

CÂNTAREA CORALĂ – TRADIȚIE ȘI ACTUALITATE

Ovidiu GIULVEZAN (Timișoara)

Din genericul acestui simpozion se subînțelege țintirea scopului formativ și educativ, prin cântec și muzica corală, al generațiilor tinere. Educația muzicală trebuie să pornească de la melosul popular, susține cu convingere George Breazul. Detaliind această idee, el notează: “...în cântecul de leagăn, în colinde și cântece de stea, în balade și bocete, sunt cuprinse elemente psihologice muzicale de neapărată trebuință pentru determinarea condițiilor în care instinctul sigur al mamei și al obștei românești fixează educabilitatea și educația muzicală a copilului român, îi deșteaptă interesul și gustul, dragostea și înțelegerea pentru cântecul și jocul popular românesc și pentru muzica bisericească strămoșească...”¹ Pledoaria muzicologului și pedagogului George Breazul, deținător a trei premii ale Academiei Române, tocmai pentru strădaniile lui pe acest tărâm, poate fi concentrată într-o propoziție de genul: Limba și Muzica Românească este Patria noastră.

Muzica vocală și cântarea corală constituie premisele muzicii culte românești și inspiratoarea celorlalte genuri și forme. Aceasta deoarece vocea umană este cel mai apropiat *instrument muzical* de sufletul și simțirea umană, dar și fiindcă a fost la îndemâna unui popor care își caută definitivarea conștiinței de sine și totodată era în sprijinul a două deziderate: filtrarea împlinirilor estetice și realizarea idealurilor naționale prin muzică.

Tot George Breazul, “... dezavuând tendințele școlii românești, într-o anumită etapă, de a-și forma un repertoriu muzical didactic prin adaptarea melodiilor germane, franceze sau prin compunerea altora în stil asemănător, găsește meritorie inițiativa de creare a unui nou repertoriu pentru școlile primare, elogiind în acest sens activitatea lui Timotei Popovici, Dumitru Georgescu Kiriac, Isidor Vorobchievici și Iuliu Crisan”². La aceștia se impune să-l alăturăm, în mod obligatoriu, și pe Sabin V.

Drăgoi, autor a cinci *Cărți de cântece*, editate în anii 1931, 1932 și 1938 în colaborare (s.n.) cu George Breazul.

În general, cântarea corală la români ar putea fi privită succint în patru etape:

1. de la începuturi până la Unirea cea Mare
2. perioada interbelică
3. etapa socialistă, parțial proletcultistă și
4. perioada actuală, după 1990.

Caracterizându-le, încercăm să creionăm următoarele trăsături fiecărei perioade în parte:

1. emanciparea culturii muzicale românești și susținerea idealului național prin muzică, cu predilecție prin cea corală.
2. continuarea aceluiași idealuri și temeinicirea Școlii Naționale; înflorirea fără precedent a mișcării corale de amatori și profesioniste, mai ales în Banat.
3. aservirea muzicii, preponderent a celei corale, scopurilor ideologice și cultului personalității, cenzurarea repertoriului sacru și chiar a unor lucrări de tradiție patriotică, în aceleași scopuri.
4. un recul îngrijorător al cântării corale, locul acesteia fiind luat, în preferințele tinerei generații, de genuri precum disco, dance, etno, rock, techno, house music, rapp etc. Dar, tot după 1990, semnalăm o recuperare cu obstinație a fondului de muzică sacră în repertoriul corurilor, atâtea câte sunt.

Ne permitem să mai insistăm asupra ultimilor două etape, observând că *“în tot răul e și un bine”*, dar și reversul.

În etapa socialistă s-a exacerbât aservirea corului în susținerea unei singure ideologii care devenea din ce în ce mai nepopulară, și în proslăvirea *“conducătorului iubit”*. Antipatia față de regimul politic se asocia astfel pe plan emoțional cu aceea față de mijloacele care-l susțineau, printre care se numără și nevinovata cântare corală. Este și acesta unul din motivele pentru care, după 1989, se manifestă o oarecare rezervă față de cor și muzica corală.

Nu trebuie trecute cu vederea, însă, nici festivalurile și acțiunile culturale - *“educative”*, cum au fost de pildă, *Dialog la distanță*, ori *Cântarea României*, în care suportul muzical era textul cântat, cu mesaj. Nu vom aduce elogiul acestor acțiuni, dar se impune să recunoaștem că prin organizarea lor pe plan național se menținea într-un fel și latura de muzicalizare a maselor de toate vârstele. Fiecare școală, fiecare cămin cultural, întreprindere sau instituție trebuiau să aibă o formație corală sau

măcar un grup vocal. Pe lângă repertoriul obligatoriu în care nu putea lipsi cântecul omagial, cântecul și folclorul nou, profesorii, dirijorii sau instructorii introduceau și lucrări de certă valoare muzicală.

După 1989, aceste acțiuni obligatorii au fost date uitării, în primii ani locul lor fiind luat în mare parte de circuitul politic. Activitatea culturală în întregul său și-a găsit cu greu cadența. Tot acum, prin dispariția cenzurii, într-o libertate pe care fiecare o înțelege în felul său, au ieșit la iveală, și în muzică, nonvalorile, kitsch-ul, subcultură. În muzică, apar sonanțe străine de obârșie și texte fără noimă apreciate de 50 % din populația țării, după unele sondaje. În școli devine raritate ca vreun profesor să înjghebe un cor. Precum vizibilă este și reducerea creației corale destinate formațiilor de copii și tineret. În locul acestor activități muzicale decente și adecvate vârstei, apar, pe bani adeseori, activități “*in vogă*” cum este mimarea vedetelor la microfon cu negative de acompaniament digital, dansul sportiv și altele. Pe noi ne “*doare*” însă corul.

Ce este bine acum, că intonarea repertoriului sacru a devenit și ea o modă, sărind dintr-o extremă în alta. De sărbători se aud colinde mai mult la coruri din varii confesiuni. La Timișoara în decembrie, în organizarea *Filarmonicii Banat* se desfășoară Festivalul intitulat *Zilele muzicii sacre*, forțată emulație între diletanți și profesioniști.

Pozitivă este și revigorarea cântării bizantine. Găsim un etalon al stilului respectiv, în București, la biserica *Stavropoleos*, păstorită de părintele Marchis. În Banat predomină cântarea de strană și armonică, adică corală; bisericile ortodoxe ar avea dirijori, dar duc lipsă de coriști. În sate se cântă adesea pe două voci, la terță.

Dar unde este și cine abordează acum repertoriul coral laic tradițional? Mai auziți cântându-se-n Banat măcar, din Ursu sau Drăgoi, din Vidu sau Velceanu? Spre lauda lui se cântă-n Caransebes muzici de Sequens și Timotei Popovici. Chiar corul filarmonic, ce avea la Timișoara trei-patru concerte *a capella* pe an sau în stagiune, se mulțumeste acum cu un singur concert, și acela de colinde. În rest, își face datoria cântând vocal-simfonic. Se pare deci că muzica corală e un gen vetust și anacronic. Suntem convinși că nu e. Se pierde doar un public, adorator de gen coral, prin starea de suficiență și comoditate a interpreților și a școlii.

Revin la școală deci și la cultivarea vocii. Să potrivim de pildă la ceasul actual un dur semnal de alarmă pe care îl dădea în 1975 esteticianul muzical George Bălan cu privire la școală și educația muzicală. El scria atunci: “soarta muzicii ca artă vie în învățământul muzical superior (mă refer deocamdată numai la cel cu caracter pedagogic) este poate și mai

îngrijorătoare decât în învățământul de cultură generală. Viitorul profesor de muzică este educat sub semnul unei înțelegeri didactice schematice și meșteșugărești a menirii sale. Studentul părăsește Conservatorul pentru a trezi dragostea de muzică în cei mici fără a avea habar de ceea ce trebuie întreprins pentru a aprinde entuziasm în inimi, pentru a face ca muzica să fie iubită. Toți ceilalți absolvenți ai Conservatorului pleacă în viața cu o *măiestrie* de a compune, de a cânta din voce sau dintr-un instrument, de a dirija. Numai viitorul profesor de muzică nu are nici o măiestrie; el stie din toate câte ceva, dar nimic temeinic. Ce să ne mai mire atunci mediocritatea predării muzicii în școli când din secțiile pedagogice ale Conservatorului ies absolvenți care nu află că a aprinde entuziasmul pentru muzica în sufletul tânăr presupune o înaltă artă”³.

Diminuând un pic rigoarea citatului de mai sus, susțin cu convingere că și el, profesorul din secția pedagogică are măiestria lui, măcar la modul ideal. Ce-i trist cu adevărat e faptul că și din facultatea noastră, de Muzică din Timișoara, puțini absolvenți s-au îndreptat spre *Școala Generală*. Își caută alte job-uri și fug de-nvățământ.

Abordarea unei Liturghii de Sabin V. Drăgoi cu corul studențesc

În atmosfera de după '89 am cutezat la o ispită veche, aceea de a sonoriza o splendidă lucrare a lui Sabin Drăgoi: Liturghia în mi minor pentru cor de bărbați. Eram în posesia unei partituri notată de autor cu scrisu-i marunt și ordonat, semnată lizibil în final, Sabin V. Drăgoi, Timișoara la 9 iulie 1926. N-o auzisem însă în mod real sub nici o formă în pretutinderile romanesti. Îmi obseda în schimb a perceptiv auzul interior.

Prin originalitate, creația lui Sabin V. Drăgoi – folclorist, compozitor și profesor – reprezintă o valoare națională în privința penetrării muzicii noastre în contextul culturii europene. Prin complementaritate, se situează în orizonturile lui Béla Bartók, ca folclorist și în cele ale lui George Enescu, ca muzician creator. Sabin V. Drăgoi a scris muzică de operă, simfonică, vocal-sinfonică, muzică de cameră, corală, lied și muzică sacră.

Făcând o paranteză, mă-ntreb retoric, cum se face ca o valoare unanim recunoscută cum este cea a lui Drăgoi se estompează chiar și în orașul în care a trăit mai bine de un sfert de veac, pe care l-a iubit și în care a creat. După 1989, Drăgoi, în programele *Filarmonicii* Banatul sau la opera, este doar o amintire.

Liturghia Sfântului Ioan Gura de Aur în mi minor, scrisă cu har și imbold dumnezeiesc în doar 20 de zile din vara anului 1926, este destinată formației de bărbați după tradiția corurilor bisericești din Banat. Lucrarea folosește o melodică originală, dar și preluată din cântarea de strană, încadrată în atmosfera melosului liturgic tradițional, specific Banatului. Liturghia în mi minor se înscrie în marele stil armonico-polifonic clasic. Ea este predominant tonală, doar că predilecția pentru anumite relații și cadențe armonice, evitarea frecvență a sensibilei în schimbul subtonicii etc., îi conferă și o latură modal-diatonică. Lucrarea se bazează mai mult pe tehnica armonică. Conducerea vocilor este însă impecabilă, conturul melodic oferind fiecărei partide în parte o personalitate deplină, fără subordonări de *umplutură* armonică. Imitațiile libere sau canoanele sunt și ele frecvente, tehnicile contrapunctice găsim și împlinirea în schițarea unei Fugi, plasată în finalul liturghiei, *A ne împreuna cu sfințele cele făr' de moarte...*

Liturghia în mi minor cuprinde 128 de secțiuni de lungimi variabile, pe lângă imnele de cult incluzându-se ectenii și Amin-uri. Liturghia este destinată randuiei de cult. O anumită dificultate o face însă greu abordabilă de corurile parohiale. Liturghia, în totalitate sau fragmente, poate fi considerată și ca o lucrare de concert. La sublimul muzical al acestei Liturghii, în care stau alături dinamismul dramatic cu momente de contemplație și efuziune lirică se adaugă echilibrul timbral și omogenitatea vocilor egale, bărbătești.

Am cutezat la înălțătoria lucrare de a sonoriza această partitură în 1999, alături de inimoșii studenți ai Facultății de Muzică din Timișoara, în principal de la Pedagogie Muzicală cu sprijinul disciplinei de dirijat și ansamblu coral, condusă de profesorul Damian Vulpe. Proiectul s-a declanșat în toamna anului amintit cu pregătirea a trei imne în vederea prezentării la Festivalul-Concurs de muzica sacră de la Orăștie, unde formația noastră a și obținut premiul întâi. În decembrie am evoluat și pe scena Casei de Cultura a studenților, precum și în cadrul *Zilelor Muzicii Sacre*, ambele evenimente la Timișoara. Cucerii de ineditul și farmecul muzicii, studenții ce alcătuiau formația au avut ideea înregistrării întregii liturghii pe un compact disc. A urmat o muncă istovitoare, dar rasplătită de bucuria împlinirii, timp de trei luni de zile, cu seri lungi de repetiții și înregistrări în studioul Liceului de Muzică *Ion Vidu*.

Dificultățile definitivării acestui proiect au început cu alcătuirea formației și s-au menținut pe parcurs, provenind în mod obiectiv din fondul și forma muzicii la care aderam. Cei apoximativ 25 de studenți nu dispuneau de amploarea sonoră impusă de partitură. Vocile nu aveau

volumul și maturitatea timbrală, iar adaptarea diapasonului vocal la ambitusul partiturii se făcea anevoios, mai ales la partidele de bas și bariton. S-a încercat remedierea acestor neajunsuri prin vocalize și exemplificări, factorul fiziologic fiind însă intransigent, încât ascultând cu atenție această înregistrare se pot observa aceste mici neîmpliniri.

Stilul cântării liturgice și mai cu seamă al acestei lucrări, mai evoluat decât altele asemănătoare, impunea anumite rigori și în privința respirației. La tempo-uri foarte lente era necesară o respirație alternativă, realizată și ea cu dificultate dat fiind numărul redus al interpreților, iar aceștia, nu foarte experimentați. În intonarea Fugii, respirația pune de asemenea probleme, dat fiind că Tema cuprinde 6 măsuri în 4/4 și nu poate fi fragmentată; respirația trebuie aici eventual *furată*. Această deficiență în menținerea *sufletului vocal* chiar poate fi sesizată pe parcursul Fugii. Respirația a trebuit îndelung exersată și în cadențele imnelor cât și ale ecteniilor, în care *rallentando*-urile și coroanele *topite* în *diminuendo*-uri foarte lungi cereau o susținere adecvată.

Tonusul liturgic a fost și el dificil de realizat prin explicații. S-a recurs mai mult la repetate exemplificări. Cum să explici că această muzică se cântă cu inima, cu sufletul și mai apoi cu vocea. Acest demers trebuie mai mult simțit decât înțeles, căci evlavia conduce cântarea. Apoi, studenții-interpreți nu erau toți ortodocși și dacă ar fi fost, corurile bisericești care păstrează un stil adecvat al cântării armonice sunt destul de rare, astfel încât trebuia să li se explice și, mai ales, să li se demonstreze prin ce este caracteristică această cântare; că este diferită de *bel-canto*, diferită fundamental de cântecul gregorian, dar și de cel bizantin, ba chiar diferită și de interpretarea dată cantatelor, oratoriilor și a requiemurilor clasice. Este deci o muzică aparte care-și are locul ei special, undeva între toate aceste stiluri. Li se putea cere studenților atenuarea până la dispariție a accentelor metrice, precum și ponderarea nuanțelor mari, pe când cele mici să fie impregnate de substanța sonoră. Ce era mai greu de explicat constă în *culoarea* vocală specifică acestei cântări care nu se putea obține decât prin exemplificări.

În șirul problemelor ivite pe parcurs, mai trebuie amintită și oboseala interpreților care veneau la repetiții după o zi de muncă, acestea având loc seară între orele 21 și 24, câte 4-5 pe săptămână. Multe din secțiunile Liturghiei s-au realizat fără repetiții prealabile, din cauza perioadei scurte de lucru, ci s-au citit la prima vedere, s-a pus textul, trecându-se de câteva ori după care a urmat înregistrarea. S-au făcut și înregistrări a unor mici fragmente care s-au asamblat ulterior în studio. În acest demers ne-a ajutat însă faptul că studenții erau în mare măsură buni solfegiști. *După ureche*

această lucrare este imposibil de realizat. Finalizarea obiectivului propus ne-a răsplătit pe toți cu bucurii colective.

Aminteam că fondul melodic la Liturghiei în mi minor de Sabin V. Drăgoi este original sau preluat din cântarea de strană, specifică Banatului. Vom exemplifica cu secțiunea *Cuvine-se cu adevărat*, un imn închinat Născătoarei de Dumnezeu, cu observația interesantă că același contur melodic, care merge până la identități, se regăsește și în Liturghia pentru cor mixt de Stevan Stojanović Mokranjac. Acest lucru se explică foarte simplu prin faptul că între anii 1690 și 1864 mitropolia de la Karlovac (Karlovitc) deținea jurisdicție asupra românilor ortodocși din Transilvania și Banat. Deși aceasta a luat sfârșit *de jure* în 1864, cutumele bisericești, inclusiv cele muzicale au rămas încă multă vreme comune sau asemănătoare la sârbi și la români. Până în jurul anului 1918, bisericile din Banat, inclusiv cele din Timișoara erau comune. Aceste realități istorice au condus la conturarea unui fond muzical comun între biserica ortodoxă sârbă și cea română, mai cu seamă în areal bănățean. Aducem în acest sens o dovadă grăitoare acestor afinități decantate *de facto* în peste 200 de ani de cântare bisericească în comun. Inserăm deci, două fragmente din Liturghii reprezentative pentru cele două Biserici, scrise la sfârșitul perioadei menționate pe când cântarea corală armonică era în ofensivă față de cântecul monodic de strană.

Liturghia lui Mokranjac este scrisă în 1908, iar cea a lui Drăgoi, în 1926. Nu sunt dovezi că ar fi existat o colaborare directă între cei doi compozitori. Asemănarea dintre cele două variante ale aceluiași imn liturgic rezidă în faptul că până și astăzi, în strană acest imn se cântă aproape la fel în cele două Biserici. Micile diferențieri se explică prin fonetica diferită a celor două limbi literare și eventual prin efuziunea creatoare diferită a celor doi compozitori. Imnul *Dostojno jest ...* la Mokranjac este destinat corului mixt, pe când Drăgoi, în *Cuvine-se cu adevărat* folosește doi soliști, un bariton și un bas (în cazul de față Marius Manyov și Lucian Onița) care își împletesc vocile într-o imitație liberă. La Drăgoi, corul nu intervine decât în marcarea cadențelor, pe sfârșitul de fraze al soliștilor, subliniind sensul ultimilor cuvinte din text sau anticipând începuturile de frază ale acestora.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVA

- [1] Breazul, George: *Patrium Carmen*, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 1941, p.577
- [2] Müller, Mariana: *Perspectiva Reformatoare in Metodica predării educației muzicale*, Ed. Aegis, Timișoara, 2006, p. 39
- [3] Bălan, George: *Mica filosofie a muzicii*, Ed. Eminescu, București, 1975
- [4] Drăgoi, V. Sabin: *Liturghia Sf. Ion Gura de Aur in mi minor pentru cor de bărbați* (in facsimil)
- [5] Stojanović, Stevan – Mokranjac: *Litughia pentru cor mixt* (in facsimil)

St. St. Mokranjac: Dostojno jest...
din „Božanstvena Liturgija Sv. Jovanu Zlatoustog”

Do-stoj - no jest ja - ko vo - i - sti - nu - bla - ži - ti tja
Bo - go - ro - di - cu

Detailed description: This block contains a musical score for a male voice. It features two staves of music in G major (one sharp). The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The melody consists of quarter and eighth notes. A rectangular box highlights a specific phrase of the melody. Below the first staff, the lyrics 'Do-stoj - no jest ja - ko vo - i - sti - nu - bla - ži - ti tja' are written in a cursive hand. The second staff continues the melody with a few more notes, and the lyrics 'Bo - go - ro - di - cu' are written below it.

S. V. Drăgoi: Cuvine-se...
din Liturghia în mi minor pti cor de bărbați

Bn solo
Cu - ri - ne - se cu a - de - ră - rat, a Te
fe - ri - ci pre Te - ne ...

Detailed description: This block contains a musical score for a male voice. It features two staves of music in D minor (two sharps). The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The melody consists of quarter and eighth notes. A rectangular box highlights a specific phrase of the melody. Below the first staff, the lyrics 'Cu - ri - ne - se cu a - de - ră - rat, a Te' are written in a cursive hand. The second staff continues the melody with a few more notes, and the lyrics 'fe - ri - ci pre Te - ne ...' are written below it.