

VALORIFICAREA SURSEI BIZANTINE ȘI PSALTICE ÎN CREAȚIA COMPOZITORILOR DIN MOLDOVA

Introducere

Sau

De la Școala muzicală de la Putna la Școala de compoziție contemporană din Iași

A. Muzica bizantină – scurt istoric

În cadrul oricărui ritual religios, muzica deține un rol important, ea fiind purtătoarea cea mai fidelă a gândurilor și sentimentelor umane legate de Divinitate. Cultul creștin a beneficiat încă de la început de manifestări muzicale proprii, preluând elemente din practica de cult a sinagogii ebraice, precum psalmodierea sau cântarea responsorială, dar și elemente specifice religiilor popoarelor creștinate. Având caracteristici comune în primele cinci secole ale erei creștine atât în partea de răsărit cât și de apus a Europei, muzica religioasă creștină a început să se diferențieze după împărțirea Imperiului Roman în cel de apus și cel de răsărit (395), și îndeosebi după căderea imperiului Roman de Apus (476 e.n.), atunci când puterea politică și economică a fost preluată de către Imperiul Roman de Răsărit, cu capitala la Constantinopol.

Muzica religioasă din partea de răsărit a Europei, cunoscută în prezent sub numele de *muzică bizantină*, a dobândit atribute proprii prin amestecarea elementelor muzicale de origine ebraică cu cele grecești, de mare influență în zona orientală, dar și apuseană, și cu muzica populară, autohtonă, a diverselor popoare ce s-au creștinat.

Având izvoare comune cu muzica bizantină, muzica religioasă din Apus a fost influențată de tradițiile locale, de factură laică, precum și de caracteristicile prozodice ale limbilor utilizate în cântare. S-au diferențiat astfel, treptat, mai multe stiluri muzicale specifice diferitelor zone geografice:

celtic, galican, hispano-mozarab, milanez (ambrozian) și roman. Pentru a limita influențele laice, papa Grigore cel Mare († 602 e.n.) a inițiat selecția repertorială eclesiastică, introducând imnele admise în celebrul său *Antifonar* care a rămas până azi, cartea de bază pentru muzica de cult occidentală, cunoscută sub numele de *artă gregoriană*.

În primele secole creștine, muzica de cult răsăriteană s-a concretizat în anumite forme poetico-muzicale primare - unele preluate din cultul ebraic - precum *psalmul*, *imnul* și *cântecul spiritual*. Din secolul al VI-lea, psalmul, imnul și cântecul spiritual își pierd din importanță, dar nu dispar, cedând treptat locul unor noi genuri poetico-muzicale bizantine, care vor constitui modele de dezvoltare pentru secolele următoare: *troparul*, *condacul* și *canonul*. Până în secolul IX, muzica și textul cântărilor erau compuse de poeți-muzicieni denumiți *melozii*, dintre care menționăm pe Sf. Efrem Sirul, Cosma Melodul, Roman Melodul, Ioan Damaschin ș.a. În secolul al IX-lea, activitatea melozilor a încetat, pe melodiile deja existente în repertoriul bizantin fiind create texte poetice religioase noi, de către *imnografi*. În secolul al XI-lea, ciclul poetic este definitivat, putând fi create doar melodii noi, bogat ornamentate, această sarcină revenind muzicienilor numiți *melurghi*, *musurghi* sau, mai târziu, *maistori*. Sunt renumiți *melurghi* precum: Ioan Glikis, Manuil Hrisafi, Ioan Cucuzel sau Ioan Klada.

Odată cu sistematizarea repertoriului realizată de muzicienii Sever de Antiohia și mai ales de Ioan Damaschin prin *Octoih*, concomitent cu dezvoltarea cântării bizantine, s-a impus ca necesitate inventarea și utilizarea unei semiografii muzicale. Aceasta cunoaște mai multe perioade, grupate astfel α. Notăția **efonetică** (sec. V-XV); β. Sistemele **paleobizantine** cu subgrupele β1. notația Theta, β2. notația Chartres, β3. notația Coislin (sec. IX-XII); γ. notația **medio-bizantină** (sec. XII-XIV) δ. notația **cucuzeliană** sau bizantină târzie (sec. XV-XIX). Prin reforma lui Hrisant de Madyt din

1814, semiografia bizantină a fost simplificată, fiind denumită „sistima nouă” a reformei hrisantice. În muzica bizantină și de „tradiție bizantină” sunt prezente patru stiluri muzicale, determinate de tempo-ul cântărilor și de raportul silabă-sunet: stilurile *recitativic*, *irmologic*, *stihiraric* și *papadic* (*calofonic*). Caracteristicile generale expuse succint până aici sunt valabile pentru toate țările ortodoxe de rit bizantin și, prin urmare, se pot aplica prin extensie și țării noastre.

B. Muzica bizantină și de tradiție bizantină pe teritoriul României

Creștinarea daco-geților a început în perioada apostolică, în primul secol al erei noastre, când pe teritoriul Dobrogei de astăzi (Scythia Minor) a propovăduit Sfântul Apostol Andrei, creștinismul răspândindu-se din Dobrogea și în celelalte teritorii ale Daciei. Până în secolul al IX-lea, slujba creștină se oficia la noi în limba latină și în greacă. După convertirea bulgarilor la noua credință (secolul X), în sudul Dunării a fost adoptată ca limbă de cult slavona, care a fost introdusă cu același scop și pe teritoriul țării noastre, aproape concomitent. Astfel, în cult au pătruns treptat și termeni de origine slavonă, utilizați până astăzi, alături de cei de origine latină și română.

Cel mai mare avânt cultural din perioada Evului Mediu l-au cunoscut românii în timpul domniei lui Ștefan cel Mare și Sfânt, la îndemnul căruia a sosit la Mănăstirea Putna un grup de călugări copişti și miniaturiști de la Mănăstirea Neamț, în frunte cu starețul Ioasaf, punându-se astfel bazele primei școli muzicale de tip renescentist de la noi din țară. Activitatea acestui centru muzical a durat aproximativ un secol, de la sfârșitul domniei lui Ștefan cel Mare și până spre finele veacului al XVI-lea, și s-a soldat cu un tezaur de 11 manuscrise, aflate în marile biblioteci din țară și din Europa (București, Moscova, Sankt Petersburg, Sofia, Leipzig, Oxford, Lesbos-Grecia ș.a.). Majoritatea manuscriselor

putnene au fost descoperite târziu, la sfârșitul secolului XIX și în secolul XX, de cercetători străini, iar la noi, existența unei școli muzicale a fost susținută și dovedită de savantul Gheorghe Ciobanu, fost profesor la Conservatorul din Iași. Manuscrisele putnene au fost studiate în deceniile 7-8 ale secolului XX în cadrul grupului de bizantinologi de la București condus de Gheorghe Ciobanu și compus din Grigore Panțiru, Marin Ionescu și Titus Moisescu.

Revenind la evoluția muzicii de tradiție bizantină pe teritoriul României, reținem o nouă fază, cea a afirmării limbii române prin traducerea cântărilor bizantine în limba națională. Bizantinologul S. B. Bucur a făcut cercetări importante în această privință, publicând *Psaltichia rumânească* a lui Filotei Sin Agăi Jipei (1713) după aproape 250 de ani de la scrierea ei.

Domniile turco-fanariote care au fost impuse în Țările Române de către Poarta otomană (deceniul 2, sec.XVIII) s-au opus tendinței de românizare prin promovarea intensă a limbii grecești în episcopii, mănăstiri și biserici orășenești. Aceste domnii au impus gustul pentru limba și muzica grecească, cu influențe turco-arabo-persane, venite prin cântăreții din Fanar. Se introduc și la noi intonații cu iz oriental pline de cromatisme și preferința pentru stilul *cratimă* și cântările papadice. Cu toate acestea, deoarece în muzica bisericească deja se manifestaseră suficiente trăsături cu specific autohton, lupta pentru românizare nu a încetat, ci s-a amplificat și prin activitatea altor muzicieni psalți, precum Mihalache Moldovlahul și Iosif Monahul.

În perioada aplicării reformei hrisantice în Țările Române prin Macarie Ieromonahul, Anton Pann și Dimitrie Suceveanu, lupta pentru românizarea cântării bisericești a obținut succese deosebite prin faptul că toate cântările au fost traduse în limba română și publicate. Așadar, în secolul al XIX-lea s-a pus o bază solidă psaltichiei românești, realizată mai ales prin traduceri, adaptări ale unor modele grecești dar

și prin creații proprii, urmând ca în veacul al XX-lea, calea traducerilor să fie părăsită, iar accentul să cadă cu precădere asupra invenției muzicale psaltice după modelul oferit de Macarie, Anton Pann și Dimitrie Suceveanu. Ca o noutate de mare importanță în ceea ce privește modernizarea artei muzicale bisericești, evidențiem apariția tendinței de prelucrare armonico-polifonică a melosului psaltic și bizantin, mai ales la compozitorii români care și-au perfecționat studiile la vestita instituție de învățământ *Schola Cantorum* din Paris.

C. *Psaltichia* – sursă de inspirație în creația cultă românească

Ideea valorificării muzicii bizantine și psaltice în creația cultă românească a apărut mai târziu, după ce în Țările Române se formase gustul pentru creația corală cu tematică laică și după introducerea în repertoriile bisericești a unor lucrări occidentale sau slave. Așadar, în perioada începuturilor, formațiile corale interpretau lucrări de autori străini, dar și cântece naționale aranjate coral pe principii tonale (hore, imnuri, cântece patriotice). De-abia la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul celui următor, muzicieni precum Gavriil Musicescu și îndeosebi Dumitru Georgescu-Kiriac au susținut teoretic dar și practic, prin creații proprii, necesitatea prelucrării modale a melosului folcloric sau al celui psaltic.

În acest context de mare complexitate pentru zona Moldovei, ne referim mai întâi la activitatea componistică a profesorului și dirijorului ieșean Gheorghe Burada (1831-1870), fratele mai mare al renumitului muzicolog Teodor T. Burada. Gheorghe Burada este unul din cei mai importanți precursori moldoveni ai muzicii culte, alături de Ciprian Porumbescu, acesta din urmă creând în alte condiții politice, din cauza incorporării Bucovinei în Imperiul Habsburgic.

Creația corală religioasă a lui Gh. Burada a rămas necunoscută și se păstrează într-un manuscris aflat la BCUME din Iași, cota VI-266. Titlul manuscrisului, rămas nepublicat, este următorul: „*Divina Liturghie a Sf. Ioan Gură de Aur și muzica parte prelucrată din rusește și parte original compusă de G. T. Burada, Iassie*”.

Cercetând conținutul manuscrisului am obținut date importante privind contribuția lui Gheorghe Burada la dezvoltarea creației corale bisericești din Iași și din Moldova, chiar în perioada de început a acesteia. În corurile sale religioase și laice găsim aplicate principiile de creație ale muzicii tonală într-o formă simplă, de școală, dar care nu se ridică la o reală măiestrie artistică. Melodiile *Liturghiei* sale nu sunt inspirate din melosul tradițional, psaltic, ci provin din repertoriul ruso-ucrainean, iar altele sunt create în acest stil. Prelucrarea invențiilor melodice se face cu mijloace muzicale preponderent armonice, rar apărând elemente de tehnică polifonică imitativă. Raportul dintre text și muzică nu este neglijat de către compozitor, acesta reușind să transpună, în general, în mod adecvat sensul textului liturgic. De asemenea, și problemele de dinamică și agogică sunt abordate de către Gheorghe Burada, probând astfel experiența sa în calitate de dirijor de formații corale bisericești și implicarea acestuia și în planul interpretării expresive a muzicii. Piesele liturgice ale muzicianului ieșean se înscriu, în majoritatea, în sfera muzicii corale ortodoxe de influență rusă care a pătruns la noi prin filieră basarabeană.

Celălalt precursor al muzicii culte din perioada începuturilor este compozitorul bucovinean Ciprian Porumbescu (1853-1883). Principalele caracteristici ale creației sale liturgice sunt: cantabilitatea și firescul melodicii, aceasta purtând caracteristicile muzicii europene de la mijlocul secolului al XIX-lea; desăvârșita adecvare între mesajul textului religios și muzica prin care s-a exprimat; respectarea strictă a accentelor tonice, expresive și metrice;

valorificarea atentă în partitură a termenilor de dinamică (nuanțele), ceea ce conduce la creșterea expresivității; structura ritmico-melodică plină de naturalețe și claritate, fără prețiozități inutile, uneori de o mare simplitate, dar cu putere de impresionare a auditoriului; combinații armonice clasice, de factură tonală, dese inflexiuni modulatorii; predominarea stilului omofonic asupra celui polifonic. Compozitorul nu a preluat formule melodice sau cadențiale specifice muzicii psaltice și nici structurile intonaționale ale glasurilor, ci a inventat melodii conform canoanelor liturgice ortodoxe. O parte din corurile sale bisericești au fost tipărite, iar dintre acestea a rezistat trecerii timpului *Tatăl nostru*, care se cântă și astăzi în bisericile ortodoxe din România. Lucrarea corală *Tatăl nostru* se remarcă prin melodia inspirată, construită pe principiile generale ale muzicii bisericești apusene și slave, buna potrivire între sensurile frazelor melodice și ideile transmise de textul literar, sinceritate și naturalețe și printr-o armonizare simplă și expresivă.

În continuarea capitolului introductiv al tezei noastre am urmărit dezvoltarea creației corale religioase românești în întreg secolul al XX-lea prin creatori de marcă precum: Teodor Teodorescu, Ioan D. Kirescu, Gh. Cucu, Gavriil Galinescu, Paul Constantinescu, Ștefan Niculescu, Myriam Marbe, Doru Popovici, Vasile Spătăreanu, Viorel Munteanu.

Capitolul I

Muzica de cult în creația compozitorilor din Moldova din secolul al XIX-lea

I.A. Aspecte ale procesului de modernizare a culturii muzicale românești în sec. al XIX-lea

Procesul de modernizare al culturii muzicale românești în secolul XIX s-a manifestat pe trei direcții principale: 1. acceptarea și integrarea sistemului muzical

occidental; 2. continuarea tradiției muzicale bisericești, din perspective moderne, științifice, deci înnoită; 3. sinteza primelor două direcții, care a condus la apariția unor opusuri muzicale valoroase, în care poate fi recunoscută tradiția psaltică, turnată însă în tiparele muzicii occidentale.

În continuare, evidențiem cele mai relevante aspecte ale vieții muzicale de la noi care au promovat noul, contribuind la afirmarea culturii muzicale moderne.

I.B. Semnificațiile liturghiei ortodoxe

După punctarea unor informații legate de evoluția liturghiei ortodoxe, am prezentat - din punct de vedere liturgic și teologic - structura și semnificațiile principalelor momente ale acesteia (trisaghionul, ectenia, imnul heruvimilor, răspunsurile mari, axionul, Tatăl nostru, chinonicul).

I. C. Compozitorul Gavriil Musicescu – reprezentant de vârf al creației muzicale sacre de la sfârșitul sec. al XIX-lea

În *Imnurile Sfintei Liturghii*, lucrare destinată unui ansamblu coral mixt cu număr variabil de voci, de la trei-patru la opt voci, invenția melodică proprie este cea care dă forță acestei creații, fiind caracterizată prin cantabilitate și expresivitate. Scriitura este în general omofonă (O. L. Cosma) la majoritatea corurilor din scenariul liturgic, utilizând înlănțuiri acordice al treptelor fundamentale cu cadențe perfecte, dar și trepte secundare în diferite răsturnări, cu septime, întâzieri și note melodice, toate aceste mijloace componistice fiind puse în slujba atingerii scopului principal al cântărilor, și anume transmiterea stării de rugăciune, de contemplație și de puternică trăire a actului liturgic. În cazul lucrărilor corale complexe / concerte, heruvic, polieleul *La râul Vavilonului* ș.a., Gavriil Musicescu utilizează, preponderent, cu multă măiestrie, tehnicile polifonice, precum

imitațiile, progresele, canon, fugato-ul, care, împreună cu mijloacele armonice, conferă lucrărilor un caracter apropiat de „stilul solemn și riguros articulat al măștrilor artei sacre, Palestrina, Lassus, J. S: Bach, Haendel...” (O. L. Cosma). Afirmatia este susținută și de trăsăturile melodiei, specifice atât melodicii renașcentiste, cât și celei vechi bizantine: mersul treptat, fără salturi mari intervalice, ritmul fiind determinat de urmărirea accentelor textului literar în proză, precum și de arhitectura pieselor - cel mai des fiind întâlnită forma „lanț de fraze” - caracteristică madrigalelor renașcentiste, dar și forma tripartită bazată pe contrastul agogic, tonal, și de expresie, ce caracterizează concertele grossi baroce și pe cele clasice. Măiestria de compozitor se regăsește, la cel mai înalt nivel, în cele două concerte religioase, nr. 1, op. 15, în Si bemol major, „Cine se va sui...”, și nr. 2, op. 30, în Do major, „Înnoiește-te, noue Ierusalime”, compus pentru sfințirea Catedralei mitropolitane din Iași, ce a avut loc la 23 aprilie 1887. Autorul unor partituri de asemenea anvergură poate fi considerat, fără îndoială, un maestru al artei corale românești de la sfârșitul veacului al XX-lea.

În ceea ce privește valorificarea tradițiilor din sursele psaltice, deși Gavriil Musicescu a fost un bun cunoscător al acestora le-a utilizat ca sursă de inspirație, doar în mod sporadic (*Antifonul I și II, Răspunsurile Mari de Iosif Naniescu, Troparul Învierii, Prohodul Domnului, Troparele Sfintei Cununii*) și cu armonizări tonale. În invenția melodică proprie sunt utilizate însă principii similare celor ce stau la baza construcției melodiilor psaltice (profilul scalar sau ondulatoriu); de asemenea, compozitorul a preluat tempo-urile adecvate, respectând în același timp și unele din raporturile text-muzică specifice stilurilor muzicale psaltice (recitativic, irmologic, stihiraric). Generalizând, putem afirma fără teama de a greși, că în muzica sa corală de factură liturgică, Gavriil Musicescu a reușit să transpună, ca nimeni altul, sentimentul

religios, predispunând auditoriul la meditație, rugăciune și înălțare spirituală, motiv pentru care aceasta este prezentă și astăzi la slujbele religioase ortodoxe.

Capitolul II

Preocupări sistematice privind prelucrarea modală a muzicii folclorice și de sursă bizantină și psaltică în prima jumătate a secolului XX

II.A. Începutul prelucrărilor de tip modal ale muzicii folclorice și de tradiție psaltică. Concepția lui Dumitru Georgescu-Kiriac asupra prelucrării modale a melosului psaltic românesc. *Liturghia psaltică*

Gavriil Musicescu nu s-a remarcat doar prin compozițiile sale și talentul său de dirijor, ci și ca primul muzician care a inaugurat cercetarea și dezbateră problemelor teoretice referitoare la caracterul modal al melodiilor folclorice. De asemenea, el a fost și inițiatorul prelucrărilor corale de tip modal ale melodiilor populare, prin publicarea celor *12 melodii naționale* (1889).

În domeniul creației corale religioase, introducerea efectivă a principiilor teoretice modale a fost realizată ulterior de către profesorul, compozitorul și dirijorul Dumitru Georgescu-Kiriac (1866-1928), de la care cultura muzicală românească moștenește valoroasa *Liturghie psaltică*, publicată postum de Societatea Compozitorilor Români în deceniul al patrulea al secolului XX. Una dintre caracteristicile de bază în ceea ce privește mijloacele de prelucrare muzicală aplicate de către D. Georgescu-Kiriac monodiei psaltice este buna conviețuire între modal și tonal, echilibrul realizat între aceste două modalități de gândire și organizare sonoră. Kiriac utilizează cu precădere relațiile plagale între acorduri, cadențele de culoare modală, bazate pe înlănțuiri acordice plagale, inflexiunile modulatorii,

răsturnările acordice în cadrul înlănțuirilor de acorduri aflate în relații autentice, cu scopul de a diminua impresia de centru gravitațional al tonalității. Compozitorul, fiind un bun cunoscător al muzicii psaltice, respectă cu strictețe specificul modal al glasurilor cărora le aparțin liniile melodice, nedenaturând treptele acestora și punând chiar în evidență prin mijloacele de compoziție utilizate, particularitățile specifice acestor scări, cum ar fi, spre exemplu, prezența treptelor mobile. Datorită acestui procedeu se constată, în plan vertical, existența unor structuri bimodale, cum ar fi în axionul *Cuvine-se cu adevărat*. Dintre acele mijloace de compoziție prin care se evidențiază în mod deosebit caracteristicile monodiei psaltice (mersul treptat, cu rare salturi intervalice, formulele melodice și cadențiale specifice fiecărui glas etc.) se remarcă tehnicile polifonice: imitația liberă a incipiturilor tematice, imitația în plan melodic, isonul (pedala) simplu sau dublu, care sunt combinate cu mijloacele omofone ș.a. De asemenea, în plan vertical se observă prezența mixturilor (paralelismelor) de terțe și sexte, cu colorit specific modal. Prin *Liturghia psaltică*, creație liturgică de referință a cultului ortodox român, Dumitru Georgescu Kiriac a trasat liniile generale de prelucrare tonal-modală a psaltichiei tradiționale, reușind să influențeze concepția compozițională a creatorilor ce i-au urmat.

II.B. Teodor Teodorescu și ideile sale referitoare la prelucrarea melosului folcloric și psaltic. *Imnuri liturgice pentru 4 voci mixte*

Creația muzicală a compozitorului ieșean Teodor Teodorescu (1876-1920) cuprinde, exclusiv, muzică corală, reprezentată de prelucrări de folclor și muzică liturgică. În prelucrările de folclor Teodor Teodorescu abordează un stil compozițional de factură tonal-modală, în matca trasată de Gavriil Musicescu în cele *12 melodii naționale*.

În *Imnurile liturgice pentru cor de 4 voci mixte*, supranumită de G. Enescu *Liturghia după psaltichie*, Teodor Teodorescu păstrează nealterate melodiile tradiționale ale bisericii ortodoxe române, pe care, după o riguroasă selecție, le prelucrează cu ajutorul mijloacelor de compoziție preponderent polifonice, în mod asemănător motetului vocal renașcentist. Tehnicile contrapunctice imitative deprinse la Schola Cantorum din Paris sunt utilizate mai ales în prezentarea materialului tematic la cele patru voci mixte, cu imitație severă la interval de octavă sau cvintă în incipitul motetului și liberă în frazele mediane. Scările preferate sunt cele ale glasurilor VIII și V, care corespund ca structură ionianului, respectiv eolianului, însă întotdeauna structura originală a ehului este transpusă, din motive de ambitus vocal, pe alte trepte (pe *sol*, pentru glasul VIII și pe *mi*, pentru glasul V). Prelucrarea armonică a ehurilor, considerate ca aparținând modurilor major și minor, se face conform principiilor armoniei clasice de factură tonală, așadar glasurile sunt oarecum „tonalizate”. În unele momente (mai ales la cadențe), compozitorul preferă însă înlănțuirile plagale, care au o culoare sonoră modală. Remarcăm, de asemenea, utilizarea cadenței picardiene în final, caracteristică tipic renașcentistă (*Pre Tine Te lăudăm*). Apar adesea răsturnările acordice ale treptelor principale (tonică, subdominantă, dominantă) cu scopul de a atenua senzația de centru gravitațional al sunetului tonicii. Nu sunt neglijate nici aspectele ce țin de dinamică și agogică, pe partitură fiind notate cu minuțiozitate nuanțe și indicații de tempo, elemente care conferă discursului muzical expresivitate și forță de convingere. Raportul dintre text și muzică este optim, datorită calității incontestabile a cântărilor psaltice, alese cu grijă de către autorul Liturghiei din repertoriul tradițional, dar – așa cum arătam mai înainte - și prin utilizarea, cu un deosebit discernământ a mijloacelor componistice contrapunctice, care nu sunt prezente în discurs ca scop în sine, ci slujesc evidențierii liniei melodice și a

sensului profund al textului religios. Prelucrările liturgice ale lui Teodorescu impresionează prin sonoritățile generoase și pure ale cântului de tradiție bizantină, care, înveșmântat cu măiestrie în haina polifoniei de tip palestrinian, și a armoniei tonomodale capătă forță și o notă arhaică și elevată în același timp. Condițiile vitrege instaurate după 1950 față de manifestările muzicale de tip religios și cerința impunerii repertoriului monodic uniformizat în biserică au făcut ca peste creația acestui inspirat compozitor de muzică sacră să se aștearnă uitarea. Din păcate, și în prezent *Liturghia* sa este interpretată sporadic și mai ales ca piese separate, cu toate că a fost republicată și îmbogățită prin grija maestrului Nicolae Lungu (1967). Una din cauzele esențiale ale acestei situații este numărul relativ redus de formații corale bisericești de ținută profesionistă, capabile să performeze lucrări ca motetul *Fericit băbatul*, care posedă un grad ridicat de dificultate. Cu certitudine, însă, *Liturghia după psaltichie* (așa cum spunea și George Enescu) rămâne o creație muzicală originală, de mare valoare, reprezentativă pentru direcția trasată de către Dumitru Georgescu-Kiriac în primele decenii ale veacului XX, care trebuie să își recapete locul binemeritat în patrimoniul muzicii culte românești.

II.C. Gavriil Galinescu – *Liturghia pe motive vechi bisericești în uz în Moldova, pentru cor mixt*

Compozitor și muzicolog de prestigiu, G. Galinescu (1883-1960) s-a dovedit a fi și un valoros bizantinolog, activând în Moldova perioadei interbelice. Creația sa cuprinde și muzică corală de inspirație psaltică și folclorică. În prelucrările sale de folclor, se dovedește a fi un reprezentant al școlii de armonizare cu colorit modal, inițiată de Gavriil Musicescu și continuată de Dumitru Georgescu-Kiriac și Teodor Teodorescu.

În *Liturghia pe motive vechi bisericesti în uz în Moldova, pentru cor mixt*, păstrată în manuscris, deci nepublicată, Gavriil Galinescu a ales melodii „ale bisericii orientale”, cu posibilități de prelucrare armonică și polifonică: profiluri melodice cu mers treptat, cu sau fără melisme, ritmică adecvată accentelor textelor, structuri modale diatonice și cromatice. Ca mijloace de prelucrare sunt folosite: isonul, incipiturile imitative, tratarea independentă a vocilor (contrapunct liber), înlănțuiri acordice tonomodale, cadențe combinate, autentice și mai ales, plagale (acestea din urmă cu colorit modal). În cadrul *Liturghiei*, evidențiem chinonicul *Adusu-mi-am aminte* în care Gavriil Galinescu își arată măsura măiestriei sale de compozitor, prin crearea unei linii melodice originale, de inspirație modală, cu filiații folclorice și psaltice, pe care o tratează într-o varietate de moduri: prin prelucrare polifonică imitativă și neimitativă, armonică-omofonă, evidențiere a monodiei psaltice prin unisonul vocilor, prelucrare motivică, secvențare, modulare, toate aceste modalități de travaliu tematic servind construirii unei adevărate retorici muzicale, care dă sens și expresie textului religios, mișcător și dramatic. Nivelul expresivității muzicale atinge cote înalte și prin utilizarea unei game largi de nuanțe (*p, f, pp, fff, ppp, cresc, decresc, espressivo, grave, morendo* etc.) dar și prin fluctuațiile agogice (*accelerando, rallentando, ritardando, a tempo*). Datorită acestor calități incontestabile, chinonicul *Adusu-mi-am aminte* reprezintă o creație artistică valoroasă, inedită în peisajul repertoriului liturgic contemporan, care răspunde tuturor exigențelor artei sonore veritabile.

Privită în ansamblu, *Liturghia pe motive vechi bisericesti în uz în Moldova* pentru cor mixt demonstrează reale capacități componistice, o bună cunoaștere a mijloacelor de prelucrare și o evidentă originalitate a gândirii muzicale a lui Gavriil Galinescu.

II.D. Mihail Berezovschi, compozitor reprezentativ pentru muzica liturgică corală din Basarabia, din perioada ante-și interbelică

Personalitate muzicală care s-a manifestat pe plan didactic, interpretativ și componistic, Mihail Berezovschi (1868-1940) a beneficiat de o bună pregătire muzicală realizată atât în școli din Basarabia, cât și din capitala imperiului rus. În paralel cu activitățile didactice și de interpretare, M. Berezovschi a fost preocupat și de îmbogățirea repertoriului coral liturgic în limba română din Basarabia de după Marea Unire (1918). Cele mai importante realizări componistice ale sale sunt cuprinse în publicațiile *Imnele Sfintei Liturghii pentru cor mixt, bărbătesc și pentru 3 voci egale* (1922) și *Imnele Vecerniei și Utreniei* (1927), în care a prelucrat atât invenții melodice proprii, cât și cântări „ale bisericii basarabene”, adică melodii de tradiție psaltică românească aflate în practica de cult monodică din Basarabia.

Sintetizând, putem afirma că Mihail Berezovschi este un continuator al esteticii școlii ruse de compoziție corală, în ceea ce privește invențiile melodice proprii și modul lor de prelucrare armonică. În privința armonizării, prelucrările de muzică psaltică nu diferă prea mult de creațiile originale ale compozitorului, mai ales prin ceea ce recur, în general, la treptele principale ale tonalității în care este transpus glasul psaltic, și mai puțin la treptele secundare; de asemenea, nu se modulează în tonalități îndepărtate, ci de obicei, la tonalitatea relativei (majore sau minore, după caz). Uneori e folosită pentru armonizare, varianta armonică a tonalității de bază, mai ales în cazul în care melodia modulează într-un glas cromatic (II, VI). În general este preferată armonizarea de tip omofon, lipsind pedala armonică a isonului, care însoțește de obicei, cântarea psaltică. Simplificarea ornamenticii, înveșmântarea armonică tonală a liniei melodice, ca și lipsa isonului fac să se piardă din farmecul specific monodiei psaltice, din aceste

motive prelucrările corale ale lui Mihail Berezovschi apropiindu-se mai mult de muzica liturgică apuseană, de tipul coralului armonic.

II.E. Achim Stoia și muzica sa religioasă. *Liturghia modală și fuga Lăudați pre Domnul*

Muzicianul Achim Stoia (1910-1973), compozitor, dirijor și pedagog originar din Ardeal și-a legat numele de destinele școlii muzicale din Iași, și de creația muzicală corală și simfonică de inspirație folclorică. Creația religioasă a lui A. Stoia a fost realizată în perioada de tinerețe (1931-1939) și cuprinde: *Lăudați pre Domnul* (fugă la 4 voci) – 1931, *Ave Maria* (motet à trois voix) - Paris, 1935, *Liturghia modală* (martie 1937) și *Troparul Cuvioasei Paraschiva* (23.VIII.1939).

Linia melodică modală a *Liturghiei modale* a lui Achim Stoia este inspirată din monodia bisericească din Transilvania, caracterizată prin diatonism, simplitate ornamentală, raport text-muzică silabic sau melismatic echilibrat. Sunt împletite mijloacele polifonice (imitație, canon) cu cele armonice, de factură tonal-modală. Ansamblul vocal evoluează de la 4 voci mixte până la 7-8 voci mixte, sau chiar dublu cor. *Liturghia modală* a lui Achim Stoia impresionează prin sonoritățile ample, cu colorit modal, edificiul sonor rezultat pretându-se în mod adecvat interpretării mai ales în sala de concert.

Piesa corală *Lăudați pre Domnul* se bazează în bună parte din principiile fugii și de aceea, ea poate fi catalogată ca o fugă în stil preclasic, așa cum de altfel tânărul absolvent de atunci a notat pe partitura originală, datată 1931. Mai există, însă, și o altă partitură originală manuscrisă a lui A. Stoia, tot din 1931, care specifică după titlu, „în stil fugat”. În urma analizei ambelor partituri, constatăm că ambele formulări ale

maestrului sunt îndreptățite, pentru fiecare existând argumente pro și contra. Este cert că prin chinonicul *Lăudați pre Domnul*, A. Stoia și-a demonstrat robustul talent de compozitor. Din păcate, vremurile potrivnice i-au menit chinonicului să rămână uitat până în anul 1999, când a fost interpretat de corul Gavriil Musicescu al Filarmonicii „Moldova”, dirijat de Doru Morariu.

În motetul *Ave Maria* de Achim Stoia, nu numai melosul este deosebit de sugestiv, ci și tratarea polifonică, imitațiile fiind realizate cu multă naturalețe, iar succesiunile armonice, de factură modală, întregind calitățile discursului muzical. *Ave Maria* se recomandă a fi o creație religioasă la trei voci egale de certă valoare artistică, care merită să fie interpretată și astăzi de formațiile profesioniste, chiar și de amatori, atât în sala de concert, cât și la slujbele religioase.

În *Troparul Cuvioasei Parascheva*, A. Stoia își adaptează mijloacele componistice la discursul muzical psaltic, într-o scriitură aerată și cursivă, găsind soluții care pot fi considerate anticipări ale unor momente muzicale din *Liturghia psaltică* la patru voci mixte de Nicolae Lungu.

Capitolul III

Direcții și orientări în creația muzicală de inspirație religioasă din Moldova de după 1946

III.A. Declinul creației corale religioase în perioada anilor '50-'90. Tendințe de „unifomizare” a cântării psaltice

Importantul salt calitativ înregistrat în prima jumătate a secolului XX în muzica românească, laică și religioasă, ar fi dus la continuarea acestei tradiții și în domeniul muzicii corale de cult, dacă nu ar fi existat orientarea politică antireligioasă și interdicții de tot felul, care în mod deliberat

au urmărit și înlăptuit desființarea corurilor bisericești, a învățământului muzical teologic (Academia de Muzică bisericească, școlile de cântăreți și un mare număr de seminariile teologice din țară) și îndepărtarea muzicienilor de sfera trăirilor religioase. Măsurile regimului totalitar au făcut ca, după reforma învățământului realizată în 1948, în țară să rămână doar două institute teologice de rang universitar (București, Sibiu) și patru seminarii liceale (Neamț, Curtea de Argeș, Mofleni-Craiova, Cluj-Napoca) care aveau afiliate școli de cântăreți la învățământ fără frecvență. De asemenea, corurile bisericești au fost desființate, rând pe rând, în mod sistematic.

Din interese politice și bisericești, s-a inițiat uniformizarea muzicii în serviciul de cult ortodox, ceea ce înseamnă încercarea de introducere a unei muzici „unice” pe întreg teritoriul țării, o nivelare a artei religioase și desființarea particularităților zonale atât de evidente în Banat, Bucovina, Transilvania și în fostele provincii istorice.

III.B. Soluții de prelucrare corală la trei voci egale în *Liturghia psaltică în glasul al III-lea* de Florin Bucescu și Vasile Spătărelu

Liturghia psaltică în glasul al III-lea de Florin Bucescu este o lucrare apărută din necesitatea înnoirii repertoriului liturgic al corurilor din seminariile teologice, mănăstiri de maici și liceele de cultură generală. Din acest motiv, autorul *Liturghiei* – preot dr. Florin Bucescu și-a impus să utilizeze în configurarea liniei melodice în stil psaltic doar mijloacele de expresie de o mare simplitate și forță de convingere, care să nu impieteze asupra atmosferei de rugăciune din locașul de cult. La rândul său, și compozitorul Vasile Spătărelu a optat pentru o înveșmântare armonico-polifonică simplă, evitând utilizarea unui stil emfatic, cu caracter exterior, cu mari contraste armonice sau o prea mare încărcătură polifonică și

divizarea partidelor vocale, toate acestea fiind caracteristice creației corale dedicate sălii de concert. Vasile Spătărelu și-a propus să prelucreze melodica de factură psaltică „fără a modifica structurile modale ale acesteia, ci străduindu-se să descopere cele mai potrivite înveșmântări armonico-polifonice”.

Astfel, înălțuirile armonice sunt folosite predominant în răsturnări, mai rar în stare directă și de obicei spre sfârșitul piesei; sistemul cadențial utilizat în *Liturghia psaltică* este preponderent cel modal; dintre cele mai importante cadențe finale menționăm cadențele frigice IV-I₆ și II₆-I₆, ce caracterizează această lucrare; sunt folosite și cadențele tonale, precum și cadența cu întârziere 4-3, cu culoare renescentistă. Ca procedeu polifonic specific, este folosită imitația, îndeosebi în incipiturile tematice; ea poate viza doar una din caracteristicile discursului muzical, cum ar fi intervalele, mersul ascendent sau descendent al temei sau ritmica acesteia. Mai rar și fragmentar este utilizată și imitația în canon, de obicei tot în prima parte a piesei. Pentru a ilustra tradiția interpretării muzicii psaltice, ca monodie însoțită de un ison, reprezentat de obicei de bazul glasului, Vasile Spătărelu utilizează pedala armonică.

Bogata paletă a mijloacele armonico-polifonice utilizate de Vasile Spătărelu în prelucrarea liniei melodice a *Liturghiei psaltice în glasul al III-lea* compusă de Preotul profesor Florin Bucescu potențează la maxim ethosul glasului psaltic, conferind acestei prelucrări un accentuat caracter modal și o reală valoare artistică, caracteristici ce recomandă lucrarea tuturor formațiilor corale la trei voci egale spre includere în repertoriul liturgic consacrat și interpretare în cadrul liturgic sau de concert.

III.C. Prelucrarea muzicii bizantine, de tradiție bizantină și a colindei psaltice în creația lui Viorel Munteanu

Ideea prelucrării melosului bizantin a găsit o maximă reprezentare în poemul vocal simfonic *Glasurele Putnei* de Viorel Munteanu, lucrarea având la bază muzică sacră, bizantină, provenită din izvoarele manuscrise ale secolului al XVI-lea. Compozitorul și-a propus să recreeze, prin mijloacele muzicale ale orchestrei de coarde și corului bărbătesc, spiritul și atmosfera de rugăciune și meditație, de înălțare spirituală existente la Mănăstirea Putna. Impresionat de bogăția melodică și de expresivitatea a două cântări bizantine reprezentative aparținând compozitorilor români Dometian Vlahu și Evstatie Protopsaltul, a preluat câteva motive melodice pe care le-a prelucrat cu mijloace muzicale specifice, reușind astfel să recreeze atmosfera de adâncă rugăciune și evlavie din mănăstiri. Redescoperind farmecul și bogăția expresivă a muzicii bizantine, autorul a realizat, pe baza vechilor canoane, o monodie susținută cu ajutorul isoanelor, spațializarea fluxului sonor prin încredințarea motivelor melodice la diverse instrumente, îmbinarea cântării antifonice cu cea heterofonică. Prin *Glasurele Putnei*, Viorel Munteanu continuă într-o manieră proprie, originală și prin mijloace moderne, ideea de unison orchestral ilustrată genial de George Enescu în *Preludiu la unison* din Suita I. Este aceasta, cu siguranță, și una din explicațiile posibile ale deosebitei aprecieri de care se bucură, peste tot pe mapamond, acest poem vocal-sinfonic.

Și în *Suita a II-a de Crăciun* Viorel Munteanu se inspiră din muzica veche bisericească, ca și din colinda veche, arhaică, folclorică sau de origine psaltică. Una dintre piesele suitei, intitulată *Fecioara astăzi* – are ca temă condacul la Nașterea Domnului, imn al cărui text a fost realizat, pentru prima dată, în sec. VI de către Sfântul Roman Melodul.

Melosul condacului este încredințat vocilor soliste de sopran și tenor, care în viziunea lui Viorel Munteanu vor să reamintească de vechii protopsalți români care interpretau cântările de origine bizantină, introducând și numeroase inflexiuni care amintesc de muzica românească. Pentru a sublinia, cu ajutorul timbrului glasurilor de copii atmosfera specifică sărbătorilor, compozitorul a decis să folosească două coruri de acest tip și o paletă diversă de mijloace: pasaje comune cu traiectul melodic al soliștilor, isoane comune în diferite momente ale cântării; isoane intonate diferențiat la diferite intervale: secundă, cvintă, sextă, octavă. Mijloacele de prelucrare armonico-polifonice utilizate de către Viorel Munteanu sunt cele de factură modală, într-o scriitură în care se detașează planul vocal al soliștilor, însoțit de cele două coruri, celelalte partide instrumentale având rolul de a susține armonia modală ce constă mai ales în isoane duble, care evoluează în mixturi.

Prin măiestrita prelucrare pentru orchestră, soliști și cor de copii, compozitorul transformă melodia simplă a condacului *Fecioara astăzi* în glasul al III-lea, într-o miniatură vocal-instrumentală deosebit de reușită, care redă convingător, cu veritabilă emoție artistică, atmosfera de sărbătoare a Crăciunului și misterul Nașterii Domnului din Fecioara Maria.

În afara acestor creații importante și elaborate, care se adresează unor formații vocal-instrumentale profesioniste sau semiprofesioniste spre a fi interpretate în sălile de concert, compozitorul Viorel Munteanu s-a făcut remarcat și în creația muzicală de mai mici dimensiuni, dar cu un bogat conținut estetic, inspirată din muzica folclorică și destinată educației muzicale a tinerilor de diferite vârste. În volumul *Strop de ler*, publicat la Iași în colaborare cu profesorul și folcloristul Viorel Bârleanu, a alcătuit o antologie a colindei românești, selectând cele mai interesante tipuri melodice din toate provinciile românești, publicate de diferiți autori în trecut. O parte din melodiile antologiei foclorice au fost prelucrate coral

de Viorel Munteanu, pentru coruri de 2 sau 3 voci egale, spre a fi utilizate mai ales de tineri, în școli. Dintre mijloacele polifonice utilizate în prelucrarea colindelor, menționăm: imitația la diferite intervale (primă, cvartă, cvintă etc.), mai ales în intrările de tip polifonic ale vocilor; imitație în stretto; imitație în canon (mai rar); scriitura contrapunctică liberă pe trasee melodice reduse. Mijloace armonice: intervale melodice (mai ales în prelucrările pentru 2 voci); combinații acordice tonomodale: trisonuri în relații autentice și plagale; pedala armonică (isonul), ca mijloc specific de acompaniere a melodiilor de origine psaltică; pedala ritmizată.

Prelucrările de colinde psaltice publicate de compozitorul Viorel Munteanu în volumele *Strop de ler* și în Antologia corală *Lăudăm pre Domnul* completează în mod fericit literatura muzicală destinată tinerilor, reliefând virtuțile melosului de origine psaltică de a fi deosebit de util - fie în forma sa originală, monodică, fie sub forma prelucrărilor corale - în domeniul educației muzicale și al formării tinerilor pentru a iubi frumosul, în general și sacralul muzical, în special.

III.D. Tradiție și modernitate în creația liturgică contemporană din Republica Moldova – *Liturghia* – de Vladimir Ciolac și *Imnele Sfintei Liturghii a lui Ioan Gură de Aur* Teodor Zgureanu

Ca și la noi în țară, în Republica Moldova, abordarea genului de creație religioasă după al doilea război mondial a fost interzisă compozitorilor, primele compoziții fiind posibile abia după 1990, odată cu destrămarea URSS. Dintre compozitorii care au creat liturghii menționăm pe Serafim Buzilă, Vladimir Ciolac, Teodor Zgureanu și Nicolae Ciolac.

Vladimir Ciolac – *Liturghia*

Atât melodica *Liturghiei*, cât și prelucrarea acesteia sunt inspirate din muzica corală de tradiție rusă, lucrarea fiind reprezentativă, din acest punct de vedere, pentru direcția muzica corală din Basarabia. Prin această lucrare, Vladimir Ciolac continuă tradiția inaugurată de către Gavriil Musicescu la sfârșitul sec. XIX și Mihail Berezovschi în perioada interbelică. Dacă Mihail Berezovschi a abordat în principalele sale opusuri și cîntarea psaltică tradițională, apelând chiar la citatul psaltic, pe care l-a prelucrat însă cu mijloace tonale, în *Liturghia* sa, Vl. Ciolac a realizat o invenție melodică proprie, de largă cantabilitate, inspirată din melodica tradițională rusă, uneori chiar din psaltichia slavonă, fără ornamentări melismatice și astfel cu o clară funcționalitate armonică, o selectare adecvată a planurilor modal-tonale și a fiecărui compartiment vocal în parte. Recitativul melodic armonizat, modalitate de exprimare muzicală caracteristică muzicii corale religioase ruse, este prezent și în unele piese corale ale *Liturghiei* (*Sfinte Dumnezeule, Ectenia întreită, Crezul*). În altele (*Întru împărăția Ta, Unule născut, Imnul Heruvic*), linia melodică are tangențe cu stilul monodic al psaltichiei ortodoxe, așa cum s-a practicat și se mai practică și astăzi în Basarabia, mai ales în bisericile de la sat.

Teodor Zgureanu - *Imnurile Sfintei Liturghii a lui Ioan Gură de Aur*

Creația liturgică *Imnurile Sfintei Liturghii a lui Ioan Gură de Aur* a lui Teodor Zgureanu este destinată, în principal, sălii de concert, ea adresându-se unui cor profesionist de voci egale bărbătești (tenor I și II, bas I și II), dar având uneori și intervenții solistice de sopran și bas, precum și ale unui cor de copii (la o singură piesă). Autorul liturghiei selectează doar cele mai importante momente ale slujbei ortodoxe, propunându-și să recreeze, cu mijloace

muzicale, atmosfera orientală, specifică muzicii liturgice ortodoxe. În acest scop, a creat un univers melodic propriu, de o mare originalitate. În unele piese (*Veniți să ne închinăm, Unul sfânt, Pre Tatăl, pre Fiul și pre Sfântul Duh, Mila păcii, Bine este cuvântat*) folosește o invenție melodică la baza căreia se află motive muzicale ce conțin în structura lor anumite intervale specifice, cum ar fi secunda mărită, sau au un mers specific, treptat ondulatoriu, caracteristici ce conferă discursului muzical o notă orientală ce se regăsește și în muzica de sursă bizantină. În alte piese (*Sfinte Dumnezeule, Imnul Heruvic, Doamne miluiește, Pre Tine Te lăudăm*), compozitorul inventează o melodică ce nu are filiații directe cu tradiția psaltică, fiind caracterizată prin salturi intervalice disonante (5-, 4+) sau ample (6M), dar cu sonorități din zona modalului. Regăsim în această lucrare și câteva coruri în care monodia de tradiție bizantină este recreată cu fidelitate, atât ca structură intervalică, dar și în ceea ce privește traseul melodic (*Cade-se cu adevărat, Tatăl nostru, Aliluia*). O singură piesă (*Lăudați pre Domnul*) pare a fi inspirată mai mult din muzica corală bisericească rusă, atât ca melodică și prelucrare armonică - ambele de factură tonală - dar și prin maniera de dialog între corul bărbătesc, cel de copii și intervențiile de solo recitativic ale unui bas profund.

În unele piese (*Aliluia, Axion, Tatăl nostru*), T. Zgureanu utilizează, ca mijloc principal de prelucrare armonică a monodiei, isonul simplu sau dublu, precum și cântarea de tip antifonic, prin preluarea melodiei de la o partidă vocală la cealaltă, însoțită de ison.

Constituind nota originală a lucrării, înlănțuirile armonice sunt tratate ca entități armonice independente, cu valoare mai mult coloristică, decât funcțională, ele fiind înscrise liber, ca de altfel și disonanțele, care nu sunt rezolvate după legile armoniei clasice (*Veniți să ne închinăm, Heruvic*).

Prin creația liturgică *Imnurile Sfintei Liturghii a lui Ioan Gură de Aur*, compozitorul basarabean Teodor Zgureanu

a reușit să materializeze o inițiativă meritorie, aceea de a reevalua și exploata, într-o manieră personală, originală și cu mijloace muzicale moderne și expresive (înlănțuiri armonice libere, nefuncționale, ison simplu și dublu, secvențare motivică ș.a.), potențialul muzical și expresiv al sursei monodice psaltice, care a fost mai puțin utilizat și pus în valoare în creația muzicală din Republica Moldova în a doua jumătate a secolului XX.

Concluzii

În lucrarea de față, am încercat prin analiza creației celor mai reprezentativi compozitori din Moldova să punem în lumină procesul modernizării creației muzicale liturgice din a doua jumătate a secolului XIX și până în prezent. În acest sens, parcurgând traseele și periodizările lucrării, am făcut referiri la personalități și stiluri muzicale diverse, aparent fără legătură între ele, dar care în realitate demonstrează că arta muzicală e un limbaj universal, și că fenomenul întrepătrunderii stilurilor în muzica religioasă este o realitate de netăgăduit.

Dacă prelucrarea omofono-polifonică a cântărilor psaltice a început timid spre sfârșitul veacului al XIX-lea, manifestându-se mai cu putere în prima jumătate a secolului XX, astăzi există șansa afirmării unei noi etape de dezvoltare a cântului coral de inspirație psaltică prin readucerea în atenția interpreților a unor creații corale care au fost date uitării. Sperăm că aceasta va contribui la îmbogățirea și îmborsăvirea repertoriului și la o mai bună cunoaștere a reprezentanților acestui gen muzical din spațiul moldav: Gheorghe Burada, Teodor Teodorescu, Gavriil Galinescu, Achim Stoia, Vasile Spătărelu, Teodor Zgureanu, Vladimir Ciolac ș.a. Astfel generația de compozitori și dirijori care urmează va găsi un punct de plecare în preocupările de descoperire a unor noi modalități de exprimare a sentimentului creștin ortodox.