vecerniei și Utreniei de la sărbătorile împărătești și ale sfinților mari: Anixandarele, Fericit Bărbatul, Lumină lină, Prochimenele săptămânii, cele din Săptămâna Luminată, Troparul binecuvântării pâinilor, Dumnezeu este Domnul, Troparele Sărbătorilor Împărătești și ale altor sfinți mari.

Antifoane ce se cântă la ecteniile serii, dimineții și ale Sfintei Liturghii, București, 1853.

Noul Anastasimatar, tradus și compus după sistema cea veche a Serdarului Dionisie Fotino, București, 1854. Contribuția lui Anton Pann la lucrarea apărută chiar în anul morții constă în traducerea și adaptarea în limba română a imnurilor compuse de Dionisie Fotino, dar și adăugarea de cântări noi cu texte din Minee.

La Sfânta Liturghie a Marelui Vasile și la Sfânta Liturghie a lui Ioan Gură de Aur, București, 1854. Compozitorul consideră aceste compoziții ca fiind prelucrate mai frumos decât toate cele de până acum. *La Sfânta Liturghie a Marelui Vasile* cuprinde toate cântările Sfintei Liturghii, *De tine se bucură*, Axion după preotul Ioniță Năpârcă notate de Anton Pann în grecește și românește și altul compus de el. Lucrarea *La Sfânta Liturghie a lui Ioan Gură de Aur* cuprinde Ecteniile Sfintei Liturghii, Răspunsurile Mari, Axioane, Simbolul Credinței, *Tatăl Nostru*. La sfârșit se găsește un *Sfinte Dumnezeule* în grecește și românește, modificat la cererea arhimandritului Teodorit Hristodorescu, Eclesiarh al Mitropoliei.

Anton Pann, din punct de vedere al istoriei muzicii bizantine și de tradiție bizantină, aparține sistemului de notație și structurii hrisantice, numită și noua sistemă, intrată în uzul Bisericii Ortodoxe Române la începutul secolului al XIX-lea.

Creația lui este vocalică, monodică, dar influențată de sistemul tonal, el cunoscând nu numai notația liniară ci și armonia. Utilizează cele trei stiluri de creație și de interpretare: papadic, stihiraric și irmologic, însă și pe cel recitativic.

Nu este lipsit de însemnătate faptul că Anton Pann, la un moment dat a armonizat câteva cântări liturgice, poate ca o aducere aminte a copilăriei, petrecută în corul bisericii din Chișinău, sau poate ca un răspuns la provocările timpului, între melodiile Liturghierului regăsindu-se o *Ectenie* armonizată la patru voci.

Însă în muzica lui Anton Pann nu vom găsi doar influențe ale muzicii apusene ci și ale muzicii rusești. În tomul I al *Heruvico-Chinonicarului* tipărit în 1847 vom găsi trei Axioane de inspirație rusească, compozitorul scriind la începutul fiecăruia că e imitație după cel rusec.

În ce privește echilibrul de formă, cântările lui Anton Pann sunt în general ministructurale, într-o totală interdependență cu slujbele în cadrul cărora se interpretează și textul poetic pe care îl însoțește. Muzicologul și bizantinologul Titus Moisescu zice că există un anumit sincretism în creația religioasă: moment liturgic, text poetic, muzică adecvată. Niciodată nu vom afla muzica liturgică în afara acestui sincretism, a acestei tri-potențe liturgice; chiar și acele tireremuri, mai mult sau mai puțin dezvoltate, sau pasaje vocalizante, își au rostul lor în cadrul acestui așa-numitului sincretism liturgic.

Din punct de vedere al artei vocale, ambitusul cântărilor e specific vocii umane, nedepășind posibilitățile de interpretare ale unei voci obișnuite, fără pasaje care să depășească, în general, o decimă sau duodecimă.

Tempoul este determinat de stilul cântării, compozitorul, la primele melodii precizându-l ca grabdic, zăbavnic, alergător, pe larg, cu timpul, el folosind și termeni de mișcare cunoscuți în muzica occidentală: andante, allegro, allegretto.

Dinamica este, ca în toate partiturile psaltice, mai puțin precizată, aceasta rămânând la libera alegere a interpretului.

Anton Pann acordă prioritate cuvântului, cerând ca melodia să se adapteze accentului acestuia.

De la el se păstrează în Biserica Ortodoxă Română și astăzi melodiile tradiționale la Sfânta Liturghie: antifoanele glas V, răspunsurile glas V, Tatăl nostru glas V, Crezul glas V și multe alte cântări irmologice și stihirarice din Anastasimatarul său, catavasiile, svetilnele și doxologiile, servind și astăzi drept model, fiindcă acestea au fost selecționate și asimilate imediat, ca și axioanele lui Macarie, de altfel.

Gheorghe Ciobanu sintetizează meritele lui Anton Pann zicând că el a impus definitiv cântarea bisericească în limba română prin numărul său mare de publicații în acest domeniu, care cuprinde toată gama de cântări necesare cultului ortodox; a realizat o prozodie de toată lauda, cu mici exagerări poate, și a trasat linia de dezvoltare ulterioară a muzicii psaltice românești.

Așa încât, prin tot ce a făcut, Anton Pann rămâne figura cea mai proeminentă a culturii psaltice românești din secolul al XIX lea.

Prin eforturile și izbutirile sale muzicale, Anton Pann rămâne până astăzi o figură remarcabilă a muzicii noastre bisericești românești, un deschizător de drumuri și un model de urmat pentru toți aceia care practică muzica bisericească.

BIBLIOGRAFIE

Barbu-Bucur, Sebastian, *Tezaur muzical românesc de tradiție bizantină*, București, editura Semne, 2013.

Babus, Grigore, *Bibliografia tipariturilor psaltice ale lui Anton Pann*, București, Editura Christiana, 2002.

Cosma, Viorel, *Muzicienii românii* lexicon, Editura. Muzicală, București, 1989;

Matei, Zaharia, *Profesorul, protopsaltul și compozitorul Anton Pann*, București, Editura Basilica, 2014

Plămădeala, Antonie, *Dascăli de cuget și simțire românească*, București, 1981;

Păcurariu, Pr. Prof. Mircea, *Istoria Bisericii Ortodoxe Române*, vol. I, București, 1981;
Poslujnicu Mihail Gr., *Istoria muzicii la români*, București, 1928;
Secara, Constantin, *Muzica bizantină*, București, Editura muzicală, 2006
Teodorescu G. Dem, *Viața și activitatea lui Anton Pann*, București, 1893.

STUDII ȘI ARTICOLE

Băbuș, Arhimandrit Grigorie, Despre activitatea muzicală a lui Anton Pann, art. În revista B.O.R., anul CIV, nr 3-4;
Ciobanu, Prof. Gheorghe, Muzica bisericească la români, în revista B.O.R., XC. 1972, nr 1-2;
Moiescu, Diacon Profesor I. Gheorghe, O sută de ani de la moartea lui Anton Pann, în rev. B.O.R., 1945;
Moldoveanu, Pr. Prof. Dr. Nicu, Muzica bisericească la români în sec. al XIX-lea, în Glasul Bisericii, XVI, 1982, nr. 11-12;
Velea, Diacon Profesor Marin, Anton Pann împlinire a 130 de ani de la moarte (1854 - 1984), art. În Glasul Bisericii, anul XLIII, nr. 10 -11;

Referințe

¹ Babus, Grigore, *Bibliografia tipariturilor psaltice ale lui Anton Pann*, București, Editura Christiana, 2002, p.15. Nu se poate ști cu exactitate data nasterii și datorită faptului că el însuși, în documentele completate, a scris date de naștere diferite.

² El va semna în primii ani de activitate, până în 1826, când Anton Pantoleon, când Antonie Petrovici, sau Antonie Petroveanu. La un moment dat își șterge finalul prenumelor Anton-ie, Pan-toleon și numele de Petroveanu, compozitorul înlocuindu-se cu Anton Pan, cu un singur n, iar de la 1837 se semnează Anton Pann. *Dictionar de Muzică Bisericească Românească*, București, Editura Basilica, 2013, p. 617.

³ Matei, Zaharia, *Profesorul, protopsaltul și compozitorul Anton Pann*, București, Editura Basilica, 2014, p. 37.

⁴ Matei, Zaharia, *op.cit.*, p. 43.

⁵ Teodorescu, Gheorghe Dem, *Viața și activitatea lui Anton Pann*, București, 1893, p. 54

⁶ Termen folosit pentru prima dată de Anton Pann.

⁷ Plamadeala, mitropolit Antonie, *Dascoli de cuget și simțire românească*, București, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1981, p. 303.

⁸ Barbu-Bucur, Sebastian, *Tezaur muzical românesc de tradiție bizantină*, București, editor a Semne, 2013, p. 81.

CORALUL PROTESTANT ÎN CREAȚIA PENTRU ORGĂ A LUI MAX REGER

Zanfir Doina Lavinia

Înnoirile structurale ale muzicii culte la cumpăna dintre secolele XIX și XX se datorează unor compozitori dintre care pot fi amintiți Mahler, Sibelius, Janacek, Chauson, Elgar, Debussy, Ravel, Reger, Rahmaninov, Enescu. Compozitori cu deschidere spre modernism, cu dorința de a da muzicii o nouă înfățișare, și-au bazat orientarea fie pe ideea de a continua tradiția prin valorificarea moștenirii valoroase lăsată de înaintași, fie, pe convingerea că desprinderea de această moștenire, croindu-și sisteme noi, proprii, le va oferi șanse mai mari de a-și afirma identitatea artistică.

Muzica cultă nu a avut decât de câștigat din aceste orientări diferite, patrimoniul ei îmbogățindu-se și diversificându-se considerabil.

În acest context, prin lucrările pentru orgă ale lui Max Reger, se naște orientarea neobarocă, cea care aduce noi mijloace tehnice de compoziție, aplicate formelor baroce. Dacă neoclasicismul atrage pentru un timp o mare parte din compozitorii vremii, Reger alege ca pe lângă această orientare, să se întoarcă spre tradițiile polifonice cu formele specifice barocului (în mod expres cele prezente în creația lui Bach), și le folosește combinându-le cu un stil care se vrea romantic. Orientarea aceasta se observă în special la muzica sa destinată orgii. Prin lucrări de tip variational care culminează aproape de fiecare dată cu o fugă impunătoare, lucrări din care răzbate polifonia adevărată care aduce în prim plan voci reale, folosind o tehnică desăvârșită a manevrării contrapunctului și totul așezat între granițele tonalității, Reger s-a opus în special muzicii proclamate de Schonberg și Webern.

Format ca organist și acomodat cu muzica lui Bach pe care a iubit-o, Max Reger a întrezărit necesitatea întoarcerii spre arta maestrului nu numai ca interpret, ci ca și compozitor care a reînviat coralul lutheran. Folosind coralul în mod constant ca sursă de inspirație, Reger a lăsat umanității o bogată și valoroasă operă polifonică, rămânând în istoria muzicii compozitorul al cărui nume este asociat de curentul neobaroc.

„Lucrul cel mai curios este că întoarcerea tenace spre trecut nu are aspectul unui limbaj propriu zis epigonic. Tonal era și tonal a rămas, ceea ce, de altfel părea normal înainte de 1916, data morții sale, cu alte cuvinte într-o vreme când atonalitatea nu era folosită de Schonberg, însă era, curios de cromatic și modal, adesea ciudat și neașteptat”.⁵⁴

Cu un stil dominat de modulații, cu impresia uneori că este atonal, cu o scriitură densă, Reger rămâne un compozitor a cărui muzică este tonală, plină de armonie. Încă un merit al său a fost acela de a fi readus Fuga în atenție, lucrările sale pentru orgă fiind clasate cu puțin mai prejos decât cele ale lui Bach.

Max Reger a considerat că misiunea vieții lui este să scrie muzică în spiritul lui Bach și Beethoven. „Pot să declar cu mâna pe inimă”, spunea el în 1914, „că, dintre toți compozitorii în viață, eu sunt probabil cel mai aproape de marii maeștrii ai bogatului nostru trecut”.⁵⁵ L-a iubit pe Bach, l-a prețuit pe Beethoven și l-a admirat pe Brahms.

Cu stilul său aparte, cu fugile lui impresionante și cu afinitatea lui către imnurile protestante pe care le-a folosit ca material tematic, Reger s-a detașat de toți contemporanii săi. Chiar dacă în timpul vieții a fost apreciat, din păcate numele lui apare prea rar pe afișele de concert chiar în Germania, în alte țări muzica lui fiind prea puțin cunoscută.

⁵⁴ Antoine Golea, *Muzica din noaptea timpurilor până în zorile noi*, vol.1, pag.470

⁵⁵ Schonberg H. *Viețile marilor compozitori*, Edit.Lider, București pag.433

Fanteziile de coral

Dacă ar fi să comparăm creația lui Reger, ca proporții, ar trebui să o așezăm lângă aceea a marilor maeștri ai clasicismului. Inegală, așa cum o afirma însuși Reger, cuprinde toate genurile, mai puțin teatrul. Muzica lui uneori face aluzii la sonoritățile, coloritul și dimensiunile muzicii lui Brahms. Cu toate acestea a fost unic, măiestria lui dând la iveală, pe lângă lucrările de dimensiuni mari și cu sonorități ample, mici bijuterii muzicale delicate și pline de farmec; amintim aici liedurile și piesele lui pentru pian caracterizate de eleganță și frumusețe.

„Cromatismul lui a fost folosit într-o manieră foarte individuală. Melodiile lui reușesc să-și mențină puritatea, în pofida *stratului gros* de postromantism. Ca tehnică, este desăvârșit”.⁵⁶

Reger a îmbinat forța *barocului* cu tandrețea romantică, împletire ce a făcut ca muzica lui să rămână foarte personală.

„Experiența organistului - interpret al lui Bach, condiționează întreaga lui producție pentru orgă: s-a vorbit despre el chiar ca despre *un al doilea Bach*. Depășind stilul puțin confuz și haotic al primelor sale lucrări, Reger tinde, mai ales spre sfârșitul vieții, către un nou ideal, caracterizat de economia mijloacelor, de simplitate și de transparență”.⁵⁷

Nu putem vorbi de **coralul protestant** fără ca gândul să nu zboare la orgă. Reger a văzut în imnurile religioase evanghelice, simple, cu desen melodic și ritmic clar, o sursă de inspirație care se preta perfect dezvoltărilor la orgă, desenul coralelor având șanse sigure de a rămâne clar în memoria ascultătorului, chiar dacă linia melodică urma să fie supusă fărâmițărilor valorice și trecerii prin variatele registre ale instrumentului, chiar dacă era purtată de la intensități delicate până la mase sonore aproape asurzitoare.

Posibilitățile tehnice ale orgilor de la sfârșitul sec.XIX i-au oferit lui Reger oportunitatea creării unui limbaj nou, în pofida faptului că a apelat la formele barocului considerate în vremea lui forme moarte. Fanteziile de coral scrise de Reger pentru orgă sunt caracterizate de folosirea a două structuri sonore în cadrul aceleași lucrări, în care una este amplă, bogată în registre, cu o scriitură contrapunctică densă, iar cealaltă este o structură mai simplă, bazată în general pe un registru solistic acompaniat de alte registre cu sonoritate caldă, totul îmbrăcat într-un cromatism puternic.

Max Reger a demonstrat o atracție desosebită pentru genul Fanteziei bazată pe o melodie de coral, sau pe teme compuse de către el însuși.

Referindu-ne la melodică, constatăm că Reger se joacă cu spații sonore, acest lucru observându-se cel mai bine în forma de Fugă, unde, chiar dacă la început discursul muzical este clar, el se întetește, structurile sonore luând amploare, iar tema principală, pentru a putea fi identificată este pusă într-un plan sonor superior ca intensitate.

Fanteziile de coral ale lui Max Reger sunt considerate cele mai semnificative și celebre dintre toate compozițiile sale pentru orgă. Ele au fost compuse între anii 1898-1900:

„Ein feste Burg ist unser Gott” – op.27

„Freu dich sehr, o meine Seele” – op.30

„Wie schon leucht’ uns der Morgenstern”- op.40 nr.1

„Straf mich nicht in deinem Zorn” – op.40 nr.2

„Alle Menschen müssen sterben” – op.52 nr. 1

„Wachet auf! Ruft uns die Stimme” – op.52 nr. 2

„Halleluja! Gott zu loben bleibe meine Seelenfreud” – op.52 nr.3

⁵⁷ Larousse pag.392

„Din punct de vedere istoric, ele (...fanteziile...) reprezintă o combinație între partitele baroce și piesele pentru pian ale romantismului târziu”.⁵⁸ Partitele au cunoscut perioada lor de aur între secolele XVII-XVIII. Ele erau de fapt o serie de variațiuni pe aceeași melodie de coral, compuse după diferite tehnici; se ținea cont de efectele de bază, dar nu se urmărea transpunerea mesajului versurilor în conținutul muzical. Forma partitelor era o simplă înșiruire a numeroase mișcări legate între ele prin *cantus firmus*. Pe de altă parte, cântecul romantic la pian – cum ar fi cel cultivat de compozitori precum Hugo Wolf – întinde un arc peste întreaga piesă și urmărește conținutul versurilor.

„Reger a luat din partita barocă ideea urmăririi în variațiuni a cantus-firmusului. Totuși a evitat polifonia lor izolată, creând o structură vastă cu ajutorul trecerilor și legăturilor”.⁵⁹

Reger s-a simțit atras de poemul simfonic al lui Richard Strauss, așa că și-a adus contribuția în domeniul muzicii simfonice cu program compunând Suita Boecklin op.128. În același gen pot fi catalogate și Fanteziile de coral pentru orgă, unde textul cântecului bisericesc oferă *programul*.

În Fanteziile de coral Regger nu doar a ales melodiile unor imnuri celebre, dar a și creat acolo unde textul original a permis acest lucru, pentru a obține un conținut expresiv și emoțional.

Deși Regger era un organist desăvârșit, primele interpretări ale Fanteziilor au fost făcute de către Karl Straube, *constructorul-organist*, partener și apropiat al lui Regger, acesta permițându-și să aducă critici pe marginea compozițiilor lui Regger. Astfel că Regger a recompus o mare parte a Fanteziei „Wie schon leucht’ t uns der Morgenstern” la cererea expresă a prietenului său.

O comparație cu versiunea originală ar demonstra avantajele acestei cooperări. Ediția Peters 9440 a fanteziilor este bazată pe primele ediții apărute, corectate de însuși Regger, ele reprezentând ultima versiune originală. Pentru comparație a fost consultată și ediția completă Breitkopf & Hartel – Wiesbaden.

Fantezia de coral propusă spre analiză în lucrarea prezentă, folosește ca pretext învăluirii în haina sonoră a unor dimensiuni filozofice, coralul „**Wie schon leucht’ t uns der Morgenstern**”, coral compus de către Philip Nicolai (1556-1608) pe un text propriu, în anul 1599. Inestimabila valoare a coralului poate fi demonstrată prin faptul că însuși Bach l-a folosit ca sursă de inspirație și că astăzi, deși au trecut veacuri de la nașterea lui, cu un text care a suferit numeroase modificări dar tradus și adaptat în zeci de limbi, a fost și continuă să fie cântat în toate bisericile protestante și neoprotestante din întreaga lume. Datorită popularității dobândite, Mercer Frankfort a atribuit acestui coral dreptul de a fi numit Regina coralelor!

O viziune personală asupra construcției arhitectonice a Fanteziei de coral „Wie schon leucht’ t uns der Morgenstern”

Înainte de a trece la analiza formei acestei lucrări am considerat importantă prezentarea traducerii versurilor coralului, versuri trecute de Regger în partitura fanteziei.

1. Ce frumos luminează Luceafărul,
plin de îngăduință și de adevăr din partea Domnului,
dulcea rădăcină a lui Isus.
Tu, Fiu al lui David, din trunchiul lui Iacob,
Regele și Mirele meu, mi-ai cucerit inima.

⁵⁸ Christoph-Albert, Concluzii la Ediția Peters 9440

² Ibidem

Darul Tău este drag, prietenos, frumos și măreț,
Mare, cinstit, bogat în măreție și grandios.

2. Mărgăritarul meu, Tu, coroană de preț,
Ești Fiul lui Dumnezeu și al Mariei,
Un rege născut din înălțimi!
Tu ești cea mai frumoasă floare a inimii,
Evanghelia Ta este dulce, lapte și miere, binecuvântată.
Floarea mea, Osana!
Mană cerească, mana cerească pe care o mâncăm din cana Ta,
n-o vom uita niciodată!

3. Ai pătruns foarte adânc în inima mea,
Iaspis luminos,
piatră de preț, flacăra iubirii Tale.
Ah! De s-ar putea ca prin Tine,
Trupul veșnic viu să fie!
Firea mea este guvernată de Tine cu bunăvoință veșnică
Cu iubire înflăcărată,
Până te voi găsi.

4. Din ceruri apare un semn de bucurie
când Tu, cu ochii –ți prietenoși privești.
Fiul Tău m-a încredințat! El însuși.
El este comoara mea,
Sunt mireasa Lui... foarte mult Îl voi bucura.
Viață cerească ne va da și acolo sus,
Veșnic inima mea Îl va lauda.

5. Silesc strunele spre-o dulce tânguire,
Lăsând să răsună un înalt cântec de laudă,
Bogat în prietenie.
Aș vrea să fiu cu Isus,
Minunata logodnă cu iubire veșnică s-o leg.
Cântați, săriți, jubilați, triumfați, mulțumiți Domnului!
Mare este onoratul Rege!

Fantezia începe cu o introducere tumultoasă ce folosește, în dialog, cele mai puternice sonorități de *fortissimo* și cel mai umil *piano-pianissimo*, aplicate unor construcții acordice ample ce domină prima secțiune a introducerii și care sunt secondate de un ritm punctat, totul într-o indicație de expresie – *Pesante* – care cere o interpretare viguroasă, fermă și cu greutate. Tonalitatea introducerii este Mi b minor, această primă secțiune sugerând zbuciumul omenirii căzute care caută în întuneric o rază de speranță.

măsurile 1 - 3



Introducerea continuă cu dialogul dintre secțiunile dominate de construcții acordice în sonorități de *forte-fortissimo* și secțiuni în piano-pianissimo, unde întâlnim motivul ritmic punctat ce va pregăti spre sfârșitul introducerii intrarea melodiei de coral.

măsura 4



În această parte introductivă întâlnim pasaje foarte cromatice, aduse când în pedal, când la vocile superioare.

măsura 10



Secțiunea de încheiere a introducerii este construită pe același motiv ritmic, punctat de la început în construcții acordice, care de la intensitățile cele mai puternice, treptat se liniștesc, și pregătesc intrarea melodiei de coral, simplă, senină, liniștitoare, în tonalitatea omonimă, Mi b Major.

Coralul propriu zis este format de un prim motiv muzical, acesta la rândul lui conținând 3 idei delimitate de respirațiile provenite din text.

Acest prim motiv va fi repetat.

Urmează o a patra idee, care se repetă la rândul ei.

Ideea 5 este și ea repetată.

Ideea 6

Ideea 7 constituie încheierea melodiei de coral.

Toate aceste idei au rezultat din respirațiile și cezurile impuse de versuri.

Prima expunere a coralului este făcută de vocea de tenor. Basul aflat în partea de pedal susține pilonii armonici, iar celelalte voci vin să însoțească armonic, dar aduc în contrast față de ritmul coralului, un contrapunct cu valori mai mici.

măsurile 23 - 24

măsurile 25 - 27

Atmosfera împăciuitoare și plină de speranță este dată de mișcarea *Andante sostenuto ma non troppo* a primei strofe (variațiune) a lucrării.

Apoi două măsuri fac legătura cu strofa a doua.

O nouă mișcare, *Piu Andante*, prezintă melodia de coral îmbrăcată într-un nou veșmânt muzical.

Melodia rămâne neschimbată, dar contrapunctul diferă, desenând un duet între vocea de alto și bas, constituit dintr-un lanț de triplete.

măsurile 39 - 40

Repetarea primului motiv din această strofă se face aducând din nou un schimb în contrapunct, caracterizat de formule binare;

măsurile 45 - 46

Ideea 4 aduce din nou ritmul în triolet, aplicat de data aceasta la toate cele 3 voci ce contrapunctează melodia de coral.
măsurile 57 - 58

Fragmentul de legătură între strofele a doua și a treia este mai amplu, ritmul în triolet este păstrat; noutatea este dată de apariția motivelor din coral. măsurile 67 - 70

În contrast cu primele două strofe, următoarea este variată ritmic și melodic, vocea întâi luând rolul de solist.

Contrapunctul este melodios dar foarte cromatic. Mersul ritmic în optimi, în triolet, de până acum, este preluat de șaisprezecimi. Tempoul, *Adagio con espressione*, este cel care contrabalansează mișcarea adusă de valorile mici. Această strofă este o variațiune foarte ornamentată, melodia de coral aproape că nu mai poate fi sesizată datorită schimbării survenite în ritmica ei (mai ales la repetarea primului motiv).

măsurile 73 - 75

Se observă cum celelalte voci ajută la conturarea melodiei prezentată de vocea întâi.
măsurile 79 - 81

Tot în această strofă remarcăm cromatismul puternic, pregătit încă din introducere.

83

e - wig - lich ein le - bend Glied - ma ß blie - - bel

quasi f poco a poco dim. - pp

90 *Più Andante*

bis es fin - det dich, des Lie - be es ent -

Coralul este adus în pedal, la vocea de bas. Mersul este în optimi, cu repetarea fiecărui sunet din melodia coralului.

măsurile 96 – 97

96

Gott kommt mir ein

97

sempre cresc.

Freu - den - schein, wenn

89

La reluarea primului motiv din coral, pedalul readuce ideea de bază nealterată. Contrapunctul de aici este asemănător cu cel din strofa a treia.
măsurile 102 – 150

La apariția ideii patru din această strofă, se schimbă mișcarea într-un impetuos *Vivace assai*.

Melodia este însoțită numai de două voci care apelează la mersul în triolette de șaisprezecimi, în game de sexte descendente și ascendente.
măsurile 108 – 110

Ideea a șaptea va conține un contrapunct asemănător cu cel din strofa a treia.
măsurile 113 - 114

Această strofă se termină folosind pedala de dominantă (si b), care pregătește fuga printr-un scurt *Adagio* ce are și rolul de a liniști tensiunea acumulată.

FUGA

La fel ca și coralul, fuga este la patru voci. Ea debutează cu o temă nemodulantă, de dimensiuni reduse, care începe cu treapta a III-a a tonalității de bază Mi b Major, într-o formulă anacruzică.

Tema este expusă la vocea a doua și are un caracter dansant, ușor de recunoscut. Ea se compune din două fragmente, despărțite de o pauză de șaisprezecimi. Reger însuși delimitează aceste fragmente prin indicația de registre diferite pentru fiecare dintre ele.

măsurile 122 - 123

Răspunsul este real, la dominantă (si b), adus la vocea întâi.
măsurile 124 - 125

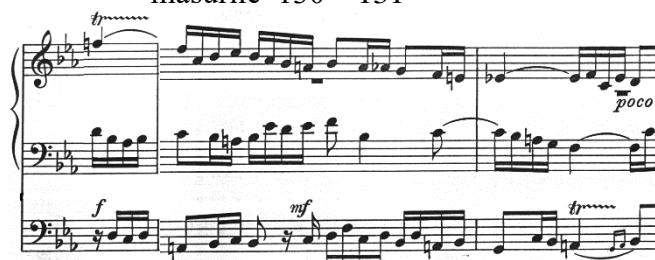


Este adusă tema la vocea a treia, celelalte voci prezentând un contrapunct liber.

măsurile 126 - 128



După un scurt episod, este adus răspunsul la dominantă, de data aceasta în pedal.
măsurile 130 - 131



Urmează un nou episod, care fixează tonalitatea, Si b Major, pregătind o intrare suplimentară a temei, în această tonalitate. Tema este prezentată la vocea a doua, dar sfârșitul ei suferă o oarecare modificare.

După o măsură, urmează un *stretto*, în care tema apare în tonalitatea de bază la vocea întâi, în *stretto* cu vocea a treia, puțin modificată, imediat apărând la vocea a patra. Odată cu acest *stretto*, Reger cere să se păstreze aceleași sonorități pentru ambele fragmente ale temei.

măsurile 137 - 139



Urmează un episod care folosește elemente din temă și din contrapunctul din expoziție.

Un al doilea episod în care materialul muzical se bazează pe capul tematic este adus în imitații, în mod insistent.

măsura 143



Răspunsul pe care l-am așteptat la începutul stretto-ului revine la măsura 144 (cu auftakt) în pedal și este un răspuns tonal.

măsurile 144 - 145



Celelalte voci contrapuntează cu elemente preluate din temă.

Conținând elemente din episodul anterior, folosind mersul în sexte și octave, un nou episod pregătește apariția primului motiv din coralul folosit ca temă pentru variațiunile ce au precedat fuga.

Intrarea melodiei de coral constituie începutul unei a cincea strofe. Peste melodia de coral cântată de vocea de bas (pedalul), vocea întâi aduce tema de fugă.

măsurile 151 - 153



Un episod de trei măsuri desparte prima idee a primului motiv, de cea de a doua idee, care este adusă tot la pedal.

Episoadele ce delimitează ideile și motivele, folosesc material din ambele fragmente ale temei de fugă, la fel și contrapunctul ce însoțește motivele coralului.

Ideea a treia din primul motiv al coralului este expusă la vocea de tenor, după care la următoarea apariție a temei de fugă la pedal, repetarea primului motiv al coralului o găsim la vocea întâi, cu două octave mai sus și întregită de structuri acordice.



Înainte apariției ideei a doua pentru a doua oară în aceeași manieră acordică, apare tema la vocea a doua, unde, primul fragment este modificat, fiind adus pe treapta I a lui Si b Major.

măsurile 167 - 168



O nouă apariție a temei în sopran, pregătește repetarea ideei a treia.

Înainte de aducerea celei de-a patra idei, tema apare la vocea a doua, foarte variată melodic.

Ideea patru este adusă în sonorități ample, și este însoțită de fragmente din temă. Este urmată de ideile cinci și șase, acompaniate de bas în secvențe bazate pe fragmentul 1 al temei de fugă.

măsurile 180 - 182



Ultima idee a coralului, (a șaptea), este pregătită de apariția temei de fugă la subdominanta (la b) tonalității de bază, marcată puternic de vocea de bas unde este adusă.

măsurile 183 - 184



Înainte de cadența finală, marcată printr-un *Adagio*, Reger introduce trei măsuri prin care ne amintește de atmosfera de început a fanteziei, prin ritmul punctat din pedal, prin cromatism și prin structurile acordice, toate în sonorități ample. Aici, este folosită și prima idee din melodia de coral.



Cadența finală se bazează pe aceeași primă idee, cu o mică modificare a sunetului de început, adusă de pedal pe un fundal armonic bogat și pe o pedală de Mi b Major.



Putem concluziona că această Fantezie de coral are o formă ce se bazează pe tratarea de tip variațional a unei teme, face parte din categoria variațiunilor polifonice unde se apelează la procedee contrapunctice, iar ciclul se sfârșește printr-o fugă impetuoasă.

Propunere pentru interpretarea Fanteziei de coral "Wie schon leucht't uns der Morgenstern"

Am considerat ca fiind interesantă o propunere pentru interpretarea Fanteziei, ținând cont de dispoziția orgii WEGENSTEIN din Catedrala Romano-Catolică "Sfântul Gheorghe" din Timișoara.

Orga construită de Leopold Wegenstein este de tip romantic și este cea mai mare orgă construită de firma înființată la 1888 în Timișoara.

Instrumentul care tinde spre efectul orchestral caracteristic perioadei romantice, are 54 de registre, dispuse pentru 3 manuale și pedalier.

Dispoziția orgii la vremea în care a fost gândită registrația prezentată mai jos, este următoarea:

<i>Manualul I</i> (16 registre)	<i>Manualul II</i> (13 registre)	<i>Manualul III</i> (13 registre) (expresiv)	<i>Pedal</i> (8 registre)
Principal 16'	Quintaton 16'	Gegenprincipal 8'	Grand
Bourdon 16'	Principal 8'	Bourdon 8'	Bourdon 32'
Fagott 16'	Rohrflöte 8'	Salizional 8'	Principalbass 16'
Principal 8'	Gamba 8'	Voix celeste 8'	Subbas 16'
Hohflöte 8'	Trompete 8'	Trompete 8'	Violon 16'
Gedackt 8'	Clarinete 8'	Oboe 8'	Salicetbass 16'

Quintaton 8'	Oktave 4'	Vox humana 8'	Posaune 16'
Gemshorn 8'	Flute oktaviante 4'	Aeoline 8'	Oktavbass 8'
Kornett IV-V 8'	Piccolo 2'	Grossgedackt 8'	Gedecktbass 8'
Trompete 8'	Oktave 2'	Tranersflöte 4'	
Kornett 8'	Mixtur IV	Dolce 4'	
Clairon 4'	Carillon II-III	Piccolo 2'	
Oktave 4'	Cymbel III	Progressio II-III fach	
Rohrflöte 4'		2 ^{2/3} '	
Russich horn 4'			
Doublett II 2 ^{2/3} '			

Orga are tractură pneumatică:

Întinderea manualelor: Do – sol 3 ;

Întinderea pedalierului: Do – fa 1 ;

Trei rânduri de combinații libere;

Crescendo – decrescendo.

Cuple: III/P; II/P; I/P; III/II; III/I; II/I; superoctavă II/I și suboctavă II/I.

Plenum ped; Plenum III; Plenum II; Plenum I; Tutti.

Pentru a ușura efectuarea unei înregistrări într-o lucrare aparte, registrele sunt numerotate (de la 1 – 54 în cazul nostru). De aceea, e posibilă o altă prezentare a acestor registre, în ordinea în care sunt situate pe orga Domului din Timișoara:

Koppel (cuple)

II/I

III/I

III/II

I/P

II/P

III/P

Sup.-okt.II/I

Sub.-okt. II/I

Pedal

Grand bourdon 32'

. Subbass 16'

. Principalbass 16'

. Violon 16'

. Salicetbass 16'

. Posaune 16'

. Oktavbass 8'

. Gedecktbass 8'

Manual I

. Russich horn 4'

. Principal 16'

. Bourdon 16'

. Principal 8'

. Gedackt 8'

. Hohflöte 8'

. Trompete 8'

. Fagott 16'

. Oktave 4'

31.Kornet IV/V 8'

32.Clairon 4'

Manual II

33.Quintaton 16'

34.Principal 8'

35.Rohrflöte 8'

36.Gamba 8'

37.Trompete 8'

38.Clarinette 8'

39.Oktave 4'

40.Flute oktaviante 4'

41.Piccolo 2'

42.Oktave 2'

43.Cymbel III

44.Mixtur IV

Manual III

45. Geigenprincipal 8'

46. Grossgedackt 8'

47. Voix celeste 8'

48. Aeoline 8'

49.Oboe 8'

50.Piccolo 2'

51.Progressio II-III 2^{2/3}'

52. Tranersflöte 4'

53. Vox humana 8'

54. Trompete 8'

- . Rohrflöte 4'
- . Quintaton 8'
- . Gemshorn 8'
- . Kornett 8'
- . Doublet II 2 ^{2/3}'

Piese romantice și moderne se pretează foarte bine a fi cântate pe această orgă, existând pentru ele o gamă variată de registre și posibilități de combinații ale acestora.

În Fantezia de coral „Wie schon leucht't uns der Morgenstern” găsim toate elementele interpretative ale barocului romantic. Exprimarea muzicală a lui Max Reger are la bază în această lucrare nu numai citatul melodic al coralului „Wie schon leucht't uns der Morgenstern” ci și elemente care țin de doctrina și filozofia care emană din textul acestui coral.

Elemente ca întinericul – deznădejdea, lumina – salvarea, învierea, sunt pretexte filozofice pe care Reger le tratează într-un limbaj care uneori depășește limitele realului muzical și care de cele mai multe ori sunt dispuse în registrul *fantasticului*. Cu toate acestea, citatul melodic al coralului nu face altceva decât să ne readucă în lumea *realului*, atât de prezent în muzica barocă. Reger pendulează între dimensiunile estetice și stilistice ale barocului și *fantasticul romantic* cunoscut sub numele de limbaj muzical regerian.

Pornind de la aceste dimensiuni, în interpretarea Fanteziei trebuie a se ține cont nu numai de elementele tehnice, muzicale și de înregistrare, dar și de ancorarea acestora în realitățile estetice și filozofice ale lucrării.

În primul rând, prin tehnici specifice, e important a se evidenția în mod cu totul aparte apariția citatului melodic al temei coralului. Acest lucru se poate realiza prin sublinierea frazelor fiecărui vers, prin tehnica legato-ului atât de specifică melodiei coralului bachian. Peste această melodie, la celelalte voci, printr-o aplicație specifică de note marcate, accentuate, martelate și uneori chiar total diferite față de linia melodică a coralului (ca manieră tehnică de interpretare) trebuie evidențiate trăsăturile și caracteristicile estetice și filozofice ce rezultă din textul muzical. Astfel, rezultă o bivalență specifică nu numai orgii, în care polifonia este substituită nu atât elementului tehnic (care uneori poate fi irelevant), ci dimensiunii sale înalte stilistice.

De un mare ajutor în realizarea unei interpretări veridice este tehnica înregistrării care în cazul acestei lucrări capătă rol de orchestrație, specifică simfoniei de tip romantic, în care tritul pedalierului imită timpanii, succesiunea contrapunctică de optimi sau șaisprezecimi constituie aparatul orchestral al corzilor, iar tema este scoasă în evidență de cele mai multe ori prin instrumente de suflat a căror sonoritate este amplificată în cele mai multe cazuri nu prin paroxismul sonor al temei ci prin *fantasticul* aparținând contrapunctului acompaniator.

Pentru punerea în evidență a acestor elemente de interpretare muzicală este absolut necesară o orgă de tip romantic, așa cum este orga de la Catedrala Romano-Catolică Sfântul Gheorghe din Timișoara. Echilibrul sonor al dispoziției acestei orgi precum și multitudinea de registre cu ancie oferă posibilitatea realizării unei înregistrări (orchestrații) destul de apropiate de cerințele lui Max Reger. Dimensiunea tehnică a tracturii orgii, cu toate că nu este de factură mecanică, obligă la folosirea tehnicilor de modelare a spațiului acustic, conform tradițiilor romantice, contemporane lui Reger.

Pentru ca expunerea legată de interpretare să fie cât mai concisă, sunt exemplificate măsurile în care au loc schimbări de registre, necesare pentru realizarea schimbărilor de culori, nuanțe, în funcție de sonoritatea dorită dar și de capacitatea sonoră a orgii. În general, sunt păstrate indicațiile date de compozitor atât în ceea ce privește nuanțele, frazarea, cât și

schimbările de tempo, dar pe alocuri, textul oferă libertate în alegerea modalităților prin care se pot exterioriza propriile sentimente ale interpretului, propria gândire interpretativă.

Conform analizei formale, lucrarea are următoarea structură:

I Prima secțiune – măsurile 1 -17 „Introdutione”, cu scurte episoade interpretate în forte fortissimo și piano pianissimo.

II Cea de-a doua secțiune – măsurile 18 -121 interpretate cu registrații de solo și cor.

III Pentru ce-a de a treia secțiune – „Fuga” măsurile 122 – 192 au fost necesare efectele *pleno* și *tutti*

Mai jos este prezentată registrația aleasă în iunie 2002, pentru începerea interpretării acestei lucrări.

Manual I
Principal 8’
Hohflote 8’
Oktave 4’
Rehrflote 4’

Manual II
Rohrflote 8’

Manual III
Voix celeste 8’
Aeoline 8’

Pedal
Subbass 16’
Principalbass 16’
Salicetbass 16’
Oktavbass 8’

Pentru obținerea trecerilor de la sonoritățile de tutti în forte-fortissimo până la piano-pianissimo, s-a recurs la folosirea pedalei de crescendo, care, din cauza textului stufos din pedalier, a trebuit să fie manevrată de un registrant.

Introducerea debutează în tumultul sonorităților orgii, care semnifică întunericul, zbuciumul omenirii, totul subliniat de acorduri ample în care de o importanță covârșitoare sunt spațiile acustice care trebuiesc modelate. Această parte cere o interpretare viguroasă, apăsată, fermă și cu greutate. Pentru a evita amestecul de sunete, se înlocuiesc punctele de augmentare cu pauze, având totuși grijă să nu fie sacrificată ritmica.

măsurile 1 - 2

INTRODUZIONE
Pesante

Tutti I

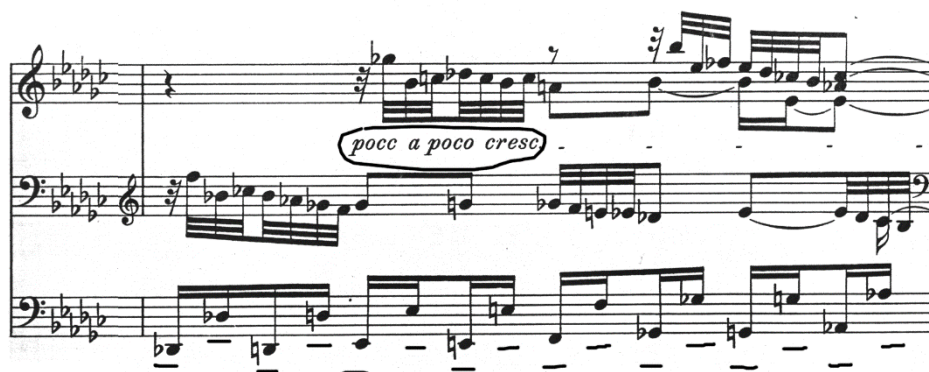
Din puternicele sonorități de forte-fortissimo, cu ajutorul pedalei crescendo, fantezia coboară spre adâncurile sonore ale pedalierului până în piano-pianissimo.

măsura 4



Folosirea pedalei de crescendo este necesară datorită zvâcnirilor sonore de tutti și forte-fortissimo, care din nou se vor topi într-un piano-pianissimo posibil. Apoi, o nouă creștere marcată de secvențe cromatice de șaisprezecimi, dublate în pedalier.

măsura 10



Acest episod culminează cu o zvâcnire în trezecidoimi spre forte, fortissimo. Toate aceste mișcări ascendente și amplificate în intensitate se recomandă a fi dublate de o amplificare a tempo-ului.

măsurile 14-15



Un motiv punctat pe trei sunete ce își are izvorul în măsurile de început, calmează atmosfera; sonoritățile se topesc, tempo-ul se liniștește, pregătind apariția melodiei de coral.

măsurile 16 - 17



Tema coralului parcă înseninează toată furtuna de dinainte, este luminoasă și caldă în toată simplitatea ei.

Tema de coral se evidențiază prin registrație și prin tehnica de legato aplicată melodiei de coral ținând cont în ceea ce privește frazarea, de structura fiecărui vers.

Peste aceste versuri, contrapunctul se execută independent de respirația dintre versuri. În aceste structuri contrapunctice, bogate în ritmuri complementare ce dau senzația de neliniște, trebuie căutat să marcăm ritmic, cât mai bine posibil alternanțele ritmice, prin scoaterea în evidență a șaisprezecimilor care constituie motorul mișcării.

măsurile 20 - 22

Pe parcursul versurilor primei strofe, structurile ce păreau haotice la început, se clarifică din ce în ce mai mult, mai întâi prin formule de patru șaisprezecimi iar mai apoi în grupuri de trioleți de optimi, urmate de valori egale de optimi.

Fiecare schimbare ritmică a contrapunctului subliniază o nouă strofă. Poate fi marcat acest lucru prin maniera diferită de a executa acest contrapunct, prin registrații separate aplicate fiecărei strofe și prin tempouri diferite, acest lucru fiind cerut de partitură. Ca element complementar, se adaugă registre noi în momentele culminante.

Măsura 30 - OBOE 8' : măsura 35 - SALICETBASS : măsura 39 - GROSSGEDAKT 8'

Ca o delimitare a strofelor (variațiunilor) Reger cere tempouri diferite, trecerea de la un tempo la altul fiind făcută cu siguranță, ca și cum o mișcare derivă din cea anterioară ei.

Dacă la prima strofă am avut un *Andante sostenuto ma non troppo*, strofa a doua ne cere *Piu Andante, quasi Allegro moderato*, schimbând și contrapunctul.

Structura metrică a diferitelor formule ritmice împreună cu tempo-ul și registrația nu fac altceva decât să marcheze în mod aparte structura simbolică a versurilor. Se

recomandă ca în prima parte a strofei a doua, formulele de triolet din pedal să fie executate desfăcut astfel:

măsura 40



Pe parcursul acestei strofe, la reluarea primei idei muzicale, apare o nouă schimbare de tempo, însoțită de schimbarea ritmică a contrapunctului ce devine mai liniștit. Acest lucru poate fi subliniat prin executarea contrapunctului din pedal și de la celelalte voci în legato, și în același timp e necesar să fie redus registrul de GEGENPRINCIPAL.

măsurile 45-47

45 quasi ritenuto

Kö - nig! Du bist des Her - zens schön - ste Blum; dein

Această strofă se caracterizează prin numeroase schimbări de tempo, de formule ritmice în contrapunct, și de o agogică mai subtilă care se subînțelege din textul muzical. Apariția motivului patru și cinci cere adăugarea de registre iar crescendo-ul cerut se obține prin mărirea treptată a mișcării, pregătind intrarea motivului șapte într-un tempo mai mișcat, acesta fiind și punctul culminant al acestei strofe.

Măsurile 52 - 58

+ Transflöte 4' quasi più mosso

Accel.

+ Piccolo 2', doublett II 2 2/3

II

poco a poco cresc.

Ei mein Blüm - lein, Ho - si - an - na!

55 Più mosso

accelerando

Himm - lisch Man - na, das wir es - sen, dei - ner kann ich nicht ver -

+ Cornet IV/V 8'

Între strofa a doua și a treia apare un interludiu mai lung, conținând elemente din melodia de coral și din contrapunctul de până acum. Toate acestea pregătesc intrarea strofei a treia. Pe parcursul acestui interludiu se reduc registrele de: OBOE 8', GEIGENPRINCIPAL 8', TRANERSFLOTE 4', (în manualul trei), OKTAVE 4', PRINCIPAL 8' (în manualul doi).

Din măsura 73, când tempo-ul se schimbă în *Adagio con espressione*, melodia nu mai apare sub formă de citat, ci este ascunsă în vocea de sopran care la rândul ei este îmbogățită cu note care nu aparțin citatului melodiei coralului. Pentru a evidenția notele importante ale versului, ele trebuie subliniate ritmic, aceasta fiind unica posibilitate tehnică la care se poate apela.

Tot la această strofă se face schimb de manuale, mâna stângă trecând pe manualul III și dreapta, care deține melodia, pe manualul II.

măsurile 73 – 75

La măsura 79 se adaugă în manualul III registrul GEIGENPRINCIPAL 8', iar la măsura 86, unde s-a schimbat și tempo-ul, adăugăm în manualul III OBOE 8', și în manualul II PRINCIPAL 8'.

măsura 86

Această măsură este începutul unui pasaj care aduce elemente din ce în ce mai cromatice, însoțite de o întetire a mișcării și de adăugarea de noi registre (OCTAVE 4' în manualul II, și PICCOLO 2' în manualul III).

măsurile 90-92

Astfel este pregătită intrarea strofei a patra, cu melodia de coral în pedalier. Aici se simte nevoia amplificării registrăției pedalierului cu registre de DOUBLET II 2^{2/3} în manualul I, cuplat la pedal. Mersul în octave al pedalierului se subliniază cu valorile de treizecimoimi în formule de arpegii de la vocile de sopran, alto și tenor, care se cer bine articulate.

măsura 98



Finalul acestei părți tot mai neliniștite, este subliniat printr-o revenire la vechile formule de exprimare, în care alternează melodia coralului prezentă la vocea de bas cu diferite formule ritmice care ne aduc aminte de contrapunctul primei strofe. E recomandat ca și de această dată să fie aplicate aceleași tehnici, în așa fel încât ascultătorul să poată realiza concordanța cu formulele ritmice de început. Și aici schimbările de tempo nu fac altceva decât să marcheze pregătirea finalului într-un *Piu vivacissimo* cu o registrație de forte-fortissimo, precedat de elemente care au apărut deja pe parcursul lucrării și pe care se cer executate în aceeași manieră ca și la început.

măsurile 113-114



Această parte de fantezie se termină cu un *Adagio* foarte scurt în piano- pianissimo care pregătește tema fugii sub o formulă de *Attacca*, cu anacruză.

Fuga poate debuta cu următoarea registrație:

Manual I	Manual II	Manual III	Pedal
Principal 8'	Principal 8'	Geigenprincipal 8'	Subbass 16'
Hohflöte 8'	Rohrflöte 8'	Grossgedackt 8'	Principalbass 16'
Oktave 4'	Oktave 4'	Aeoline 8'	Salicetbass 16'
			Oktavbass 8'

Fuga are la bază o temă care deși pare nesemnificativă, va susține reapariția melodiei de coral. De fapt, tema fugii este un pretext rezultat din contrapunctul fanteziei, pe care Reger îl transformă într-un motiv simbol, de tip întrebare și răspuns. Acest motiv poate fi evidențiat prin executarea în planuri sonore diferite astfel :

măsurile 122 - 123



Se poate apela la această abordare de fiecare dată când apare tema la una din vocile de sopran, alto și tenor. La apariția temei în pedal pentru ultima dată înainte de readucerea melodiei de coral, se cer adăugate noi registre: RUSSICHHORN 4' în manualul I, VIOLON 16', GEDEKTBASS 8' în pedal.

măsurile 138 - 139



Pregătirea strofei a cincea este făcută și de motivul preluat din materialul sonor și ritmic al capului de temă, motiv subliniat prin amplificarea sonorităților astfel: DOUBLETT II 2^{2/3}', KORNET IV/V 8', GEDACKT 8' în manualul I, CYMBEL III, MIXTUR IV în manualul II și cuplă de I la pedal. Motivul poate fi subliniat suplimentar și prin execuția desfăcută.

măsura 143



măsura 151:

În măsura 151 este adusă melodia de coral la pedalier peste care, la vocea superioară apare din nou tema fugii dublată de contrapunctul celorlalte voci. Această intrare necesită adăugarea de registre după cum urmează: POSAUNE 16' în pedal, KORNET 8' în manualul I, și suplimentar, trecerea vocilor de sopran, alto și tenor pe manualul I. Pentru melodia de coral și pentru tema fugii se apelează la aceeași manieră interpretativă ca și la început.

Repetarea primei idei din coral se face aducând tot materialul sonor în partea de manual iar pedalul va preia tema fugii. Și aici se amplifică totul adăugând TROMPETE 8' în manualul I, TROMPETE 8' în manualul III, și cuplând manualul III la I.

Fiecare motiv al coralului contribuie cu sonorități noi, amplificând totul, astfel încât în final se ajunge la sonoritățile de început ale fanteziei. În ultimele măsuri este adus un element ce ne amintește de ritmul punctat și de cromatismul de la începutul introducerii, elemente care obligatoriu se execută în aceeași manieră.

Fantezia se încheie într-un *Adagio* cu sonorități ample care, de data aceasta, spre deosebire de senzația de zbucium de la început, ne trimite cu gândul la triumful luminii.

Bibliografie

Golea, Antoine, *Muzica din noaptea timpurilor până în zorile noi*, Editura Muzicală, București 1987, vol. II,
 Albert, Christoph, *Concluzii la volumul "Choral Fantasies"*, Editura Peters
 Larousse, *Dictionar de mari compozitori*, Editura Univers Enciclopedic, București 2000, ISBN 973 – 9436 – 96 – x
 Roșca, Felician, *Arta interpretării. Modele de analiză în arta organistică*, Editura Signata, Timișoara-2001, ISBN 973-551-026-x
 Stoianov, Carmen, *Repere în neoclasicismul muzical românesc*, Universitatea Spiru Haret, Editura Fundației Române de Măine, București 2000

IMNURILE ȘI MELOTERAPIA: SEMNIFICAȚII ȘI EFECTE

Raluca Grecu

„ *Viața poate fi muzică și ar trebui să fie muzică, deoarece numai atunci știm ce este viața*”. Osho⁶⁰

Terapia prin muzică este un proces interpersonal în care terapeutul utilizează muzica și toate fațetele acesteia - emoționale, mentale, sociale, estetice și spirituale - pentru a ajuta pacienții să amelioreze, să recapete sau să mențină o stare de sănătate bună⁶¹.

Asclepios, zeul medicinei tămăduia suferințele oamenilor prin muzică, iar Herodot recomanda tot muzica drept o formă specială de tratament. Plutarh amintea de muzicianul Thaletas din Insula Creta, care ar fi scăpat spartanii de ciumă, cu ajutorul muzicii⁶².

Muzicoterapia are mai multe subcategorii:

meloterapia - terapia care utilizează o melodie,

sonoterapia - în care se folosesc sunete speciale,

vocaloterapia - unde intervin sunetele emise vocal.

Meloterapia pleacă de la principiul conform căruia intervenția asupra pacientului are șanse de reușită când se apelează la piese a căror melodicitate și mesaj îmbunătățesc starea mentală și fizică a acestuia.

Formele prin care se materializează terapia pot fi:

Forma pasivă⁶³: ascultarea unei piese alese dintr-un repertoriu considerat a avea, în general, efecte vindecătoare sau ascultarea unei piese special compusă pentru pacientul respectiv;

Forma activă: practicarea unui instrument sau interpretarea vocală (canto), compunerea unor piese, realizarea unor mișcări ritmice urmărind sunetele pieselor.

Alegerea între cele două forme de terapie pornește de la personalitatea pacientului, afecțiunile de care suferă acesta, respectiv de obiectivele pe care și le propune prin participarea la terapie.

Terapia prin muzică este utilizată la persoanele de toate vârstele, care suferă în urma unor afecțiuni precum: boli mentale (inclusiv retard mental), traume, handicap fizic, dizabilități senzoriale și motorii, tulburări psiho-afective, relații disfuncționale, abuz, dificultăți de învățare și procesul de îmbătrânire a organismului.

O serie de oameni de știință japonezi, conduși de dr. Masaru Emoto, au demonstrat modul în care cuvintele și muzica influențează structura moleculară a apei (este demonstrat faptul că apă reprezintă aproximativ 60-70% din corpul uman): apa a fost expusă diferitor vibrații, după care a fost congelată și s-au fotografiat cristalele formate⁶⁴.

Sunetele care formează cuvintele și muzica modifică cristalul de apă - utilizarea unor cuvinte precum dragoste, recunoștință, adresarea unei mulțumiri, rostirea unei rugăciuni sau „bombardarea” apei cu anumite melodii transformă imaginea observată la microscop.

Muzica a determinat formarea unor cristale spectaculoase în cazul pieselor pentru care s-au derulat experimente, de exemplu Arie pe o coardă sol - Air on a G string - J.S. Bach, Tristețe - Frédéric Chopin, Ludwig van Beethoven - Simfonia a VI-a Pastorală, Moldau - Smetana, Amazing Grace, Simfonia nr. 40 în Sol minor de W. A. Mozart.

⁶⁰ *Mulțumiri pentru ajutorul acordat în elaborarea acestui articol de psihologul - terapeut în terapii complementare Daniela Florentina Ionescu*

⁶¹ K. E. Bruscia, 1991, Ed. Case Studies in Music Therapy, Barcelona Publishers: NH.

⁶² Michael Szellner, Revista Taifasuri, *Terapia cu muzică se aplică numai în cazuri foarte grave*, București, accesat online la data de 4 mai 2015, <http://taifasuri.ro/taifasuri/mozaic/1956-michael-szellner-terapia-cu-muzica-se-aplica-doar-in-cazurile-foarte-grave.html>

⁶³ <https://terapiasufletului.wordpress.com/recomandari/documentare-terapeutice/terapia-prin-muzica/>

⁶⁴ <http://www.masaru-emoto.net/english/index.html>

Insertia de piese muzicale se regăsește mai jos, pentru imaginile formate de cristalele de apă vă invit să vizitați pagina de Internet <http://www.masaru-emoto.net/english/index.html>, secțiunea Water Crystals, deoarece utilizarea fotografiilor în scopul prezentării în cadrul unor evenimente publice nu este posibilă fără achitarea unor taxe de copyright.

Experimentele și studiile dr. Masaru Emoto pornesc de la noțiunile specifice cimaticii.

În 1787, juristul, muzicianul și fizicianul Ernst Chladni a publicat lucrarea *Entdeckungen über die Theorie des Klanges* (Descoperiri în legătură cu teoria muzicii). În această lucrare și în altele similare, Chladni, născut în 1756, ca și Mozart, și mort în 1859, în același an ca Beethoven, a pus bazele unei discipline din fizică denumită acustică, știința sunetului. Printre succesele lui Chladni a fost descoperirea modului de a face vizibile undele sonore. Cu ajutorul unui arcuș de vioară pe care îl trecea perpendicular de-a lungul unei suprafețe plate acoperite cu nisip, el producea aceste modele și forme ce sunt cunoscute astăzi sub numele de figurile Chladni (vezi mai jos). Astfel, s-a demonstrat faptul că sunetul afectează materia fizică și că are calitatea de a crea modele geometrice.

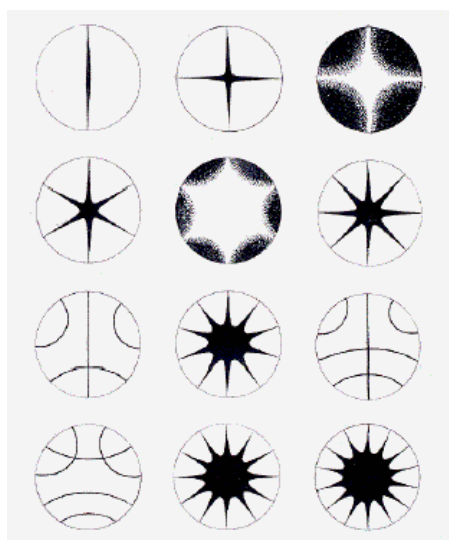


Fig. 1. Figurile lui Chladni

În 1967, la aproape trei sute de ani diferență față de Chladni, Hans Jenny (1904-1972), medic elvețian, artist și cercetător, publica *Cimatica - structura și dinamica undelor și vibrațiilor*.

Timp de 14 ani el a condus experimente în care nisipul fin pus pe niște tăblițe sau lichidul din vase era transformat în opere de artă atunci când era expus la sunete de anumite frecvențe și intensități. De exemplu, pentru ca nisipul de pe o plăcuță să ia forma unei flori, trebuie să i se aplice o anumită combinație de sunete. Cu cât crește frecvența sunetului cu atât tiparul devine din ce în ce mai complex.

Altfel spus, vibrația sunetului organizează materia, și în acest sens ne putem referi la Capitolul 1, versetele 1 și 14 din Evanghelia după Ioan, Noul Testament: „La început a fost Cuvântul și Cuvântul era la Dumnezeu și Dumnezeu era Cuvântul⁶⁵. (...) Și Cuvântul S-a făcut trup...”

Profesorul dr. Bradu Ioan Iamandescu, autorul monografiei „Muzicoterapia receptivă”, 2004, reluată și îmbogățită împreună cu un colectiv internațional în 2011, precizează într-un

⁶⁵ Biblia, Evanghelia după Ioan din Noul Testament, Cap. 1, versetele 1 și 14, accesată online la data de 4 mai 2015, www.bibliaortodoxa.ro/noul-testament/35/Ioan

articol publicat în publicația online *Ceașca de cultură*⁶⁶: „Orice muzică este eficientă, dar s-a dovedit că piesele din repertoriul clasic și romantic activează cel mai mult creierul. Chiar dacă există așa-numita muzică preferată (unul vrea romane, unul vrea rock), există tomografia cu emisie de pozitroni care arată cum muzica lui Mozart activează 99%-100% din scoarta cerebrală. Și, în general, muzica simfonică și de cameră activează creierul în proporție de 90%, spre deosebire de muzica ușoară sau tangoul, de exemplu, care activează creierul în proporție de 50%.

Mai mult, nicio muzică nu poate depăși pragul pe care îl atinge muzica barocă, de exemplu, ale cărei unde sonore au frecvențe care se înscriu în zona de activare optimă a activității cerebrale. Dacă ascultăm muzică barocă, neuronii capătă un ritm de activitate ciclică între 8 și 12 cicli pe secundă, ceea ce se întâmplă numai în cazul genilor! Numai că genii le au permanent, în vreme ce omul care ascultă muzică îl are doar cât ascultă muzica, dar este suficient, pentru că îmbunătățește memoria.”

Profesorul Iamandescu relatează și despre efectele manelelor: „Manelele [...] sunt foarte bune pentru exacerbaria instinctelor. Și am spus tot. Dar exacerbează și instinctul de agresivitate, nu doar pe cel sexual, care e bun. Muzica manelelor activează toate organele și aparatele „de la buric în jos” [...] în timp ce muzica cealaltă - „de la buric în sus”.

Manelele înseamnă în primul rând ritm, iar ritmul stimulează instinctele. Melodia stimulează afectivitatea, emoțiile, le rafinează, iar armonia sonorităților, orchestrația stimulează inteligența. „Bolero”-ul lui Ravel, după părerea mea, este exemplul de muzică completă: are un ritm obsedant, este melodic și are o orchestrație care crește progresiv. Acesta este exemplul de muzică în care găsești toate cele trei trăsături.”

Mergând în sfera imnurilor, acestea au o legătură incontestabilă cu starea de iubire în care este necesar să se afle interpretii. Această stare se transmite și ascultătorului, perpetuând genul muzical în sine și menținând publicul său specific. Imnurile religioase modifică frecvența creierului și aceasta activează potențialul de vindecare al organismului, vezi Epistola întâia către Corinteni a Sfântului Apostol Pavel - Capitolul 13, versetele 1-13⁶⁷:

„1. De aş grăi în limbile oamenilor şi ale îngerilor, iar dragoste nu am, făcutu-m-am aramă sunătoare şi chimval răsunător.

2. Şi de aş avea darul proorociei şi tainele toate le-aş cunoaşte şi orice ştiinţă, şi de aş avea atâta credinţă încât să mut şi munţii, iar dragoste nu am, nimic nu sunt.

3. Şi de aş împărţi toată avuţia mea şi de aş da trupul meu ca să fie ars, iar dragoste nu am, nimic nu-mi foloseşte.

4. Dragostea îndelung rabdă; dragostea este binevoitoare, dragostea nu pizmuieşte, nu se laudă, nu se trufeste.

5. Dragostea nu se poartă cu necuviinţă, nu caută ale sale, nu se aprinde de mânie, nu gândeşte răul.

6. Nu se bucură de nedreptate, ci se bucură de adevăr.

7. Toate le suferă, toate le crede, toate le nădăjduieşte, toate le rabdă.

8. Dragostea nu cade niciodată. Cât despre proorocii - se vor desfiinţa; darul limbilor va înceta; ştiinţa se va sfârşi;

9. Pentru că în parte cunoaştem şi în parte proorocim.

10. Dar când va veni ceea ce e desăvârşit, atunci ceea ce este în parte se va desfiinţa.

11. Când eram copil, vorbeam ca un copil, simţeam ca un copil; judecam ca un copil; dar când m-am făcut bărbat, am lepădat cele ale copilului.

⁶⁶ Prof. dr. Iamandescu, Bradu Ioan, „Pe muzică barocă, neuronii capătă un ritm specific genilor“, revista online *Ceașca de cultură*, accesată online la data de 4 mai 2015, ceascadecultura.ro/ServesteArticol.aspx?idart=2694

⁶⁷ Biblia, accesată online la data de 4 mai 2015, cap. 13, versetele 1-13, Epistola întâia către Corinteni a Sfântului Apostol Pavel, <http://www.bibliaortodoxa.ro/carte.php?cap=13&id=12>

12. Căci vedem acum ca prin oglindă, în ghicitoră, iar atunci, față către față; acum cunosc în parte, dar atunci voi cunoaște pe deplin, precum am fost cunoscut și eu.

13. Și acum rămân acestea trei: credința, nădejdea și dragostea. Iar mai mare dintre acestea este dragostea.”

Un exemplu al vibrației foarte înalte purtate de o melodie este redat mai jos: https://www.youtube.com/watch?v=KBb4D_5GT90, Virginia Frâncu, *Iartă-mă, Dumnezeu!*

Arta compoziției este generoasă în subiecte de dezbatere, contribuind la o stare de bine, la împăcarea sinelui.

Este important să subliniem contextul în care muzica religioasă folosește aceste materiale creative pentru a transmite un mesaj pe care astăzi psihologii și terapeuții îl evidențiază prin diverse mijloace și metode: omul împlinit, omul întreg, omul creație a divinului, la rândul său co-creator, omul vindecat de starea sa de nemulțumire.

Trăim din păcate într-o stare de continuă frustrare și insatisfacție de teamă față de ce aduce ziua de mâine și, mai mult decât atât, de convingere că ni se cuvin lucruri: multe, strălucitoare, răsunătoare.

Este maladia acestui secol exhibarea publică a tuturor gesturilor cotidiene⁶⁸, ca și când undeva există o nevoie de împărtășire a năzuințelor, viselor și speranțelor noastre, cu certitudinea, că va apărea un receptor al acestora, dornic să le cunoască și să le laude.

Este un semn inconfundabil al unei alienări și marginalizări, care marchează profund ființa umană. Suntem aici pentru a ajuta, pentru a lăuda, deși este în natura umană să criticăm, să judecăm, să rănim pe cei din jur. Dar, în fapt, de fiecare dată când întindem o mână de ajutor, îndeplinim un act de co-creație, depășim un prim impuls de nemulțumire și de așezare a eu-lui nostru pe un postament, unde să fie el cel lăudat și pus în lumina reflectoarelor.

Compozitorii imnurilor au depășit momentul neprielnic și și-au îndreptat atenția spre elementele care vor străbate timpul și vor transmite creația artistică publicului de peste ani și ani. Acești creatori au surprins frumosul dincolo de canoane și prescripții terminologice, au arătat lumii „fața luminată a Lunii”: o temă care rămâne general valabilă, indiferent de evoluția conceptuală.

De fapt, despre ce este vorba sau ce se petrece atunci când audiem un imn în intimitatea casei noastre sau într-o sală splendid decorată? Care ar fi primul sentiment pe care l-am putea împărtăși lumii? Cu certitudine nu ne vom lansa într-o explicație referitoare la măiestria interpretării. Este o experiență care ține de alte coordonate, de aceea este o etapă ce probabil intervine relativ mai târziu în existența noastră, când înțelegem, ca indivizi, testele vieții.

Una este experiența adolescentului care descoperă lumea și o cucerește cu exuberanța specifică vârstei, alta este trăirea (și interpretarea) omului matur. Cu atât mai mult mi se pare important de subliniat faptul că suntem liberi în a ne imagina mesajul și coordonatele pe care le transmit imnurile.

Este o formulă de creație artistică pentru care nu este necesară o traducere, o explicație sau adaptarea mesajului pentru ca acesta să ajungă nendenaturat la public. Dimpotrivă, vibrația este cea care ne inspiră să îmbogățim informațiile pe care le-am aflat, datele istorice pe care le-am consultat, oamenii cu care am discutat, încercând să stabilim despre ce este vorba în creația pe care tocmai am ascultat-o.

Muzica scapă de regulă acestor lămuriri științifice, acestor formulări tehnice, specialiștii ne pot explica strălucit importanța tuturor elementelor pentru piesele respective. Ceea ce însă păstrăm cu toții, ca soldatul cu bastonul de viitor mareșal în raniță, pentru a-l

⁶⁸ Vezi și efectele muzicii house sau a manelelor, în articolul Prof. dr. Iamandescu, Bradu Ioan, „Pe muzică barocă, neuronii capătă un ritm specific geniilor“, revista online Ceașca de cultură, accesată online la data de 4 mai 2015, ceascadecultura.ro/ServesteArticol.aspx?idart=2694

aminti pe Napoleon Bonaparte⁶⁹, este trăirea personală care îmbină toate datele pe care le-am aflat despre creația respectivă cu reacțiile și emoțiile noastre.

Dacă am plecat cu un sentiment de înălțare și de beatitudine, pășind ca și când levitez pe un norișor alb și pufos, îmi este evident faptul că măiestria prin care notei do i-a urmat nota sol a contribuit la starea mea de bine. Memoria noastră afectivă ne va ajuta să păstrăm ora petrecută într-o companie celestă, și anume eu și partea sublimă, divină, a ființei mele.

Petrecând un moment de introspecție - căci ce este oare începutul fiecărui imn? - acceptăm o invitație la tăcere, la retragerea în sine, la explorarea altor noțiuni și a altor stări, la abandonarea grijilor, frământărilor și temerilor, căci în fața noastră se derulează un episod unic de admirație: eu și frumusețea lumii, față în față, fără obstacole, fără rețineri.

De altfel, revenind la datele palpabile, certe, muzica a făcut obiectul unor numeroase studii și articole. Unele dintre acestea au evidențiat influența asupra organismului uman a meloterapiei sau a ascultării unui anumit gen muzical.

Meloterapia este o ramură relativ nouă a terapiilor complementare, abordată și de medicina alopată. Indubitabil, organismul uman recunoaște și traduce, decodifică mesajul muzical. Decodificarea se transpune în stări ameliorate ale persoanei care este subiectul acestei terapii, fapt demonstrabil prin probe clinice.

Lăsând însă deoparte pentru moment aspectele medicale, este evident faptul că putem formula un joc de cuvinte: „Spune-mi ce muzică asculți, ca să îți spun ce fel de stare de spirit ai”. Și cum suntem de multe ori agitați, frământați, nervoși și iritați din varii motive și mai ales fără vreun motiv aparent, este evident că stimulii care mi-au determinat o stare nu mă vor elibera de aceasta. În schimb, putem apela fie la soluții elaborate, fie la una accesibilă oricui: muzica.

În apropierea orașului în care ne aflăm, mai precis la Arad, locuiește și lucrează un terapeut, Michael Szellner. Preocupat de Terapia Acustică (după Robert Monroe, Itzhak Bentov, Barbara Hero și Jonathan Goldman), modul său de lucru și de prezentare a efectelor muzicii asupra ființelor vii este în sine un imn adus divinității din noi.

„Fiți deci desăvârșiți, precum și Tatăl vostru desăvârșit este” (Matei 5-48)⁷⁰. (aci nu ma prind cu ce are legatura paragraful asta sau, daca e o concluzie, de ce nu este introdusa ca atare....)

Bibliografie

Bruscia, K. E., 1991, Ed. *Case Studies in Music Therapy*, Barcelona Publishers: NH.

Sitografie

Biblia, Cap. 13, versetele 1-13, Epistola întâia către Corinteni a Sfântului Apostol Pavel, <http://www.bibliaortodoxa.ro/carte.php?cap=13&id=12>

Biblia, Noul Testament, Evanghelia lui Matei, Cap. 5 - versetul 48, accesată online în 4 mai 2015, <http://www.bibliaortodoxa.ro/carte.php?id=55&cap=5>

Biblia, Evanghelia după Ioan din Noul Testament, Cap. 1, versetul 1, accesată online la data de 4 mai 2015, www.bibliaortodoxa.ro/noul-testament/35/Ioan

Prof. dr. Iamandescu, Bradu Ioan, „Pe muzică barocă, neuronii capătă un ritm specific geniilor“, revista online Ceașca de cultură, accesată online la data de 4 mai 2015, ceascadecultura.ro/ServesteArticol.aspx?idart=2694

⁶⁹ Napoleon Bonaparte, om politic și militar francez, 1769-1821, *Fiecare soldat poartă în ranița sa un baston de mareșal*.

⁷⁰ Biblia, Noul Testament, Evanghelia lui Matei, Cap. 5 - versetul 48, accesată online în data de 4 mai 2015, <http://www.bibliaortodoxa.ro/carte.php?id=55&cap=5>

Masaru Emoto, pagină accesată la data de 4 mai 2015, www.masaru-emoto.net/english/index.html

Osho, The Ultimate Meditation Kit, <http://www.osho.com/iosho>

Szellner, Michael, revista *Taifasuri*, articol *Terapia cu muzică se aplică doar în cazuri foarte grave*, articol accesat online la data de 4 mai 2015:

<http://taifasuri.ro/taifasuri/mozaic/1956-michael-szellner-terapia-cu-muzica-se-aplica-doar-in-cazurile-foarte-grave.html>

Terapia sufletului, pagină de Internet accesată la data de 4 mai 2015, <https://terapiasufletului.wordpress.com/recomandari/documentare-terapeutice/terapie-prin-muzica/>

⁴ Matei, Zaharia, *op.cit.*, p. 43.