

Rolul muzicii sacre în transformarea societății

Cristian CARAMAN

1. Puterea spirituală a muzicii

Muzica, precum alte arte, este ea însăși un răspuns la tiparele și ordinii creației lui Dumnezeu. Muzica sacră are un loc bine conturat, ca principiu sonor, artistic și cultic, în circuitul valorilor perene ale culturii muzicale universale.

Puterea muzicii este diversă, ea, aproape, poate fi considerată permisivă, transformatoare și curativă. Muzica acționează asupra ascultătorului în mai multe moduri: unii o asimilează pur și simplu la nivel instructiv, alții o cercetează pentru a depista în ea indicii ale existenței, iar cei mai mulți o ascultă pentru mesajul pe care-l transmite. Muzica poate fi plasată în cadrul a trei mari caracteristici: extatic, simbolic și retoric. Dimensiunea extatică a muzicii este o reacție subliminală vis-a vis de mișcare și ritmuri, ce conduc către transformări psihice. Puterea simbolică a muzicii a fost exprimată de scriitorii creștinismului timpuriu, care integrau tiparele muzicii, ca de altfel și a altor arte, ca parte a marii simfonii a ordinii inițiată și susținută de Dumnezeu, simbolic Cel mai mare dintre toți compozitorii, Creatorul Universului Universurilor.

Muzica creată de oameni este un simbol al tiparului infinit de grandios al Creației lui Dumnezeu. Acceptarea acestei dimensiuni mistice a muzicii are consecințe importante pentru creștinism. În accepțiunea sfântului Tommaso d'Aquino

frumusețea este splendoarea ordinii¹. Un ultim aspect este legat de funcția liturgică a muzicii sacre precum și de destinația ei în cadrul închinării religioase. Închinarea este o caracteristică fundamentală a omului de celebrare a perfecțiunii divine, care începe odată cu privilegiul descoperirii lui Dumnezeu. De aceea omul este dator să l se închine și să-l înalțe lui Dumnezeu cântări de laudă și mulțumire împreună cu toți sfinții.

Prin muzică această apropiere este realizabilă, atâta vreme cât ideea superioară a credinței există, ca principiu vital călăuzitor menit să combată răul esențial.

2. Antecedentele muzicii sacre

Aceste antecedente au vechi rădăcini în cântul ebraic și monodia religioasă. Pentru studiul cântecului ebraic cel mai prețios izvor este Biblia, ce cuprinde opere literare antice, poezii, învățături, legi, prorocii și scrieri din primul veac al creștinismului. Din scrierile biblice reiese că religia era strâns legată de literatură și muzică. Spre deosebire de alte popoare, datorită interdicțiilor impuse de religie, arhitectura, sculptura și pictura nu au cunoscut nici o dezvoltare, în schimb muzica a ocupat un loc important în viața socială religioasă a poporului evreu încă de la începuturi memorabile.

Muzica a fost consacrată atât slujbelor religioase din Templu, dar a fost folosită și într-un context laic din cele mai vechi timpuri. Muzica era folosită în vreme de jale cât și în vreme de bucurie.

Apariția muzicii profesioniste, legată de cultul religios, are loc în jurul anului 1011 î.Hr, odată cu formarea statului Israel și înfloririi sale sub domnia regilor David și Solomon. Se știe că David a compus 73 de psalmi, și împreună cu alți psalmi printre care cei compuși de Asaf (12 psalmi), fiii lui Core (10 psalmi), Solomon (2 psalmi), Heman (un psalm), Etan (un

¹ Andrew Wilson-Dickson, *The Story of Christian Music* (Minneapolis: Fortress Press, 1996), 12.

psalm), Moise (un psalm), formează cartea Psalmilor (Laude) ce conțin 150 psalmi.

Psalmii erau cântări acompaniate de instrumente cu coarde (psalterion), de aici și titlul de **Psalmoi**. Majoritatea psalmilor au fost scriși, în secolul al X-lea î.Hr., în decursul epocii de aur a poeziei israelite.

Psalmii reprezintă una din cele mai vechi prezentări de cântări lirice. În totalitatea ei, muzica evreiască, alcătuită din imnuri și psalmi, este destinată marilor solemnități ce se desfășurau la Templu.

Imnurile au pătruns în muzica de cult, așa cum mai târziu melodiile populare au pătruns în muzica creștină.

Modelul de psalmodie ebraică veche anticipă prin caracterul său coralul gregorian. Tot Biblia ne furnizează informații cu privire la muzica instrumentală și instrumentele folosite. Existau instrumente cu coarde (Lire, Psalterion, Kinnor, Trombon, Timpanon), instrumente de suflat (Cavalul, Flautul, Orga, Cornul, Trompeta, Cornet), și instrumente de percuție (Clopote, Clopoței, Chimvale, Tamburină)¹.

3. Monodia sacră

Departe de a mai reprezenta structura originală, dar conservându-se până azi, psalmodia ebraică trecută prin filtrul creștinătății romane și rămânând apanajul bisericii bizantine a căpătat o formă evoluată și stabilă cunoscută sub numele de **coral gregorian**, Papa Grigore cel Mare (590-604) fiind cel care va reforma și oficializa cântul liturgic. Legătura muzicii ebraice cu cea creștină este evidentă prin preluarea procedeeleor liturgice de la Templul din Ierusalim și folosite în biserica primară. Genul diatonic al melodiilor siriene, caldeene, ebraice este regăsit în psalmodierea din muzica creștină

¹ J. Stainer, *The Music of the Bible* (1914); C.H. Cornill, *Music in the Old Testament* (1909); S.B. Finesinger, *Musical instruments in the Old Testament* (1926); K. Sachs, *History of Musical Instruments* (1940); *Dicționar Biblic* (Oradea: Cartea creștină, 1995).

primară. Cântul antifonic și responsorial își are originea în cântul antifonic ebraic, când cele două coruri levitice cântau unul la octava superioară și altul la octava inferioară, și în cântul responsorial în care forma de execuție consta în alternarea solistului cu răspunsul mulțimii.

O altă formă a monodiei religioase a evului mediu o reprezintă cântecul melismatic, cunoscut sub numele de **Aleluia** (o formă latinească alterată a invocației ebraice însemnând Lăudați-l pe Yahwe). În forma sa primitivă, aleluia se prezenta ca o manifestare colectivă aflată sub semnul aclamației jubilatorii, formată din **aleluia** și **jubilus** (jubilații), și caracterizată de o lungă vocaliză în prima parte, iar în partea a doua versetul biblic era completat de o vocaliză jubilatorie. **Antifonul primitiv** este un cântec monodic, interpretat alternativ de două coruri, sau interpretat în urma unui psalm (textul reluând un verset al psalmilor), care va deveni varietatea muzicală și textuală multiplă a cântecului gregorian. Compus pentru adunările de credincioși, antifonul va rămâne în cadrul de recitare psalmodică, având un ambitus ce nu depășește sexta.

În Postul Paștelui, perioadă de penitență pentru toți creștinii, aleluia care precede lectura Evangheliei, este înlocuită de **Trait**, menit să exprime gravitatea momentului liturgic. Trait-ul, cântat alternativ de două coruri sau de cantori și cor, înlănțuie mai multe versete ale unui psalm, fiecare împărțit în două părți. Folosește al 8-lea ton gregorian (tetrardus plagal, finala sol), mai rar al doilea ton, ornamentarea versetelor fiind similară. Liturgia medievală este dominată de recitarea psalmilor, repons-ul ca și antifonul ocupând un loc major.

Repons-ul este construit pe principiul alternanței dintre versetul psalmului (B), ornamentat și apropiat de dicția silabică și reponsa (A) mult mai melismatică. Repons-ul are o formă ternară ABA, caracterizată prin reluarea unor elemente. Repons-ul folosește cele opt moduri gregoriene, iar când psalmul dispare (din offertorium, partea misei) devine un gen autonom. În secolul al IX-lea călugărul Notker de la abația elvețiană din Saint-Gall, atestă existența **Secvenței**, care după secolul al X-lea capătă dezvoltări libere.

Secvența, piesă silabică în versuri, desemnează inițial orice vocaliză jubilatorie adăugată unei fraze liturgice (sequentia=ceea ce urmează). Melodia versurilor (exceptând extremele) este dată de schema a a b b c c... n, acest paralelism desemnând în secolul al XV-lea procedeul de reproducere a aceluiași motiv pe diferite trepte ale scării muzicale. Secvența va rămâne marcată de silabism, coeziune formală și eleganță expresivă. Exemple de secvențe: Victimae Paschali laudes, Veni Sancte Spiritus, Lauda Sion, Dies irae, Stabat Mater. Începând cu secolul al X-lea în abațiile din Saint-Gall și Saint-Martial din Limoges este pus în aplicare un nou procedeu numit **Tropul**, a cărui importanță istorică este inestimabilă, și constă din plasarea de cuvinte, câte o silabă pe notă, pe lungile vocalize din aleluia, apoi pe toate părțile misei: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei.

Cheia Tropului este libertatea formei, el propunând dezvoltări ornamentale ale melodiei rituale (aliluia), intercalând între textele oficiale (ale tradiției paleo-creștine) texte noi împreună cu melodia corespunzătoare. Astfel, tropul va deveni cu timpul, datorită inventării textului (trop logogeu) și a muzicii (trop melogen), primul gen autonom din istoria muzicii ce evadează din cadrul tradiției rigide. În timp ce în liturghia romană pivotul principal era psalmodia, în liturghia orientală era **imnul**. Psalmodia bizantină se distinge de cea apuseană printr-o melismatică mai ornamentală, mai bogată. În muzica religioasă bizantină au pătruns elementele creației siriene de imnuri, care aveau în introduceri și între cântările oficiale texte populare noi. Mai târziu, au fost aplicate melodii care se potriveau metricii textului, fapt ce a condus la apariția unei noi forme imnice și anume **Irmos** (legătură). În secolul al VI-lea și al VII-lea, sirianul Roman Glasdulce va scrie așa numitele **Condacuri**, care erau poeme ale căror strofe (18-24) erau legate între ele prin acrostihuri (o combinație între inițialele versurilor). Condacul ca structură este format dintr-un cuplet și un refren. Dezvoltarea creației de imnuri a dus în secolul al VII-lea și al VIII-lea la apariția canoanelor.

Canonul era format din nouă ode, alcătuite fiecare din mai multe strofe ce concordau ritmic între ele. Printre

compozitori de canonuri se numără Andrei Cretanul (Andrei Criteanul, sec. VII-VIII, care a scris Marele Canon alcătuit din 25 strofe și Ioan Damaschin care a și stabilit sistemul celor opt glasuri (ehuri), sistem alcătuit din patru glasuri vechi autentice și patru plagale. Textele și melodiile cântărilor bisericești ortodoxe sunt încadrate în aceste glasuri cărora le corespund forme melodice specifice. Atât Biserica de Apus cât și Biserica de Răsărit s-au opus laicizării muzicii bisericești prin selecționarea și sistematizarea formelor și genurilor muzicale.

Coralul gregorian în Apus și Octoihul în Răsărit, la Bizanț, reprezintă tendința bisericii de a grupa și selecționa cântările de cult după criterii pur religioase. Baza teoretică a muzicii bizantine o constituie concepția greacă despre moduri, căreia îi aduce ușoare modificări.

Pontificatul lui Grigore cel Mare rămâne o piatră de hotăr între istoria antică a bisericii și cea medievală.

Antifonarul papei Grigore cel Mare poartă denumirea de Coral gregorian, cunoscut și sub denumirea de Cantus romanus (fiindcă provenea de la Roma) sau de Cantus choralis (fiindcă era interpretat numai de cor bărbătesc). Deoarece melodiile gregoriene au servit polifoniștilor ca bază de pornire în compozițiile lor, antifonarul s-a mai numit și Cantus firmus sau Cantus planus (datorită desfășurării liniștite a melodiei, cu valori egale și ambitus mic).

Melodia coralului gregorian a influențat compozitori precum Palestrina, J. S. Bach, Fr. Liszt, César Franck, a stârnit admirația lui Mozart, iar Hector Berlioz în Simfonia fantastică a apelat la Dies irae, acest cantus pro-defunctis, atunci când a dorit să redea tragismul și disperarea morții. Din punct de vedere muzical cântecul gregorian, intonat de clerici pe o singură voce, a reprezentat o bază pentru dezvoltarea muzicii culte. Monodia caracterizează atât coralul gregorian cât și coralul luteran, dar cu încărcături emoționale diferite. Distanțate de câteva sute de ani, coralele gregoriene și cele luterane vor reprezenta două ipostaze diferite prin perfecționarea lor, fiecare cu expresivitatea sa. Antifonarul este totodată și un îndreptar în ce privește regulile de execuție și ordinea cântărilor în cadrul liturghiei.

Coralul gregorian a servit ca bază începutului polifonic devenind pentru câteva secole un izvor de inspirație pentru muzicieni. Monodia vocală atât religioasă cât și cea profană (laică) a caracterizat exprimarea muzicală până spre anul 1000 d. Hr.

4. Polifonia religioasă

Aventura muzicii europene va începe odată cu apariția polifoniei și va duce la apogeul erei tonale. Ars nova este marcată în secolul al XIII-lea de nașterea și dezvoltarea unor genuri muzicale precum organum primitiv, gymel, organum cu vocalize, motet și conduit, ce va culmina cu misa polifonică ce va inaugura o nouă etapă a civilizației muzicale europene. În secolul al IX-lea se conturează primele apariții ale polifoniei sub denumirea de **Organum**.

Organum este cea mai veche tentativă de teme de polifonie, genul ajungând la apogeu în secolul al XII-lea, în cadrul școlii de la Notre-Dame din Paris prin reprezentanții săi de seamă Léonin și Pérotin. Va fi însă eclipsat repede de **Motet**. În faza tatonărilor (secolul al X-lea) pe un plain-chant (cantus firmus) se grefează o voce organală, dublum (dublă) care evoluează paralel la distanța de cvartă sau cvintă, notă lângă notă (punctum contra punctum).

În secolul al XII-lea, apare în orașele franceze **Dechant**-ul (discantul), în care vocea organală renunță la paralelism, se detașează de vocea principală (devenită tenor) și se îmbogățește melismatic (ornamente improvizate). **Gymel**-ul (din latinescul cantus gemellus adică cântec geamăn) este un gen variat al organum-ului, dar caracteristic muzicii englezești apărut în secolul al XII-lea. **Faux-bourdon** (polifonie paralelă) de terțe și sexte, în care terța inferioară trece deasupra melodiei principale constituie avatarul final al gymel-ului.

În secolul al XIII-lea și al XV-lea, va apare **Conduit**-ul (conductus), o compoziție religioasă, care își are originea în serviciul de conducere a preotului spre altar, după care datorită libertății sale de concepție va fi asociat unui mare număr de

ceremonii diverse. A avut o influență mare asupra multor genuri profane.

Polifonia de cult se dezvoltă în capela corală a catedralei pariziene Notre-Dame, care, din secolul al XII-lea, va avea și orgă.

În secolele al XIII-lea și al XIV-lea, pe baza conduit-ului (conductus) ia naștere principalul gen polifonic francez, **Motetul**, genul cel mai important și procedeul de emancipare cel mai îndrăzneț al muzicii medievale.

Destinat exclusiv, în secolul al XIV-lea și al XV-lea, serviciului liturgic, motetul va solicita, în secolul al XVI-lea și al XVII-lea, din ce în ce mai mult instrumentele, influențând mai ales în Italia genuri, precum messa -> ricercar, anthem -> oratoriu -> cantata, iar în secolul al XVII-lea și al XVIII-lea un ultim și îndepărtat avatar cu Marele motet francez, după care va urma un iremediabil declin. Prin trăsăturile sale specifice, motetul va conduce ca gen aproape două secole (XIII-XV).

Cel mai important și se pare cel mai vechi gen de muzică religioasă din istoria muzicii europene este **Misa**, compoziție polifonică pentru cor și soliști ce are la bază texte de cult catolic, corespunzătoare liturghiei și care se cântă cu sau fără acompaniament instrumental.

În secolul al XIX-lea va fi privilegiat **Recviemul** prin accentuarea actului dramatic, uneori teatral, în detrimentul părții religioase.

În Polonia, Reforma a fost făcută de nobilime și burghezie. Ideologul Reformei poloneze Mikolaj Rej (1505-1569) a tradus în proză psalmii în limba poloneză, iar compozitorul Wacław Szamotulys i-a pus pe muzică.

O trăsătură a muzicii de cult anglicane a fost promovarea unor genuri noi cum ar fi **Psalmii metrizați**, iar între anii 1560 și 1600 au apărut 19 ediții de psalmi metrizați cu muzică. Muzica avea scriitură polifonică. Prima liturghie anglicană publicată în limba engleză a fost creată de Merbecke în anul 1549. Ca o trăsătură generală a serviciului anglican de început a fost îmbinarea trăsăturilor stilistice ale unei muzici simple, accesibile meselor largi cu trăsăturile pompoase caracteristice cântării catolice.

Motetul a devenit deosebit în Anglia, având în vedere cantitatea mare de lucrări ale lui Morley, fiind înlocuit însă de cele două forme de anthem.

Anthemul, gen specific englez, apropiat de motetul francez și cantata germană, pune pe muzică un text în engleză. Henric al VIII-lea așezat în anul 1534 în fruntea bisericii favorizează noul gen anthem. Anthemul va cunoaște mutații în formă și limbă, evoluând în timpul secolelor XVI, XVII-lea și XVIII-lea de la trama politică la cea a monodiei acompaniate. La Händel ultimul mare compozitor de anthem, influența muzicii instrumentale italiene și ale coralului german va deschide calea epocii glorioase a oratoriului¹.

Genuri muzicale religioase

1. Coralul² este imnul congregațional din liturgia luterană. Caracteristicile formale și stilistice ale coralului luteran sunt limba națională germană, rima metrică a versului, forma strofică muzicală și textuală și melodia simplă. Coralul a evoluat în decursul secolelor al XVI-lea și al XVII-lea de la forma monodică până la o varietate componistică ce include coralul-preludiu, coralul-motet, coralul-cantată și coralul-suită. La începutul Reformei coralul reprezenta imnul congregațional protestant, cunoscut sub numele de Geistliche Lieder (cântece religioase), Psalmen (Psalmi), Christliche Lieder (cântece creștine) și Gesänge sau Kirchengesänge (cântece pentru biserică). Spre sfârșitul secolului al XVII-lea denumirea de coral care în mod tradițional era atribuit cântecului simplu latin (cantus planus) va fi aplicat imnului german protestant.

Coralul luteran era cântat omofonic de către cor (chorul choralis) și congregație, spre deosebire de stilul de execuție

¹The Oxford Companion to Music, ed. Alison Latham, 48-50.

² Cristian Caraman, Genuri ale Muzicii Protestante, "Coralul", (București, Editura UNMB, Glissando, 2011), 60-92.

polifonic din Biserica romano-catolică (chorus musicus sau figuralis).

După moartea lui Luther a urmat o perioadă de organizare și consolidare a repertoriului protestant. Coralul a căpătat maturitate artistică în timpul lui Paul Gerhardt, Johannes Gruger și contemporanii săi. La sfârșitul secolului al XVII-lea coralul s-a dezvoltat foarte mult dar în calitate a cunoscut un declin datorită secularizării genului și în mod special datorită divergențelor teologice dintre ortodocși și pietiști din sânul bisericii luterane.

Mișcarea de restaurare a patrimoniului coralului luteran, precum și refacerea liturghiei luterane a condus la organizarea autorizată și uniformă a imnologiei protestante germane.

2. Anthem-ul¹, ca gen muzical este apropiat de motetul francez și cantata germană, forma inițială fiind a cântului alternat, iar scriitura sa se evidențiază prin folosirea frecventă a imitațiilor melodice ale diverselor voci, ca factor de unitate. Termenul de anthem derivă din antifonie, fiind specific englez. Structura anthem-ului este foarte diversificată datorită textului (biblic, psalmi, imnuri, poeme) tradus în limba engleză.

Legat de evoluția liturghiei anglicane, anthem-ul va cunoaște începând cu secolul al XVI-lea și până în secolul al XIX-lea, mai multe mutații radicale în ce privește forma și limbajul, evoluând de la principiul tramei polifonice la acela al monodiei acompaniate. **Full anthem**-ul solicită corul à cappella sau acompaniamentul de orgă, iar verse anthem-ul alternează corul cu unul sau mai mulți soliști adeseori acompaniați de o orchestră. **Verse-anthem**-ul este un anthem în care una sau mai multe părți solistice formează un contrast cu părțile corale, fiind deosebit de full-anthem pentru cor fără soliști.

Sub influența stilului italian anthem-ul se dezvoltă în direcția separării secțiunilor în recitative, arii elaborate ansambluri și coruri care accentuează mai mult grandoarea excesivă decât intensitatea.

Schimbările liturgice după 1960 au eliminat rugăciunea de dimineață și de seară, care creeau un context normal pentru

¹ Cristian Caraman, Genuri ale Muzicii Protestante, "Anthem", 93-103.

anthem, din poziția centrală în serviciul religios și au transferat accentul pe cântecul coral sau congregațional. În noua carte liturgică Common Worship (2001) nu este stipulat anthem-ul în mod special, ci este trecut la opțiuni pentru rugăciunea de dimineață sau de seară sau pentru începutul predicii.

Spre sfârșitul secolul al XVIII-lea în Biserica Congregațională a comunităților americane anthem-ul cunoaște o perioadă remarcabilă, William Billings (1746-1800) fiind unul din compozitorii moderni care s-a apropiat de acest gen.

În Marea Britanie și America de Nord, multe biserici protestante neanglicane au adoptat anthem-ul, încurajând congregația să participe alături de cor la execuția sa.

3. Originea Imnului¹ nu este cunoscută dar era folosită în Grecia Antică și Roma pentru a desemna un poem scris în onoarea zeilor. În perioada creștină primară cuvântul a fost folosit pentru a desemna rugăciunile cântate către Dumnezeu, fiind distincte de psalmi. În Biserica Bizantină și în Biserica Occidentală (Romano-catolică și Protestantă) imnul s-a dezvoltat în tradiții diferite. În liturghia protestantă imnurile metrice sunt o parte importantă a închinării congregaționale. Astăzi termenul de imn este asociat cu un cântec liric sacru folosit în închinare, distinct de traducerea metrică sau parafrizarea psalmilor sau a altor texte biblice și liturgice. În timpul Reformei, imnul protestant va fi introdus în liturghia protestantă.

În Biserica Calvină, Jean Calvin (1509-1564) a adoptat **cântatul congregațional** conform practicii din biserica primară, stabilind la Geneva tradiția imnului reformat pentru bisericile reformate din Franța, Olanda, Germania, Scandinavia și Scoția. Calvin a susținut ideea ca textele imnurilor religioase să fie inspirate din Biblie, în mod special din Psalmi, dar a adoptat și imnurile luterane sau alte melodii din surse diferite. Rezultatul a fost că multe melodii originale au fost compuse pentru psalmii metrice.

¹ Cristian Caraman, Genuri ale Muzicii Protestante, "Imnul", 103-118.

4. Cântecul anglican este o melodie simplă armonizată pe texte asimetrice, în special psalmi și imnuri ale serviciului divin anglican. Modelul adoptat din punct de vedere al structurii este cel al cântecului gregorian în prima parte, iar apoi o formă bine definită metric în a doua parte.

The English Hymnal (1906) a fost prima publicație care a introdus elemente de cântece folk în închinarea anglicană alături de melodii metodiste galeze, dar și de imnuri scrise de Philip P. Bliss și Ira Sankey. Noile forme muzicale încep să fie cunoscute mai mult sub numele de cântece de închinare (**worship songs**) decât de imnuri (hymns). Biserica Reformată Unită și Biserica Scoțiană au scos ediții revizuite cu imnuri devoționale. Momentul a fost cunoscut ca Explozia Imnului și a influențat toată lumea creștină vorbitoare de limba engleză și nu numai. Noile imnuri erau cântate cu însoțire, sunetul melodiilor stimulând sentimentul religios, de respect față de Creator. Timp de două secole congregațiile americane au cântat psalmi și imnuri europene până când și-au dezvoltat propriile cântece devoționale. Spre sfârșitul secolului al XVIII-lea în America de Nord au apărut primii compozitori formați în universitățile americane, care au publicat colecții cu imnuri congregaționale americane.

Cântecurile spirituale¹ (Spiritual Songs) s-au dezvoltat ca gen muzical în sudul și centrul continentului nord-american, fiind promovate la început de populația afro-americană. Prima colecție de Negro-spirituals a apărut după Războiul Civil. Stilul entuziast al melodiilor și textelor, îl depășește pe cel sobru și echilibrat al imnurilor și psalmilor metrici tradiționali. Muzica este inundată de limbajul popular, adesea modal, și folosește frecvent scări muzicale diferite, tipic folclorului american. Textele muzicii spirituale afro-americane (**black spirituals**) dezvoltă adeseori teme precum dezrobirea israeliților din sclavia Egiptului sau fuga negrilor, în partea de nord a continentului american, pentru a scăpa de sclavie. Tradiția evanghelistului muzical a continuat și în secolul al XX-lea prin Charles McCallon Alexander, Homer Rodeheaver, Charles H.

¹Alison Latham, The Oxford Companion to Music, 1200.

Gabriel, autor al imnului *I stand amazed in the presence* (1905) și unul dintre compozitorii de **imnuri gospel** (evangelice) dintre cele două secole și alții. Un alt gen de imn, apărut la începutul secolului al XX-lea în cărțile de imnuri americane, și cunoscut sub numele de **black national anthem** (anthem național negru), a fost cultivat de James Johnson Weldon (ex: *Lift every voice and sing*, pus pe muzică de J. Rosamond Johnson în anul 1901). Mișcarea carismatică apărută după anul 1970 în Biserica Romano-Catolică și extinsă în Biserica Protestantă și Biserica Evanghelică din întreaga lume, a cultivat un nou tip de **imn-miniatural**, marcat de simplitate și scurtime melodică (ex: *Seek ye first* compus de Karen Lafferty, 1972) și de asemenea a încurajat introducerea în serviciile religioase a cântecelor scripturale și congregaționale. În secolul al XX-lea, s-a dezvoltat o tradiție a imnologiei bisericești ecumenice americane, care include imnuri precum *Joyful, joyful, we adore thee* de Henry Van Dyke (scris după o melodie din Simfonia a IX-a de Beethoven, 1907), sau *God of grace and God of Glory* de Harry Emerson Fosdick (scris după o melodie galeză Cwm Rhonda, 1930).

5. Cantata¹, apărută la începutul secolului al XVIII-lea în Italia (1620), avea o formă muzicală modestă, căreia Giacomo Carissimi (1605-1674) îi conferă eleganță și claritate, precum și o nouă amploare, atât vocală cât și instrumentală. Cantata religioasă poate fi definită în termeni funcționali ca principală muzică a serviciului religios luteran, iar în termeni structurali ca o lucrare vocală ce cuprinde un număr relativ de momente muzicale independente. Recitativul și aria constituie baza formei seculare a cantatei, la care în perioada lui Bach s-au adăugat corurile, ariile și coralele cu texte biblice. După anul 1660, în mai multe orașe ale Germaniei, au apărut publicații cu așa zisele cantate-sacre, având o muzică convențională sau de calitate inferioară, scrise de Andreas Hammerschmidt (1611-1675), Johann Rudolph Ahle (n. 1650) sau de Karl Wolfgang Brielg.

¹ Cristian Caraman, *Genuri ale Muzicii Protestante*, "118-140".

Stilul german protestant se va impune mai ales în creația de Cantate și Pasiuni, genuri înrudite cu Oratoriul (ca structură și ca formație interpretativă), singura deosebire impunând-o natura textului (cu bază evanghelică în al doilea caz). Locul cantatei în liturghie era între citirea Evangheliei și Credo, înaintea predicii. Un alt tip de cantată dezvoltat în secolul al XVII-lea este **cantata-evanghelică**, bazată pe texte evanghelice și alte fragmente biblice, cu arii și linii melodice împrumutate din coral. După anul 1700 cantata era strâns legată de predică în cadrul serviciului religios protestant, poziția ei în cadrul liturghiei în alt loc fiind foarte rar. Structura cantatei a avut o influență foarte mare asupra Misei și Magnificat-ului. Istoria genului culminează indubitabil cu cantatele lui J. S. Bach, la care structura lor, calitatea înaltă și varietatea combinațiilor formale sunt unice. Majoritatea cantatelor compuse de Bach includ cantata-coral și cantata-psalm, având texte de psalmi și de coral sau versuri poetice și combinații de texte scrise pentru cantate-funebre. În cantatele-funebre, Bach tratează textul cu multă claritate și simplitate, el preluând din coralele protestante ideea de speranță și fericire eternă asociată cu prezența lui Iisus printre oameni, ca aducătoare de izbăvire.

Cantata religioasă intră în competiție spre sfârșitul secolului al XVIII-lea cu opera, concertele publice, manifestările muzicale de la curțile princiare, pierzându-și treptat poziția privilegiată pe care o deținea în timpul lui J. S. Bach. Tipurile moderne de cantate protestante au texte mixte și corale complete, cu texte biblice. Prin cantatele religioase ale lui Mendelssohn se poate spune că se continuă istoria genului de după Bach.

6. Pasiunea¹ este un gen muzical insuficient definit, dar foarte apropiat de Oratoriu care se inspiră exclusiv din textele Evangheliilor după Matei, Marcu, Luca și Ioan și este caracterizat prin introducerea pateticului pentru a descrie

¹ Cristian Caraman, Genuri ale Muzicii Protestante, "Pasiunea", 140-182.

evenimentele premergătoare crucificării lui Iisus Hristos, judecata, suferințele din ultimele ore ale vieții Sale, tragica moarte și înmormântarea trupului Său. La început textele erau declamate pe note lungi, omofonic, ca apoi în secolul al XV-lea să ajungă să fie scrise polifonic. Originea genului este foarte îndepărtată având obârșiile în secolul al IV-lea când textul evanghelic era înveșmântat în monodia austeră și totuși liberă a gregorianului încredințat unui singur cântăreț (recitator) pentru uzul ecleziastic. Cele mai timpurii Pasiuni polifonice descoperite se găsesc în colecția Old Hall al Colegiului Sf. Edmond, strânsă și alcătuită în anii 1410-1420. Pasiunea protestantă poate fi împărțită în cinci grupe, nu neapărat cronologic așezate, dar desfășurate pe o perioadă de timp îndelungat:

- Pasiunea-responsorială (Choralpassion, cunoscută și ca plainsong Passion)¹
- Pasiunea-motet (Figuralpassion)
- Pasiunea-oratorică (Iektion)
- *Pasiunea mixtă* realizată din mixarea *Pasiunii-responsoriale* și *Pasiunii-motet*
- Pasiunea-oratoriu

Bazele teologice pentru Pasiunea protestantă, cel puțin până în prima jumătate a secolului al XVI-lea, au fost modelate după Theologia Crucis scrisă de M. Luther: Suferințele lui Hristos nu trebuie să fie exprimate doar în cuvinte și înțelese numai la nivel intelectual ci trebuie puse în practică.

Pasiunea-responsorială și Pasiunea-motet au servit ca model pentru Pasiunea din secolul al XVIII-lea. O nouă epocă în istoria Pasiunii a început să se dezvolte după anul 1650 când muzicienii din nordul Germaniei au introdus instrumentele muzicale dând naștere la Pasiunea-oratorică, în care sunt înserate episoade meditative, simfonii, texte biblice, versuri madrigaliene și imnuri. Pasiunea-oratoriu este o consecință

¹ Pentru terminologie vezi în Archiv fur Musikwissenschaft-UC Libraries Shared Print Program, (JSTOR, 1954), comentariile de K.von Fischer; Cristian Caraman, Genuri ale Muzicii Protestante, "PASIUNEA", (București, Editura UNMB, Glissando, 2011).

istorică a evoluției de la Pasiunea-responsorială la Pasiunea-oratorică, trecând prin **Historia Sacra**.

Pasiunea-cantată nu este clar definită, ea reprezentând o combinație meditativă a textului patimilor cu versuri selectate ce nu fac parte din narațiunea evanghelică. Formele care au supraviețuit cu succes pe fundalul schimbărilor religioase au fost compozițiile de Pasiune și Oratoriu care pentru mult timp au fost strâns legate una de alta. **Pasiunea scripturală** s-a intercalat cu elemente non-scripturale, așa cum s-a întâmplat la J. S. Bach și a supraviețuit cu succes la Hamburg în lucrările lui G. Ph. Telemann și după el în cele ale lui C. P. E. Bach.

7.Una dintre manifestările muzicale ale Contrareformei a fost **Oratoriu**, a cărui fondator a fost Philipppo Neri (1515-1595). Având rădăcini în dramele liturgice medievale (Sacrae rappresentazioni) și cu denumirea preluată de la sala de meditații și rugăciunea bisericilor catolice; stilul și forma genului au cunoscut o evoluție și claritate precum și noua amploare atât vocală cât și instrumentală. Oratoriul apare de trei ori în creația lui J. S. Bach prin Oratoriul Înălțării (1734), care este o altă denumire a cantatei Lobet Gott in Seinen Reichen, narațiunea muzicală despre Înălțarea lui Iisus fiind atribuită Evanghelistului, Oratoriul de Paști (1736), singura creație pentru liturghie în care textul este prezentat sub forma unui dialog ritmat și Oratoriul de Crăciun (1734), cel mai cunoscut și cântat. Pasiunea reprezintă în creația lui J. S. Bach suma întregii sale experiențe artistice, ilustrând toată măsura talentului său.

În secolul al XVIII-lea s-au pus bazele diferitelor tipuri de Pasiuni. Vechiul tip, fără instrumente muzicale, dar înfrumusețat cu imnuri a fost ignorat de majoritatea compozitorilor. Al doilea tip, Pasiunea-oratorică, era cu mult mai artistică și legată de textul evanghelic. Al treilea tip de Pasiune era un Oratoriu propriu-zis, scris în stil operistic și care avea text complementar (libret) la cel biblic. În fine al patrulea tip de Pasiune, a fost o **Meditație lirică a patimilor**, fără dialoguri directe. Singura deosebire, între diferitele feluri de Pasiuni în funcție de terminologia lor, este că Pasiunea-oratorică, aflată în contrast cu Pasiunea propriu-zisă și Pasiunea-oratoriu, este așa numita **Passions-Music**, la care se adaugă numele Evangheliei, iar

textul este bazat pe o compilație a celor patru Evanghelii, asemănător textului **Pasiunii Istoriei Sfinte** (Passion-Historia), având adesea un titlu poetic. În recenta istorie a Pasiunii, Ernst Pepping ocupă un loc semnificativ cu Passionsbericht des Matthaus pentru cor à cappella (1949-1950). Majoritatea compozițiilor recente de Pasiuni sunt Pasiuni-responsoriale după modelul lui H. Schütz și revizuite de H. Distler.

Se ajunge la concluzia că genul are o continuitate consecventă în istoria muzicii, îmbrăcând înfățișări stilistice diferite și dezvoltându-se într-o monumentală dramaturgie muzicală, destinată să pună într-o valoare artistică impresionantă Patimile Mântuitorului, ca prilej de profundă meditație asupra principalelor probleme cu care se confruntă umanitatea. Prin urmare, Pasiunea are trecut și prezent, reprezentând alături de Coralul protestant, Cantată și Oratoriu, pilonii muzicii sacre.

Manifestarile muzicii biblice în epoca modernă

1. În Europa

În timp ce Bisericele Protestante au creat o muzică simplă tradițională care să edifice congregațiile locale, iar Biserica Ortodoxă a rămas în tradiționalismul muzical bizantin, Biserica Romano-Catolică a continuat de-a lungul secolului al XVIII-lea să îmbrățișeze muzica modernă ceremonială. Romantismul a influențat atât artele și literatura cât și filozofia, istoria, dreptul, lingvistica, economia, etc. În acest mod, Romantismul stă la originea artei moderne. Mulți dintre compozitorii talentați puteau decide singuri dacă să scrie muzică pentru Biserică sau nu, și mulți au făcut-o. Generația de compozitori din secolul al XIX-lea, de după Haydn și Mozart au copiat stilul operistic al acestora din muzica liturgică, printre ei numărându-se Franz Schubert (1798-1828) la Viena, Luigi Cherubini (1760-1842) la Paris, Carl Maria Weber (1786-1826) la Dresda și mulți alții. *Misa în C* (1807) și *Missa Solemnis*

(1819-1823) scrise de Ludvig van Beethoven în manieră personală, depășesc funcția liturgică.

Originalitatea izbitoare a muzicii secolului al XIX-lea a făcut ca relația cu liturgia să fie controversată, personalitățile muzicale cele mai celebre creând mari tensiuni, cum ar fi Hector Berlioz cu *Grande Messe des Morts* (1837) și *Te Deum* (1849, pentru 1000 de executanți). Un alt caracter puternic, îndreptat spre sentimental și misticism a fost Charles Gounod (1818-1893), a cărui muzică religioasă se adaptează unui misticism modern, dar în același timp teatral, operistic: *Requiem*, *Te Deum*, două Misse scurte, *Imn*, cantatele *Redemption* (1882) și *Mors et Vita* (1885). Dezinteresul pentru muzica clasică sau antică, dorința de adaptare la gusturile moderne au creat genuri diferite muzicale, ritmuri rigide, cu schimbări semnificative în melodie și adaptarea cuvintelor la melodie. În Germania, Biserica Luterană își manifestă din ce în ce mai puțin interesul față de generozitatea muzicii orchestrale și corale a lui Bach și a contemporanilor săi. Coralele luterane încep să fie cântate din ce în ce mai rar, așa încât atmosfera din bisericile luterane devine apăsătoare iar cântecele de rugăciune și mulțumire au degenerat în imnuri ale penitenței și ale morții.

În Biserica Anglicană, dirijorii de cor, conduceau melodiile în maniera clericală Anglicană, împodobind pauzele și finalul frazelor cu ornamente vocale. Multe melodii caracteristice congregației Anglicane din secolul al XVIII-lea au fost repetate cu mult succes în Germania foarte bine în secolul al XIX-lea. Repertoriul era alcătuit din corale luterane și cântece gregoriene, fără acompaniament. Eforturile Ceciliene de a încuraja neacompaniamentul instrumental din Biserica Romano-Catolică avea echivalentul în Luteranism.

Consecințele muzicale ale mișcării Oxfordiene au fost considerabile, iar corul era asociat cu preotul, el având funcție levitică¹, după modelul Vechiului Testament¹. În Scoția în

¹ Levi era unul din cei doisprezece copii ai lui Iacov (I Cronici, capitolul 2, versetul 1). Împăratul David a pus familia lui Levi să împlinească slujba de cântăreți în Casa Domnului. (I Cronici, capitolul 6, versetul 32)

bisericile reformatе, de obicei prezbiteriene, cъntatul psalmilor metrici a rъmas o caracteristică națională profund ьnrădăcinată ьn liturghie și care reprezintă și azi o parte valoroasă a ьnchinării Bisericii Protestante din Scoția. Atât ьn Scoția cъt și ьn Islanda a fost adoptat stilul lining-out practicat de puritani. Psalmii erau cъnțați metric ьn manieră calvină, versurile fiind neregulate. Acolo unde oamenii nu știau să citească se recita psalmul rъnd cu rъnd de cъtre cantor, apoi era cъntat de cъtre toată congregația². Astfel de execuție netolerată de muzicienii profesioniști, dar apreciată de congregație, a devenit tradițională, păstrъndu-se și astăzi ьn Țara Galilor, Scoția și ьn America de Nord.

Dificultatea execuției se datora nepotrivirii cuvintelor cu progresia ritmică a melodiei, și mai cu seamă atunci cъnd aveau cadențe diferite. Compozitorii muzicii anglicane au cunoscut ьn profunzime muzica liturgică, și structura liturghiei anglicane, fiind profund implicați ьn viața bisericii ca organiști și dirijori de cor.

S-au scris numeroase cantate și antheme care au fost tipărite ьn Anglia la sfârșitul secolului al XIX-lea și ьnceputul secolului al XX-lea lărgind mult repertoriul muzicii sacre.

O parte a muzicii liturgice anglicane, renunțând la idealurile tractariene a scăzut ьn solemnitate și măiestrie. Imnurile au ocupat un loc important ьn liturghia Bisericii Anglicane sau a altor denomi-națiuni mai mult sau mai puțin conformiste, ele având un rol important ьn viața spirituală a congregațiilor. La mijlocul secolului al XIX-lea, America de Nord și Marea Britanie au trăit experimentul renașterii spirituale. Imnurile religioase aveau darul de a ьmbogăți spiritul cu mesaje simple. Melodiile erau ușor de reținut, patosul lor având efect puternic și imediat asupra oamenilor.

¹ Despre importanța muzicii ьn cadrul ьnchinării iudaice vezi ьn 1 Cronici cap.15; 25:5-7; 34:12-13 și alte trimiteri biblice).

² P. Hall, *Reliquiae Liturgicae*, vol. II (Bath, 1847), cu preluări de citate din *A directory for the public worship of God throughout the three kingdoms of England Scotland and Ireland* (Londra, 1644).

Ca urmare a primei vizite în Anglia, 1872, a evanghelistului Dwight L. Moody și a cântărețului Ira Sankey (1840-1908), a apărut culegerea de imnuri religioase Sacred Songs and Solos, care în următorii ani, până în 1903, a fost extinsă, ajungând la 1200 de imnuri. Ira Sankey a promovat stilul muzicii gospel (muzica evanghelică) fiind supranumit tatăl muzicii evanghelice (Father of the gospel song). Împreună cu Moody a publicat numeroase colecții de cântece gospel (evangelice). Deși Psalmii, imnurile și coralele au fost o parte importantă a închinării publice începând cu Reforma Protestantă din secolul al XVI-lea, Sankey a introdus un nou stil al cântecului congregațional care avea scopul de a trezi sentimentul griii față de semenii, de a înmuia inimile împietrite și de a îndrepta sufletul către Hristos¹. Când a luat ființă în anul 1878, Armata Salvării a urmat același model de închinare ca al Misiunii Creștine Evanghelice Americane. Armata Salvării a răspuns nevoilor sociale și religioase ale oamenilor de la orașe, începându-și activitatea la puțin timp după fondarea ei în Anglia.

Reducerea corurilor la câteva persoane a făcut ca muzica și închinarea din biserică să fie condusă de grupuri mici de cântăreți sau de un singur lider vocal, până când s-a fondat Songster Brigades (Brigada Cântăreților) la sfârșitul secolului al XIX-lea. Schimbul cultural dintre America și Marea Britanie în domeniul muzicii populare a avut un efect major în ce privește stilul gospel.

În timpul secolului al XIX-lea muzica creștină se confruntă cu o problemă devenită moment de răscruce în istoria muzicii moderne și anume retorica și avangardismul artei muzicale creștine ce are legături cu muzica profană, fapt ce demonstrează și mai mult toleranța creștinismului față de muzica seculară.

Fisura dintre limbajul specific al muzicii de concert și cel al muzicii de biserică s-a accentuat în secolul al XIX-lea. Pierderea contactului bisericii cu arta muzicală în secolul al

¹ Kenneth W. Osbeck, 101 Hymn Stories, (ed. Kregel P. P. Box 2607, Grand Rapids, MI 49501, SUA, 1982).

XIX-lea a avut serioase consecințe pentru standardele compozitorilor de muzică creștină din Europa cât și pentru muzica bisericilor și catedralelor Bisericii Romano-Catolice, Bisericii Luterane sau Bisericii Anglicane. Recâștigarea acestor standarde s-a făcut de către organiști care organizați în diferite asociații au promovat noile stiluri și forme muzicale în biserici. O soluție aparentă a fost oferită de către Tractarieni¹, care a condus la redescoperirea de către Biserica Anglicană a potențialului simbolismului în închinare. În muzică, dorința de restaurare a elementelor simbolice și contemplație nu a ținut seamă de cerințele retoricii moderne.

În sensul celor de mai sus, muzica își propunea să ofere beneficiile simple ale expresivității antice a paralelismului textului ebraic² și simbolistica unității tuturor credincioșilor prin cântarea comună. Muzica Anglicană a contribuit cu un element în plus folosind unealta puternică a retoricii armoniei. Progresiile acordurilor armonice au adus mai mult modernism și diversitate mesajului decât era în unisonul gregorian³,

¹ Tractarienii, denumirea vine de la Tracts for the Time, care conține doctrine și aspecte ale închinării în Biserica Romano-Catolică, prin care se recomanda întoarcerea la trecut, când ritualul și simbolurile Bisericii erau fundamentale. Adepții și promotorii acestei mișcări s-au numit Tractarieni sau Oxfordieni. S. Neill, Anglicanism (Oxford, 1977).

² Spre deosebire de multe poezii și cântece din lumea apuseană care sunt scrise cu rimă și metru, poezia și cântările din Vechiul Testament erau bazate pe un paralelism al gândirii, în care al doilea (sau următoarele) vers (versuri) al(e) poeziei reia(u) (paralelismul sinonimic), se află în contrast (paralelism sau antitetic) sau completează în mod progresiv (paralelism sintetic) ideea spusă în primul. Toate cele trei forme de paralelism caracterizează Psaltirea. Titlul ebraic pentru Psalmi este Tehilim, care înseamnă Laude; în Septuaginta (traducerea greacă a Vechiului Testament făcută în anul 200 î.H.), titlul este psalmoi, care înseamnă cântări acompaniate de instrumente cu coarde. Titlul Psalmi în limba română este derivat din Septuaginta. Această explicație este preluată din The Full Life Study Bible (Springfield: Publishers International, Missouri, USA, 1992).

³ Trăsăturile muzicii gregoriene sunt: muzică vocală, fără acompaniament instrumental, interpretare exclusiv bărbătească, desfășurată monodic, fără înveșmântare armonică sau polifonică pe

reprezentând pentru biserica modernă un nou mod de expresie emoțională. Retorica muzicală simplă a muzicii de marș, a baladei de salon și a Music Hall-ului era deja parte a culturii populare și a bisericilor evanghelice, care nu au ezitat să o adapteze cauzei creștine. Aceste biserici, cum ar fi Armata Salvării sau Biserica Penticostală, își manifestau spontaneitatea și entuziasmul credinței lor prin muzică. Contrastul puternic dintre încredințarea bisericilor evanghelice pe de o parte și neliniștile Bisericii Anglicane pe de altă parte, de a-i lăsa pe compozitorii consacrați să compună spontan este valabil și în zilele noastre.

2. Pe continentul African

Muzica în societatea africană a asigurat o punte de legătură între cultura occidentală și cea africană cu implicații adânci în educație. În 1956 a fost publicată *Africa Praise*, carte de rugăciuni și cântece, pentru a putea fi folosită în școlile de limbă engleză din Africa. Cartea a apărut din dorința de a se micșora decalajul dintre culturile Europene și Africane, fiind sponsorizată de muzicienii și bisericile din Africa.

În Uganda, la Catedrala din Kampala era folosită *Hymns Ancient and Modern*, versiunea standard, de asemeni la Knsoga se cânta după *Sacred Songs and Solos* a lui D. L. Moody și I. Sankey, iar la biserica din Arma în nord congregația folosea *Africa Praise*. Muzica folclorică africană era folosită în liturghie ca o nevoie a congregației de a se manifesta în tradiția culturală africană. În bisericile prezbiteriene închinarea era complet africană. Exprimarea în limbile africane au pus probleme serioase scrierii muzicii și au cauzat dificultăți misionarilor europeni în traduceri din engleză sau franceză în limbile naționale africane. O altă afirmare în istoria recentă a creștinismului african este pronunțata și dramatica dezvoltare a bisericilor independente.

structură riguros diatonică, în cadrul unui ambitus restrâns, cu o monotonie specifică ritmică, departe de a captiva prin atributele ei de expresivitate. Ioana Ștefănescu, *O istorie a muzicii universale*, vol. I, (București: Fundația Culturală Română, 1995).

Cântecele în viața religioasă avea funcții și scopuri diferite: rugăciune, catehism, închinare, nuntă, botez, înmormântare, etc. Odată consimțite de către congregație, aceste melodii erau preluate de coruri sau cantorii bisericilor. Muzica Creștină din secolul al XIX-lea s-a dezvoltat pe continentul Africa în mod gradat, pornind de la stilul European al închinării liturgice introdus de misionarii occidentali. Participarea la închinare a congregațiilor era mai impresionantă, mai melodramatică, mult diferită de cea europeană, care era mult mai rece, mai rațională și lipsită de participarea efectivă și emoțională. O mare popularitate îl aveau corurile și cântăreții care abordau stilul muzicii gospel. Unele biserici au adoptat stilul animist în închinare, Elementele importante în închinarea lor sunt spontaneitatea și improvizația, liturghia putând dura în timpul Săbătului câteva ore. Liturghia începe cu o invocație Kerek ! Kerek ! ce conduce la o stare de extaz a celor prezenți.

3. Pe continentul American

Spre deosebire de creștinismul european, în S.U.A., creștinismul s-a dezvoltat fără a avea suportul moral și material al statului. Primii coloniști aveau cu ei doar Biblia și o carte de cântări care conținea psalmi metrizați. Pelerinii veniți din Europa au adus cu ei și muzica formată în mare parte din psalmi. În Noua Anglie, liturghia veche a fost îmbogățită cu noi elemente, ceea ce nu s-a întâmplat în alte părți ale Americii, tehnica lining out rămânând baza manifestării muzicale în liturghie mult timp de atunci. Două tradiții de închinare liturgică s-au constituit în America de Nord în secolul al XVIII-lea, moravienii și quakerii care au creat o muzică creștină deosebit de bogată în semnificații specifice continentului nord american. Cele două mișcări au izvorât din două culturi diferite și opuse culturii americane, dar amândouă s-au integrat societății americane și au trasat o direcție de închinare și liturgică și în alte denominațiuni. Moravienii erau familiarizați cu muzica Europeană, lăsând în urma lor o muzică deosebită în America secolului al XVIII-lea. Muzica creștină era pusă în centrul activităților atât religioase cât și laice, aceasta fiind doar recent

redescoperită. Spre sfârșitul secolului al XVIII-lea pastorii și congregațiile au început să adopte un stil mult mai rafinat în muzica creștină în cadrul liturghiei. Începeau să devină conștienți de diferența existentă între muzica autodidactă a yankeilor și muzica clasică, profesionistă, europeană.

Negrii au adus în muzica americană calitățile și sensibilitățile lor spirituale speciale, caracterul extatic al patrimoniului muzical african. Muzica era responsorială, de tip tradițional african, ceea ce a permis o mare libertate de exprimare, fiind pe loc improvizată. Acompaniamentul era realizat prin bătăi din palme sau loviri din picioare. Muzica religioasă (spiritual song) a albilor era formată din melodii foarte cunoscute la care erau adaptate texte biblice, iar la strofele care se repetau, adăugau un scurt refren: Glorie, Aleluia.

Dansul era de asemeni partea centrală a ceremoniei. În curând spirituals songs încep să fie învățate în școlile din Nord și să fie introduse în imnologia bisericilor alături de antheme, psalmi și corale protestante. Black Gospel (Muzica Evanghelică a negrilor) a luat ființă în timpul perioadei de sclavie atunci când sclavii trăiau pe plantații, în comun, departe de casa stăpânului. White Gospel Music sau Southern Gospel (Muzica evanghelică a creștinilor albi din Sud) este scrisă în general pentru cvartet de bărbați cu acompaniament de pian sau sintetizator și preluată din imnologia protestantă, sau compusă chiar de interpreți. Identitatea modernă a muzicii gospel a fost stabilită în anul 1920 prin cântăreața de culoare Mahalia Jackson.

Cel mai influent dintre toți cântăreții și compozitorii de Black Gospel a fost Andrew Thomas Dorsey. Muzica gospel adevărată, este o parte inseparabilă a serviciului religios de închinare în majoritatea bisericilor creștinilor de culoare. Imnurile tradiționale gospel au forma de lied monopartit sau bipartit (strofă plus refren), sunt alcătuite din 8 sau 16 măsuri și sunt scrise în sistemul sonor tonal. Melodiile sunt ușor de reținut, au cantabilitate și sunt construite în general pe cele trei acorduri principale: tonica, subdominanta, dominanta, în stare directă și în răsturnări. Textul literar are măsura și rima asemănătoare poeziei clasice, fiind structurat în versuri și strofe. În a doua jumătate a secolului al XX-lea imnul gospel

suferă o modificare a caracterului său solemn datorită influenței Jazz-ului și Soul-lui. În ultimele decenii după modelul muzicii moderne seculare apare o diversitate de formule ritmico-melodice a noii muzici gospel, concretizat în utilizarea abuzivă a cromatismelor, sincopelor și acordurilor de septime pe trepte secundare.

Muzica americană modernă de biserică

Cu puține excepții, muzica modernă a compozitorilor americani scrisă pentru sălile de concert este mai rar auzită în context creștin, decât muzica europeană sau britanică. Muzica lor întrunește gusturile conservatoare ale congregațiilor și formațiilor corale din bisericile și catedralele episcopale.

Structura favorită pentru piesele lor muzicale este de anthem-îmn sau fantezie corală țesută în jurul binecunoscutului îmn-coral. Metodistii, Prezbiterienii, Baptiștii, Congregaționaliștii, Romano-Catolicii, Luteranii și multe alte denominațiuni au editat multe cărți de imnuri sau cărți de cântări (numai cu text fără linia melodică), iar editurile și diferite publicații au scos colecții ecumenice pentru uzul tuturor denominațiunilor și pentru toate circumstanțele liturgice, cum ar fi Ecumenical Praise sau Faith Looking Forward care conțin un foarte interesant material pentru închinarea congregațională.

În anul 1970 cântecele gospel tradiționale au fost pe neașteptate eliminate din închinarea liturgică datorită creativității explozive a creștinilor implicați în Mișcarea Carismatică. Consecințele în domeniul muzical au fost considerabile datorită spargerii modelului tradițional muzical din cadrul liturghiei prin noul mod de abordare al închinării în care oameni talentați în poezie, muzică și dans își manifestau spontan darurile artistice în urma revelației Divinității.

Musical-ul, este un termen impropriu căci de obicei aceasta nu se joacă pe scenă ci este alcătuită doar din simple replici date de pastor sau actori, la care audiența este încurajată să participe prin închinare și rugăciune sau să cânte (ex.: Călăuziți de Duhul Sfânt). My People (Poporul meu)

compus de Carol Owens și Jimmy Owens este un musical tipic din care multe melodii se regăsesc în cărțile de cântări evanghelice.

Casele de producție au produs în ultimii 20 de ani un număr foarte mare de musicaluri și au scos colecții de cântece însoțite de albume muzicale. Aceasta este cu siguranță muzica folk creștină din zilele noastre din America de Nord. Pentru că piața muzicală este foarte vastă producătorii de musical-uri creștine au devenit din ce în ce mai convingători, cu scopul de a câștiga concurența.

Revenirea Muzicii Luterane

Un rol important în stimularea interesului muzicienilor pentru muzica luterană au avut-o muzicologii și învățații vremii cum ar fi muzicologul german J. A. Philipp Spitta (1841-1894) care a scris o remarcabilă monografie asupra lui J. S. Bach în anul 1873 și a publicat operele complete ale lui Heinrich Schütz (1585-1672). Una dintre cele mai remarcabile lucrări ale muzicii religioase protestante a secolului al XIX-lea a fost Recviemul german (Ein deutsches Requiem) de Johannes Brahms (1833-1897) cântat pentru prima dată la Dresda în anul 1868 și prezentat în variantă completă la premiera din anul următor la Leipzig. Brahms și-a alege propriile texte Biblice în Recviem cu scopul de a avea o utilitate universală mai mare decât textele liturghiei romane. Din generația următoare a lui Brahms și César Franck va face parte Max Reger. Fascinat fiind de muzica luterană din trecut, Reger a scris motete fără acompaniament, Geistliche Gesänge op. 110 și Acht Geistliche Gesänge op. 138, asemănătoare muzicii luterane din secolul al XVIII-lea.

Din anul 1920, organiști și cantori și-au propus să se specializeze în muzică și să facă din activitatea lor una profesionistă. Muzica acestor compozitori include o varietate de forme: oratorii, pasiuni, cantate, motete, corale și lucrări pentru orgă, caracteristice de altfel a secolelor al XVI-lea și al XVII-lea. Hugo Distler, Ernst Pepping și alți compozitori ai secolului al XX-lea au adus prin lucrările lor o slavă incomensurabilă lui

Dumnezeu, muzica lor fiind ingenioasă, accesibilă și bine scrisă la toate standardele profesionalismului.

În anul 1956 Stockhausen a scris *Gesang der Junglinge* (1956), muzică electronică de o extraordinară frumusețe și dificultate, bazată pe textul biblic din cartea Daniel, cap. 3, în care cei trei tineri Șadrac, Meșac și Abed-Nego aruncați de Nebuchadnezzar în cuptorul de foc sunt salvați de Dumnezeu, iar tinerii înaltă laudă Celui Prea Înalt (Benedicite). Un alt compozitor de liturghie protestantă și mai puțin controversat a fost Hans Werner Zimmermann (n. 1930), care a considerat jazzul ca o forță revigorantă a muzicii creștine. În mare parte muzica protestantă scrisă în a doua jumătate a secolului al XX-lea este scrisă în tradiția luterană, având puternică bază intelectuală.

Pătrunderea muzicii creștine în sala de concert

În cadrul serviciilor religioase protestante, muzica corală, inclusiv cantatele de J. S. Bach s-au Philipp Georg Telemann (1681-1767), este acompaniată instrumental, mai puțin muzica luterană modernă. De asemenea Bisericele Luterane găzduiesc programe de muzică protestantă, cântată vocal și instrumental, în cadrul unor seri intitulate Concerte de prânz cu muzică clasică, desfășurate în fiecare lună. Eforturile lui Olivier Messiaen de a aduce meditația creștină în sălile de concert nu era ceva nou.

Generația tânără a compozitorilor din secolul al XX-lea și-au însușit noile tehnici de compoziție aplicându-le la scară largă în lucrările corale, un prim exemplu edificator fiind compozitorul elvețian Arthur Honegger. Biblia îl va inspira să scrie multe din lucrările sale cu subiect religios, iar muzica lui J. S. Bach, pe care îl numește marele model, îl va influența în scrierea oratoriilor și cantatelor sale.

Noile forme muzicale

În secolul al XX-lea gramatica armoniei funcționale și schimbările armonice au intenționat să exprime sensul puternic

al călătoriei înapoi în timp, rezultatul fiind mai degrabă adaptarea la formele tradiționale decât renunțarea la ele. Muzica din secolul al XX-lea reînnoadă legăturile cu tradiția, exprimând și evocând expresivitatea emoțiilor prin înțeleșuri și coduri familiare tehnicii componistice. Compozitorii secolului al XX-lea au redescoperit noul sens al muzicii religioase de concert, care explorează mai mult domeniul spiritual decât cel al muzicii moderne.

J. Taverner a descris muzica sacră de concert ca un gen ce nu servește închinării religioase, în schimb Stockhausen afirmă că ea va aparține în viitor Bisericii. Muzica multor compozitori occidentali din zilele noastre reflectă atât profunzimea spirituală a umanității cât și o tăcută, dacă nu o sinceră încredințare în existența lui Dumnezeu.

Compozitorul englez Ralph Vaughan Williams (1872-1958) a ajutat la crearea English Hymnal, una din cele mai influente cărți de imnuri ale secolului al XX-lea. În timp ce prin English Hymnal imnologia congregațională a fost ridicată la standarde înalte, dovedind o binevenită schimbare a sentimentalismului muzical din Hymns Ancient and Modern, compozitorul englez Charles Villiers Stanford (1852-1924) a transformat serviciul liturgic deprimant, apăsător și trist din Biserica Anglicană într-unul plăcut, luminos și afabil.

Compozitorii englezi au compus conform cerințelor moderne de tehnică componistică, cu siguranță ei fiind cei mai valoroși compozitori care au scris pentru Biserica Anglicană. Melodiile lor amintesc de stilul pleni song în modalitatea și flexibilitatea lui ritmică, dar ele se împletesc polifonic în jurul armoniilor cu rezonanțe impetuoase ce ar dori să se apropie de entuziasmul hedonistic al jazzului. În tradiția Anglicană muzica corală ocupă un loc important, la slujba de seară cântându-se antheme, imnuri, versete biblice cântate responsorial de preot și credincioși, iar la liturghia duminicală de dimineață cântându-se aranjamente corale și imnuri pentru Comuniune.

Muzica inovatoare

În ultimii ani în Marea Britanie a fost creată pentru liturghie o muzică experimentală cu caracter de tatonare. Norwich Cathedral și University of East din Anglia organizează începând din anul 1980, timp de o săptămână, servicii religioase în cadrul cărora sunt intercalate lucrări religioase precum antheme, corale și imnuri ale unor compozitori contemporani, oferindu-se astfel oportunitatea de a se experimenta noile stiluri muzicale în cadrul liturghiei. În cadrul festivalului sunt evaluate și încurajate lucrările și noile stiluri muzicale ale compozitorilor tineri (cum ar fi: Harrison Birtwhistle, Peter Maxwell Davies, Paul Patterson și Giles Swayne), lucrările fiind introduse în repertoriul unor orchestre celebre (exemplu: All Souls, Langham Place) sau devenind imnuri congregaționale.

Catedrala Winchester este un alt loc unde se cântă muzică modernă și care a stabilit o fructuoasă relație cu noua muzică și în particular cu lucrările lui Jonathan Harvey (n. 1939), compozitor englez care și-a câpătat renumele prin muzica contemporană pe care a scris-o. Arta religioasă în viziunea sa aspiră spre infinitate și spre Divinitate având profundă importanță spirituală de eliberare de sub pericolul înținericului¹.

Curentul popular în muzica sacră

Într-o lume plină de pericole, insatisfacții, nemulțumiri, creștinismul a devenit pentru mulți un adăpost și o apărare împotriva necunoscutului, un loc al siguranței și intimității, care poate fi constant revizuit și controlat.

La începutul secolului al XX-lea au fost tipărite cărți de cântări pentru Școala Biblică Duminicală, care au strâns legături cu muzica populară, ele reflectând aspirațiile congregațiilor. Adoptarea genurilor muzicale seculare de către

¹ J. Harvey în *Musical Times* (ianuarie 1990), 52; Andrew Wilson-Dickson, *The Story of Christian Music*, 239.

muzica creștină s-a făcut cu mare întârziere. Stilul muzicii din Scripture Union Choruses publicat în trei ediții între anii 1921 și 1939, este o reminiscență a perioadei înfloritoare a muzicii creștine de concert de la începutul secolului al XX-lea.

Anii '70, a fost o perioadă de afirmare a muzicii populare creștine, fapt petrecut și în România după 1990, când unii interpreți de muzică populară au trecut la Protestantism. Compozitori populari din România, cum ar fi Nicolae Moldoveanu sau Traian Dorz au compus mii de cântări creștine, care au intrat în repertoriul congregațional Neoprotestant. Multe din aceste melodii au fost armonizate la patru voci de către compozitori profesioniști sau au fost transpuse orchestral pentru formațiile instrumentale ale bisericilor evanghelice din România. Majoritatea acestor melodii sunt scrise în tonalități minore, în măsuri ternare, binare s-au mixte, au ambitusul relativ redus, sunt foarte expresive și de o frumusețe melodică cuceritoare. De asemeni unele melodii populare cunoscute sau melodii de muzică ușoară aflate la modă, au fost adaptate unor texte biblice, devenind astfel imnuri creștine.

Muzica nouă

Fountain Trust un centru de renaștere spirituală a stimulat angajarea spirituală a artiștilor în viața bisericii și a încurajat contribuția artelor în închinare¹. Biserica Noua muzică a mișcării carismatice este asemănătoare muzicii creștine populiste din anii 60, dar totuși diferită, ea fiind creată ca o expresie a intensității vieții spirituale a comunității creștine. Limbajul muzical are o puternică legătură cu muzica contemporană seculară și conduce către contemplație și simbolism, aducând aminte de retorica coralelor evanghelice, un exemplu concludent fiind melodiile din Cry Hosamma (1980). Muzica carismatică din anii 70 poate fi asemănată cu cea a comunității creștine din insula Iona, aflată la N-V de

¹ Cristian Caraman, Muzica Protestantă Modernă, "Muzica Nouă", (editura U.N.M.B. Glissando, București, 2011), 106, 107.

Scotia, și a centrului creștin ecumenic din Taize, Franța¹, melodiile fiind simple și asemănătoare muzicii folk. Muzica creștină a lui Paul Inwood, Christopher Walker, Bernadette Farrell și a altor compozitori este modernă dar răspunde nevoilor liturgice, cum ar fi litanii sau psalmi responsoriali. Această muzică unește granițele denominațiilor și este foarte bine cunoscută în America de Nord.

În ultimele decenii interesul pentru muzica creștină evanghelică cu acompaniament instrumental a crescut foarte mult, iar numărul orchestrelor simfonice și a formațiilor corale care iau parte la festivaluri creștine s-a mărit considerabil. În unele biserici s-au inițiat proiecte, unde în timpul unor servicii religioase s-a introdus drama și dansul deopotrivă cu muzica, aceste reprezentații numindu-se musicaluri creștine. Urmând aceste exemple, sute de musicaluri sunt prezentate în biserici atât în Statele Unite cât și în Anglia. Musical-urile sunt o importantă dimensiune a muzicii creștine de astăzi, ele fiind o clară manifestare a dorinței oamenilor de a se închina și a-și manifesta credința în diverse modalități.

Muzica excelentă

Contrastul dintre stilurile muzicale ale secolului al XX-lea este foarte mare. Compozitorul și criticul Hugo Cole constată că ceea ce este bun pentru muzică, poate fi nepotrivit pentru liturghie și invers: O muzică nepotrivită este bună dacă cultivă și dezvoltă spiritul congregației².

Realitatea demonstrează că o muzică considerată nepotrivită pentru serviciul liturgic poate satisface însă nevoile spirituale ale congregației. De asemeni, tot atât de adevărat este că o muzică religioasă cântată într-o sală de concert poate transforma și îmbogăți spiritul și gândirea ascultătorului. Calitatea principală a muzicii este adâncimea sa spirituală, care are rolul de a-l îndrepta pe om spre Dumnezeu.

¹ Andrew Wilson-Dickson, "Taize" în *The Story of Christian Music*, 227.

² Hugo Cole, *The Changing Face of Music* (Oxford, 1978), 91; Andrew Wilson-Dickson, *The Story of Christian Music*, 243.

Ca o reacție a apariției diverselor forme și stiluri muzicale, muzicienii au introdus termenul de excellence in music¹ (exelență în muzică). Folosind acest etalon de muzică excelentă, este posibil ca drumul spre Dumnezeu să poată fi ocolit, dar entuziasmul închinării, prin muzică către Dumnezeu, este mai important decât diferitele moduri de exprimare muzicală. În secolul al XIX-lea și al XX-lea înțelegerea muzicii creștine prin cele două criterii excelența în muzică și sinceritatea spirituală au creat mari divergențe în ce privește folosirea stilurilor muzicale în biserici și denominațiuni diferite. Dumnezeu dorește atât excelență muzicală cât și sinceritate spirituală în închinare. Muzica excelentă este muzica prin care omul se poate îndrepta către Dumnezeu și se poate angaja spiritual într-o închinare sinceră. Muzica creștină contemporană reprezintă societatea în diversitatea ei culturală și tradițională, ea evoluând în ritmul dezvoltării civilizației umane. Diversitatea muzicii creștine din lumea întreagă este un fenomen contemporan, uniformitatea stilistică fiind străină de imaginea creștinătății din zilele noastre care este foarte diversă în manifestare. Noua muzică religioasă coincide cu epoca sintetizatorului, propagă timbruri noi în orchestrație și prelucrări a unor imnuri clasice, apropiindu-se de rock și jazz. Muzicienii au acordat atenție purificării textului de orice superficialitate interpretativă, regenerării melodiei și armoniei, și au clasificat relația compozitorului cu congregația și biserica. Adevărurile aflate în arte aparțin lui Dumnezeu, iar muzica cosmosului, a sufletului uman și vocea trebuie să fie într-o perfectă sincronizare așa cum se întâmpla în timpurilor străvechi. Atunci când un muzician profesionist nu are o participare afectivă egală cu cea artistică în cadrul închinării liturgice atunci muzica de Biserică devine ofensivă și păguboasă². Mozart scria tatălui

¹ Termenul de excellence in music este folosit de către Andrew Wilson-Dickson, înțelegând prin el o muzică desăvârșită, profesionistă, bine scrisă conform tuturor regulilor de compoziție. Wilson-Dickson în *The story of Christian Music*, 244.

² E. Routley, *Church Music and the Christian Faith* (Caron Stream, III, 1978), 9; Andrew Wilson-Dickson în *The story of Christian Music*, 246.

său cu privire la concertele sale: Sunt pasaje aici și acolo din care cunoscătorii pot să dobândească satisfacții, dar aceste pasaje sunt scrise în așa fel încât cel care este mai puțin învățat nu poate să nu fie mulțumit, chiar dacă nu știe de ce¹. Responsabilitatea muzicienilor care scriu pentru liturghie, indiferent de denotațiune, este grea. Cea mai mare plăcere este să știi că bucuria merge în ambele sensuri pentru că Dumnezeu își găsește plăcerea în noi atunci când facem voia Lui. Cântarea Psalmistului spune:

Lăudați pe Domnul
Cântați Domnului o cântare nouă
Cântați laudele Lui în adunarea credincioșilor Lui !
Să se bucure Israel de Cel ce l-a făcut,
Să se veselească fiii Sionului de împăratul lor !
Să laude Numele Lui cu jocuri,
Să-L laude cu toba și harfa !
Căci Domnul are plăcere de poporul Său
Și slăvește pe cei nenorociți mântuindu-i²

¹ Scrisoare trimisă de Mozart tatălui său în 28.12.1782; E. Blom, Mozart Letters (Harmonsworth, 1956); Andrew Wilson-Dickson în The Story of Christian Music, 246.

² Psalmul 149, versetele 1-4.