Rolul muzicii sacre în transformarea societăţii

Cristian CARAMAN

1. Puterea spirituală a muzicii

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

Puterea muzicii este diversă, ea, aproape, poate fi considerată permisivă, transformatoare şi curativă. Muzica acţionează asupra ascultătorului în mai multe moduri: unii o asimilează pur şi simplu la nivel instructiv, alţii o cercetează pentru a depista în ea indicii ale existenţei, iar cei mai mulţi o ascultă pentru mesajul pe care-l transmite. Muzica poate fi plasată în cadrul a trei mari caracteristici: extatic, simbolic şi retoric. Dimensiunea extatică a muzicii este o reacţie subliminală vis-a vis de mişcare şi ritmuri, ce conduc către transformări psihice. Puterea simbolică a muzicii a fost exprimată de scriitorii creştinismului timpuriu, care integrau tiparele muzicii, ca de altfel şi a altor arte, ca parte a marii simfonii a ordinii iniţiată şi susţinută de Dumnezeu, simbolic Cel mai mare dintre toţi compozitorii, Creatorul Universului Universurilor.

Muzica creată de oameni este un simbol al tiparului infinit de grandios al Creaţiei lui Dumnezeu. Acceptarea acestei dimensiuni mistice a muzicii are consecinţe importante pentru creştinism. În accepţiunea sfântului Tommaso d'Aquino

frumuseţea este splendoarea ordinii[1]. Un ultim aspect este legat de funcţia liturgică a muzicii sacre precum şi de destinaţia ei în cadrul închinării religioase. Închinarea este o caracteristică fundamentală a omului de celebrare a perfecţiunii divine, care începe odată cu privilegiul descoperirii lui Dumnezeu. De aceea omul este dator să I se închine şi să-I înalţe lui Dumnezeu cântări de laudă şi mulţumire împreună cu toţi sfinţii.

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

2. Antecedentele muzicii sacre

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

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

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

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

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

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

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

Imnurile au pătruns în muzica de cult, aşa cum mai târziu melodiile populare au pătruns în muzica creştină.

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

3. Monodia sacră

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

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

primară. Cântul antifonic şi responsorial îşi are originea în cântul antifonic ebraic, când cele două coruri levitice cântau unul la octava superioară şi altul la octava inferioară, şi în cântul responsorial în care forma de execuţie consta în alternarea solistului cu răspunsul mulţimii.

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

În Postul Paştelui, perioadă de penitenţă pentru toţi creştinii, aleluia care precede lectura Evangheliei, este înlocuită de **Trait**, menit să exprime gravitatea momentului liturgic. Trait-ul**,** cântat alternativ de două coruri sau de cantori şi cor, înlănţuie mai multe versete ale unui psalm, fiecare împărţit în două părţi. Foloseşte al 8-lea ton gregorian (tetrardus plagal, finala sol), mai rar al doilea ton, ornamentarea versetelor fiind similară. Liturghia medievală este dominată de recitarea psalmilor, repons-ul ca şi antifonul ocupând un loc major.

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

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

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

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

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

Coralul gregorian în Apus şi Octoihul în Răsărit, la Bizanţ, reprezintă tendinţa bisericii de a grupa şi selecţiona cântările de cult după criterii pur religioase. Baza teoretică a muzicii bizantine o constituie concepţia greacă despre moduri, căreia îi aduce uşoare modificări.

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

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

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

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

4. Polifonia religioasă

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

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

În secolul al XII-lea, apare în oraşele franceze **Dechant**-ul (discantul), în care vocea organală renunţă la paralelism, se detaşează de vocea principală (devenită tenor) şi se îmbogăţeşte melismatic (ornamente improvizate). **Gymel**-ul (din latinescul cantus gemellus adică cântec geamăn) este un gen variat al organum-ului, dar caracteristic muzicii englezeşti apărut în secolul al XII-lea. **Faux-bourdon** (polifonie paralelă) de terţe şi sexte, în care terţa inferioară trece deasupra melodiei principale constituie avatarul final al gymel-ului.

În secolul al XIII-lea şi al XV-lea, va apare **Conduit**-ul (conductus), o compoziţie religioasă, care îşi are originea în serviciul de conducere a preotului spre altar, după care datorită libertăţii sale de concepţie va fi asociat unui mare număr de

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

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

In secolele al XIII-lea şi al XIV-lea, pe baza conduit-ului (conductus) ia naştere principalul gen polifonic francez, **Motetul**, genul cel mai important şi procedeul de emancipare cel mai îndrăzneţ al muzicii medievale.

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

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

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

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

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

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

Anthemul, gen specific englez, apropiat de motetul francez şi cantata germană, pune pe muzică un text în engleză. Henric al VIll-lea aşezat în anul 1534 în fruntea bisericii favorizează noul gen anthem. Anthemul va cunoaşte mutaţii în formă şi limbă, evoluând în timpul secolelor XVI, XVII-lea şi XVIII-lea de la trama politică la cea a monodiei acompaniate. La Händel ultimul mare compozitor de anthem, influenţa muzicii intrumentale italiene şi ale coralului german va deschide calea epocii glorioase a oratoriului[1].

Genuri muzicale religioase

1. Coralul[2] este imnul congregaţional din liturghia luterană. Caracteristicile formale şi stilistice ale coralului luteran sunt limba naţională germană, rima metrică a versului, forma strofică muzicală şi textuală şi melodia simplă. Coralul a evoluat în decursul secolelor al XVI-lea şi al XVII-lea de la forma monodică până la o varietate componistică ce include coralul-preludiu, coralul-motet, coralul-cantată şi coralul-suită. La începutul Reformei coralul reprezenta imnul congregaţional protestant, cunoscut sub numele de Geistliche Lieder (cântece religioase), Psalmen (Psalmi), Christliche Lieder (cântece creştine) şi Gesange sau Kirchengesange (cântece pentru biserică). Spre sfârşitul secolului al XVII-lea denumirea de coral care în mod tradiţional era atribuit cântecului simplu latin (cantus planus) va fi aplicat imnului german protestant.

Coralul luteran era cântat omofonic de către cor (chorul choralis) şi congregaţie, spre deosebire de stilul de execuţie

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

[2] Cristian Caraman, Genuri ale Muzicii Protestante, “Coralul”, (Bucureşti, Editura UNMB, Glissando, 2011), 60-92.

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

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

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

2. Anthem-ul[1], ca gen muzical este apropiat de motetul francez şi cantata germană, forma iniţială fiind a cântului alternat, iar scriitura sa se evidenţiază prin folosirea frecventă a imitaţiilor melodice ale diverselor voci, ca factor de unitate. Termenul de anthem derivă din antifonie, fiind specific englez. Structura anthem-ului este foarte diversificată datorită textului (biblic, psalmi, imnuri, poeme) tradus în limba engleză.

Legat de evoluţia liturghiei anglicane, anthem-ul va cunoaşte începând cu secolul al XVI-lea şi până în secolul al XIX-lea, mai multe mutaţii radicale în ce priveşte forma şi limbajul, evoluând de la principiul tramei polifonice la acela al monodiei acompaniate. **Full anthem**-ul solicită corul à cappella sau acompaniamentul de orgă, iar verse anthem-ul alternează corul cu unul sau mai mulţi solişti adeseori acompaniaţi de o orchestră. **Verse-anthem**-ul este un anthem în care una sau mai multe părţi solistice formează un contrast cu părţile corale, fiind deosebit de full-anthem pentru cor fără solişti.

Sub influenţa stilului italian anthem-ul se dezvoltă în direcţia separării secţiunilor în recitative, arii elaborate ansambluri şi coruri care accenturează mai mult grandoarea excesivă decât intensitatea.

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

[1] Cristian Caraman, Genuri ale Muzicii Protestante, “Anthem”, 93-103.

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

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

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

3. Originea **Imnului**[1] nu este cunoscută dar era folosită în Grecia Antică şi Roma pentru a desemna un poem scris în onoarea zeilor. În perioada creştină primară cuvântul a fost folosit pentru a desemna rugăciunile cântate către Dumnezeu, fiind distincte de psalmi. În Biserica Bizantină şi în Biserica Occidentală (Romano-catolică şi Protestantă) imnul s-a dezvoltat în tradiţii diferite. În liturghia protestantă imnurile metrice sunt o parte importantă a închinării congregaţionale. Astăzi termenul de imn este asociat cu un cântec liric sacru folosit în închinare, distinct de traducerea metrică sau parafrazarea psalmilor sau a altor texte biblice şi liturgice. În timpul Reformei, imnul protestant va fi introdus în liturghia protestantă.

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

[1] Cristian Caraman, Genuri ale Muzicii Protestante, “Imnul”,103-118.

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

The English Hymnal (1906) a fost prima publicaţie care a introdus elemente de cântece folk în închinarea anglicană alături de melodii metodiste galeze, dar şi de imnuri scrise de Philip P. Bliss şi Ira Sankey. Noile forme muzicale încep să fie cunoscute mai mult sub numele de cântece de închinare (**worship songs**) decât de imnuri (hymns). Biserica Reformată Unită şi Biserica Scoţiană au scos ediţii revizuite cu imnuri devoţionale. Momentul a fost cunoscut ca Explozia Imnului şi a influenţat toată lumea creştină vorbitoare de limba engleză şi nu numai. Noile imnuri erau cântate cu însufleţire, sunetul melodiilor stimulând sentimentul religios, de respect faţă de Creator. Timp de două secole congregaţiile americane au cântat psalmi şi imnuri europene până când şi-au dezvoltat propriile cântece devoţionale. Spre sfârşitul secolul al XVIII-lea în America de Nord au apărut primii compozitori formaţi în universităţile americane, care au publicat colecţii cu imnuri congregaţionale americane.

Cântecele spirituale[1] (Spiritual Songs) s-au dezvoltat ca gen muzical în sudul şi centrul continentului nord-american, fiind promovate la început de populaţia afro-americană. Prima colecţie de Negro-spirituals a apărut după Războiul Civil. Stilul entuziast al melodiilor şi textelor, îl depăşeşte pe cel sobru şi echilibrat al imnurilor şi psalmilor metrici tradiţionali. Muzica este inundată de limbajul popular, adesea modal, şi foloseşte frecvent scări muzicale diferite, tipic folclorului american. Textele muzicii spirituale afro-americane (**black spirituals**) dezvoltă adeseori teme precum dezrobirea israeliţilor din sclavia Egiptului sau fuga negrilor, în partea de nord a continentului american, pentru a scăpa de sclavie. Tradiţia evanghelismului muzical a continuat şi în secolul al XX-lea prin Charles Mc.Callon Alexander, Homer Rodeheaver, Charles H.

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

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

5. Cantata[1], apărută la începutul secolul al XVIII-lea în Italia (1620), avea o formă muzicală modestă, căreia Giacomo Carissimi (1605-1674) îi conferă eleganţă şi claritate, precum şi o nouă amploare, atât vocală cât şi instrumentală. Cantata religioasă poate fi definită în termeni funcţionali ca principală muzică a serviciului religios luteran, iar în termeni structurali ca o lucrare vocală ce cuprinde un număr relativ de momente muzicale independente. Recitativul şi aria constituie baza formei seculare a cantatei, la care în perioada lui Bach s-au adăugat corurile, ariile şi coralele cu texte biblice. După anul 1660, în mai multe oraşe ale Germaniei, au apărut publicaţii cu aşa zisele cantate-sacre, având o muzică convenţională sau de calitate inferioară, scrise de Andreas Hammerschmidt (1611-1675), Johann Rudolph Ahle (n. 1650) sau de Karl Wolfgang Briegel.

[1] Cristian Caraman, Genuri ale Muzicii Protestante, “118-140”.

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

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

6. Pasiunea[1] este un gen muzical insuficient definit, dar foarte apropiat de Oratoriu care se inspiră exclusiv din textele Evangheliilor după Matei, Marcu, Luca şi Ioan şi este caracterizat prin introducerea pateticului pentru a descrie

[1] Cristian Caraman, Genuri ale Muzicii Protestante, “Pasiunea”, 140-182.

evenimentele premergătoare crucificării lui Iisus Hristos, judecata, suferinţele din ultimele ore ale vieţii Sale, tragica moarte şi înmormântarea trupului Său. La început textele erau declamate pe note lungi, omofonic, ca apoi în secolul al XV-lea să ajungă să fie scrise polifonic. Originea genului este foarte îndepărtată având obârşiile în secolul al IV-lea când textul evanghelic era înveşmântat în monodia austeră şi totuşi liberă a gregorianului încredinţat unui singur cântăreţ (recitator) pentru uzul eclesiastic. Cele mai timpurii Pasiuni polifonice descoperite se găsesc în colecţia Old Hall al Colegiului Sf. Edmond, strânsă şi alcătuită în anii 1410-1420. Pasiunea protestantă poate fi împărţită în cinci grupe, nu neapărat cronologic aşezate, dar desfăşurate pe o perioadă de timp îndelungat:

- Pasiunea-responsorială (Choralpassion, cunoscută şi ca plainsong Passion)[1]
- Pasiunea-motet (Figuralpassion)
- Pasiunea-oratorică (lektion)
- *Pasiunea mixtă* realizată din mixarea *Pasiunii-responsoriale* şi *Pasiunii-motet*
- Pasiunea-oratoriu

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Manifestarile muzicii biblice în epoca modernă

1. În Europa

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

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

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

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

Consecinţele muzicale ale mişcării Oxfordiene au fost considerabile, iar corul era asociat cu preotul, el având funcţie levitică[1], după modelul Vechiului Testament[1]. În Scoţia în

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

bisericile reformate, de obicei prezbiteriene, cântatul psalmilor metrici a rămas o caracteristică naţională profund înrădăcinată în liturghie şi care reprezintă şi azi o parte valoroasă a închinării Bisericii Protestante din Scoţia. Atât în Scoţia cât şi în Islanda a fost adoptat stilul lining-out practicat de puritani. Psalmii erau cântaţi metric în manieră calvină, versurile fiind neregulate. Acolo unde oamenii nu ştiau să citească se recita psalmul rând cu rând de către cantor, apoi era cântat de către toată congregaţia[2]. Astfel de execuţie netolerată de muzicienii profesionişti, dar apreciată de congregaţie, a devenit tradiţională, păstrându-se şi astăzi în Ţara Galilor, Scoţia şi în America de Nord.

Dificultatea execuţiei se datora nepotrivirii cuvintelor cu progresia ritmică a melodiei, şi mai cu seamă atunci când aveau cadenţe diferite. Compozitorii muzicii anglicane au cunoscut în profunzime muzica liturgică, şi structura liturghiei anglicane, fiind profund implicaţi în viaţa bisericii ca organişti şi dirijori de cor.

S-au scris numeroase cantate şi antheme care au fost tipărite în Anglia la sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea lărgind mult repertoriul muzicii sacre.

O parte a muzicii liturgice anglicane, renunţând la idealurile tractariene a scăzut în solemnitate şi măiestrie. Imnurile au ocupat un loc important în liturghia Bisericii Anglicane sau a altor denominaţiuni mai mult sau mai puţin conformiste, ele având un rol important în viaţa spirituală a congregaţiilor. La mijlocul secolului al XIX-lea, America de Nord şi Marea Britanie au trăit experimentul renaşterii spirituale. Imnurile religioase aveau darul de a îmbogăţi spiritul cu mesaje simple. Melodiile erau uşor de reţinut, patosul lor având efect puternic şi imediat asupra oamenilor.

---

[1] Despre importanţa muzicii în cadrul închinării iudaice vezi în 1 Cronici cap.15; 25:5-7; 34:12-13 şi alte trimiteri biblice).

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

Ca urmare a primei vizite în Anglia, 1872, a evanghelistului Dwight L. Moody şi a cântăreţului Ira Sankey (1840-1908), a apărut culegerea de imnuri religioase Sacred Songs and Solos, care în următorii ani, până în 1903, a fost extinsă, ajungând la 1200 de imnuri. Ira Sankey a promovat stilul muzicii gospel (muzica evanghelică) fiind supranumit tatăl muzicii evanghelice (Father of the gospel song). Împreună cu Moody a publicat numeroase colecţii de cântece gospel (evanghelice). Deşi Psalmii, imnurile şi coralele au fost o parte importantă a închinării publice începând cu Reforma Protestantă din secolul al XVI-lea, Sankey a introdus un nou stil al cântecului congregaţional care avea scopul de a trezi sentimentul grijii faţă de semeni, de a înmuia inimile împietrite şi de a îndrepta sufletul către Hristos[1]. Când a luat fiinţă în anul 1878, Armata Salvării a urmat acelaşi model de închinare ca al Misiunii Creştine Evanghelice Americane. Armata Salvării a răspuns nevoilor sociale şi religioase ale oamenilor de la oraşe, începându-şi activitatea la puţin timp după fondarea ei în Anglia.

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

În timpul secolului al XIX-lea muzica creştină se confruntă cu o problemă devenită moment de răscruce în istoria muzicii moderne şi anume retorica şi avangardismul artei muzicale creştine ce are legături cu muzica profană, fapt ce demonstrează şi mai mult toleranţa creştinismului faţă de muzica seculară.

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

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

XIX-lea a avut serioase consecinţe pentru standardele compozitorilor de muzică creştină din Europa cât şi pentru muzica bisericilor şi catedralelor Bisericii Romano-Catolice, Bisericii Luterane sau Bisericii Anglicane. Recâştigarea acestor standarde s-a făcut de către organişti care organizaţi în diferite asociaţii au promovat noile stiluri şi forme muzicale în biserici. O soluţie aparentă a fost oferită de către Tractarieni[1], care a condus la redescoperirea de către Biserica Anglicană a potenţialului simbolismului în închinare. În muzică, dorinţa de restaurare a elementelor simbolice şi contemplaţie nu a ţinut seamă de cerinţele retoricii moderne.

În sensul celor de mai sus, muzica îşi propunea să ofere beneficiile simple ale expresivităţii antice a paralelismului textului ebraic[2] şi simbolistica unităţii tuturor credincioşilor prin cântarea comună. Muzica Anglicană a contribuit cu un element în plus folosind unealta puternică a retoricii armoniei. Progresiile acordurilor armonice au adus mai mult modernism şi diversitate mesajului decât era în unisonul gregorian[3],

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

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

[3] Trăsăturile muzicii gregoriene sunt: muzică vocală, fără acompaniament instrumental, interpretare exclusiv bărbătească, desfăşurată monodic, fără înveşmântare armonică sau polifonică pe

reprezentând pentru biserica modernă un nou mod de expresie emoţională. Retorica muzicală simplă a muzicii de marş, a baladei de salon şi a Music Hall-ului era deja parte a culturii populare şi a bisericilor evanghelice, care nu au ezitat să o adapteze cauzei creştine. Aceste biserici, cum ar fi Armata Salvării sau Biserica Penticostală, îşi manifestau spontaneitatea şi entuziasmul credinţei lor prin muzică. Contrastul puternic dintre încredinţarea bisericilor evanghelice pe de o parte şi neliniştile Bisericii Anglicane pe de altă parte, de a-i lăsa pe compozitorii consacraţi să compună spontan este valabil şi în zilele noastre.

2. Pe continentul African

Muzica în societatea africană a asigurat o punte de legătură între cultura occidentală şi cea africană cu implicaţii adânci în educaţie. În 1956 a fost publicată Africa Praise, carte de rugăciuni şi cântece, pentru a putea fi folosită în şcolile de limbă engleză din Africa. Cartea a apărut din dorinţa de a se micşora decalajul dintre culturile Europene şi Africane, fiind sponsorizată de muzicienii şi bisericile din Africa.

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

---

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

Cântecele în viaţa religioasă avea funcţii şi scopuri diferite: rugăciune, catehism, închinare, nuntă, botez, înmormântare, etc. Odată consimţite de către congregaţie, aceste melodii erau preluate de coruri sau cantorii bisericilor. Muzica Creştină din secolul al XIX-lea s-a dezvoltat pe continentul Africa în mod gradat, pornind de la stilul European al închinării liturgice introdus de misionarii occidentali. Participarea la închinare a congregaţiilor era mai impresionantă, mai melodramatică, mult diferită de cea europeană, care era mult mai rece, mai raţională şi lipsită de participarea efectivă şi emoţională. O mare popularitate îl aveau corurile şi cântăreţii care abordau stilul muzicii gospel. Unele biserici au adoptat stilul animist în închinare, Elementele importante în închinarea lor sunt spontaneitatea şi improvizaţia, liturghia putând dura în timpul Sabatului câteva ore. Liturghia începe cu o invocaţie Kerek ! Kerek ! ce conduce la o stare de extaz a celor prezenţi.

3. Pe continentul American

Spre deosebire de creştinismul european, în S.U.A., creştinismul s-a dezvoltat fără a avea suportul moral şi material al statului. Primii colonişti aveau cu ei doar Biblia şi o carte de cântări care conţinea psalmi metrizaţi. Pelerinii veniţi din Europa au adus cu ei şi muzica formată în mare parte din psalmi. În Noua Anglie, liturghia veche a fost îmbogăţită cu noi elemente, ceea ce nu s-a întâmplat în alte părţi ale Americii, tehnica lining out rămânând baza manifestări muzicale în liturghie mult timp de atunci. Două tradiţii de închinare liturgică s-au constituit în America de Nord în secolul al XVIII-lea, moravienii şi quakerii care au creat o muzică creştină deosebit de bogată în semnificaţii specifice continentului nord american. Cele două mişcări au izvorât din două culturi diferite şi opuse culturii americane, dar amândouă s-au integrat societăţii americane şi au trasat o direcţie de închinare şi liturgică şi în alte denominaţiuni. Moravienii erau familiarizaţi cu muzica Europeană, lăsând în urma lor o muzică deosebită în America secolului al XVIII-lea. Muzica creştină era pusă în centrul activităţilor atât religioase cât şi laice, aceasta fiind doar recent

redescoperită. Spre sfârşitul secolului al XVIII-lea pastorii şi congregaţiile au început să adopte un stil mult mai rafinat în muzica creştină în cadrul liturghiei. Începeau să devină conştienţi de diferenţa existentă între muzica autodidactă a yankeilor şi muzica clasică, profesionistă, europeană.

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

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

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

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

Muzica americană modernă de biserică

Cu puţine excepţii, muzica modernă a compozitorilor americani scrisă pentru sălile de concert este mai rar auzită în context creştin, decât muzica europeană sau britanică. Muzica lor întruneşte gusturile conservatoare ale congregaţiilor şi formaţiilor corale din bisericile şi catedralele episcopale.

Structura favorită pentru piesele lor muzicale este de anthem-imn sau fantezie corală ţesută în jurul binecunoscutului imn-coral. Metodiştii, Prezbiterienii, Baptiştii, Congregaţionaliştii, Romano-Catolicii, Luteranii şi multe alte denominaţiuni au editat multe cărţi de imnuri sau cărţi de cântări (numai cu text fără linia melodică), iar editurile şi diferite publicaţii au scos colecţii ecumenice pentru uzul tuturor denominaţiunilor şi pentru toate circumstanţele liturgice, cum ar fi Ecumenical Praise sau Faith Looking Forward care conţin un foarte interesant material pentru închinarea congregaţională.

În anul 1970 cântecele gospel tradiţionale au fost pe neaşteptate eliminate din închinarea liturgică datorită creativităţii explozive a creştinilor implicaţi în Mişcarea Carismatică. Consecinţele în domeniul muzical au fost considerabile datorită spargerii modelului tradiţional muzical din cadrul liturghiei prin noul mod de abordare al închinării în care oameni talentaţi în poezie, muzică şi dans îşi manifestau spontan darurile artistice în urma revelaţiei Divinităţii.

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

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

Casele de producţie au produs în ultimii 20 de ani un număr foarte mare de musicaluri şi au scos colecţii de cântece însoţite de albume muzicale. Aceasta este cu siguranţă muzica folk creştină din zilele noastre din America de Nord. Pentru că piaţa muzicală este foarte vastă producătorii de musical-uri creştine au devenit din ce în ce mai convingători, cu scopul de a câştiga concurenţa.

Revenirea Muzicii Luterane

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

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

Dumnezeu, muzica lor find ingenioasă, accesibilă şi bine scrisă la toate standardele profesionalismului.

În anul 1956 Stockhausen a scris Gesang der Junglinge (1956), muzică electronică de o extraordinară frumuseţe şi dificultate, bazată pe textul biblic din cartea Daniel, cap. 3, în care cei trei tineri Şadrac, Meşac şi Abed-Nego aruncaţi de Nebuchadnezzar în cuptorul de foc sunt salvaţi de Dumnezeu, iar tinerii înaltă laudă Celui Prea Înalt (Benedicite). Un alt compozitor de liturghie protestantă şi mai puţin controversat a fost Hans Werner Zimmermann (n. 1930), care a considerat jazzul ca o forţă revigorantă a muzicii creştine. În mare parte muzica protestantă scrisă în a doua jumătate a secolului al XX-lea este scrisă în tradiţia luterană, având puternică bază intelectuală.

Pătrunderea muzicii creştine în sala de concert

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

Generaţia tânără a compozitorilor din secolul al XX-lea şi-au însuşit noile tehnici de compoziţie aplicându-le la scară largă în lucrările corale, un prim exemplu edificator fiind compozitorul elveţian Arthur Honegger. Biblia îl va inspira să scrie multe din lucrările sale cu subiect religios, iar muzica lui J. S. Bach, pe care îl numeşte marele model, îl va influenţa în scrierea oratoriilor şi cantatelor sale.

Noile forme muzicale

În secolul al XX-lea gramatica armoniei funcţionale si schimbările armonice au intenţionat să exprime sensul puternic

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

J. Taverner a descris muzica sacră de concert ca un gen ce nu serveşte închinării religioase, în schimb Stockhausen afirmă că ea va aparţine în viitor Bisericii. Muzica multor compozitori occidentali din zilele noastre reflectă atât profunzimea spirituală a umanităţii cât şi o tacită, dacă nu o sinceră încredinţare în existenţa lui Dumnezeu.

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

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

Muzica inovatoare

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

Catedrala Winchester este un alt loc unde se cântă muzică modernă şi care a stabilit o fructuoasă relaţie cu noua muzică şi în particular cu lucrările lui Jonathan Harvey (n. 1939), compozitor englez care şi-a căpătat renumele prin muzica contemporană pe care a scris-o. Arta religioasă în viziunea sa aspiră spre infinitate şi spre Divinitate având profundă importanţă spirituală de eliberare de sub pericolul întunericului[1].

Curentul popular în muzica sacră

Într-o lume plină de pericole, insatisfacţii, nemulţumiri, creştinismul a devenit pentru mulţi un adăpost şi o apărare împotriva necunoscutului, un loc al siguranţei şi intimităţii, care poate fi constant revizuit şi controlat.

La începutul secolului al XX-lea au fost tipărite cărţi de cântări pentru Şcoala Biblică Duminicală, care au strânse legături cu muzica populară, ele reflectând aspiraţiile congregaţiilor. Adoptarea genurilor muzicale seculare de către

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

muzica creştină s-a făcut cu mare întârziere. Stilul muzicii din Scripture Union Choruses publicat în trei ediţii între anii 1921 şi 1939, este o reminiscenţă a perioadei înfloritoare a muzicii creştine de concert de la începutul secolului al XX-lea.

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

Muzica nouă

Fountain Trust un centru de renaştere spirituală a stimulat angajarea spirituală a artiştilor în viaţa bisericii şi a încurajat contribuţia artelor în închinare[1]. Biserica Noua muzică a mişcării carismatice este asemănătoare muzicii creştine populiste din anii 60, dar totuşi diferită, ea fiind creată ca o expresie a intensităţii vieţii spirituale a comunităţii creştine. Limbajul muzical are o puternică legătură cu muzica contemporană seculară şi conduce către contemplaţie şi simbolism, aducând aminte de retorica coralelor evanghelice, un exemplu concludent fiind melodiile din Cry Hosamma (1980). Muzica carismatică din anii 70 poate fi asemănată cu cea a comunităţii creştine din insula Iona, aflată la N-V de

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

Scoţia, şi a centrului creştin ecumenic din Taize, Franţa[1], melodiile fiind simple şi asemănătoare muzicii folk. Muzica creştină a lui Paul Inwood, Christopher Walker, Bernadette Farrell şi a altor compozitori este modernă dar răspunde nevoilor liturgice, cum ar fi litanii sau psalmi responsoriali. Această muzică uneşte graniţele denominaţiunilor şi este foarte bine cunoscută în America de Nord.

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

Muzica excelentă

Contrastul dintre stilurile muzicale ale secolului al XX-lea este foarte mare. Compozitorul şi criticul Hugo Cole constată că ceea ce este bun pentru muzică, poate fi nepotrivit pentru liturghie şi invers: O muzică nepotrivită este bună dacă cultivă şi dezvoltă spiritul congregaţiei[2].

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

[1] Andrew Wilson-Dickson, “Taize” în The Story of Christan Music, 227.
[2] Hugo Cole, The Chaging Face of Music (Oxford, 1978), 91; Andrew Wilson-Dickson, The Story of Christan Music, 243.

Ca o reacţie a apariţiei diverselor forme şi stiluri muzicale, muzicienii au introdus termenul de excellence in music[1] (excelenţă în muzică). Folosind acest etalon de muzică excelentă, este posibil ca drumul spre Dumnezeu să poată fi ocolit, dar entuziasmul închinării, prin muzică către Dumnezeu, este mai important decât diferitele moduri de exprimare muzicală. În secolul al XIX-lea şi al XX-lea înţelegerea muzicii creştine prin cele două criterii excelenţa in muzică şi sinceritatea spirituală au creat mari divergenţe în ce priveşte folosirea stilurilor muzicale în biserici şi denominaţiuni diferite. Dumnezeu doreşte atât excelenţă muzicală cât şi sinceritate spirituală în închinare. Muzica excelentă este muzica prin care omul se poate îndrepta către Dumnezeu şi se poate angaja spiritual într-o închinare sinceră. Muzica creştină contemporană reprezintă societatea în diversitatea ei culturală şi tradiţională, ea evoluând în ritmul dezvoltării civilizaţiei umane. Diversitatea muzicii creştine din lumea întreagă este un fenomen contemporan, uniformitatea stilistică fiind străină de imaginea creştinătăţii din zilele noastre care este foarte diversă în manifestare. Noua muzică religioasă coincide cu epoca sintetizatorului, propagă timbruri noi în orchestraţie şi prelucrări a unor imnuri clasice, apropiindu-se de rock şi jazz. Muzicienii au acordat atenţie purificării textului de orice superficialitate interpretativă, regenerării melodiei şi armoniei, şi au clasificat relaţia compozitorului cu congregaţia şi biserica. Adevărurile aflate în arte aparţin lui Dumnezeu, iar muzica cosmosului, a sufletului uman şi vocea trebuie să fie într-o perfectă sincronizare aşa cum se întâmpla în timpurilor străvechi. Atunci când un muzician profesionist nu are o participare afectivă egală cu cea artistică în cadrul închinării liturgice atunci muzica de Biserică devine ofensivă şi păguboasă[2]. Mozart scria tatălui

[1] Termenul de excellence in music este folosit de către Andrew Wilson-Dickson, înţelegând prin el o muzică desăvârşită, profesionistă, bine scrisă conform tuturor regulilor de compoziţie. Wilson-Dickson în The story of Christian Music, 244.

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

său cu privire la concertele sale: Sunt pasaje aici şi acolo din care cunoscătorii pot să dobândească satisfacţii, dar aceste pasaje sunt scrise în aşa fel încât cel care este mai puţin învăţat nu poate să nu fie mulţumit, chiar dacă nu ştie de ce[1]. Responsabilitatea muzicienilor care scriu pentru liturghie, indiferent de denominaţiune, este grea. Cea mai mare plăcere este să ştii că bucuria merge în ambele sensuri pentru că Dumnezeu îşi găseşte plăcerea în noi atunci când facem voia Lui. Cântarea Psalmistului spune:

Lăudaţi pe Domnul
Cântaţi Domnului o cântare nouă
Cântaţi laudele Lui în adunarea credincioşilor Lui !
Să se bucure Israel de Cel ce l-a făcut,
Să se veselească fiii Sionului de împăratul lor !
Să laude Numele Lui cu jocuri,
Să-L laude cu toba şi harfa !
Căci Domnul are plăcere de poporul Său
Şi slăveşte pe cei nenorociţi mântuindu-i[2]

[1] Scrisoare trimisă de Mozart tatălui său în 28.12.1782; E. Blom, Mozart Letters (Harmonsworth, 1956); Andrew Wilson-Dickson în The Story of Christian Music, 246.
[2] Psalmul 149, versetele 1-4.