



Universitatea
Transilvania
din Brașov

Teodor-Aurelian SOPORAN

TEZĂ DE DOCTORAT

**SACRU ȘI PROFAN ÎN MUZICA CREȘTINĂ OCCIDENTALĂ – INFLUENȚA
LAICULUI ÎN MUZICA CREȘTINĂ EVANGHELICĂ NEOPROTESTANTĂ**

**SACRED AND PROFANE IN WESTERN CHRISTIAN MUSIC - THE INFLUENCE
OF THE SECULAR IN NEO-PROTESTANT EVANGELICAL CHRISTIAN MUSIC**

Domeniul de doctorat: Muzică

Comisia de susținere:

PREȘEDINTE:

Conf. dr. Anca PREDA-ULIȚĂ

Universitatea Transilvania din Brașov

CONDUCĂTOR ȘTIINȚIFIC:

Prof. dr. Ioan OARCEA

Universitatea Transilvania din Brașov

REFERENȚI:

Conf. dr. Șerban MARCU

Academia Națională de Muzică „Gh. Dima” din Cluj-Napoca

Conf. dr. Marius BAHNEAN

The Master's University Santa Clarita, California, SUA.

Prof. dr. Stela DRĂGULIN

Universitatea Transilvania din Brașov

Data, ora și locul susținerii publice a tezei de doctorat:

15 septembrie 2023, ora 10:00, sala Z 1 7 (corpul Z)

Eventualele aprecieri sau observații asupra conținutului lucrării vor fi transmise electronic, în timp util, pe adresa teodor.soporan@unitbv.ro

Totodată, vă invităm să luați parte la ședința publică de susținere a tezei de doctorat.

Vă mulțumim.

REZUMAT (ABSTRACT).....	8/65
SUMMARY.....	65/65
INTRODUCERE.....	7/7
I. EVOLUȚIA CONCEPȚIEI DESPRE CARACTERUL MUZICII SACRE DE LA MUZICA VECHI TESTAMENTARĂ, LA CEA A PRIMILOR CREȘTINI.....	24/8
1.1. Muzica ebraică vechi-testamentară.....	25/8
1.2. Muzica de laudă în biserica nou-testamentară.....	30/9
1.3. Teoreticieni despre muzica profană și sacră.....	33/9
1.3.1. Anicius Manlius Severinus Boëthius.....	33/9
1.3.2. Johannes de Grocheio	34/9
1.4. Reformele muzicii sacre în Biserica Catolică.....	36/10
II. ROLUL FIGURILOR RETORICE ȘI AL SIMBOLURILOR ÎN EVIDENȚIEREA RAPORTULUI DINTRE MUZICĂ ȘI TEXT.....	45/11
2.1. Josquin des Prés.....	46/12
2.2. Tomás Luis de Victoria.....	48/-
2.3. Orazio Vecchi	51/-
2.4. Luca Marenzio.....	53/13
2.5. Carlo Gesualdo.....	54/14
2.6. Claudio Monteverdi.....	56/15
2.7. Henry Purcell.....	59/-
2.8. Johann Sebastian Bach.....	61/16
2.9. Georg Friedrich Händel.....	63/17
2.10. Domenico Scarlatti.....	64/-
III. CONTRAFACTUM.....	67/18
3.1. Corale protestante cu origini laice.....	70/19
3.1.1. Madrigalul <i>Mein G'müth ist mir verwirret</i> , sursa coralului patimilor.....	70/19
3.1.2. Liedul <i>Innsbruck, ich muss dich lassen</i> de Heinrich Isaac... ..	77/-
3.2. Exemple de contrafactum în cadrul slujbelor religioase neoprotestante	100/20
3.2.1. Coruri cu origini profane.....	101/20
<i>Bonzorno, madonna</i> de Antonio Scandello.....	101/20
<i>Come again, sweet love doth now invite</i> de John Dowland.....	105/21

3.2.2.	Opera și muzica sacră	109/22
	Aria <i>Lascia ch'io pianga</i> , sursă de inspirație pentru muzica cu text sacru.....	109/22
	Opera <i>Tannhäuser</i> de Richard Wagner.....	115/24
3.2.3.	Imnuri creștine cu origini profane.....	117/25
	<i>Bauern-Kantate</i> [Cantata țărănească] de Johann Sebastian Bach.....	117/25
	<i>Simfonia a IX-a</i> de Ludwig van Beethoven.....	120/-
3.2.4.	Colinde creștine cu origini profane.....	125/26
	<i>O, Tannenbaum – O, brad frumos – Isuse scump</i>	125/26
	<i>Greensleeves – What child is this – O, cine este-acest Copil</i>	127/26
3.2.5.	Imnuri creștine cu origine instrumentală.....	129/27
	<i>Cântece fără cuvinte</i> de Felix Mendelssohn-Bartholdy.....	129/-
	<i>Nocturna op. 15, nr. 3</i> , în sol minor, de Frédéric Chopin.....	131/27
	<i>Rapsodia română nr. 2 pentru orchestră</i> de George Enescu.....	135/28
3.2.6.	Muzica lăutărească <i>Am un leu și vreau să-l beau</i>	137/29
	Originea piesei <i>Sfinte Tată Te mărim</i>	137/29
3.2.7.	Imnuri patriotice devenite imnuri creștine.....	140/30
	Poemul simfonic <i>Finlandia</i> , de Jean Sibelius.....	140/30
	Imnul Regatului Unit al Marii Britanii, <i>God Save the King (Queen)</i>	142/31
	Imnul de stat al Israelului <i>Hatikva – Speranța</i>	145/32
3.2.8.	Imnuri sacre cu text adaptat.....	148/-
	<i>Ave Maria</i> de Anton Bruckner.....	148/-
3.2.9.	Imnuri creștine cu structuri armonice și ritmică din zona muzicii pop.....	151/33
	<i>Resta qui con noi</i> de Brian Enderle.....	151/33
	<i>Vestiți veșnica veste bună</i> – autor necunoscut.....	153/-
3.2.10.	Lucrări pseudo sacre.....	154/34
	<i>Hallelujah</i> de Leonard Cohen	154/34
3.3.	Aspecte metro-ritmice atipice în lucrările religioase.....	156/-
	<i>Yield not to temptation</i> de Horatio Richmond Palmer.....	156/-
	Evoluția hemiolei de la muzica laică înspre muzica religioasă.....	159/-
3.4.	Compozitori atei de muzică sacră.....	172/-

IV. GENURI ȘI SUBGENURI VOCALE ȘI VOCAL-SIMFONICE ÎNTRE SACRU ȘI PROFAN.....	174/35
4.1. Genuri vocale și vocal-simfonice.....	174/35
4.1.1. Mize inspirate din muzica profană.....	174/35
4.1.2. Motetul.....	198/37
4.1.3. Madrigalul.....	199/37
4.1.4. Cantata.....	203/-
4.1.5. Oratoriul.....	206/38
4.1.6. Recviemul laic.....	214/39
4.1.7. Opera-patimi.....	217/40
4.1.8. Coralul.....	218/41
4.2. Subgenuri muzicale creștine contemporane.....	222/41
4.2.1. Muzica Creștină Contemporană.....	222/42
4.2.2. Noul Cântec Spiritual [Neues Geistliches Lied - NGL].....	226/43
4.2.3. Jazzul sacru.....	237/45
4.2.4. Fuziuni stilistice.....	243/-
V. SACRU ȘI PROFAN ÎN PRACTICA MUZICALĂ DIN BISERICILE NEOPROTESTANTE.....	245/46
5.1. Teoreticieni neoprotestanți pro și contra muzicii pop în cadrul slujbelor religioase.....	249/47
5.2. Ellen White și sfaturile pentru muzica de închinare.....	255/50
5.3. Începuturile muzicii corale sacre din Biserica A. Z. Ș din România.....	257/-
5.4. <i>Diabolus in musica</i> , un seminar de Lucian Cristescu.....	261/51
5.5. Fenomenul kitsch în cultura creștină neoprotestantă.....	265/52
5.6. Kitsch-ul în muzica religioasă.....	273/53
5.7. Manelele creștine.....	275/54
VI. CONCLUZII FINALE. CONTRIBUȚII ORIGINALE. DISEMINAREA REZULTATELOR. DIRECȚII VIITOARE DE CERCETARE.....	282/56
Bibliografie.....	288/58
Partituri consultate.....	295/-
Articole consultate.....	297/-
Webografie.....	298/-
Colecții de imnuri consultate (ordonate cronologic)	303/-

ANEXE.....	305/-
Anexa 1: Scrisoare deschisă - Mircea Valeriu Diaconescu, Aachen, Germania:.....	305/-
Anexa 2: Partituri.....	313/-
Anexa 3: Cuvânt introductiv la Antologia Muzică Sacră, București, 1981 (editor Cezar Geantă)	
– Expunere de principii estetice.....	315/-
Anexa 4. Produse de creație artistică (interpretativă) prezentate pe suport digital...	334/-
Anexa 5. Afișe: Produse de creație artistică (interpretativă).....	340/-
Anexa 6. Activitate profesională artistică, pedagogică și științifică.....	350/-
Anexa 7. Declarația de autenticitate.....	353/-

INTRODUCERE

Teza de doctorat *Sacru și profan în muzica creștină occidentală – Influența laicului în muzica creștină evanghelică neoprotestantă* reprezintă rezultatul unei preocupări de mai bine de 25 de ani pentru un subiect controversat, incitant, de multe ori abandonat din cauza implicațiilor subiective, sensibile.

Vom analiza preocuparea compozitorilor consacrați de muzică sacră pentru evidențierea textului prin folosirea elementelor retorice sau ale simbolurilor care sunt elemente esențiale în discursul muzical de convingere a ascultătorului. Deși legăturile dintre cuvânt și muzică vor fi greu de separat, totuși vor exista lucrări laice care vor fi adaptate pentru preluarea unui nou text, de data aceasta religios, iar acest procedeu se numește *contrafactum*. A pune un text sacru pe o muzică deja purtătoare de text laic este un proces transformator sofisticat din mai considerente. Schimbarea scopului pentru care o lucrare a fost compusă, în special din zona de interes laică la cea sacră, afectează un întreg complex de factori de ordin hermeneutic.

Cercetarea de față nu poate să rămână strict muzicală, deși vom analiza componentele muzicii sacre de-a lungul perioadelor istorice. O abordare interdisciplinară în care muzica și teologia nu pot fi divizate în contextul muzicii cu text religios va oferi o perspectivă mai cuprinzătoare acestui subiect. Semnificațiile profunde ale limbajului muzicii vocale depășesc zona gramaticii concrete. Astfel, o analiză strict muzicală a unei lucrări, legată de elementele de limbaj (melodie, armonie, ritm, orchestrație etc.) nu ar fi suficientă pentru a înțelege profunzimea unei compoziții. Frumosul, ca fenomen estetic, trebuie căutat în complexitatea lui. În cazul muzicii sacre, frumosul estetic nu este complet fără hermeneutica textului, împreună cu care formează un tot indivizibil.

Nu dorim să exploatăm antagonismul dintre cele două concepte, sacru și profan. Suntem într-un acord cu filozoful francez Émile Durkheim (1858-1917), considerat ca fiind părintele sociologiei, care a declarat că „dihotomia sacru-profan nu este echivalentă cu bine-rău, întrucât sacru poate fi fie bine, fie rău, iar profanul poate fi la fel de bine.”¹

¹ Daniel Pals, *Seven Theories of Religion*, Oxford University Press, New York, 1996, p. 99.

I. EVOLUȚIA CONCEPȚIEI DESPRE CARACTERUL MUZICII SACRE DE LA MUZICA VECHI TESTAMENTARĂ, LA CEA A PRIMILOR CREȘTINI

În cele ce urmează vom surprinde primele relatări despre muzică așa cum este ea prezentată în Biblie, începând cu Vechiul Testament și continuând cu cărțile Noului Testament, urmărind astfel rolul ei în societate, instrumentele folosite pentru diferite ocazii, atât laice cât și religioase.

1.1. Muzica ebraică vechi-testamentară

Muzica în timpul Vechiului Testament era folosită în momentele importante ale vieții oamenilor în civilizația precreeștină. Referiri cu privire la verbul „a cânta” apar încă din prima carte a Pentateuhului în diverse contexte:

„Numele fratelui său era Iubal: el a fost tatăl tuturor celor ce **cântă** cu alăuta și cu cavalul.” – Geneza 4:21²

În manuscrisele de la Marea Moartă scrise pe bucăți de pergament, papirus și piei tăbăcite regăsim trei categorii de instrumente muzicale:

1. **Instrumente cordofone** – **kinnorul** sau harpa lui David, lăuta, lira și țimbalul;
2. **Instrumente aerofone** – **șofarul** – instrument folosit în cadrul evenimentelor liturgice este un corn de origine animală, fiind unul dintre cele mai vechi instrumente cunoscute, folosit de evrei de peste 3000 de ani.
3. **Instrumente de percuție** – tamburina sau toba cu membrană, chimvale, instrumente construite din lemn, piele sau metal.

Sunt de remarcat cele două maniere de a cânta din trâmbiță: cu vâlvă (măreție, grandoare, alai) atunci când poporul este chemat la luptă, sau fără vâlvă, la strângerea adunării, probabil fiind vorba de adunările la templu sau chiar adunările înaintea luptei.

² În această cercetare, atât citatele biblice, cât și numerotarea Psalmilor, vor folosi ca sursă traducerea lui Dumitru Cornilescu (1891-1975). Dacă vor fi folosite alte traduceri la anumite texte, acest lucru va fi specificat punctual.

1.2. Muzica de laudă în biserica nou-testamentară

Muzica este o formă de exprimare a valorilor spirituale influențată desigur de zonele culturale de proveniență. Dacă în Vechiul Testament avem mai multe informații despre manifestările muzicale și închinarea prin muzică, în Noul Testament sunt în mod surprinzător mai puține relatări despre muzica practică de primii creștini.

Utilizarea instrumentelor muzicale a fost interzisă în sinagogi după distrugerea celui de-al Doilea Templu din Ierusalim de către romani (cca. 70 d. Hr.), pentru că acestea sugerau spirit de sărbătoare și erau asociate cu practicile păgâne, iar evreii trebuiau să fie în doliu. Nu existau muzicieni profesioniști, iar corul era redus la o persoană, un cantor.

Noul Testament menționează folosirea instrumentelor muzicale în contextul sărbătoririi (Luca 15:25), dar și al jeliului (Matei 9:23), nu și pentru închinarea în biserică sau sinagogă. Biserica primară folosea mai regulat cântatul atât pentru laudă, cât și pentru instruire.

1.3. Teoreticieni despre muzica profană și sacră

1.3.1. Anicius Manlius Severinus Boëthius

De institutione musica a fost scrisă de Boëthius la începutul secolului al VI-lea, fiind una dintre primele lucrări tipărite la Veneția între anii 1491-1492.

Boëthius atrage atenția asupra puterii muzicii care, în funcție de cum este folosită, poate să ajute, dar și să distrugă: „Musicam naturaliter nobis esse coniunctam et mores vel honestare vel evertere.” [Muzica este în mod natural atașată de noi și fie onorează, fie distruge caracterul.] [trad. n.]

1.3.2. Johannes de Grocheio

Johannes de Grocheio (1255-1320), autorul tratatului *Ars musicae* scris în jurul anului 1300, scrie despre funcțiile muzicii sacre și profane din Paris și împrejurimile lui din timpul vieții sale. Respingând teoriile lui Boëthius, el împarte muzica în alte trei categorii:

1. *Musica vulgaris - simplex* (muzică de amatori);
2. *Musica mensurabilis* (muzica celor instruiți);
3. *Musica ecclesiastica* (cântul gregorian).

Grocheio consideră că muzica de care se bucură oamenii laici este una populară (*musica vulgaris*). El descrie acest gen ca fiind capabil să ușureze fricile și suferințele oamenilor. Teoreticianul consideră că muzica bisericească derivă din primele două categorii și este împărțită la rândul ei în trei secțiuni: lauda de dimineață, serviciul divin și liturghia (misa).

Grocheio este de părere că motetul „nu trebuie să fie practicat în prezența oamenilor de rând, deoarece aceștia nu observă subtilitatea sa și nici nu sunt încântați să o audă, ci în prezența celor educați și a celor care caută rafinamentul în arte.” [trad. n.]

1.4. Reformele muzicii sacre în Biserica Catolică

În cadrul Bisericii Catolice au existat de-a lungul secolelor o serie de reforme cu privire la practica eclesiastică pentru unitatea și disciplina din cadrul bisericii. Unele reforme erau enunțate sub formă de bule, scrisori enciclice, decrete, instrucțiuni, *motu proprio*, ordonanțe, recomandări și altele. Majoritatea acestor hotărâri aveau impact local, punctual, dar câteva au avut caracter general și s-au impus în practica întregii biserici catolice.

Un răspuns la reforma protestantă inițiată de Martin Luther (1483-1546) în anul 1517 a avut loc în Biserica Catolică începând cu anul 1545, când a fost convocat un sinod în orașul Trento din nordul Italiei.

În *Decretum de observandis et evitandis in celebratione Missæ* din cadrul Conciliului de la Trento s-a emis un comunicat sub formă de interdicție cu un puternic impact a „muzicii în care ceva impur și lasciv se amestecă atât în orgă, cât și în cânt.”

Enciclica *Annus qui hunc* a reiterat principiile vechi pentru a evita strecurarea elementelor „impure și lascive”. Odată cu dezvoltarea acompaniamentului instrumental se va preciza ce instrumente pot fi folosite în cadrul slujbelor liturgice, astfel că modelul era orchestra de coarde, alături de care erau acceptate orga și fagotul pentru sublinierea basului continuu. Instrumentele specifice operelor secolului al XVIII-lea erau interzise: timpani, corni, trompete, oboaie, flaute, lăute și instrumente similare folosite în opere.

II. ROLUL FIGURILOR RETORICE ȘI AL SIMBOLURILOR ÎN EVIDENȚIEREA RAPORTULUI DINTRE MUZICĂ ȘI TEXT

Muzica instrumentală, chiar fără text, oferă indicii suficiente la nivel semantic. Elementele de limbaj care compun melodia sunt adesea definitorii pentru a putea face o clasificare de tip muzică laică sau muzică religioasă. Melodia, armonia, ritmul, orchestrația, sunt componente esențiale ale limbajului muzical care oferă informații despre caracterul unei lucrări.

Compozitorii, prin muzica lor, de-a lungul perioadelor istorice, erau preocupați să transmită o varietate de emoții, sentimente profund umane, religioase sau laice sau pur și simplu muzică de relaxare sau divertisment.

Atunci când ne referim la muzica vocală, un compozitor pleacă de la **cuvânt** și încearcă să transpună în muzică textul literar. Legăturile care se formează între text și muzică sunt atât de strânse, încât aceste două elemente aproape că nu pot fi separate. Retorica muzicală, care a avut culminația în perioada barocului, teoretizează procedee tehnice componistice pentru a traduce muzical anumite stări sufletești: durerea, jubilația, uimirea, decăderea, sublimul etc. Intervalica folosită³, cromatisme, pauzele generale bruște înainte de cadențe sau în anumite momente în care ascultătorul nu s-ar aștepta, sunt câteva elemente retorice de microstructură. Retorica văzută ca un discurs întreg are corespondențe și în muzică la nivelul construcției întregii lucrări muzicale.⁴ *Figuralismul*⁵ sau *madrigalismul*⁶ sunt termeni care descriu reprezentarea cuvintelor prin muzică. Muzica îmbogățește astfel textul iar cuvintele sunt „pictate” muzical pentru a reflecta o idee, o expresie sau cuvânt. Pentru a înțelege mai bine legătura strânsă dintre text și muzică vom prezenta anumite momente din creația compozitorilor care au „pictat” cu note pentru a da mai mult sens textului literar.

³ Ex. *saltus duriusculus* pentru septima micșorată sau cvinta micșorată, sau *passus duriusculus* pentru un pasaj cromatic, de regulă descendent, regăsit de cele mai multe ori în vocea de bas, fiind o cromatizare a tetracordului frigid.

⁴ *Exordium – Narratio – Partitio – Confirmatio – Refutatio – Peroratio* sunt termeni ai retoricii muzicale teoretizați încă de pe vremea hispanicului Quintilian (35-100 d. Hr.), format la Roma, în opera sa *Institutio Oratoria*, termeni preluați în retorica muzicală.

⁵ *Figuralismul* este un termen preluat din franceză – *figuralisme*, adaptat în limba română deoarece dicționarele muzicale românești încă nu au un termen pentru această tehnică (în engleză se folosește expresia *word painting*).

⁶ Termenul de *madrigalism* se va folosi tot mai puțin datorită limitărilor stilistice și de gen (era o caracteristică esențială a madrigalului italian al secolului al XVI-lea).

2.1. Josquin des Prés

Josquin des Prés (cca. 1440-1521), compozitor renascentist al școlii franco-flamande, a fost unul dintre primii compozitori din istoria muzicii care a intuit și a valorificat muzical expresivitatea cuvintelor.

În exemplul de mai jos regăsim fraze descendente, *katabasis* pe cuvintele *descendere jussit Olimpo* (coboară din Olimp) în motetul sacru *Huc me sydereo*.

The image displays a musical score for a motet by Josquin des Prés. It consists of six staves, with the top five staves representing vocal parts and the bottom staff representing a lute or keyboard accompaniment. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The lyrics, written in Latin, are 'de - scen - de-re, de - scen - de-re, de - scen - de-re' repeated across the vocal parts. The score is annotated with orange arrows pointing downwards, highlighting the descending melodic lines (katabasis) in each vocal part. The bottom staff features a bass line with a descending scale, also marked with an orange arrow. The lyrics for the bottom staff are '- re - o'.

Fig. 4 - Motetul *Huc me sydereo* / *Plangent eum* de Josquin des Prés (măs. 18-27)

Compozitorul folosește intens la toate vocile acest procedeu melodic cu funcție retorică, ajungând în bas chiar la fraze treptat descendente pe intervale de duodecimă perfectă.

2.2. Luca Marenzio

Compozitorul italian renașcentist **Luca Marenzio** (1553-1599) scrie în 1591 madrigalul *Nel dolce seno della bella Clori* [La pieptul dulce al frumoasei Clori], inclus în al cincilea volum de madrigale la 6 voci. Pe textul *Agghiacciar tra le labbra i baci ardente* [Sărutări înflăcărare înghețate între buze] remarcăm diferența muzicală dintre cuvintele antagonice *înghețate* – *înflăcărare*. Dacă pe cuvântul *agghiacciar* avem note lungi, statice, pe cuvântul *ardenti* se folosesc fraze lungi, melismatice, cu mișcări rapide de voci, imitative, ritmică complementară, valori punctate, sugerând astfel *înflăcărarea*.

144

C ti, Ag - ghiac - ciar tra le lab - bra i ba - ciar - den - - - - ti.

A ti, tra le lab - bra i ba - ci, i ba - ciar - den - - - - ti.

5 Ag - ghiac - ciar tra le lab - bra i ba - ci, ar - den - - - - ti.

T ti, Ag - ghiac - ciar tra le lab - bra i ba - ciar - den - - - - ti.

6 Ag - ghiac - ciar tra le lab - bra i ba - ciar - den - - - - ti.

B Ag - ghiac - ciar tra le lab - bra i ba - ciar - den - - - - ti.

Fig. 10 - *Nel dolce seno*, de Luca Marenzio în *Il quinto libro de madrigale a sei voci* (1591), (măs. 144-152)

Culoarea albastră reprezintă cuvântul *agghiacciar* și culoarea roșie cuvântul *ardenti*. Diferența este realizată componistic prin contrastul dintre textura omofonă statică față de cea polifonică ritmicizată.

2.3. Carlo Gesualdo

Vom include în această analiză a figuralismului, a împletirii cuvântului cu muzica, o lucrare a compozitorului **Carlo Gesualdo** da Venosa (1566-1613). Gesualdo scrie șapte volume de muzică laică și două volume de muzică sacră – *Sacrae cantiones*. Fiind un compozitor aristocrat, născut într-o familie de nobili din sudul Italiei, nu este subordonat vreunei instituții eclesiastice.

Madrigalul *Moro lasso al mio duolo* [Mor, din păcate, în suferința mea] arată o construcție armonică liberă, cu provocări auditive, linii melodice pline de virtuozitate, iar „afectul” sau sentimentul portretizat se schimbă în fiecare articulație muzicală sau chiar la fiecare cuvânt.

Madrigal . **By the Prince of Venofa. 223**

The image shows a musical score for a madrigal. It is titled 'Madrigal . By the Prince of Venofa. 223'. The score is for five voices: Canto, Quinto, Alto, Tenore, and Basso. The lyrics are: 'Mo-ro Lafso al mio duo-lo E chi mi puo dar vi-ta'. The music is in a chromatic style, characteristic of Gesualdo's madrigals.

Fig. 11 - Debutul madrigalului *Moro lasso al mio duolo* de Carlo Gesualdo din colecția
A General History of Music: From the Earliest Ages to the Present Period, vol. III,
Charles Burney (1726-1814) – Londra

Debutul omofonic arată o succesiune armonică modernă chiar și pentru un compozitor postromantic. Cromatismul descendent de la vocile *Quinto* și *Basso* (*passus duriusculus*), cât și relațiile îndepărtate ale succesiunii acordurilor, transmit ideea durerii profunde, a morții reci. Antagonia moarte-viață este dată de caracterul omofon-polifonic. Când apare cuvântul **viață**, liniile melodice se animă prin imitații care cadențează sumbru când revine ideea **morții**.

2.4. Claudio Monteverdi

Vespro della Beata Vergine [Vecerniile Mariei] SV206 de **Claudio Monteverdi** (1567-1643) este o lucrare scrisă în 1610. *Duo Seraphim* este a VII-a secțiune, fiind al treilea motet al lucrării, și are la bază două texte biblice combinate (Isaia 6:2-3 și 1 Ioan 5:7). Prima parte este un duet de tenori al serafimilor, iar în partea a doua, când apare textul primei epistole a lui Ioan referitoare la Trinitate, un al treilea tenor se unește reflectând astfel muzical la trei voci unitatea Trinității dumnezeiești.

„(Căci trei sunt care mărturisesc în cer: Tatăl, Cuvântul și Duhul Sfânt, și acești trei una sunt.)” – 1 Ioan 5:7

Trisonul *fa-la-do* în stare directă aduce textul „et hi tres” [iar Cei trei] apoi pe textul „unum sunt” [una sunt] compozitorul folosește unisonul, pe nota *sol*, același procedeu fiind repetat secvențial cu o treaptă ascendentă.

Prezentăm mai jos o grafică mai clară, o reducere a celor trei tenori, cu intensitățile opuse ale însemnătății textului.

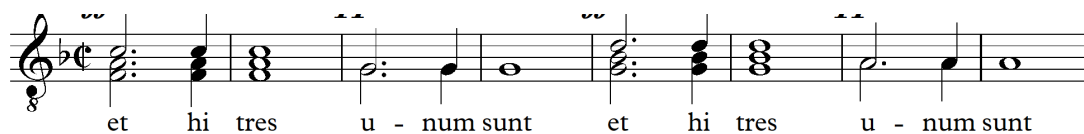


Fig. 14 - Extras din *Vespro della Beata Vergine* de Claudio Monteverdi – reducere (măs. 51-58)

Vocile acompaniate de *continuo* reprezintă Sfânta Treime, mai ales că sunt alese pentru acest moment trei voci masculine solistice, în contextul acestei părți din *Vespro della Beata Vergine* numită *Duo Seraphim* care începe cu un duet al îngerilor, cu intervenții imitative într-o atmosferă solemnă. Discursul muzical este construit cu multe schimbări de tempo și caracter, cu linii vocale bogat ornamentate.

2.5. Johann Sebastian Bach

Das Orgelbüchlein [Cărticică pentru orgă], BWV 599-644, de Johann Sebastian Bach este o colecție de prelucrări de coral, cu pedalier obligat. Majoritatea preludiilor de coral au fost scrise între anii 1708 și 1717, când Bach era organist în Weimar. Aranjamentele conțin un *cantus firmus* neornamentat, melodia coralului, pe lângă care sunt țesute motivele muzicale. Acompaniamentul este realizat prin figurații melodice care erau concepute să fie în strânsă concordanță cu textul coralului.

În preludiul de coral *Puer natus in Bethlehem* [Un copil s-a născut în Betleem], BWV 603, acompaniamentul motivic este reprezentat de note de schimb inferioare care se repetă cu ostinație, adesea ele fiind duble la interval armonic de terțe mari, iar mai apoi chiar cvarte paralele. Aceste note de schimb inferioare pot reprezenta două brațe care leagă copilul nou născut. Motivul fiind la vocile interne, aduce și ideea de protecție a copilului născut în Betleem.

Organistul Albert Schweitzer vede în linia pedalierului acestui preludiu de coral călătoria magilor spre Betleem și plecăriunile acestora la iesle, teoretizând aceste concepții în cartea sa *Jean-Sebastien Bach, le musicien-poète*, scrisă în 1905. Cartea, alături de stilul interpretativ particular, explorează concepția sa despre muzica descriptivă bachiană. Albert Schweitzer este unul dintre teoreticienii care, prin analiza motivelor muzicale relaționate direct cu textul literar, ne introduce în interpretarea modernă a muzicii lui Bach.



Fig. 20 - Debutul preludiului de coral *Puer natus in Bethlehem*, BWV 603 (Un copil s-a născut în Betleem)

După o privire asupra pedalierului realizăm de ce organistul Albert Schweitzer vede plecăriunile magilor în timp ce se apropie de iesle (*katabasis*).

2.6. Georg Friedrich Händel

Georg Friedrich Händel (1685-1759) folosește tehnica figuralismului într-un mod evident în oratoriul *The Messiah* (HWV 56), în aria de tenor *Ev'ry valley shall be exalted*, pe textul biblic din Isaia 40:4.⁷

Pe textul „and ev'ry mountain” poate fi observată o frază ascendentă de octavă, iar notele efectiv „pictează” atât muntele cu o culminație de o octavă cât și dealul cu o ascensiune mai mică și mai netedă. Finalul primei fraze are textul „low” – *jos*, moment care nu putea fi reprezentat mai bine decât de un salt melodic descendent. Cuvintele „strâmb” și „colțuros” sunt reprezentate de linii melodice cu salturi rapide de optimi, iar cuvântul „netezit”, „îndreptat” aduce o linie melodică plană, descendentă, cu ușoare mișcări treptate pe o melismă secvențială.

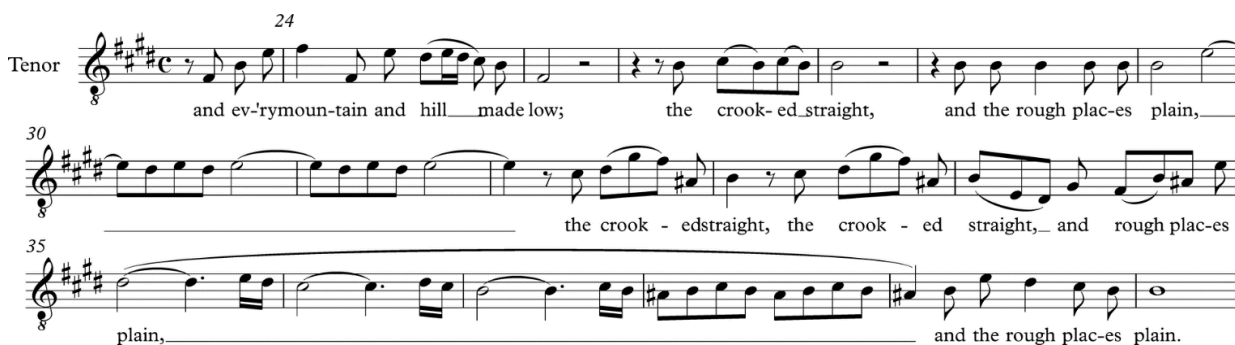


Fig. 22 - *The Messiah* de G. F. Händel – Partea I, Aria de tenor nr. 3 *Ev'ry valley shall be exalted* – (măs. 24-40)

Este important de înțeles faptul că interesul pentru cuvânt al compozitorilor era atât de mare, încât își foloseau din plin imaginația componistică pentru a reda textul pe muzică prin diferite mijloace tehnice observate în exemplele de mai sus. Pe lângă alegerea unui mod potrivit sau a unei tonalități în concordanță cu mesajul textului, compozitorii erau adevărați oratori muzicali.

⁷ „Orice vale să fie înălțată, orice munte și orice deal să fie plecate, coastele să se prefacă în câmpii și strâmtorile, în vâlcele!” - Isaia 40:4.

III. CONTRAFACTUM

Lucrările pe care le-am analizat în capitolul anterior au tematici diverse, de la povestiri mitologice, la cântece de dragoste sau relatări biblice. Legăturile dintre elementele limbajului muzical și text sunt unite de figuri retorice care unesc aceste elemente indivizibile: muzică și text. Totuși, anumite lucrări muzicale au fost refolosite de către compozitori pe alte texte, cu o semantică total diferită față de concepția inițială.

Termenul latin *contrafactum* se referă la o compoziție muzicală vocală sau vocal-instrumentală în care textul literar laic original a fost înlocuit cu un text religios (sau invers)⁸. Datorită noului text este posibil ca muzica să sufere ușoare modificări pentru a da mai multă cursivitate prozodică.

În anumite situații, aceste termen se referă la modificarea conținutului muzical pe un text literar dat. Este o practică folosită încă din timpul trubadurilor și truverilor din secolele XII-XIII, iar mai apoi în motetele și misele care au urmat acestei perioade, fenomenul luând amploare în secolul al XVI-lea în coralele protestante. *L'homme armé* [Omul înarmat] este un asemenea exemplu de cântec francez laic de origine medievală, având o melodie foarte cunoscută, care, datorită acestei popularități, a fost adaptat de compozitori până a devenit un *cantus firmus* consacrat în misele Renașterii.

Dintre cele mai cunoscute compoziții pe tema *L'homme armé* le putem aminti pe cele compuse de Guillaume Dufay (1397-1474), Josquin des Prés (1450-1521) și Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594).

Procedeul *contrafactum* este practicat în contemporaneitate, la un alt nivel, mai ales în mediul bisericesc protestant și neoprotestant, unde lucrări sau genuri exclusiv laice care se bucură de mare popularitate în rândul tinerilor – pop, rock, jazz, rap, hip-hop, muzică de film, muzică populară etc. – sunt adaptate, li se adaugă un text religios, iar aceste rezultate au un caracter dual intens. Dacă diferențele semantice și expresive în perioadele vechi erau minore, cu anumite excepții, asocierea muzicilor laice contemporane cu zona religioasă produce un contrast evident, uneori până la nivelul ridicolului sau chiar al grotescului.

⁸ Procedeul de a pune un text laic pe o muzică religioasă cunoscută îl găsim și sub numele de *parodie*.

3.1. Corale protestante cu origini laice

3.1.1. Madrigalul *Mein G'müth ist mir verwirret*, sursa coralului patimilor

Hans Leo Haßler (1564-1612) scrie madrigalul *Mein G'müth ist mir verwirret* [Sufletul meu e tulburat], un cântec de dragoste la cinci voci mixte publicat prima oară în anul 1601 în Nürnberg.

Prima versiune sacralizată cunoscută a madrigalului *Mein G'müth ist mir verwirret* este întâlnită în repertoriul muzical luteran cu versurile scrise de teologul german și creator de imnuri Christoph Knoll (1563-1630): *Herzlich thut mich verlangen nach einem selgen End* [Tânjesc cu drag la un final binecuvântat]. Coralul devine cunoscut în timpul vieții poetului, însuși imnologul Johann Crüger (1598-1662) cunoscând în mediul luteran acest coral.

The image displays a musical score for two staves, comparing the madrigal 'Mein G'müth ist mir verwirret' and the chorale 'O Haupt voll Blut und Wunden'. The top staff is in 3/2 time and the bottom staff is in 3/4 time. The lyrics are written above the notes.

Mein G'müt ist mir ver - wir - ret, das macht ein Jung-frau zart

O Haupt voll Blut und Wun - den, voll Schmerz und vol - ler Hohn!

Fig. 28 - Privire comparativă a madrigalului *Mein G'müth ist mir verwirret* de Hans Leo Haßler alături de coralul patimilor *O Haupt voll Blut und Wunden* din *Matthäuspassion*, BWV 244/17, armonizat de J. S. Bach

Coralul va deveni una dintre cele mai îndrăgite lucrări sacre odată cu folosirea lui de către Johann Sebastian Bach în *Matthäuspassion* (BWV 244). Cu textul [O, Cap plin de sânge și răni] al poetului reformei Paul Gerhardt (1607-1676).

3.2. Exemple de *contrafactum* în cadrul slujbelor religioase neoprotestante

Imixtiunea sacru-profan, cu trecerea timpului, va fi tot mai prezentă în lucrările muzicale. Genuri care erau considerate exclusiv laice vor primi valențe religioase, iar elemente profane vor intra progresiv în genurile exclusiv religioase, astfel granițele dintre aceste două lumi vor fi din ce în ce mai difuze. Îmbinarea sacrului cu profanul va aduce modificări majore în desfășurarea discursului muzical din cadrul ritualurilor de închinare. Nu suntem în măsură să stabilim efectele cu implicații religioase, teologice sau spirituale, însă vom avea o abordare muzicală obiectivă pentru a face o distincție între artă, valoare și nonvaloare sau chiar *kitsch*.

3.2.1. Coruri cu origini profane

Bonzorno, madonna de Antonio Scandello

Compozitorul italian Antonio Scandello⁹ (1517-1580), născut în Bergamo¹⁰, activează ca muzician la curtea principilor electori ai Saxoniei din Dresda, unde devine maestru de capelă în anul 1568, înlocuindu-l pe compozitorul flamand renescentist Mattheus Le Maistre (1505-1577). Ca majoritatea compozitorilor renescentiști, Scandello scrie atât muzică religioasă, fiind puternic interesat de subiectul patimilor lui Isus, dar și muzică laică.

În anul 1566 i se publică în Nürnberg primul volum de 24 *Cântece napolitane* la 4 voci, fără acompaniament, cunoscute sub numele de *Neapolitanischen Villanellen*. Sunt 24 de cântece de muzică laică, *canzonette* napolitane umoristice unde dragostea este tratată cu multă ironie. Datorită succesului acestui volum, a fost reeditat în 1572 și 1583. Textul cântecului cu numărul 21 este în aceeași atmosferă umoristică, într-o limbă italiană veche. Limbajul folosit este unul îndrăzneț, cu substrat erotic, jucăuș: „Bonzorno, madonna benvegna! Vu seti bella, galante, polita! Saresti ancora più bella se vu non fusti tanto vecchiarella. Tam, tam, taridom...”. [Bună ziua, bine ați venit, doamnă! Sunteți frumoasă, galantă, politicoasă! Ați fi și mai frumoasă dacă nu ați fi atât de bătrâioară. Tam, tam, taridom...] [trad. n.].

⁹ Compozitor din familie de muzicieni, este germanizat datorită activității sale din Dresda. Numele lui este ortografiat diferit în funcție de limbile epocilor (Scandellus, Scandelli, Schandel, Schandellus).

¹⁰ Locul nașterii poate fi Bergamo, Brescia sau Napoli.

O asociere controversată este folosirea acestei canzonette în serviciile religioase de închinare din cadrul Bisericii Adventiste de Ziua a Șaptea pe textul:

*Frumoasă, frumoasă e ziua de sfânt sabbat,
Frumoasă, frumoasă e ziua în care toți ne-am adunat.
O, ce odihnă, plăcută, da, da, ce zi cerească,
Iar eu mă simt curat, mă simt luminat.
Vino degrabă în locașul sfânt ca să fii binecuvântat!*

FRUMOASĂ E ZIUA...

Scadelli



Fig. 54 - *Frumoasă este ziua*, adaptare după Bonzorno, *Madonna* de Antonio Scandello folosită în bisericile adventiste din România

Onomatopeele finale sunt înlocuite de textul *Vino degrabă în locașul sfânt ca să fii binecuvântat!*¹¹

Tratarea polifonică va fi simplificată printr-o omofonie care de asemenea contribuie la schimbarea caracterului original imitativ. În mediul cultural, această lucrare corală este asociată cu o atmosferă jovială laică prin definiție. Cu cât o compoziție este mai cunoscută, unele fiind chiar șlagăre ale muzicii culte, cu atât mai mare este discrepanța dintre sacru și profan.

Come again, sweet love doth now invite de John Dowland

Atunci când nu există un filtru al muzicii practice se strecoară lucrări cu un puternic caracter laic. Dacă la adaptările analizate anterior la anumite lieduri sau madrigale am observat importante transformări la nivel muzical, încep să apară în repertoriul grupurilor vocale lucrări din repertoriul laic care sunt preluate fără modificări muzicale semnificative. Astfel avem lucrarea *Dumnezeu e mântuirea mea* care este o adaptare a cântecului de dragoste *Come again, sweet love doth now invite* [Hai din nou, dulcea dragoste ne cheamă acum] de John Dowland (1563-1626),

¹¹ <https://www.youtube.com/watch?v=NqHOyIVIWVA> accesat în 03.04.2022

Come again este un cântec de dragoste scris de compozitorul renașcentist englez (sau irlandez după anumiți istorici) John Dowland pe un text al cărui autor este necunoscut.

Dumnezeu e mântuirea mea

(Come again)

John Dowland (1563-1626)

Fig. 57 - *Dumnezeu e mântuirea mea* de John Dowland, text adaptat după *Come again*

Pentru cei care cunosc originile laice ale acestui cântec de dragoste renașcentist, adaptarea lui cu text religios este o flagrantă modificare semantică. Deși majoritatea membrilor nu cunosc originalul, deci nu va avea un conflict hermeneutic, dualitatea nu poate fi ignorată.

3.2.2. Opera și muzica sacră

Aria Lascia ch'io pianga, sursă de inspirație pentru muzica cu text sacru

Lascia ch'io pianga [Lasă să îmi plâng soarta] este o arie în limba italiană pentru soprană compusă de Georg Friedrich Händel (1685-1759). În prima versiune, melodia poate fi regăsită ca o sarabandă în Actul 3 din opera *Almira*¹² (HWV 1), fiind prima operă compusă de Händel, în anul 1704, la vârsta de 19 ani.¹³

¹² Winton Dean, J. Merrill Knapp, *Handel's Operas: 1704–1726*, Oxford, Oxford University Press, 1995, pp. 176-178.

¹³ Fiona Jane Schopf (autor și editor), *Music on Stage*, vol. III, Cambridge Scholars Publishing, 2018, Capitolul I - *Opera arias on and off the stage: The strange case of Handel's „Lascia ch'io pianga”*, Tim Carter, p. 10.

În mediul neoprotestant, aria *Lascia ch'io pianga* este prelucrată pentru voce solistică, cor și orchestră, sub titlul *Vino la cruce*. De regulă, atunci când este interpretată, nu se precizează nici compozitorul, nici opera din care face parte, aspect destul de des întâlnit în bisericile neoprotestante, astfel că nu cunoaștem informații despre autorul textului, respectiv al autorului adaptării.

Textul în limba română este pueril teologic și literar, melismatica fiind forțată pentru a se putea potrivi muzicii. Orchestrația nu are congruență stilistică, pierzându-se mult din farmecul muzicii vechi. Accentele prozodice nu respectă metrica piesei: „pen-TRU al tău păcat”. În anumite versiuni se va omite nota anacruzică a frazei tocmai pentru a avea corespondență prozodică: „PEN-tru-al tău păcat”. Pentru a da un aspect de imn religios, se adaugă la final, ca o *coda*, o cadență plagală pe textul *Amin* (IV-I), moment care încununează eclectismul acestui aranjament. O privire comparativă a textului original și adaptarea lui pentru uz bisericesc:

9 Vi-no la cru-ce a-cu-ma vi-no Vi-no vi-no su-flet la Dom-nul Tău.

15 Îl vezi cum moa-re Hris-tos ca jert-fă Pen-tru al tău pă-cat

Vi-no la cru-ce a-cu-ma vi-no Vi-no vi-no su-flet la Dom-nul Tău.

Fig. 60 - Cântecul *Vino la Cruce*, *contrafactum* după aria *Lascia ch'io pianga*

Este important să cunoaștem mediul în care a fost compusă această arie, contextul istoric, cultural, artiștii angrenați în aceste proiecte de mare anvergură, poeții valoroși care au pus texte inspirate care nu și-au pierdut din autenticitate nici după 300 de ani de când au fost scrise.

Opera *Tannhäuser* de Richard Wagner

Richard Wagner (1813-1883), scrie o operă în 3 acte bazată pe două legende germane. Tema dominantă la Wagner se regăsește și în această operă: iubirea sacră și profană, sacralitatea având aici origine mitologică. La fel ca și în analizele precedente, este o mare discrepanță între intențiile compozitorului, gândurile sale în momentul conceperii acestei importante lucrări muzicale și imnologia creștină. Asociere nepotrivită, spunem noi, prin adaptarea textului muzical pentru elaborarea unui imn regăsit în *Imnuri Creștine* – ediția 2006 a Bisericii Adventiste de Ziua a Șaptea.

Versiunea din imnul creștin este o adaptare a *Corului pelerinilor* din aceeași operă, cor bărbătesc pe 4 voci, cu modulații continue bazate pe secvențe cromatice, moment de mare dramatism care nu a putut fi transpus în versiunea de imn datorită cromatismelor nespecifice unui imn creștin congregațional și multiplelor salturi de octavă din linia melodică.

SPERANȚA CREȘTINĂ - NOUL PĂMÂNT, RĂSPATA CELOR MÂNTUIȚI

548

Venim trudiți

Andante

The musical score is written for two staves, Treble and Bass, in 3/4 time. The tempo is marked 'Andante'. The key signature has one sharp (F#). The melody is chromatic, moving in steps. There are triplets marked with a '3' over the notes. The lyrics are in Romanian and are provided for two different vocal parts.

1. Ve - nim tru - diți Din des - nă - dej - de și noap - te C-un dor a -
2. Po - por ad - vent, Ri - di-că-ți frun - tea și cân - tă: Azi poți pri -

Fig. 62 - *Venim trudiți*, adaptare a *Corului pelerinilor* din opera *Tannhäuser* de Richard Wagner (*Imnuri Creștine*, ediția 2006 a Bisericii Adventiste de Ziua a Șaptea), primele cinci măsuri.

Din categoria „opera și muzica sacră” precizăm că există și situații inversate în care muzica religioasă este introdusă într-un cadru laic, astfel că l-am putea menționa pe Giacomo Puccini (1858-1924), care refolosește câteva teme din *Messa di Gloria*¹⁴, în viitoarele sale opere: *Agnus Dei* în opera *Manon Lescaut* și *Kyrie* în opera *Edgar*.

¹⁴ Denumirea de *Messa di Gloria* a fost prima oară folosită în 1951 de publiciștii primei ediții printate, Mills Music of New York. Lucrarea este o misă completă cunoscută inițial ca *Misa pentru 4 voci*, spre deosebire de alte lucrări denumite *Gloria* care conțin doar partea a doua, *Gloria* din *ordinarium*-ul misei cu subpărțile ei.

3.2.3. Imnuri creștine cu origini profane

Bauern-Kantate [Cantata țărănească] de Johann Sebastian Bach

*Bauern-Kantate*¹⁵ *Mer hahn en neue Oberkeet* [Avem un nou guvernator], este una dintre puținele cantate laice ale lui Johann Sebastian Bach (1685-1750). În concordanță cu natura textului, Bach a scris o muzică relativ simplă, cu fraze muzicale scurte și acompaniament lipsit de dramatism și elemente retorice complexe. Compozitorul a integrat dansuri populare, și cântecul tradițional *Mit dir und mir ins Federbett, mit dir und mir aufs Stroh* [Cu tine și cu mine în patul de pene, cu tine și cu mine în fân].

Colecția de *Imnuri creștine* (2006) a Bisericii AZS apare imnul *Frumos și măreț este-aici*, un *contrafactum* al ariei basului *Es nehme zehntausend Dukaten*. [Este nevoie de zece mii de ducăți]



Fig. 65 - Fragment final din imnul 614, *Frumos și măreț este-aici* din *Imnuri Creștine*, 2006.

Asocierea muzicii din *Cantata țărănească* cu textul imnului *Frumos și măreț este-aici, când în Sabat cu toți ne-adunăm!* este anacronică din mai multe considerente. Relația text-muzică este diferită față de original, care se dorea a fi o glumă muzicală cu persoane care caută să se relaxeze, bând bere, având discuții banale și dansând la tavernele din sat. Muzica a fost scrisă special pentru acel text laic. Elementele retorice au fost adaptate textului, care în acest caz nu are dramatism religios. Partea adaptată din cantată nu este un coral, ci este o arie de bas, care devine melodia cântată de sopran și implicit congregație, deci și culoarea timbrală este schimbată.

¹⁵ Cantata a fost compusă în onoarea lui Karl Wilhelm von Dieskau (1701–1777), un locotenent cu o impresionantă carieră militară.

3.2.4. Colinde creștine cu origini profane

O, Tannenbaum – O, brad frumos – Isuse scump

O, Tannenbaum, un vechi cântec popular german, cu referire la brad, simbol al fidelității datorită culorii mereu verzi. O dată cu asocierea bradului cu Crăciunul, acest imn a fost relaționat în mijlocul secolului al XIX-lea cu această perioadă a anului, devenind o colindă îndrăgită.

În limba română e cunoscut cu textul *O, brad frumos*. Popularitatea lui a făcut să fie preluat de către cultele creștine, atribuindu-se un text legat de nașterea Mântuitorului.



Fig. 72 - *Isuse scump*, din *Imnuri creștine*, 2006 – Biserica Adventistă de Ziua a Șaptea

Greensleeves – What child is this – O, cine este-acest Copil

Cântecului tradițional englez din secolul al XVI-lea *Greensleeves* i se adaptează un text religios devenind o cunoscută colindă cu titlul *What Child is this*. O posibilă interpretare a versurilor originale a cântecului *Greensleeves* este că domnișoara Green Sleeves era o tânără promiscuă, poate chiar o prostituată. La vremea respectivă, cuvântul „verde” avea conotații sexuale, mai ales în expresia „o rochie verde”, fiind o referire la petele de iarbă de pe rochia unei femei, rezultate din relațiile sexuale în aer liber.

În bisericile neoprotestante cântecul este cunoscut cu versurile adaptate de Teodor Caciora¹⁶ (n. 1949) cu titlul de *O, cine este-acest Copil*:

Profanul are la rândul lui grade ale caracterului lumesc. Cântecul *Greensleeves* are un substrat erotic evident, astfel că surprinde cu atât mai mult asocierea melodiei cu un text sacru.

¹⁶ *Cântările Evangheliei*, nr. 481, Uniunea Bisericilor Creștine Baptiste din România, 2003

3.2.5. Imnuri creștine cu origine instrumentală

Nocturna op. 15, nr. 3, în sol minor, de Frédéric Chopin

Un alt caz de prelucrare corală după o piesă instrumentală romantică este *Psalmul 15* adaptând *Nocturna op. 15, nr. 3*, în sol minor, de Frédéric Chopin (1810-1849). *Nocturna op. 15* este ultima dintre cele trei nocturne scrise de compozitorul polonez pe când avea 23 de ani.

Secțiunea de coral a fost sursa de inspirație pentru o piesă vocală pentru cor mixt prezentă în colecția amintită, cu numele de *Psalmul 15*. Caracterul „religios” al acestei secțiuni ar putea justifica procedeul de *contrafactum*, totuși modificările de ordin armonic și melodic ne îndepărtează de atmosfera creată de Chopin în această nocturnă.

Psalmul 15



Fig. 76 - *Psalmul 15*, bazat pe *Nocturna op. 15, nr. 3* de Fr. Chopin, în colecția *Cântați Domnului* (fragment final)



Fig. 77 - Fragment din secțiunea *Religioso* din *Nocturna*, op. 15, nr. 3 de Fr. Chopin (măs. 97-104)

Lista imnurilor care au la bază material instrumental poate continua (vom regăsi imnuri religioase bazate chiar pe teme din simfonii de Johannes Brahms, sau din concertul pentru violoncel solo în si minor de Antonín Dvořák sau alți compozitori).

În alte situații de conflict teologic întâlnim imnuri originale sacre cum ar fi *Ave Maria* de Bruckner adaptate cu textul *Tatăl nostru*, doar pentru că anumite confesiuni nu acceptă teologia mariologică. Și în acest caz, considerăm că se denaturează semantica originală.

Rapsodia română nr. 2 pentru orchestră de George Enescu

Din dorința de a avea ceva specific românesc, s-a făcut o adaptare a primei teme din *Rapsodia română nr. 2* în re major, op. 11, de George Enescu (1881-1955), scriindu-se astfel un imn care va fi plasat chiar la începutul colecției de *Imnuri Creștine* din 2006 ale Bisericii Adventiste de Ziua a Șaptea din România.

În acest caz, tonalitatea imnului *Spre slava Ta uniți* (Sol major), care preia tema din rapsodia enesciană, este cu o cvartă perfectă mai sus față de tonalitatea originală, *re major*. Aranjamentul aparține talentatului compozitor român Gabriel Dumitrescu (n. 1958), reușită din punct de vedere muzical, însă o considerăm nepotrivită din punct de vedere semantic.

Andantino



1. Spre sla - va Ta u - niți, în - chi - na - re Ți-a-du - cem, Doam-ne,
2. Spre sla - va Ta ve - nim, toa - tă lau - da, o - noa - rea, cin - stea,
3. Spre sla - va Ta u - niți, din po - poa - re ne strân-gem as - tăzi,
4. Spre sla - va Ta u - niți, te che-măm, Spi - rit Sfânt, în toa - te,

Fig. 79 - *Spre slava Ta uniți* din *Rapsodia română nr. 2* în re major pentru orchestră, op. 11, de George Enescu (măs. 1-4)

Compozitorul Mircea Valeriu Diaconescu (n. 1929) este foarte clar în ce privește acest exemplu de *contrafactum*: „Ceea ce etichetează o creație corală ca fiind sacră sau profană nu este ritmul ternar sau binar, prezența sau absența sincopei, stilul, modul, genul, ci destinația primară a creației respective. Dacă un imn, ca, spre exemplu, imnul „Spre slava Ta uniți” (care, din păcate, persistă în IC-2013), imn a cărui melodie este asociată în mintea oricărui român cu cântecul lăutarilor din cârciumile de la periferia Bucureștilor de unde l-a cules George Enescu pentru a-l include în faimoasele lui Rapsodii Române, dacă un astfel de imn este inclus în Cartea de Cântări de comunitate „Imnuri Creștine”, atunci includerea lui nu poate fi calificată decât ca o mare gafă.”

3.2.6. Muzica lăutărească *Am un leu și vreau să-l beau*

Originea piesei *Sfinte Tată Te mărim*

Rapsodia română nr. 1, op. 11, în la major de George Enescu este cea mai cunoscută lucrare orchestrală a compozitorului român. Lucrarea debutează cu o temă lăutărească cunoscută sub numele *Am un leu și vreau să-l beau*. O adaptare a temei lăutărești *Am un leu și vreau să-l beau* denumită *Doxologie*¹⁷ este extrem de populară în rândul tinerilor neoprotestanți. Conține patru strofe, primele trei fiind dedicate pe rând celor trei membri ai Trinității: Tatăl, Fiul și Duhul Sfânt, iar ultima strofă, a patra, este o sinteză a primelor trei, de unde și denumirea de *Doxologie*:



1. Sfin - te Ta - tă Te mă-rim A - le- A-le-lu-ia! Cel ce stai pe he-ru - vimi A - le -A-le-lu-ia!
2. Scump I - su - se Te-a-do - răm Noi prin Ti-ne e - xis - tăm
3. Sfin - te Duh noi Te mă- rim Via - ța azi Ți - o dă-ru- im
4. Ta - tă, Fi - ul, Du-hul Sfânt Fi - e-n veci al nos-tru cânt

5

Cât e lu-mea-n lung și-n lat Nu-mai Tu ești Îm-pă-rat A-le_A-le - lu - ia, A-le_A-le-lu-ia.
Căci în Sfân - ta sfin - te - lor Doar Tu ești Mân-tu - i - tor
Prin-tre oa-meni răi sau buni nu-mai Tu mai faci mi - nuni
9 Din su-flet cu mul - ți-miri Îți cân-tăm în veci mă- riri

Cât e lu-mea-n lung și-n lat Nu-mai Tu ești Îm-pă-rat A-le_A-le - lu - ia, A-le_A-le-lu-ia.
Căci în Sfân - ta sfin - te - lor Doar Tu ești Mân-tu - i - tor
Prin-tre oa-meni răi sau buni Nu-mai Tu mai faci mi - nuni
Din su-flet cu mul - ți-miri Îți cân-tăm în veci mă- riri

Fig. 81 - Cântecul *Doxologie*¹⁸

Dacă adaptarea pentru uz liturgic a temei din *Rapsodia română nr. 2* în re major de G. Enescu a fost intens criticată, fiind o melodie laică, tema *Am un leu și vreau să-l beau* din debutul *Rapsodiei române nr. 1* în la major este cu atât mai nepotrivită pentru a fi folosită în scop religios. Totuși *Doxologia* nu este inclusă oficial într-o carte de imnuri, ci este folosită la întâlniri nonliturgice.

¹⁷ *Doxologia* este o cântare liturgică dedicată Sfintei Treimi.

¹⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=w6pb4nASOx8>, accesat în 07.03.2022

3.2.7. Imnuri patriotice devenite imnuri creștine

Poemul simfonic *Finlandia*, de Jean Sibelius

Compozitorul finlandez Jean Sibelius (1865-1957) scrie poemul simfonic *Finlandia*, op. 26, o lucrare de mici dimensiuni (lucrarea durează aproximativ 9 minute) cu un amplu colorit orchestral, desfășurându-se într-un ritm turbulent. *Finlandia* este un simbol al opresiunii și luptei poporului finlandez, are tematică patriotică și a fost scrisă special pentru a îndemna poporul finlandez să lupte pentru libertate și independența față de imperiul rus.

În cadrul Bisericii Adventiste imnul este adaptat cu numele *Ești pacea mea!* cu textul tradus în limba română tradus de Lidia Săndulescu Popa. Tonalitatea preferată este fa major.



The image shows a musical score for a hymn. It consists of two staves, a treble staff on top and a bass staff on the bottom, both in 4/4 time. The key signature has one sharp (F#), indicating F# major. The melody is primarily in the treble staff, with the bass staff providing a harmonic accompaniment. There are three lines of lyrics written below the treble staff, each corresponding to a different version of the hymn. The lyrics are in Romanian and express themes of peace and hope.

1. Ești pa- cea mea, I - su - se - n ori - ce ceas, În cli - pa grea Tu
2. Ești pa- cea mea și azi ca și - n tre - cut, Ce - resc bal - sam în
3. Ești pa- cea mea când tim - pu - i pe sfâr - șit! Cu - rând voi fi, pe

Fig. 84 - Imnul *Ești pacea mea!*, adaptare a muzicii din poemul simfonic *Finlandia* Op. 26 de Jean Sibelius

Datorită puternicului sentiment patriotic și a luptei de eliberare, se poate face asocierea dintre lupta unui creștin și lupta unui cetățean pentru eliberare. Totuși, la origine lucrarea nu face parte din categoria muzicii sacre, astfel o adaptare a acesteia către zona bisericească este forțată.

Imnul Regatului Unit al Marii Britanii, *God Save the King (Queen)*

Cunoscutul imn regal al Marii Britanii a suferit o serie de modificări de text de-a lungul timpului, dintre care cea mai importantă este relaționată de persoana aflată la conducerea statului monarhic: rege sau regină. (*God Save the King/Queen*)

Având o tradiție anglicană, acest imn a fost adoptat de anumite colecții de imnuri creștine ale diverselor denominațiuni printre care Biserica Metodistă Unită, Biserica Adventistă de Ziua a Șaptea și altele care au folosit texte creștine care nu mai aveau ca centru un rege pământesc.



Fig. 88 - *Iubit Isuse-al meu* din *Imnuri Creștine* a Bisericii Adventiste de Ziua a Șaptea din România, ediția 2006.

Există tot mai multe solicitări din interiorul Angliei de a schimba imnul *God Save the King* într-o societate contemporană tot mai seculară. Din punctul de vedere al omului nereligios, afirmațiile regăsite în imn cu privire la salvarea reginei de către Dumnezeu sunt considerate irelevante, mai ales în contextul european laic al secolului al XXI-lea.¹⁹²⁰ Republicanii nu sunt de acord cu promovarea monarhiei, iar pacifiștii condamnă îndemnulurile la război regăsite în versurile imnului. În ciuda acestor controverse, imnul regal se bucură de o mare popularitate în bisericile neoprotestante.

¹⁹ <https://www.bbc.com/news/magazine-34268442> accesat în 25.08.2022

²⁰ https://www.telegraph.co.uk/news/politics/Jeremy_Corbyn/11868473/Jeremy-Corbyn-was-right-not-to-sing-God-Save-the-Queen.-We-need-a-new-national-anthem.html accesat în 25.08.2022

Imnul de stat al Israelului *Hatikva* – *Speranța*

Un imn care a căpătat o mare popularitate în rândul comunității creștine neoprotestante este imnul de stat al Israelului, compus în anul 1888 de țăranul compozitor Samuel Cohen, originar din Moldova, iar versurile sunt scrise de poetul evreu Naftali Herz Imber (1856-1909).

Deși statul Israel are doar 2% creștini, imnul a fost preluat de către comunitățile neoprotestante datorită caracterului optimist al muzicii. Deși tonalitatea (modul) este una minoră, așa cum cunoaștem din folclorul muzicii evreiești, muzica este una entuziastă, de altfel *Hatikva* înseamnă speranță. În timp ce fundamentalistii religioși evrei critică imnul deoarece nu conține mențiuni despre Dumnezeu sau Tora,²¹ israelienii neevrei (de regulă arabi) nu se regăsesc în mesajul textului, fiind periodic propuneri de schimbare a acestuia.

Cor bărbătesc:

1. Doam-ne Tu-n ne - ca - zuri lân - gă noi ră - mâi, Chi-nu - ri - le noas-tre
2. La - cri - mi - le noas-tre nu - mă - ra - te sunt, Tu mă - sori po - va - ra
3. Doam-ne Tu-n ne - ca - zuri fii cu toți ai Tăi, Să nu mear-gă sin - guri

Fig. 90 - Imnul *Nu te teme*, folosit în bisericile neoprotestante, aranjament pentru cor bărbătesc – măs. 1-3.

Imnul apare în diverse aranjamente, cu mici modificări ritmice pentru a se încadra în noul text.

Probabil dacă imnul de stat al României, *Deșteaptă-te române*, ar fi adaptat și s-ar folosi ca imn creștin în cadrul unei slujbe creștine, am sesiza mai ușor incongruența dintre patriotic și religios în acest context.

²¹ https://www.chabad.org/kabbalah/article_cdo/aid/3010604/jewish/Bentching-vs-Hatikva-Torah-vs-the-UN.htm accesat în 16.05.2022

3.2.8. Imnuri creștine cu structuri armonice și ritmică din zona muzicii pop

Resta qui con noi de Brian Enderle

În colecția oficială de imnuri creștine a Bisericii Adventiste de Ziua a Șaptea din Italia, *Canti di lode – Raccolta di inni cristiani*, apar la începutul colecției imnuri consacrate regăsite în majoritatea culegerilor de imnuri din zona protestantă și neoprotestantă. Începând cu imnul 470 dintr-o totalitate de 550 de imnuri apare specificația: *Canti della Gioventù Avventista* – [Cântece ale Tineretului Adventist]. Aici vor apărea imnurile pentru „tineretul adventist”, piese cu melodii preluate din zona muzicii pop.

V. Cipri B. Enderle

Le om-bre si di-sten-do-no, scen-de or-mai la se-ra

Re Sol Si

e s'al-lon-ta-na-no die-tro i mon-ti i ri-fles-si di un gior-

Re Mim7 Si

Fig. 93 - Imnul *Resta qui con noi* de B. Enderle din colecția *Canti di lode*

Imnul 533, *Resta qui con noi* [Rămâi aici cu noi], are puține informații despre compozitor, textier, date biografice, numele complet, anul nașterii, astfel că subînțelegem că este un compozitor contemporan de muzică „creștină” din genul tot mai des răspândit *pop-christian music*.

3.2.9. Lucrări pseudo sacre

Hallelujah de Leonard Cohen

Enigmaticul compozitor canadian de origine evreiască Leonard Norman Cohen (1934-2016), lansează în anul 1984 piesa *Hallelujah*, în al șaptelea său album, numit *Various Positions*.

Leonard Cohen folosește un text în care amestecă elemente de teoria muzicii, religie, umanitate și scaune de bucătărie [sic!]. Debutază cu prezentarea „acordului secret” [the secret chord] pe care îl folosea împăratul David pentru a alunga demonii și a fi plăcut Domnului. Se descriu literalmente înălțările armonice cu treptele lor, tipul acordului fiind asociat cu starea emoțională prin contrastul convențional: minor-cădere, major-ridicare.

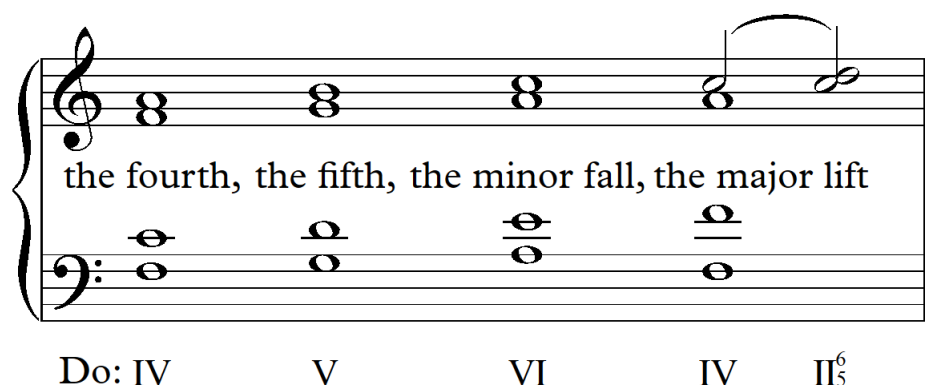


Fig. 95 - Succesiunea acordurilor la debutul lucrării *Hallelujah* de Leonard Cohen.

(Cifrajul clasic II în cvintsectacord se poate interpreta și ca IV cu sextă adăugată – *major lift*)

Referințele la David și Bat-Șeba și abuzul de putere al împăratului Israelului, cât și menționarea poftelor lui Samson în povestea dramatică cu Dalila²² împing discursul într-o zonă erotică, a atracției către iubiri interzise care au dus la tragedii.

Compozitorul Jeff Buckley (1966-1997), cel care a popularizat melodia lui Cohen interpretând-o într-un mod senzual, spune despre cântec: „Hallelujah nu este un omagiu adus unei persoane adorate, idol sau zeu, ci este un aleluia al orgasmului...” [sic!].²³

²² „Te-a legat de un scaun de bucătărie / ți-a rupt tronul, și ți-a tuns părul / și din buzele tale a desenat un Aleluia”.

²³ <https://www.theguardian.com/music/2008/dec/19/leonard-cohen-hallelujah-christmas> accesat în 06.01.2023

IV. GENURI ȘI SUBGENURI VOCALE ȘI VOCAL-SIMFONICE ÎNTRE SACRU ȘI PROFAN

În capitolul anterior am analizat procedeul de *contrafactum* prin care anumitor lucrări profane li se modifica textul original cu unul religios. În continuare vom aborda o serie de lucrări care nu au suferit adaptări ci au fost compuse influențate fiind de genurile de divertisment în moduri mai mult sau mai puțin evidente.

4.1. Genuri vocale și vocal-simfonice

În acest capitol vom face referi la elementele de laicitate din muzica religioasă dar vom explora de asemenea mai multe tipuri de interferențe între muzica laică și cea religioasă.

4.1.1. Mise inspirate din muzica profană

Misa este slujba religioasă a catolicilor, în ortodoxie fiind folosit termenul de liturghie. În bisericile neoprotestante vom cunoaște alte denumiri: serviciul divin, serviciul de închinare etc. Deși în istorie sunt cunoscute așa numitele mise negre,²⁴ care erau parodii blasfemiatoare ale practicilor catolice, noi vom analiza un alt fel de parodii, mise nonliturgice cu influențe din muzica laică.

A Little Jazz Mass de Bob Chilcott

Fostul membru al grupului englez *The King's Singers*, compozitorul de muzică corală Robert (Bob) Chilcott (n. 1955) scrie în anul 2004 lucrarea *A Little Jazz Mass* care ne spune încă din titlu că jazz-ul și muzica religioasă pot coexista.

Lucrarea *A Little Jazz Mass* este scrisă inițial pentru voci egale SSA, dar ulterior compozitorul a scris și varianta pentru cor mixt. Dacă înainte, anumite lucrări contemporane religioase aveau influențe jazz, unele acorduri, succesiuni, formule ritmice etc., de data aceasta avem o lucrare sacră în care genul misei și al jazz-ului se întrepătrund fără perdea,

²⁴ Încă de la sfârșitul Evului Mediu, misa catolică a fost parodiată, fiind înlocuită de cultele satanice cu sărbătoarea ocultă cunoscută ca și Misa Neagră (engl. Black Mass), care pe lângă adorarea Diavolului conține numeroase elemente de natură sexuală. Astfel de manifestări blasfemiatoare continuă să existe și în perioada modernă, totuși ele nu sunt obiectul cercetării noastre în ciuda intensului dualism sacru-profan. Rosemary Guiley, *The Encyclopedia of Demons and Demonology*, Infobase Publishing, New York, 2009, p. 30.

ajouté-urile acordurilor din *Kyrie* și *swingul* din *Gloria* o fac cu siguranță o lucrare extrem de apreciată, mai ales de generația tânără.

Partea a II-a *Gloria* debutează la cor cu un acord si-do-mi-si, fiind parte dintr-o structură armonică disonantă (la-do-mi-sol-si). În *Gloria* avem chiar indicația de *swing*, în care două optimi egale se vor interpreta ca două valori inegale, pătrime urmată de optime, valori încadrate într-un triolet. În celelalte părți apar indicațiile de tempo din muzica de jazz: *Gentle and rocking* din *Sanctus* sau *Bluesy feel* din ultima parte *Agnus Dei*.²⁵

Formulele sincopate atât la cor cât și în acompaniament, accentele scrise pe silabe neaccentuate prozodic (*GloriA*), acordul biterțial (mi-sol $\sharp$ -re-sol $\flat$) însoțesc textul sacru din cartea evanghelistului Luca într-o alăturare neobișnuită.²⁶ Acordul biterțial (care este folosit cu terța mică deasupra terței mari, formând un interval de octavă micșorată) îl vom întâlni apoi la finalul părții și la cor ca un acord dominantic, la care se mai adaugă o sextă mică, rezolvându-se pe finala modului la care se adaugă o septimă mică (la-do-mi-sol).

Disonanțele din jazz sunt atât de integrate în discursul muzical încât un acord major în stare directă fără septimă sau fără alte *ajoutée*-uri ar fi complet nestilistic, atrăgând atenția prin consonanța lui, indiferent unde s-ar poziționa acesta.

Fig. 132 - *A Little Jazz Mass*, P. II – *Gloria* de Bob Chilcott (măs. 54-57)

Muzica nu pare a fi scrisă pentru a sublinia importanța textului iar aceste două elemente își pierd tot mai mult interconexiunea. Jazzul, un gen exclusiv al muzicii laice, își face loc în spațiul muzicii sacre.

²⁵ Dacă anumite lucrări laice au indicații de tempo cu conotații sacre (ex: *Andante religioso*), lucrări religioase vor primi indicații agogice din sfera profanului (ex. *Quick 4 with swing*)

²⁶ „Slavă lui Dumnezeu în locurile preaînalte și pace pe pământ între oamenii plăcuți Lui.” – Luca 2:14

4.1.2. Motetul

Deși genul motetului aparține aproape exclusiv muzicii sacre, întâlnim și motete laice (care sunt strâns legate de originea liturgică a genului)²⁷ și, mai interesant, combinarea acestora atunci când textele sacre latine sunt suprapuse cu textele laice ale limbilor vernaculare în cadrul aceluiasi motet.

Această prezență duală a elementelor sacre și profane în cadrul unui singur motet prezintă o dilemă interpretativă despre care autoarea Sylvia Huot (n. 1953), profesor de literatură franceză medievală la Universitatea Cambridge scrie în cartea sa *Allegorical Play in the Old French Motet: The Sacred and the Profane in Thirteenth-Century Polyphony*, că dilema poate fi rezolvată printr-o lectură alegorică sau parodică, susținând că tensiunea dintre alegorie și parodie (*contrafactum*) este o trăsătură esențială a motetului francez.

4.1.3. Madrigalul

Madrigalele sacre (*madrigali spirituali*) sunt lucrări cu text sacru de la sfârșitul Renașterii și începutul Barocului folosite de regulă în spații private, la curțile nobililor din Italia, și nu în cadrul serviciilor liturgice. De regulă erau lucrări *a cappella*, dar uneori erau însoțite de acompaniament, mai ales după anul 1600.

În timpul Contrareformei a existat, într-o oarecare măsură, o reacție împotriva laicizării artei muzicale în Italia, Spania și partea de sud (catolică) a Germaniei. În timp ce acest lucru nu a oprit compunerea de lucrări profane (explozia de forme și stiluri de muzică laică a continuat neîntrerupt), mulți compozitori au început să adapteze cele mai avansate forme componistice seculare la utilizarea religioasă. Uneori, madrigalelor existente le era adăugat un text religios, de obicei în latină, fără nicio altă modificare (adaptări de tip *contrafactum*). Cu toate acestea, unele dintre madrigalele sacre au atins cote de intensitate expresivă și emoțională cel puțin egală cu cea a celor mai bune madrigale laice.

²⁷ Sylvia Huot, *Allegorical Play in the Old French Motet: The Sacred and the Profane in Thirteenth-Century Polyphony*, Publicat de Stanford University Press, 1997, p. 3.

4.1.4. Oratoriul

Oratoriul²⁸ este de asemenea un gen muzical vocal-simfonic asemănător cantatei, dar de dimensiuni mai mari, de cele mai multe ori cu tematică sacră, biblică (cu preponderență), dar îl vom regăsi și cu tematică profană.

Oratoriul pop-creștin

Subgen al oratoriului, oratoriul pop-creștin va avea un mare succes la finalul secolului al XX-lea, datorită ușurinței citirii muzicii, la aceste oratorii fiind implicați foarte mulți tineri amatori. Oratoriul pop nu mai are aproape nicio legătură cu structura oratoriului baroc, apogeul genului.

Compozitorul și dirijorul Klaus-Helmut Heizmann (n. 1944) unul dintre cei mai productivi compozitori de muzică creștină pop compune mai multe oratorii dintre care amintim *Israel Schalom*, scris în 1988, și *David-Oratorium (König, Sänger und Poet)* – Oratoriul David (Rege, cântăreț și poet), scris în 2009.

În anul 2017, cu ocazia împlinirii a 500 de ani de la Reforma lui Martin Luther, aceiași autori Dieter Falk (muzică) și Michael Kunze (text) vor compune oratoriul pop *Luther*, un succes la care au asistat peste 10.000 de spectatori, la spectacol participând peste 4000 de coriști și interpreți. Cântece pop moderne amestecate cu corale originale ale lui Luther cum ar fi „Ein feste Burg”, solo-uri de chitară electrică, trupa rock, baterist vor compune acest oratoriu pop. La acest proiect au participat protestanți deopotrivă cu catolici, apropiind astfel aceste confesiuni. În timp ce producătorul de muzică Falk nu face un secret din credința sa creștină, potrivit lui Peter Krumm, purtătorul de cuvânt al campaniei, textierul Michael Kunze este un „agnostic, deschis, dar întrebător”.²⁹

Oratoriul rock-creștin

Oratorii rock pe texte biblice sau pe texte laice au fost compuse în a doua jumătate a secolului al XX-lea, fiind lucrări gustate de publicul iubitor de gen.

²⁸ Etimologia cuvântului vine de la verbul latinesc *orare* – a se ruga.

²⁹ <https://www.pro-medienmagazin.de/pop-oratorium-luther-mit-stimmgewaltigem-tourfinale-2017-in-berlin/> accesat în 19.02.2022

Unii dintre compozitori care au scris oratorii rock sunt: Hans-Jörg Boeckeler (1944-2018): *Credo* (1991), oratoriu rock bazat pe textul din „Kevelaerer Credo” de Wilhelm Willms (1930-2002), compus special să atragă generația tânără. Hans-Jörg Boeckeler s-a convertit la religia protestantă în 1996, fiind ulterior cantor la Biserica Evanghelică Friedenskirche din Krefeld (Germania).

În secolul al XX-lea genurile vor deveni mai experimentale, eclectice, hibride (balada-oratoriu, opera-oratoriu etc.) și polistilistice.

4.1.5. Recviemul laic

În secolul al XX-lea s-a născut genul recviemului laic, scris pentru spectacol public fără respectarea religioasă specifică genului.³⁰ Amintim astfel *Recviemul* op. 144b al lui Max Reger (1873-1916) compus în 1915, dedicat „eroilor germani” căzuți în Primul Război Mondial, așa cum aflăm din dedicația manuscrisului.³¹ Max Reger folosește un poem omonim al dramaturgului german Friedrich Hebbel (1813-1863).

În *Recviemul* op. 72 pentru soliști, două coruri și orchestră, compus în 1962 compozitorul și dirijorul rus Dmitri Kabalevski (1904-1987) folosește poemul scris de poetul sovietic Robert Rojdestvenski (1932-1994) special pentru această compoziție.

Dacă anumite lucrări cu titlul de *Recviem* erau compuse pentru cor fără acompaniament³², în secolul al XX-lea apar primele lucrări ale genului strict instrumentale. *Sinfonia da Recviem* op. 20 de Benjamin Britten (1913-1976) a fost compusă în anul 1940. Mai târziu, în 1962, Britten compune o lucrare vocal-simfonică de mare dimensiune numită *War Requiem*, op. 66, scrisă pentru a marca inaugurarea Catedralei Coventry, restaurată după arhitectura originală a secolului al XIV-lea în urma bombardamentelor aeriene din cel de-al Doilea Război Mondial.

The Rock Requiem este o lucrare *crossover*³³ majoră care combină elemente din diferite stiluri rock cu diverse direcții clasice. Compozitorii lucrării sunt: Guntram Pauli (n.

³⁰ Johannes Brahms compusese deja un recviem non-liturgic, *Ein deutsches Requiem*, terminat în 1868, scris în limba germană și nu latină, păstrând totuși ideea centrală a odihnei celor morți.

³¹ *Dem Andenken der im Kriege 1914/15 gefallenen deutschen Helden* [În memoria eroilor germani care au murit în războiul din 1914/1915].

³² *Recviemul* de Herbert Howell (1892-1983) a fost scris între anii 1932-1933 într-o manieră *a cappella*, amintind de originile renaștentiste ale genului.

³³ *Crossover* – (suprapunere sau încrucișare) se referă în muzică la plasarea simultană a unei lucrări sau a unei formații muzicale în mai multe genuri muzicale diferite. Mai târziu au apărut fuziuni între genuri, devenind dificilă clasificarea și apartenența noilor genuri rezultate.

1952), Klaus Haimerl (1950-2014) și Christian Kabitz (n. 1956). Lucrarea a fost scrisă în 1978 și a avut premiera la München. În 1975, violonistul și prietenul celor trei compozitori, Lothar Thorand (1949-1975), a murit pe neașteptate din cauza unei infecții virale. Loviți de acest eveniment, cei trei muzicieni au decis să-i dedice un recviem care să depășească granițele stilurilor muzicale.

4.1.6. Opera-patimi

Dacă opera este un gen exclusiv laic, în secolul al XX-lea, așa cum am văzut și în cazul altor genuri, apar combinații tot mai impactante. *Jesus Christ Superstar* este o operă rock compusă în 1970 de Andrew Lloyd Webber (n. 1948) pe textul autorului englez Tim Rice (1944). Așa cum ne indică titlul, opera prezintă ultimele șapte zile din viața lui Isus, de la pregătirea sosirii în Ierusalim până la crucificare, fără a fi inclus momentul învierii, pentru a evita orice legătură cu divinitatea protagonistului. Ca text, este o adaptare liberă a evangheliilor, astfel mai multe anacronisme intenționale se vor regăsi de-a lungul operei, cu aluzii ironice la sensibilitățile vieții contemporane. Datorită puternicelor controverse, spectacolul a fost cenzurat inițial de Corporația Britanică de Radiodifuzare (BBC), o entitate finanțată din bani publici. De-a lungul anilor, spectacolul a fost interzis în Africa de Sud pe motiv că este „ireligios”³⁴, de asemenea în fosta Uniune Sovietică, în fosta Republică Populară Maghiară în 1972, iar în Belarus, în 2012, în urma protestelor mai multor comunități creștine ortodoxe, opera a fost interzisă, fiind privită ca o blasfemie și un sacrilegiu, iar unul dintre motive a fost că personajul Iuda, cel care L-a vândut pe Isus, este prezentat într-o lumină pozitivă.³⁵

Începând cu anul 1971, opera rock *Jesus Christ Superstar* a făcut saltul spre scenele de pe Broadway și a avut un imens succes, reprezentarea ajungând să se desfășoare în 40 de țări, transformându-se într-un eveniment cultural fără precedent.

³⁴ <https://web.archive.org/web/20081011163830/http://www.reallyuseful.com/rug/shows/jesus/facts.htm> accesat în 10.02.2023

³⁵ <https://www.christianpost.com/news/jesus-christ-superstar-show-banned-in-belarus-over-lent-outrage.html> accesat în 10.02.2023

4.1.7. Coralul

Coralul laic

Deși este aproape imposibil să ne imaginăm genul de coral în afara spațiului religios, vom remarca în cele ce urmează faptul că anumiți compozitori au scris corale care nu au absolut nicio legătură cu forma lui consacrată.

Erik Satie (1866-1925) scrie în anul 1914, cu două luni înainte de începerea Primului Război Mondial, o serie de 21 piese scurte pentru pian denumite sec *Sporturi și distracții*. Un coral de o seriozitate ironică, cu indicația de tempo *Grave*, prefățează acest ciclu de piese care înfățișează diverse activități sportive și de agrement. Estetica lui Satie este un răspuns împotriva impresionismului postwagnerian cu un stil mai concis și aerisit, frugal, conducând astfel o nouă generație de compozitori spre o căutare a banalului, a simplității obișnuite de zi cu zi, fără încercări de a impresiona, de a folosi elemente retorice bombastice sau chiar patetice. Lucrările lui sunt în general simple, scurte, cu titluri absurde, cu armonii disonante nerezolvate, cu bare de măsură sugerate sau chiar fără folosirea lor, așa cum este *Choral inappétissant* [Coralul neapetisant] cu care debutează acest ciclu de piese pentru pian.

4.2. Subgenuri muzicale creștine contemporane

În paralel cu muzica cultă contemporană sacră³⁶ s-au dezvoltat anumite subgenuri muzicale care au devenit populare în bisericile creștine vestice, cu precădere în spațiul neoprotestant. Le vom enumera pe scurt, menționând caracteristicile principale, compozitorii și interpreții reprezentativi. Muzica se folosește atât în serviciile religioase, cât și la întâlnirile de tineret, concerte de muzică creștină contemporană, tinerii fiind tot mai atrași de asemenea manifestări artistice.

³⁶ Unii dintre compozitorii cei mai reprezentativi de muzică sacră cultă din secolul al XXI-lea sunt: Knut Nystedt (1915-2014), Arvo Pärt (n. 1935), John Tavener (1944-2013), Morten Lauridsen (n. 1943), John Rutter (n. 1945), James MacMillan (n. 1959), Paweł Łukaszewski (n. 1968), Eric Whitacre (1970), Ēriks Ešenvalds (n. 1977), Paul Mealor (n. 1975), Ola Gjeilo (n. 1978) și alții.

4.2.1. Muzica Creștină Contemporană

Muzica creștină contemporană, prescurtată din engleză CCM³⁷, este un subgen cu o popularitate crescândă începând cu anii 1970 în Statele Unite ale Americii și sporadic în țările europene, unde s-a dezvoltat Noul Cântec Spiritual.

La începutul anilor 1950, combinarea mai multor genuri muzicale (blues, jazz, country și gospel) a dus la formarea genului rock and roll, care inițial a fost dezaprobat de biserică, fiind asociat cu păgânismul, voodoo și vrăjitoria. Începând cu anul 1970, mișcarea religioasă *Jesus movement* s-a dezvoltat inițial pe coasta de vest a Statelor Unite ale Americii, apoi pe tot continentul nord-american, răspândindu-se cu repeziciune în America Centrală, dar și în Europa. În această mișcare ecumenică erau implicate religiile neoprotestante, dar și romano-catolicii, uniți prin mărturisirea de experiențe supranaturale, similare celor din Faptele Apostolilor, în special vorbirea în limbi (glosolalia sau chiar xenoglosia). Muzica practică în cadrul acestei mișcări era denumită *Jesus Music*, și a fost punctul de plecare pentru industria muzicală creștină care a urmat.

Deși termeni ca *Jesus movement*, *Jesus music*, *Jesus people* sau *Jesus rock* au fost folosiți la aceste festivaluri de muzică creștină rock, criticii spun că atracția centrală nu era Isus, ci artiștii și muzica lor.³⁸

Adorată și detestată în același timp, CCM va sta la baza creșterii bisericilor în care rockul era folosit ca muzică de închinare. Teologul american James Emery White (n. 1961), un consultant pentru predicare și închinare în cadrul Convenției Baptiste de Sud, a făcut un studiu în care a arătat că bisericile care au adoptat muzica creștină contemporană au avut o creștere mai rapidă. Justificarea folosirii acestor genuri profane era scopul de a atrage necredincioși la bisericile creștine.³⁹ În Marea Britanie, Jesus Army (Armata lui Isus) a fost printre grupurile cele mai influențate de Jesus Movement (Mișcarea lui Isus), îmbrățișând (foști) hipioți, motocicliști și dependenți de droguri, printre alții. Oamenii marginalizați, persoane sărace, fără adăpost, erau ținta evanghelizării.

Conform *Encyclopedia of Contemporary Christian Music*, în marele gen CCM ar intra multe subgenuri denumite: rock creștin, punk creștin, hardcore creștin, metal creștin, hip-hop creștin.

³⁷ Contemporary Christian Music - CCM

³⁸ Jay R Howard, John M. Streck, *Apostles of Rock: The Splintered World of Contemporary Christian Music*, The University of Kentucky Press, Lexington, Kentucky, 1999, pp. 56-59, 151-159.

³⁹ Omotayo O. Banjo, Kesha Morant Williams, *A House Divided? Christian Music in Black and White*, în: *Journal of Media and Religion*, pp. 115-137.

4.2.2. Noul Cântec Spiritual [Neues Geistliches Lied - NGL]

Noul Cântec Spiritual este un gen contemporan de muzică germană destinat utilizării în biserici, apărut în a doua jumătate a secolului al XX-lea în Germania. Psalmul 98:1, care îndeamnă la interpretarea unei „cântări noi”, rezonază cu noul concept de muzică creștină.

Cântecele aparțin genului muzical pop (*schlager* - șlagăr, beat, blues jazz, cântec popular, folclor sau jazz), utilizând sisteme modale din anii 1930, sau așa numitul *stilul nou de imn*, care spre deosebire de imnurile tradiționale conține lanțuri de sincope și accente neobișnuite pe silabele textelor; apar cifrele pentru chitări iar muzica era învățată cu ușurință datorită faptului că tinerii erau obișnuiți cu acest gen din muzica laică. Destinația acestor cântece religioase pop va fi una atât liturgică, cât și non-liturgică.

În anul 1972, compozitorul german Peter Janssens (1934-1998) introduce termenul *sacropop* pentru a se referi la lucrările muzicale cu text creștin și muzică pop sau rock. Fenomenul a luat o amploare mare, astfel că în 2001 erau raportate 1895 de coruri și formații ale subgenului NGL.

Profesorul de teologie aplicată Günter Hegele (1929-2019), supranumit și „pastorul nebun”, a fost considerat fondator al „teologiei pop”, fiind un pasionat de jazz și pop; el a introdus hit-urile în biserici. El spunea că „hit-ul [schlager] se adresează părților mai profunde ale ființei umane, cum ar fi singurătatea, dorința de dragoste, de bucurie și de emoție, dorul de patrie (locurile natale), de mister, de mângâiere sau atracția față de lucruri iraționale.” [trad. n.]

Pe de altă parte, cântecul a fost puternic contestat de partea conservatoare a bisericii evanghelice, numindu-l „un păcat împotriva bisericii și împotriva muzicii”, „muzică neagră germană la altar” sau pur și simplu „blasfemie”. Alte titluri ale ziarelor creștine foloseau expresii chiar mai dure: „kitsch, gunoi călduț al metodelor moderne de publicitate, primitiv, poezie pentru gnomi de grădină, pătrunderea sexualității subliminale în biserică, bomboane proaste, cheie comunistă și național-socialistă și muzică pentru playboy liturgici.” Teologul Peter Bubmann (n. 1962) scrie că acest cântec a fost văzut ca „apocalipsa muzicii bisericești occidentale. Alții au sărbătorit cântecul ca pe o eliberare împotriva puterii elitelor muzicii bisericești și ca un triumf al popularului din biserică.” Paradoxal, tocmai aceste proteste susținute în mass-media creștină au contribuit la popularizarea lui.

Organistul și compozitorul german Christoph Albrecht (1930-2016) nu a putut accepta introducerea de cântece de origine pop în biserică, astfel că a demisionat în anul 1976 din

fruntea Școlii de Muzică Bisericească din Dresda. El scrie în studiile sale de imnologie că este evidentă diferența de valoare dintre muzica cultă sacră și noile tendințe ale pop-ului creștin: „Pare foarte discutabil dacă biserica procedează corect atunci când transferă atmosfera unei săli de dans (caracterizată muzical, printre altele, printr-un aranjament accentuat de tobe) în adunările de cult. [...] Tinerii iubesc ritmul – dar nu îl stăpânesc.”⁴⁰ [trad. n.]

Eugen Eckert (n. 1954), pastor și compozitor protestant, autor a peste 1000 de cântece din genul NGL, este alături de teologul catolic german Patrick Dehm (n. 1962) fondatorul asociației ecumenice *inTAKT*⁴¹, înființată în anul 2013 cu scopul de a promova noile cântece creștine pentru slujbele bisericilor. Eugen Eckert spune într-un interviu despre dificultățile introducerii cântecului tinerilor în biserică, când după cel de-al Doilea Război Mondial orice formă de cântec al tinerilor era asociat cu organizația de tineri *Hitlerjugend* [Tineretul hitlerist], care folosea sloganuri naziste în cântece pe străzi, în piețe sau în natură. Totuși, adaugă Eckert, „în anii 1970, muzica pop și-a făcut loc în biserici. Ceea ce a provocat conflicte pe atunci este aproape standard astăzi.”⁴²

Polemica pare să se fi liniștit, pierzându-și din „ascuțime”, în secolul al XXI-lea, așa cum observă și Eugen Eckert, deoarece *Noul Cântec Spiritual* a fost adoptat pe scară largă, iar de-a lungul timpului a crescut calitativ prin formarea atelierelor de lucru și a departamentelor înființate special pentru compoziția muzicii bisericești contemporane.

Teologul protestant Konrad Klek (n. 1960) și dirijorul de cor Werner Schrade (1927-2018), specialiști în muzica sacră, vorbesc despre nivelul literar sărac al noilor imnuri: „În loc de limbaj poetic de nivel înalt, textele arată un limbaj cotidian clar, uneori izbitor, cu puține simboluri [...], pentru a se evita problemele de înțelegere. Aceasta corespunde tendinței către melodii simple. Argumentele, uneori violente, dintre protagoniștii Cântecului Nou și gardienii calității și tradiției umplu volume.”⁴³ [trad. n.]

Noul Cântec Spiritual a fost adoptat deopotrivă de către comunitatea catolică și protestantă, respectiv neoprotestantă. Astfel, vom asista la mișcări ecumenice, concerte sau alte activități religioase menite să găsească punți între aceste lumi religioase puternic divizate după Reforma Protestantă din 1517.

⁴⁰ Christoph Albrecht, *Einführung in die Hymnologie*, Ed. a III-a, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1987, p. 75.

⁴¹ A nu se confunda cu grupul care a creat genul NGL înființat în anul 1947 și denumit *Takt* în 1997.

⁴² <https://www.deutschlandfunkkultur.de/christliche-popmusik-wir-sind-auf-der-suche-danach-wie-wir-100.html> accesat în 30.04.2022

⁴³ Bernhard Leube, *Die neuen „Kernlieder“*, în: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie*, vol. 47, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 2008, p. 144.

4.2.3. Jazzul sacru

Jazzul sacru (*sacred jazz*) este un gen strâns legat de muzica religioasă afro-americană. Înainte de Primul Război Mondial, jazz-ul și blues-ul erau considerate de către comunitățile creștine ca fiind „muzica diavolului”, fiind astfel privite cu multă ostilitate. După anii 1950, muzicienii au început să combine textul religios cu elemente din muzica de jazz, rezultând ceea ce cunoaștem ca fiind *Black Gospel Music*. În acest climat, interpreți consacrați de jazz au început să abordeze teme religioase pentru a-și exprima credințele. Pionierii acestui gen sunt pianista și compozitoarea Mary Lou Williams (1910-1981), compozitorul Duke Ellington (1899-1974), saxofonistul și compozitorul John William Coltrane (1926-1967) și alții. Duke Ellington a lansat în anul 1965 primul dintre cele trei evenimente artistice majore ale sale denumite *Sacred Concerts*. Acesta a compus chiar o misă de jazz care a generat controverse în spațiul bisericesc.

În 1967, Vaticanul a interzis oficial folosirea miselor de jazz, numindu-le „distorsiuni ale liturghiei” și „muzică cu totul profană și lumească”. Și alte denominațiuni se împotriveau acestui nou curent. Când a început să se pregătească pentru un concert cu unele dintre lucrările sale religioase din Washington D.C., Duke Ellington s-a confruntat cu o opoziție intensă din partea Conferinței Pastorilor Baptiști din oraș, care reprezentau 150 de biserici din zonă.

Spre finalul secolului al XX-lea, manifestarea credințelor religioase prin jazz a devenit o formă naturală de exprimare. Interpreții de jazz au folosit tot mai mult texte religioase în muzica lor.

Interpretarea muzicii laice în spații bisericești a generat de asemenea multe controverse. Preotul catolic Edward McNamara (n. 1962) este de părere că nici chiar muzica cultă care nu are caracter religios nu ar trebui interpretată în catedrale deoarece nu ar respecta sacralitatea locului.⁴⁴

Limbaje noi, îndrăznețe, apar în dorința de explorare de noi sonorități, de noi forme de exprimare artistică. Secolul al XXI-lea este unul al îmbinărilor stilistice, al fuziunilor dintre lumi, altădată opuse, al „relaxării” granițelor dintre sacru și profan. Deși eclectismul are conotații negative în artă, mai ales în muzică, reușita acestor experimente este strâns legată de profesionalismul celor care îndrăznesc să pășească pe aceste teritorii noi.

⁴⁴ <https://www.ewtn.com/catholicism/library/nonliturgical-music-in-cathedrals-4337> accesat în 07.07.2022

V. SACRU ȘI PROFAN ÎN PRACTICA MUZICALĂ DIN BISERICILE NEOPROTESTANTE

Religia nu poate fi separată de contextul cultural în care se regăsește. Obiceiurile, tradițiile, ritualurile și ceremoniile liturgice sunt în strânsă legătură cu zona culturală în care religia se manifestă. Calitatea conținutului muzical este direct proporțională cu nivelul cultural și al gustului estetic al individului în mod particular și al membrilor cultelor în general.

Chiar dacă și-a retras influențele din sfera politicului, cel puțin așa cum îl cunoșteam în perioada medievală, creștinismul cunoaște o dezvoltare numerică datorită colonialismului și respectiv impunerii religiei în zonele cucerite, mai apoi datorită evanghelizărilor masive ale misionarilor în țărilor africane și sud-americane. În anul 2020, creștinismul a fost cea mai populară religie, cu 2.38 miliarde de membri, urmată de islam cu 1.91 miliarde de adepți. Probabil în anul 2022 nu sunt modificări substanțiale, totuși cercetătorii prevăd o egalizare a membrilor până în anul 2050.⁴⁵

Cercetarea noastră are ca preocupare muzica sacră occidentală începând cu muzica gregoriană și influențele ei în muzica protestantă și mai ales neoprotestantă. Biserica Catolică reprezintă cel mai mare procent din totalul religiilor creștine. Procentul acesteia este de 50% și este în creștere, la fel cum este cel al bisericilor protestante și neoprotestante. Biserica Ortodoxă are un regres în ultimii 100 de ani de la 20% la 12% din totalul creștinilor din lume, iar exceptând țările africane Etiopia și Eritreea, religia ortodoxă nu s-a extins în continentele din afara Europei.

Muzica a fost un important element în creșterea membrilor unui cult. În timp ce Biserica Ortodoxă a rămas tradițională în ce privește muzica liturgică, interzicând instrumentele în practica liturgică, Biserica Catolică și celelalte culte creștine occidentale au introdus elemente profane contemporane, atrăgând astfel tinerii către aceste denominațiuni. Aceste concesii au putut sta la baza creșterii numerice, însă muzica religioasă a devenit aproape de nerecunoscut. Dacă am scoate versurile, nu am observa nicio diferență între muzica pop-rock laică și muzica creștină contemporană.

⁴⁵ <https://worldpopulationreview.com/country-rankings/religion-by-country> accesat în 28.04.2022

5.1. Teoreticieni neoprotestanți pro și contra muzicii pop în cadrul slujbelor religioase

Deoarece majoritatea denominațiunilor neoprotestante din România își au originea în Statele Unite ale Americii, prezentăm două puncte de vedere opuse în ce privește practica muzicală bisericească, o viziune conservatoare și alta liberală a unor lideri muzicali evanghelici nord-americani.

Robert G. Delnay (1927-2020), doctor în teologie baptistă, profesor de istorie bisericească, omiletică, exegeză greacă la Seminarul Teologic *Faith* din Iowa, Statele Unite, a trasat patru direcții ale muzicii Noului Testament în funcție de ceea ce scriau autorii biblici:⁴⁶

1. Muzica Noului Testament îl proslăvește pe Dumnezeu și se minimizează pe sine

„Deci, fie că mâncați, fie că beți, fie că faceți altceva, să faceți totul pentru slava lui Dumnezeu.” – 1 Corinteni 10:31

„Trebuie ca El să crească, iar eu să mă micșorez.” – Ioan 3:30

Aceste texte biblice sunt corelate cu toate activitățile, incluzând cele muzicale, astfel că interpretul trebuie să stea în umbra artei sale. Așa cum o predică nu trebuie să îl înalțe pe predicator, nici muzica nu îl va înălța pe muzician. Muzica Noului Testament poate produce plăcere, însă nu distrează. Teologul american este de părere că impulsul de a aplauda la manifestările muzicale din cadrul slujbelor bisericești este un fel de profanare pentru cei care Îl adoră pe Cel ce stă pe tron.

Aplauzele, ca un semn de apreciere pentru prestația muzicienilor, sunt tot mai des întâlnite în bisericile neoprotestante. Totuși, în bisericile tradiționale, acest gest preluat din concertele de muzică laică sau concertele de muzică sacră interpretate în cadru nonliturgic nu este recomandat, astfel că adesea participanții la un eveniment muzical sacru într-un spațiu bisericesc sunt rugați să nu întrerupă prin aplauze desfășurarea actului muzical, păstrându-se astfel până la final atmosfera sobră de meditație și reculegere.

2. Muzica Noului Testament implică închinare

Al doilea principiu al muzicii nou-testamentare este bazat pe textul din Ioan 4:24, cuvinte spuse de Însuși Isus într-un dialog cu femeia samariteancă la fântâna lui Iacov: „Dumnezeu este Duh; și cine se închină Lui trebuie să I se închine în duh și în adevăr.” – Ioan 4:24

⁴⁶ <https://faith.edu/faith-news/new-testament-principles-of-music/> accesat în 05.03.2022

Închinarea prin muzică trebuie să respecte principiul renunțării la tot ce este lumesc, mai ales din partea participanților direcți, a muzicienilor. În limbaj teologic se vorbește despre natura nouă, față de omul vechi. Robert G. Delnay aduce în discuție textul din 1 Corinteni 14:15: „Ce este de făcut atunci? Mă voi ruga cu duhul, dar mă voi ruga și cu mintea; voi cânta cu duhul, dar voi cânta și cu mintea”. Astfel că, pe lângă textul care este evident, este nevoie de o înțelegere a muzicii atât din partea muzicienilor profesioniști, cât și din partea congregației neinstruite muzical. El continuă să facă referiri la muzica de jazz și rock din biserici spunând că acestea se adresează mai degrabă corpului și nu minții. În comparație cu muzica profană incitantă din biserică, teologul prezintă alternativa prin exemplul imnului *Into my heart*⁴⁷, scris de compozitorul galez Harry D. Clarke (1888-1957): „Unii continuă să sugereze că muzica este o chestiune de condiționare culturală, că mesajul depinde întru totul de mintea ascultătorului, astfel încât muzica de dans a unei persoane este imnul altei persoane. Este ca și cum ai spune că aspirina și pilula [contraceptivă⁴⁸] sunt același lucru, că înseamnă doar acel lucru la care utilizatorul este condiționat cultural să se aștepte.” [trad. n.]

3. Muzica Noului Testament este instruire

„Învățați-vă și sfătuiți-vă unii pe alții cu psalmi, cu cântări de laudă și cu cântări duhovnicești, cântând lui Dumnezeu cu mulțumire în inima voastră.” – Coloseni 3:16, ultima parte. Creștinului i se cere o anumită discreție în ceea ce cântă prin cuvinte și muzică. Muzicienii au nevoie de pregătire teologică pe lângă pregătirea teoretică muzicală și de filozofie a muzicii pentru a-i învăța și pe alții despre muzica sacră.

4. Muzica Noului Testament se conformează cu mesajul crucii

Un text biblic care sintetizează ultimul punct este: „Să nu vă potriviți chipului veacului acestuia, ci să vă prefaceți prin înnoirea minții voastre, ca să puteți deosebi bine voia lui Dumnezeu: cea bună, plăcută și desăvârșită.” – Romani 12:2

O ultimă categorie a principiilor muzicii enunțată de Robert G. Delnay este despre pericolul de a pierde esența în felul transmiterii mesajului teologic prin muzică. Muzica poate fi gălăgioasă sau veselă, dar nu poate fi frivolă, superficială sau *jazzy*. Muzica sacră poate fi liniștită sau meditativă, dar nu dulceagă și excesiv de sentimentală. [schmaltzy] „Cei ce sunt ai lui Hristos Isus și-au răstignit firea pământească împreună cu patimile și poftetele ei.” – Galateni 5:24. Așa cum crucea va disciplina viața creștinului, aceasta va disciplina și muzica, dacă cea dintâi va avea influență asupra celei din urmă. „Dacă acceptăm muzica lumii în

⁴⁷ Imnul *Into my heart*, compus în 1924 de Harry D. Clarke (1888-1957), este cunoscut în mediul neoprotestant sub numele *Vino, Te-aștept*, cu modificări melodice minore (adăugându-se schimburi cromatice duble).

⁴⁸ *The Pill* – cunoscută ca pilula contraceptivă.

serviciile noastre [divine], în curând membrii noștri vor practica valorile lumii în restul săptămânii. Vom observa apoi prăbușirea doctrinei noastre creștine.” [trad. n.]⁴⁹

Aceste patru teze ale fostului decan Robert G. Delnay exprimă un punct de vedere venit din partea unui conservator, un discurs plin de metafore contemporane tipic nordamericane, însă de mare efect pentru o generație de tineri studenți care sunt la coticura dintre trecut și viitor. Abordarea teologică, în care se separă categoric stilurile de muzică în funcție de mediul în care sunt cântate, este elocventă.

Cum nu toți neoprotestanții au convingeri conservatoare, vom prezenta în cele ce urmează un punct de vedere liberal în ce privește muzica sacră. **Barry W. Liesch** (n. 1943), profesor de muzică la Universitatea Biola din California, un influent vorbitor despre muzica în biserică, a cântat pentru marele predicator baptist Billy Graham (1918-2018) în Canada în timpul așa numitelor cruciade evanghelistice. Barry W. Liesch, pensionar acum, a coordonat programul *Music in Worship* și a expus anumite idei într-un articol denumit *Is Music Morally Neutral?* [Este muzica neutră din punct de vedere moral?]

Fiind un pasionat de jazz, el a predat muzica pop cu text religios în universități creștine. Afirmările sale despre neutralitatea muzicii sunt cel puțin controversate: „Orice acord, orice ritm, orice instrument ar trebui să fie teoretic acceptabil pentru închinare. Sunetul unui saxofon nu este mai imoral decât un clarinet sau o vioară. Un ritm *reggae* nu este mai rău decât un vals sau un marș.” [trad. n.]

Barry W. Liesch continuă: „[...] susțin că muzica fără cuvinte este neutră din punct de vedere moral. Prin aceasta, vreau să spun că sunetul în sine nu poate exprima adevărul – să comunice credința sau adevărul propozițional. Stilul muzical este neutru din punct de vedere etic și moral.” [trad. n.]

Sunt căutate soluții de compromis, deoarece în biserici sunt oameni diferiți cu așteptări diferite. Toți participanții la serviciile de închinare vor să fie în rezonanță și să vibreze cu ceea ce li se oferă atât în ce privește teologia, muzica, cât și îmbinarea lor. Un repertoriu divers este o soluție de concesiune practică în anumite biserici neoprotestante, folosirea mai multor stiluri muzicale care să satisfacă gusturile cât mai multor oameni pentru a nu pierde din adepți. Totuși dacă o biserică are principii doctrinare unitare, de ce muzica ar trebui să fie atât de diversă? Aceste dileme greu de gestionat nu le regăsim în bisericile tradiționale, care au păstrat aproape nealterată forma de închinare prin muzică.

⁴⁹ <https://faith.edu/faith-news/new-testament-principles-of-music/> accesat în 19.03.2022

5.2. Ellen White și sfaturile pentru muzica de închinare

Ellen G. White (1827-1915), co-fondatoarea Bisericii Adventiste de Ziua a Șaptea, este considerată profetul acestui cult pentru viziunile pe care le-a avut legate de „noul Ierusalim”. Ellen White este autoarea mai multor cărți, articole și scrisori în care tratează subiecte teologice, dar și aspecte legate de vestimentație, alimentație, fiind un promotor al dietei vegetariene. Cum muzica juca un rol esențial în viața unui creștin, autoarea a scris mai multe recomandări despre cum ar trebui ea interpretată.

Autoarea, deși nu avea pregătire muzicală, face referiri concrete despre calitățile sunetului, folosirea instrumentelor muzicale în favoarea înțelegerii și accentuării mesajului, claritatea dicției, pericolul folosirii melodiilor de dans cu text creștin, interpretarea calitativă, nu volumul exagerat: „zgomotul nu este muzică”. Este împotriva divertismentului muzical pentru crearea unei atmosfere religioase, condamnă gesturile lascive și promovează solemnitatea și venerația.

Ellen White a condamnat vehement manifestările muzicale ale mișcării *Holy flesh*,⁵⁰ numindu-le fanatice, în special tabăra din Indiana din 1900, unde isteria autoindusă, entuziasmul exacerb, discursurile extatice, cântatul până se ajungea la starea de inconștiență erau argumentate ca fiind dovezi fizice ale „spiritului”. Critica adusă de Ellen White acestor forme de închinare „eronate”, așa cum le-a numit ea, va stabili pentru mai bine de un secol direcția Bisericii Adventiste care s-a disociat de mișcările harismatice de tip pentecostal, cu mâini ridicate, bătăi din palme, rugăciuni simultane, vorbirea în limbi etc. „Duhul Sfânt nu se descoperă niciodată în astfel de metode, într-o asemenea nebunie de zgomote. Aceasta este o invenție a Satanei pentru a mușamaliza metodele sale ingenioase de a face fără efect adevărul pur, sincer, înălțător, nobil și sfințitor pentru acest timp. Mai bine să nu fi amestecat niciodată închinarea lui Dumnezeu cu muzica decât să folosim instrumente muzicale pentru a face lucrarea care mi-a fost reprezentată în ianuarie anul trecut, în adunările noastre de tabără. Adevărul pentru acest timp nu are nevoie de nimic de acest fel în lucrarea sa de convertire a sufletelor. O confuzie zgomotoasă șochează simțurile și pervertește ceea ce, dacă este condus corect, ar putea fi o binecuvântare. Puterile agențiilor satanice se amestecă cu vacarmul și zgomotul, pentru a avea o mascaradă, iar aceasta este numită lucrarea Duhului Sfânt.” [trad. n.]

⁵⁰ Mișcare harismatică religioasă din cadrul Bisericii Adventiste desfășurată între anii 1890-1901.

5.3. *Diabolus in musica*, un seminar de Lucian Cristescu

În România sunt teologi și muzicieni, compozitori neoprotestanți care militează pentru o separare clară dintre sacru și profan în muzica religioasă.

Lucian Cristescu (n. 1949), pastor și violonist, absolvent de Teologie și Conservator, unul dintre liderii cu autoritate din Biserica Adventistă de Ziua a Șaptea, a prezentat în mai multe orașe un seminar extrem de categoric în ceea ce privește subiectul nostru, cu numele *Diabolus in Musica*.

În *slide*-urile folosite pentru seminarul despre muzică, imagini ale unor interpreți de rock agonizând pe scenă sunt succedate de imagini ale unor instrumentiști liniștiți interpretând muzică clasică. Imagini ale unor femei semidezbrăcate cântând pe scenă versus imagini ale coristelor decent îmbrăcate interpretând muzică cultă vor fi prezentate ascultătorilor.

Este citat așa-numitul părinte al gospel-ului, Thomas A. Dorsey (1899-1993) care ar fi spus: „Muzica în sine este neutră. Prin orice melodie poți transmite orice mesaj. Totul depinde doar de text.” Lucian Cristescu face trimiteri la mai mulți artiști care s-au poziționat în favoarea neutralității muzicii, anumite aspecte le-am tratat mai sus când am scris despre Barry W. Liesch. Majoritatea dintre cei citați spun că muzica instrumentală nu are un mesaj în sine, fiecare poate să înțeleagă altceva, posibil mesaje total diferite. Desigur că mesajul central este că muzica este purtătoare de un mesaj, chiar dacă nu este însoțită de text.

Lucian Cristescu depășește sfera bisericească și condamnă orice fel de muzică laică care se adresează preponderent părții senzoriale umane, muzica bazată pe ritm. Astfel, discuția lui nu se oprește la muzica de cult, ci va dezaproba orice fel de muzică profană care este în neconcordanță cu stilul de viață al unui creștin.

Cu o retorică convingătoare, Lucian Cristescu reușește să stopeze valul invaziei muzicii pop-rock în biserică, condamnând aceste genuri încă din afara ei. Astfel că Biserica Adventistă de Ziua a Șaptea, față de celelalte religii neoprotestante mai mari (Biserica Penticostală și Biserica Baptistă), are o rezistență mai mare la muzica gospel, pop, jazz sau rock în cadrul serviciilor religioase.

5.4. Fenomenul *kitsch* în cultura creștină neoprotestantă

În capitolul anterior am accentuat ideea importanței profesionalismului în căutarea frumosului artistic în muzică. Fără compozitori sprijiniți financiar, probabil că nu ne-am fi bucurat astăzi de lucrările sacre ale lui Palestrina, Bach, Mozart și alții. Înaltul grad de competență a dus la nașterea unor capodopere care reunesc profesionalismul, talentul, inspirația și munca. Atunci când mai multe dintre aceste elemente lipsesc, apar lucrări de slabă calitate, compoziții comerciale, o artă ieftină care uneori este suficient de joasă calitativ să poată fi încadrată în fenomenul *kitsch*. Nu toate lucrările muzicale nereușite sunt de tip *kitsch*. Compozitorii au avut momente de mai mare sau mai puțină inspirație. De cele mai multe ori, lucrările compozitorilor au crescut calitativ prin acumularea de experiență, deci încercările din tinerețe, chiar dacă nu au fost capodopere, au avut un rol în dezvoltarea și formarea lor.

Kitsch-ul este considerat un stil artistic lipsit de gust, sau de prost gust, regresiv, copilăresc, fiind opusul valorii artistice și a esteticii sofisticate. Enciclopedia *Larousse* are o descriere plastică: „un obiect, un decor, o operă de artă al cărei prost gust, chiar de o vulgaritate naivă, vrem sau nu vrem, îi încântă pe unii, îi dezgustă pe alții”.⁵¹ *Kitsch*-ul reprezintă o formă inferioară, simplistă, de exprimare a emoției, în comparație cu eforturile artistice pentru redarea frumosului. *Kitsch*-ul generează sentimentalism, falsă splendoare sau chiar un pseudo-*catharsis* printr-o producție de pseudovalori estetice.

Trăsăturile definitorii ale acestei categorii estetice sunt lipsa originalității, lipsa autenticului, substitutivul inferior calitativ (*Ersatz*), pretenția și dorința de „a părea a fi”, adică cu alte cuvinte un stil lipsit de stil.

Biserica, indiferent de confesiune, folosește din plin elemente din artă precum arhitectura, muzica, poezia, sculptura, pictura și altele. Când preocuparea pentru frumos a reunit persoane competente, instruite, rezultatele au fost remarcabile, dar când nepriceperea, lipsa educației și a simțului estetic au fost predominante, consecințele intențiilor artistice au dus la lucrări de prost gust.

⁵¹ <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/kitsch/45588>, accesat în 30.11.2021

5.5. *Kitsch*-ul în muzica religioasă

Înainte de a trata *kitsch*-ul în muzica religioasă, prezentăm câteva caracteristici ale acestuia în muzică, în general, scrise de Abraham Moles (1929-1992), un expert în fizică și filozofie. Moles are o impresionantă activitate în ceea ce privește explicarea fenomenului *kitsch*, și a descris în cartea sa *Psychologie du kitsch: L'art du bonheur* din 1976 câteva procedee folosite în muzică, mai ales în aranjamentele muzicale ale unor lucrări cunoscute, care duc la conceptul de *kitsch*. Enumerăm câteva dintre ele: reverberații artificiale, ecouri, exploatarea exagerată a dinamicii, folosirea modulațiilor la fiecare strofă, sincopel accentuate, folosirea bateriei deși ea nu este prezentă în varianta originală, introducerea corului, selectarea temelor celebre dintr-o lucrare mai amplă prin renunțarea la fragmentele de dezvoltare (spectacolele lui André Rieu, [n. n.]), interpretarea muzicii vechi cu instrumente contemporane, cu sonorități puternice, senzualizarea melodiei, simplificarea temei etc.⁵² Aceste tehnici sunt folosite în bisericile neoprotestante, iar sensibilizarea audienței se face cu mijloace retorice ieftine, tot mai digitalizate. Dizarmoniile teologice se regăsesc în muzica religioasă, mai ales în bisericile cu principii fundamentaliste, în care femeile poartă batic sau cordeluță cântând muzică rock, pop, cu cuvinte creștine. Un curent care se dezvoltă tot mai mult în România aduce în muzica de închinare pe lângă rock, pop sau jazz, aranjamentele specifice muzicii de film, cu orchestrații grandioase, unde alama și percuția sunt exploatate la maximum, iar soliștii au o emisie tipică muzicii profane.

Preluarea materialelor muzicale laice și adaptarea lor cu un text religios după modelul tehnicii de *contrafactum* în aceste situații nu au dus la capodopere muzicale, așa cum a fost în cazul compozitorilor consacrați. Poezia este de regulă lipsită de profunzime literară, iar muzica oferă un cadru neadecvat pentru o atmosferă de închinare. Muzica este folosită pentru propagandă, pentru atragerea cât mai multor adepți, deoarece este una facilă, regăsită în mediul obișnuit al omului de rând și are succes în mediul persoanelor cărora se adresează.

⁵² Abraham Moles, *Psihologia Kitsch-ului. Artă fericirii*, Editura Meridiane, București, 1980, p. 113.

5.6. Manelele creștine

Nu am plasat acest subcapitol la *Subgenurile muzicale creștine contemporane* alături de *Noul Cântec Spiritual* sau *Muzica Creștină Contemporană* deoarece sunt mari diferențe de intenții artistice, iar manelele creștine au o acoperire restrânsă geografic, deși fac parte dintr-o categorie a muzicii comerciale religioase.

Unul dintre cei mai vocali oameni de cultură români care au scris despre fenomenul *manele* a fost lingvistul George Pruteanu (1947-2008), un militant împotriva a ceea ce considera a fi „negrul de sub unghiile netăiate ale societății românești contemporane”. Considera manelele o „sub-muzică”, „sub-cultură”, sunt ca „buruienile care nu lasă florile să crească”, un „virus al culturii populare”. Cât despre versuri, Pruteanu le numește „vulgare, stupide, țipător de inculte și de grosolane, murdar mahalagești.”

Dacă manelele pe subiecte laice nu sunt acceptate de oamenii de cultură, manelele creștine sunt un oximoron insuportabil în cercurile omului educat, cultivat religios sau laic.

În funcție de nivelul de educație, pastorii neoprotestanți sunt pro sau contra acestor manifestări în bisericile lor, astfel că Victor Ciurcă, pastor și fost lăutar, spune că „Biblia nu interzice manelele: este o muzică ce înalță sufletul, bineînțeles că nu se face abuz de asemenea cântări. Sunt binevenite, sunt primite și de minoritari și de majoritari. Cuvântul lui Dumnezeu, Biblia, nu interzice așa ceva. Fiecare cântare prin versurile sale se adresează Domnului Isus Hristos. Este mai ritmată, atât, doar le place și românilor.”

Ioan Bodor, alt pastor din Bistrița, spune pe de altă parte: „Nu văd practica asta cu ochi buni. În biserică nu se cântă genul acesta de muzică. La mine în biserică nu aș fi de acord să fie cântat. Dacă este prea lumească, îndeamnă oamenii să se îndepărteze de Dumnezeu. Genul acesta nu ni se pare că te apropie de Dumnezeu”.

Lipsa educației și a nivelului cultural se reflectă mai mult în spațiile neoprotestante, care sunt într-o continuă căutare a identității. Chitara electronică a înlocuit vioara, acordeonul a înlocuit orga și sonoritatea ei sacră, vocile solistice cu emisii tipice muzicii pop sau populare au înlocuit corurile care până odinioară ofereau un cadru cultural mai vast, prin repertoriul divers practicat. Totuși, nu în toate bisericile neoprotestante sunt acceptate manelele creștine, și nici măcar în toate bisericile penticostale.

Îndepărtarea bisericilor neoprotestante de cultură, știință și educație printr-o retorică bazată pe sentimentalism ieftin, duce treptat la un exod al intelectualilor, iar oamenii preocupați de cultură și de frumos își vor găsi tot mai puțin locul în aceste spații de cult, astfel

că bisericile vor fi umplute de membri cu exigențe culturale tot mai mici. În mod ironic, mesajul predominant al bisericilor neoprotestante este ca membrul să iasă din „lume”, să se disocieze de tot ce este lumesc, deoarece divinul nu poate conviețui cu maleficul, sacrul nu poate fi confundat cu profanul: „Nu iubiți lumea, nici lucrurile din lume. Dacă iubește cineva lumea, dragostea Tatălui nu este în el.” – 1 Ioan 2:15

Iulius Cozac consideră că toate genurile muzicale sunt potrivite pentru a transmite un mesaj religios, astfel că textul unei manele creștine va ajunge mai repede la persoanele care gustă acest gen în varianta lui laică: „Am abordat muzica lăutărească creștină sau stil manea pentru a atrage unele persoane să urmărească acest gen de muzică, să înțeleagă și oamenii că Dumnezeu există cu adevărat indiferent de genul muzical, că este manea sau lăutărească, operă sau muzică ușoară.”⁵³

Fiind rugat să ofere un punct de vedere legat de acest subgen muzical tot mai răspândit, muzicianul Gavril Țărmure, managerul Centrului Cultural Municipal „George Coșbuc” din Bistrița, spune: „Muzica religioasă are un anumit caracter, niște rigori, se cântă într-o anumită manieră. Nu poate să o cânte oricine, oricând. De când au apărut, cultele neoprotestante nu au prea ținut cont de nimic, au făcut cum au dorit. Să ai pretenția că aduci un imn de slavă Domnului printr-o manea mi se pare incredibil.”

Andrei Drăgulescu, conf. univ. dr. la Universitatea de Politehnică din București, deși nu este un muzician specialist, scrie în cartea sa *Armoniile lui Dumnezeu și disonanțele lumii*, că manelele sunt o „unealtă de imbecilizare a unei nații.”

Manelele sunt neacceptate în comunitatea academică, nu doar pentru slaba calitate muzicală și literară, ci mai ales pentru promovarea unei subculturi cu expresii agramate, adesea violente, grosolane și vulgare. Nu trebuie să fii specialist să sesizezi evidența lipsei de *valoare*, cuvânt care, în mod paradoxal, este des folosit în versurile acestui subgen muzical.

Manelele creștine nu schimbă în mod esențial discursul textelor laice, deoarece versurile religioase sunt lipsite de profunzime poetică. Mesajul, așa sărac literar cum este, atrage mulțimea, tocmai prin simplitatea lui și ușurința cu care ajunge la omul needucat. „Un cântec popular foarte grosier poate avea o anumită armonie (în muzica sa) sau a naturii (în cuvintele sale), iar muzica sa ar fi considerată aspră sau versurile sale neinteresante doar de cineva care este familiarizat cu frumusețile superioare.”⁵⁴ [trad. n.]

⁵³ Ibid.

⁵⁴ David Hume, *The Standard of Taste*, în: *Patru Eseuri*, pp. 13-14.

<http://www.earlymoderntexts.com/assets/pdfs/hume1757essay2.pdf>, accesat în 10.02.2023

VI. CONCLUZII FINALE. CONTRIBUȚII ORIGINALE. DISEMINAREA REZULTATELOR. DIRECȚII VIITOARE DE CERCETARE

Expresia „de ce să aibă diavolul melodiile cele mai frumoase?” este adeseori atribuită reformatorului Martin Luther ca un răspuns al acestuia la o întrebare despre motivul pentru care a folosit cântece din lumea profană pentru a crea imnuri noi pentru biserică. Deși nu putem fi siguri că Luther este autorul acestei fraze, ne-am putea imagina că ar fi putut-o spune. Genurile laice erau foarte populare și atrăgătoare, iar pentru ca noii membri să se regăsească în bisericile protestante desprinse din catolicismul mai conservator, mișcările reformate au permis transformarea materialelor muzicale laice pentru uz liturgic. Aceste procedee de *contrafactum* au fost făcute la cea mai înaltă ținută artistică de compozitori consacrați, așa cum am prezentat în cercetarea noastră despre originea coralelor protestante. Melodiile nou formate au pierdut caracterul frivol, dansant, adesea erotic și lasciv pentru acele vremuri, devenind astfel melodii diferite, aproape de nerecunoscut, prin utilizarea însoțirii izaritnice, adăugarea unor armonii complexe sau potrivite noii destinații.

Problematica muzicii creștine contemporane este tot mai actuală, separând tot mai mult generațiile. Ceea ce era interzis în anii 1950 este considerat acum ca fiind de modă veche în aceleași instituții religioase. Cenzurarea unor genuri muzicale într-o anumită biserică conservatoare este considerată un abuz într-o altă biserică cu principii mai liberale. Schimbările de ordin teologic sunt de înțeles în contextul unui secol al presiunilor țărilor democratice pentru egalitate și înlăturarea discriminărilor de orice fel. Biserica, mai ales în țările occidentale, nu dorește să fie marginalizată și caută să fie actuală, să răspundă întrebărilor societății contemporane, care devine tot mai laică.

Problematica este nuanțată și este strâns legată de aspectul cultural-religios. Religiile neoprotestante, deși provin din reforma lui Luther, situată într-un spațiu cultural germanic, sunt rezultatul mișcărilor și „trezirilor” spirituale nord-americe. Interculturalitatea ia amploare atunci când ne referim la biserici neoprotestante în țări est-europene care sunt integrate în marea cultură bizantină.

Influențele genurilor laice contemporane ar avea o justificare culturală în țările de unde au izvorât acestea. Totuși, așa cum exprimarea într-o limbă străină, cu toate nuanțele acesteia, este nenaturală, la fel și în procesul intim de închinare religioasă adoptarea unor genuri muzicale străine va avea ca rezultat o manifestare artificială, nefirească. Asimilarea

muzicilor gospel, country, negro spiritual, pop, rock sau jazz în bisericile protestante din România reprezintă ignorarea rădăcinilor culturale și spirituale.

Ca dirijor de cor am încercat să aleg atent repertoriul corurilor pe care le-am condus în cadrul slujbelor religioase sau în afara lor. Lucrările corale non-liturgice sau de concert, chiar dacă nu sunt interpretate în spații eclesiastice, trebuie să aibă conținut retoric în concordanță cu textul acestora. Scopul nu este de a distra auditoriul, ci de a-l educa, de a-l apropia de Cuvânt și, de ce nu, de a-l îmbogăți spiritual.

Orientarea cercetării a fost înspre analiza evoluției muzicii sacre și a elementelor profane care se integrează tot mai mult în discursul muzicii bisericești occidentale, cu reflectarea acestor fenomene în practica serviciilor religioase din bisericile neoprotestante. Din punctul nostru de vedere, lipsa instruirii muzicale a liderilor religioși a dus la o decădere profundă a conținutului muzical și literar din muzica practică la serviciile religioase. Diletantismul a luat loc profesionalismului, iar rezultatele sunt preocupante. Zona de adresabilitate se îndepărtează de caracterul de sacralitate și se apropie de un teritoriu care are mai multe elemente în comun cu zona profanului, a părții umane senzoriale, fizice.

În această cercetare am analizat parametrii muzicali care țin de orchestrație și tipurile de instrumente folosite în anumite biserici, care dau o sonoritate specifică genurilor muzicale din industria *showbiz*-ului. De asemenea parametrul ritmic este tot mai mult preluat din zona divertismentului. Atunci când elementele ce ar trebui să compună muzica de biserică sunt tot mai diluate se va ajunge într-un punct în care va fi impropriu să numești muzică sacră orice lucrare muzicală purtătoare a unui text religios.

Bibliografie

Dicționare, cărți, articole

1. ***, *The Story of Christian Music, From Gregorian chant to Black Gospel*, Andrew Wilson-Dickson, Lion Publishing, Oxford, 2003.
2. ***, *The Grove Book of Operas* - ediția a doua, Editată de Stanley Sadie și revizuită de Laura Macy, Oxford University Press, 2009.
3. ***, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, Macmillan Publishers Limited, 2002.
4. ***, *Dicționar de termeni muzicali*, Gheorghe Firca (coord.), Ediția a 3-a, Editura Enciclopedică, București, 2010.
5. ***, *Biblia*, Traducerea Dumitru Cornilescu, 1924, Ediția revizuită în 2016, Societatea Biblică Interconfesională din România, cu acordul Societății Biblice Britanice.
6. ***, *Encyclopaedia Judaica*, Ed. Fred Skolnik și Michael Berenbaum, Ediția a II-a, Volumul 16, Editura Macmillan Reference USA, Detroit 2007.
7. ***, *Encyclopedia of contemporary Christian music*, Mark Allan Powell, Editura Hendrickson, Boston, 2002.
8. ***, *The Encyclopedia of Country Music* – ediția a doua, editată de Paul Kingsbury, Michael McCall și John W. Rumble, Oxford University Press, New York.
9. Adorno, Theodor W., Bernstein J. M., *The Culture Industry - Selected Essays on Mass Culture*, Routledge, 2001
10. Ambrosini, Maria Luisa și Mary Willis, *The secret archives of the Vatican Hardcover*, Little, Brown & Company, Boston, 1969
11. Arnold, Jonathan, *Music and faith – Conversation in a post-secular age*, The Boydell Press, 2019
12. Arnold, Jonathan, *Sacred Music in Secular Society*, Routledge, London, 2014
13. Baker, Paul, *Contemporary Christian Music: Where it came from, What it is, Where It's Going*, Good News Pub, 1985
14. Banciu, Gabriel, *Gen Opus Formă*, Editura MediaMusica, 2006
15. Banciu, Gabriel, *Introducere la Estetica retoricii muzicale*, Editura MediaMusica, Cluj-Napoca, 2006
16. Basile, Salvatore, *Fifth Avenue Famous: The Extraordinary Story of Music at St. Patrick's Cathedral*, Fordham University Press, New York, 2010

17. Beaudoin, Tom, *Secular Music and Sacred Theology*, Editura Liturgical Press, 2013
18. Boëthius, Anicius Manlius Severinus, *De Institutione Musica – Libri Quinque*, B.G. Teubneri, Leipzig, 1867, editor Gottfried Friedlein
Bower, Calvin M., *The transmission of ancient music theory into the Middle Ages*, în: Thomas Christensen (ed.), *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge University Press, 2002
19. Brown, Christopher Boyd, *Singing the gospel: Lutheran Hymns and the Success of the Reformation*, Harvard University Press, 2005
20. Buciu, Dan, *Mic tratat de scriitură modală*, București, Editura Grafoart, 2013
21. Carter, Tim, *Monteverdi's Musical Theatre*, Yale University Press, New Haven, 2002
22. Chryssides George D., *Exploring New Religions*, Cassell, 1999
23. Cibișescu-Duran Iulia, *Scrieri despre muzica românească*, Editura Media Musica, 2018, Cluj-Napoca
24. Clément, Félix, *Histoire Général de la musique religieuse*, Librairie Adrien le Clere, Paris, 1860
25. Collaer, Paul, *La musique moderne*, Editura Meddens (troisième édition, revue et corrigée), 1963
26. Collet, Henri, *Le mysticisme musical espagnol au XVIe siècle*, Librairie Félix Alcan, Paris, 1913
27. Collins, Paul, *Renewal and Resistance: Catholic Church Music from the 1850s to Vatican II*, Peter Lang AG, Internationaler Verlag der Wissenschaften; Ediție nouă, 2010
28. Combe, Pierre, *The Restoration of Gregorian Chant: Solesmes and the Vatican Edition*, Catholic University of America Press, 2008
29. Coroiu, Petruța-Maria, *Curs de Semantică și Hermeneutică Muzicală*, Editura Universitaria, Craiova, 2018
30. David, Daniel, *Psihologia poporului român. Profilul psihologic al românilor într-o monografie cognitiv-experimentală*, Editura Polirom, 2015
31. Dean, Winton, *Handel's Dramatic Oratorios and Masques*, Clarendon, Oxford 1989
32. Doukhan, Lilianne, *In tune with God*, Autumn House Publishing, 2010
33. Dürr, Alfred, *The Cantatas of J.S. Bach: With Their Librettos in German-English Parallel Text*, Revizuită și tradusă de Richard D. P. Jones, Oxford University Press, 2005

34. Einstein, Alfred (ed.), *The Italian Madrigal*, Vol. III, Princeton University Press, 1948.
35. Eliade Mircea, *Sacrul și profanul*, Editura Humanitas, București, 2005, traducere de Brândușa Prelipceanu
36. Eliade, Mircea, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, Traducere și postfață de Cezar Baltag, Editura Univers Enciclopedic, București, 2000
37. Eliade, Mircea, *Tratat de istorie a religiilor*, Prefață de Georges Dumézil, traducere din franceză de Mariana Noica, Editura Humanitas, București, 2013, Ediția a V-a.
38. Ellington, Duke, *Music is My Mistress*, Garden City, New York: Doubleday&Co., 1973
39. Eskridge, Larry, *God's Forever Family: The Jesus People Movement in America*, Oxford University Press, 2013
40. Forte, Allen și Gilbert, Steven E., *Introduction to Schenkerian Analysis*, W. W. Norton & Company, New York, 1982
41. Freccero, John, *The Poetics of Conversion*, Harvard University Press, 1988
42. Garbini, Luigi, *Breve historia de la música sacra*, traducere de Josefa Linares de la Puerta, Grupo Anaya Publicaciones Generales; edición, Madrid, 2009
43. Geantă, Cezar, *Estetica muzicii sacre*, editura Viață și Sănătate, 2009
44. Gioia, Ted, *Music: A Subversive History*, Editura Basic Books, New York, 2019
45. Grocheio, Johannes de, *Ars Musicae*, editat și tradus de Constant J. Mews, John N. Crossley, Catherine Jeffreys, Leigh McKinnon și Carol J. Williams; TEAMS Varia, MI: Medieval Institute Publications, Kalamazoo, 2011.
46. Haines, John - *The Origins of the Musical Staff, The Musical Quarterly*, Oxford, Oxford University Press, 2008.
47. Heine, Heinrich, *Religion and philosophy in Germany – A fragment*, Beacon press, Boston, 1959
48. Henderson, William James, *Early History of Singing*, Editura Forgotten Books, 2017
49. Herbert Lockyer Jr., *All the Music of the Bible*, Hendrickson Publishers, 2004
50. Hoppin, Richard, *La música medieval* (Titlul original *Medieval music*), Traducerea María Pilar Ramos López, Editura Akal, 2000
51. Howard, Jay R; Streck, John M., *Apostles of Rock: The Splintered World of Contemporary Christian Music*, The University of Kentucky Press, Lexington, Kentucky, 1999

52. Huot, Sylvia, *Allegorical Play in the Old French Motet: The Sacred and the Profane in Thirteenth-Century Polyphony*, Publicat de Stanford University Press, 1997
53. Huot-Pleuroux, Paul, *Histoire de la Musique religieuse*, Presse Universitaires de France, Paris, 1957
54. Joncas, Michael, *From sacred song to ritual music: twentieth-century understandings of Roman Catholic worship music*, Minnesota, The Liturgical Press, 1997
55. Kallberg, Jeffrey, *Chopin at the Boundaries: Sex, History, and Musical Genre*, Harvard University Press, Cambridge, 1998
56. Kavanaugh, Patrick, *Viața spirituală a marilor compozitori de muzică clasică*, Editura Doxologia, 1996
57. Kaylor, Noel Harold, Phillips, Philip Edward, *A Companion to Boethius in the Middle Ages*, Editura Brill, 2012
58. Latham, Alison, *The Oxford Companion to Music*, Oxford University Press, 2002
59. Léon-Dufour, Xavier, *Dictionnaire du Nouveau Testament*, Ed. du Seuil, Paris, 1975
60. Letellier, Robert Ignatius, *The Bible in the Music*, Cambridge Scholars Publishing, 2017
61. Makujina, John, *Measuring the Music: Another Look at the Contemporary Christian Music Debate*, Old Path Publications, 2002
62. Martini, Fritz, *Istoria literaturii germane de la începuturi până în prezent*. În românește de Eugen Filotti și Adriana Hass, cuvânt înainte de Liviu Rusu, cu un studiu critic de Tudor Olteanu, Editura Univers, București, 1972
63. Miller, Steve, *The Contemporary Christian Music Debate*, Wheaton, Illinois: Tyndale Publishers, 1993
64. Moles, Abraham André, *Psihologia Kitsch-ului. Arta fericirii*, (Traducere de Marina Rădulescu), Editura Meridiane, București, 1980
65. Montagu, Jeremy - *Musical Instruments of the Bible*, Scarecrow Press, Lanham MD & London, 2002
66. Moraru-Saviuc, Elena, *Muzica de închinare ca segment al muzicii eterne*, Editura Scriptum, Oradea, 2008
67. Page, Christopher, *Inventing the State. The Owl and the Nightingale: Musical Life and Ideas in France 1100-1300*. University of California Press, Berkley, California, 1990
68. Page, Christopher, *Johannes de Grocheio on Secular Music: a Corrected and New Translation*, col. Plainsong & Medieval Music, Cambridge University Press, 1993

69. Page, Christopher, *Listening to the trouvères*, *Early Music*, Vol. 25, No. 4, 1997
70. Palisca Claude V. (ed.), *Fundamentals of Music*, traducere de Calvin M. Bower, New Haven, Yale University Press, 1989
71. Pals, Daniel, *Seven Theories of Religion*, Oxford University Press, New York, 1996
72. Peron, Gianfelice, Andreose, Alvis, *Contrafactum: copia, imitazione, falso: atti del XXXII Convegno interuniversitario, Bressanone-Brixen*, 8-11 Iulie 2004, Editura Esedra, Padova, 2008
73. Pirro, André, *L'esthétique de Jean-Sébastien Bach*, Librairie Fischbacher, Paris, 1907
74. Platon, *Republica*, Editura Antet, București, 2010, traducere de Dumitru Vanghelis
75. Radulescu, Michael, *Le opere organistiche di J.S. Bach. Orgel-Büchlein*, Editura Turris, Cremona, 1991
76. Randell, Keith, *Luther și Reforma în Germania 1517-1555*. Ediția a 2-a rev. Traducere de Raluca Mihail. București: Editura BIC ALL, 2002.
77. Raskas, Bernard S., *Seasons of the Mind*, Kar-Ben Publishing, 2001
78. Roehrich, Édouard, *Les origines du chorale luthérien*, Librairie Fischbacher, Paris, 1906
79. Rosand, Ellen, *Monteverdi's Last Operas: a Venetian trilogy*, University of California Press, Los Angeles, 2007
80. Ruff, Anthony, *Sacred Music and Liturgical Reform: Treasures and Transformations*, Hillenbrand Books, 2007
81. Schering, Arnold, *Bach's Textbehandlung: Ein Beitrag Zum Verstandnis Joh. Seb. Bach'scher Vokal-Schöpfungen*, Charleston SC, Nabu Press, 2010
82. Schrade, Leo, *Bach: The Conflict Between The Sacred And The Secular*, New York, Merlin Press, 1946
83. Schweitzer, Albert, *J.S. Bach, le musicien-poète*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1905
84. Schweitzer, Albert, *J.S. Bach*, Vol. I, Vol. II, Traducere de Ernest Newman, Adam & Charles Black, London, 1908
85. Shakespeare, William, *The Merry Wives of Windsor*, Bandanna Books, Santa Barbara, 2011, editor Sasha Newborn
86. Shiloah, Amnon, *Jewish musical traditions*, Wayne State University Press, Detroit, 1992

87. Skeris A., Robert, *Crvx et Cithara – Selected essays on liturgy and sacred music translated and edited on the occasion of the seventieth birthday of Johannes Overath*, Editura Verlag Alfred Coppenrath – 1983
88. Smither, Howard E., *A History of the Oratorio: Vol. 4: The Oratorio in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, UNC Press Books, 2012
89. Spitzer, Michael, *Omul muzical. O istorie a vieții pe pământ*, Editura Nemira, București, 2022
90. Stace, April, *Secular Music, Sacred Space: Secular Music in Evangelical Worship Services*, Ed. Lexington Press, 2017
91. Swafford, Jan, *Johannes Brahms: A Biography*, Editura Macmillan, 1999
92. Șorban, Elena Maria, *Muzica nouă*, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2014
93. Șorban, Elena Maria, *Muzica veche: O istorie concentrată*, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2014
94. Șorban, Elena Maria, *Noi și istoria muzicii. Permanențe creative*, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2014
95. Taylor, Benedict, *Mendelssohn*, Editura Routledge 2016 USA - Scrisoare către Marc-André Souchay din 15 Octombrie 1842
96. Terenyi Ede, *Armonia muzicii moderne (1900-1950)*, Editura MediaMusica, 2001
97. Thissen, Paul - *Das Requiem im 20. Jahrhundert. Zweiter Teil: Nicht-liturgische Requien. Mit einem Katalog von 230 Werken*, Studiopunkt-Verlag, Sinzig, 2011
98. Thissen, Paul, *Das Requiem im 20. Jahrhundert. Erster Teil: Vertonungen der Missa pro defunctis*, Königshausen u. Neumann; Ediția a 2-a, Sinzig, 2009
99. Timaru, Valentin, *Analiza muzicală între conștiința de gen și conștiința de formă*, Editura Universității din Oradea, 2003
100. Trocme-Latter, Daniel, *The Singing of the Strasbourg Protestants, 1523-1541*, Editura Taylor and Francis Group - New York, 2016
101. Türk, Hans Peter, *Armonia tonal-funcțională, modulația diatonică*, Editura Universității Emanuel, Oradea, 2002
102. Türk, Hans Peter, *Armonia cromatică*, Editura Universității Emanuel, Oradea, 2006
103. Wackernagel, Philipp, *Das deutsche Kirchenlied: von der ältesten Zeit bis zu Anfang des XVII Jahrhunderts*, Vol. 3, pag. 952-954, Editura Druck und Verlag von B. G. Teubner, Leipzig, 1870

104. Wallaschek, Richard, *Primitive Music, - An Inquiry into the Origin and Development of Music, Songs, Instruments, Dances, and Pantomimes of Savage Races*, Longmans, Green, and Co., Londra, 1893
105. Williams, Carol Janice, *Johannes de Grocheo's De musica: Theory and Practice, or Authority and Empirical Observation. Aesthetics and Experience in Music Performance*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2005
106. Wohlegemuth, Paul W., *Rethinking Church Music*, Editura Hope Publishing Company, ediție revizuită, 1981
107. Yudkin, Jeremy, *Music in Medieval Europe*, Prentice Hall, Englewood Cliffs, New Jersey, 1989
108. Reese, Gustave, *La música en el Renacimiento*, Traducerea: José María Martín Triana, Alianza música, Madrid, 1988, 2 Volume
109. Lemaître, Edmond (ed.), *La musique sacrée et chorale profane*, Vol I: L'âge baroque (1600-1750), Editura Fayard, Paris, 1992
110. Tranchefort, François-René (ed.), *La musique sacrée et chorale profane*, Vol II: *De 1750 à nos jours*, Editura Fayard, Paris, 1993
111. Pirro, André, *Histoire de la musique de la fin du XIV-ème siècle à la fin du XVI-ème*, Librairie Renouard, H. Laurens (ed.), Paris, 1940

REZUMAT

Teza *Sacru și profan în muzica creștină occidentală – influența laicului în muzica creștină evanghelică neoprotestantă* este o cercetare singulară prin analiza în profunzime a interacțiunilor dintre sacru și profan în muzica religioasă creștină occidentală încă din Evul Mediu până în zilele noastre. Pentru un dirijor de cor, dar și pentru coriști sau muzicieni în general, este esențială cunoașterea originii lucrărilor pe care le interpretează. Cercetarea are o importanță imnologică deoarece prezintă sursa anumitor imnuri creștine, coruri, corale, sau chiar lucrări vocal-simfonice sacre utilizate în cadrul serviciilor de închinare sau într-o formă nonliturgică.

Conceptul de *contrafactum* este dezbătut pe multiple planuri. Sunt analizate lucrări care au devenit sacre, însă la origine ele erau laice: lucrări instrumentale, cântece patriotice, madrigale cu text de dragoste, lieduri, părți din opere, cântece lăutărești etc. Modificarea sensului primar dat de compozitor unei lucrări muzicale, cu figurile retorice specifice corelate cu textul corespondent, va produce uneori confuzii teologice și hermeneutice. Din punct de vedere al comunicării muzica nu este neutră, ci are un conținut semantic semnificativ, chiar fără prezența textului. În anumite situații există un puternic conflict între ceea ce transmite muzica prin elementele ei (melodie, armonie, metrică, ritm, orchestrație etc.) și textul acesteia. Pe de altă parte, anumite procedee de *contrafactum* au dus la apariția unor lucrări de referință în muzica sacră.

Bisericile neoprotestante se confruntă cu aceleași preocupări de păstrare a tinerilor într-o societate tot mai seculară. În timp ce conceptele teologice se adaptează lent societății contemporane, muzica este mult mai flexibilă, fiind într-un proces continuu de laicizare.

O provocare constantă pentru un lider muzical de biserică va fi selectarea atentă a repertoriului și promovarea lucrărilor muzicale sacre autentice, remarcabile, rafinate atât în ce privește construcția muzicală, cât și cea literară, dar mai ales îmbinarea dintre acestea.