

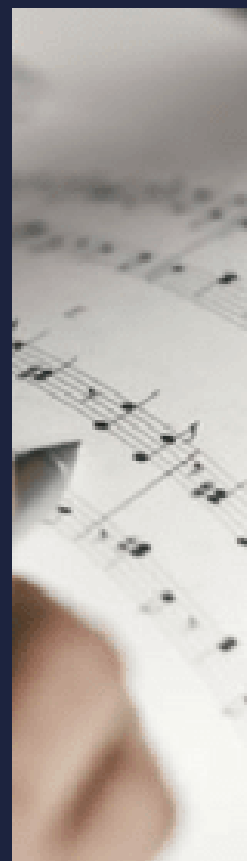
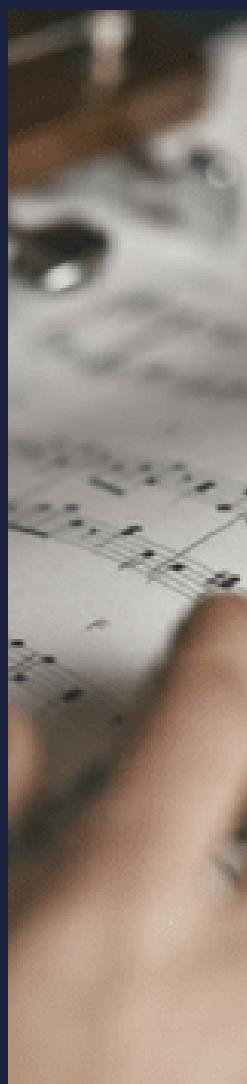
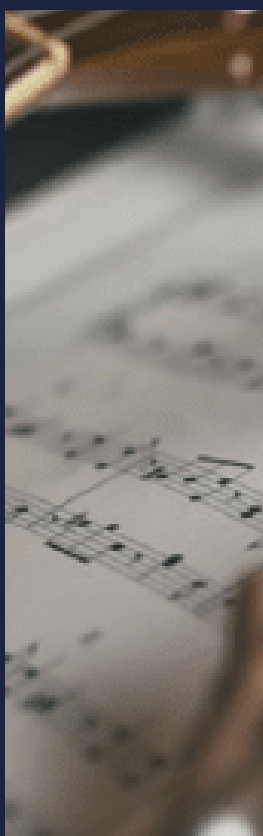
Cristina Deiana Struța & Ani Rafaela Carabenciov

STUDII DE IMNOLOGIE

Volumul VII

Imnologia contemporană.
Trecut, prezent și viitor.

2022



Centrul de Studii Muzicale *Timorgelfest* al Universității de Vest din Timișoara,
Facultatea de Muzică și Teatru din Timișoara și Facultatea de Litere

Drd. Struța Cristina Deiana și Dr. Rafaela Ani Carabemcirov

STUDII DE IMNOLOGIE

VOLUMUL VII

Editura Universității de Vest din Timișoara

Editura Universității de Vest din Timișoara

2022-2023

Centrul de Studii Muzicale *Timorgelfest* al Universității de Vest din Timișoara,
Facultatea de Muzică și Teatru din Timișoara, Facultatea de Litere

Drd. Struța Cristina Deiana și Dr. Rafaela Ani Carabenciov

STUDII DE IMNOLOGIE

VOLUMUL VII

Referenți:

Prof. dr. Walter Kindl

Conf. dr. Marcel Octavian Costea

Conf. dr. Zeman Rodica-Ortensia

Editare web Razvan Roșca

Editura Universității de Vest din Timișoara

2022-2023

**BIBLIOTECA NAȚIONALĂ
A
ROMÂNIEI**

CIP nr. 22154/ 19.10.2022

Către

EDITURA Editura Universității de Vest

Vă trimitem :

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
Studii de imnologie / ed. coord.: conf. univ. dr. Felician
Roșca. - Timișoara : Mirton, 2002-
vol.
ISBN 973-585-669-7
Vol. 7 / Cristina Deiana Struța. - Timișoara : Editura
Universității de Vest, Facultatea de Muzică și Teatru,
Facultatea de Litere 2022. - ISMN 979-0-69490-220-9. -
ISBN 978-973-125-950-5

I. Struța, Cristina Deiana,
II. Roșca, Felician (ed.)

783

Notă :

Caseta conținând descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României va fireprodusă conform originalului pe verso paginii de titlu a cărții respective.

Redactarea descrierii CIP în afara Bibliotecii Naționale a României intră sub incidența Legii dreptului de autor

Cuprins

1. Dr. Péter Éva, *Lucrările corale ale lui Viktor Osváth*, pg.
2. Dr. Alexandra Magazin, *Valențe și aspecte tradiționale românești în creația religioasă a lui Tudor Jarda: Liturghia valahă*, pg.
3. Dr. Luminița Gorea, *Două Imnuri dedicate Fecioarei cu ocazia Centenarului Congregației Surorilor Maicii Domnului. Istoric. Geneză. Semnificație*, pg.
4. Dr. Arthur Funk, Dr. Ani-Rafaela Carabenciov, *Corurile comunităților greco-catolice din Banat și cărțile lor de imnuri*, pg.
5. Dr. Felician Roșca, *Coralul ca formă integrată în lucrarea Croix Jaune de Mihai Pamfil Ungureanu*, pg.
6. Dr. Ioana Mia Iuga, *Teme muzicale clasice preluate în imnologia românească neoprotestantă*, pg.
7. PhD Adriana Grešová-Sekelská, *Thirty Years of the Evangelical Lutheran Hymnal in Slovakia*, pg.
8. PhD Peter Ruščin, *Current challenges of hymnological research in Slovakia*, pg.
9. Drd. Cristina Deiana Struța, Félix-Alexandre Guilmant și creația sa liturgică. L'organiste liturgiste, pg.
10. Douglas Constable, *Hymnological perspectives on past, present, and future in three recently-composed hymns*, pg.
11. Dr. Mircea Penescu, *Imnul Universității de Medicină și Farmacie „Carol Davila” din București*, pg.
12. Dr. Șerban Nichifor, *Troparul sfântului mare mucenic Dimitrie. Izvorătorul de Mir*, pg.

- 13.Dr. Franz Metz, *Salve David! Coruri, imnuri și cântări religioase în oratoriul Die Könige in Israel de Wilhelm Franz Speer*, pg.
- 14.Drd. Mihaela Gabor, *Ipostaze ale imnului în repertoriul pentru Săptămâna Patimilor*, de Leonhard Paminger, pg.
- 15.Zanfir Doina Lavinia, *Influențe în imnologia din bisericile neoprotestante*, pg.
16. Dr. Ardelean Ioan, *Simeon Noul Teolog, „Imnele iubirii dumnezeiești” și compoziția protopsaltului constănțean Marian Bostan*, pg
- 17.Daniel-Alex Milencovici, *Aspecte și semnificații muzicale ale convertirii personajului Nabucco din opera cu același nume de Giuseppe Verdi*, pg.
- 18.Dr. Silvia Sorina Munteanu, *Antonín Dvořák și cele 10 Cântece biblice opus 99*, pg.
- 19.Dr. Orosz Otilia, *Documente corale inedite din arhiva Bisericii Reformate Orașul Nou Oradea*, pg.
- 20.Dr. Kristófi János, *Lászlóffy Zsolt négy kórusműve*, pg.
- 21.Dr. Enyedi István, *Progresul muzicii sacre în provincie*, pg.
22. Darius Sala, *Genul de coral în creația lui Cesar Franck*, pg

Lucrările corale ale lui Viktor Osváth

Dr. Péter Éva

Colecția de lucrări corale a compozitorului și preotului Viktor Osváth este disponibilă celor interesați din anul 2011. Răsfoind adesea cele trei caiete care includ un repertoriu muzical diversificat și foarte bogat, m-a minunat faptul că preotul compozitor a reușit să ofere corurilor bisericești lucrări muzicale exigente care se potrivesc atât abilităților muzicale ale coriștilor amatori cât și a coriștilor profesioniști, servind ocaziile festive a anului bisericesc.¹ Toate acestea le-a realizat cu un spirit smerit ce se reflectă din titlul ales pentru volum: *Sufletul meu se va preda ție, Doamne*.

Date biografice

Viktor Osváth s-a născut în data de 19 septembrie 1921, la Budapesta.² Tatăl său, Gedeon Osváth, a fost profesor de limba latină și maghiară, iar mama sa, Erzsébet Forgolányi Kovách, pianistă. Ea a decedat la câteva zile după nașterea fiului ei. Familia locuia, începând din 1927, la Kecskemét, unde Viktor și-a început școala și studiile muzicale. A obținut rezultate excelente atât în studiul literaturii, cât și în muzică. S-a implicat activ în organizarea formațiilor corale și în educarea muzicală a acestora.

În 1939 s-a înscris la Academia de Teologie Reformată din Budapesta, iar după terminarea studiilor, în 1944, a intrat în serviciul militar pe front. A fost capturat de ruși în august 1945, dar a reușit să evadeze. Între 1945 și 1952 a slujit ca preot capelan în comunitatea din Cece și Vezseny, iar mai târziu în Budapesta. În urma studiilor la Colegiul Pedagogic Reformat din Kecskemét, în 1948 a obținut calificarea de învățător, învățător de specialitate muzică, precum și organist-cantor. În 1950 s-a căsătorit cu Emilia Vajthó, profesoară de istorie, cu care au avut doi copii. În 1952 a fost ales preot paroh în Vezseny, iar în 1959 a devenit preot organist în Kecskemét. S-a pensionat din cauza sănătății precare în 1981. S-a stins din viață pe 15 septembrie 1985.

Obiectivul principal al activității sale a fost prezentarea și transmiterea către generațiile mai tinere a valorilor muzicii bisericești. Prin activitatea sa a contribuit la realizarea cântării corecte din punct de vedere muzical în biserică, la organizarea activității corurilor și diversificarea

¹ Viața, activitatea și lucrările corale ale lui Viktor Osváth au fost prezentate de autor în limba maghiară în studiul: Eva Peter, *Osváth Viktor egyházi énekfeldolgozásai*, *Studia Universitatis Babeș-Bolyai, Theologia Reformata Transylvanica*, LXIV, 2, 2019, pp. 157–177.

² Datele referitoare la viața și opera lui Viktor Osváth sunt accesibile în scrierile fiului său, László Osváth, și în studiul introductiv al colecției de aranjamente corale, semnat de editor: Péter Hargita. Datele colecției: *Osváth Viktor Egyházi ének-feldolgozásai - Prelucrări de cântece bisericești ale lui Viktor Osváth*, Kecskemét, Editura Emmaus Parohia Reformată, 2011, 8-13.

din punct de vedere muzical al liturghiei. În primii ani de activitate a condus o orchestră formată din instrumentiști amatori și a interpretat fragmente din pasiunile lui Bach, Händel, Goudimel și Schütz. A organizat activitatea corului Vég Mihály din Kecskemét, a concertat în diferite biserici, a compus lucrări corale și orchestrale bazate pe melodia psalmilor și a cântărilor de laudă. Primul critic al compozițiilor sale era Zoltán Gárdonyi,³ care a fost și îndrumătorul lui în componistică. Unele dintre lucrările sale au apărut în 1969, în volumul editat pentru cursurile de pregătire a cantorilor reformați. El însuși a fost implicat constant în munca de pregătire a cantorilor. A predat imnologie și teoria muzicii.

Ca dirijor, a fost foarte exigent în instruirea corului și interpretarea lucrărilor. Cea mai importantă trăsătură a personalității sale se oglindește în cuvintele rostite de fiul său: „El a putut transfera pe deplin toată puterea spirituală pe care o primise de la Dumnezeu prin credință. Era forța cu care a reușit să propage Evanghelia prin armonii frumoase, către sufletul uman, cu ajutorul vocii, de multe ori nepotrivite.”⁴ Cred că este o sarcină demnă și oportună de a prezenta moștenirea muzicală a preotului compozitor Viktor Osváth.

Clasificarea stilistică a melodiilor prelucrate

Melodiile care stau la baza lucrărilor corale provin din diferite perioade stilistice.⁵ Patru dintre ele, cele mai vechi, sunt documentate în Evul Mediu, sunt melodii de cantio.⁶ Primul se cântă în Advent (*Jézus Krisztus, szép fényes hajnal*), al doilea de Crăciun (*Jézus, születél idvességünkre*), al treilea de Paști (*Krisztus feltámadott*), iar ultimul este celebrul cântec de Crăciun al lui Martin Luther (*Az Istennek szent angyla*).

Viktor Osváth, fiind preot reformat, a apreciat materialul melodic apărut în perioada Reformei, a prelucrat multe melodii din acest grup stilistic. În secolul al XVI-lea la maghiari s-a format un stil muzical comun al cântărilor religioase și al cântecelor cronicare.⁷ Din acest strat stilistic compozitorul a prelucrat cântecul safic al lui Sebestyén Tinódi Lantos (*Siess, keresztyén*) și două melodii cu versuri complexe, alcătuite din trei unități mici de 5+5+6 silabe.⁸ Adaptările lui Osváth includ și cântecul lui István Szegedi Kis despre Duhul Sfânt (*Jövel, Szentlélek Isten*),

³ Zoltán Gárdonyi (1906-1986) compozitor, muzicolog, pedagog.

⁴ László Osváth, *Amintindu-mi tatăl meu, preotul dirijor Viktor Osváth*, în *Osváth Viktor Egyházi énekfeldolgozásai - Aranjamente de cântări bisericești ale lui Viktor Osváth*, Kecskemét, Editura Emmaus Parohia Reformată, 2011, 13.

⁵ Mai multe informații despre originea și utilizarea cântecelor pot fi găsite în următoarele lucrări de specialitate: Kálmán Csomasz-Tóth, *Dicsérjétek az Urat*, Budapesta, Editura Kálvin, 1995; László Dobszay, *A magyar népének*, Veszprém, Editura Universității din Veszprém, 1995.

⁶ Termenul de *cantio* este denumirea comună a diverselor cântări strofice religioase, compuse pentru sărbători, interpretate în limba maternă de întreaga comunitate.

⁷ *Históriás énekek* - cântece cronicare: genul epic reprezentativ al vremii, povestind despre faptele eroice din luptele antiotomane, sau inspirate din teme mitologice și legendare.

⁸ Prima melodie este cunoscută cu două texte diferite: unul scris pentru sărbătoarea Sfintei Treimi (*Szent vagy örökké*), celălalt fiind poezia lui Bálint Balassi (*Kegyelmes Isten*). A doua melodie poartă versurile parafrazate a cântării *Te Deum* (*Téged, Úr Isten*).

rugăciunea lui Ferenc Dávid (*Adjunk hálát mindnyájan*), precum și o versiune a melodiei din cartea lui Honterus ilustrând strofa alcaică cu structura de 11-11-10-11 silabe (*Meghódol lelkiem*).

Reforma lutheriană și-a format în timp relativ scurt un repertoriu extrem de bogat de cântări religioase, numite corale germane, cu texte în limba maternă, destinate comunității. Acestea au avut o influență considerabilă asupra dezvoltării cântării religioase din întreaga Europă. Din acest grup de melodii Osváth a prelucrat parafraza psalmului al 46-lea a lui Martin Luther (*Erős vár*), cântecul lui Ph. Nicolai (*Szép tündöklő hajnalcsillag*), precum și o parafrază de psalm cu text original englezesc (*Úr Jézus, nézz le rám*).

Reforma calviniană a oferit comunităților, spre atragerea credincioșilor la participarea activă în cântare, *Psalmii genezezi*. Din această categorie de cântece Osváth a prelucrat doar opt: trei melodii dorică (*Psalmii 5, 12, 23*), una eoliană (65), patru melodii de mod major (68, 105, 138, 35). Pe măsură ce *Psalmii genezezi* au devenit modele primare pentru poezii secolului al XVIII-lea, mai multe texte noi de cântece au intrat în uzul bisericii reformate și au fost cântate pe melodii de psalmi deja cunoscute. Dintre acestea Osváth a prelucrat melodia Psalmului 65 cu textul aparținând lui Gergely Szücs (*Szentlélek, végy körül bennünket*) și melodia Psalmului 68, cu un text vechi din secolul al XVII-lea, tradus din germană în limba maghiară abia în secolul al XVIII-lea (*Ne csüggedj el*).

În perioada contrareformei⁹ au fost compuse doar puține melodii. Materialul muzical a fost îmbogățit mai ales cu texte noi cântate pe melodii deja în uz în liturghie. Din acest material Osváth a prelucrat o melodie hexacordică de mod minor din stratul tradițional (*Feltámadt a mi életünk*), un coral german de mod frigan compus de H. L. Hassler (*Ó, Krisztusfő, te zúzott*) și șase corale de mod major (*Áldjad, én lelkiem, Itt van Isten köztünk, Jézus én bizodalmam, Jöjj, mondjunk hálaszót, Kegyes Jézus, itt vagyunk, Minden ember csak halandó*).

Din materialul muzical format în secolul al XVIII-lea Osváth a prelucrat o melodie străveche de mod minor, cu două texte diferite (*Ez a világ csak baj halma, Jézus édes emlékezet*); două melodii de coral în mod major (*Ébredj, bizonyágtévő lélek, Isten szívén megpihenve*); două melodii în tonalitate majoră și una minoră din surse engleze (*Úr lesz a Jézus mindenütt, Zengd Jézus nevét, Ó, Ábrahám ura*); și două cântece din repertoriul luteran: o melodie de mod major, de origine norvegiană-suedeză (*Ó, terjeszd ki, Jézusom*) și un cântec de Vinerea Mare (*A keresztfához megyek*).

Dintre cântările secolului al XIX-XX-lea Osváth a prelucrat unul de interes deosebit: o variantă de *Te Deum* cu o melodie dorică de stil vechi, compusă de Béla Árokháty pe un text scris de Benjámin Szőnyi¹⁰ (*Téged, ó Isten, dicsérünk*). Dintre celelalte melodii prelucrate amintim piesa care reprezintă romantismul ecleziastic (*Térj magadhoz, drága Sion*) și patru exemple din repertoriul de cântece anglo-americane: o melodie pentatonică (*Jézus nyájas és szelíd*) și trei melodii de mod major (*Hadd menjek, Istenem, mindig feléd; Jézus hív, bár zúg, morajlik; Mily jó,*

⁹ A doua jumătate a secolului al XVII-lea, începutul secolului XVIII.

¹⁰ La baza textului stă *Te Deum*-ul lui Nicetas.

ha büntől már szabad). În repertoriu apar încă două cântece de mod minor (*Az Isten bárányára, Jézus, te égi szép*).

Precum se oglindește în cele prezentate anterior repertoriul prelucrat de Osváth este variat din punct de vedere al melodiilor alese. Se observă o varietate și în modurile cântecelor: sunt prelucrate melodii pentatonice, modale sau tonale, minore-majore. În cazul psalmilor este utilizată versiunea cu sensibilă în cadențele de la finalul rândurilor melodice,¹¹ dar există cazuri când sunetele modificate nu apar în melodie, ci doar în acompaniament.

Formații corale și structura lucrărilor

Cei 105 piese din colecție au fost compuse pentru diverse ansambluri corale. Întâlnim în repertoriu atât prelucrări destinate unui cor congregațional mai mic, pentru formație de două sau trei voci egale, precum și prelucrări pentru formații mai mari, coruri mixte de trei și patru voci, acompaniate de instrument.¹²

Printre lucrări găsim atât prelucrări strofice, cât și prelucrări variaționale, adică piese în care se schimbă modul de prelucrare de la o strofă la alta. Cele din urmă sunt lucrări mai complexe. Din punct de vedere a tonalității majoritatea pieselor păstrează tonalitatea inițială, în cazul a cinci piese se modulează la tonalități apropiate printr-o simplă mișcare pendulară la tonalitatea sau modul dominant.¹³ Schimbarea modului, sau a tonalității este inevitabilă atunci când compozitorul mută cantus firmus-ul în alte voci al căror ambitus diferă de cel inițial.

Modul de prelucrare a melodiilor

Osváth în piesele analizate aplică deopotrivă tehnici de prelucrare omofonică și polifonică. În lucrările mai exigente fiecare vers este prelucrat diferit, tehnica componistică omofonică sau polifonică nu apare clar, ele se împletesc. Modul de prelucrare se schimbă de la o strofă la alta, de la un segment la altul, însă fără ruptură în materialul muzical.

Dintre procedeele de prelucrare polifonică este utilizată imitația strictă în prelucrarea pe două voci a *Psalmului genevez* nr. 12.¹⁴ Melodia psalmului este alcătuită din patru rânduri melodice. În prelucrare vocea a doua imită la octava inferioară (în cazul ultimului rând melodic la decimă). Primul rând melodic apare neschimbat în vocea care imită, în celelalte rânduri melodice se schimbă doar câteva sunete. Aceste modificări ne semnificative sunt necesare datorită relațiilor

¹¹ Sunetul de schimb așezat la interval de secundă mare coborător este modificat suitor.

¹² Majoritatea aranjamentelor, 45 de piese, sunt prelucrări pentru cor mixt de trei voci; pentru formații de trei voci egale au fost compuse 22 de lucrări. Sunt semnificativ mai puține compoziții pentru cor mixt de patru voci (17 lucrări corale); doar 11 lucrări pentru cor la două voci egale, 7 lucrări pentru cor mixt la două voci și 2 lucrări pentru cor mixt la patru voci acompaniat de orgă.

¹³ Volumul I. (52): piesa intitulată „Téged, ó Isten, dicsérünk...” *la doric – mi doric – la doric*; volumul II. (16) „Szabadíts meg...” *re doric – la doric – re doric*; volumul III. (31) „Lelki hódolás...” mod doric-eolic *re – la – re*; volumul III. (19) „A Sionnak hegyén...” *re minor – la minor – re minor*; volumul III. (52) „Adjunk hálát...” *mi frigian – si frigian – mi frigian*.

¹⁴ Volumul I. (15): „Szabadíts meg...”.

armonice dintre voci. Imitația strictă pornește în stretto, la diferență de două pulsații metrice (ex. 1.). În continuare intrările imitative ale vocilor se distanțează la trei și patru pulsații metrice.

Ex. 1

Áhítattal (♩=80)

1. Sza - ba - dits meg és tarts meg, U - ram Is - ten,
 mf 6. Az Is - ten - nek mon - dá - si oly i - ga - zak,
 7. Tartsd meg a - zért né - pe - det ke - gyel - me - sen,

Vorbim de o tehnică de imitație liberă atunci când imitația se bazează pe motivele și întorsăturile melodiei prelucrate, fără să respecte cu strictețe intervalele melodiei imitate, rămânând constant doar conturul melodiei. O astfel de tehnică compozițională poate fi văzută în prelucrarea la trei voci egale¹⁵ a *Psalmului genevez 105*. Pentru a vedea în context aplicarea tehnicii imitației libere, analizez pe scurt piesa.

Piesa este o prelucrare variațională. Prelucrarea primelor două versuri este polifonică, iar a treia omofonică. Compozitorul combină în mod interesant în cadrul unei strofe, sau în cadrul unui rând melodic tehnica de prelucrare homofonică și polifonică. În primele patru măsuri (ex. 2.) vocea de alto imită strict doar primele patru sunete a melodiei, la interval de cvartă perfectă coborâtore, la o distanță de șase pulsații metrice, continuând cu imitație liberă în care se păstrează doar linia arcului melodic. În același timp, se reflectă o relație omofonică între vocile de sopran și mezzo-sopran, ceea ce este sugerat și de text. În măsurile 3-4 cele trei voci formează o serie de acorduri: V^6_4 , I^6 , VI^6 , V^6 , I .

Ex. 2

¹⁵ Volumul I (27): „Adjatok hálát az Istennek“.

1 (♩=100)

1. Ad - ja-tok há - lát az Is-ten-nek, I - mád koz-za - tok szent ne-vé-nek!

1. I - mád - koz - za - tok

1. Ad - ja-tok há - lát Is - ten - nek, szent ne-vé - nek!

Se poate presupune că părțile omofonice introduse în mediul polifonic servesc la evidențierea anumitor idei, gânduri din fragmentele de text (în exemplul prezentat: *Imádkozatok – Rugáti-vă*).

În materialul muzical polifonic din strofa a doua, după două rânduri melodice, cantus firmus-ul trece de la vocea de sopran la mezzosopran. Se observă alternarea tehnicilor componistice omofonice și polifonice (ex. 3), în timp ce la sfârșitul strofei există câteva măsuri compuse omofonic prin înlănțuiri clasice de acorduri.

Ex. 3

17

Gon-dol-já-tok meg jól dol - ga - it, ő ta-ná-csa-it,
Ma-gasz-tal-já- tok ő szent ne-vét, fé - li-tek ő - tet!

Gon-dol-já-tok meg dol - ga - it, I - té - le-tét, ta - ná - csa - it,
Ma - gasz-tal-já - tok szent ne-vét, Kik szív-ből fé - li - tek ő - tet!

Gon - dol-já - tok meg dol - ga - it, Ő í - té - le-tét, ta-ná-csa-it,
Ma - gasz-tal - já - tok szent ne - vét, A-kik szív-ből fé - li-tek ő - tet!

A treia strofă, cea de încheiere a lucrării, este omofonică. Melodia principală este așezată în vocea de sopran, doar ultimele patru note ale melodiei sunt plasate în alto, deoarece vocea de soprană primește o linie melodică de încheiere arcuit spre sunete înalte. În final numărul vocilor este lărgit la cinci.

Un exemplu asemănător de imitație liberă poate fi observată în prelucrarea pentru cor mixt la patru voci a *Psalmului genevez nr. 5*.¹⁶ La începutul lucrării melodia de psalm prezentată în vocea de sopran este imitată cu mici schimbări de sunete în vocea alto (ex. 4). La intrarea vocilor grave se observă aceeași concepție: după primele cinci sunete se continuă liber imitația.

¹⁶ Volumul III. (15): „Úr Isten, az én imádságom...”.

Ex. 4

1 (♩=88)

S Úr Is - ten, az én i - mád - sá - gom, Kér - lek, ve - gyed fű - le -

A Úr Is - ten, az én i - mád - sá - gom Vedd fű - le -

T Úr Is - ten, vedd fű - le -

B Úr Is - ten, vedd fű - le -

Există, de asemenea, elemente de imitație liberă în materialul muzical destinat orgii din lucrarea intitulată *Siess, keresztyén*¹⁷ (ex. 5). În partea de introducere instrumentală observăm motivul inițial al cântării congregaționale repetat pe diferite înălțimi.

Ex. 5

1 (♩=93)

În prelucrarea versului al doilea al cântecului *Itt van Isten köztünk*,¹⁸ în imitația liberă care apare în vocea a doua, Osváth nu păstrează pasul coborător de secundă, ci îl înlocuiește cu interval de terță (ex. 6).). Mai mult, la vocea gravă, în loc de o secundă descendentă observăm cvintă ascendentă, exemplificând din nou imitația liberă.

Ex. 6

17 *f*

S Szent, szent, szent az Is - ten! Né - ki é - ne - kel - nek A mennye - i

A Szent, szent, szent az Is - ten! Né - ki é - ne - kel - nek

T Szent, szent, szent az Is - ten! Né - ki é - ne -

B Szent, szent, szent az Is - ten! Né - ki é - ne -

¹⁷ Volumul II (24).

¹⁸ Volumul II (29).

Pe parcursul prelucrării celui de-al treilea vers (ex. 7) este utilizată din nou imitația liberă. Vocile pornesc la distanță de secundă suitoare, în stretto, prezentând motivul de început al melodiei.

Ex.7.

24

Ál-do-zunk te - né - ked! 3. Cso-dá-la-tos Fel - ség,

Ál-do-zunk te - né - ked! 3. Cso-dá-la-tos Fel - ség, Hadd di-csér-lek

Ál-do-zunk te - né - ked! 3. Cso-dá-la-tos Fel - ség, Hadd di-csér-lek té - ged,

Prelucrările omofonice ale cântărilor bisericești sunt mult mai accesibile corurilor congregaționale amatoare decât cele polifonice. Piese din primul volum, cu excepția a patru adaptări, sunt prelucrări omofonice. În volumele II și III, cea mai mare parte a materialului muzical este, de asemenea, prelucrat omofonic. Într-un singur caz, în prelucrarea pentru două voci a cântării *Ó, Krisztusfő, te zúzott*¹⁹ care este în mare parte omofonică, vocile pornesc, în mod excepțional, polifonic. Există și o variantă de prelucrare omofonică la trei voci a melodiei amintite.²⁰ În această lucrare (ex. 8) cantus firmus-ul este așezat în vocea de bas, iar vocile superioare oferă acompaniamentul. Prima intrare a vocilor însă este și de această dată polifonică.

Ex. 8

(♩=74)

1. Ó, Krisz-tus - fő, zú - zott, Te vé - res, szen - ve - dö, Te

2. Mind, a - mi kén, itt ért, Ma - gam hoz - tam re - ád; U -

1. Ó, Krisz-tus - fő, te zú - zott, Te vé - res, szen - ve - dö, Te

2. Mind, a - mi kén, ű - tés ért, Ma - gam hoz - tam re - ád; U -

În prelucrările omofonice găsim adesea fragmente în care vocea de sopran și bas se mișcă în contrasens (ex. 9). Acest lucru dovedește independența vocilor și totodată oferă o sonoritate aparte.

¹⁹ Volumul I (18): „Ó, Krisztusfő, te zúzott“.

²⁰ Volumul II (48).

Ex. 9

17

3. El - múlt a ré - gi. Kezd-he-tem az ú - jat. Adj e-rőt né-kem, hogy bát-ran in - dul - jak

3. El - múlt a ré - gi. Kezd-he-tem az ú - jat. Adj e-rőt né-kem, hogy bát-ran in - dul - jak

Mai multe prelucrări variaționale au părți, fragmente omofonice. În câteva cazuri chiar strofa de încheiere este concepută omofonic. Această formă de prezentare a materialului muzical are un puternic caracter de încheiere.²¹

Volumul III conține o prelucrare surprinzătoare a cântecului penticostal *Jövel, Szentlélek Isten*.²² În lucrare numărul vocilor crește la fiecare strofă nouă prelucrată. Astfel, piesa pornită în *unisono* ajunge în final la o versiune de cor mixt de patru voci, oferind astfel un *crescendo* dinamic și o diversificare sonoră.

În lucrările lui Viktor Osváth întâlnim monodie acompaniată. În această categorie am încadrat modalitatea de prelucrare în care, alături de melodie restul vocilor formează o unitate compactă, fără a crea impresia unei armonizări verticale de tipul omofoniei. Astfel de exemplu apare în prelucrarea cântării *Feltámadt a mi életünk*.²³ Melodia principală apare în vocea de sopran, iar vocile de mezzosopran și alto o acompaniază cu motive de trei-cinci sunete, ascendente sau arcuite, în linii melodice paralele de terță care subliniază cuvintele cheie a versurilor (ex. 10). În materialul muzical, notat fără bare de măsură, se observă un decalaj în articularea melodiei principale și a vocilor acompaniatoare.

Ex. 10

(♩=110)

1. Fel - tá-madt a mi é - le-tünk, Vi - gan méltó é - ne-kel - nünk, Úr Krisz-tust dí-csér-nünk,

1. Fel - tá - madt, fel - tá - madt, Jé - zu - sunk né - künk!

Un exemplu asemănător poate fi observat în prelucrarea melodiei de coral german intitulat *Áldjad, én lelkem*.²⁴ Melodia coralului este așezată în bas (ex. 11), vocile feminine acompaniază cu intrări acordice scurte.

²¹ Volumul III (15): prelucrarea *Psalmului genevez 5*.

²² Volumul III (36).

²³ Volumul I (38).

²⁴ Volumul II (42).

Ex. 11

1. Áld - jad, áld - jad, én lel- kem, a Ki - rályt!

1. Áld - jad, én lel - kem, a di - cső - ség e - rős ki - rá - lyát! Ó - né - ki

Analiza lucrărilor corale

Cele mai interesante, cele mai valoroase dintre compozițiile lui Osváth sunt cele în care găsim diferite tehnici de prelucrare de la o strofă la alta. Un astfel de exemplu este prelucrarea cântecului de Advent, numit și cântecul zorilor, intitulat: *Jézus Krisztus, szép fényes hajnal*.²⁵

Primul vers începe cu prezentarea la unison a frumoasei melodii frigieni, tocmai în felul în care se cântă în comunitate. Începând cu al doilea rând melodic găsim o armonizare clasică, pentru trei voci egale, bărbătești, deci o prelucrare omofonică în care cantus firmus-ul este prezentat în tenor, iar între vocile laterale se observă, de multe ori, mișcări contrare.

A doua strofă a cântecului este prelucrat polifonic, cu tehnica imitației stricte, la două voci. Cantus firmus-ul este prezentat în tenor, vocea inferioară imită linia melodică la octava inferioară în formă neschimbată, doar ritmul suferă modificări minore. În măsura de încheiere a părții se are în vedere formarea cadenței, deci se renunță la imitarea strictă a melodiei în vocea a doua (această prelucrare apare și în volumul destinat corurilor mixte, în variantă de mod frigian pe fa-diez).²⁶

În partea a treia a lucrării (ex. 12), cele două voci inferioare, care însoțesc cantus firmus-ul din tenor, prezintă alternativ mișcări paralele la decimă, sau mișcări antiparalele. Mișcarea aparent lentă, cauzată de sunetele lungi de la finalul rândurilor melodice a cantus firmus-ului, prinde viață prin pulsațiile optimilor din vocile acompaniatoare.

Ex. 12

3. Vi-lá-go - sítsd a mi szí-vün-ket, Is-mer-hes-sünk meg té-ge det,

3. Vi-lá-go - sítsd a mi szí-vün-ket, Is-mer-hes-sünk té - ged, is-mer-hes-sünk

A patra strofă este prelucrată cu tehnica imitației libere. Cantus firmus-ul este așezat în vocea gravă, iar vocile superioare sunt voci contrapunctice.

²⁵ Volumul I (48).

²⁶ Volumul II (15).

Partea a cincea, cea finală, este prelucrare omofonică. Melodia se cântă din nou la tenor, majoritatea acordurilor care creionează armonia apar în stare directă, o parte mai mică în răsturnarea întâi. La sfârșitul lucrării apare o codă de trei măsuri (ex. 13). În bas avem un sunet lung, susținut trei măsuri. Vocile superioare prezintă mișcări paralele de sexte și terțe, formând o linie melodică boltită. În acordul final vocile se divid formând un acord de cinci sunete.

Ex. 13

The musical score for Ex. 13 is written for three vocal parts (Soprano, Alto, Tenor) and a Bass line. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 8/8. The score is divided into two sections: the first section (measures 1-6) is marked 'rit.' (ritardando), and the second section (measures 7-12) is marked 'molto rit.' (molto ritardando). The lyrics are in Hungarian. The Soprano part starts with 'ál-d - junk! Á - men.' and continues with 'Mín-dig ál-d - junk! Á - men.' The Alto part starts with 'Mín-d-ő - rök - ké' and continues with 'ál-d - junk! Á - men.' The Tenor part starts with 'ál-d - junk! Á - men.' and continues with 'Mín-d-ő - rök - ké' and 'ál-d - junk! Á - men.' The Bass line starts with 'ál-d - junk! Á - men.' and continues with 'Á - - - - - men.'

Viktor Osváth s-a străduit să ofere material muzical adecvat pentru diversele formații corale. Prin urmare a prelucrat aceeași melodie în mai multe versiuni. În cele ce urmează voi înșira lucrări care exemplifică patru, cinci sau șase adaptări diferite ale aceluiași cântec.

Colecția conține patru versiuni de prelucrare a *Psalmului genevez nr. 65*. În versiunea compusă pentru cor mixt la două voci,²⁷ Osváth folosește tehnică de imitație liberă. Vocea inferioară imitativă pornește la cvintă, apoi la octavă perfectă descendentă față de cantus firmus. După imitarea strictă, de la sunet la sunet a motivului melodic de început, se continuă cu imitație liberă. Intervalele cantus firmus-ului nu sunt respectate cu strictețe, dar turnurile melodice sunt păstrate. Din punct de vedere metric intrările imitative se distanțează la 2, 3 sau 4 pulsații. Într-un singur caz, decalajul face ca două părți diferite ale textului să se suprapună vertical.²⁸ În imitarea penultimului rând melodic găsim valori de sunete augmentate în vocea imitativă.

Versiunea compusă pentru formație corală de trei voci egale (ex. 14) este prelucrare omofonică.²⁹ Armonizarea se bazează pe acorduri în stare directă, mai rar în răsturnarea întâi. Sunt puține acorduri de patru sunete, ele apar mai ales în răsturnare (de ex. acord de cvint-sextă pe treapta a II-a). Este interesantă înlănțuirea în linie descendentă a celor trei sextacorduri de pe treptele VI, V, IV, în materialul muzical compus pe fragmentul de vers *Meghallod kegyesen*.

²⁷ Volumul II (12).

²⁸ Textul din vocea superioară: *Azért tehozzád az emberek*; Textul din vocea inferioară: *Meghallod kegyesen*.

²⁹ Volumul I (26).

Ex. 14

Mert ké - ré - sü - ket a hí - vek - nek Meg - hal - lod ke - gye - sen,
 Bol - dog, a - kit te el - vá - lasz - tál, Fo - gad - ván há - zad - ba,
 A te csu - da i - gaz - szá - god - ból Meg - fe - lész mi - ne - künk,

Versiunea compusă pentru cor mixt la patru voci pornește în *unisono*. După un motiv melodic de patru sunete vocile devin independente. Se observă mișcări contrare între vocile exterioare, linia melodică a vocilor interioare se mișcă pe un ambitus restrâns. Sunt folosite note de trecere în linia melodică evitându-se astfel săriturile intervalice mai mari în melodie.

Cea mai complexă prelucrare a *Psalmului 65* este varianta cu acompaniament de orgă³⁰ care este o combinație a compozițiilor strofice prezentate. Prelucrarea începe cu o introducere de patru măsuri la orgă, în tempo *Moderato*. Prima strofă a psalmului este prezentată armonizat în re minor, pentru cor mixt la trei voci. Este o variantă apropiată a prelucrării compuse pentru voci egale, publicată în Volumul I. Orga dublează materialul muzical al corului. Strofa a doua este prezentată la *unisono*, dar materialul muzical este îmbogățit cu mersuri treptate paralele la interval de terță, respectiv decimă la orgă. Prelucrarea versului al treilea este în la minor. Este exact varianta din volumul II, prelucrare polifonică pentru cor mixt la două voci. Materialul muzical din această prelucrare este prezentat a *cappella*. Urmează un scurt fragment tranzitoriu de cinci măsuri, interpretat la orgă, în tempo *Adagio*, în care se modulează treptat, cu ajutorul secvenței melodice, în tonalitatea inițială: re minor. Materialul muzical este identic cu varianta compusă pentru cor mixt la patru voci, din volumul al III-lea, de această dată cu acompaniament de orgă. Lucrarea se încheie cu o codă de opt măsuri, în tempo *Largo, grave*, cu un material muzical ce imită motivele caracteristice ale psalmului. Din punct de vedere dinamic primele trei strofe sunt prezentate în *mezzoforte*, interludiul orgii este cântat în *piano*, după care urmează, în partea finală, o creștere treptată până la *forte* și *fortissimo*. Structura întregii piese muzicale este prezentată în tabelul de mai jos.

Tabelul 1.

Introducere la orgă	I.	II.	III.	fragment tranzitoriu la orgă	IV.	Codă
	trei voci, cor mixt	<i>unisono</i>	două voci: alt și bas		patru voci, cor mixt	patru voci, cor mixt
Tonalitatea re minor	re minor	re minor	la minor	la minor	re minor	re minor
	omofonie		polifonie		omofonie	omofonie

³⁰ Volumul III (46).

Compozitorul Viktor Osváth a prelucrat în cinci variante melodia dorică a cântării *Meghódol lelkem tenéked, nagy Felség*: o variantă la două voci egale,³¹ două variante pentru formații corale de trei voci (o variantă pentru cor de voci egale, alta pentru voci mixte),³² o prelucrare variațională pentru trei voci mixte și una pentru patru voci mixte.³³ Ultimele două sunt încheiate cu o scurtă codă de două măsuri (ex. 15 varianta de patru voci) în cadrul căruia dinamica descrește până la *ppp*; iar tempoul se liniștește treptat (*Adagio, allargando*).³⁴

Ex. 15

The musical score for Ex. 15 is a four-voice setting of a hymn. It is written in G major and 4/4 time. The score consists of two systems. The first system starts at measure 40 and ends with a double bar line. The second system continues the melody and includes dynamic markings (*mp*, *p*, *ppp*) and tempo markings (*Adagio, allargando*, *rit.*). The lyrics are in Hungarian: "hó - do - lá - so - mat!" and "Hó - do - lá - so - mat!".

O altă melodie, cea a cântării *Adjunk hálát mindnyájan* a fost prelucrat în șase variante. Pe lângă variantele compuse pentru coruri de două și trei voci egale³⁴ sunt două compoziții pentru cor mixt de trei și una pentru patru voci mixte.³⁵ Aceste variante sunt prelucrări strofice, omofonice. În al treilea volum există o versiune cu structură variațională în care orga are un material muzical important. În biserica reformată orga este instrumentul principal utilizat în liturghie. Varietatea dinamică sau timbrală care poate fi obținută cu ajutorul registrelor, îmbogățește muzica bisericească.

În concluzie, aș dori să subliniez că Viktor Osváth a prelucrat un repertoriu de bază valoros al cântărilor bisericești reformate. Acest lucru este evident din clasificarea stilistică a melodiilor. El a conceput aranjamentele variat, ținând cont atât de nivelul de pregătire muzicală a corurilor congregaționale amatoare, cât și de cerințele mai mari ale ansamblurilor formate din muzicieni calificați. În lucrările sale regăsim principalele elemente ale procedeele de compoziție omofonică și polifonică, pe care le îmbină creativ în formarea materialului muzical. Se străduiește ca linia melodică a diferitelor voci să fie ușor de cântat. Este deci un material muzical bun, o sursă bogată pentru corurile congregaționale. Să îl folosim pentru a slăvi pe Domnul.

³¹ Volumul I (17).

³² Volumul I (33), volumul II (35).

³³ Volumul II (36), volumul III (31).

³⁴ Volumul I (19, 40).

³⁵ Volumul II (55, 56) și volumul III (38).

Bibliografie:

Csomasz-Tóth, Kálmán, *Dicsérvétek az Urat*, Budapest, Editura Kálvin, 1995.

Dobszay, László, *A magyar népének*, Veszprém, Editura Universității din Veszprém, 1995.

Osváth, László, *Amintindu-mi tatăl meu, preotul dirijor Viktor Osváth*, în *Osváth Viktor Egyházi ének-feldolgozásai - Aranjamente de cântări bisericești ale lui Viktor Osváth*, Kecskemét, Editura Emmaus Parohia Reformată, 2011, 13.

Osváth Viktor Egyházi ének-feldolgozásai - Prelucrări de cântece bisericești ale lui Viktor Osváth, Kecskemét, Editura Emmaus Parohia Reformată, 2011.

Péter, Éva, *Osváth Viktor egyházi énekfeldolgozásai*, Studia Universitatis Babeș-Bolyai, Theologia Reformata Transylvanica, LXIV, 2, 2019, pp. 157–177.

Valențe și aspecte tradiționale românești în creația religioasă a lui Tudor Jarda: *Liturghia valahă*

Dr. Alexandra Magazin

Una dintre liturghiile care poartă numele Sfântului Ioan Gură de Aur este lucrarea pentru cor mixt de Tudor Jarda³⁶ (1991) care constituie, după cum mărturisește compozitorul, „o liturghie greco-catolică. Eu am spus că așa ceva nu este; este o liturghie română, [...] pe care o cântă și ortodocșii și greco-catolicii și care se poate oficia și în limba greacă și în bulgărește, și în sârbește și în românește. Dacă se poate oficia și în românește, am încercat să scriu o muzică românească, adică să utilizez acele elemente care au pătruns din pământul nostru de aici, prin tradiție, în muzica liturgică, în muzica glasurilor. De aceea am intitulat această liturghie – *Liturghia valahă pentru toți românii de aici și de pretutindeni...*”³⁷.

Această capodoperă reprezintă o sinteză dintre tradițiile muzicii religioase ale trecutului, folclorul românesc autentic și muzica secolului XX. În acest sens, Zeno Vancea argumenta: „din punctul de vedere al stilului mai trebuie adăugat că un element caracteristic al acestuia, constă în structura modală a armoniei, derivată din melodia de inspirație populară”³⁸.

Prima audiție a *Liturghiei valahe*, în varianta pentru cor de voci egale, a avut loc la Târgu Mureș, în septembrie 1991, interpretată în cadrul Festivalului de muzică sacră. Încercând să redea în cuvinte atmosfera interiorizată a acestei piese, Tudor Jarda mărturisea că „liturghia este rodul

³⁶ Tudor Jarda (1922-2007) a fost un compozitor, profesor și dirijor, care și-a urmat studiile muzicale la Conservatorul din Cluj (1941-1945) și la cel din Timișoara (1945-1948), avându-i ca mentori pe Traian Vulpescu (teorie-solfegiu), Mihail Andreescu-Skeletty (armonie, contrapunct, compoziție), George Simonis (istoria muzicii), Dumitru Cărbunescu (trompetă), Augustin Bena și Lucian Surlașiu (ansamblu coral și dirijat), Anton Ronai (dirijat orchestră). A urmat cursurile de filosofie de la Universitatea din Cluj, avându-i ca profesori pe Lucian Blaga, D. D. Roșca și Liviu Rusu. A urmat o carieră didactică, fiind profesor de armonie la Conservatorul „Gh. Dima” Cluj-Napoca (1949-1984) și Institutul Pedagogic din Târgu-Mureș (1967-1972), a avut o scurtă carieră ca interpret – în calitate sa de trompetist în orchestra Operei Române din Cluj (1945-1948), a fost secretar al Filialei Uniunii Compozitorilor Cluj (1975-1981), iar mai târziu, a avut funcția de director al Operei Române din Cluj (1975-1981). În calitate de compozitor, Tudor Jarda a scris muzică de teatru, vocal-sinfonică, simfonică, balet, muzică de cameră, corală. Totodată, este recunoscut ca etnomuzicolog deoarece a făcut culegeri de folclor, prelucrând cântece populare, conducând formații corale țărănești și ansambluri de trișcari. Pe de altă parte, Tudor Jarda și-a exercitat activitatea muzicologică prin scrierea unor articole, studii, eseuri în diverse reviste de specialitate. Ca o recunoaștere a tuturor meritelor sale, compozitorul a fost distins cu Ordinul Muncii (1959), cu titlul de Artist Emerit (1964), cu Ordinul Meritul Cultural (1969) și cu premiul Uniunii Compozitorilor (1964). Cf. Viorel Cosma, *Muzicieni din România – Lexicon bibliografic*, vol. IV, Editura Muzicală, București, 2001, pp. 179-183.

³⁷ Ligia Toma-Zoicaș, „Tudor Jarda – Liturghia Sfântului Ioan Gură de Aur”, în *Muzica*, nr. 4/1992, București, pp. 17-35.

³⁸ Zeno Vancea, *Creația muzicală românească*, vol. II, Editura Muzicală, București, 1978, p. 351.

unei lucrări mute a gândului“³⁹. Dar, arătând cele două surse de inspirație din creația sa (folclorul românesc și muzica sacră), Viorel Cosma afirmă: „De o prețuire aparte s-au bucurat mai ales baletul *Luceafărul de ziuă* și *Liturghia* în stil greco-oriental, unde a valorificat mai ales balada populară și cântecul bisericesc specific cântării de strănă transilvănene. Apelul la ritualul folcloric [...] rămâne o altă trăsătură caracteristică a creației lui Tudor Jarda care însă l-a apăsât prea puternic [...]“⁴⁰.

Stilistica și limbajul *Liturghiei* permite interpretarea acesteia atât de către un ansamblu coral cu pregătire elevată, cât și de către un cor de amatori. Intenția compozitorului a fost tocmai aceea de a crea o liturghie pe care o poate interpreta orice grup sau cor al unei biserici de cult ortodox sau greco-catolic, și care să fie accesibilă publicului larg, nu doar celui avizat.

Arhitectonica lucrării, dictată la nivel macrostructură de derularea/rânduiala slujbei religioase, este alcătuită din contrapunerii contrastante din punctul de vedere al organizării texturale: discurs omofon-armonic, segmente monodice, dublări în terțe, octave, cvinte și octave, caracter imitativ sau contrapunctic, cadențe modale sau de tip coral. Pe parcursul *Liturghiei*, compozitorul a notat cu strictețe indicațiile de tempo, agogice sau dinamice ale partiturii. Zeno Vancea, în volumul *Creația muzicală românească*, dedică un capitol compozitorului Tudor Jarda, capitol în care surprinde particularitățile creației corale ale acestuia sub aspectul armoniei și al utilizării vocilor, afirmând că el „folosește în mod frecvent atât în părțile concepute omofon, cât și în acelea în care scriitura contrapunctică are un rol preponderent, armonia modală, în unele cazuri polimodală. În timp ce în unele piese corale el se servește de ison ca mijloc de stăpânire a melodiei, atât de caracteristic pentru practica populară în alte piese, el valorifică cele mai diverse procedee contrapunctice cum sunt imitația severă (canonul) și liberă, inversări, diminuări și augmentări, precum și scriitura în stil fugato“⁴¹.

Liturghia Sfântului Ioan Gură de Aur de Tudor Jarda este alcătuită din răspunsuri liturgice, antifoane și axioane, fiind gândită ca nivel de dificultate, de la simplu la complex. Lucrarea debutează cu răspunsurile *Doamne îndură-te spre noi* care au la bază unisonul, utilizat din rațiune corală, un bun procedeu pentru acordaj, indispensabil corurilor de amatori. Primul răspuns are la bază acest procedeu, cât și o bicordie, iar cel de-al doilea răspuns – o tricordie.

³⁹ Ligia Toma-Zoicaș, *Op.cit.*, p. 17.

⁴⁰ Viorel Cosma, *Muzicieni din România – Lexicon bibliografic*, vol. IV, Editura Muzicală, București, 2001, pp. 181-182.

⁴¹ Zeno Vancea. *Op. cit.*, p. 354.

1. Unison, bicordie

2. Unison, tricordie

mf *p* *pp*

S
A
T
B

A - min Doamne ndu-ră-te spre noi *Doamne-ndu - ră-te spre noi.*

Ex. 1 – *Liturghia valahă*, răspunsul 1 și 2, măs. 1-3, 4-5

Remarcăm abundența de indicații dinamice, fapt ce demonstrează precizia cu care autorul dorește să se interpreteze lucrarea, prin creșteri mici de nuanțe, care să nu impiețeze asupra atmosferei de smerenie și rugăciune. Formulele ritmice din răspunsuri sunt simple, iar celelalte două răspunsuri din incipitul *Liturghiei* respectă aceleași principii, doar că ultimul cadențează pe un trison major pe do, într-o structură modală mixolidiană (do – re – mi – fa – sol – la – sib – do).

p *mp* *mp*

S
A
T
B

Doamne ndu-ră - te spre noi *Doamne ndu-ră - te spre noi.*

trison major pe do
structură mixolidiană

Ex. 2 – *Liturghia valahă*, răspunsul 3 și 4, măs. 6-7, 8-9

Tudor Jarda speculează în răspunsul al șaptelea ciocniri de secunde, toate încadrate de fapt în acorduri cu septimă și nonă, în timp ce vocea inferioară realizează o pedală.

mp *mp* *mp*

Soprano
Alto
Tenor
Bass

Doam-ne-ndu-ră-te spre noi. *Doam-ne-ndu-ră-te spre noi.*

Ex. 3 – *Liturghia valahă*, răspunsul 7, măs. 17-18

Primul *Antifon - Binecuvântează* reprezintă o îmbinare dintre melosul folcloric și ehurile psaltice care, contopite, își pun amprenta asupra parametrului melodic al liturghiei. Salturile vocilor sunt utilizate cu precauție, pentru a sublinia caracterul modal. Conform analizei realizate de către Ligia Toma-Zoicaș, se poate identifica aici o similitudine cu glasul bizantin 8 și 4⁴².



Ex. 4 – *Liturghia valahă*, Antifonul 1 – *Binecuvântează*, măs. 5-8 (sopran): corespondențe cu glasurile bizantine

Ex. 5 – *Liturghia valahă*, Antifonul 1 – *Binecuvântează*, măs. 5-8

Ligia Toma-Zoicaș subliniază însă și aspecte importante în ceea ce privește valorificarea melosului psaltic și a celui folcloric, parametrul melodic din *Liturghia valahă* a lui Tudor Jarda prezentând următoarele particularități: „caracterul modal, de un diatonism (preponderent) pur al liniei melodice, evoluția prin trepte alăturate, adesea în pași mici, în care salturile sunt distribuite atent, cu parcimonie, o vădită grijă pentru eliminarea elementelor care încarcă sau împovărează –

⁴² Ligia Toma-Zoicaș, *Op. cit.*, p. 20.

de unde și simplitatea acestor linii; o ultimă trăsătură cu valoare specială este legată de expresia de puritate pe care acest melos o aduce⁴³.

Îngemănarea dintre sugestia folclorică și melosul psaltic se regăsesc și în *Antifonul II – Unule născut*, în care însă balanța înclină spre muzica de strănă. Acest fragment prezintă o formă tristrofică cu repriză dinamizată, ce debutează cu un prolog:

Prolog

Soprano
Alto
Tenor
Bass

mp
mp
mp *pedală*

Și - a-cum și pu - ru - rea și în ve - cii ve - ci - lor, A - min. U - nu - le năs - cut

A
p unis.

Ex. 6– *Liturghia valahă*, Antifonul II – *Unule născut*, Prolog, măs. 1-4

Strofa A evocă muzica de strănă, prin unisonul vocilor feminine, ce evoluează pe isonul de cvintă perfectă (fa – do), intonat de către tenori și bași. Acesta este un procedeu la care autorul apelează frecvent în lucrarea sa, tocmai pentru a pune în evidență textul liturgic și caracterul psaltic.

S.
T.
B.

p unis.

U - nu - le năs - cut fi - u - le și cu - vin - te a lui Dum - ne - zeu. și ai pri -

ce - la ce ești fă - ră de moar - ve

Ex. 7 – *Liturghia valahă*, Antifonul II – *Unule născut*, Strofa A, măs. 4-9

Compozitorul construiește o gradație din punctul de vedere al dificultății tehnicilor de interpretare corală; adoptând o scriitură contemporană, dar nicidecum una de avangardă, Tudor Jarda conturează prin discursul muzical o trecere treptată de la simplu la complex. Momentele ce

⁴³ Ligia Toma-Zoicaș, *Op. cit.*, p. 17.

solicită mai mult capacitățile ansamblului sunt, fără îndoială, cele în care compozitorul adoptă tehnici imitative stricte, sau libere, așa cum se pot observa în fragmentul următor:

The musical score is for a choral setting, likely of the Nativity story, in Romanian. It features four vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are in Romanian, and the music is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature (C). The score includes dynamics such as *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *pp* (pianissimo). Red arrows highlight specific phrases in the lyrics.

First System:

- Soprano:** *pen-tru mân-tu - i - rea noas -*
- Alto:** *și ai pri - mit* (highlighted with a red arrow)
- Tenor:** *te pen-tru mân-tu - i - rea*
- Bass:** *și ai pri-mit pentru mân-tu - i - rea* (highlighted with a red arrow)

Second System:

- Soprano:** *tră a - te în-tru - pa din Sfân - ta Născă-toa - re de Dum-ne - zeu*
- Tenor:** *noas - - tră*
- Bass:** *noas - - tră*

Ex. 8 – *Liturghia valahă*, Antifonul II – *Unule născut*, Strofa A, măs. 9-15

Incipitul strofei B, face trimitere la cântarea de strănă din zona Ardealului și a Banatului, iar alterarea coborâtoare a trepte a V-a a modului *mi* eolic subliniază sonor ideea de răstignire și moarte a lui Iisus Hristos. Nuanța de *f* utilizată, unisonul, dar și mersul în octave paralele al întregului ansamblu coral, conturează un caracter dramatic, menit să descrie moartea Mântuitorului și suferința Fecioarei Maria:

2

17 **B** pedală

S.

T.

B.

21

S.

T.

B.

Ex. 9 – *Liturghia valahă*, Antifonul II – *Unule născut*, Strofa B, măs. 17-27

Cea de-a treia strofă, A1, are la bază un discurs de tip omofon, vocile sunt distribuite într-o relație strânsă, sprijinind prin sunete semnificația Sfântei Treimi. Când textul face referire la componența Trinității, Tudor Jarda schimbă distribuția acordurilor într-una mixtă, pentru a contura relația text-muzică, dar și pentru a atinge climaxul sonor, odată cu apariția sintagmei *împreună cu Tatăl*:

28 **A1**

S.

T.

B.

Ex. 10 – *Liturghia valahă*, Antifonul II – *Unule născut*, Strofa A1 și Coda, măs. 28-40

Astfel, în *Veniți să ne închinăm*, Tudor Jarda folosește anumite licențe de scriitură care nu sunt specifice limbajului tonal-funcțional, spre exemplu, începutul insistă pe treapta I și dublează terța acordului în Si b major. Treapta a III-a în terțcvart are un colorit modal, dar abundența treptei a VI-a în sextacord este un element atipic. Forța expresivă momentului este accentuată la nivel prozodic de verbele la conjunctiv: *să ne închinăm și să cădem*.

Soprano
Alto
Tenor
Bass

Si b Major: V I VI6 V4/3 I III4/3 VI6 VI6/5 I V I

Ex. 11 – *Liturghia valahă, Veniți să ne închinăm*, măs. 1-5

Cari pe Heruvimi sau *Heruvicul* este de obicei o cântare melismatică în stil papadic, dar în contextul *Liturghiei valahe* reprezintă un imn important „cu legături abia perceptibile în stilul melismatic original, construit în funcție de înțelesul textului”⁴⁴. *Heruvicul* prezintă o formă tripartită cu repriză dinamizată, în interiorul căreia autorul etalează diverse procedee de compoziție ce evocă muzica bizantină sacră, precum și utilizarea pedalei-unison și evidențierea unei voci solo pentru a crea efectul de cântare de strană; mixturi de terțe paralele la soprano și alto, respectiv cvinte paralele la tenor și bas. În cadrul acestei părți, armonia modală este perfect adecvată, iar gruparea vocilor în formula sopran-alto și tenor-bas corespunde într-unul din corurile sale cele mai îndrăgite, *Mă luai, luai*.

⁴⁴ *** *Dicționar de termeni muzicali*, Editura Enciclopedică, București, 2008, p. 89.

Soprano Alto

Rar

A - min.

Tenor

A - min.

Solo de tenor

scență la 5^{ta} superioară

Bass

mixolidian pe sol

Noi ca - ri

Noi ca - ri pe He - ru - vimi

Noi ca - ri pe He - ru - vimi

Noi

Ca - ri pe

10

Expunere în terțe paralele

mf > p

Dialog

p

S.

He - ru - vimi

Cu tai - nă în - chi - pu - im

cu tai - nă, în - chi - pu - im

T.

în - chi - pu - im

cu tai - nă

B.

pe He - ru - vimi

cu tai - nă

Ex. 12 – Liturgia valahă, *Cari pe Heruvimi*, măs. 1-18

În cadrul reprizei dinamice, autorul apelează la o imitație în *stretto*, în care prelucrează motivul melodico-ritmic *Toată grija cea lumească*, aducând astfel un binevenit contrast de scriitură cu momentele anterioare, de substanță omofonică:

7

S.

chi - pu - im

T.

chi - pu - im

B.

Toa - tă gri - ja cea lu - meas - că

Imitație în stretto

p

Toa - tă gri - ja cea lu -

11

S.

Toa - tă gri - ja cea lu - meas - că

T.

meas - că

B.

de la noi să

Ex. 13 – *Liturghia valahă, Cari pe Heruvimi*, măs. 39-47

Un exemplu asemănător de contrapunctare îl regăsim în *Ca pe împăratul*, dar de această dată, Tudor Jarda îmbină imitația celular-motivică (ATB), iar în continuarea motivului utilizează pedala ca mijloc de expresie ce determină crearea efectului de ison în cadrul cântării de strună:

Soprano
Alto
Tenor
Bass

mim. *p*

Pe cel ne-vă-zut în-con-ju-rat

Imitație celular-motivică Pedală - efect de ison

Ex. 14 – *Liturghia valahă, Ca pe împăratul*, măs. 6-14

Remarcăm ideea de Trinitate în două fragmente a unor două imnuri diferite, *Pe Tatăl – Cu vrednicie*, în care compozitorul utilizează aceleași tipuri de acorduri, precum și profilul melodic, cu mici modificări ritmice datorate prozodiei:

Soprano
Alto
Tenor
Bass

p

Pe Ta-tăl pe Fi-ul și pe Sfân-tul Spi-rit Tre-i-mea cea-de-o-fi-

Ex. 15 – *Liturghia valahă, Pe Tatăl*, măs. 1-9.

Soprano
Alto
Tenor
Bass

p

Tă-ta-lui și Fi-u-lui și Sfân-tu-lui Spi-rit Tre-i-me

Ex. 16 – *Liturghia valahă, Cu vrednicie*, măs. 5-9

Dacă punem în paralel cele două exemple muzicale, vom observa că Triada Tatăl-Fiul-Sfântul Spirit formează în planul superior, la sopran, un tricord la-si-do ce formează la rândul lui, intervalul de terță mică care este egal cu trei semitonuri. Cifra trei este regăsită de mai multe ori în contextul

Liturghiei. De asemenea, Treimea determină un alt tricord si-do-re ce formează intervalul de terță mică. Se observă similitudinea acordurilor folosite pentru *Tatăl*, cât și pentru *Fiul*, astfel putem folosi ca argument citatul biblic Ioan 10:30: *Eu și Tatăl una suntem*. Pe de altă parte, acordurile utilizate pentru *Sfântul Spirit* sunt diferite față de cele menționate anterior, astfel găsim echivalentul biblic în Ioan 14:9 *De atâta vreme sunt cu voi și nu m-ați cunoscut?*

Ex. 17– *Liturghia valahă, Pe Tatăl și Cu vrednicie*, măș. 1-9 și măș. 5-9

Tudor Jarda evidențiază cât mai natural textul liturgic și adaugă măsuri alternative în unele situații. Partea centrală a *Liturghiei* este considerat imnul *Sfânt* care are o formă tristrofică cu repriză și are ca scop pregătirea tainii prefacerii. Strofa a II-a, B, demarează cuvântul de mărire *Osana*. În cadrul acestui segment este o imitație celular-motivică, iar scriitura este de tip fugato. Astfel, basul este cel care generează motivul care va fi secvențat la celelalte voci:

Ex. 18 – *Liturghia valahă, Sfânt*, măș. 12-18

Astfel, vocile evoluează liber, iar polifonia se disipează armonic prin unison și octave. În prima secțiune a imnului *Să se umple gurile* se utilizează tehnica *responsorium* și *tutti*. În cazul nostru, partida bașilor deține rolul de *responsorium*.

Ex. 19 – Liturgia valahă, *Să se umple gurile*, măs. 1-6

În *Să se umple gurile*, finalul este aproape identic cu cel al *Ca pe împăratul* în care motivul *Aleluia* evoluează în mixturi de terțe și cvinte paralele:

Ex. 20 – Liturgia valahă, *Să se umple gurile*, măs. 19-26

Ex. 21 – Liturgia valahă, *Ca pe împăratul*, măs. 14-22

Fie numele Domnului reprezintă imnul care concludă Liturgia Sfântului Ioan Gură de Aur de Tudor Jarda. Scriitura este primitivă și face referire la *cantus gemellus*, tip de cântare în terțe paralele specific Evului Mediu:

Ex. 22 – Liturgia valahă, Fie numele Domnului, cantus gemellus, măs. 1-7

Acest tip de cântare antifonică este redată prima dată de partida vocilor masculine, continuată de partida vocilor feminine. Motivul ciclic al acestei *Liturgii valahe* este evidențiat prin unisonul *Doamne îndură-te spre noi*, care apare în incipitul lucrării. De această dată, unisonul este folosit din rațiune corală, un bun procedeu pentru acordaj, având în vedere că a fost scrisă pentru orice formație, indiferent de gradul lor de educație muzicală.

Ex. 23 – Liturgia valahă, Fie numele Domnului, măs. 16-21

Concluzii

Muzica corală religioasă românească a cunoscut o dezvoltare substanțială în secolul XX. Majoritatea creatorilor de muzică corală religioasă s-au axat în lucrările lor pe ethosul muzicii bizantine, preluând elemente melodico-ritmice sau texte din repertoriul liturgic pe care le-a prelucrat cu ajutorul tehnicilor de compoziție specifice, cu tentă modală. Lucrările de acest tip au în componență intonații ale melosului bizantin, apuseană gregoriană, dar și cu valențe

tradiționale românești. Alte *Liturghii* de acest tip se încadrează în panoplia compozitorilor: Gheorghe Dima, Augustin Bena, Iacob Mureșianu, Liviu Comes, Valentin Timaru.

Bibliografie

*** *Dicționar de termeni muzicali*, Editura Enciclopedică, București, 2008.

Balaban, Larisa, „Genul Liturghiei și realizarea lui în creația compozitorilor moldoveni“, în *Akados*, nr. 2, iunie 2009, Chișinău.

Cosma, Viorel, *Muzicieni din România – Lexicon bibliografic*, vol. IV, Editura Muzicală, București, 2001.

Cosma, Octavian Lazăr, *Universul muzicii românești. Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România (1920-1995)*, Editura Muzicală, București, 1995.

Dogaru, Anton, „Muzica corală contemporană (1963-1982)“, în *Muzica*, nr. 6/1982, București.

Jarda, Tudor, *Armonia modală, cu aplicații la cântecul popular românesc*, MediaMusica, Cluj-Napoca, 2007.

Haplea, Ioan, „Tudor Jarda. Portrait, Rost and Rostire“, în *Musicology Papers*, vol. 32, nr. 2, Cluj-Napoca.

Moraru, Emilia, „Creația corală liturgică românească contemporană“, în *Studiul Artelor și Culturologie: istorie, teorie, practică*, nr. 2/2014, Chișinău.

Nedelcuț, Nelida, *Cu Tudor Jarda despre Tudor Jarda*, Editura Tradiții Clujene, Cluj, 2012.

Pop, Adrian, *Recviemul românesc*, Editura Media Musica, Cluj, 2004.

Stanciu, Vasile, „Tudor Jarda and his Wallachian Liturgy“, în *Studia Universitatis Babeș-Bolyai*, nr. 2/2012, Cluj-Napoca.

Temeș-Țiplea, Bianca, „Jocul cu mărgelile de sunete: magister musicae Dorin Pop, la centenarul nașterii“, în *Muzica*, nr. 1/2008, București.

Temeș-Țiplea, Bianca, „Tudor Jarda and his Folklore – Inspired Choruses: Affinities, Context, Stylistic Positioning“, în *Musicology Papers*, vol. 28 Supplement, Cluj-Napoca.

Temeș-Țiplea, Bianca, *Augustin Bena – Monografie*, Editura Risoprint, Cluj-Napoca, 2004.

Timaru, Valentin, „Tudor Jarda. Portrait“, în *Muzica*, nr. 8/1984, București.

Toma-Zoicaș, Ligia, „Tudor Jarda – Liturgia Sfântului Ioan Gură de Aur“, în *Muzica*, nr. 4/1992, București.

Vancea, Zeno, *Creația muzicală românească*, vol. II, Editura Muzicală, București, 1978.

Două Imnuri⁴⁵ dedicate Fecioarei cu ocazia Centenarului Congregației Surorilor Maicii Domnului. Istoric. Geneză. Semnificație.

Dr. Luminița Gorea

Introducere.

Am abordat acest subiect cu scopul de a întregi tabloul general al istoriei prezente a muzicii religioase românești, cu o fațetă mai puțin expusă și explorată în domeniul cercetării, și anume cu informații legate de activitatea muzicală din cadrul Bisericii Greco-Catolice de la noi din țară. În acest demers, un eveniment crucial l-a constituit sărbătorirea a 100 de ani⁴⁶ de la înființarea Congregației Surorilor Maicii Domnului⁴⁷ (în 2021), ocazie pentru care au fost compuse special două Imnuri dedicate Fecioarei Maria - ce constituie subiectul acestui studiu – care au fost apoi înregistrate pe un CD alături de alte cântece mariane, concretizându-se într-un Album intitulat *Cântări închinare Maicii Preacurate*.

Scurt istoric al Congregației Surorilor Maicii Domnului

Pentru a avea o imagine completă, vom începe demersul nostru cu prezentarea cadrului în care au luat ființă aceste două cântece religioase, amintind faptul că în decursul istoriei muzicii, mănăstirile constituiau principalele focare de cultură, și că în cadrul acestora a fost posibilă constituirea și dezvoltarea acestui gen aparte de muzică cultă, legată de ritul religios, la care astăzi când facem referire, îl numim în general muzică religioasă.

Acest context în cadrul căruia au luat naștere cele două cântece, l-a constituit Congregația Surorilor Maicii Domnului, o comunitate de surori înființată în anul 1921⁴⁸, de către Mitropolitul Dr. Vasile Suciu⁴⁹ (1873-1935) în Biserica Unită cu Roma, Greco-Catolică, implicat sufletește în activitatea acestei congregații, dar și în domeniul științific și în viața social-politică a țării în calitate de Senator de drept în Parlamentul României Mari. În întreaga sa activitate a căutat binele și formarea plenară a omului în societate, dorind să clădească o societate sănătoasă, obținută printr-o dezvoltare armonioasă a persoanei umane, punând mai înainte de toate bazele unei formări

⁴⁵ <https://dexonline.ro/definitie/ihn>.

⁴⁶ <https://surorile-cmd.ro/ro/news/centenarul-congregatiei-surorilor-maicii-domnului-sarbatorit-la-blaj/>.

⁴⁷ <https://surorile-cmd.ro/ro/>.

⁴⁸ <https://surorile-cmd.ro/ro/crampeie-din-istoria-cmd/>.

⁴⁹ <https://surorile-cmd.ro/ro/fondator/>.

umane, pe fondul căreia „să clădească edificiul spiritual: credința și cunoașterea lui Dumnezeu”⁵⁰. Mitropolitul Dr. Vasile Suciu este considerat părintele fondator al acestei Congregații, el fiind „cel dintâi mitropolit al Bisericii Române unite cu Roma, greco-catolică după constituirea României Mari prin actul istoric de la 1 decembrie 1918, fiind întâistătător al Provinciei mitropolitane de Alba Iulia și Făgăraș între anii 1920-1935”⁵¹, cu studii la Roma. Acolo a venit în contact cu realitatea bisericii catolice universale, conștientizând beneficiul și utilitatea socială a unei astfel de congregații pe care a reușit să o fondeze la data de 2 februarie 1921 la Blaj, unde a fost promulgat documentul oficial⁵² în care erau cuprinse și programul și scopul acesteia, având la bază „spiritul rugăciunii și al muncii” realizat „cu ajutorul darului preaputernicului Dumnezeu”⁵³.

Pe de altă parte, Blajul apare în diverse documente ca unul dintre cele mai importante centre culturale românești⁵⁴ de la începutul secolului XX, alături de Brașov, Sibiu și Lugoj, în acea perioadă încă neexistând școli muzicale specializate la noi în țară, acestea vor apărea puțin mai târziu. Ceea ce dorim să reliefăm este faptul că astăzi, când în România există o seamă de instituții muzicale specializate, Universități, Conservatoare și Facultăți de muzică acreditate și recunoscute în țară și în străinătate, și activitatea surorilor care se ocupă de activitatea muzicală din această congregație s-a îmbogățit cu studii muzicale și cunoștințe elevate de specialitate, care permit derularea unei activități muzicale de înalt nivel, depășind cu mult nivelul celei de acum un secol.

Și dacă începuturile activității acestei congregații se leagă de numele celei care a fost prima Superioară generală, Sora Maria Febronia (Leontina Mureșan), învățătoare și profesoară de limba germană, astăzi comunitatea surorilor are în mijlocul ei câteva surori cu studii muzicale, care pe lângă celelalte activități, se ocupă și de instruirea muzicală a celor care alcătuiesc mica formațiune corală camerală cu care fac față evenimentelor din viața comunității.

Cele două imnuri⁵⁵: *Fecioară, Stea între fecioare* - muzica Șerban Marcu, și *Imnul îngerilor* - muzica Cristian Bence-Muk. Geneză. Mesaj muzical și spiritual. Scop final

⁵⁰ Idem, Sursa cit.

⁵¹ Idem sursa cit.

⁵² Ibidem.

⁵³ <https://surorile-cmd.ro/ro/fondator/>.

⁵⁴ Vancea, Zeno, *Creația muzicală românească sec. XIX-XX*, vol. I, București, Editura Muzicală, 1968, p. 197.

⁵⁵ Timaru, Valentin, *Dicționar noțional și terminologic (prolegomene ale unui curs de analiză muzicală)*, Editura Universității din Oradea, 2004, pp. 13-14.

Geneza celor două Imnuri. În așteptarea sărbătorii centenarului, știut fiind faptul că sărbătorirea unui centenar de activitate reprezintă pentru orice comunitate un eveniment de importanță deosebită, surorile s-au pregătit din timp. Reverberațiile pe care acest eveniment le-a adus cu sine în sufletele dedicate ale surorilor, au făcut-o pe Maica Teodorina, Superioara generală a Congregației, să inițieze o pregătire specială și din punct de vedere muzical, și împreună cu sora Dominica, absolventă a Academiei de muzică „Gheorghe Dima” din Cluj-Napoca, cea care conduce acest mic ansamblu coral, s-au ocupat îndeaproape de acest aspect, începând cu selectarea textelor, aceasta constituind o primă etapă a genezei celor două cântece. Textele au fost alese în funcție de criteriile corespunzătoare scopului și misiunii congreției, ținându-se cont ca acestea:

- să fie rugăciuni;
- să aibă profunzime spirituală, neintenționând să primeze arta poetică;
- să fie închinare Maicii Domnului, având în vedere misiunea⁵⁶ și recunoștința pe care surorile o poartă Maicii Domnului, Mama și Ocrotitoarea acestei Congregații.

Textele au avut și ele un scurt istoric, în primul rând au fost inspirate de operele poetice a trei autori, cunoscuți în cadrul bisericii greco-catolice: pr. Canonic Nicolae Pura, ce se regăsesc în cunoscutul poem *Simfonia Mariei*, nume cu profundă rezonanță în sufletele surorilor, apoi pr. Ion M. Gârleanu *OFMConv.* versuri redactate în colecția *Poezii și Comentarii*, și două poezii publicate în volumul *Torc fire de lumină*, aparținând lui Elis Zugravu (sr. M. Magdalena CMD).

Următoarea etapă a fost cea în care s-a luat legătura cu compozitorii: Șerban Marcu și Cristian Bence-Muk, ambii absolvenți ai clasei de compoziție, în prezent cadre didactice la Academia Națională de Muzică „Gheorghe Dima” din Cluj-Napoca, doi compozitori cu har, care au înțeles mesajul din profunzime al acestor texte, și au compus o muzică adecvată ca sens și semnificație.

În a treia etapă, după ce au fost compuse aceste lucrări, au fost preluate de surori și au început repetițiile, în mai 2020, la începutul Pandemiei. Și cum cei care îl cunosc pe Dumnezeu știu că toate lucrurile sunt bine rânduite spre slava Lui, în această perioadă, datorită restricțiilor impuse, ieșind din alte misiuni sociale, surorile au avut la dispoziție timpul necesar pregătirii temeinice și profesioniste, cu cea mai mare dedicare, a acestor cântece, care s-a concretizat într-

⁵⁶ <https://surorile-cmd.ro/ro/identitate/>.

un Album imprimat pe CD, lansat la data de 8 septembrie 2021, cu ocazia sărbătorii Hramului Mănăstirii *Adormirea Maicii Domnului* din Cluj. (A se vedea Anexa, Fig. 3)

Mesaj muzical și spiritual

Acest album de cântări mariane⁵⁷ în care se regăsesc și cele două imnuri abordate, s-a constituit ca un buchet de cântece-rugăciuni dedicate aniversării Anului Centenar al Congregației, care pun în lumină chipul imaculat al Fecioarei Maria și virtuțile ei speciale și sensibilizează sufletele ascultătorilor, apropiindu-i sufletește de Mama Cerească – modelul ideal al dragostei față de Dumnezeu și față de oameni⁵⁸. De asemenea, cântările exprimă iubirea filială pe care surorile o poartă în sufletul lor pentru darul chemării în această familie călugărească pusă sub ocrotirea Preasfintei Fecioare Maria, comunitate în care își trăiesc vocația de a-l urma pe Cristos, străduindu-se în viața cotidiană să armonizeze viața de rugăciune cu slujirea apostolică, după modelul Preasfintei Fecioare Maria - Maica Domnului, dăruindu-se în slujirea semenilor lor. Pe coperta albumului ne-a atras atenția în mod deosebit următoarea frază: „Cântările dedicate Maicii Domnului înregistrate pe acest CD pun în valoare comoara de frumusețe lirică și spiritualitate moștenită de la înaintași și transmisă în timp, din generație în generație“, ca încununare a misiunii lor realizată prin muzică.

Din cuprinsul acestui album, ne-am oprit atenția asupra celor două lucrări menționate mai sus: *Fecioară, Stea între fecioare* - muzica Șerban Marcu, și *Imnul îngerilor* - muzica Cristian Bence-Muk (vezi Anexa).

Deși ambele creații prezintă caracteristici specifice imnurilor, se pot observa prezențe distincte ale acestora în cele două lucrări: *Imnul îngerilor*, scris în tonalitatea mib minor, aduce în urechile ascultătorilor sugestia cea mai suavă a expresiei muzicale întruchipând floarea de crin, simbol de puritate și candoare, recunoscută în creștinism ca simbol al iubirii pure, feciorelnice, redată de glasurile cristaline ale surorilor în tempo-ul moderat indicat de compozitor, în ritmul lin și armoniile simple ale împletirii cu deosebită dibăcie a celor două voci. Punctul culminant al lucrării este marcat de o cezură, care readuce în prim plan mesajul central: Fecioară, maica păcii/

⁵⁷ Albumul cuprinde 14 cântece dedicate Mariei, dintre care doar două poartă denumirea concretă de Imnuri, însă având în vedere definiția pe care DEX al limbii române o atribuie imnului, doar patru dintre ele nu întrunesc acest criteriu, astfel că am considerat mai oportună această denumire a albumului.

⁵⁸ Pierre Claverie, *Maria – vie printre noi. Șapte zile în preajma ei.*, Editura ARCB, București, 2017, p. 4.

pacea lumii, Regina păcii drepte, Marie templul Păcii, încheind conclusiv toate cele 4 strofe cu esența: „darul pruncului Isus“.

Cealaltă lucrare, deși cu un titlu de referință foarte clar: *Fecioară, Stea între fecioare*, pare să aibă o dinamică mai apropiată de specificul unui imn, confirmată de incipitul anacruhic și de ritmica punctată oarecum caracteristică imnurilor solemne, și de tonalitatea Sib major care creează în mintea ascultătorilor imaginea strălucitoare a Reginei Maria, prin interpretarea plină de simțire a micului cor al surorilor Congregației.

Deși fiecare dintre aceste lucrări descrie prin textul poetic și muzical o imagine diferită a Mariei, în ansamblu întregesc imaginea acesteia în mintea și sufletul ascultătorului, nu doar prin semnificațiile semantice, ci mai ales prin mesajul emoțional adresat acelei părți umane care vibrează în rezonanță cu undele sonore, mesaj transmis de la suflet la suflet prin acest limbaj universal care îl constituie muzica. Așadar putem afirma că aceste cântece au dus la sufletele ascultătorilor mesajul de profunzime atingându-și scopul: acela de a realiza misiunea acestor membre ale corului prin intermediul muzicii, o formă de slujire pentru care Dumnezeu le-a dăruit cu har.

Lucrările au fost scrise pe două voci, deoarece numărul destul de mic al surorilor membre ale ansamblului nu permite o interpretare pe 3 sau 4 voci, iar pe de altă parte, în cazul abordării lucrărilor pe două voci corala poate face față oricărui eveniment din viața comunității, deși la evenimente de importanță majoră surorile se bucură de ajutoare de nădejde, câteva persoane din cadrul comunității greco-catolice clujene, cu studii muzicale de specialitate, absolvenți ai Conservatorului clujean: conf. univ. dr. Cristina Mureșan, prof. Angela David, prof. Monica Cerghizan, stud. Antonia Jarda.

Pe lângă acestea, cei doi compozitori, deși cadre didactice cu atribuții multiple, ambii conferențieri universitari, au răspuns solicitării surorilor, arătându-se chiar încântați de această propunere de colaborare care a decurs foarte bine, iar în urma rezultatului obținut au privit cu mare satisfacție această experiență. În cele ce urmează, vom expune părerile celor doi compozitori referitoare la aceste compoziții ce au luat naștere ca fruct al acestei colaborări.

În continuare am considerat oportun să prezentăm opiniile celor doi compozitori referitoare la acest gen de muzică, ca două dintre cele mai avizate păreri în acest domeniu.

Cristian Bence-Muk despre compozițiile sale:

„Deși pare simplă, scriitura pe două voci este deosebit de pretențioasă, mult mai complicată decât cea pe patru voci, deoarece trebuie să conțină/sugereze întregul conținut armonic într-o linie melodică principală și una însoțitoare. Pe de altă parte, compozițiile pentru muzicienii amatori sunt solicitante, deoarece nu pot depăși o anumită barieră tehnică și de accesibilitate. În al treilea rând, muzica religioasă necesită o abordare specială, fiind destinată uneia dintre cele mai înalte instanțe artistice, întruchipată de Divinitate și de credincioși în egală măsură, în fața cărora nici o modă actuală, virtuozitate gratuită sau abstractizare exagerată nu rezistă. Așadar, am încercat să țin cont de aceste trei direcții, conferindu-le acestor piese corale pe două voci un limbaj muzical tradițional (tonal-funcțional, respectiv modal), iar reușita sau nereușita îndeplinirii dezideratelor mai sus menționate rămâne să fie tranșată doar de către cei care vor asculta sau interpreta aceste lucrări“.

„Muzica cu substrat religios reprezintă aproape o constantă în creația mea, de la piesa camerală *Psalmi* pentru patru instrumente (2002), la piesele corale *Rugăciune* (2002) sau *Pater Noster* (2004), până la oratoriul *Apocalipsa* (2002-2004) pentru soliști, cor mixt și orchestră sau la cele 27 de colinde vocal-simfonice (2013-2019), context în care cele patru piese corale pe două voci, scrise pentru surorile Congregației Maicii Domnului din Cluj-Napoca, reprezintă doar manifestarea cea mai recentă a acestei preocupări“.

Șerban Marcu despre compozițiile sale:

„Deși s-ar putea presupune că scrierea unei piese pentru cor de amatori este mai puțin solicitantă decât o piesă dedicată profesioniștilor, lucrurile stau și nu stau așa. Evident că o piesă pentru profesioniști presupune un nivel mai mare de complexitate a limbajului, de regulă o extensie temporală mai mare etc., dar piesele pentru coruri de amatori cer o atenție aparte din partea compozitorului/aranjorului, pentru că este nevoie de mai multă cantabilitate a liniilor melodice, de un nivel de cromatică mai redus, de stabilitate sonoră (mai puține disonanțe și modulații), de utilizarea cu măsură a procedeelelor polifonice, pe scurt, trebuie să nu se depășească un anumit nivel de dificultate. Ideal ar fi ca aranjorul să cunoască formația corală, să o fi auzit-o cântând, ca să știe care ar fi ambitusul potrivit și care-i sunt posibilitățile tehnice și expresive“.

„Necunoscând – din păcate – această formație, am stabilit cu Cristina Mureșan (care este un fel de consultant muzical al formației corale condusă de fapt de Sora Dominica) să mă rezum la două voci corale și am stabilit ambitusurile. Am sperat că muzica mea va cădea mână peste posibilitățile lor tehnice și expresive, și totul a mers bine, cu singura observație că în cele din urmă a trebuit ca unele lucrări să fie transpuse cu un ton mai jos față de partitura mea“.

„Am căutat claritatea melodică, expresivitatea, bunul raport între cele două voci, am oscilat între omofonie și polifonie (am inclus mici secțiuni imitative, care să scoată în evidență și vocea a doua). Am îndrăznit pentru două măsuri, la piesa „Mariei“ chiar și o divizare a formației în trei voci, dar nu existau resurse vocale suficiente, așa că s-a cântat în cele din urmă versiunea pe două voci“.

„Am apreciat exact lucrurile pe care am mizat când am realizat aranjamentul: acuratețe, expresivitate, căldură a sunetului, sinceritate și finețe în interpretare. M-am declarat deschis să realizez, la nevoie, alte aranjamente sau lucrări originale, pentru că sunt la rândul meu corist cu o lungă experiență. Am cântat în multe coruri, unele dintre ele de un înalt nivel profesional, și am colaborat mereu cu drag cu formațiile (așa-zise) neprofesioniste – știindu-se că vocea de tenor este rară și prețioasă –, pentru că cred că mișcarea de amatori este esențială pentru menținerea unui nivel general bun de alfabetizare muzicală, pentru a menține activ „mușchiul“ sensibilității, și pentru că arta ne menține umani, într-o lume din ce în ce mai robotizată“.

Am ținut să expunem aceste păreri ale compozitorilor, întrucât implicarea lor în acest proces de zămislire a acestor creații îi îndreptățește oarecum să exprime cea mai validă opinie despre conținutul și expresia acestor cântece. Cunoscând părerea celor care, din adâncul sufletului lor umplut de har au conceput aceste creații, vom schița câteva idei cu privire la aceste compoziții deosebite ca mesaj sufletesc și emoțional.

Nefiind creații foarte ample, s-ar părea la o primă impresie, așa cum se exprima unul dintre compozitori, că ar fi vorba despre niște simple coruri pe două voci, însă tocmai necesitatea transmiterii mesajului din text într-un limbaj capabil să deschidă sufletele celor care le ascultă, le transformă în bijuterii muzicale pretențioase. Această prețiozitate vine din capacitatea de înțelegere și totodată de exprimare a compozitorilor, care au știut exact ce au de făcut, întrucât ei dețin capacitatea de a descifra înțelesul mesajului vibrant dincolo de textul versurilor, și aici din fericire, surorile au avut buna inspirație să apeleze la cei mai potriviți compozitori pentru a obține rezultatul dorit. Acesta s-a concretizat în cele două compoziții prezentate, ale căror linii melodice - pe cât de simple ca percepție auditivă, pe atât de profunde ca mesaj spiritual și emoțional - au fost inspirate celor doi compozitori de Harul Divin, iar interpretarea a fost exersată și dusă la cel mai înalt nivel de către micul grup coral, alcătuit din 12 persoane.

Având în vedere importanța atribuită compozitorului în procesul de creație, am considerat necesar ca acest context să includă și câteva date despre cei doi compozitori menționați, pe care le vom prezenta în cele ce urmează.

Date despre compozitori.

Cristian Bence-Muk (n. 31 august 1978, Deva) a absolvit secția de Compoziție în cadrul Academiei Naționale de Muzică „Gh. Dima” din Cluj-Napoca, România, la clasa prof. univ. dr. Hans Peter Türk, promoția 2002, iar în anul 2005 a obținut titlul academic de „Doctor în Muzică”, specializarea „Creație muzicală”, sub îndrumarea acad. prof. univ. dr. Cornel Țăranu. În prezent, Cristian Bence-Muk își desfășoară activitatea în calitate de conf. univ. dr. la disciplinele „Forme și Analiză Muzicală” și „Compoziție” și este decanul Facultății Teoretice din cadrul Academiei de Muzică clujene. Creația sa muzicală cuprinde piese corale, vocale, camerale, simfonice, vocal-simfonice, operă de cameră și balet. A obținut diferite premii naționale, iar lucrările sale au fost interpretate în cadrul unor concerte în țară și străinătate (Franța, Italia, Suedia, Portugalia, Polonia, S.U.A. etc.) și au fost publicate la edituri din România și Elveția. În calitate de director de proiect, a coordonat două proiecte de cercetare finanțate de C.N.C.S.I.S. (2006-2007 și 2010-2013), proiecte care au stimulat creația, interpretarea și cercetarea muzicologică în domeniul muzicii contemporane. A fost implicat activ în diferite proiecte culturale și artistice sincretice, referitoare la relația dintre muzică, pe de-o parte și literatură, pictură, sculptură și film, pe de altă parte. Pe lângă proiectele de muzică nouă, începând cu anul 2013 a prelucrat și orchestrat 27 colinde folclorice românești în format vocal-simfonic (CD-ul „Maria se preumbla”, care a reunit primele 14 astfel de prelucrări, a fost vândut în peste 10.000 de exemplare), demers răsplătit cu un premiu de excelență pentru prelucrarea vocal-simfonică a colindelor românești - „LSM Excellence Award 2019”, Chicago. Actualmente este conf. univ. dr. la această instituție de prestigiu⁵⁹.

„Muzica cu substrat religios reprezintă aproape o constantă în creația mea, de la piesa camerală *Psalmi* pentru patru instrumente (2002), la piesele corale *Rugăciune* (2002) sau *Pater Noster* (2004), până la oratoriul *Apocalipsa* (2002-2004) pentru soliști, cor mixt și orchestră sau la cele 27 de colinde vocal-simfonice (2013-2019), context în care cele patru piese corale pe două voci, scrise pentru surorile Congregației Maicii Domnului din Cluj-Napoca, reprezintă doar manifestarea cea mai recentă a acestei preocupări”.

⁵⁹ Din CV-ul compozitorului.

Șerban Marcu (n. 1977, Brașov) a urmat cursurile Liceului de Artă din localitate. A fost admis în anul 1996 la Academia de Muzică „Gheorghe Dima” din Cluj-Napoca, la secția Compoziție, la clasa compozitorului Cornel Țăranu. A absolvit în anul 2001, rămânând cadru didactic în instituția mai sus menționată, în cadrul Departamentului de Compoziție-Dirijat, la disciplinele Armonie, Aranjament coral și Compoziție. Creația sa cuprinde lieduri (*Cinci lieduri* pentru mezzosoprană și pian pe versuri de Lucian Blaga), lucrări instrumentale (*Ecouri* pentru clarinet solo, *Narcis* pentru flaut solo, *Mirror Spiders* pentru pian etc.), lucrări camerale (*Cinci bagatele* pentru clarinet și cvartet de coarde, *ThReeILLS* pentru violă, corn și trombon, *Necântec* pentru fagot și cvintet de coarde etc.), lucrări corale (*Imnul Heruvic*, *Tânguiri*, *Tatăl nostru* etc.), un oratoriu (*Tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte*), o operă (*Lecția*), două baletе (*Arahneea* și *orfeuridice*) și poemul pentru orchestră *Acteon*. Lucrările sale au fost prezentate atât în cadrul unor concerte de autor, în Cluj și în alte orașe (Brașov, Bistrița), cât și în cadrul unor festivaluri importante (*Toamna Muzicală Clujeană*, *Festivalul Cluj-Modern*, *Săptămâna Muzicii Contemporane* – București).

De asemenea, Șerban Marcu este implicat în activitatea corală de amatori, atât ca membru și colaborator a numeroase formații, de niveluri diverse - Cappella Transylvanica, Cvintetul C'Antique, Corul Astra din Câmpia Turzii etc. - cât, mai ales, ca autor a numeroase prelucrări și aranjamente corale, în special cu muzică religioasă, dedicate acestor formații⁶⁰.

Scop. Semnificație. Încheiere

Cele două imnuri⁶¹ sunt dedicate Fecioarei Maria, al cărui model de viață și slujire este urmat cu strădanie de surorile Congregației care a fost pusă sub ocrotirea ei încă de la momentul înființării ei. Și nu doar atât, având în vedere că Maria este considerată mama noastră a credinței, care conduce credincioșii la fiul ei, reprezentând totodată modelul nostru⁶². „Prin carisma pe care au primit-o prin fondatorul lor, surorile sunt chemate să primească în credință misterul lui Cristos și să-l dăruiască aproapelui lor, după modelul Fecioarei Maria”⁶³. Asemenea celei care a primit în intimitatea ei Cuvântul lui Dumnezeu prin puterea Spiritului Sfânt, i-a dat trup din trupul său și

⁶⁰ Din CV-ul compozitorului.

⁶¹ <https://dexonline.ro/definitie/immn>.

⁶² Pierre Claverie, *op. cit.*, pp. 3-4.

⁶³ <https://surorile-cmd.ro/ro/carisma-si-spiritualitate/>.

astfel l-a adus în lume pe Isus Cristos, Fiul lui Dumnezeu și Mântuitorul tuturor oamenilor, și surorile împărtășesc această vocație de a-L primi și dăruii semenilor pe Isus, Mântuitorul omenirii.

Iar acest mic grup, constituit în Corala Congregației face acest lucru într-un mod particular, cu multă dăruire, prin răspândirea în rândul ascultătorilor a mesajului de adâncă profunzime conținut de aceste cântări⁶⁴.

Dincolo de orice analiză muzicală sau muzicologică, semnificația acestor imnuri pentru Comunitatea Surorilor din CMD este infinit superioară ca mesaj spiritual, iar interpretarea lor, dincolo de mesajul expus în cele de mai sus, reprezintă însuși parte din misiunea ce le-a fost încredințată de către Părintele fondator, Miropolit dr. Vasile Suci: *de-a apropia neamul nostru cât mai mult de Domnul, prin credință vie*⁶⁵. Misiunea comunității fiind apostolatul liturgic și apostolatul rugăciunii, acestea se regăsesc împletite armonios în această activitate corală, reprezentând totodată limbajul universal prin care sensibilizează și ating sufletele celor care ascultă aceste cântece, aducându-le lumină și pace sufletească, încredere, ajutor divin, apropiindu-i de Dumnezeu, insuflându-le tărie și speranță în confruntarea cu încercările acestei vieți.

Anexa

⁶⁴ Titus Moisesescu, *Pledoarie pentru o mai bună cunoaștere a muzicii bizantine*, Revista Muzica, nr. 4/1992, p. 107.

⁶⁵ <https://surorile-cmd.ro/ro/casa-general-manastirea-maicii-domnului-cluj-napoca/>.

Imnul îngerilor

Versuri: Pr. canonic Nicolae Păun Muzică: Cristian Bence-Mak (2020)

Moderato
♩ = 64

Soprano

1.O, Ma - ri - e, mi - la pă - cii ro - u - ra - te din se - nin... Floa - rea
2.O, Ma - ri - e, sa - lă pă - cii, po - rum - be - lui cel di - vin... Ai poa
3.O, Ma - ri - e, Doam - na pă - cii, aș - te - p - ta - rea o - me - ni - ri, Dom - ni -
4.O, Ma - ri - e, Tem - plă pă - cii, ha - rul Spi - ri - tu - lui Sfânt, Che - ză -

Alto

1.O, Ma - ri - e, mi - la pă - cii ro - u - ra - te din se - nin... Floa - rea
2.O, Ma - ri - e, sa - lă pă - cii, po - rum - be - lui cel di - vin... Ai poa
3.O, Ma - ri - e, Doam - na pă - cii, aș - te - p - ta - rea o - me - ni - ri, Dom - ni -
4.O, Ma - ri - e, Tem - plă pă - cii, ha - rul Spi - ri - tu - lui Sfânt, Che - ză -

S.

tai - ne - lor di - vi - ne, tai - na flo - ri - lor de crin, Ce - rul ha - ru - ri - lor
nit din zori de vea - curi cu o crean - gă de mla - lin... Să vea - tești din ră - să -
toa - re cu to - ta - gul bu - nă - tă - ți și al lu - bi - ri, Șa - ji - toa - re cre - din -
gi - a în - fră - ți - ri din - tre ce - ruri și pă - mânt, În - pă - ca - rea o - me

A.

tai - ne - lor di - vi - ne, tai - na flo - ri - lor de crin, Ce - rul ha - ru - ri - lor
nit din zori de vea - curi cu o crean - gă de mla - lin... Să vea - tești din ră - să -
toa - re cu to - ta - gul bu - nă - tă - ți și al lu - bi - ri, Șa - ji - toa - re cre - din -
gi - a în - fră - ți - ri din - tre ce - ruri și pă - mânt, În - pă - ca - rea o - me

S.

sfin - te, ha - rul ce - ru - lui de sus, O, Fe - cioa - ră, Mai - ca
ri - turi pă - nă - a mar - gini de a - pus, O, Fe - cioa - ră, pa - cea
cioa - ră a po - po - ru - lui su - pus, O, Re - gi - na pă - cii
ni - ri cu Să - pă - nul ei de sus, O, Ma - ri - e, Tem - plă

A.

sfin - te, ha - rul ce - ru - lui de sus, O, Fe - cioa - ră, Mai - ca
ri - turi pă - nă - a mar - gini de a - pus, O, Fe - cioa - ră, pa - cea
cioa - ră a po - po - ru - lui su - pus, O, Re - gi - na pă - cii
ni - ri cu Să - pă - nul ei de sus, O, Ma - ri - e, Tem - plă

S.

pă - cii, da - rul Prin - cu - lui I - sus!
lu - mi, da - rul Prin - cu - lui I - sus!
drep - te, da - rul Prin - cu - lui I - sus!
pă - cii, da - rul Prin - cu - lui I - sus!

A.

pă - cii, da - rul Prin - cu - lui I - sus!
lu - mi, da - rul Prin - cu - lui I - sus!
drep - te, da - rul Prin - cu - lui I - sus!
pă - cii, da - rul Prin - cu - lui I - sus!

Ex. 1. *Imnul îngerilor*

Fecioară, Stea între fecioare

Versuri: Ion M. Gălbeneț Muzică: Ștefan Măruț

Moderato ♩ = 100

1.

1. Fec - cioa - ră, Stea în - tre fec - cioa - re, Stea în - tre fec - cioa - re,
2. Fec - cioa - ră, Stea în - tre fec - cioa - re, Stea în - tre fec - cioa - re,
3. Fec - cioa - ră, Stea în - tre fec - cioa - re, Stea în - tre fec - cioa - re,
4. Fec - cioa - ră, Stea în - tre fec - cioa - re, Stea în - tre fec - cioa - re,

2.

1. Fec - cioa - ră, Stea în - tre fec - cioa - re, Stea în - tre fec - cioa - re,
2. Fec - cioa - ră, Stea în - tre fec - cioa - re, Stea în - tre fec - cioa - re,
3. Fec - cioa - ră, Stea în - tre fec - cioa - re, Stea în - tre fec - cioa - re,
4. Fec - cioa - ră, Stea în - tre fec - cioa - re, Stea în - tre fec - cioa - re,

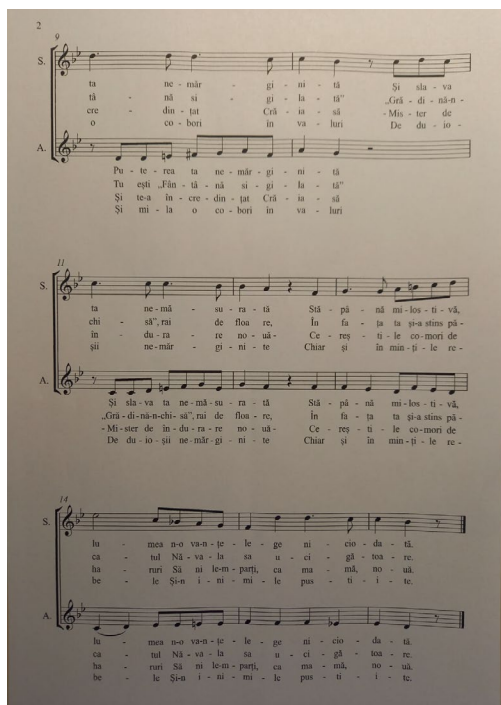
3.

1. Fec - cioa - ră, Stea în - tre fec - cioa - re, Stea în - tre fec - cioa - re,
2. Fec - cioa - ră, Stea în - tre fec - cioa - re, Stea în - tre fec - cioa - re,
3. Fec - cioa - ră, Stea în - tre fec - cioa - re, Stea în - tre fec - cioa - re,
4. Fec - cioa - ră, Stea în - tre fec - cioa - re, Stea în - tre fec - cioa - re,

4.

1. Fec - cioa - ră, Stea în - tre fec - cioa - re, Stea în - tre fec - cioa - re,
2. Fec - cioa - ră, Stea în - tre fec - cioa - re, Stea în - tre fec - cioa - re,
3. Fec - cioa - ră, Stea în - tre fec - cioa - re, Stea în - tre fec - cioa - re,
4. Fec - cioa - ră, Stea în - tre fec - cioa - re, Stea în - tre fec - cioa - re,

Ex. 2 a. Fecioară, Stea între fecioare, p. 1



Ex. 2 a.b. *Fecioară, Stea între fecioare*, pag.2



Ex. 3. CD-ul cu Cântări închinare Maicii Domnului (față-verso)

Bibliografie

Biedermann, Hans, *Dicționar de simboluri*, Editura SAECULUM I.O., București, 2000.

Claverie, Pierre, *Maria – vie printre noi. Șapte zile în preajma ei.*, Editura ARCB, București, 2017.

Moisescu, Titus, *Pledoarie pentru o mai bună cunoaștere a muzicii bizantine*, Revista Muzica, nr. 4/1992.

Timaru, Valentin, *Dicționar noțional și terminologic (prolegomene ale unui curs de analiză muzicală)*, Editura Universității din Oradea, 2004.

Vancea, Zeno, *Creația muzicală românească sec. XIX-XX*, vol. I, Editura Muzicală, București, 1968.

Bibliografie online

<https://dexonline.ro/definitie/immn>, accesat la data de 23.03.2022.

<https://surorile-cmd.ro/ro/> , accesat la data de 23.03.2022.

<https://surorile-cmd.ro/ro/fondator/>, accesat la data de 23.03.2022.

<https://surorile-cmd.ro/ro/identitate/>, accesat la data de 23.03.2022

<https://surorile-cmd.ro/ro/carisma-si-spiritualitate/>, accesat la data de 23.03.2022.

<https://surorile-cmd.ro/ro/casa-general-a-manastirea-maicii-domnului-cluj-napoca/>, accesat la data de 23.03.2022.

<https://surorile-cmd.ro/ro/crampeie-din-istoria-cmd/>, accesat la data de 23.03.2022.

<https://surorile-cmd.ro/ro/news/centenarul-congregatiei-surorilor-maicii-domnului-sarbatorit-la-blaj/>, accesat la data de 23.03.2022.

Corurile comunităților greco-catolice din Banat și cărțile lor de imnuri

Dr. Arthur Funk

Dr. Ani-Rafaela Carabenciov

Biserica Greco-Catolică a apărut pe teritoriul actual al României la sfârșitul sec. al XVII-lea și la începutul sec. al XVIII-lea, la scurt timp după ce armata Casei de Habsburg eliberase Ungaria și Transilvania de sub stăpânirea otomană și le luase în administrare. Populația românească din Transilvania avea un episcop propriu care însă era subordonat mitropolitului din Țara Românească. Se poate cu ușurință imagina cât de dificilă era menținerea confesiunii ortodoxe, dacă se are în vedere faptul că nici Mitropolitul ungro-vlah și nici Patriarhul din Constantinopol nu aveau putere echivalentă cu a Papei, iar pe de altă parte românii transilvăneni nu erau recunoscuți ca o comunitate nici din punct de vedere confesional, nici din cel lingvistic. Dominante erau cele trei „națiuni“ (de fapt, stări): nobilii calviniști maghiari, secuii și sașii luterani și cele patru „religii recepte“: calvinismul, luteranismul, catolicismul și unitarianismul. Numeroșii români ortodocși trăiau în majoritate pe pământurile nobilimii sau ale bisericii, puținii oameni liberi și nobili dintre ei acceptau adesea o altă confesiune și o altă limbă. Mai ales în sec. al XVII-lea presiunea propagandei calviniste a devenit deosebit de puternică. Astfel, românii ortodocși asupriți social și habsburgii catolici, care în nou cucerita Transilvanie se loveau de opoziția stărilor protestante, au devenit în mod natural aliați. Românii doreau să fie echivalați juridic cu celelalte stări ale Transilvaniei și sperau în eliberarea de obligații feudale, în timp ce casa domnitoare dorea să-și întărească poziția și să răspândească catolicismul.

În zona Satu-Mare, în Maramureș, precum și în regiunea din proximitatea Oradiei, convertirea românilor ortodocși la greco-catolicism a avut succes deja în ultimul deceniu al sec. al XVII-lea, rolul cel mai important avându-l aici călugărul iezuit Iosif de Kamillis. Ce-i drept, aceste regiuni au fost integrate inițial episcopiei rutene din Munkacs și abia mai târziu românii de acolo vor primi o episcopie proprie. În Transilvania propriu-zisă, episcopul Theophil a fost determinat să convoace un sinod (bineînțeles că nu e clar dacă toți protopopii au fost prezenți) și s-a stabilit că românii acceptă cele „patru puncte“ (recunoșteau primatul papei, hostie în loc de pâine dospită,

Filioque și purgatoriul), păstrându-și în același timp ritul. Românii pretindeau egalitate juridică în țară („nec habeatur Uniti amplius ut tolerate, sed ut patriae filii recepti“).⁶⁶

Abia urmașul lui Theophil, Athanasie Anghel a dus Unirea la desăvârșire, fiind sfințit din nou la Viena: în anul 1701 el a urcat în scaunul episcopal din Alba Iulia.

Tânăra comunitate confesională s-a lovit de la început de probleme grave; curând sediul principal a trebuit să fie mutat de la Alba Iulia la Făgăraș deoarece episcopul Romano-Catolic al Transilvaniei nu tolera niciun „rival“ alături de el. Greutăți a făcut și al doilea episcop greco-catolic, Pataki, deoarece fusese educat în ritul roman și voia să modifice liturghia greacă. Totodată, el s-a ocupat prea puțin de doleanțele credincioșilor români. O șansă s-a ivit prin numirea energicului Ioan Micu (Ioan Inochentie Micu-Klein) ca episcop: sub păstorirea lui, sediul episcopiei a fost mutat a treia oară, și anume la Blaj unde se află și astăzi. Inochentie Micu-Klein a dus o luptă neobosită pentru drepturile preoțimii greco-catolice, dar și pentru impunerea egalității juridice pentru poporul român. La curtea împăratului Carol al VI-lea el a avut un oarecare succes, dar în Dieta de la Cluj, unde el era singurul reprezentant al poporului român, nimeni nu i s-a alăturat, deoarece „stările“ mai sus amintite nu voiau să împartă privilegiile cu românii. Când Maria-Theresia, pentru a-și salva tronul, a avut nevoie de sprijinul stărilor Ungariei și Transilvaniei, lupta lui Micu-Klein a devenit zadarnică și el a plecat la Roma în încercarea de a continua lupta de acolo; dar nici aici el nu a avut succes și a fost nevoit în final să renunțe la titlul de episcop. Doi dintre urmașii săi, Petru Pavel Aron și Atanasie Rednic s-au comportat mai degrabă pragmatic. În perioada lor au avut loc două contraatacuri ortodoxe, care de fapt au pornit mai mult dinspre biserica sârbească (cu sediul la Carlovac); câteva sute de sate s-au reîntors la ortodoxie, în anul 1761 a fost nevoie de intervenție militară pentru a se salva ceea ce s-a putut salva. Episcopul Grigore Maior (1772-1782) a reușit apoi, prin charisma sa și în condițiile „Edictului de toleranță“ al împăratului Iosif II să readucă aproximativ 500 de sate înapoi în biserica greco-catolică. Dar, și el era dușmănit din mai multe direcții, printre alții și de cunoscutul guvernator al Transilvaniei, Samuel von Brukenthal, și a fost obligat să demisioneze. Urmășul său, Ioan Bob, s-a dovedit a fi un alt pragmatic care nu voia să se pună rău cu „stăpânirea“. Când românii, acum din ambele confesiuni în bună colaborare, au vrut să-i prezinte împăratului

⁶⁶ Mathias Bernath, *Habsburgii și începuturile formării Națiunii Române*, traducere de Marionela Wolf, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1994, p. 102, la: Nilles I, 168.

cunoscutul „Suplex Libellus Valachorum“, el a avut o reacție ambiguă, ceea ce i-a adus multe critici. Meritele sale se află în domeniul reorganizării episcopiei în sens catolic (consistoriu, capitol al Domului). Dar cea mai mare greșală a lui Ioan Bob a fost aceea de a intra în conflict cu intelectualii comunității greco-catolice: Samuel Micu, Petru Maior și Gheorghe Șincai. Aceste trei personalități cunoscute sub denumirea de „Școala Ardeleană“ au scris mai multe lucrări importante cu conținut filologic, istoric dar și politic și au demonstrat atât originea latină cât și prioritatea prezenței poporului român în Transilvania. Dar toți trei reprezentanții au trebuit să părăsească Blajul și au găsit protecție la Ignatie Darabant, episcopul greco-catolic din Oradea. Aici, în așanumitul „Partium“ (astăzi vestul României și estul Ungariei), fusese întemeiată în 1748 o episcopie greco-catolică ce cuprindea cam 100 de parohii și în jur de 40.000 de credincioși. Primul episcop (de fapt doar episcop-vicar) s-a numit Meletie Covaci. Ignatie Darabant (1788-1805) a fost întemeietorul unui seminar teologic și de învățători și a inițiat construirea catedralei din Oradea. Urmașul său, Samuil Vulcan (1806-1839) a întemeiat un liceu în Beiuș (1828) și a reușit (în anul 1821) să desprindă 72 de parohii românești din episcopia Munkacs și să le aducă sub oblăduirea sa (pentru a le salva de la ucrainizare). Tot el i-a protejat în continuare pe cei trei reprezentanți ai „Școlii ardelenе“ prin aceea că i-a așezat în poziții favorabile la Budapesta.

Anul 1848 a fost un moment important pentru românii din Transilvania și bisericile lor deoarece episcopul Ioan Lemeni și noul episcop ortodox Andrei Șaguna au reușit să adune 40.000 de țărani la Blaj și să-i determine la o bună colaborare. Românii transilvăneni au trecut de partea împăratului deoarece sperau să-și păstreze mai bine identitatea în cadrul Austriei. Episcopul Ioan Lemeni, prea apropiat de maghiari, a trebuit să demisioneze în 1850. Urmașul său, Alexandru Sperca Suluțiu, a avut onoarea de a deveni Mitropolit al Bisericii greco-catolice române (decembrie 1853). Lui îi erau subordonate diecezele Oradea și cele nou înființate din Gherla și Lugoj. Și episcopul Șaguna a devenit în 1864 Mitropolit. Dar acest lucru a fost de puțin folos după nașterea dualismului austro-ungar: Transilvania și Banatul au fost anexate Ungariei și numai cu greu s-a reușit păstrarea școlilor confesionale românești pentru a menține maghiarizarea în anumite limite. În 1912 au fost desprinse cam 70 de parohii pentru a crea episcopia greco-ortodoxă maghiară de Hajdudorogh un act de maghiarizare cu care mitropolitul Victor Mihaly niciodată nu a fost de acord.

După 1918, Biserica greco-catolică din România Mare s-a putut manifesta plenar. S-au construit noi școli, a apărut o nouă Episcopie, cea a Maramureșului, în 1930. În anul 1941, Mitropolitul Alexandru Nicolescu a refuzat să recunoască urmările Dictatului de la Viena (cedarea către Ungaria a nordului Transilvaniei). Dar aveau să urmeze și timpuri mai grele. La 1 Decembrie 1948, Biserica Greco-Catolică din România a fost desființată prin ordin de autoritățile comuniste. Biserica avea aproximativ 1900 de parohii și 1900 de biserici, în care slujeau 1835 de preoți. Existau 20 de licee pentru băieți, 14 pentru fete, 4 case de bătrâni și orfelinate, 6 tiparnițe care scoteau 20 de reviste sau ziare săptămânale și lunare, în cca 250.000 de exemplare.⁶⁷ Episcopii greco-catolici, printre ei și Dr. Ioan Bălan din Lugoj, au fost arestați și și-au petrecut ultimii ani în închisori. Bunurile materiale ale Bisericii au fost preluate parțial de statul român, parțial de Biserica Ortodoxă Română, între timp devenită Patriarhie. Mulți preoți și credincioși au trecut la ortodoxie, au existat însă și unii care au celebrat în continuare Misse în ilegalitate, sau au găsit adăpost în Biserica Romano-Catolică.

După 1990, Biserica Greco-Catolică din România a revenit la viață. Ce-i drept, multă vreme au avut loc polemici cu Biserica Ortodoxă Română, în special pe plan teologic, politic dar și juridic (retrocedarea de bunuri confiscate). Când Mitropolitul Ortodox al Banatului, Î. P. S. Nicolae Corneanu s-a împărtășit la greco-catolici el a fost aspru criticat de Patriarhie. Cine citește lucrări cu caracter istoric scrise de greco-catolici, simte că printre rânduri mai există reproșuri. Se pare că va mai dura până la împăcare...⁶⁸

Pe teritoriul Banatului au existat deja în sec. al XVIII-lea comunități greco-catolice care însă nu au putut rezista. Mai târziu, Samuil Vulcan a reușit să impună în unele sate Unirea cu Roma, dar abia în anii 1840 a apărut o comunitate mai mare la Lugoj, care în 1853 și-a întemeiat Episcopia. Aceasta se întindea pe teritoriul actualelor județe: Timiș, Caraș-Severin, Arad, Hunedoara și, parțial, Alba, deci nu era o episcopie propriu-zis „bănățeană“. De asemenea, trebuie spus că aici, în vest, orientarea spre Roma era mai mult în opoziție cu Biserica Ortodoxă Sârbă, care încerca să le impună românilor limba și identitatea slavă. Deci, până în 1918, s-a dat și aici o luptă pentru identitate, după aceea a existat o liberă desfășurare în cadrul statului român (inclusiv în domeniul muzical). Existau aproximativ 160 de parohii, școli confesionale, ziare și reviste, între

⁶⁷ Ioan M. Bota, *Istoria Bisericii Universale și a Bisericii Românești de la origini până astăzi*, Ediția a II-a, Editura Viața Creștină, Cluj-Napoca, 2003, pp. 484-485.

⁶⁸ O tratare mai largă a acestei problematice se poate citi în lucrările lui Ernst Ch. Luttner, a se vedea bibliografia.

care se distingea foaia oficială cu titlul „Sionul Românesc“. În 1948 a avut loc evenimentul de tristă amintire când biblioteca și arhiva diecezei de Lugoj au fost preluate de Mitropolia ortodoxă din Timișoara.⁶⁹ După 1990, dieceza a fost reînființată cu ajutorul fraților întru credință romano-catolici, dar și ortodocși.

Să ne îndreptăm acum atenția asupra vieții muzicale a acestei încercate biserici. La început s-a păstrat stilul de cântare ortodox și există dovezi că episcopul Grigore Maior era întâmpinat dar și salutat la plecare, în multe cazuri cu cântare. Episcopul Ioan Bob amintește printre calitățile pe care trebuie să le aibe un tânăr preot și pe aceea de a cânta bine. Fără îndoială că existau și cărți: știm că Episcopia de Blaj avea o tiparniță deja în 1750. Dar, cărțile tipărite acolo sunt între timp pierdute sau foarte greu de găsit. Abia începând cu ultima parte a sec. al XIX-lea avem date precise despre muzica și muzicienii Bisericii Greco-Catolice. Amintim aici numai cele mai importante nume: Iacob Mureșianu (1857-1917), profesor de muzică la Blaj, Francisc Hubic (1883-1947), cel care a primit o bursă din partea Episcopiei de Oradea, cu condiția de a preda apoi la Preparandia de acolo „Arta cântului și muzica, desen și gimnastică“,⁷⁰ Celestin Cherebețiu (1901-1978) și Sigismund Toduță (1908-1991), ambii profesori de muzică la Blaj (Toduță va deveni ulterior profesor de compoziție și Rector al Conservatorului de Muzică din Cluj), Tudor Jarda (1921-2007), profesor la Conservatorul din Cluj.

În episcopia din Lugoj existau coruri bisericești bune, deoarece Lugojul era un centru important al cântării corale românești. Primul cantor care ar fi condus un cor al Catedralei Greco-Catolice se numea Chepațanu sau Capetianu. Alți dirijori ai corului au fost: Josef Czeghs, Leonhard Staab, Karl Wischnofsky, Franz Scherff, Vasile Jivanca, Stefan Walker, Benjamin Densușeanu. În vremea episcopului Demetriu Radu (1897-1903), corul a obținut un statut oficial, o bibliotecă muzicală proprie și un steag (sfințit). Tot acum (1901) s-a adoptat denumirea oficială a corului: Corul Vocal Român Greco-Catolic „Lira“. Dirijor era învățătorul-cantor Iosif Miclău. Sub conducerea acestuia au fost preluate în repertoriu nu numai lucrări bisericești ci și laice, ce-i drept mai ales de compozitori români ortodocși, iar corul a început să cânte și în afara bisericii, în concerte. Sub dirijorul Ioan Ienea au avut loc primele lor turnee, au apărut primele lucrări ale unui

⁶⁹ Tamara Petrov, *Un episod nefericit în istoria bibliotecii și arhivei Episcopiei Greco-Catolice a Lugojului (1949-1953)*, în: Tamara Petrov, Viorel D. Cherciu (ed.), *Biserică și societate în Banat*, Editura Învierea, Timișoara, 2005, pp. 155-160.

⁷⁰ Blaga Mihoc, *Justiție și moralitate*, Editura Logos '94, Oradea, 2000, p. 155.

compozitor greco-catolic (Iacob Mureșianu) în repertoriu, iar în 1908 s-a întemeiat un cor de copii. Existau, deci, practic trei coruri: unul mixt, unul bărbătesc la 4 voci și unul de copii. Se cânta la evenimente ale comunității, serate muzicale și sărbători cultural-bisericești.⁷¹ Existau soliști care se produceau și se jucau piese de teatru. Caracteristică este exprimarea lui Valeriu Sasu, că activitatea corului era pusă „sub controlul moralei”.⁷² După cinci ani de întrerupere în timpul primului război mondial, a început cea mai bună perioadă a corului „Lira” sub conducerea lui Ioan Bacău. Caracteristică pentru acești ani este nu numai calitatea concertelor, ci și faptul că se colabora fără nicio rețineră cu mult mai cunoscutul cor ortodox, „Reuniunea Română de Cântări și Muzică”, condus de Ion Vidu. Se participa la mari festivaluri corale (și în străinătate) precum și la sărbători bisericești și laice. Este cunoscut că în 1922 la sfințirea Mitropolitului Alexandru Nicolescu, la Blaj au cântat 54 de coriști. În centre precum Timișoara sau Alba Iulia, corul „Lira” a oferit concerte de cea mai bună calitate, luând de asemenea parte la festivitatea de așezare în scaun a episcopului Ioan Bălan. Trebuie spus că după Marea Liturghie, cu această ocazie a fost oferită spre divertisment opereta „Baba Hârca” de Alexandru Flechtenmacher. O altă observație este că în 1937, într-un concert de la Blaj, au fost cântate și lucrări de compozitori greco-catolici (Francisc Hubic și Aurel Popovici-Racoviță).

După Al Doilea Război Mondial, corul „Lira” a mai concertat de câteva ori pentru a dispărea apoi împreună cu biserica de care aparținea. La 21 ianuarie 1990, greco-catolicii și-au putut lua din nou în primire catedrala. Unii au avut greutăți în a-și aduce aminte de răspunsurile pe care trebuiau să le dea preotului în cântare. Deja în 1983 funcționa în cadrul Bisericii Romano-Catolice un cor românesc cu numele de „Preasfânta Inimă a lui Isus”. Acum, odată libertatea redobândită, noua dirijoare Olimpia Drăgan a mărit formația. Se folosea o carte de cântări din Oradea, de dinainte de 1948. Cu încetul, repertoriul s-a diversificat prin lucrări de Francisc Hubic, Nicolae Lungu, Gheorghe Cucu, Gavriil Musicescu, Celestin Cherebețiu, Ciprian Porumbescu etc. Se poate vedea că numai doi dintre acești compozitori sunt greco-catolici. De acum, corul era prezent în toate momentele vieții bisericești: vizitațiuni pastorale, sfințiri de biserici sau de episcopi. Între alte evenimente s-a luat parte și la reînhumarea rămășițelor pământești ale lui Inochentie Micu-Klein. De asemenea, s-a participat la festivaluri corale din România (și din

⁷¹ Valeriu Sasu, în: Constantin Tufan Stan, *Societatea corală Lira din Lugoj*, Editura Marineasa, Timișoara, 2005, p. 24.

⁷² Ibidem.

Timișoara). Mai amintim că, corul catedralei din Lugoj condus de Olimpia Drăgan poartă numele de „Coborârea Spiritului Sfânt“...

Un alt cor pe care îl amintim aici este cel al Vicariatului Greco-Catolic din Timișoara. În anul 1993, Ordinul Misericordienilor a cedat comunității greco-catolice lăcașul bisericesc din strada Sf. Ioan. Inițiativa întemeierii corului a aparținut vicarului Nicolae Ovidiu Teodorescu. Dirijoare a corului a devenit profesoara de muzică Doina Boșca. Formația a apărut pentru prima dată în public pe 3 iulie 1993 la sfințirea bisericii „Sf. Iosif“. Până atunci fusese studiată și însușită *Liturghia* de Tudor Jarda, o lucrare nu tocmai facilă. An de an, corul participă la Liturghiile ecumenice care au loc la Timișoara la sfârșitul lunii ianuarie. Aici se întâlnesc greco- și romano-catolici, ortodocși, luterani, calviniști, neoprotestanți de toate nuanțele, dar și evrei. Ei primesc binecuvântarea din partea celor care îi păstoresc, apoi cântă succesiv, dar și împreună. De asemenea, anual, corul ia parte și la „Zilele muzicii Sacre“ care au loc în decembrie. Și la acest festival concertează coruri ale diferitelor comunități, dar pe scena Filarmonicii „Banatul“, fiecare prezentând cântece de Crăciun cunoscute din repertoriul românesc și internațional.

Bibliografie

Bârlea, Prălat Dr. Dr. Octavian, *Die Rumänische Unierte Kirche und der Ökumenismus der Koryphäen der kulturellen Renaissance*, în: *Perspective*, Anul V, Nr. 3-4 (19-20), ianuarie-iunie, München, 1983.

Bernath, Mathias, *Habsburgii și începuturile formării Națiunii Române (Habsburg und die Anfänge der rumänischen Nationsbildung, 1972)*, trad. Marionela Wolf, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1994.

Blaa, Mihoc, *Justiție și moralitate*, Editura Logos '94, Oradea, 2000.

Boroș, Ioan, *Unirea românilor din Lugoj*, Editura Signata, Timișoara, 2002.

Bota, Ioan M., *Istoria Bisericii Universale și a Bisericii Românești de la origini până astăzi*, Ediția a II-a, Editura Viața Creștină, Cluj-Napoca, 2003.

Buiciuc, Constantin, *15 ani de cântec pentru Dumnezeu*, Editura Marineasa, Timișoara, 2005.

- Chindriș, Ioan, *Transilvanica I. Studii și secvențe istorice*, Editura Cartimpex, Cluj-Napoca, 2003.
- Cristescu, Constanța, *Sigismund Toduță și stilul liturgic de la Blaj*, Editura Arpeggione, Cluj-Napoca, 2011.
- Damșa, Teodor V., *Biserica Greco-Catolică din România în perspectivă istorică*, Editura de Vest, Timișoara, 1994.
- Dumitran, Ana, *Instituția Soborului Mare în Biserica Românească din Transilvania până la Unirea cu Biserica Romei*, în: *Studia Universitas Babeș-Bolyai, Historia XLII*, 1-2, Cluj-Napoca, 1997.
- Dumitran, Daniel, *Un timp al reformelor. Biserica Greco-Catolică din Transilvania sub conducerea Episcopului Ioan Bob (1782-1830)*, Editura Argonaut, Cluj-Napoca, 2007.
- Garban, Nicolae; Grofșorean, Ioan; Băjenescu, Adela, *Dieceza Greco-Catolică de Lugoj-Compendiu*, Ediția a II-a, Editura Solness, Timișoara, 2010.
- Ghitta, Ovidiu, *Episcopul Iosif de Camillis și românii din „Părțile ungurești”*, în: *Studia Universitas Babeș-Bolyai, Historia XLII*, 1-2, Cluj-Napoca, 1997.
- Grigor, Ana, *Separația bisericească a românilor maramureșeni de Biserica Ruteană*, în: *Studia Universitas Babeș-Bolyai, Historia XLII*, 1-2, Cluj-Napoca, 1997.
- Horga, Ioan, *Les roumains gréco-catholiques de Hongrie et leur évêché d'Oradea à l'époque des lumières*, în: *Studia Universitas Babeș-Bolyai, Historia XLII*, 1-2, Cluj-Napoca, 1997.
- Iorga, Nicolae, *Istoria românilor din Ardeal și Ungaria*, vol. II, Editura Saeculum, București, 2006.
- Mârza, Iacob, *Actele fundaționale ale școlilor de la Blaj. Oportunitatea unei reeditări*, în: *Acta Musei Apulensis (Apulum)*, nr. XXXIV, Alba Iulia, 1997.
- Mircea, Gabriela, *Obținerea domeniului de la Blaj de către greco-catolicii români transilvani și Diploma Fondațională din 21 august 1738*, în: *Acta Musei Apulensis (Apulum)*, nr. XXXI, Alba Iulia, 1994.
- Miron, Greta-Monica, *Biserica Greco-Catolică din Comitatul Cluj în secolul al XVIII-lea*, Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca, 2007.

Neamțu, G.; Cordoș, N., *Politica guvernelor maghiare de deznaționalizare a românilor din Transilvania în perioada 1867-1918*, în: *Acta Musei Apulensis (Apulum)*, nr. XXVII-XXX, Alba Iulia, 1990-1993.

Oros, Ioan, *O posibilă contribuție la bibliografia românească modernă – ACATHISTIERUL de la Blaj (1861), exemplarul de la Zalău*, în: *Acta Musei Apulensis (Apulum)*, nr. XXXVIII/2, Alba Iulia, 2001.

Petrov, Tamara, *Episod nefericit în istoria bibliotecii și arhivei Episcopiei Greco-Catolice a Lugojului (1949-1953)*, în: Petrov, Tamara.; Cherciu, Viorel-D. (coord.), *Biserică și societate în Banat*, Editura Învierea, Timișoara, 2005.

Sima, Ana Victoria, *Românii din Banat în viziunea Nunților Apostolici vienezi din a doua jumătate a secolului al XIX-lea*, în: *Studia Universitas Babes-Bolyai, Historia XLIX*, 1, Cluj-Napoca, 2004, pp. 55-66.

Stanciu, Laura, *Între răsărit și apus – Secvențe din istoria bisericii românilor ardeleni*, Editura Argonaut, Cluj-Napoca, 2008.

Suttner, Ernst Christoph, *Das wechselvolle Verhältnis zwischen den Kirchen des Ostens und des Westens im Lauf der Kirchengeschichte*, Verlag Der Christliche Osten, Würzburg, 1996.

Suttner, Ernst Christoph, *Warum kam es in der Kirche der Rumänen Siebenbürgens in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu zwei Parteien, die sich in der zweiten Jahrhunderthälfte zu zwei Kirchen entwickelten?*, în: *Annales Universitatis Apulensis. Series Historica*, 14/1, Alba Iulia, 2010, pp. 275-285.

Suttner, Ernst Christoph, *Das religiöse moment in seiner Bedeutung für Gesellschaft, Nationsbildung und Kultur Südosteuropas*, S. 84; *Kirche und Nationale Identität in Europa zur Zeit der Osmanenherrschaft über Südosteuropa*, S. 97; *Theologische und nicht-theologische Motive für die Unionen von Marča, von Užgorod und von Siebenbürgen*, S. 116; *Religiöse und ethnische "Minoritäten" in der Donaumonarchie an der Wende zum 20. Jahrhundert*, S. 301; *Die Sznoden von Zamošč (1720) und Wien (1773) als prägende Ereignisse für die Unierten Polens und der Donaumonarchie*, S. 317; *Kardinal Julius Hossu. Eine aufrechte Gestalt in den Stürmen der Zeit*, S. 382; *Aus der Wiedergewährung von Religionsfreiheit für die mit Rom unierten Kirchen*

der Ukraine und Siebenbürgens erwachsene Schwierigkeiten, S. 510, in: Kirche und Nationen: Beiträge zur Frage nach dem Verhältnis der Kirche zu den Völkern und der Völker zur Religion, Würzburg: Augustinus-Verlag, 1997.

Tufan Stan, Constantin, *Societatea corală Lira din Lugoj*, Editura Marineasa, Timișoara, 2005.

Vasile, Cristian, *Istoria Bisericii Greco-Catolice sub regimul comunist 1945-1989. Documente și mărturii*, Editura Polirom, Iași, 2003.

Wallner Bărbulescu, Luminița, *Structura Episcopiei Unite a Lugojului în perioada episcopului Mihaly de Apșa*, în: *Studia Universitas Babeș-Bolyai, Historia XLIII*, 1-2, Cluj-Napoca, 1998.

Wallner Bărbulescu, Luminița, *Biserica Greco-Catolică din Banat – începuturile*, în: Petrov, Tamara; Cherciu, Viorel-D. (coord.), *Biserică și societate în Banat*, Editura Învierea, Timișoara, 2005.

Wallner Bărbulescu, Luminița, *Considerații privind formarea intelectuală a preoțimii greco-catolice din Dieceza lugojului în perioada Episcopului Victor Mihályi de Apșa*, în: *Analele Banatului, S. N. Arheologie-Istorie*, XIV, 2, 2006.

xxx *Neue Schritte? Die Metropoliten Antonie Plămădeală für die Orthodoxen Rumänen und Lucian Mureșan für die Unierten Rumänen bei dem von „Pro Oriente“ organisierten Symposion in Wien am 29. Mai 1996, mit Stellungnahme von Dr. Ioan Marin Malinas und Msgr. Octavian Bârlea*, în *Perspective*, Anul XIX, Nr. 71-72, ianuarie-iunie, München, 1996.

xxx *Corul Vicariatului Greco-Catolic (Kolping) din Timișoara la aniversarea a zece ani de activitate 1993-2003*, Centrul de Cultură și Artă al Județului Timiș, Timișoara, 2003.

Coralul ca formă integrată în lucrarea *Croix Jaune*

de Mihai Pamfil Ungureanu

Dr. Felician Roșca

Introducere

Practica integrării unui coral într-o lucrare chiar miniaturală cum este *Croix Jaune* de Mihai Pamfil Ungureanu o găsim în literatura dedicată orgii din perioada renesanțistă, unde în lucrarea *Il Transilvano* de Girolamo Diruta, volum didactic dedicat principelui Sigismund Bathori în anul 1590, o găsim la compozitorii renesanțiști precum Giovanni Gabrieli, Antonio Romanini, Andrea Gabrieli, Luzzasco Luzzaschi, Paolo Quagliati, unde melodiile gregoriene, ca precursori ale coralului, au constituit baza cântului eclesial la orgă.

Coralul protestant, ca imnodie din practica protestantă a cântării comune liturgice, cunoscut sub denumirea de Coral Luteran (de la Martin Luther) și mai apoi Coralul Calvin din perioada reformațiunii Calvine (cu renumiți psalmi ai lui Claude Goudimel, cu renumita *Psaltire hughenotă* (1510) ca și contrapondere la cântarea catolică gregoriană și psalmodia bizantină ortodoxă (ca și continuatoare a psalmodiei israelite), toate sunt majoritar în forme vocale fără acompaniament de orgă. Doar Cântul Gregorian și Coralul Luteran au primit forme instrumentale.

În perioada Barocului, în cadrul formelor muzicale sacre, precum Cantata, Oratoriul, ca și continuatoare a formelor din Barocul clasic, consacrat la Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel, Antonio Vivaldi, Alessandro Scarlatti, Domenico Scarlatti, Georg Philipp Telemann, Arcangelo Corelli, Tomaso Albinoni, Claudio Monteverdi, Jean-Philippe Rameau, Johann Pachelbel și Henry Purcell găsim forma de coral integrată în lucrările sacre ale acestor compozitori, dar și ca lucrări de sine stătătoare, precum renumitele *Preludii de Coral* din *Orgelbuchlein* al lui Johann Sebastian Bach, Dietrich Buxtehude, Nicolaus Bruhms, Johann Pachelbel etc. În perioada clasicismului, la aceste forme muzicale se adaugă genul de Requiem. Textul de Requiem a fost folosit deja în sec. al XV-lea de către Johannes Ockeghem, mai apoi în liturgia catolică își fac apariția instrumentele muzicale, cu deosebire orga. Dar perioada de înflorire a genului în clasicism începe odată cu renumitul *Requiem* de Wolfgang Amadeus Mozart, și la renumiții romantici Giuseppe Verdi, Hector Berlioz, Antonin Dvořák, Gabriel Fauré, Maurice Duruflé și alții în creațiile lor. De remarcat forma imnică a temei din simfonia a 9-a de Ludwig van Beethoven, melodie care a fost versificată în multe din cărțile de imnuri ale bisericilor protestante contemporane, la fel cum renumitul *Cor al robilor evrei* din opera *Nabucco* a lui Giuseppe Verdi a fost preluat și versificat în zeci de volume de imnuri creștine contemporane.

În general, imnologia contemporană, dincolo de preluarea în formă de citat a unor teme din lucrări clasice, a preluat și melodii din domeniul muzicii de jazz, al muzicii ușoare sau chiar a muzicii populare. Ne reîntoarcem oarecum la vechile practici italiene când melodii de succes din operele laice erau preluate și cântate în cadrul liturgic, fapt care a radicalizat mentorii păstrării

innologiei și a formelor sacre din marea contrareformă a mișcării cecilianiste, când orga a fost suprimată ca instrument solistic sau chiar eliminată în practica de sorginte calvină radicală.

Iată de ce lucrarea lui Mihai Pamfil Ungureanu este interesantă ca gen miniatural, cantabil și finalizat de Felician Roșca cu un amplu coral la orgă.

CONCERTS SPIRITUART À VENIR

27 mars, 15h : La rencontre de Vienne et de Saint-Saëns
Œuvres de Vienne et Saint-Saëns
Jacques Boucher, orgue
Andréanne Pajon, soprano

7 avril, 15h : La tribune de Sainte-Clotilde de Paris: Franck et Debussy
Œuvres de Franck et Debussy
Nicolas-Alexandre Mazouze, orgue
Les Chantres Musiciens, dir. Gilbert Patenaude

19 avril, 17h : Chantant et Delibes en symphonie
Œuvres de Gajdard et Delibes
Denis Vagné, orgue
Ensemble vocal (tenors Modulation, dir. Lucie Roy)

PAQUES FESTIVES À SAINT-JEAN-BAPTISTE

Dimanche, 24 avril
16h30 : concert de Marion Carrière, harpiste, Jacques Boucher, orgue
L'Œuvre chorale de la paroisse de Pascal Gervais-Berard



Spirituart
direction artistique: Jacques Boucher

L'orgue roumain à l'accent français

Felician Rosca, grand orgue
Ensemble vocal Quartom
Gactan Sauvageau, ténor
Benoît Le Blanc, baryton
Julien Patenaude, baryton
Philippe Martel, baryton-basse

Église Saint-Jean-Baptiste
Dimanche 20 mars 2010, 15h

Entrée libre - Contribution volontaire
Diffusion sur grand écran

Le Plateau-Mont-Royal
Montréal

Desjardins
Caisse populaire
du Mont-Royal

La Maison de la culture Plateau Mont-Royal et la Caisse populaire Desjardins du Mont-Royal s'associent à l'Église Saint-Jean-Baptiste dans la présentation de la 25e saison des concerts Spirituart.

Felician Rosca, organiste

Felician Rosca est titulaire de la chaire de professeur d'orgue à la Faculté de Musique de l'Université de Timisoara en Roumanie. Après de brillantes études à l'École Supérieure de Musique d'Oresda, où il a suivi les leçons de l'organiste et compositeur Franz Xaver Dressler, Felician Rosca a obtenu les plus hautes distinctions dans son pays (Diplôme de l'Académie de Musique de Bucarest, Doctorat à l'Académie de Musique de Cluj-Napoca, Premier Prix du Concours National d'interprétation en 1983 et 1985, Président de la Société d'Hymnologie de Roumanie, Directeur du Fonds de Recherche sur les orgues à tuyaux de Roumanie).

Il a également approfondi ses études et recherches musicales à l'étranger auprès de Milan Schlechta à Prague, de Lehotka Gabor à Budapest, et s'est spécialisé dans la musique médiévale auprès de Simon Peres à Paris. Musicien de carrure internationale, il s'est produit en concert dans toutes les grandes villes de Roumanie ainsi qu'à la Radio Nationale, et lors de tournées aux USA, Canada, Autriche, République Tchèque, Allemagne, Russie, Moldavie, Hongrie, Danemark, Slovaquie et bien sûr en France.

Quatuor vocal Quartom

Formé en 2008, le quatuor vocal Quartom propose des prestations où la musique classique s'acouple à des airs populaires. Ses quatre membres aussi différents qu'inséparables sont habillés par une soif de transmettre leur joie de vivre et leur art au plus grand nombre. À cheval entre le monde de la musique classique et de la musique populaire, ces quatre cavaliers vocaux enchantent le public par la qualité et l'originalité de leurs performances. Le professionnalisme, la versatilité et les personnalités magnifiques des membres de Quartom leur ont, dès la fin de leurs études, permis de travailler avec plusieurs institutions et ensembles de grande renommée tels que les Jeunesses Musicales du Canada, Les Violons du Roy, le Studio de musique ancienne de Montréal, les œuvres de l'Orchestre symphonique de Montréal, de l'Orchestre Métropolitain du Grand Montréal et de l'Opéra de Montréal.

Programme

Johann Sebastian Bach : Prélude et fugue en mi bémol majeur (BWV 552) (1685-1750)

Gabriel Fauré : Salve Regina Op. 67 no.1 * (1845-1924)

George Enescu : Prélude et fugue Style Ancien en do mineur Op. 3 (1881-1955)

Francis Poulenc : Quatre petites prières de Saint-François d'Assise (1899-1965) 1-Dame Sainte

Mircea Diaconescu : Chant pour orgue « in memoriam C. Franck » (n. 1950)

Francis Poulenc : Quatre petites prières de Saint-François d'Assise 2-Tout Puissant 3-Seigneur, je vous en prie

Mihai Ungureanu : Croix Jaune – première absolue (n. 1954)

Francis Poulenc : Quatre petites prières de Saint-François d'Assise 4-O mes très chers frères

Alexandre Guilmant : Prière et berceuse (1837-1911)

Gabriel Fauré : Ave Maria Op. 67 no.2 *

André Knevel : Toccata en sol mineur (n. 1950)

* solistes: Benoît Le Blanc, baryton, Jacques Boucher, orgue de chœur

Titlul lucrării, *Croix Jaune*, a fost dedicat și el unei grupări religioase născute în Anglia, dar prezentă și în U.S.A. și Canada,⁷³ a grupării Quaquerilor⁷⁴. Iar gruparea Croix Jaune are ca misiune recrutarea de resurse umane specializate în domeniul sănătății, și servicii sociale în Québec care promovează cercetarea în domeniul sănătății doar prin direcții umaniste pacifiste. Iată de ce mesajul lucrării muzicale este unul profund pacifist, umanist, cu o puternică tentă religioasă. În consecință, limbajul lucrării este unul adecvat, în care muzicalitatea și expresivitatea postromantică este prezentă în totalitate.

La această lucrare, ca o contrapondere estetică a fost adăugat de către Felician Roșca un final amplu în formă de coral, în care orga se desfășoară în toată amploarea ei sonoră și care echilibrează și încheie partea extrem de melodică și expresivă a lucrării. Din contră, coralul este sobru și amplu ca un soclu sonor pe care stau melodiile imnice din *Croix Jaune*.

Croix Jaune este o formă variațională în care avem o introducere urmată de mai multe variațiuni, care revin obstinant la o linie melodică expresivă, ostinată, secționată de pasaje de șaisprezecimi, ca niște ornamente de final, dar care generează o nouă variațiune. Melodia este ostinată, dar cu o temă formată din trei optimi la sopran și închise mereu cu un mic grup de șaisprezecimi care secționează melodia, dar o și amplifică în variațiile primei perioade.

Analiza lucrării

Întreaga lucrare este scrisă în tonalitatea do minor, în măsură binară de 4/4, dispusă pe formatul clasic al scriiturii pentru orgă, pe două manuale și pedalier.

Ca formă muzicală avem o Introducere de 8 măsuri, formată din două fraze, în care prima este o măsură repetitivă, urmată de o a doua frază în care vocea gravă a basului este expusă cromatic, iar linia melodică formată din două secvențe complementare are un ritm sincopat. Primele două măsuri sunt în tonalitatea do minor, după care, odată cu apariția ritmului sincopat în vocea de bas avem un pasaj cromatic de 6 măsuri, construit pe gripuri acordice, majoritatea cu septime modulatorii și care se finalizează pe o pedală de Re bemol.

Deja din frazările indicate în primele două măsuri se pregătește ritmul sincopat și armoniile cromatice descendente, ca un prolog care ne anunță un moment de debut important și care este necesar să fie pregătit muzical conform indicațiilor de frazare din textul muzical.

Această parte este ca un scurt *Preludiu* introductiv, uzitat în cântarea comună în care organistul pregătește apariția liniei melodice a imnului, și care în general este de dimensiuni scurte, introductive la linia melodică ce urmează, dar care fixează ritmul și tonalitatea, ca un mare auftakt introductiv, de cele mai multe ori cu o structură improvizatorică.

⁷³ <https://www.linkedin.com/company/la-croix-jaune/about/> La Croix Jaune a pour mission de recruter des ressources humaines spécialisées du domaine de la santé et des services sociaux au Québec. Nous effectuons la promotion et la recherche pour vous selon vos critères.

⁷⁴ QUAKER, -Ă, *quakeri*, -e, s. m. și f. (Religie) Membru al unei secte protestante pacifiste și austere, întemeiate în sec. XVII și răspândite în Anglia și în S.U.A. [Pr.: *cuéi-căr*].

Croix Jeune

Mihai Ungureanu

Manual

Pedal

♩ = 56

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

După această introducere avem prima apariție a liniei melodice care este la vocea de sopran în dialog cu vocea de tenor și în care vocea de alto este susținătoarea isonului. Avem o structură strofică formată din grupări de patru măsururi, de fiecare dată încheiată ca o cadență strofică de un pasaj descendent de șaisprezecimi.

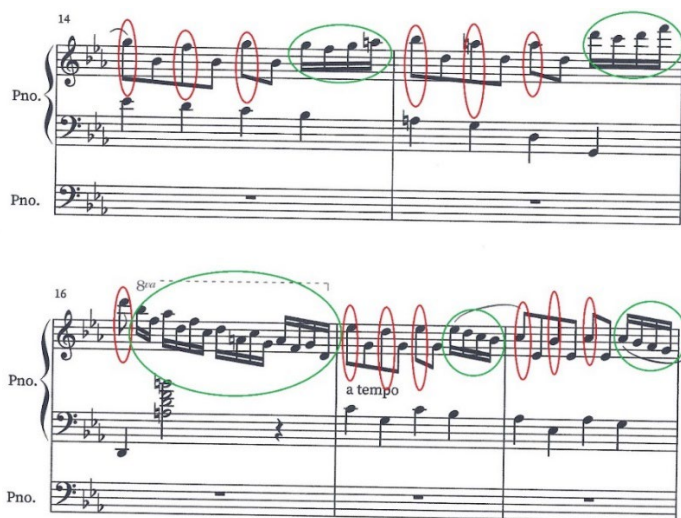
Pno.

Pno.



De fapt sunt două secvențe diferite în care melodia este secționată de pasaje ornamentale de șaisprezecimi, în care melodia este repetitivă și pe parcursul lucrării modulează și crește ca expresie muzicală. Motivele extrem de cantabile, ca ale unui cântec naiv, se fixează și rămân în memoria ascultătorului. Pasajele ornamentale nu fac altceva decât să delimiteze fiecare strofă.

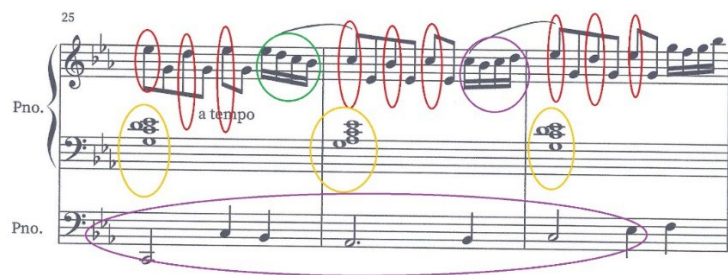
În strofa a 2-a ne reîntoarcem la primul motiv muzical, dar care de această dată modulează ascendent și finalizează cu un ornament în tonalitatea re minor. De remarcat că se folosește același șablon de melodii pe optimi secționat de un ornament de șaisprezecimi, dar care acum este amplificat la trei motive melodice modulatorii ascendent, închise cu aceeași tipologie de ornamente descendente pe șaisprezecimi.



Strofa a treia este identică cu prima strofă. Este de fapt o rememorare a motivului muzical inițial care nu face altceva decât o întoarcere ideatică a motivului obstinat al lucrării. La aceasta este adăugat un pasaj repetitiv în format sincopat, care se amplifică și cadențează în aceeași formulă de șaisprezecimi descendente, cu o cadență pe un acord disonant construit pe nota Re, Re bemol în pedalier și un acord de sol minor la vocile de sopran, suprapus cu un acord de La, Mi bemol, Sol bemol la vocea de tenor. De remarcat amplificarea elementelor muzicale de la trei la patru motive muzicale, fapt care, aseasonat cu adăugarea firească de registre, duce la amplificarea melodică, sonoră a lucrării.



Strofa a patra reia în formă de citat prima strofă cu diferența că acordurile de acompaniament sunt amplificate cu acorduri ample în care septima are un rol determinant. Această strofă este o revenire la melodica inițială, care nu face altceva decât pregătește etapa culminantă. De remarcat rolul pedalierului orgii, care susține întreaga construcție armonică pe verticală. Indicația *a tempo* nu este altceva decât o menționare în plus a revenirii la melodica inițială, în care prima strofă este caracteristică și marchează o etapă a construcției componistice. Este de fapt secțiunea de aur a lucrării, în care motivul inițial apare în formă de citat, dar într-o amploare amplificată a acompaniamentului armonic. Deși este o miniatură, compozitorul folosește multe din elementele constitutive ale imnologiei de factură gregoriană, desigur într-un limbaj mult simplificat și adus într-o formă expresivă postromantică.



Strofa cinci reia motivul caracteristic, care devine ascendent pe diferitele trepte ale acordului de sol minor și care cadentează pe o pedală de re bemol, suprapusă cu un acord disonant pe la și un trison în Mi bemol major. În această strofă este omis pasajul descendent de șaisprezecimi din finalul frazei și este înlocuit cu acordul deja amintit. De remarcat amplitudinea acordurilor de acompaniament și rolul pedalierului, care în întregul frazei se formează ca o contra melodie, amplificată.

Strofa șase, ultima din seria tematică, revine la tema de debut, dar cu o sonoritate mult amplificată, în care registrele de ancii și mixturi își fac apariția. Pedalierul este amplificat cu registrul de Trombon16' și se distinge ca o contra melodie puternică, de susținere, care încheie discursul strofic pe nota gravă de DO, cu un ritm sincopat care precedă acordurile din finalul primei părți a lucrării.

36 5

Pno.

Pno.

40 8^{va}

Pno.

Pno.

46 Coral

Pno.

Pno.

Finalul primei părți este format dintr-o serie de acorduri descendente, care cadențează pe nota sol cu două acorduri ample, de septimă, urmate de nota Si și Do din pedalier și care preced în mod firesc, pregătitor, melodia amplă de coral.

Coralul a fost compus de Felician Roșca și a fost cântat pentru prima dată într-un concert la Lausanne, pe orga mare a catedralei, în anul 2020.

52 6

Pno.

Pno.

57

Pno.

Pno.

62

Pno.

Pno.

El s-a născut ca o contrapondere la motivele melodice postromantice. Este format din patru fraze, din care trei au o cadență în final, iar prima frază are o semicadență pe Si bemol. Tonalitatea este do minor și măsura de 4/4. Melodia de coral este permanent la vocea de sopran, iar celelalte voci, inclusiv pedalierul, au rolul de acompaniament. Prima frază are patru măsuri, fraza a doua tot 4 măsuri, cu o cadență pe Sol major. Fraza a treia cinci măsuri, cu o cadență pe La bemol major. De remarcat aici melodia repetitivă, amplificată coborât în penultima măsură a frazei. Fraza a patra, ultima, preia motivul tematic din fraza trei, dar cu o cadență plagală pe do minor.

De obicei acest coral poate fi repetat cu două tipuri de înregistrare diferită, din care ultima trebuie obligatoriu să cuprindă întreaga amplitudine a orgii clasice.

Concluzie

Lucrarea *Croix Jaune*, inspirată dintr-un element de apreciere religioasă, scoate în evidență partea lirică a imnologiei contemporane. Construită pe o succesiune de fraze complementare, lucrarea se caracterizează printr-o melodicitate deosebită. În final, coralul nu face altceva decât concluzionează într-un mod amplu și sobru întreaga lucrare.

Iată cum o formă muzicală simplă, de melodie care poate fi socotită de sorginte gregoriană, poate fi atașată și completată cu un amplu coral la orgă. Prin amploarea lui, Coralul dă contraponderea necesară primei părți a lucrării și o concluzionează într-o modalitate magistrală.

Bibliografie

<https://www.linkedin.com/company/la-croix-jaune/about/>

Online Dex Quaker sinonim | definiție

<https://www.dex.md> › Definiție

<https://fmt.uvt.ro//ungureanu-mihai/>

www.organist.ro

Teme muzicale clasice preluate în imnologia românească neoprotestantă

Dr. Ioana Mia Iuga

Imnologia românească neoprotestantă a preluat, încă de la primele ediții de imnuri creștine (începutul secolului XX), teme clasice melodioase de certă valoare muzical - estetică din creația marilor compozitori cum ar fi: J. S. Bach, G. Fr. Haendel, F. Mendelssohn Bartholdy, J. Brahms, G. Enescu și alții.

Aceste teme au fost în marea majoritate prelucrate armonic, transpuse în alte tonalități decât cele inițiale, li s-a adăugat un text poetic religios înainte de a fi incluse în volumele de imnuri creștine, cu scopul de a fi intonate vocal de congregația de creștini în timpul serviciilor divine specifice de închinare a bisericilor neoprotestante din România.

Am ales pentru a supune atenției spre analiză un număr de opt astfel de teme muzicale clasice pe care le-am regăsit în volumul de *Imnuri Creștine*, apărut la Editura Viață și Sănătate din București în anul 2013.

Imnul nr. 3 - Spre slava Ta uniți! (George Enescu)

<i>Spre slava Ta uniți!</i>			
Muzica	Melodie tradițională românească: <i>Mama lui Ștefan cel Mare</i>	Apare în <i>Rapsodia română</i> nr. 2, op. 11 de G. Enescu, din 1901.	Aranjament de Gabriel Dumitrescu
Text	Florin Lăiu	Apare în <i>100 de Noi imnuri creștine</i> , București, 2000.	

Imnul are o formă strofică alcătuită dintr-o perioadă dublă de 16 măsuri. Articulația muzicală este formată din patru fraze simetrice cu structură pătrată, având următoarea configurație: antecedent, median, consecvent 1, consecvent 2 (4+4+4+4).

Motivul ritmico-melodic inițial de două măsuri deschide fiecare din cele patru fraze, fiind adus pe:

- ✓ tonică – fraza I
- ✓ dominantă – fraza II
- ✓ tonică, subdominantă, dominantă tonică – fraza III
- ✓ tonică, contradominantă, dominantă, tonică – fraza IV

3 Spre slava Ta uniți
Andantino

1. Spre sla - va Ta u - niți, În - chi - na - re Ți - a - du - cem, Doam - ne,
2. Spre sla - va Ta ve - nim! Toa - tă lau - da, o - nos - rea, cin - stea
3. Spre sla - va Ta u - niți, Din po - poa - re ne strân - gem as - tăzi,
4. Spre sla - va Ta u - niți, Te che - măm, Spi - rit Sfânt, în toa - te,

Cân - tăm în cin - stea Ta, Dum - ne - ze - ul cre - a - tor,
A - du - cem lui Hris - tos, Dum - ne - ze - ul cre - a - tor,
Și - n pa - ce tu - tu - ror A - ră - tăm un sin - gur cer!
Drep - ta - tea lui Hris - tos Să dom - neas - că - n lu - me vrem!

Handwritten notes:
S+T = 6^{ta} paralelă
B+A = pedal
S+T = 6^{ta} sau 10^{me} paralelă
pedal (re, sol)

Ex. nr. 1

Aranjamentul lui Gabriel Dumitrescu este unul auster deoarece se limitează la treptele principale. Basul pare a fi conceput ca o pedală pe pasaje lungi de două sau chiar de patru măsuri (fie pe tonica sol, fie pe dominantă re). Aceasta oferă un suport stabil pentru linia melodică foarte expresivă care la rândul său are o formă de arc în fiecare din cele patru fraze ale strofei muzicale. În primele două fraze sopranul este dublat de tenor în sexte paralele, iar în fraza a treia alto-ul este cel ce-și asumă acest rol, urmărind linia melodică în terțe sau sexte paralele. În acest fel melodia este întărită și subliniată prin contribuția uneia dintre voci.

Doar Ta - tă - lui mă - ri - re Și Fi - u - lui în veac,
Și cru - cea Lui o du - cem În fi - e - ca - re zi,
În duh și a - de - văr stăm 'Na - in - tea Ta ple - cați,
Gu - ver - ne și po - poa - re, Bi - se - ri - că și neam,

Și - a - de - vă - ra - tu - lui Duh Sfânt De via - ță dă - tă - tor.
Doar cru - cea Lui o î - năl - țăm, În ve - cii ve - ci - lor.
O - fe - ră - Ți ha - rul, Te ru - găm, A - ces - tui neam de frați!
Să a - fle iar cre - din - ța dreap - tă, A lui A - vra - am!

Handwritten notes:
S+A = 3^{ta} paralelă
pedal (sol)
10 măsura 3^{ta} paralelă A+T
10 măsura 3^{ta} paralelă S+T

Textul este constituit pe suprafața a patru strofe, fiind ca tematică **Ex. nr. 2** un imn de adorare inclus în secțiunea *Închinare și proslăvire* al volumului de *Imnuri Creștine*, ediția 2013. Tema versurilor circumscrie o arie foarte extinsă: „Guverne și popoare, Biserică și neam“ este nu doar o chemare la închinare ci și o rugă pentru cei aflați la închinare, „Oferă-ți harul, Te rugăm,/ Acestui neam de frați“ a căror misiune se conturează în versul final, aceea de a transmite „credința dreaptă,/ A lui Avraam“. Totuși, fundamentul acestor versuri nu este altul decât cel al doxologiei sugerat chiar din prima strofă: „Tatălui mărire și Fiului în veac, și-adevăratului Duh Sfânt“; următoarele trei strofe reiau și dezvoltă pe rând această temă.

Imnul nr. 38 - *Te-adorăm cu bucurie!* (Ludwig van Beethoven)

<i>Te-adorăm cu bucurie!</i>			
Muzica	Corul : <i>Freude, schöner Götterfunken</i>	Apare în finalul Simfoniei a IX-a, op. 125, re minor de L. van Beethoven (1822-1824), Mainz 1826.	Aranjament de Elam Ives Jr. (1846, New York) și Edward Hodges (1846, Boston, Massachusetts); armonizare compozită.
Text	Hery Jackson van Dyke, 1907, The Hymnal (Presbyterian), Philadelphia, Pennsylvania, 1911 Traducere Florin Lăiu (1996)	Apare în <i>Imnuri Creștine</i> , Editura Viață și sănătate, București, 2006 și în ediție revizuită și adăugită din 2013.	

Forma acestui imn poate fi înțeleasă ca o succesiune de patru fraze muzicale cu funcția de: antecedentă, consecvent, median, consecvent. Un motiv muzical unic, pe care l-am denumit alfa, stă la baza întregii piese.

Motivul de două măsuri în 4/4 este format dintr-o succesiune de pătrimi ce evoluează prin mers alăturat urcând până la o terță și coborând o cvartă, iar austeritatea acestuia contrastează cu forța sa expresivă, capabilă să transmită acel „Freude“, care se transformă într-un concept universal.

38 **Te-adorăm cu bucurie!**

Maestoso Joyful, Joyful We Adore Thee!

1. Te-a-do-răm cu bu-cu - ri - e, Domn al sla-vei, plin de har,
 2. Fap - te - le iu - bi - rii Ta - le, Fe - ri - ci-te-Ți cân-tă-n vers,
 3. Tu dai pa - ce și ier - ta - re, Râu de bi - ne - cu - vân-tări,

Ne des-chi-dem as - tăzi Ți - e, Flori sub ra - za Ta de jar;
 Flori și ste - le, deal și va - le, Sfinți și-n-tre - gul u - ni-vers...
 Via-ța-n veci și sâr - bă - toa - re, Sfânt re - pa - us în cân-tări...

Ex. nr. 3

Acest motiv muzical unic se transformă într-o sintagmă sonoră independentă, capabilă să exprime încărcătura semantică a textului literar-muzical indiferent de orice suport armonic sau timbral/orchestral. Fraza mediană se compune pe baza unei contracții motivice, pe care am denumit-o alfa 1; are loc o stilizare a motivului alfa, de la două măsuri la una singură și o evoluție a acestuia, fără însă a pierde nimic din forța sa expresivă. Articulația muzicală se încheie cu fraza consecventă.

Li - ber - ta - te și iu - bi - re, Si - gu - ran - ță ne - ai a - dus,
Pă - sări, co - dri, nor și ful - ger, Toa - te cân - tă sla - va Ta;
Tu ni - ești Ta - tă, Hrist ni - e Fra - te, Toți sun - tem ai Tăi co - pii,

Dă - tă - tor de ne - mu - ri - re Și Sa - bat fă - ră a - pus!
Un cu - vânt de - al Tău a - jun - ge Să ne - a - prin - dă i - ni - ma!
Prea - iu - bi - rea Ta, în toa - te, Ne dă sfin - te bu - cu - ri...

Ex. nr. 4

Textul imnului este structurat în trei strofe. Imnul se încadrează în aceeași secțiune a volumului ca fiind unul de *Închinare și proslăvire*. Autorul respectă ideea de bază care s-a consacrat împreună cu această melodie beethoveniană și anume: bucurie – libertate – siguranță. Se leagă conceptul de pace cu cel de iertare, iar cel de „fraternitate” primește conotații largite: „Tu ni-ești Tată, Hrist ni-e Frate, Toți suntem ai tăi copii”. Aici bucuria închinării implică natura „Păsări, codrii, nor și fulger, Toate cântă slava Ta”, dar primește și conotații cosmice, deoarece cuprinde „Flori și stele, deal și vale, Sfinți și-ntregul univers”.

Considerăm că poetul a reușit să surprindă în puținele versuri ale acestui imn mesajul pe care compozitorul surd îl lansa lumii întregi, acum două secole în ultima sa simfonie, un mesaj pe care îl găsim și azi de actualitate.

Imnul nr. 100 - *Auzi îngerii în cor...* (Felix Mendelssohn Bartholdy)

<i>Auzi îngerii în cor...</i>			
Muzica	Melodia:	Apare în	Adaptată
	<i>Vaterland, in deinen Gauen</i>	<i>Festgesang</i> , pentru cor bărbătesc și două orchestre de alămuri, de Felix Mendelssohn Bartholdy, Leipzig, 1840.	de William Hayman Cummings, 1857, în <i>Congregational Hymn and Tune Book</i> , Londra 1857.

Text	În limba engleză Charles Wesley, traducere liberă Ștefan Demetrescu, București, 1919.	Apare în <i>Imnuri creștine</i> , ediția a III-a, București, 1919.
-------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------

Imnul provine dintr-o lucrare mai amplă compusă de Mendelssohn în 1840 pentru aniversarea a patru secole de la apariția tiparului lui Gutenberg, sărbătoare care a durat patru zile în acel an la Leipzig. Este relevant faptul că la acel moment aniversarea a primit o conotație atât națională cât și spirituală, făcând o paralelă între această descoperire și pasajul biblic „Să se facă lumină“ (Gen. 1, 3) – *Fiat lux!* (lat.), deoarece biserica luterană și-a fondat credința pe cuvântul scris.

Lucrarea denumită *Festgesag zum Gutenbergfest* pentru cor bărbătesc și două orchestre de alamă reunește patru părți.

Partea a doua - *Vaterland, in deinen Gauen* - este compusă pe această temă, care la rândul său demonstrează o similitudine evidentă atât în ce privește melodia cât și structura armonică cu *Suita nr. 4 în re major pentru orchestră*, partea a patra - *Gavotta* de J. S. Bach. Compozitorul englez William Hayman Cummings este cel care preia melodia din lucrarea lui Mendelssohn și îi atribuie versurile lui Charles Wesley cu tematica de Crăciun: *Hark! The Herald Angels Sing*. Astfel ia naștere unul din imnurile cele mai cunoscute cu această tematică.

ISUS HRISTOS – ÎNTRUPAREA

100

Auzi îngerii în cor!

Hark! The Herald Angels Sing

Allegretto

motiv ritmic de baso
pl. toate fronde

1. A - uzi în - ge - rii în cor, ne ves - tesc Mân - tu - i - tor
2. Cel din veci cu Dum - ne - zeu, prea - mă - rit ca Fiu al Său,
3. U - mi - lit, Hris - tos ve - ni, Cel Pro - mis din veș - ni - cii,
4. Doam - ne, Ți - e ne - n - chi - nă - m și - n cre - din - ță Te - aș - tep - tăm,

Ex. nr. 5

Textul în limba română este rezultatul unei traduceri libere pe care poetul și pastorul adventist Ștefan Demetrescu o face la începutul secolului XX după o versiune germană mai veche din culegerea *Zion-Lieder* 1893. În final, imnul apare în ediția a treia de *Imnuri Creștine* din 1919 a Bisericii Adventiste.

Forța acestui imn stă în simplitatea armonică și expresivitatea melodiei care se bazează pe un motiv de două măsuri. Acest motiv anacruzic se compune dintr-o serie de pătrimi; totuși, pe primii doi timpi ai măsurii apare o pătrime cu punct urmată de o optime, ceea ce îl face și mai impactant. Avem de a face cu fraze pătrate cu structură simetrică, ce se succed după tiparul atât de cunoscut în muzicologia germană numit *Barform*, a cărui fraze sunt: *Stollen, Stollen, Abgesang*, cu o repetiție scrisă a ultimei, sumând astfel cinci fraze.

Voi, po - poa - re, tre - săl - tați și cu în - ge - rii cân - tați,
 Bu - cu - ri - e pro - cla - mați: pen - tru toți cei a - pă - sați
 Azi co - boa - ră Cel Slă - vit la toți cei ce L-au do - rit,
 Să ne-a - juți să bi - ru - im, să pu - tem să Te pri - mim!

Pen - tru o - mul pă - că - tos S-a năs - cut I - sus Hris - tos!
 S-a năs - cut E - ma - nu - el, „Dum - ne - zeu cu noi” e El!
 Ori - ce su - flet cre - din - cios lu - mi - nea - ză prin Hris - tos,
 O - sa - na în ce - ruri sus, prea - mă - ri - re, scump I - sus!

Ex. nr. 6

Conceptul care a stat la baza lucrării lui Mendelssohn, destinată a fi interpretată în aer liber, unde cele două orchestre urmau a se imita, se demonstrează și la nivel structural în melodia acestui coral.

Imnul nr. 115 și nr. 116 pe aceeași temă muzicală: *O, frunte însângeraată! Sau La cruce vom rămâne!* (J. S. Bach)

O, frunte însângeraată! /

La cruce vom rămâne!

Muzica	Melodie de Hans Leo Hassler, în <i>Lustgarten neuer deutscher Gesäng</i> , Nürnberg, 1601.	Apare în oratoriul <i>Matthäus- Passion</i> , preluată și armonizată de Johann Sebastian Bach , BWV 244, Leipzig, 1729
Text	<i>Salve caput cruentatum</i> , imn latin din <i>Rhythmica Oratio</i> , atribuit lui Bernard de Clairvaux, c. 1150 sau lui Arnulf von Löwen, c. 1250; traducere în limba română Aurora Ionescu , 1954, după Paul Gerhardt, în <i>Praxis Pietatis Melica</i> , ediția a VI-a, Berlin, 1656.	Apare în <i>Cântările Speranței</i> , București, 1969.

Cele două imnuri pe aceeași melodie de coral sunt preluate din oratoriul *Patimile după Matei* de J. S. Bach. Compozitorul utilizează coralul de cinci ori pe parcursul lucrării sale, în două armonizări diferite, însă de fiecare dată pe un alt text.

Melodia a fost compusă de Hans Leo Haßler pentru o poezie de dragoste ce a apărut în colecția *Lustgarten neuer deutscher Gesäng* în 1601. Curând va trece pe un text religios și va face parte dintr-o carte de imnuri luterane. În 1656, J. Crüger o simplifică și o adaptează textului lui P. Gerhardt cu titlul *O Haupt voll Blut und Wunden*, așa cum semnalează și sursa noastră. Melodia servește în același timp și pentru textul *Befiehl du deine Wege* din același volum protestant. Bach la rândul său preia ambele texte în oratoriu.

Imnurile noastre sunt preluate din oratoriul de Johann Sebastian Bach (ambele variante armonice), una însă fiind transpusă. La Johann Sebastian Bach totul capătă semnificații profunde, iar suportul armonic în cazul unui coral cu multiple implicații estetice, nu poate fi decât în concordanță cu mesajul pe care îl susține.

O, frunte-nsângerață! 115
O, Haupt voll Blut und Wunden!

Andantino

1. O, frun-te-n-sân-ge-ra-tă de chi-nuri fă-ră preț!
 2. Ne-spu-sa Ta-du-re-re m-a-pa-să as-tăzi greu!

la minor C D

Ex. nr. 7

Avem de a face cu o perioadă dublă alcătuită din patru fraze de câte patru măsură, unde prima frază se reia cu text diferit și armonie identică, însă a doua frază deși repetă melodia aduce schimbări la nivel armonic. Astfel primele două fraze se desfășoară în **la minor**, cu o inflexiune la relativa majoră la prima cadență, pentru ca apoi să revină în minor. Fraza a doua debutează în **do major**, tonalitate ce se confirmă chiar la prima cadență (în măsura 10), dar va modula în re minor, încheindu-se pe dominantă a acesteia. Are loc o repetare a melodiei expuse anterior însă după o modulație cromatică spre sol major, tonalitate ce se confirmă la cadența din măsura 14. În final coralul se așează în do major după o modulație diatonică.

O, frun-te al-tă-da-tă scāl-da-tă-n foc ce-resc,
 În-du-ră-Te de-mi-ne, o, nu Te de-păr-ta!

Azi ești în-tu-ne-ca-tă, dar eu Te pre-tu-iesc!...
 În-du-ră-Te și-m-par-te-mi mi-los-ti-vi-rea Ta!

la minor C D

© Textul: *Solve caput orisuntum*, imn latin din *Rhythmica Oratio*, atrib. lui Bernard de Clairvaux, c. 1150, sau lui Arnulf von Löwen, c. 1250;
 Melodie: HERZLICH TUT MICH VERLANGEN

Ex. nr. 8

Deși apar diferențe între armonizarea coralelor, pilonii armonici și tonali sunt comuni în ambele cazuri.

Autorii textelor surprind și reușesc să redea destul de bine mesajul încifrat în muzica acestor corale, urmărind evoluția de la sublim – suferința, la înseninare – pace.

Imnul nr. 117- *Glas de cer însângerat!* (J. S. Bach)

<i>Glas de cer însângerat!</i>			
Muzica	Melodie: după Melchior Vulpus, 1609, în <i>Ein schön geistlich Gesangbuch</i> , Jena, 1609.	Apare în oratoriul Johannes Passion , de Johann Sebastian Bach , BWV 245, Leipzig, 1723.	Armonizare compozită după J. S. Bach.
Text	Benone Burtescu, 1976	Apare în <i>Cântați Domnului</i> , Anexa, București, 1977.	

Din nou ne aflăm în fața unui coral a cărui existență se leagă de J. S. Bach, însă melodia apare într-o carte de „cântece spirituale”: *Ein schön geistlich Gesangbuch* în 1609 la Jena, semnată de M. Vulpus. Imnul de față este o armonizare compozită după unul din coralele oratoriului *Patimile după Ioan* și cel din cantata *Sehet, wir gehn Jerusalem* de Bach.

Glas de cer însângerat

117

Andantino

1. Glas de cer în - sân - ge - rat Stri - gă la răș - cru - ce,
 2. Plin, pa - ha - rul prea a - mar, De du - reri stră - i - ne,

1 4 7 4 1 4 5 1 4 3 4 5 1 4 7 1

Ex. nr. 9

În cele șaisprezece măsuri, imnul compus în Fa major se desfășoară într-o sferă tonală amplă. În prima frază coralul se stabilizează în tonalitatea de bază. În fraza a două oscilează între Fa major și relativa minoră - reîncheind cu o semicadență în această tonalitate. Fraza a treia traversează pe parcursul a patru măsuri diverse tonalități: re minor, Fa major, Sol major, Do major, ca apoi să schimbe modul mergând în do minor. Va încheia cu o cadență picardiană, punct de legătură cu fraza a patra în Fa major, de care se leagă printr-un acord alterat, o dominantă secundară care în loc să se rezolve în re minor (treapta întâi) merge spre fa major, tonalitate pe care nu o va mai părăsi.

Fraza a treia constituie punctul culminant în ceea ce privește gradația tensiunii și densitatea armonică, dusă până la extrem. Vocea basului tratată cu atâta grijă pe tot parcursul coralului se desfășoară fie prin mers contrar, fie în decime paralele cu soprana, pe principiul vechi de la Tinctoris de *punctus contra punctum*, ceea ce îi dă stabilitate și încheagă discursul. Trebuie să semnalăm chiar prezența a câtorva note melodice în bas cum ar fi întârzierea din măsura 10, ca apoi în măsura 11, schimbarea modului (Do major – do minor) să justifice mersul cromatic: Fa - Mi, Mi b - Re ce descrie un *passus duriusculus*, una din figurile retorice ale Barocului, adesea întâlnită în creația bachiană.

The image shows a musical score for a chorale in F major, consisting of two systems of vocal parts (Soprano and Bass) with Latin lyrics. The score is heavily annotated with handwritten harmonic analysis, including Roman numerals, figured bass, and accidentals. The lyrics are in Latin and describe the suffering of Christ.

System 1:

Soprano: Pă-nă un-de va ur-ca Dom-nul vi-na noas-tră grea?
 Pen-tru cei ce spini cu-leg Chi-nul Său să fi-e-n-treg?

Bass: Pă-nă-n moar-te, jert-fa Sa, Moar-te sus pe cru-ce.
 Stau sub cru-ce și-n-țe-leg: To-tul pen-tru mi-ne!

System 2:

Soprano: Pă-nă-n moar-te, jert-fa Sa, Moar-te sus pe cru-ce.
 Stau sub cru-ce și-n-țe-leg: To-tul pen-tru mi-ne!

Bass: Pă-nă-n moar-te, jert-fa Sa, Moar-te sus pe cru-ce.
 Stau sub cru-ce și-n-țe-leg: To-tul pen-tru mi-ne!

Ex. nr. 10

Acest mijloc de exprimare a durerii în discursul muzical își va găsi corespondentul în varianta de text românesc a lui Benone Burtescu care scrie: „Pentru cei ce spini culeg / Chinul său să fie întreg?“. Iar în final poetul trece la persoana întâi „Stau sub cruce și-nțeleg: / Totul pentru mine!“. În această frază finală se produce nu doar o împăcare ci și o iluminare.

Imnul nr. 614 - *Frumos și măreț este aici* (arie din *Cantata țărănească* de J. S. Bach)

<i>Frumos și măreț este aici</i>			
Muzica	Melodie adaptată după aria <i>Es nehme zehntausend Dukaten.</i>	Apare în <i>Cantata țărănească</i> de Johann Sebastian Bach , BWV 2012, Leipzig, 1742.	Melodie adaptată în <i>The Select Songster</i> , New Haven, Connecticut, 1786.
Text	<p>Strofele 1-2, autor necunoscut, Battle Creek, Michigan, 1893.</p> <p>Prima traducere în limba română Peter Paulini, 1910;</p> <p>Strofa a 3-a Benoni Catană și Lucian Cristescu, 1995.</p>	Apare în <i>Imnuri creștine</i> , București, 1910.	

La antipodul coralului protestant stă un exemplu de lucrare cu caracter burlesc intitulată inițial „Cantate burlesque“ de J. S. Bach, dar cunoscută azi sub numele de *Cantata țărănească*.

Compozitorul surprinde atmosfera sugerată în textul lui Picander și o redă printr-o muzică care inspiră sărbătoreala, dansul, bucuria petrecerii, în general, ca suport al unei idile între cele două personaje: țăranul – Bauer (voce de bas) și Mieke – Bäuerin (voce de sopran).

Imnul este plasat chiar pe aria de bas *Es nehme zehntausend Dukaten*, unde nevoia se împletește cu ironia pentru chamberlân-ul ce încasa zece mii de ducăți zilnic și primea o cupă bună de vin.

614 Frumos și măreț este-aici!

Allegretto

Wie herrlich und schön ist es hier!

1. Fru-mos și mă-reț es-te-a-ici Când toți în Sa-bat ne-a-du - nă-m,
 2. Din i-nimi cân-tăm mul-țu-mind Cu psalmi din Si-on ne-n-ce - tat,
 3. Fru-mos și mă-reț es-te-a-ici Când lui Dum-ne-zeu ne-n-chi - nă-m,

Cu zel și se-toși că - u - tând Din Scrip-turi me-reu să-n-vă - țăm.
 A - ce-lui ce-a-tât ne-a iu - bit Că-n dar mân-tu - i - rea ne-a dat!
 Când da-ruri I-a-du-cem spo - rit Și când cu iu - bi - re lu - crăm!

Ex. nr. 11

Simplitatea și mulțumirea se reflectă atât în melodia de arpeggiu frânt ca și în armonia redusă la minim: tonică, subdominantă, dominată, tonică. Basul nu face altceva decât să puncteze sunetele de bază ale acordurilor în stare directă. Totuși melodia este încorporată într-o carte de imnuri chiar din secolul XVIII. Peter Paulini o traduce și o adaptează în 1910 pentru volumul de *Imnuri Creștine*.

Imnul nr. 684 - Ziua trece ușor! (Wiegenlied – Johannes Brahms)

Ziua trece ușor!		

Muzica	Melodie <i>Wiegenlied</i> , Op. 49, nr. 4, pentru voce și pian de Johannes Brahms , 1868.	Aranjament de Gabriel Dumitrescu, 2005.
Text	Camelia Stoichiță Ban, 1999.	Apare în <i>Cântece de Companioni</i> , Bacău, 1999.

Ne aflăm în fața unui cântec de leagăn dedicat de către Brahms unei iubite prietene, la nașterea celui de-al doilea fiu al acesteia. Lucrarea concepută pentru pian și voce inspiră duioșia și căldura unui cămin care a primit pe cel mai firav membru al său.

La baza acestui cântec stă un singur motiv muzical aflat în diverse ipostaze.

Ziua trece ușor 684

Andante

1. Zi - ua tre - ce u - șor, ste-le-n cer se a - prind,
2. În - tu - ne - ri - cul greu, noap-tea re - ce-a ve - nit,
3. Li - niș - tit, poți ve - dea că - tă pa - ce-i sub zări

Rân - du - ne - le-n cui-bul lor se a - șa-ză, ci - ri - pind
Dar I - sus e-n piep-tul meu și tris - te-ța-a ri - si - pit...
Când se-a-prin - de doar o stea pe-a-le ru - gi - lor că - rări...

Ex. nr. 12

Imnul nr. 797- *Iar cad frunzele pădurii...* (melodie irlandeză - care este regăsită identic în *Aria- romanță a Marthei* din opera *Martha* de Friedrich von Flotow)

Iar cad frunzele pădurii

Muzica	Melodie tradițională irlandeză	Apare în aria: Romața Marthei din opera Martha de F. Von Flotow	
Text	Traducere Nicolae Jelescu	Apare în <i>Imnuri Creștine</i> , București, 2013.	

Sursele sunt atât de diverse încât aproape orice linie melodică foarte cantabilă se poate transforma într-un imn. De data aceasta este vorba de un cântec popular irlandez *The Groves of Blarney* citat și orchestrat de Flotow în opera sa *Martha*, ca aria personajului principal intitulată: *Letzte Rose, wie magst du (Trandafir bățut de brumă)* din actul II.

Imnul evocă nostalgia toamnei ca pretext pentru a ilustra cât de trecătoare și perisabilă este existența umană, concluzionând: „Hotărăște-te îndată, Calea lui Isus s-apuci“.

797 **Iar cad frunzele pădurii**

Andante



1. Iar cad frun - ze - le pă - du - rii, Rân - du - ne - le - le - au ple - cat;
2. Pă - să - re - le cân - tă - toa - re Un - de - ați dis - pă - rut a - cum?

Ex. nr. 13

Atât melodia cât și armonia acestei miniaturi este redusă la minim. Este practic imposibil să se exprime o idee muzicală cu resurse mai puține decât în cazul de față.

Un singur motiv muzical – alfa, stă la baza unei succesiuni de cinci fraze similare. Se pune în valoare expresivitatea sextei ascendente din prima măsură a motivului inițial, care se estompează în motivul următor. În fraza a treia sexta migrează între anacruză și timpul întâi. În ultimele două fraze intervalul revine la locul inițial în măsură, dar se deschide la octavă în ultima apariție (măsura 17). Ritmul punctat pune în evidență și mai mult expresivitatea sa.

To-tu-i trist și to-tu-i jal-nic, Pă-să-re-le nu mai cânt;
 Ah, tu i-ni-mă-n-tris-ta-tă! Vrei de-al toam-nei timp să fugi?

Nu-mai cor-bii ți-pă-a-mar-nic, To-tul pa-re un mor-mânt!
 Ho-tă-răș-te-te în-da-tă, Ca-lea lui I-sus să-a-puci!

Nu-mai cor-bii ți-pă-a-mar-nic, To-tul pa-re un mor-mânt!
 Ho-tă-răș-te-te în-da-tă, Ca-lea lui I-sus să-a-puci!

Ex. nr. 14

Concluzie

Nu rămâne decât să constatăm diversitatea surselor, atât în ce privește originea melodiei cât și cea a textului, așa cum reiese din aceste câteva exemple. Din punct de vedere tematic, unele imnuri păstrează încă o legătură cu textul inițial. Este cazul imnurilor provenite din coralul protestant care au fost preluate direct din oratoriul lui Bach, iar în mai mică măsură a imnului *Iar cad frunzele pădurii*. Chiar și în imnul *Ziua trece ușor* se resimte parfumul cântecului de leagăn pe care compozitorul a intenționat să-l pună pe note. În alte situații textul imnului se află la polul opus față de conținutul și expresia textului lucrării din care a fost preluat, așa cum reiese din imnul *Frumos și măreț este aici*. Aici expresia idilică și tonul ușor ironic al fragmentului din cadrul cantatei din care provine, se metamorfozează prin intermediul unui text nou și conferă un plus de prospețime și chiar bucurie actului închinării.

În cazul imnurilor *Spre slava ta uniți* și *Te-adorăm cu bucurie* avem de-a face cu o tematică total diferită de cea originară și un aranjament muzical care deși respectă expresivitatea și suportul armonic al lucrărilor din care au fost extrase, totuși s-a recurs la o simplificare

inevitabilă și o adaptare care să asigure funcționalitatea pieselor transformate în imnuri. Forța expresivă a acestora se transmite în special la nivelul melodiei, care aici conferă imnurilor monumentalitatea de care este nevoie în anumite momente ale închinării. În final nu putem trece cu vederea aportul atâtor autori care au contribuit la conceperea acestor miniaturi muzicale, precum și drumul adesea sinuos pe care aceste lucrări l-au urmat de-a lungul timpului.

Bibliografie:

Diaconescu, Mircea Valeriu; Bratosin, Ștefan; Coman, Iacob (ed.), *Psaltirea renașcentistă franceză*, Editura Academiei Române, București, 2012.

Eskew, Harry, „Hymn Protestant“, în *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, versiune online.

Imnuri Creștine, Ediția 2013, Editura Viață și sănătate, București, 2013.

Vega, Cernuda; Daniel, S., Bach. Repertorio completo de la música vocal, Barcelona: Ediciones Cátedra, 2004.

Ward, Tom R.; Webster, Donald, „Hymnus“, în *MGG²*, Sachteil 4, Kassel: Bärenreiter/Stuttgart: Metzler, 1996, col. 490-500.

Webografie: partituri

Bach, Johann Sebastian. Mer hahn en neue Oberkeet, BWV 212

[https://imslp.org/wiki/Mer_hahn_en_neue_Oberkeet,_BWV_212_\(Bach,_Johann_Sebastian\)](https://imslp.org/wiki/Mer_hahn_en_neue_Oberkeet,_BWV_212_(Bach,_Johann_Sebastian))

Bach, Johann Sebastian. Orchestral Suite No.4 in D major, BWV 1069.

[https://imslp.org/wiki/Orchestral_Suite_No.4_in_D_major,_BWV_1069_\(Bach,_Johann_Sebastian\)](https://imslp.org/wiki/Orchestral_Suite_No.4_in_D_major,_BWV_1069_(Bach,_Johann_Sebastian))

Hassler, Hans Leo. Lustgarten Neuer Teutscher Gesäng, Balletti, Galliarden und Intradren.

[https://imslp.org/wiki/Lustgarten_Neuer_Teutscher_Ges%C3%A4ng%2C_Balletti%2C_Galliarden_und_Intradren_\(Hassler%2C_Hans_Leo\)](https://imslp.org/wiki/Lustgarten_Neuer_Teutscher_Ges%C3%A4ng%2C_Balletti%2C_Galliarden_und_Intradren_(Hassler%2C_Hans_Leo))

Mendelssohn Bartholdy, Felix, *Festgesang zum Gutenbergfest* pentru cor bărbătesc și două orchestre de alamă

[https://imslp.org/wiki/Festgesang_zum_Gutenbergfest%2C_WoO_9_\(Mendelssohn%2C_Felix\)](https://imslp.org/wiki/Festgesang_zum_Gutenbergfest%2C_WoO_9_(Mendelssohn%2C_Felix))

Thirty Years of the Evangelical Lutheran Hymnal in Slovakia⁷⁵

PhD Adriana Grešová-Sekelská

Rezumat

Treizeci de ani de imn evanghelic luteran în Slovacia

În 2021, prezbiteriul pastoral al Bisericii Evanghelice care aparține Confesiunii din Augsburg (ECAC) Slovacia au înființat un Comitet imnologic, a cărui sarcină a fost să revizuiască și să extindă *Cartea de imnuri* a Bisericii Evanghelice Luterane Slovace. La început, Comitetul imnologic slovac a decis să efectueze o anchetă sociologică, în care utilizatorii de imnuri să-și poată exprima opiniile și să-și împărtășească experiența cu privire la utilizarea *Cărții de imnuri* actuale. Cu această ocazie, Comitetul imnologic al CEAC a pregătit un chestionar, care a fost distribuit prin platformele media CEAC. Chestionarul a fost trimis fiecărei congregații - comunități. Datele au fost colectate timp de șaptezeci și două de zile, din 20 octombrie 2021 până în 31 decembrie 2021.

Chestionarul a fost destinat pastorilor și muzicienilor bisericești (organiști și dirijori). A fost disponibil și pentru publicul larg, care și-a putut împărtăși experiența cu privire la noua *Carte de imnuri*.

Sondajul Comitetului imnologic conține douăzeci și șapte de întrebări. Întrebările sunt solicitante și complexe, dar așa este și munca la noua *Carte de imnuri*. În numele Comitetului editorial adresăm mulțumiri sincere tuturor celor care au fost perseverenți și au completat întregul chestionar!

Caracteristicile respondentului la chestionar

Cei mai activi respondenți au fost de la Superintendența Šariš-Zemplín, Liptov-Orava și Bratislava; 43,1% dintre respondenți locuiesc în mediul rural, 33% locuiesc în orașe mici, iar 23,9% au declarat că lucrează într-un oraș. Educația muzicală a respondenților a variat. 43% au

⁷⁵ Study was realised with support of Ministry of education, science, research and sport of Slovak Republic VEGA 1/0331/20-23.

declarat că sunt autodidacți în muzică, fapt pentru care nivelul lor de educație muzicală a fost greu de evaluat. 33% erau absolvenți ai școlilor primare de arte. 14,22% au declarat că nu au studii muzicale. 3,2% au fost absolvenți ai conservatoarelor și 1,83% au declarat că sunt absolvenți de universități cu o diplomă în muzică. 85% dintre respondenți cântă în mod regulat la Serviciile Divine. 13,3% cântă ocazional la Serviciile Divine. 0,9% nu cântă deloc. Rezultatele pastorilor din acest index sunt alarmante. 3,9% dintre ei cântă la Serviciile Divine ocazional și 2% nu cântă imnurile deloc.

În afara Serviciilor Divine, 27,5% dintre respondenți cântă regulat, 64,2% cântă ocazional și 8,3% nu cântă deloc. Ei au declarat diverse ocazii pentru a cânta. Acestea au inclus cântatul cu ceilalți membri ai congregației la sesiunile biblice, întâlnirile de rugăciune, în coruri etc. Pastorii au declarat în principal vizitele pastorale, vizitele la casele de bătrâni, lecțiile de educație religioasă, distribuirea Cinei Domnului în casele oamenilor și închinarea domestică. Unii respondenți au declarat că au cântat la Serviciile Divine difuzate la televiziune, în special în timpul pandemiilor de Covid.

44% dintre respondenți au declarat că au folosit și alte surse de imnuri în afară de Imnul luteran slovac. Printre acestea au prevalat cântecele de laudă pentru tineret, fără alte precizări. Interesant este că oamenii încă mai folosesc până și imnurile vechi acasă. Cel mai des menționat a fost imnul legendar Cithara Sanctorum al lui Georgius Tranoscius (1636), dar și Zpěvník evangelický [Imn evanghelic luteran] (1842) s-a clasat destul de sus. Cartea de imnuri pentru copii și tineri folosită la pre-confirmare, K trónu slávy [La Tronul Gloriei], s-a clasat pe locul al treilea. În al patrulea rând au venit sursele online de diferite stiluri. Mulți oameni caută imnuri pe YouTube.

În Slovacia, luteranii folosesc chiar și imnuri și antologii de imnuri din străinătate. În mod surprinzător, printre acestea predomină imnurile care nu provin dintr-un mediu lingvistic apropiat de slovacă. Cele mai frecvent utilizate sunt imnurile germane evanghelice luterane Evangelisches Gesangbuch, predecesorul său fiind Evangelisches Kirchengesangbuch și Cartea de imnuri a Bisericii Evanghelice Libere din Germania, Feiern und Loben.

Popularitatea imnului evanghelic luteran

În întrebările în care respondenții au fost nevoiți să afirme avantajele imnului actual, ei au devenit adesea nostalgici cu privire la imnurile vechi, pe care și le amintesc din copilărie. În general, totuși, oamenii au spus că s-au obișnuit cu noua Carte de imnuri folosită în ultimii treizeci de ani. Astăzi, încă, o Carte de imnuri nu este doar o carte. Nu este nici măcar o relație cu imnul luteran tradițional ca idee, ci mai degrabă o relație cu exemplarul pe care îl au și îl folosesc în mod curent.

Întrebarea 13a a fost: „Ce vă place în Imnul evanghelic luteran?” Ca principală apreciere respondenții au afirmat diversitatea imnurilor.

La întrebarea 14, „Ce ați schimba în noua Carte de Imnuri?”, oamenii au dat răspunsuri contradictorii. Dar majoritatea respondenților au spus că nu vor să schimbe nimic în noua Carte de imnuri.

Totuși unii respondenți ar exclude imnurile spirituale, canoanele, psalmii și „imnurile vechi” din noua Carte de imnuri. Majoritatea dintre ei, însă, nu ar dori să nu fie nici un imn exclus din noua Carte de imnuri.

Popularitatea imnurilor

Quot capita tot sententiae. Sunt atâtea opinii câți oameni sunt. Ceea ce este un avantaj pentru unii poate fi un dezavantaj pentru alții. Problemele aduse de respondenți vor fi tratate de către Comisia de imnologie, care va lua în considerare fiecare opinie.

Pe baza rezultatelor, putem concluziona că cele mai populare imnuri ale luteranilor evanghelici slovaci din secolul al XXI-lea sunt cele din tradiția de limbă engleză, din secolul al XIX-lea. În plus, imnurile de origine germană sunt predominante. Imnurile de origine slovacă, scandinavă sau latină antică sunt într-o proporție mai mică. Imnurile poloneze și cehe sunt reprezentate la minimum.

Oamenii au fost destul de rezervați în răspunsurile la întrebarea „Precizați cinci imnuri din noua Carte de imnuri (ELH) care nu vă atrag și tot atâtea pe care le apreciați. Spuneți de ce le apreciați”. În cea mai mare parte, au dat un răspuns în text liber. Cel mai frecvent menționat a fost *Teba dnes chválime* [*Te Deum*] (185).

Practica congregațională

Întrebările blocului al treilea al chestionarului s-au concentrat pe utilizarea practică a imnurilor de către congregații. Întrebarea 16 a fost: „Specificați cinci imnuri în ELH pe care nu le folosiți sau le folosiți doar la minimum. De ce?” Respondenții laici au declarat că au cântat orice a ales pastorul. Dacă nu cunosc imnul, încearcă să-l învețe. Problemele apar atunci când pastorul nu cântă, ceea ce s-a dovedit a fi deosebit de negativ în mai multe cazuri.

Pastorii au precizat un număr de imnuri care nu sunt folosite în congregația lor. Acestea au fost în mare parte cele mai puțin cunoscute. Fiecare congregație este însă unică. Ceea ce nu este folosit undeva este folosit în altă parte și invers.

Cantorii au declarat, de asemenea, o gamă largă de imnuri nefolosite în congregațiile lor. Ei au spus că principalul motiv pentru care nu le foloseau erau pastorii, pe care îi considerau responsabili pentru selectarea imnurilor pentru Serviciile Divine. Cantorii au afirmat că decizia aparține atât pastorilor, cât și nedorita practică a laicilor de a învăța imnuri noi.

Imnuri cu mesaj și aspect general

O generalizare des întâlnită în răspunsurile respondenților a fost aceea că cei în vârstă cântă, cei tineri nu. Respondenții au încercat să găsească motivele acestei situații. Ei au declarat cel mai adesea:

- lipsa de dorință a tinerilor de a cânta
- educație muzicală slabă
- educație religioasă deficitară.

Totuși, acest fenomen ar trebui privit într-un context mai larg. Este mai degrabă un fenomen sociocultural decât o problemă cu tradiția. Există un declin general al cântării în rândul tinerei generații.

Rezultatele chestionarului sugerează că argumentul care spune că acestea sunt imnuri care în principal le plac tinerilor nu este complet adevărat. Mai degrabă ca o problemă generală, este tensiunea dintre tendințele tradiționale și carismatice din biserică, care nu sunt neapărat legate de vârsta respondenților.

Folosirea *Cărții de imnuri*

Întrebarea dacă utilizatorii *Cărții de imnuri* au întâmpinat probleme în utilizarea acesteia a primit răspunsuri în diferite moduri. Dar majoritatea oamenilor sunt obișnuiți cu noua *Carte de imnuri* și au spus că nu au probleme în folosirea ei în mod curent.

Activitatea corurilor

72,9% dintre respondenți au declarat că au un cor a fost activ în congregația lor. 27,7% au afirmat contrariul. Corurile își iau cel mai adesea partiturile de pe internet, sau dirijorii le rotesc între ei.

Acompaniamentul la orgă

Întrebarea 25 a vrut să afle ce materiale sunt folosite de cantori pentru acompaniamentul imnurilor în timpul Serviciilor Divine. Cea mai disponibilă și mai des folosită a fost *Evanjelická partitúra* [*Partitura evanghelică luterană*], scrisă de Miroslav Bázlik și Karol Wurm. În general, cantorii folosesc tot ce este disponibil și care răspund nevoilor muzicale din comunitățile evanghelice luterane slovace.

(traducător Andreea-Paula Ghercă)

In 2021, the competent bodies of the Evangelical Church of the Augsburg Confession (ECAC) in Slovakia set up a Hymnal Committee, whose task is to revise and expand the Evangelical Lutheran Hymnal. At the outset, the Hymnal Committee decided to conduct a sociological survey, where hymnal users could express their opinions and share their experience with the use of the current hymnal. This Evangelical Lutheran Hymnal was published in 1992 and it will celebrate its thirtieth jubilee in Divine Service. It is appropriate to take stock of what the Evangelical Lutheran Hymnal has brought to the spiritual life of Lutherans in Slovakia, what it has achieved, and what needs to be improved in it. For this occasion, the Hymnal Committee of ECAC prepared a questionnaire, which was distributed through the media platforms of ECAC. It was published on the official website of the Evangelical Church of the Augsburg Confession in Slovakia, on the pages of the Eastern District and the Western District, and on the respective Facebook pages, with repeated invitations to fill it. The questionnaire with the invitation was sent out to each congregation. The data was being collected for seventy-two days, from 20 October 2021 to 31 December 2021.

The questions were formulated by the Hymnal Committee in a way that they reflected the Lutheran reality. The questionnaire was meant for pastors and church musicians (organists and conductors). It was available also to the general public, who could also share their experience with the hymnal.

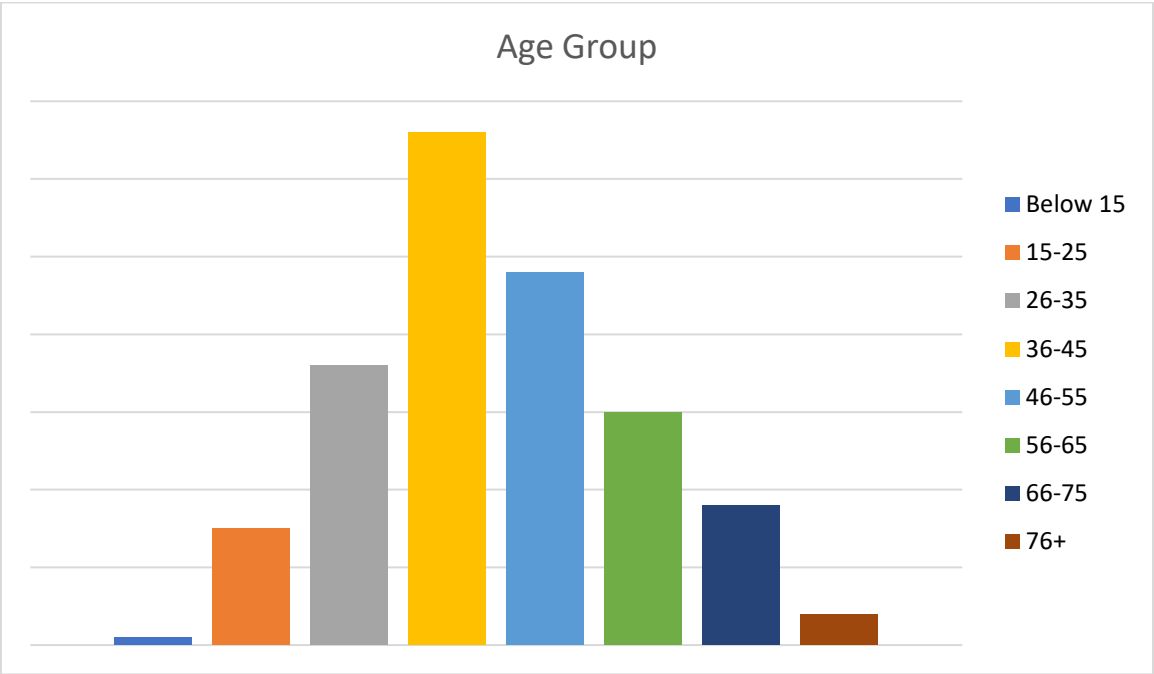
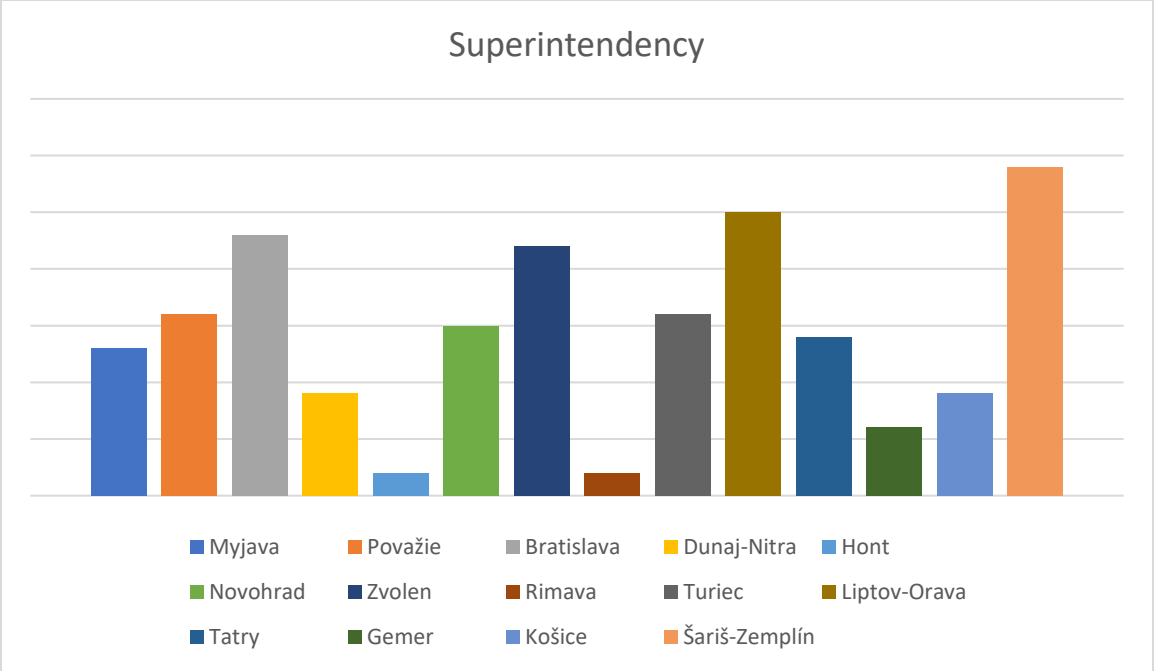
The survey of the Hymnal Committee contained twenty-seven questions. On average, the respondents needed ten to thirty minutes to fill it. 22.5% of the respondents filled the questionnaire in thirty to sixty minutes. The questionnaire was opened by a thousand four hundred and eighty visitors. Only 14.7% of the respondents answered all the questions. The questions were demanding and complex, but this is what work on the new hymnal is like, too. To get relevant information about the situation with the Lutheran Hymnal and with congregational singing, an on-the-spot methodology was used. On behalf of the Hymnal Committee, we sincerely thank all who persisted and filled out the whole questionnaire!

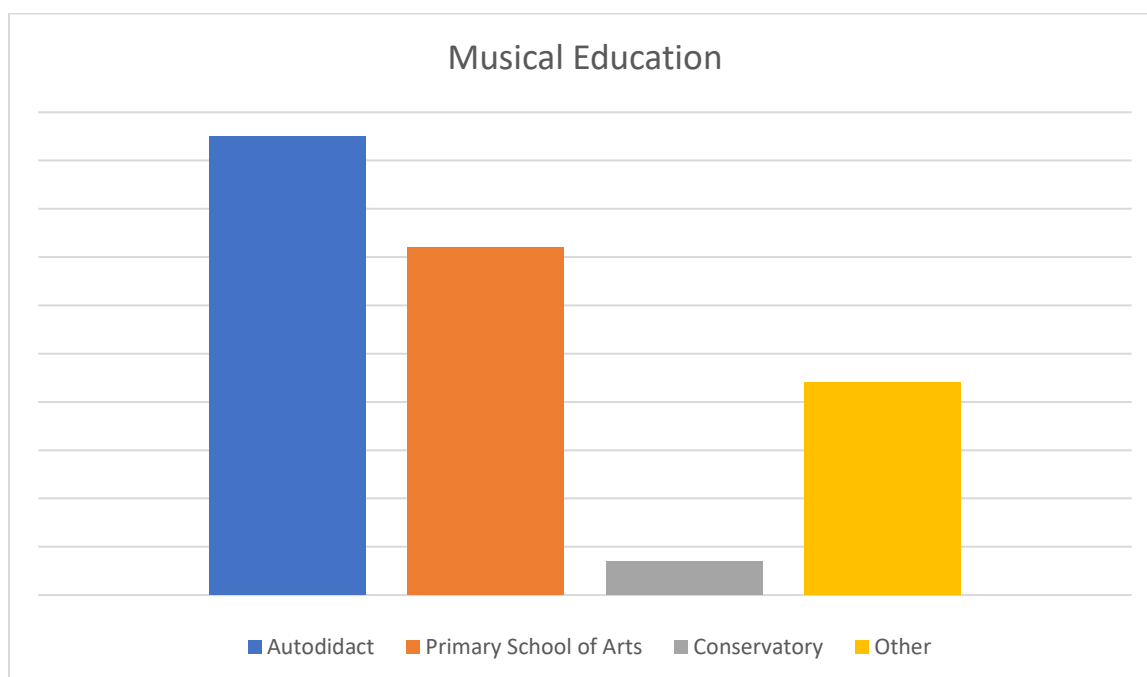
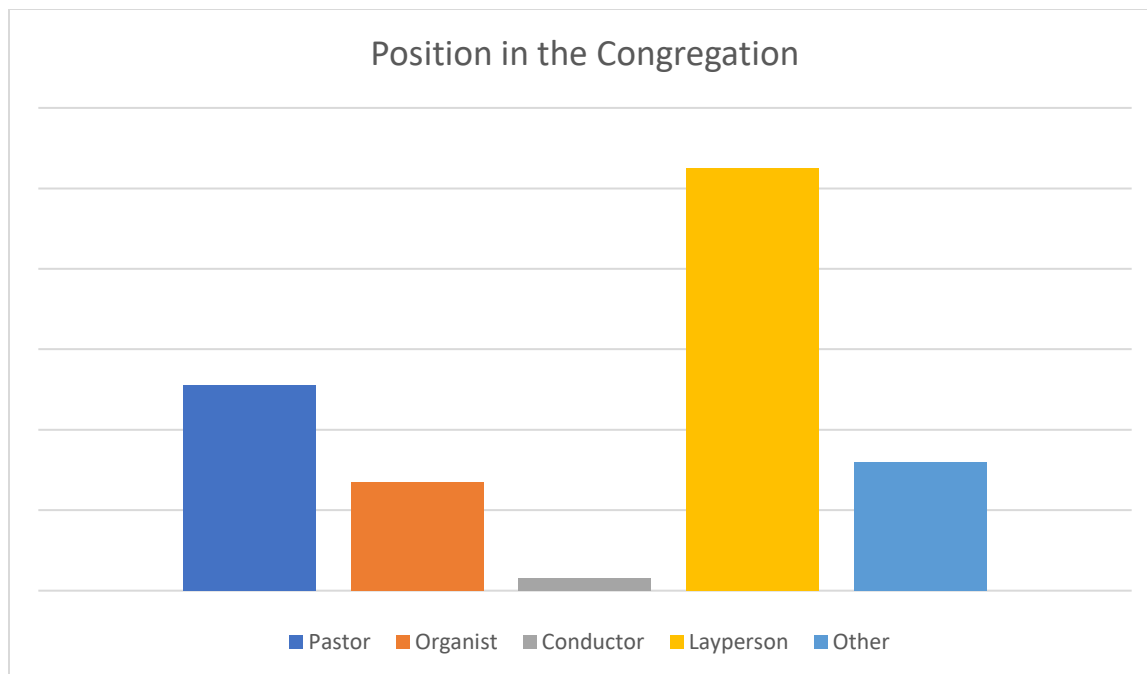
Respondent Characteristics

The most active respondents were from the Šariš-Zemplín, Liptov-Orava, and Bratislava Superintendency. 43.1% of the respondents live in rural areas, 33% live in small towns, and 23.9% stated they worked in a city. Respondents of all age groups participated in the survey. The largest age group was between thirty-six and forty-five years of age.

The musical education of the respondents varied. 43% stated they were autodidacts in music, and their level was hard to assess. 33% were graduates of primary schools of arts. 14.22% declared they had no education in music. 3.2% were graduates of conservatories and 1.83% stated they were university graduates with a degree in music.

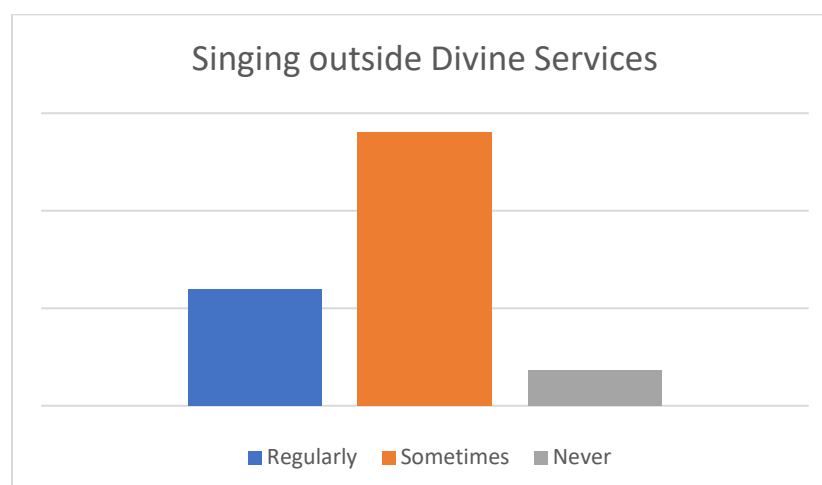
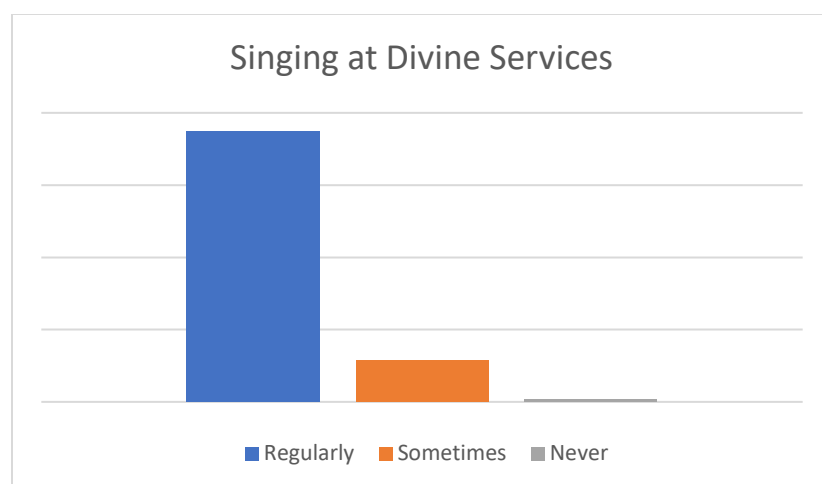
Appendix to Part 1 of the Questionnaire: Respondent Characteristics





85% of the respondents regularly sing at the Divine Services. 13.3% sing at the Divine Services occasionally. 0.9% do not sing at all. The results of the pastors in this index are alarming. 3.9% of them sing at the Divine Services occasionally and 2% do not sing the hymns at all. The answers of the laypersons in several places in the questionnaire pointed out that their pastor does not sing the hymns at the Divine Services. Consequently, it becomes hard for the people to learn the new hymns.

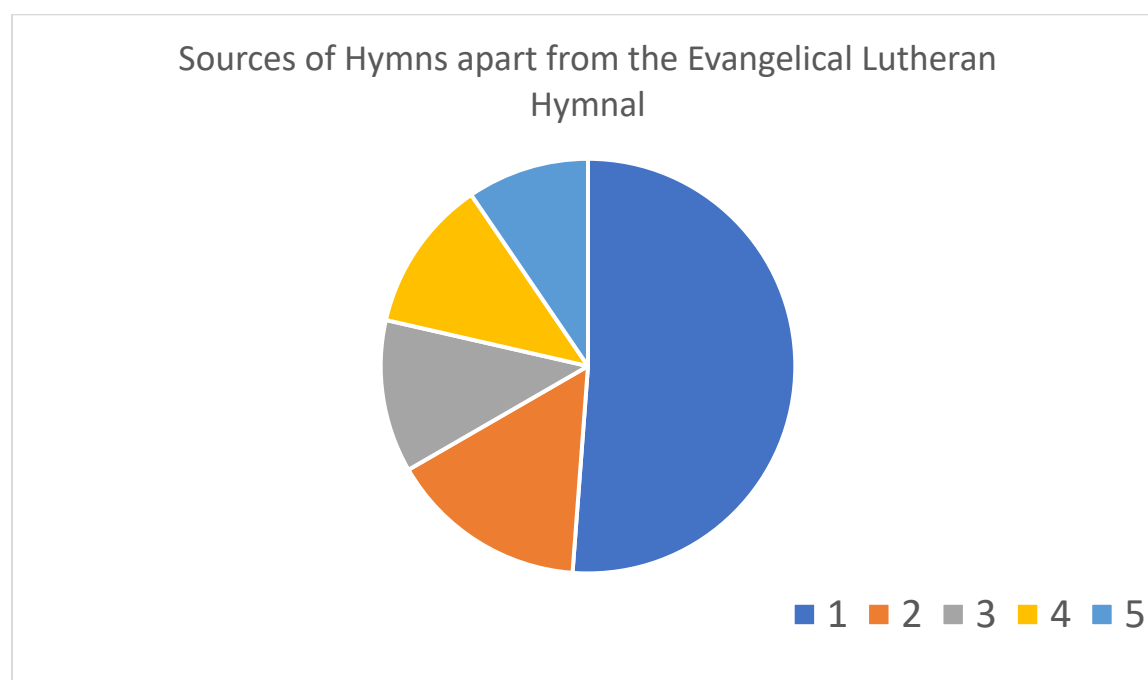
Outside the Divine Services, 27.5% of the respondents sing regularly, 64.2% sing occasionally, and 8.3% do not sing at all. They stated various occasions for singing. These included singing with the other members of the congregation at Bible sessions, prayer meetings, in choirs etc. Pastors stated mostly pastoral visits, visits at nursing homes, religious education lessons, distribution of the Lord's Supper in people's homes, and domestic worship. We were happy to learn about the large number of domestic worship sessions stated by the respondents. Many people opt for singing as a form of prayer, and it is also part of their daily meditations. Several people said they sang "just like that", for enjoyment and encouragement, in the mornings and evenings, or during holidays like Easter and Christmas. Some respondents stated they sang at the Divine Services broadcast on television, especially during the Covid pandemics.



44% of the respondents stated that they also used other sources of hymns besides the Slovak Lutheran Hymnal. Among these, youth songs of praise without any further specification prevailed. Interestingly, people still use even the old hymnals at home. The most frequently mentioned one

was the legendary hymnal *Cithara Sanctorum* of Georgius Tranoscius (1636), but the *Zpěvník evangelický* [Evangelical Lutheran Hymnal] (1842) also ranked quite high. The hymnal for children and pre-confirmation youth, *K trónu slávy* [To the Throne of Glory], ranked third. Fourth came online sources of various character and origin. Many people search for hymns on YouTube. They also mentioned websites like <https://songs.worshipleaderapp.com/> or the Salesian <http://www.mladeznickspevnik.sk>. The last one of the top five sources used besides the Evangelical Lutheran Hymnal is the Evangelical Lutheran Funeral Book.

In Slovakia, Lutherans use even hymnals and anthologies of hymns from abroad. Surprisingly, hymnals which do not come from a language environment close to Slovak prevail among these. The most frequently used ones are the German Evangelical Lutheran hymnal *Evangelisches Gesangbuch*, its predecessor *Evangelisches Kirchengesangbuch*, and the hymnal of the Evangelical Free Church in Germany, the *Feiern und Loben*. The other hymnals used are those of the Evangelical Lutheran Churches of the USA, the *Lutheran Service Book* and *With One Voice*. These are followed by hymnals from the Czech environment, the *Evangelický kancionál* [Evangelical Lutheran Hymnal] of the Evangelical Lutheran Church of Silesia and the *Svítá* [It Dawns] hymnal. From among hymnals in foreign languages, the Polish *Śpiewnik Ewangelicki* [Evangelical Lutheran Hymnal] also appeared in the answers.



1. Unspecified youth songs of praise

2. Tranoscius
3. K trónu slávy [To the Throne of Glory]
4. Online sources
5. Evanjelický funebrál [Evangelical Lutheran Funeral Book]
6. Piesne Sionské [Hymns of Sion]
7. Zpěvník evangelický [Evangelical Lutheran Hymnal]
8. German Evangelical Lutheran hymnals
9. Hymnals of Evangelical Lutheran Churches in the USA
10. Choral hymns
11. Evangelický kancionál [Evangelical Lutheran Hymnal] (SCEAV)
12. Spevník podľa Božej mapy [Hymnal According to God's Map] (R. Dovala)
13. Svítá [It Dawns]
14. Reformovaný spevník [Reformed Hymnal]
15. Śpiewnik Ewangelicki [Evangelical Lutheran Hymnal] (PL)
16. Pašie [Passions]
17. Hymns from Taizé

Popularity of the *Evangelical Lutheran Hymnal*

In questions where the respondents had to state the pros of the current hymnal, they often became nostalgic about the old hymnals and the hymns they remember from their childhood. In general, however, people said they got used to the new hymnal in these past thirty years. From history, we know that hymnals have always enjoyed an honourable place in people's homes. Today, still, a hymnal is not just a book. Even contemporary Lutherans have a very personal relationship to their hymnals. It is not even a relationship to the Lutheran hymnal as a concept, but rather a relationship to the specific copy they own. This often involves a family history, or memories of their ancestors or close ones. There were many comments like the hymnal brings up memories of their grandparents. It is appropriate to consider some sparing methods of how to expand the hymnal without excluding the current one from practice.

Question 13 was: "*What do you like in the Evangelical Lutheran Hymnal?*" As its main pro, the respondents stated the diversity of the hymns. They appreciated that "old and new, fast and slow, joyful and sad" etc. hymns can all be found in the hymnal. The contents of the hymnal were viewed

positively, too. On the one hand, the arrangement of the hymns. Also, the content of the texts of the hymns. The texts themselves were evaluated as high-quality ones. Criticism applied to their poetic rendition, the discrepancy between the musical and the textual accents, the length of the syllables (notes), and the intervallic structure of the melodies. They highly appreciated that all the hymns in the hymnal are notated. In this respect, they praised the last, fifth edition of the Evangelical Lutheran Hymnal of 2015, where the hymns are graphically wrapped in a way that there is always one hymn per page, and it is not necessary to turn the pages while singing.

The appendices of the hymnal are also important for the users. Most respondents appreciated that, besides the hymns, the hymnal contained prayers, the sequence of the Divine Services, Luther's Small Catechism, and excerpts from the Augsburg Confession. As for its design, they liked especially the size of the hymnal. After more than a century of the dichotomy of *Tranoscius* vs *Zpěvník*, people appreciate that finally a single hymnal is used by all the congregations.

For Question 14, "*What would you change in the ELH?*", people gave contradictory answers. Most respondents said they would not change anything. The other extreme demanded an expansion of the hymnal in the first place. Some users would add new hymns. Some were for youth songs of praise, or hymns for bands, some wanted new hymns in the traditional sense. Then there was a group who would welcome in the hymnal even old hymns from *Tranoscius* or from the *Zpěvník*, which were excluded from the Evangelical Lutheran Hymnal. As for their themes, they demand hymns for the Lord's Supper, a wider selection of Kyries and Credos (also more melodies to them), children's hymns, hymns for festive occasions (they mentioned the commemorative day of the Reformation, Peter and Paul, baptism, wedding etc.). From among the liturgical parts, especially the pastors would welcome new antiphons, and they also mentioned versicles. An expansion of the prayer part of the hymnal came up, too.

Some respondents would exclude the spirituals, canons, psalms, and "old hymns" from the hymnal. Most of them, however, would not like to see any hymns excluded from the hymnal. Users also suggested several improvements that would make the hymnal more user-friendly. These were mostly technical matters, such as a larger font, thicker paper, more bookmarks, a few blank pages for notes at the end of the hymnal, headers/footers. All these are already present in the latest (2015) edition of the hymnal. It would be appropriate to consider changing the cover itself or adding more colours to the cover. According to most of the respondents, the cover appears too awkward and

would be more suitable for a funeral. People frequently pointed out the lengthiness of the hymns, too. They also had objections against the musical rendition of the hymnal. The music of the hymnal should be revised, partly by modifying the melodies. There were also requests to make the melodies more like their original forms and to unify the score with the hymnal. The respondents would welcome even four-part arrangements of the hymns and chord symbols. A relatively radical request to replace some of the hymns cannot be avoided, either. The following mantra was quite often mentioned: “*remove old hymns and add up-to-date ones*”. This demand is hard to meet.⁷⁶

The Popularity of the Hymns

Quot capita tot sententiae. There are as many opinions as there are people. What is a pro for some may be a con for others. Several answers of the respondents regarding the pros and cons of the hymnal were contradictory. The issues brought up by the respondents will be dealt with by the Hymnal Committee, which will take a stance on them. Question 10 was: “*Specify five hymns from the ELH which resonate with you and say why you appreciate them*”. Each hymn mentioned by the respondents was included. The list of the most frequently mentioned ones is as follows:

1. Hrad prepevný [Ein Feste Burg] (263)
2. Smieť žiť pre Krista [To Dare to Live for Christ] (475)
3. Skala vekov [Rock of Ages] (474)
4. Šla svetom láska [Love Went through the World] (642)
5. Nebeský Bože, Tvorca všehomíra [O, store Gud] (628)
6. Tichá noc [Stille Nacht] (60)
7. Viac bázne daj [More holiness give me] (496)
8. Keď zasvitnú ranné zore [When Dawn Breaks] (374)
9. K Tebe, ó, Bože môj [Nearer , My God, to Thee] (519)
10. Pane, prúdom svojho požehnania [Lord, I Hear Showers of Blessing] (633)

⁷⁶ What are “old hymns” and what are “up-to-date” ones is food for thought. According to the results in terms of the popularity of the hymns, the most popular one is a sixteenth-century hymn and the remaining most popular hymns were composed before 1900. On the other hand, there is *Už svitá v diali* [It is Already Dawning in the Distance] (388), for example, with the highly topical theme of the life of a Christian in the city in the twentieth and the twenty-first centuries. The hymn is typical for the wave of Scandinavian authors of the 1950s and 1960s trying to reach urban people. The popularity of the hymn declined, however.

11. Ó, príď, ó, príď, Emanuel [O Come, O Come, Emmanuel] (14)
12. Vzácná to a veľká radosť [What a Friend we Have in Jesus] (652)
13. Boh náš je láska [Our God is Love] (229)
14. Ježiši, ty si od vekov [Jesus, You are From the Ages] (243)
15. Za ruku veď ma, Pane [So nimm den meine Hände] (484)
16. Hospodin sám je pastier [Elohim Himself is the Shepherd] (512)
17. Taký hľ'a som [Just as I Am] (643)
18. Víťaz nad smrťou [Conqueror of Death] (150)
19. Čas radosti, veselosti [Time of Joy and Merriment] (41)
20. V srdciach nech nám radosť horí [Allways Cheerfull] (649)
21. Predivná moc [Wonderful Power] (637)
22. Anjelov spev čujme krásny [Hark! The Herald angels sing] (39)
23. Vojdite, plesajme [Come In, Rejoice] (605)
24. Ó, kresťania, poďme [Adeste Fideles] (52)
25. Kiež viac Ťa milujem [More Love to Thee] (461)

Based on the results, we may conclude that the most popular hymns of Slovak Evangelical Lutherans in the twenty-first century are those from the nineteenth-century English-speaking tradition. In addition, hymns of German origin dominate prominently. Hymns of Slovak, Scandinavian, or ancient Latin origin are in a smaller proportion. Polish and Czech hymns are represented to the minimum. With respect to the dating of the hymns, the most popular ones range from the sixteenth to the twentieth centuries. The above-mentioned nineteenth century prevails to a significant extent. As for their themes, hymns for the *Children's Divine Services* and *Bible Lessons* prevail, followed by *Christmas Carols* and those in the *Following Jesus Christ* section.

People were quite reserved in their answers to the question “Specify five hymns from the ELH which does not appeal to you and say why you appreciate them”. Mostly they gave a free-text answer in the sense that such hymns are not there in the hymnal. Then there were answers like hymns with high pitches, or old hymns. In answers that specified concrete hymns, no hymn reappeared significantly. The most frequently mentioned one was *Teba dnes chválime* [Te Deum] (185).

Congregational Practice

The questions of the third bloc of the questionnaire focused on the practical use of the hymns and the hymnal by the congregations. Question 16 was: “*Specify five hymns in your ELH which you do not use or use only to the minimum. Why?*” **Lay** respondents stated they sang anything the pastor selected. If they do not know the hymn, they try to learn it. Problems arise when the pastor does not sing, which turned out to be the case in several instances.

Pastors specified a number of hymns not used in their congregation. These were mostly the less known ones. Each congregation is unique, however. What is not used somewhere is used elsewhere, and vice versa. With a few exceptions, it is hard to find overlaps in the pastors’ answers regarding the unused repertoire. Canons (656) and psalms (657) appear to be definitively the most problematic hymns. Also, they are the least used ones in practice, according to the answers. Another problematic hymn is the *Te Deum, Teba dnes chválime [Te Deum]* (185); the *Credo, My všeci veríme [We All Believe]* (196), was also frequently mentioned. *Tu je ticho [There is Silence Here]* (302) also figures among the often mentioned unused hymns. Understandably, one-time hymns, meant for occasions like the dedication of a new church or the hundredth anniversary of a congregation, are also little used ones. The reason most frequently stated by the pastors for not using a hymn is that it is too difficult. Another reason, according to the pastors, are the cantors, who either do not want or do not know how to play them. The use of the hymns is negatively influenced also by their length. It is comforting to know there are pastors who used everything or were trying to use the most diverse range of hymns possible. They stated they received positive feedback from the believers and that people can learn even the unknown songs by time, and they came to like even the hymns which appeared to be difficult at first glance.

Cantors also stated a wide range of unused hymns in their congregations. They said the main reason for not using these were the pastors, whom they regarded responsible for selecting the hymns for the Divine Services. The cantors stated both the pastors’ and the laity’s unwillingness to learn new hymns. They also pointed out that it suits a lot of people if the same hymns are sung over and over again, since they “do not have to make any effort”. Besides canons, psalms, and one-time hymns, the cantors often stated spirituals, evening hymns, and funeral hymns.

The above answers reveal that it is often the people that are at the background of the issues with the hymnal. Where there is a will there is a way, and where there is no will, not even a Grammy Award winner can help.

The next question referred to the keys of the hymns. The keys in the Evangelical Lutheran Hymnal suit 54.1% of the respondents. For 43.6% of them, the hymns are too high. 2.3% viewed the hymns too low. The questionnaire also dealt with the attitude of Evangelical Lutherans to the melodies and the texts of the hymns as independent units. The melodies were mostly viewed very positively. People mentioned several times that a faster tempo would suit them more, but this is a question of rendering. The texts of the hymns were also viewed very positively. Of course, there were comments on them, too. People would welcome a more modern vocabulary. Some pointed out theological discrepancies.

Hymns from a Generational Aspect

A common generalisation discernible in the answers of the respondents was that the older people sing, the young ones do not. The respondents tried to find the reasons for this situation. They most often stated:

- unwillingness of the youth to sing
- poor musical education
- poor religious education
- people no longer sing together in their families
- education of the future pastors at the Evangelical Lutheran Theological Faculty of Comenius University.

This phenomenon, however, should be viewed in a broader context, not only as singing in Lutheran churches. It is a sociocultural phenomenon rather than an issue with tradition. There is a general decline in the younger generation's singing. This phenomenon was already noted by the hymnal committee in Finland. In the past, people used to be more open to singing and it used to be natural for them to sing. This was because there were no other technical possibilities to distribute music apart from singing and playing musical instruments. A decline in singing opportunities can be seen already with the middle generation, which experienced a technological boom in the 1970s and 1980s. Today's generation of young people has been surrounded with reproduced music from its early childhood. They can saturate with music and arts without playing or singing anything. In the past, it used to be necessary to sing and play an instrument, whereas today, wireless speakers and phones will do. Singing in public is perceived as stepping out of one's comfort zone. This, however, does not mean that hymns have no place in their lives. It is only that

they are more used to listening, i.e. to passive reception. The Finnish committee concluded that people switched from active singing to passive listening. It is appropriate to look for ways to approach even this (new) type of believers and unforcedly integrate them into the happenings at the Divine Services.

Several people noted, however, that it is mainly the cantor's task to participate in the singing. If he is good and chooses the right tempo and harmonization, all sing alike. Young people in general stated that they minded the slow tempos, which also reveals that it is a performance issue rather than an issue with the hymn repertoire itself.

The topic around which disputes arise is expected to be the conflict between the old and the new approach to the rendition of the Divine Services and of spirituality in general. On one hand, there is the traditional approach of singing accompanied by the organ. On the other hand, there are songs in pop music style with guitar and percussions. The survey revealed that the vast majority of the respondents is for a traditional rendition of the Divine Services. In one of the previous questions, somewhat less than 23% stated that they used the youth songs of praise, too, besides the Evangelical Lutheran Hymnal. The results of the questionnaire suggest that the argument saying that these are hymns which mainly young people like is not completely true. Rather than a generational issue, it is the tension between traditional and charismatic trends in the Church, which are not necessarily linked to the age of the respondents. Charismatically oriented respondents voiced radical ideas, such as: "throw out the old hymns, change the liturgy" etc. They said they sang hymns from any sources, of any Church. This type of believers focuses solely on the form of the hymns, regardless of their content.

Using the Hymnal

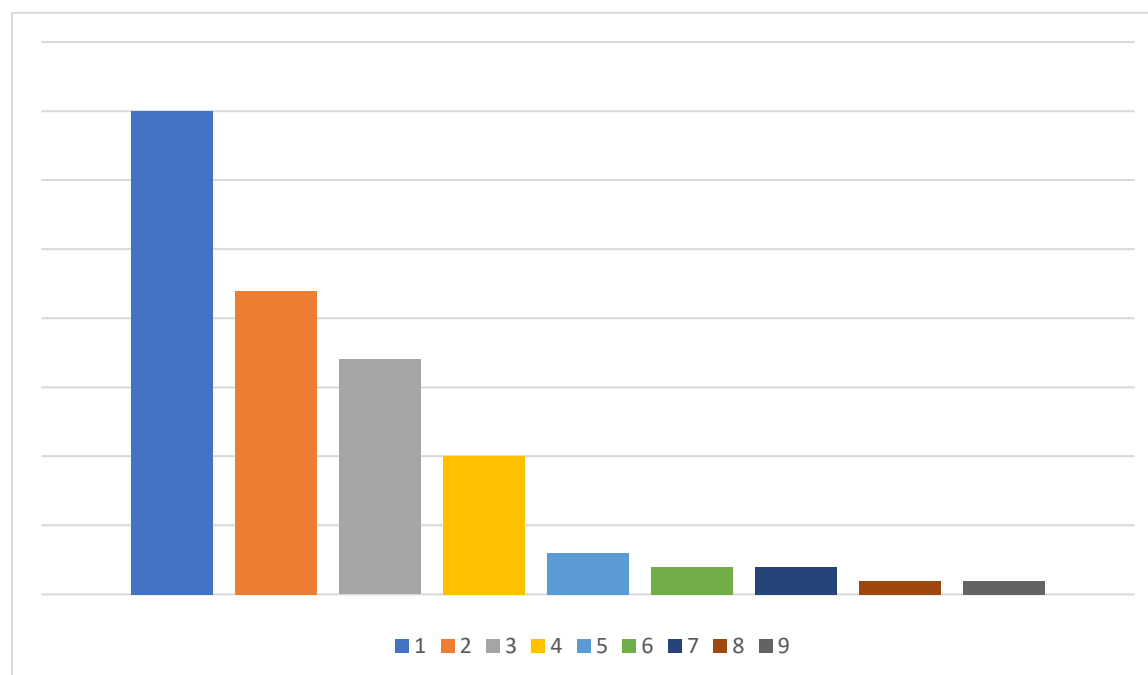
The question whether the users of the hymnal experienced any problems in using the hymnal was answered in various ways. Most of the people are used to the hymnal and they said they had no problems. As for pitfalls in its use, people mentioned problems in finding the concrete parts of the hymnal, such as antiphons, the liturgy of the Lord's Supper etc. Colour coding the various sections in the hymnal would help. Some mind that the sheets are too thin. The respondents brought up the issue with older editions, where the notation and the text are not on the same page. The demand to shorten some of the hymns and add thematic registers also came up repeatedly. Creating a high-quality mobile application and an audio recording of the hymns is also a challenge.

Activities of Choirs

72.9% of the respondent stated that a choir was active in their congregation. 27.7% stated the opposite. The choirs most often get their sheet music from the internet, or the conductors rotate it among themselves. The repertoire of the choirs includes *Zborové spevy* [*Choral Hymns*], arrangements from the Evangelical Lutheran Hymnal, hymns from the youth hymnal, hymns from Taizé, classical music etc.

Organ Accompaniment

Question 25 wanted to find out what materials are used by the cantors for the accompaniment of the hymns during the Divine Services. The most available and most frequently used one was *Evanjelická partitúra* [*Evangelical Lutheran Score*], written by Miroslav Bázlik and Karol Wurm. In general, the cantors use whatever is available. They also use scores which have not been published officially but are available on the Internet (Ján Bunčák's Score, Cantors' Hymnal). Some cantors stated they actively used their own arrangements, improvised harmonizations according to the melodies in the hymnal, or played only based on the chord symbols. The "Other" category included various materials which the cantors received from the instructors of cantor training courses organized by the Committee for Church Music and Hymnology.



1. *Evanjelická partitúra [Evangelical Lutheran Score]*, 1992 (Miroslav Bázlik – Karol Wurm)
2. *Organový sprievod [Organ Accompaniment]*, 1999 (Jozef Farkaš)
3. The cantors' own arrangements
4. *Organový sprievod k Evanjelickému spevníku [Organ Accompaniment to the Evangelical Lutheran Hymnal]* (Ján Bunčák)
5. Other
6. *Partitúra [Score]*, 1956 (Július Letňan)
7. "Kantorský spevník" [Cantors' Hymnal]
8. *Veľká partitúra [Large Score]*, 1936 (Juraj Chorvát)
9. *Organový sprievod k piesňam Evanjelického funebrála [Organ Accompaniment to the Hymns of the Evangelical Lutheran Funeral]*, 2003 (Jozef Farkaš)

Supplements

Origin of the TOP 25 Hymns

1. Martin Luther, 1529
2. Mária Royová, 1906
3. T: Augustus Toplady, 1776/ M: Thomas Hastings, 1830
4. T: (?) / M: Adolf Lohman, 1936 (*Nun, Brüder, sind wir frohgemut* – originally a Marian hymn)
5. T: Carl Boberg, 1885/ M: Anonymous, Sanningsvitnet, 1889
6. T: Joseph Mohr, 1818/ M. Franz Gruber, 1818
7. T: Philipp Paul Bliss, 1873/ M: Norwegian/Swedish folk
8. Franciszek Karpiński, 1792
9. T: Sarah F. Adams, 1841/ M: Lowell Manson, 1856
10. T: Elisabeth Codner, 1860/ M ?
11. T: Latin origin, arr. by John Neale, 1851/
M: Latin origin, arr. by Thomas Helmore, 1854
12. T: Joseph Scriven, 1855/ M: Charles C. Converse, 1868
13. Mária Royová, 1906
14. T: J. Dietrich (?), 19th cent. / M: Achtlieberbuch, 1524
15. T: Julie V. Hausamann, 1842/ M: Friedrich Silcher
16. T: Jiří Střejč, 1587/ M: C. Goudimel, 1551
17. T: Charlotte Elliott/ M: William B. Bradbury, 1849

18. T: J. Meyer (?)/ M: Georg Friedrich Händel, 1747
19. T: Benedikt Szöllősi, 1655/ M: Michael Praetorius, 1610
20. T: Fanny Crosby, 1885/ M: Robert Lowry, 1873
21. T: Dietrich Bonhoefer/ O. Abel (?), 1959
22. T: Charles Wesley, 1739/ M. F. Mendelssohn, 1840
23. T: Ž 95/ M: Hebrew folk
24. T: John Francis Wade, 1743/ Latin origin
25. T: Elisabeth Prentis, 1856/ M: Robert Lowry, 1871

Current challenges of hymnological research in Slovakia.

PhD Peter Ruščin

Rezumat

Provocări actuale ale cercetării imnologice în Slovacia

Începuturile cercetării imnologice în Slovacia datează de la începutul secolului al XIX-lea. Această cercetare s-a dezvoltat destul de dinamic la sfârșitul secolului al XIX-lea și în prima jumătate a secolului al XX-lea. O nouă generație din anii 1990 nu avea experiența imnologilor mai în vârstă, așa că a început aproape de la zero.

Astăzi, după mai bine de două secole de la începuturile imnologiei slovace, încă ne lipsesc sinteza de bază despre imnurile slovacilor, precum și ale germanilor care trăiesc pe teritoriul Slovaciei. Printre alte motive, problema se află în obiectul de cercetare însuși. În trecut, catolicii și luteranii slovaci cântau imnuri în cehă sau în cehă slovacă, majoritatea de origine cehă. Autorii slovaci de imnuri au scris și în limba cehă până în secolul al XIX-lea, iar în biserica luterană până la mijlocul secolului al XX-lea.

Ar putea părea că slovacii ar putea recurge la cercetările imnologice cehe. În ultimii 30 de ani, această cercetare a progresat mult mai rapid în Republica Cehă decât în Slovacia. Dar imnurile slovace erau diferite. Bazele de date imnologice cehe existente sunt de puțin ajutor pentru imnologia slovacă.

Cercetarea sursă în Slovacia progresează lent, întrucât doar câțiva cercetători, împrăștiați în diverse instituții, se ocupă de imnologie. Ei sunt în mare parte muzicologi sau muzicieni bisericești. În acest moment, există o lipsă de inițiative de cercetare în imnologie din știința literară slovacă și etnologie. Deși teologii sunt interesați de rezultatele cercetărilor imnologice, bisericile semnificative nu sunt interesate de proiectele științifice imnologice. Ei sunt interesați în special de imnologia aplicată sau de prelucrarea imnurilor datorită pregătirii de noi cântări bisericești.

Provocări

Viziunea mea despre imnologia slovacă este puțin unilaterală, deoarece mă concentrez pe istoria muzicii. Eu percep imnul ca fiind o parte a istoriei noastre culturale, care transcende

tradițiile specifice bisericii și granițele etnice. Astfel, nu neg importanța tuturor departamentelor de imnologie sistematică. Cu toate acestea, calitatea cercetării sursă disponibilă în ediții publicate sau baze de date online este o garanție că nu vom descoperi ceea ce a fost deja descoperit.

Am putea rezuma provocările actuale ale cercetării imnologice din Slovacia în mai multe domenii:

- Crearea unei ediții și a unei baze de date de melodii și versuri ale cântecelor spirituale din surse slovace;
- Ediții moderne ale surselor istorice cheie ale cântecului spiritual (nu numai slovac, ci și german) de pe teritoriul Slovaciei;
- Cercetarea baladelor din tipografiile slovace și cărțile de imnuri.

Proiectul EMHS

Proiectul de publicare a melodiilor imnurilor slovace începe deja să fie implementat. Prima parte a seriei EMHS (Editio Melodiarium ex Hymni Slovaciae) este în curs de pregătire la Institutul de Muzicologie al Academiei Slovace de Științe din Bratislava. Primul volum al EMHS va conține melodii din tipărituri până în 1674. Al doilea și, eventual, al treilea volum vor conține noi melodii ale tipăririlor din 1681 până în 1798. Această parte a ediției (melodii din sursele tipărite) este destinată a fi un sistem închis. Înseamnă că primul volum include toate versiunile tipărite și variantele melodiilor sale de la tipăririle ulterioare până în 1798. Sperăm că acest prim volum va fi pregătit în termen de doi ani.

Alte domenii de cercetare

Desigur, acest proiect este doar primul pas către publicarea sintezelor de bază ale imnologiei slovace. Există puține speranțe de îmbunătățire până acum pentru a doua zonă – edițiile moderne ale surselor imnologice majore. Motivul este lipsa de cooperare între istoricii literari și muzicologi. Aparent, proiecte similare par a fi neatractive pentru majoritatea cercetărilor (efort mult, rezultate puține), sau nu au încredere în proiectele interdisciplinare și în finanțarea acestora. O zonă interesantă de cercetare la nivel de etnologie, știință literară și muzicologie sunt baladele cu versuri religioase. Această zonă a fost neglijată în Slovacia până acum. În ultimii ani, etnomuzicologul slovac Hana Urbancova a analizat tipurile melodice ale mai multor balade de tip broadside (campanii de calomnie) și variantele acestora în tradiția orală.

Innurile micilor biserici protestante au fost până acum subiectul cercetărilor compozitorului slovac Ivan Valenta. Acest muzician și-a făcut munca de pionierat creând o concordanță de melodii din innurile Bisericii Baptiste Slovace, a Bisericii Evanghelice Libere (Cirkev bratska), a Bisericii Apostolice (denominația bisericii penticostale slovace), a mișcării Crucii Albastre și a Bisericii Adventiste de Șapte Zile. În cercetările sale, Ivan Valenta a fost motivat de lucrările pregătitoare ale noului imn luteran din Slovacia, mai întâi în limba slovacă (publicat în 1992).

Cercetarea științifică a innurilor în bisericile ortodoxe a fost până acum subiectul lingviștilor și slaviștilor slovaci. Ei au cercetat surse din estul Slovaciei și zonele de graniță din vestul Ucrainei. Ei caracterizează aceste innuri drept „paraliturgice“, datorită cântării lor mai ales în afara liturghiei bisericești. De asemenea, au publicat versuri ale acestor innuri paraliturgice din unele surse manuscrise.

Vita brevis, ars longa, occasio praeceps, experimentum periculosum, iudicium difficile. Viața este scurtă și arta lungă, oportunitățile trecătoare, experimentele periculoase și judecata dificilă. În trecut, toți innologii importanți slovaci au publicat doar o mică parte din cercetările lor. Jan Mocko, Ludovít Izak, Jan Durovic, Boris Balent, Karol Wurm. Toți au lăsat cea mai mare parte a lucrării lor în manuscris. Erau alergători singuri care nu aveau colegi de muncă rezonabili lângă ei. De aceea cercetarea innologică din Slovacia se confruntă astăzi cu provocări atât de mari. Credem că istoria nu se va repeta de data aceasta.

(traducător Andreea-Paula Ghercă)

Introduction

The beginnings of hymnological research in Slovakia are dated back to the first decade of the 19th century.⁷⁷ This research developed quite dynamically at the end of the 19th century and in the first half of the 20th century.⁷⁸ Later came the decline during the communist regime, because

⁷⁷ The first published hymnological work containing an historical overview of 77 authors of czech/slovak hymns from Hungary was *Paměti česko-slovenských básníkův aneb veršovců kterýz se buďto v Uherské zemi zrodili, aneb aspoň v Uhřích živi byli*. Vác, 1806, [The Memories of czecho-slovak poets who were either born in Hungary or at least lived in Hungary, Vác, 1806] from Bohuslav Tablic (1769-1832). Faksimile-Edition: Brtň 1974.

⁷⁸ The synthetical work about the history of slovak lutheran hymns was published by Ján Mocko (Mocko 1909-1912). The most important studies about slovak catholic hymnal Cantus Catholici from 1655 were published in 1930s (Vilikovský 1935, Weiss-Nägel 1935). In the same time, the results of new researches of old slovak lutheran hymns were published, by slovak lutheran theologian Ján Ďurovič (Ďurovič 1939., Ďurovič 1940.).

specialised hymnological works could not be published.⁷⁹ A new generation from 1990s lacked the experience of older hymnologists, so it started almost from the beginning.⁸⁰

Today, after more than two centuries since the beginnings of Slovak hymnology, we still lack basic synthesis about the hymns of Slovaks as well as Germans living on the territory of Slovakia. Among other reasons, the problem is in the research object itself. In the past, Slovak Catholics and Lutherans sang hymns in Czech or Slovakized Czech, many of them of Czech origin. Slovak authors of hymns also wrote in the Czech language until the 19th century, and in the Lutheran church even until the middle of the 20th century.⁸¹

It might seem that Slovaks could draw on Czech hymnological research. In the last 30 years, this research progressed much faster in the Czech Republic than in Slovakia. But the Slovak hymns were different – in text variants, different melodies of anonymous origin and, of course in different repertory including hymns from Slovak authors. Contemporary Czech hymnologists only partially reflect Slovak authors of hymns.⁸² Existing Czech hymnological databases and synthesis include only a small part of sources from Slovakia.⁸³ The only czech musicological online database of hymn melodies is focused on older periods (especially the 16th, partially the 17th century).⁸⁴ For Slovaks, however, the second half of the 17th century, as well as the 18th and 19th centuries, are much more important. Most of our sources come from this period.

Source research in Slovakia is progressing slowly, as only a few researchers, scattered in various institutions, deal with hymnology. They are mostly musicologists or church musicians. There is a lack of hymnology research initiatives from slovak literary science and ethnology at this time. Although theologians are interested in the results of hymnological research, significant churches don't support hymnological scientific projects. They are especially focused in applied

⁷⁹ The last hymnological work in Slovakia containing the melodies of *Cithara Sanctorum* and *Cantus Catholici* from Ladislav Burlas was published as a part of musicological monography (Burlas-Fišer-Hořejš 1954, pp. 52–95, 209–334). This Edition is not complete and has many errors. Karol Wurm, a church musician and a leading Slovak organologist pointed them out in his review of this publiktion (Wurm 1956).

⁸⁰ Richard Rybář, a Slovak music historian who has at least partially deal with hymnology, died 1989. Karol Wurm, who never published his hymnological researches in a form of monography, died 1992.

⁸¹ The last Edition of Slovak lutheran hymnal in Czech language (*Zpěvník evangelický*) was published 1971.

⁸² In his encyclopedic book on Old Czech hymnographs, Jan Kouba presents only 3 entries about authors from Slovakia (Upper-Hungary). Kouba 2017. 20–22; 384–388; 427–442.

⁸³ The database of czech hymns *Hymnorum thesaurus bohemicus*, prepared by Antonín Škarka, includes 9 slovak hymnals from the 18th century. Online: <http://www.clavmon.cz/htb> . Access: April 2022. Jan Malura in his main hymnological work refers to 9 slovak hymnals from 17th and 18th Century. Malura 2010. 285–286.

⁸⁴ Slovak hymnals were'nt included in the musicological online-database *Melodiarium Hymnologicum Bohemiae*. The database of melodies from 42 czech hymnological sources includes only 3 Czech hymnals from the 17th Century. Online: <http://www.musicologica.cz/melodiarium/sources.php> Access: April 2022.

hymnology or hymn processing due to the preparation of new church hymnals. As a result, the „investment debt“ in basic research is growing, in economic terms. We need to prepare and make available key sources and databases that should have been available to international hymnological research many years ago.

The Challenges

The hymn is an important part of our cultural history, which transcends the specific church traditions and ethnic borders. We focus our view primarily on the historical development of the hymn and singing of hymns. This practice had significant impact on composed classical music, too. The quality of the source research available in published editions or online databases is a guarantee that we will not discover what has already been discovered.

We could summarize the current challenges of hymnological research in Slovakia in several areas:

- Creating an edition and database of melodies and lyrics of hymns from Slovak sources
- Publishing of Editions of more important historical hymn sources (not only Slovak, but also German) from the territory of Slovakia⁸⁵
- Research of broadside ballads from the Slovak printings and hymnbooks
- Research of older hymns of small Protestant churches and revival christian movements in Slovakia⁸⁶
- Research of the hymns and church singing in the orthodox churches of the Eastern Rite

EMHS Project

The project of publishing melodies of slovak hymns is already beginning to be implemented. The first part of the EMHS series (*Editio Melodiarum Hymnorum Slovaciae*) is being prepared at the Institute of Musicology of the Slovak Academy of Sciences in Bratislava. The introductory, multi-volume part of the series will contain melodies from notated printings by authors from Slovakia, that were published between 1571 and 1798. It includes total 17 printings with melodies:

⁸⁵ From musicological point of view, three lutheran german manuscript hymnals from Spiš are of much importance – *Lubica Hymnal* (after 1677), *Hymnal of Nicolaus Simonides* (1683) and *Hymnal of Matthias Kruczay* (early 18th Century). They include about 500 hymns, more than 200 in 4- 5- or 6-part choral arrangements. More about their repertory: Hulková 1988. Ruščín 2018.

⁸⁶ Juraj Potúček, a slovak bibliographer, included some of the hymnals of small churches in his hymnological bibliography (1585-1965), In his work, he lists only hymnals without notes. Potúček 1967. no. 577–611.

1. *Jana Sylvána Písně nové na sedm žalmů žalmů kajících i jiné žalmy* [New Songs on Seven Penitent Psalms and other Psalms from Jan Sylvanus] (Prague, 1571), 18 melodies
2. *Písně nové na sedm žalmů kajících i jiné žalmy od Jana Sylvana z Teyna Horšovskýho* (2nd Edition, Prague, 1578), 19 melodies
3. Vavrínek Benedicti: *Aliquot Psalmorum Davidicorum Paraphrasi* (Prague: Nigrin, 1606), 8 melodies
4. Tranoscius: *Cithara Sanctorum. Písně duchovní staré i nové* [Cithara Sanctorum. Old and new Hymns] (Levoča: V. Brewer, 1636, 1st Edition), 188 melodies⁸⁷
5. *Cithara Sanctorum. Písně duchovní staré i nové* (Levoča: V. Brewer, 1653, 4th Edition), 188 melodies⁸⁸
6. Benedikt Szöllösi: *Cantus Catholici. Písně katolícké* [Cantus Catholici. Catholic Hymns]. (Levoča: Vavrínek Brewer, 1655, 1st Edition), 196 melodies
7. *Cithara Sanctorum. Písně duchovní staré i nové* (Levoča: Samuel Brewer, 1674, 8th Edition, edited probably by Jeremiáš Lednický), 230 melodies
8. Nicolaus Hausenka: *Cantionale rituale Caeremoniarum Ecclesiasticarum* (Vienna: Johann Christophorus Cosmerovius, 1681), 10 melodies
9. *Cithara Sanctorum. Písně duchovní staré i nové* (Levoča, Samuel Brewer, 1684, 10th Edition, edited by Daniel Sinapius), 258 melodies
10. *Cithara Sanctorum. Písně duchovní staré i nové* (Levoča, Samuel Brewer, 1696, 12th Edition), 116 melodies
11. *Cantus Catholici. Písně katolícké* (Trnava: Typis academicis, 1700, 2nd Edition), 191 melodies
12. Eliáš Mlynárových: *Písniční knížečka obsahující v sobě rozličné... duchovní písničky* [Bookcase of Songs containing various... hymns] Levoča, Family Brewer, 1702, 28 melodies
13. Eliáš Mlynárových: *Písniční knížečka...* Kežmarok, M. G. Vitriari, 1702, 2nd Edition, 28 melodies⁸⁹

⁸⁷ No complete copy of the first edition has been preserved. Grešová 2020 pp. 99-103.

⁸⁸ This edition is included due to the addition of missing melodies from incomplete copies of the first edition.

⁸⁹ This edition contains the same melodies as the first from 1702, only new lyrics are added. Kendrová 2011 pp. 41-44, 44.

14. Anton Ernst Kopp: *Melodien alten und neuen Lieder* (2nd Part of the Hymnal *Glaubiger Kinder Gottes Englische Singschule* from Johann Dietrich Herrichen), Ulm, 1717, 179 melodies with general bass
15. Ján Glosius: *Etan hlasitě prozpěvující anebo písničky nábožné* [Loud Singing Etan or Religious Songs], no place of print, 1727, 87 melodies
16. Ján Glosius: *Etan hlasitě prozpěvující anebo písničky nábožné* (Bratislava, Patzko, 1783, 2nd Edition), 87 melodies
17. Adam Škultéty: *Melodyatura aneb Partytura* (Brno: J. S. Siedler, 1798), 527 melodies with general bass

The first volume of EMHS will contain melodies from the printings up to 1674. The second and eventually third volume will contain new melodies of the printings from 1681 to 1798. This part of the edition (melodies from the printed sources) is intended as a closed system. It means that the first volume includes all printed versions and variants of its melodies from the later printings up to 1798, too. All melodies will be numbered continuously according to the order in the sources. Their other versions in the same source or in the later sources will be marked by letters next to the melody number. Basic information about its origin and occurrence in international databases will be added to each melody, as well as all text incipits of hymns related to this melody in the Slovak printed sources.⁹⁰ The first volume of EMHS is planned to be published in 2024. It will contain 398 melodies and their variants from later printings.

Other Areas of Research

Of course, this project is only the first small step to preparing the basic works of current Slovak hymnology. There is a little hope for improvement so far for the second area – modern editions of major hymnological sources. Only two editions of hymns (psalm paraphrases) from the Slovak hymnals without melodies were published so far.⁹¹ The reason is a lack of cooperation between literary historians and musicologists. Apparently, similar projects seem to be unattractive to most researchers (much effort, little results), or they distrust the interdisciplinary projects at all. Some

⁹⁰ Ruščín, Kendrová 2018, pp. 110-111.

⁹¹ Only a small part of lyrics from Slovak hymnals was published in modern editions so far. Complete Edition of psalm paraphrases from Sylvanus was published by Minárik (1982), pp. 192-286; Edition of the first Slovak Calvinist Psalter from 1752 by Zubko, Žeňuch, Lapko, Marínčák (2020).

musicological monographies by Marta Hulková, Zlatica Kendrová, Peter Ruščin have recently been published.⁹² They may have been the basis for such editions.

An interesting area of research at the level of ethnology, literary science and musicology are the broadside ballads with religious lyrics. This area has been neglected in Slovakia so far. In recent years, the Slovak ethnomusicologist Hana Urbancová has analyzed some melodic types of broadside ballads – Virgin Mary legends, and their variants in the oral tradition.⁹³ The Catalog of broadside ballads published 12 years ago by ethnologists Eva Krekovicová and Ľubica Droppová, as well as the bibliography of Slovak pilgrimage and fair printings which was published in the 1990s are very helpful in further research.⁹⁴

The hymns of small Protestant churches have so far been the subject of research by Slovak composer Ivan Valenta. This musician did his pioneering work by creating a concordance of tunes from the hymnals of Slovak Baptist Church, Brothers Church (Free evangelical Church in Czech Republic and in Slovakia), Apostolic Church (Slovak pentacostal church denomination), the Blue Cross movement and the Seven-day Adventist Church. In his research, Ivan Valenta was motivated by preparatory work on the new Lutheran hymnal in Slovakia, first in Slovak language.⁹⁵ He is currently a member of the commissions for the preparation of new hymnals of Brothers Church (Cirkev Bratská) and of Evangelical Church of Augsburg Confession.⁹⁶ The results of his research were used as a basis for new adaptations of hymns. Only few of them were published (Valenta 1995, Valenta 1999).

Scientific research of hymns in the Orthodox churches has so far been mainly the subject of Slovak Linguists and Slavists. They have researched sources from eastern Slovakia and the border areas of western Ukraine. Slovak Slavists characterize these hymns as „paraliturgical“, due to their

⁹² The Monography of Ľubica Hymnal with incipits of melodies was published by M. Hulková (1988), the monography of oldest manuscript Catholic hymnal by P. Ruščin (1999), Lutheran hymnal from Glosius by Z. Kendrová (2004), another Lutheran hymnal from Elias Mlynarovych by Kendrová (2011), Catholic hymnal Cantus Catholici by Ruščin (2012) and the Lutheran hymnal from Transcius partly by A. Grešová (2020), pp. 91-146.

⁹³ Urbancová 2010, pp. 126-145.

⁹⁴ Droppová, Krekovičová 2010; Klimeková, Ondroušková, Augustínová, Domová 1996.

⁹⁵ *Evanjelický spevník*. [Evangelical hymnal] Bratislava, Transcius, 1992.

⁹⁶ The Hymnal Commission of Slovak Lutheran Church (Evangelical Church of Augsburg Confession), online: <https://www.ecav.sk/generalny-biskupsky-urad/spevnikova-komisia-ecav-na-slovensku> Access: April 2022.

The Hymnal Work group of Brothers Church, online: <https://www.cb.sk/index.php/zlozky/odhas> Access: April 2022.

singing mostly outside the church liturgy. They also published lyrics of these paraliturgical hymns from some manuscript sources.⁹⁷

Conclusion

Vita brevis, ars longa, occasio praeceps, experimentum periculosum, iudicium difficile. Life is short and art long, opportunity fleeting, experimentations perilous and judgement difficult. In the past, all major Slovak hymnologists have published only a part of their research. Jan Mocko, Ľudovít Izák, Ján Ďurovič, Boris Bálent, Karol Wurm. They all left most of their work in manuscripts. They were alone runners who didn't have reasonable co-workers next to them. That is why today hymnological research in Slovakia faces such a great challenges, especially if the research areas are much broader than in the past. We believe that history will not repeat itself this time.

Bibliography

Brtník, R. (1974), *Tablic Bohuslav: Pamäti česko-slovenských básnikov alebo veršovcov. Vacov 1806-1812* [The Memories of Czecho-Slovak poets... Vác 1806-1812], (Faksimile). Bratislava, Tatran.

Burlas, L., Fišer, J., Hořejš, A. (1954), *Hudba na Slovensku v XVII. storočí* [Music in Slovakia in the 17th Century], Bratislava, Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied.

Droppová, Ľ., Krekovičová, E. (2010), *Počujte Panny, aj vy Mládenci... letákové piesne zo slovenských tlačiarní*. [Listen, Virgins, and you, Lads, too... Broadside ballads printed in Slovakia], Bratislava, Ústav etnológie SAV.

Ďurovič, J. (1939), *Duchovná poézia slovenská pred Tranovským* [Slovak Spiritual Poetry before Tranoscius]. Liptovský Sv. Mikuláš, Tranoscius.

Ďurovič, J. (1940), *Evanjelická literatúra do tolerancie* [Evangelical Literature until Patent of Tolerance]. Martin, Matica slovenská.

Grešová, A. (2020), *Juraj Tranovský a jeho význam vo vývoji duchovnej piesne v 17. storočí* [Tranoscius and his Importance in the Development of Hymn in the 17th Century], (Diss.), Bratislava, Filozofická fakulta UK.

Hulková, M. (1988), "Ľubický spevník" [Ľubica Hymnal], in *Musicologica Slovaca XII*, pp. 11-134.

⁹⁷ Žeňuch 2013 pp. 309-344.

Kendrová, Z. (2004), "Ján Glosius Pondelský: Etan hlasitě prozpěvující anebo písničky nábožné" [Jan Glosius Pondelsky: Loud Singing Etan or Religious Songs], in *Slovenská hudba*, 30, no. 3, pp. 296-335.

Kendrová, Z. (2011), *Príspevok k výskumu hudobných prameňov barokovej evanjelickej duchovnej piesne na Slovensku – spevník Eliáša Mlynárových* [Contribution to the Research of Musical Sources of the Baroque Lutheran Hymn in Slovakia – The Hymnal of Elias Mlynarovych], (Diss.), Bratislava, Filozofická fakulta UK.

Klimeková, A., Ondroušková, J., Augustínová, E., Domová, M. (1996), *Bibliografia jarmočných a púťových tlačí 18. a 19. storočia z územia Slovenska*. [Bibliography of broadside and pilgrimage printings of 18th and 19th Century from the Territory of Slovakia] Martin, Matica slovenská.

Kouba, J. (2017), *Slovník staročeských hymnografů (13.-18. století)* [The Vocabulary of Old-Czech Hymnographs (13th to 18th Century)], Praha, Etnologický ústav AV ČR, v.v.i., Kabinet hudební historie.

Malura, J. (2010), *Písne pobélohorských exulantů (1670-1750)* [Songs of the Post-White Mountain Exile]. Praha, Academia.

Mocko, J. (1909-1912), *Historia posvätej piesne slovenskej a historia kancionálu* [The History of Slovak Hymn and the History of Hymnal], 2 Volumes, Liptovský Sv. Mikuláš, Tranoscus.

Potúček, J. (1967), *Súpis slovenských nenotovaných spevníkov 1585-1965* [List of Slovak Hymnal without Notes 1585-1965], Martin, Matica slovenská.

Ruščin, P. (1999), "Rukopisná podoba Cantus Catholici" [Manuscript Version of Cantus Catholici], in *Slovenská hudba*, 25, no. 2/3, pp. 201-250.

Ruščin, P. (2012), *Cantus Catholici a tradícia duchovného spevu na Slovensku* [Cantus Catholici and the Tradition of Hymn Singing in Slovakia], Bratislava, Ústav hudobnej vedy SAV.

Ruščin, P. (2018), "Die Kirchenlieder aus dem handschriftlichen Gesangbuch Himmlischer Engel-Schall (1685) von Nicolaus Simonides" [The Hymns from the Manuscript Hymnal „Himmlischer Engel-Schall“ (1685) from Nicolaus Simonides], in Petőczová, J. (ed.) *The Musical Sources of Spiš / Zips and Central Europe*, Bratislava, Ústav hudobnej vedy SAV, pp. 60-95.

Ruščin, P. – Kendrová, Z. (2018), "Databáza melódií z tlačených prameňov slovenskej duchovnej piesne 17. a 18. storočia" [Database of melodies from the printed sources of the Slovak sacred song of the 17th and 18th centuries], in Bugalová, E. (ed.) *Malé osobnosti veľkých dejín - veľké osobnosti malých dejín IV : príspevky k hudobnej regionalistike*. [Small personalities of great history – great

personalities of small history : Contributions to Musical Regionalistics IV] Bratislava, Slovenská muzikologická asociácia, Slovenské národné múzeum-Hudobné múzeum, pp. 107-112.

Urbancová, H. (2010), "Letákové tlače ako prameň mariánskych legend. K dvom piesňovým typom z ústnej tradície" [Broadside ballads as a source of Mary Legends. About two Song-types from Oral Tradition], in *Musicologica Slovaca* 27, no. 1, pp. 122–145.

Valenta, I. (1995), "**Duchovná pieseň prebudeneckých hnutí 19. storočia a jej uplatnenie na území Slovenska**" [Hymns of revival movements of 19th Century and their application on the Territory of Slovakia], in *Duchovná hudba v 19. storočí* [Church Music in the 19th Century]. Banská Bystrica, Nadácia Jána Levoslava Bellu, pp. 107-115.

Valenta, I. (1999), "Slovenská duchovná pieseň a spevníky nekatolíckych konfesíí v 1. polovici 20. storočia", in: Bugalová, E. (ed.) *Šesťdesiat rokov Jednotného katolíckeho spevníka*. Trnava, Západoslovenské múzeum, Trnavský hudobný kabinet, Spolok sv. Vojtecha, pp. 116-122.

Vilikovský, J. (1935), "Cantus Catholici", in *Bratislava IX*, pp. 269-306.

Weiss-Nägel. S. (1935), "Kto je autorom spevníka Cantus Catholici? " [Who is the autor of hymnal Cantus Catholici?], in *Kultúra*, 7, pp. 426-428.

Wurm, Karol. (1956), "O knihe Hudba na Slovensku v XVII storočí" [About the book Music in Slovakia in 17th Century], in *Cirkevné listy*, 69, no. 1, pp. 8-10.

Zubko, P, Žeňuch, P., Lapko, R., Marinčák, Š. (2020), *Slovenský kalvínsky žaltár [Slovak Calvinist Psalter]. Monumenta Byzantino-Slavica et Latina Slovaciae. Vol VII*. Bratislava, Slavistický ústav Jána Stanislava SAV, Slovenský komitét slavistov.

Žeňuch, P. (2013), *Источники византийско-славянской традиции и культуры в Словакии [The Sources of Byzantine-Slavic Tradition and Culture in Slovakia]*, Monumenta Byzantino-Slavica et Latina Slovaciae. Vol IV. Bratislava, Slavistický ústav Jána Stanislava SAV, Pontificio Instituto Orientale, Slovenský komitét slavistov, Centrum spirituality Východ-Západ Michala Lacka.

Félix-Alexandre Guilmant și creația sa liturgică

L'organiste liturgiste

Drd. Cristina Deiana Struța

Alexandre Guilmant a influențat dezvoltarea școlii franceze de orgă. A fost un organist remarcabil, realizând numeroase turnee în Europa și America care l-au făcut renumit, promovând repertoriul liturgic și laic pentru orgă. S-a dedicat studiului orgii realizând numeroase concerte de orgă, spre deosebire de colegul său Charles-Marie Widor care a fost mai degrabă un continuator al lui Cesar Franck, ca și compozitor, pedagog și organist.

Alexandre Guilmant s-a născut în Boulogne-sur-Mer (n. [21 februarie 1844](#) - d. [12 martie 1937](#)), a descoperit încă de copil orga iar cu ajutorul lui Aristide Cavaille - Coll a realizat o excursie de studii în Belgia, unde a lucrat cu Jacques Nicolas Lemmens. În Belgia a stat o lună de zile iar în această perioadă a lucrat zilnic cu Lemmens și a studiat 6-8 ore pe zi. După această perioadă s-a întors acasă unde l-a succedat pe tatăl său ca și organist la Biserica *Saint- Nicolas*.

Guilmant - organistul concertist și Guilmant - organistul compozitor liturgic

Cele opt sonate pentru orgă, deși mai puțin inovatoare, sunt legate de simfoniile lui Charles-Marie Widor pentru orgă, în timp ce colecțiile de muzică liturgică din *L'organiste pratique* și *L'organiste liturgiste* au fost o resursă de repertoriu pentru organiștii care aveau acces mai puțin sau chiar deloc spre lucrări editate.

Deși Guilmant a avut o carieră distinsă ca organist concertist, contribuția sa ca organist liturgic este mult mai interesantă și va fi obiectul acestei lucrări. Timp de 30 de ani a fost organist la *La Trinité* (1871-1901), în acest timp a atras atenția asupra sa prin improvizațiile sale: *Preludii*, *Ofertoire*, *Postludiu* în timpul liturghiilor și lucrări în timpul vecerniilor. Guilmant a oferit un stil diferit de improvizație, pe melodii bisericești față de cele deja cunoscute și folosite de restul organiștilor.

Creația liturgică a lui Alexandre Guilmant se datorează perioadei în care a fost organist la *La Trinité* unde în timpul slujbelor obișnuia să ofere improvizații inedite. S-a hotărât să își noteze improvizațiile deoarece foarte mulți organiști ai vremii nu reușeau să improvizeze și astfel cu ajutorul cărților lui Guilmant cântau lucrările lui în timpul slujbelor.

În ceea ce privește latura sa pedagogică, la clasa de orgă în momentul în care Guilmant a preluat-o se armoniza pe stil vechi, notă cu notă, melodia. O schimbare majoră realizată de Guilmant a fost înlocuirea stilului vechi, cu un stil în care să existe doar acorduri pe notele principale și în acest fel permitea celui care improviza o mai mare libertate. Necântând fiecare notă a melodiei într-un acompaniament, organiștii ofereau doar tonul și acorduri pe notele principale lăsând cântăreții să preia melodia și să o facă mult mai liberă și mai improvizatorică, acordurile având rol de pilon armonic. Cu această schimbare Guilmant și-a încurajat studenții să susțină și să nu copleșească sau să conducă obligat cântăreții sau corul.

Cele mai cunoscute lucrări pentru orgă din creația lui Alexandre Guilmant sunt sonatele sale, însă și lucrările sale mici sunt la fel de importante, fiind vorba în acest caz de cele 130 de piese bazate pe cântece gregoriene. Ele nu sunt la fel de cunoscute, fiind de mici dimensiuni și neavând elemente de virtuozitate, astfel că nu au intrat în repertoriile de concert. Dorința lui Alexandre Guilmant a fost să creeze un repertoriu catolic care să se contrapună și să oglindească preludiile de coral luterane. Majoritatea lucrărilor apar în volumul *L'organiste liturgiste*. Este de asemenea de remarcat faptul că, în timp ce *L'organiste pratique* și *Pieces dans différents styles* au fost publicate mai devreme, publicarea *L'organiste liturgiste* s-a făcut mai târziu, lucrările nefiind compuse cronologic, astfel că prima piesă este publicată în volumul al cincilea, iar a doua în volumul al optulea. Guilmant a folosit albumul *L'organiste liturgiste* pentru a experimenta o mai mare varietate a imnurilor din repertoriul organiștilor liturgici. Cele mai timpurii piese din această colecție au fost în mare parte imnuri pentru orgă, cu toate acestea, lucrările ulterioare din colecție includ ofertorii și alte lucrări mai mari pentru orgă solo. Inspirat de lucrările compozitorilor din perioada barocului german, Guilmant a tratat melodia de *cantus firmus* interpunând ornamentația barocului pentru a evidenția melodia. Măsura și tonalitatea acestor melodii reflecta estetica cântării simple, lucrările din anii 1880 și 1890 fiind în special modale și nonmetrice. Cu toate acestea, compozitorul nu a abandonat stilurile sau ideile moderne, de fapt le-a combinat cu interesul său pentru școlile mai vechi de compoziție. De exemplu, în *Communion*

din *L'organiste pratique* a folosit o structură compozițională modernă, dar a încorporat și cântecul simplu. El a făcut, de asemenea, pași inovatori, cum ar fi combinarea a două melodii de cânt într-o singură piesă, o practică pe care o regăsim în lucrarea intitulată *Sortie pour les fêtes de la Ste Vierge* (1874) care conține două cântece *Ave Maris Stella* diferite.

Ex. 1 Alexandre Guilmant: *L'Organiste liturgiste*, Cartea 1, *Ave Maria*, măsurile 1-19

AVE MARIA
OFFERTOIRE POUR LA FÊTE DE L'ANNONCIATION,
ou autres fêtes de la S^{te} Vierge.

INDICATION DES JEUX. **Récit:** Voix céleste et Viole de gambe de 8 P.
Positif: Flûte harmonique de 8 P.
G^d Orgue: Viole de gambe (ou Salicional) et Bourdon de 8 P.
Pédale: Bourdons de 16 et 8 P.

① Andante sostenuto (♩ = 69)

① PED.

A - ve Ma - ri - - - a, gra - ti a ple - na

Plain-chant

p RÉCIT. Rit. pp a tempo

RÉGIT

Do mi nus te - cum be - ne - di - cta tu in mu - li e - ri - bus,

Ex. 2 *Lumen ad Revelationem Gentium*

Antiphona. 8.

LUMEN * ad re-ve-la-ti-ónem génti-um : et gló-

Ex. 3 Alexandre Guilmant: *L'organiste liturgiste*, Cartea 1, *Fuga*, măsurile 1-9

FÊTE DE LA PURIFICATION DE LA SAINTE VIERGE.

FUGUE (SORTIE)

SUR L'ANTienne: *LUMEN AD REVELATIONEM GENTIUM.*

All.^o moderato (♩ = 84)

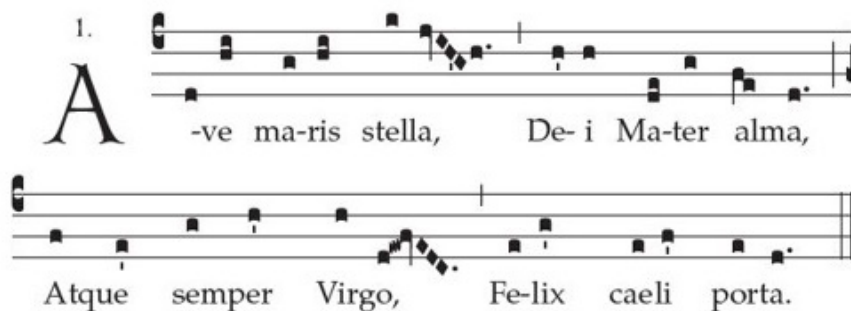


Ex. 4 *Ave Maris Stella*

1.

A -ve ma-ris stella, De-i Ma-ter alma,

Atque semper Virgo, Fe-lix caeli porta.



Având în vedere cântecele folosite așa cum au fost ele adunate de Benjamin van Wye, multitudinea de imnuri folosite de compozitor este izbitoare. De la bun început acest lucru este evident, prima piesă fiind bazată pe imnul pentru vecernie din sărbătoarea *Bobotezei*, un cântec

specific. Al doilea se bazează pe un fragment din *Alleluia*. Aceste alegeri adaugă credibilitate teoriei originilor în improvizațiile de la *La Trinité*, deoarece indică faptul că aceste cântece i-au fost sursă de inspirație pentru improvizații.

În general, pentru piesele din *Pieces dans différents styles* și *L'organiste pratique* sunt mai generice alături de cele două amintite mai sus, și găsim piese bazate pe imnuri ale celui de-al patrulea mod (*Iste Confessor*, *Ecces sacerdos magnus*, *Ave Maris Stella*, *Ecce panis angelorum*). În cea mai mare colecție, *L'organiste liturgiste*, Guilmant folosește la scară largă cântecele, în articolele scrise între 1865 și 1899 specificând serviciul sau serviciile pentru care piesele sunt potrivite.

Ex. 5 Alexandre Guilmant, *Pieces dans différents styles*, *Deux Versets et Amen sur l'hymne Iste Confessor*, măsurile 1-4

Pièces dans différents styles pour orgue, vol. 4, Op. 18, no 4

Deux Versets et Amen
sur l'hymne « Iste confessor »

Nº 1

G. O. : Tous les Fonds 16', 8', 4'
Péd. : Trompette et Bourdon 8'

Alexandre GUILMANT
(1837 - 1911)

Allegro

3

5

Cantus firmus

Ex. 6 Alexandre Guilmant, *Pièces dans différents styles, Verset et Amen pour l'hymne Ave Maris Stella*

Pièces dans différents styles pour orgue, vol. 12, Op. 45, no 2 (1875)

Verset et Amen
pour l'hymne « Ave maris stella »

G. O. : Fonds 8' et 4'
Péd. : Fonds 16' & 8'

Alexandre GUILMANT
(1837 - 1911)

Allegro moderato

7

14

rall.

În articolele și tezele lui Benjamin van Wye și Edward Zimmerman în cartea *Muzica de orgă franceză de la Revoluție la Franck și Widor*, se oferă studii mai detaliate despre *L'organiste liturgiste* și despre evoluția stilului și abordării liturgice a lui Gigout. Aceste volume oferă o perspectivă asupra stilului lui Guilmant față de necesitatea schimbării în interpretarea imnului. Au fost eforturi mari susținute de Gigout și Guilmant pentru a crea un repertoriu modal care să stea alături de cântece și, în cele din urmă, un repertoriu bazat pe cântece pentru a îmbogăți liturgia catolică.

Concluzie

Guilmant a trăit până în anul 1911, dar cariera sa de organist liturgic s-a încheiat în 1901. Nu este o coincidență că, creația sa de muzică liturgică s-a oprit la începutul secolului când

concentrarea s-a mutat în altă parte. Cu toate acestea Guilmant a produs un repertoriu vast și demn pentru organistul liturgic și această misiune de a crea un repertoriu catolic va fi preluată în secolul XX de către alți compozitori, în special de Charles Tournemire.

Bibliografie

Connolly, David, *The influence of Plainchant on French Organ Music after the Revolution*, Dublin Institute of Technology Conservatory of Music and Drama, Dublin, 2013.

Harvey, Grace, *Modern French Organ Music*, Proceedings of the Musical Association, 44th Sess, 1918.

Montagnier, Jean - Paul C, *Plainchant and its Use in French Grands Motets*, The Journal of Musicology, xvi/1, 1998.

Murray, Michael, *French Masters of the Organ*, Yale University Press, 1998.

Hymnological perspectives on past, present, and future in three recently-composed hymns.

Douglas Constable

Rezumat

Imnurile se regăsesc într-o gamă largă de forme literare și muzicale. Consider că acel teren ferm pe care poți să gândești imnologic nu este ușor de găsit. În această prezentare, voi lucra cu o convenție larg răspândită conform căreia imnurile creștine sunt organizate în mod obișnuit în strofe metrice și că intenționează, direct sau indirect, să glorifice Sfânta Treime.

Plănuiesc să aplic categoriile trecut, prezent și viitor luând în considerare trei piese dintr-o colecție *Strength and Tenderness* - 101 dintre imnurile, cântecele și poeziile mele - publicată anul trecut. Voi arăta, mai întâi cum a fost reîmprospătat un imn medieval, tratându-l cu noi intrări muzicale și lirice; în al doilea rând, cum un imn și mai vechi a oferit o trambulină muzicală și cultică pentru crearea unui imn legat de contextele seculare contemporane; și în al treilea rând, cum reflectarea asupra unei imagini celebre din *New Testament* a condus la realizarea unui imn care invită comunitatea creștină să fie o corporație intim holistică, astfel încât acest imn să fie privit dintr-o perspectivă viitoare.

M-am alăturat Hymn Society din Marea Britanie și Irlanda în 1997, iar în *Introducerea* volumului *Strength and Tenderness* am scris că multe dintre imnurile pe care le-am compus până atunci erau destinate să fie interpretate pe scenă, mai degrabă decât de către congregații. În Hymn Society, am constatat că cea mai mare parte a lucrărilor mele nu reprezintă ceea ce era în general acceptat drept „cântec congregațional“.

Mă refer, mai întâi, la numărul 53, „Mary, weep not“. Primele două strofe ale acestei piese de patru versuri citează cuvânt cu cuvânt din traducerea lui Laurence Housman a unuia dintre cele trei texte latine compuse pentru Sărbătoarea Sfintei Maria Magdalena de Philippe de Grèves, cancelarul Eparhiei Parisului, care a trăit din 1165 până în 1236. În imnul englezesc, imnul este afișat la cânt simplu în Modul II. La nouă ani, ca și corist am absorbit un repertoriu mare de imnuri, dar nu și pe acesta, până când, la treizeci de ani, l-am descoperit din nou.

Am transformat acest cântec într-o melodie plină de suflet pentru femeile din comunitatea în care locuiam la acea vreme. În 1996, am crezut că piesa ar putea deveni un imn congregațional prin adăugarea a două strofe noi care contemporizează caracterul apostolic al mărturiei Sfintei Magdalena despre Hristos. Cuvintele adăugate păreau să facă toată versurile să danseze de pe pagină și am considerat că decorul muzical trebuia să permită și vocilor cântăreților să danseze. Am încercat să păstrez caracterul feminin al întregului punând primele două versuri pentru femei la unison, dar am introdus o armonie în patru părți pentru cele două versuri noi. Am adăugat o notă de interpretare că „o bătaie ușoară de tamburină ar putea spori percepția acestui imn ca dans“.

Dintr-o perspectivă imnologică, versiunea mea de „Mary, weep not“ caută să valideze textul antic și decorul său simplu, adăugând straturi textuale și muzicale de interpretare fără a ignora originalul. Numărul 64 din *Strength and Tenderness* preia, de asemenea, un text latin antic cu un decor simplu, dar îl folosește pentru a crea o nouă lucrare, scrisă în 2001; este o piesă care reflectă ceva din secularismul occidental contemporan.

Lecturile memorabile ale *Scripturii* pentru Duminica a cincea a Postului Mare, „Duminica Patimilor“, includ legământul lui Dumnezeu cu Noe (și, prin extensie, cu toată omenirea), profeția oaselor din Ezechiel 37 și învierea lui Lazăr în Ioan 11. Nu a fost ușor să potrivesc aceste aspecte cu imnul asociat tradițional cu această zi: VEXILLA REGIS „The royal banners forward go“, în traducerea lui John Mason Neale. În imnul englezesc textul apare setat la Modul I, dar în zilele noastre se cântă adesea pe GONFALON ROYAL al lui Percy Buck, o melodie care se potrivește admirabil contextului original al imnului.

În timpul vieții mele de adult am constatat un declin remarcabil al cunoștințelor biblice și al ritualurilor creștine în societatea engleză. Pentru cei mai mulți oameni, Săptămâna Mare trece în mare parte neobservată. Confruntat cu apropierea celor mai solemne zile ale anului creștin, m-am simțit întristat; iar caracterul plângător (pentru urechile mele) al VEXILLA REGIS părea să surprindă perfect acea dispoziție. Dar eram sigur că nu va fi de folos textului meu, pentru că nu este și nu va fi cântat pe scară largă. Am scris o melodie VEXILLA NOVA, cu o armonie atmosferică în patru părți. Transformarea nu era încă finalizată; a rămas povestea învierii lui Lazăr strigând să încadreze lirica nou creată. Pentru a începe strofa finală, într-o traducere de Neil Douglas-Klotz, m-am inspirat de imaginile introductive ale rugăciunii „Tatăl nostru“.

A treia piesă din prezentarea mea este numărul 86 „Acest trup, Doamne, este al meu și al tău“, scrisă în 2002. Impulsul de a o scrie a fost un sentiment că în Biserică recunoaștem metafora

„trupul lui Hristos“ numai în termeni externi; și două noțiuni mi-au mutat acum atenția spre interior: unele dintre „Queer Theology“ a lui Elizabeth Stuart și o imagine din „Raj Quartet“ al romancierului Paul Scott; într-un context înduioșător de adecvat, în care romancierul scrisese despre „harul trupului“.

Lirica începe cu închinătorul care mărturisește coerența trupului său cu ființa lui Dumnezeu. Descrierea este detaliată anatomic: „acest mușchi... acest os datat, / aceste membre, aceste organe și această față“. În mod esențial, închinătorul continuă afirmând că „această celulă, / acest puls, această iubire încarnată, este mai mult: / întrupați suntem. Locuim / toți prezenți, unul în miezul celuilalt.“ Invitația către biserică este să recunoaștem că mila lui Dumnezeu ne cheamă la o mai mare intimitate unii cu ceilalți – atât cu prietenii, cât și cu străinii – decât considerăm de obicei potrivit.

Conștient că, având șansa de a citi aceste versete, mulți ar putea fi surprinși, ca să nu spun înspăimântați de implicațiile lor, mi-am dat seama că, din neatenție, am „demistificat“ o înțelegere convențională a „trupului lui Hristos“. Așa că mi-am propus să scriu un decor muzical care să corespundă cu această teologie psiho-socială neconvențională; și așa-numitele note „albastre“ aplatizează gradele trei și șapte ale gamei majore. Primele patru note – ale melodiei anunță clar că muzica ar putea fi acasă într-o sală de dans, unde un saxofon alto ar permite melodiei să răsunе chiar mai expresiv decât majoritatea vocilor umane.

Primele două versuri sunt cântate la unison și al treilea și al patrulea sunt în armonie în cele patru părți. Din start, armoniile sunt neconvenționale; ele sunt la fel de exploratorii ca și descrierea din text a complexe coerențe a corporației creștine. În calitate de scriitor al acestui imn, până când nu sunt îndrumat altfel, cred cu tărie în integritatea lui.

Din aceste motive, „performabilitatea“ devine un criteriu imnologic. Atunci când subiectul aspirațional al acestui imn este de asemenea luat în considerare, performabilitatea capătă o dimensiune viitoare. Performabilitatea concentrează toate preocupările noastre cu privire la evaluarea multi-fațetată a imnurilor: imnurile sunt validate prin interpretare în cultul public, o sămânță care așteaptă sezonul și momentul potrivit pentru a rodi.

(traducător Eliza Claudia Filimon)

I should like to thank Professor Rosca for his invitation to contribute a paper to this conference. I do not consider myself a hymnologist, although I have long appreciated hymnological endeavour. I am myself an occasional composer of hymns.

Hymns come in a range of literary and musical forms. To me, that means that firm ground on which to think hymnologically is not easy to find. In this discussion, I shall work with a widespread convention that Christian hymns are commonly organized in metric stanzas, and that they intend, directly or obliquely, to glorify the God the Holy Trinity.

I plan to apply the categories of past, present, and future in considering three pieces from a collection *Strength and Tenderness* - 101 of my hymns, songs and poems - published last year. I will show, first: how a medieval hymn was refreshed by treating it with new musical and lyrical inputs; second, how an even older hymn provided the musical and cultic springboard for creating a hymn related to contemporary secular contexts; and third, how reflecting on a celebrated New Testament image led to the making of a hymn that calls the Christian community to be an intimately wholistic corporation; and that allows this hymn to be viewed from a future perspective.

I joined the Hymn Society of Great Britain and Ireland in 1997, and in the Introduction to *Strength and Tenderness* I wrote that many of the hymns I composed before then were intended for performance on stage rather than by congregations. Some of these were nonetheless sung by congregations, and I received expressions of appreciation for nearly all of them. In the Hymn Society, I found that most of my work to date did not conform to what was generally accepted as 'congregational song'. I am supposing that's not merely a subjective judgement: when reflecting on the part played by editorial committees and by worship-leading 'gatekeepers' in the choosing of hymns, I think that at least two the three I shall unfold are unlikely to be sung in public worship.

I turn, first, to number 53, 'Mary, weep not'. The first two stanzas of this four-verse piece quote word for word from Laurence Housman's translation of one of the three Latin texts composed for the Feast of St Mary Magdalen by Philippe de Grèves, Chancellor of the Diocese of Paris, who lived from 1165 to 1236. In the English Hymnal the hymn is shown set to plainchant in Mode ii. Beginning as a nine-year old chorister, I absorbed a large repertoire of hymns, but not this one, until, in my early thirties, I met this one while idly browsing the hymnal. Since then I've heard it twice: once when a friend to whom I shown it included it in a broadcast talk; then thirty

years later, in a broadcast of Choral Evensong. Perhaps it is because hymns are not much sung to plainchant nowadays that this one is evidently largely unknown

I put this hymn's haunting plainchant into Common Time, and it became a soulful melody for women in the community where I lived at the time. In 1996 I thought the piece could become a congregational hymn by adding two new stanzas that contemporise the apostolic character of St Magdalen's witness to Christ. The added words seemed to make the whole lyric dance off the page, and I judged that the musical setting needed to enable the voices of the singers to dance as well. I tried to preserve the feminine character of the whole by setting the first two verses for women in unison, but it was no less important to highlight the all-embracing character of the Church's witness by introducing four-part harmony for the two new verses. I added a performance note that 'a lightly beaten tambour could enhance the sense of this hymn as a dance.'

From a hymnological perspective, my version of 'Mary, weep not' seeks to validate the ancient text and its plainchant setting by adding textual and musical layers of interpretation without detracting from the original. Number 64 in *Strength and Tenderness* also takes an ancient Latin text with its plainchant setting, but uses it to create a new work, written in 2001; it is a piece that reflects something of contemporary Western secularism.

The momentous Scripture readings for the fifth Sunday of Lent, 'Passion Sunday', include God's covenant with Noah (and, by extension, with all humankind), the prophecy of the dry bones in Ezekiel 37, and the raising of Lazarus in John 11. I couldn't easily see how these fitted with the hymn traditionally associated with this day: VEXILLA REGIS 'The royal banners forward go', in John Mason Neale's translation. That lyric, by Venantius Fortunatus (c530-c609), was written to celebrate the festive arrival in Poitiers of a relic of the true cross, a gift to Queen Radegund from the Emperor of Byzantium. In the English Hymnal the text appears set to Mode i, but it is nowadays often sung to Percy Buck's GONFALON ROYAL, a tune that admirably fits the hymn's original context.

During my adult life there has been a remarkable decline of Bible knowledge and Christian rituals in English society. I had seen that for most people Holy Week and Passiontide would pass largely unnoticed. I found myself writing 'Our peoples from your covenant stray, with no sure guide...' and following this with an address to the Living God: 'Can they, can we, sick, dry bones, live? ... Can self-declared free-choosers know / self humbling ...?' Faced with the approach of the most solemn days of the Christian year, I felt plunged into lamentation; and the (to my ears)

plaintive character of the plainchant of VEXILLA REGIS seemed to catch that mood perfectly. But I was sure it would not serve my text, for as plainchant it is not and would not be widely sung; it needed to be re-cast. And so I wrote a tune VEXILLA NOVA, with accompanying atmospheric four-part harmony

The transformation of VEXILLA REGIS was not yet complete however; there remained the story of the raising of Lazarus crying out to frame the newly-created lyric. To begin the final stanza, in a translation by Neil Douglas-Klotz, I drew on the inspiring opening images of the ‘Our Father’ in what may have been Jesus’ own Aramaic:

O Thou, the Breath, the Light of all, / with you we stand, without we fall.

Your voice can mend the crack of doom; / so call us, praising, from this tomb.

The third piece I’d like to show in close-up is number 86 ‘This body, Lord, is mine and yours’, written in 2002. The impetus to write this was a sense that in the Church we acknowledge the metaphor of ‘the body of Christ’ only in external, organizational terms; and two notions now shifted my attention inwards: some of Elizabeth Stuart’s ‘Queer Theology’, and an image from novelist Paul Scott’s ‘Raj Quartet’; in a touchingly appropriate context, he had written of ‘the body’s grace’. That phrase had lodged in my memory from a decade previously when Rowan Williams had published an influential pamphlet that took Scott’s phrase for its title. It all led me to consider internal aspects of interdependence in the corporation of the Christian Church.

The lyric begins with the worshipper confessing the co-inherence of their body with the being of God. The description is anatomically detailed: ‘this muscle ... this dated bone, / these limbs, these organs, and this face’. Crucially, the worshipper proceeds by asserting that ‘this cell, / this pulse, this love en-fleshed, is **more**: / incorporate we are. We dwell / all present, in each other’s core.’ The prayer that concludes the hymn, and that explains why the hymn exists, is that ‘we may in all things wholly rhyme / with mercy’s God, pay love’s full price.’ The invitation to the church – too easily spoken of by church-goers as ‘the church family’ - is to recognise that God’s mercy calls us to more intimacy with each other – with friends as well as with strangers - than we normally consider appropriate.

Conscious that, given the chance to peruse these verses, many worshippers might feel taken aback, not to say appalled by their implications, I realized that I had inadvertently ‘queered’ a conventional understanding of the corporate ‘body of Christ’. So I set out to write a musical setting

that corresponded with this unconventional psycho-social theology; and so-called ‘blue’ notes were ready to hand for the purpose: blue notes flatten the third and seventh degrees of the major scale. The first line – and especially the first four notes - of the melody clearly announce that the music could be at home in a dance-hall, where an alto saxophone would allow the melody to sing even more expressively than most human voices.

I set the first two verses to be sung in unison, and then, because the full-body-ness of the corporation demands to be articulated, the third and fourth verses are in four-part harmony ; the bass part carrying the melody in the last verse. From the start, the harmonies are unconventional; they are as exploratory as is the description in the text of the complex co-inherence of the Christian corporation. As the writer of this hymn, until otherwise guided, I believe strongly in its integrity; but I can imagine many congregations and their ‘gatekeepers’ would think it wholly unsuitable for them, on pastoral as well as musical grounds.

For these reasons ‘performability’ becomes a hymnological criterion. When the aspirational subject matter of this hymn is also taken into account, performability acquires a future dimension. And it is, perhaps, performability that focuses all our concerns with the many-faceted evaluation of hymns: hymns are validated by being performed in public worship (as are other works of arts and culture). If they are not performed, how should we think of their status? Is an unperformed hymn, however earnestly and reverently offered, in effect a ‘waste product’ from global competition to manufacture ‘performable’ hymns? Or could it be like a seed waiting underground until the year and the season for it to shoot forth and begin to bear fruit?

Imnul Universității de Medicină și Farmacie „Carol Davila“ din București

Dr. Mircea Penescu

Această minunată lucrare desemnată a fi imnul renumitei Universități de Medicină și Farmacie „Carol Davila“ din București a fost creată integral – text poetic și muzică – de reputatul medic Prof. Univ. Dr. Mircea Penescu, președintele Fundației Naționale „Medicina și Muzica“ și concertmaestrul Orchestrei Medicilor din București.

Textul poetic este structurat în forma consacrată cuplet-refren și reprezintă un admirabil omagiu adus prestigioasei instituții românești de învățământ superior medico-farmaceutic înființate în 1857 de ilustrul medic român de origine italiană Carol Davila. Format la Universitatea din Paris și stabilit în 1853 în România, „Carol Davila a fost organizatorul serviciului militar medical pentru armata română și al sistemului de sănătate publică al țării. Davila, împreună cu Nicolae Kretzulescu, a inaugurat învățământul medical din România în 1857, prin înființarea Școlii Naționale de Medicină și Farmacie.“ (apud *Wikipedia*).

Imnul Universității „Carol Davila“

Iubita noastră Universitate,
De-un veac și jumătate strălucești
Dând României sfântă sănătate
Și far fiind științei românești.

Cu Hipocrat ca mentor și părinte
Te-ai ridicat pe culmi de negândit
Și-ai altoit pe vechi învățăminte
Descoperiri din evu-ntinerit.

Ai dat atâția medici de renume
Pe frontispiciul templului tău sfânt,

Bătrână facultate, tânăr nume,
Vei dăinui mereu pe-acest pământ.

Refren:

Vivat, crescat, floreat,
Sănătății stea,
Vivat, crescat, floreat,
„Carol Davila“!

Discursul muzical amplifică dimensiunea poetică, proiectându-i emoționantul mesaj într-un flux melodic nobil și înălțător, de mare accesibilitate. Structura armonică se bazează pe o succesiune de cadențe perfecte în cuplet, cu o inflexiune spre subdominantă urmată de o revenire la tonalitatea inițială în refren.

Se insereaza lucrarea primită ca partitura in format PDF

Troparul sfântului mare mucenic Dimitrie. Izvorătorul de Mir

Dr. Șerban Nichifor

Troparul (termen derivat din limba greacă, respectiv din cuvântul „tropos“ având multiple semnificații, de la sensul general de „mod de a fi“, la cele muzicale de ritm, melodie și mod melodic) este o rugăciune ortodoxă cu caracter imnic, dedicată unei sărbători sau unui sfânt.

Compus pentru Biserica Sfântul Dumitru Poștă – Paraclis Universitar din București, ce îl are ca patron pe Sfântul Mare Mucenic Dimitrie, Izvorătorul de Mir, acest tropar este structurat în forma consacrată a psaltichiei românești, având o configurație monodică pe glasul 3, cu o posibilă adăugare a unor structuri isonice precizate în partitură.

Sfântul Mare Mucenic Dimitrie, Izvorătorul de Mir s-a născut la Salonic în anul 270. Familia aristocrată din care provenea i-a asigurat o educație aleasă. Angajat în armata romană, el a susținut o intensă activitate de propagare a creștinismului, fiind denunțat și suferind o moarte martirică în anul 306, în contextul persecuțiilor anticreștine declanșate de împăratul Galerius. Conform istoriei hagiografice, el a fost întemnițat în subsolul unei băi publice. De aici el l-a binecuvântat pe tânărul creștin Nestor, ce se decisese să îl ucidă în luptă pe gladiatorul păgân Lie, protejatul împăratului. Învingător, Sfântul Nestor a fost decapitat ca răzbunare, la comanda împăratului, pe data de 27 octombrie – cu o zi înainte Sfântul Dimitrie fiind ucis cu sulilele de ostașii lui Galerius.

Textul troparului evocă în minunate metafore această pagină din istoria sacră:
„Mare apărător te-a aflat întru primejdii lumea, purtătorule de chinuri, pe tine cel ce ai biruit pe păgâni. Deci precum mândria lui Lie ai înfrânt, și la luptă îndrăzneț ai făcut pe Nestor, așa Sfinte Dimitrie, pe Hristos Dumnezeu roagă-L să ne dăruiască nouă mare milă.“

Moștele Sfântului Mare Mucenic Dimitrie, Izvorătorul de Mir sunt păstrate la Biserica Sfântul Dimitrie din Salonic – oraș aflat sub patronajul lui spiritual.

Prăznuirea lui se face pe data de 26 octombrie.

Se insereaza lucrarea primită ca partitura in format PDF

Salve David!

Coruri, imnuri și cântări religioase în oratoriul *Die Könige in Israel* de Wilhelm Franz Speer

Dr. Franz Metz

Multe dintre capodoperele muzicii universale au o istorie captivantă, sau au devenit celebre abia după o primă audiție surprinzătoare. Altele au dispărut din programele de concert și au fost redescoperite abia după ani de zile. Epoca modernă, mai ales secolul al 20-lea, a adus cu ea o nouă experiență tristă: multe capodopere muzicale nu au putut fi cântate, pentru că au aparținut tezaurului cultural al unei anumite etnii sau unui anumit grup religios. Acest destin a avut și oratoriul *Die Könige in Israel*, compus de timișoreanul Wilhelm Franz Speer (1823-1898): a fost compus în anul 1881, a fost dedicat Societății Filarmonice din Timișoara, prima audiție a avut loc în ziua de 15 aprilie 1882, după care a dispărut într-o arhivă uitată și prăfuită. Aproape 140 de ani mai târziu, această lucrare va fi prezentată iar publicului timișorean.

Din Boemia la Lugoj și Timișoara

Wilhelm Franz Speer s-a născut în 24 ianuarie 1823 în localitatea Friedland (Boemia, azi Republica Cehă), părinții au fost Karl Speer și Apollonia Hartmann. Despre studiile sale muzicale nu avem multe informații. Știm numai că a fost absolventul renumitei școli de organiști din Praga, iar în anul 1855 a fost angajat ca profesor de pian la Lugoj. În anul 1857, capitulul diecezei de Cenad (Timișoara) l-a numit organistul catedralei iar magistratul orașului liber regal Timișoara l-a numit organist al orașului. În anul 1871 a fost numit capelmaestrul Domului, ca urmașul lui Moritz Pfeifer, care a decedat în 13 iulie 1871. Această funcție o va ocupa până în anul 1893.

În seara zilei de 21 octombrie 1871, când în berăria lui August Pummer (în casa cu două bufnițe) s-a înființat Societatea Filarmonică din Timișoara, Speer a fost ales împreună cu capelmaestrul teatrului, Heinrich Weidt, ca dirijor al corului. Până în anul 1889 va dirija această corală împreună cu Martin Novacek și Karl Rudolf Kárrász. În perioada aceasta, Wilhelm Franz Speer a ridicat permanent nivelul culturii muzicale din oraș, interpretând multe oratorii importante: în anul 1880 *Creațiunea* de Joseph Haydn, în 1884 *Elias* și în 1891 *Paulus* de Felix Mendelssohn-Bartholdy. Între acestea a răsunat în anul 1882 pentru prima dată oratoriul său, *Die Könige in Israel*.

În luna decembrie 1898 a fost înștiințată Societatea Filarmonică din Timișoara printr-o telegramă trimisă din localitatea Zara / Zadar (azi Croația), că în ziua de 16 decembrie 1898 a decedat fostul capelmaestru timișorean Speer. Nu cunoaștem cauza, pentru care prin anul 1893 Speer împreună cu soția sa vor părăsi Timișoara, stabilindu-se la Zadar. Nici un ziar local nu a anunțat decesul său și în nici o arhivă a unei societăți muzicale din Zadar nu găsim vreo compoziție de a sa. Probabil că voia să-și petreacă ultimii ani izolat și retras, departe de patria sa Boemia și de locul său de activitate Timișoara. În registrul deceselor al parohiei St. Anastasia (în croată: Sv. Stosi) din Zadar, este notat decesul său în limba italiană: „Maestro di capella musicale a Temesvar“.

Speer s-a ocupat și cu studiul istoriografiei muzicale din Banat, dar nu s-a păstrat nici un articol din acest domeniu. În anul 1862 a publicat în ziarul *Temesvarer Zeitung* o serie de articole pe tema *Alte und neue Musik*. În anul 1870 au apărut mai multe serii cu titlul *Einige Kapitel über*

die Stellung der Tonkunst im Staate (Câteva capitole despre situația muzicii în țară). Speer a participat în multe concerte ca pianist sau ca acompaniator în cadrul unor concerte de muzică de cameră. În anul 1863 și-a publicat o metodă de pian în 6 caiete: *Praktische Anleitung zum Klavierspielen*. Cea mai mare parte a creației sale ocupă însă muzica religioasă, din care ne-au fost păstrate numai câteva opusuri: *Weihnachtsmotette* (1873), mai multe lucrări religioase pentru liturghie (Offertorium, Graduale), vreo 6 Misse compuse pentru cor, soliști, orgă și orchestră, un *Requiem* (1877, dedicat Societății Filarmonice din Timișoara) și nu în ultimul rând oratoriul *Die Könige in Israel* (1881). În afară de acestea a mai compus opera comică în 2 acte *Der Dorfbarbier*. Acest libret a fost publicat în anul 1820 de către actorul Joseph Weidmann la Viena, compozitorul Johann Baptist Schenk (1753-1836) a compus un Singspiel cu același titlu. Speer notează în autograful acestei opere: „Această operă nu am scris-o pentru a fi reprezentată în public, ci numai pentru a mă exersa în domeniul instrumentației și compoziției. W. F. Speer.“

Oratoriul *Die Könige in Israel*

Libretul oratoriului *Die Könige in Israel* a fost scris de către preotul din Aachen, Wilhelm Smets (1796-1848) în anul 1836, fiind comandat din partea Festivalului muzical din Aachen și din partea compozitorului Ferdinand Ries. Smets a fost fiul actorului și judecătorului Johann Nikolaus Smets von Ehrenstein și a actriței Sophie Schröder. El a participat la războaiele împotriva armatei lui Napoleon, a fost actor la Viena, învățător la Koblenz, a studiat începând din anul 1819 teologie la Münster, a fost hirotonisit preot în anul 1822, iar în 1844 a devenit preotul catedralei din Aachen și în 1848 a participat ca delegat la parlamentul din Frankfurt.

Compozitorul Ferdinand Ries (1784-1838) a fost un elev al lui Ludwig van Beethoven la Viena, pe care l-a ajutat în copierea știmelor pentru oratoriul *Christus am Ölberg* (1803), prin care a luat această lucrare ca exemplu în compunerea oratoriului *Die Könige in Israel*. Deja în anul 1836 în cadrul Festivalului muzical din Düsseldorf s-a prezentat pentru prima dată oratoriul *Paulus* de Mendelssohn, un pretext pentru care și Festivalul din Aachen a vrut să prezinte o lucrare asemănătoare. Wilhelm Smets a ales pentru acest prilej o temă din Vechiul Testament, prima carte a lui Samuel: perioada de trecere de la stăpânirea regelui israelit Saul la cel al regelui David. Tema aceasta a folosit-o deja Händel pentru oratoriul său *Saul*, dar de data aceasta va sta David în centrul lucrării („Heil David, Heil dem Herrscher!“). Pentru sfârșitul oratoriului, Smets a conceput un cor amplu „Halleluja“, dar Ferdinand Ries s-a speriat de aceasta. Acesta a scris unui prieten: „În legătură cu corul final *Halleluja!*, care compozitor nu tresare când citește acest cuvânt, gândindu-se numai la *Halleluja* de Händel?“ Libretistul a schimbat de aceea textul corului final, dându-i un nou sens.

Wilhelm Franz Speer a cunoscut probabil oratoriul lui Ferdinand Ries, și totuși a compus pe același text 44 de ani mai târziu propria sa variantă. Prin metrica textului se poate observa o anumită asemănare între aceste două opusuri muzicale. Dar, dacă la Ries găsim fugi corale mai largi și mai multe părți pur orchestrale, Speer a scris în stilul noii epoci din anii 1880, cu coruri de mare efect și cu armonii și mai avansate. Dacă amândoi compozitorii folosesc coruri duble, coruri de femei și de bărbați, Speer și-a adaptat compoziția posibilităților mai modeste din Timișoara, decât celor din Aachen.

Ca „Introduzione“ a scris Speer o scurtă și meditativă uvertură, un fel de Auftakt la primul cor festiv, în care regele David este întâmpinat cu glorie. Urmează prima arie, în care David își interpretează victoriile sale cu ajutorul Domnului. După aceea anunță războiniciei lui sosirea lui Saul. David evită conflictul direct cu Saul și lasă acest lucru filistenilor, care luptă contra israeliților. Corurile filistenilor sunt cu foarte mare efect compuse, introduse cu fanfare și timpani:

„...Nun siegen unser Götter, Dagon und Astaroth!“ Dar chiar și lamentările celor doi copii, fiica Michol și fiul Jonathan – amândoi în legătură prietenească și de iubire cu David – nu pot schimba atitudinea războinică a lui Saul. Filistenii câștigă bătălia cu armata lui Jonathan, care cade pe câmpul de luptă și Saul se aruncă în propria spadă. În timp ce Michol deplânge moartea tatălui, David înconjoară trupele filistenilor, care au fost învinși și se retrag.

Prima parte a oratoriului se încheie cu un dublu cor (corul israeliților, corul filistenilor), finalul părții a doua se încheie cu un cor amplu, care cuprinde două fugi și este împărțit într-un cor de femei și unul de bărbați. Speer reia motivele din primul număr („Heil dir“), care le leagă cu un mare talent cu textul final: „...ein Vorbild dessen, der kommen wird, und der da ist!“ Prin aceasta, textul *Vechiului Testament* primește o esență mesianică și dimensiuni creștine.

Speer a reușit prin mijloace puține să scrie niște coruri de mare efect (de exemplu numerele 12 și 19): de la măsuri unisone („So lasst Trompeten schmettern und Schlachtenruf erschallen“) până la intercalări sonore și ritmice de mare efect („Schmetternde Hörner, rauschende Zimbeln, sausende Speere, wuchtiges Schwert“). Cvartetul (nr. 13) și cvintetul (nr. 18) sunt operistic scrise și diferitele voci solistice (Michol, Jonathan, Vrajitoarea, Saul, Samuel), cu toate că își păstrează caracterul lor specific, în diferitele combinații se topesc într-o sonoritate omogenă, plină de frumusețe. Cronicarul concertului din 15 aprilie 1882 compara aceste părți cu o operă italiană.

Prima audiție a oratoriului 1882

Anul 1882 a adus cu el un deosebit jubileu: 25 de ani, de când Wilhelm Franz Speer activează ca organist și capelmaestru la Domul din Timișoara. Cu această ocazie, Societatea Filarmonică din Timișoara i-a interpretat pentru prima dată marele oratoriu *Die Könige in Israel*. Această lucrare este cea mai amplă de acest gen compusă vreodată în Banat. Speer și-a terminat compoziția în ziua de 30 iunie 1881. Traducerea titlului original din limba germană ar fi:

De fapt prima audiție ar fi trebuit să aibe loc în ziua de 1 aprilie 1882 în marea redută a orașului, dar aceasta s-a amânat pe ziua de sâmbătă, 15 aprilie 1882. Cu această ocazie au fost tipărite pentru public și caiete în format mic cu întregul text al oratoriului. Ziarul *Temesvarer Zeitung* l-a numit pe compozitorul Wilhelm Franz Speer un centru al culturii muzicale din Timișoara, care a oferit prin aceasta orașului un adevărat monument: „Compozitorul, care este în cele mai largi ținuturi foarte apreciat, și-a dedicat toată forța și tot talentul pentru acest opus. Societatea Filarmonică din Timișoara îl onorează în acest fel pentru jubileul său muzical de 25 de ani, i-a studiat cu mare hărnicie lucrarea. Speer a devenit în acest timp de un sfert de veac centrul muzical al Timișoarei.“ Într-un alt articol se publică date biografice despre Speer și se enumără câteva din creațiile sale: „Sărbătoritul nu este un necunoscut pe tărâmul compoziției. Un șir întreg de lucrări mai mari și mai mici, interpretate peste tot cu mare succes, au făcut de mulți ani, ca numele lui să fie cunoscut.“

Prezidiul Societății Filarmonice s-a străduit să-l omagieze pe compozitorul și capelmaestrul Speer așa cum se cuvine, doar a fost considerat ca o personalitate marcantă în viața muzicală din oraș. Din păcate nu au reușit în anul 1872 să-l susțină suficient pe compozitorul și capelmaestrul Heinrich Weidt, care a părăsit orașul.

Timp de mai multe luni de zile înaintea concertului, în nenumărate repetiții s-a studiat acest oratoriu, cu toate că mai aveau loc în paralel și multe alte activități. Speer a dirijat în fiecare duminică în cadrul liturghiei din Dom câte o missă pentru cor, soliști, orgă și orchestră, mulți dintre instrumentiști au venit de la orchestra muzicii militare din oraș. Orchestra regimentului timișorean

era una dintre cele mai bune din tot imperiul austro-maghiar. Capelmaestrii lor erau de obicei muzicieni foarte bine instruiți, cu studii muzicale absolvite la Viena, Budapesta sau Praga. Aproape în fiecare concert vocal-sinfonic sau numai simfonic din oraș, muzicienii orchestrei militare erau întotdeauna activi.

Concertul din ziua de 15 aprilie 1882 a fost un mare succes: „Sărbătoritul a fost întâmpinat la intrarea lui pe scenă cu o fanfară. Societatea Filarmonică i-a pus pe pupitrul de dirijor o coroană splendidă, ale cărei cocarde erau în culorile naționale maghiare.“ Aproape după fiecare din cele 27 de numere ale oratoriului publicul a aplaudat. Mai ales corurile au avut un succes enorm la public: „Centrul acestei lucrări se află în corurile de mare efect și în părțile cu ansamblu.“ Toate părțile solistice au fost interpretate de artiști autohtoni: Michol (sopran) a fost cântată de R. Horstmann, Vrăjitoarea din Endor (alt) de Hermine Maresch, Jonathan (alt) de J. Wolafka, regele David (tenor) de Eduard Löwenherz, Saul (bariton) de August Pummer, Abner (bas) de A. Luif. La sfârșitul concertului, Speer a fost chemat cu aplauze lungi de mai multe ori pe scenă.

Nu numai ziarul german *Temesvarer Zeitung* a scris cronici despre acest concert, și ziarul maghiar *Délmagyarországi Lapok* a publicat o scurtă cronică. După această știre, trebuia să cânte și basul Lungu, care din păcate în ultima clipă trebuia înlocuit din cauza unei răgușeli cu Luif. După acest concert, Speer a mulțumit întregului ansamblu al Societății Filarmonice din Timișoara pentru acest important eveniment:

„Către Societatea Filarmonică din Timișoara!

Mă simt profund onorat și obligat să spun Societății Filarmonice mulțumirile mele sincere pentru interpretarea oratoriului meu cu ocazia jubileului de 25 de ani. Pentru toată simpatia Voastră care mi-ați oferit-o, pentru prietenia și frăția care mi-ați dat-o, pentru splendida coroană de lauri care mi-ați înmănat, pentru toate aceste distincții. Vă mulțumesc profund.

Puteți fi convinși, că de fiecare dată dacă mă gândesc la această festivitate, Societatea Filarmonică va sta pe primul loc. Să înflorească, să crească și să trăiască Societatea Filarmonică!

Timișoara, 1 mai 1882

W. F. Speer“

Această primă audiție a oratoriului *Die Könige in Israel* din ziua de 15 aprilie 1882 a fost unica prezentare în public cunoscută până în ziua de 4 martie 2022, când Filarmonica Banatul a interpretat această lucrare. Partitura acestei lucrări, legată într-un volum amplu, cu coperta de culoare roșie și cu litere aurite, a primit după concertul din anul 1882 un număr de inventar și a fost depusă în bogata arhivă a Societății Filarmonice. În anul 1947, după ce toate asociațiile au fost desființate de noul regim comunist, a fost depozitată toată arhiva Societății Filarmonice în spatele marii orgi Wegenstein din biserica Millenium din Fabric, unde abia în 1981 a fost descoperită. Cu mare noroc și prin aventuroase acțiuni, această arhivă a putut fi salvată de la sechestrarea ei prin organele de stat. Și abia după aproape 140 de ani va răsună iar această capodoperă muzicală, acest oratoriu biblic, uitat și ignorat pe nedrept pentru timișoreni. O capodoperă muzicală dedicată orașului și Societății Filarmonice din Timișoara deopotrivă.

Ipostaze ale imnului în repertoriul pentru Săptămâna Patimilor de Leonhard Paminger

Drd. Mihaela Gabor

Premise

Primele decenii ale secolului al XVI-lea sunt marcate de apariția unui context stilistic și estetic nou. Creația muzicală a acestei etape se află la intersecția mai multor factori: practica muzicii de curte în paralel cu cea liturgică din marile biserici și catedrale care solicitau în permanență noi creații. Pe fondul gândirii umaniste se face simțit suflul reformei lutherane ce repune în discuție idei, valori, atitudini și fapte. Se conturează un nou *usus liturgic*, cel lutheran, care la rândul său favorizează confluența tradiției polifonice franco-flamande cu cea germanică.

În acest cadru istoric și stilistic își desfășoară activitatea compozitorul și teologul austriac Leonhard Paminger ce reușește să integreze o tradiție muzicală pe care o transfigurează în creația sa. Lucrarea de față urmărește aducerea în atenție a câtorva realizări valoroase ale acestuia facilitând accesul la trei exemple de imnuri aproape necunoscute din repertoriul compozitorului, *Vexilla regis*, *Salve Iesu Christe* și *Patris sapientia*, lucrări destinate a se interpreta în Săptămâna Patimilor.

Leonhard Paminger (1495-1567) personalitate marcantă a vremii sale

Compozitor, poet și teolog austriac (Aschach an de Donau, 25 martie 1495 – Passau, 3 mai 1567), Leonhard Paminger⁹⁸ este un reprezentant de seamă al primei generații de compozitori protestanți născuți la finele secolului al XV-lea și format în spiritul gândirii umaniste a vremii⁹⁹. Genial autodidact, cu o cultură și o educație aleasă și-a desfășurat activitatea la Passau în cadrul școlii de pe lângă mănăstirea augustiniană Sankt Nikola¹⁰⁰.

⁹⁸ Numele de familie inițial Päminger, a fost latinizat în Pamingerus, apărând sub diverse forme: Pamminger, Paming, Panninger. MGG adoptă varianta germană cu ‘ă’, în timp ce New Grove îl va scrie cu ‘a’, iar publicațiile recente o adoptă pe cea din urmă.

⁹⁹ Între 1513 și 1516 este student al Universității din Viena și membru al corului catedralei Stephansdom.

¹⁰⁰ A îndeplinit diverse funcții în cadrul instituției, de la cea de maestru (1517) până la cea de rector (1529). Această poziție însă o va pierde în anul 1557 când va adera la credința protestantă, rămânând în postul de secretar până la sfârșitul vieții.

A păstrat o permanentă legătură cu mari personalități ale vremii¹⁰¹ menținând o profundă prietenie cu teologul Veit Dietrich, cu Melancthon și cu Luther.

Din creația sa amplă și foarte divesificată s-au păstrat patru colecții de motete intitulate *Ecclesiasticarum cantionum*¹⁰², care au fost tipărite postum, un manuscris și câteva lucrări cuprinse în diverse colecții.

Privire asupra repertoriului

Volumul al doilea de motete se deschide cu un repertoriu de 50 de lucrări la patru, cinci și șase voci destinate a fi cântate într-un moment special al anului liturgic, în săptămâna premergătoare sărbătorii Paștelor intitulată în volumul facsimil: *De Passione Domini Iesu Christi*.

Repertoriul se prezintă sub formă de știme adoptând o scriitură denumită ulterior notație romboidală albă¹⁰³. Pentru analiza și studiul acestuia este necesară transcrierea sa într-un format de partitură care să reunească toate vocile. Transcrierea deși necesară implică anumite inconveniente la nivel grafic deoarece este nevoie de adaptarea figurilor ritmice proprii scriiturii mensurale la grafia actuală, iar la nivelul textului se impune completarea acelor segmente marcate în facsimil cu semnul de repetiție, unde nu există indicații clare asupra așezării exacte a silabelor, în timp ce pe plan muzical este necesară notarea alterațiilor care erau aplicate în epocă de către cântăreți.

Ipostaze ale imnului

Reforma protestantă aduce cu sine schimbări profunde și în domeniul muzicii. Structura mesei va fi revizuită din punct de vedere teologic pentru a fi adaptată noilor concepte proprii bisericii protestante, dar fără a exclude utilizarea limbii latine, în special în acele biserici din orașele universitare unde această limbă era studiată. Pe de altă parte s-a mediat pentru integrarea comunității credincioșilor în serviciul liturgic, astfel încât să participe activ la închinare prin cânt. Se reia de altfel o tradiție germană conform căreia la ocazii speciale (Crăciun, Paști, Rusalii)

¹⁰¹ A făcut parte din cercul personalităților aflate în jurul Prințului-episcop Wolfgang I von Salm (1514-1555), simpatizant al reformei, alături de teologii Jakob Ziegler, Kaspar Brusch, filozoful Johann D. Philonius, cancelarul Aurelius Renninger etc.

¹⁰² Aceste volume au fost publicate în anii 1573 și 1580. Ele sunt editate și prefațate de Sophonias, fiul compozitorului. Conțin motete la patru, cinci și șase voci. Ordonate după calendarul liturgic, acestea acoperă în formă polifonică întregul *Antifonar* ocupând primele trei volume cu un total de 573 de lucrări. Cel de-al patrulea volum include o *Psaltire polifonică*, întreaga serie totalizând un repertoriu de peste șapte sute de motete. Partea restantă a creației, respectiv șase volume ce urmau să fie tipărite, s-a pierdut.

¹⁰³ Această semiografie presupune trasarea doar a conturului notelor.

adunarea participa prin cântarea așa-numitelor *Leise*, imnuri care inițial aveau o funcție extraliturghică. Luther merge mai departe și integrează definitiv cântul credincioșilor în serviciul religios - *Gottesdienst*, făcând din acesta un pilor fundamental.

Încă din primele decenii ale reformei lipsa repertoriului îi va determina pe compozitorii protestanți să apeleze la diverse surse: la melodiile gregoriene, la cele de *Leise* sau la melodii celebre de cântece profane¹⁰⁴ și nu în ultimul rând se compun piese noi¹⁰⁵.

Ulterior se va simți nevoia unui repertoriu de lucrări polifonice destinate corului, cu menirea de a acoperi nu doar nevoile bisericilor care dispuneau de o formație corală, ci vor îndeplini și o funcție pedagogică, aceea de a veni în întâmpinarea instituțiilor de învățământ nou create – *Lateinschule*, cu scopul de a forma tânăra generație.

Pe linia acestei noi orientări ce-și face loc în muzica religioasă susținută de un solid fundament teologic și estetic se înscrie Paminger. Din punct de vedere al scriiturii se observă faptul că el a utilizat cu măiestrie tehnici contrapunctice deprinse de la compozitorii neerlandezi¹⁰⁶ atât de influenți în epocă, însă fără a pierde originalitatea. Aportul său în genul imnului îl vom evidenția prin cele trei creații amintite mai sus.

Construcția acestor motete se conturează în jurul *cantus-firmus*-ului, melodie de referință care poate fi introdusă în tenor, în discantus sau poate fi distribuită între toate vocile. În cazul lucrărilor alese spre analiză această melodie împrumutată va fi tratată fie ca o succesiune de note lungi însoțită de un contrapunct liber în restul vocilor, sau va apărea sub formă de canon. Originea melodiei de imn (sau care se va adopta ca imn) utilizată drept cantus firmus, va face obiectul studiului nostru, precum și tehnicile de compoziție aplicate pentru fiecare lucrare în parte.

Vexilla regis

Vexilla regis este un motet compus de Paminger pe baza unui imn al cărui versuri în metru iambic sunt scrise de către Venantius Fortunatus (ca. 530-609) cu ocazia sosirii unei relicve a crucii la Poitiers în anul 569. Imnul se deschide cu versurile: „Vexilla regis prodeunt, / fulget crucis mysterium.“

¹⁰⁴ Este cazul cântecului *Innsbruck, ich muss dich lassen* care devine *O Welt, ich muss dich lassen*.

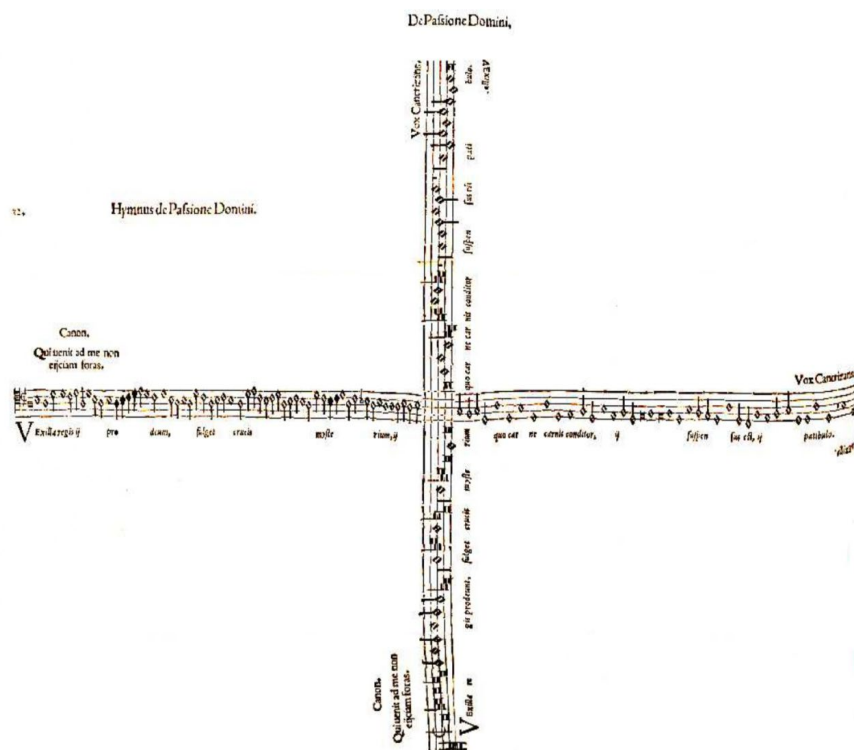
¹⁰⁵ Cea mai cunoscută este creația lui Luther *Ein feste Burg*.

¹⁰⁶ În mod indirect a fost discipolul compozitorului franco-flamand Heinrich Isaac (1450-1517) din a cărui capodoperă *Choralis Constantinus* (ciclu de motete compuse pe cantus firmus pentru catedrala din Constanza) se păstrează o copie în manuscris realizată de L. Paminger.

Textul este conceput special pentru Vinerea mare fiind un imn procesional, dar poate fi cântat pe parcursul întregii săptămâni începând din Duminica floriilor¹⁰⁷. Acesta face parte din liturghia orelor fiind cuprins în slujba de vecernie. Există două variante de text care încep cu același vers. Compozitorul o alege pe cea care continuă cu versurile „quo carne carnis conditor / suspensus est patibulo“, limitându-se doar la prima strofă dintr-un total de opt ale acestuia.

Imnul îmbracă forma unui motet la patru voci, compus în formă de canon recurent – *canon cancricans* (canonul racului) ce are la bază un cantus firmus însoțit de o linie melodică construită în contrapunct dublu cu cea dată. Această tehnică presupune inițial compoziția a două voci cu o structură care să permită inversarea lor, ceea ce presupune intonarea vocilor și de la final spre început, creând o formă muzicală ce se desfășoară în jurul unei axe de simetrie.

Însă Paminger merge mai departe reflectând grafic la nivel de notație această tehnică atât de îndrăgită în epocă. Compozitorul ilustrează sensul textului „fulget crucis mysterium“ utilizând două portative pentru a reprezenta ansamblul de voci în formă de cruce.



Ex. 1. *Vexilla regis*, facsimil.

¹⁰⁷ Se cânta de asemenea cu ocazia sărbătorilor dedicate crucii din data de 3 mai și 14 septembrie din calendarul liturgic al bisericii catolice.

Însăși Tinctoris în dicționarul său *Terminorum musicae diffinitorium* (1495) dă o definiție foarte sugestivă canonului: „canon est regula voluntatem compositoris sub obscuritate quadam ostendes”¹⁰⁸. Și dacă acesta reflectă din obscuritate voința compozitorului, înseamnă că inițial canonul este învăluit în mister. Momentul în care se dezvăluie este cel al cântării propriu-zise. Teoreticianul J. Burmeister în tratatul său de retorică muzicală *Musica poetica* (1606) o denumeste „fuga imaginaria”, adică un canon care nu se vede dar se descoperă în actul interpretării.

Cât despre melodia de referință, compozitorul face apel la o variantă de imn gregorian mai puțin cunoscută. Ea rămâne în modul dorian cu finala pe sunetul *re* având un ambitus de sextă. Această variantă a melodiei gregoriene cântată în sudul regatului germanic poate fi localizată într-un volum de imnuri manuscris ce datează din secolul XIV¹⁰⁹ și provine din mănăstirea *Sf. Gheorghe* din Praga. Imnul apare cu indicația *Dominica in Passione Domini nostri*¹¹⁰ fiind destinat a se cânta în duminica anterioară Floriilor conform calendarului liturgic catolic.

Forma motetului în oglindă dată de canonul recurent face ca un total de 36 de măsuri (într-o transcriere păstrând proporțiile de 1:1) să se dividă exact în două (18+18) după grafia în formă de cruce a partiturii din facsimil.

În motet cantus firmus-ul apare în vocea superioară, discantus fiind segmentat prin intermediul unor măsuri de pauze în cinci unități, fiecare cu o extensie diferită, astfel încât să favorizeze suprapunerea melodiei de imn cu recurența sa.

Ve - xil - la re - - - gis pro - de - unt, _____

ful - get _____ cru - cis _____ my - ste - - - ri - um

quo car - ne car - nis _____ con - di - tor _____

su - spen - sus est pa - ti - - - bu - lo.

Ex. 2. *Vexilla regis*, discantus, transcriere.

¹⁰⁸ Tinctoris, Johannes. *Terminorum musicae diffinitorium*, din 1495, Capitulum tertium, disponibil online: [https://imslp.org/wiki/Terminorum_musicae_diffinitorium_\(Tinctoris,_Johannes\)](https://imslp.org/wiki/Terminorum_musicae_diffinitorium_(Tinctoris,_Johannes)), ultima accesare 30.03.2022.

¹⁰⁹ Sursa: Cz-Pu (Praha) XII E 15c, Carte de imnuri în manuscris, sec. XIV, folio 30V.

¹¹⁰ Localizare: ID 008410, web: cantus.uwaterloo, ultima accesare 30.03.2022.

Paminger redă în partitura facsimil un verset biblic din Vulgata care se află în Ioan 6,37 ultima parte: „...qui venit ad me non eiciam foras“, „...pe cel ce vine la Mine nu-l voi izgoni afară“) conform traducerii lui Cornilescu), un citat cu valoare simbolică.

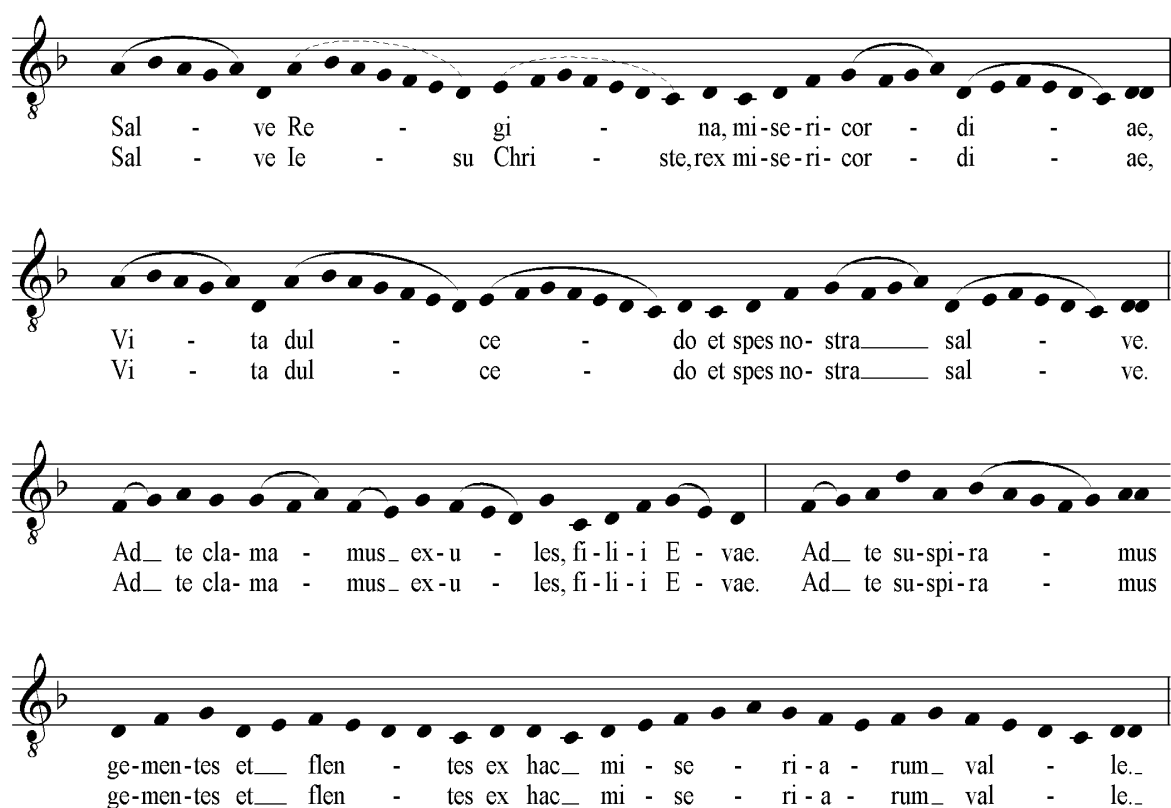
Salve Iesu Christe

Prin intermediul acestui exemplu se pune în evidență o altă ipostază a imnului foarte relevantă în epocă. Aceasta are la bază procedeul de adaptare a anumitor piese din repertoriul monodic, acolo unde textul nu corespundea din punct de vedere teologic cu doctrina bisericii luterane. Este cazul pieselor care evocă figura Mariei în oricare din formele sale. Astfel textul antifonului *Salve regina* capătă o cu totul altă semnificație în urma unei intervenții prin care sintagma *regina Mater* se substituie prin *Iesu Christe*, sau *advocata nostra* devine *mediator noster*.

Antifon Salve regina	Imn Salve Iesu Christe
Salve regina , Mater misericordiae, vita dulcedo et spes nostra salve. Ad te clamamur exules filii Evae. Ad te suspiramus gementes et flentes in hac lacrymarum valle. Eia ergo advocata nostra , illos tuos misericordes oculos ad nos converte et Iesum , benedictum fructum ventris tui, nobis post hoc exilium, ostende. O clemens, o pia , o dulcis Virgo Maria .	Salve Iesu Christe , Rex misericordiae. Vita dulcedo et spes nostra, salve. Ad te clamamus exules filii Evae. Ad te suspiramus gementes et flentes, in hac lacrymarum valle. Eia ergo mediator noster , illos tuos misericordes oculos ad nos converte. Et tandem benedictum vultus Patris tui, nobis post hoc exilium ostende. O clemens, o pie , o dulcis Iesu Christe .

În felul acesta o temă mariană primește în noul *usus* luteran o semnificație cristocentrică, o schimbare semnificativă cu mari implicații teologice și spirituale, deoarece restabilește figura celui care mijlocește și salvează. Datorita textului său cu rimă liberă *Salve regina* poate îndeplini funcționalitatea similară unui imn. Această versatilitate a sa a făcut să fie adaptat cu ușurință și inclus în cartea de imnuri protestante.

Paminger preia atât textul cât și melodia gregoriană pe care o așează în vocea tenorului slujind drept cantus firmus. În această lucrare polifonică se optează pentru un cantus firmus în valori de note lungi cum sunt cele de *brevis*, cu puține subdiviziuni ritmice. Ele apar în măsurile premergătoare cadențelor și marchează sfârșitul unei secțiuni, respectiv strofe, unde se recurge la note de semibrevis cu rolul de a dinamiza finalurile.



Sal - ve Re - gi - na, mi-se-ri- cor - di - ae,
 Sal - ve Ie - su Chri - ste, rex mi-se-ri- cor - di - ae,

Vi - ta dul - ce - do et spes no- stra sal - ve.
 Vi - ta dul - ce - do et spes no- stra sal - ve.

Ad - te cla- ma - mus ex- u - les, fi- li - i E - vae. Ad - te su-spi- ra - mus
 Ad - te cla- ma - mus ex- u - les, fi- li - i E - vae. Ad - te su-spi- ra - mus

ge-men-tes et flen - tes ex hac mi - se - ri - a - rum val - le.
 ge-men-tes et flen - tes ex hac mi - se - ri - a - rum val - le.

Sal - - - ve Ie - su Chri - - - ste,
Vi - - - tae dul - - - ce - - - do - - -

20

rex mi - se - ri - cor di - - - ae.
et spes no - stra sal - - - ve.

38

Ad - - - te cla - ma - - - mus ex - u - les,

55

fi - li - - - i E - - - vae. Ad - - -

71

te su - spi - ra - mus ge - men - tes et - - - fien - - - tes in

89

hac - - - la - cry - ma - - - rum val - - - le.

Ex. 3. *Salve Iesu Christe*, cantus firmus – primele trei fraze, facsimil și transcriere.

Din cele două melodii existente pentru *Salve regina*, una *in tono solemni* (melodia ornamentată) și cealaltă *in cantus simplici* Paminger optează pentru prima, în modul întâi dorian, a cărei expresivitate se pretează unei importante zile de sărbătoare.

Și aici se observă diferențe semnificative între varianta adoptată de compozitor și melodia de referință. De fapt ne aflăm în fața unei variante specifice zonei în care acesta se afla. S-a putut localiza această piesă într-un volum de responsorii adaptate atât liturghiei catolice cât și celei luterane¹¹¹.

Motetul este scris la șase voci DDAATB unde discantus-ul și altul sunt divizate, iar basul urmează linia melodică a tenorului în valori similare cu acesta.

În conformitate cu structura textului, motetul se compune din opt secțiuni care se deschid omofonic cu intrarea a minim patru din cele șase voci. Acestea la rândul lor evoluează prin contrapunctarea liberă a melodiei originare – cantus firmus, uneori cu un tip de scriitură ce adoptă valori mari. Lipsa imitațiilor favorizează înțelegerea textului.

¹¹¹ *Responsoria, quae annuatim in veteri Ecclesia de Tempore, Festis, et Sanctis cantari solent*, Petreius, Norimbergae, 1550. fol. 148r.-150r. <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb11105372?page=321>

În această lucrare compozitorul adoptă o postură conservatoare atât în utilizarea cantus firmus-ului pe care nu-l va ritmiza, cât și prin conducerea vocilor concepute a înveșmânta melodia dată, utilizând la minim resursele limbajului polifonic.

Patris sapientia

Imnul este destinat a se cânta în cadrul liturghiei orelor din Vinerea mare, fiecare strofă a sa corespunzând unui moment al zilei de la utrenie (lat. *matutinum*) până la rugăciunea din timpul nopții (lat. *completorium*). În cele opt strofe ale sale sunt narate pe rând suferințele Mântuitorului. Motetul *Patris sapientia* reprezintă un stadiu al imnului cu o istorie relativ scurtă. Textul este în fond o rugăciune în versuri cu rimă. Atribuit cardinalului Egidio Colonna (Aegidius Romanus, 1247-1316,) acesta a fost scris în jurul anului 1310.

Prima strofă evocă prinderea lui Isus în versurile:

*Patris sapientia, veritas divina,
Christus homo captus est, hora matutina,
a suis discipulis notis derelictus,
iudaeis est venditus, traditus et afflictus.*

Imnul apare frecvent în surse ce provin din zona de sud a Germaniei și Austriei, fiind comun atât în mănăstiri cât și în închinarea individuală. Circulă în numeroare traduceri în dialecte germanice, dar apare frecvent și în limba cehă. Va fi inclus în cărțile de imnuri protestante în anul 1531 cu textul tradus în limba germană în două variante de către Michael Weisse (1488-1534) mai exact în volumul congregației numite *Frații moravi*. Varianta *Christus der uns selig macht* este adoptată și în volumul luteran¹¹². În ceea ce privește melodia, aceasta provine de asemenea din spațiul Boemiei, datând din a doua jumătate a secolului al XV-lea.

¹¹² după: <https://musical-life.net/kapitel/patris-sapientia>.

Pa - tris sa - pi - en - ti - a, ve - ri - tas di - vi - na, _____

Chri - stus ho - mo ca - ptus est ho - ra ma - tu - ti - na, _____

a su - is di - sci - pu - lis ci - to de - re - li - ctus, _____

iu - dae - is est tra - di - tus, ven - di - tus, af - fli - ctus. _____

Ex. 4. *Patris sapientia*, cantus firmus.

Pamingier în motetul său de la numărul nr. 34¹¹³ preia textul în latină sub care copiază și varianta în germană împreună cu melodia. Aceasta apare în tenor servind drept cantus firmus în valori de semibrevis, dar și ritmizat acolo unde țesătura polifonică o cere.

Cantus firmus-ul este o melodie frigidă a cărei structură va determina evoluția întregii lucrări din punct de vedere modal. Sunetele pe care se realizează cadențele interne sunt cele specifice frigicului: *mi*, *sol*, *la*, *do*. Însă compozitorul părăsește tiparele modale marcând prin cadență sunetul *re* din bas în măsura 30. Aici apare o cezură după versurile „geführt vor gottlos Leut“ („condus înaintea nelegiuitorilor“) pe acest sunet străin modului frigid. Acesta corespunde unei cadențe.

¹¹³ Între cele 50 de motete figurează un ciclu de nouă piese intitulate *Patris sapientia* cuprinse între numerele 34 și 42, opera lui Pamingier și a fiilor acestuia.

D Pa - tris sa - pi - en - ti - a, ve -
 Chris - tus der uns se - lig macht, kein

A Pa - tris sa - pi - en - ti - a, ve - ri -
 Chris - tus der uns se - lig macht, kein Bös

T Pa - tris sa - pi - en - ti - a, ve - ri -
 Chris - tus der uns se - lig macht, kein Bös

B Pa - tris sa - pi - en - ti - a, ve -
 Chris - tus der uns se - lig macht, kein

5
 ri - tas di - vi - na, Chri - stus, Chri -
 Bös hat be - gan - gen, der ward für

tas di - vi - na,
 hat be - gan - gen,

- tas di - vi - na, Chri - stus
 - hat be - gan - gen, der ward

ri - tas di - vi - na, Chri - stus ho - mo
 Bös hat be - gan - gen, der ward für uns

Ex. 5. *Patris sapientia*, măsurile 1-10, compozitor L. Paminger, transcriere M. Gabor.

Finalul motetului este marcat de o cadență ce se prelungește, un *supplementum* care acoperă șapte măsuri, oscilând între sunetul *la*, următorul ca importanță după *tenor*, și finala *mi*. Într-un sens acest complement cadențial pune în evidență textul în latină care evocă suferință – „et afflictus“, în timp ce textul german este orientat mai mult spre împlinire – „wie denn die Schrift saget“.

Bibliografia

- Arocena, Félix María, *Los himnos de la tradición. El himnario de la <<Liturgia Horarum>> y otros himnos de la tradición litúrgica*, Biblioteca de Autores Cristianos (B.A.C.), Madrid, 2013.
- Atlas, Allan W., *La música del Renacimiento*, Akal Ediciones, Madrid, 2002.
- Bent, Margaret, „Editing Early Music: The Dilemma of Translation“, *Early Music*, 22/3, 1994, pp. 373-392.
- Daniel, Thomas, *Kontrapunkt. Eine Satzlehre zur Vokalpolyphonie des 16 Jahrhunderts*, Verlag Dohr, Köln, 2002.
- Diergarten, Felix, *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts. Renaissance und Reformationen*, serie *Epochen der Musik* 2, Laaber Verlag, Laaber, 2014.
- Menke, Johannes, *Kontrapunkt I: Die Musik der Renaissance*, serie *Grundlagen der Musik* 2, Laaber-Verlag, Laaber, 2015.
- Schmidt-Beste, Thomas (ed.), *The Motet around 1500: On the Relationship of Imitation and Text Treatment?*, Brepols Publishers, Turnhout, 2012.
- Wessely, Othmar y Kreyszig, Walter, „Leonhard Paminger“, *MGG²*, Personenteil 13. Kassel: Bärenreiter/Stuttgart: Metzler, 2005, col. 65-66.
- Wessely, Othmar y Kreyszig, Walter, „Leonhard Paminger“, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 19, Macmillan Publishers, London, 2001, p. 20.

Webografia

- Paminger, Leonhard: *Secundus tomus ecclesiasticarum cantionum, quatuor, quinque, sex, et plurium vocum*, Nürnberg, 1573.
- <https://daten.digital-e-sammlungen.de/~db/0007/bsb00072014/images/?viewmode=1>
- Tinctoris, Johannes. *Terminorum musicae diffinitorium*, din 1495, Capitulum tercium, 1495.
- [https://imslp.org/wiki/Terminorum_musicae_diffinitorium_\(Tinctoris,_Johannes\)](https://imslp.org/wiki/Terminorum_musicae_diffinitorium_(Tinctoris,_Johannes))
- Responsoria, quae annuatim in veteri Ecclesia de Tempore, Festis, et Sanctis cantari solent*, Petreius, Nürnberg, 1550.
- <https://www.digital-e-sammlungen.de/de/view/bsb11105372?page=321>
- Cantus planus*
- <https://cantus.uwaterloo.ca/>
- Musikleben des Spätmittelalters in der Region Österreich

<https://musical-life.net/kapitel/patris-sapientia>.

Surse primare

Paminger, Leonhard: SECVNDVS TOMVS ECCLESIASTICARVM CANTIONVM, QVATVOR, QVINQVE, SEX, ET PLVRIVM VOCVM, A PASSione Domini & Saluatoris nostri IESV Christi, usque ad primam Dominicam post Festum S. Trinitatis, [Stimmen], Norimbergae, 1573, 6 volume (știme), tipărit.

Responsoria, quae annuatim in veteri Ecclesia de Tempore, Festis, et Sanctis cantari solent, Petreius, Nürnberg, 1550.

Tinctoris, Johannes. *Terminorum musicae diffinitorium*, din 1495, Capitulum tercium, 1495.

Influențe în imnologia din bisericile neoprotestante

Zanfîr Doina Lavinia

Scriitoarea Ellen White afirmă că muzica a fost făcută să servească unui scop sfânt, să înalțe gândurile spre un țel curat, nobil și înălțător și să trezească în suflet consacrare și recunoștință față de Dumnezeu.

Omul și muzica

Una dintre cele mai înalte forme ale artei, constituită din cunoscutele ingrediente precum ritm, melodie, armonie și timbre - *Muzica* - este extrem de subtilă, reușind să pătrundă în cele mai intime trăiri ale omului. În funcție de prezența și echilibrul elementelor sale principale, muzica poate fi liniștitoare sau înviorătoare, înnobilitoare sau profanatoare, filozofică sau chiar orgiastică (vezi modul în care practicarea ritualurilor unor culte mistice din antichitate ducea la dezlănțuiri pasionale ce nu mai puteau fi controlate).

Muzica are o forță ce se reflectă în modul în care influențează emoțiile noastre. Este motivul pentru care o îndrăgim și pentru care a devenit un însoțitor aproape permanent în multe din activitățile noastre. După felul în care o alegem, muzica poate fi una dintre sursele noastre majore de binecuvântare sau un factor care să ne împingă puternic spre răzvrătire.

Puterea de influență a muzicii a fost recunoscută încă din antichitate; înțelepții vremii și-au exprimat îngrijorarea cu privire la influența muzicii folosind pentru clasificare termeni precum *muzică bună* și *muzică rea*. Un învățat confucionist scria astfel: „Muzica are drept scop să-l trezească pe om să se întoarcă de la rău și răutate... Pentru schimbarea și îmbunătățirea obiceiurilor, nimic nu este mai bun decât muzica”.¹¹⁴

Din opera lui Confucius este cunoscut citatul care spune astfel: „Muzica unește tată cu fiu, și stăpânitor cu preot în armonie, și face ca toți oamenii să fie apropiați și dragi unii altora. Pentru aceasta au întemeiat vechii regi instituțiile muzicale. Când în templul ancestral conducătorii și preoții, cei suspuși și cei umili ascultă muzica împreună, nimeni nu va fi dezbinat și nerespectuos”.¹¹⁵

¹¹⁴ Wing-Tsit Chan, *The Great Asian Religions*, The Macmillan Company, 1971, p. 130.

¹¹⁵ Idem, p. 131.

Filozoful grec Platon recomanda ca statul să se ocupe doar de muzica aducătoare de influență spre bine iar cea aducătoare de influență rea să fie interzisă. Cu timpul, această idee a ajutat la stabilirea teoriei Ethos-ului, teorie care spunea că muzica are puterea de a trezi mulțime de emoții în sufletul ascultătorului, prin aceasta putând fi influențate anumite comportamente. I s-a atribuit muzicii funcția de modelatoare a caracterului uman, susținând că aceasta poate influența spiritul uman spre acțiune, poate slăbi puterea voinței sau poate aduce ascultătorul într-o stare de extaz pe care nu o poate controla.

Aristotel a susținut că ritmul și melodia oferă imitații ale sentimentelor umane precum sobrietate, tristețe sau entuziasm, iar acestea produc o schimbare în sufletul ascultătorului.

Grecii credeau că anumite game sau moduri sunt *bărbățești, puternice*, altele fiind considerate ca având un *efect de promovare a emoțiilor de extaz și pasiune*. Unele moduri erau considerate *feminine și lascive* iar altele *triste și jalnice*.

Pe parcursul secolelor au existat oameni care și-au exprimat îngrijorarea cu privire la puterea de influență a muzicii asupra spiritului omului și folosirea improprie a talentelor muzicale. Unul dintre ei a fost Martin Luther care atrăgea atenția cu privire la greșita folosire a muzicii și era foarte convins că diavolul folosește acest talent divin pentru propriile sale scopuri păcătoase.

Etnomuzicologul și antropologul Alan Parkhurst Merriam, în cartea sa „Anthropology of Music” spune că toate *culturile au muzică* și o folosesc *ca un mijloc de exprimare a acelor idei și emoții inexprimabile pe alte căi obișnuite și relevante*. În muzică sunt cuprinse sentimente speciale și generale cum ar fi: exaltarea, durerea, dorința sau pasiunea, bucuria în mișcare, dar în același timp și excitație sexuală și o mulțime de alte emoții.

Chiar și *Biblia* amintește despre efectul tămăduitor al muzicii asupra omului. Cititorul *Bibliei* își amintește de regele Saul care atunci când a suferit din cauza unor simptome puternice de depresie a fost ajutat de muzica interpretată de David, aceasta refăcând echilibrul emoțional al lui Saul. Întrucât la civilizațiile trecute era un lucru obișnuit ca medicii să folosească muzica drept artă tămăduitoare, nu este surprinzător faptul că prietenii lui Saul, sfătuiți probabil de medicul regelui, au ales să apeleze la muzică pentru tratarea regelui, încercând să-i aducă mângâiere și alinare.

A asculta muzică înseamnă nu doar să o auzi, ci mai mult, să-i răspunzi. „Stimulii muzicali, atunci când intră în corp, trec mai întâi prin talamus care se află sub creier. Aceasta înseamnă că atunci când noi ne aflăm la distanța potrivită de sursa muzicii astfel încât să o auzim, suntem fără

putere în încercarea de a o împiedica să se înregistreze în mintea noastră. Astfel că a asculta muzică, în mod conștient sau inconștient, este o experiență emoțională. Pe măsură ce ascultăm, secrețiile glandulare modifică emoțiile noastre și simțămintele noastre și produc ceea ce psihologii au numit un *răspuns afectiv*.

Când un muzician interpretează o piesă face tot ce-i stă în putință pentru a realiza comunicarea cu publicul său și pentru a-l determina pe fiecare ascultător să simtă ceva din ceea ce trăiește el prin acea muzică. Prin folosirea anumitor tehnici de interpretare cum ar fi articularea, frazarea, schimbarea tempo-ului, volumului, timbrului, tonalității, stilului etc., interpretul asigură participarea emoțională a ascultătorului, oferind astfel sens și plăcere experienței auditive. În timp ce au loc toate acestea, încep să se transmită tipare de gândire, și cum gândurile inspiră acțiuni, muzica poate fi răspunzătoare pentru anumite comportamente.

Participarea la activități muzicale, ca interpret sau ca ascultător, produce în corp un număr de fenomene fiziologice care sunt tipice modificărilor care apar în timpul episoadelor emoționale de orice fel. Rezultatele unor prime studii efectuate cu scopul de a înțelege mai bine efectele muzicii asupra corpului omenesc arată că respirația și circulația sanguină sunt influențate de muzică. Se constată o schimbare în distribuirea sângelui și de asemeni modificări în proporția de zahăr în sânge. Sub influența muzicii se schimbă reflexele pupilare și se modifică formele circumvoluțiunilor creierului. Este modificat atât ritmul respirator cât și metabolismul. Cum aceste schimbări au loc în corp, o persoană poate fi stimulată sau inhibată, funcție de felul de muzică pe care o ascultă și de gradul de adaptare a organismului la stimuli¹¹⁶.

Muzica – intermediu între om și Creator

În dorința de a-L lăuda pe Dumnezeu, încă de la creațiune omul a făcut din muzică o parte a închinării sale.

„Creștinul are nevoie de ajutorul poetic al imnurilor și de exaltarea muzicii pentru a face creștinismul să prindă viață cu splendoare. Cine, de exemplu, nu a experimentat emoțiile profunde care sunt evocate de frumoasa muzică religioasă a Crăciunului? Vestea bună a vieții, morții,

¹¹⁶ Paul Hammel, *Creștinul și muzica lui*, p. 13.

învierii și întoarcerea promisă a Domnului nostru își găsește expresia cea mai înaltă în muzica glorioasă și imnurile de mulțumire ale bisericii noastre.”¹¹⁷

Muzica are o putere de comunicare ce o întrece pe cea a vorbirii. Prin cuvinte putem transmite dorințe, speranțe, credință, bucurie, întristare și o mulțime de alte sentimente. Dar dacă simțim nevoia de a vorbi mai liber decât ne permit cuvintele despre emoțiile personale, vom apela la muzică. Deseori, muzica ne oferă o libertate emoțională care nu se obține ușor pe nici o altă cale. Mai mult, muzica ne ajută să fim mai receptivi la mesajul lui Dumnezeu.

John Strietelmeier, în cartea sa *The Layman, Church Music and the Musician* spune că „Muzica este acel limbaj aflat dincolo de limbă prin care Dumnezeu ne spune mai mult decât poate spune în cuvinte și prin care noi Îi putem răspunde mai pe deplin decât permit niște simple cuvinte. Dar această limbă, ca orice limbă, trebuie învățată... Limba muzicii noastre trebuie să reflecte într-o cât mai mare măsură cu putință calitatea de Creator, Mântuitor și Sfințitor a Dumnezeului nostru. Aceasta înseamnă că muzica bisericii trebuie să fie creatoare, mântuitoare și sfințitoare.”¹¹⁸

Rolul muzicii în viața religioasă este să-l ajute pe om să descopere sensul vieții pe care apoi să-l comunice și altora. Din punct de vedere omenesc, muzica asigură o cale spre adevăr. Iar Dumnezeu are la rândul Său un scop prin arta muzicii: „Să-l găsească pe om și să-l cheme înapoi la Sine.”¹¹⁹

Muzica ne ajută să ne înțelegem pe noi înșine și lumea: cine suntem, de unde venim, de ce suntem aici și unde mergem. De milenii omul caută răspunsuri la aceste întrebări vitale și muzica este un excelent instrument pentru o asemenea instruire.

Muzica în biserică

Sfântul Augustin, în comentariul său asupra *Psalmului 148*, scria astfel: „Știți ce este un imn? Este a cânta spre slava lui Dumnezeu. Dacă Îl lăudați pe Dumnezeu și nu cântați, acela nu este un imn. Dacă veți cânta și nu-L veți lăuda pe Dumnezeu, acela nu este un imn. Dacă veți cânta orice care nu înseamnă a aduce slavă lui Dumnezeu - deși în cuvinte lauzi - acela nu este un imn.”¹²⁰

¹¹⁷ Paul Hamel, *Music in the Church*, Revista *The Ministry*, Maryland, General Conference of Seventh-day-Adventist Church, Iunie 1973, p. 11.

¹¹⁸ Paul Hammel, *Creștinul și muzica lui*, p. 34.

¹¹⁹ Carl Halter, *God and Man in Music*, Saint Louis, Concordia Publishing House, 1963 p. 69.

¹²⁰ Carl F. Price, *What Is a Hymn?*, *Papers of the Hymn Society* - VI, 1937, p. 3

Un autor latin anonim din secolul IV spune despre cântarea religioasă că *trebuie să fie adusă cu respect, teamă și umilință a vocii*. Aristide Quintilian afirma că *țelul muzicii nu este plăcerea ci slujirea virtuții*. În secolele VI și VII idealul muzicii în biserică era excluderea plăcerii senzoriale și cultivarea unor stări spirituale de sublim (vezi muzica gregoriană).

Reformatorii Wicliffe și mai târziu Luther recomandau abordarea unei muzici care să fie selectată din capodoperele marilor maeștrii ai muzicii universale, care să nu stimuleze plăcerea simțurilor.

Vincenzo Galilei recomanda compozitorilor de muzică bisericească să accepte în primul rând călăuzirea rațiunii atunci când compun, iar urechea să i se supună acesteia, subliniind că *plăcerea încercată de ureche, diversitatea și noutatea sunetelor* nu trebuie să fie criterii muzicale de luat în seamă. *Nu plăcerea senzorială este judecătorul adevăratelor valori, ci rațiunea*.

Muzica sacră este limbajul sufletului, capabil de a comunica stări, sentimente și emoții de mare finețe pe care cuvântul nu le poate cuprinde; de aceea ea trebuie să apeleze la mijloace de exprimare decente. Însă, această muzică nu poate face excepție de la legile generale ale muzicii culte care privesc mijloacele de expresie și efectele acestora asupra psihicului uman, iar factura ei nu trebuie să fie inferioară muzicii culte a omenirii sub pretextul că este însoțită de cuvinte sfinte și că acestea contează în primul rând. În acest caz nu am mai vorbi despre muzică sacră ci despre versuri sacre. Cuvintele nu pot sfinți muzica, nici nu pot mări valoarea acesteia. Dacă ea este mediocră sau scrisă de amatori, așa va suna și așa va rămâne, cuvintele rămânând de regulă pe plan secundar.

Se știe că muzica clasică, cultă, a omenirii s-a dezvoltat din cea bisericească, luându-și de aici idealurile estetice, criteriile valorice, măestria componistică, gusturile muzicale și nu invers. Biserica este aceea care a contribuit la formarea limbii culte a popoarelor europene prin traducerea și răspândirea Bibliei în limba vorbită de acestea. Secole de-a rândul biserica a fost lăcaș de cultură în sensul cel mai înalt al acestui termen. Aici s-au format muzicieni și melomani, aici s-a învățat scrisul, cititul, arta oratoriei și a poeziei. În biserică au activat muzicienii cei mai iluștrii din întreaga istorie a muzicii, mulți dintre ei fiind chiar preoți. Aici s-au născut marile capodopere aparținând muzicii sacre. Este potrivit să fie amintit ceea ce a spus Haendel cu ocazia prezentării oratoriului său *Mesia*: „nu am dorit să-mi distrez ascultătorii ci am dorit să-i fac mai buni“.

Secolele XVIII și XIX au adus un suflu nou, plin de prospețime în cântarea bisericească. Conducătorii bisericilor protestante și neoprotestante au fost în mod deosebit preocupați de rolul

muzicii în închinare. S-au făcut eforturi pentru a se edita cărți de imnuri și lucrări prin care membrii bisericilor erau învățați asupra modului cel mai corect de a se apropia de Dumnezeu prin cântare.

În 1900 scriitoarea creștină Ellen White și-a exprimat îngrijorarea cu privire la calitatea muzicii din biserica adventistă: „Niciun fel de cuvinte nu pot să arate binecuvântarea îmbelșugată a adevăratei închinări. Când fapăturile omenești cântă cu sufletul și cu mintea, cântăreții cerești preiau melodia și se alătură în cântarea de mulțumire. Acela care a revărsat asupra noastră toate darurile care ne fac în stare să fim împreună – lucrători cu Dumnezeu, așteaptă ca servii Săi să-și cultive vocea, așa încât să poată vorbi și cânta într-un fel pe care toți îl pot înțelege. Nu cântatul cu voce puternică este necesar, ci intonarea clară, pronunțarea corectă și exprimarea distinctă. Capacitatea de a cânta este darul lui Dumnezeu și trebuie să fie folosită spre slava Lui... Muzica poate să aibă o mare influență spre bine, și totuși noi nu facem tot ce putem în acest domeniu al serviciilor de închinare. În general, se cântă dintr-un îndemn ocazional sau pentru ocazii deosebite, iar alții aceia care cântă sunt lăsați să cânte greșit, iar muzica își pierde efectul corespunzător asupra minții celor prezenți. Muzica trebuie să fie frumoasă, emoționantă și plină de putere. Vocile să se înalțe în cântece de laudă și consacrare. Dacă este posibil, folosiți instrumente muzicale care să vă ajute, iar armonia plină de slavă să se înalțe spre Dumnezeu ca o jertfă bine primită.”¹²¹

Reflecții asupra influențelor nedorite asupra muzicii de închinare

Decăderea artei muzicale bisericești s-a produs odată cu introducerea în cadrul serviciului de cult a unor producții de genul ușor, cu caracter distractiv, sub pretextul că acestea exprimă bucurie, zel misionar, exuberanță și exaltare creștină, curaj în lupta cu păcatul sau fericirea eliberării de povara fărădelegii.

Spre sfârșitul secolului XIX și începutul secolului XX muzica de cult neoprotestantă americană suferă o modificare a caracterului ei solemn sub influența jazz-ului și a muzicii ușoare în special, astfel încât în discursul muzical se apelează exagerat la ritmuri sincopate, la contratimp, la ritmuri dansante, desenul melodic devine tot mai cromatizat, cu intervale melodice mari care complică melodia, se abuzează de acordurile micșorate sau cele cu septimă, modelul urmat fiind cel al muzicii de divertisment. Genul religios negro - spiritual ce aparține populației de culoare devine foarte cunoscut și abordat tot mai des de către formațiile muzicale din bisericile neoprotestante.

¹²¹ Ellen G. White, *Evanghelizare*, Silver Spring, SUA, Ellen G. White Estate, 2021, pp. 485-486.

Dacă în ultimele decenii ale secolului XX în biserica adventistă din România a existat o reîntoarcere spre muzica bisericească adevărată, muzicienii bisericii căutând să se apropie de idealul a ceea ce înseamnă imnul în biserică, astăzi constatăm că în majoritatea bisericilor cântarea dansantă bogat ornamentată de cromatisme, adică un fel de romanță modernă, uneori acompaniată de chitare electrice, instrumente de percuție sau orgă electronică, este o prezență nelipsită.

Pentru că mare parte din tinerii bisericii pe care o frecventez spun oarecum acuzator că noi, muzicienii adventiști cu ceva ani de experiență nu suntem deschiși la nou și că suntem înclinați să criticăm genurile muzicale atât de îndrăgite de tineri, am organizat întâlniri muzicale cu scopul de a-i sprijini în căutările lor pe tărâmul muzicii - căutări după idealul muzical al cântării bisericești dar și pentru audițiile personale ale tânărului creștin. Împreună cu grupul de tineri am căutat câteva informații despre muzica pop, supranumită *noua religie* americană. O simplă căutare pe Wikipedia ne spune chiar la început: „Muzica pop reprezintă un gen muzical și este cea mai consistentă parte componentă a muzicii corespunzătoare culturii de masă de-a lungul secolului XX, continuându-se până în prezent. În majoritatea cazurilor, structura muzicii pop este una lejeră, pe ritmuri agreabile, adeseori dansante. Subiectele predilecte pentru genul pop sunt: dragostea (împlinită sau nu), libertatea, reușita ș. a.“¹²²

La întâlnirile noastre am propus spre studiu cartea cu titlul „Creștinul și muzica lui“ aparținând autorului Paul Hammel. Anumite afirmații ale unor scriitori sau cântăreți de muzică pop sau rock găsite în această carte ne-au cutremurat:

- scriitorul și jurnalistul Nik Cohn, considerat de unii critici ca fiind părintele criticii muzicii rock, spunea despre cântărețul Johnnie Ray că a fost *Ioan Botezătorul scenei rock urmat de Elvis Presley - Mesia al ei*. Ce asociere!
- un artist de rock, luând apărarea muzicii rock pe baza implicării publicului în ea, descria tinerele fete care ascultau rock ca pe niște *martore ale revenirii lui Hristos*, afirmând că pentru tinerii din timpul nostru muzica este centrul vieții lor, cea care îi însoțește pe parcursul ritualurilor pubertății și îndrăgită mai mult decât o religie, ea fiind în stare a-i aduce pe ascultători în pargul unui extaz de nedescris.

Tinerii bisericii au aflat cum de-a lungul istoriei au existat diferite culte care au practicat un amestec de religie, muzică și sex. În antichitate muzica a fost deseori folosită pentru a-i stimula pe oameni până când acceptau și doreau să se angajeze în practici rele asociate cu ritualuri de

¹²² Muzica Pop, https://ro.wikipedia.org/wiki/Muzică_pop, ultima accesare 20.03.2022.

fertilitate. Muzica era folosită pentru a crea climatul emoțional necesar ritualurilor religioase caracterizate prin imoralitate și de multe ori violență. Lumea antică era străină de muzică sub forma ei ca artă. Pentru ei muzica era o parte organică a vieții de fiecare zi, legată de toate problemele omenești, de la naștere și până la moarte. În religiile-mistere orientale rituarile constau din dansuri, muzică nepământească cântată la flaute frigieni și sirieni care induceau o stare de extaz în timpul căreia preoții se autoflagelau și îndeplineau orgii sexuale. Caracteristicile acestor religii erau: castrarea preoților care se consacrau unei zeițe feminine, muzica extatică a oboiului, invocarea spiritelor și proorocia.

Această combinație de ritualuri s-a dezvoltat cel mai mult la greci cu câteva secole înainte de Hristos și avea ca punct central închinarea la Dionisos, zeul vinului și al fertilității. În aceste ceremonii religioase erauenerate simbolurile sexuale iar muzica și dansurile imorale erau lucruri obișnuite.

Un martor ocular, istoric, raportează astfel activitățile cultului trac al lui Dionisos:

„Avea un caracter complet orgiastic. Petrecerea se ținea pe vârfurile munților, noaptea, în mijlocul luminilor tremurânde și slabe ale torțelor. Se auzea o muzică puternică și neliniștită: izbitura chimvalelor de bronz, mugetul surd ca de tunet al timpanelor și printre ele străbătea unisonul înnebunitor al flautului cu tonuri joase... Excitați de această muzică sălbatică, corpul de închinători dansa tremurând, țipând și jubilând. Nu distingeam nici un cântec; din pricina violenței dansului nu se mai putea cânta ceva normal.”¹²³

Aceste fenomene aveau loc deseori în istoria Greciei și au supraviețuit sub o formă sau alta multe secole, fiind împrumutate de egipteni și romani.

Istoria biblică relatează și ea cum la porunca lui Dumnezeu 3000 de oameni au fost omorâți pentru că s-au lăsat în voia plăcerilor acompaniați de muzică în timp ce se închinau unui zeu fals. În timp ce israeliții se închinau vițelului de aur ridicat de Aron, muzica a avut o parte însemnată în promovarea nebuniei lor și a comportamentului imoral, așa cum s-a întâmplat mereu la ceremoniile religioase păgâne. Chiar și atunci când s-au închinat zeului Moloh, când copiii erau jertfiți în foc, muzica era folosită pentru a mări frenezia sacrificatorilor și ca acțiunile lor să pară pline de devotament.

¹²³ Erwin Rhode, *Psyche- The cult of souls and the belief in immortality among the Greeks*, Londra, International Library of Psychology, Philosophy and Scientific Method, 1925, p. 257.

Am audiat împreună cu tinerii bisericii din care fac parte piese din repertoriul pop și rock. I-am supus unui experiment: să încerce să așeze un text creștin pe melodia acestor piese și să se întrebe dacă această asociere îi poate conduce în închinarea lor față de Dumnezeu păstrând starea de confort spiritual. Răspunsul a fost evident.

Mulți conducători de biserici, în disperarea de a nu-și pierde tinerii enoriași, au permis să fie abordate în cadrul serviciilor de închinare muzici influențate tot mai mult de genuri muzicale care nu pot și nu trebuie să fie asociate cu închinarea adusă lui Dumnezeu. Pe nesimțite, imnurile frumoase, clare, simple dar cu o încărcătură spirituală capabilă să apropie păcătosul de Creatorul lui, au fost înlocuite cu melodii ieftine, gălăgioase, însoțite de acompaniamente țipătoare și disonante care mai degrabă îți îndepărtează gândul de la Dumnezeu.

Paul Hammel în revista *The Ministry* din iunie 1973: „Unii ar putea argumenta că, pentru a-i determina pe tinerii noștri să-și cânte credința, ar fi necesar să încetăm să ne rezumăm la folosirea imnurilor noastre utilizate în mod obișnuit și să le înlocuim cu muzică asociată cu tendințele noii generații. Pe de altă parte, dacă se învață o muzică nouă, de ce aceasta trebuie să fie compusă de muzicieni amatori care se mândresc cu un fundament muzical redus sau chiar cu lipsa lui? Dintre toate melodiile imnurilor folosite de Luther, doar ceea ce a fost superior a supraviețuit. La fel ca atunci, doar cele mai bune dintre noile melodii de imn introduse acum în repertoriul bisericesc vor supraviețui. Poate fi dificil în prezent să presupunem care dintre acestea sunt valoroase din punct de vedere muzical astfel încât să supraviețuiască și să fie cântate de generațiile următoare, dar un muzician avizat ne va spune că ele vor fi foarte puține.”¹²⁴ Cu toate acestea, ar fi neînțelept să respingem toată muzica gospel, cum la fel de neînțelept ar fi ca să o acceptăm în întregime. Consider că trebuie să fim dispuși să luăm cele mai bune exemple ale imnurilor noi care par să vorbească cu elocvență tinerilor. În același timp, nu trebuie să abandonăm repertoriul imnurilor vechi, ci să le prețuim, pentru că sunt valoroase și cu sens în creșterea noastră creștină.

Muzica este o forță de nebănuire! Ea este capabilă să ne schimbe emoțiile și sentimentele atât de puternic, încât inhibiția dispare și noi devenim vulnerabili la orice ispită. Sub influența unei muzici rele mii de oameni au comis crimele cele mai rele posibil, și în tot acest timp s-au simțit religioși și foarte buni.

¹²⁴ Paul Hammel, *Music in the Church*, Revista *The Ministry*, Maryland, General Conference of Seventh-day-Adventist Church, Iunie 1973, p. 13.

Revenind la genurile pop și rock, subliniem că sunt descrise deseori, de către cei ce le practică, *drept experiențe religioase*. Un scriitor compara atmosfera unui concert dansant al formației Fillmore cu aceea a unei întruniri de trezire religioasă.

Wikipedia ne spune că Rock and roll este un stil muzical care își are originile în Statele Unite ale Americii, stil muzical care combină blues-ul, jazz-ul, muzica stil country și cea gospel. Muzica Rock apelează la instrumente precum chitarele electrice, chitara bass, instrumente cu claviatură și instrumente de percuție. Inițial termen folosit în nautică, „rock and roll“ face referire la legănarea unei ambarcațiuni pe valuri. La începuturile ei, muzica gospel și jubilee au cooptat termenul, folosindu-l în sensul de a fi legănat în brațele Domnului. Premiera folosirii termenului o regăsim pe un disc imprimat în 1916, cu titlul „Camp Meeting Jubilee“.

Dezvoltarea muzicii rock’n ‘roll se observă în perioada 1940-1950. Această muzică era un amestec a două tradiții: ritm și blues negru cuplat cu melodii romantice, sentimentale ale albilor - ritm negru cu sentimente albe. Scriitorul și jurnalistul Nik Cohn scrie: „Ceea ce era nou la această muzică era agresivitatea, sexualitatea și zgomotul absolut, iar toate acestea proveneau din ritmul ei. Acesta era ritm (bătaie) mai mare și mai puternic decât înainte doar pentru că era amplificat.“¹²⁵

Astăzi există muzică creștină rock, ragga rock, rock psihedelic cu un aflux de instrumente exotice și sunete electronice.

Tineretul de azi se îndreaptă spre stelele rock pentru orice: dragoste, pace, speranță, comunicare, având impresia că în altă parte nu este nimic. Ei urmează muzica simțindu-se bine, găsind răspuns la problemele lor, muzica rock folosind texte ce abordează o multitudine de subiecte. La începutul anilor 1970, compozitorii de muzică rock au dat impresia că au un interes deosebit pentru subiectele religioase; dar acest lucru se întâmpla nu pentru că starurile erau preocupate de religie, ci pentru a avea priză la un public cât mai larg.

Se naște întrebarea: unde ținteau toate starurile care au promovat această muzică? Bob Dylan spunea: „Un cântec este o experiență. Cel care compune cântecul și cel care îl interpretează simte ceva; ideea este să te faci și pe tine să simți același lucru sau ceva asemănător. Și poți să simți fără să știi (cunoști, experimentezi) ce este.“¹²⁶ Oare ce forță era în umbră?

Rock-ul este un stimulent deosebit din pricina multiplelor simțuri la care apelează, și vor fi puțini aceia care îi vor nega influența senzuală. Este evident faptul că-i face pe mulți *să se simtă*

¹²⁵ Paul Hammel – *Creștinul și muzica lui*, p. 72.

¹²⁶ Paul Williams, *Outlaw Blues*, New York, E. P. Dutton & Co., 1969, p. 63.

bine, și că scenele și sunetele asociate cu ele sunt atrăgătoare pentru milioane de oameni. Poate fi o ispită și pentru creștini fiind învelit în vrajă și promisiuni.

În dorința de a-i atrage pe oameni și de a-i reține pe membrii, bisericile au sacrificat principii, apelând la noi forme de a prezenta Cuvântul lui Dumnezeu, permițând alterarea muzicii creștine cu influențe tot mai puternice ale muzicii rock.

„Lumea muzicii rock este cu totul împotriva credinței creștine, amenințând supraviețuirea acesteia. Muzica rock nu este în principal un gen muzical, ci reprezentarea unei religii umaniste și amenințarea pe care o exercită asupra religiei creștine se manifestă prin faptul că ea îndepărtează centrarea credinței de la Dumnezeu către sine însuși, minimalizând și chiar negând revelația divină a religiei creștine. Folosirea muzicii rock în închinarea creștină este periculoasă pentru că transformă serviciul de închinare într-o lume a fanteziei dominată de autosatisfacție, de împlinirea plăcerii personale, de acel sentiment de a te simți bine, ca fiind mai importante decât adorarea unui Dumnezeu sfânt.”¹²⁷

Am insistat mult asupra muzicii rock considerând că este cea mai periculoasă influență negativă asupra tinerilor creștini dar și asupra muzicii pe care aceștia o preferă a fi cântată în cadrul bisericii; cu toate acestea, muzica zilelor noastre mai are o mulțime de capcane de care cel rău se folosește cu multă pricepere și cu vicleșug, în așa fel încât mulți tineri (și nu numai) să fie abătuți de pe calea corectă a închinării, implicit de pe calea spre cer. Ei pot fi foarte ușor păcăliți; în timp ce au impresia că sunt buni creștini, că-I dau slavă lui Dumnezeu prin cântecele lor, ei se închină spiritului rău al lui satana.

Din categoriile muzicii religioase precum cea de concert, liturgică, comercială și evanghelistică cu scop misionar, ne oprim puțin asupra celei din urmă, numită și muzica *Gospel*. Născută tot pe tărâm american, muzica gospel era cântată în secolul XIX în campaniile de evanghelizare. Fiecare mare predicator neoprotestant avea un cor al lui cu un dirijor care îl însoțeau în timpul campaniilor de vestire a evangheliei și de redeșteptare.

Muzica gospel în traducere simplă înseamnă *vestea cea bună a evangheliei*; este muzica bisericească a comunităților creștine afroamericane, fiind puternic influențată de muzica jazz și blues. Precursorul acestui gen muzical a fost muzica *negro spiritual*, un alt termen de clasificare pentru aceasta fiind cel de muzică popcreștină.

¹²⁷ Sigilda Graur, *Influența conceptului de Dumnezeu asupra muzicii sacre*, p. 4.

Consider că este nepotrivit ca în locul în care trebuie să venim cu reverență, locul în care ne apropiem de Creatorul nostru, să cântăm o muzică ce se adresează mai degrabă trupului decât minții. Iar unele genuri muzicale asta fac, chiar dacă sunt frumos îmbrăcate în cuvinte de laudă.

Tot mai mulți tineri, dar și suficienți adulți, în dorința de a se desprinde de cotidianul stresant și de a găsi relaxare și pace, învăluți într-o muzică nepământească care te poartă parcă prin alte sfere, se abandonează unui gen muzical aparținând curentului New Age. Muzica New Age este caracterizată ca fiind fără de sfârșit, cu linii melodice nedefinite, ce nu pot fi reținute ușor, cu fraze insistent repetitive, cu armonii ciudate și mereu schimbătoare și mai ales cu o putere extraordinară de a induce stări de tristețe, de deprimare, ajungând uneori până la dorința de renunțare la viață.

Un gând de încheiere

Nici o ființă omenească, cu sărăcia de înțelepciune și înțelegere demne de milă pe care le-a obținut în câteva decenii de viață, nu poate spera să-l întreacă în înțelepciune pe distrugătorul de suflete, care abia așteaptă să ne aibă de partea sa în orice acțiune a noastră. De aceea, în tot ce facem, chiar și în felul de a ne închina prin muzică, să urmăm sfatul pe care ni-l dă înțeleptul Solomon în Proverbe 3, 5-6: „Încrede-te în Domnul cu toată inima ta și nu te bizui pe înțelepciunea ta! Recunoaște-L în toate căile tale și El îți va netezi cărările.“ Numai atunci poate fi creștinul sigur că atât gândurile sale, cuvintele sale dar și muzica pe care o va cânta vor fi primite de Dumnezeu.

„Gata îmi este inima să cânte, Dumnezeule! Voi cânta, voi suna din instrumentele mele; aceasta este slava mea! Deșteptați-vă, alăută și harpă! Mă voi trezi în zori de zi. Te voi lauda printre popoare, Doamne, Te voi cânta printre neamuri!“ *Psalmul 108, 1-3.*

Bibliografie:

Chan, Wing-Tsit, *The Great Asian Religions*, The Macmillan Company, 1971.

Graur, Sigilda, *Influența conceptului de Dumnezeu asupra muzicii sacre.*

Halter, Carl, *God and Man in Music*, Saint Louis, Concordia Publishing House, 1963.

Hamel, Paul, *Music in the Church*, *Revista The Ministry*, Maryland, General Conference of Seventh-day-Adventist Church, Iunie 1973.

Hamel, Paul, *The Christian and his music*, Washington, Review and Herald Pub. Association, 1973.

Price, Carl F., *What Is a Hymn?*, Papers of the Hymn Society - VI, 1937

Rhode, Erwin, *Psyche- The cult of souls and the belief in immortality among the Greeks*, Londra, International Library of Psychology, Philosophy and Scientific Method, 1925

White, Ellen G., *Evanghelizare*, Silver Spring, SUA, Ellen G. White Estate, 2021

Williams, Paul, *Outlaw Blues*, New York, E. P. Dutton & Co., 1969

xxx Biblia de studiu, Casa Bibliei, București, 2014.

Wikipedia: Muzica Pop, https://ro.wikipedia.org/wiki/Muzică_pop, 20.03.2022.

Simeon Noul Teolog, „Imnele iubirii dumnezeiesti“ și compoziția protopsaltului constănțean Marian Bostan

Dr. Ardelean Ioan

Simeon Noul Teolog și „Imnele iubirii dumnezeiesti“

Sfântul Sinod al Bisericii Ortodoxe Române a proclamat anul 2022 drept Anul omagial al rugăciunii în viața Bisericii și a creștinului și Anul comemorativ al sfinților isihăști Simeon Noul Teolog (la împlinirea a 1000 de ani de la trecerea lui la Domnul), Grigorie Palama (300 de ani de la naștere) și Paisie de la Neamț, de numele celor trei sfinți legându-se trei perioade de revigorare sau înnoire spirituală din istoria Bisericii.

Sfânt mai puțin cunoscut, Simeon Noul Teolog a fost unul dintre marii practicanți ai isihasmului¹²⁸ în Biserica Ortodoxă, o personalitate puternică, care a înțeles că ne putem regăsi ca suflete doar înălțându-ne prin lucrare la dumnezeiasca dragoste, care este Dumnezeu. A avut parte de o existență zbuciumată și de o posteritate schimbătoare, pledoaria sa înflăcărată pentru experiența mistică a unirii cu Dumnezeu în lumină, ca punct de plecare a oricărei vorbiri despre Dumnezeu, câștigându-i discipoli fideli, dar și adversari și denigratori perseverenți.

S-a născut, în jurul anului 949, într-o familie nobilă din Constantinopol. Cu toate că era pregătit pentru o carieră juridică, de tânăr a fost preocupat de taina cunoașterii lui Dumnezeu în rugăciune smerită neîncetată, el intrând încă din adolescență în contact cu viața monahală la Mănăstirea Studion, unde l-a avut drept călăuzitor duhovnicesc pe Cuviosul Simeon Evlaviosul. De depus votul monahal o va face însă mai târziu, în jurul anului 980, la puțin timp după aceea fiind hirotonit preot și devenind egumen al mănăstirii. În urma unor intrigi, ultima parte a vieții a

¹²⁸ Isihasmul desemnează lucrarea tainică de curățire de patimi a creștinilor ortodocși, care are în centrul ei repetarea neîncetată a rugăciunii lui Iisus și dorința de liniștire interioară. Două repere teologice importante, care au inspirat pe creștinii ortodocși în viața de liniștire interioară, de isihie, au fost scrierile Sfântului Dionisie Areopagitul și ale Sfântului Simeon Noul Teolog († 1022) în Sfântul Munte Athos, unde unii monahi s-au dedicat vieții contemplative, în liniște desăvârșită (gr. *isihia* - liniște). Metoda sau practica isihastă se realiza astfel: călugării dedați acesteia se retrăgeau în locuri singuratică și – prin concentrarea gândului la rugăciune – se ridicau la un înalt nivel de percepere a realității, mai presus de impresiile simțurilor și de tot ceea ce îi înconjură, ajungând să vadă prin contemplație lumina dumnezeiască necreată, pe care Sfinții Apostoli Petru, Iacov și Ioan au văzut-o pe Muntele Taborului, la Schimbarea la Față (Matei 17, 1-8; Marcu 9, 2-9; Luca 9, 28-36), realizând astfel o mai mare apropiere de Dumnezeu. Aceasta lumină strălucitoare nu este fizică, ci dumnezeiască. Isihăștii rosteau continuu această scurtă rugăciune, numită Rugăciunea inimii sau Rugăciunea lui Iisus: „Doamne, Iisuse Hristoase, Fiul lui Dumnezeu, miluiește-mă pe mine păcătosul“ (sau sub alte forme, întotdeauna scurte, asemănătoare: „Doamne, Iisuse Hristoase, miluiește-mă“). <https://ro.orthodoxwiki.org/Isihasm> (accesat la data de 27.02.2022).

petrecut-o în exil, aproape de Chrysopolis, unde a întemeiat un schit. A murit în anul 1022, Biserica aducându-i prinosul de cinstire în fiecare an la 12 martie.

La 1000 de ani de la adormirea sa în Domnul, o anumită nedreptate ce s-a făcut memoriei Sfântului Simeon Noul Teolog, prin ignorarea operei și a vieții sale, astăzi este reparată, iar personalitatea sa își reocupă locul cuvenit în rândul marilor sfinți ai Bisericii, el fiind unanim considerat astăzi drept teologul mistic prin excelență al Bisericii bizantine, Simeon arătând în scrierile sale importanța vederii luminii necreate a slavei dumnezeiești, ca lucrare a harului, a trezviei și a rugăciunii neîncetate, totul exprimat cu un înalt simț poetic. În ultimele decenii Imnele sale se bucură de un interes crescând, fiind o lectură favorită a creștinilor doritori de desăvârșire duhovnicească, râvnitori să se aprindă de focul Duhului și lumina lui Hristos.

În „Slujba Sfântului Cuvios Simeon Noul Teolog“ sunt elogiate cu deosebire meritele sale de imnolog, el fiind numit „trâmbiță a îndumnezeirii“, „luminător al lumii“, „limba Bisericii cea dulce grăitoare“, „organ al Duhului“, „alăută a darului“, „rândunea mult cântătoare“. ¹²⁹

Colecția „Imnele iubirii dumnezeiești“, în număr de 58, adevărată capodoperă a literaturii vechi patristice, cu admirabile pasaje pline de încărcătură duhovnicească și model de viațuire creștină, dezvoltă o Teologie a lacrimilor de o rară profunzime, a cărei valoare stă mai ales în faptul că textul izvorăște dintr-o neîndoielnică și tainică experiență a lui. ¹³⁰ În „Imnele“ sale Sfântul Simeon vorbește despre „lacrimile de mântuire“, care curăță întunericul minții și conduc către lumina dumnezeiască, el rugându-se lui Dumnezeu să-i lumineze întunericul și să-i strălucească lumina Sa cea dumnezeiască. El vede lacrimile nu doar ca pe un rod al pocăinței, ci ca pe un element indispensabil al ei. După el, capacitatea de a vărsa lacrimi nu depinde de firea noastră, ci de buna noastră voință. Este un dar de la Dumnezeu dat tuturor celor ce arată prin fapte o asemenea voință. Ca efect al lacrimilor de pocăință, Simeon numește eliberarea de patimi și vederea luminii dumnezeiești. Pentru el, vederea lui Dumnezeu nu reprezintă un fel de răsplată dată după moarte, ci un lucru care începe de aici, de pe pământ, ca un element esențial al vieții creștine, chiar dacă plinătatea sa nu va fi atinsă decât în veacul viitor.

¹²⁹ *Slujba Sfântului Cuvios Simeon Noul Teolog*, București, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, 2022.

¹³⁰ Experiență, experiență (lat. *experientia*), totalitatea cunoștințelor pe care oamenii le dobândesc în mod nemijlocit despre Dumnezeu, realitatea înconjurătoare în procesul practicii social-istorice, al interacțiunii materiale dintre om și lumea exterioară. (Dumitru Stăniloae, *Rugăciunea lui Iisus și experiența Duhului Sfânt*, Sibiu, Editura Deisis, 2003).

Versurile Imnului nr. 6 înfățișează iubirea lui Dumnezeu pentru om, metoda folosită în alcătuirea lor fiind cea a interogației retorice, formă clasică de captare a atenției, implicit o modalitate eficientă de convingere, căci întrebările nu sunt puse pentru a obține răspuns, ci pentru a-L proslăvi:

„Cum ești Izvorător de foc, cum ești și Apă răcoritoare? (...) O, Iubire care ne îndumnezeiești (...)

Cum nimicești stricăciunea?

Cum faci dumnezei pe oameni, cum faci întunericul lumină, cum ridici pe cei din iad, cum faci pe muritori nestricăcioși?

Cum atragi întunericul la lumină, cum biruiești noaptea?

Cum luminezi inima, cum mă prefaci pe mine întreg?

Cum Te unești cu oamenii, cum ne faci fii ai lui Dumnezeu, cum ne arzi cu dorul Tău, cum ne străpungi fără suliță?

Cum rabzi și cum suporți, cum nu răsplătești îndată, cum, fiind în afară de toți, vezi cele ce sunt făcute de toți?

Cum fiind departe de noi, vezi fapta fiecăruia?“ și încheie cu rugăciunea: „Dă răbdare robilor Tăi să nu-i copleșească necazul.“¹³¹

Compoziția protopsaltului constănțean Marian Bostan pe versurile Imnului nr. 6

Muzicologul și bizantinologul Elena Chircev, într-o lucrare prezentată la Seminarul de Imnologie din 2008, referindu-se la creația în spiritul tradiției bizantine, subliniază că aceasta este o activitate constantă a slujitorilor bisericii din spațiul românesc, gen ce continuă să se manifeste și în prezent, interesul pentru muzica bizantină amplificându-se în contextul favorabil de la sfârșitul secolului trecut. Creația liturgică este „parte constitutivă a ritualului, și ca atare, trebuie să respecte anumite reguli, aspectul general, dar și detaliile structurale și interpretative fiind determinate de rolul și locul pe care fiecare cântare îl ocupă în cadrul serviciului religios. Aceste reguli sunt păstrate și transmise prin tradiție – orală și scrisă – care are un rol fundamental în

¹³¹ Sfântul Simeon Noul Teolog, *Imnele Iubirii Dumnezeiești*, București, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, 2017, pp. 79-80.

Biserica Ortodoxă, iar cântările și slujbele compuse în secolul al XX-lea sunt o confirmare în plus a încercărilor de a reînvia și transmite mai departe vechea tradiție.”¹³²

Protopsaltul Marian Bostan, profesor la Seminarul Teologic Ortodox „Sf. Dionisie Exiguul” din Constanța, se înscrie și el în rândul tinerilor interpreți și compozitori români de muzică bizantină care duc mai departe idealurile și aspirațiile înaintașilor și contribuie la dezvoltarea artei vocale bisericești contemporane.

Absolvent al Seminarului Teologic Ortodox „Sf. Dionisie Exiguul” din Constanța, a Facultății de Teologie Ortodoxă din același oraș, specializările Pastorală și Artă Sacră, cu masterat în cadrul Universității Naționale de Muzică din București și numeroase cursuri de perfecționare în domeniul muzicii bizantine, a avut privilegiul de a ucenici pe lângă bizantinologul și compozitorul arhid. prof. univ. dr. Sebastian Barbu Bucur, la Mănăstirea Cheia de Prahova. După o activitate prodigioasă în mai multe coruri, devine membru fondator și dirijor al Grupului Bizantin „Sf. Ier. Vasile cel Mare” din Constanța, cu care participă la numeroase slujbe religioase, atât în țară cât și în străinătate (Muntele Athos, Ierusalim, Grecia, Anglia, Bulgaria). Obține premii și diplome de excelență și înregistrează mai multe Cd-uri cu muzică bizantină. În prezent activează ca profesor de muzică psaltică la Seminarul Teologic Ortodox „Sf. Dionisie Exiguul” din Constanța și protopsalt al Mănăstirii Văcăreștii Noi din localitatea Lumina, jud. Constanța, unde încearcă să formeze tineri laici și monahi psalți care să participe activ la sfintele slujbe din mănăstire. Ca interpret a fost invitat la workshop-urile Festivalului Internațional de Muzică Bizantină de la Iași și la multe alte concerte și slujbe religioase din țară și din străinătate, iar în calitate de compozitor, are deja o colecție de cântări la slujbele mai multor sfinți ai Bisericii, în special sfinți români, și imne închinare lui Dumnezeu și Maicii Domnului.

Compoziția prezentată acum este scrisă în stilul bizantin, purtând, cum e și firesc, pecetea specificului românesc, ea valorificând practic moștenirea marilor psalți români. Provocarea de a compune pe textele câtorva imne din colecția Sfântului i-am adresat-o eu, iar, într-un dialog ulterior, dânsul îmi mărturisea că a ales, deocamdată, Imnul numărul 6, deoarece are aceeași temă cu întreaga colecție, *iubirea dumnezeiască*, dar și datorită metricii prozodice, favorabile adaptării formulelor muzicale bizantine.¹³³

¹³² cf. Elena Chircev, *Studii de imnologie*, vol. IV, Timișoara, Editura Brumar, 2008, p. 11.

¹³³ Dialog consemnat în data de 27.02.2022.

Relația melodico-prozodică aleasă este una relativ strânsă, de tip irmologic potrivit (argosindomon)¹³⁴ pentru a pune mai ușor în valoare textul poetic. În urma adaptării textului la formulele melodice specifice muzicii bizantine, au rezultat câteva stihuri, care au la bază elemente metrice ce au fost aduse la simetria echilibrată a formei și a sensului¹³⁵. Principiul muzical componistic întrebuițat, numit model-secvență, folosește, tot sub o formă de paralelism, alcătuirii melodice ce se repetă de la un stih la altul, cu câteva variațiuni, având la bază formule sau *thesisuri* melodice ce se încadrează în *canoanele* și tradiția muzicală psaltică.

Glasul ales pentru acest imn este glasul I diatonic, superior din treapta Ke (La), ce modulează în glasul al V-lea (plagalul glasului I). Acest glas, cu spectru sonor înalt, pune în valoare, în opinia compozitorului, iubirea dumnezeiască, care este centrul atributelor lui Dumnezeu, căci glasul I, așa cum afirmă și Sf. Ioan Damaschin, naște în om înclinarea spre doxologie (în înțelegerea de formă de glorificare a transcendenței și măreției lui Dumnezeu), iar plagalul acestuia, glasul al V-lea, aduce în adâncul inimii credinciosului simțământul pocăinței cu bucurie, precum și o dorință de înnoire duhovnicească. Această întrepătrundere dintre autentic și plagal creează, cu ajutorul ethosurilor,¹³⁶ echilibrul perfect între dorința omului de a-L slăvi pe Dumnezeu și starea de pocăință și de smerenie lăuntrică.

Primul stih devine model melodic pentru celelalte stihuri și este preponderent diatonic, cele două glasuri întrepătrunzându-se. Al doilea stih prezintă o modulație în plus față de primul, pe cuvântul *stricăciunea*, căruia cu ajutorul ftoalei cromaticului dur al glasului al VI-lea i se conturează un profil negativ, propriu sensului exprimat de cuvânt. Stihul al treilea are și el o modulație diferită față de linia melodică stabilită diatonică, pe cuvintele *cum ridici pe cei din iad*, unde, cu ajutorul ftoalei cromaticului moale al glasului al II-lea, este pusă în evidență starea de beatitudine a omului smuls din iad. Al patrulea stih, asemenea stihului întâi, nu are modulații în plus, tot stihul desfășurându-se în scara diatonicului. Stihul al cincilea debutează diatonic, însă pe final, la cuvintele *cum ne străpungi fără suliță*, compozitorul a folosit ftoaua enarmonică hisar¹³⁷ și aceasta pentru sublinierea textului poetic. Stihul al șaselea, asemenea stihurilor întâi și patru, nu are alte particularități ci se încadrează în arhetipul melodic stabilit de întrepătrunderea celor două

¹³⁴ Rar-repejor.

¹³⁵ Procedeu numit paralelism.

¹³⁶ Caractere, însușiri.

¹³⁷ În limba greacă este denumită și *spathi*, adică *suliță*. Detalii, în Basilios Psilacos, *Byzantine Ecclesiastical Music: Chanting in the Eastern Tradition*, Morrisville, NC, SUA, editura Lulu.com, 2010, pp. 96-97.

glasuri. Ultimul stih, preponderent diatonic, se remarcă față de celelalte stihuri printr-o cadență finală ceva mai amplă, specifică tactului stihiraric.

Concluzii

Contribuția Sfântului Simeon Noul Teolog la tezaurul innografic al Bisericii este de o neprețuită valoare și argumentează pe deplin supranumele de *Cuvântător de Dumnezeu* pe care Biserica i l-a atribuit, căci una dintre cele mai profunde mărturii spirituale ale secolului al XI-lea au fost *Imnele iubirii dumnezeiești*. Mai mult decât orice, ele sunt o *doxologie* neîncetată adusă lui Dumnezeu și creației sale, noi cei de astăzi având datoria de a-l urma și-al face cunoscut pe acest innograf, printre altele și prin compoziții de acest fel.

Mulțumiri

Menționez cu satisfacție buna colaborare pe care o am cu domnul profesor Marian Bostan în realizarea proiectului denumit *Compoziții pe texte ale imnelor Sfântului Simeon Noul Teolog* și pentru care țin să-mi exprim întreaga gratitudine.

Bibliografie

Psilacos, Basilios, *Byzantine Ecclesiastical Music: Chanting in the Eastern Tradition*, Editura Lulu.com, Morrisville, NC, SUA, 2010.

Sfântul Simeon, Noul Teolog - *Imnele Iubirii Dumnezeiești*, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 2017.

Slujba Sfântului Cuvios Simeon Noul Teolog - Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 2022.

Stăniloae, Dumitru, *Rugăciunea lui Iisus și experiența Duhului Sfânt*, Editura Deisis, Sibiu, 2003.

Teodorescu, Radu, *Sfântul Simeon Noul Teolog model al teologului ortodox*,

https://www.academia.edu/SFANTUL_SIMEON_NOUL_TEOLOG_MODEL_AL_TEOLOGULUI_CRESTIN_ORTODOX;

<https://ro.orthodoxwiki.org/Isihasm>.

Aspecte și semnificații muzicale ale *convertirii* personajului *Nabucco* din opera cu același nume de Giuseppe Verdi

Daniel-Alex Milencovici

Giuseppe Verdi, eroul muzicii romantice

Secolul al XIX-lea a fost un secol al redeșteptării naționale, în plan politic, dar și spiritual. Reevaluarea muzicilor populare a determinat o înnoire a limbajului muzical european, prin afirmarea modalismului. În contextul acesta, Vasile Iliuț afirmă că în actul componistic vor exista „noi sensuri, perspective și modernități“, într-o policromie stilistică, ce a stat sub semnul romantismului târziu, oferită de specificul și particularitățile spirituale ale fiecărei națiuni. Modalismul a adus o serie de înnoiri, în paralel cu efortul compozitorilor de a continua marile tradiții ale muzicii universale.

Această nouă formă de expresie muzicală, extrem de variată în conținut, va conviețui alături de sistemul tonal-funcțional, din dorința de afirmare a unui limbaj specific național, diferit față de creațiile naționale, în special în a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

Eroul romantic este un personaj plin de speranță, dar cu multe iluzii eșuate, care în ciuda multor piedici și schimbări, tinde către ideal. El „trebuie să lupte împotriva stihiiilor propriei sale subiectivități și afectivități care, făcându-l pasionat, îi subminează luciditatea și hotărârea“¹³⁸. El are o continuă nevoie de a se destăinui, de a-și elibera sufletul de povara vieții multoase care gravitează în jurul lui. Căutarea unui sens în viață îl face să trăiască experiențe care îl duc pe cele mai înalte culmi ale intensității sufletești. Deceționat, acesta se refugiază în natură, fiind un alt aspect al creației romantice. Natura – afirma George Bălan – oglindește sufletul artistului sau servește ca fond contrastant cu sentimentele acestuia.

Reacție la rigurozitatea clasică, *romantismul*, al cărui reprezentant de frunte a fost și Giuseppe Verdi, a introdus în arte o mai mare libertate de expresie, în creațiile romantice fiind prezente liricul, fantasticul, pasionalul, în general trăirile umane, care de multe ori sunt prezentate exagerat. Chiar dacă majoritatea structurilor formale sunt preluate din clasicism, acestea vor fi exacerbate, potrivit trăirilor și sentimentelor, a unui program literar urmat și transpus în muzică.

¹³⁸ George Bălan, *Înnoirile muzicii*, Editura Muzicală, București, 1966, p. 87.

Giuseppe Verdi rămâne în istoria muzicii eroul romantic care duce la apogeu opera din Italia, dezvoltând noi valențe ale acesteia. Inspirându-se din tradiție, cercetând elementul patrimonial cultural pe care l-a moștenit, compozitorul, prin excelență, dorește să facă o comparație între valorile creștine tradiționale și ideologiile păgâne ale acelei perioade, mai apoi să redea identitatea națională cu trăsăturile specifice valorilor culturale în care credea. Astfel, el a scris în jur de 30 de opere în jumătate de veac, iar muzica sa dăinuie și este interpretată pe toate meridianele pământului până în ziua de azi cu foarte mult succes.

Muzica sa este caracterizată printr-o melodicitate aparte, cu inflexiuni și cromatisme, prefigurată de diferite stiluri pe care compozitorul le-a folosit și în care și-a pus amprenta unicității. Cu toții, atunci când îi ascultăm muzica, cred că recunoaștem pagini întregi din întreaga literatură, iar acest aspect se datorează simplității și măiestriei cu care Verdi își construia fraza muzicală.

În muzica compozitorului romantic întâlnim aspecte autobiografice, existând de multe ori un evident paralelism între viață și creație. La Giuseppe Verdi trăirile sale sunt trăirile poporului său, de unde și creațiile sale profund patriotice.

Născut într-o perioadă tulbure din istoria Italiei, Giuseppe Verdi, prin creațiile sale, a reușit să aducă o speranță poporului asuprit și o încurajare în lupta pentru afirmarea identității naționale și realizarea unității.

Potrivit lui L. Escudier în *Mes Souvenirs*, Paris, 1863, compozitorul avea trei mari pasiuni: dragostea pentru artă, sentimentul național și prietenia. Trei virtuți care l-au urmărit toată viața, sub un singur semn – muzica! Toată creația verdiană gravitează în jurul vocii umane, și ne referim nu doar la marele repertoriu de operă ci și la creația sa pentru muzica vocal-instrumentală și cea corală.

Putem împărți în câteva etape creația de operă a marelui compozitor:

- un început glorios: *Oberto, conte di san Bonifacio* (1839), *Nabucco* (1841), *Lombarzii* (1843);
- lupta pentru eliberarea poporului italian: *Ernani* (1843), *Ioana d'Arc* (1844), *I due foscari*, *Macbeth* (1846), *Hoții* (1847), *Bătălia de la Legnano* (1848), *Luisa Miller* (1849);
- drama psihologică, un succes răsunător: trilogia - *Rigoletto* (1851), *Trubadurul* (1852), *Traviata* (1853), apoi *Bal mascat* (1858);
- sub semnul dramatismului: *Puterea destinului* (1862), *Don Carlos* (1867), *Aida* (1872);
- noi orientări stilistice: *Otello* (1887), *Falstaff* (1893).

„Verdi rămâne în istoria operei ca un dramaturg care se sprijină mai ales pe melodie, atât în definirea caracterelor și a trăirilor personajelor, cât și în încheștarea dramatică, fără a neglija celelalte componente ale expresiei muzicale – ritmica, armonia și timbrul“¹³⁹. Linia melodică este de o frumusețe emoțională, redată printr-o armonie destul de simplă, dar care, în momente de tensiune, redau o puternică expresivitate. Desigur, simplitatea liniilor vocale din creația sa redau un nou colorit odată cu înaintarea în vârstă și în experiență a marelui compozitor. El „apelează la linia melodică vocală simetrică sau la succesiuni libere, contopind adesea declamația cu cantilena“ afirma George Pascu.

Giuseppe Verdi folosește în creația sa ca element de compoziție leitmotivul muzical. Astfel, motivul principal din preludiul orchestral din deschiderea operei *Traviata*, se va relua periodic, pe parcursul desfășurării acțiunii operei. Același procedeu este întâlnit și în opera *La forza del destino*, în care se regăsește motivul destinului și exemplele ar putea continua.

Aparatul orchestral verdian nu are doar rol de acompaniator, ci el devine personaj de sine stătător care se implică în acțiune, în travaliul melodic. Pe lângă acest aspect, în creația verdiană o să întâlnim de foarte multe ori părți solistice ale diferitelor instrumente muzicale, detașate de orchestră, dar cu rol fundamental în implicare și în accentuarea acțiunii.

Un rol esențial în opera verdiană îl are corul. Momentele corale din operele sale, atât de melodioase, încât, după o simplă audiție, ascultătorul poate fredona linia vocală. Aș enumera câteva din corurile sale celebre: *Viva Italia* din opera *Bătălia de la Legnano*, corul sclavilor din opera *Nabucco*, corul țăganilor din opera *Trubadurul*, momentul coral care anunță triumful egiptenilor din opera *Aida*, binecunoscutul *Brindisi*, corul țăgăncilor și cel al mattadorilor din opera *Traviata*.

Scurt istoric al operei *Nabucco*

Nabucco este o operă în patru acte compusă de Giuseppe Verdi care aduce în prim plan personajul principal al operei, Nabucodonosor, cunoscut din Biblie ca - Nebucadnețar - regele Babilonului și care a trăit în perioada 605 - 563 î. Hr. Astăzi folosim varianta prescurtată, dar unanim cunoscută a numelui său - Nabucco.

Libretul acestei opere a fost scris de Temistocle Solera, fiind inspirat din povestea biblică a acestui rege și de piesa scrisă în anul 1836 de Auguste Anicet-Burgeois și Francis Cornue.

¹³⁹ George Pascu, *Carte de istorie a muzicii*, vol. I, Editura Vasiliana, Iași, 2003.

Opera a fost compusă în anul 1841, iar premiera absolută a avut loc la *Teatro alla Scala* din Milano la 9 martie în anul 1842.

Istoricul acestei opere începe cu o întâmplare neobișnuită, când Solera îi oferise lui Verdi un nou libret. Compozitorul mărturișeste despre felul în care a compus opera *Nabucco*, spunând: „Pe drum, am simțit o tulburare inexplicabilă, o imensă tristețe, o durere ce îmi frângea inima. Odată ajuns acasă, am aruncat cu violență manuscrisul pe masă și am rămas nemișcat în fața lui, absolvit de gânduri. În cădere, manuscrisul se deschisese; privirea mea s-a oprit pe pagina din fața mea și, din nu știu ce întâmplare, am început să citesc: „Va, pensiero, sull'ali dorate... Am continuat lectura trecând mai departe, la versurile următoare. M-au impresionat foarte puternic, cu atât mai mult cu cât cuvintele păreau a aparține *Bibliei*, pe care întotdeauna am citit-o cu plăcere. Am trecut un fragment, apoi altul. Apoi, credincios deciziei de a nu mai compune, am închis manuscrisul și m-am dus la culcare. Dar Nabucco nu înceta să-mi obsedeze gândurile! Nu reușeam să regăsesc somnul, m-am sculat și am citit libretul, nu numai o dată, ci de două ori, trei, de nenumărate ori; pot să spun că în zori îl știam pe de rost...“¹⁴⁰. Cu gândul la propria țară, în ambele contexte, cel al evreilor și a soartei propriului neam, Verdi își dorea ca Italia să triumfe prin redarea libertății de către asupritorii acelei vremi. Cred că pentru acea perioadă, acest cor faimos putea să devină imnul național al Italiei pentru că transmitea cel mai bine dorința poporului de libertate.

Dorința lui Verdi era ca în anul compunerii operei *Nabucco*, anul 1841, această capodoperă să fie inclusă în repertoriul teatrului, dar din nefericire a primit un răspuns negativ din partea impresarului.

Pentru noua operă, repetițiile au început la finele lunii februarie, iar după 12 zile de la repetiția cu pianul, pe 9 martie 1842, la *Scala*, are loc premiera operei *Nabucco*, alături de interpreți de renume, precum: Strepponi, Bellinzaghi, Miraglia, Derivis și dirijorul Tutsch. Într-o discuție dintre Verdi și impresarul Morelli s-a consemnat bucuria pe care marele compozitor o simte în suflet după aplauzele furtunoase de la premiera operei: „Cariera mea artistică a început, de fapt, cu această operă! Și cu toate că a trebuit să înving multe greutăți, nu încapе îndoiala că *Nabucco* s-a născut sub o stea fericită“¹⁴¹. Cronicile vremii afirmă că după primul act al operei *Nabucco*, publicul prezent la Scala a sărit în sus, oamenii au început să strige. Prezent în fosa de la orchestră, Verdi a crezut că opera sa este criticată, dar după scurt timp a înțeles că opera sa este

¹⁴⁰ Grigore Constantinescu, *Giuseppe Verdi*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 2009, p. 14.

¹⁴¹ Liubov Solovțova, *Giuseppe Verdi, viața și opera*, Editura Muzicală, București, 1961, p. 52.

grandioasă. Prezența celor 3.600 de spectatori veniți la Scala să asculte premiera operei sale, dar și a multora celor care au văzut următoarele reprezentații în celelalte orașe din Italia, au făcut ca la vârsta de 28 de ani Verdi să devină celebru. În vremea respectivă se auzeau pe străzile Italiei melodiile fredonate de tineri și bătrâni, din opera *Nabucco*, iar în restaurante se servea friptură și sos *a la Verdi*, iar la magazine existau cravate, pălării, diferite insigne cu *a la Verdi*.

Această capodoperă verdiană prezintă teme actuale ale perioadei în care Verdi a trăit. Pe de o parte întâlnim lupta poporului italian pentru libertate de sub jugul străin, iar contextual, în operă, apare tema biblică care prezintă suferințele unui popor înrobii și asuprit, dus în robia babiloniană și chinuit pentru propriul crez. Pe marginea acestei dorințe după care tânjea poporul evreu, Verdi dezvoltă o poveste de iubire adevărată între evreul Ismael și fiica regelui Nabucco, asupritorul poporului sfânt. Narațiunea biblică pornește de la o intrigă destul de complicată, pentru că lupta celor două fete ale lui Nabucco, ajunse rivale pentru Ismael, se împletesc cu pretențiile lui Abigail la tronul tatălui ei. Ceea ce face ca această operă să aibă un final neașteptat este profilul lui Nabucco care, la începutul operei atacă crunt pe evrei, amenințând cu moartea și distrugerea totală a bogățiilor, iar în finalul operei apare regretul acestuia și implorarea divină pentru iertarea fărâdelegilor făcute. Acest deznodământ aducător de purificare pentru Nabucco a fost prefigurat de intervenția lui Dumnezeu, când acesta s-a autoproclamat Dumnezeu.

O importanță deosebită în această operă este dată corului care reprezintă poporul. Dacă în operele italiene corul avea rol doar de comentator al acțiunii evenimentelor trăite de personaj, în *Nabucco*, corul se poziționează ca personaj principal prin implicarea directă în acțiunea operei. Spre exemplu, legătura directă cu uvertura în care se prezintă temele principale din operă pe care le regăsim în momentele corale. Liniile melodice întâlnite în creațiile corale din această operă sunt simple, cu caracter specific, iar în limbajul muzical al întregii opere se pot întâlni trăsături cu melodică pe care Bellini o construia momentelor sale celebre din opere cu care a rămas cunoscut în istorie, celebrele virtuoizisme vocale interpretate după rigorile stilului *belcanto*. Dacă vom realiza o radiografie a celui mai celebru cor din operă, și, poate, din întreaga creație verdiană, *Corul sclavilor*, vom observa că vocile cântă la unison, susținute de acorduri care redau o speranță mesajului transmis, iar expresivitatea dinamică este cea care face diferența. Prin acest procedeu Verdi își face simțită prezența printr-un *pp* crescând până la *ff* puternic și apoi revine din nou la intensitatea inițială. În această operă compozitorul depășește acele clișee tradiționale deja impuse de stilul *belcanto* prin exprimarea unei vocalități care duce glasul până la drama muzicală.

Legătura strânsă între construcția firului narativ și întâmplările istorice relatate în *Biblie* sunt strâns legate printr-un *motto* al fiecărui act în parte:

- actul I – Ierusalimul. *Așa grăit-a Domnul: voi da orașul pe mâna regelui Babilonului, care-l va nimici prin foc*, Ieremia XXXII;

- actul II – Hulitorul. *Ci trăznetul cerului va cădea peste cei răi*, Ieremia XXX;

- actul III – Profeția. *Iar fiarele sălbatice ale deșertului își vor face vizuina în Babilon*, Ieremia LI;

- actul IV – Idolul sfărâmat. *Baal e înfrânt: idolul său e sfărâmat în bucăți*, Ieremia XLVIII.

Verdi a dat glas operei *Nabucco* prin următoarele personaje care realizează construcția acțiunii: *Nabucco*, regele Babilonului (bariton); *Abigaille*, presupusa primă fiică a regelului Babilonului (soprană); *Fenena*, a doua fiică a lui Nabucco (mezzosoprană); *Ismaele*, nepotul preotului Zaharia, regele Ierusalimului și tânăr ofițer îndrăgostit de Fenena (tenor); *Zaharia (Zaccaria)*, profetul evreilor (bas); *Ana*, sora profetului evreu (soprană); *Abdallo*, paznic al Babilonului (tenor).

Nabucco, rămâne primul mare rol de bariton din creația verdiană, redat prin tirania unui rege care vrea să domine și să fie Atotstăpânul lumii, așa cum se proclamă – Dumnezeu, în actul al II-lea, devine un prizonier al propriei nebunii fiind trădat chiar de fiica sa, Abigaille. Fiind o persoană egoistă care luptă pentru putere, este caracterizat prin tenacitate, perseverență. Pe plan uman vorbind, putem să observăm trăsături ale dragostei părintești pentru fiica sa, Fenena. După pedepsirea lui de către Dumnezeu Evreilor, el recunoaște suveranitatea acestui Dumnezeu, implorând iertare. Este o operă care impune caracteristici de interpretare în stilul *belcanto*, cu fraze lungi care sunt construite în jurul arpeggiilor și a gamelor, cu melodii lirice, simple, dar încărcate cu o virtuozitate care exprimă stări dramatice.

Nabucco este o operă des întâlnită pe afișele multor opere de prestigiu din lume.

1. Aspecte și semnificații ale momentului de „convertire” a lui Nabucco din actul IV

Giuseppe Verdi avea talentul de a observa tot ceea ce se întâmpla în perioada în care trăia și astfel integra evenimentele în creațiile sale. Astfel, la vremea respectivă el integra în opera sa idei care aparțineau temelor patriotice și eroice. Aceste teme erau atât pe placul compozitorului cât și pe placul publicului larg care, după premiera cu *Nabucco*, a ovaționat insistent creația sa.

Opera *Nabucco* este caracterizată, pe de o parte, de un dinamism redat prin integrarea cursivă a personajelor în acțiunea operei, iar pe de altă parte, simplitatea caracterizează liniile melodice care susțin acțiunea. Ele devin *hit-uri* ale vremii noastre datorită frumuseții construcției melodice și a ușurinței de a le intona de un public larg care frecventează sălile Operei sau de a le recunoaște în diferite ocazii. Această simplitate în *Nabucco* este redată atât prin caracterizarea personalității personajelor aflate în acțiune cât și de sentimente care fac parte din planul trăirilor afective ale oamenilor. De asemenea, este întâlnită și o caracteristică lirică prin care compozitorul expune cu multă virtuozitate trăirile personajelor.

Alice Mavrodin în cartea sa despre Verdi spune că fantezia acestui mare compozitor este caracterizată în *Nabucco* de fraze largi, cu un cântec de mase, evoluând nobil și lin în jurul arpeggiilor și a gamei în care sunt scrise, cu melodii lirice care se sprijină pe stâlpii tonalității, cu melodii ce exprimă porniri violente prin salturi bruște și ritmuri punctate. De asemenea, caracteristice sunt și corurile bărbătești la unison, foarte pregnante, care seamănă ca atmosferă între ele. „Muzica lui Verdi posedă un extraordinar potențial de mișcare: fraze melodice simetrice, sugestive, cu timpii întâi scoși puternic în relief, pulsația ritmică susținută viguros, zvâcnituri regulate ale notelor cu punct, toate acestea conțin un dinamism irezistibil, molipsitor.”¹⁴² Această autoare spunea că mișcarea de care vorbea Verdi este „un fel de mișcare colectivă în chip de procesiune sau de marș”.

Unul dintre personajele principale ale acestei opere este Regele Nabucco, rol interpretat de bariton. Verdi folosește acest personaj în opera sa pentru a scoate ulterior în evidență imaginea eliberării poporului.

Nabucco este primul rol de anvergură din creația verdiană pentru vocea de bariton.

Prizonier al propriei fiice, personaj aprig, pedepsit de Dumnezeu, pentru că în nebunia sa îi pedepsește pe evrei ducându-i în sclavie, distruge Ierusalimul proclamându-se Dumnezeu, acesta reușește în finalul operei să își înțeleagă puterea umană recunoscând supremația Dumnezeului Evreilor. Observăm un personaj în care se întrunesc trăsături de caracter ce domină dorința lui de putere pentru a conduce celelalte popoare și de a i se supune, dar se observă și trăsături ale unui tată care-și iubește propria fiică. Caracteristicile dominante ale acestui personaj le vom întâlni mai târziu și în trăsăturile altor personaje verdiene.

¹⁴² Alice Mavrodin, *Verdi*, Editura Muzicală, București, 1970, p. 45.

Din punct de vedere istoric, Nabucco este numelui regelui asirian al Babilonului - Nabucodonosor al doilea, care a trăit și domnit în jurul anului 600 î. Hr. A fost un rege care a învins pe egipteni și a anexat Siria regatului său babilonian. A avut o influență negativă asupra evreilor, deoarece în anul 587 î. Hr. a cucerit Iudeea, iar în 586 î. Hr. a cucerit capitala acestora. A fost regele care a deportat evreii și a distrus Ierusalimul, reconstituindu-și regatul Babilon, devenind un imperiu prin cuceririle sale: Asiria, Siria, Fenicia și Iudeea.

Din punct de vedere religios, numele acestui rege apare în *Biblie*, în profeția făcută de Ieremia. Găsim scris în această carte la capitolul 29 profeția transmisă de Dumnezeu către Ieremia: „Iată cuprinsul epistolei pe care a trimis-o proorocul Ieremia din Ierusalim către rămășița bătrânilor din robie, preoților, proorocilor și întregului popor, pe care-i dăduse în robie Nebucadnețar, din Ierusalim la Babilon...10. Dar iată ce zice Domnul: „de îndată ce vor trece șaptezeci de ani ai Babilonului, Îmi voi aduce aminte de voi și voi împlini față de voi făgăduința Mea cea bună, aducându-vă înapoi în locul acesta“.¹⁴³

Evenimentele pe care Verdi le introduce în opera sa în privința regelui Nabucco, sunt întâmplări reale pe care le găsim scrise în *Biblie*, profeții trimise de însuși Dumnezeu, cel al Evreilor, al profeților pe pământ. Nebucadnețar, personaj real, istoric, care marchează tragic evenimentele vremii sale, dar care, în opera lui Verdi, pedepsit de Dumnezeu, reușește să aibă un final fericit, transformându-și sufletul prin proclamarea lui Iehova ca singurul Dumnezeu, astfel, mântuindu-se de păcate.

În creația verdiană, Nabucco este un personaj care creează acțiunea operei și o dezvoltă prin toate aparițiile sale pe care le are ca personaj în relație cu celelalte personaje ale operei. Dorința de libertate a poporului evreu stă în decizia proprie pe care Nabucco o poate lua, fiind una dintre temele importante ale operei care apare transpusă în muzică încă din uvertură și în jurul căreia gravitează și a doua temă a operei, cea a nebuliei regelui, datorată faptelor pe care acesta le-a comis, fiind un efect al unui suflet robit de aroganță și putere.

Fiind pasionat de evoluția acestui personaj, doresc ca în cele ce urmează să acord o mai mare atenție introducerii actului IV unde Nabucco înțelege rolul lui în istorie și importanța suveranității divine, astfel proclamând Atotsupremația lui Dumnezeu, implorându-L pe acesta să-l ierte.

¹⁴³ *Biblia* (Dumitru Cornilescu), Editura Societatea Biblică din România, Oradea, 2010, pp. 766-767.

Redăm traducerea recitativului și a ariei *Dio di Giuda* din actul IV, moment esențial, așa spune „mântuitor“ pentru Nabucco:

Recitativul

- *Son pur queste mie membra* – Acestea sunt brațele mele, *Ah! fra le selve non scorrea anelando quasi fiera inseguita?* – Nu alergam prin pădure, gâfâind ca animalul vânat.

- *Ah sogno ei fu ... terribil sogno!* - A fost un vis groaznic.

- *Or ecco, il grido di guerra!* – Ascultați, strigătul de luptă. *Oh, la mia spada!* – Sabia mea.

- *Il mio destrier, che alle battaglie anela come fanciulla a danze!* - Calul meu, însetat deătălie ca o fată dornică de dansuri. *Oh prodi miei!* – O vitejii mei.

- *Sionne, la superba cittade, ecco, torreggia ...* – Sion, oraș mândru care se înalță aici.

- *Sia nostra, cada in cenere!*... Trebuie să fie al nostru. Să cadă în cenușă!

Voci – Fenena

- *Oh sulle labbra de' miei fidi il nome della figlia risuona!* - Oh, pe buzele supușilor credincioși se aude numele fiicei mele. *Ecco!* - Iată!

- *Ella scorre tra le file guerriere!* - Vine alergând între rândurile de soldați.

- *Ohimè!* – Oh vai! Întrevăd!

- *Traveggo? - Perché le mani di catene ha cinte?*...De ce are mâinile înlănțuite? *Piange!*... Plânge!

Voci: *Fenena a morte!* – Moarte Fenenei.

- *Ah, prigioniero io son-* Ah! Prizonier eu sunt!

- *Dio degli Ebrei, perdono* – Dumnezeuul Evreilor, iertare!

Aria Dio di Giuda

- *Dio di Giuda! l'ara, il tempio - A Te sacro/i, sorgeranno...* Dumnezeuule al lui Iehova! Altarul, templul tău sacru, se va ridica iar.

- *Deh mi togli a tanto affanno* – Salvează-mă de chinul acesta. *E i miei riti struggerò* – Și riturile mele le voi distruge! *Tu m'ascolti!*... Mă ascuți!

- *Già dell'empio rischiarata è l'egra mente!* – Mintea păcătoasă a nemernicului se limpezește.

- *Dio verace, onnipossente* - Dumnezeuule adevărat și atotputernic.

- *Adorarti ognor saprò. Porta fatal, oh t'aprirai!*... Să te adore fiecare va ști! Poartă fatală oh, te vei deschide!

Nabucco este opera prin care Verdi „extinde formule ale operei belcanto“ – o serie de caracteristici regăsindu-le în scriitura celor mai importante momente din operă – din necesitatea folosirii unui ambitus care să acopere atât artificiiile vocale cât și trăsăturile dominante ale personajului.

Actul IV începe cu un preludiu care se desfășoară în diferite mișcări (*Allegro, Marziale, Allegro*): introducerea, recitativul și aria lui Nabucco. Este de precizat faptul că acest recitativ este foarte complex din punct de vedere muzical, iar cuvântul are o importanță majoră în exprimarea trăirilor prin mesajul muzical. Teatral, mesajul trebuie transmis diferit la fiecare mișcare în parte.

Aria ce urmează în actul IV este construită din punct de vedere formal ca AB și este compusă în tonalitatea Fa. Abordarea acestei arii necesită o bună stăpânire a tehnicii vocale, este o arie de linie cu pasaje de virtuozitate, cu multe nuanțe care conduc linia melodică la o interpretare expresivă, sobră, conform sensului cuvintelor și momentului din operă.

Dio di Giuda este o rugăciune pe care regele Nabucco o înalță către Dumnezeuul Evreilor pentru a-l ierta de păcate. Aceasta reprezintă o convertire a sa, o recunoaștere a Suveranității acestui Dumnezeu. Surprinzătoare este cadența care introduce aria în sine și care este realizată de flaut. Este o cadență care reprezintă căința personajului, momentul de reculegere pe care Nabucco îl are cu propria ființă, iar cadența interpretului din finalul ariei reprezintă siguranța pe care Nabucco o are în salvarea lui Iehova, Dumnezeuul poporului pe care îl asuprea.

Bibliografie

Bălan, George, *Înnoirile muzicii*, Editura Muzicală, București, 1966.

Constantinescu, Grigore, *Giuseppe Verdi*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 2009.

Iliuț, Vasile, *De la Wagner la contemporani*, vol. II, Editura Muzicală, București, 1995.

Mavrodin, Alice, *Verdi*, Editura Muzicală, București, 1970.

Pascu, George; Boțocan, Melania, *Carte de istorie a muzicii*, vol. I, Editura Vasiliana, Iași, 2003.

Schönberg, Harold, *Viețile marilor compozitori*, Editura Lider, București, 2008.

Solovțova, Liubov, *Giuseppe Verdi*, Editura Muzicală, București, 1961.

Stoianov, Carmen, *Istoria muzicii universale*, ediția a II-a, Editura Fundației România de mâine, București, 2009.

Biblia (Cornilescu Dumitru), Editura Societatea Biblică din România, Oradea, 2010.

Antonín Dvořák și cele 10 Cântece biblice opus 99

Dr. Silvia Sorina Munteanu

Introducere

Cu toate că există și muzicologi care susțin acest lucru, totuși Antonín Dvořák, născut la 8 septembrie 1841 în Nelahozeves, pe râul Vltava, la nord de Praga, și decedat la 1 mai 1904, nu s-a născut în sărăcie. Tatăl său a fost cârciumar, măcelar și muzician amator și nu numai că nu a pus obstacole în calea fiului său în a urma o carieră muzicală, ba chiar și el și soția lui l-au încurajat pe această cale. A studiat vioara și apoi a fost trimis la Școala de orgă din Praga, unde a absolvit la vârsta de 18 ani ca organist calificat și astfel a început viața sa ca muzician profesionist. A cântat în diverse trupe, ca violonist. Una dintre orchestrele sale s-a transformat ulterior în orchestra Teatrului Temporar, primul teatru în limba cehă din Praga, iar Dvořák a fost numit violonist principal. În această perioadă, a început să dea și lecții private de pian și a întâlnit-o pe cea care avea să îi fie soție. În noiembrie 1873, s-a căsătorit cu Anna. Din păcate primii trei copii ai lor au murit în copilărie, dar au fost urmați de nașterea a șase copii sănătoși.

Istoric

În această primă etapă a creației sale, după 1873, el a compus foarte mult, și mai ales a învățat compoziție studiind partiturile compozitorilor celebri, în principal pe cele a lui Mozart, Beethoven, Schubert, Liszt și Wagner. Poate din acest motiv, în această perioadă, muzica lui seamănă mult cu cea a lui Mozart, Beethoven și Schubert. Nu toate lucrările sale din această perioadă sunt considerate valoroase, dar numărul lor este mai mult decât excedentar și dovedesc imaginație și inventivitate armonică. Pe lângă cântece și miniaturi, a compus o seamă de lucrări camerale, și cel puțin o operă și un concert. Spre sfârșitul acestei ucenicii auto-impuse, stilul lui Liszt și Wagner domină, deși Dvořák încă își încadrează creațiile sale în forme clasice. Marea reușită a acestei faze, este Simfonia nr. 1, despre care compozitorul spunea studenților săi la compoziție că a pierdut-o într-un incendiu. Din fericire, se dovedește că aceasta nu a fost pierdută, ci doar răscălită, iar astăzi putem asculta această capodoperă inițială, considerată a avea un rol crucial în dezvoltarea compozitorului.

În 1874, Dvořák a solicitat cu succes o subvenție de la guvernul austriac, pe care a reușit să o obțină apoi, încă de două ori. Câștigarea a acestor trei burse de stat austriece pentru compozitori, în ani succesivi i-a îmbunătățit starea financiară, dar cel mai important câștig al lui Dvořák a fost că, acestea l-au adus și în atenția lui Johannes Brahms, unul dintre membrii juriului. Brahms l-a plăcut și și-a convins propriul editor, Simrock, să preia spre publicare muzica lui Dvořák. În acest fel se pare că a început cariera lui Dvořák în afara Cehiei.

Faza Wagner a fost destul de lungă, de aproximativ cinci ani. Lucrări majore ale acestei perioade includ *Stabat Mater* (1877), Simfoniile 4 și 6, *Serenadele* pentru coarde și pentru suflători, Concertul pentru vioară și *Dansurile slavone* opus 46, care au avut un succes enorm. Trebuie menționat că o parte din meritul în răspândirea muzicii sale, derivă și din politica vremii. Au fost interzise atunci periodic, spectacolele compozitorilor cehi din cadrul Imperiului Austro-Ungar. Concerte programate ale unor lucrări importante precum Simfonia a 6-a au fost anulate la Viena. Cu toate acestea, în 1883, Joseph Barnby l-a invitat pe Antonin Dvořák la Londra pentru a dirija lucrarea sa, *Stabat Mater*. La vârsta de 42 de ani, cariera lui Dvořák a urcat astfel o nouă treaptă atunci când a vizitat Londra, în martie 1884 pentru acest proiect. Englezii s-au îndrăgostit de muzica sa, iar dezvoltarea carierei internaționale a lui Dvořák are legătură și cu această vizită. S-a întors curând la festivalul *Three Choirs* de la Worcester, în septembrie, unde Edward Elgar, în vârstă de 27 de ani pe atunci, a cântat sub bagheta lui Dvořák. Aclamațiile, plus apetitul englezilor pentru lucrări corale, l-au făcut să revină. Și-a dirijat cantata dramatică *Mireasa fantomei* în 1885 la festivalul de la Birmingham, premiera din 1886 a oratoriului său *Sfânta Ludmila* a avut loc la Leeds iar *Requiem-ul* său din 1891 a fost o altă premieră la Birmingham.

S-a întors în Anglia de încă opt ori iar reputația sa a fost suficient de mare pentru a atrage atenția lui George Bernard Shaw, unul dintre cei mai importanți critici muzicali ai vremii. Din păcate, marelui scriitor nu i-a plăcut muzica lui Dvořák așa cum nu o plăcea nici pe cea compusă de către Johannes Brahms. În altă ordine de idei, se pare că regina Victoria l-a apreciat și i-a trimis cadou șase porumbei, după ce a aflat că Dvořák era columbofil.

În 1889, Dvořák devine profesor de compoziție la Conservatorul din Praga. Cel mai bun elev al său a fost, se pare, ginerele său, Josef Suk. Ca profesor, el a insistat ca elevii săi să aibă tehnica de compoziție finisată deja înainte de a le permite să intre în clasa sa. El critica partiturile studenților, sublinia greșelile și pasajele slabe dar își trata elevii ca pe niște colegi, insistând să-și găsească drumul, așa cum și l-a găsit și el pe al lui.

Câțiva ani mai târziu, în 1892, Jeannette Thurber, o bogată susținătoare a muzicii din Statele Unite ale Americii, i-a oferit lui Dvořák un post de director artistic și profesor de compoziție la Conservatorul Național de Muzică din New York, la un salariu de 15.000 de dolari, practic, de douăzeci și cinci de ori mai mare decât primise la Praga. De asemenea, era clar că americanii sperau ca el să ajute la crearea unui stil muzical „american“. Dvořák și-a asumat cu entuziasm această sarcină. Acest lucru a inaugurat ceea ce putem numi faza „americană“ a lui Dvořák, în care a compus acolo Simfonia a IX-a „Din lumea nouă“, Cvartetul de coarde nr. 12, Cantata *The American Flag* și Cvintetul de coarde în Mib.

Dvořák a scris multe lucrări care sărbătoresc țara natală precum și lucrări care celebrează Lumea Nouă: de exemplu, *Te Deum* și *Concertul pentru violoncel* (după părerea muzicologilor, unul dintre cele mai bune pentru acest instrument).

În această perioadă, Dvořák devine din ce în ce mai interesat de simplificarea formelor clasice. De fapt, intrase într-o a doua fază naționalistă, în care elementele populare cehe sunt complet absorbite și puse în slujba experimentelor sale formale. Imaginea lui, creată de unii contemporani, ca un compozitor muzical spontan, instinctiv, nu rezistă la analiza partiturilor sale, foarte sofisticate din punct de vedere formal și armonic. *Concertul pentru violoncel*, de exemplu, oferă o partitura de rară virtuozitate pentru solistul violoncelist, fără însă a-l resorbi în masa orchestrală. Examinarea partiturii dezvăluie o planificare extraordinară pentru a dezlănțui puterea orchestrei, ținând-o în același timp cumva, în afara parcursului solistic. Johannes Brahms, care și-a scris dublul concert cu doar câțiva ani înainte, în 1887, se spune că ar fi exclamat: „De ce naiba nu știam că se poate scrie un astfel de concert pentru violoncel? Dacă aș fi știut, aș fi scris unul de mult!“

Cu toate acestea, avantajul financiar și scopul artistic asumat, concureau cu dorul de casă în sufletul lui. Vacanțele de vară în rândul comunității vorbitoare de limbă cehă din Spillville, Iowa, au ajutat, dar dorința de a se întoarce la Praga a crescut, iar când o criză economică majoră produsă spre sfârșitul ultimului deceniu al secolului al nouăsprezecelea a redus averea Thurber, Dvořák și familia sa s-au întors la Praga. Această mutare a inaugurat perioada finală a lui Dvořák, dominată de poeme ca *Spiridușul de apă*, op. 107; *Vrăjitoarea de la amiază*, op. 108; *Roata de aur*, op. 109; *Porumbelul sălbatic*, op. 110 și *Cântecul unui erou*, op. 111. Primele patru dintre poeme se bazează pe balade din colecția *Kytice* a folcloristului ceh Karel Jaromír Erben. *Cântecul unui erou* se bazează pe un program creat de Dvořák și se crede că este autobiografic. A scris mai multe opere

(11) decât simfonii, dar doar *Rusalka*, *Diavolul* și *Katerina* - au fost puse în scenă chiar și cu o frecvență minimă în afara Cehoslovaciei. În 1901 împăratul îl numește pe Dvořák membru pe viață al Camerei Superioare a Parlamentului. Se pare că acest act a fost unul dintre gesturile prin care împăratul a dorit să-și demonstreze atitudinea prietenoasă față de națiunea cehă.

Din păcate, Dvořák a avut parte și de detractori, așa-numita „Afacere Dvořák“ fiind un capitol rușinos din istoria muzicii cehe. Este legat de evenimentele declanșate în anii 1910 de Zdenek Nejedly, care avea să devină ulterior unul dintre cei mai puternici reprezentanți ai totalitarismului comunist în Cehoslovacia. Rădăcinile filozofiei sale ar putea fi căutate în locul său natal, Litomysl (n. 1878), locul de naștere și al lui Bedrich Smetana, și tocmai din acest motiv devotamentul lui Nejedly față de Smetana era fără limite și dus până la fanatism, astfel că de dragul acestuia, el a căutat să-i elimine pe cei pe care îi considera oponenții acestuia (nu numai Dvořák, ci și Janaček, Suk și alții). Este încă un mister de ce Nejedly l-a ales pe Dvořák ca țintă principală a tiradelor sale. Se spune că odată a fost respins ferm ca pretendent de fiica cea mare a lui Dvořák, Otilie. Ceea ce pare mai probabil este că Dvořák, prin importanța sa profesională, i-a oferit lui Nejedly exact tipul de adversar de care avea nevoie pentru a-și evidenția „lupta pentru Smetana“. De-a lungul anilor Nejedly a scos o serie de publicații despre teoria muzicii. În 1910 a înființat revista *Smetana*, înconjurându-se în acest proces de un grup de avocați devotați care au lucrat ca editori. Ei l-au criticat pe Dvořák pentru ceea ce pretindeau că este unilateralitatea lui, memoria muzicală insuficientă, conservatorismul, lipsa de gust, eclecticismul și chiar pentru efectele șocante și melodiile fade. Ei au văzut în muzica lui un „pericol cultural grav“ care „deforma pe ascultător, mânăndu-l în direcția primitivismului muzical“. Nici măcar lucrări precum *Simfonia Din Lumea nouă* nu au scăpat de critici absurde. Adepții lui Dvořák și-au publicat propriul protest în 1912. Printre semnatori s-au numărat Emanuel Chvala, Oskar Nedbal, Vitezslav Novak, Frantisek Ondricek, Josef Suk. Anii următori au fost martorii unor lupte constante între cele două tabere, culminând cu o dispută ridicolă: „Este ori Smetana, ori Dvořák“.

Situația s-a schimbat în 1915. Publicul nu a fost indiferent la ceea ce se petrecea și exista un aer general de opoziție tot mai mare. Muzica lui Dvořák a continuat să figureze în programele de concerte. Nejedly și-a dat seama că era timpul să se retragă oarecum și a decis să-și îndrepte atenția în altă parte, îndreptându-și armele de data aceasta către Leoš Janaček. Dar nu a ajuns prea departe. Janaček, aflat la apogeul carierei sale, a reușit să se apere eficient împotriva acestor atacuri absurde.

Multe s-au scris despre compozitor dar mai puține despre omul Antonin Dvořák. Potrivit contemporanilor săi, el suferea de agorafobie – ura spațiile deschise, piețele orașului, străzile aglomerate și așa mai departe. Spre sfârșitul vieții, această tulburare a devenit mai acută, iar elevii săi au fost uneori nevoiți să-l însoțească în drumul său spre casă de la Conservator. Una dintre informațiile des citate despre viața privată a compozitorului este legată de dragostea lui pentru trenuri, apărută probabil în copilăria sa, când a asistat la construcția căii ferate care trecea prin Nelahozeves. Era compozitor dar avea și pasiuni care nu includeau muzica. În timpul petrecut în New York, plimbările sale până la gară, care era prea departe de locul în care stătea, au fost înlocuite cu vizite în port și nu a trecut mult până când a știut exact ce navă îi va transmite scrisorile copiilor săi din Europa. Poate că în spatele acestui interes profund pentru ceea ce era atunci supremul progres tehnologic se afla fascinația lui pentru mașinile complexe impecabile, amintind de structura complicată a operei simfonice.

Dvořák este primul compozitor ceh care a scris concerte instrumentale. Cele trei concerte, respectiv Concertul pentru pian în sol minor, Concertul pentru vioară în la minor și Concertul pentru violoncel în si minor, sunt bijuterii muzicale, cântate frecvent în cadrul concertelor simfonice. Poate cele mai cunoscute creații vocale, rămân celebrele *Cântecele morave* op. 20, 4 *Piese pentru soprană și tenor* cu acompaniament de pian op. 29 și op. 32, lucrările corale, mai ales cele cuprinse în ciclurile *Ghirlanda de cântece populare cehe* op. 41 și *Ghirlanda de cântece populare slovace* op. 43. Bineînțeles, pentru a completa tabloul creației lui Dvořák, trebuie amintite cele patru rapsodii slave, *Dansurile slave*, cinci uverturi, cinci poeme simfonice - *Vodník (Geniul apelor)*, *Palednice (Strigoiul)*, oratorii ca *Sfânta Ludmila*, cantate, un recviem, piese pentru vioară, violoncel - cum sunt *Romanța* pentru vioară și orchestră, *Rondo* pentru violoncel și orchestră.

Dvořák rămâne marele compozitor ceh din secolul al XIX-lea - cu adevărat internațional, remarcabil și excepțional în tot ce a compus, creații simfonice, concerte, muzică de cameră.

Analiza

Ciclul *10 Cântece biblice* opus 99 (*Biblické písně*), a fost scris într-un interval de trei săptămâni în martie 1894, în timp ce compozitorul se afla la New York, folosind zece texte, selectate de el, din *Cartea Psalmilor*. A fost compus inițial pentru voce joasă și pian. Se afirmă că motivul compunerii cântărilor biblice a fost determinată de știrile din Europa despre moartea unor

oameni care au însemnat mult pentru el: tatăl său, František, și dirijorul Hans von Bülow care a murit la 12 februarie 1894, dar nu există nicio informație verificată care să sugereze asta.

Versiunea originală pentru pian a fost publicată pentru prima dată în cehă de Simrock în 1895, cu traduceri în engleză și germană. Tot în 1895, compozitorul a aranjat părțile de acompaniament la pian ale primelor cinci cântece și pentru orchestră. Manuscrisul a fost pierdut ulterior și a fost redescoperit și publicat abia în 1914, tot de Simrock. Al doilea set de cinci cântece a fost orchestrat în 1914 de dirijorul Vilem Zemanek, iar mai târziu din nou de compozitorii Jarmil Burghauser și Jan Hanus, pentru a fi inclus într-o publicație a unei ediții critice a operelor compozitorului în 1955. *Cântecele biblice* există în multe alte aranjamente realizate de către diferiți compozitori: pentru soprană sau tenor, cu acompaniament de orgă, și chiar în aranjament coral.

Prima interpretare publică cunoscută a acestor cântece a fost pe 26 septembrie 1895: a fost doar parțială „Slyš, ó Bože, volání mé“. Nu se știe unde și când a fost interpretată pentru prima dată întreaga versiune originală cu acompaniament de pian, însă versiunea orchestrală a primelor cinci melodii a fost prezentată în premieră la Praga pe 4 ianuarie 1896, de baritonul František Šír și de Filarmonica Cehă dirijată de compozitor. La 19 martie 1896, Dvořák a mai dirijat un concert cu aceleași piese, în Queen's Hall, Londra, unde solista a fost Katharine Fisk. Ciclul complet a fost înregistrat de nenumărate ori de la introducerea discurilor LP la sfârșitul anilor 1940.

1. *Oblak a mrákota jest vůkol Něho*

Nori și întuneric este titlul primului cântec cu text adaptat după psalmul 97 din *Biblia* din Kralice. *Nori și întunericul sunt în jurul lui: neprihănirea și judecata sunt locuința tronului său. Un foc merge în fața lui, și arde vrăjmașii săi. Fulgerele lui luminează lumea: pământul vede și tremură. Dealurile s-au topit ca ceara la prezența Domnului, la prezența Domnului întregului pământ. Cerurile își cântă neprihănirea, și toți oamenii văd slava Lui.*

Acompaniamentul este cel care conține leitmotivul pe care este concepută linia vocală. Dinamic, expresiv și plin de dramatism, acest leitmotiv, dincolo de expresia literară și cea vocală, este cel care practic, își pune amprenta pe întreaga arhitectură sonoră. Vocea urmărește declamația literară impusă de subtext subliniind cu un *parlando* riguros, ideile în plenitudinea nuanțelor de *forte*, chiar pe salturi descendente. Întreaga piesă se constituie într-o introducere solemnă ce descrie puterea Domnului în plină desfășurare.

2. *Skrýše má a paveza má Ty jsí / Tu ești adăpostul și scutul meu*

Tu ești adăpostul și scutul meu și aștept să se împlinescă Cuvântul Tău.

Plecați de la mine răufăcătorilor, căci voi păstra poruncile lui Dumnezeu meu. Sprijină-mă Doamne așa cum ai promis și am să trăiesc, nu lăsa să se piardă speranța mea. Ține-mă și mereu în legea ta mă voi izbăvi și de judecata ta mă voi teme.

Psalmul 119: 114-117, 119, 120

Acest lied introduce ascultătorul într-o atmosferă plină de adorație, mult mai luminoasă, cu un acompaniament mixt, în care se îmbină susținerea cu dialogul și comentarea, mărinind prin construcția armonico-melodică atât expresia literară cât și pe cea a liniei vocale (măsurile 7-8 și 20-21), unde textul literar în conexiune cu linia vocală și acompaniamentul creează o atmosferă de pace și încredere.

3. *Slyš, ó Bože, slyš modlitbu mou /Apleacă urechea la rugăciunea mea, oh, Doamne! Apleacă urechea la rugăciunea mea, oh, Doamne! Și nu te ascunde de ea. Eu în plângerea mea am făcut zgomot; Inima mă doare și frica morții mă apasă. Tremur iar groaza m-a copleșit. De aș avea aripi ca un porumbel! Atunci aș zbura departe la loc de odihnă și în pustie aș sta. Mi-ar grăbi scăparea din furtună.*

Psalmul 55: 1, 2, 4 / 5, 6, 7, 8

Acest al treilea cântec al ciclului ne transportă prin fluiditatea expresivă a frazelor de la implorare la mărturisirea durerii și speranța refugiului în pustie, pentru a scăpa de teroarea morții. Întreg eșafodajul sonor, atât acompaniamentul cât și linia vocală, este conceput pentru a accentua dramatismul și a sugera teama de moarte. Fiecare frântură de text literar este susținută de un acompaniament sugestiv care marchează schimbările oferite de subtext.

4. *Hospodin jest můj pastýř / Domnul este păstorul meu Domnul este păstorul meu. Nu am dorințe căci el îmi așterne pășuni verzi; el mă conduce lângă ape liniștite și pe căile neprihănirii întru numele Lui. Da, deși umblu prin valea umbrelor morții, nu mă voi teme de nici un rău; căci tu ești cu mine; Psalm 23:1-4*

Textul este adaptat după cunoscutul *Psalm 23*, un psalm al speranței, chiar dacă trecerea prin valea umbrei morții este inevitabilă. Acompaniamentul de tip mixt, respectiv de susținere și comentator completează la modul ideal atât textul cât și linia vocală de o simplitate genială prin sugestivitatea lui. Atmosfera predominantă creată de linia vocală cu inflexiuni infantile subliniază în acest mod creativ faptul că toți suntem copiii Tatălui și ne încredințăm Lui.

5. *Bože! Bože! Píseň novou! / Doamne, Doamne! Cânta-voi ție un cântec nou!*

Voi cânta pe un instrument de zece coarde, ție laudă îți voi cânta laudă. Și voi binecuvânta numele tău pentru totdeauna. În fiecare zi te voi binecuvânta. Mare este Domnul, fie lăudat; iar măreția lui este de nepătruns. Voi vorbi despre cinstea slăvită a măreției Tale și despre faptele tale minunate.

Psalmul 144: 9 și 145: 1-3, 5, 6

Cea de a cincea piesă, este un cântec închinat gloriei, măreției și bunăvoinței lui Dumnezeu, foarte echilibrat ca structură sonoră, cu un acompaniament simplificat, care întrepătrunde organic țesătura vocală scoțând în evidență forța textului său literar aparținând *Psalmului 144*.

6. Slyš, ó Bože, volání mé / Auzi oh, Doamne plânsul meu!

Auzi oh, Doamne plânsul meu! Ascultă rugăciunea mea. Căci tu ai fost pentru mine adăpost împotriva vrăjmașului. Voi rămâne în cortul tău pentru totdeauna; mă voi încrede în apărarea aripilor tale. Oh, Doamne, Tu ești Dumnezeul meu; Te voi căuta, sufletul meu însetează după tine, trupul meu tânjește după tine într-un pământ uscat și însetat. Astfel te voi binecuvânta cât voi fi în viață: îmi voi ridica mâinile în numele Tău iar gura mea te va lăuda cu buze pline de bucurie.

Psalmul 61: 1, 3, 4 și 63: 1, 4, 5

Expresia plângerii și a devoțiunii către Dumnezeu, își găsește materializarea sonoră într-o linie vocală sinuoasă însoțită de acompaniament în armonii rarefiate care par să susțină spiritualizarea vocii umane, simbolizând unirea cu Dumnezeu ca o înălțare spre armonia și extazul etern.

7. Při řekách babylonských / La râul Babilonului

Lângă râurile Babilonului, acolo ne-am așezat, da, am plâns, când ne-am amintit de Sion. Ne-am atârnat harpele de sălcii din mijlocul lor. Căci acolo cei care ne-au dus robi ne-au cerut un cântec; și cei ce ne-au risipit ne-au cerut veselie, zicând: Cântați-ne una din cântările Sionului. Cum să cântăm cântarea Domnului într-o țară străină? Dacă te uit, Ierusalime, mâna mea dreaptă să-și uite îndemânarea. Psalmul 137: 1-5

În *Psalmul 137*, supranumit *Psalmul surghiunului*, vocea umană poartă în rolul ei de narator o tristețe incomensurabilă, diferențele dinamice și agogice în fraza muzicală fiind de o mare importanță în exprimarea trăirilor dramatice induse de text, acompaniamentul având aici în primul rând rol de susținere și uneori de comentator în dialog.

8. Popatřiž na mne a smiluj se nade mnou / Te întoarce la mine

Întoarce-te la mine și ai milă de mine; căci sunt pustiit și năpăstuit. Necazurile inimii mele sunt

mari. Oh, scoate-mă din necazurile mele. Privește necazul și durerea mea; și iartă-mi toate păcatele. Păzește-mi sufletul și izbăvește-mă. Nu mă lăsa rușinii, căci îmi pun încrederea în tine.
Psalmul 25: 16-18, 20

Acest psalm al rugii, lamentării și implorării pentru izbăvirea sufletului, are o construcție sonoră simplă, în fraze descendente, recuperate perpetuu prin acorduri marcate care însoțind momentele de emfază expresivă, construiesc blocurile armonice. Finalul, în trecerea la La bemol major, este o expresie a eliberării de sub puterea păcatului, prin credința în Dumnezeu.

9. Pozdvihuji očí svých k horám / Îmi voi ridica ochii
Voi ridica ochii mei spre înălțimi, de unde vine ajutorul meu. Ajutorul meu vine de la Domnul, care a făcut cerul și pământul. El nu va lăsa piciorul tău să se miște; cel ce te păzește nu va adormi. Iată, cel ce păzește pe Israel nu va adormi.
Psalmul 121: 1-4

În cel mai scurt cântec al ciclului, începutul pastîșează într-o notă mai optimistă articulația declamativă a primului cântec al ciclului, fără a prelua materialul sonor. Din nou vocea și textul sunt cele care conțin încărcătura emoțională a liedului, zona mediană fiind sugestivă în crearea unei expresii de încredere în puterea dumnezeiască. Din nou acompaniamentul, conceput în blocuri armonice sugestive, este unul de susținere.

10. Zpívejte Hospodinu píseň novou / Cântați Domnului o cântare nouă
Cântați Domnului o cântare nouă; pentru că a făcut lucruri minunate: mâna lui dreaptă și brațul său sfânt i-au adus biruința. Faceți un zgomot de bucurie către Domnul, tot pământul; Cântați Domnului cu harpa cu vocea, cu psalmul. Să se audă marea și lumea și cei ce locuiesc în ea. Lăsați puhoaietele să se reverse și să se bucure dealurile împreună. Să se bucure câmpul și tot ce este în el, atunci se vor bucura toți copacii din pădure. Să se bucure cerurile și să se veselească pământul.
Psalmul 98: 1, 4 / 5, 7, 8 și 96: 12/11

După fraze cu nuanțări emoționale de tristețe, depresie și *lamento*, ultimul psalm este unul al bucuriei, în care întreaga creație cântă spre gloria Creatorului ei. Între intervențiile vocale, stenice și fluide, arhitectura sonoră a acompaniamentului este repetitivă, eșafodajul sonor fiind de susținere și dialog. Pianul este aici un partener cu egală contribuție în comentarea subtextuală a pasajelor vocale.

Imediat după ce au fost scrise și publicate, cântecele biblice au fost recunoscute drept unul dintre cele mai bune exemple din repertoriul cântecului internațional și, în ciuda solemnității lor și

a faptului că le lipsesc demonstrațiile de virtuozitate vocală, acest ciclu rămâne unul dintre cele mai populare și cântate dintre creații ale sale.

Cele peste 115 lucrări compuse de Antonin Dvořák sunt tot atâtea nestemate neprețuite în tezaurul muzicii cehe și îmbogățesc zestrea culturală a umanității.

Bibliografie online

<http://www.classical.net/music/comp.lst/Dvořák.php> accesat 26.03.2022

<https://www.free-scores.com/download-sheet-music.php?pdf=70212> accesat 26.03.2022

<http://www.antonin-Dvořák.cz/en/did-you-know> accesat 26.03.2022

<http://www.antonin-Dvořák.cz/en/biblical-songs> accesat 26.03.2022

https://en.wikipedia.org/wiki/Biblical_Songs accesat 26.03.2022

https://en.wikipedia.org/wiki/Anton%C3%ADn_Dvoř%C5%99%C3%A1k accesat 26.03.2022

Documente corale inedite din arhiva Bisericii Reformate

Orașul Nou Oradea

Dr. Orosz Otilia

Argument

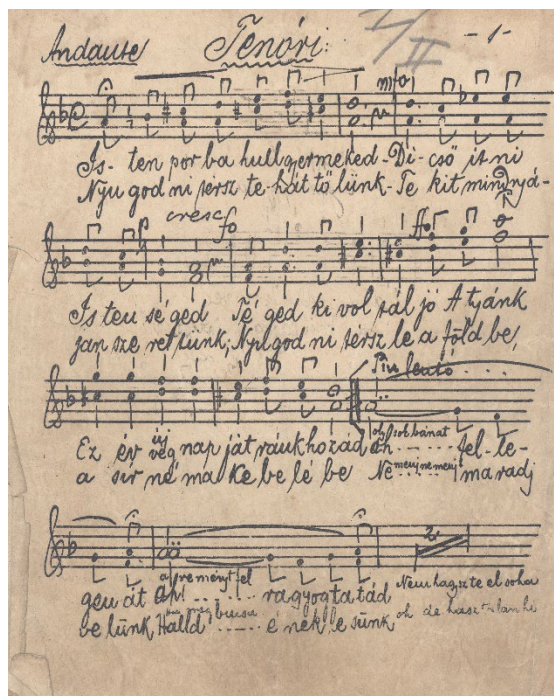
Activitatea și repertoriul corurilor de bărbați din Eparhia Reformată de pe lângă Piatra Craiului se poate reconstitui după modelul celui din Biserica Reformată Orașul Nou Oradea. Acest repertoriu – o culegere de partituri – a fost descoperit din întâmplare în anul 2011, atunci când s-a sărbătorit aniversarea a 125 de ani de la fondarea Corului. Data fondării a fost cunoscută de pe steagul corului (1886), însă istoricul, activitatea corului, modul de organizare, regulile interioare și repertoriul coral – toate acestea au ieșit la iveală numai după prelucrarea datelor din arhiva bisericii. În arhiva Bisericii s-au descoperit nenumărate partituri, care nu au fost inventariate sau sistematizate, doar au fost păstrate între documentele vechi. Aceste documente au deschis calea spre cunoașterea activității corale din ultimele decenii ale secolului al XIX-lea și primele decenii ale secolului al XX-lea. Au fost găsite jurnalele corului, corespondența, programele diferitelor sărbători, activități caritative și procesele verbale ale probelor. O parte dintre documentele similare se găsesc în Arhiva Națională din Oradea. Cu ocazia acestei aniversări a fost publicat istoricul corului în volumul *Erőm és énekem az Úr (Domnul este puterea și cântecul meu)*¹⁴⁴. Analiza detaliată a acestui material coral s-a realizat în anul 2019.

Analiza documentelor corale din Arhiva Bisericii Reformate Orașul Nou Oradea

Luând în considerare faptul că în perioada imediată după formarea corurilor de bărbați încă nu existau partituri, sau ediții a diferitelor piese corale bisericești, în cele mai multe cazuri dirijorii erau obligați să realizeze prelucrări corale pe trei sau patru voci. Dirijorii acestor formații corale în multe localități erau și cantori bisericești, respectiv învățători-cantori dintr-o comunitate, care în decursul studiilor din școlile pedagogice au dobândit o pregătire muzicală adecvată pentru a putea face față acestor cerințe. Analizând jurnalul corului, în care s-au notat cu mare grijă și precizie diferitele ocazii la care corul s-a prezentat, împreună cu repertoriul cântat, se poate deduce și faptul că de multe ori partiturile existente s-au împrumutat altor coruri din oraș sau dintr-o altă localitate, neavând mijloace adecvate de multiplicare.

¹⁴⁴ Orosz Otilia Valéria, *Erőm és énekem az Úr (Domnul este puterea și cântecul meu)*, Oradea, 2011.

Partiturile corale au fost scrise de mână. Metoda de multiplicare a fost copierea propriu-zisă cu indigo sau şapirograf. Aceste coruri de bărbaţi erau de 50 sau mai multe persoane, partiturile trebuiau să fie multiplicare într-un număr mare. La această fază de multiplicare au ajutat şi membrii corului (se găsesc semnături la sfârşitul partiturilor).

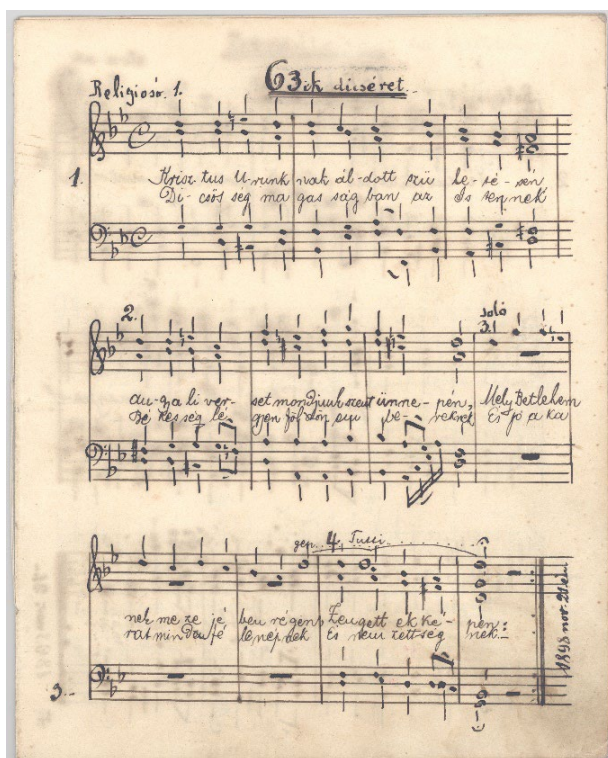


Ex. 1. Cântec de înmormântare, partitură pentru vocea tenor

Partiturile vechi, găsite printre multe alte documente de arhivă sunt organizate în mape, la patru voci (Tenor I, Tenor II, Bas I, Bas II), respectiv în diferite dosare. Conţinutul acestor mape începe cu o pagină de titlu, scris de mână la patru voci de către dirijor (Ex. 1.4.). Pe această pagină s-a notat şi anul în care piesa a intrat în repertoriu. Data cea mai veche de pe partiturile existente este anul 1897.

În decursul cercetării acestor documente vechi s-a realizat inventarierea partiturilor, începând cu mapele corului de bărbaţi, care cuprind cântecele bisericesti. Pe lângă aceste cântece există numeroase partituri cu prelucrări de cântece populare, cântece patriotice, cântece laice ca fragmente din opere, cântece populare cu acompaniament etc. Numărul partiturilor care cuprind

cântece laice este mai mare, decât celor bisericești. Acest fapt conturează importanța activității corului în viața bisericească dar și în cea cotidiană.



Ex. 2. Partitura unui cântec de Crăciun din anul 1898¹⁴⁵.

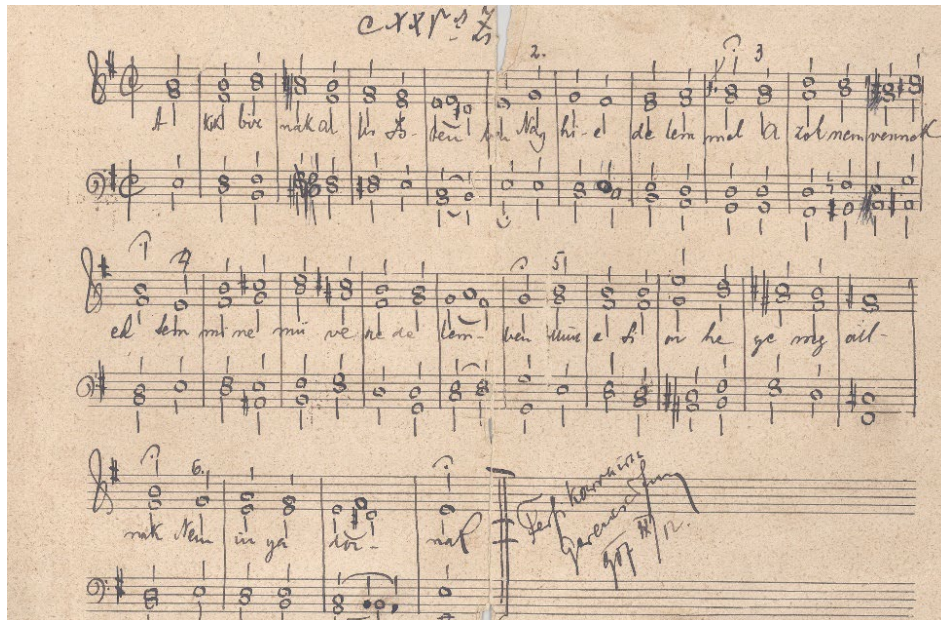
După conținut și tematică, partiturile se împart în următoarele grupe:

1. Piese corale dedicate diferitelor sărbători bisericești (Crăciun, Anul Nou, Paște, Rusalii, Ziua Reformei etc.)
2. Piese corale pentru înmormântări
3. Piese corale dedicate diferitelor ocazii laice (prelucrări de cântece populare, cântece patriotice, arii din opere, piese corale cu acompaniament de pian etc.)
4. Piese corale dedicate pentru cor mixt (din perioada interbelică).

Dintre aceste categorii, pentru cercetarea activității corale bisericești a Corului de Bărbați se vor analiza documentele din primele două grupe.

¹⁴⁵ Cântecul de Crăciun *Krisztus Urunknak áldott születésén* (La nașterea Domnului nostru Hristos) datează din anul 1744, textul a fost scris de Imre Pécselyi Király, melodia a apărut prima dată în *Cartea de innuri din 1744* din Debrețin. Strofa a 2-a este luată din *Evangelia după Luca*, capitolul 2, versetul 14. Acest cântec se găsește în diferite variante în toate *Cărțile de innuri reformate maghiare*.

Analizând partiturile existente din aceste mape se poate deduce faptul că majoritatea prelucrărilor au fost scrise, compuse de cantorul bisericii. Primul dirijor al Corului de Bărbați din Biserica Reformată Orașul Nou Oradea – pe baza documentelor existente – a fost preotul József Végh (în anul 1886), urmat de cantorul-organist Károly Juhász, iar începând din anul 1896, corul a fost dirijat de cantorul-organist József Gerencsér (1896 – 1923).



Ex.3. Partitura *Psalmului 125* (József Gerencsér, 1907)

Se poate remarca melodia psalmului cu valori de note egale, cum apare în *Cartea de imnuri* din anul 1877, cea care a fost în folosință în această perioadă.



Ex.4. Partitura cântecului *Magyar gályarabok éneke* (Cântecul sclavilor maghiari de pe gale) din anul 1899 – pagina de titlu

Pagina de titlu marchează titlul cântecului, numărul paginilor pe care le conține mapa, numele compozitorului (în acest caz prelucrarea a fost efectuată de Sámuel Pásztor), numele dirijorului care a condus corul (Gerencsér József), data intrării în repertoriu (27 septembrie 1899), respectiv prețul scrierii partiturii (1 forint 50 de coroane). Pe pagina de titlu s-a notat și numărul de ordine al cântecului (85). Toate paginile de titlu au fost șampilate, partiturile au constituit proprietatea corului. Fiecare cor din oraș a avut șampilă proprie.



Ex. 5. Partitura pentru cor de bărbați la patru voci a cântecului *Térj magadhoz, drága Sion (Revino, Sion îndrăgit)*

Acest cântec, compus pentru Ziua Reformei, vorbește despre suferințele sclavilor de pe gale. În perioada contrareformei, la data de 5 martie 1674, mai mult de 700 de preoți reformați au fost citați în fața tribunalului din Bratislava și amenințați să treacă înapoi la religia romano-catolică. Mulți dintre ei nu au acceptat acuzațiile, acestea fiind ireale. Pedepsa a 42 de preoți dintre aceștia a fost sclavia pe gale. Numai câțiva dintre ei au supraviețuit, după ce au fost eliberați de căpitanul olandez Michael de Ruyter la 11 februarie 1676. Suferința și perseverența lor a rămas un exemplu în Biserica Reformată pentru totdeauna. Piesa corală este notată în tonalitatea la minor, structura este homofonică. Sunt corecturi pe partitură, inițial la vocea bas II, la sfârșitul rândurilor melodice au fost trecute ornamente, care ulterior au fost șterse.



Ex. 6. *Térj magadhoz, drága Sion* (Revino, Sion îndrăgit), pagina a 2-a

Aprecieră generală a repertoriului coral bisericesc și de înmormântare

Dintre piesele corale ale celor 98 de mape numai pe unele s-a notat numele compozitorului și anul în care a intrat în repertoriu. Dintre textele bisericești găsim câteva prelucrări din *Cartea de imnuri din 1877* respectiv *Cartea de imnuri din Ardeal*, în total 16 imnuri. Aceste piese constituie partea cea mai valoroasă a repertoriului. Iată câteva exemple: *Feltetszett gyönyörű napunk* (*A răsărit ziua minunată*), imn de Paște din secolul al XVI-lea, *Tebenned bízunk eleitől fogva* (*În Tine am avut nădejdea de la începuturi*), prelucrarea *Psalmului 90*, varianta din Ardeal, *Akik bíznak az Úr Istenben* (*Cei care au nădejde în Dumnezeu, Psalmul 125*), *Krisztus Urunknak áldott születésén* (*La nașterea binecuvântată a Domnului nostru Iisus Hristos*), cântec popular din 1744, *Jézus, születél idvességünkre* (*Iisus, te-ai născut la mântuirea noastră*), *Jövel, Szentlélek Úr Isten, lelkünknek vigassága* (*Vino, Duhul Sfânt, consolatorul sufletelor noastre*), *Erős vár a mi Isteniünk* (*Cetate puternică este Dumnezeul nostru*), cântecul scris de Martin Luther, se găsesc ambele variante (varianta din Wittenberg și cea din Ardeal). Celelalte piese corale au luat naștere sub influența mișcării germane *Liedertafel*, cu un conținut puternic emoțional, pe care se simte considerabil atmosfera perioadei romantice. Din majoritatea acestor piese corale se reflectă sufletul credincioșilor din această perioadă, cu o gândire pesimistă, cântând și plângând pierderile și suferințele diferitelor evenimente istorice.

János Victor, redactorul culegerii *Hozsánna*, editată în 1901, în prefață a criticat profund trăsătura negativă a muzicii maghiare din acea perioadă, remarcând următoarele: „Poporului maghiar îi place să cânte. Adeseori vedem la anumite ocazii, cum cântă orice cântec, oricât de slab, cu texte slabe. Poporul de la sate mai cântă psalmii, cântecele de laudă, dar care este hrana muzicală a categoriilor sociale mai învățate? Din păcate, de multe ori niște cântece, care au efect ca și otrava¹⁴⁶“.

„Hrana muzicală“ a acestei societăți era profund îmbibată de efectul cântecelor străine, de origine germană, prezente atât în muzica bisericească, precum și în rândul cântecelor laice. János Victor, în continuare remarcă următoarele: „În familiile creștine trebuie să se cânte, copiii, adolescenții să simtă efectul adevărat și nobil al cântării¹⁴⁷“. Acest ideal s-a formulat puțin mai târziu de către compozitorul și folcloristul Béla Bartók, în lucrarea vocal-simfonică denumită *Cantata profana*; ideal, de la care pornește și dezvoltarea științei muzicii populare, folclorul: «*Csak tiszta forrásból...*» (Numai din izvorul curat...)“¹⁴⁸.

Analizând acest repertoriu bogat, observăm că pe lângă prelucrările corale bisericești la fel de mare atenție și însemnătate primesc și piesele corale pentru înmormântări. Explicația este faptul că aceste coruri de bărbați au participat în mod regulat la înmormântări, uneori și în localitățile din jur. La solicitarea serviciilor funerare Weiskovits din Oradea, corul de bărbați a cântat la înmormântări pentru onorariu. Un lucru de remarcă este faptul că pe aceeași melodie de multe ori găsim atât texte bisericești, cât și texte de înmormântare (conform tabelului anexat, găsim 87 de texte bisericești și 62 de texte pentru înmormântări).

Culegerile de cântece bisericești folosite au fost următoarele¹⁴⁹:

1. Ifj. Fövényessy Bertalan, *Nagy Karénektár (Culegere de piese corale)*, Editura Rozsnyay Károly, Budapesta, 1911.
2. Pásztor Sámuel, *Karénektár (Piese corale)*.
3. Veress Gábor, *Gyászdalok (Cântece de înmormântare)*.
4. Sz. Nagy József, Oláh Károly, *Templomi és temetési karénekek (Piese corale pentru biserică și înmormântări)*, Budapesta, 1876.

¹⁴⁶ „A magyar nép szeret énekelni, akárhányszor van alkalmunk látni, hogy éneklő kedvében felkap még silány nótákat is, silány szöveggel. A falusi nép még éneklő a zsoltárokat, dicséreteket, de mi a műveltebb osztály zenei tápláléka? Bizony, sok esetben olyan dal is, mely méreg gyanánt hat“. în: Victor János, *Hozsánna*, 1901, *Előszó (Prefață)*. Traducere de către autorul acestei lucrări.

¹⁴⁷ „Keresztény családjainkban kell, hogy legyen ének. Gyermekünk, serdülő ifjaink és leányaink hadd érezzék az ének igazán nemesítő hatását“. în: Victor János, *idem*. Traducere de către autorul acestei lucrări.

¹⁴⁸ Fragment din *Colinda de vânătoare* despre fiii transformați în cerbi.

¹⁴⁹ Aceste culegeri sunt enumerate în jurnalul corului.

5. *Barcsa János, Gyászdalok (Cântece de înmormântare).*

În rândul pieselor corale găsim și câteva piese pentru cor mixt. Acest fapt dovedește existența unui cor mixt, care cu mare probabilitate a funcționat numai cu ocazia sărbătorilor bisericești.

Volumul *Nagy Karénektár (Culegere de piese corale)* editat de ifj. Fövényessy Bertalan este formată din cinci volume. Primul volum conține partiturile la patru voci de bărbați. Celelalte patru volume sunt concepute pe voci separate (Tenor I, Tenor II, Bas I, Bas II). Între compozitorii acestor piese îi găsim pe József Szügyi, Béla Hodossy, Gábor Veress, Zoltán Ivánka, József Sz. Nagy, Lajos Hatvani, Endre Zsaskovszky, Ottó Sarudy; profesori de muzică din școlile pedagogice, autorii a multor cântece bisericești și acompaniamentele acestora din cărțile de corale.

Primul capitol conține prelucrări corale ale cântecelor din *Cartea de imnuri*, psalmi și cântece de laudă, în total 41 de piese. Al doilea capitol este dedicat cântecelor de înmormântare în număr de 24 de piese, toate la trei voci.

Concluzii

Activitatea corurilor de bărbați a avut o însemnătate deosebită în viața comunităților la sfârșitul secolului al XIX-lea și în primele decenii ale secolului al XX-lea. Forma de organizare a corurilor era asemănătoare consiliilor presbiteriale (președinte, secretar, casier, notar), au scris procese verbale la ședințe, respectiv jurnal al activităților. Aceste notări au urmărit foarte precis toată activitatea corului: prezența la repetițiile de cor, participarea la înmormântări, la diferitele evenimente culturale, respectiv bisericești. Din partiturile și din jurnalele existente se poate deduce activitatea corului, faptul că au participat în egală măsură atât la sărbătorile bisericești, cât și la cele laice ale comunității. Această activitate complexă este caracteristică și celorlalte coruri de bărbați din această perioadă, așa cum reiese din istoricul celor mai vechi coruri ai Eparhiei Reformate de pe lângă Piatra Craiului.

A constituit o muncă deosebită multiplicarea partiturilor, acestea de cele mai multe ori fiind scrise de mână. Precizitatea, grija și responsabilitatea față de activitatea corală era exemplară. Solicitățile orașului, a comunității de a lua parte la diferitele evenimente, sărbători bisericești, participările la evenimentele culturale ale orașului au reprezentat obiectivul principal al corului. Aceste evenimente se pot urmări după programele păstrate în jurnalul corului. Serbările culturale caritative, din donațiile cărora s-a construit și orga Bisericii Reformate Orașul Nou din Oradea, sunt dovezi ale responsabilității și devotamentului față de biserică și comunitate.

Fiind membrii ai Reuniunii Corurilor Maghiare din România, au participat la numeroase întâlniri și concursuri. Aceste evenimente au întărit spiritul social și cultural între membrii corului și membrii altor coruri. Participarea la slujbele de înmormântare a însemnat un angajament, ceea ce a contribuit la ridicarea nivelului acestor evenimente.

Piese corale, care au fost interpretate în aceste decenii reflectă un spirit al perioadei romantice, plin de momente grele, cu multe suferințe și încercări, dar reprezentau totodată perioada de formare și consolidare a unei vieți cetățenești dezvoltate și prin activitățile culturale la care au luat parte, necesare pentru ridicarea nivelului de trai.

După Primul Război Mondial activitatea corurilor de bărbați s-a schimbat radical, formându-se coruri mixte, cu un repertoriu mai valoros care a dus spre dezvoltarea artei corale bisericești și laice în următoarele decenii.

Bibliografie

Arhiva Bisericii Reformate Orașul Nou din Oradea, documentele Corului de Bărbați.

Bakó, Botond: „Tanítóképző a Bethlen Kollégiumban“ („Școala pedagogică în Colegiul Bethlen“) în: *Művelődés (Cultură)*, anul L, aprilie 1997, pp. 24-25.

Benkő, András: „A Romániai Magyar Dalosszövetségről“ („Despre Asociația Corurilor Maghiari din România“), în: *Művelődés (Cultură)*, 1970, nr. 9, p. 16.

Csomasz Tóth, Kálmán, *Maróthy György és a kollégiumi zene (György Maróthy și muzica de colegiu)*, Editura Akadémiai Kiadó, Budapesta, 1978.

Darvas, Gábor, *Zenei minilexikon (Mini-enciclopedie muzicală)*, Editura Zeneműkiadó, Budapesta, 1974.

Egyházzenei vezérfonal, tanfolyami jegyzet (Ghid de muzică religioasă, curs pentru pregătirea cantorilor), Editura Református Zsinati Iroda Sajtóosztája, Budapesta, 1969.

Ifj. Fövényessy Bertalan, *Nagy Karénektár (Culegere de piese corale)*, Editura Rozsnyay Károly, Budapesta, 1911.

Orosz, Otília Valéria, *Erőm és énekem az Úr (Domnul este puterea și cântecul meu)*, Oradea, 2011.

Sz. Nagy József, Oláh Károly, *Templomi és temetési karénekek (Piese corale pentru biserică și înmormântări)*, Budapesta, 1876.

Victor, János, *Hozsanna (Osana)*, Budapesta, 1901.

Bibliografie online

A protestáns gályarabok története (Istoricul sclavilor protestanți de pe gale), URL: https://www.parokia.hu/data/attachments/2017/02/18/124700/A_protest%C3%A1ns_g%C3%A1lyarabok_t%C3%B6rt%C3%A9nete.pdf [ultima accesare: 22 august 2019].

A Romániai Magyar Dalosszövetség (Reuniunea Corurilor Maghiare din România), URL: https://hu.wikipedia.org/wiki/Rom%C3%A1niai_Magyar_Dalossz%C3%B6vets%C3%A9g _ [ultima accesare: 20 august 2019].

Lászlóffy Zsolt négy kórusműve

Dr. Kristófi János

Rezumat

Patru lucrări corale de Lászlóffy Zsolt

Studiul urmărește inițierea în atelierul de compoziție corală al compozitorului și dirijorului Lászlóffy Zsolt (n. Cluj, 1973), personalitate de seamă a vieții muzicale din Transilvania, dirijor al corului Filarmonicii din Oradea și cadru didactic în cadrul Universității Creștine Partium din Oradea, cu multiple activități creatoare și interpretative de nivel național și internațional.

Pentru analiză am selectat patru lucrări: *Imádság* [*Rugăciune*], *Messiásunk született* [*Mesia s-a născut*], *Téged, Úr Isten* [*Fragment Te Deum*], *Zöld ág* [*Creangă verde*]. Trei dintre ele au apărut la Editura Partium în anul 2020 cu titlul *Három istenes ének* [*Trei cânturi dumnezeiești*]. Pornind de la lucrarea *Messiásunk született*, concepută pentru cor mixt de patru voci, destinat inclusiv amatorilor, ajungem treptat la lucrarea *Imádság*, pentru opt voci, de o complexitate admirabilă și accesibilă numai ansamblurilor profesionale.

Lucrarea *Messiásunk született* [*Mesia s-a născut*] se bazează pe cântecul de Crăciun cu același titlu, cules și înregistrat de etnograful și folcloristul Kallós Zoltán, în comuna Lueta (județul Harghita). Fiind vorba despre o melodie din repertoriul popular religios de Crăciun, prelucrarea are un caracter vesel, de o factură simplă, clasică, cu linii melodice cantabile, ceea ce o face accesibilă inclusiv corurilor de amatori. Utilizarea diferitelor elemente ritmice contribuie în mare măsură la caracterul vioi al piesei, iar elementele de asimetrie și deplasările de accente, prezente îndeosebi în partea a doua, sugerează pe-alocuri prezența latentă a muzicii de jazz.

Prima lucrare din colecția *Trei cânturi dumnezeiești*, apărută la Editura Partium în anul 2020, poartă titlul *Téged, Úr Isten* (*Te Deum-töredék*) [*Fragment Te Deum*]. Aceasta are la bază cântecul congregațional cu numărul 242 din *Cartea de imnuri* pentru reformați din anul 1948 apărută la Budapesta, având ca sursă colecția de cântece din anul 1574, semnată de Huszár Gál. În compoziția lui Lászlóffy sunt prelucrate primele trei strofe, în sol minor, cu un metru alternant de trei pătrimi și trei doimi. În prima strofă melodia este expusă în vocea de sopran, acompaniată omofonic, evocând în parte sonoritatea organumului medieval. Pe de altă parte însă, diversitatea

armoniilor folosite delectează ascultătorul prin noutate și originalitate. Strofa a doua este polifonică, demonstrând o abordare contrapunctică de o măiestrie desăvârșită. Această secțiune – ce corespunde unei „expoziții” de fugă – conduce organic la strofa a treia, care readuce melodia într-un context omofonic, de data aceasta pe o cvartă ascendentă, în do minor. Densitatea armoniilor din această secțiune invocă gloria divină în plenitudinea ei, disonanțele rezolvându-se spre sfârșitul strofei pe un acord de Do major. Lucrarea se încheie cu un „Amen”, cu elemente de hemiolă în vocile mediane.

Lucrarea *Zöld ág* [*Creangă verde*] are la bază un cântec congregațional: „Mostan kinyílt egy szép rózsavirág”, care se găsește atât la catolici cât și la lutherani. Lucrarea pornește cu o serie de imitații pe materiale muzicale decupate din diferitele secțiuni ale cântecului. Primele două rânduri din melodia originală apar în întregime la vocea de sopran pornind din măsura 12. Primul rând este prelucrat în ipostază omofonică, apoi pe parcursul rândului doi revine pentru douăzeci de măsuri tehnica imitativă, după care se reia discursul omofonic. Compozitorul folosește divisi la fiecare partidă vocală care în cazul tenorului și basului va rezulta în câte trei voci, iar la sopran și alt în câte două. Ultima lucrare a celor *Trei cânturi dumnezeiești* a fost inspirată de o rugăciune notată în Codicele „Gömöry” care datează din anul 1516, textul purtând farmecul lexicului maghiar arhaic. Compoziția concepută pentru o formație de opt voci este de o dificultate sporită, a cărei analize detaliate o regăsiți în limba maghiară. Lászlóffy folosește cu măiestrie și cu o îndemânare deosebită scriitura contrapunctică, care, împreună cu limbajul armonic rafinat și complex generează o sonoritate corală aparte – amprentă particulară a stilului său componistic original.

(Traducere Dr. Kristófi János)

Lászlóffy Zsolt (sz. 1973, Kolozsvár) zeneszerző talán nem szorul bemutatásra. Mint karmester, karnagy, mentor és egyetemi oktató nagy odaadással, hivatástudattal végzi szolgálatát. Eddigi kompozíciói közül négy kórusműre szeretném ráirányítani a figyelmet. Az elemzett művek kiválasztásában fontos szerepe van a jelen himnológiai konferenciának, ugyanis az egyiket gregorián gyökerű dallam ihlette, a másik kettőt gyűjtésekből származó népelemek, a negyediket pedig egy középkori kódexbe lejegyzett ima. Keletkezési sorrendben ezek címei: *Imádság*,

Messiásunk született, Téged, Úr Isten (Te Deum-töredék) és *Zöld ág*. A fokozatosság elvét betartva a legkönnyebben előadható műtől a legkomplexebb felé haladok.

A *Messiásunk született* című karácsonyi népéneket 2005-ben gyűjtötte Kallós Zoltán, Mihály János, Németh István és Vakler Anna Lövétén¹⁵⁰, Bálint Istvánné, Gábos Rozália özvegyasszony adatközlő előadásában hallható a Zenetudományi Intézet adatbázisában. Nyolc soros, rímes vers a szövege, a dallam jellegzetessége, hogy egy sort kivéve (az utolsó előtti) a dúr dallam szomszédos hangjai szólalnak meg egymás után, különböző „kanyarokat” lejtve. A hetedik sor pedig az elsőfokú dúr hármas hangjait szólaltatja meg az alsó kvinthangról indulva. Az első két sor dallamát megismétli a harmadik és a negyedik sor.

A kórusfeldolgozásban két szakaszt dolgoz fel a szerző. Karácsonyi népénekről lévén szó, fontos szempontnak tűnik a vidám hangulat, a kísérő szólamok könnyen énekelhető dallamvezetése, a hangzás egyszerűsége, mondhatni klasszikus stílusa. Ugyanakkor a különböző ritmikai elemek parádés alkalmazása próbára teszi az előadó kórus képességeit. A népének dallama mindkét szakasz esetében a szoprán szólamban hallható. A mű a szoprán és alt szólammal indít azonos hangról, hogy a másodiktól tercben folytassák az éneket. A tenor egy ütemmel később a Messiás felkiáltással visszhangozza a kezdő motívumot. A basszus még egy ütemmel később társul szintén Messiás szöveggel, de ezúttal letről felfelé tartó ellenszólammal. A negyedik ütemben a tenor átveszi a dallam indítását, melyet a szoprán visszhangoz, majd továbbvisz. A hetedik ütemben az alt és tenor párosa tercmenetben vezet át a szakasz második feléhez, s köti vele össze. A szakasz második fele refrénszerűen megismétlődik. Ehhez az ismétlődéshez az előbb is használt motívum vezet, ebben az esetben a tenor és basszus decimapárhuzamával. Ismétléskor, elkerülendő a teljes azonosságot, az alt kissé kromatizált szólama, külön színnel, a kontradominánssal gazdagítja a harmóniamenetet. Az ének második szakaszának harmonizálása egyezik az elsővel, de a szöveg által igényelt komplikáltabb ritmusok még érdekesebbé teszik ezt a részt. Az elsőben megszokott belépések a vártnál hamarabb szólalnak meg, ily módon szinte dzsesszes lüktetést kap a mű. Összességében tekintve a feldolgozást gyülekezeti énekkarok is elsajátíthatják, s így növelhetik népszerűségüket. A feldolgozásból, melyet ezidáig még nem adtak ki, a Magyar Rádió Énekkara 2014-ben CD-felvételt készített.

¹⁵⁰ <http://db.zti.hu/kallos/kallos.asp>).

A Partiumi Keresztény Egyetem könyvkiadással és zeneművek kiadásával is foglalkozó kiadója, a Partium Kiadó 2020-ban reprezentatív gyűjteményt jelentetett meg Lászlóffy Zsolt kórusműveiből *Három istenes ének* címmel (ISMN 979-0-69490-152-3).

A *Téged, Úr Isten (Te Deum-töredék)* ennek első darabja. Keletkezése egy pályázati kiírásnak köszönhető, melyet a Királyhágómelléki Református Egyházkerület és a Magyarországi Északi Evangélikus Egyházkerület hirdetett meg 2007-ben orgonaművek, illetve kórusművek írására.

A pályázaton Lászlóffy Zsolt kórusműve díjazott lett, sajnos a mű kiadása 2008-ban elmaradt. 2018. április 15-én volt az ősbemutatója a nagyváradi római katolikus püspöki palotában, a PKE Vegyeskarának előadásában Kovács Gábor karnagy vezényletével. Az alábbi felvétel 15 nappal később készült a székesegyházban.¹⁵¹ és ¹⁵²

Az 1948-ban kiadott Magyar Református Énekeskönyv 242-es számú éneke, amely Huszár Gál nyomán került a kötetbe, a Te Deum laudamus ókeresztény himnusz magyar népének változata. Az első három szakasz került feldolgozásra, mégpedig g-mollban. A négyszólamú kórusmű partitúráját szemlélve feltűnő, hogy a háromnegyedes és háromkettedes ütemek folyamatosan váltják egymást ütemenként. Az első szakaszban a dallamot a szoprán hordozza, a kíséret homofon, a hangulata részben az orgánusra emlékeztet, ugyanakkor az akkordok változatossága és a disszonanciák alkalmazása – melyeknek oldása teljesen klasszikus módon történik – újszerű, eredeti élményt nyújt. A második szakaszban a fűgaexpozíció szerkesztésének mesteri fokát láthatjuk megvalósulni. A tenor indít duxszal, az alt kvintválással sztrettóban követi, majd a szoprán az ének második soránál csatlakozik szintén comessel, végül a basszusban szólal meg a téma dux formában s a tenor lép be sztrettóban comes formában.

¹⁵¹ https://www.reformatus.ro/hirvivo/2008-01-18.htm#_Toc188427704

¹⁵² <https://www.youtube.com/watch?v=aFj1lKucGcE>

2 *Poco più mosso* (♩=42)

S. *mp* Né ked a tisz - ta, ár - tat - lan és szent

A. *p* Né ked a tisz - ta, ár - tat - lan és szent An - gya lok szol - gál - nak,

T. *mp* Né ked a tisz - ta, ár - tat - lan és szent An - gya lok szol - gál - nak, Szün - te - len

B.

A „fúgaexpozíció” szervesen vezet át a harmadik szakaszhoz, ami újból homofon, ám az első szakasztól eltérően c mollban, egy kvarttal feljebb halljuk a népéneket. Ez a megközelítés egybecseng a középkori magyar hagyománnyal, ahol a gregorián Te Deum utolsó részét az addig énekelthez, és az általános európai szokáshoz képest, szintén feljebb énekeltek négy hanggal. A harmóniak sűrűsége ebben a záró szakaszban is, valóban az Isten teljes dicsőségét jeleníti meg a hallgató számára, s a szakasz végére C-dúrba tisztulnak az addig disszonáns akkordok. A töredéket egy Amen zárja, melynek során a középső szólamokban a hemiola is szerepet kap.

26

S. ged - del! Á - - - - men.

A. ged - del! Á - - - - men.

T. ged - del! Á - - - - men.

B. ged - del! Á - - - - men.

A *Zöld ág* című feldolgozás alapja a *Mostan kinyílt egy szép rózsavirág* kezdetű egyházi népének, amely az Éneklő Egyház című katolikus énekeskönyvben szerepel a 36-os sorszám alatt, illetve a Magyar Evangélikus Énekeskönyvben az 551-es sorszámmal. A szöveg többféle dallammal is felbukkant – Kodály gyűjtött egy változatot Kászon-Újfaluban, Szalontán egy másikat, illetve Volly István a Dunántúlon egy harmadikat – a népénektárakba Volly István peregi gyűjtése került (Dobszay: *A magyar népének*, 1995).

A kórusmű keletkezéstörténete érdekes adalékokkal szolgál. A Partiumi Keresztény Egyetem zene szakos diákjai a BA tanulmányaik befejezését egy kóruskoncerttel ünneplik meg – ez egyben a karvezetés tárgy záróvizsgája –, melyre a legkülönbözőbb stílusú és korszakokból származó műveket készítenek elő. A 2019-2020-as tanévben Orosz Gabriella, végzős hallgató kérésére Lászlóffy Zsolt komponált egy feldolgozást erre a népénekre, mely az egyetem kórusának képességeit vette figyelembe. A nemzetközi kórusversenyeken részvevő együttes több első díjat, illetve egy nagydíjat tudhat magáénak, így érthető, hogy nehezebb szólamokat is el tud sajátítani. A mű bemutatója sajnos elmaradt a 2020-as járványügyi korlátozások miatt.

A kórusmű a népének sorainak különböző kivágataiból összeállított imitációs résszel indul. A harmadik sor utolsó két szava (zöld ág) adja a címet is, a dallam irányát megfordítva a basszus kezd fellépő kvinttel, melyre az alt válaszol az eredeti énekben szereplő lelépő kvartttal. Ezt a tenor belépése követi, de már az ének fél sorát énekli „kibimbózott zöld ág”.

The image shows a musical score for a four-part vocal setting of the Hungarian folk song "Zöld ág" (Green Branch). The score is in 2/4 time, marked "Lento assai" with a tempo of 48. It features four parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The Soprano part begins with a rest, followed by a half note G4 and a half note A4. The Alto part begins with a half note G4 and a half note A4, followed by a half note B4 and a half note C5. The Tenor part begins with a half note G3 and a half note A3, followed by a half note B3 and a half note C4. The Bass part begins with a half note G2 and a half note A2, followed by a half note B2 and a half note C3. The lyrics are: "Zöld ág, mos - tan ki - nyílt, Ki - bim - bó - zott zöld ág, ró - zsa - vi - rág, ró - zsa - vi".

Az altban halljuk először a népének első szavait (mostan kinyílt), s ezzel egyidőben a szoprán, a basszusból már ismerős motívummal köszönt be. A „kibimbózott zöld ág” és a „rózsavirág” dallamai jelennek meg meg ellentézőző szólamokkal díszítve ebben a bevezető, fugató jellegű részben. A 12-ik ütemmel kezdődően hallhatjuk az ének első két sorát először egyben. Az első sorát homofon kísérettel (dallam a szopránban), a második sorban visszatér két ütem erejéig az imitáció, majd az „egész világ”-ra újból együtt zengenek a szólamok. Az első divisi a basszus szólamban jelenik meg a „világ” második szótagjára. A későbbiekben minden szólam szétválik időnként, a szoprán és alt két, a tenor és basszus három szólamra. A 19-ik ütemtől az

addigi két negyedről három nyolcadra vált a metrum. Az ének harmadik és negyedik sorát a tenor szólaltatja meg, (Betlehemben...) de a negyedik sor sztrettóban megjelenik a basszus szólamban, már a „Betlehem” harmadik szótagjánál (Királynemből...). Az alt a harmadik sort énekli a tenorhoz képest egy kvinttel magasabban, a kezdést a „zöld ág” közé időzítve. A szoprán a „zöld ág” motívummal, a basszus a negyedik sor szövegére írt dallammal ellentözt. A 29. ütemben a szoprán veszi át a harmadik és negyedik sor dallamát, s az alt lép be sztrettóban, a basszussal megegyezően. Ebben a részben az ének utolsó hangköze egész hang helyett félhang minden szólamban, ezzel is elősegítve a továbbhaladást, elodázva a lezárás érzetét. Ez a fugató rész vezet el a *ff* csúcspontig, ahol a „kibimbózt zöld ág” homofon ugyan, de a hangzatok között alfa-típusú akkord is szerepel. Ezt a részt egy meditatív szakasz követi, álló harmóniákkal, a különböző szólamokban megszólaló rövidebb, hosszabb dallamidézetekkel az első három sorból. Itt kerül sor a szólamok duplázására és triplázására.

Az 51. ütemben reprízszerűen visszatér a 9-14. ütemben megismert rész, majd a „rózsavirág” kétszer megismétlődik különböző harmóniákba öltöztetve. A harmadik sor második felével (kibimbózt zöld ág) zárul a kompozíció. A záró akkord, amely perdendosi jelzéssel van ellátva a következő: *h-e'-fis'h'*. Formáját és az alkalmazott technikákat tekintve barokk, illetve klasszikus stíuselemekkel találkozunk, a létrehozott hangzás ellenben félreismerhetetlenül „lászlóffys”, köszönhetően az egyéni kontrapunktikának és akkordfűzéseknek.

A *Három istenes ének* utolsó darabja az *Imádság* címet viseli. A Gömör-kódexbe 1516-ban jegyzett ima ihlette meg a szerzőt, melyet alább idézek:

„Atyaistennek hatalma, Erősíts meg engemet. Fiúnak bölcsessége, Taníts engemet. Szent Léleknek szerelme, Világosíts engemet. És adjad énnekem Magadat ismernem, Mint tudod és akarod. És te uram Jézus Krisztus, Mindenkoron felettem légy, Hogy engemet áldj. Énnálam légy, Hogy engemet őrizz. Alattam légy, Hogy engemet elvígy, Utánam légy, Hogy engemet oltalmazj. Ki tökéletes Szenteháromságba Élsz és országolsz örökkül örökké.”

Ennek a veretes szövegnek az énekkarra ültetése már nyolc szólamot kívánt a szerzőtől, így minden szólamot dupláz: 2 S, Ms, A, 2 T, Br. B.

A szoprán, mely az első megszólítást végigénekli, kezdi a művet a kétvonalas *c*-vel, ez ketté válik *asz' desz''*-é, majd a mű alaphangnemét, az *f*-mollt hallhatjuk az altok és a tenor 1 belépésével. A tenor 2, bariton és basszus a „hatalma” szónál lépnek be, s egészítik ki az egyre színesedő, *H*-alapú akkordot. Mintha csak az Atyaisten hatalma jelenne meg a grandiózus undecima akkordban, mely ugyan sotto voce jelzéssel van ellátva, mégis, viszonylag hosszú időtartama (egy teljes 3/8-os ütem) és komplexitása miatt mély benyomást tesz a hallgatóra, ráadásul crescendójával rávezet a kérésre: „Erősíts meg engemet”.

Progresul muzicii sacre în provincie

Dr. Enyedi Istan

Putem vorbi de progresul muzicii sacre în provincie?

În general apare o inovație undeva în lume și trece o anumită perioadă până ajunge la un punct dorit. În cazul bisericii romano-catolice apare un decret, o hotărâre la Roma și este nevoie de un timp oarecare până ajunge la o localitate sau regiune la marginea țării. Oare sunt îndeplinite exemplar misiunile pe care le are instituția bisericii? Biserica are menirea de a reglementa viața individului din punct de vedere social și moral. Dar nu putem omite nici latura culturală a activității bisericii. Desigur, pe teritoriul țării noastre, de-a lungul secolelor s-au perindat mai multe stiluri, curente și, de ce nu, mode în activități de muzică sacră.

Încerc să înțeleg prin progres o schimbare în bine datorită căreia se ajunge la un rezultat scontat ori se atinge un anumit scop. Dezvoltare în linie ascendentă, de la simplu la complex, de la inferior la superior (ca) *progresie*. Apariție și consolidare a noului. Prin provincie-definesc un teritoriu sau localitate dintr-o țară situate în afara capitalei sau mai bine zis o unitate geografică sau administrativă dintr-o țară; regiune, ținut, în cazul nostru regiunea de nord-vest a României.

Scurt istoric

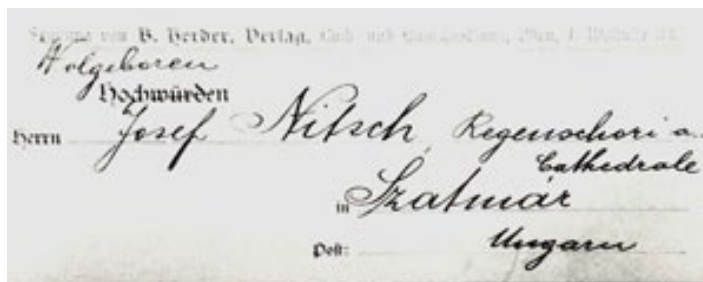
Ținutul despre care vorbesc în jurul anului 1000 d. Hr. a aparținut teritoriului regatului Ungar iar religia impusă de regimul feudal a fost religia romano-catolică. Mai mult, în sediul diecezei Satu Mare izvoarele vorbesc de coloniști bavarezi veniți cu prima regină a Ungariei, Ghizela de Bavaria. Ipotetic presupun că practicau ritul de apus cu muzica gregoriană. În județul Satu Mare, în localitatea Acâș, există o biserică ridicată în anul 1175 unde era mănăstire de călugări benedictini, deci practicau muzică gregoriană. În prima jumătate a mileniului II avem informații că a existat orgă în 1242, în catedrala din Agria (azi în Ungaria) de care a aparținut teritoriul studiat și în Baia Sprie, în anul 1448, când a fost dăruit lui Iancu de Hunedoara.

În secolul XVI are loc reforma lui Martin Luther, dar în regiunea noastră mulțimea îmbrățișează calvinismul care scoate orgile din biserică. Recatolicizarea zonei se face începând cu anul 1712 când începe colonizarea șvabilor de către contele Károlyi Sándor (1669-1743). Șvabii, colonizați cu aprobarea curții din Viena (Carol al VI-lea, 1711-1740), trebuiau să fie romano-

catolici, fiind o politică de recatolicizarea a regiunii. Până atunci, populația trece la cântecele strofice, adică psalmii traduși de reformatori maghiari. Tot în acest secol vor apare sporadic orgi în biserici.

Începând cu epoca modernă timpurie, savantul contemporan din Budapesta, Földváy Miklós István vorbește de *liturghie de elită* și *liturghie minimală*. „Catedralele, mănăstirile și comunitățile cu potențial economic mai mare și-au permis să susțină orchestre și coruri profesioniste și s-au orientat de la muzica gregoriană spre muzica laică. În comunitățile mai sărace nu era personal care să le cultive. În lăcașurile de cult de la țară sau provincii mai îndepărtate ori se practica *liturgia liniștită* (**missa lecta**, în care preotul nu spunea nimic cu voce tare, liturgia reducându-se la dialogul dintre el și ministrant) sau *liturgia cântată* (**missa cantata** în care rugăciunile și prefacerea sunt cântate de preot iar cantorul și participanții răspund tot cântând) unde erau răspândite cântecele strofice, ca în Europa Centrală, genul practicându-se în «spații libere».”

Activitatea lui Josef Nitsch în catedrala din Satu Mare



Nitsch József (1829–1906) a venit la Satu Mare la invitația episcopului Hám János în anul 1859 când a ocupat catedra de muzică la preparandie iar din anul 1861 devine și dirijor la catedrală. Meritele deosebite pe linia muzicii sacre sunt relevate de legătura și corespondența cu Franz Liszt și Franz Xaver Witt. Compozitorul Franz Liszt a stăpânit atât muzica gregoriană, fiind un creștin activ și fidel catolicismului, cât și muzica instrumentală și vocală a înaintașilor Lassus și Bach. Preotul Witt se călăuzea după mottoul: „**Nu dorim noi altceva decât să aducem aportul în realizarea practică a directivelor muzicii sacre prescrisă de biserică. Liturgia sacră trebuie ferită de deformări și înstrăinări.**” În acest spirit a pornit Josef Nitsch mișcarea de reformă a muzicii sacre „**Sfânta Cecilia**” sau cecilianismul. (Cecilianismul a fost o mișcare pentru reformarea muzicii bisericești în sânul Bisericii Romano-catolice). Societatea în Satu Mare a luat ființă în anul 1870. Au avut un sediu cu sală de concerte cu orgă proprie, 2 manuale și pedalier

fabricată de Rieger Ottó la Budapesta, după 30 de ani de existență, în anul 1900. Împreună cu preotul Haller Ernestin au devenit promotorii acestei mișcări în Ungaria.

Josef Nitsch a publicat articole despre muzica religioasă în revista *Népiscola* (*Școala populară*, n. a.), și în *Heti Szemle* (*Cronica săptămânală*, n. a.). A mai colaborat și la alte reviste cu articole de pedagogie muzicală și studii de *muzică sacră*.

Compozițiile sale constau din: *Preludii, Graduale, Offertorii, Cântece religioase*.

În școală s-a ocupat nu numai de cântecul vocal ci și de cel instrumental. Xaver Witt în revista lui, *Musica sacra*, a publicat programul de un an al *Gradualelor* și *Ofertoriilor* cântate la catedrală, dând ca exemplu de urmat, precum și în revistele germane *Fliegende Blätter für Katholische Kirchenmusik*. Tot în această epocă s-a răspândit, sau mai bine zis, s-a introdus volumul de cântece bisericești „*Katolikus egyházi énektár*“ editat la Agria în anul 1855. Este o culegere de 232 de cântece cu acompaniament pentru orgă, partea muzicală elaborată de frații [Zsaskovszky](#) Ferenc și Endre, iar textul îngrijit de [Tárkányi](#) Béla. Aici aş dori să remarc existența cadențelor între rândurile strofelor. Deși s-a interzis folosirea lor, în unele localități a persistat până în mijlocul secolului XX. O încercare de modernizare a cântecelor în biserică a propus și episcopul budapestan prin editarea în anul 1888 a antologiei '[Bogisich Mihály: Öseink buzgósága imák- és énekekben I-II.](#)' în două volume. Autorul își propune ca prin aceste cântece și rugăciuni să întărească credința și devotamentul față de biserică a tineretului ajuns în ispita vremii, adică goana după avere și lipsa de spiritualitate a epocii.

Totuși, Nitsch nu a ajuns la succesul dorit și vroia să plece din Satu Mare datorită „sejurului insuportabil“, întârzierea înființării Școlii de Muzică și alte probleme. Era dispus să ocupe un post și în afara regiunilor vorbitoare de limba germană, numai să aibă un trai decent. Până la urmă el a organizat și aniversarea de 25 de ani de existență a societății în anul 1896. Școala de Muzică municipală s-a înființat în anul 1903. Pentru merite deosebite, în 1904 a fost decorat cu *Crucea de aur*. A murit în anul 1906, la Satu Mare.

Modernizări în secolul XX

Secolul XX a debutat cu o viață muzicală înfloritoare pentru un oraș de provincie, totuși centrul unei regiuni destul de mare. Viața cotidiană a fost complet schimbată de ororile Primului Război Mondial. Unele școli confesionale au intrat în patrimoniul statului român, cum a fost cazul Liceului Catolic Regesc, devenit ulterior Liceul „Mihai Eminescu“.

Pe plan mondial, papa Pius al X-lea, în 1903 editează „**Motu proprio: TRA LE SOLICITUDINI**“. Pius al X-lea este cunoscut pentru că s-a opus viguros interpretărilor [moderniste](#) pentru Doctrina catolică, promovând reformele liturgice și filozofia și teologia scolastică. Ca simplu capelan, episcop și patriarh, Giuseppe Sarto a promovat muzica sacră; ca papă a dispus să fie folosit pretutindeni cântul gregorian și a tipărit cărți de cânt.

Regulamentele au îndreptat spre muzică mai tradițională și au criticat viziunea către producții moderne, orchestrale, la Liturghie. De-a lungul secolului al XIX-lea se dezvoltase o mișcare de reformă liturgică, inclusiv studii dedicate practicii bisericești timpurii și cântului gregorian. Jurisdicțiile locale au implementat schimbări independente de direcția Vaticanului. La începutul carierei sale, Papa Pius a predat seminariștilor cursuri de muzică liturgică și cântări. El a îndepărtat femeile din corurile bisericii și a încetat folosirea trupelor (Orchestrelor, n. a.). A făcut o propunere de 43 de pagini. O secțiune din acel document, substanțial neschimbată, a emis-o zece ani mai târziu, la mai puțin de patru luni după ce a devenit papă, ca *Tra le sollecitudini*. Institutul Pontifical de Muzică Sacră a fost înființat în 1910 sub numele de *Școala Superioară de Muzică Sacră*. Porțile școlii s-au deschis la 3 ianuarie 1911. La 10 iulie 1914, printr-un rescript al Secretariatului de Stat al Vaticanului, școala a fost numită *pontificală* și i s-a acordat facultatea de a conferi grade academice.

În aria studiată, aceste măsuri au fost propagate prin școlile confesionale din Satu Mare. Au funcționat separat o școală de învățători pentru băieți, unde au predat călugării iezuiți, și una de fete, unde au predat călugărițele din ordinul Surorilor Milostive, unele cu doctorate făcute la Sorbona. Educația muzicală în aceste școli era una deosebită.

În anul 1931, [Harmat Artúr](#) și [Sík Sándor](#) au publicat Volumul *Szent vagy, Uram, Sfânt ești Doamne*, cu melodii de inspirație gregoriană și folclorică. Acestea interziceau stilul *rubato* iar la acompaniament cereau interpretare în *legato*. Aceste cântece se popularizau în școli, după spusele mătușii mele, Enyedi Ana, elevii erau adunați în sufragerie (cantina școlii, n. a.) unde prima dată repetau textul cântecului apoi melodia. Copiii au fost lăsați după ce fiecare a cântat singur la ușa cântecul învățat. Tot așa, preoții, duminica repetau cântecele cu enoriașii. Prin Decretul 810/1949, al Consiliului de Miniștri, se desființează toate ordinele și congregațiile cu activități social-educative. În fruntea listei erau „Frații Școlilor Creștine“. Activitatea lor rodnică în planul muzicii sacre a fost înlăturată. Majoritatea învățătorilor cantori au îmbrățișat cariera pedagogică, renunțând la serviciul din biserică datorită situației pecuniare.

A doua jumătate a secolului XX

În anul 1965, preotul romano-catolic Barna Josif a început să mă inițieze în sfera muzicii bisericești. A terminat Facultatea de Teologie în Budapesta, a fost hirotonit preot de episcopul Zadravecz István la 24 decembrie, în timpul asediului capitalei. A avut ca profesor de muzică pe Schmidhauer Lajos. În toată cariera sa ca preot, pe prim plan era educația muzicală. Szendrey József mi-a mărturisit că, ajuns în anul 1957 preot în Micula, a început să-i învețe atât pe copii cât și pe adulți cântecele publicate în *Szent vagy Uram*. A avut un armoniu propriu și cât a stat în Micula a învățat băieții să cânte la instrument. A fost foarte exigent cu muzica de la serviciile divine. Se spune că prima înmormântare la Micula a fost în comunitatea rromă; neavând cantor, i-a întrebat: „Ce cântec bisericesc cunoașteți pentru înmormântare?“, iar ei au răspuns, „colindă“, la care el le-a zis: „COLINDAȚI!“.

Simțul de „dascăl“ i-a fost foarte iscusit. Ora de religie se începea cu învățarea cântecelor programate pentru duminică. Copiii trebuiau să citească textul de mai multe ori, în cor. Când toată lumea citea cursiv textul, era pus un elev cu auz muzical perfect să cânte melodia de câteva ori. După aceea, dirijând, îi punea să cânte. Dacă se ajungea la performanța dorită, se trecea la următorul cântec. Lecția teoretică era scrisă pe planșe mari pe care le agăța în față pe suporturi. La fel, trebuia citită de mai multe ori iar apoi trebuia să fie scrisă. La ieșire, se verifica caietul. Ora următoare, se verifica dacă lecția era învățată. Învățăceii de la armoniu erau puși, cu rândul, să acompanieze cântecul mulțimii. A fost o veritabilă calificare la locul de muncă.

În anul 1972 am ajuns în Satu Mare la liceu. Aici am avut primul contact cu orga, la biserica „Calvaria“. Organist a fost fratele Felix, fost învățător în școala confesională. În anul 1977 am ajuns student la Cluj Napoca, unde m-am împrietenit cu organistul și dirijorul bisericii „Sfântul Mihail“, Geréd Vilmos. Au urmat cinci ani de ucenicie, în care am învățat foarte mult despre muzica sacră. Profesori universitari, oameni cu credință, mi-au asigurat cărți de specialitate, îndrumându-mă să învăț dirijat coral și cântatul la orgă. Trebuie remarcat faptul că în această perioadă s-a lucrat la Budapesta pentru elaborarea antologiei de cântece sacre pentru serviciile divine. Trimiteau studii pe care domnul dirijor le făcea publice în cercul muzicienilor și au avut loc, într-adevăr, dezbateri științifice pe anumite capitole. A fost o adevărată școală clandestină conlucrarea unor profesori ca Benedek Kálmán - orgă, Guttmann Mihai - teorie, forme muzicale, dirijat, Angi István - estetică muzicală, Almási István - folclor muzical. Dacă Filarmonica avea

concerte săptămânale, o dată pe lună se organiza și concert de orgă (de regulă prima zi de luni) în biserica reformată de pe strada Kogălniceanu. Biserică cu o singură navă și de o acustică extraordinară, orga modestă cu două manuale și 24 de registre totuși avea un efect muzical deosebit.

Participarea la concerte se realiza în grup, după spectacol urmau analiza programului și interpretării. Pentru un tânăr venit de la țară a fost ceva îmbucurător. Nemaivorbind de faptul că discipolii mai avansați ajutau foarte mult la studiul orgii.

Etalon în muzica vocală

Cred că în anul 1981, de 15 August am luat parte la vecernia din biserica ortodoxă din Turț (județul Satu Mare). A fost o mulțime foarte mare, abia m-am putut strecura în naos. Biserica era plină de femei și tinere. Au cântat cântece Mariane din tot sufletul, într-un singur glas. Impresia s-a mai repetat la Porumbești, de Crăciun, în anul 1987, când simțeam ritmul cântecului în piept. La fel, toată lumea era angrenată în cântec. Femeile și tineretul cântau linia melodică în registrele acute. Doamnele mai în vârstă cu o octavă mai grav și totul avea la bază vocea bărbaților. A fost un efect sonor foarte impresionant.

Am avut ocazia de a petrece Crăciunul în anii studenției la Leipzig. În seara de 24 Decembrie a fost concertul de sărbătoare la biserica „Sfântul Toma“. Am fost surprins că în Republica Democrată Germană funcționa Liceul „Sfântul Toma“. Nu pot să descriu în vorbe ce am auzit de la corul școlii, nu numai ca și calitate a muzicii dar și realizarea piesei. La serviciul divin de la miezul nopții biserica a fost plină de evlavioși și toată lumea cânta, ba chiar au pus o carte de rugăciune și în fața mea, iar la strofa a II-a am intra și eu „în horă“.

Tot în acea perioadă, domnul dirijor Geréd Vilmos m-a trimis la Leghia (județul Cluj) să cânt la orgă, fiindcă venea episcopul de Alba Iulia, Jakab Antal, să miruie tinerii din comună. La împărtășanie, deși am cuplat toate registrele orgii de tăria cântecului, glasul oamenilor acoperea sonoritatea instrumentului.

Andante – poate cele mai multe cântece interpretate de mulțime au acest tempo. Organistul trebuie să simtă pulsul mulțimii. Nimic nu poate fi mai convingător ca alegerea măsurii corecte pentru acest tempo, decât însoțirea carului mortuar cu coșciug și cântând *Psalmul 50* (Nr. 52 în *Szent vagy Uram*) cu toate strofele ei de la un capăt al satului până la celălalt, unde-i cimitirul, și ai de parcurs mai mulți kilometri.

Cred că am documentat destul de clar de ce pledez pentru cântatul mulțimii. După Decembrie 1989, am crezut că am scăpat de toate îngrădirile contra religiei. În anul 1990 am ajuns la Satu Mare, unde, la catedrala romano-catolică din oraș, a fost dirijor și organist fratele meu, Enyedi Francisc; dar am avut și un verișor capelan la biserica franciscanilor („Hildegarda“), care m-a ademenit acolo să mă ocup de corul bisericii și de grupul de tineret. Sub îndrumarea fratelui meu am introdus cântarea patimilor, în perioada Paștelui, cu cor mixt la 4 voci. Pe lângă misa compusă de Szigeti Kilián, s-au mai cântat și mise de alți compozitori (Kodály Zoltán, Bárdos Lajos, Halmos László și Werner Alajos), de asemenea și corale pe 4 voci de J. S. Bach și de compozitorii mai sus amintiți. Datorită profesorului de muzică Fejér Kálmán, care a avut un discipol în Germania (Germán Péter), Editura Peters a trimis toate tipăriturile propuse la casare în Satu Mare. Mărinimos, fratele meu Francisc, sub supravegherea domnului profesor, a început să le răspândească în dieceză și la școlile de muzică din țară.

De Crăciun a învățat prima parte a Oratoriului de Crăciun a lui J. S. Bach și a invitat instrumentiști de la Filarmonica Satu Mare, iar episcopul a fost atenționat să nu iasă de la altar la sfârșitul serviciului divin. A fost ceva nou în Satu Mare, publicul nu a încetat să aplaude până nu au dat și un bis. Orga catedralei, construită în anul 1925 a fost într-o stare deplorabilă. Au adus o orgă electronică Viscount cu două manuale și pedalier. Împreună cu Filarmonica s-a început, astfel, organizarea de concerte de orgă. Josef Gerstenengst nu a vrut nicicum să cânte la instrumentul electronic, fiind ultimul organist care a concertat înainte de reparare. Asemenea lui Josef Nitsch și Enyedi Francisc a fost obstrucționat în activitate, deși au făcut deviz pentru repararea orgii diferite firme, nu s-a alocat suma. A început să predea orgă la liceul confesional, dar acolo a fost mai degrabă preferată chitara. Episcopul a cerut din occident instrumente pentru muzica ușoară, aceasta fiind favorizată pentru instruirea tineretului. Mâhnit, după 6 ani de activitate, Enyedi Francisc a emigrat în Ungaria.

Semiotica și semantica muzicii sacre

Dacă pornim de la axiomele elaborate de Ioan Bradu Iamandescu - că inteligența umană este direct proporțională cu muzica clasică, iar muzica necorespunzătoare produce pagube iremediabile în personalitatea umană -, și afirmația muzicianului rrom orb din Belgia, că ce nu se poate exprima cu vorbe se cântă, ajungem la concluzia că participarea activă a credincioșilor la

serviciile divine se desăvârșește prin cântec. „Cel care cântă se roagă de două ori“ (Sfântul Augustin) 1156-1158

Bibliografie

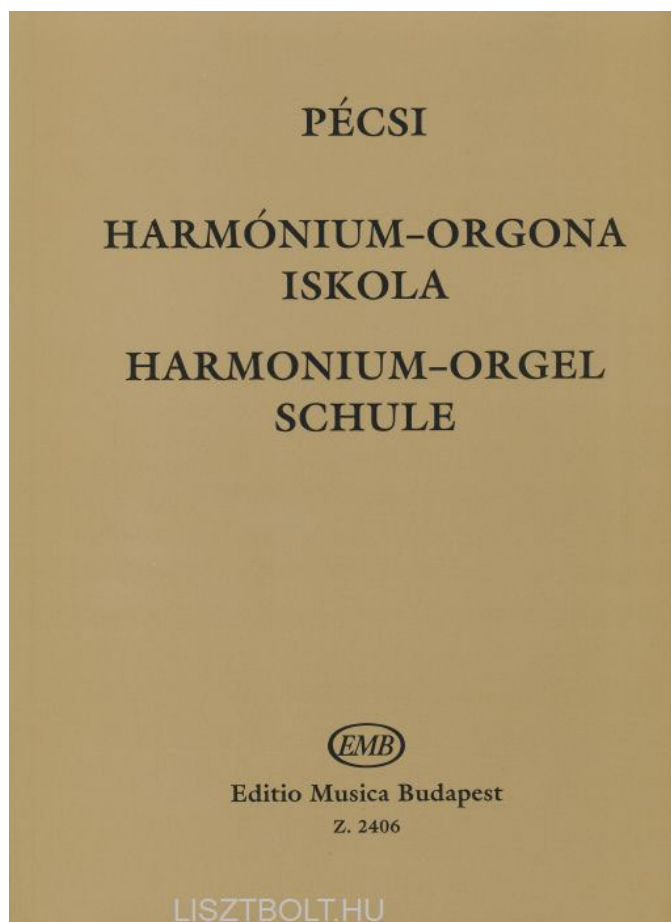
Bukáné Kasköt,ő Marietta, *Musica Sacra Hungariae: A cecilianizmus magyarországi története 1897-től 1950-ig*, Teză de doctorat 2020 conductors: Dalos Anna PhD.

Laky, Zoltán, Földváry Miklós István egyházzénéről és tradicionalizmusról, reportaj 26.12.2020.

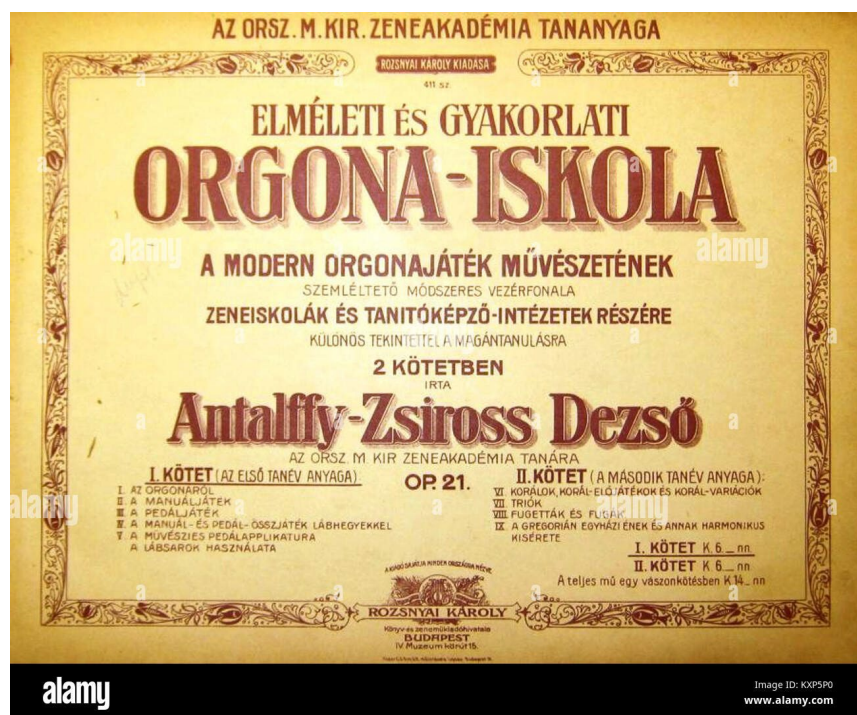
Antologia lui Zsaszkovszky și Tárkányi.



Culegerea Bogisich



Metodă de orgă în colecția lui Barna József.



Școală de orgă Mănăstirea Surorilor Milostive Satu Mare



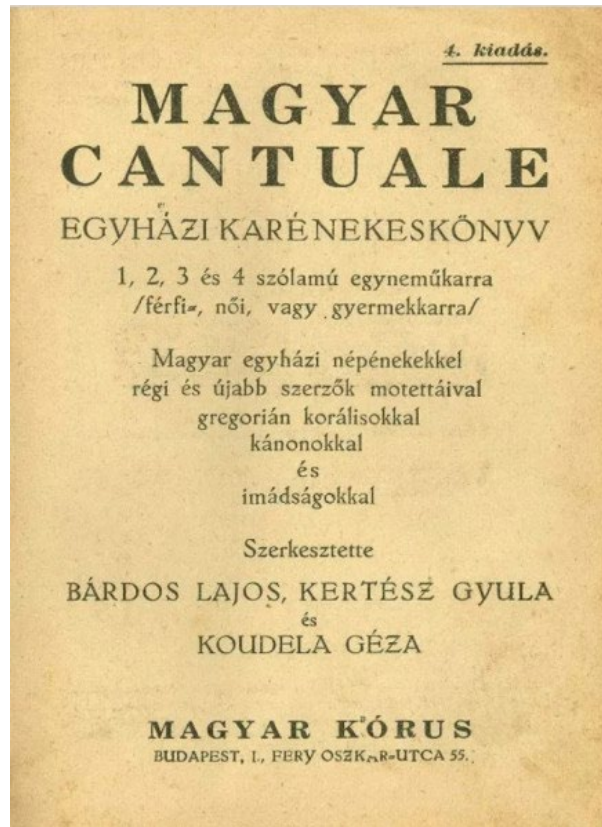
Tscha Limberg



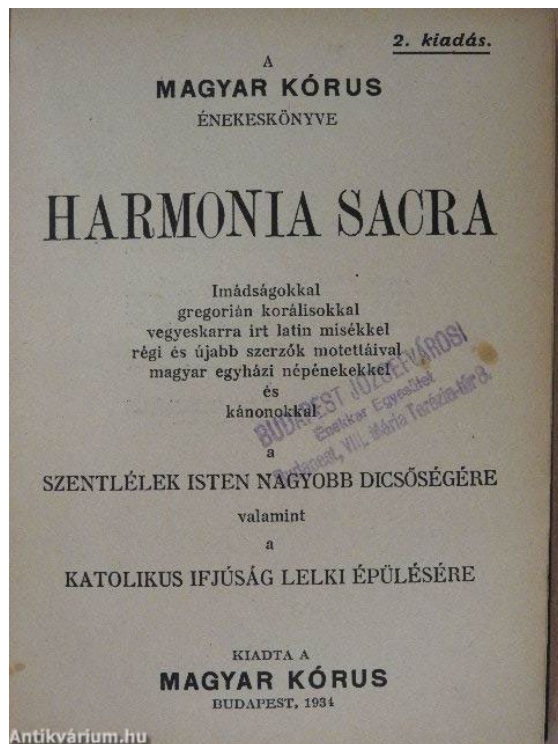
alamy

Image ID: 2BEDADA
www.alamy.com

Metodă de orgă



Colecție de coruri de bărbăți, femei sau copii.



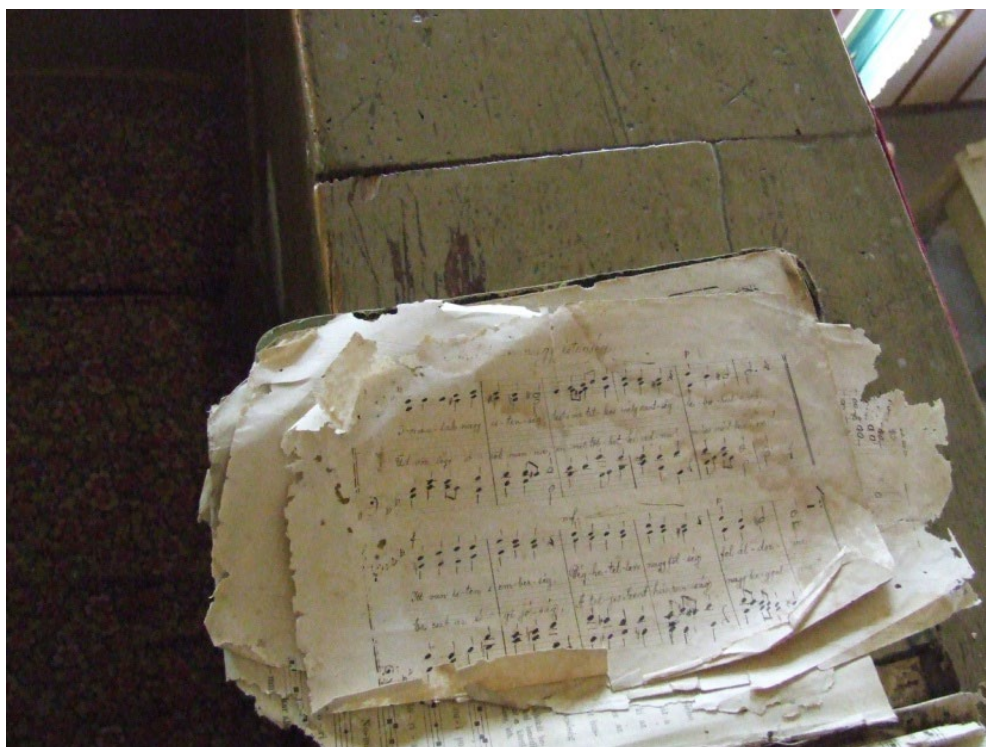
Culegere de cor pe mai multe voci



Orga de la biserica reformată Ilișua



Soarta partiturilor vechi



Se vede cât a fost

folosită!!

Genul de coral în creația lui Cesar Franck

Darius Sala

Argument

Prin prezenta lucrare, îmi propun să analizez lucrările compozitorului César Franck dedicate orgii și să exemplific procedeele de compoziție folosite de acesta. César Franck nu ia exemplul lui Bach care preia melodii de corale și le integrează în creațiile lui, ci compune secțiuni cu caracter coral folosind idei și metode proprii iar acest fapt îl face ușor de identificat în lumea muzicală.

Compozitor de origine belgiană, César Franck a scris 12 lucrări pentru orgă solo, lucrări pe care le-a împărțit în 3 ediții: „6 piese“, „3 piese“ și ultima colecție fiind „3 corale“. Un lucru de menționat la César Franck este faptul că în nici o piesă scrisă pentru orgă, nu găsim tipologia și scriitura clasică de coral la 4 voci. Ceea ce Franck folosește în schimb este, de foarte multe ori, o melodie, fie ea acompaniată sau de sine stătătoare, sau armonie pură. În piesele pe care le voi analiza, vom descoperi varietatea tematică folosită de compozitor dar și procedeele pe care acesta le folosește pentru a crea melodii cu un caracter deosebit și desăvârșit.

Un prim lucru de menționat este că ciclul de „6 Piese“, scris între anii 1860-1862, a apărut ca un mare ajutor muzicii de orgă franceze care, la acea dată, aproape că își pierduse întregul caracter iar publicul nu o mai vedea ca muzică decât în cadrul bisericii. Prin cele 6 lucrări, César Franck a revitalizat muzica de orgă și a scos-o din cadrul liturghiei, punând-o cap de afiș în concertele pe care acesta le-a susținut, atât în biserica unde era organist titular dar și la inaugurarea de noi instrumente.

Fantezie în Do

Prima lucrare din ciclul de „6 piese pentru orgă“ și prima lucrare cu caracter programatic scrisă de César Franck pentru orgă. Lucrarea se împarte în 3 mari secțiuni, fiecare diferită ca și caracter față de celălalte.

În prima parte a lucrării, avem o melodie liniștită, calmă, care sugerează un peisaj din natură. Melodia se păstrează și se amplifică odată cu intrarea pedalierului, acesta din urmă adăugând o dimensiune sonoră mai adâncă și profundă la lucrare. Creștem din nou ca intensitate când melodia inițială se repetă pe manualul principal, sugerând apropierea unui eveniment nefavorabil și care va perturba liniștea.



Ex. 1. Măsurile 1-8

În partea a 2-a a lucrării, vedem un caracter opus complet părții 1, sugerând o furtună sau ploaie care s-a abătut peste peisajul liniștit. Tonalitatea fa minor și cele 2 teme care intră într-un contrapunct definesc această secțiune a lucrării. Schimbul de tonalități și de poziție a temelor adaugă un plus la caracterul elegiac.



Ex. 2. Măsurile 65-68

După un scurt intermezzo, ultima parte a lucrării este un *Adagio* în tonalitatea inițială, folosind material din prima parte, cu o substanțială variere tematică dar și la acompaniament.



Ex. 3. Măsurile 206-213

Grand Piece Symphonique

Este cea mai lungă piesă din primul ciclu de lucrări, fiind dedicată compozitorului Charles-Valentin Alkan. Deși lucrarea este scrisă într-o singură parte, poate fi împărțită în 3 segmente.

Prima parte este un *Andantino serio*so în tonalitatea fa# minor. Lucrarea începe cu o introducere în care se prezintă materialul tematic ce va predomina întreaga lucrare. Tema principală este cântată de două ori pe manualul principal, primind răspuns de la *Quasi ad libitum* de pe manualul expresiv.



Ex. 4. Măsurile 1-9

După un climax în introducere, apare primul subiect din sonată care leagă toată lucrarea ca și o temă ciclică.



Ex. 5. Măsurile 64-73

Un subiect asemănător coralului este introdus în tonalitatea La Major după o extindere contrapunctică a primei teme, ca în forma tradițională de sonată. Partea de recapitulare începe cu tema inițială la pedalier, fiind urmată de tema 2 în tonalitatea fa# minor.

Partea a 2-a a lucrării începe cu o melodie grațioasă, schimbând deseori între manualul pozitiv și manualul expresiv.



Ex. 6. Măsurile 261-266

Concluzia acestei melodii este întreruptă de un scherzo, plin de șaisprezecimi care derivă din tema ciclică. Sfârșitul scherzo-ului, care și acesta este în formă ternară, ne conduce spre o recapitulare scurtată a melodiei din *Andante*.

Partea a 3-a a lucrării începe cu o recapitulare a temelor din secțiunile precedente, similar cum face Beethoven în Simfonia 9.



Ex. 7. Măsurile 472-478

Ca și la Beethoven, un recitativ la pedalier se formează din motive ale temei de sonată, care leagă reparația temei de la început, tema scherzo-ului și tema din *Andante*. Un *crescendo* lung pregătește intrarea triumfală a temei principale din prima secțiune a lucrării, acompaniat de un pedalier virtuos în optimi.

Lucrarea se termină cu o fugă, din nou bazată pe începutul temei principale, cu o codă lungă și caracter ludic.



Ex. 8. Măsurile 502-505

Preludiu, Fugă și Variațiuni

Această lucrare este prima pe care am studiat-o de la acest compozitor, deschizându-mi calea spre muzica romantică franceză și spre specializarea în această muzică în timpul masteratului. Așa cum spune și titlul, este o lucrare în 3 părți: un preludiu, o fugă și variațiunile, între preludiu și fugă fiind un mic *intermezzo* cu rol de legătură.

Preludiul începe cu o melodie cu caracter melancolic în tonalitatea si minor. După 5 măsuri, aceasta trece în tonalitatea dominantei, iar după încă 5 măsuri revine în tonalitatea de bază, stabilindu-se astfel încă de la început relația I-V-I care consolidează o tonalitate. Se observă imediat ideea de melodie acompaniată, metodă componistică des întâlnită la Franck, aici mâna

dreaptă are melodia pe tot parcursul preludiului iar mâna stângă și pedalierul au rol de acompaniament și de a umple armonia.



Ex. 9. Măsurile 1-5

Măsurile 51-59 conțin un *intermezzo* care face legătura între Preludiu și Fugă. Tonalitatea în aceste 9 măsuri este una foarte ambiguă: deși la cheie avem si minor, prima coroană este pe treapta a VII-a cu septimă în si minor, următoarea fiind Si Major cu septimă, relație V7-I pentru măsura 55, unde avem mi minor. Coroana finală este însă pe acordul de dominantă cu septimă pentru si minor, tonalitatea în care va debuta fuga lucrării.



Ex. 10. Măsurile 51-59

Fuga acestei lucrări este o scriitură standard cu influențe romantice, avem însă și momente de muzicalitate în câteva locuri. Primul episod de acest fel apare în măsura 86 când tema fugii este la pedalier. Avem aici o scriitură de tip armonic unde cele 3 voci merg acordic, ca și cum ar fi într-un coral la 3 voci iar tema fugii este la vocea de bas.



Ex. 11. Măsurile 86-94

Ultima apariție a melodiei acompaniate apare în măsura 129 și ține până la finalul fugii. Avem aici elemente din secțiunile precedente întâlnite în fugă dar și un *crescendo* general, element care marchează finalul acestei părți.



Ex. 12. Măsurile 129-140

În partea de variațiuni, Franck expune întâi ideea motorie care va mișca întreaga secțiune. În 6 măsuri, pornim din tonalitatea si minor și mergem descendent până pe acordul de dominantă care practic dă startul variațiunilor.



Ex. 13. Măsurile 141-146

Față de preludiu sunt câteva schimbări de melodie, prima dintre ele o găsim în măsura 168-169 unde cadența se face în si minor în loc de re minor ca în preludiu. A doua schimbare o vedem în măsura 170 unde melodia merge ascendent dar de pe sunetul fa# și nu do#. Practic, de la măsura 170 și până la finalul lucrării, melodia este transpusă în tonalitatea de bază. Pentru ultima revenire a temei, Franck folosește o cadență I-VI-IV-I, slabă ca tensiune de rezolvare dar încărcată de sentiment. Ultima intrare tematică este în măsura 182 și este o transpunere exactă a ultimelor 7 măsuri din preludiu, Franck optând pentru o cadență picardiană ca final de lucrare.



Ex. 14. Măsurile 182-190

Pastorala

Încă de a începutul lucrării, trebuie să recunoaștem faptul că măsura de 3 pătrimi este una fictivă și primul timp din a doua măsură nu este tare. În primele 4 măsuri, organizarea armoniei și a motivelor muzicale fac posibilă reconstruirea unei metrice de 2 sau 4, cu măsura 4 având o situație incertă.



Ex. 15. Măsurile 1-4

Odată cu apariția celui de-al doilea motiv de coral, vedem că ritmul revine la normal, dar se păstrează un nivel de ambiguitate, terminând cu o cadență pe dominantă. Această claritate de rezolvare a ritmului nu rămâne mult timp deoarece o repetare a motivului melodic provoacă din nou confuzie. Nuanța de *pp* ne face să ne gândim la această repetare ca un ecou al primei părți, deși avem o schimbare în linia basului. Contrasubiectul în *do#* minor, care imediat urmează, reproduce exact aceeași situație, în alt context armonic, ancorând această nesiguranță metrică și mai bine în urechea ascultătorului.

A doua secțiune a lucrării este complet diferită ca și caracter de prima, contrastând atât prin ritm dar și ca metodă de cântare. Caracterul este unul de dans, melodia este dată de progresia armonică a acordurilor.

Quasi Allegretto.

Ajoutez la Trompette du **R.**
Tirasses du **P.**

R. *pp Staccato.*

Rall.

Ex. 16. Măsurile 41-50

Avem și pasaje lirice unde melodia reapare la sopran iar acompaniamentul nu mai este atât de pronunțat, tot discursul muzical diminuându-se ca intensitate, ajungând în nuanțe de *pp*.

Cresc.

pp Poco rit.

Ex. 17. Măsurile 89-94

În ultima parte a lucrării avem o revenire a temei inițiale, trecând apoi la linia de acompaniament, soprana continuă cu material tematic pasajele de legătură din prima parte a lucrării.

Andantino.

R. *pp*

P.

Toujours **R.**

Ex. 18. Măsurile 147-154

Totodată vedem și o revenire a motivului acompaniator motoric la mâna dreaptă, acest moment fiind ultimul de melodie acompaniată din întreaga lucrare.

Prière

Prière este a 3-a lucrare de César Franck studiată de mine și este poate cea mai profundă de până acum. Piesa este plină de tragic dar și de speranță, tragicul fiind sentimentul care va triumfa în final.

Lucrarea debutează cu un „preludiu“ de 32 de măsuri scris în cea mai mare parte acordic, dar cu melodia la vocea de sopran, fiind relativ ușor de urmărit și ascultat. *Prière*, în traducere, înseamnă rugăciune iar acest început poate simboliza o rugăciune sau chiar clipele grele prin care trece compozitorul în momentul compoziției lucrării. Sentimentul de tristețe nu dispare nici în măsurile ce urmează, se creează o mare cadență V-I în măsurile 32 (timpul 3)-40.

The image shows a musical score for measures 1-16 of 'Prière' by César Franck. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a soprano line and a piano accompaniment. The piano part has a motoric accompaniment in the right hand. The soprano line has lyrics: 'Gres - sen - do.' and 'Dim.'

Ex. 18. Măsurile 1-16

Melodia din măsura 42 începe să prindă puțină culoare de optimism, avem pe alocuri acordul de Do# Major dar Franck optează să meargă din măsura 46 la treapta a VI-a a tonalității. Din măsura 51 avem pentru prima dată folosirea formulei de triolet, formulă ritmică pe care Franck o va folosi din abundență pe tot parcursul lucrării.

The image shows a musical score for measures 1-16 of 'Prière' by César Franck. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a soprano line and a piano accompaniment. The piano part has a motoric accompaniment in the right hand. The soprano line has lyrics: 'Gres - sen - do.' and 'Dim.'



Ex. 19. Măsurile 41-51

Melodia rămâne la vocea de sopran și în această secțiune, vedem folosirea de poliritmie în măsurile 53, 56-59, măsurile 60-62 fiind o codă la această secțiune, acționând totodată ca și o cadență pentru măsura 63 unde ne aflăm pe acordul de dominantă al tonalității Sol# Major.



Ex. 20. Măsurile 52-62

Vedem în măsurile 63-78 cum tema este prezentată întâi la mâna dreaptă (variata din măsurile 71-74, preluată apoi tot variat de pedal dar pe final) făcând trecerea apoi la pedal, acompaniamentul este realizat de formula de triotele.



Ex. 21. Măsurile 63-70

Din măsura 79 melodia intră într-un *crescendo* care va culmina cu momentul sublim din măsura 84, această temă în tonalitatea Sol# Major care pornește de aici și ține până în măsura 96 dar și acompaniamentul de la mâna stângă și pedalier fac acest moment să fie unul plin de lumină și seninătate, ca și cum totul se va termina fericit.

The musical score for Ex. 21, measures 63-70, is presented in three systems. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The score includes a piano (p) part and a grand piano (G.O.) part. The piano part features a melodic line that begins in measure 63, marked 'Espress.', and enters a crescendo in measure 79, reaching a fortissimo (f) dynamic in measure 84. The grand piano part provides a rhythmic accompaniment. The score is divided into three systems: the first system covers measures 63-66, the second system covers measures 67-70, and the third system covers measures 71-74. Dynamics include 'Espress.', 'Cresc.', 'f', 'Dim.', and 'P'.

Ex. 22. Măsurile 79-96

Franck însă, prin discursul muzical ce începe din măsura 98 precum și diminuarea în volum a melodiei, ne face să ne îndoim de o soluționare a conflictului interior, coroana din măsura 113 ne face clar acest lucru.

Din măsura 114 și până în măsura 148 avem, tipic scriiturii lui Franck, un *intermezzo* în care avem o temă nouă și proprie acestui pasaj. Această temă se cântă pe manualul expresiv al orgii cu registrul sonor de trompetă. Se renunță la acest registru în măsura 120, revenindu-se pe manualul principal. Ce vedem începând din măsura 120 este un pasaj cromatic cu caracter sumbru, care devine din ce în ce mai tensionat, eliberându-se parțial în măsura 125 pe coroană.

Ajoutez la Trompette du **R**.

R *p*
Quasi recitativo.

G O
Avec une certaine
liberté de mesure.
Cresce

P
Dim *p*

Ex. 23. Măsurile 114-125

În măsurile 126-135, primul timp, avem o repetare a ideii de temă-pasaj sumbru, tema fiind alterată și în altă tonalitate, cu o alungire tonală modulatorie de 4 măsuri. Din măsura 140, cu măsura 139 având rol de introducere, avem o reminiscență a temei inițiale, aici în tonalitatea La Major, se face rapid însă trecerea înapoi în tonalitatea de bază iar din măsura 146 revenim în do# minor, Franck readuce primele 3 măsuri din tema inițială dar le variază pentru a cadența pe treapta a VII-a, pregătind următoarea secțiune a lucrării.

R
p
mf

P
Rall **R**

Dim *Cresce* *f* *Rall*

Ex. 24. Măsurile 139-148

Din măsura 149 începe un pasaj care ne va readuce înapoi la tema inițială. Acest pasaj este mai mult un anunț care marchează finalul secțiunii precedente.



Ex. 25. Măsurile 149-158

Tema inițială revine din măsura 159 dar într-o sonoritate mai plină, notele grave trecând la pedal și acompaniamentul devenind mai variat și divers, unele idei de scriitură pe care le-am văzut în prima parte a lucrării se repetă și aici, observăm folosirea din abundență a formulei de triolet și a poliritmiei din măsura 175 și până în măsura 189, cel mai mult întâlnit de mine până acum la Franck.



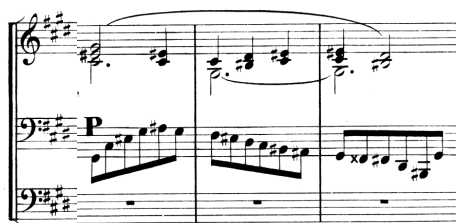
Ex. 26. Măsurile 159-168

Se sugerează din nou o atmosferă de rezolvare a conflictului din măsura 212 când revine tema care începe în măsura 84, transpusă aici în tonalitatea omonimă dar revine la o sonoritate sumbră din măsura 228.



Ex. 27. Măsurile 211-228

Măsurile 234-236 sunt ultimele în care avem seninătate tonală, Do# Major dispărând complet după asta.



Exemplul 11. Măsurile 234-236

Din măsura 240 și până la finalul lucrării, avem un ultim episod tragic, împărțit și el în 2 părți, prima parte este un mers mai melodic din tonalitatea do# minor în fa# minor și a doua este ca un ultim discurs al acestei lucrări, melodia se află pe manualul expresiv iar acompaniamentul este complet acordic. Sonoritatea de final este una foarte moale, nuanța de *ppp* se va simți, dar oboiul de pe manualul expresiv va fi cel care rezonază cel mai tare ultimele momente ale acestei piese.

Ex. 28. Măsurile 240-255

Final

Final este o lucrare de virtuozație, foarte interesantă din punct de vedere al scrierii. Primul lucru observabil imediat la începutul lucrării unde avem o temă la pedalier într-o sonoritate aproape în *tutti*, organistul își arată virtuozația și tehnica de cântat la pedalier.





Ex. 29. Măsurile 1-27

Această temă de la pedalier se transpune apoi la manuale, adoptând la un moment dat formula de triolet; se variază apoi și tema inițială, care este trecută prin diferite tonalități.

Al doilea segment din lucrare este în tonalitatea Do# Major, muzica are un caracter armonic, revenind în stilul de melodie acompaniată.

Ex. 30. Măsurile 123-130

În următoarea secțiune muzicală, se adoptă un ritm motoriu dat de triolet, atât la melodie cât și la acompaniament, schimbându-se în Re Major apoi în Sol Major, întorcându-se apoi în tonalitatea de bază.

Ex. 31. Măsurile 163-168

Secțiunea de dezvoltare este tipică lui Franck și lucrărilor sale în formă ABA. Pe tot parcursul dezvoltării, melodia păstrează ritmul motoriu, densitatea discursului muzical crescând constant, apărând în unele segmente tema inițială la sopran.

În ultima parte a lucrării, se reia parte din tema inițială la pedalier și acompaniamentul acordic la manual, dând sentimentul de *crescendo* general care culminează pe acordul de tonică.



Ex. 32. Măsurile 359-371

După un arpegiu ascendent, lucrarea se termină triumfal în Sib Major și într-o sonoritate plină și sonoră.

Fantezie în La

Această lucrare este în tot ansamblul ei, un *lamento* scris de compozitor în memoria celor două provincii Alsacia și Lorena, pierdute de Franța în războiul Franco-Prusac din 1870-1871.

Lucrarea începe cu un motiv de 6 note, primele 3 enunțând acordul de La Major, care apoi se repetă, fiind urmate de încă un motiv de 2 măsuri, repetat și el. Aceste 2 repetiții se combină și formează o melodie de 8 măsuri care reapare pe tot parcursul lucrării.



Ex. 33. Măsurile 1-8

Dând impresia unui cantor care este într-un dialog cu un cor la 4 voci, partea de început se va transforma în ceva mai wagnerian spre sfârșit.

Următoarea secțiune a lucrării începe din măsura 47 unde avem clar ideea de melodie acompaniată, sopranul fiind aici în tonalitatea la minor. Nuanța se schimbă față de început, aici avem *p* față de *f*.



Ex. 34. Măsurile 47-51

Din măsura 87 avem din nou o schimbare de caracter a lucrării, tonalitatea sugerată ar fi Do# Major deoarece pedalierul care începe în măsura 87 are nota mi# pe timpul 2. Vedem însă că această secțiune este foarte cromatizată, avem inclusiv alterații de dublu diez.



Ex. 35. Măsurile 87-93

Din măsura 102 avem o nouă sonoritate, Franck sugerează folosirea registrului de *Vox Humana*, un registru care este special conceput pentru a imita vocea umană. Muzica se mută pe manualul expresiv și primește indicația *dolce* pentru a fi cântată cât mai legat și frumos.



Ex. 36. Măsurile 102-106

Revenirea temei principale a lucrării se face în măsura 198 și într-o schimbare de tempo față de început, aici indicația este *Très largement* față de *Andantino*. Melodia la începutul acestei

ultime părți are un caracter mai mult armonic decât melodic, scriitura nu este foarte cromatică, rar apărând dublul diez.



Ex. 37. Măsurile 198-205

Din măsura 214 și până la finalul lucrării se revine la tipologia de melodie acompaniată, cu acompaniamentul sub formă de triolet în măsurile 214-229, șaisprezecimi în măsurile 230-253 și acordic de la 254 și până la final. Chiar dacă lucrarea este în tonalitatea La Major, Franck de multe ori a sugerat pe parcursul ei tonalități minore precum mi minor, la minor, fa minor, do# minor, cadența V-I din măsurile 261-263 cu măsura de pauză dintre ele sugerează stabilirea în tonalitatea la minor. Cadența finală se realizează în la minor, lucrarea terminându-se opus ca și caracter față de cum a început.

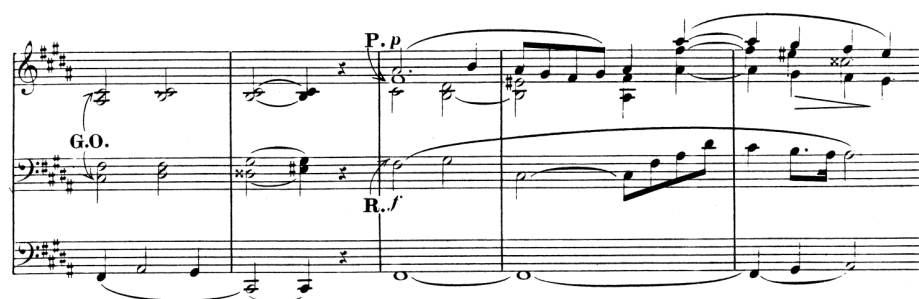
Cantabile

Cantabile este a doua lucrare din ciclul de „3 Piese” și ultima pe care am studiat-o de la acest compozitor, lucrarea având un caracter foarte liniștit și melodios. Tonalitatea este Si Major iar melodia este preponderent la vocea de sopran. Vedem folosirea registrului de Oboi și Trompetă pe manualul Expresiv, coloristică sonoră des întâlnită la Franck. Acompaniamentul este realizat de manualul pozitiv și de pedalier.



Ex. 38. Măsurile 1-5

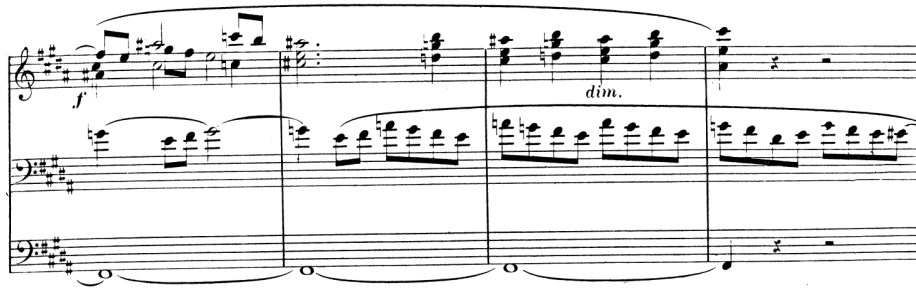
În măsura 27, tema merge la mâna stângă și acompaniamentul la mâna dreaptă. Tonalitatea din această secțiune este Fa# Major, vedem că melodia este variată, avem diminuarea ca procedeu componistic folosit, dar și cromatizarea este mai proeminentă în această secțiune.



Ex. 39. Măsurile 25-29

Măsurile 43-50 formează un pasaj de legătură iar din măsura 51 avem din nou o melodie dar vedem că ia un caracter mai mult acordic decât melodic, acompaniamentul este cel care este mai dinamic.





Ex. 40. Măsurile 43-50

Următoarea intrare tematică are loc în măsura 65 unde vedem că melodia este derivată din măsura 16, aici fiind transpusă, revenind deci la formula melodică de la începutul lucrării unde soprana este vocea principală.



Ex. 41. Măsurile 65-70

Din măsura 78 nuanța piesei trece în *pp*, vedem ca și indicație de registrație scoaterea registrului de trompetă de pe manualul expresiv și vedem o pedală care se formează din măsura 81 pe sunetul si în pedal și fa# la mâna stângă, lucru care sugerează finalul piesei.



Ex. 42. Măsurile 78-84

Cadența de final este una ciudată melodic și armonic, Franck se folosește de două pasaje cromatice descendente, sugerând pe timpul 1 al măsurii 87 un acord de dominantă, care însă rapid se dizolvă într-o armonie cromatică ce rezultă în final cu acordul pe treapta I din măsurile 88-89.



Ex. 43. Măsurile 85-89

Piece Heroique

Această lucrare este a patra pe care am studiat-o din creația pentru orgă de Cesar Franck. Este o piesă foarte interesantă tematic, prima dată când întâlnesc motivul de marș militar la acest compozitor.

Piesa începe cu o măsură de optimi în ritm *staccato* și cu nota fa# ținută lung deasupra. S-ar putea da de înțeles că melodia va porni de pe fa# dar nu este așa, căci în măsura 2, la mâna stângă, avem tema principală a piesei. Cu un caracter sumbru și impunător, tema pornește de pe sunetul si, merge ascendent până se stabilizează pe dominantă, apoi coboară tot pe dominantă dar la octavă inferioară. De la început putem spune deci că și această piesă este una din genul de melodie acompaniată pe care Franck o va dezvolta la maximul potențial.



Ex. 44. Măsurile 1-7

Din măsura 8 se reia tema inițială dar din măsura 10 începe prima variație a acesteia. Se continuă așa până în măsura 14 unde rolurile se inversează: melodia trece la mâna dreaptă și acompaniamentul la stânga.



Ex. 45. Măsurile 14-19

Din măsura 22 și până în măsura 33 se revine la formula melodică de început, tema lucrării revine la mâna stângă.

Următoarea secțiune de melodie acompaniată începe în măsura 47 și ține până în măsura 64, din măsura 65 tema principală revenind. Această secțiune se poate împărți în două părți: prima constă din măsurile 47-52, primul timp. Aici avem un pasaj ascendent pe dominantă și un pasaj descendent pe acordul de treapta III cu septimă. Deasupra acestui arpeggiu, avem motivul punctat de la începutul lucrării, motiv care trece de la mâna stângă la mâna dreaptă.



Ex. 46. Măsurile 47-52

A doua parte a acestei secțiuni începe din măsura 52, timpul 2, unde avem o melodie la vocea de sopran și un acompaniament cromatic ascendent, sugerând o creștere sonoră spre o culminație, lucru care se va întâmpla în măsura 57 dar imediat se realizează un *diminuendo* în măsura 58 și se continuă așa, cu mici schimbări de volum în măsurile 60 și 61, până în măsura 64.



Ex. 47. Măsurile 52-59

Următoarea secțiune cu caracter coral din această lucrare începe în măsura 80 cu o introducere de o măsură cântată la pedalier. Tonalitatea se schimbă, ne aflăm în Si Major, sonoritatea este una moale în nuanțe de *mf*. Vedem cum melodia este în mare parte scrisă pe structură acordică, cu optimile făcând legătura între progresiile armonice din fiecare segment melodic, delimitate de intervenția pedalierului.



Ex. 48. Măsurile 80-84

Din măsura 94 apare formula de triolet care va rămâne până în măsura 106. Tot din măsura 94, putem remarca faptul că melodia ia un caracter mai elegiac și nostalgic, pierzându-se însă în măsura 105 prin progresia armonică care ne conduce spre cadența V-I în tonalitatea Si Major din măsurile 107-108.



Ex. 49. Măsurile 94-99

Următoarea secțiune de melodie acompaniată începe din măsura 109, fiind precedată tot de o măsură în care pedalierul face din nou un joc între nota si și fa#. În această secțiune observăm că tonalitatea se schimbă odată la 4 măsuri: se începe în Si Major, apoi în măsura 113 suntem în tonalitatea si minor, iar în măsura 117, Re Major.



Ex. 50. Măsurile 108-120

Măsurile 121-128 formează un fel de coda a acestei secțiuni. Tonalitățile din această codă nu le putem bine defini deoarece este o discrepanță între mâna dreaptă și acompaniament, creându-se o tensiune melodică, culminând cu acordul de dominantă cu septimă din măsura 128, care pregătește următoarea secțiune muzicală.

Măsurile 129-138 le putem considera un *intermezzo* între ce a fost până acum și revenirea variată a temei principale, aici avem cumva o reamintire a ceea ce a fost și ce va urma să vină, idei din tema principală sunt prezente în linia sopranului pe tot parcursul secțiunii.

Ex. 51. Măsurile 129-138

Din măsura 139 și până în măsura 163 tema principală a lucrării revine dar acompaniamentul este destul de variat, figura de șaisprezecimi apare pe tot parcursul acestei secțiuni de „dezvoltare” tematică, urmând ca din măsura 151 să avem acompaniament acordic, materialul de aici este o variere a celui prezent în măsurile 14-21.

Ex. 52. Măsurile 139-150

Coda din măsurile 159-163 nu face altceva decât să readucă tema inițială dar în varianta prescurtată și variată, pregătind cadența pe dominantă în măsura 163.



Ex. 53. Măsurile 159-163

În ultima parte a lucrării, măsurile 165-190, avem o revenire a ideii tematice găsite în partea a doua a lucrării, melodia fiind numai în acorduri în această ultimă parte. Primele 4 măsuri reexpun această idee tematică urmând însă imediat după coroană începe să fie variată, mergând în tonalitatea Sol# Major.



Ex. 54. Măsurile 165-172

Avem după un motiv tematic în Sol# Major și apoi transpunerea acestuia în sol# minor, urmând un solo de pedalier în care regăsim motivul punctat de marș de la începutul lucrării, aici augmentat ca valori de note.



Ex. 55. Măsurile 179-183

Din măsura 183 avem coda lucrării, progresia armonică este II7-I-IV-I, deci din nou o cadență slabă din punct de vedere al tensiunii de rezolvare, dar folosită foarte des de Franck.



Ex. 56. Măsurile 184-190

Coral în Mi Major

În această lucrare, Franck ne invită să descoperim relația dintre motivele muzicale într-o formă care este practic o temă urmată de 3 variațiuni. În același timp, alterarea aproape hipnotică dintre cele trei manuale ale orgii, toate aceste aspecte foarte bine notate în partitură, sugerează un simbolism asociat cu fiecare manual.



Ex. 57. Măsurile 1-8

Lucrarea începe cu o registrație meditativă, Franck prezintă tema într-o armonie la 5 voci, toată scrisă cu întinderea vocală a unui cor. Aceste prime 15 măsuri în tonalitatea Mi Major sunt apoi repetate și variate în Sol Major, urmat fiind de o schimbare de registrație pentru o melodie corală de 18 măsuri, cântată foarte moale, rămânând cea mai recunoscută melodie din întreaga lucrare.

Inițial, prima variațiune abia se recunoaște, împărtășește doar începutul din linia basului din tema principală, schimbând caracterul prin șaisprezecimi. Se termină la fel ca și tema principală, cu o prezentare aproape exactă a melodiei de coral.

RÉCIT ôtez Voix humaine_Mettez fonds de 8 Hautb. et Tromp.

SWELL Vox humana in_Draw foundation Stops, Oboe & Trumpet.

cantabile

POSITIF Flûte 8, Bourdon
CHOIR Flute and Stop diap. 8

PÉDALE Flûte 8 et 16
PEDAL Flute 8 and 16

cresc. *dim.* *m. d.*

Ex. 57. Măsurile 65-72

A doua variațiune începe după un *maestoso* foarte sonor, cu caracter de fanfară, și o dezvoltare canonică a unei noi idei melodice pe șaisprezecimi. Această nouă idee continuă să se dezvolte, făcând loc într-un final melodiei de coral care de data acesta se repetă o dată, apoi din nou la pedalier.

RÉCIT
SWELL

Trumpet

p

POSITIF
CHOIR

POSITIF
CHOIR

p *più f*

Ex. 58. Măsurile 126-129

A treia și ultima variațiune intră pentru scurt timp într-o formulă de triolet, anunțând apoi cea mai puternică și plină de volum enunțare a melodiei de coral.

A tempo

p *più f*



Ex. 59. Măsurile 209-221

Coral în si minor

Coralul în si minor este cel mai profund, ca și început, dintre cele trei corale, forma generală a lucrării este de Passacaglie și Fugă, subiectul de la Passacaglie fiind o melodie de 16 măsuri la pedalier, nu *solo* cum este întâlnit de obicei la acest gen, ci acompaniat.

Maestoso

POSITIF
CHOIR

Ex. 60. Măsurile 1-16

Tonalitatea temei nu rămâne aceeași, ci se schimbă pentru a ajuta la păstrarea armoniei prezente la manuale.

Ex. 61. Măsurile 33-44

Deși forma de *passacaglia* este strictă în ceea ce privește dezvoltarea tematică, această lucrare seamănă la formă cu *Passacaglia* și *Fuga* în do minor de Bach, dar cum vedem la multe lucrări de Franck, muzica sa este distinctă și vorbește cu o voce personală.

Similar cu *Passacaglia* de Bach, tema apare și la vocea de sopran, într-un tempo lent.

Ex. 62. Măsurile 148-161

Pe parcursul lucrării, tema *passacagliei* ajunge în tonalități îndepărtate precum mib minor, fa# minor.



Ex. 63. Măsurile 195-198



Ex. 64. Măsurile 211-214

Deși tonalitatea predominantă a coralului este si minor, Fanck trece în finalul lucrării în tonalitatea omonimă, creând un pasaj coral cromatic instabil tonal, care se rezolvă, printr-o cadență V-I pe acordul de tonică.





Ex. 65. Măsurile 273-288

Coral în la minor

Piesa începe într-un ritm de *toccată*, puțin neobișnuit la Franck, dat fiind faptul că celelalte lucrări pentru orgă încep fie grandios (*Final*, *Fantezie în La*) fie nostalgic/melancolic (*Coralul 1*, *Cantabile*, *Preludiu*, *Fugă*, și *Variațiuni*, *Fantezie în Do* și *Cantabile*) sau chiar dramatic (*Priere*, *Piece Heroique*, *Coralul 2* și *Grand Piece Symphonique*). *Coralul 3*, prin forma de *toccată* de la început, ne sugerează un stil improvizatoric, tipic perioadei baroce și, odată cu școala franceză de orgă, al organiștilor francezi care vor deveni adevărați artiști în acest domeniu.



Ex. 66. Măsurile 1-5

Așa cum am spus în introducere, Franck nu utilizează forma clasică de coral în lucrările sale. Prima dată când putem vorbi de un gen de coral este de-abia din măsura 30 și până în măsura 47. Melodia se mută pe manualul 3, manual care este prevăzut cu o pedală de expresie pentru a regla volumul sunetului. Armonia este una la 4 voci, simplă de înțeles, dar în unele locuri foarte cromatică.



Ex. 68. Măsurile 56-79

Următorul moment important din lucrare începe în măsura 96 de pe timpul 4. Aici avem o melodie pe manualul 3 și un acompaniament creat de mâna stângă și pedalier. Tonalitatea la început în această parte a doua a lucrării este La Major, dar melodia, fiind foarte cromatizată, creează o tensiune cu privire la claritatea unei tonalități.

Ex. 69. Măsurile 96-100

În măsura 107 vedem pentru prima dată folosirea pasajului cromatic descendent, o figură melodică pe care Franck o va folosi din abundență.

Ex. 70. Măsurile 107-108

În măsura 122, Franck readuce tema dar, într-o surpriză totală, în tonalitatea Do# Major, păstrând textul muzical. După un pasaj cromatic de 2 măsuri și jumătate, avem, în măsura 127 tonalitatea sol# minor care rapid trece, însă, în fa minor în măsura 129.

Ex. 71. Măsurile 122-129

Observăm revenirea pasajului cromatic descendent în măsura 134, care în măsura 135 devine ascendent și merge spre tonalitatea Re Major în măsura 136. Aceeași idee urmează dar transpus în Re Major urmând ca din măsura 139 să ne aflăm în Mi Major dar pentru scurt timp pentru că din măsura 140 și până în măsura 144 primul timp suntem din nou în mi minor.

Ex. 72. Măsurile 133-140

Ultima apariție a melodiei acompaniate începe din măsura 157 în tonalitatea Sol# Major și se bazează pe materialul tematic din prima secțiune corală, mâna dreaptă are melodia și din nou mâna stângă și pedalul acompaniază. Același lucru se întâmplă și din măsura 164, cu diferența că aici tonalitatea este Sol Major.

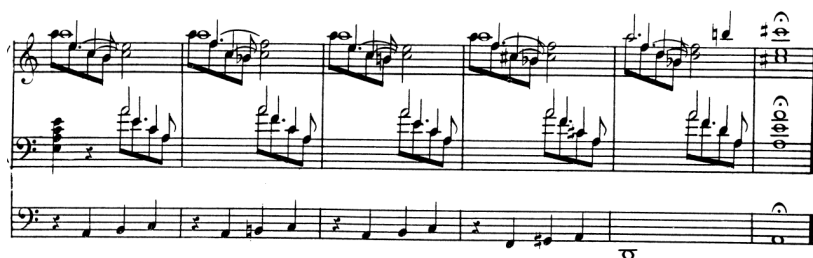


Ex. 73. Măsurile 156-161

Muzica continuă până în măsura 173 unde din nou tema este la mâna dreaptă, material preluat tot din secțiunea corală 1.

Ex. 74. Măsurile 171-178

Odată cu arpegiul din măsura 190, discursul muzical încetinește, fiind prezentate elemente din secțiunea corală 2, în măsurile 190-193. Lucrarea se termină pe o cadență picardiană, cadența finală nefiind una clasică de V-I, Franck folosește treapta a IV-a pentru a cadența.



Ex. 75. Măsurile 189-199

Concluzie

Deși în creația pentru orgă a lui César Franck nu regăsim forma explicită de coral sau imn religios, totuși caracterul profund religios al întregii sale creații pentru orgă ne sugerează încadrarea acesteia în genul imnic, în care regăsim linii melodice, pasaje armonice, melodii acompaniate încadrate în forme specifice ale artei organistice.

Analiza prezentată este un argument în acest sens, iar știința imnologiei ne ajută să cunoaștem și să pătrundem mai profund în muzica lui César Franck.

Analizând toate lucrările pentru orgă de César Franck, am putut observa diversitatea mijloacelor compoziționale pe care acesta le-a utilizat în creația sa dedicată orgii: de la melodia simplă la melodia acompaniată, de la acorduri simple la sonorități pline și cutremurătoare, de la ritm simplu la poliritmie, de la nuanțe aproape inaudibile la intensitatea maximă a instrumentului, de la motive muzicale simple la lucrări cu caracter programatic, compozitorul folosindu-se de toate mijloacele pe care le avea la dispoziție pentru a crea o muzică cu totul și cu totul deosebită, ajungând o mare personalitate în lumea muzicii de orgă.

Bibliografie online

Link-uri partituri, editura folosită a fost A. Durand & FILS, Paris

<https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/207790/ebuq3>

<https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/208025/ebuq>

<https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/208119/ebuq>

<https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/208150/ebuq>

<https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/208346/ebuq>

<https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/208347/ebuq>

<https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/262616/ebuq>

<https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/262617/ebuq>

<https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/262618/ebuq>

<https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/208498/ebuq>

<https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/326184/ebuq>

<https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/326185/ebuq>

Notă

Volumul reprezintă conținutul lucrărilor prezentate la Congresului Internațional de Imnologie susținut la Timișoara în anul 2022 și organizat sub egida Centrului de studii muzicale Timorgelfest și a Societății Române de Imnologie, președinte Prof. univ. dr. Felician Roșca, vicepreședinte Cristina Deiana Struța, secretar Conf. univ. dr. Rafaela Ani Carabenciov

Fiecare autor este responsabil asupra conținutului lucrării prezentate, asupra pasajelor citate și asupra drepturilor de autor aferente fiecărui studiu, compoziție sau articol. Toate drepturile de autor au fost cedate către Societatea Română de Imnologie. Reproducerea textelor este permisă conform dreptului de autor.

Volumul se distribuie gratuit și a fost finanțat de către Universitatea de Vest din Timișoara și Societatea Română de Imnologie.