

RACORDAREA MUZICII RELIGIOASE ROMÂNEȘTI LA CULTURA EUROPEANĂ MODERNĂ

CONNECTION OF ROMANIAN RELIGIOUS MUSIC TO MODERN EUROPEAN CULTURE

EMILIA MORARU,
conferențiar universitar, doctor,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Muzica corală religioasă din a doua jumătate a secolului al XIX-lea și din prima jumătate a secolului al XX-lea a cunoscut un spectru larg de manifestare. Introdusă, la început, doar în cadrul oficiului liturgic (și într-o mică măsură în oficiul cununiei și a serviciului funebru), creația corală liturgică se încadrează în trei curente distincte: creație înscrisă pe linia armonică rusească, creație națională neutră, creație națională de esență orientală.

Cuvinte-cheie: muzică psaltică, cântare corală armonică, liturghie.

The religious choral music in the second half of the nineteenth century and the first half of the twentieth century has known a wide range of expression. Introduced at first only in the liturgical office (and to a lesser extent in the office of marriage and funeral service), choral liturgical creation uses three distinct currents: creation stated on the Russian harmonic line, national neutral creation, national creation of oriental essence.

Keywords: psalm music, harmonic choral singing, liturgy.

Procesul de „românire” a cântărilor bisericești a demarat, după cum se știe, din prima jumătate a secolului al XVI-lea și a continuat până la începutul secolului al XX-lea. Evoluția lui în patru faze cronologice este confirmată de bizantinologul Sebastian Barbu-Bucur:

1. „de la apariția lor, cel puțin de la Coresi, până spre sfârșitul secolului XVII, fază în care cântarea în limba română se face „pe cale orală”, fără nume bizantine;
2. din ultimele decenii ale secolului al XVII-lea, până la reforma lui Chrisant;
3. de la Macarie și Anton Pann;
4. de la Dimitrie Suceveanu, Neagu Ionescu, Ștefanache Popescu Pasărea, ultimul care și-a spus cuvântul în procesul de românire a cântărilor ecleziastice” [1, p. 95].

Această acțiune, după cum remarcă Gheorghe Ciobanu, s-a confruntat cu anumite dificultăți de traducere: a) „imposibilitatea de a traduce textele grecești cu păstrarea metrului poetic și al ritmului modal original; b) credința că atât textele, cât și melodiile sunt insuflete de Duhul Sfânt, că deci nu trebuie nimic schimbat” [2, p. 302].

Asemenea dificultăți au avut de înfruntat Filotei sin Agăi Jipei (în *Psaltichia sa rumânească*, 1713) și continuatorii săi: Șarban Protopsaltul, Arsenie Ieromonahul Cozianul, Calist Protopsaltul, Ioan sin Radului Duma Brașoveanu, Constantin Protopsaltul, Mihalache Moldoveanu ș.a.

Contribuțiile lui Macarie Ieromonahul (1770-1836) la românirea cântărilor bisericești, față de cele ale predecesorilor săi (considerate ca pe niște încercări de a înlocui limba greacă cu cea română în cântarea ecleziastică), sunt mult mai consistente. Cunoscător al noii sisteme (adusă de Petru Efesiu în anul 1816), Macarie a preluat fondul cântărilor grecești și le-a transpus la tiparele limbii române. În anul 1819, la îndemnul Mitropolitului Dionisie Lupu, Macarie Ieromonahul continuă tălmăcirea cântărilor bisericești în limba română, asociindu-se cu Anton Pann (1796-1854) și Panaiot Enghiurliu. Neînțelegându-se între ei, Macarie rămâne de unul singur să întocmească cântările în limba română.

După cum am observat, monodia psaltică chrysanthică a fost desăvârșită de Macarie Ieromonahul, Anton Pann, Ștefanache Popescu, Ioan Popescu-Pasărea, care au creat pentru realizarea oficiilor liturgice un repertoriu de cântări „în limba patriei”. Prin decretul lui Alexandru Ioan Cuza din anul 1863, s-a decis ca în toate mănăstirile și bisericile de mir „cultul cel atotputernic să se serbeze numai în limba română”.

Căutând sorți de izbândă, muzica bisericească, în cel de-al XIX-lea secol, a trecut prin noi forme de manifestare. Astfel, după 1836, muzica psaltică s-a confruntat cu un alt tip de cântare – *cântarea corală religioasă*, vocal-armonică și polifonică. Prin Arhimandritul Visarion (de origine rus, „preot al oștirii” lui Alexandru Ghica), care, în timpul Regulamentului Organic, a înființat *Horul cântăreților ștabului oștirii* (alcătuit din soldați), muzica armonică a pătruns în liturgia ortodoxă românească. Pentru Visarion, procedeul de simplificare și armonizare a muzicii bisericești însemna adoptarea unor cântări străine și renunțarea la melodiile de rezonanță bizantină. Aceste acțiuni au urmărit îndepărtarea muzicii psaltice din cadrul *Liturghiei* și introducerea cântării pe mai multe voci.

Contradicțiile declanșate între adepții vechii cântări psaltice și ai stilului omofon au căpătat o mai mare amploare spre anii '60 ai secolului al XIX-lea. Astfel, pentru menținerea vechiului sistem (psaltic) au militat Dimitrie Suceveanu (reeditând lucrările fundamentale ale lui Macarie, traducând creațiile grecului Gheorghe Paraschiade, *Idiomelariu* și *Liturghia* și, desigur, publicând creațiile sale în stil psaltic) și Ștefan Popescu (tipărind, în 1860, o *Culegere de mai multe cântări*, incluzând și creații proprii).

În acest conflict major a intervenit Domnitorul Alexandru Ioan Cuza, care, la 18 ianuarie 1865, prin Decretul domnesc nr. 101, a aprobat *Regulamentul pentru cursul pregătitor cu care urmează a se introduce muzica vocală armonic-religioasă în toate bisericile României, prin instruirea cântăreților, canonarhilor și paracliserilor, din numărul cărora au a se forma micile coruri executătoare imnurilor liturgice*. Astfel, Ion Cartu este numit să țină acest curs la Conservator și să-i instruiască în principiile muzicii sistematice și a-i învăța cântările pe mai multe voci, cântarea corală. În aceste condiții, muzica psaltică trebuia adaptată la noul sistem de notație prin simplificarea melismelor.

După decenii de căutări, echilibrul acestor două tipuri de cântări s-a realizat abia în *Liturghia psaltică* a lui D. G. Kiriac, compusă la începutul secolului al XX-lea.

Trebuie menționat faptul că propagatorii noului sistem nu au renunțat la tradiție; dimpotrivă, ei au simțit nevoia să apeleze, și în continuare, la formele muzicii psaltice. Remarcăm, de asemenea, existența (pe lângă diferite mitropolii) a unor școli de psaltichie, care au reușit să mențină vechiul sistem. Astfel, la Iași, până în anul 1875, a funcționat Institutul Teologic Ortodox (unde se predă un curs de psaltichie) și care a fost redeschis în anul 1883; influența apuseană a reușit, la acel moment, să se infiltreze destul de pregnant.

În continuare, necesitatea creării unui repertoriu de cântări devine primordială. O pleiadă de compozitori s-au angajat în această misiune, aducând, în acest sens, contribuții mai mult sau mai puțin valoroase. Complexitatea fenomenului în discuție a fost elucidat de Titus Moiescu, care a sesizat existența câtorva direcții de manifestare a creației corale religioase:

1. Prelucrarea armonică sau polifonică a melosului bizantin și de tradiție bizantină, a cântării psaltice chrysanthice;
2. Creația originală a compozitorilor în stil și formă psaltică;
3. Creația originală a compozitorilor, străină de stilul și modalismul psaltic;
4. Creația corală religioasă cu acompaniament instrumental, în stil sau străină de stilul psaltic;
5. Împrumuturi și prelucrări corale ale unor creații din literatura muzicală occidentală, aparținând altor culte [3, 127].

Cât privește prima direcție, legată de prelucrarea vechii monodii bizantine și a celei de tradiție bizantină, putem afirma că, din cauza absenței transcrierilor acestora în notație liniară, a devenit inaccesibilă pentru mulți compozitori și, de aceea, a fost abordată și valorificată mai puțin. Mult mai valorificată ne apare *monodia chrysanthică* a secolelor XIX-XX. Aceste cântări liturgice au fost prelucrate și armonizate de continuatorii lui Dumitru G. Kiriac: Gheorghe Cucu, Ioan D. Petrescu, Nicolae Lungu ș.a.

În prelucrările lor corale, acești compozitori au păstrat specificul melosului bizantin, contribuind la edificarea unui stil coral caracteristic ortodoxiei românești. Intervenția lor creatoare s-a manifestat, însă, în înveșmântarea armonică și în travaliul polifonic al cântărilor, prin adoptarea unui stil *imitativ* sau *fugato*, în funcție de momentul și durata execuției cântărilor în cadrul oficiului liturgic.

Procesul în discuție a cunoscut două direcții de desfășurare clar delimitate: întocmirea cărților de cântări prin transcrierea diferitelor melodii, coruri autohtone și străine [și] compunerea unor lucrări originale pe textele liturgice și biblice. Întocmitorul de cărți trebuia să compună, să armonizeze, însă, de cele mai multe ori, acest lucru era realizat de mai mulți compozitori care se asociau.

Astfel, un grup similar au alcătuit compozitorii Gavriil Musicescu, Grigorie I. Gheorghiu și George Dima, care, din însărcinarea episcopului Melchisedec, s-au angajat să transpună întregul repertoriu psaltic pe note liniare; la Sibiu, George Dima a colaborat cu Dimitrie Cunțan.

Printre compozitorii care s-au ocupat de transcrierea, compunerea și întocmirea cărților de cântări, menționăm pe Ioan Cartu, Ștefan Popescu, Teodor Georgescu, Gheorghe Burada, Silvestru Morariu Andreevici, Dimitrie Cunțan ș.a.

Contribuțiile lui Visarion la introducerea cântării corale armonice la români prin *Așezământul coral* (care consta în importarea stilului coral petersburghez în a doua jumătate a secolului al XIX-lea), dar și influențele pregnante din Vest (manifestate prin încercările catolicilor de a introduce muzica gregoriană în Transilvania, prin interesul acordat de către compozitorii români, aflați în mediul culturii muzicale occidentale, pentru muzica lui Palestrina și pentru tehnicile de compoziție caracteristice muzicii universale) au deschis, după cum am menționat, o nouă epocă în evoluția artei muzicale. Astfel, s-au conturat trei direcții fundamentale pe care au mers compozitorii români, racordându-se la cultura europeană modernă:

1. Direcția bizantină autohtonă de natură vocală și monodică. În cadrul ei s-a produs interferența elementelor de cultură muzicală paleo-bizantină cu elemente de cultură medio-bizantină românească

(*Pripealele lui Filotei* de la Cozia, creațiile compozitorilor *Școlii de la Putna*);

2. Direcția armonizării corale rusești (după modelul și stilul rusesc) a adus reforme esențiale în evoluția artei corale românești. Începând cu Gavriil Musicescu, a cărui creație religioasă poate fi considerată ca treaptă a sincronizării la nivelul artei universale, fără de care e de neconceput o artă componistică de anvergură și rezonanță, acest stil a fost reprezentat, mai puțin nuanțat, și în creațiile compozitorilor George Dima, Gavriil Musicescu, Teodor Teodorescu, Timotei Popovici, Augustin Bena și Sabin Drăgoi (*Liturghia Sfântului Ioan Gură de Aur pentru cor bărbătesc* a acestui ultim creator a fost compusă într-un stil apropiat de cel ceaikovskian);

3. În cadrul celei de a treia direcții are loc împrumutul contrapunctului palestrinian (această direcție coexistând cu elemente ale intonațiilor bizantine, lansată de D. G. Kiriac prin revoluționara *Liturghie psaltică*, o lucrare plină de smerenie, scrisă de un maestru al compoziției corale). Elena Ursu consemnează că „era firesc ca muzicianul [D. G. Kiriac] să evite [în această lucrare] atât formele de manifestare corală spectaculară (ca în arta liturgică rusă sau de filiație rusă și ca în arta liturgică occidentală post-palestriniană), cât și trăsăturile orientale ale melodicii bizantine“ [4, p. 34].

Referitor la căile de evoluție a muzicii religioase din această perioadă putem afirma că unii compozitori au acceptat calea armonizării monodiei psaltice existente, alții au creat muzică în spiritul și ethosul acesteia, iar alții au compus muzică religioasă pentru cult sau pentru concert, în afara melosului psaltic. În toate aceste trei direcții au fost realizate lucrări mai mult sau mai puțin valoroase.

Un interes aparte prezintă *Cântările bisericești* (o primă încercare de transcriere a vechilor melodii de circulație în bisericile ortodoxe din Transilvania), *Colecția de cântări funebre* (armonizate cu păstrarea specificului național) și *Liturghia* elaborate de Dimitrie Cunțan; *Cântările* publicate de Alexandru Podoleanu și Gheorghe Mugur, care au compus două liturghii și un *Serviciu complet pentru cununie*; *Cântările Sfintei Liturghii* de Isidor Vorobchievici și corurile *M-am pogorât din cer de sus* și *Era la ora șase* de Gheorghe Mandicevski.

Liturghia pentru trei voci egale de Gheorghe Ștefănescu se distinge prin simplitate și cantabilitate, iar lucrările religioase ale lui Ciprian Porumbescu (*Prohodul Domnului din Vinerea Mare*, *Adusu-mi-am aminte*, *Condacul Maicii Domnului*) sunt pătrunse de o forță enormă de comunicare, transmisă prin cantabilitatea expunerii muzicale.

Mergând pe linia cuceririlor clasice, George Dima a valorificat spiritul arhaic al muzicii vechi bisericești (cu rezonanțe folclorice) în irmoase, imnuri, în *Liturghia Sf. Ioan Chrisostom în sol major* și în cântări funebre. Trăsăturile de bază ale muzicii acestui compozitor constau în relevarea trăirilor sufletești, a dispoziției umane mereu fluctuantă, a problemelor globale ale omenirii, trecute prin filtrul propriilor trăiri.

Expresia sublimă a concepției contrapunctice este redată în lucrările sale funebre (*Cântece funebre*). Discursul sonic al acestor creații este pătruns de modern; procedeele de factură neoromantică fiind relevante. În acest caz remarcăm prezența frazelor melodice alcătuite din intervale mai puțin comune, a salturilor neașteptate, a pasajelor de virtuositate (coloratură), de linearism, a procedeelelor mai complexe, cum ar fi, *fugato*.

Chiar dacă muzica religioasă a lui George Dima trădează un spirit romantic german, compozitorul a știut să asimileze aceste influențe; procedee caracteristice creațiilor vocal-instrumentale ale lui J. S. Bach și G. F. Händel au fost preluate și tratate într-o viziune componistică contemporană individuală.

Adusă de Arhimandritul Visarion, cântarea corală armonică a fost valorificată prodigios în creația lui Gavriil Musicescu (influențat de creațiile de acest gen ale compozitorilor ruși).

Deși tehnica corală a lui Gavriil Musicescu este marcată de structuri omofone, în muzica sa bisericească, observăm intenții de tratare contrapunctică. În lucrările sale corale bisericești, compozitorul dovedește simplitate în stil și seninătate în expresie, în prima ediție a *Imnurilor Sfintei Liturghii* (1885), introducând acompaniament de pian. Chiar dacă nu s-au ridicat la nivelul componistic cel mai înalt, fiecare dintre lucrările lui Gavriil Musicescu prezintă o valoare incontestabilă. Printre ele, menționăm:

Imnul Heruvic, Axionul la Adormirea Maicii Domnului, Axionul la Buna Vestire, rugăciunea Sub mistivirea Ta. Gavriil Musicescu a creat și publicat șase Liturghii.

Stilul coral capătă amploare în concertul coral, prezent în creația lui Gavriil Musicescu, George Ștefănescu, Gheorghe I. Mugur, George Dima ș.a.

Figura cea mai reprezentativă, în acest sens, este Gavriil Musicescu, căruia îi aparțin cinci concerte corale: *Concert la Nașterea Domnului, Concert la Învierea Domnului, Concert la Râul Vavilonului, Concert Nr. 1 și Concert nr. 2.* Primele trei concerte sunt prelucrări corale (semnate de Degtiariov), iar ultimele două sunt creații originale.

În evoluția muzicii religioase românești, Gavriil Musicescu deține câteva priorități: a) a realizat primele transcrieri în notație liniară a muzicii psaltice tradiționale românești; am putea spune chiar că aceste transcrieri se situează pe primul loc în întreg ortodoxismul răsăritean, Musicescu acordând transcrierilor un rol didactic și practic de strană; b) a compus muzica primei *Liturghii arhieresti*, unică în întreg repertoriul bisericesc (1870); c) a pus la dispoziția școlărilor și celor de la sate prima *Liturghie în unison* (1885).

Un alt compozitor, interesat de „gamele vechi bisericești“, a fost Eusebie Mandicevschi. El este autorul a douăsprezece Liturghii, scrise până în anul 1909 (constituind o moștenire impresionantă), dintre care șase sunt scrise cu text românesc, două cu text grecesc (a IV-a și a XII-a), una cu text românesc și grecesc (I-a) și trei cu text românesc și slavon (a IX-a, a X-a și a XI-a). Cea dintâi Liturghie a fost concepută „în vechi game bisericești“, în dezvoltarea căreia sesizăm „parfumul“ vechii cântări psaltice (ca în *Tatăl nostru*, de exemplu). Reușita acestei *Liturghii* se datorează sonorității bogate și echilibrului relațiilor funcționale armonice.

În elaborările sale componistice, Eusebie Mandicevschi a acordat prioritate aspectului estetic într-o conexiune armonioasă cu cel religios. Eusebie Mandicevschi a fost adânc emoționat de „vechile game bisericești“, sperând în crearea unei muzici originale bisericești prin prisma exploatarea unor forme noi de expunere. Astfel, o atenție deosebită a acordat stilului contrapunctic pe care îl considera adecvat cu seriozitatea și măreția acțiunilor bisericești.

Sinteza melosului psaltic și a cântării corale armonice și polifonice a fost înfăptuită de Dumitru G. Kiriac, care a introdus lucrări proprii de muzică psaltică (aranjate pentru cor) în repertoriul *Capetei Române* din Paris, pe care o dirija. Dumitru G. Kiriac urmărea scopul simplificării și purificării melodiilor bisericești și, mai apoi, armonizarea unora dintre ele. Viziunile lui duceau spre „crearea unei muzici corale religioase moderne, în caracterul vechii muzici bisericești (...), potrivite cu cerința și gustul poporului“ [5, p. 245].

Astfel, prin exemplul lui Dumitru G. Kiriac, s-a conturat tendința de a se crea o muzică corală modernă în stilul vechii muzici bisericești. Aceste principii, legate de revigorarea filonului psaltic și modernizarea lui au fost realizate magistral în *Liturghia psaltică* a lui Dumitru G. Kiriac, în care conceptul de revenire la sorgintea neamului nostru românesc este evident.

În această inițiativă convingătoare, Dumitru G. Kiriac a fost urmat de Gheorghe Cucu, Ioan D. Chirescu, Ioana Ghica-Comănești, Nicolae Lungu, Theodor Theodorescu, Paul Constantinescu, Constantin Baci, Mihail Berezovschi, Mihail Bârcă, Ioan Runcu ș. a.

În concluzie, afirmăm că în a doua jumătate a secolului al XIX-lea și în prima jumătate a secolului al XX-lea, muzica corală religioasă a cunoscut un grad înalt de manifestare. Dacă, la început, a fost utilizată doar în cadrul oficiului liturgic, mai târziu, ea cunoaște o înflorire intensă, încadrându-se în trei curente distincte: creație înscrisă pe linia armonică rusească; creație națională neutră, omofonopolifonică de factură universală; creație națională de esență orientală, în sensul cultivării unor melodii tipice ritualului bisericii române. Astfel, prima generație de creatori sunt cei care, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, au valorificat miniatura corală religioasă [6, p. 75-77]. Acești compozitori au adoptat stilul armonic tonal, non-vocalizant, fără dezvoltări tematice și complexități ritmice (Alexandru Flechtenmacher, Ciprian Porumbescu, Eduard Wachmann etc., fiecare compunând una sau mai multe liturghii). Compozitorii din cea de a doua generație au variat stilurile muzicii corale religioase,

dezvoltându-le și amplificându-le. În creațiile lor sesizăm îmbinarea armoniei cu polifonia (Dumitru G. Kiriac, Gavriil Musicescu, Titus Cerni, George Dima, Eusebie Mandicevski, Theodor Theodorescu). Cea de a treia generație a continuat „modelul“ de exprimare a lui Dumitru G. Kiriac, sintetizând individual armonicul cu polifonicul, predominant fiind elementul modal, caracteristic monodiilor psaltice prelucrate (Gheorghe Cucu, Sabin Drăgoi, Theodor Theodorescu ș.a.).

Referințe bibliografice

1. BARBU-BUCUR, S. *Cultura muzicală de tradiție bizantină pe teritoriul României în secolul XVIII și începutul secolului XIX și aportul original al culturii autohtone*. București: Editura Muzicală, 1989.
2. CIOBANU, GH. *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*. București: Editura Muzicală, vol. I, 1974.
3. MOISESCU, T. Creația corală religioasă. În: *Revista Muzica*, nr. 2, 1994.
4. URSU, E. Orizontul sacrului în muzica românească. Continuitate și creativitate. În: *Revista Muzica*, nr. 1, 1996.
5. COSMA, O. L. *Hronicul muzicii românești*. București: Editura Muzicală, vol. VII, 1986.
6. MOISESCU, T. *Muzica bizantină în Evul Mediu românesc*. Schița unei eventuale istorii a acestei străvechi arte. București: Editura Academiei Române, 1995.