

CREAȚII

Doru POPOVICI

O capodoperă a romantismului muzical din România *Liturgia psaltică* de Dumitru G. Kiriac

Aruncând o privire de ansamblu asupra artei sonore de cult din România și adâncind-o, am făcut următoarea periodizare:

O primă fază a acesteia este legată de monodia bizantină, care s-a născut din îmbinarea armonioasă dintre melosul din străvechea Eladă și psalmodia ebraică. Profundul scriitor Dan Botta a consemnat următoarele, în excelentul său volum *Limite*:

„Bizantinii cunoșteau opera acestei magii a versului. Evlavia nu e inspirată numai de textul brut, de seria de reprezentări elementare ale graiului, ci ea este mai mult produsul unei puteri incantatorii și implicit al unui ritm în care zac esențele milei, ale durerii și ale morții.

Muzica Bizanțului nu cunoștea ceea ce numim armonie. Ea era, ca și muzica imnurilor antice, monodică. Fiică a tradiției clasice, ea a cunoscut doar ritmul procesional, acea blândă maestate, acea severitate senină pe care statuarii antici o însciau în frizele templelor.”

Această tematică bizantină, prin influențele orientale, a cunoscut subtile metamorfoze: modalismul s-a „cromatizat”, asimetria ritmurilor nemăsurate s-a prefăcut într-o cvasi-simetrie mai apropiată de „muzica măsurată”, iar formele au renunțat, în mare măsură, la construcțiile bazate pe principiul varietății continue, cedând locul celor cu repriză și, în acest fel, s-a născut melosul psaltic.

La începutul secolului XIX, influența componisticii din vestul european îi determină pe respectivii creatori să genereze atrăgătoare opus-uri care să se apropie de genul motetului și al liturghiei; iar ca o consecință firească au apărut compozitori care au scris sub înrâurirea muzicii de cult din Rusia țaristă – și ea tributară Apusului, în prima ei fază – și sub acest aspect îl reliefăm pe Gavriil Musicescu. În Bucovina, Banat și Transilvania, în operele religioase ale unor autori, ca Ciprian Porumbescu, Gheorghe Dima, Ioan Vidu, Iacob Mureșianu – și enumerarea ar putea continua – se poate remarca influența romantismului german.

La finele secolului XIX și la începutul secolului XX, în climatul spiritual elevat al Societății corale „Carmen”, datorită aportului substanțial al unor autentici artiști, ca Dumitru G. Kiriac, Gheorghe Cucu și Ioan D. Chirescu, s-a conturat „curentul tradițional”, cel care se leagă, granitic, de tezaurul melodic al stranei, unde monodiile bizantine și psaltice constituie prețioase puncte de plecare. Sau, altfel spus, creatorii au luat ca teză monodiile stranei, ca antiteză muzica Renașterii și, uneori, pe aceea a Barocului din Vestul european, ca să ajungă în cele din urmă la originale sinteze.

Realizările lor sunt continuate, cu un plus de măiestrie, de compozitorii din generația enesciană – ne referim cu precădere la Sabin V. Drăgoi și la Marțian Negrea; în generația post-enesciană, în acest context s-au afirmat plenar Paul Constantinescu, Sigismund Toduță și Gheorghe Dumitrescu – pentru ca experiențele acestora să fie valorificate creator în generația lui Nichita Stănescu, de un mare număr de compozitori de o certă valoare, mulți dintre ei apelând la noile mijloace de expresie, cristalizate în lume după cel de al doilea război mondial. În această ultimă constelație ne-au oferit lucrări admirabile Ștefan Niculescu, Pascal Bentoiu, Dumitru Capoianu, Cornel Țăranu, Radu Paladi, Felicia Donceanu, Carmen Petra-Basacopol, Irina Odăgescu-Țuțuianu. Cei mai tineri compozitori au izbutit și ei să ne dăruiască piese religioase, în stiluri variate, dar, în acest climat de o grandoare austeră și hieratică, se poate vorbi și de puncte comune – ne referim mai ales la inspirația din tezaurul bizantin și psaltic.

Desigur că aceste considerații sunt sumare, față de volumul uriaș de compoziții care s-au scris în ambianța spirituală a ortodoxismului. Sub aspect literar, *Vechiul* și *Noul Testament* au reprezentat nobile surse de inspirație. Tot meditând la aceste incontestabile reușite ale lumii Euterpei, pe fond sufletească daco-roman, ca o himerită inscripție ne-au venit în gând cuvintele acelui „uomo unico, uomo singolare, uomo universale” al culturii noastre – l-am numit pe Mircea Eliade:

„Ortodoxia e, pentru noi, Creștinismul autentic, care trebuie actualizat în proaspete și calde fapte sufletești. Trebuie să fim creștini – pentru a găsi un sens vieții, sens care să întrecă simpla umanitate, și să cuprindă din acel suc al metafizicii, care singur ne orientează. Creștinismul ne luminează o axă centrală în Univers și în noi înșine. Acele conștiințe care trăiesc efectiv o viață sufletească nu pot îndepărta altfel sentimentul tragic al existenței decât prin creștinism. În dreapta și în stânga – nu e decât gol. Alunecăm în gol, și sfârșim roși de disperare, chinuți de o problematică filozofică greșit pusă, sau oprindu-ne pe poziții sceptice, sau evadând într-un păgânism senzual care nu poate dărui nici încai uitarea.”

*

Liturghia psaltică, după părerea noastră, poate fi socotită ca fiind prima capodoperă concepută de compozitorii din era romantismului muzical daco-roman. Tulburătorul folclorist de talie mondială Constantin Brăiloiu, apreciind în mod deosebit această creație, a consemnat următoarele:

«Așa cum ni se înfățișează aici, ea rămâne, cum zice Cucu, o „operă admirabilă”, fără pereche în celelalte țări ortodoxe. Operă în același timp revoluționară și plină de smerenie, scrisă de un maestru al compoziției corale și izvorâtă din sufletul cel mai senin ce a viețuit vreodată printre noi.»

Dar, să trecem la o laconică analiză. Și, când spunem „laconică analiză”, ne referim la faptul după care am putea scrie sute de pagini despre cea mai reprezentativă lucrare a lui Dumitru G. Kiriac.

*

Lucrarea începe cu acea liniștitoare *Ectenie 1*, încadrată în **fa major**. O muzică simplă se conturează în prima pagină a partiturii, glorificând modul **ionic**, autorul utilizând o scriitură aerată. Fragmentul se continuă, respectând tradiția tonală, profund armonică, a muzicii de cult din vestul european. O primă utilizare a armoniei modale poate fi remarcată în „Mărire Tatălui – Binecuvântează”; autorul folosește un mod de **fa major** (deci, un **ionic**) cu treapta a VII-a alterată inferior. Forma este tripartită: **a-b-a1**. Stilul este tot armonic, generând o artă sonoră cu virtuți consolatoare.

Urmează *Ectenie 2*, în care tot scriitura armonică tonală, asociată gamei **fa major**, se impune, fără a se promova elemente noi. „Mărire tatălui – Unule născut” readuce modul **ionic**, cu treapta a VII-a alterată inferior și cu o scriitură mai dialogată, între vocile feminine și cele bărbătești. De data aceasta, în contextul modului de **fa**, se pot observa jocurile **mi bemol-mi natural**, cu toate că materialul tematic din „Mărire Tatălui - Binecuvântează” rămâne cam același și este tratat, ca scriitură vocală, ceva mai variat timbral. Spre coda piesei, ne atrage atenția o modulație pasageră spre **re major**, de mare efect, iar jocul **si-si bemol** creează o expresivă tensiune sonoră.

Ectenie 3 readuce materialul muzical din celelalte *Ectenii*.

Un contrast îl constituie „Troparele învierii”.

În *Troparul 1*, „Piatra fiind pecetluită”, dacă modul **ionic** de **fa** predomină, ritmic se constată binevenite asimetrii, obținute prin schimbarea măsurilor: 2/2, 3/8, 2/8, 2/4 etc. După prima temă – o variantă a celei din „Mărire Tatălui - Binecuvântează” – urmează o nouă idee, care modulează spre un mod de **sol eolic**, reliefând o adevărată „surpriză sonoră”, care contrazice unitatea tonală, de tip tradițional, specifică în muzica vest-europeană din secolul XVIII și de la începutul secolului XIX.

O precizare: tema a doua – „**b**” – constituie *Troparul 2*.

Troparul 3 – „Să se veselească” – contrastează și ca **tempo**: *allegretto*, în celelalte secțiuni mișcările fiind mai lente. În secțiunea precedentă, modulația spre **sol eolic** este pe deplin justificată, pregătind trecerea spre modul **la bemol ionic**, cu jocul caracteristic **re becar-re bemol** (cu nuanțe **lidice**), la care se adaugă modulația spre **fa eolic**.

Forma, ca și în structurile precedente, este de lied mic. În codă se revine spre modul **la bemol ionic**. Schema ar fi **la bemol ionic – fa eolic – la bemol ionic**. Scriitura armonică se menține constant.

Ex. 1, pag. 18

dă - ru - ind vi - a - țã, Ce - la ce ai în - vi - at dîu
 dă - ru - ind vi - a - țã. Ce - la ce ai în - vi - at dîu
 dă - ru - ind vi - a - țã, Ce - la ce ai în - vi - at dîu
 dă - ru - ind vi - a - țã, Ce - la ce ai în - vi - at dîu

pușin mai rar
 morți, Doam - ne, sla - vă Ți - e.
 pușin mai rar
 morți, Doam - ne, sla - vă Ți - e.
 pușin mai rar
 morți, Doam - ne, sla - vă Doam - ne sla - vă Ți - e.
 pușin mai rar
 morți, Doam - ne, sla - vă Ți - e.

Troparul 4 – „Propovăduirea Învierii” – se impune pe de o parte prin modulația îndrăzneată spre un mod de **re ionic**, iar pe de altă parte prin ritmica asimetrică: 2/4, 3/4. În secțiunea centrală și în „codă” **re ionic** trece într-un **re** cu treapta a VII-a alterată inferior, devenind un mod **mixolidic** (iată un joc subtil de utilizare a treptelor mobile), iar în final se conturează modul **re ionic**. Paul Constantinescu ar fi armonizat coda prin cristalizarea unui mod **frigic** – cu finalul **sol-fa diez**, susținând cu tărie că nota finală determină modul și armonia trebuie să respecte această lege, altfel se... „topește modul” (ca să-l citez)...

Troparul 5 – „Pre cuvântul” – ne introduce într-un mod de **sol doric**, armonizat cu treapta a V-a, conform modului – adică în loc de **re-fa diez-la** vom întâlni **re-fa becar-la**, fapt care imprimă secțiunii respective un arhaism evocator.

Din punct de vedere ritmic se creează o suită aparte - 2/4, 5/8, 2/4 -, foarte bine găsită! Așa cum un pictor autentic înlătură monocromia tabloului său printr-o mică „pată de culoare”, tot așa și D. G. Kiriac aduce o varietate în unitate, dacă nu sub aspect modal, măcar prin asimetria ritmică pusă în valoare cu expresivitate.

Troparul 6 – „Puterile îngerești” – poate fi considerat una dintre paginile de un vibrant lirism. Forma ar fi a-b-c-codă. Și în acest caz se poate remarca un mod de **re mixolidic**, armonizat ca atare, deși melodia, conform principiului lui Paul Constantinescu – de care am mai vorbit – reclamă o armonizare a modului **locric** cu cadența **sol-fa diez**; totodată, în acest context se poate vorbi de prezența cvintei micșorate **fa diez-do becar**, foarte pregnantă. (Vezi Ex. 1)

Troparul 7 – „Stricat-ai cu crucea ta moartea” – este încadrat în modul de **si bemol ionic**. Ca și în *Troparul 6*, scriitura corală este armonică, dar mai puțin aerată, iar în încheiere jocul **mi becar-mi bemol** conferă piesei, din nou, o expresivă tensiune sonoră.

Troparul 8 – „Dintru înălțime” – apelează la modul **do ionic**, însă spre încheiere alterarea superioară a treptei a IV-a – reliefând caracteristicul **fa diez** – plătește din nou tribut utilizării armonice cu trepte mobile.

Ex. 2, pag. 22

p cresc.
 Ce - la ce ești vi - a - ța și in - vi -
p cresc.
 Ce - la ce ești vi - a - ța și in - vi -
p cresc.
 Ce - la ce ești vi - a - ța și in - vi -
p cresc.
 Ce - la ce ești vi - a - ța și in - vi -

e - rea nou - stră, Doa - mne, sla - vă Ți - e.
 e - rea nou - stră, Doa - mne, sla - vă Ți - e.
 e - rea nou - stră, Doa - mne, sla - vă Ți - e.
 e - rea nou - stră, Doa - mne, sla - vă Ți - e.

Un „interludium” binevenit este reprezentat prin miniatura „Veniți să ne închinăm”; aceasta reduce modul de **si bemol ionic**. Urmează diferite variante de recitativ, pentru „Praznice”, apoi pentru „Bobotează”, „La Florii”, „La Înălțare”, „La Rusalii”, „Schimbarea la față”, „Ziua crucii” și „Doamne Mântuiește”. Se impun, în acest „interludium”, recitative încadrate în ritmuri variate – 2/4, 3/8, 2/4, 4/4 –, evidențiind înclinația compozitorului pentru frazele asimetrice.

Motetul „Sfinte Dumnezeule” semnifică nu numai cea mai emoționantă pagină din *Liturghia psaltică*, ci și – după părerea noastră – un punct culminant în arta sonoră de cult din România! Modul utilizat este **re ionic**, cu treapta a VI-a alterată inferior, fapt care imprimă motetului respectiv un caracter melodico-armonic de tip oriental și, în acest caz, se poate susține că între muzica religioasă a neoromanticului armean Komitas și aceea a lui Kiriac există interferențe sonore rafinate.

Ex. 3, pag. 26

Sf - te Dum - ne ze - u - le, Sfin - to,
 Dum - ne - ze - u - le, Sfi - in - te
 Sfi - in - te
 Sfin - te Dum - ne - ze - u - le

ta - re, Sfin - te făr - de moar - te,
 ia re, Sfin - te
 ta - re, Sfin - te Sfin - te făr - de moar - te,
 făr - de

Forma este a-a1-a2-coda. De data aceasta, Dumitru G. Kiriac ni se prezintă ca un maestru de necontestat al contrapunctului vocal, de proveniență renescentistă. Un farmec deosebit îl constituie utilizarea pedalei, la vocile de bas, amintindu-ne de sonoritatea luminoasă a pieselor concepute pentru orgă. De remarcat că temei de la vocile de tenor îi răspunde, la cele de sopran, o oarecare inversare a acesteia, iar în ultimele măsuri se conturează o sugestivă cadență plagală.

Ex. 4, pag. 27

The image shows three systems of musical notation for a vocal and piano piece. Each system consists of four staves: two vocal staves (Soprano and Alto/Tenore) and two piano staves. The music is in G major and 4/4 time. The lyrics are in Romanian and describe the Holy Trinity.

System 1: *p* III
Sfin - te Dum - ne - ze - u - lo, Sfin - te
Sfin - te Dum - ne - ze - u - lo, Sfi - in - to
Sfin - te Dum - ne - ze - u - lo, Sfin - te
A. *respirație individuală*

System 2:
ta - ro, Sfin - te fă - ră - de
ta - ro, Sfin - te fă - ră -
ta - ro, Sfin - te
> marcato
Sfin - - - te fă - ră - de

System 3:
moar - te, mi - lu - ie - - - ște - ne - pro noi.
de moar - te, mi - lu - ie - ște - nu - pro noi.
fă - ră - de moar - te, mi - lu - ie - ște - ne - pro noi.
moar - te, mi - lu - ie - - - ște - ne - pro noi.

Motetul este urmat de un recitativ – „Mărire Tatălui și Fiului și Sfântului Duh” – cu interesante deplasări de accente ritmice, pentru ca apoi să revină elementele melodice, armonice, polifonice și ritmice din prima parte a motetului. Această pagină, deosebit de inspirată, ne introduce parcă într-o lume a interiorizării, ca un „rit al purificării”...

În continuare, miniaturile „Sfinte Dumnezeule” (o nouă variantă), „Aleluia”, „Mărire Ție”, „Alilulia” (altă variantă) relevă „nostalgiile tonale”... Apoi, din nou recitative, de data aceasta conținând – sub aspect ritmic – diviziuni neregulate, cadențând pe **fa ionic**.

O altă secțiune remarcabilă: un *Heruvic* de o supraterestră frumusețe... Aparte mi se pare modul de **fa** cu alterarea superioară a treptei a II-a (sol diez) și alterarea inferioară a treptei a VII-a (mi bemol). Forma are următoarea schemă: **a-b-c**, în această ultimă structură treapta a VI-a înfățișându-ni-se ca fiind alterată inferior (re bemol); în ultima secțiune, peste o pedală de **fa** se suprapun treapta a II-a alterată superior (sol diez) și treapta a VI-a alterată inferior (re bemol), totul rezolvându-se pe un trison major liniștitor.

Mult mai diatonic, tot în **fa ionic**, ne este expus motetul „Ce pre împăratul”; atât acesta, cât și *Heruvicul*, evidențiază o nouă înclinație a autorului pentru conceptul componistic armonic. Forma este bipartită: **a-a1-codă**.

Liturgia se continuă cu noi răspunsuri și cu un laconic „Pre Tatăl”, care evidențiază palalelismul armonic **fa ionic – re armonic**. Alte răspunsuri ne indică reluarea scriiturii bazate pe contrapunctul „liber înflorit” și o nouă insistare pe **fa ionic** - „Sfânt, Domnul Sabaoi” și „Bine este cuvântat” -, acestea cu accentuarea raportului clasic de tonică-dominantă.

O pagină polifonică, nelipsită de ornamentație neobarocă, definește excelentul motet „Pre Tine te lăudăm”, în care creatorul utilizează – excelent – doar trei voci: sopran, alto și tenor.

În „Cuvine-se”, compozitorul revine la scriitura armonică, dar modală: **fa ionic**, cu septima alterată inferior. Jocul **si bemol-si becar** generează o surpriză în înlănțuirea de acorduri, în toată tematica conducătoare. În secțiunea a doua intervine scriitura ce valorifică contrapunctul imitativ, pentru ca în cea de a treia să apară și o nuanță **lidică**, prin alterarea superioară a treptei a IV-a, iar în codă să revină la **fa ionic**. Schema arhitecturală ar fi următoarea: **a** (armonic) – **b** (polifonic) – **c** (armonic) – **codă**.

Nenumărate răspunsuri – tonale prin excelență – pregătesc motetul „Tatăl nostru”, după o melodie tradițională a lui Anton Pann, armonizată pe baza dualismului major-minor. Totul este încadrat în **sol armonic**, urmat de răspunsuri în **sol ionic**, anunțând o altă pagină de o amplă respirație: „Lăudați pre Domnul”. Aceasta ne atrage prin rafinamentul ei polifonic, cu o scriitură vocală deosebit de eficientă și aerată, trădând spiritul componistic latin. În secțiunea **a** se detașează două teme, tratate polifonic; prima ar fi o augmentare liberă a celei de a doua. Semnalăm jocul **do diez-do becar**.

Ex. 5, pag. 61

Andantino, poco lento (

Secțiunea **b** – expusă în modul **mi doric** – pune în lumină o tematică de amplă respirație și foarte cantabilă; la vocile bărbățești apar pedale liniștitoare.

Ex. 6, pag. 64

În secțiunea **c** se conturează modul **mi eolic**, pentru ca în **codă** jocul **do becar-do diez** să revină, totul cadențând pe unisonul **mi**. Această parte din *Liturghia psaltică* este și ea de o tainică splendoare și de un hieratism neobizantin, parcă vibrând în consonanță cu arhitectura Bisericii „Domnița Bălașa” din București...

Cu răspunsurile ce continuă emoționantul motet „Lăudați pre Domnul” – „Bine este cuvântat”, „Văzut-am lumina”, „Fie numele Domnului binecuvântat” și „Mărire Tatălui și Fiului și Sfântului Duh” – se încheie *Liturghia psaltică*, iar în coda propriu-zisă – „Amin” – se detașează o cadență plagală, ce ne introduce în **si bemol ionic**, treapta a IV-a a lui **fa ionic**, cu care s-a început amplul poem religios.

*

Concluzii

Vom arunca o scurtă privire asupra limbajului componistic utilizat de Dumitru G. Iriac în capodopera sa *Liturghia psaltică*; apoi vom face o paralelă între creația lui laică și cea de cult, pentru ca în cele din urmă să arătăm locul operei sale în contextul romantismului muzical daco-roman și spiritul vizionar al operei pe care a conceput-o cu o ardentă dăruire.

Dumitru G. Kiriac a fost și rămâne un „melodist” - fie că a preluat teme din tezaurul folcloric sau din cel al artei sonore religioase, fie că a creat teme, apropiindu-se de specificul acestor constelații din lumea Euterpei pe fond românesc. În *Liturghia psaltică* întâlnim un „dualism cantabil”: pe de o parte, în miniaturi s-a conturat melosul legat granitic de **major-minorul** de tip vest-european, din secolele Barocului, Clasicismului și Romantismului muzical, cu triumful în **codă** al ionicului; pe de altă parte, s-a cristalizat melosul modal, bazat pe vechile game din arta sonoră psaltică, acesta atrăgându-ne atenția în tropare și-n motete de o largă respirație. Dintre piesele dezvoltate, doar „Tatăl nostru” apelează la **major-minorul** din apusul Europei – ne referim la acel **sol minor armonic**. Explicația ne-a oferit-o unul dintre cei mai apropiați colaboratori ai autorului – sau, altfel spus, continuatorul său spiritual –, fostul meu profesor Ioan D. Chirescu. Iată ce mi-a spus distinsul creator de muzică dedicată corului a cappella: „Kiriac a fost un artist cu o viziune religioasă asupra lumii și vieții. În *Liturghia psaltică*, părțile dezvoltate sunt tratate prin prisma modalismului, generându-se adesea incertitudini funcționale... ca o expresie a luptei omului pentru a înlătura răul și a se apropia de Dumnezeu. Răspunsurile ne sugerează triumful luminii asupra întunericului, iar după Kiriac exprimarea lui se leagă, indestructibil, de modul ionic – cel mai luminos! – și în felul acesta major-minorul, preluat de la marii clasici din apusul bătrânului nostru continent, se impune ca o concluzie firească.”

În ceea ce ne privește, reliefăm faptul în virtutea căruia compozitorul înclină spre utilizarea, cu precădere, a modului mixolidic, deci având o tendință de a pune în evidență o gamă majoră cu alterarea inferioară a treptei a VII-a. Mai întâlnim și modul locric, Kiriac fiind singurul compozitor înaintaș român care l-a pus în valoare! Modul lidic apare doar ca un „interludiu”, deoarece – așa cum îmi accentua tot profundul Ioan D. Chirescu – „acesta, prin cvarta sa mărită, generează o tensiune care, după Kiriac, nu trebuie să apară prea des în arta sonoră de cult”. Mai aparte, în splendidul motet „Sfinte Dumnezeule”, ni se prezintă modul ionic cu treapta a VI-a alterată inferior, care – așa cum am mai spus – imprimă discursului sonor un colorit melodic oriental, evidențiindu-se în expunerea lui secunda mărită: **si bemol-do diez**.

Dumitru G. Kiriac s-a impus și ca un rafinat polifonist. În această liturghie predomină însă tehnica de compoziție a melodiei acompaniate. În structurile polifonice, autorul se deosebește de Gheorghe Dima, Gavriil Musicescu, Eusebie și Gheorghe Mandicevschi, prin faptul după care el nu apelează decât foarte rar la contrapunctul imitativ; și nici la ornamentația melodică barocă, nu... Ci înclină spre o tematică simplă, de o expresie nudă, asociată contrapunctului „liber înflorit” sau – cum ar fi spus un alt fost profesor al meu, Liviu Rusu – asociată aceluși „floridus” de tip renascentist. În acest climat spiritual mi-aduc aminte de cuvintele lui Claude Debussy, mult apreciat de autorul *Liturghiei psaltice*:

„Întrevăd posibilitatea unei muzici construite special pentru aerul liber, pe linii mari, cu îndrăzneli vocale și instrumentale care ar plana voioase deasupra

coroanelor arborilor... Poate că în felul acesta se va găsi mijlocul de a face să dispară acele mici manii de formă și tonalitate precisă care îneacă atât de stângaci muzica. Poate că mă înșel, dar mi se pare că se află în această idee un vis pentru generațiile viitoare...”

Mutatis-mutandis, conducătorul coralei „Carmen” a dorit și a reușit să dea naștere la o muzică descătușată de orice academism, în care fantezia componistică să se desfășoare liber, nestingherită, „cu firescul cu care cântă păsările” – ca să-l citez... Cu toate acestea, se poate vorbi – accentuăm – de o „disciplină a libertății”!

Asemenea lui Gheorghe Dima în piesele lui religioase, în opus-ul de care ne ocupăm se pot remarca asimetrii ritmice, provenite din folosirea unor expresive schimbări de măsuri, uneori neașteptate, acestea apărându-ne ca „surprize”, care nu zdruncină cea mult dorită unitate în varietate. Nici Kiriac, și nici Musicescu, Dima sau Mandicevski nu creează o varietate ritmică intensă, fără a schimba măsurile, cum o va face în lucrările de maturitate George Enescu, utilizând formule foarte complicate. Singurele ritmuri ieșite din comun – cu diviziuni neregulate – din liturgia lui Kiriac ne apar în unele răspunsuri, tratate ca niște sugestive recitative.

Ca și Musorgski în răscolitoarea lui operă *Boris Godunov*, Kiriac nu folosește forme cu o natură dialectivă a limbajului sonor, ca sonata, fuga, passacaglia sau rondo-ul. Artistul se folosește de formele de lied – bi și tripartit; iar în totalitate nu putem vorbi de o construcție complexă, cu structuri savante, ci mai degrabă de o imensă rapsodie, în care punctele de legătură sunt obținute prin reluarea intonațiilor încadrate în modul mixolidian. Dumitru G. Kiriac a fost și rămâne un maestru al miniaturii, spre deosebire de Gheorghe Cucu, „mare meșter” în ceea ce privește valorificarea formelor de rondo, sonată sau temă cu variațiuni, în timp ce Gheorghe Dima, Gavriil Musicescu, Eusebie și Gheorghe Mandicevski – în lucrările lor religioase – ne-au convins prin măiestrita tratare a formei de invențiune, bazată pe contrapunctul imitativ bachian.

Scriitura corală a lui Dumitru G. Kiriac – ca și aceea a tuturor compozitorilor înaintași – este deosebit de eficientă; să nu uităm că autenticul creator, care a repus în discuție modurile medievale, a fost un mare dirijor, sobru și interiorizat, care în cadrul Societății corale „Carmen” a contribuit sensibil la acel „enescian mers spre mai bine” al muzicii noastre.

*

Liturgia psaltică a lui Dumitru G. Kiriac a fost mult apreciată de George Enescu, care i-a spus următoarele lui Mihail Jora: „Nu are rost să scriu o liturgie... Kiriac ne-a dăruit una, impresionantă, iar eu nu am harul său în arta corală dedicată muzicii de cult. Între firea lui sensibilă, senină, generozitatea sa

pilduitoare și muzica generată cu fior poetic există o mișcătoare consonanță... De fapt, el este primul nostru clasic...”

Bela Bartok, ascultându-i corurile laice și *Liturghia psaltică*, l-a felicitat pe Kiriac cu o tulburătoare sinceritate. În acest sens, în cartea noastră *Muzica corală românească* am consemnat următoarele cuvinte ale muzicianului maghiar: „Cunosc corurile mixte ale dv. și cred că dv. sunteți singurul în România care se ocupă de muzica populară ca un adevărat artist!”



D. G. Kiriac

O deosebită considerație pentru armonia modală a lui Kiriac a avut-o fostul meu profesor Paul Constantinescu, care – la cursuri – ne-a spus: „Armonia mea modală are ca puncte de plecare folclorul țărănesc, imnele bizantine și creațiile lui Anton Pann și Dumitru G. Kiriac.” O profundă considerație a arătat-o în această privință și prietenul de o viață al lui Paul Constantinescu – l-am numit pe Ion Dumitrescu; sub acest aspect, fostul președinte al breslei noastre într-o perioadă a ei de glorie ne-a mărturisit: „Din opus-urile lui Kiriac se poate învăța multă armonie modală!” Iar George Breazul ne-a lăsat, în acest context, un studiu de referință. Aurel Stroe, profundul meu coleg de generație, a fost primul care mi-a atras atenția asupra *Liturghiei psaltice*, în care, după dânsul, „se reliefează subtile

înlănțuiri de armonie modală și o expresivitate puternică, în pofida simplității scriiturii vocale”.

Ar mai trebui spus că între piesele cu caracter laic ale lui Dumitru G. Kiriac și cele religioase există unele deosebiri; cele laice, prin utilizarea nu o dată a modurilor cromatice, ne apar ca fiind ale unui mare inovator - iar sub acest raport studiul pe care noi i l-am dedicat în volumul *Muzica corală românească* este semnificativ. Ne referim – cu precădere – la piesa *Am umblat pădurile*, mult apreciată de George Enescu; iată ce subliniam în această privință în volumul amintit:

„Din toate acestea rezultă că Dumitru Kiriac nu numai că și-a pus interesante probleme, dar le-a și rezolvat convingător. Modurile cromatice derivate din cele diatonice și în special cele ce conțin cvarte mărite sau cvinte micșorate, precum și noile raporturi tonale obținute, au deschis alte orizonturi creatorilor. S-a discutat mult despre rolul cvartei mărite – acest **diabolus in musica** – în arta sonoră modală, contemporană. Bela Bartok a folosit cu succes modurile ce conțin cvarta lidică, ba mai mult, în *Muzica pentru coarde, celestă și percuție* atât

inflexiunile cât și culminațiile vor apărea în raport de cvintă micșorată, substituindu-se vechile relații tonale cu altele noi, nu lipsite de expresie. Olivier Messiaen este adesea tributar acestei intonații lidice în lucrările sale din prima perioadă, iar la George Enescu în Oedip – după cum arată foarte just muzicologul Octavian Lazăr Cosma – această celulă melodică intră în constituția celor mai importante leitmotive. Exemple asemănătoare pot fi observate și în alte lucrări românești, cum sunt: *Sonata pentru pian* de Aurel Stroe, ciclul *Din ulița noastră* de Paul Constantinescu, madrigalele pentru cor mixt de Tiberiu Olah, *Cantata anilor lumină* de Anatol Vieru, precum și în creațiile unor compozitori din țările vecine, de pildă în *Muzica funebră* de Lutoslawski.”

Liturghia psaltică relevă, ca inovație, ramura armoniei modale. Dar, în acest caz, diatonismul predominant îi conferă „acel ceva” de un arhaism evocator, iar elementele „noului” sunt înfățișate mult mai discret. Dumitru G. Kiriac socotea că, pentru muzica de cult, „este preferabil diatonismul, în concordanță cu expresia de o grandoare austeră și hieratică a icoanelor pe sticlă și din arhitectura mănăstirilor noastre din vremuri de demult”.

Analizând și reanalizând *Liturghia psaltică* de Dumitru G. Kiriac ne-am adus aminte de un eseu al tulburătorului scriitor Dan Botta, din care reliefăm următoarele:

„În străvechile timpuri ale lumii, arta era strict limitată la folosul ei religios. Funcția artei era aceea de a evoca divinitatea, de a chema prin simpatia ei cu frumosul, prin frumusețea ei, frumosul. Zeul era incarnația frumosului și arta se străduia să creeze prin darurile ei acel spațiu al armoniei, acel spațiu pur, de floare minerală, de simetrie rece, prielnic zeului.

Atunci zeul se pogora. Și acel imens ritual de armonie, acel spațiu al statuilor, al dansului, al poeziei, se ilumina de aura divinității, de harul care o străbătea.”