

## STUDII

### Muzica religioasă în creația lui Paul Constantinescu

#### Vasile Vasile

Paul Constantinescu face parte din generația de muzicieni care nu făcea **nici o distincție, nici o delimitare, între muzica religioasă și nereligioasă**, această dihotomie fiind introdusă de ideologia comunistă, promotoare a ateismului, pentru a o condamna și exclude pe cea dintâi.

În timpul uceniciei sale școlare de la liceul *Sfântul Petru și Pavel* din Ploiești el poate trece cu ușurință la biserica învecinată liceului, unde descoperă o altă lume. Așa se face că școlarul sânguinos **și-a însușit încă din această vreme cântarea bisericească ortodoxă**, care va governa nu numai debutul său componistic dar și înregistrarea primei lucrări instrumentale românești inspirată din melosul de sorginte bizantină.

Chiar tatăl său luase contact cu muzica bisericească cultivată de corul Mitropoliei din Iași, cum mărturisește compozitorul într-o autobiografie versificată: „La Musicescu-n cor a dat cu nasu” și continuându-și reamintirea legăturilor cu muzica bisericească cu cealaltă destăinuire: „mă fac rudă cu Anton Pann”, strămoșii lui fiind din Slivenul eminentului psalt.

Până la el cântarea de strănă străbună trecuse doar pragul muzicii corale, prin frontul de compozitori care au militat pentru dezvoltarea creației multivocale cu tematică religioasă, de cult, sau ocazională, bazată însă în primul rând pe tradițiile bizantine nu numai perpetuate dar și dezvoltate în Țările

Române, aflate sub jurisdicția bisericească a Constantinopolului.

Cele *Două studii în stil bizantin*, „cioplite în piatră” – cum le aprecia Mihail Jora în 1940 - dateate și localizate 10 mai 1929, Ploiești, prezentate și tipărite la Praga de Societatea Compozitorilor Români și apoi la București, în 1977.



Partitura tipărită cu cele *Două studii în stil bizantin* reprezintă **faza primei încercări nu numai a lui Paul Constantinescu dar și a componisticii românești** de abordare în muzica instrumentală a melosului de factură bizantină (lucrarea este destinată unui trio de coarde: vioară, violă și violoncel).

Deși primită cu unele rezerve (determinate în primul rând de depășirea vechiului prag), lucrarea trădează un puternic crez al tânărului artist, crez pe care-l urmărește cu

consecvență până la lucrările ce afirmă în cultura europeană această formă de spiritualitate precum și cunoașterea pieselor reprezentative ale genului, dintre care el selectează acea pagină superbă trecută prin mâna lui Macarie Ieromonahul - *Stricat-ai cu crucea Ta moartea* – elementul melodic de bază al celui de-al doilea studiu în stil bizantin.

Cine or fi fiind cântăreții sau preoții ploieșteni, care au vegheat la **însușirea acestui repertoriu muzical** de către fiul farmacistului stabilit în oraș, Alexandru Constantinescu, ademenit deopotrivă și de chemările muzicii și ale teatrului?

Dacă în componistică, așa cum singur va declara în *Rampa* din 14 octombrie 1935, - a "dibuit aproape singur", orientându-se spre cele două filoane aurifere ale muzicii noastre, cea populară și cea bizantină, inițierea în muzica religioasă ortodoxă trebuie să se fi făcut sub autoritatea unuia, sau a unor preoți - cum singur ne lasă a înțelege, de altfel, în aceeași declarație, dar în termeni foarte vagi.

Cert este faptul că **zona prahoveană devenise o puternică vatră a muzicii bizantine**, aici activând psalți de dimensiunea lui Ioniță Stoicescu – Logofetelul, Neofit Ivanovici, sau Varlaam Barancescu, primul dascăl al lui Gheorghe Ucenescu, de la care au rămas în zestrea Mănăstirii Sinaia, prețioase documente muzicale, prezentate recent în revista *Muzica*,<sup>1</sup> două ajunse la comunitățile românești din Muntele Athos și prezentate amănunțit în 2007<sup>2</sup> și 2008<sup>3</sup>.

La schitul Roșioara ar fi trebuit să-și doarmă somnul de veci Anton Pann, dacă s-ar fi respectat dorința ilustrului psalt, dascăl, exighisitor, românitor de cântări bisericești și tipograf muzical, cum l-am prezentat recent<sup>4</sup>. Fondurile arhivistice prahovene, monastice sau de stat păstrează numeroase manuscrise, dovezi peremptorii ale unei puternice vieți muzicale liturgice, manuscrise prezentate în două lucrări de doctorat, puse la dispoziția celor interesați, aparținând ieromonahului Mihail Harbuzaru<sup>5</sup> și lui Alexandru Bădulescu<sup>6</sup>.

Amintirile muzicianului, citate de Vasile Tomescu, privind studierea psaltichiei „după un tratat de Nifon Ploieșteanu, un altul de Popescu – Pasărea și unul mai vechi de Anton Pann”, deși a ajuns la „neputința să trec de ftoale”<sup>7</sup>,

trebuie preluate cu rezerva serioasei autoexigențe față de inițierea în domeniul muzicii bizantine, fondul documentar rămas de la el trădând numeroase transcrieri din notația psaltică în cea guidonică.

Legăturile cu universul autorului *Bazului teoretic și practic al muzicii bisericești* erau mai vechi dacă ținem seama de descendența sa „din stirpe sliveană”, cum se exprimă Vasile Tomescu, strămoșii compozitorului ploieștean numărându-se și ei printre cei care au emigrat în nordul Dunării din cauza persecuțiilor otomane, dar și de climatul antonpannesc de la liceul ploieștean *Sfântul Petru și Pavel*, întreținut de profesorul de limba română, Gheorghe Zagoriț. „Și poate că printre colegii de clasă, Constantinescu A. Paul avea să simtă cândva pătrunzându-i în suflet acest îndemn adresat «Către cei ce cu dragoste urmează la știința muzicii bisericești – *Prefața la Irmologhion sau Catavasier*, 1846, p. VII: Și voi cu învățătura / Și cu fapta și cu gura/ Să dați pildă omenimei/ Că Patria noastră muma/ Mult a dorit până acum/ Și-ai ei fii ca nații alte/ Să crească cu științi nalte/ Și să laude la lume/ Cu româna al ei nume»<sup>8</sup>.

**Lucrările de debut** în componistica muzicală a lui Paul Constantinescu reprezintă **cea mai îndepărtată formă de utilizare a melodicii bizantine**, cronologic, după cele *Două studii în stil bizantin* urmând lucrările cultice propriu-zise, cele ce pot fi considerate prelungiri ale slujbei liturgice – concertul - chinonic - și cele care se integrează în forma complexă, oratorială, între ele situându-se și celelalte alte două lucrări instrumentale: *Sonata bizantină* pentru violoncel sau vioară solo și *Variațiuni libere asupra unei melodii bizantine din secolul al XIII-lea* pentru pian și violoncel și o altă versiune pentru orchestră, publicată la Viena. De altfel și cele *Două studii* au fost tipărite tot în străinătate, la Praga, după ce o formație camerală le dăduse viață. *Sonatei bizantine* i-au dat viață violistul Wilhelm Georg Berger, în 1966 și violoncelistul Cătălin Ilea, care ne-a lăsat o versiune discografică a partiturii tipărite de Editura muzicală, în 1967.

Același biograf, Vasile Tomescu evidențiază faptul că etnomuzicologul Constantin Brăiloiu „a sesizat importanța

inovatoare a lucrării, văzând totodată înainte: «D. Paul Constantinescu ne-a apărut cu cele *Două studii în stil bizantin* nu numai ca un bun cunoscător al muzicii noastre bisericești, dar și ca un abil mânuitor al procedeelelor contrapunctice și ca unul ce a găsit haina în care trebuie îmbrăcate aceste melodii. Dacă maestrul Kiriac a deschis drum în muzica corală liturgică prin *Liturghia bizantină*, pe Paul Constantinescu îl vedem croindu-și singur drum în muzica instrumentală, prin tratarea la instrumente a frumoaselor teme din cântarea noastră bisericească».

Înainte de a urmări universul creației prin anumite forme de valorificare a melodicii bizantine, trebuie subliniat faptul că Paul Constantinescu **era un credincios**. Toți cei care l-au cunoscut confirmă aceasta, dacă mai era nevoie, fiindcă însăși creația sa o dovedește cu prisosință, compozitorul neutilizând izvorul bizantin numai din motive creatoare și estetice, ci și din depline convingeri religioase. În plus muzicianul a fost o vreme îndelungată dirijor al corului bisericii *Sfântul Visarion* din București, unde se vedea un trăitor al valorilor liturghiei, după ce dăduse viață unor pagini reprezentative din literatura religioasă occidentală în fruntea corului bisericii catolice din Ploiești, fiind citate printre lucrările abordate misse de Beethoven, Mozart (*Missa încoronării*), Schubert, Haydn (*Paukenmesse*) etc.

O altă confirmare o găsim în **crezul său artistic**, exprimat în 1936: „Muzica este o taină, credința este taină, iar muzica este credință, trebuie să crezi ca să-i poți simți binefacerea, necredinciosul nu-i poate împărtăși darul. Omul care crede o simte cum pricepe vorba pentru că ea nu e vorbă și o are aproape de inimă, nu o pricepe dar o intuiește, îi vede puterea și expresia ei muzicală, care nu poate fi totuși nici pământ, nici soare, nici apă, nici foc, nici rău nici bun: sau poate fi toate deodată”<sup>10</sup>.

La atitudinea sa credincioasă, de asociere insolită a credinței cu muzica se adaugă și faptul că a devenit de tânăr **un bun cunoscător și admirator fără rezerve al muzicii ortodoxe**, inclusiv al notației psaltice, în care vedea o formă superioară de consemnare a muzicii, căci scria în însemnările

sale din 1937, rezultate după parcurgerea unei vaste literaturi muzicale propriu-zise și teoretice aparținând unor străluciți reprezentanți ai muzicii bizantine din țara noastră (Macarie Ieromonahul, Anton Pann, Dimitrie Suceveanu, Ion Popescu - Pasărea, I. D. Petrescu) sau europeni de talia lui Egon Wellesz, I. B. Rebours sau B. A. Bourgault - Ducoudray: „În muzica psaltică, fiind pur melodică, neadmițând ca simultaneitate decât pedala (isonul), notația a căpătat și ea un sens pur melodic, care nu constă în notarea parțială a sunetului fix, ci, din contră, în însemnarea a ceea ce este cu adevărat muzică, expresia muzicală, relația sonoră, adică a intervalului. Intervalul e exprimat în notația apuseană prin încadrarea lui între două sunete, aici se exprimă printr-un singur semn, care conține în sine interval, durată, expresie și chiar modul de redare, de execuție. Muzica nu constă în sunete separate, *do*, *re*, *mi* etc, ci în relația sonoră de la *do* la *re*, sau de la *re* la *mi* etc, care conține în sine o viață, o expresie; bizantinii au notat tocmai această viață, această expresie: oligon, petasti, kentemata, epistrof etc nu înseamnă sunete ci relații, ca de exemplu *sări* sau *coboară* un semiton, două tonuri etc.”

Muzicianul sesiza faptul că „chiar scările curate ale muzicii bizantine au fost în timp influențate și s-au amestecat cu cromaticele și enarmonicele orientale, iar interpretarea pompoasă, simplă și limpede a cântărilor a început să fie cu ifos de Țarigrad”. Criticul german Hans Böhm găsea în oratoriile lui Paul Constantinescu „picături de ulei persan”.

Aflăm aici motivul pentru care muzicianul român se va adresa unor izvoare vechi, luându-și de partener pe eminentul bizantinolog al timpului, recunoscut ca atare la acea vreme, preotul I. D. Petrescu.

Crezul său artistic – mărturisit unui gazetar în 1939 – va fi urmat cu o consecvență exemplară: „Muzica noastră de astăzi trebuie să se bazeze pe specificul național al muzicii noastre populare și bisericești care este integrată de secole spiritului nostru”<sup>11</sup>.

Prin George Breazul, tânărului compozitor i se deschid porțile spre ceea ce am putea numi **folclorul religios**: cântece de stea, colinde, *Vicleim* etc. Este amintit manuscrisul *Mistere*,

*Irozii sau Vicleimul*, provenind „de la clasa de *Enciclopedia muzicii* a profesorului Breazul”, care „l-a stimulat pentru compararea materialului cules, cu variantele clasice ale folclorului nostru (Anton Pann, Gheorghe Cucu)”, drama populară împreună cu diferite culegeri de colinde, furnizând-i material pentru *Oratoriul bizantin de Crăciun – Nașterea Domnului*. Din acest manuscris, fructificat inițial de Vasile Tomescu aflăm prețuirea pe care o acorda Paul Constantinescu piesei populare muzical – dramatice: „*Vicleimul* este la noi ceea ce în apus au fost așa numitele sacre rapprezentazioni (...) practicându-se de către cete ambulante, care intră din casă în casă și reprezintă piesa, fără scenă și fără decor, ci numai costumat, recitând și cântând versurile așa cum au fost apucate din bătrâni în cea mai mare parte adunate și fixate în broșuri”, amintind pe cea a lui Anton Pann, publicată în 1831 – *Versuri musicești ce se cântă la Nașterea Mântuitorului nostru Iisus Hristos și în alte sărbători ale anului*. „Dacă versurile au fost fixate – continuă manuscrisul - apoi de melodiile cântărilor nu prea s-a interesat nimeni până acum și ele s-au transmis oral, așadar supuse la diferite modificări, foarte multe din ele au dispărut sau schimbându-și cuvintele, au trecut drept cântări de stea, colinde etc.”<sup>12</sup>

De vreme ce nu se referă la ele, deducem că nu cunoștea la acea vreme culegerile profesorilor săi, George Breazul – *Vicleimul* – 1934 (care considera piesa „joc sfânt popular”, deoarece subiectul este de obârșie evanghelică și tratarea este în spiritul biblic, manifestarea reprezentând o variantă populară a dramei uciderii de către Irod a celor 14.000 de prunci, ucigașul crezând că astfel va scăpa de „concurrentul” său)<sup>13</sup> și Constantin Brăiloiu - *Vicleiul din Târgu – Jiu* – 1936 – în care sunt consemnate trei versiuni, mai „voltairiene”, ale piesei cu melodiile notate sinoptic<sup>14</sup>, dar compozitorul găsește drama populară în zona prahoveană: „E de mirare – citim în manuscrisul amintit și de Vasile Tomescu<sup>15</sup> - cum s-a menținut la Ploiești și în câteva sate dimprejur în strânsă legătură cu el, unde am cules cântecele într-o regiune în care este dispărut complet; însă și aici rămânând mai mult pe seama copiilor care îl numesc *Stea* (spre deosebire de *Vicleimul* făcut de flăcăi)”,

muzicianul reconstituind nu numai personajele piesei dar și principalele numere muzicale. În ele descoperă elemente de mare expresivitate pentru pagini memorabile din *Oratoriul bizantin de Crăciun* cum ar fi *O, Iroade, împărate*.

**Atracția colindei ca gen expresiv al muzicii românești** se simte încă în perioada uceniciei, ilustrată de un caiet de contrapunct, datat în 1930, investigat de Stelian Ionașcu<sup>16</sup> și de Sanda Hîrlav Maistorovici<sup>17</sup>, care au identificat în el nu numai teme de polifonie, mai multe teme de coral, canoane, psalmi, dar și mai multe colinde, analizate de primul cercetător: *Dimineața lui Crăciunu*, *Cetiniță*, *cetioară*, *Nunta din Cana Galileii*, *D-ale cui aceste case*, *Colindă de Sf. Vasile*, *la te scoală tu domn bunu*, amintite și în recentul *Dicționar de muzică bisericească românească*<sup>18</sup>.

*Colindă – Dimineața lui Crăciunu* – din culegerea lui Tiberiu Brediceanu - și *Strigare la stea*, din culegerea lui George Breazul se găsesc în mai multe manuscrise autografe de la Uniunea Compozitorilor și au fost publicate în variante corale și pianistice, inventariate și descrise de Sanda Hîrlav Maistorovici în serialul consacrat operei lui Paul Constantinescu<sup>19</sup>.

Investigația sistematică și convingătoare a Doamnei Sanda Hîrlav Maistorovici a dus la descoperirea altor două colinde inedite, ale căror manuscrise se găsesc tot în fondul Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor: *Ce stai murg legat* – pentru voce (alternativ tenor și bas) și pian și *Tatăl nostru bunu* – pentru două voci și pian, ambele din colecția lui George Breazul<sup>20</sup>, cum precizează Vasile Tomescu, muzicologul care amintește printre cele patru lieduri pe versuri de Radu Gyr colinda *La poartă la Ștefan Vodă*, „o prelucrare poetică și muzicală deopotrivă a piesei nr. 46 din *Colinde* culese de G. Breazul”<sup>21</sup>.

Dar colinda ca principal gen al spiritualității creștine românești îl cucerise pe Paul Constantinescu la fel cum îl cucerise pe Sabin Drăgoi, *Simfonieta* sa deschizându-se cu tema din colinda intitulată *Urare de Anul Nou*, extrasă din



culegerea lui Gheorghe Cucu – *200 Colinde populare*, al cărei text trimite la tematica mitică, dragă compozitorului - *Miorița*: „Pe vale, pe vale / Spre Soare-răsare / Vouă vi se pare / Că vouă vă vine / Tot turme de oi... Partea secundă este dominată de *Colinda de Crăciun* nr. 2 din culegerea citată a lui Gheorghe Cucu.

Virtuțile genului îl ademeniseră încă în *Suita Românească* din 1931 – dirijată pe rând de Mihail Jora, de Ion Nonna Otescu și de Ionel Perlea - prima parte fiind dominată de un colind, în lucrare putându-se descoperi influența lui Sabin Drăgoi cu *Divertismentul rustic*.

Nu uităm că Geo Bogza, cel care-l propunea pe muzician pentru a deveni membru corespondent al Academiei Române, îl proiecta pe muzician și *Triplul său concert pentru vioară, violoncel, pian și orchestră* în lumea colindei și a lui Eminescu: „Colinde, colinde! / E vreme colindelor / Căci gheața se-ntinde / Asemeni oglinzelor./ Și tremură brazii / Mișcând rămurelele, / Căci noaptea de azi-l / Când scânteie stelele./ Se bucur copiii, / Copii și fetele, / De dragul Mariei / Își piaptănă pletele./ De dragul Mariei Și-a Mântuitorului / Lucește pe ceruri / O stea călătorului...” Excepționala lucrare este menită „să emoționeze multe generații de români și multe neamuri ale pământului”<sup>22</sup>.

De asemenea, în lucrarea citată a preotului Stelian Ionașcu este menționată cântarea de la litie, extinsă și în alte momente ale serviciilor bisericești *Bogații au sărăcit* – o fugă la două voci - iar într-o autobiografie sunt citate din anii studenției un heruvic, un chinonic și acatistul Sfântului Basarabov, ultimul pe versurile lui Sandu Tudor, „în stil bisericesc quasi psaltic”.

În aceeași epocă este datat un imn *heruvic*, diferit de cel din *Liturghia psaltică*, nu numai prin tonalitate (*mi minor*, față de *do minor*), dar mai ales prin substanța melodică specific bizantină din cel de-al II – lea, în cel dintâi remarcându-se un *bas ostinat*, (precizat în titlu), dublat apoi de transpunerea celei motivice la tenor, procedeul împreună cu materialul tematic revenind în prima piesă a *Liturghiei* – *Doamne miluiește* - cum semnalează și Stelian Ionașcu<sup>23</sup>



### Manuscrisul *Heruvicului* din 1930

Autorul nemuritorului poem coral *Miorița* este atras, cum a fost de altfel atras și George Enescu de **Legenda Mănăstirii Argeș**, în 1936 semnând manuscrisul păstrat în biblioteca Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor – F(onduri) S(peciale) – Paul Constantinescu, nr. 2686 – manuscris prezentat succint de catalogul citat<sup>24</sup>.



Manuscrisul cuprinde: Corul copiilor, Corul preoților și Corul de jale al zidarilor, cel al preoților fiind în stilul melodicii colindei.



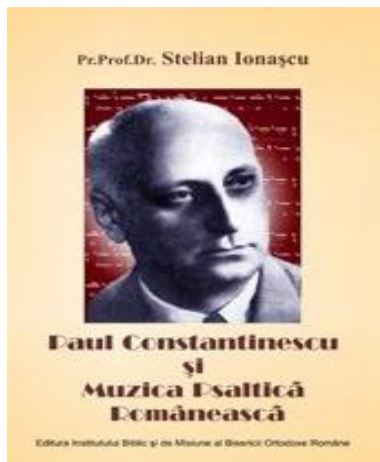
Corul preoților din *Legenda Mănăstirii Argeș*  
(*Meșterul Manole*) - 1936

Principalul monografist al compozitorului amintește despre o lucrare din anul 1937, intitulată *Aclamații imperiale din Bizanț*, pentru cor, în stil vechi de Constantin Porfirogenetul, cu acompaniament de suflători de alamă, despre care nu se știe nimic<sup>25</sup>.

Propensiunea muzicianului pentru izvoarele vechi ale muzicii românești echivala cu investigarea trecutului artistic național, cu scoaterea la iveală a unor „documente și monumente de o importanță covârșitoare pentru istoria și evoluția culturii românești și a le transmite apoi posterității”<sup>26</sup> și nu poate fi uitat faptul evident în capodopera sa *Miorița*: Paul Constantinescu apelează la trei versiuni diferite și expresive ale melodiei, subliniind și prin aceasta unitatea națională dublată de cea spirituală.

Dacă nu ar exista lucrarea amintită mai sus aparținând sigur perioadei ploieștene a compozitorului, am putea crede că orientarea compozitorului spre acest inepuizabil tezaur bizantin s-ar datora **contactelor cu specialiștii Academiei de muzică religioasă din București**, condusă de acel deschizător de drumuri în bizantinologie, din păcate apărător fanatic al concepțiilor europene despre muzica bizantină, I. D. Petrescu. Printre profesorii prestigioasei instituții, înființată prin grija celui

dintâi patriarh al Bisericii Ortodoxe Române, se număra și dascălul său de la Conservatorul de la București, Ștefan Popescu, absolvent al seminarului *Veniamin Costache* din Iași, autor al *Liturghiei mixte în stil bizantin*, prezentată la Paris și al *Liturghiei pe glasul VII*. Legăturile sale cu muzica bisericească se întăresc prin dobândirea calității de profesor al Academiei de muzică religioasă - explicată de Vasile Tomescu: „Grație renumelui pe care izbutise să și-l facă în calitate de dirijor al corului bisericii *Sfântul Visarion* din Capitală și desigur, de data aceasta sub oblăduirea profesorului Breazul, Paul Constantinescu s-a văzut numit, începând cu anul școlar 1935 – 1936”<sup>27</sup> - și întăresc orientarea sa spre acest gen de muzică. În realitate, **Paul Constantinescu descoperise tezaurul muzical bizantin și-i intuise bogatele valențe încă din perioada precedentă studiilor de la București**. În recenta lucrare consacrată acestei teme și compozitorului, tânărul cercetător, Stelian Ionașcu citează „munca minuțioasă a autorului care transcrie mai multe izvoare psaltice”, printre cele mai importante numărându-se *Doxastarul* lui Petre Efesiu, publicat la București, în anul 1820, *Idiomelarul* lui Suceveanu și lucrări ale lui Ion Popescu – Pasărea, Theodor Stupcanu, Dometie Ionescu<sup>28</sup>.



Coperta cărții părintelui Stelian Ionașcu –  
Paul Constantinescu și muzica psaltică românească

Prin întâlnirea cu I. D. Petrescu, tânărul muzician își va desăvârși cunoașterea patrimoniului muzical practicat de milenii în Biserica Ortodoxă. Legăturile sufletești foarte solide cu preotul I. D. Petrescu se vor extinde și în domeniul creației, reputatul bizantinolog oferindu-i material pentru viitoarele lucrări, printre ai căror interpreți se va număra.

Paul Constantinescu descoperise în acest inestimabil patrimoniu „țesături muzicale (tropi), combinații ritmice, culoare și etos, precum și forme fixe muzicale, care la un moment dat, așa cum cântecul gregorian a dat formele muzicale în muzica apuseană, să dea la noi alte forme noi pentru viitoarea noastră muzică cultă, dar aceasta este o problemă a viitorului”.

La data când scria aceste rânduri (septembrie 1937), într-adevăr problema aparținea Viitorului, dar nu celui foarte îndepărtat sau imprevizibil. Pentru aceasta încă mai avea nevoie de studierea fenomenelor, în măsura în care pregătirea sa i-o permitea. Găsește ajutoare în colegii săi de la instituția ce-și propunea revigorarea creației muzicale a Bisericii Ortodoxe, printre ei numărându-se I. Popescu Pasărea și Paraschiv Angelescu - acesta din urmă specializat în liturgică și imnologie - dar și în diferite lucrări de specialitate, începând cu *Irmologhionul* lui Macarie, tipărit la Viena, în 1823, până la recenta sinteză a preotului Petre Vintilescu - *Despre poezia imnografică din cărțile de ritual și cântări bisericești* - 1937.

Pentru *Sonata bizantină pentru violoncel (sau violă) solo* s-au făcut asocieri cu concepția și tehnica sonatei solistice a lui Bach. Trimitea spre aceasta și structurarea lucrării românești: *Praeludium, Passacaglia, Finale* și *Maestoso* dar și utilizarea unor tehnici proprii muzicii bizantine: însoțirea ductului melodic de isoane expresive, a stilurilor irmologic, stihiraric și papadic și a unor melisme specifice. Această asociere este dublată în cazul lucrării românești de cea cu glasul grav al protopsaltului din bisericile și mănăstirile noastre, căruia se adaugă din loc în loc, isonarii, răspândind același „simțământ de pace și de reculegere” de care vorbea Mihail Jora referindu-se la *Variațiunile libere pentru violoncel și pian pe o temă bizantină din secolul al XIII-lea*, piesă tipărită la Viena, de Universal Edition, în 1943, după ce fusese prezentată la sala Dalles de

Theodor Lupu și Constantin Silvestri. Cel dintâi a dat viață piesei în ambele versiuni: pentru violoncel și pian (partenerul fiind Constantin Silvestri) și pentru violoncel și orchestră, sub bagheta dirijorului Ionel Perlea. Compozitorul va reorchestra piesa în 1951, fiind prezentată de violonceliștii Cătălin Ilea, Alexandru Moroșanu și Szabo Geza sub bagheta celor trei șefi de orchestră Ludovic Bacs, Cristian Mandeal și Erwin Acel, în fruntea Orchestrei de Cameră a TVR, a Filarmonicii *Moldova* din Iași și a Filarmonicii din Oradea. În plus, compozitorul **sintetizează pentru prima dată concepte aparținând celor două lumi spirituale aparent ireconciliabile:** celor trei stiluri de bază ale cântării bizantine (*irmologic, stihiraric și papadic*) le corespund structurile numite *preludium, passacaglie și sarabandă*, elementul comun nelimitându-se doar la muzica propriu-zisă, ci convertind și termenii de mișcare, ce sunt și ei ordonați gradat, de la *moderato* = irmologic, prin *andante* = stihiraric, spre *maestoso* = papadic.

Această triplă osmoză creează adevărate porți de trecere dintre două modalități de a concepe muzica, modalități conturate și dezvoltate izolat una de alta, dar care în secolul al XX-lea încep să se descopere, să fie recunoscute și să-și dea mâna pentru a crea omului, indiferent de confesiunea căreia aparține, momente de comuniune veridică cu Frumosul, cu Binele, cu Dumnezeu.

Prin *Sonata bizantină* ca și prin *Variațiunile pentru violoncel și pian*, orchestrate apoi pentru violoncel și ansamblu instrumental, melosul de tradiție bizantină depășește total zona vocalului dar nu și pe cea a simțământului religios. Faptul își poate găsi un echivalent în prezența unei icoane superbe, dincolo de biserică, unde-i este locul de drept, într-o expoziție. Cele două icoane muzicale peste care și-a pus semnătura Paul Constantinescu, readuc în circuit elemente melodice arhaice, din secolul al XII-lea, dar rama și forma de prezentare aparțin vremurilor noastre, activitatea de restituire fiind deci dublă. Este vorba de antifoanele practicate în săptămâna Patimilor, *De trei ori tăgăduindu-Te, Petru* – din *Variațiunile libere pentru violoncel și pian* și *Ca orbul, din inimă strig Ție*, care și în această formă prezentată pe coardele vibrante ale violoncelului,

păstrează atmosfera cântărilor originale, în partea secundă (*Passacaglia*) din *Sonata bizantină*, tipărită la București, în 1967.

Lucrare capitală în domeniul muzicii de cult rămâne *Liturghia în stil psaltic*, terminată la 3 februarie 1936 și premiată de Patriarhia Română în 1938, interpretată de corul bisericii *Sfântul Visarion* și prezentată la Radio București, sub conducerea autorului și apoi la Cernăuți, de corul condus de Liviu Rusu, în decembrie 1940.

În pofida premierii de către autoritatea supremă ecleziastică românească și a elogierii lucrării de către muzicieni de talia lui Mihail Jora - care apreciază nu numai relevanța autorului dar și dragostea lui pentru acest domeniu al culturii noastre - și apoi de către Vasile Tomescu în monografia dedicată compozitorului la numai câțiva ani după dispariția sa prematură - a tipăririi ei în revista *Biserica Ortodoxă Română*, sub îngrijirea celor doi dirijori ai coralei patriarhale, preoții Iulian Cârstoiu și Constantin Drăgușin, lucrarea nu a reușit să se impună la dimensiunile meritelor ei artistice, religioase și culturale, la această vreme lucrarea circulând doar într-un extras din revista *Biserica Ortodoxă Română*<sup>29</sup>.

Mihail Jora aprecia într-o cronică din martie 1938 că „Liturghia în stil bizantin a dovedit nu numai cunoștințele acestui stil dar și dragostea și simțirea pentru această muzică”<sup>30</sup>.

De asemenea, se remarcă în cântările *Liturghiei în stil psaltic* împrumutarea în tratarea corală, a unor procedee specifice melodicii de factură bizantină: isonul, cântarea alternativă, cântarea în octave și la unison ș. a., procedee îmbinate cu cele caracteristice polifoniei apusene: canoane, imitații etc., bazate pe linii melodice ce respectă stilistica și expresivitatea ehurilor și genul cântării. *Liturghia în stil psaltic* se recomandă de la sine dirijorilor de coruri bisericești, pentru prezentarea fie în formă integrală, fie prin anumite momente liturgice, valoarea ei artistică excepțională, făcând din ea unul din piscurile românești ale genului. Dacă arhitectonic *Liturghia în stil psaltic* se apropie de structura missei catolice, o bună parte acelor opt piese, găsindu-și echivalențe în slujba catolică: *Kirie eleison*, *Sanctus*, *Benedictus*, *Agnus Dei*, din punctul de

vedere al substanței melodice ea se înscrie în matca bizantină. Compozitorul adaugă concertul liturgic bazat pe textul Psalmului 39 – *Ascultă, Doamne, rugăciunea mea*.

PSALMUL XXXIX Verset (13-14)  
~ CONCERT LITURGIC ~  
Papadic (Andante comodo)  
Traducere de:  
Pr. Vasile Radu și  
Valeriu Gălbănescu

As-cul-tă Doam-ne ru-gă-ciu-ne-a mea și  
ple-a-ai u-re-chea Ta la stri-gă-tul meu la  
stri-gă-tul meu și la la-cri-mi-le me-le

Solo (coro)  
As-cul-tă Doam-ne ru-gă-ciu-ne-a  
As-cul-tă Doam-ne ru-gă-ciu-ne-a mea  
Doam-ne-as-cul-tă ru-gă-ciu-ne-a, as-cul-tă ru-gă-ciu-ne-a mea și  
la a-min-te.

Concertul liturgic cu textul Psalmului XXXIX

Din punct de vedere stilistic și prin construcția melodică *Liturghia* se înscrie în matca ortodoxă, bizantină, la care face trimitere și titlul, prin psaltic înțelegându-se bizantin (din acest punct de vedere denumirea nu este cea mai fericită – chiar dacă fusese utilizat înaintea lui de D. G. Kiriak - termenul de *psaltic* nejustificându-se – notația fiind guidonică plurivocală). În plus notația psaltică este aplicată nu numai muzicii de cult, ci și celei laice, ea întâlnindu-se la cântece de lume, române, cântece patriotice, însuși actualul imn național circulând la începuturile sale în această notație, dar compozitorul folosește acest termen considerându-l sinonim cu bizantin, mai ales că ductul melodic al piesei provine din varianta în limba greacă. Pentru a dubla această accepție, compozitorul folosește termenii specifici muzicii bizantine: papadic – *Heruvicul*, *Pre*



*Tine Te lăudăm...; stihiraric – Sfinte Dumnezeule, Ca pre Împăratul, Răspunsurile.*

Octavian Lazăr Cosma menționează numele lui Paul Constantinescu printre cei care au definitivat *Liturghia în stil oriental* a lui D. G. Kiriac<sup>31</sup>. Principalelor momente liturgice corale (*Doamne miluiește* - de la ectenia mare și de la ectenia mică - *Sfinte Dumnezeule, Heruvic, Ca pre Împăratul, Răspunsurile mari, Pre Tine Te lăudăm, Axionul*) și concertul liturgic *Psalmul XXXIX*, pe textul tradus de preoții Vasile Radu și Gala Galaction sunt analizate în detalii de Stelian Ionașcu, dirijorul Corului Patriarhiei Române, în lucrarea citată.

Lucrarea reprezintă o treaptă superioară a muzicii de cult din țara noastră, înscriindu-se la loc de cinste într-un larg context, în care trebuie amintite liturghiile semnate de compozitorii ce aderă la ideea valorificării tezaurului bizantin în forme plurivocale: D. G. Kiriac, Gheorghe Cucu, unele dintre ele analizate cu alte ocazii: Teodor Teodorescu<sup>32</sup>, Gavriil Galinescu<sup>33</sup>, Ioan Chirescu, Nicolae Lungu etc. Paul Constantinescu îmbină într-o formă inedită și armonioasă stilul monodic al basului solist și apoi acompaniat de cor, cu structurile polifonice ale părții secunde și cu cea de motet ce se încheie cu refrenul *Aliluia*, ce parcurge și el trei etape: polifonic, armonic și unisonic.

Gestația lucrării este îndelungată, cel puțin parțială, unele file având precizat Viena, orașul studiilor sale, însemnat la 18 aprilie 1934 pe *Manuscrisul nr. 2703* din fondul special amintit și a beneficiat de Premiul Patriarhiei Române – 1938, prezentată în primă audiție sub bagheta compozitorului de corul bisericii Sfântul Visarion, la 16 aprilie 1938 (cum susține Stelian Ionașcu) sau în ajunul Crăciunului – 23 decembrie – 1940 (cum precizează Vasile Tomescu), deși va fi tipărită destul de târziu – 1983 de Editura Institutului Biblic – compozitorul nemaiputându-se bucura de eveniment. Cred că ambele date de prezentare a lucrării sunt corecte, doar că în prima este vorba despre o prezentare parțială – cum notează însuși compozitorul - în 1940 fiind posibilă prezentarea integrală.

Cele două manuscrise din fondul *Paul Constantinescu* din cadrul Bibliotecii Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor – cu

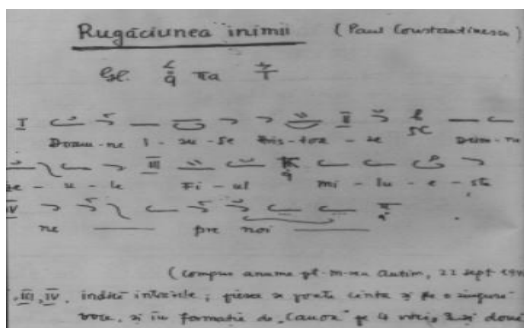
numerele 2700 și 2703 poartă menționarea mai multor ani: 1931; 1934 – *Ca pre Împăratul, Axionul*; 1935 – *Doamne miluiește, Heruvicul, Răspunsurile*; 1936 – *Pre Tine Te laudăm*, încheierea respectând normele tradiționale ale cântărilor bisericești: „Sfârșit și lui Dumnezeu Laudă, 3 II 1936, Paul Constantinescu”. *Psalmului* și părților *Liturghiei* se adaugă și alte lucrări corale bazate pe melos bizantin, cele mai multe păstrate în manuscrise: *Bogații au sărăcit* – o dezvoltare spre fugă la două voci a melodiei tradiționale, *Troparul tuturor sfinților* – *Cu sângiurile mucenicilor Tăi*, cor mixt destinat hramului mănăstirii *Antim*, *Hristos a înviat*, melodia tradițională pe glasul II, destinată unui cor de voci egale și care va reveni în *Oratoriul de Paști*, în versiunea refăcută integral de muzician după ruperea relațiilor cu I. D. Petrescu, cel care avea pretenția de a se considera coautor al primei versiuni a lucrării, versiune care se credea distrusă de Paul Constantinescu.



*Hristos a înviat* – glasul II, în versiune corală de Paul Constantinescu

Atracția cromatică a glasului II l-a determinat pe compozitor să găsească soluții antifonice și polifonice ale corului pentru trei voci egale: isoane, pedale, reluări ale unor tronsoane melodice, contramelodii în stilul cantusului firmus tradițional, respectarea ritmului original prin utilizarea măsurilor alternative. Piesa a fost publicată în 1936 în numărul 15 din 29 februarie 1936, a *Gazetei cântărilor*, ca un adevărat motto al articolului său - *Muzica românească*.

Un loc aparte în creația religioasă a lui Paul Constantinescu îl ocupă ***Rugăciunea inimii***, lucrare legată de mișcarea spirituală de la mănăstirea *Antim*, *Rugul aprins*, care a devenit un fel de imn al mișcării la care aderase muzicianul, alăturându-se lui Sandu Tudor și preoților Sofian Boghiu și Benedict Ghiuș și pe care am găsit-o în formă de canon, în notație psaltică în biblioteca schitului românesc *Prodromu*, copiată de regretatul stareț al schitului, părintele Petroniu Tănase, adept al mișcării. Cine dorește să afle contextul în care apare această variantă a *Rugăciunii inimii* are la dispoziție prezentarea manuscrisului găzduit în ultimul volum al manuscriselor muzicale românești din Athos<sup>34</sup>. Varianta în notație psaltică, sub formă de canon, cum precizează copistul, se adaugă celei corale, pentru cor bărbătesc, destinată bisericii *Antim* și datată septembrie 1946, analizată de Stelian Ionașcu<sup>35</sup> și înregistrată pe CD-ul audio *Lumina lui Hristos luminează tuturor*, de corul *Ison* al Seminarului Teologic din București, dirijat de Marian Colțan și Constantin Răzvan Ștefan.



*Rugăciunea inimii* de Paul Constantinescu, transcrisă în notație psaltică de regretatul ieromonah Petroniu Tănase

Creația legată de activitatea grupării *Rugul aprins* de la Mănăstirea Antim din București ilustrează legăturile autorului muzicii cu mișcarea teologică de la această mănăstire, căreia muzicianul i-a dedicat și *Troparul tuturor sfinților*, pentru hramul locașului, analizat de același Stelian Ionașcu – pe de o parte – și cu cea bizantină, în general – pe de altă parte.

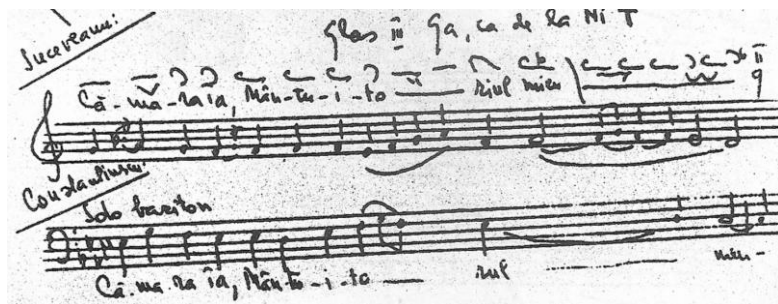
Mai mult decât aceste lucrări de cult sau instrumentale, cele două oratorii îi vor permite compozitorului asocierea armonioasă a stilului recitativic, întâlnit la citirea *Evangeliei* și *Apostolului* cu cel stihiraric și papadic, dar și a stilului monodic cu cel armonic omofon și polifonic, cu abordări heterofonice, precum și integrarea unor cântări de mare circulație din serviciile de cult, cum ar fi condacul Nașterii Domnului – *Fecioara astăzi* sau luminânda *Cămara Ta, Mântuitorule...ori Hristos a înviat*, ultimul tropar încredințat corului mixt exultând bucuria Învierii, exprimată la început de femeile mironosițe care au dus știrea apostolilor.

Fidelitatea față de stilul tradițional al cântării de strună, specific și lucrărilor similare ale compozitorilor amintiți, este dublată în cazul lui Paul Constantinescu și de precizările genului de muzică ortodoxă căruia aparține lucrarea în forma ei monodică: irmologic, stihiraric și papadic, pentru fiecare din acestea compozitorul găsim un important moment liturgic coral.

Paul Constantinescu găsește în cântarea tradițională bisericească, un izvor nesecat pentru forme occidentale de muzică. El dă nu numai **cele dintâi oratorii religioase ortodoxe dar și două dintre cele mai reprezentative lucrări ale genului**, care au fost considerate de Ilarion Cocișiu, încă de la prima audiție, demne a fi puse alături de lucrările similare ca gen și tematică semnate de Bach și Händel. În ultima vreme ne vin, din marile centre europene, unde sunt prezentate cele două oratorii, tot mai multe confirmări ale aprecierii făcute la timpul apariției lor, de Ilarion Cocișiu.

Deși se încadrează din punct de vedere structural în genuri muzicale occidentale, ele păstrează nu numai conținutul ortodox, prin apelul la cântarea străbună practică în bisericile din țara noastră, dar și prin atmosfera românească de evlavie și pioșenie. Compozitorul nu accentuează latura dramatică, teatrală a textelor evanghelice și a cântărilor de cult, ci păstrează o atmosferă de comuniune cu Dumnezeu. Poate fi amintit ca exemplu tipic luminânda *Cămara Ta, Mântuitorule* – o rugăciune cântată în Postul Mare, cu o melodie expresivă în genul enarmonic, intrată cu coloritul ei enarmonic în țesătura

*Oratoriul bizantin de Paști - Patimile și Învierea Domnului nostru Iisus Hristos.*



**Cămara Ta, Mântuitorule**

Ca și Marțian Negrea în *Recviemul-parastas* - lucrare analizată în urmă cu mai bine de două decenii<sup>36</sup> - Paul Constantinescu păstrează, în **oratoriul *Patimile Domnului***, intactă atmosfera ortodoxă a cadrului general al oratoriului. Lipsesc din ea momentele de paroxism dramatic, de exces teatral, moartea Mântuitorului fiind prezentată în conformitate cu textele biblice, ca jertfă supremă a Fiului lui Dumnezeu pentru mântuirea neamului omenesc.

Pentru păstrarea celui mai firesc cadru, compozitorul a utilizat ca material muzical de bază melodii păstrate în manuscrise grecești din secolul al XIII-lea, reconstituite și transcrise de I. D. Petrescu, dar în noua versiune va integra cântările cele mai expresive și sintetice din cărțile de cântări ale reprezentanților români ai muzicii bizantine.

Încă de la prezentarea în primă audiție, în 3 martie 1946, de către soliștii I. D. Petrescu, Nicolae Secăreanu, Nella Dimitriu, Mircea Buciu, Valentin Teodorian, Elisabeta Moldoveanu, Marietta Cartîș, corul societății *România* condus de Nicolae Lungu și orchestra Filarmonicii, condusă de George Enescu, lucrarea a atras atenția reprezentanților vieții religioase și muzicale.

DUMINICĂ 3 MARTIE 1946, ORELE 18  
\*\*\*\*\*

CONCERT SIMFONIC

în abonament

Conducerea muzicală:

**George ENESCU**

---

PENTRU ÎNTĂIA OARĂ:

**PATIMILE DOMNULUI**

ORATORIU DE

**PAUL CONSTANTINESCU**

în 3 părți, pe texte muzicale bizantine din Secolul  
al XIII-lea, reconstituite, traduse și rânduite de  
Părintele I. D. PETRESCU.

Persoanele:

*Maica Domnului*: Nella Dimitriu  
*Ius*: Părintele I. D. Petrescu  
*Evanghelistul*: Nicolae Secăreanu  
*Pilat* (și al II-lea Tălhar): Mircea Buciu  
*Iuda* (și I-ul Tălhar): Valentin Teodorian  
*I-a Slujnică*: Elisabeta Moldoveanu  
*A II-a Slujnică*: Marietta Cartis

---

CORUL SOCIETĂȚII „ROMÂNIA”

sub conducerea Domnului Prof. NICOLAE LUNGU

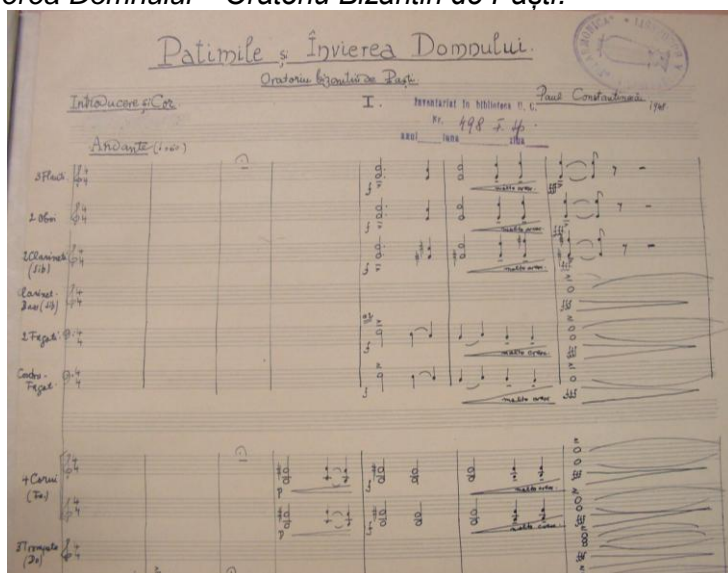
Afișul prezentării oratorului - martie 1946

Patriarhul României, Nicodim Munteanu, felicită ansamblul și conducerea filarmonicii pentru autenticul act cultural realizat, pe care Gala Galaction îl consideră cu îndreptățire „o cunună nouă de știință, artă, de generozitate și de glorie”. Emanoil Ciomac considera *Oratoriul de Paști* cea mai importantă capodoperă românească din ultimii 25 de ani și lucrarea obține premiul *Asociației muzicale române*, intrând în „lada de manuscrise” despre care se știa că Enescu o purta cu el. În pofida recunoașterii valorii sale, prima versiune a oratorului și-a încetat existența și aceasta în pofida faptului că - după mărturiile lui Corneliu Bedițeanu - Enescu însuși aprecia

lucrare ca fiind „genială și că Paul este cel mai bun și original compozitor”<sup>37</sup>.

Afișul făcea precizarea că oratoriul este realizat „pe texte muzicale bizantine din secolul a XIII – lea reconstituite, traduse și rânduite de părintele I. D. Petrescu”. Dar I. D. Petrescu a revendicat în mod nejustificat dreptul de paternitate asupra lucrării, după a treia prezentare a oratoriului, sub conducerea lui Constantin Silvestri, Paul Constantinescu a retras partitura, multă vreme crezându-se că a fost distrusă, compozitorul realizând o altă versiune în care, în locul materialului melodic oferit de I. D. Petrescu, a introdus și prelucrat melos datorat unor iluștri psalți români: Macarie Ieromonahul – *Irmologhion*; Anton Pann – *Irmologhion* și *Noul Doxastar*; Dimitrie Suceveanu – *Idiomelar*; Theodor Stupcanu – *Anastasimatar*; Ștefanache Popescu – *Catavasier*; Ion Popescu – *Păsărea - Liturghier*. Compozitorul a adăugat acestui fond liturgic colinde din culegerea profesorului său, George Breazu<sup>38</sup>.

În 1948 va fi gata noua partitură intitulată *Patimile și Învierea Domnului – Oratoriu Bizantin de Paști*.

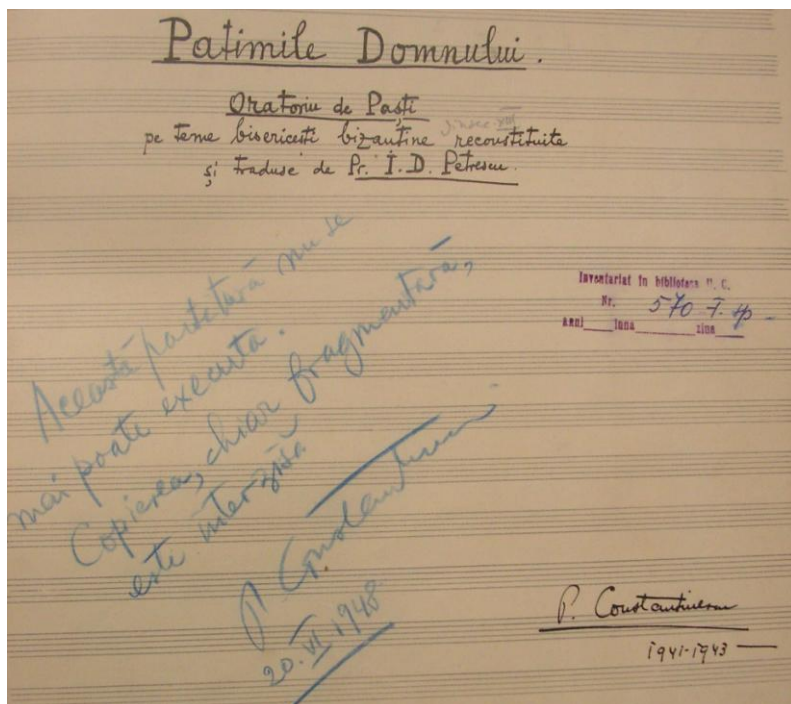


*Patimile și Învierea Domnului*



Autorul schimbă total concepția asupra lucrării, îndepărtându-se de semnificațiile catolice și protestante care pun accent pe dramatismul patimilor, compozitorul român creând dualitatea Patimi – Înviere, proprie concepției ortodoxe care pune pe prim plan Învierea, Patimile fiind anticiparea și justificarea acesteia. Autorul însuși afirma în programul de sală al concertului din 21 decembrie 1947, că noul oratoriu este „total transformat”<sup>39</sup> cuprinzând și Învierea, ce reprezintă apoteoza lucrării dramatice.

La terminarea moii versiuni compozitorul notează pe vechea variantă: „Această partitură nu se mai poate executa. Copierea chiar fragmentară este interzisă P. Constantinescu, 20 VI 1948”.



Varianta oratoriului *Patimile Domnului*,  
retrasă de compozitor.



Același dirijor al coralei Patriarhiei Române, Stelian Ionașcu a analizat această versiune considerată, pe nedrept, distrusă de compozitor, în realitate retrasă de acesta și aflată în prezent în fondul Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor.

Compozitorul asociază Patimilor Învierea, deplasând accentul de pe dramatismul Patimilor pe Bucuria Învierii. Se poate vorbi despre o altă lucrare în care compozitorul scapă de încorsetările bizantinologului și-și poate permite să apeleze la un material melodic mai apropiat de zilele noastre.

Deja troparul de Luni de la slujba Utreniei, din *Idiomelarul* lui Suceveanu pornește de la prevenirea venirii Mirelui, melodia monodică în glasul VIII – *Iată Mirele vine în miezul nopții* fiind repartizată de Paul Constantinescu sopranelor dublate de tenorii ce se despart apoi pentru a întări unisonul altistelor.

Handwritten musical score for the trope "Iată Mirele vine în miezul nopții" in the 8th tone. The score is written on four staves. The top staff is for Soprano (Soprane), the second for Alto (Alte), the third for Tenor (Tenori), and the fourth for Bass (Basi). The lyrics are written below the staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "pp" (pianissimo). The title "Iată Mirele vine în miezul nopții" is written at the top of the score.

*Iată Mirele vine în miezul nopții: varianta lui Suceveanu și a lui Paul Constantinescu*

Explozia bucuriei Învierii este redată prin sonoritățile luminoase ale întregului cor care prezintă unisonic *Ziua Învierii*:

cunoscuta cântare a lui Suceveanu din *Idiomelar*, III, 192 finalul canonului Învierii, în glasul I:

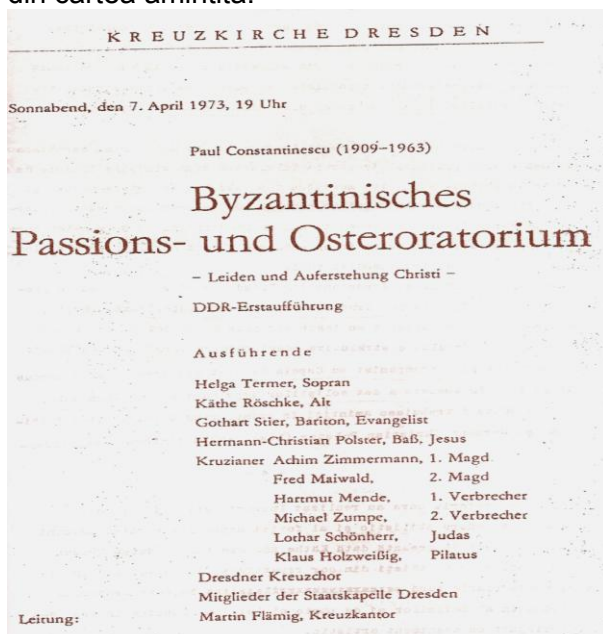
The image displays two handwritten musical staves for the Canon of the Resurrection. The top staff is labeled 'Suceveanu' and the bottom staff is labeled 'Constantinescu'. Both staves are in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are in Romanian. The top staff includes the lyrics: 'B-ua în-vi-e rei să ne lu-mi-nam po-prim la Pa-ște-le Dom-'. The bottom staff includes the lyrics: 'nu lui Pa-ște-le etc'. The musical notation includes various notes, rests, and performance markings such as 'f' (forte) and 'legato'.

Cele două versiuni muzicale ale cântării  
din Canonul Paștilor - Ziua Învierii

Asemenea exemple, ca și cel citat anterior – *Cămara Ta, Mântuitorule* - ilustrează mutații în concepția lucrării și evidențierea de către Paul Constantinescu a conciziei și simplității creației protopsaltului ieșean, conferind strălucirea cuvenită evenimentului Învierii.

După mai multe demersuri ale văduvei compozitorului, reflectate în documentele restituite recent de Alexandru Bădulescu și Nicolae Dumitrescu<sup>40</sup>, această nouă versiune,

adecvată concepției autorului, *Oratoriul Bizantin de Paști* a fost prezentată la Dresda, la 7 aprilie 1973 de către Capela de Stat soliștii germani și Kreuzchor- ul orașului, conduse de Martin Flämig. Muzeul Paul Constantinescu din Ploiești a reușit să obțină și să expună la locul convenit afișul concertului, pe care-l preluăm din cartea amintită.



Din articolul lui Hans Böhm, facsimilat în același volum, aflăm că la concert a fost prezentă soția compozitorului și faptul că intenția generală a dirijorului „de a releva caracterul meditativ al operei” a reușit<sup>41</sup>.

În 1971 pratoriul va fi publicată în facsimil de aceeași editură *Bärenreiter Verlag*.

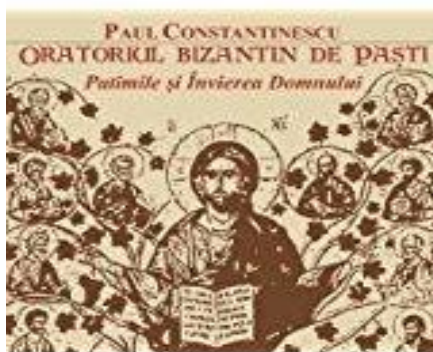
Concertul din 28 decembrie 1981 va relua prezentarea oratoriului, confirmând larga sa popularitate și puterea mesajului. În *preînștiințarea* prezentării în biserica *Înălțării Domnului* din Dresda, la 27 decembrie 1981, sub bagheta lui Volkmar Werner, cronicarul M. Hanns amintea în revista *Union* – al cărei extras se păstrează în fondul muzicianului de la Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din București –

interpretarea din 1973 sub conducerea dirijorului Martin Flämig a aceleeași lucrări, dar și a oratoriului de Crăciun, dirijat „cu mare succes”.

Cronica din 8 ianuarie 1982 a revistei *Die Union* debutează cu constatarea că „este un act de curaj, față de riscul de a renunța la oratoriul de Crăciun al lui Bach – care asigură bănci pline în întreaga biserică mare de la Leuben – alegând în locul lui pe un altul, din afară: anume pe compozitorul român Paul Constantinescu și oratoriul său bizantin de Crăciun” – cum citim într-o cronică păstrată tot în fondul compozitorului, semnată de Hans Böhm. Cronica situa lucrarea compozitorului român în prelungirea liniei *Historiei* lui Schütz și a oratoriilor lui Bach și Händel.

În pofida acestei prezențe repetate în spațiul german, lucrarea va fi obligată să aștepte căderea totalitarismului comunist pentru a fi prezentată și în țară, în 12, 13 și 14 aprilie 1990 de Filarmonica din București, condusă de Cristian Mandeal și cu soliștii: Vladimir Deveselu, Dan Zancu Gheorghe Roșu, Silvia Voinea, Georgeta Orlovski, Melania Ghioaldă, lucrarea redovedindu-și virtuțile pentru publicul român.

În 2004 dirijorul Horia Andreescu va semna în fruntea Orchestrei Naționale Radio și a corului academic, dirijat de Dan Mihai Goia, o altă versiune interpretativă memorabilă, imortalizată și pe un CD din Fondul de aur și ajuns la cea de-a doua ediție.



Supracoperta discului Oratoriu Bizantin de Paști

Cei doi eminenți dirijori – ai orchestrei și al corului - au fost dublați de nu mai puțin renumiții cântăreți: Eduard Tumagean, Gabriela Popescu, Mircea Moise, Răzvan Săsărman, Constantin Cocriș și oratoriul a intrat într-o circulație meritată, răsunând apoi în forme integrale sau fragmentare la Cluj – Napoca (dirijori Emil Simon și Cornel Groza), Iași, Timișoara, Sibiu, Alba Iulia etc.

Atracția melosului bizantin se dovedește irezistibilă pentru compozitorul care între timp termină cealaltă capodoperă ortodoxă a genului, **Oratoriul bizantin de Crăciun - Nașterea Domnului**, prezentată în preajma Crăciunului anului 1947, la 21 decembrie. Conducerea muzicală aparținea tot lui Constantin Silvestri și participa aceeași societate corală *România*, condusă de Nicolae Lungu. Soliștii erau: Nicolae Secăreanu, Aurel Alexandrescu, Nella Dumitriu și Valentina Crețoiu Tassian. Succesul manifestării va determina repetarea ei, publicul semnalând prezența unei capodopere.

DUMINICĂ 21 DECEMBRIE 1947, orele 11 s. m.  
SALA ATENEULUI  
**PRIMA AUDIȚIE**  
a oratoriului bizantin de Crăciun  
**NAȘTEREA DOMNULUI**  
de PAUL CONSTANTINESCU

Persoanele

Arhanghelul Gavriil (sopran)	Valentina Crețoiu Tassian
Fecioara Maria (alt)	Nella Dumitriu
Evangelistul (tenor)	Aurel Alexandrescu
Irod, împăratul (bas)	Nicolae Secăreanu

**Societatea Corală „ROMANIA”**  
de sub conducerea d-lui Prof.  
**N I C. L U N G U**

Conducerea muzicală:  
**CONSTANTIN SILVESTRI**

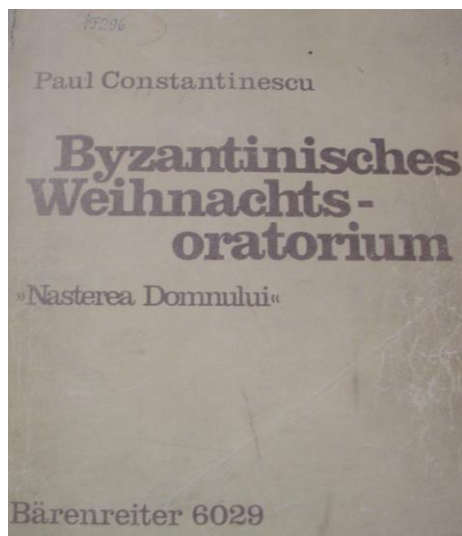
Cu aprobarea specială a Sfintei Patriarhii, acest oratoriu va fi repetat în seara de Luni 5 Ianuarie (Ajun de Bobotează)



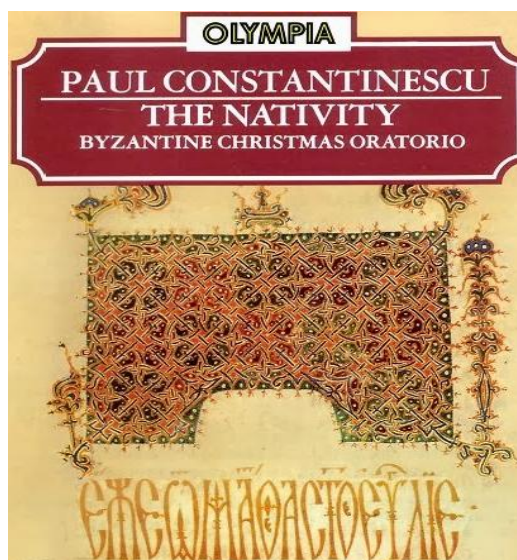
*Oratoriul de Crăciun* va fi prezentat după moartea compozitorului, în cea de-a IV – a ediție a Festivalului *George Enescu*, la 7 septembrie 1967, dirijor fiind Mircea Basarab, iar soliștii, Emilia Petrescu, Martha Kessler, Valentin Teodorian și Helge Bömches, fost însoțiți de corul Filarmonicii George Enescu, condus de Dumitru Botez. În această interpretare va fi imprimat pe un disc Stereo. Pentru a nu „deranja” autoritățile comuniste titlul adevărat al lucrării - *Oratoriul bizantin de Crăciun - Nașterea Domnului* – a fost înlocuit, nejustificat, cu unul nou, care apare și în programul festivalului Enescu și pe coperta discului - *Oratoriul bizantin nr. 1*.



Peste doi ani, în 1969, va fi publicat la Kassel, de *Bärenreiter Verlag* cu titlul *Byzantinische Weihnachtsoratorium*.



În 1972 oratoriul va fi imprimat de casa de discuri Déesse din Paris, iar în 1990 de Olympia din Londra.



Supracoperta discului *Oratoriu Bizantin de Crăciun*,  
realizat de casa OLYMPIA

Nașterea Mântuitorului din această monumentală lucrare reprezentativă pentru lumea ortodoxă și pentru spiritualitatea românească este redată în conformitate cu credința ortodoxă națională exprimată în textele evanghelice îmbinate cu cântările liturgice adecvate, cele mai multe nemodificate, cum sunt catavasiile Nașterii – *Mărește, sufletul meu* sau cele ale Întâmpinării – *Nu pricep Curată* etc. Așa cum am arătat în detalii în două studii consacrate lui Dimitrie Suceveanu<sup>42</sup>, baza substanței melodice a oratorului o constituie cântările din *Idiomelarul* ilustrului protopsalt moldovean, un alt studiu fiind consacrat circulației creației eminentului psalt moldovean în muzica secolului al XX – lea<sup>43</sup>.

Se adaugă și alte cântări din marile lucrări ale literaturii muzicale de factură bizantină publicate în țară. Compozitorul arată că aceste cântări „deși nu sunt tot una cu vechile melodii bizantine, păstrează totuși multe caracteristici și au o trăire cu Biserica noastră”, fiind „mai simple și mai bine structurate” și „se pretează de minune pentru construcții ample polifonice”. Denumirea de bizantin păstrat și la noul oratoriu și la forma refăcută total a celui de Paști are în vedere „acceptția largă a cuvântului, care poate îmbrățișa tot ceea ce derivă din marea sursă religioasă a Bizanțului, conturând un stil, iar Oratoriu i-am zis pentru însăși forma sa cultă pe care muzica apuseană a impus-o prin operele covârșitoare ale marilor creatori” – cum evidențiază în programul de sală al *Oratorului de Crăciun*<sup>44</sup>.

Semnalam în ultimul studiu citat că melosul sucevenian din *Irmologhionul* tipărit la Iași, în 1848 a generat mai multe capodopere semnate de Teodor Teodorescu și de Gheorghe Cucu. Dacă versiunea lui Teodorescu este concepută în stil armonic, cea a lui Cucu încredințând linia melodică basului solist acompaniat de cor mixt, Paul Constantinescu apelează la un cvartet vocal, fiecare voce preluând imitativ tema melodică ce respectă statutul enarmonic al glasului, Suceveanu indicând chiar ifesul coborâtor al terței ehului – cum se vede și în extrasul de mai jos



1. *Luciano*  
Mai - cá - a - lai Dura - ne - jor,  
2. *Contra Altos*  
Quartil  
hês - cá - fra - ne  
hês - cá - fra - ne  
hês - cá - fra - ne de Dura - ne - jor, ná -

[illegible]

Varianța monodică a lui Suceveanu (1848) paralelă cu cea polifonică a lui Paul Constantinescu din catavasiile Întâmpinării – *Maică – Născătoare – a lui Dumnezeu*

– exprimând în această formă dorința și nădejdea credincioșilor de a intra sub protecția Maicii Domnului – modulație respectată de autorul oratorului, vizibilă în exemplul citat.

Din prima parte a *Idiomelarului* protopsaltului ieșean, Paul Constantinescu preia melodia de la *Stihirile ceasurilor împărătești ce se cântă la Nașterea Domnului*. El găsește soluția foarte sugestivă de redare a participării masive a unor oameni simpli la marele eveniment religios, încredințând melodia corului, care cântă la început la unison melodia

*G. as A Ni*

1. Suceveani:

La Vit-le-em in pre-u-ni an a. len-gal pos-to - ni

2. Constantinesci:

La Vit-le-em in pre-u-ni an a. len-gal pos-to - ni

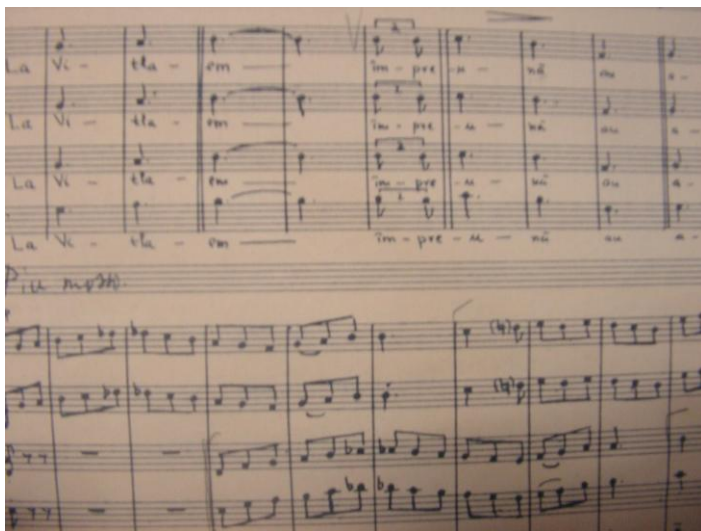
1. Ves-tind pre-pis-to - ni cel a - de - ni

2. Ves-tind pre-pis-to - ni cel a - de - ni

*La Vitleem... – stihiră suceveniană tratată armonic  
de Paul Constantinescu*

glasului VIII, continuată cu pagini polifonice de mare măiestrie, realizând un motet de mare frumusețe ce păstrează parfumul tradițional al melodiei cu cadenței tipică glasului și prin prelucrarea modală după cele mai stricte. legi contrapunctice.

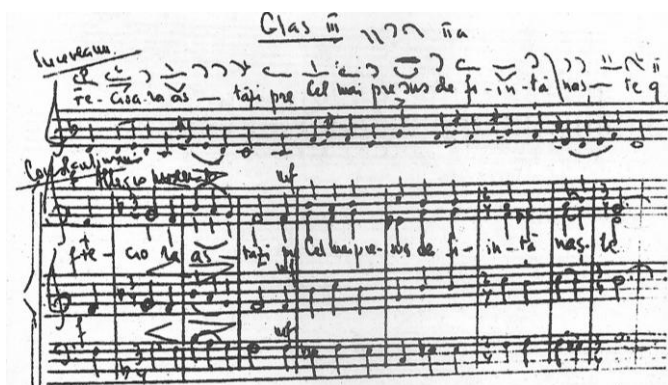
Asigurarea apartenenței ortodoxe este realizată – așa cum am mai arătat - atât prin textele biblice, cât și prin izvoarele muzicale vechi și ale marilor reprezentanți ai procesului de românire a cântărilor bisericești, la care se adaugă cadrul ingenuu al colindelor noastre. Acestea din urmă îi permit compozitorului o amplificare a atmosferei în care se petrece minunea Nașterii Fiului lui Dumnezeu, ce devine o adevărată sărbătoare cosmică.



*La Vitleem...* – stihiră - extras din partitura tipărită

Bucuria păstorilor și a crailor, reprezentând lumea cea mai umilă dar și pe cea a înțelepților vremii, este dublată de cea a îngerilor, care amplifică binecunoscutul condac *Fecioara astăzi* – ce vine de la Roman Melodul, din epoca de aur a imnografiei bizantine - cântată de pământenii, cu intervențiile adresate de îngerii participanți la întruparea Fiului.

Din cântarea milenară Paul Constantinescu realizează un somptuos edificiu coral.



*Fecioara astăzi*: varianta lui Suceveanu și a lui Paul Constantinescu

Nu voi intra în detaliile întregului inventar de cântări folosit în *Oratoriul de Crăciun*, pentru a-i asigura coloritul specific românesc, urmărit în mod sistematic de compozitor, dar și de alți confracți ai săi, dar nu pot omite prezența colindei, pentru a reda cântul păstorilor sau chiar al unor momente din *Vicleimul* românesc, cum ar fi cântarea menționată - *O, Iroade împărate*.

Compozitorul are la dispoziție un vast aparat orchestral și vocal și nu numai glasurile reunite unisonic, ceea ce-i permite să extindă bucuria evenimentului, ce umplu dimensiunile Universului. Atmosfera de autentică religiozitate este sporită și transferată pentru prima dată în muzica românească, într-o formă practică în sala de concert.

În realitate, oratoriul, deși este legat de acest loc de prezentare, care în cazul unei interpretări veritabile poate deveni chiar un lăcaș de cult, invită auditorii la rememerarea și retrăirea principalelor momente legate de Întruparea Domnului și la bucuria curată a evenimentului care a schimbat cursul istoriei.

Prin cele două oratorii muzicianul își împlinea visul realizării unui ciclu „asupra momentelor esențiale ale cultului nostru ortodox, pornind de la splendoarea imnografiei și muzicii bizantine, transfigurate prin simțământul și tehnica modernă, căutând însă să păstreze nealterat fondul său”<sup>45</sup>.

Este interesantă de urmărit în ambele oratorii dar și în alte lucrări ale sale, utilizarea cu un excepțional simț al echilibrului - dominat de cele mai profunde simțăminte religioase - a celor mai diverse modalități muzicale de exprimare. Dacă ar fi să exemplificăm doar cu **prezența stilurilor specifice muzicii ortodoxe**, ar trebui să remarcăm următoarele:

- prezența recitativului practicat la citirea *Evangheliei* și a *Apostolului* și atestat în forme scrise, încă de *Leționarul evanghelic de la Iași*, pus la dispoziția cercetării<sup>12</sup>, recitativ încredințat tenorului evanghelist;

- utilizarea stilului irmologic prin prezența în lucrare a neasemuitelor podobii (majoritatea aparținând celui care a desăvârșit acest gen în muzica noastră - Dimitrie Suceveanu): *Fecioara astăzi*, *De frumusețea fecioriei tale*, *Minune mare*, la care se adaugă troparul Bunevestiri și al Nașterii și svetilne – *Cămara Ta*, *Mântuitorule...*, troparul Utreniei din Lunea Patimilor – *Iată Mirele vine în miezul nopții...*, *Ziua Învierii etc*;

- cântarea stihirică, expresivă și cu o vădită instabilitate și mobilitate modală: Catavasiile Întâmpinării (*Nu pricep, Curată* ), Slava Bunevestiri, Stihirile ceasurilor împărătești la Nașterea Domnului – *Vitleeme gătește-te...* ș. a.

- cântarea papadică, ce a renunțat la teriremuri și la melisme pe mari tronsoane melodice: *Axionul Bunevestiri*;

- îmbinarea armonioasă a acestor forme proprii cântării bizantine cu modalități și tehnici apusene practicate de la Bach încoace.

Toate acestea sporesc valoarea intrinsecă a oratoriilor lui Paul Constantinescu și le dau dreptul de a ne reprezenta în universalitate, cum, de fapt, se și confirmă tot mai insistent în ultima vreme, prin ecourile ce ne parvin despre prezentarea lor în sălile de concert sau în biserici. Dincolo de ineditul materialului muzical tradițional, magistral turnat într-o formă consacrată doar pentru muzică protestantă și catolică, se adaugă specificul concepției românești, cu copiii teofori și cu viziuni populare despre nașterea lui Hristos, într-o unitate exemplară, cu conotații general creștine.

**La 12 decembrie 1970 oratoriul a prins viață la Meissen**, după ce o încercare de prezentare la München, se va

amâna peste trei ani. din cauza nealocării fondurilor necesare de către forurile culturale locale, deși profesorul Adolf Hartmut Gärtner, care cunoștea partitura și înregistrările, apreciind lucrarea ca „foarte frumoasă și prețioasă, care în timpul nostru (...) nu are nimic cu care se poate compara”<sup>47</sup>.

Date despre succesul prezentării oratorului aflăm din cronica semnată de Hans Böhm în articolul din ziarul *Union – Dresden* din 19 decembrie 1970, extrasul păstrându-se în fondul *George Breazul* din cadrul Bibliotecii Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor. Dirijorul Erich Schmidt a asigurat versiunii cu textul tradus în limba germană de Klaus Kessler, o interpretare adecvată unei opere „a cărei forță de expresie este covârșitoare”, făcând ca orașele Berlin (de unde proveneau unii interpreți) și Görlitz să manifeste un mare interes pentru asemenea creații. Într-un alt decupaj din ziarul berlinez *Der Morgen*, din 25 decembrie 1970, păstrat de același George Breazul și aflat în fondul menționat, Hans Böhm elogia interpretarea urmărită de sala arhiplină, considerând-o un act „care ne-a permis o privire asupra vechilor melodii bizantine, asupra folclorului românesc prezentate într-o haină sonoră modernă, într-o sinteză convingătoare”. Succesul comunicat și văduvei compozitorului – „un mare succes – îi scria după concert, deschide drum lucrării, dirijorul propunându-i lui Karl Vötterle, respectiv firmei Bärenreiter – Verlag, pornind de la succesul unanim al lucrării, organizarea unei discuții pe care o apreciază ca fiind „foarte importantă pentru introducerea lucrării în Germania apuseană. Urmează răspunsul firmei care, entuziasmată de cronicile elogioase îi scrie soției compozitorului despre proiectarea prezentării oratorului în stagiunea viitoare de către Rheinische Philharmonic din Koblenz și Kassel, având printre interprete pe Emilia Petrescu și Martha Kessler. În felul acesta se pregătește terenul difuzării lucrării în Germania Federală.

La 2 decembrie 1973 *Oratoriul de Crăciun* va răsună, în sfârșit, la München, în biserica *Paul Gerhard*, sub conducerea celui care n-a capitulat în fața insucceselor anterioare - Adolf Hartmut Gärtner, care îl programează, foarte inspirat, în compania *Simfoniei psalmilor* a lui Igor Stravinski. Cronicarul de la *Siebenburgische Zeitung*, semnat cu inițialele H. B. (probabil

același Hans Böhm) proiecta lucrarea românească în contextul oratoriilor datorate autorilor germani – *Byzantinische Tonweit in europäischer Deutung* – *Armonii bizantine în interpretări europene*, considerând prezentarea ei ca un eveniment cultural, așa cum se deduce articolului prezentat în volumul menționat<sup>48</sup>.

Cu vechea denumire va reveni pe scenele bucureștene, în 1991 sub bagheta lui Cristian Mandeal cu următorii soliști: Bianca Manoleanu, Olga Csorvasy Florin Diaconescu și Dan Zancu și orchestra și corul Filarmonicii, iar în preajma Crăciunului anului 1992, sub bagheta lui Horia Andreescu, în fruntea orchestrei și corului Radio, condus de Aurel Grigoraș, cu soliștii: Sandală Șandru, Claudia Codreanu, Ionel Voineag și regretatul Pompei Hărășteanu și prezența în concerte de la Cluj, Iași, Brașov va reconfirma popularitatea lucrării.

Sigur că numai argumente de ordin metodic permit această prezentare decupată a creației religioase a lui Paul Constantinescu. Ea se înscrie într-un context larg al întregii sale opere, fără a urmări cu ostentație o anumită orientare tematică. Este poate chiar corect să spunem că această tematică și valoare a muzicii bizantine l-au urmărit pe Paul Constantinescu. Aceasta a fost posibil pentru că la timpul elaborării lor nimeni nu opera cu o selecție de acest gen sau pe aceste criterii, iar când motivele ideologice vor introduce măsuri prohibitive pentru creații înscrise în acest univers ideatic, lucrările lui Paul Constantinescu, în cea mai mare parte, își luaseră deja zborul spre înălțimi și spre perenitate. De aici și regretul că în puținii ani pe care compozitorul îi mai are de trăit, până la dispariția sa prematură, la numai 54 de ani, nu a putut continua această direcție, repetând într-un mod asemănător destinul lui George Enescu, atras de muzica religioasă, cum am avut prilejul să o demonstrez, fără a-și sfârșit însă proiectele<sup>48</sup>.

Tocmai aceasta sporește obligația muzicienilor de astăzi pentru punerea în valoare a lucrărilor prezentate, la dimensiunea pe care o merită.

Și dacă cele două oratorii au depășit de mult frontierele țării (*Oratoriul de Crăciun* a fost publicat numai în străinătate) și continuă să ne reprezinte ca spiritualitate ortodoxă în mari centre europene, cum o fac și cele lucrări instrumentale, prin intermediul

unor interpreți români sau străini, ne gândim la răspunderea care nu poate fi decât a dirijorilor români de coruri pentru punerea în circuitul de cult, în primul rând și apoi în cel cultural, a *Liturghiei în stil psaltic*, un adevărat monument al genului.

Nu poate decât să ne bucure inițiativa organizatorului, profesorul Grigore Constantinescu și a corului *Madrigal* de a prezenta la Slobozia, într-o formă excepțională și valorică și ca ambianță, această lucrare perenă a spiritualității românești. Fenomenul nu ar trebui să rămână singular sau izolat, cu atât mai mult cu cât dirijorul Marin Constantin a trecut în lumea lui Paul Constantinescu. Este un deziderat formulat printre multe altele și de mai multe simpozioane organizate la Ploiești de Inspectoratul de cultură județean și Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor.

### **Note bibliografice**

- 1 - Vasile, Vasile - *Un valoros și inedit fond de manuscrise muzicale de la Mănăstirea Sinaia*; în: *Muzica*, București, Serie nouă, An XXIII, nr. 2 (90), aprilie – iunie 2012, pp. 128 – 160;
- 2 - *Ms. fără număr de inventar* din fondul chiliei Sfântul Ipatie – un *Privegher*, copiat de George Ucenescu, în 1852 – Ms. nr. 154 din catalogul meu – Vasile Vasile – *Tezaur muzical din Muntele Athos*, vol. I, București, Editura muzicală, 2007, pp. 284 - 285.
- 3 - *Ms. 58 Prodromu* – un *Heruvicar* copiat de George Ucenescu, în 1851 – Ms. nr. 223 din catalogul meu – Vasile Vasile – *Tezaur muzical din Muntele Athos*, vol. II, București, Editura muzicală, 2008, pp. 101 – 102.
- 4 - Vasile, Vasile – *Anton Pann – personalitate complexă a muzicii și a culturii românești*, vol. I, București, Editura Academiei, 2016.
- 5 – Harbuzaru, Mihail – *Manuscrisele psaltice de la Mănăstirea Sinaia*, București, Editura Cuvântul vieții, 2012;
- 6 – Bădulescu, Alexandru I. – *Cultura muzicală pe teritoriul județului Prahova în sec. XIX – XX*, București, Editura muzicală, 2012;
- 7 - Tomescu, Vasile - *Paul Constantinescu*, București, Editura muzicală, 1967, p. 41;
- 8 – *Idem*, p. 27.
- 9 – *Idem*, pp. 68 – 69.
- 10 - Constantinescu, Paul - *Muzică și poezie*; în: *Revista Filarmonicii*, București, An I, nr. 7, mai 1936, p. 22.
- 11 - Ionașcu, George – *De vorbă cu Paul Constantinescu*; în: *Suceava artistică și literară*, Suceava, nr. 18, 22 ianuarie 1939.
- 12 - Tomescu, Vasile – *Op. cit.*, pp. 108 – 109.



- 13 - *Vicleimul*, joc sfânt cules din popor, cu întregiri și lămuriri de punere în scenă de Victor Ion Popa, cu așezarea melodiilor populare (semne bizantine și apusene) de G(eorge) Breazul, București, Fundația Culturală „Principele Carol”, Cartea Satului nr. 7, 1934;
- 14 - Brăiloiu, Const(antin) și Stahl H. H. – *Vicleiul din Târgu – Jiu*, Extras din revista „Sociologie Românească”, An I, nr. 12, decembrie 1936, București, Tiparul Universitar, 1936.
- 15 - Tomescu, Vasile – *Op. cit.*, p. 110.
- 16 - Ionașcu, Stelian - *Paul Constantinescu și muzica psaltică românească*, București, Editura Institutului Biblic și de Misiune al B.O.R., 2005, . 80 - 88;
- 17 - Hîrlav Maistorovici, Sanda – *Opera componistică a lui Paul Constantinescu Catalog cronologic (II)*; în: *Muzica*, nr. 1/ 2013, pp. 84 – 87.
- 18 - I(onașcu), S(telian) - *Paul Constantinescu*, în: *Dicționar de muzică bisericească românească*, București, Editura Basilica, 2013, p. 167.
- 19 - Hîrlav Maistorovici. Sanda – *St. cit.*, *Catalog cronologic (III)*; în: *Muzica*, nr. 4/ 2013 pp. 68 – 69.
- 20 – Idem, pp. 87 – 88.
- 21 - Tomescu, Vasile – *Op. cit.*, pp. 307 – 308 și 310.
- 22 - Bogza, Geo – *Clipă de triumf*; în: *Contemporanul*, București, 10 ianuarie 1964.
- 23 - Ionașcu, Stelian - *Paul Constantinescu și muzica psaltică românească...*, p. 98.
- 24 - Hîrlav Maistorovici. Sanda – *St. cit.*, *Catalog cronologic (II)*; în: *Muzica*, nr. 2/ 2013, pp. 83 – 85.
- 25 - Tomescu, Vasile – *Op. cit.*, p. 208.
- 26 - Giuleanu, Victor – *Melodica bizantină*, București, Editura muzicală, 1981, p. 104.
- 27 - Tomescu, Vasile – *Op. cit.*, p. 166.
- 28 - Ionașcu, Stelian - *Paul Constantinescu și muzica psaltică românească*, București, Editura Institutului Biblic, 2005, p. 15,
- 29 - Constantinescu, Paul - *Liturghia în stil psaltic*, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, Extras din: *Biserica Ortodoxă Română*, București, An CIV, nr. 1 – 2, martie – aprilie 1986, pp. 110 – 120 (prefața) și I – XLVIII.
- 30 - Jora, Mihail – *Două compoziții de Paul Constantinescu*; în *Timpul* București, martie 1938; republicată în: Jora, Mihail – *Momente muzicale*, București, Editura muzicală, 1968, p. 104.
- 31 - Cosma, Octavian Lazăr – *Universul muzicii românești*, București, Editura muzicală, 1995, p. 92.
- 32 - Pentru detalii asupra creației religioase a lui Teodor Teodorescu recomandăm microportretul din volumul nostru *Profiluri de muzicieni români, sec XIX-XX*, vol. I, București, Editura muzicală, 1986;
- 33 - Analiza detaliilor creației religioase a lui Gavriil Galinescu a făcut obiectul unui capitol al lucrării noastre de doctorat: *Gavriil Galinescu reprezentant de seamă al folcloristicii muzicale românești*, Academia de muzică din Cluj, 1993 și al recente monografii a muzicianului

- moldovean – Vasile, Vasile - *Gavriil Galinescu*, Piatra Neamț, Editura Nona, 2008;
- 34 - Vasile, Vasile - *Tezaur muzical românesc din Muntele Athos*, vol. III București, Ed. muzicală, 2013 lucrare premiată de Academia Română.
- 35 - Ionașcu, Stelian - *Paul Constantinescu și muzica psaltică românească...*, pp. 90 - 95.
- 36 - Vasile, Vasile - *Martian Negrea – Recviem - parastas*; în: *Muzica*, București, An IV, nr.3 (15), iulie-septembrie 1993.
- 37 - Constantinescu, Paul – *Correspondență și alte documente*, Ediție îngrijită, adnotată și comentată, studiu introductiv de Al. I. Bădulescu și Nicolae Dumitrescu, Ploiești, Editura Karta – Graphic, 2009, p. 250.
- 38 - *Colinde*, culegere întocmită de G. Breazul, scoasă de Fundația Culturală Regală „Principele Carol”, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1938.
- 39 - Constantinescu, Paul – *Lămurire*; în: Constantinescu, Paul – *Restituiri*, antologia, note, comentarii de Sandală Hirțlav – Maistorovici, București, Editura muzicală, 2013, p. 20.
- 40 - Constantinescu, Paul – *Correspondență și alte documente...*, 2009, p. 239, 240, 244, 246
- 41 – *Idem*, p. 253,
- 42 - Vasile, Vasile - *Protopsaltul Dimitrie Suceveanu (1816 – 1898)*, în: *Byzantion*, vol. I, Iași, Academia de Arte „George Enescu”, 1995, pp. 9 – 56; *Idem* - *Centenar Dimitrie Suceveanu*, în: *Muzica*, București, s. nouă, An XI, nr. 2 (42), aprilie – iunie 2000, pp. 139 – 153.
- 43 - Vasile, Vasile – *Creația lui Dimitrie Suceveanu sursă de inspirație pentru muzica românească a sec. XX*; în: *Byzantion*, vol. II, Iași, Academia de Arte „George Enescu”, 1006, pp. 158 – 183.
- 44 - Constantinescu, Paul – *Lămurire*; în: Constantinescu, Paul – *Restituiri...*, pp. 20 - 21.
- 45 – *Idem*, p. 20.
- 46 - Panțiru, Grigore. *Lecționarul evanghelic de la Iași*, București, Editura muzicală, 1982;
- 47 - Constantinescu, Paul – *Correspondență și alte documente...*, 2009, p. 257 și 362,
- 48 – *Idem*, p. 281 și 366 – 367.
- 48 - Vasile, Vasile - *Integrarea muzicii bizantine în creația enesciană*, în: *Biserica Ortodoxă Română*, București, An CXXII, nr. 9 – 12 septembrie – decembrie 2004, pp. 645 – 660; republicat integral în: *Glasul Bucovinei*, Cernăuți – București, Institutul Cultural Român, An XII, nr. 1/2005, nr. 45, pp. 76 – 96 și în formă completă în: *Teologie și viață*, Iași, An XIII (LXXIX), nr. 1 – 6, ianuarie - iunie 2005, pp. 347 – 370; apoi în: *Byzantion Romanicon*, vol. VII, Universitatea de Arte George Enescu Iași, 2007, pp. 222 – 243; și mai recent în: *Volum omagial Pr. Prof. Dr. Nicu Moldoveanu la 70 de ani*, București, Editura Basilica, 2010, pp. 150 – 178.

## **SUMMARY**

**Vasile Vasile**

### **Religious Music in Paul Constantinescu's Oeuvre**

This study starts from the idea that great creators have not thought in terms of the distinction between religious and non-religious art, treating them as complementary. The examples offered by Eminescu and Arghezi are two of the most eloquent in this respect. This dichotomy was introduced by the atheistic totalitarian propaganda. In spite of the certainty that Paul Constantinescu did not adhere to communist ideology, the religious imprint is limited to the composer's first period of creation, which has only recently been analysed. Compositions with religious themes and musical material must not be seen as opposed to lay ones, but integrated within a general whole and developed on several levels, passing, in Paul Constantinescu's case, from religious folklore (carols – about Christmas, about the star or about Bethlehem) to liturgical creations, to music dedicated to the “Burning Pyre” Christian movement in Romania, instrumental and chamber works based on Byzantine musical material, and vocal-symphony works with an obvious and acknowledged Christian content. After the Byzantine oratorios (1947 and 1948), the composer abandoned the religious vein, and his masterpieces – the oratorios – circulated first in the protestant and catholic West (where they were published), rather than in the Romanian orthodox space. In our country, the Christmas Oratorio had a very modest performance rate, and only after it was renamed – for that matter, while the Easter Oratorio returned home only after the fall of the Iron Curtain and after its resounding success in Germania. There are elements that enhance the value of these creations which require profound investigation in order to yield a complex and complete picture of Romanian music that can be and has been appreciated in Europe. This necessity has also been created by the fact that for half a century there was a chasm between Romanian music and religion which must be bridged in order to favour the natural bond with the new Romanian music that aspires to such themes, in order to ensure not only a continuity of content, but also of style and aesthetics in such a propitious cultural context as Paul Constantinescu would have wished for. But he did not have the joy of seeing many of his religious works published or of hearing them performed.