

Slujirea muzicii în închinare

ghid muzical

autori:

Cezar Geantă, Gabriel Dumitrescu, Felician Roșca, Marta Burdului,
Mediana Grațîela Vlad, Mugur Iacob, Petru Diaconu, Vasile Cazan,
Dorina Cașcaval, Claudiana Călin, Benoni Catană

coordonator:

Vlad Răzvan Baci

CUPRINS

INTRODUCERE – Daniel Chirileanu (p. 7)

Capitolul 1. Scurt istoric – Cezar Geantă (p. 8)

- 1.1 al muzicii culte (p. 8)
- 1.2 al muzicii sacre (p. 9)
- 1.3 al muzicii adventiste din România (p. 18)

Capitolul 2. Biblia și muzica – Cezar Geantă (p. 22)

- 2.1 Instrumentele folosite (p. 22)
- 2.2 Muzica în închinare și în viața cotidiană (p. 24)
- 2.3 Direcții actuale ale muzicii din cadrul închinării. Pericole (p. 26)

Capitolul 3. Ellen G. White și muzica în închinare – Gabriel Dumitrescu (p. 28)

- 3.1 Puterea cântecului (p. 28)
- 3.2 Cultivarea vocii și cântarea (p. 29)
- 3.3 Folosirea greșită a vocii în cânt (p. 30)
- 3.4 Cântarea – parte din închinare (p. 34)

Capitolul 4. Între performanța elitistă și închinare – Felician Roșca (p. 36)

Capitolul 5. Principii practice pentru selectarea valorilor muzicale – Cezar Geantă (p. 40)

- 5.1 Ritmul muzical (p. 43)
 - 5.1.1 Ritmul și interpretarea muzicii religioase (p. 51)
 - 5.1.2 Om versus Muzică (p. 53)
- 5.2 Melodia (p. 54)
- 5.3 Armonia (p. 59)

Capitolul 6. Acompaniamentul – Felician Roșca (p. 63)

- 6.1 Rolul acompaniatorului (p. 63)
- 6.2 Rolul acompaniamentului din cadrul momentelor speciale ale închinării (p. 64)

Capitolul 7. Corul bisericii – Marta Burdului (p. 66)

- 7.1 Rolul corului în biserică (p. 66)
- 7.2 Rolul dirijorului (p. 67)
 - 7.2.1 Trăsături, aptitudini, cunoștințe (p. 67)
- 7.3 Etape în formarea dirijorului (p. 68)
 - 7.3.1 Tehnica dirijorală (p. 69)
 - 7.3.1.1 Mijloace de conducere (p. 69)
 - 7.3.1.2 Principiile fundamentale ale tehnicii dirijorale (p. 69)
 - 7.3.2 Aparatul dirijoral. Structură și funcții (p. 70)
 - 7.3.2.1 Poziția de bază a aparatului dirijoral (p. 71)
 - 7.3.2.2 Exerciții preliminare (p. 72)
 - 7.3.2.3 Tehnica tactării (p. 73)
 - 7.3.2.4 Coloritul și funcțiile mâinilor (p. 73)
- 7.4 Organizare și structură corală (p. 74)

- 7.4.1 Criterii și metode de selecționare a vocilor pentru cor (p. 74)
- 7.4.2 Componenta numerică a corurilor (p. 74)
- 7.4.3 Amplasamentul vocilor și partidelor (p. 74)
 - 7.4.3.1 Corul a capella (p. 75)
 - 7.4.3.2 Corul cu acompaniament (p. 75)
- 7.5 Sonoritatea corală (p. 75)
 - 7.5.1 Coloritul vocalelor (p. 75)
 - 7.5.2 Omogenizarea registrelor (p. 75)
 - 7.5.3 Lărgirea ambitusului vocii (p. 75)
 - 7.5.4 Intonație și acordaj (p. 76)
 - 7.5.5 Suplețea și agilitatea (p. 77)
 - 7.5.6 Unificarea timbrală a partidelor (p. 78)
 - 7.5.7 Articulația și dicția (p. 78)
 - 7.5.8 Despărțirea în silabe (p. 78)
 - 7.5.9 Închiderea / încheierea cuvintelor (p. 78)
- 7.6 Repertoriu (p. 79)
 - 7.6.1 Criterii de alegere (p. 79)
 - 7.6.2 Studiul partiturii corale (p. 80)
- 7.7 Repetiția (p. 82)
 - 7.7.1 Scopul repetiției (p. 82)
 - 7.7.2 Metode de repetiție (p. 83)
- 7.8 Interpretarea muzicii corale (p. 84)
- 7.9 Membrii corului (p. 85)
 - 7.9.1 Poziția corpului în timpul cântatului (p. 86)
 - 7.9.2 Comportamentul coristului (p. 86)

Capitolul 8. Cântul vocal – Mediana GrațIELA Vlad (p. 89)

- 8.1 Fenomenologia sunetului (p. 89)
 - 8.1.1 Laringologie (p. 89)
 - 8.1.2 Respirația (p. 90)
- 8.2 Igiena aparatului vocal (p. 92)
 - 8.2.1 Recomandări pentru calitatea și întreținerea vocii (p. 92)
 - 8.2.2 A se evita (p. 92)
- 8.3 Clasificarea vocilor (p. 93)
- 8.4 Registrele vocale (p. 93)
- 8.5 Coordonate tehnice (p. 94)
- 8.6 Sonoritatea limbii române. Pronunția textului (p. 95)
- 8.7 Fiziologia emoției în relația muzică-medicină: simțire-trup (p. 97)

Capitolul 9. Ansamblurile muzicale (p. 102)

- 9.1 Pași pentru înființarea unui ansamblu – Mugur Iacob (p. 102)
 - 9.1.1 Motivație (p. 102)
 - 9.1.2 Resurse (p. 102)
 - 9.1.3 Inițiativă (p. 102)
 - 9.1.4 Organizare (p. 102)
 - 9.1.5 Componentă (p. 103)
 - 9.1.6 Repertoriu (p. 103)
 - 9.1.7 Calitățile dirijorului (p. 103)

- 9.1.7.1 Calități morale (p. 103)
- 9.1.7.2 Calități organizatorice (p. 104)
- 9.1.7.3 Calități pedagogice (p. 104)
- 9.1.7.4 Calități muzicale (p. 105)
- 9.2 Blockflöte – **Petru Diaconu (p. 108)**
 - 9.2.1 Denumirea instrumentului (p. 108)
 - 9.2.2 Definiție (p. 108)
 - 9.2.3 Istoricul instrumentului. Caracteristici (p. 108)
 - 9.2.4 Tipuri de blockflöte (p. 109)
 - 9.2.5 Mod de execuție (p. 109)
 - 9.2.6 Cum poate fi înființată o orchestră de blockflöte (p. 109)
 - 9.2.6.1 Ce înțelegem printr-o orchestră de blockflöte (p. 109)
 - 9.2.6.2 Elementele orchestrei (p. 110)
 - 9.2.6.3 Înființarea propriu-zisă a orchestrei (p. 111)
 - 9.2.6.4 Beneficiile înființării unei orchestre (p. 111)
- 9.3 Fanfara – **Vasile Cazan (p. 113)**
 - 9.3.1 Denumire (p. 113)
 - 9.3.2 Fanfara în bisericile protestante (p. 114)
 - 9.3.3 Specificul și componența ansamblului (p. 114)
 - 9.3.4 Repertoriu (p. 117)
 - 9.3.5 Stilul interpretării în biserică (p. 118)

Capitolul 10. Muzica pentru copii – Dorina Cașcaval (p. 120)

- 10.1 Rolul muzicii pentru copii (p. 120)
- 10.2 Rolul cântului coral pentru copii (p. 120)
- 10.3 Rolul cântului solo pentru copii (p. 121)
- 10.4 Ce trebuie să cunoască responsabilul cu muzica pentru copii (p. 122)
- 10.5 Repertoriul abordat (p. 122)
- 10.6 Repetițiile pentru copii (p. 123)
- 10.7 Modalități eficiente în slujirea copiilor (p. 123)

Capitolul 11. Cântul cu sala – Claudiana Călin (p. 125)

- 11.1 Rolul cântului cu sala și importanța acestuia (p. 125)
- 11.2 Rolul unei persoane în conducerea congregației (p. 127)
- 11.3 Sugestii pentru persoana sau grupul de persoane care conduc biserica în cântare. Calități necesare și ce ar trebui să facă (p. 128)

Capitolul 12. Principii de lucru pentru textieri – Benoni Catană (p. 131)

- 12.1 Noțiuni generale (p. 131)
- 12.2 Cuvintele (p. 133)
- 12.3 Modul de exprimare (p. 143)
- 12.4 Rimele (p. 148)
- 12.5 Structura (p. 150)
- 12.6 Elemente de muzică (p. 156)

CONCLUZII GENERALE – Vlad Răzvan Baci (p. 160)

Repere biografice ale autorilor (p. 161)

INTRODUCERE

În general titulatura de „ghid” duce cu gândul spre reguli, indicații, obligații și explicații. Un ghid muzical poate este de cele mai multe ori considerat un manual, poate un fel de metodă. Pentru cei care se tem și vor să pășească în siguranță, ghidul oferă limite, protecție; pentru cei care îndrăznesc mai mult, un ghid este numai o grilă posibilă. Nici spaima nici lipsa de măsură nu reprezintă sănătosul în materie de muzică, mai ales muzică de închinare. Prin urmare ghidul de față propune o bază de principii, criterii, informații utile pentru cei ce își doresc să aducă dinspre inima omului darul curat al cântării în fața inimii lui Dumnezeu.

Atunci când vorbim de închinare prin muzică spunem nu doar melodie, ci înțelegem un tot, compus din frecvențe sonore, ritm, măsură, mesaj explicit în cuvinte, atitudine și emoție. Conținutul acestei lucrări structurează pe categorii de componente domeniile slujirii prin muzică. Da, **slujire** prin muzică. Dacă vom considera închinarea un privilegiu pe care trebuie să-l trăim cât mai aproape de întregul nostru potențial și în cea mai curată atitudine, atunci vom căuta să armonizăm fiecare cântare a noastră cu zona de sfințenie și respect în care depunem acest dar.

Nimeni nu ar trebui să trateze superficial muzica; nimeni nu ar trebui să se considere atât de specialist încât să nu vrea să se dezvolte ori să înțeleagă mai adânc și nu ar trebui, ca slujitori prin muzică să aducem prin ignoranță o jertfă atinsă de vreun cusur.

Ghidul de față nu are pretenția de a fi comprehensiv ori cu valoare de regulament, ci mai degrabă o selecție de repere, de care, cel ce se apropie de Dumnezeu, cântând, să poată ține cont și să se simtă ferit de rătăcirile necunoașterii.

Echipa care a pregătit materialul nu este doar pe întinderea unui articol implicată, ci mai mult decât dispusă la o completare a tuturor domeniilor tratate și chiar la prezentări utile și asistență pentru dirijori, conducători sau producători muzicali. Acest ghid este o invitație la desăvârșirea gesturilor noastre de adorare către Dumnezeu.

Dumnezeul nostru desăvârșit merită cântarea cea mai curată a buzelor și inimii noastre. Este privilegiul nostru să desăvârșim fiecare sunet așezat în fața Lui.

Daniel Chirileanu

Capitolul 1. Scurt istoric

1.1 al muzicii culte

- **Ars antiqua** (1160-1325). Are loc trecerea de la muzica monodică (omofonă) la cea polifonă. Apare „musica mensurata” și primele lucrări pe mai multe voci (motete). Reprezentanți de seamă: Leoninus, Perotinus care erau călugări (Notre-Dame, Paris) și Philippe de Vitry, tot la Paris;
- **Ars nova** (secolul XIV-XV) se dezvoltă polifonia și se utilizează cromatisme. Reprezentanți de seamă: Guillaume de Machault (1300-1372, Franța) și Francesco Landino (1325-1397, Italia);
- **Renașterea** (sec. XV-XVI). Polifonia ajunge la o dezvoltare deosebită prin tehnica imitațiilor pe 3,4,6 și mai multe voci. Reprezentanții polifoniei renașterii: Jean van Ockeghem, Iacob Obrecht, Josquin des Pres (secolul XV). G. P. da Palestrina, Andrea Gabrieli, Gesualdo da Venosa, Claudio Monteverdi, M. Praetorius, Orlando di Lasso.
- **Epoca barocului** (sec. XVII-jumătatea sec. XVIII) Trăsături caracteristice ale barocului: grandios, festiv. Se urmărește redarea prin muzică a afectivității omenești, patosul trăirilor și cautarilor celor mai variate, într-un echilibru perfect. Se desăvârșește stilul polifonic (Bach, Händel). Reprezentanți: Bach, Telemann, Händel (Germania), A. Corelli, A. Vivaldi, Locatelli, Tartini (Italia), François Couperin, J. Ph. Rameau (Franța) și Gibbons, Purcell (Anglia);
- **Clasicismul** (1750 anul morții lui Bach - 1827 anul morții lui Beethoven). Muzica instrumentală se dezvoltă de sine stătătoare atingând culmi ale perfecțiunii în formele de sonata, simfonie, concert. Reprezentanți: J. Haydn, W. A. Mozart, L. van Beethoven;
- **Romantismul** (prima jumătate a sec. XIX). Apar forme muzicale noi: poemul simfonic, uvertura de concert, simfonia programatică, balada, rapsodia, nocturna, elegia, etc. Caracteristici: subiectivismul afectiv, dezvoltarea orchestrației. Reprezentanți: Fr. Schubert, M. I. Glinka, M. Bartholdy, R. Shumann, H. Berlioz, Fr. Chopin, Fr. Liszt, G. Verdi, R. Wagner;
- **Neoclasicismul** (a doua jumătate a sec. XIX). Reprezentanți: Johannes Brahms, P. I. Ceaikovski, C. Frank. Se caracterizează prin-o revenire la formele clasice echilibrate, deși folosind limbajul romantic (armonia și orchestrația);
- **Școlile naționale** (partea a doua a secolul al XIX-lea), se formează în țările europene, având ca bază folclorul național. Rusia: Grupul „celor cinci” – M. Balakirev, C. Kiui, M. Musorgski, I. Borodin, R. Korsakov, Cehia: B. Smetana, A. Dvorak, Norvegia: E. Grieg, Spania: I. Albeniz, E. Granados, România: Al. Flechteumacher, E. Caudella, G. Musicescu, T. Cerne, G. Ștefănescu, C. Dumitrescu, Gh. Dima, I. Mureșianu, C. Miculi, E. Mandicevschi, C. Porumbescu, I. Vidu. Caracteristica generală: au limbajul romantic (armonie, orchestrație, forme muzicale), se încearcă a se valorifica intonațiile folclorice naționale, folosindu-se de cele mai multe ori „citatul folcloric”;
- **Simfonismul postromantic** păstrează claritatea formei, echilibrul construcției, lirismul și coloritul orchestral. Reprezentanți: A. Bruckner, G. Mahler, H. Wolf, R. Strauss, M. Reger;
- **Muzica modernă: Impresionismul:** Cl. Debussy și M. Ravel (Franța), **Expresionismul:** A. Schönberg, A. Berg, A. Webern (Austria, Viena). Caracteristici: Efortul de înnoire a limbajului muzical prin folosirea celor douăsprezece semitonuri ale gamei (muzica

dodecafonică), în serii irepetabile (serialism), dar și prin efecte extramuzicale. Se utilizează de asemenea atonalismul, bitonalismul, politonalismul, se face apel la procedeele de calcul matematice, etc.;

- **Neoclasicismul.** Reprezentanți: A. Honegger, D. Milhaud, F. Poulenc, O. Messiaen, P. Hindemith, A. Cassella, O. Respighi, B. Britten. Neoclasicismul este un răspuns la exagerările și subiectivismul postromanticilor precum și o reacție la imaginile evazive ale impresionismului. Se urmărește revalorificarea tradițiilor preclasice (Bach);
- **Noile școli naționale** (sec. XX). Reprezentanți: B. Bartok, L. Janacek, V. Novak, Szymanowski, M. de Falla. J. Sibelius, S. Rahmaninov, A. Skriabin, Glazunov, I. Stravinski, S. Prokofiev, D. Sostakovici, D. Rabalevski, A. Hacıaturian, Ch. Ives, E. Varese, G. Gershwin, D. G. Kiriac, A. Castaldi, Al. Allessandrescu, J. N. Otescu, D. Cuclin, M. Andricu, T. Rogalski, M. Jora, A. Zirra, C. Georgescu, M. Negrea, S. Drăgoi, T. Ciortea, S. Toduță, Z. Vancea, P. Constantinescu, G. Enescu. Caracteristici: au adus un colorit nou, specific folclorului fiecărei țări. Au înnoit limbajul muzical prin noi sonorități populare (modale), specifice zonelor geografice respective. Au făcut o sinteză între limbajul de tip occidental și cel de tip oriental (P. Constantinescu, G. Enescu, S. Toduță, etc.).

1.2 al muzicii sacre

În antichitate, muzica cultă era indisolubil legată de activitatea religioasă: de închinare, de cult, de unde-i vine și numele.

Biblia este o sursă valoroasă de informații în acest domeniu. Ea prezintă unele momente din istoria poporului Israel, marcate prin cântări memorabile, cum ar fi: Cântarea lui Moise (la trecerea prin Marea Roșie – Exodul 15), Cântarea Deborei (în urma înfrângerii lui Iabin, împăratul Canaanului – Judecători 5), Cântarea Anei (mama lui Samuel – 1Samuel cap. 2), psalmii lui Moise, David, Solomon și ai altor compozitori de la Templul din Ierusalim.

În poporul Izrael se cânta mult. Cântarea era suportul educației religioase de masă. Tineretul era educat prin cântări ale căror cuvinte aminteau epopeele din istoria tumultuoasă a strămoșilor: intervențiile divine miraculoase, la ieșirea din Egipt, călăuzirea prin pustie (40 de ani), învingerea popoarelor canaanite, precum și cronicile de familie (genealogiile). Toate aceste elemente de istorie, precum și unele sfaturi și norme morale, erau puse pe muzică, pentru a fi mai ușor de memorat și de transmis urmașilor.

Sursa de inspirație a melodiilor era natura cu frumusețile și minunile ei tulburătoare, experiențele religioase personale sau de grup, iubirea curată premaritală (Cântarea Cântărilor). Dacă la începutul stabilirii în Canaan, muzica se manifesta spontan în viața israeliților, odată cu dezvoltarea socială se cristalizează și un sistem de învățământ organizat în care muzica ocupa un loc de frunte.

Cel care a inițiat acest sistem educațional a fost Samuel, prin ceea ce a numit Școlile Profeților. Datorită lui Samuel și a inițiativei sale, regatul lui Israel a înflorit pe toate planurile: economic, cultural, artistic, religios. Culmea acestei dezvoltări a fost atinsă pe timpul domniei lui David (1063-1028 î. Hr.) și în prima parte a domniei lui Solomon (1028-988 î. Hr.). În perioada de timp în care au domnit acești doi regi, s-a organizat și cântarea la Templul din Ierusalim pe baza competitivității și a performanței artistice. S-au selectat cei mai buni instrumentiști dintre leviți, absolvenți ai Școlilor Profeților și s-au alcătuit formații orchestrale care slujeau la ceremoniile sacre, după o ordine bine stabilită.

Erau 4000 de instrumentiști, din care s-au selectat 288 sub conducerea lui Asaf, Iedutun și Heman, ca maestri permanenți, supravegheați de însuși regele David. (1Cronici 25). Printre instrumente se menționează: chimvale (talgere), alăute, harpe, fluier, cavale, trâmbițe.

Între muzica evreilor și cea a popoarelor idolatre exista o deosebire netă în ce privește mesajul afectiv. Muzica sacră ebraică se caracteriza prin sfințenie și solemnitate, pe când cea păgână slujea distracției și desfrâului.

În perioada profetică, înainte de robia asiriană și respectiv cea babiloneană, decadența spirituală a poporului lui Dumnezeu se poate observa și în muzică. Conformarea cu lumea idolatră, atât în închinare cât și în muzică, a dus la înstrăinarea de Dumnezeu a unui popor privilegiat de cer și în final, la dispariția sa ca stat național.

Iată ce scrie profetul Amos, în anul 802 î. Hr.: „*Eu urăsc, disprețuiesc sărbătorile voastre și nu pot să vă sufăr adunările voastre de sărbătoare...Depărtează de Mine vuietul cântecelor tale; nu pot asculta sunetul alăutelor tale. Ei se culcă pe paturi de fildeș și stau întinși alene în așternuturile lor... Aiurează în sunetul alăutei, se cred iscusiți, ca David în instrumentele de muzică. De aceea vor merge în robie în fruntea prinșilor de război; și vor înceta strigătele de veselie ale acestor desfățați*” (Amos 5:6). Tr. G Galaction

Muzicienii din timpul lui Amos renunțaseră la repertoriul psalmilor și adoptaseră un stil muzical, zgomotos, mai ritmat, mai modern. Dacă muzica psalmilor se cânta „parlando rubato”, adică în ritmul vorbirii, atât cu vocea, cât și cu instrumentele, muzica popoarelor învecinate se cânta cu ritmuri tari și cu o dinamică pe măsură (după cerințele dansurilor ritualice). Nimic nou sub soare! Și astăzi fenomenul se repetă identic.

Puțini credincioși au simțul deosebirii duhurilor în ce privește arta sunetelor, pentru a observa că nu orice tip de muzică se potrivește cu mesajul evanghelic, pentru a putea constitui o jertfă și o închinare acceptate de Dumnezeu. De cele mai multe ori asistăm la aducerea de ofrande duplicitate, adevărate ofense adresate Divinității: texte sacre intonate în stil lumesc, pe ritmuri dansante, amplificate artificial de pe așa zise negative, creând o atmosferă de carnaval.

Cuvântul lui Dumnezeu face casă bună doar cu un anumit tip de muzică și anume cu muzica ce provine din aceeași sursă cu acel Cuvânt. E. G. White ascultând în două ocazii muzică clasică, a recomandat cu tărie promovarea acesteia în școlile și bisericile adventiste ca fiind singura muzică ce-i reamintește de armoniile cerului ascultate în viziunile sale.

Muzica clasică, prin definiție, este valabilă în toate epocile istorice și în toate zonele geografice, asemenea Sfințelilor Scripturi. Plantele și animalele o recunosc, răspunzând armoniilor sale, printr-o accelerare a metabolismului, a creșterii și a rodniciei lor. Numai urechea pervertită a omului modern nu îi sesizează binefacerea, având nevoie de timp și de voință pentru a o înțelege și a o îndrăgi.

Este adevărat faptul că pe parcursul sutelor de ani muzica religioasă și muzica laică s-au întrepătruns, s-au influențat reciproc. Muzica laică a contribuit mult la înnoirea mijloacelor de expresie ale muzicii sacre (ritm, armonie, forme, instrumentație), dar în momentul când s-a trecut dincolo de o anumită limită s-au separat definitiv și irevocabil. Compozitori de geniu, care au fost și oameni ai credinței, au știut ce să adopte și ce să respingă în materie de inovație și înnoiri ale limbajului muzical, astfel încât creațiile lor să nu se depărteze de idealul sacru al slujirii lor: gloria lui Dumnezeu și înobilarea sufletului omenesc prin apropierea de Creatorul său (J. S. Bach, în *Basul cifrat*)

Multe din imnurile nemuritoare, care prin melodiile lor au adus mari binecuvântări credincioșilor, de-a lungul istoriei omenirii, au fost la origine creații folclorice. Alcătuirea

primelor repertorii de imnuri protestante de către M. Luther și colaboratorii săi Johann Walter cel Bătrân și Ludwig Senfl s-a făcut prin preluarea unor melodii populare cunoscute, la care s-au alăturat versuri religioase și compoziții originale proprii.

Binecunoscutul coral „Ein feste Burg ist Unser Gott” (Cetate tare-i Dumnezeu), la origine, este un cântec al Meistersänger-ului Hans Sachs, căruia M. Luther i-a aplicat versurile, prin care a devenit celebru în toată lumea. J. S. Bach, de asemenea a preluat melodii populare germane, pe care le-a utilizat pe un text adecvat, în marile sale oratorii și cantate. Melodia coralului „O, frunte-nsângerată” care se repetă ca un leit motiv în cuprinsul oratoriului Mathaeus Passion este preluată de la înaintașul său Hans Leo Hasler, care la rândul său o adoptase dintr-o culegere de cântece populare. Cântecele populare „Innsbruck” , „Trebuie să te părăsesc”, de asemenea apare la Bach sub formă de coral cu titlul „O, lume, trebuie să te părăsesc” (George Pascu și Melania Boțocan, *Cartea de istorie a muzicii*).

Ceea ce trebuie subliniat este faptul că aceste melodii populare utilizate de marii compozitori sunt inspirate de „același Duh care se coboară de la Tatăl luminilor” (Iacob 1:17). Există în toate culturile astfel de perle ale geniului popular inspirate de frumusețile naturii sau de sentimentele curate ale iubiri unice, care se pretează la valorificări în sfera muzicii sacre. Nu orice diletant (și nici măcar profesionist) este capabil de astfel de împrumuturi binecuvântate. Pentru o apreciere justă trebuie nu numai pregătire profesională, ci și darul rar și deosebit al deosebirii duhurilor, despre care vorbește apostolul Pavel în 1 Corinteni 12, 10.

Revenind la muzica Vechiului Testament putem constata folosirea unor melodii populare în intonarea unor psalmi, așa cum sunt specificate chiar ca subtitlu.

- Psalmul 9 se cântă ca și „Mori pentru fiul”
- Ps 45 „De cântat cum se cântă crinii”
- Psalmul 56 se cântă ca „Porumbelul din stejari depărtați”
- Psalmul 57 și 58 pe melodia „Nu nimici”
- Psalmul 60 se cântă ca și „Crinul mărturiei”

Melodiile respectivelor cântece populare erau în concordanță cu textul literar care la rândul lui, era inspirat din opera lui Dumnezeu. Amândouă elementele (melodie și text) se încadrau în aceeași atmosferă sacră, de contemplare a Măreției Divine. Chiar textele populare originale erau cu totul diferite de cele ale folclorului zilelor noastre. Tematica acelor texte era sobră, cu caracter filosofic, așa cum reiese chiar din titlul lor. Cei care preiau melodii din repertoriul muzicii distractive contemporane și aplicându-le la texte religioase, le promovează în Biserică pe diferite căi, nu au nicio justificare a demersului lor, prin trimiterea la practicile enumerate mai sus. Exemplele prezentate sunt atât de departe de ceea ce se face astăzi, precum este cerul față de pământ. Dacă geniul popular se inspiră din natură (opera lui Dumnezeu), autorii șlagărelor moderne se inspiră din sala de dans și din locașurile de noapte (opera lui Satana).

Urmărind firul de aur al muzicii sacre, așa cum îl prezintă Sfânta Scriptură și unele documente extrabiblice, putem constata că cei 150 de psalmi, cu muzica lor, au continuat să fie baza cântării eclesiastice și în Noul Testament ca și pe parcursul Evului Mediu, cu influențe până în zilele noastre. Apostolul Pavel îi îndeamnă pe credincioșii din Colose: „Învățați-vă și sfătuiți-vă unii pe alții cu psalmi, cu cântări de laudă și cu cântări duhovnicești” (Coloseni 3:16). Apostolul Iacob, dă același îndemn: „Este vreunul printre voi

în suferință? Să se roage! Este vreunul cu inima bună? Să cânte cântări de laudă” (Iacob 5:13).

Din aceste texte înțelegem că primii creștini utilizau în continuare muzica și textele vechilor psalmi la care au adăugat cântările de laudă și cântările duhovnicești. Ce erau aceste două categorii de cântări? Acestea erau imnuri noi cu melodii mai atrăgătoare și mai ușor de memorat, pe versuri simetrice, cu tematică creștină: laudă și închinare aduse lui Dumnezeu, Domnului Hristos, pentru jertfa Sa, experiența convertirii, a nașterii din nou, etc.

Pliniu cel Tânăr (sec. I) vorbește în scrisorile lui despre cântarea antifonică a creștinilor, iar Tertulian (160-240) pomenește cântarea psalmodiei și a imnurilor. Călugărița spaniolă, Etheria face o vizită la Ierusalim în anul 385 și precizează în jurnalul ei că a ascultat psalmi, responsorii și antifoane.

Psalmodia era cântarea psalmilor, în ritmul vorbirii de către preot sau cântăreț. Când la aceasta se dau și răspunsuri din partea asistenței, acest tip de cântare se numește cântare responsorială, iar când două coruri sau două grupuri cântă alternativ, acest mod de cântare se numește antifonic. Un text biblic confirmă cântarea antifonică în Neemia 12:24. Cântarea antifonică a psalmilor nu trebuie confundată cu antifoanele care erau piese melodioase, pe versuri măsurate compuse de muzicieni sau cu melodii preluate din folclor. (George Pascu, Melania Botocan, *Carte de istorie a muzicii*).

Primele comunități organizate au apărut în Siria și tot acolo s-au pus și bazele muzicii religioase creștine. Trebuie remarcat un fenomen specific oricărei dezvoltări și anume influențarea și transformarea repertoriului creștin inițial după etno-sul fiecărui popor în parte, odată cu răspândirea creștinismului în lume.

O influență majoră asupra muzicii creștine primare a avut-o cultura greacă prin faptul că primele țări în care s-a răspândit creștinismul, erau dominate de această cultură. La Constantinopol, vechiul Bizanț, se dezvoltă un al doilea mare centru muzical, după cel din Siria care va iradia lumina muzicii creștine în toată Europa, inclusiv în partea ei de apus, cu vechea capitală, Roma.

Muzica bizantină este un produs al interferenței dintre muzica ebraică, muzica greacă și cea a populațiilor autohtone. Grație teoriei modurilor grecești, imnologia bizantină este sistematizată pe glasuri (ehuri) și dezvoltată în forme muzicale diverse tropare, condace, canoane, de către personalități celebre ale acestui gen de muzică: Anastasie, Kiriak, Roman Melodul, Ioan Kukuzel și alții.

În Apus, Roma reprezenta singurul centru cultural – religios care rivaliza cu Bizanțul. Episcopii Romei păstrau legături cu evenimentele și cu dezvoltările bizantine, prin diplomați cu rang de ambasadori. Astfel, Muzica bizantină, împreună cu cea locală apuseană, a contribuit la formarea diferitelor stiluri de muzică sacră (galican, celtic, hispano-mozarab, milanez sau ambrozian și roman) în bisericile din Franța, Insulele Britanice, Spania, Germania și Italia.

Papa Grigore cel Mare a fost cel care a unificat toate aceste stiluri prin Antifonarul său impus ca „singurul repertoriu inspirat de Duhul Sfânt”. (Într-o imagine, papa Grigore I, cu un porumbel la ureche, dictează unui scrib Antifonarul său). Unificarea repertoriilor catolice avea ca scop crearea unui climat spiritual comun, fapt ce ajută la o mai bună pază împotriva influenței muzicii păgâne sau a pătrunderii ei în Biserică.

Înainte de a deveni papă, Grigore I, ocupase funcția de nuntiu papal (ambasador) la Bizanț (Constantinopol), unde a deprins cântarea psaltică ce se practica acolo, precum și elementele necesare de teorie muzicală. Odată ajuns Pontifex Maximus, ia inițiativa introducerii celor 150 de psalmi, aduși din orient, ca bază a liturghiei catolice universale.

Astfel, prin ordine scrise, înființează școli de cântăreți (Schola Cantorum) în țară, ca și în țările controlate de Biserica pe care o reprezintă, pentru a impune Antifonarul său (Psaltirea Bizantină), obligatoriu în limba latină. Muzica aceasta, de o austeritate extremă, se va numi muzica gregoriană, după numele celui ce a promovat-o și va forma baza întregii culturi muzicale europene de mai târziu, deoarece era interzis compozitorilor să se inspire din alte surse, în afara celei gregoriene, iar autoritatea papală era universală și absolută.

Acest lucru a avut și o latură pozitivă, pe lângă faptul că a ținut în loc mult timp dezvoltarea artei muzicale în ansamblul ei. Muzicienii depindeau de biserică și erau obligați să respecte interdicția, iar acest lucru a contribuit la transmiterea solemnității și a exigenței conținutului afectiv al muzicii, ferind-o să decadă în sentimentalism și ușurătate. Păstrarea unei ținute artistice și formarea unor gusturi elevate, în Marea muzică europeană se datorează în cea mai mare parte tradiției sănătoase a muzicii sacre, catolice.

În ce privește notația muzicală atât în orient cât și în occident, sistemul de scriere a melodiilor, până în secolul al XI-lea, era unul primitiv, imprecis, doar aproximativ ca înălțime și durată a sunetelor. Cel care propune un model precis de scriere a înălțimii sunetelor, pe un portativ cu patru linii, este călugărul italian Guido d'Arezzo (995-1050).

Sistemul lui s-a dovedit atât de practic și ingenios încât a permis o dezvoltare uimitoare a teoriei și practicii muzicale până în ziua de azi, lăsând mult în urmă muzica bizantină cu scrierea ei greoaie și neadaptabilă la evoluțiile moderne ale artei sunetelor. Inventarea portativului cu patru linii și apoi cu cinci linii a facilitat cuprinderea unui registru larg de sunete naturale și cromatice, grație celor trei chei (cheia Sol, Do, Fa, cele mai uzuale dintre șapte chei existente) și a liniilor suplimentare.

În secolele următoare, al XII-lea și al XIII-lea se ajunge la precizarea duratei sunetelor printr-o grafică adecvată, în cadrul muzicii mensurata ca o necesitate de a sincroniza cântarea polifonică. Muzica bisericească trece astfel la un stadiu superior de exprimare: de la monodie (cântarea pe o voce), la polifonie (cântarea pe mai multe voci).

Cântarea polifonică în cadrul slujbei religioase a adus un plus de atractivitate, prin mesajul predominant muzical, în dauna mesajului literar care devenea cu atât mai neinteligibil cu cât numărul de voci era mai mare.

Muzica începe să se impună ca un factor modelator independent, mai ales prin combinația dintre vocile umane și instrumente în cadrul motetelor și miselor. În secolul al XVI-lea, polifonia vocală atinge apogeul dezvoltării sale prin maeștrii școlii italiene: G. P. Palestrina (1526-1594), Luca Marenzio (1553-1599), Gesualdo da Venosa (1560-1614), Claudio Monteverdi (1567-1643) ș.a. Din școala flamandă: Adrian Willaret (1480-1562), Jakob Arkadelt (1504-1560), Orlando di Lasso (1530-1594) și prin cei din școala germană Johann Walter (1496-1570), Johann Eckhurd (1553-1611), Hans Leo Hassler (1564-1612), Michael Praetorius (1571-1621).

Secolul al XVI-lea a fost supranumit și secolul de aur al polifoniei corale. Motetul, missa și canonul, forme muzicale, specifice ecleziastice, ating perfecțiunea prin construcția savantă a vocilor, care se imită, se urmăresc, în dauna textului literar care devine neinteligibil. Muzica, prin virtuozitatea acordată, devine un scop în sine afectând mesajul, solia textului sacru.

Această criză este depășită doar prin apariția și impunerea unui fenomen social-religios care promovează o muzică pragmatică, după nevoile spirituale ale aderenților la acest fenomen. Este vorba de apariția reformei lui M. Luther, în Germania și în țările vecine, precum și a lui J. Calvin.

Martin Luther (1483-1546) reformează nu numai doctrina catolică, ci și stilul muzical stufos, supra încărcat de voci, recomandând stilul omofon al coralului în care se implică toată masa de credincioși, acompaniată de orgă. În felul acesta ideile proclamate în text sunt înțelese și răspândite în mase largi de oameni convertind cât mai multe persoane la mișcarea de reformă din țările catolice.

Toți reformatorii secolului al XVI-lea precum Hus și Ieronim, în Cehia, cu o sută de ani mai înainte, ca și Wyclef în Anglia, aveau aceleași idealuri pentru care luptau și anume: serviciul divin în limba poporului, desființarea sistemului preoțesc, muzica în slujba ideologiei protestante să fie cântată în comun, Biblia să fie tradusă și oferită credincioșilor conform principiului reformator „Sola Scriptura”.

Martin Luther propagă coralul, iar Calvin și hughenoții francezi, aleg ca formă de cânt comunitar, psalmul. Și coralul și psalmul ca formă componistică, sunt cântece simple, ușor de memorat, cu o armonizare a melodiei principale de tip monodic, adică acordic. Dacă pentru coral se utilizau diferite valori de note și unele ritmuri complementare, psalmii utilizau doar doimi și pătrimi și se cântau fără orgă.

M. Luther, el însuși muzician, colaborează cu Johann Walter cel Bătrân și cu Ludwig Senfl, doi artiști de renume care aderă la Reformă și care alcătuiesc primele colecții de corale protestante.

J. Calvin, nefiind muzician, exclude muzica instrumentală din cadrul bisericesc, considerând-o nepotrivită pentru serviciul divin, instrumentele, în concepția lui, fiind de la Satana. Este interesant că și Calvin beneficiază de atașamentul unor muzicieni celebri care stimulează și dezvoltă la un înalt nivel artistic muzica psalmilor agreeți de reformator. După plecarea lui Calvin din Franța și stabilirea lui la Geneva, muzica hughenotă continuă să se afirme, grație acestor străluciți muzicieni. Printre cei mai cunoscuți sunt: Claude de jeune, (1528-1600), Claude Goudimel (1505-1572), L. Bourgeois (1510-1557).

Acești muzicieni de geniu au fost și niște creștini veritabili care au slujit cauza lui Hristos cu sacrificii și suferințe. Claude Goudimel pecetluindu-și credința cu însăși viața sa. Ca pastor hughenot a fost ucis în masacrul din noaptea Sfântului Bartolomeu, din anul 1572. Cei mai mulți hughenoți erau orășeni și făceau parte din aristocrația franceză. Muzica practică de ei era una simplă, luată din cântecele populare, cu caracter liniștit, în valori egale, cu texte din psalmi, cu versuri simetrice, ca număr de silabe și rime. Imnul „Plecați-vă lui Dumnezeu”, de L. Bourgeois este tipic psalmului hughenot.

Psalmii respectivi nu erau cântați doar la biserică, ci și la lucru, în ateliere, acasă în familie, ca și în luptele de apărare, în timpul războaielor religioase cu catolicii.

Atât coralul protestant cât și psalmul hughenot au fost valorificați de marii compozitori ai timpului (Johann Walter cel Bătrân, Ludwig Senfl, Claude Lejeune, Claude Goudimel), cât și de cei de mai târziu. J. S. Bach a prelucrat sute de corale germane și psalmi hughenoți, a realizat din aceste modeste melodii adevărate capodopere îmbogățind repertoriul pentru orgă și cor cu lucrări de referință. Felix M. Bartholdy, de asemenea, a preluat psalmi protestanți și corale. Psalmii săi cu acompaniament orchestral și orgă urmează aceeași orientare spre solemnitate, lirism, claritate a ideilor muzicale. În Simfonia a V-a în Re Major *Reforma*, citează coralul „Cetate tare-i Dumnezeu” pe care-l dezvoltă apoteotic cu mijloace simfonice, creând o atmosferă festivă, sărbătorească, de recunoștință față de Dumnezeu. Pe bună dreptate, se spune că toată muzica simfonică a marilor clasici își trage seva din muzica protestantă și în special din coralele lui J. S. Bach.

Muzica reformei, sec. al XVI-lea a influențat și imnologia neoprotestantă din secolul al XIX-lea din Lumea Nouă. Primii coloniști americani au dus cu ei muzica îndrăgită a

psalmilor și coralelor ca pe o comoară de neprețuit, au cântat-o în adunările de închinare și în viața cotidiană, la lucrul pământului sau în ateliere. Era suportul lor moral în condițiile de peregrini din cauza persecuțiilor catolice de pe bătrânul continent. Din acest repertoriu s-au inspirat generațiile următoare de compozitori când au simțit nevoia de înnoire și de diversificare în muzica bisericească baptistă, metodistă, prezbiteriană, etc.

Iată lista compozitorilor neoprotestanți care au pus bazele imnologiei evanghelice, alături de cele mai reprezentative lucrări ale lor, în ordine cronologică:

- **Thomas Hastings** (1784-1872) „Vezi în nori El vine iară”
- **Lowell Mason** (1792-1872) „Spre cine să mă-ndrept”
- **William Bradbury** (1816-1858) „Așa cum sunt n-aduc nimic”
- **George F. Root** (1820-1895) „Vin’ la Isus azi nu-ntârzia”
- **Willian H. Monk** (1823-1881) „Rămâi cu noi”
- **John B. Dykes** (1823-1876) „Mare ești Tu, Doamne!”
- **Robert Lowry** (1826-1899) „Doresc a Ta prezență”
- **William Doane** (1832-1915) „O, Isus, ce dulce nume”
- **William J. Kirkpatrick** (1838-1921) „Lăsați lămpile acum să ardă”
- **Philip Bliss** (1838-1876) „Când val de durere”
- **Phoebe P. Knapp** (1839-1908) „Ce fericire, am pe Isus”
- **J. D. Sankey** (1840-1908) „Lângă Isus am găsit pacea sfântă”
- **James Mc. Granaham** (1840-1907) „O, ce nespusă fericire”
- **George Stebbins** (1846-1945) „Voia, Ta, Doamne!”
- **James E. White** (1849-1928) „Vin Izvor de viață sfântă”
- **Daniel B. Towner** (1850-1919) „Pretutindeni cu Isus”
- **Edwin Excell** (1851-1921) „Vino la Școala de Sabat”
- **Frederick A. Filimore** (1856-1925) „Pe Isus cât mai devreme”
- **Charles H. Gabriel** (1856-1932) „Când de pe pământ”
- **Franklin Belden** (1858-1945) „Deși nu știm când”
- **Leila N. Morris** (1862-1929) „Tot mai aproape”
- **Grand C. Tullar** (1869-1945) „Cu Isus, ah, față-n față”

Această listă ar putea fi completată cu alte zeci de nume ale compozitorilor valoroși de imnuri neoprotestante. Ne-am oprit la cei mai cunoscuți dintre ei, iar titlurile menționate în dreptul fiecăruia, aparțin traducătorilor români, așa cum apar în colecțiile de imnuri ale Bisericii AZȘ din România.

Imnologia neoprotestantă s-a dezvoltat, în mare parte, în SUA datorită faptului că aici s-au creat cele mai favorabile condiții sociale și spirituale. În niciun alt loc din lume nu s-au adunat atâtea forțe creatoare specifice și nicio țară creștină nu a încurajat creația de acest gen, cum s-a întâmplat în SUA.

Încă de la constituire, America protestantă și-a creat legi ferme privind libertatea de conștiință, separarea Bisericii de stat, dreptul de asociere, etc., elemente care au asigurat cadrul optim de dezvoltare a religiei, sub cele mai variate doctrine creștine.

Este uimitor faptul că ziarele americane din secolul al XIX-lea, ca și diferitele edituri, publicau în mod curent versuri pentru imnuri în tiraj de masă, iar compozitorii aveau la dispoziție o diversitate de subiecte evanghelice din care se inspirau, atunci când își propuneau să îmbogățească repertoriul imnologic.

Campaniile de evanghelizare, cruciadele, cum mai erau numite, stimulau creația de imnuri, iar liderii muzicali ai acestor cruciade încurajau pe cei cu talent poetic să scrie versuri pentru a fi publicate și cântate de corul ce însoțea evanghelistul.

Este cazul marelui predicator D. L. Moody, care și-a luat drept colaboratori muzicali pe unii din cei mai valoroși compozitori de imnuri, care să asigure partea muzicală a programelor de evanghelizare, cu muzica cea mai inspirată posibil.

Vom prezenta, în continuare, numele celor mai cunoscuți autori de versuri din patrimoniul imnologic neoprotestant, în general, precum și aportul lor la dezvoltarea acestui gen literar:

- **Isaac Watts** (1675-1748) a fost supranumit părintele imnologiei englezești. Descendent dintr-o familie de hughenoți, a publicat: „Imnuri și cântece spirituale” (1707) și „Parafrazarea psalmilor lui David” (1719);
- **Charles Wesley** (1708-1788) pastor metodist englez, a scris peste 6500 de imnuri (texte și chiar unele melodii);
- **William Williams** (1719-1791) a scris peste 800 de imnuri;
- **Fances (Fanny) Crosby** (1820-1915) scriitoare americană nevăzătoare, una din cele mai cunoscute personalități, în domeniu. A colaborat cu celebrii compozitori evangheliști: George Root, William Doane, W. Kirkpatrick;
- **Horatio Gates Spafford** (1828-1888) autorul imnului „Când am pacea Domnului”, muzica de Philip Bliss. În cartea de imnuri AZȘ, are ca titlu: „Când val de durere m-atrage spre cer”. Acest imn a fost scris în urma pierderii celor patru fiice într-un naufragiu, după ce-i mai murise un fiu și-i arsese casa. Este un imn de o inspirație cerească, pe care necunoscătorii și ignoranții îl deformează și-l profanează în fel și chip;
- **Daniel Webster Whittle** (1840-?) A colaborat cu muzicienii imnologi Ph. Bliss și James Me Granaham, precum și cu evanghelistul D. L. Moody. A scris peste 200 de imnuri;
- **Iulia H. Johnston** (1849-1919) a scris 500 de imnuri;
- **Johnson Oatman** (1856-1922) este considerat cel mai prolific autor de imnuri (textier). A fost pastor metodist american și a scris 3000 de imnuri, colaborând cu compozitori ca: C. H. Gabriel, W. J. Kirkpatrick și cu Edwin Excell;
- **Leila N. Morris** (1862-1929) a scris peste 1000 de imnuri;
- **Thomas O. Chisholm** (1866-1960) preot metodist, ce a scris 1200 de poeme și imnuri;
- **James Rowe** (1865-1933) unul dintre cei mai prolifici autori de imnuri, 19.000 de imnuri.

Ca și în cazul compozitorilor lista aceasta poate fi mult dezvoltată, prin adăugarea a zeci și zeci de nume. Am prezentat autorii mai cunoscuți, mai ales, datorită colaborării lor cu muzicieni arhicunoscuți în lumea neoprotestantă. Ceea ce au în comun toți acești oameni ai lui Dumnezeu este autenticitatea trăirilor exprimate în versuri, sinceritatea mesajului spiritual și claritatea exprimării poetice.

Majoritatea acestor imnuri a fost scrisă în urma unor experiențe de viață dintre cele mai dureroase, rod al frământărilor, al dezamagirilor, dar și al rezolvărilor prin puterea credinței în făgăduințele divine. Numai așa se poate explica excepționala lor viabilitate, frumusețea melodică și profunzimea muzicii inspiratoare prin care aceste bijuterii au cucerit mii de suflete pentru Hristos. Așa se explică și succesele uimitoare înregistrate de marii

evengheliști: D.L. Moody, G. Whiterfield, B. Graham... Aceștia au înțeles ce fel de muzică este compatibilă cu lucrarea Duhului Sfânt și ce fel de muzică are efecte contrare.

D.L. Moody a avut ca parteneri de lucrare misionară muzicieni profesioniști și creștini autentici care asigurau conducerea corală și procurarea de imnuri de un înalt nivel artistic. Aceste afirmații se bazează pe calitatea repertoriului promovat de ei și care este cunoscut grație răspândirii lui ulterioare, devenind un bun spiritual comun tuturor denominațiilor neoprotestante. Iată în continuare compozitorii care au colaborat cu D. L. Moody:

- **Ira Sankey** (1840-1908) director muzical timp de 25 de ani, al lui Moody;
- **George Stebbins** (1846-1945) colaborator timp de 25 de ani al lui Moody;
- **Daniel B. Towner** (1850-1919);
- **Philip Bliss** (1838 – 1877).

Compozitorii de imnuri nu au amplexat și anvergura marilor clasici ai muzicii universale, deoarece dimensiunile unui imn nu se pot compara cu acelea ale unei simfonii sau ale unui concert instrumental. Cu toate acestea, influențele lor asupra sufletului omenesc pot fi comparabile.

Muzica simfonică sau cea vocal-simfonică (cantatele, oratoriile) se adresează prin excelență, unui grup restrâns de auditori, inițiați în limbajul muzical savant. Imnul se adresează unor oameni simpli ca și elitelor, grație accesibilității mesajelor muzical-literare. Un imn cu o muzică inspirată, perenă și cu o solie evanghelică puternică poate mișca o inimă împietrită, făcând-o receptivă la chemarea Duhului Sfânt, în timp ce o simfonie ar putea fi ineficientă în anumite cazuri.

Vom prezenta principalii autori de imnuri, cu scurte detalii biografice:

- **Thomas Hastings** (1784-1872) compozitor american, fiu de medic, autor al unui număr impresionant de lucrări destinate activității religioase. A compus muzică pentru 1000 de imnuri și 600 texte pentru imnuri. A fost un bun creștin și un harnic propagator al artei bisericești în rândul tineretului. A publicat: *Musica Sacra* (1816), *Musical Taste* (1822) și *Spiritual Songs for social Worship* asistat de Lowell Mason (1831-1832), *The Cristian Psalmist* (1836), *Devoțional Hymns and Poems* (1850) și *Church Melodies* (1858);
- **Lowell Mason** (1792-1872) unul dintre cei mai importanți propagatori ai muzicii sacre autentice, pe pământ american. A studiat muzica cu profesorul german Frederick L. Abel, a înființat Academia de muzică din Boston în 1833, împreună cu muzicianul A. J. Showalter. În 1851, face un turneu în Europa, vizitând orașele Leipzig și Dresda. Are o muzică solemnă, de influență germană. Este autorul celebrului imn „Mai aproape de Tine, Doamne!” („Spre cine să mă-ndrept”). A publicat 130 cărți de muzică;
- **William Monk** (1823-1889) compozitor englez, organist la Biserica Sf. Petru, din Londra, autorul imnului „Rămâi cu noi, o, scump Mântuitor”. Acest imn a fost declarat ca fiind cel mai popular, din 400.000 de imnuri creștine din lume, după un sondaj făcut în SUA. Pe locul al II-lea, a fost clasat imnul „Mai aproape de Tine, Doamne!” de Lowell Mason. A activat și ca dirijor de cor bisericesc, a publicat volumul *Hymns Ancient and Modern*, (1861);
- **William H. Doane** (1832-1915) compozitor american, colaborator cu F. Crosby. A compus peste 2000 de melodii, a fost un excelent inventator, redactor și om de afaceri;

- **Edwin O. Excell** (1857-1929) compozitor american de imnuri. La vârsta de 20 de ani devine profesor de muzică și începe o călătorie prin țară pentru a înființa școli de muzică. A fost asociatul evanghelistului Sam Jones timp de 20 de ani. A compus peste 200 de imnuri și a publicat 50 de cărți;
- **Daniel Towner** (1850-1919) a fost șef al Departamentului de Muzică al Institutului Biblic Moody, Chicago. Din 1883 a pregătit sute de tineri pentru a sluji închinării pe calea muzicii. A publicat 14 volume de imnuri culese și unele compuse de el. A colaborat cu Moody. Este autorul a 2000 de melodii;
- **Philip Bliss** (1838-1876) compozitor metodist SUA, autorul celebrului imn „Când am pacea Domnului” („Când val de durere mă poartă spre cer”). A murit prematur la 38 de ani, într-un accident de tren, împreună cu soția sa. Dacă ar fi lăsat numai imnul menționat mai sus și tot ar fi rămas în istoria muzicii sacre drept unul dintre cei mai inspirați compozitori. A publicat *The Charm* (1879), *The Song Tree* (1872), *The Sunshine* (1873), *The Joy* (1873), *Gospel Songs* (1874), *Gospel Hymnes and Sacred Songs* (1875);

1.3 al muzicii adventiste din România

Imnologia creștină neoprotestantă, este un bun comun al tuturor denominațiunilor care fac parte din aceeași familie, desprinsă din bisericile istorice. Nu există o muzică baptistă, una metodistă, alta adventistă sau prezbiteriană, etc. Numai cele două mari biserici (Catholică și Ortodoxă) au o muzică specifică, respectiv, gregoriană și bizantină.

Acestea și-au păstrat specificul datorita formelor fixe ale liturgiilor impuse de la centru. Muzica religioasă utilizată de lumea protestantă și neoprotestantă este foarte variată și în continuă schimbare

Dacă în bisericile istorice muzica are rol de ritual, în bisericile evanghelice muzica este o parte a închinării credincioșilor care participă în comun la serviciul divin, prin cântarea de obște. Tematica variată legată de subiectele predicilor, de diferite activități eclesiastice, cum ar fi: misionarismul, actele comemorative, programele pentru tineret ș.a., fac din repertoriul imnologic protestant un univers muzical în continuă prefacere, de o varietate stilistică deosebită. Acest fapt are o latură pozitivă, dar și una negativă.

Mobilitatea expresivă și goana după varietate, duc la pierderea solemnității, la conformarea cu muzica distractivă a lumii. Biserica Adventă suferă și ea aceste influențe nefaste. Muzica promovată de posturile creștine de radio și TV, este mult diferită de cea practică de generațiile trecute, păstrată doar în cartea veche de imnuri și în caietele cu repertorii corale. Printre animatorii muzicali ai Bisericii A.Z.Ș. din trecut, menționăm pe Nicolae Jelescu, Vasile Florescu, Dumitru Dragomirescu, Andrei Thomas, Otto Herman (compozitori). De asemenea Victor Georgescu, Tache Teodosiu, Artur Irimia, Gabriel Vasilescu (îndrumători și dirijori).

Muzica așa-zis adventă a fost și este aceeași creație a compozitorilor evanghelici bapțiști, metodiști, lutherani din trecut și de astăzi, la care s-au adăugat unele imnuri create de compozitori adventiști. Singura deosebire dintre muzica moștenită de la biserici amintite mai sus și cea compusă de muzicieni adventiști constă în tematica literară (Sabatul, a doua venire, Sfânta Cină, etc.).

Dintre compozitorii români adventiști, vom aminti în continuare o parte dintre cei care au lucrări publicate în Cartea de Imnuri Creștine, editia 2006 – în ordine cronologică: Vasile Florescu (1904-1974), Horst Gehann (1928-2007), Gabriel Vasilescu (1936-), Cezar Geantă (1938-), Valeriu Burciu (1939-), Adalbert Orban (1947-), Lucian Cristescu (1949-),

Felician Roșca (1953-), Ștefan Tajty (1957-), Romulus Chelbegean (1957-), Gabriel Dumitrescu (1958-), Andrei Tajty (1958-), Gabriel Uță (1959-), Petru Diaconu (1960-), Gabriel Brașov (1980-).

Din lista de mai sus, lipsesc nume de compozitori care merită a fi cunoscuți, datorită lucrărilor de muzică sacră pe care le-au compus. Cel mai important dintre aceștia este dirijorul și compozitorul Mircea Diaconescu (1929-). Opera componistică a acestuia se încadrează în totalitate în sfera muzicii religioase, chiar dacă unele melodii au fost scrise pe texte laice, cum ar fi cele aparținând lui Mihai Eminescu. Sursa principală de inspirație în elaborarea melodiilor sale, este muzica bizantină a cărei atmosferă o recrează cu o admirabilă măiestrie. Zeci și zeci de lucrări corale și vocale (imnuri, motette, psalmi, lieduri) alcătuiesc un tezaur de frumuseți prin care Mircea Diaconescu îmbogățește zestrea muzicală a Bisericii A.Z.Ș. din țară și străinătate. Locuiește de peste 30 de ani în Germania (Aachen), unde a înființat un cor devenit cunoscut nu numai în Germania, ci și în afara ei, prin înregistrările discografice cu muzică bizantină, prelucrată sau compusă de el, precum și de lucrări semnate de alți autori români. Este Membru de Onoare al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România.

Tot în diaspora românească mai activează doi muzicieni profesioniști: Cristian Ciucă (Franța) și Viorel Gheorghe (SUA). Primul dintre ei este dirijor de orchestră, dar și compozitor de muzică religioasă din care reiese o pregătire de specialitate, cât și o orientare sănătoasă din punct de vedere stilistic. Viorel Gheorghe este realizatorul unui volum de Imnuri Creștine pentru uzul românilor din SUA, membri ai bisericii adventiste. Colecția respectivă cuprinde – în afara imnurilor din carte veche (1926) – și o serie de cântări noi traduse de Benone Burtescu și Lidia Popa.

În Biserica A.Z.Ș. din România, activează și unii membri cu pregătire de specialitate care totuși nu s-au afirmat în compoziția imnologică, fie datorită modestiei, fie datorită vârstei tinere la care se află. Amintesc pe trei dintre acestia: George Natzis, Vlad Baciu și Cristina Jercău (Geantă). Toți trei absolvenți ai Universității Naționale de Muzică din București, secția compoziție. Un tânăr absolvent al Universității de Muzică din București, cu un talent remarcabil de compozitor este și Romeo Anastase.

În afara compozitorilor A.Z.Ș. prezentați până acum, unii profesioniști, alții simpli amatori, există o mulțime de alți frați care și-au încercat talentul în domeniul creației, însă nu au reușit să depășească un anumit nivel minim de exigență, în ceea ce privește forma și conținutul muzicii lor. Mă refer la lipsa de inspirație nobilă a melodiei cât și la lipsa de cunoștințe și deprinderi de armonizare. Chiar dacă printre cei nominalizați în acest capitol sunt unii compozitori diletanți, cu lacune în armonizarea și conducerea vocilor, totuși au avut harul de a genera unele melodii cu adevărat perene și înălțătoare. Aceștia au apelat la specialiști pentru a li se armoniza melodiile. Autorul prezentului capitol, nu pretinde a fi desăvârșit în ce privește opiniile artistice și aprecierile făcute. Orice lucrare omenească este nedesăvârșită chiar și atunci când este făcută cu inima curată, fără simpatii și antipatii, cum este cazul de față.

Este posibil să fi omis din necunoaștere pe cineva cu adevărat valoros în acest domeniu, nepomenindu-i numele, exclusiv din acest motiv, dar Dumnezeu nu omite pe nimeni de la rasplata, și acest gând ar trebui să ne dea curaj și motivație în lucru.

de Cezar Geantă

Bibliografie *

1. George Pascu, Melania Boțocan, **Carte de Istoria Muzicii**, vol. 1, Editura Vasiliana, Iași – 2003;
2. Gruber, R. I., **Istoria Muzicii Universale**, Editura Muzicală, București – 1961;
3. Mericescu, Gheorghe, **Curs de Istoria Muzicii Universale**, Editura Didactică și Pedagogică, București – 1964;
4. Ștefănescu, Ioana, **O Istorie a Muzicii Universale**, vol. 1, Editura Fundației Culturale Române, București – 1996;
5. Schonberg, Harold, **Viețile marilor compozitori**, Editura Lider, București – 1997;
6. Giuleanu, Victor, **Tratat de Teoria Muzicii**, Editura Muzicală, București – 1986;
7. Giuleanu, Victor, **Ritmul muzical**, vol. 2, Editura Muzicală, București – 1969;
8. Tatarkievicz, Wladyslaw, **Istoria Esteticii**, Editura Meridiane, București – 1978;
9. Cuclin, Dimitrie, **Tratat de Estetică Muzicală**, Tiparul Oltenia, București – 1940;
10. **Dicționar explicativ al Limbii Române**, Editura Academiei R. S. R., București – 1975;
11. **Dicționar de termeni muzicali**, Editura Științifică și Enciclopedică, București – 1984;
12. Riemann, Hugo, **Dictionaire de Musique**, Editura Payot, Paris – 1931;
13. Cernea, Titus, **Dictionar Muzical**, vol. 1, Editura Librăria Viața Românească S. A., Iași;
14. **Imnuri Creștine (1926)**, Biserica A.Z.Ș., România;
15. **Imnuri Creștine (2006)**, Biserica A.Z.Ș., România;
16. **Imnuri Creștine (2003)**, Mișcarea de Reformă;
17. **Seventh Day Adventist Hymnal (1985)**, Australia;
18. **Lobt Gott Wuppertal (1966)**, Colecție de Psalmi și Corale;
19. **Harfa Evangheliei** (Carte de Imnuri a Bisericii Metodiste din România);
20. **Biblia**, traducere de Dumitru Cornilescu;
21. Hammel, Paul, **Creștinul și Muzica Sa**;
22. Hammel, Paul, **Ellen White și Muzica**;
23. Geantă, Cezar, **O Istorie subiectivă a muzicii în Biserica A.Z.Ș. din România**, Editura Viață și Sănătate, București – 1999;
24. Geantă, Cezar, **Estetica Muzicii Sacre**, Editura Viață și Sănătate, București – 2008;
25. Manole, Ovidiu, **Cantus Christianus**, Editura Agape, Făgăraș – 1998;
26. Chailley, Jaques, **40.000 de ani de muzică**, Editura Muzicală, București – 1967;
27. Stravinsky, Igor, **Poetica Muzicală**, Editura Muzicală, București – 1967;
28. Bălan, George, **Miracolul Bach**, Editura Florile Dalbe, București – 1997;
29. Bach, Ana Magdalena, **Scurta cronică**, Editura Humanitas, București – 2007;
30. Papadimitrakopoulos, K.G., **Satanismul în Muzica Rock**, Editura Izvorul Luminii, Tiraspol – 1993;
31. Goian, Gheorghe I., **Taina fascinației muzicii**, Editura Universul, București – 2000;
32. Bucur, Sebastian Barbu, **Cultura muzicală de tradiție bizantină pe teritoriul României**, Editura Muzicală, București – 1989;
33. Iosif Sava, Petru Rusu, **Istoria muzicii universale în date**, Editura Muzicală, București – 1983;
34. Blond, Georges, **Furioșii Domnului**, Editura Politică, 1976;
35. Ciaușu, Bebe și Bianca, **Voi cânta doar despre Isus**, Editura Casa Cărții, Oradea – 2011;

* Bibliografie valabilă și pentru Capitolele 3 și 6.

36. Demetrescu, Ștefan, *La Izvoarele Vieții*;
37. Popovici, Petru, *Mai Multă Lumină*, Editura Lumina Lumii – 1992;
38. Pașcanu, Alexandru, *Despre instrumentele din orchestra simfonică*, Editura Muzicală, București – 1959;
39. A. Casella și V. Mortari, *Tehnica orchestrei contemporane*, Editura Muzicală, București – 1965;
40. Varga, Ovidiu, *Quo vadis musica? Tracul Orfeu și destinul muzicii*, Editura Muzicală, București – 1980.

Capitolul 2. Biblia și muzica

Motto: „*Sacrul este ținta supremă a muzicii. Ea tinde către sacru chiar și când e profană, sau când își uită destinul de a-l sluji. Doar un titlu sau un text spiritual folosit în muzică nu o califică automat drept sacră, căci sacrul este în muzică un dar, o prezență ce depășește puterile creatoare ale omului. Există muzici religioase atât de îndoelnice ca substanță, încât profanează până și textele pe care au fost compuse. (Un exemplu este kitsch-ul muzical religios, frecvent astăzi)*
Academician Stefan Niculescu, Interviu 1999.

Documentele scrise ori iconografice ale antichității arată rolul important al muzicii, în cadrul ceremoniilor de cult ale diferitelor popoare străvechi, ca și în viața cotidiană a acestora. Cel mai vechi izvor de informație scrisă privind istoria muzicii universale este Biblia sau Sfânta Scriptură. În ea găsim scris despre un nepot al lui Cain, pe nume Iubal, care a fost „tatăl celor ce cântă cu alăuta” (Geneza 4:21).

Muzica a fost și este folosită atât de slujitorii lui Dumnezeu cât și de slujitorii lui satana, constituind unul din cei mai puternici factori modelatori ai omului, în bine sau în rău, după caracterul muzicii respective.

Când Dumnezeu Și-a ales un popor pe care să-l educe spre mântuire, i-a dat acestuia și o muzică potrivită cu acest plan, o muzică deosebită de cea a muzicii păgâne, idolatre. Organizarea serviciilor divine includea și organizarea muzicii religioase. Această organizare consta din:

1. Formarea unor cântăreți și a unor instrumentiști de profesie, din rândul leviților. Se cerea ca talentul și cunoștințele lor muzicale să fie dublate de un devotament ales față de cauza lui Dumnezeu (Exod 32:26);
2. Instrumentele muzicale trebuiau să fie dintre cele mai nobile din câte existau la acea dată în practica muzicală a vremii, de asemenea și materialul din care erau confecționate.

2.1 Instrumentele folosite

Iată instrumentele utilizate pe vremea lui David și materialele din care erau făcute: *harpe, lăute, timpane, fluiere, cavale, țimbale, trâmbițe, chimvale, tobe*. Materialele menționate în Biblie sunt, aur, argint, chiparos (2Cronici 9:11; 2Samuel 6:5; Numeri 10:12; 1Împărați 10:11, 12).

În 1Cronici 23:5 se precizează numărul instrumentiștilor care activau pe vremea regelui David: 4000 de leviți, dintre aceștia se alcătuiseră 24 de formații a câte 12 instrumentiști de elită, care suțineau corul. În fiecare lună se schimbau între ele prin tragere la sorți. Erau în total 288 de instrumentiști repartizați câte 12, în două orchestre, care cântau pe lângă două coruri „față în față” în stil antifonic (Neemia 12:24).

Maniera de cântare a psalmilor era la unison, adică și instrumentiștii și cântăreții intonau aceeași melodie pe o singură voce. Cântarea pe mai multe voci a apărut mult mai târziu, abia în secolul al XII-lea, după Hristos.

Din relatările biblice se poate deduce că instrumenta ia muzicii religioase era destul de modestă datorită faptului că tehnica de construcție era rudimentară. Cu toate acestea, impresia artistică și vizuală, a acelor ansambluri era magnifică datorită numărului mare de interpreți (cor și orchestră) și datorită materialului din care erau construite instrumentele respective. Nu este de neglijat nici diversitatea timbrală care alcătua acel tot sonor rezultat din combinația instrumentelor de coarde ciupite (alăuta, arfa, cimbabul), a instrumentelor de suflat (tr mbițe, fluiere, cavale) și a celor de percuție (talgere, timpani, tobe).

Urmărind muzica instrumentală în toată evoluția ei, pe parcursul secolelor, până în prezent, constatăm o diversificare și o perfecționare constante de la o epocă la alta, odată cu tehnica de construcție. Muzica sacră a selectat tot ce a fost mai nobil în acest arsenal tehnic muzical și a adoptat o instrumentație care să-i asigure maximum de profit siritual.

Iată aparatul orchestral stabilit de cei mai mari muzicieni care au slujit această artă, duc nd-o pe culmi ne mai întâlните, în toată istoria omenirii:

1. Familia instrumentelor cu coarde și arcuș: vioara, viola, violoncelul, contrabasul;
2. Familia instrumentelor de suflat, din lemn: flaut, oboi, clarinet, corn, corn englez, fagot;
3. Familia instrumentelor de suflat din alamă: trompeta, cornul, trombonul, tuba;
4. Familia instrumentelor de percuție: timpanul, talgerele, trianglul, clopotele;
5. Familia instrumentelor cu clape: orga, pianul, clavecinul, celesta.

Muzica sacră a adoptat toată această mulțime de instrumente ca fiind apte a exprima cel mai bine sentimentul religios. Adepții muzicii ritmice în Biserică se bazează pe faptul că și în Biblie sunt recomandate instrumente de percuție: toba, timpanele, chimvalele-talgerele (Psalmul 81:2; Psalmul 150:4,5).

Numai că aceste instrumente aveau rol decorativ de subliniere a unor momente în desfășurarea melodiei și a povestirii; nicidecum nu aveau rol conducător, dominant, cum se întâlnește în muzica distractivă. De unde știm acest lucru? Din rapoartele scrise ale istoricilor antici menționate în alt capitol care precizau că se cântau psalmi în stil responsorial și antifonic, în ritmul vorbirii.

Instrumente de percuție întâlним și astăzi în muzica sacră cu efecte binecuvântate fără să atragă atenția în mod ostentativ sau cu atât mai puțin, dominant.

J. S. Bach folosește timpanele în cantatele sale; Haydn, Mozart, Beethoven, apelează la tobe, talgere, timpane, în capodoperele lor fără să denatureze caracterul nobil sau chiar dramatic, al acestora. Totul depinde de rolul încredințat acestor instrumente. Adesea auzim întrebarea: putem prezenta în Biserică și instrumente în afara celor consacrate orchestrei simfonice, instrumente populare: acordeon, muzicuță de gură, țambal, sau altele din sfera muzicii ușoare: chitara electrică, saxofon, etc.?

La aceste întrebări poate răspunde fiecare credincios pentru el. Apostolul Pavel spune: „c nd eram copil vorbeam ca un copil, simțeam ca un copil, g ndeam ca un copil; când m-am făcut om mare am lepădat ce era copilăresc” (1Corinteni 13:11).

Pentru copilăria muzicală sunt admise toate instrumentele inclusiv frunza, solzul de pește, joagărul și alte mijloace de scos sunete, dar bine ar fi să păstrăm aceste copilării pentru acasă la noi. Sunt folositoare pentru începători în vederea abordării acelor instrumente ideale, din practica muzicii măiestrite.

La Biserică să cântăm, când ne-am maturizat artistic. E numai normal să aducem Tatălui nostru Ceresc, jertfa cea mai înaltă posibil în ce privesc conținutul și forma de

prezentare. Idealul închinării prin muzică nu se poate realiza decât prin ceea ce există mai valoros privind calitatea muzicii și a interpretării, adică, măiestria.

Sigur că Domnul nostru primește și jertfe amatoristice, cu interpretări șchioape, dar nu acesta trebuie să fie idealul acceptat.

Spiritul, sinceritatea și constrângerile care conduc în aducerea jertfei noastre muzicale sunt esențiale, dar să nu uităm adevărul că nu toți suntem dotați pentru astfel de activitate și că este nevoie și de ascultători competenți, la fel ca și de artiști practicanți.

În încheierea acestui capitol, vom face unele referiri la formația de suflători, de tip fanfară. Muzica de fanfară poate fi localizată între genul distractiv și cel simfonic.

Ca muzică de promenadă sau ca muzică militară, poate fi acceptată în forma ei tradițională cu repertoriul specific: marșuri, valsuri, potpuriuri, etc. Dar se înțelege, că, în acest caz, locul ei este pe estrada gradinilor publice sau în curtea regimentelor.

Pentru a corespunde exigențelor muzicii sacre, trebuie să i se încredințeze o muzică de substanță religioasă cu o orchestrație și o interpretare corespunzătoare. Sincopel, contratimpii, cromatismele în exces, ritmurile cazone, toate aceste elemente de expresie caracteristice trebuie îndepărtate și introduse acele elemente proprii muzicii spirituale. Prin elemente proprii muzicii spirituale înțelegem: trecerea de la pianissimo la forte în mod subtil, imitarea sonorității de orgă sau a sonorității corale, punerea ritmului în slujba expresivității, frazelor muzicale, melodii liniștite, fără ornamente inutile, acuratețe stilistică, sobrietate. Se înțelege că aceste aranjamente orchestrale trebuie realizate de un specialist calificat în domeniu.

2.2 Muzica în închinare și în viața cotidiană

Muzica ușoară, folk sau ambientală, cum mai este numită, a devenit o permanență în societatea contemporană în așa grad, încât nu mai poți scăpa de ea nici măcar în biserică. Tineretul, prea plin de acest gen de muzică, o promovează cu sârg în activitățile sacre spre indignarea părinților și a bunicilor conservatori.

Foarte ciudat este faptul că aceștia din urmă, neîndrăznind să protesteze, din motive de jenă, ori de teama de a nu deveni ridicoli, neavând nici argumentele muzicologice necesare, încep treptat-treptat să-și obișnuiască auzul cu acele producții pe care le detestau, pentru ca în final să le îndrăgească!

Astfel, muzica ușoară religioasă câștigă teren, înlocuind vechile imnuri din inestimabilul patrimoniu bisericesc, cu un surogat ieftin și nociv deopotrivă care, în loc să purifice, îi distrează pe închinătorii amăgiți că îl laudă pe Dumnezeu, conform versurilor, când în realitate ei se distrează ca la orice spectacol profan. Primii pași se fac pe neobservate, introducându-se în cadrul serviciului divin mici aluzii sonore, anumite formule ritmice – melodice din repertoriul distractiv, după care urmează pașii mari când se preiau melodii întregi cărora li se adaptează textul religios.

În cadrul unor biserici neoprotestante la ora de față se practică, fără reținere, o adevărată beție din acest vin babilonean. Dacă deschizi aparatul de radio pe lungimea de undă, pe care emit aceste biserici, sau dacă vei cumpăra o casetă cu muzică, zis religioasă, înregistrată la posturile de radio creștine, vei avea surpriza să întâlnești genuri noi de muzică religioasă în locul celor tradiționale. Nu vei mai auzi imnurile solemne de altădată, nici psalmi, nici motete, nici misse, nici corale, ci folk creștin, rock nou testamental, blues neoprotestant, romanțe apostolico-țigănești, valsuri evanghelice, etc. toate cu texte

religioase despre: jertfa lui Isus pe cruce, despre revenirea Sa, despre pocăință, despre mântuire ș.a..

În Biserici au pătruns rock-eri, rapsozi, chitariști și folk-iști, ba chiar și lăutari de restaurant care cântă și ei laudă Domnului.

Au dispărut: diaconul muzical, cantorul, psaltul sau capel-maestrul. De fapt și corurile sunt pe cale de dispariție. Se preferă soliștii, grupurile speciale cu acompaniament de chitare și orgi electronice sau și mai simplu, acompaniament de negative, după modelul american. De ce așa? E mai practic, mai interesant, mai modern. Muzica valoroasă de factură clasică necesită repetiție, exigență profesională, înaltă calificare, sacrificii. Muzica distractivă se realizează mult mai ușor și afirmarea interpreților, aidoma.

Odată cu adoptarea noului mod de slujire prin cântare s-au schimbat și idealurile interpretative. Se caută sonorități ciudate surprinzătoare pentru auz. Se fac excese în pronunțare deformând și forțând unele vocale, se cântă sunete noi, nemaiauzite cu timbruri inedite, grație electronicii, se inventează acorduri amalgamate, șocante ca niște claxoane, într-un cuvânt, bombardarea urechii cu așa zise noutăți, pentru a impresiona cu orice chip inima.

Numai că aceste preocupări exterioare ne ating acele corzi interioare ale sufletului care au de a face cu sfințirea veștii. Ele satisfac doar curiozitatea, încântă firea pământescă, o distrează, iar nevoile duhovnicești, rămân nerezolvate. Aceste nevoi sunt: foamea și setea de puritate, de sfințire, părtășia cu Isus. Ieșirile sufletului din mizeriile cotidiene, nu se poate realiza prin muzica distractivă, indiferent cât de nou ar suna aceasta. Acompaniamentele înregistrate, negativele, oricât ar fi de sofisticate nu pot umple golul sufletesc, ele fiind seci, fără substanță, fără conținut peren, impresionează doar urechea externă, fără să atingă inima. Pentru a ajunge la inimă, trebuie ca muzica să fie inspirată de Acela care cunoaște tainele alcăturii inimii, iar modul de interpretare trebuie să fie pe aceeași lungime de undă cu muzica și „de la inimă la inimă”, cum se exprima marele George Enescu.

Două erori de gândire care duc la duplicitate în folosirea muzicii:

1. Muzica serioasă de tip clasic este pentru bătrâni, tineretul are nevoie de o muzică mai lejeră!
2. După cum nu ne închinăm tot timpul, tot așa nu trebuie ascultată muzică serioasă tot timpul. Pentru combaterea erorii de la punctul 1 există argumentul vârstei compozitorilor de geniu care au generat cea mai matură muzică, la vârste tinere.

G. B. Pergolesi (1710-1736), a trăit doar 26 de ani. A compus capodopera „Stabat Mater”, una dintre cele mai profunde și mai puternice muzici religioase care s-a scris vreodată. A mai compus mise și trionsonate pentru Biserică, la fel de nobile și de inspirate.

W. A. Mozart (1756-1791), a trăit 35 de ani. Are o muzică însoțită, elegantă, de o inspirație cu totul excepțională. Requiemul său excelează prin solemnitate, dramatism răscolitor, tristețe cercetătoare de inimi, umilință existențială. Fr. Schubert (1797-1828) a trăit 31 de ani. Cine vrea muzică tânără să cânte corul „Sfânt și-n fricoșat e” din Misa în Mi bemol major de Fr. Schubert sau oricare din simfoniile sale. F. M. Bartholdy (1809-1847) a trăit 40 de ani. R. Schumann (1810-1856) a trăit 46 de ani. K. M. von Weber (1786-1826) a trăit 40 de ani. Fr. Chopin (1810-1849) a trăit 39 de ani. J. S. Bach (1685-1750) a trăit 65 de ani, dar sonatele și partitele pentru vioară solo le-a compus la vârsta de 35 de ani. La aceeași vârstă a compus suitele pentru violoncel, solo. Concertele brandenburgice au fost compuse la vârsta de 32 de ani, iar capodopera Mattheus Passion, la vârsta de 44 ani.

Toate aceste genii muzicale de primă mărime au fost niște tineri care ne-au lăsat cea mai decentă și cea mai înălțătoare muzică. Se poate numi muzica unor tineri de 40 de ani, ca fiind „bătrânească” sau pentru bătrâni?

Ne contrazic și sutele de mii de tineri îndrăgostiți de muzica lor, care au abonamente la Filarmonici și care fac din aceasta hrana lor de toate zilele.

Pentru eroarea de la nr. 2 există argumentul consecvenței. Nu poți fi om duhovnicesc doar la biserică, în timp ce acasă ești lumesc. La biserică ascuți muzică sacră, de calitate, iar acasă ascuți muzică lumească, distractivă. Un om, inițiat în limbajul Marii Muzici, nu poate să mai suporte o muzică ieftină, dedicată celor cu gusturi needucate, iar creștinul trebuie să fie unul din cei mai familiarizații cu capodoperele muzicale.

J. S. Bach, supranumit, „cel de al 13-lea apostol” spunea: „A face muzică este un act de închinare”. El refuza să cânte lucrări dubioase, pentru a nu compromite închinarea la Adevăratul Dumnezeu. El lua în serios textul: „Rugați-vă neîncetat!” (1Tesaloniceni 5:17).

Dar și a „consuma” muzică este tot act de închinare. Apostolul Pavel scria corintenilor: „Deci fie că mâncați, fie că beți, fie că faceți altceva, să faceți totul spre slava lui Dumnezeu” (1Corinteni 10:31). Conform cu acest text, putem să spunem: fie că ascultăm muzică, fie că facem lectură, acestea să fie pentru slava lui Dumnezeu.

Orice producție literară sau muzicală își trage inspirația în mod direct sau indirect, mai de aproape sau mai de departe, de la Dumnezeu ori de la Satana. Cele mai multe opere sunt amestecate.

Așa cum pomii se cunosc după roade, tot așa produsele spirituale se cunosc după efecte. Există și cărți de literatură deconectantă, distractivă, de asemenea și muzică veselă, zglobie, relaxantă, dar, atât literatura cât și muzica de acest fel, trebuie să aibă o caracteristică obligatorie: moralitatea.

Iată ce-i recomandă mama sa, lui John Wesley când acesta era student la Universitatea Oxford, din Londra: „Dacă vrei să știi care din plăceri și distracții sunt bune și care nu, cearcă-le după regula aceasta: orice-ți slăbește mintea sau îți reduce agerimea conștiinței, îți întunecă înțelegerea pentru cele dumnezeiești și îți ia gustul, plăcerea după cele spirituale, da, orice face să crească puterea corpului asupra sufletului, acestea să fie păcate pentru tine.”

2.3 Direcții actuale ale muzicii din cadrul închinării. Pericole

Spre sfârșitul secolului al XIX-lea, imnurile evanghelice (gospel) decad datorită influenței muzicii lumești care pătrunde masiv în bisericile neoprotestante.

Odată cu acest declin se pierde și solemnitatea predicilor și a serviciilor divine, în general. Este perioada întrecerii între predicatorii populari privind numărul de auditoriu, celebritatea și eficiența misionară, cu orice preț. Presa timpului relatează tot felul de curiozități practice de protagoniștii cuvântului și ai muzicii.

Se inițiază întreceri între coruri pentru a se vedea care dintre ele este mai puternic în sonoritate sau care prezintă un repertoriu mai șocant. Predicatorii fac mimică și pantomimă dintre cele mai caraghioase. Se introduce o recuzită bogată și variată, pe scene și pe amvoane, pentru a ilustra mai bine predicile: miei din ipsos, cruci, ciocane, cuie, scaune pentru a fi sfărâmate cu toporul, etc. Teatralismul și umorul vorbitorilor fac din aceste adunări adevărate spectacole distractive unde râsul și aplauzele sunt la ele acasă.

Elementele satanice fac și ele spectacol. Ritmurile exacerbate ale muzicii iau în stăpânire masele de credincioși care bat din palme și din picioare, după ritmul tobelor. Corpul se leagănă după același ritm, până la prăbușire.

Odată căzută mulțimea pe podea se declară că adunarea este controlată de Duhul Sfânt. Corpurile dominate de spasme și tremurat, se rostogolesc în așa fel, încât un martor ocular declară că „nu se mai știa ale cui erau mâinile și picioarele în învălmășeala generală.” În corturile adiacente, odată cu lăsarea întinericului se petrec acte de imoralitate în rândul tineretului. (Paul Hammel, *E. G. White și muzica*)

O astfel de manifestare a avut loc și în sânul bisericii AZȘ în localitatea Muncie, statul Indiana, când la o adunare de corturi s-au cântat imnuri satanice în mod inconștient, acompaniate de tobe, orgă, instrumente de suflat din alamă. Este vorba de un repertoriu de împrumut pe care liderii muzicali l-au introdus în program pentru a fi mai „atractiv”. Au luat o colecție de cântece lumești cu caracter licențios, dar cu texte religioase adaptate și le-au introdus în repertoriul bisericii. Colecția se numea „Grădina cu mirodenii”. Rezultatul a fost că Satana și-a cerut dreptul de autor, luând în posesie întreaga adunare, mii de suflete, iar tremuratul și rostogolirea pe podea au fost declarate ca fiind manifestări ale Duhului Sfânt.

E. White a declarat că duhuri și puteri satanice, au controlat întreaga adunare cu acea ocazie. Iată ce a scris din Australia, unde se afla la acea dată: *„Domnul mi-a arătat că lucrurile despre care mi-ați spus că au avut loc în Indiana (1890), se vor întâmpla chiar înaintea încheierii timpului de probă. Vor fi tot felul de manifestări ciudate, strigăte și tobe, muzică și dans. Minteți fiiințelor înzestrate cu rațiune va deveni atât de confuză, încât nu va mai fi capabilă să ia hotărâri corecte. Un vacarm asurzitor tulbură gândirea și pervertește acele însușiri care, dacă ar fi folosite corespunzător, ar putea fi o binecuvântare. Puterea uneltelor satanice se combină cu zgomotele și gălăgia, creând o atmosferă de carnaval, iar acest fapt considerat lucrarea Duhului Sfânt. Asemenea lucruri care au avut loc în trecut, vor avea loc și în viitor. Prin felul în care va fi folosită, Satana va face din muzică o capcană.*

Să nu îngăduim prezentarea unor programe ciudate, care nu fac altceva decât să îndepărteze mintea de la emoțiile profunde provocate de Duhul Sfânt. Lucrarea lui Dumnezeu s-a caracterizat întotdeauna prin liniște și demnitate” (Selected Messages, Book 2 – 1908, p. 38, 39, 42).

de Cezar Geantă

Bibliografie*

* Vezi bibliografia de la Capitolul 1

Capitolul 3. Ellen G. White și muzica în închinare

Introducere

Întocmai precum limba unei grupări etno-geografice date, este în continuă transformare, la fel și stilurile muzicale se schimbă în timp. Felul în care se exprimau bunii și străbunii noștri poate părea anacronic în ziua de azi. Neologismele adoptate legate mai ales de dezvoltarea tehnologică a ultimelor decade constituie în sine un aport necesar, deși nu neapărat și dorit. Stilurile muzicale practicate azi se deosebesc de cele din vechime. Se pot aduce argumente pro și contra asupra valorii acestor transformări, dar nu acesta ar trebui să fie subiectul principal asupra căruia să ne oprim.

Cel mai important aspect al disputei stilistice ar trebui să constea în identificarea principiilor care stau la baza unei muzici de calitate, indiferent de stilurile adoptate. Iar dacă există stiluri în totalitate sau piese muzicale în cadrul unui anumit stil care nu se bazează pe acele principii, să fie respinse cu curaj. E adevărat că distincția e uneori dificil de realizat, fiind necesar un discernământ fin, care se poate obține prin aplicarea bunului simț, prin educație muzicală și spirituală și printr-o măsură adecvată a Duhului Sfânt.

Frumusețea principiilor adevărate și drepte este că ele nu sunt schimbătoare, ci dăinuiesc de la o generație la alta, de la Geneza la Apocalipsa. Astfel, toate legile stabilite de Creator, fie cele fizice, cele sociale sau morale, funcționează atemporal, cu cea mai mare exactitate, indiferent de perioadă istorică, naționalitate, etnie, rasă, clasă sau sex.

În citatele de mai jos, putem verifica universalitatea acestor principii. Deși fără o educație muzicală specială, inspirată autoare tratează aspecte diferite legate de muzică în general, de practicarea ei în viața de zi cu zi a credincioșilor, dar mai ales în cadrul serviciului de închinare. Sunt atinse probleme diverse cum ar fi atitudinea celor care cântă, modul și maniera de producere a muzicii, precum și scopul suprem care ar trebui să însuflețească pe toți cei care folosesc muzica în închinare, de la responsabilii muzicali, coriști, instrumentiști și soliști, până la credinciosul care intonează imnuri de laudă cu congregația. Deși sunt folosite niște exemple concrete din perioada pionieratului adventist, putem identifica și aplica principiile perene valabile și în contemporaneitate.

Să lăsăm ca Spiritul lui Dumnezeu să ne lumineze și inspire întru folosirea unei muzici simple, înălțătoare, bine pregătite, cu umilință și bucurie, spre zidirea sufletească și mântuirea tuturor care vor fi în sfera ei de influență.

3.1 Puterea cântecului

Un mijloc de educație

Istoria cântecelor din Biblie este plină de sugestii în privința întrebuințării și beneficiilor muzicii și cântului. Muzica este adeseori pervertită spre servirea scopurilor răului, și astfel devine unul dintre cele mai atrăgătoare mijloace de ispitire. Dar, folosită bine, este un dar prețios al lui Dumnezeu, proiectat să înalțe gândurile către teme înalte și nobile, să inspire și să înalțe sufletul.

Așa cum copiii lui Israel, călătorind prin pustie, și-au înveselit peregrinarea lor prin cântarea sacră, la fel Dumnezeu invită astăzi pe copiii Lui să-și înveselească viața lor de pelerini. Există puține mijloace mai eficace pentru a fixa cuvintele Lui în memorie decât repetându-le în cântare. Iar acest cântec are o putere minunată. Are putere să supună naturile grosolane și necultivate; putere să accelereze gândirea și să trezească simpatie, să

promoveze armonie de acțiune și să alunge tristețea și teama care distruge curajul și slăbește efortul.

Este una dintre cele mai eficace mijloace de a impresiona inima cu adevărul spiritual. Cât de adesea sufletului îngreunat și gata să dispare, memoria îi amintește de un cuvânt al lui Dumnezeu—demult uitatul refren al unui cântec din copilărie—și ispitele își pierd puterea, viața capătă o nouă semnificație, iar curajul și bucuria sunt împărtășite și altor suflete.

Valoarea cântării ca mijloc de educație ar trebui să nu fie trecută cu vederea niciodată. Să se cânte în cămin cântări dulci și curate și vor fi mai puține cuvinte de critică și mai multă veselie, speranță și bucurie! Să se cânte la școală, iar elevii vor fi atrași mai mult către Dumnezeu, către învățătorii sau profesorii lor și unul către altul!

Ca parte din serviciul divin, cântarea este în aceeași măsură un act de închinare ca și rugăciunea. Într-adevăr, multe cântări sunt rugăciuni. Atunci când copilul e învățat să-și dea seama de aceasta, el se va gândi mai mult la semnificația cuvintelor pe care le cântă și va fi mai influențat de puterea lor. (*Educație*, p. 167, 168)

Caracteristici ale cântului bun

Multe îmbunătățiri pot fi aduse cântului. Unii au impresia că, cu cât cântă mai tare, cu atât produc muzică mai bună; dar gălăgia nu este muzică. Cântul bun e ca muzica păsărilor —modestă și melodioasă.

În unele din bisericile noastre am auzit solo-uri care erau cu totul nepotrivite pentru serviciul divin în casa Domnului. Notele prelungite excesiv, melismele și timbrul specific cântului de operă nu sunt pe placul îngerilor. Ei sunt încântați să audă cântări de laudă simple intonate cu o voce naturală. Cântările în care fiecare cuvânt e pronunțat clar, cu muzicalitate, sunt cântările la care ei ni se alătură în cânt. Ei amplifică refrenul cântat din inimă cu duhul și cu mintea. (*Evangelism*, p. 510)

Solemnități și venerație

Melodia cântării, revărsată din multe inimi cu o pronunție clară, distinctă, este unul din instrumentele lui Dumnezeu folosite pentru salvarea sufletelor. Întreg serviciul divin ar trebui să se desfășoare cu solemnități și venerație, ca în prezența vizibilă a Maestrului divin. (*Testimonies for the Church*, vol. 5, p. 493)

3.2 Cultivarea vocii și cântarea

Intonație și pronunție corectă

Niciun cuvânt nu e în stare să descrie profunda binecuvântare a unui serviciu de închinare autentic. Când ființele omenești cântă cu duhul și cu mintea, muzicienii cerești se alătură cântării lor de mulțumire. Acela care a revărsat peste noi toți darurile care ne permit să fim împreună lucrători cu Dumnezeu, așteaptă ca slujitorii Săi să-și cultive vocile în așa fel încât să poată vorbi și cânta într-o manieră care să fie pe înțelesul tuturor. Nu de cântat tare e nevoie, ci de o intonație clară, pronunție corectă și rostire distinctă. Să ne luăm toți timp de a cultiva vocea în așa fel încât lauda lui Dumnezeu să poată fi cântată cu un timbru clar, catifelat, nu cu duritate și stridență care deranjează urechea. Abilitatea de a cânta este darul lui Dumnezeu; lăsați-l să fie folosit spre lauda Lui! (*Testimonies for the Church*, vol. 9, p. 143, 144)

Frumusețe, patos și putere

Muzica poate fi o mare putere pentru bine; totuși noi nu facem tot ce am putea din această ramură a serviciului de închinare. Cântatul se face în general din impuls sau pentru ca să satisfacă anumite cerințe, iar alteori aceia care cântă sunt lăsați să se chinuie așa cum pot și muzica își pierde efectul ei adecvat asupra minților celor prezenți. Muzica ar trebui să aibă frumusețe, patos și putere. Lăsați vocile să se înalțe în cântări de laudă și devoțiune! Adăugați, acolo unde e posibil, instrumente muzicale și lăsați armoniile glorioase să se ridice la Dumnezeu ca o ofrandă plăcută!

Dar uneori e mai dificil să strunești cântăreții și să-i menții activi, decât să îmbunătățești obiceiurile rugăciunii și îndemnării. Mulți vor să facă lucrurile după stilul lor propriu; ei se opun consultării și nu au răbdare sub conducerea altuia. E nevoie de planuri mature și înțelepte în slujirea lui Dumnezeu. Exersarea bunului simț în închinarea la adresa Domnului e foarte importantă. (*Evangelism*, p. 505)

Muzica—parte a închinării în curțile cerești

Muzica formează o parte a închinării către Dumnezeu în curțile cerești. Noi trebuie să ne străduim ca în cântările noastre de laudă să ne apropiem cât mai mult de armonia corurilor cerești. Am fost adeseori îndurerată la auzul vocilor necultivate, cântând în registrul cel mai acut, literalmente țipând cuvintele sacre ale unui imn de laudă. Cât de nepotrivite sunt acele voci ascuțite, scârțâite pentru închinarea solemnă și voioasă către Dumnezeu! Îmi vine să-mi astup urechile sau să fug din acel loc și mă bucur nespus când acel exercițiu dureros ia sfârșit. (*Evangelism*, p. 507, 508)

3.3 Folosirea greșită a vocii în cânt

Cântece care-i fac pe îngerii să plângă

Au avut loc un fel de întâlniri sociale în _____ de un caracter cu totul diferit, petreceri ale plăcerilor care sunt o rușine pentru instituțiile noastre și pentru biserică. Ele încurajează mândria îmbrăcămintei, mândria aspectului, auto-gratificarea, ilaritatea și flecăreala. Satana e distrat ca un musafir de onoare și ia în stăpânire pe aceia care frecventează aceste întâlniri.

Mi-a fost prezentată o imagine a unei asemenea ocazii, unde erau adunați aceia care pretind a crede adevărul. Unul dintre ei era așezat la instrumentul muzical și se cântau asemenea cântece încât i-au făcut pe îngerii privitori să plângă. Era veselie, erau râsete grosolane, era mult entuziasm și un soi de inspirație; dar bucuria era de o așa natură încât doar Satana putea să o creeze. Acesta e un tip de entuziasm și o infatuare de care tuturor celor care iubesc pe Dumnezeu le va fi rușine. Acestea pregătesc pe participanți pentru gânduri și acțiuni nesfinte. Am motive să gândesc că unii dintre cei care au fost implicați în acea scenă s-au pocăit din toată inima de comportamentul lor rușinos. (*Counsels to Teachers*, p. 339)

Cântecele frivole și șlagărele (topurile)

Mă simt alarmată când sunt martoră pretutindeni la frivolitatea (ușurătatea) tinerilor și tinerelor care pretind a crede adevărul. Dumnezeu nu e în gândurile lor. Mințile lor sunt pline de prostii. Conversația lor este lipsită de conținut, vorbire zadarnică (vorbe-n vânt). Ei au o ureche pasionată pentru muzică și Satana știe ce organe să excite pentru a anima, a monopoliza și a fermeca mintea în așa fel încât Hristos să nu fie dorit. Dorințele spirituale

ale sufletului pentru cunoștință divină, pentru o creștere în har, lasă de dorit (sunt deficiente, neadecvate).

Mi s-a arătat că tineretul trebuie să ia o atitudine mai nobilă și să facă din Cuvântul lui Dumnezeu sfătuitoarea și ghidul lor. Tinerilor le-au fost date responsabilități solemne, dar ei le privesc cu ușurătate. Introducerea muzicii în casele lor, în loc de a-i îndemna la sfințenie și spiritualitate, s-a dovedit a fi mijlocul prin care mințile lor au fost abătute de la adevăr. Cântecele frivole și topurile (șlagărele) zilei (de ultimă oră) par a fi în ton cu gustul lor. Instrumentele muzicale au luat timpul care ar fi trebuit devotat rugăciunii.

Atunci când nu este abuzată, muzica este o mare binecuvântare; dar atunci când este întrebuințată în mod greșit, este un blestem teribil. Excită, dar nu comunică acea putere și curajul pe care creștinul le poate găsi doar la tronul milei în timp ce, cu umilință, își face cunoscute nevoile și cu strigăte puternice și lacrimi implorând putere cerească spre a fi întărit ca să se împotrivescă ispitelor puternice ale celui rău. Satana îi conduce pe tineri în captivitate. O, ce le-aș putea spune pentru a-i determina să rupă puterea lui de fascinație! El e un vrăjitor iscusit, ademenindu-i la pierzare. (*Testimonies for the Church*, vol. 1, p. 496, 497)

Cultul muzicii ca formă de idolatrie

Lucrurile veșnice au greutate mică în ochii tinerilor. Îngerii lui Dumnezeu sunt înlăcrimați în timp ce înscriu în registrele cerești cuvintele și faptele celor ce se declară a fi creștini. Îngerii zăbovesc deasupra caselor lor. Tinerii sunt adunați acolo; se aude sunetul muzicii vocale și al instrumentelor. Creștinii sunt adunați acolo, dar ce se aude oare? E un cântec, o piesă ușuratică, numai potrivită pentru o sală de dans. Iată, îngerii curăți își retrag lumina și mai mult în jurul lor, iar întunericul învăluie pe cei din acea casă. Îngerii se îndepărtează de acea scenă. Chipul lor e cuprins de întristare. Privește-i, plâng! Am văzut aceasta în repetate rânduri printre păzitorii Sabatului, cu precădere în _____.

Muzica a ocupat orele care ar fi trebuit devotate rugăciunii. Muzica este idolul la care se închină mulți declarați creștini păzitori ai Sabatului. Satana nu are nici o obiecție contra muzicii atâta timp cât poate face din aceasta canalul prin care să câștige accesul la mințile tinerilor.

Orice mijloc va fi potrivit cu scopul său, tot ce va distra mintea de la Dumnezeu și va irosi timpul care ar trebui să fie dedicat în serviciul Lui. El lucrează prin mijloacele care exercită cea mai puternică influență ca să acapareze pe cei mai mulți într-o plăcută fascinație, în timp ce sunt paralizați de puterea lui.

Când este folosită într-un scop bun, muzica este o binecuvântare; dar este adesea făcută să fie unul dintre mijloacele lui Satana pentru a prinde în capcană sufletele. Când e abuzată, conduce pe cei neconsacrați la mândrie, vanitate și nebunie. Când îi e permis să ia locul devoțiunii și rugăciunii, este un blestem teribil.

Persoane tinere se adună să cânte, dar, deși sunt creștini declarați, dezonoarează adesea pe Dumnezeu prin conversațiile lor ușuratice și alegerile lor în ce privește muzica. Muzica sacră nu e pe gustul lor. Mi s-a atras atenția la învățăturile simple ale Cuvântului lui Dumnezeu, care au fost trecute cu vederea. La judecată, toate aceste cuvinte ale inspirației îi vor condamna pe aceia care nu le-au luat în considerație (seamă). (*Testimonies for the Church*, vol. 1, p. 505, 506)

Plăceri interzise

Ce contrast între obiceiul din vechime și scopurile pentru care muzica e folosită în ziua de azi! Câți nu întrebunțează acest dar spre a se înălța pe sine, în loc să-l folosească pentru a-L lauda pe Dumnezeu! Dragostea pentru muzică conduce pe cei nevigilenți să se alăture iubitorilor de lume în adunări de plăceri unde Dumnezeu a interzis copiilor Săi să meargă. Astfel, ceea ce este o mare binecuvântare când e folosită spre bine, devine unul dintre cele mai de succes mijloace prin care Satana atrage mintea de la responsabilități (obligatii) și de la contemplarea lucrurilor veșnice. (**Patriarhi și Profeti**, p. 594)

Ambiția de etalare (afișare)

Divertismentele muzicale care, dacă sunt conduse în mod corespunzător, nu vor avea nici o repercusiune negativă, sunt adesea o sursă de rău. În starea societății actuale, cu nivelul moral scăzut nu doar al tinerilor ci și al celor în vârstă și cu experiență, există un mare pericol de a deveni neatenți și de a da importanță preferențială persoanelor favorite, astfel creându-se invidie, gelozie și bănuieli răutăcioase. Talentul muzical favorizează prea adesea mândria și ambiția de etalare (afișare), iar cântăreții se gândesc prea puțin la închinarea față de Dumnezeu. În loc să conducă mințile spre a-și aminti de Dumnezeu, adesea îi face să-L uite. (**Scrisoarea a6-a**, 1890)

Sfaturi pentru conducătorii (liderii) muzicali

Am fost condusă în unele din ocaziile voastre de cântare și am fost facută să citesc simțămintele (sentimentele) existente în acel grup, din care tu erai cel mai cu vază (prominent). Erau gelozii de nimic, invidie, bănuieli răutăcioase și vorbiri de rău. Servirea din inimă e ceea ce cere Dumnezeu; formele și vorbele goale sunt ca arama sunătoare și chimvalul zângănitor. Cântarea ta e pentru afișare (etalare), nu ca să-L laude pe Dumnezeu cu duhul și cu mintea. Starea inimii este cea care dezvăluie calitatea religiei aceluia care se declară a fi evlavios. (**Evangelism**, p. 507)

Alegerea lui Dumnezeu în cântat

Cântarea face parte din închinarea față de Dumnezeu în adunările religioase la fel ca vorbirea, și orice ciudățenie sau particularitate cultivată atrage atenția ascultătorilor și distruge impresia serioasă, solemnă care ar trebui să fie rezultatul muzicii sacre. Orice lucru ciudat și excentric în cântat reduce din seriozitatea și sfințenia serviciului religios.

Exercitarea corporală nu folosește la nimic. Tot ce este legat în vreun fel de închinarea religioasă ar trebui să fie demn, solemn și impresionant. Dumnezeu nu este onorat când pastori care declară a fi reprezentanții lui Hristos Îl reprezintă pe Hristos atât de greșit încât își aruncă trupurile în atitudini actoricești, recurgând la gesturi nedemne și grosolane, gesticulații nerafinate, grosiere. Toate acestea amuză și excită curiozitatea aceluia care doresc să vadă lucruri ciudate, bizare, șocante, dar aceste lucruri nu vor înălța mințile și inimile aceluia care le sunt martori.

Aceleași lucruri pot fi spuse și despre cântat. Voi adoptați atitudini nepotrivite. Vă folosiți de toată puterea și volumul de care vocea voastră e în stare. Voi înecați (acoperiți) tonurile și notele mai fine ale unor voci mai muzicale decât ale voastre. Această exercitare corporală și vocea aspră, gălăgioasă nu produce ceva melodios nici pentru cei ce ascultă aici, pe pământ, nici pentru ascultătorii cerești. Acest mod de a cânta este defectuos și neacceptabil lui Dumnezeu ca și sonorități perfecte, calde, dulci. Nu există astfel de manifestări printre îngeri cum am văzut uneori în adunările noastre. Astfel de sunete și

gesticulații aspre nu sunt etalate de către corul îngeresc. Cântatul lor nu zgârie la ureche. Este catifelat și melodios și vine fără acel mare efort la care am fost martoră. Nu este forțat și încordat, necesitând exercitare fizică.

Fratele S. nu realizează cât de mulți sunt amuzați și dezgustați. Unii nu-și pot reprima gândurile nu prea sfinte și sentimentele frivole văzând mișcările nerafinate produse în timpul cântatului. Fratele S se dă în spectacol. Modul lui de a cânta nu exercită o influență spre a supune inima și a înduioșa simțămintele. Mulți au venit la adunări și au ascultat cuvintele adevărului rostite de la amvon, care le-au convins și solemnizat mințile; dar de multe ori felul în care s-a cântat nu a condus la adâncirea impresiei făcute. Manifestările și contorsiunile corpului, aspectul neplăcut al efortului încordat, forțat li s-au părut atât de nelalocul lor, atât de comice, încât impresia serioasă produsă asupra minților lor a fost îndepărtată. [Datorită acestor situații] aceia care cred adevărul nu sunt apreciați la fel de mult ca și înainte de cântare... El [Fratele S] a crezut că cel mai important lucru care urmează să fie realizat în lumea aceasta este cântatul și că el ar avea un mod grandios de a-l aduce la îndeplinire.

Cântatul tău e departe de a fi pe placul corului îngeresc. Închipuiește-ți că stai în mijlocul corului îngeresc ridicând din umeri, subliniind cuvintele, mișcându-ți corpul și exercitând volumul cel mai mare posibil cu vocea ta. Ce fel de concert și armonie ar fi acelea cu o astfel de demonstrație în fața îngerilor?

Muzica e de origine cerească. Mare putere are muzica. Muzica produsă de mulțimea îngerilor a fost cea care a încântat inimile păstorilor pe câmpiile Betleemului și s-a răspândit în jurul lumii. Muzica este aceea prin care lauda noastră se înalță către Acela care este întruparea curăției și armoniei. Cu muzică și cântări de biruință vor intra în cele din urmă mântuiții în răsplata veșnică.

Vocea umană are ceva deosebit de sacru în ea. Armonia și patosul ei supus și de inspirație cerească depășește orice alt instrument muzical. Muzica vocală este unul dintre darurile lui Dumnezeu pentru oameni, un instrument care nu poate fi depășit sau egalat atunci când dragostea lui Dumnezeu abundă în suflet. Cântatul cu duhul dar și cu mintea este o valoroasă adiție la serviciile devoționale în casa lui Dumnezeu.

Cât de mult a fost degradat (devalorizat) acest dar! Când este sfințit și rafinat, va realiza un mare bine în sfărâmarea barierelor prejudecăților și necredinței inimii împietrite și va fi mijlocul de a converti sufletele. Nu e suficient a înțelege rudimentele cântului vocal, ci cu priceperea, cu cunoștința, trebuie să existe o așa conexiune cu cerul încât îngerii să poată cânta prin noi.

Vocea ta a fost auzită în biserică atât de tare, așa de aspră, însoțită sau compensată de gesticulațiile tale nu dintre cele mai grațioase, în așa fel încât sunetele mai calde și mai argintii, mai apropiate de muzica îngerilor, nu au putut fi auzite. Tu ai cântat mai mult oamenilor decât lui Dumnezeu.

În timp ce vocea ta era înălțată în sunete tari mai presus de întreaga adunare (congregație), tu te gândeai la admirația pe care o trezeai. Într-adevăr ai avut așa impresii bune despre propriul tău cântat, încât ți-a venit chiar gândul că ar fi cazul să fii remunerat pentru folosirea acestui dar. (*Manuscris 5*, 1874)

Tendința către extreme

Cântului n-ar trebui să-i fie îngăduit să distragă mintea de la orele devoționale. Dacă unul dintre ele trebuie neglijat, acela să fie cântatul. Este una dintre cele mai mari ispite ale acestui veac în a duce practicarea muzicii la extrem, de a acorda mai multă importanță

muzicii decât rugăciunii. Multe suflete au fost ruinate la acest punct. Atunci când Duhul lui Dumnezeu trezește conștiința și convinge de păcat, Satana sugerează participarea la exerciții vocale sau școli de canto, care, fiind conduse într-o manieră ușuratică, neserioasă, rezultă în alungarea seriozității și stingerea oricărei dorințe după Duhul lui Dumnezeu. Astfel, ușa inimii, care era gata să fie deschisă lui Isus, este închisă și baricadată cu mândrie și încăpățănare, în multe cazuri fără să mai fie deschise vreodată.

Prin ispitele participării la aceste exerciții de canto, mulți care fuseseră odată în mod real convertiți la adevăr au fost conduși să se separe de Dumnezeu. Ei au ales cântul înainte de rugăciune, mergând la școli de canto în locul adunărilor religioase, până când adevărul nu mai exercită puterea lui sfințitoare asupra sufletului lor. Un astfel de cânt este o ofensă adusă lui Dumnezeu. (**Review and Herald**, 24 iulie 1883)

[N.T. Se pare că nu educarea și dezvoltarea vocii prin exerciții de canto era problema în sine, deoarece pledează în citatele de mai jos pentru educarea vocii, ci felul cum erau conduse, cu lipsă de seriozitate și practicate în mod excesiv, înlocuind timpul de rugăciune sau adunările religioase. O chestiune de priorități și manieră de abordare.]

3.4 Cântarea—parte din închinare

Un act de închinare ca și rugăciunea

Cântul, ca parte a serviciului religios, este la fel de mult un act de închinare ca și rugăciunea. Inima trebuie să simtă spiritul cântării, pentru a-i da expresia corectă. (**Patriarhi și Profeți**, p. 594)

Însemnătatea cuvintelor în cântări

Ca parte a serviciului religios, cântul este la fel de mult un act de închinare ca și rugăciunea. Într-adevăr, multe dintre cântări sunt rugăciuni. Atunci când copilul e învățat să-și dea seama de aceasta, el se va gândi mai mult la însemnătatea cuvintelor pe care le cântă și va fi mai impresionat de puterea lor. (**Educație**, p. 168)

Pregătirea pentru biserica de sus

Dumnezeu este mare și sfânt; iar pentru sufletul umil și credincios, casa Lui de pe pământ, locul în care poporul Său se întâlnește pentru a se închina, este ca și poarta cerului. Cântarea de laudă, cuvintele rostite de slujitorii lui Hristos, sunt mijloacele desemnate de Dumnezeu pentru a pregăti un popor pentru biserica de sus, pentru acea închinare mai elevată. (**The Youth's Instructor**, 8 octombrie 1896)

Îngeri în mijlocul bisericii noastre

Trebuie ca toți să ținem minte că în fiecare adunare de jos a sfinților sunt prezenți îngeri ai lui Dumnezeu, ascultând mărturiile, cântările și rugăciunile prezentate. Să ne aducem aminte că laudele noastre sunt completate de corurile de sus ale cetelor îngerești. (**Testimonies for the Church**, vol. 6, p. 367)

Subiectul fiecărei cântări

Știința mântuirii trebuie să fie tema fiecărei predici, subiectul fiecărei cântări. Lăsați-o să se reverse în fiecare rugăciune! (**Evangelism**, p. 502)

Cântați cu duhul și cu mintea

Răul unei închinări de formă nu poate fi descris în termeni suficient de puternici, în același timp nici un cuvânt nu poate exprima în mod corespunzător profunda binecuvântare a unei închinări autentice. Când ființele omenești cântă cu duhul și cu mintea, muzicienii cerești se alătură cântării lor de mulțumire. Acela care a revărsat peste noi toți darurile care ne permit să fim împreună lucrători cu Dumnezeu, așteaptă ca slujitorii Săi să-și cultive vocile în așa fel încât să poată vorbi și cânta într-o manieră care să fie pe înțelesul tuturor. Nu de cântat tare e nevoie, ci de o intonație clară, pronunție corectă și rostire distinctă. Să ne luăm toți timp de a cultiva vocea în așa fel încât lauda lui Dumnezeu să poată fi cântată cu un timbru clar, catifelat, nu cu duritate și stridență care deranjează urechea. Abilitatea de a cânta este darul lui Dumnezeu; lăsați-l să fie folosit spre lauda Lui! (*Testimonies for the Church*, vol. 9, p. 143, 144)

Frumusețea cântului nu este totul

Mulți cântă cântece frumoase în adunări, [cu texte] referitoare la ceea ce vor face și ce intenționează să facă; dar unii nu fac acele lucruri [despre care cântă]; ei nu cântă cu duhul și cu mintea. Așa că unii nu beneficiază de ceea ce citesc în Cuvântul lui Dumnezeu, fiindcă ei nu le aplică în viața lor proprie; nu le practică. (*Evangelism*, p. 508)

Imnuri adecvate ocaziei

Aceia care includ cântarea ca parte din serviciul divin ar trebui să selecteze imnuri cu muzică potrivită pentru ocazia respectivă, nu cântări ca de înmormântare, ci melodii vesele, dar în același timp solemne. Vocea poate și ar trebui să fie modulată, inmuiată și supusă. (*Evangelism*, p. 508)

Imnuri cu comunitatea (de congregație, congregaționale)

O altă problemă căreia ar trebui să i se dea atenție, la sărbătoarea corturilor cât și în alte ocazii, este aceea a cântului. Slujbașul nu trebuie să programeze și să anunțe cântările decât atunci când mai întâi a constatat că ele sunt cunoscute aceluia care le cântă. Ar trebui aleasă o persoană potrivită care să preia această responsabilitate și ar trebui să fie datoriu lui/ei să facă totul ca acele cântări selectate să poată fi cântate cu duhul și cu mintea. Cântul este parte din închinarea către Dumnezeu, dar cum uneori se dă rasol, nu face cinste adevărului și nici nu aduce onoare lui Dumnezeu. Ar trebui să existe organizare și ordine în această ramură, precum și în orice alt aspect al lucrării Domnului. Organizați o grupă dintre cei mai buni cântăreți, ale căror voci sunt în stare să conducă adunarea și apoi lăsați pe toți cei care doresc, să li se alăture. Aceia care cântă ar trebui facă un efort să se armonizeze; ei trebuie să dedice un timp pentru a repeta, ca să folosească acest talent spre slava lui Dumnezeu. (*Review and Herald*, 24 iulie 1883)

traducere de Gabriel Dumitrescu

Capitolul 4. Între performanța elitistă și închinare

Pornind de la spațiul muzical sacru în care se desfășoară activitățile muzicale putem distinge două tipuri de activități: liturgice și programe speciale muzicale (concerte, programe de copii și tineret, festivaluri și activități muzicale în afara bisericii). În cadrul programelor liturgice se încadrează strict activitățile muzicale care răspund nevoilor de organizare a serviciilor divine și a Școlii de Sabat. Există unele biserici în care înaintea începerii programelor religioase se practică cântarea comună și învățarea de noi imnuri, corale și cântări religioase. Și aceste momente fac parte din liturgia bisericii în care participă întreaga comunitate. Un loc important îl au programele evanghelistice (care nu fac parte din programele liturgice) unde muzica are un rol important în găsirea celor mai potrivite mijloace de comuniune cu credincioșii din alte biserici, în care cântarea trebuie să fie cât mai apropiată și dacă se poate, chiar să se identifice cu cântarea credincioșilor creștini invitați.

În tot acest ansamblu, rolul muzicienilor este extrem de important. Ei trebuie să colaboreze cu organizatorii serviciilor divine, cu cei care alcătuiesc programele muzicale, indiferent de forma lor și cu evangheliștii care au un mesaj special pentru creștinii din alte religii sau chiar pentru diferite categorii de credincioși din bisericile noastre.

Trebuie să distingem aici două categorii de muzicieni: muzicienii amatori și muzicienii profesioniști, înțelegând prin cea de a doua categorie pe aceia care au ca profesie muzica sau au o educație muzicală înaltă și care le dă dreptul să se numească așa. Desigur diferența între cele două categorii de muzicieni nu este una care să facă un prilej de dispută și de impunere prin forță a unei anumite stări de lucru, ci ea trebuie să fie una de frățietate, colaborare și respect reciproc. Totuși în fața argumentelor unui profesionist muzicianul amator trebuie să ia aminte, să se supună și să aprecieze educația celui dintâi. De multe ori conflictele sunt false și ele pornesc de la cerința de performanță a muzicienilor profesioniști la care se interpune o stare de nemulțumire în care un cor sau o formație muzicală de amatori (așa cum sunt majoritatea în bisericile noastre) este suprasolicitată la repetiții prelungite și unde dorința de performanță a dirijorului este obositoare și exagerată.

Ce este de făcut ? Să cobori ștacheta nu este bine, să o pui prea sus este la fel de rău. Unde este mijlocul și până unde ar trebui să meargă „toleranța” creștină.

În ultimii ani, aceste stări de lucruri au dus la situații în care un cor de amatori a devenit profesionist (prin educație și performanța repetițiilor) sau un cor de amatori a fost împărțit într-o formație de profesioniști și una de amatori, între care în mod firesc (cu mici excepții) s-a creat un fals conflict. Mai apoi, când formațiile de elită, datorită unor conjuncturi normale, nu au mai activat în biserici, comunitatea a rămas fără cor (de copii, tineret sau adulți). Orchestre de mare prestigiu au dispărut și biserica a rămas fără formații muzicale.

Există și reversul în care un cor sau o orchestră în contactul mai dur cu un dirijor exigent a marginalizat dirijorul profesionist și a făcut apel la un dirijor amator, mai puțin priceput, dar care a fost acceptat de muzicienii amatori. O asemenea stare este cea mai gravă, frustrantă și care poate produce multă suferință în bisericile noastre. Au fost cazuri în care muzicieni de mare performanță nu au mai dorit să vină la biserică, s-au marginalizat și au avut o stare conflictuală permanentă cu propria lor biserică. Comitetele au avut mult de lucru în a aplana asemenea situații iar rezolvările nu au dat niciodată satisfacție celor în cauză.

Revin la întrebarea, oarecum retorică: ce este de făcut? Cine este vinovatul și cine trebuie să cedeze. Pastorul sau dirijorul, comitetul sau formația muzicală, corul sau bucuria de a avea pace și liniște în biserică ta.

Cred că aici nu mai este vorba despre muzică, ci despre viețuire creștină. Respectul reciproc, recunoșterea calităților, dorința de mai bine sunt deziderate pe care le urmărim fiecare dintre noi.

Rolul comitetelor muzicale este tocmai acela de a găsi mijloacele prin care asemenea conflicte să fie depășite, în care dirijorul și pastorul să se roage pentru bunul mers al lucrării muzicale din fiecare biserică.

Am afirmat că aceste conflicte sunt conflicte false. De ce? Pentru că ele se nasc din lipsa dialogului, din incapacitatea de a discuta și a găsi cele mai potrivite mijloace de colaborare, din dorința de afirmare profesională în care ștacheta este pusă prea sus în dorința de a realiza un repertoriu inabordabil cu o formație de amatori.

Cu toate acestea, cred că muzica în biserică trebuie să fie întotdeauna de cea mai bună calitate. Ca să fiu bine înțeles am să dau un exemplu concludent. Într-o biserică unde existau trei organiști s-a creat un conflict între cel care era absolvent de liceu de muzică și o organistă cu ștate vechi în această funcție, dar cu o pregătire muzicală ceva mai modestă. Uneori organista cânta note false, acompaniamentul lăsa de dorit, dar totdeauna muzica ei era însuflețită de un avânt tineresc în care chiar și cu notele false reușea să conducă biserica în cântarea comună. La un moment dat, organistul mai bine pregătit a fost foarte deranjat de „falseturile” organistei și a abordat-o cu un ton ceva mai ridicat, din dorința de a fi foarte ferm pe poziție. Conflictul era deja provocat. Cauza nu era dorința de performanță, ci modul de abordare a unei situații, chiar a unei lipse de respect reciproc. Desigur amândoi au realizat situația și sora noastră a acceptat să facă ore de acompaniament cu cel care era mai bine pregătit, iar acesta a înțeles că performanțele distinsei doamne erau limitate datorită vârstei și capacităților ei de asimilare a unor noi cunoștințe. A fost un caz fericit, dar să recunoștem sincer asemenea situații sunt dese și uneori produc conflicte ireconciliabile, chiar plecarea din biserică și pierderea credinței.

Oare era muzica vinovată? Desigur nu. Vina era în credințioșia pe care ne-o cere Dumnezeu, în respectul și dragoastea pentru aproapele nostru.

Biserica nu trebuie să devină arena unor asemenea situații conflictuale în care performanța nu mai devine un suport al închinării sau în care delăsarea își face un loc meritat și muzica devine o jertfă bolnavă.

Însă trebuie să știm ca o minimă performanță implică și un număr minim de repetiții, indiferent de formațiile muzicale. Ele trebuie să fie întâlniri dedicate exclusiv unui scop. Acela de a ajunge la o calitate cât mai bună în interpretare. Aici nu este vorba de elitism sau performanță a unor profesioniști, ci mai degrabă mă refer la calitatea cea mai înaltă la care poate ajunge o formație muzicală în a lăuda pe Dumnezeu. Un rol important în acest demers îl au cei care au o pregătire profesională adecvată și care știu cum anume să lucreze cu o formație muzicală pentru a atinge o calitate cât mai bună. A marginaliza profesorii de muzică sau muzicienii cu studii în domeniu este o mare greșală. Uneori din diferite motive, care nu țin de cor, formație sau orchestră sunt aleși tineri fără experiență sau soțiiile unor pastori care cred că ar trebui să învețe mai întâi cum anume să dirijeze și mai apoi să fie așezate în fața corului, în detrimentul unor creștini adevărați care au ani mulți de experiență și sunt oameni de performanță muzicală uneori chiar internațională.

Dar la fel de bine cred că fiecare doritor de a face muzică își poate găsi locul cel mai potrivit, cu o condiție: să învețe, să fie credincios și mai ales să vrea să lucreze pentru o

cauză atât de înaltă cum este muzica în biserică. Iată de ce vă încurajez să studiați muzica, rolul ei în cântarea comună, istoria coralului și a imnului religios și de ce nu să fiți promotorii unei muzici de înaltă performanță.

Eu cred că există loc pentru fiecare. Cred că este necesară o calitate a performanței realistă și nu conflictuală, în care muzicienii amatori sau profesioniști sunt apreciați și în care cântarea reflectă bucuria întâlnirii, reflectă lauda la adresa lui Dumnezeu, speranța unui cântec mai bun, perfect și de o performanță uimitoare în care îngerii împreună cu noi cei mântuiți, vom înălța imnuri în marele cor al veșnicilor.

de Felician Roșca

Bibliografie

1. Geantă Cezar, *Redescoperirea și reevaluarea muzicii religioase clasice* (studiu apărut în „Aduți aminte”), Aachen – 1997;
2. Bach, Johann Sebastian *Mehrtimmige Choräle*, Herausgegeben von Ludwig Erk und Friedrich Smed, Edition Peters, Leipzig, Nr.4264h;
3. Bach, Johann Sebastian, *Organ-Chorales from the Rudorff Collection*, Herausgegeben von Franz Haslböck, Neumeister at Yale University – 1985;
4. Christa Reich, *Geistliches Wunderhorn, Grosse deutsche Kirchenlieder*, Verlag C. H. Beck, München, ISBN 3- 406 48094-2;
5. Dezideriu Faluveghi, *Ciripit de pășărele*, Editura Card, București – 2004 ;
6. Dom Jean Claire, Abbaye St. Pere de Solesmes *Les plus ancienne mélodies des hymnes liturgiques. Musiques / Ecritures, Histoire, Humanisme et Hymnologie*, Editura L`Université de Paris-Sorbonne, ISBN 2-84050-080-9, Paris – 1997;
7. Dorin Șcheul, *Lăudați pe Domnul*, Editura Santen, Suceava – 2007;
8. *Evangelische gesangbuch*, Editura Bisericii Evanghelice, Sibiu – 1974;
9. *Gesangbuch der Evangelisch-reformierten Kirchen der deutschsprachigen Schweiz*, Reinhard Verlag, ISBN 3-7245-0990-1 – 1999;
10. Herman Vasile, *Originea și dezvoltarea formelor muzicale*, Editura Muzicală, București – 1982;
11. Hugo Goldschmidt, *Estetica muzicală a sec. XVIII* – 1915;
12. *Imnuri Creștine*, Editura Viață și sănătate, București – 2006;
13. *Lăudați pe Domnul*, Editura George Tofan, Suceava – 2007;
14. Lyon James, *Cahiers d'Himnologie* (manuscris în posesia autorului) Piffond – 2000-2002;
15. Markus Jenny, *Luther, Zwingli, Calvin in ihren liedern*, Theologischer Verlag, Zürich – 1983;
16. *Pe drumurile credinței*, Editura cultului creștin după evanghelie, București – 2004;
17. Randell Keith, *Luther și reforma în Germania*, Editura All, București;
18. Roșca Năstăsescu Beniamin, *Imnologia pentru copii și educația pentru valori* (Studii de imnologie), Editura Universității de Vest, Timișoara – 2004;
19. Geantă Cezar, *Teologia imnului* (Studii de imnologie), Editura Universității de Vest, Timișoara – 2006;
20. Memete Pavel, *Elemente de analiză teologică în imnologia adventistă contemporană* (Studii de imnologie), Universității de Vest, Timișoara – 2004;

21. Diaconescu Mircea Valeriu, **Valorificarea contemporană a unor imnuri millerite din sec XIX-lea** (manuscris), Timișoara – 2006;
22. Weber Edith, **La recherche Himnologique**, Editura Beauchesne, ISBN. 2-7010-1416-6, Paris – 2001;
23. Weber Edith, **Le cantus firmus "Ein feste Burg ist unser Gott; associati-on d`idée multiples du XVI au XX siecle. Itinéraires du cantus firmus, vol. IV. De l`Eglise à la sale de Concerts**, Editura Université de Paris-Sorbone, Paris – 2001;
24. White G. Ellen, **Tragedia Veacurilor**, Editura Viață și Sănătate, București – 1992.

Capitolul 5. Principii practice pentru selectarea valori muzicale¹

Moto: „Dumnezeul păcii să vă sfințească El Însuși pe deplin; și Duhul vostru, sufletul vostru și trupul vostru, să fie păzite întregi, fără prihană, la venirea Domnului nostru Isus Hristos”
(1Tesaloniceni 5:23).

Din textul biblic ales ca moto, înțelegem că omul are o alcătuire trihotomică, spre deosebire de celelalte mamifere care sunt dihotomice: trup, suflet. Ființa umană nu este doar materie, ci și afectivitate și spiritualitate. Corpul omenesc este numai partea vizibilă a personalității sale; adevăratul „eu” este ascuns privirii fizice, pentru că emoțiile și gândirea sunt o lume secretă, intimă, care trăiește într-un alt spațiu decât cel tridimensional, adică, în transcendent.

Domnu Isus, Hristos, Creatorul și Mântuitorul acestei minunate mașinării, spunea la un moment dat: „Împărăția lui Dumnezeu este înlăuntrul vostru” (Luca 17:21). Ceea ce este valabil și pentru alternativa împărăția lui Satana este înlăuntrul vostru. Totul depinde de sursa la care omul ascuns al inimii este conectat, adică, de hrana spirituală pe care o primim și de stăpânul pe care l-am ales.

Dacă filozofii greci din antichitate își reprezentau ființa umană după un model dihotomic trup-suflet, Biblia, Cuvântul Celui ce a creat această făptură „așa de minunată” (Psalmi 139:14), ne prezintă un model ontologic complet „după chipul lui Dumnezeu” (Geneza 1:27): trup, suflet, duh.

Concepția păgână vedea în om un suflet nemuritor, încarcerat într-un trup perisabil, ținut captiv până la „desprindere”, în momentul morții fizice, după care, acesta își ia avânt spre sferele cerești. Biblia ne învață că sufletul este muritor ca și corpul, ca și spiritul (duhul); că aceste trei elemente se întregesc, sunt inseparabile și se influențează reciproc și se interpătrund, alcătuind o singură entitate.

Ce este sufletul? Sufletul este centrul emoțiilor, al afectivității, al simțămintelor necontrolate de rațiune, al subconștientului (Rudolf Steiner). Text biblic: „Sufletul Meu este cuprins de o întristare de moarte” (Matei 26:38).

Ce este Duhul sau spiritul? Duhul este centrul rațiunii, al voinței, al imaginației, al creativității, al abstractizării, al conștiinței de sine, al comunicării prin limbaj emoțional. Are sediul în creier.

Așadar, corpul (gr.: *soma*) este suportul material constituit din minerale, organizate anatomic și funcțional după legi bio-chimice. Sufletul este centrul afectivității și al subconștientului, iar duhul este partea conștientă (rațiune, conștiință de sine, creativitate, comunicare cu Dumnezeu).

Printre filozofii și psihiatrii moderni, care susțin alcătuirea trihotomică a ființei umane, amintim pe cei mai proeminenți: Sigismund Freud și Rudolf Steiner. Texte biblice:

¹ Valorile muzicii sacre corale, instrumentale, simfonice, vocal-simfonice. Text biblic: „Cine cunoaște lucrurile omului afară de duhul omului care este în el.” (1Corinteni 2:11)

Luca 11:5 (trei pâini), Matei 13:33 (aluat din trei măsuri de făină), Matei 12:37 Să iubești pe Domnul cu: 1 – toată inima, 2 – cu tot sufletul și 3- cu tot cugetul. Toate aceste texte biblice prezintă aspectul trihotomic al ființei umane, sugerând nevoia hrănirii specifice fiecărei părți constitutive, bine știind că ele se influențează reciproc și ca alcatuiesc un tot inseparabil. Din textul de la Luca 11:5 putem deduce faptul că prin cele trei pâini se are în vedere cele trei compartimente ale ființei umane: trup, suflet, spirit, deoarece interpretând simplist, o singură pâine ar fi fost de ajuns doar pentru hrănirea trupului. Ideea trihotomiei din aceste texte reiese mai ales dacă le coroborăm cu Matei 12:37 (Cu toată inima, cu tot sufletul, cu tot cugetul).

Aluatul care dospește toată plămădeala (cele trei măsuri de făină, reprezintă Evanghelia unui Dumnezeu care modelează și transformă cele trei componente ale ființei umane: corp, suflet, duh. Același efect modelator îl are și celălalt „aluat” numit în Biblie „aluatul fariseilor”, numai că în sens contrar.

Aluatul divin pe care Cerul l-a oferit omenirii pentru a reface chipul lui Dumnezeu în om are două ingrediente: Cuvântul sacru (Biblia) și muzica sacră. Aceste două elemente sunt mijloacele prin care Duhul Sfânt realizează nașterea din nou, un proces îndelungat, despre care Domnul Isus îi vorbea lui Nicodim în Evanghelia lui Ioan 3.

Muzica a însoțit actul creației „când stelele dimineții izbucneau în cântări de bucurie și când toți fiii lui Dumnezeu scoteau scrigăte de veselie” (Iov 38:7). Aceeași muzică însoțește și actul de re-creare al omului de la răzvrătirea la sfintire (Luca 15:25). Muzica are un rol major în activitatea lui Dumnezeu de creare a lumilor din Univers și de re-creare a lumii noastre pierdute în păcat.

A face din muzică un divertisment (e vorba de muzica lui Dumnezeu), o petrecere ușuratică, un factor de distracție a firii păcătoase, înseamnă a o declassa, a-i perverti menirea, a-i nega rolul important pentru care ne-a fost dată de Dumnezeu prin aleșii Săi, în vederea înnobilarii și apropierii de El.

Din păcate, cei mai mulți oameni tratează muzica sacră ca pe un fenomen acustic comun, cu unele virtuți estetice, care să mângâie auzul, care crează o ambianță de confort psihic, ori care să alunge tăcerea și plictiseala. Foarte puțini sunt aceia care înțeleg muzica, prin limbajul ei sublim, ca o hrană a sufletului și ca un act al închinării.

Când regele Saxoniei, August al III-lea, l-a solicitat într-o ocazie să-i interpreteze lucrarea ce-i fusese dedicată de către un organist francez (Marchand), Johann Sebastian Bach a analizat-o mai întâi cu privirea, după care s-a adresat regelui, astfel: „*Majestate! Marfă de calitate aceasta, nu cânt... Muzica este o artă frumoasă, nobilă, un dar al Domnului, care nu ne este dat pentru astfel de diletantisme. Sunt pe deplin conștient și știu să mă închin lui Dumnezeu prin arta mea. Și precum niciunui slujitor al Domnului nu-i este îngăduit să se transforme într-un măscărici, Sebastian Bach e cel din urmă care s-o facă.*”

Marile spirite prin care Dumnezeu ne-a trimis darul Său minunat, numit Muzica, au fost conștiente de menirea lor în această lume. Dincolo de slăbiciunile și defectele omenești, ei au avut un ideal pentru care au luptat, pentru care au suferit nedreptăți. Acest ideal a fost pentru ei revelarea Frumosului transcendent, preamărirea lui Dumnezeu și înnobilaria sufletelor ascultătorilor. Acest ideal nu corespundea totdeauna cu preferințele publicului, cu gusturile populare, fapt ce le-a adus ostilități, renegări, umilințe, acela care au rămas neclintiți, pe poziția lor. Au fost și unii care au făcut compromis de dragul celebrității ieftine și al confortului material, dar nu au rămas în această stare duplicitară până la sfârșit.

Toți marii maeștri ai muzicii universale au recunoscut în final, că adevărata artă trebuie să fie pusă în slujba lui Dumnezeu și a semenilor. J. S. Bach scria în lucrarea sa *Basul*

cifrat: „Ca în cazul oricărei muzici, asemenea și scopul basului cifrat să fie, <<slava lui Dumnezeu și renașterea spiritului>>”. Unde nu se ia în considerație aceasta, acolo nu putem vorbi despre muzică, ci doar despre țipete și flașnetărie drăcească” (trd. Wilhelm Moldovan), iar G. Fr. Händel, cu ocazia primei audiții a Oratorului său „Mesia”, a declarat: „Nu am vrut să-mi distrez ascultătorii, am vrut să-i fac mai buni.”

Din moto-ul acestui capitol observăm că Dumnezeuul păcii este Cel care sfințește atât duhul cât și sufletul, dar și trupul. El însă, nu face acest lucru fără colaborarea noastră. Omul își are partea lui în procesul sfințirii (să vrea și să cunoască, să învețe) prin a face o bună selectare a valorilor în materie de hrană pentru trup, suflet și spirit.

Dacă alimentele curate pentru corp, prezentate în Leviticul 11, sunt ușor de deosebit, hrana sufletească și cea spirituală prezintă mari dificultăți în alegere când nu se cunosc criteriile de selectare. Aici este un domeniu abstract cu multe subtilități, contrafaceri, tentații aproape imposibil de evitat, dacă ne lipsește cunoștința specifică în domeniu.

Muzica este o hrană subtilă cu efecte uriașe asupra sufletului și duhului. Ea poate deveni o binecuvântare sau un blestem dacă nu deosebim calitatea ei intrinsecă, alcătuirea ei și implicit, izvorul de unde provine. Chiar și muzica provenită din izvoare binecuvântate, dacă este rău folosită, poate avea urmări nefaste.

Se pune întrebarea: care este puterea muzicii și în ce constă această putere?

Mai înainte de a încerca să formulăm un răspuns este necesar să observăm că activitatea spiritului și a sufletului constă în gândire și în simțire (afectivitate). Aceste două fenomene psihice sunt cele mai vulnerabile la efectele muzicii. Puterea muzicii nu constă în ea însăși, ca o energie exterioară, ci în trezirea și amplificarea unor energii latente, interioare.

Efectele muzicii nu sunt determinate de vibrațiile ei, ci de răspunsul psihic la aceste vibrații. Bunăoară dacă spiritul este hrănit cu gânduri pozitive și impregnat cu crezuri, convingeri din spectrul iubirii divine, muzica amplifică această filozofie existentă în creier, nu aduce alta din exterior. În cazul religiei, muzica sacră potențează Cuvântul Evangheliei cântat sau acompaniat, fixând acest Cuvânt în memoria afectivă mai adânc și mai trainic, decât ar face-o memoria mecanică.

Faptul că muzica cea mai curată nu poate schimba filosofia unui om, ci doar o poate stimula, declanșând și amplificând energii și convingeri preexistente în suflet și în spirit, se poate constata empiric.

Se știe că personajele sinistre din preajma lui Hitler, marii criminali de război erau mari iubitori și consumatori de muzică clasică. Numai simpla audiere a acelei binecuvântate muzici, nu le-a fost de nici un folos, câtă vreme în mintea și în sufletul lor erau fixate convingeri rasiale și idei criminale. Unii au tras concluzia că muzica clasică a creat astfel de monștri, fapt ce a dus la proliferarea muzicii ușoare, după al doilea război mondial. Este adevărat că muzica inspirată de Dumnezeu poate primeni gândirea și sentimentele omului, dar acest lucru se poate întâmpla numai cu o condiție: să fie îndepărtate toate barierele psihologice ridicate de mândrie, ură, egoism și tot felul de prejudecăți. Biblia ne arată cum împăratul Saul nu s-a mai simțit ușurat de muzica lui David din momentul în care gelozia a pus stăpânire pe inima lui și căuta să-l omoare.

Cum acționează muzica asupra psihicului uman? Vibrațiile sunetelor muzicale pătrund prin organul auzului în hipotalamus, acolo unde se află „tabloul de comanda” al sentimentelor.

Odata generate sentimentele de bucurie, de exemplu, de frumos, de înălțare sufletească, de recunoștință, de solemnitate, etc. acestea capătă imediat contur când ajung la etajul superior, în spirit și se transformă în imagini, cum ar fi: peisaje din natură, din lumi nepământene, de închinare înaintea tronului Celui veșnic, evocări de persoane, de amintiri fericite, etc. Alte sentimente se pot transforma la nivelul conștientului în cugetări nobile, cum ar fi: idealuri de neprihănire, gânduri de iertare, de împăcare, de bunătate, de regret sau de iubire sfântă, etc.

Muzica superioară are și o latură intelectuală, în alcătuirea și manifestarea ei sonoră. Prin aceasta se înțelege modul analitic de receptare a mesajului ei. Ascultătorul avizat nu ascultă în mod pasiv retorica lucrării respective în desfășurarea ei temporală, ci analizează „din mers” mijloacele de expresie, efectele armonice, timbrale, arhitecturale, potrivirea accentului tonic cu cel ritmic (în cazul muzicii vocale sau corale), etc. Această analiză la nivel intelectual influențează în bine imaginea de ansamblu la nivel afectiv, iar starea de bine a întregului organism fizic prin curenți pozitivi îmbunătățind circulația sângelui, puls, tensiune, funcționarea glandelor cu secreție internă, ritmurile cerebrale, ș.a., aducând o senzație de confort general.

Care sunt mijloacele de expresie ale muzicii și cum colaborează acestea în cadrul discursului muzical?

Prin „mijloace de expresie” se înțelege totalitatea elementelor prin care se exprima fenomenul muzical, în cadrul operei de artă. Acestea sunt: melodia, ritmul, metrica, armonia, polifonia, orchestrația, dinamica, forma, textul literar (în cazul muzicii vocale și corale). Dintre toate aceste repere, cele mai importante sunt melodia, ritmul și armonia, deoarece prin ele se realizează caracterul unei muzici. Celelalte elemente de expresie ajută doar la afirmarea caracterului respectiv.

Insuși Platon, în lucrarea sa *Republica*, spunea că dintre toate mijloacele de exprimare muzicală, ritmul și armonia pătrund cel mai adânc în ființa umană. Este interesant că el pune pe primul plan ca importanță ritmul. Prin armonie, grecii înțelegeau melodia. Armonia, în accepțiunea de azi, a apărut ca știință abia în secolul al XVIII-lea. Grecii nu cântau pe mai multe voci diferite și nici alte popoare nu cunoșteau tehnica polifoniei sau a armoniei.

5.1 Ritmul muzical

Se spune că la început a fost ritmul.

„Ritmul este cea mai timpurie manifestare a elementelor muzicii. De fapt, omul primitiv nu manifesta ceva mai mult în muzică, decât ritm” (Oscar Thomson, *The Internațional Cyclopedia of Music and Musicians*, New York, 1958)².

„Muzica este legată indisolubil de dans. Principalul element al muzicii arhaice este ritmul” (Richard Wallascheek, *Primitive Music*)².

„Instrumentele de percuție reprezintă cel mai vechi tip de instrumente muzicale. A fost suficient ca omul primitiv să folosească bucăți de lemn pentru a spori sonoritatea bățailor din palme, iar în timpul dansului să utilizeze o scândură sau un scut de lemn și iată că a apărut cel mai rudimentar instrument muzical” (R. I. Gruber, *Istoria Muzicii Universale*)².

² Citat publicat în lucrarea prof. univ. dr. h. Victor Giuleanu, *Ritmul muzical*, vol. II..

Între opiniile acestor savanți și opiniile Cărții Sfinte este o diferență totală. Concepția potrivit căreia societatea umană a evoluat de la sălbăticie la civilizație, de tip urban cu mijloace de producție din ce în ce mai sofisticate, este tributară filosofiei evoluționiste.

Biblia ni-l prezintă pe primul instrumentist muzical cu numele de Iubal, un urmaș al lui Cain, supranumit „tatăl celor ce cântă cu alăuta și cavatul” (Geneza 4:21). Deci, Iubal nu era un percuționist, ci un melodist, întrucât alăuta și cavatul sunt instrumente melodice. Acest document biblic, vrednic de crezare pune melodia înaintea ritmului, contrazicând părerea generală, a specialiștilor în istoria muzicii universale.

După Biblie, omul a apărut pe lume ca o ființă desăvârșită, nu primitivă, animalică, asemenea unor membri ai triburilor sălbatice care se mai descoperă și azi în locurile greu accesibile din junglă. Creatorul a realizat prin demersul Său demiurgic, o capodoperă cu care și-a încheiat săptămâna creației; un reprezentant al autorității Sale peste întreaga creație, dotat cu cele mai alese virtuți și daruri, inclusiv cu darul muzicii divine.

Prin căderea în păcat s-a instaurat involuția omenirii, nicidecum evoluția sa, în ce privește capacitățile sale fizice și intelectuale. Este adevărat că din punct de vedere tehnologic, există o evoluție evidentă în desfășurarea istoriei umanității și implicit a dezvoltării instrumentației muzicale, dar omul edenic, posedea cel mai perfect instrument de cântat (vocea sa), iar melodiile învățate de la îngerii erau mult mai măiestre și mai înălțătoare decât creațiile de mai târziu ale marilor compozitori clasici.

Modelul evoluționist de la primitivism la civilizația modernă este valabil doar pentru grupuri etnice izolate geografic, cum sunt triburile Weda din Ceylon, care la începuturile secolului XX, trăiau încă în semisălbăticie, hrănindu-se cu vânat, miere sălbatică și cu fructele copacilor, De asemenea cum e cazul unor cataclisme de mari proporții (potopul de pe vremea lui Noe, când urmașii îndepărtați ai acestuia au pornit iarăși de la peșteră la o viață socială organizată). Totdeauna a existat și o generație de oameni care a purtat cunoștința de Dumnezeu neîntrerupt fără să decadă în sălbăticie.

Revenind la ritmul muzical, putem afirma pe baza referințelor biblice, că acesta nu a avut un rol principal sau dominant în muzica edenică sau postedenică, cel puțin până la Iubal. Rolul principal era deținut de melodie, ritmul ajutând la organizarea sunetelor, dând expresivitate și claritate melodiei și cuvintelor însoțitoare.

Acesta a fost și a rămas rolul ritmului în muzica inspirată de Dumnezeu. Marile capodopere nu se impun prin ritm, ci prin melodie, armonie, orchestrație. Ritmul este un element ordonator și susținător al mesajului transmis prin melodie și armonie, polifonie.

Dar ce este ritmul muzical? Cea mai simplă definiție este aceea din manualele școlare: „o succesiune de durate a sunetelor”. Dacă pătrundem însă, în problematica funcției ritmului, vom constata că ritmul înseamnă energie, simetrie, ori asimetrie după caz, sunete accentuate sau neaccentuate, timpi, contratimpi, sincope, etc.

Deși nu există o definiție completă a ritmului muzical, unanim acceptată de teoreticieni, putem totuși să observăm efectele lui benefice ori malefice, prin felul în care este utilizat în practica muzicală.

Muzica populațiilor primitive este dominată de ritm. De fapt, așa zisa muzică practică de unele triburi se reduce, aproape doar la ritm. Nedispunând de instrumente melodice, acești „instrumentiști” au dezvoltat doar ritmul, ca o compensație a lipsei melodiei. Ritmul executat la instrumente rudimentare de percuție slujește la dansuri ritualice, la magie, la comunicarea cu spiritele, la muncă, la joc, la evenimentele familiale, la închinare, la întreceri, la lupte, la diferite inițieri care au efect hipnotic asupra participanților, etc.

Expunerea pe durate mai mari de timp, duce la stări de extaz, de posedare demonică, la un comportament necontrolat și la acte de cruzime, asemănătoare celor observate la marile concerte de rock (P. Hammel, **Creștinul și muzica lui**).

Ritmul, prin exagerarea lui până la dominare absolută, tiranică, grație amplificării electronice, poate deveni un pericol pentru duh, suflet și corp datorită forței sale de manipulare a ritmurilor biologice, stimulând chiar și secreția hormonală.

Participanții la astfel de evenimente se comportă ca posedați de forțe demonice, scot strigăte necontrolate în delir general, se agită și recurg la acte de vandalism (cazuri semnalate de presă, petrecute mai ales în SUA).

Pe drept cuvânt, Platon declara că ritmul pătrunde cel mai adânc în suflet și odată cu ritmul (un veritabil vehicul) pătrunde și Satana, care a inspirat astfel de „creații artistice”.

Odată ajunși în acest punct este momentul să precizăm că ritmul muzical poate avea mai multe forme de manifestare în cadrul aceleiași lucrări. Există piese muzicale în care compozitorul utilizează ritmuri complementare³ în țesătura armonică sau polifonică (mai ales), poliritmiile⁴ și polimetriile⁵.

De asemenea, între vocea solistă și acompaniamentul orchestral sau pianistic (liduri, arii de concert) se foloseau contraste ritmice, pauze, sincope, contratimpi etc. Toate acestea având ca scop evitarea monotoniei, diversificarea exprimării mesajului muzical. Se înțelege că în astfel de situații rolul ritmului este unul pozitiv, îmbogățind paleta expresivă și evitând schematismul metric.

Dacă ritmurile complementare, poliritmiile și polimetriile sunt mijloace artistice dintre cele mai utile și mai benefice în exprimarea diversității de idei și sentimente, în cadrul muzicii savante, nu tot așa stau lucrurile în cazul muzicii de divertisment, mai ales în formele ei agresive, malefice.

Să nu uităm că și în muzică există contrariile bine-rău, adevăr-minciună, moral-imoral, sfânt-păcătos, pozitiv-negativ. Cine sunt stăpânii acestor forțe antagonice care se luptă prin toate modalitățile să câștige inimi de partea lor?. În Ezechiel 28,12-18 ni se descoperă originea răului în Univers ca fiind un „heruvim ocrotitor” (Lucifer – un muzician desăvârșit, cu prima calificare: percuționist, iar cu a doua: melodist). „*Timpanele și flautele erau în slujba ta, pregătite pentru ziua când ai fost făcut*” (Ezechiel 28:13). Înțelegem de aici că înainte de a fi creat Lucifer, Dumnezeu a construit instrumentele muzicale pe care acesta trebuia să le mânuiască. Aceste instrumente reprezintă cele două aspecte ale oricărei muzici: ritmul și melodia.

Timpanul este un instrument cu rol ritmic, iar flautul prin excelență, instrument melodic. Deși instrumentul de percuție este amintit înaintea celui melodic, nu aceasta este ordinea importanței lor în ansamblul simfonic. Ascultând concertul pentru vioară și orchestră de L. Van Beethoven vom constata că vioara – instrument melodic – domină discursul muzical. Timpanele fiind instrumente de decor, se aud din când în când, la anumite momente care necesită sublinierea. Nicidecum nu au un rol conducător, precum grupul ritmic în muzica ușoară. Același rol decorativ îl au timpanele și în cantatele lui Bach, ca și în celelalte capodopere ale muzicii universale.

³ **Ritmuri complementare** = ritmuri care se completează în cadrul unei măsurii prin diversificarea valorilor de note ce aparțin vocilor însoțitoare sopranului. De exemplu, dacă sopranul cântă doime și pătrime în măsura de ¾, alto poate cânta pătrime și doime, tenorul poate cânta pătrime cu punct – optime- pătrime – basul: doime cu punct, etc.

⁴ **Poliritmie** = suprapunere de structuri ritmice puternic contrastante. De exemplu, formule binare la sopran cu diviziuni excepționale la alto, etc.

⁵ **Polimetrie** = suprapunere de structuri ritmice, de ex vocea I este scrisă în 6/8, iar vocea a doua este scrisă în 2/4, etc.

Lucifer (actualul Satana, Împotrivorul), această somitate muzicală de notorietate metagalactică, știe cel mai bine efectele ascunse ale ritmului muzical asupra ființelor inteligente ca și asupra organismelor vii, în general. De aceea el a pervertit ritmul distorsionându-i menirea de factor ordonator, expresiv, la element dominant, acaparator, posesiv, un adevărat instrument de subjugare demonică, prin înființarea grupului ritmic și a amplificării electronice. Grupul ritmic este alcătuit din bateria de jazz mânăuită de către o singură persoană (bateristul), iar bateria la randul ei se compune: tobă mare cu pedală, tobă mică, bongos, tom-tom, și diferite talgere, la care se adaugă și chitara electrică bas. Desigur că nu orice formație rock are obligatoriu toate aceste instrumente de percuție. Fiecare percuționist își alege, dintre cele enumerate, pe acelea pe care le preferă, toba fiind obligatorie. Orgile electronice profesionale au grupul ritmic încorporat în ele prin registre sonore.

La instrumentele de percuție propriu-zise trebuie adăugată și chitara electrică – bas, deoarece aceasta are un aport major la ritmul dominant care stăpânește suveran întreaga sonoritate. Chitara bas nu are rol melodic, decât rareori, cele mai multe servicii le face ritmului, prin formulele ritmico-melodice scurte, penetrante, pe care le execută, câte una pentru fiecare piesă rock, în parte. Pe parcursul unei piese, chitara bas repetă aceeași formulă ritmico-melodică până la suprasaturație. Această formulă cu un ritm foarte pregnant, alcătuită doar din câteva sunete, repetată de zeci de ori continuu, cu amplificarea maximă și susținută de bătăile tobelor, are un efect stupefiant, năucitor, obosind psihicul și anulând orice gând ce s-ar putea înfiripa, în afara celui programat: desmășul, distracția totală fără opreliști.

Ceea ce este foarte ciudat și aparent inexplicabil este pătrunderea chitării bas și a grupului ritmic în orchestrația muzicii sacre. La început mai timid, apoi din ce în ce mai îndrăzneț, acest grup de sorginte luciferică a început să-și facă prezența tot mai mult în muzica dedicată închinării. Despre ce închinare și despre ce domn se mai poate vorbi în acest caz?

Acest „cal troian” pe care vrăjmașul a reușit să-l implanteze în Templul lui Dumnezeu (prin radio, casete, TV) are și va avea urmări dintre cele mai păgubitoare pentru spiritualitatea credincioșilor, chiar dacă textul cântat cu vocea este religios. Ceea ce rămâne în sufletul ascultătorilor nu este textul, care de multe ori nu se înțelege, ci ritmul care domină întreaga ființă și care anihilează orice urmă de solemnitate.

Primul și cel mai păgubitor efect este îndepărtarea prezenței lui Dumnezeu din preajma ascultătorilor, lăsând locul gol, unde se grăbesc să se instaleze îngerii cei răi, inspiratorii muzicii respective.

Ce urmează după acest schimb de locuri este ușor de imaginat. Creștinul idolatru care se închină plăcerilor proprii, gusturilor firești necultivate și nesfințite, schimbă fără să știe binecuvântarea muzicii sacre, pe care o refuză, cu blestemul muzicii distractive, căreia îi este rob.

Afirmația potrivit căreia muzica poate îndepărta sau invita forțele spirituale supranaturale, benefice sau malefice, după caz, nu este nici gratuită, nici simbolică. Acesta este un fapt real pe care cei cu „darul deosebirii duhurilor” (1Cor 12:10) îl simt în modul cel mai concret: dureros când asistă la atmosfera creată de o muzică inspirată de Satana și înălțător când ascultă o muzică inspirată de Dumnezeu.

Pentru cei ce nu posedă acest dar excepțional destul de rar printre muritori, recomandăm ca argument, două cazuri prezentate de Sfânta Scriptură. Primul se referă la îndepărtarea Duhului rău îngăduit de Dumnezeu, care îl chinuia pe Saul, primul rege al lui

Israel, prin muzica sacră a harpei lui David. „Și atunci când duhul cel rău de la Dumnezeu venea peste Saul, David își lua harpa și cânta cu degetele sale și Saul se răcorea și îi era mai bine și duhul cel rău se ducea de la el” (1Samuel 16:23, tr. G. Galaction).

În al doilea caz este vorba despre profetul Elisei și se referă la atragerea Duhului Sfânt inspirată de Dumnezeu. „Acum aduceți-mi un cântăreț cu arfa. Și pe când cânta cântărețul din arfă, mâna Domnului a fost peste Elisei” (2Împărați 3:15).

Din cele două exemple biblice rezultă fără echivoc o singură concluzie: prin muzica sfântă poți îndepărta duhurile rele și de asemenea poți atrage prezența Duhului lui Dumnezeu, beneficiind de inspirația Sa.

Cine știe cum era muzica aceea executată la harpă care aducea liniștea lui Saul și inspirația lui Elisei? Raspunsul îl găsim în natură: muzica liniștită, melodioasă cu un ritm natural și cu armonia bazată pe funcționalitatea tonală, așa cum o întâlnim la marii compozitori clasici, binefăcătoare organismelor vii. Ea stimulează creșterea plantelor și liniștește animalele agitate, aduce pace și bucurie în inimile oamenilor, inițiați în limbajul sunetelor muzicale, etc., pe când muzica dominată de ritmuri artificiale care amintesc de agregate în mișcare, de instalații mecanice în funcțiune, este distructivă sub toate aspectele. Duhul lui Dumnezeu nu se manifestă niciodată zgomotos și distructiv, cum se manifesta Satana și îngerii lui.

Există muzicieni cu mari pretenții în domeniu care neagă aceste realități spirituale legate de puterea muzicii. Ei susțin ca nu există muzică sfântă și păcătoasă, ori morală și imorală. Ei neagă chiar și existența lui Satana. Pentru ei, cele expuse mai sus, privitor la efectele pozitive și negative ale fenomenului muzical sunt simple speculații sau literatură de ficțiune.

Cu toate titlurile și pretenții lor academice, nu pot desființa niște realități vizibile pentru orice om cu simțul moral nepervers și liber de prejudecăți arogante. Dacă un om este orb din naștere și nu vede culorile încântătoare ale florilor nu înseamnă că acestea nu există chiar dacă nevăzătorul sceptic le-ar contesta existența.

Cel mai la îndemână argument privind forța de înrâurire a muzicii asupra mentalității și afectivității umane îl găsim în decadența morală a societății civile și bisericești sub impactul culturii americane de după anul 1989.

Pseudo-cultura care vine din Lumea Nouă, care se întinde ca o molimă invadând totul, inclusiv bisericile are ca vârf de lance tocmai muzica. Pe unde ajunge această „cultura” ofilește și usucă sentimentul religios, bunul gust artistic tradițional european, de esență iudeo-creștină, fapt ce duce la o laicizare, la o desacralizare a tot ce este sfânt și demn în practica închinării (imurile, ținuta vestimentară, disciplina creștină, maniera predicării, atitudinea comportamentală, etc.), punând la loc de cinste, satisfacerea firii pământești și chiar distracția. Globul pământesc este înconjurat 24 de ore din 24 de o muzică păgână propagată în eter prin toate mijloacele ca o jertfă necurmată adusă marelui zeu care a inspirat-o. Este ceea ce s-a definit ca fiind Marele ritm universal al muzicii rock și care treptat-treptat s-a furișat și în muzica sacră sub titlul de „rock evanghelic” sau „rock creștin”. Ale cui servicii sunt îndeplinite prin adoptarea „marelui ritm universal”? Negreșit că ale aceluiași „domn” care monitorizează și proiectul marelui „sat planetar”.

Mai poate primi Adevăratul Domn o închinare în care sunt amestecate elemente sacre cu elemente lumești unde textul este religios iar muzica este aceea din localurile de distracție păcătoasă ale lumii? Iată ce găsim scris în Cartea Sfântă referitor la perioada apostaziei poporului Israel: „Eu urăsc, disprețuiesc sărbătorile voastre și nu pot să sufăr

adunările de sărbătoare. Depărtează de la Mine vuietul cântecelor tale, nu pot asculta sunetul alăutelor tale” (Amos 5:21, 23).

Poporul lui Dumnezeu ajunsese la un nivel de decadență nemaintâlnit în istoria sa și datorită muzicii împrumutate de la popoarele păgâne din jur odata cu adoptarea idolatriei acestora. Este de remarcat vuietul cântecelor (alte traduceri folosesc termenul zgomot) când Dumnezeu caracterizează muzica adusă ca închinare de către leviți.

Se știe din istorie că în cadrul cultului idolatru se folosea o muzică puternic ritmată și zgomotoasă, care să invite la joc. Dansurile ritmice trebuiau să fie „totale” cu mișcări iuți din toate membrele, cu strigături, cu ritmuri tari de tobe, până la contopirea cu Zeul, după care urmau scene imorale într-o promiscuitate generală.

Această muzică zgomotoasă a pătruns încet-încet și în repertoriile muzicienilor evrei, ca un semn de emancipare, ca un rezultat al „evoluției culturale” și al „progresului”. Tineretul dorea – ca și astăzi – o muzică mai vioaie, mai antrenantă, adică mai „ca lumea”, abandonând rolul sfințitor al muzicii psaltice, cu unul „antrenant” al muzicii de import. Ce a urmat după aceasta se știe din istoria biblică și nu numai: exilul, distrugerea, prăpădul. Istoria se repetă și azi întocmai. În lupta dintre „omul firesc” și „omul duhovnicesc”, adică dintre trup și duh aproape întotdeauna câștigă cel dintâi în ce privește preferințele muzicale. Este de ajuns ca să urmărim programele cu dedicații muzicale ale posturilor de radio, TV creștine sau programele speciale de cununie, casete cu muzică așa zise religioase care se vând cel mai mult, programele muzicale de tineret, ca să constatăm acest trist adevăr.

Ni se va spune că omul simplu trebuie atras cu muzica lui, cu ceea ce poate înțelege el, că și Mântuitorul și-a adaptat limbajul la nivelul de percepere al ascultătorilor. Este adevărat că accesibilitatea este un criteriu de bază în comunicare, dar în cazul muzicii îndrăgite de cei mai mulți creștini nu este vorba de accesibilitate cât de lipsă de calitate.

Există muzică sacră de cea mai pură inspirație atât de accesibilă, încât o înțeleg și copiii încă de la prima audiție. Ceea ce pare accesibil în muzica preferată a celor mulți este plăcerea ritmului – element familiar din perioada colpilăriei. Ritmul este primul reper al libajului muzical pe care-l învățăm din pruncie, doar a rămâne la acest stadiu, toată viața, înseamnă autocondamnare la ignoranță pe viață.

Cântecul de leagăn, dincolo de melodia suavă, blândă, se desfășoară în ritmul leagănului într-o parte și-n alta, jocurile copiilor, de asemenea, se desfășoară ritmat; baterea din palme și număratul se face într-un anumit ritm, de aceea copiii preferă instrumente ritmice, de percuție, în locul celor melodice. Înțelegerea melodiei necesită o evoluție a capacităților psihice de receptare a relațiilor dintre sunete, ritm și timbru în același timp.

Comparația cu limbajul Mântuitorului, în ce privește comunicarea prin muzică este total nepotrivită. Parabolele Domnului excelează prin concizie și profunzime, chiar dacă limbajul este cel uzual și subiectele sunt luate din viața cotidiană.

Cu un limbaj accesibil se poate exprima un conținut profund, polivalent cum este cazul parabolilor biblice și al capodoperelor muzicale clasice. Nu tot așa stau lucrurile în cazul muzicii numită pe nedrept religioasă pe care o preferă mulțimea melomanilor cu gusturi neevolute, unde accesibilitatea este tot una cu simplismul vulgar, banal, senzual.

Dacă se promovează o muzică simplistă de o valoare îndoielnică sau chiar penibilă, jenantă, în unele situații, pentru a satisface gustul ascultătorilor, unde mai este rolul educativ al bisericii în acest caz? Unde mai este creșterea despre care ni se atrage atenția în Efeseni 4,15 „*Ci credincioși adevărului în dragoste să creștem în toate privințele ca să ajungem la Cel ce este Capul, Hristos*”.

Înainte de a trece la concluzii practice, în urma celor expuse până aici, putem afirma că ritmul muzical este elementul primordial în ce privește atenția cu care trebuie analizat și utilizat în muzica sacră. Când compunem, când ascultăm, când interpretăm și când selectăm muzică este imperios necesar să avem „ochii în patru”, și urechile de asemenea, asupra ritmului. Înainte de aceste demersuri trebuie să ne aducem aminte că ritmul poate juca rolul de slujitor al expresivității melodice sau de tiran al întregii construcții sonore, tragând-o după sine, din zona solemnității în aceea a divertismentului.

Când compunem muzică religioasă trebuie să ne alegem o metrică și un ritm în așa fel încât să putem reda cât mai fidel atmosfera și ideile cuprinse în textul literar. O metrică ternară (măsurile de 3/8, 3/4, 6/8, 6/4, 7/8, 12/18) și un ritm omogen pot duce ușor spre un caracter dansant al muzicii, dacă nu sunt utilizate cu prudență.

Maeștrii muzicii sacre au știut întotdeauna să anihileze și să țină sub control tendința unei metrici ternare de a decădea în vals. Astfel întâlnim la Bach ritmurile complemnetare ale vocilor interioare și ale basului care contracarează mersul prea alunecos al sopranelui, spre muzica facilă.

Pentru a-i diminua tendința spre muzica de salon (spre teluric) formulei ritmice următoare  , Bach îi opune ritmuri contrastante la celelalte voci cum ar fi:  , astfel încât jocul de accente și de durate ale notelor să dea un echilibru ritmic perfect în concordanță cu sensul cuvintelor.

Iată un exemplu strălucit de utilizare a unei metrici specifice muzicii de dans (menuet, mazurcă, vals) puse în slujba celei mai înalte spiritualități: coralul *Trăiește-n veci* de J.S. Bach:

Trăiește-n în veci

Tr. M. Chelcea

J. S. Bach



Tră-ieș-te-n veci! Dum - ne - zeu tră - ieș te-n veci! 1. Su - flet 2. Când ești

slab de ce te-ai te me Bra - țul Său e-n tins ori când A - ju -
sin gur pe că - ra - re Când n-ai sfat și a - ju - tor Dum - ne -

16

tor în ori - ce vre - me Să tri - mea - tă pe pă - mânt. Pes - te (te)
zeu e stân - că ta - re El e - al tău sfă - tu - i - tor! Și - n ne -

24

ori - ce aș - tep - ta - re Te va scoa - te din pier - za - re.
vo - ia cea mai ma - re Dum - ne - zeu e - a ta sal - va - re.

31

Dum - ne - zeu tră - ieș - te - n veci, Dum - ne - zeu tră - ieș - te - n veci!

Ceea ce caracterizează muzica religioasă comercială, după care aleargă în special tineretul neinițiat, este inadvertența, neconcordanța flagrantă între caracterul textului și cel al muzicii. Lipsa de înțelegere a limbajului muzicii, a conținutului afectiv al acesteia, duce la alăturări dintre cele mai bizare și mai nefericite între muzică și textul însoțitor. Nu sunt rare asocierile de felul acesta:

- muzica exprimă senzualitate pronunțată în timp ce textul ne vorbește despre jertfa de pe Golgota;
- Muzică plină de voluptate păcătoasă în timp ce cuvintele ne vorbesc despre sfințirea vieții;
- Muzică ce exprimă dezmăț și versuri care ne povestesc ce fericiți suntem lângă „Domnul”. Care Domn?;
- Muzică de discotecă, de cartier, versuri despre a doua venire. Într-un cuvânt: babilonie. Vinul babilonian din Apocalipsa 18,3 se distribuie în modul cel mai eficient pe calea muzicii (a ritmului). Bisericile neoprotestante în special, sunt niște redute cucerite aproape în totalitate de acest „vin amețitor” care adoarme conștiințele în iluzii precum: că suntem mântuiți, că deținem adevărul doctrinar, că am ieșit din Babilon, că suntem copiii Domnului, când în realitate firea pământească este satisfăcută pe deplin cu produse ieftine din import, iar duhul moare de inaniție.

Cei care compun și răspândesc o astfel de muzică doar pentru că este căutată și că aduce profituri, ar trebui să se întrebe în slujba cărui „domn” se află și care vor fi consecințele unei astfel de îndeletniciri?

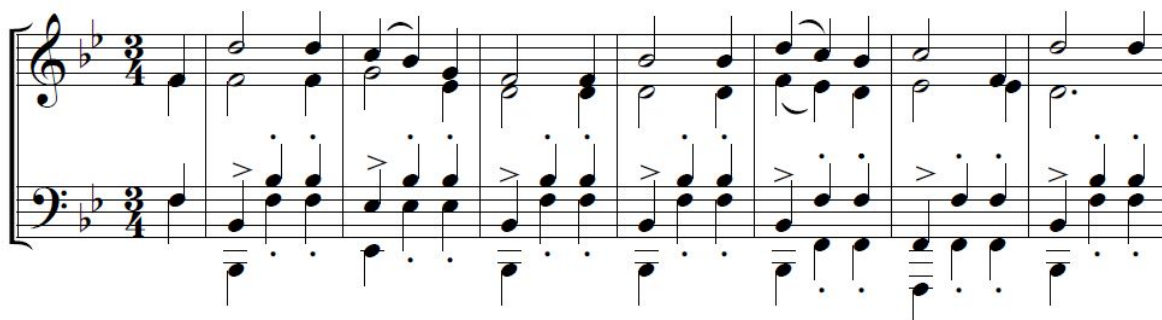
5.1.1 Ritmul și interpretarea muzicii religioase

Interpretarea este un act creator în sensul că semnele grafice de pe portativ sunt transformate în sunete muzicale apte a reda atmosfera care a generat realizarea operei respective. De multe ori un interpret de geniu poate surprinde chiar pe autor, prin reliefaarea unor detalii ascunse ale lucrării și prin frumusețea frazării care „vorbește” mai elocvent decât și-a putut imagina compozitorul însuși. Această alternativă fericită se întâlnește în practica muzicii măiestrite, unde profesionalismul este la el acasă și unde textul muzical este respectat ca literă de Evanghelie.

În amatorism și în special în cel religios, domină bunul plac al interpretului fie că este pianist, fie că este dirijor. Se recurge la modificarea ritmului, a melodiei, a armoniei și al textului literar cu o lejeritate și o naturalețe uimitoare. Se amputează fără milă fragmente din lucrare, se schimbă tonalitatea de la strofă la alta, se improvizează acompaniamentul în fel și chip, încât nu este de mirare să asști la un amalgam ciudat de stiluri în cadrul aceleiași prezentări, cum ar fi:

1. Lucrarea de factură preclasică, cu acompaniament în stil romantic, utilizând o mulțime de cromatisme și ornamente melodice pe ritmuri de triolette și șaisprezecimi;
2. Lucrare corală cu caracter liric, meditativ cu acompaniament agitat și zgomotos în care degetele aleargă pe toată claviatura de la grav la acut și înapoi;
3. Alți pianști cu o tehnică mai modestă se mulțumesc doar cu acordurile din partitura corală pe care le cântă arpeggiat sau în stilul acompaniamentului de țambal, fărâmițând valorile de pătrimi și doimi, în optimi;
4. Există și acompaniamente în stil de jazz, cu sincope scurte, pe valori de optimi sau șaisprezecimi, cu acorduri specifice acestui gen în timp ce corul cântă o muzică liniștită în caracterul textului religios însoțitor.

Lipsa de cultură și de bun gust determină pe alții să scoată ritmuri dansante chiar din lucrări corale care au un vădit caracter solemn numai să-și potolească neastâmpărul interior și setea de mișcare jucăușă cu orice preț. Pentru aceasta divizează doimile în pătrimi (în cazul măsurii de 3 timpi, subliniază unitatea de timp, în ritm de vals, cu accentul pe primul timp), astfel transformă melodii dintre cele mai solemne în niște banale valsuri:



Maniera de a „valsa” melodii pline de religiozitate ca aceea din exemplul de mai sus este frecventă și în acompaniamentul unor chitariști amatori care stăpânesc doar acordurile principale ale tonalităților: tonica, subdominantă, dominantă.

Pentru evitarea monotoniei armonice se recurge la desfășurarea arpeggiată a respectivelor acorduri prin formule ritmice ternare (triolete), atât în măsuri de trei timpi cât și în măsuri de 2 sau de 4 timpi, după modelul muzicii folk.

Orice interpret amator sau profesionist care este și un bun creștin este de acord că trebuie să existe o diferență între muzica lui Dumnezeu și muzica lui Satana, între muzica bisericească și muzica lumească. Unde mai este diferența, în cazul în care se împrumută ritmuri, intonații și armonii dintr-o parte în alta, încât și interpretarea și pronunția afectată a vocilor seamănă leit între cele două stiluri? Teoretic toți suntem de acord că trebuie respectate anumite granițe care să asigure și să păstreze diferența netă dintre cele două domenii, numai că, din motive diverse, manifestările practice contrazic convingerile teoretice.

Tendința de a „trage” toate imnurile sfinte pe calapodul muzicii lumești este normală la vârsta „fericirii fără minte” (după expresia poetului Panait Cerna). Apostolul Pavel recunoaște în 1Corinteni 13:11 acest adevăr. Copilul are tot dreptul la copilărie, iar ritmul ca joc, este specific acestei perioade.

Autorul acestor rânduri a procedat la fel în copilărie când acordeonist fiind, denatura toate imnurile sacre din cartea de Imnuri Creștine, făcând din ele: valsuri, polci, mazurci și romanțe, dar odată cu vârsta au crescut și exigențele.

A rămâne toată viața la acest nivel înseamnă cea mai tristă existență, o situație demnă de compasiune asemenea bolii numite nanism (stagnarea creșterii unui copil rămas la stadiul de pitic).

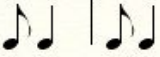




Apostolul Pavel declara în textul amintit mai sus: „când m-am făcut om mare am lepădat ce era copilăresc.” Din nefericire mulți semeni de-ai noștri rămân toată viața la nivelul de percepție a muzicii specific vârstelor crude, judecând muzica prin prisma impresiei senzoriale și a ritmului, nicidecum prin ceea ce exprimă ea prin limbajul sublim al melodiei, armoniei, orchestrației.

Infantilismul în muzică se manifestă nu numai în interpretare și în compoziții, ci și în alegere, în selectare pentru necesități estetice și spirituale.

Astfel, aprecierea unei lucrări se face în funcție de calitatea versurilor, ignorându-se faptul că melodia unui imn are o valoare de sine stătătoare chiar interpretată instrumental.

Un imn cu adevărat valoros nu trebuie să aibă doar versuri valoroase, ci în primul rând o muzică de cea mai bună calitate. Muzica exprimă simțăminte mult mai variate și nedefinite, pe care cuvintele nu le pot nici măcar sugera. În cadrul cântării, muzica și poezia se susțin reciproc.

Existența ritmului muzical într-o compoziție este esențială. Fără ritm muzica nu ar fi capabilă să transmită idei și sentimente, nu ar fi inteligibilă și nu s-ar putea uni cu versurile. De fapt, ritmul muzical a apărut tocmai din această îngemănare cu textul vorbit. Ritmul numit „parlando rubato” este ritmul vorbirii, cântat precum psalmodierea la evrei sau cântarea liturgică la ortodocși. La vechii greci exista o sistematizare a ritmului muzical exact după cel al poeziei pe baza măsurilor, după cum urmează:

- Măsuri iambice: 
- Măsuri trohaice: 
- Măsuri dactilice: 
- Măsuri anapestice: 
- Măsuri peonice: 

O măsură era alcătuită din reunirea mai multor timpi compuși și corespundea cu metrul din poezie (Victor Giuleanu, *Ritmul muzical*, vol. II)

Am prezentat aceste date foarte succint pentru a atrage atenția că ritmul muzical nu a fost o invenție cu scop în sine, ci el a apărut ca o necesitate a redării sensului unor idei poetice (în cazul muzicii cu text) păstrându-și același rol și în cazul muzicii pur instrumentale.

Emanciparea ritmului și schimbarea rolului de slujitor al melodiei cu acela de tiran al ei nu s-au făcut întâmplător. Aceasta hiperdezvoltare ritmică, dublată de amplificarea electronică este opera primului maestru percusionist al Universului, pe numele său actual, Satana, Împotrivorul. Acesta este adevărul chiar dacă deranjează pe unii profesioniști ai muzicii ritmate sau pe consumatorii de astfel de produse.

Este interesant că și în muzică Satana a procedat ca și în religie dezvoltând două extreme:

1. Absența oricărei religii;
2. Prezența religiei dusă la fanatism.

În domeniul muzical sunt tot două extreme:

1. Absența ritmului;
2. Prezența ritmului dus la paroxism.

Dacă Domnul își alege calea de mijloc, Satana își alege extremele. Acest lucru nu înseamnă că diavolul nu are de lucru și în zona de mijloc. El se amestecă peste tot, neinvitat chiar dacă are extremele ca teren special, ales.

Se pune întrebarea: Poate exista muzică fără ritm? Da! Este ultima capcană prin care vrăjmașul vrea să prindă suflete neavizate, pentru a le controla și a le distruge. În ultimii ani a apărut pe piață un gen de muzică numită New Age sau ecologistă, în care ritmul lisește cu desăvârșire. Este o emisie continuă de sunete bizare (electronice), care nu spun nimic, întocmai ca o pastă sonoră uneori abia perceptibilă, pe care sunt brodate sunete atonale de pian, ciripiri de păsărele, susur de ape, clipociri, etc. Acest fond muzical pare a fi infinit și prin absența oricărui ritm, sugerează liniștea atât de dorită de orice om contemporan. Numai că, această liniște sugerată în primele momente, duce la vid intelectual, pe parcurs (ca exercițiile de meditație Yoga), iar în final, la dureri de cap! Ascultând timp îndelungat o așa muzica, se poate ajunge la tulburări de percepție, iar în ultimă instanță la boală psihică.

5.1.2 Om versus Muzică

În încheierea acestui subcapitol, putem face o analogie interesantă între alcătuirea ființei umane și alcătuirea muzicii, pe baza a trei componente: corp, suflet și spirit, respectiv ritm, armonie, melodie.

Ritmul a fost pe drept cuvânt, supranumit scheletul muzicii. El corespunde corpului fizic uman. Mișcările corpului sunt coordonate și stimulate de ritm, în arta coregrafică, în muzica militară (marșuri, fanfară), ca și în cântecele de muncă.

Armonia corespunde sufletului, producând sentimente de optimism, de bucurie (în tonalități majore) sau de întristare, depresie (în tonalități minore)

Melodia corespunde spiritului (duhului) și se adresează cu precădere rațiunii prin crearea de imagini și de idei specifice, iar în ipostaza de polifonie (melodii suprapuse), solicită și mai mult luarea aminte și spiritul analitic ale ascultătorului.

Chiar dacă aceste componente ale muzicii se adresează predominant unuia din compartimentele ființei umane, luate în ansamblu, ele influențează și modelează întreaga

ființă: corp, suflet, spirit, ca întreg, iar muzica sacră face să vibreze cele mai fine coarde ale sufletului, la care nu poate ajunge orice produs muzical obișnuit.

Cum ar trebui acompaniată muzica sacră pentru cor astfel încât să-și păstreze virtuțile expresive, să nu decadă în joc distractiv sau în simplă delectare senzorială? Cel mai adecvat acompaniament este cel melodic-armonic: orgă sau dublarea vocilor corale cu instrumente melodice: flaut, vioară, violă, violoncel, fără formule ritmice care să atragă atenția ascultătorilor superficiali. Acest mod solemn de acompaniament a fost practicat sute de ani în Biserică, fiind stabilit de către muzicieni de geniu, oameni ai lui Dumnezeu și unelte ale Sale în același timp, care au făcut din muzica sacră o jertfă și o închinare de cea mai sublimă artă.

5.2 Melodia

Melodia este elementul primordial și definitoriu al muzicii. Ea constă în succesiuni de sunete organizate intervalic și ritmic, astfel încât să exprime o logică și o ordine cu valoare estetică și cu un caracter bine conturat.

Ca monodie, în forma cea mai simplă, se reduce la noțiunea de cântec (folclor) și imn (în cadrul religios). În această ipostază, melodia are o autonomie proprie și este purtătoarea unei energii în mișcare, independente de contextul armonic sau literar (stilul monodic: melodie acompaniată). Există și melodii rezultate din înlănțuirile armonice (J. P. Rameau), mai sărace prin diminuarea melosului în favoarea armoniei.

În cazul polifoniei (suprapunerea de melodii) se păstrează atât caracterul cantabil, cât și profilul (energia) fiecărei voci în parte.

Muzica sacră utilizează toate aceste posibilități de exprimare componistică a limbajului melodic, dublat de cel literar. Astfel, pe parcursul secolelor, imnurile s-au cântat pe o singură voce (la unison) de către bărbați și femei, atât în orient cât și în occident. Abia în secolul al XII-lea, apar primele încercări armonice pe mai multe voci (Leoninus și Perotinus), din care s-au dezvoltat treptat regulile contrapunctului și ale polifoniei. În secolele următoare (perioada renașterii) muzica sacră capătă înveșmântări savante, grație dezvoltării polifoniei, încât melodia propriu-zisă (cantus firmus-ul gregorian), cântată de tenor se pierde în țesătura complexă a celor 4, 6 sau 8 voci, care erau cântate concomitent sau în canon. Se ajunsese la o așa decadentă încât cuvintele nu se mai înțelegeau deloc, iar cântăreții le puteau improviza pe loc sau le înlocuiau cu altele profane, deoarece nu textul conta, ci măiestria împletirii vocilor. Această „criză” a muzicii religioase este rezolvată de Martin Luther care reformează nu numai teologia, ci și muzica acesteia. El câștigă colaborarea a doi muzicieni importanți, convertiți la Reformă, cu ajutorul cărora simplifică muzica de cult, redându-i acesteia, adevăratul ei rol în cadrul închinării, acest rol fiind implicarea afectivă a tuturor credincioșilor la crearea unui climat spiritual elevat.

Așa apare coralul protestant (melodie mobilizatoare cântată de întreaga masă de credincioși), acompaniat de orgă, prin care sunt puse în valoare ideile teologice noi și spiritul eroic necesar Reformei. Coralul „*Ein feste Burg ist unser Gott*” al lui Martin Luther este elocvent în ce privește caracterul muzicii religioase protestante. Ludwig Senfl și Johann Walter cel Bătrân alcătuiesc primele colecții de corale ce constituie un stil muzical nou bisericesc care se tot îmbogățește calitativ și cantitativ, ajungând la un număr impresionant (de ordinul miilor).

În Franța mișcarea hughenotă crează forma de melodie sacră, numită psalm⁶, deoarece aceste melodii aveau ca text însoțitor Psalmii traduși de poetul Clement Marot, într-o limbă literară aleasă.

Din punct de vedere al sistemului sonor, atât coralele protestante cât și psalmii hughenoti sunt armonizați modal (cu acorduri formate din materialul sonor al modurilor medievale). În secolul al XVI-lea, când au fost compuse aceste melodii nu erau definite și sistematizate cele două tipuri de tonalități: Major–minor, cu variantele lor. Pe vremea lui Bach se face trecerea de la armonia modală, la armonia diatonică bazată pe funcționalitate, așa cum o întâlnim în muzica marilor clasici.

Vom analiza pentru ilustrarea celor afirmate coralul „Gelobet seist du, Jesu Christ” de Johann Walter cel Bătrân (1496-1570):

15. Gelobet seist du, Jesu Christ

Joh. Walter 1496 - 1570

The image shows a musical score for the chorale 'Gelobet seist du, Jesu Christ' by Johann Walter. It consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The first system includes a 'c.f.' marking. The music is written in a modal style with various note values and rests.

⁶ Deosebirea dintre psalm și coral este dată de valorile notelor utilizate. Psalmul este alcătuit din doimi și pătrimi pe când coralul întrebuințează o varietate de valori ale notelor muzicale. Maeștrii psalmilor hughenoti sunt: Claude le Jeune, Claude Gaudimel, Guillaume Franck, L. Bourgeois.

Melodia are formă de lied monopartit și este alcătuită din patru fraze muzicale și o codă. Fiecare frază, inclusiv coda își are centrul ei tonal, după cum urmează: fraza I - Do Ionian, Fraza II - Sol Major, Fraza III - re minor armonic, Fraza IV - re Ionian, Coda - Sol Major.

Intervalele cele mai frecvente sunt secunde mari și mici și terțe mari și mici, apoi două cvarte perfecte și o octavă perfectă. Ambitusul este cuprins între o octavă (re1 – re2) cu punctul culminant pe re 2. Coralul, în întregul său, se poate încadra în modul mixolidian, cu unele modificări (do diez și fa diez), cerute de cadențe.

Am analizat succint acest coral pentru a ne face o idee asupra structurii coralului din secolul al XVI-lea, întrucât aceasta este arhitectura muzicală generală a acestui gen. Pasul următor îl face J. S. Bach (1685-1750) care a armonizat un număr impresionant de corale protestante aparținând unor înaintași, precum: Hans Leo Hassler (1601), S. Praetorius, J. Cruger (1656), P. Nicolai, Joh Rud Ahle(1662), G Neumark (1657), Adam Krieger (1657), A Hammerschmidt (1658), (Jacob Hintze (1670), Jacob Regnart (1574), ca și zeci de corale aparținând altor autori anonimi. Culegerea celor 5000 de corale (Leipzig 1687), a alimentat gândirea și simțirea lui Bach. Înveșmântarea la patru voci realizată de Bach rezultă dintr-un contrapunct liber prin care se mișcă vocile acompaniatoare conduse în funcție de stâlpii armoniei (tonică, subdominantă, dominantă), astfel obținându-se o polifonie bazată pe funcționalități (adică pe gândire armonică, pe verticală, dar și pe orizontală).

Ceea ce realizează J. S. Bach din aceste melodii modeste întrece orice imaginație a autorilor respectivi, asigurându-le nemurirea, mai ales prin încadrarea lor în marile lucrări vocal-simfonice: oratorii, cantate, motete sau în lucrări pentru orgă.

Gândirea armonică ce stă la baza demersului bachian a anticipat cu un secol clasicismul vienez al celor trei mari reprezentanți: Haydn, Mozart, Beethoven, maeștri care au desăvârșit limbajul armonic, ca o nouă modalitate de exprimare în arta sunetelor.

Atât melodiile coralelor armonizate de Bach cât și melodiile sale proprii sunt pline de noblețe, inspiratoare de puritate și poartă pecetea nemuririi. Este dureros faptul că oameni ai religiei nu cunosc și nu beneficiază de puterea sfințitoare a acestor miraculoase daruri ale cerului oferite omenirii tocmai în acest scop, și, spre paguba generală promovează o muzică puerilă, înjositoare, de unică folosință, cu caracter ușuratic, distractiv.

Caracterul melodiilor sacre trebuie să corespundă întrutotul caracterului Cuvântului sacru pe care pretind ca-l slujesc. Acest caracter trebuie să rezulte din următoarele însușiri: perenitate, profunzime, noblețe, solemnitate, măiestrie, inspirație divină, accesibilitate, diversitate. Ne vom referi, în ordine, la fiecare din aceste însușiri.

În Psalmul 119:89 citim: *“Cuvântul tau, Doamne, dăinuiește în veci în ceruri”*

Este de la sine înțeles că pentru punerea în valoare a acestui *Cuvânt veșnic* trebuie și o muzică de aceeași natură. Singura muzică demnă de o așa îngemănare binecuvântată este muzica clasică sau de factură clasică⁷.

În ce privește *profunzimea melodică* se poate spune că această caracteristică derivă din mesajul spiritual transmis, adică gradul de impresionabilitate și de persistență a acestuia. Sunt melodii care impresionează de la prima audiție prin frumusețe, cantabilitate, dar care nu rezistă în timp și melodii mai puțin accesibile la prima audiție, dar care își descopăr frumusețile ascunse în mod treptat, prin audiții repetate, păstrându-și prospețimea nealterată de trecerea timpului. Ce să mai spunem de acele melodii lipsite de

⁷ Termenul „clasic” semnifică, prin definiție, perfecțiune, perenitate, universalitate.

conținut afectiv, care doar stimulează firea la joc și la ușurătate? Din nefericire, astfel de melodii sunt preferate de cei mai mulți creștini, care nu au simțul „deosebirii duhurilor”, despre care vorbește Pavel în 1Corinteni 12:10. Unii oameni se nasc cu acest dar al „deosebirii duhurilor”, iar alții îl dobândesc prin educație muzicală, prin audieri repetate ale capodoperelor marilor compozitori clasici, etc.

Noblețea sau solemnitatea muzicii eclesiastice constă în calitatea simțămintelor pe care le creează în inima ascultătorilor. Prin aceste simțăminte înțelegem impresii, impulsuri și imagini care aparțin lumii cerești, duhovnicești. O melodie care sugerează imagini și gânduri lumești, cum ar fi localuri de petrecere, distracții, erotism, senzualitate etc. nu este potrivită a însoți texte evanghelice și totuși aceste îmbinări nefericite sunt cvasigenerale în muzica comercială, zisă religioasă. Acceptarea acestor produse de duzină, cu efecte nocive asupra spiritualității celor ce le consumă, se face, pe de o parte, datorită neînțelegerii limbajului muzical și pe de altă parte, frumuseții textului literar însoțitor⁸.

Adevărata jertfă trebuie să fie fără cusur. Dumnezeu nu poate fi decât insultat prin astfel de ofrande duplicitare: text inspirat de Duhul Sfânt – melodie inspirată de duhul celui rău.

Măiestria melodiei și a înveșmântării ei armonice este de asemenea, o condiție obligatorie când aducem lui Dumnezeu „*jertfa de laudă, adică, rodul buzelor care mărturisesc Numele Lui*” (Evrei 13:15). Indicațiile privitoare la construirea Tabernacolului și mai târziu a templului din Ierusalim, sunt elocvente în acest sens. Ornamentația locașului, designul obiectelor de cult, materialul folosit, toate erau la superlativ. Cei mai iscusiți maeștri ai timpului au colaborat la construirea acelei minuni. Jertfele de animale, primele roade ale pomilor și ale câmpului, erau fără cusur și de cea mai bună calitate. Nici astăzi Dumnezeu adevărului și frumosului nu face rabat de la cerințele unei închinări autentice. El este Același ieri, azi și în veci. Să nu ne autoamăgim că îngerii vor perfecționa cântarea noastră neglijentă și beteagă, sau chiar de furat din repertoriul lumesc, când există un tezaur imens de melodii inspirate pe care le ignorăm cu bună știință. Iată cum se prezintă Dumnezeu prin pana profetului Maleahi în legătură cu jertfa adusă la „Masa Domnului”, de către unii închinători:

„Voi ziceți: <<Ce mai osteneală!>> și o disprețuiți, zice Domnul oștirilor și aduceți ce este furat, șchiop sau beteag: <<Iată darurile de mâncare pe care le aduceți! Pot Eu să le primesc din mâinile voastre? zice Domnul>> Nu! blestemat să fie înșelătorul, care are în turma lui o vită de parte bărbătească, și totuși juruiește și jertfește Domnului o vită beteagă! Căci Eu sunt un Împărat mare, zice Domnul oștirilor, și Numele Meu este înfricoșat printre neamuri” (Maleahi 1:13,14).

Repertoriile unor grupuri vocale, care imprimă casete, care participă la serviciile divine consacrate căsătoriilor, care apar și la posturile de Radio și TV creștine sunt suprasaturate de muzică furată de la masa de plăceri a lumii și adusă la „masa Domnului” ca jertfă de închinare. Un muzician din afara Bisericii, bun cunoscător al stilurilor muzicale, ar rămâne consternat să audă așa insulte aduse Marelui Împărat al universului. Dar acest Dumnezeu, al cărui Nume este înfricoșat printre neamuri, cum privește spectacolul gălăgios cu negative amplificate pentru a susține niște melodii lascive, executate afectat de niște pseudovedete creștine?

⁸ cele mai abjecte melodii ale muzicii religioase comerciale au texte poetice remarcabile atât în formă cât și în conținut, cum ar fi: subiectele majore ale Bibliei: Jertfa de pe calvar, iertarea, revenirea lui Isus etc – cu versificații ireproșabile.

„Duhurile muzicale din discoteci, din localurile de petrecere, din cluburi de noapte, discoteci, scene improvizate, imprimări pe bandă, emisiuni radio TV etc., trebuie lăsate acolo unde sunt. Cine le știe atracția știe unde să le caute. Strecurarea lor în casa de rugăciune este inadmisibil favorizată, dacă nu încurajată de lideri care nu pot sau nu vor să deosebească duhurile muzicale. De altfel, se constată fără dificultate că acele duhuri de cavernă ca și cele de o lejeritate dezarmantă au un avantaj: nu necesită efort de asimilare sau instrucție specială. Ele lucrează la sigur pe terenul de minimă rezistență ale unui cvasi analfabetism muzical.

Paralela teologică ne trimite exact la cuvintele Domnului Isus cu privire la calea cea largă care duce la pierzare, excluzând controlul și efortul. Ca și în credință, accesul la frumusețile cerului sonor se face pe calea îngustă.” (Ovidiu Manole, **Cantus Christianus**, Editura Edy Optic, Arad – 2006)

„Nimeni nu poate sluji la doi stăpâni” (Matei 6:24) spunea Domnul Isus. Suveranul universului nu-și împarte slava Sa cu idoli. El nu a făcut niciodată tovărășie cu Satana pentru a câștiga suflete, pe care apoi să le împartă cu vrăjmașul Său. Dumnezeu nu acceptă „serviciile diavolului” în lucrarea Sa de salvare a omului decăzut.

Cu o ocazie când un demonizat L-a declarat pe Isus ca fiind „Sfântul lui Dumnezeu”, Domnul Hristos a certat Duhul, zicându-i: „Taci și ieși afară din omul acesta” (Marcu 1:24). Altă dată, o roabă care avea duhul ghicirii striga după Pavel și Sila: „oamenii aceștia sunt robii Dumnezeului Celui Prea Înalt și ei vă vestesc calea mântuirii. Pavel a zis duhului: <<În numele lui Isus Hristos îți poruncesc să ieși din ea>>. Și a ieșit chiar în ceasul acela” (Fapte 16:17,18).

Are Dumnezeu nevoie de mijloacele de publicitate ale lui Satana? Nicidecum! Lumina nu poate colabora cu întunericul nici în predicare nici în cântare. Cei ce recurg la astfel de metode vor auzi într-o zi cuvintele: „Niciodată nu v-a cunoscut, depărtați-vă de la Mine voi toți care lucrați fărădelege” (Matei 7:23).

O melodie pentru a fi demnă de a însoți un text literar cu tematică biblică, trebuie să aibă aceeași origine, să izvorască din aceeași sursă de inspirație, din același Duh: Duhul Sfânt. Se înțelege că o astfel de melodie nu poate fi creată la comandă, nu se poate compune prin efort de voință. Ea trebuie așteptată să fie dăruită de Acela de la care „se coboară orice dar desăvârșit, de la tatăl luminilor” (Iacov 1:17).

Acesta este idealul în muzica sacră, numai că astfel de inspirații sunt așa de rare, încât compozitorii sunt nevoiți a forța declanșarea izvorului de frumuseți eterne, pentru a primi măcar și numai sugestii pentru o melodie nemuritoare. Munca de elaborare este grea, anevoioasă, cu tăieri, cu refaceri parțiale sau totale, până la forma finală.

Despre J. S. Bach – „cel mai mare și mai sublim melodist al tuturor timpurilor” (Victor Giuleanu, **Ritmul muzical**) știm că își crea cadrul inspirator executând la orgă lucrări ale înaintașilor săi celebri (Vivaldi, Pachelbell, Buxtehude, H. Schutz), fapt ce ajută la declanșarea propriilor inspirații.

O altă metodă utilizată era studierea Sfințelor Scripturi, așa cum ne informează soția sa, Ana Magdalena, în a sa cronică dedicată soțului ei. Adesea îl surprindea pe genunchi, cu Biblia deschisă la descrierea făcută de evangheliști, privind scenele finale din viața Mântuitorului. Așa au apărut nemuritoarele oratorii ce poartă numele celor patru evangheliști, adevărate monumente sonore ale muzicii universale, dedicată jertfei de pe Golgota.

Orice compoziție muzicală poartă în structura sa același duh de care a fost însuflețit autorul ei la data elaborării. Interpretul nu poate schimba acest duh al piesei cu un altul.

Prin mijloace interpretative este posibilă ameliorarea imaginii sonore a unei piese, în cazul unui interpret de geniu, sau degradarea acestei imagini sonore a unei piese, în cazul unui interpret mediocru, cu gusturi artistice pervertite. Aceste influențe de ordin interpretativ nu schimbă însă, fondul și imaginea de ansamblu ale lucrării. Orice meloman inițiat în limbajul muzicii culte poate deosebi un conținut trivial, de unul nobil – oricât s-ar strada interpretul să micșoreze distanța dintre ele.

În ce privește *accesibilitatea*, melodia trebuie să fie simplă, dar nu și simplistă. Deoarece cântarea sfântă se adresează unor neprofesioniști (atât interpreți cât și beneficiari), ea trebuie să fie accesibilă și ca executare și ca asimilare. Unele dintre problemele pe care le implică accesibilitatea este decalajul dintre nivelul scăzut al înțelegerii limbajului muzical elevat, de către public și nivelul minim acceptabil privind gradul de dificultate al acestui limbaj.

Compozitorul conștient de misiunea lui sacră nu va accepta niciodată să facă rabat de la calitate, pentru a fi agreat de public. A compune melodii pe placul poporului, pe gustul needucat artistic, ba chiar pervertit, al celor mulți, este un grav compromis cu urmări deplorabile. Contradicțiile dintre exigențele și preferințele simpliste ale majorității, în materie de muzică, se pot rezolva pe cale amiabilă. Compozitorul trebuie să ofere nu numai muzică aleasă, ci și cunoștințe ajutătoare înțelegerii mesajului muzical, iar ascultătorii trebuie să înțeleagă nevoia lor de educație artistică și de progres, de creștere în toate privințele, cum spune Sfânta Scriptură.

S-a constatat că trecerea de la un repertoriu coral de slabă calitate, la unul de ținută artistică superioară este posibilă în numai câțiva ani, astfel ca aceeași oameni, care se delectau cu melodii ușoare, naive chiar, după un timp relativ scurt de audiere a muzicii măiestrite, ajung să privească vechile preferințe ca fiind desuete, puierile.

Diversitatea stilistică a melodiei sacre este o calitate ce derivă din multitudinea temelor literare cu care se contopește. Subiecte precum: pocăința, iertarea, revenirea lui Isus, lauda, rugăciunea, nașterea Domnului, evanghelizarea, cununia, etc., oferă o varietate de stări sufletești și inclusiv, tot atâtea stiluri muzicale, atunci când se urmărește ca și muzica să fie în concordanță cu textul literar însoțitor. Din păcate, nu toți textierii reușesc să scrie versuri în consens cu caracterul melodiei și nici toți compozitorii să illustreze melodic ideile textului.

Mijloacele de expresie prin care se realizează diversitatea melodică sunt ritmul, tonalitatea, metrica și registrul sonor. Sincopele pe optimi, nu ajută la diversitate, ci la vulgaritate.

5.3 Armonia

„Întâietate melodiei, elementul cel mai nobil al muzicii. Melodia să fie scopul principal al studiului nostru. Să lucrăm (compunem) totdeauna melodie; ritmul rămânând suplu și cedând pasul dezvoltării melodiei; iar armonia aleasă să fie cea veritabilă, adică voită de melodie și ieșită din ea” (Olivier Messiaen, ***Technique de mon langage musical***⁹).

O. Messiaen, unul din marii maeștrii ai muzicii sacre contemporane, afirmă că armonia veritabilă este doar aceea care provine din melodie, adică din materialul sonor melodic. De aici înțelegem că o melodie diatonică (cu trepte naturale) generează o armonie

⁹ Citat preluat din *Teoria muzicii* de Victor Giuleanu, 2006

diatonică pe când o melodie cromatică, generează o armonie cromatică Tot așa, o melodie modală generează o armonie modală etc.

Iată unul din principiile de bază ale armonizării măiestrite. Regula aceasta aplicată de toți marii compozitori în lucrările lor a avut ca rezultat acel limbaj logic, unitar și expresiv, care detașează capodoperele de restul creațiilor mediocre.

A armoniza o melodie de tip clasic cu acorduri disonante, zise moderne, este o anomalie ridicolă, ca și acele acompaniamente pianistice, care sufocă o biată melodie de coral, cu un potop de cromatisme și de note străine ce se revarsă în cascade pe toată claviatura pianului. O astfel de înveșmântare armonică nu are nimic în comun cu materialul ritmico-melodic al cântării de bază. Tocmai din acest motiv, pare ca un corp străin ce anihilează complet mesajul aceluia imn, creând o imagine sonoră complet diferită față de cea a melodiei propriu-zise.

O altă nepotrivire referitoare la armonizare, este legată de utilizarea acordurilor de trepte secundare în chip abuziv. A devenit o adevărată modă printre pianiști, mai ales, armonizarea unor melodii tonale cu acorduri ale treptelor secundare, aproape în exclusivitate. Se evită în mod consecvent stâlpii tonali de bază: acordurile de tonică de dominantă, de subdominantă, realizând prin aceasta o confuzie armonică și o sonoritate nedefinită tonal, o adevărată anarhie acustică prin schimbarea funcțiilor tonale. Această desfigurare a muzicii sacre este echivalentă cu profanarea, cu anihilarea virtuților sale intrinseci, reducând-o la un simplu decor, fără idei, fără comunicare, fără identitate.

În armonizarea melodiilor sacre trebuie evitat abuzul de acorduri secundare pentru motivele expuse mai sus, dar și excesul de acorduri „picante” create artificial de dragul noutății. Tineretul în special, este atras de așa zisa „muzică tânără” în care abundă acordurile de sextă adăugată, de septimă diminuată, de nonă, de undecimă, precum și alte agregate sonore bizare, luate din muzica de jazz, care fac să sune cât mai straniu cu putință.

Fără a intra în detalii tehnice pentru a explica aceste noțiuni, din motive de spațiu, se poate face o constatare generală asupra efectelor pe care le au aceste excese asupra auzului nepervertit.

Primul efect este cel de noutate șocantă după care, prin insistența lor, aceste acorduri ciudate produc un fel de beție sonoră și apoi dependența și nevoia de doze din ce în ce mai mari. Acesta este traseul oricărui drog. Orice acord disonant își are dreptul la existență când nu este folosit abuziv. Condimentele își au rolul lor benefic în alimentație, dar o mâncare alcătuită numai din condimente devine toxică.

O alta practică nefericită în armonia sacră contemporană, întâlnită în muzica comercială, este conducerea vocilor în terțe și sexte paralele prin alunecări cromatice, fapt ce creează efecte de moliciune, de sentimentalism dulceag, bolnăvicios.

Muzica religioasă trebuie să fie robustă, tonifiantă, cu tensiuni și rezolvări melodico-armonice normale, nu forțate, cu un sistem de funcționalități tonale conform discursului muzical. Se constată o substituție a muzicii viguroase, a naturii, cu una astenică, din material sintetic, astfel că în loc de aer proaspăt natural (munți, dealuri, păduri, ape) ascultătorul este nevoit să respire aerul unei plantații de arbori confecționați din mase plastice și mucava.

Clasicismul muzical (inclusiv epoca romantică), a creat un limbaj perfect pentru a exprima gândurile, sentimentele și nevoile sufletești umane legate de închinare. Ceea ce a urmat în secolul al XX-lea a însemnat o revenire la vechile forme și mijloace (neo-clasicismul, neo-romantismul) sau avangardism fără vreo legătură cu nevoile sufletești ale omului. Epuizarea mijloacelor specifice este evidentă.

Așa cum Biblia nu poate fi revizuită, completată, renovată sau înlocuită pentru că ar fi depășită sau ineficientă pentru omul contemporan, tot așa și muzica clasică este un tezaur complet, suficient și de neînlocuit pentru nevoile sufletești ale oricărui om, indiferent de timp și de loc.

Mijloacele moderne introduse de avangardiști în compoziția muzicală (dodecafonism, serialism, atomalism) ca și cele extramuzicale, au dezumanizat muzica, reducând-o la o simplă emisie de sunete fără logică, fără expresie, fără conținut, unde zgomotul ține loc de armonie. Se înțelege de la sine că aceste inovații tehnice sunt simple încercări disperate de a găsi noi modalități de limbaj care pot fi folosite doar ca mijloace descriptive ale unor calamități naturale, ale unor zone cosmice bătute de stihii, ale unor dezastre produse de războaie pustiitoare sau de imagini terifiante din cartea Apocalipsei. Ca ilustrații la filme de groază, da, nu însă ca hrană duhovnicească.

Muzica sacră are altă menire decât astfel de descrieri. Chiar inițiatorul dodecafonismului și al serialismului, vienezul Arnold Schönberg, declara la sfârșit de investigații în acest domeniu, că: *„încă se mai pot compune capodopere în bătrânul Do Major.”*

Până să se compună altele noi, avem la dispoziție capodoperele clasice, marile imnuri protestante și neoprotestante, coralele lui J. S. Bach, Psalmii lui Cl. Goudimel, ai lui Cl. le Jeune, precum și psalmii de concert ai lui Telemann, F. M. Bartholdy, G. Musicescu, imnurile lui Dykes, Lowell Mason, motetele lui A. Bruckner, Haydn, Mozart ș.a..

Cum trebuie să fie aleasă muzica pentru serviciile divine? În primul rând trebuie să fie originală (adică scrisă și dedicată pentru acest scop), atât melodia cât și textul. Melodiile culese din diferite surse, cu diferite dedicații, luate cu împrumut și forțate să cânte un anumit text adăugat, după împrejurări și necesități tematice, nu sunt cele mai potrivite jertfe. Ofrandele cu destinații străine, aduse la masa Domnului nu fac cinste nici închinătorului, cu atât mai puțin lui Dumnezeu.

Tămâia care se aducea pe altarul de la templu avea o rețetă de amestec cu totul specială, secretă și interzisă utilizării în alte locuri. Cel ce s-ar fi încumetat să aducă un alt fel de combinație, o altă rețetă de tămâie ar fi plătit cu viața. Crede cineva că astăzi se pot lua melodii dedicate stadionului, întrunirilor politice sau pur și simplu distracțiilor ușoare și se pot aduce ca jertfe la Templu, fără niște consecințe dezastruoase? Dumnezeu este Același Suveran, care merită să primească doar jertfe inspirate de El și numai de El.

De multe ori în biserică, credincioșii sunt nevoiți să asiste la un adevărat vacarm produs de așa zisele negative, cu orchestrație de restaurant și soliști sau formații „speciale” caracteristice muzicii de estradă, cu amplificările de rigoare. Auditorii se uită nedumeriți unii la alții și niciunul nu îndrăznește să spună ceva despre șocul negativ produs de o așa muzică, în așa loc. Fiecare se teme ca să nu fie ironizat ca fiind rămas în urmă cu civilizația, ca depășit de spiritul vremii, în cazul că și-ar exprima nemulțumirea. Protagonistii prind însă curaj, văzând că publicul nu reacționează în vreun fel, data viitoare, vin cu lucrări și mai îndrăznețe. În acest fel, se formează o tradiție nouă prin deprinderea auzului cu sonorități proprii localurilor de noapte și de petrecere.

Am întrebat într-o ocazie pe unul dintre interpreți, dacă se mai poate ruga într-o așa atmosferă păgână, creată. Acesta mi-a răspuns senin că se poate ruga foarte bine, că nu-l deranjează muzica respectivă. Nici nu e de mirare. Auzul se pervertește, se tocește ca și conștiința. O conștiință violată la nesfârșit este adusă la tăcere, iar individul respectiv se poate ruga trăind sistematic în păcat și în iluzia că se poate și așa. Nu întotdeauna judecata

noastră și conștiința noastră sunt sftnici siguri în astfel de probleme. De aceea a trimis Dumnezeu lumina Sa prin uneltele alese de El, tocmai pentru a ne scuti de rătăcire.

Orice observator obiectiv poate constata că odată cu libertatea personală adusă de democrație în țara noastră, a pătruns și spiritul lumesc în viața religioasă. Bisericile neoprotestante, în mod special, nu au fost pregătite pentru libertatea neașteptată adusă de schimbarea regimului politic.

Convertirile și primirile de noi membrii cu mare ușurință, au facilitat pătrunderea în majoritatea cultelor neoprotestante, a unei muzici lumești, datorită unor muizicanți din genul folk, rock sau manelist, care au acceptat să-și schimbe convingerile religioase, dar nu și gusturile muzicale.

Și Biserica A.Z.Ș. s-a „îmbogățit” cu rapsozi, chitariști folck, lăutari profesioniști de restaurant, fapt ce a schimbat mediul spiritual bisericesc cu unul de petrecere în toată regula. Pastorii privesc neputincioși la așa spectacole distractive păgâne și nu pot interveni din cauză că aceștia (lăutarii) au fost plătiți după tarife negociate și își pot face dușmani chiar pe cei ce ar trebui păstoriți. Nunțile sunt ocazii când se manifestă în voie acest spirit străin bisericii lui Hristos.

Pentru îndreptarea acestor anomalii se impune o acțiune susținută din partea bisericii pentru educarea cultural-artistică a tineretului A.Z.Ș., mai ales ca și a celor ce vin din afară; astfel ca în cazul convertirii unor rockeri, lăutari sau folck-iști, să nu mai existe riscul ca aceștia să aducă muzica locului din care provin sau maniera de interpretare a acelei muzici. Prezentul ghid muzical poate constitui un bun început în lupta pentru păstrarea purității muzicii sacre în Biserica A.Z.Ș..

de Cezar Geantă

Bibliografie *

* Vezi bibliografia de la Capitolul 1

Capitolul 6. Acompaniamentul

Una dintre cele mai stringente probleme în viața muzicală a bisericilor este acompaniamentul. Când spun acompaniament mă refer la toate mijloacele prin care un instrumentist sau o formație muzicală acordă un suport muzical unui solist sau unei cântări cu publicul credincioșilor.

De cele mai multe ori acesta este asigurat de acompaniamentul pianului sau a unor formații muzicale care trebuie să acorde un suport muzical adecvat părții solistice. Cu toate că acompaniatorul pare o „anexă” la susținerea solistică, rolul acestuia este extrem de important. Prin felul lui de a cânta, el poate să se asezoneze stilistic părții solistice sau să devină un solist în „duel”, nu duet cu solistul.

Maniera interpretativă a acompaniatorului va da forma și maniera stilistică a piesei acompaniate. Există un anumit grad de educație muzicală pentru ca un acompaniator să poată fi folosit. El trebuie să fie bine intenționat, să aibă o bună cultură muzicală și mai ales să încerce să devină un suport eficient și adecvat pentru partea solistică.

6.1 Rolul acompaniatorului

Rolul acompaniatorului este acela de a fi supus voinței și stilului lucrării pe care o acompaniază. Pentru aceasta este obligatoriu ca el să aibă o practică a acompaniamentului, să poată citi bine o partitură la prima vedere. Să respecte întocmai tot ceea ce este scris în partitură și mai ales, să nu improvizeze după propria-i manieră.

Improvizatorii sunt eficienți, dar ei trebuie să înțeleagă că supunerea față de stilul și factura unui acompaniament, ține de educație muzicală și mai puțin de dexteritatea de a produce armonii, cu note adăugate, cu ritmuri care ne aduc aminte de muzica lumească și cu armonii care ne transferă în sala de dans și nu într-o biserică.

Există o multitudine de astfel de acompaniatori dibaci care știu să improvozeze, mai ales în stilul acompaniamentului de întreținere muzicală cu sonorități de jaz, cu ritmuri și armonii de salon. Dar în momentul în care soliciți să cânte un acompaniament simplu, conform cu partitura, constăți cu stupeoare că nu cunosc nici măcar notele muzicale, că citirea în cheia Fa este imposibilă și că el știe doar să zboare precum pasărea pe claviatură.

O asemenea abordare este total inadecvată, chiar și în lumea profană a formațiilor de amatori. Asemenea improvizatori, uneori prea insistenți, dar de cele mai multe ori extrem de talentați, au o mare problemă. Nu le place să învețe. Talentul o ia înaintea cunoștințelor bune și de calitate iar muzica fuge printre degete și nu mai ajunge nicăieri.

Am cunoscut mulți asemenea tineri în bisericile noastre. Este ca și cum ai îngropa un talant în necunoaștere, renunțare și abandon. Este un păcat dublu, pentru el și pentru noi cei care îl ascultăm și realizăm că talantul lui va sta mereu doar acolo îngropat în amatorism și superficialitate.

Ce este de făcut?

Un sfat înțelept spune că acolo unde nu știi trebuie să înveți. Să pui talantul în mișcare. Să îl aduci la schimbător și El, Hristos este Acela care te poate ajuta în patima muzicii din care te poți ridica doar cu ajutorul Lui.

Un acompaniator va avea mereu respectul textului muzical, va ajuta solistul îl va încuraja și va face tot ce este posibil ca fiecare notă să fie corectă, ritmul să fie cel din partitură, iar stilul lucrării să fie păstrat întocmai.

6.2 Rolul acompaniamentului din cadrul momentelor speciale ale închinării

În mod curent se practică *acompanierea unei poezii* cu un fundal sonor. Efectul este unul emoțional, dar benefic în a pătrunde în mesajul liric al unui text sau al unei poezii. Cu toate acestea muzica nu trebuie să fie în așa fel încât să „rupă lacrimi de durere”. Unori exagerăm în acest demers și nu totdeauna este necesară o canava muzicală care să ne emoționeze atât de mult încât să pierdem mesajul textului. Un echilibru este de dorit și o anumită măsură delicată a proporțiilor emoționale.

Chiar și la *Cina Domnului* un acompaniament liniștit poate să dea pace și liniște sufletească, dar nu ca un scop în sine, ci ca o adorare a aceluia moment.

Un alt moment este cel al *colectei* când cei care fac rugăciunea finală nu este bine să intrerupă fraza acompaniamentului doar că s-a terminat colecta. Cu un minut în plus nu se va întâmpla nimic chiar dacă cel care acompaniază mai are de cântat o frază din imn.

Acolo unde nu avem un instrument muzical, ceea ce nu este de dorit, se poate folosi o muzică preînregistrată aleasă cu mare grijă și nu din categoria aranjamentelor practicate în alte biserici neoprotestante care nu fac cinste muzicii creștine. Nu tot ceea ce are un text religios este și o muzică religioasă și aici încurajez pe pastori să se consulte cu cei care au o pregătire serioasă în domeniul muzicii și mai apoi să îngăduie ca „negativele”, să fie folosite în detrimentul unui acompaniament real, chiar dacă acesta este ceva mai modest.

Desigur este necesară o conștientizare a ceea ce înseamnă muzica în biserică, iar acompaniamentele sunt o posibilă poartă de intrare pentru sonorități care vin din genuri muzicale care nu au nimic de a face cu muzica de factură creștină. Mă refer aici mai ales la alunecarea spre jazz, rock sau alte genuri muzicale care din păcate prin acompaniamente și negative se mai aud prin bisericile noastre. Credința mea este că asemenea întâmplări pot să aducă mult rău din partea acelor care practică asemenea obiceiuri.

Concluzie

Iată de ce cred că acompaniamentul nu este dor un simplu exercițiu care nu contează, ci unul extrem de serios și pertinent în mesajul nostru muzical prin cântare și prin bucuria de a lăuda pe Dumnezeu. Să nu uităm că cele mai mari pierderi le-a avut poporul Israel prin auzirea frumoasei muzici ce venea din taberele păgâne. Dar să nu uităm că cele mai înălțătoare momente ale aceluiaș popor au fost marcate de cântecele de biruință și laudă la adresa lui Dumnezeu.

De multe ori intențiile sunt bune, dar patima muzicii ascultată timp de o săptămână, nu te poate elibera din mreaja sonorităților de jaz, pop, rock etc. Nu uita că Dumnezeu te vede și mai ales te aude, nu uita că inima ta a rămas în lumea de afară și nu aduci o binecuvântare, ci un blestem și mai ales nu uita că orice faptă va fi judecată.

Talentul este o bucurie și un dar. Folosește-l, educă-te și mai ales adu o jertfă plăcută prin acompaniamentul tău.

de Felician Roșca

Bibliografie

1. Peterson, David, **Comuniunea cu Dumnezeu. O teologie a închinării**, Editura Jubilate, Oradea – 2006;
2. Tucker, Kenneth, Mauney Richard (coordonator), Teodorescu Iulian, **Culegere de imnuri creștine**, Editura Jubilate, Oradea – 2007;
3. Roșca, Felician, **Coralul protestant. Johann Sebastian Bach, suitele corale pentru orgă**, Editura Mirton, Timișoara – 2002;
4. Roșca Năstăsescu, Beniamin, **Imnologia pentru copii și educația pentru valori** (Studii de imnologie), Editura Universității de Vest, Timișoara – 2004;
5. Memete, Pavel, **Elemente de analiză teologică în imnologia adventistă contemporană** (Studii de imnologie), Editura Universității de Vest, Timișoara – 2004;
6. Geantă, Cezar, **Teologia imnului** (Studii de imnologie), Editura Universității de Vest, Timișoara – 2004.

Capitolul 7. Corul bisericii

Motto: „Voi cânta Domnului cât voi trăi,
voi lauda pe Dumnezeuul meu cât voi fi” (Psalmi 104:33)

7.1 Rolul corului în biserică

„Muzica cea mai bună, fie sfântă, fie seculară, va conduce mintea spre adevăr și va reînvia dorințele spirituale ale sufletului pentru o cunoaștere divină; ea va îndepărta mintea de la lucrurile ușoare și o va îndrepta spre Dumnezeu; imaginația se va lumina și starea morală se va înălța; participanții vor fi pregătiți pentru gânduri și acțiuni sfinte; atenția va fi îndreptată spre Dumnezeu și îndepărtată de nimicnicia omului.”¹

Însă puterea muzicii poate fi folosită spre bine sau spre rău, așa cum puterea electricității este întrebuințată pentru crearea confortului, dar poate fi utilizată și pentru distrugere. Platon spunea că „muzica este purificatorul pasiunilor rele.”²

În cadrul serviciilor divine de închinare, formația corală, are, de obicei, două sau trei intervenții: prima piesă este intonată înainte de predică, apoi la sfârșitul predicii sau/și după rugăciunea de închidere a serviciului divin. Corul are menirea de a pregăti atmosfera, de a susține și înălța starea sufletească, spirituală și a finaliza prezentarea din cadrul slujbei.³ Muzica intonată de cor, ajută participanții la slujbă să intre într-o atmosferă de închinare și părtășie cu Dumnezeu. În cadrul închinării, muzica este esențială, plină de putere dar, în același timp, nu lipsită de risc. De aceea, aceasta trebuie folosită inteligent, imaginativ, cu discernământ și cu multă rugăciune.

Misiunea corului are două laturi esențiale: să formeze un cerc în care oamenii să se simtă iubiți și apreciați, și, în același timp, să pregătească muzica pentru serviciile divine.

Închinarea cea mai profundă nu este atunci când cântăm sau spunem „Aleluia”, ci ea se produce atunci când ne predăm mereu și mereu, cu toată ființa, lui Dumnezeu. Menirea sau misiunea corului nu este aceea de a urmări spectacolul, ci lucrarea lui este să îi conducă pe oameni spre o întâlnire reală cu Isus Hristos și cu adevărurile sfinte. „Însă nu îi putem conduce pe oameni la Dumnezeu dacă mai întâi nu l-am permis să ne umple pe noi înșine de Duhul Său cel Sfânt și de dragostea Sa.”⁴

Muzica, prin ea însăși, fără cuvinte, are un mesaj puternic, de aceea trebuie să fim atenți dacă un anumit stil de muzică este potrivit sau nu, a fi asociat mesajului sfânt al Scripturii pe care îl transmitem în timpul cântării de închinare.

Putem observa rolul și însemnătatea formației corale, în procesul de închinare, citind și din cartea lui Neemia 12:31-38, unde Scriptura spune: „Am suit pe zid pe căpeteniile lui Iuda și am făcut două coruri mari. Cel dintâi a pornit pe partea dreaptă a zidului... Al doilea cor a pornit pe partea stângă a zidului...” Apoi versetul 40 spune: „cele două coruri s-au oprit în Casa lui Dumnezeu”. Dacă la această solemnitate deosebită, ocazionată de sfințirea zidurilor Ierusalimului, cele două coruri au avut un rol primordial în coborârea prezenței lui Dumnezeu, credem că și astăzi, rolul corurilor este la fel de important. Duhul sfânt va întregi

¹ Hammel, Paul, *Creștinul și muzica lui*, p. 97;

² Baciu, Marta, *Muzica în viața spirituală a Bisericii Adventiste de Ziua a Șaptea. Actualitate și perspectivă* (Lucrare de disertație), p. 53;

³ Idem, p. 61;

⁴ Cymbala, Carol (dirijorul corului Brooklyn Tabernacle), *El rămâne credincios*, Editura Casa Cărții, Oradea – 2004.

atmosfera de închinare prin prezența Sa binefăcătoare și doar El va fi cel care va atinge inima celor ce ascultă.

Demn de luat în considerare este faptul că, departamentul muzical oferă, de cele mai multe ori, cel mai potrivit cadru pentru integrarea rapidă a noilor membri. Lyle Schaller spune că departamentul muzical este „*singurul și cel mai eficient mijloc de integrare a noilor membri*”. Persoanele care nu participă regulat în cadrul bisericii, e posibil să își dorească să vină la o repetiție de cor unde pot experimenta *acceptare și afirmare*. O experiență pozitivă îi poate conduce la o implicare mai activă și în alte departamente ale bisericii.

Domnul să lucreze așa încât, tot mai mulți să dorească să-și dezvolte darurile muzicale pentru slava Domnului, să înțelegem exact care sunt cerințele lui Dumnezeu și astfel, prin rugăciune și călăuzire divină să putem stabili parametrii muzicii creștine contemporane.

Vă îndemn ca împreună, sa ne dăm mâinile pentru a sluji Marelui Dirijor cu toată responsabilitatea, cu toată ființa noastră. Îndemnul este ca toți să lucrăm potrivit înzestrărilor și capacităților primite. Doar aceasta ne va ajuta să experimentăm și să promovăm conținutul valorilor creștine. Slujirea plină de bucurie va avea rezultate veșnice.

7.2 Rolul dirijorului

Necesitatea organizării artistice a condus la apariția dirijorului. El are menirea de a realiza unitatea tehnică dar și artistică a execuției muzicale, transmițând gândurile, ideile, sentimentele și trăirile compozitorului. De asemenea dirijorul are sarcina de a educa gustul estetic al publicului, de a-l forma. El are o deosebită răspundere față de autorii lucrărilor pe care le interpretează și totodată față de coriști, căutând să dezvolte tehnica lor de execuție precum și gustul lor muzical. Depinde numai de dirijor în ce lumină va fi așezată o lucrare sau alta și cum va reuși acesta să fie liantul dintre compozitor și ascultător.

Profesiunea de dirijor implică mai multe aspecte. Acesta trebuie să fie: *artist interpret*, latură ce variază în funcție de pregătire, experiență, talent; *pedagog* – să poată observa greșelile, să descopere cauzele lor și să găsească soluții de înlăturare a acestora, reușind să educe artistic corul; și *organizator* – întreaga activitate implică o bună organizare (alegerea membrilor, modalități de repetiție, repertoriu, etc). Se va căuta echilibrul îmbinării acestora, pentru a întregi aspectul complex al acestei profesii.

7.2.1 Trăsături, aptitudini, cunoștințe

În ce privește dirijatul, calitățile fizice nu sunt deloc de neglijat: proporționalitatea și elasticitatea mâinilor, ca principale mijloace de colaborare între dirijor și ansamblu, palma elastică, mimica expresivă și mobilă, ochii ce dețin o mare putere de comunicare și înfățișarea care, de preferat trebuie să fie agreabilă, normală, plăcută, ținând cont de faptul că anumite defecte fizice pot știrbi activitatea dirijorului (înălțimea prea mare sau prea mică, gârboveală, obezitate, etc.)

În ce privește trăsăturile dirijorului vom sublinia: *spiritul organizatoric, temperamentul* (cel mai potrivit fiind sangvinul, iar cel mai puțin apt tipul melancolic), *măestria pedagogică, voința* (dirijorul să fie precis și ferm, consecvent și perseverent – trăsături ce țin de temperament dar și de siguranța dirijorului, de cunoașterea partiturii dar și de scopul propus), *trăsături de caracter pozitive* (punctualitate, modestie, entuziasm, disciplinare, spirit de observație).

„Spiritul de disciplină este absolut obligatoriu într-o colectivitate. Dar dirijorul nu trebuie să fie excesiv de sever, după cum nu trebuie să fie excesiv de îngăduitor. Observațiile lui trebuie să fie ferme, la obiect, prompte, dar adresate într-un mod politic.

Pe lângă toate aceste însușiri pe care trebuie să le posede orice muzician interpret, profesiunea de dirijor reclamă prezența unei aptitudini speciale pe care am denumit-o *aptitudine dirijorală* sau *talent dirijoral*. Prin aceasta înțelegem capacitatea de a exprima prin gesturi, prin mijloace dirijorale, conținutul de idei și sentimente al unei compoziții muzicale, „de a face pe cele auzite, vizibile și pe cele vizibile, audibile.

Prezența acestei atitudini explică de ce un dirijor reușește să se facă ușor înțeles de către membrii ansamblului, reușește să-i captiveze, iar altul, nu.”⁵

„Dar aptitudinile, însușirile singure nu sunt suficiente. Ele trebuie să fie dublate de o serioasă pregătire generală și de specialitate, profesiunea de dirijor reclamând o sumă întregă de cunoștințe de cultură generală și de cultură muzicală.”⁶

Dintre aptitudini amintim: *muzicalitatea* (simțul muzical), *auzul muzical*, *simțul ritmic*, *memoria muzicală* la care putem sublinia afirmația lui Hans von Bülow: „dirijorul trebuie să aibă partitura în cap, nu capul în partitură” și *gustul muzical* (finețe și rafinament) care se poate educa doar pe baza unei culturi temeinice.

Și cunoștințele muzicale ale dirijorului deschid o latură de importanță covârșitoare în profesiunea de dirijor, acestea necesitând o pregătire amănunțită și conștiincioasă: teoria muzicii (metrica, ritmica, tonalități, game, moduri, intervale, transpoziție, dinamică, etc.), solfegiu (deprindere absolut necesară, ce se realizează prin studiu zilnic și sistematic), armonie, contrapunct, forme muzicale, arta cântului (pentru educarea vocală a coriștilor, emisie, respirație, articulație, dicție, etc), cunoașterea unui instrument (dezvoltă calități muzicale, dar ajută și în studiul unei partituri), citirea și analiza partiturilor, cunoștințe despre teoria instrumentelor și nu în ultimul rând cunoștințe de istoria muzicii.

Nu putem neglija *cultura generală* ce trebuie să fie atributul oricărui muzician și dirijor. Aceasta implică cunoștințe de literatură, istorie, limbi moderne, psihologie, pedagogie (cunoașterea metodelor și procedeele: exercițiu, repetare, conversație, demonstrație – aspect ce eficientizează munca dirijorului), dar și cunoașterea celorlalte arte (arte plastice, teatru, etc.).

7.3 Etape în formarea dirijorului

„Formarea dirijorului, acest artist interpret cu sarcini multiple în domeniul creației și execuției muzicale, este un proces complex, de lungă durată, ce se realizează în trei etape:

1. Formarea unei temeinice culturi generale și deprinderea unor bogate cunoștințe tehnice muzicale;
2. Formarea deprinderilor tehnice de dirijat;
3. Insușirea măiestriei dirijorale.”⁷

Prima etapă, formarea unei temeinice culturi generale și deprinderea unor bogate cunoștințe tehnice muzicale a fost amintită în subcapitolul **7.2.1 Trăsături, aptitudini, cunoștințe.**

⁵ Gâscă, Nicolae, *Arta dirijorală. Tehnica dirijorală*, p.16, Editura Didactică și Pedagogică, București – 1982;

⁶ Idem, p. 17;

⁷ Gâscă, Nicolae *Arta dirijorală. Tehnica dirijorală*, p. 20, Editura Didactică și Pedagogică, București – 1982.

Etapa a doua, formarea deprinderilor tehnice de dirijat „presupune formarea gesticii dirijorale, stăpânirea mijloacelor de conducere, respectiv însușirea procedeelelor de tactare a măsurilor, a procedeelelor de indicare a intrărilor și de realizare a închiderilor de fraze și perioade, a modalităților de tratare a coroanei, de indicare a dinamicii și agogicii, de tactare a pauzelor și sonorităților constante, a frazării, a caracterului sonorității.”⁸

„După însușirea tehnicii dirijorale, dirijorul trece printr-o a treia etapă de formare, aceea a însușirii măiestriei dirijorale, a măiestriei cu care, folosind toate mijloacele tehnicii dirijorale, dă gestului său un caracter expresiv.”⁹ „Măiestria dirijorală implică și însușirea metodelor de învățare a partiturii, a metodelor de alegere a repertoriului, de conducere a repetițiilor, de prezentare în concert, etc. Ea reclamă multă fantezie creatoare, capacitatea de a gândi muzica, de a transforma imaginile artistice în gesturi expresive. *Tehnica dirijorală și măiestria dirijorală* alcătuiesc ceea ce, în mod frecvent, se numește *arta dirijorală*.”¹⁰

7.3.1 Tehnica dirijorală

Tehnica dirijorală trebuie supusă scopului de a da viață, contur și valoare operei compozitorului. Dirijorul este un interpret, prin urmare, trebuie să studieze atât gestică cât și mimica pentru a atinge scopul propus, neuitând însă și de aspectul estetic. Atunci când tehnica dirijorală este bine pusă la punct, aceasta se va observa atât în realizarea corectă din punct de vedere tehnic al lucrării, dar și din punct de vedere afectiv-emoțional.

„Dirijorul, prin tehnica sa, ajută ascultătorul în înțelegerea conținutului emoțional al lucrării. Dirijorul monoton, care se limitează numai la tactare, obosește pe ascultător, aducând un deserviciu lucrării ce se execută. Nu trebuie să uităm că dirijorul este, totuși, în centrul atenției vizuale a auditorilor, dar să nu absolutizăm acest aspect al lucrurilor. Dirijorul nu trebuie să atragă prin gesturi atenția asupra lui, căci aceasta deranjează pe ascultător, în loc să-l ajute.”¹¹

7.3.1.1 Mijloace de conducere

Principalele mijloace de conducere în realizarea unei lucrări muzicale, sunt: gesturile, mimica și pantomima. Gestul, ce trebuie să fie deosebit de plastic și expresiv, este însă cel care joacă rolul principal, fiind capabil să exprime într-un timp foarte scurt o întreagă frază sau idee exprimată prin cuvinte.

Mimica și pantomima se subordonează gestului, ajutând la redarea afectiv-emoțională a lucrării. Acestea nu trebuie să fie exagerate ci să fie direct legate de conținutul de idei al lucrării muzicale.

7.3.1.2 Principiile fundamentale ale tehnicii dirijorale

1. *Principiul libertății mișcării.* Dirijorul trebuie să dobândească ușurință în mișcare atât prin exerciții speciale dar și prin depistarea cauzelor ce îngreuiază gestică. Cauzele pot fi de natură fizică, psihică sau pot proveni din necunoașterea partiturii, lipsa unei tehnici corecte dirijorale dar și de complexitatea lucrărilor ce depășesc posibilitățile tehnice și de înțelegere ale dirijorului;

⁸ Idem, p. 20;

⁹ Idem, p. 20;

¹⁰ Idem, p. 21;

¹¹ Idem, p. 22.

2. *Principiul clarității și vizibilității.* Desenul mișcării dirijorale trebuie să fie clar, precis și vizibil pentru toți interpreții. Aceștia trebuie să poată sesiza la timp și să răspundă fără dificultate gestului dirijoral;
3. *Principiul economiei mijloacelor de conducere.* Gestul trebuie să fie potrivit și la momentul potrivit. Mișcările prea multe pot obosi dirijorul și își pierde efectul de influențare în timpul execuției muzicale. „Deosebirea între dirijorii începători și maeștri constă, printre altele și în aceea că primii, pentru atingerea scopului propus, utilizează mișcări multe, mari și tensive, amintindu-ne de un înotător fără experiență: deși consumul de energie este imens, rezultatul este minim. Cel de-al doilea, în timpul lucrului economisește mișcările. Cu mișcări mici, puține, consumând o energie fizică minimă, el influențează imens”¹²;
4. *Principiul anticipării.* Dirijorul va anticipa ivirea reală a sonorității și astfel gestul lui nu va exprima ce se aude, ci ceea ce se va auzi. Acest principiu va fi observat treptat, prin dezvoltarea auzului intern, pe măsură ce dirijorul va reuși să anticipeze imagini sonore în paralel cu sonoritatea reală;
5. *Principiul conducerii expresive.* Gestul, în strânsă legătură cu mimica și pantomima, trebuie să fie întotdeauna adecvat sensului și caracterului muzicii, îmbinând elementele esențiale de ritm, melodie, dinamică. Nici o mișcare nu trebuie făcută fără a urmări scopul ei expresiv;
6. *Principiul conducerii raționale.* Dacă muzica a fost înțeleasă, tehnica va fi adaptată necesităților ei. Numai conducerea rațională va permite interpretarea fidelă a gândurilor și sentimentelor compozitorului. De preferat este ca talentul și instinctul dirijorului să poată fi îmbinat în mod armonios cu rațiunea.

7.3.2 Aparatul dirijoral. Structură și funcții

„Părțile componente ale aparatului dirijoral sunt: **mâinile, privirea, fața, capul și trunchiul**, fiecare îndeplinind un anumit rol, având anumite calități expresive. Toate sunt importante și necesită din partea dirijorului o muncă sistematică de dezvoltare fizică a lor.”¹³

Cu siguranță, **mâinile** constituie elementul principal. *Palma*, fiind cea mai elastică și cea mai mobilă, permite mișcări de aruncare, de lovire, de netezire, de respingere. Degetele dau senzația de atingere și modelare a sunetului. Apoi secțiunea mediană *antebrațul*, ce face legătura între palmă și umăr, este de o mare importanță în realizarea dinamicii muzicale. Poate executa mișcări de apropiere și depărtare de corp, de răsucire și are un rol principal în tactarea măsurilor. *Brațul* este porțiunea cea mai puțin mobilă, este suportul mișcărilor antebrațului. El este cel care indică mișcarea de respirație. În cazul în care mâna este întinsă, centrul ei de greutate e mai departe de corp, însă atunci când este mai aproape de corp, forța necesară mișcării este mai mică. De aceea dirijatul cu mâinile întinse devine obositor, cu mișcări greoaie.

Privirea este cea care menține permanent contactul cu interpreții dar și cea care reușește să anticipeze gestul dirijoral. De aceea este bine ca partitura să fie învățată pe dinafară, pentru ca privirea să poată fi liberă și expresivă.

¹² Kazacikov, S. *Dirijerskii aparat i evo pstanovka*, p. 42, Editura Muzika.

¹³ Gâscă, Nicoale, *Arta dirijorală. Tehnica dirijorală*, p. 25, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1982.

Fața exprimă ceea ce de multe ori nu se poate exemplifica cu brațele. Ea va reuși să schițeze cele mai mici detalii. Dacă aceasta este expresivă, va putea ajuta vizibil gestul dirijoral.

De asemenea, **capul** este cel care poate participa la realizarea muzicală, cu ajutorul căruia putem rezolva unele probleme tehnice și întregi expresivitatea corpului.

Trunchiul este cel care sprijină celelalte mijloace de conducere.

„La baza activității aparatului dirijoral stă sistemul nervos central, reprezentările și legăturile formate pe scoarța cerebrală, ca urmare a experienței profesionale a dirijorului. *Cu cât aceste reprezentări și legături sunt mai trainice și mai multe, cu cât gândurile și trăirile sunt mai bogate, cu atât gesturile, mimica și pantomima sunt mai expresive.* Mișcările aparatului dirijoral sunt guvernate de scoarța cerebrală prin impulsuri. Aceste impulsuri apar pe de o parte pe baza imaginii interne a dirijorului asupra muzicii iar pe de altă parte pe baza imaginii reale a muzicii percepută de organul auditiv al acestuia. Pe baza imaginii interne a muzicii, formată pe scoarța, aceasta, prin impulsuri, pune în mișcare aparatul dirijoral. Imediat sosește la scoarța cerebrală un alt impuls, răspunsul real al interpreților, care, împreună cu imaginea mentală, generează un nou impuls, transmis aparatului dirijoral, în vederea unei corectări a imaginii reale, pentru a o apropia cât mai mult de cea mentală. Acest lanț de impulsuri stă la baza activității dirijorale, la baza reacției rapide a aparatului dirijoral. Prin aceste considerente, se recomandă ca dirijorul să nu cânte în timp ce dirijează, deoarece atenția fiind concentrată în direcția cântării și a imaginii mintale a muzicii, scoarța cerebrală nu mai primește impulsurile de răspuns, nu le mai sesizează atât de ușor, astfel că asupra aparatului dirijoral acționează numai impulsurile imaginii mintale, fără corecțiile impulsurilor de răspuns, circuitul impulsurilor fiind deschis într-o singură direcție. Din această cauză ceea ce se aude în fapt nu concordă deloc cu ceea ce ar trebui să se audă, conform imaginii mintale a dirijorului, iar acesta preocupat de cântare, trăiește cu impresia că cele două imagini - cea reală și cea mentală - sunt identice. Din aceleași considerente, dirijorul nu trebuie să se lase furat de imaginația sa asupra muzicii, ci să caute să o confrunte permanent cu cea reală.”¹⁴

7.3.2.1 Poziția de bază a aparatului dirijoral

Pentru a stabili și a asimila mișcările ce țin de tehnica dirijorală în sine, trebuie găsită poziția tipică, punctul de plecare, în jurul căreia se va dezvolta întreaga gestică a dirijorului.

Corpul trebuie să fie așezat în mod firesc, natural, drept, dar nu rigid și să sugereze siguranță. Picioarele trebuie să fie nici prea apropiate, nici prea depărtate pentru ca echilibrul corpului să nu aibă de suferit. Greutatea va fi distribuită egal pe ambele picioare, excluzându-se tactarea măsurii cu piciorul. Poziția naturală, dezinvoltă, va elimina mișcările ce complică sau sunt de prisos. *Capul* permanent trebuie îndreptat doar spre coriști, pentru ca mișcările și privirea să fie vizibile de toți. *Umerii* trebuie să fie permanent în poziția obișnuită fără a se ridica sau strânge.

Mâinilor li se va acorda cea mai mare atenție, poziția lor fiind de cea mai mare importanță în dirijat. Poziția lor trebuie să fie: naturală și degajată, corespunzătoare scopului propus, comodă și cu un aspect exterior agreabil. Mâinile trebuie să fie paralele între ele și paralele cu pământul, coatele ușor îndoite și împinse puțin înainte, astfel ca antebrațele să fie la nivelul mușchiului diafragm. Nu dorim să standardizăm poziția de bază, însă, dacă mâinile sunt întinse pe toată lungimea lor, ele își pierd forța și mobilitatea,

¹⁴ Gâscă, Nicolae, *Arta dirijorală. Tehnica dirijorală*, p. 27, Editura Didactică și Pedagogică, București – 1982.

producând oboseală și ineficiență. Palma, în prelungirea antebrațului, cu degetele ușor lipite, astfel ca degetul mare cu cel arătător să se atingă ușor la vârf, iar celelalte degete ușor rotunjite. În general cupa mâinii este îndreptată în jos, însă aceasta își va modifica poziția în funcție de cerințele expresive ale dirijorului, în vederea scopului propus.

Aceste aspecte au doar caracter orientativ, putând fi utilizate ca punct de plecare în stabilirea gesticii dirijorale, urmând ca apoi, fiecare dirijor să își stabilească poziția în funcție de constituția fizică și de expresivitatea firească proprie.

7.3.2.2 Exerciții preliminare

Viitorul dirijor, va putea să dezvolte și să antreneze aparatul dirijoral, printr-o serie de exerciții ce vor contribui la dezvoltarea elasticității, mobilității și expresivității gestului. Acestea nu se pot însuși doar prin dirijatul efectiv, deoarece atenția va fi atunci îndreptată asupra execuției muzicale și asupra realizării creației artistice. Gestul mecanic nu va fi de dorit și de aceea subliniem faptul că este necesar să se știe precis care este scopul exercițiului. În continuare vom aminti doar câteva din aceste exerciții ce pot sluji dezvoltării expresivității tehnicii dirijorale.

Exerciții pentru dezvoltarea mobilității **palmei**:

1. Pornind de la poziția de bază, se execută mișcări orizontale la stânga și la dreapta numai din poignet. Se poate începe mișcarea cu opriri la capete și la mijloc, după care opririle sunt eliminate. Viteza va fi de la lent la repede;
2. Mișcări circulare cu palmele, în sensul acelor de ceasornic și invers. Viteza de execuție se va mări treptat;
3. Cu palma închisă, se execută mișcări în forma cifrei 8. Vom avea grijă ca mișcările de supinație și pronație ale antebrațului să fie cât mai mici, cu palma îndreptată în jos. Se poate lucra separat, cu fiecare mână, apoi cu ambele mâini;
4. Fiecare deget să atingă punctul cel mai îndepărtat al palmei.

Exerciții pentru dezvoltarea mobilității **antebrațului**:

1. Mișcări verticale ale antebrațului. Mișcările să fie elastice și umărul să rămână nemișcat, iar palma să nu coboare mai jos de nivelul antebrațului;
2. Mișcări orizontale, spre stânga și spre dreapta, din articulația cotului;
3. Mișcări circulare cu antebrațul, din cot. Exercițiul începe cu mișcări circulare ale palmei, din poignet, apoi prin mărirea amplitudinii se va introduce și antebrațul, după care se va continua mișcarea de rotație. Sensul va fi cel al acelor de ceasornic și invers;
4. În poziția de bază, mișcări în sensul cifrei 8.

Exerciții pentru dezvoltarea mobilității **brațului**:

1. Pornind de la mâna liber coborâtă, se ridică palma, antebrațul și brațul, apoi se coboară în ordine inversă. „Senzația trebuie să fie similară ridicării și coborârii unei greutate sau mișcărilor de pompare.”¹⁵
2. Mișcări circulare pornind de la palmă, din poignet, după care prin mărirea amplitudinii se introduce brațul și antebrațul, până când întreaga mână descrie un cerc mare, din umăr.

Exercițiile de mai sus pot fi completate, cu multe altele, în funcție de scopul propus.

¹⁵ Gâscă, Nicoale, *Arta dirijorală. Tehnica dirijorală*, p. 32, Editura Didactică și Pedagogică, București – 1982;

7.3.2.3 Tehnica tactării

Tactarea este una din componentele de bază ale tehnicii dirijorale. Dirijorul, pentru a-și putea însuși tehnica tactării, va urmări cele două elemente ale ei: *mișcarea dirijorală și schemele de măsuri*.

În continuare, problematicile ce întregesc tehnica tactării, vor fi amintite doar ca titlu informativ-orientativ, urmând ca acestea să fie dezbătute, pe larg, la seminariile ulterioare ce vor fi organizate, în vederea discutării, exemplificării și fixării celor mai importante aspecte ce privesc dirijorul și rolul său.

Dintre acestea amintim:

1. Mișcarea dirijorală și elementele ce o compun;
2. Schemele dirijorale ale măsurilor principale de 4, 3 și 2 timpi, cu toate variantele lor (non-legato, legato, staccato);
3. Schemele dirijorale privind măsurile compuse omogen (6, 9 și 12 timpi);
4. Coloritul tactării (poziția palmelor, mâinilor, brațelor, mișcarea mâinilor ce cuprinde nivel, plan, etc., funcțiile mâinilor și independența lor);
5. Gesturile pasive;
6. Tactarea pauzelor;
7. Indicarea începutului execuției, pe timp întreg sau pe parte de timp;
8. Încheierea sonorității;
9. Divizarea și concentrarea timpilor măsurii;
10. Coroana (așezarea și încheierea ei) pe note, pe pauze, pe bare de măsură, între două note;
11. Cezura;
12. Nuanțe fixe și mobile;
13. Accentele;
14. Intrările pe parcursul unei lucrări;
15. Conducerea vocilor în lucrările polifonice;
16. Măsurile compuse eterogen sau mixte;
17. Licențe în tactare.

7.3.2.4 Coloritul și funcțiile mâinilor

În procesul de dirijare, mâinile îndeplinesc trei funcții:

1. indică momentul apariției sunetului;
2. determină metrica și ritmica;
3. sugerează caracterul sonorității.

Mâinile se pot mișca atât simetric cât și independent. Mișcarea simetrică duce uneori, la întărirea sau mărirea observabilității schemei dirijorale, însă permanenta utilizare a simetriei dintre mâini reduce expresivitatea. Mișcarea independentă însă, permite extinderea posibilităților de expresie.

Funcțiile mâinilor nu trebuie privite nici înțelese mecanic. Funcțiile lor pot diferi, iar prin exercițiu, prin schimbările reciproce de funcții, acestea vor ajunge la independență, la o tehnică expresivă.

Fiecare mână are atât funcții tehnice cât și expresive.

Detaliile legate de acest subcapitol vor fi aprofundate, fiind însoțite de exemplificări, în cadrul seminariilor ce se vor organiza ulterior.

7.4 Organizare și structură corală

7.4.1 Criterii și metode de selecționare a vocilor pentru cor

Deși este o sarcină dificilă, selecționarea vocilor este deosebit de importantă, de ea depinzând întreaga acțiune viitoare a dirijorului. Aceasta presupune atât pricepere cât și tact.

Selecționarea vocilor va fi făcută după următoarele criterii: acuratețea intonației, simțul ritmic, timbrul vocii, acesta fiind principalul criteriu de clasificare a vocilor (se vor alege voci cu timbre clare, limpezi), întinderea vocii (pentru stabilirea vocii în cazul divizării partidelor), memoria muzicală, muzicalitatea și sensibilitatea artistică, de dorit sunt și cunoștințele muzicale, în special cele de solfegiu (fără însă a elimina cazurile când viitorii coriști nu au aceasta calitate, însă, posedă restul calităților ce îi fac apți pentru cântul în cor). Vocile cu vibrato prea amplu, vocile ce nu se pot omogeniza, vor fi evitate, deoarece crează senzația de permanentă instabilitate intonațională. Trebuie observată și dragostea persoanei pentru cânt, pentru artă, deoarece aceasta va determina atitudinea sa față de întreaga activitate. Tot în momentul selecționării vocilor, dirijorul va urmări și vocile cu calități deosebite, în vederea unor probabile părți solistice. Acestea sunt doar o parte din criteriile generale, însă gradul lor de aplicabilitate va fi diferit de la un cor la altul, metodele de selecție fiind orientative în funcție de cunoștințele sau pregătirea muzicală a viitorilor coriști. În același mod vom urmări și posibilitățile bisericii în care se va organiza corul sau formația, criteriile adaptându-se după caz sau nevoi.

7.4.2 Componenta numerică a corurilor

În cadrul partidelor vocale, raportul numeric este orientativ, deoarece dirijorul va urmări echilibrul sonor dintre partide și sonoritatea lor. În cazul corului mixt, având în vedere faptul că vocile bărbătești sunt mai puternice, numărul acestora va fi ceva mai mic, iar ca raport între grupele de voci, cele mai importante sunt extremele (sopranele ce conduc melodia și basul ce deține suportul armonic). Un raport aproximativ ar fi: între soprane și altiste 7/5 iar între tenor și bas 3/4. Există *grupuri vocale* (9, 12-16 persoane), *coruri de cameră* (19-40 coriști), *coruri mijlocii* (50-76 persoane), *coruri mari* (până la 120 de persoane), coruri ce au posibilități extinse de expresie și sonorități ample.

Componenta numerică nu este întotdeauna opțiunea dirijorului, ci acesta, analizând condițiile și posibilitățile existente în biserică sau altă instituție, luând în considerare calitățile vocale ale viitorilor coriști, se va adapta. Apoi, în funcție de componenta numerică și calitățile vocale existente, dirijorul va alege repertoriul adecvat.

7.4.3 Amplasamentul vocilor și partidelor

Amplasamentul vocilor se va realiza de la primele repetiții, acesta având mare importanță pentru sonoritatea formației, avantajând sau dezavantajând. Vocile se dispun pe rânduri, cu extremitățile rândurilor ușor curbate, în semicerc, pentru o vizibilitate mai bună a dirijorului dar și pentru o legătură mai strânsă între voci. Tot pentru vizibilitatea dirijorului, de preferat este ca rândurile să fie dispuse etajat, pe practicabil.

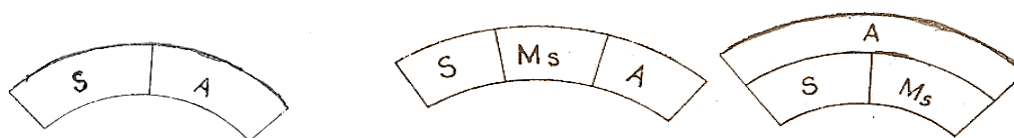
În cadrul partidelor, vocile vor fi așezate de la stânga la dreapta, de la cele mai înalte spre cele mai grave, plasându-se în rândurile din față vocile mai mici, dar clare, cu o bună emisie. Vocile mai ample se vor plasa, de preferință mai în adâncime. Mai ales în cazul

corurilor de amatori, se recomandă așezarea în centru și la marginea dintre partide, coriștii cu auz muzical foarte bun, siguri pe atac, cu o mai bună pregătire muzicală.

Amplasamentul partidelor va fi diferit în funcție de tipul de cor dar și de modalitatea de execuție (a capella, cu acompaniament, cu microfoane sau fără).

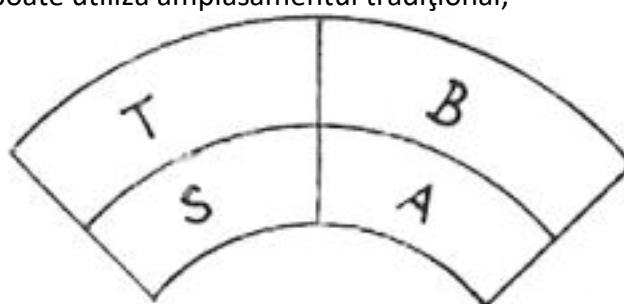
7.4.3.1 Corul a capella

- de femei: la două, la trei sau la 4 voci (Ex. Sopran – Alto, Sopran – Mezzo sopran – Alto, etc.)



- de bărbați: la două, la trei sau la 4 voci (în același mod ca la corurile de femei, tenorul înlocuind sopranul și respectiv, partida de bas pe cea de alto)

- mixt. Se poate utiliza amplasamentul tradițional,



Însă la corurile de cameră amplasamentul se poate face și pe grupe alcătuite din cvartete sau cvintete vocale (acesta presupunând o cunoaștere excepțională a partiturii din partea coriștilor), plasarea lor făcându-se pe tot spațiul podiumului, fiecare grup apărând ca o entitate independentă).

7.4.3.2 Corul cu acompaniament

Atunci când corul este acompaniat de pian, acesta va fi plasat în stânga dirijorului, astfel încât pianistul să poată urmări în permanență dirijorul. În cazul pianinei, aceasta se va așeza oblic spre cor. La corurile de cameră, pianul poate fi așezat în centrul formației, vocile înconjurându-l sau așezându-se de o parte și de alta.

Atunci când corul este acompaniat de orchestră, există mai multe amplasamente, însă este preferat cel în care coriștii sunt așezați în linie dreaptă în spatele orchestrei, pe practicabile. Dacă formația corală nu este foarte numeroasă, poate fi așezată în spatele orchestrei, în semicerc. Trebuie ținut cont de faptul că vocile sunt mai puțin sonore decât instrumentele, și de aceea amplasamentul trebuie să favorizeze o emisie lejeră și sonoritatea să poată fi auzită în sală. În cazul lucrărilor cu solist, dacă e unul singur, acesta va fi plasat tot în stânga dirijorului.

7.5 Sonoritatea corală

7.5.1 Coloritul vocalelor

Emisia vocalelor este de o importanță deosebită, deoarece de ea depinde sonoritatea și omogenizarea vocilor, suplețea, culoarea sonoră dar și dicția. Pornind de la

cele 7 vocale existente în limba română, pe lângă alte clasificări referitoare la poziția limbii, vom aminti acea clasificare după gradul lor de deschidere: vocale deschise (a), vocale semideschise (e, ă, o) și închise (i, u, î).

Dacă în vorbire alternanța acestora poate trece neobservată, în cânt, unde durata lor este mai mare, ea poate deveni greu de tolerat. De aceea, arta cântului presupune rotunjirea vocalelor deschise și deschiderea, ușor mai luminoasă a celor închise, pentru a se obține o sonoritate egală pe toată întinderea vocii. De exemplu, pentru vocala **a**, se recomandă deschiderea gurii ca și când s-ar emite vocala **o**, vocala **e** se rotunjește prin contopirea ei cu vocala **o**, iar vocala **i** se recomandă a fi emisă cu ajutorul vocalei **u**.

„Rotunjirea vocalelor - întunecarea celor deschise și luminarea celor închise – realizată așa cum am văzut, și prin contopirea vocalei cu o fonantă de **u** sau **o**, trebuie să meargă pînă acolo unde vocala rămîne inteligibilă și păstrează culoarea distinctă limbii române. (...)

Întunecarea vocalelor sau acoperirea lor se realizează printr-o ușoară coborâre a maxilarului inferior, depărtarea buzelor de dinți cu o ușoară țuguire a lor. Întunecarea exagerată a vocalelor duce la o emisie tubată, guturală, sumbră.

Luminarea vocalelor, deschiderea lor, se face prin ridicarea maxilarului inferior și apropierea buzelor de dinți.

Coloritul vocalelor este unul din principalele mijloace de expresie ale dirijorului de cor. El stă la baza omogenizării timbrului pe toată întinderea vocii, a omogenizării partidelor și ansamblului, dă consistență și frumusețe vocii în toate registrele. În același timp conferă dirijorului posibilitatea de a sublinia sensul unui cuvânt sau al unei fraze. Prin deschiderea vocalelor fraza poate deveni rece, incisivă, sarcastică, tăioasă. Prin acoperirea lor, prin întunecarea lor, ea poate deveni sumbră, evocatoare. Iată de ce coloritul vocalelor este în funcție de sensul pe care dirijorul vrea să-l confere unei fraze sau unui cuvânt dintr-o frază.
“¹⁶

7.5.2 Omogenizarea registrelor

La unele voci, trecerea de la un registru la altul, se realizează fără a fi observată, însă la altele, aceste *note de pasaj*, fac trecerea bruscă, apărând așa numitul *punct de ruptură*.

Pentru omogenizarea registrelor, unul din exerciții ar fi: pe un sunet ținut se schimbă vocalele **u-o-a-o-u** succesiv, păstrând poziția gurii aceeași, pe cât posibil, pe toată durata acestor vocale. Se va merge ascendent din semiton în semiton. În același timp se va urmări susținerea respirației și consistența sunetului.

La trecerea spre registru acut, dacă se recurge la ridicarea laringelui, rezultatul va fi unul nedorit, realizându-se sunete stridente, forțate. Și intonația va avea de suferit dacă emisia în acut nu este luată după o tehnică bine pusă la punct. Rotunjirea vocii prin cupolarea vălului palatin și emisia vocalelor spre acut, fără deformarea lor, se va realiza prin exerciții specifice. (ex.: arpegii, game, cu schimbări de vocale, etc.)

7.5.3 Lărgirea ambitusului vocii

Deoarece nu toți coriștii dispun de un ambitus lucrat, cultivat, se impune din partea dirijorului o preocupare susținută și permanentă pentru registrul acut în special la tenori și sopran și registrul grav la alto și bas. Vocalizele vor fi făcute, cromatic ascendent, insistându-se asupra sunetelor acute, prin coborârea maxilarului inferior din ce în ce mai mult,

¹⁶ Gâscă, Nicolae, *Arta dirijorală. Dirijorul de cor*, p. 47-48, Editura Hyperion, Chișinău – 1992.

urmărindu-se de asemenea și o bună emisie. Pentru registrul grav, se va proceda în același mod, însă, cromatic, descendent.



7.5.4 Intonația și acordajul

Intonația corectă depinde de mai mulți factori:

1. Susținerea respirației. O susținere defectuoasă, în special a finalurilor de frază, va duce la scăderea intonației;
2. Emisia sunetelor. De multe ori numai deschiderea sau acoperirea vocalelor făcută exagerat poate cauza probleme de intonație. O tehnică vocală corectă, duce implicit la justetea intonației;
3. Execuția nesusținută a sunetelor repetate. Sunetele repetate trebuie gândite din ce în ce mai sus, pentru a evita tendința generală de scădere a intonației în astfel de cazuri;
4. Mărirea intervalelor descendente și micșorarea celor ascendente. Din cauza neatenției și a lipsei de susținere aceste greșeli se întâlnesc destul de des. Însă prin exerciții precum *nona*, *arpegiul scurt sau lung*, *terțele succesive*, etc., vor ajuta coriștii la deprinderea unei execuții corecte;
5. Intensitatea sonoră. Forțarea sonorității are implicații nedorite asupra intonației, ducând la urcarea ei, mai ales la sopran, la sunetele medii și acute, dar și la tenori;
6. Emiterea concomitentă a sunetelor vibrato și a celor non-vibrato, la unii membri ai partidei, crează senzația de instabilitate sonoră. Ar trebui ca oscilațiile să fie egale, pe cât posibil, atunci când se cântă vibrato, sau toți să cânte non-vibrato;
7. Condițiile în care se cântă;
8. Oboseala fizică și psihică;
9. Solicitarea pe o durată prea mare a registrelor extreme.

Probleme de acordaj pot fi determinate și de:

- dezechilibrul sonor între partide, în special între vocile extreme, unde și rezonanța naturală a sunetelor, în special a basului va influența echilibrul sonor, mai ales dacă acesta, numeric, depășește sopranele;
- amplasamentul vocal. Dacă vocile nu se pot auzi între ele, acordajul nu va putea fi controlat;
- lipsa antrenamentului de a cânta armonic sau polifonic.

7.5.5 Suplețea și agilitatea

Pentru ca exercițiile ce se propun să dea rezultate, este bine ca la început, vocalizele să se execute pe vocala emisă cel mai corect de coriști, ca apoi, pe același mulaj, să se poată introduce treptat și celelalte, ajungând astfel la uniformizarea lor, la emiterea lor liber în toate registrele, formând o voce suplă, amplă, agilă.

7.5.6 Unificarea timbrală a partidelor

Unificarea timbrală a partidelor presupune: *continuitatea timbrală de la o partidă la alta*, prin preluarea timbrului de la vocea precedentă, fără ca acest moment să se sesizeze auditiv și *unificarea partidelor în plan vertical*, urmărind aceeași sonoritate timbrală a vocilor ce cântă concomitent.

7.5.7 Articulația și dicția

„Articulația se referă la modul de producere a consoanelor, în timp ce dicția la modul de pronunțare a silabelor și a cuvintelor, deci a vocalelor și consoanelor împreună.”¹⁷ Consoanele se formează în cavitatea bucală, iar vocalele în laringe. O bună dicție se va obține prin muncă susținută, prin rotunjirea vocalelor și articulația clară a consoanelor. La început exercițiile vor avea o articulație exagerată. Exercițiile se pot face și fără a cânta.

„O bună dicțiune a consoanelor are rolul unei trambuline a glasului spre exterior. Sensibilitatea nativă a unui interpret, poate fi pusă în evidență printr-o dicțiune bună. Mergând în zona acutului, cântărețul deformează voită vocalele (sau înlocuiește cuvintele în cazul traducerilor), având impresia că-l deranjează o anumită vocală în emisia vocii. O perfectă articulație modifică doar deschiderea gurii. Odată cu schimbarea vocalei, se schimbă și poziția limbii și a mandibulei, fapt care nu rebuie să influențeze buna emisie vocală.”¹⁸

Este bine, pentru o dicție bună, să insistăm asupra sprijinirii corecte a aerului pe coloană de aer, pentru a nu crispa mandibula. Coristul trebuie determinat să își învingă teama de a deschide gura suficient, explicându-i-se avantajele mișcării suple a mandibulei, în plan vertical.

7.5.8 Despărțirea în silabe

Ca o regulă generală, amintim faptul că, atunci când consoanele precedă o vocală, acestea trec în silaba următoare (Ex: as-tăzi, în cânt se va transforma în *a-stăzi*). Consoanele **t** și **d**, înaintea unui cuvânt ce începe cu consoană sau în poziție finală, vor fi articulate scurt și precis, exact în ultimul moment, înainte de a trece la cuvântul următor.

7.5.9 Închiderea / încheierea cuvintelor

La cuvintele terminate în *consoane*, se va păstra durata notei pe vocala anterioară consoanei, aceasta fiind închisă, la semnul dirijorului, clar și precis, dar nu ostentativ, avându-se în vedere și nuanța sonorității.

La cuvintele terminate în *vocale*. Dacă durata este scurtă, aceasta se va închide ca atare, însă dacă silaba finală are mai mult de trei litere, și durata este mare, prelungirea sunetului se va face pe vocala anterioară consoanei sau consoanelor din silaba finală.

Se va avea în vedere: respectarea duratei sunetului, urmărirea cu atenție a gestului dirijorului și închiderea buzelor, la terminarea cuvântului (ca și când s-ar pronunța consoana **m**). Dirijorul nu va tolera nicio deficiență de pronunție, deoarece muzica vocală trebuie să slujească textul, punându-l în valoare.

¹⁷ Gâscă, Nicolae, *Arta dirijorală. Dirijorul de cor*, p. 65, Editura Hyperion, Chișinău – 1992;

¹⁸ Severin, Adriana, *Metodica predării cântului*, p. 67, Editura Artes – 2000.

7.6 Repertoriu

7.6.1 Criterii de alegere

Prin repertoriu, înțelegem totalitatea pieselor pe care o formație sau un cor le poate interpreta cu o anumită ocazie sau la un moment dat. Tot în sarcina dirijorului intră și alegerea repertoriului, atât pentru fiecare serviciu divin, cât și pentru ocazii deosebite, cum ar fi: nuntă, botez, înmormântare, Cina Domnului, etc.

La alegerea pieselor, dirijorul va avea în vedere următoarele aspecte:

- să nu depășească ambitusul normal al vocilor;
- să nu însumeze prea multe dificultăți inтонаționale (intervale mărite și micșorate, cromatisme, salturi mari sau prea dese, etc);
- dificultățile metro-ritmice să nu depășească nivelul formației;
- tempo-urile sau nuanțele să nu fie dificil de realizat, având în vedere și numărul coriștilor (de exemplu: piesele lente ce reclamă o mare susținere sau piesele ce necesită nuanțe foarte mari nu sunt accesibile unei formații cu număr mic de coriști);
- tipul de cor (mare sau mic, pe voci egale, etc);
- să adopte un repertoriu divers atât din punct de vedere tematic, cât și din punct de vedere al genurilor și stilurilor, valoros, repertoriu ce va trezi interesul coriștilor pentru cânt. Și auditoriul va beneficia atât de o muzică de calitate, diversă, cât și de un mesaj potrivit, adecvat;
- tematica să țină cont atât de vârsta coriștilor, cât și de preocupările lor, urmărind potrivirea pieselor în funcție de tematica serviciului divin;
- valoarea lucrărilor. Nu este de neglijat faptul că repertoriul trebuie să placă și să fie înțeles, pentru a putea avea, în final, o interpretare de calitate;
- să corespundă locului și momentului închinării, încercând permanent să aducă inimile ascultătorilor mai aproape de Dumnezeu.

Însă, repertoriul ales, nu va rămâne de neschimbat. El trebuie împropățat permanent cu piese noi și de asemenea piesele ce nu mai corespund, pot fi eliminate din repertoriu. Prin abordarea unui repertoriu divers și mereu actualizat, vom reuși să menținem pasiunea coriștilor pentru cânt, dar și creșterea calitativă, tehnico-interpretativă a ansamblului.

În cazul festivalurilor, concertelor sau concursurilor se va avea în vedere: scopul, încadrarea în timp, alegerea pieselor de facturi diferite, subiectul ocaziei, gradul de dificultate al lucrărilor alese, luând în calcul și posibile emoții, auditoriul, dar și gradarea treptată a programului, ținând cont de dozarea efortului interpretativ. De alegerea repertoriului va depinde reușita formației atât din punct de vedere tehnic cât și interpretativ.

Dintre compozitorii adventiști din România, putem da câteva exemple: Horst Gehann, Mircea Diaconescu, Valeriu Burciu, Adalbert Orban, Gabriel Dumitrescu, Cezar Geantă, Adrian Stroici, Cristian Ciucă, Gabriel Uță, Ștefan Tajti, Andrei Tajti, iar din colecțiile de lucrări corale advente, amintim: „Cântările speranței”, „Trâmbițe de argint”, „Maranatha”, „Cântați Domnului”, „Mă încred în Tine”, „De-a lung de drum”, vol. I și II, etc.

Piesele care se intonează la începutul serviciului divin, au tematică generală, în special de laudă la adresa lui Dumnezeu, piese ce pregătesc sufletul și inima pentru auzirea Cuvântului lui Dumnezeu ce va fi rostit în predică. Dintre acestea, amintim: „Sfânt e Domnul Savaot!”, „Domnul Oștirilor”, de Gordon Young, „Iehova-i din veac”, „Către Tine”, pe o melodie de Carl Maria von Weber, „În Templu Său”, „Măriți cu toți”, de K. Fr.Schutz, „Veșnic fie lăudat” (muzica: J. S. Bach), „Glorie”, „Doamne, buzele mele” din Concertul Coral no. 1,

p. II de Gavril Muzicescu, „O Doamne, mare ești”, pe o melodie de Camille Saint-Saens, „Chemare” (muzica: Franz Schubert), corul numărul 3 din Oratoriul „Messiah” de G. F. Haendel pe text tradus în limba română, etc. Toate acestea sunt lucrări valoroase ce pot fi intonate în deschiderea unui serviciu de închinare.

La finalul serviciului divin, se aleg piese în funcție de subiectul prezentat în predică. Acesta poate diferi: *revenirea Domnului Isus* (ex. *Trâmbiți sunați, Aștept marea zi*), *pocăință, încredere, subiect misionar*, etc. În funcție de tema prezentată sau de subiectul programului special (dar și în funcție de posibilitățile și numărul corștilor), mai putem aminti următoarele piese: „Psalmul 15”, după o temă din nocturna opus 15 numărul 3 de Fr. Chopin, „Te trezește al meu suflet” cu muzica de J. Haydn, „Consacrare” pe muzică de L. V. Beethoven, „Doamne, deschide ochii mei!” de Clara H. Scott, „Vreau să cânt despre El frumos” de James Mc Granahar, „Aștept în tăcere” pe o melodie preluată din creația lui Franz Schubert, „Corul robilor” din opera „Nabuco” de G. Verdi, Corul 42 „Aleluia”, din oratoriul „Messiah” de Haendel, „Aș dori, Doamne Sfânt” cu text și muzică în original de Mosie Lister, iar textul în română de poetul Benone Burtescu.

Din repertoriul corului privind subiectul *nașterii Mântuitorului*, amintim exemple ca: „De parte-ntr-un staul” de William J. Kirkpatrick, pe versuri de Benone Burtescu, „Creștini din toată zarea”, de Leonhard Schroter, pe versuri traduse de A.M. Ionescu, „Cântul îngerilor”, „Slavă, mărire”, „O, ce veste minunată” de D.G. Kiriac, Corul numărul 1 „God of our fathers” din Cantata Sacră „Bethlehem”, de Geo F. Root, tradus în românește, cu titlul „O, Tatăl nostru”, lucrare mai amplă pentru cor și soliști (sau grup de soliști), însoțită de acompaniament de pian. Și colindul francez „O, Betleem ceru-n vis”, „Într-o iesle” - colind popular polonez pe versuri de V. Popovici, „Pe la casele bogate”, de Gabriel Uță, cu text de Benone Burtescu, și „Măriți creștini pe Dumnezeu”, cu muzica de Cornelius Freundt și text de A. Irimia sunt piese ce pot întregi un repertoriu potrivit acestui eveniment.

În cadrul serviciilor divine speciale, un loc de onoare îl ocupă, serviciul divin al Sfintei Cine, care are loc o dată pe trimestru, moment în care, în afară de predica specială pentru această ocazie, corul are și el, una sau două intervenții. Cu această ocazie se intercalează și poezii referitoare la moartea și învierea lui Isus, dar și puncte muzicale instrumentale sau solistice vocale, în funcție de posibilitățile din biserica respectivă.

Din repertoriul corului pentru acest subiect, amintim: „Dumnezeu este dragoste”- Don Wyrzten, text Benone Burtescu, „Isus ieri, azi, mâine”, din culegerea de cântări pentru Paște „Lyra Davidica”, „Jertfă deplină”, compozitor anonim, „Prețul plătit”, pe o melodie de G. P. Palestrina, „N-am să știu...”, „Rugă din ruga Ta”, Corul numărul 44 „Cum printr-unul murim” și corul numărul 22 „Iată, iată...” din oratoriul *Messiah* de Haendel, coruri ce se cântă în unele biserici cu acompaniament de orchestră și pian/orgă, „Când poarta grea”, aranjament pentru cor bărbătesc de R. Stoica, pe text de I. Pascu, „Stabat mater”, de Fr. Schubert, „Numai dragostea”, etc. În finalul serviciului divin al Sfintei Cine, se pot cânta piese, după cum am spus, ce au ca tematică învierea lui Isus din morți, piese ce aduc speranța învierii în inima fiecărui participant la slujbă (ex: „Cel ce ai înviat”).

Alegerea cu grijă, judicioasă a pieselor, cu rugăciune, va asigura reușita, punerea în valoare a darurilor vocale primite de la Dumnezeu, dar mai ales transmiterea prețioasă a adevărilor sfinte.

7.6.2 Studiul partiturii corale

Indiferent de partitură, indiferent de piesa aleasă, indiferent de scriitură, partitura reclamă din partea dirijorului un studiu temeinic și foarte amănunțit. Respectarea fiecărui

detaliu oferă dirijorului posibilitatea de a transpune auditiv piesa în sensul dorit de compozitor, iar cunoașterea pe dinafară a partiturii economisește timp prețios din cadrul repetițiilor, dând o mai mare libertate de acțiune dirijorului.

Studiul și analiza partiturii implică cunoștințe de cultură generală și muzicală, un volum de muncă susținut, desfășurat în mai multe etape:

- citirea vizuală a partiturii (cu ajutorul auzului intern);
- citirea partiturii, de preferat la pian, va oferi dirijorului posibilitatea de a-și crea o imagine de ansamblu asupra piesei, dar și de a depista, acolo unde e necesar, anumite greșeli de scriere;
- solfegierea ficărei voci în parte;
- analiza partiturii din punct de vedere literar, pentru a observa caracterul lucrării și a-l înțelege, lucru ce va ajuta la gradarea, la sublinierea și la interpretarea justă a ideilor expuse;
- analiza muzicală a partiturii: *metrică* (măsură), *agogenică* (tempo-ul și variațiile lui), *forma* (construcția frazei, repeterea motivică, inversări, secvențări), *stabilirea respirațiilor*, în funcție de text, punctuație și formă, *analiza armonică* (tonalitate, modulații, planuri tonale, cadențe și semicadențe, înlănțuiri acordice, acorduri sau note ce trebuie evidențiate în interpretare, *analiza polifonico-melodică* (imitații, disonanțe, mersul vocilor, stabilirea sunetelor de legătură, vocile ce merg împreună), *analiza dinamicii* (nuanțe și accente). Vom stabili mai întâi nuanțele fixe (f, p, mf, mp, etc.) apoi pe cele mobile (cresc, decresc.), în funcție de frazare, punct culminant. Sensul textului va fi și el un îndrumător de bază în stabilirea unei nuanțări specifice. Frazarea se va face ținând cont atât de caracterul frazei, sensul expresiv al textului cât și de cel al muzicii;
- studiul elementelor vocal-corale: *diapazonul fiecărei voci* (urmărind dacă lucrarea este accesibilă formației), *țesătura și registrele, intervale și pasaje dificile intonațional sau ritmic* (se va urmări găsirea soluțiilor și a exercițiilor conform situației întâlnite), *probleme de emisie, de dicție sau articulație* (în special consoanele finale), *învățarea pe text a fiecărei voci* (dirijorul va trebui să poată exemplifica, ținând cont de toate indicațiile din partitură),
- stabilirea liniei dirijorale. „Aceasta este firul conducător al dirijorului în procesul dirijării unei lucrări muzicale și este formată din linia melodică în trecerea ei de la o voce la alta, corelată cu structura frazelor și jaloanele armonice cadențiale și semicadențiale, principalele întăriri de factură armonică sau polifonică ale vocilor și sunetele și acordurile cu rol deosebit de expresiv în desfășurarea muzicală. Încușarea liniei dirijorale pe dinafară trebuie corelată, în mod obligatoriu cu dinamica ei, cu dinamica vocilor ce o compun.”¹⁹ Linia dirijorală va fi învățată pe dinafară;
- stabilirea gesticii. Se vor căuta cele mai potrivite și expresive gesturi, în strictă concordanță cu sensul muzicii. Să nu uităm de principiul economiei de mijloace. Gestică va fi însoțită permanent de o mimică adecvată, dirijorul participând activ, folosindu-și trăirea, imaginația creatoare dar și sensibilitatea artistică, necesare acestuia;
- alcătuirea planului de repetiție, acesta fiind obligatoriu pentru o eficientizare maximă a timpului acordat: alegerea vocalizelor (vizând problemele tehnice din

¹⁹ Gâscă, Nicolae, *Arta dirijorală. Dirijorul de cor*, p. 193, Editura Hyperion, Chișinău – 1992.

partitură), câteva date despre autor și lucrare, stabilirea modalității de lucru (pe voci, pe grupe de voci, în ansamblu, etc.), împărțirea piesei, fragmentarea ei pentru lucrul la repetiții și stabilirea scopului repetării fiecărui fragment în parte, apoi în ansamblu.

În momentul planificării vom lua în calcul numărul de repetiții afectate piesei respective și anume, ce dorim să realizăm la fiecare repetiție, urmărind permanenta creștere calitativă de la o repetiție la cealaltă.

Dacă aceasta permite, este de dorit, ca piesa să poată fi ascultată în final și în interpretarea altor formații, însă menționăm faptul că fiecare dirijor va trebui să aibă propria concepție interpretativă asupra lucrării, fără a executa mecanic anumite gesturi sau interpretări.

7.7 Repetiția

7.7.1 Scopul repetiției

Prezentarea în public a unei piese sau a unui repertoriu de concert, presupune un întreg proces de pregătire foarte amănunțită. Aici, la repetiție este locul unde partitura începe să prindă viață din punct de vedere sonor.

Timpul rezervat repetițiilor adeseori este scurt și în consecință, dirijorul va fi cel care va recurge la cele mai potrivite metode pentru a organiza rațional atât timpul cât și lucrul efectiv din cadrul acestora.

Ca repere generale, pe parcursul repetiției vom urmări:

- atmosferă creatoare, plăcută;
- indicații atractive pe înțelesul coriștilor;
- dirijorul să fie hotărât, însă nu aspru sau brutal;
- să insuflă încredere interpreților;
- punctualitate și conștiinciozitate atât din partea dirijorului cât și a coriștilor;
- dirijorul să cunoască foarte bine partitura și să nu schimbe indicațiile de la o repetiție la cealaltă;
- planificarea problemelor ce trebuie rezolvate și împărțirea lor pe numărul de repetiții;
- dirijorul să nu țină discursuri lungi, obositoare, ci să fie scurt, precis, la subiect;
- explicații precise alternate cu cântarea model;
- gesturile cu mare influență pot fi păstrate doar pentru ieșirea în public;
- opririle din cadrul repetiției sau reluările trebuie să aibă motivații precise, deoarece opririle prea dese duc la pierderea concentrării;
- observațiile se fac cu tact, în așa fel încât dirijorul să nu lezeze personalitatea coriștilor;
- repetarea cu calm a pasajelor mai dificile, până la rezolvarea lor. Însă dacă nici după mai multe reluări pasajul nu a fost corectat, se poate lăsa pentru repetiția următoare sau se poate lucra cu vocea respectivă, separate;
- în final, atât dirijorul cât și corul trebuie să observe că s-a realizat ceva, că o nouă treaptă a fost construită în învățarea sau finalizarea anumitor piese,
- dirijorul să amintească la repetiții scopul slujirii, închinarea prin cânt, rolul corului în închinare și responsabilitatea față de Dumnezeu.

În consecință, dirijorul va planifica foarte bine ce urmărește să realizeze la fiecare repetiție, căci, de felul cum va reuși să-și dozeze timpul, de cât de prompt și hotărât va fi, de felul cum va da explicațiile, va depinde reușita repetiției.

7.7.2 Metode de repetiție

Metodele de repetiție sunt diferite, în funcție de aptitudinile, talentul și experiența dirijorului, dar și de calitatea ansamblului, de numărul de repetiții și de problemele ce urmează a fi rezolvate.

În cadrul repetiției, problemele urmărite de dirijor sunt multiple, de aceea pentru un tânăr dirijor în formare, va fi dificil la început să privească sau să asculte o partitură din mai multe unghiuri deodată. Însă, prin exercițiu, acesta va reuși să își dezvolte aceste capacități, concentrându-se în realizarea pieselor, mai întâi, pe anumite aspecte principale (intonațional, ritmic), urmând ca apoi să rezolve aspectele secundare, dar nu lipsite de importanță, din cadrul procesului tehnico-interpretiv (emisie, dicție, etc.).

Probleme urmărite în cadrul repetiției:

probleme tehnice

- exactitatea textului muzical și a intonației;
- corectitudine ritmică;
- dinamica și agogica (vezi subcapitolul *Studiul partiturii corale*);
- respirațiile și frazarea;
- emisia vocală și culorile sonore;
- modalitatea de execuție, diferită, în funcție de caracterul lucrării;
- articulația și dicția.

probleme artistice

- raportul între partide (sonoritate, nuanță, melodie-acompaniament);
- expresivitate (sensul muzicii, construcția frazelor, puncte culminante, reliefarea sensului textului);

Să nu uităm și de momentul dinaintea execuției muzicale: darea tonului. Acesta se execută mai întâi arpeggiat, în cadrul tonalității inițiale, de preferat cu sunetele de început ale fiecărei voci, în registrul corespunzător, după care se cântă acordul, ce va fi menținut un timp. Eventual se poate cânta și începutul mai dificil al unei voci. Să nu uităm că, darea tonului se va face în nuanța, tempoul și caracterul sonorității de început a lucrării.

În continuare, vom detalia câteva aspecte ce privesc repetiția de cor, cu mențiunea faptului că ne vom referi doar la corurile obișnuite, din cadrul bisericilor.

Repetiția, în general, va dura aproximativ 2 ore cu pauză de 10 minute, împărțită astfel: exerciții pentru cultura vocală (vocalize), 15-20 minute, prezentarea și citirea unei noi lucrări muzicale, 40-45 minute, continuarea lucrului la o piesă anterioară 25-30 minute și o parte finală, ce include repetarea a una sau două piese finisate deja de membrii formației, 15 minute, pentru a demonstra și întări coriștilor faptul, că prin perseverență și muncă eficientă, se poate ajunge la rezultate deosebite.

1. Exercițiile de cultură vocală se vor organiza de la exerciții mai simple, până la cele mai complexe, urmărind și problemele tehnice din cadrul pieselor ce urmează a fi studiate. Ele vor face referire la: respirație, emisie, omogenizare, suplețe, dicție, etc. (vezi Subapitolul 8.3)
2. La piesa nouă, se va face o scurtă prezentare privind autorul, epoca în care a trăit și lucrarea în ansamblu.

3. Recitarea textului va fi inclusă înaintea învățării melodiei, deoarece textul va fi cel ce va introduce atmosfera de cânt și sugestiona interpretarea. Apoi se va audia piesa, dacă este posibil la pian sau pe o înregistrare.
4. Este bine ca fiecare corist să aibă partitură, chiar dacă cunoștințele de solfegiu sunt minime. Aceasta îi va permite urmărirea liniei ascendente sau descendente a melodiei, pauzele, nuanțele, lucruri ce vor ajuta și eficientiza repetiția.
5. Piesa va fi studiată pe voci, pe fragmente, sau pe secțiuni mai mici (motive), în cazul pasajelor mai dificile. Recomandarea este ca să nu se înceapă învățarea pe voci cu vocea purtătoare de melodie, deoarece pentru unii coriști neantrenați din punct de vedere muzical, le va fi greu să își învețe vocea, după ce melodia a fost fixată deja cu altă voce, respectiv soprana.
6. Se lucrează frazele pe rând, cu fiecare partidă, intonate precis, clar, nuanțat, de mai multe ori, mai întâi concomitent cu dirijorul, apoi partida singură. Ca metodă de lucru pentru eficientizarea timpului, se poate folosi și următoarea: se învață cu o voce, apoi cu a doua, apoi se reunesc cele două, pentru observarea raportului armonic și fixarea liniei melodice, apoi se adaugă și vocea a treia studiată, și tot așa... Cuplajele în lucrul pe partide se poate face și în funcție de dialogurile dintre voci sau imitații. În cazul pasajelor mai dificile, acestea se vor studia mai întâi rar, dirijorul va folosi cântarea model, apoi cu întreaga partidă, până când pasajul respectiv s-a însușit corect din toate punctele de vedere. Dacă este necesar, secțiunea mai dificilă se poate lucra pe grupe mici sau chiar individual. Frazele nu sunt lucrate doar individual, ci se lucrează de asemenea și punctele de legătură dintre ele, notele ce le unesc.
7. Dirijorul să aibă în vedere menajarea vocilor coriștilor, astfel încât în cazul repetării de mai multe ori a anumitor pasaje, nuanțele să nu fie mari.
8. Când piesa este învățată integral, punem mai mult accent pe emisie, nuanțare, respirație, dicție, închideri, reliefaș planurilor sonore, etc.
9. Gestică dirijorului să fie tot timpul expresivă, în funcție de cerințe: de reliefaș, sau de potolire a unei voci, diferită la nuanțe și sonorități, gesturi de *invitație* sau *arătare cu degetul* (la darea unei intrări), gestul de *cerere* sau *respingere*, *îndepărtare*, *apăsare* sau *apărare* (la scăderea bruscă a intensității sonore) și mimica potrivită expresiei muzicale.
10. Transpunerea coriștilor în atmosfera pieselor și transmiterea atitudinii corespunzătoare tipului de piesă în funcție de text, melodie și ritm.

Deoarece realizarea unei lucrări este de durată și necesită mai multe repetiții, fiecare repetiție trebuie să constituie pași importanți în finalizarea pieselor alese.

7.8 Interpretarea muzicii corale

„O lucrare muzicală, odată terminată, este o simplă partitură, mai voluminoasă sau mai restrânsă, între copertile căreia sunt adunate trăirile unui om, gândurile lui, ideile lui transpuse în note muzicale și diverse semne convenționale. Ea nu poate fi privită asemenea unui tablou sau citită ca un roman, transmițându-ți aceleași senzații și stări sufletești, ea este doar virtual o operă de artă, al cărei sens îl cunoaște doar autorul și pe care i-l pot intui numai cei inițiați în citirea vizuală a unei partituri. Ea devine operă de artă viabilă, vine în contact cu cei cărora le este destinată, numai în procesul transpunerii ei sonore - vocale sau instrumentale - de către interpret sau interpreți.

A interpreta o lucrare muzicală înseamnă deci a transpune sonor, auditiv, întreaga gamă de idei, trăiri și sentimente înserate de compozitor în paginile ei, înseamnă în fond a o recrea, de data aceasta însă sonor. Interpretul este cel care însuflețește lucrarea muzicală, este elementul de legătură între creator și receptor, între compozitor și public, astfel că soarta unei lucrări depinde de acesta, de modul cum el a înțeles lucrarea și cum reușește s-o redea.”²⁰

Interpretul trebuie să cunoască condițiile social-istorice și epoca în care a trăit compozitorul, deoarece fiecare epocă în parte are particularitățile ei în cânt (acest material nu cuprinde interpretarea corală în funcție de stil, amănunte, ce probabil vor discutate mai detaliat la seminariile ulterioare de dirijat), singurul scop fiind de a exprima cu justete idealul autorului. Dirijorul trebuie să fie ferm convins de interpretarea aleasă, deoarece numai atunci aceasta va putea fi suficient de convingătoare. Tot dirijorul va fi cel ce va trebui să creeze și coriștilor imaginile necesare, dând exemple sau făcând corelări, pentru ca aceștia să poată înțelege pe deplin toate aspectele ce țin de actul interpretativ.

În concluzie, vom aminti doar câteva aspecte importante în interpretarea muzicii corale:

- melodia slujește textul;
- bara de măsură nu trebuie resimțită în discursul musical;
- nuanțele se vor face în funcție de regisirile vocilor, de genul piesei, de stil și autor, de sensul textului, de dimensiunea ansamblului și de locul în care se cântă (ex: sălile cu acustică bună facilitează utilizarea nuanțelor mici), dar și de extremele intensității formației corale;
- gradarea în cadrul strofei sau frazei și gradarea între strofe;
- accentele pot fi întâlnite atât în nunațe mari cât și în nuanțe mici, acestea realizându-se potrivit contextului;
- echilibrul sonor, raportul dinamic între partide;
- raportul dinamic între solist și corist (caz în care se va reliefa solistul), între cor și acompaniament (pianistul sau cel care acompaniază să urmărească în permanență nuanțarea corului, lăsând acesta pe primul plan);
- atenție sporită la indicațiile ce arată mișcarea, tempo-ul;
- tempo-ul va fi stabilit în funcție de notele cele mai mici din scriitura ritmică, de sensul expresiv al muzicii și textului, de termenii agogici, genul piesei, acustica sălii (ex.: o sală cu reverberație prea mare impune un tempo mai rar), etc;
- termenii de expresie (andante, tranquillo, allegro con spirito, energico, con brio, con calore, etc.) sunt de un important ajutor dirijorului în descifrarea sensului interpretării;
- expresia muzicală însoțită permanent de o expresie adecvată a feței, ochilor, mimicii, pentru a transmite cât mai mult mesajul textului și al muzicii. Dacă dirijorul și coriștii nu simt ceea ce cântă, nu trăiesc și nu înțeleg sensul piesei, aceștia nu vor putea transmite audienței valorile unei piese interpretate calitativ.

7.9 Membrii corului

În biserică, membrii corului sunt aleși după anumite criterii. Membrii corului, prin poziția lor vizibilă vor reprezenta biserica și principiile ei. „Capacitatea lor de a cânta este

²⁰Gâscă, Nicolae, *Arta dirijorală. Dirijorul de cor*, p. 78, Editura Hyperion, Chișinău – 1992.

numai una dintre calitățile pe care trebuie să le aibă. Ei trebuie să fie membri ai bisericii, ai Școlii de Sabat sau ai Asociației tinerilor adventiști, care, prin înfățișarea lor și felul de a se îmbrăca se conformează standardelor bisericii, constituind un exemplu de modestie și bună cuviință. Nu se va permite participarea la activitățile muzicale ale serviciilor bisericii a persoanelor neconsacrate, cu un caracter îndoielnic, sau a celor care nu sunt îmbrăcați corespunzător.”²¹

Așa cum instrumentistul își protejează instrumentul său, și cântărețul trebuie să își protejeze vocea. Condițiile atmosferice, solicitările vocale permanente, modificările fizice potrivit vârstei, umiditatea, frigul, toate acestea pot duce la afecțiuni ale aparatului respirator. Diferența de temperatură poate provoca răgușeală și tuse. Solicitarea vocii, la piese cu țesătură prea înaltă, poate duce la obosirea corzilor vocale și la răgușeală. Alimentația trebuie să fie normală, regulată, evitându-se condimentele, băuturile carbogazoase sau prea reci, înghețata. Deoarece apartul vocal manifestă o sensibilitate deosebită, acesta răspunde complet solicitărilor după aproximativ 3 ore de la deșteptare, orele cele mai comode pentru repetiții fiind între 10 și 18.

7.9.1 Poziția corpului în timpul cântatului

Deoarece poziția corpului are implicații asupra execuției vocale, subliniez următoarele aspecte:

- Cele mai bune rezultate sunt date de cântul în picioare, însă acesta poate deveni obositor la repetițiile ce necesită un timp mai îndelungat. Astfel, în timpul repetițiilor se recomandă șederea pe scaune, iar la repetiția generală și cântul în public, în picioare;
- Poziția corpului lejeră, spatele drept, neîmpiedicând actul respirator;
- La cântul în picioare, greutatea se repartizează egal pe ambele picioare;
- Se are în vedere relaxarea mușchilor, însă, în aceleași timp se presupune un anumit grad de încordare psihică, coristul având o participare activă, poziția corpului neconducând la comoditate în execuție;
- Coristul trebuie să își însușească noțiunile elementare de respirație, emisie, impostajie, noțiuni ce sunt absolut necesare pentru calitatea sunetului dar și pentru însușirea unei tehnici corecte. Pentru aprofundarea acestor noțiuni, vezi Capitolul 9 Muzica Solo.

7.9.2 Comportamentul coristului

Precizez și câteva aspecte utile, privind comportamentul coristului pe parcursul repetițiilor și al cântului propriu-zis:

- păstrează atenția și privirea îndreptate permanent spre dirijor;
- menține partitura la nivelul privirii, pentru a observa cu ușurință mimica și gesturile dirijorului;
- privirea să anticipeze permanent în partitură nuanțele, accentele, respirațiile sau efectele speciale, pentru a nu fi luat niciodată prin surprindere;
- mâna dreaptă a dirijorului păstrează tempo-ul, ritmul și indică intrările principale ale vocilor, iar mâna stângă arată intențiile de interpretare, anumite intrări secundare, creșteri și descreșteri de nuanță;

²¹ Biserica Creștină Adventistă de Ziua a Șaptea, *Manualul bisericii*, p. 78, Editura „Viață și Sănătate”, București – 2002.

- palma deschisă a dirijorului va solicita o nuanță suținută sau o creștere a acesteia, iar palma acoperită va fi sesizată, pentru descreșteri sau rotunjiri ale sonorității;
- cântă din toată inima însă, ascultă vocile din jurul tău pentru a te armoniza cu ele;
- dacă se întâmplă să greșești, nu renunța, lucrurile se învață treptat;
- fii prietenos și păstrează cele mai frumoase relații cu cei din jurul tău;
- în timp ce cânti, mimica trebuie să reflecte versurile și atmosfera piesei interpretate;
- atunci când ai nevoie să respiri și fraza cere susținere, încearcă să asculți coristul de lângă tine, să nu respiri odată cu acesta;
- fii punctual la repetiții și la serviciile divine;
- nu da indicații dirijorului și nu îți exprima nemulțumirea în public, aceasta se poate face cu delicatețe și discreție în particular;
- roagă-te și susține activitatea muzicală;
- mulțumește lui Dumnezeu pentru darurile tale și folosește-le din plin în slujba Lui.

Deși slujba de corist cere anumite sacrificii, membrii corului trebuie să fie dispuși să participe, pe cât posibil, la toate repetițiile organizate, cu mențiunea faptului că și la această slujbă, coristul poate fi înlocuit dacă nu reușește să se încadreze în cerințele minime stabilite de manualul bisericii sau de organizatorul acestui departament. Putem avea rezultate și putem crește din punct de vedere spiritual și calitativ, doar cu perseverență, continuitate și devotament.

Încurajez menținerea cât mai înaltă a standardelor, pentru ca și această slujbă, să fie făcută din toată inima, pentru Dumnezeu. Să nu ne mulțumim cu puțin! Dumnezeu așteaptă de la noi dăruirea totală, în orice ramură. Să venim înaintea Lui cu umilință, rugându-ne ca El să completeze nedesăvârșirile noastre, iar jertfa, darul nostru să fie „fără cusur, de un miros plăcut.”

de Marta Burdului

Bibliografie selectivă

1. Baci, Marta, ***Muzica în viața spirituală a Bisericii Adventiste de Ziua a Șaptea. Actualitate și perspectivă*** (Lucrare de disertație, îndrumător prof. dr. Nicolae Gâscă), Iași – 2003;
2. Biserica Creștină A.Z.Ș., ***Manualul bisericii***, Editura „Viață și Sănătate”, București – 2002;
3. Cymbala, Carol, ***El rămâne credincios***, Editura Casa Cărții, Oradea – 2004;
4. Gâscă, Nicolae, ***Arta dirijorală. Tehnica dirijorală***, Editura Didactică și Pedagogică, București – 1982;
5. Gâscă, Nicolae, ***Arta dirijorală. Dirijorul de cor***, Editura Hyperion, Chișinău – 1992;
6. Hammel, Paul, ***Creștinul și muzica lui***;
7. Kazacikov, S., ***Dirijerskii aparat i evo pstanovka***, Editura Muzik, Moscova – 1967;

8. Osbeck, Kenneth, W., *Pocket guide for the church choir member*, Kregel Publications, Grand Rapids, Michigan;
9. Severin, Adriana, *Metodica predării cântului*, Editura Artes – 2000;
10. <http://en.wikipedia.org/wiki/Choir>;
11. <http://www.scribd.com/doc/64192698/Curs-de-Dirijat-Coral>;
12. http://churchmusic.goarch.org/assets/files/PP_Chair_Member_Roles.pdf.

Capitolul 8. Cântul vocal

Pentru a da curs conceptului de slujire a muzicii vocale solistice în închinare, este necesară, în primul rând, o scurtă incursiune prin înțelegerea funcționării prețiosului dar al lui Dumnezeu: **vocea**. În acest capitol, fac o scurtă incursiune prin ceea ce se consideră actualmente în privința fiziologiei aparatului vocal, sfaturi pentru întreținerea vocii și anumite procedee tehnice aplicate – dar și prin cunoștința emoțiilor umane de bază care constituie echipamentul extra-muzical necesar pentru a înțelege și savura muzica creștină.

8.1 Fenomenologia sunetului

Fiziologia aparatului fonator reprezintă o ramură a biologiei ce se ocupă cu studiul proceselor strict biologice și studiază funcțiile organismului în acest caz.

8.1.1 Laringologie

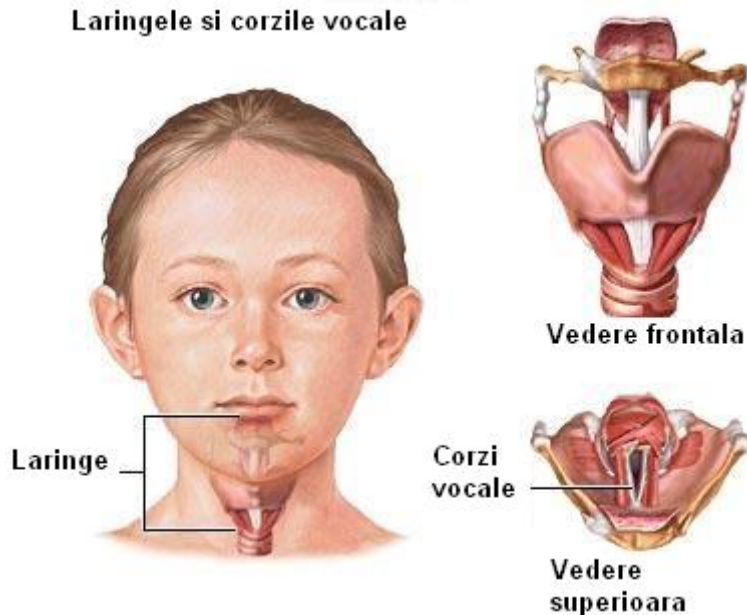
Deși secolele IV și V î.Hr., cunoscute ca era hipocrateană, au marcat începutul cunoașterii aparatului fonator, Holmes¹ este cel căruia i se atribuie primul studiu istoric al laringologiei, până atunci fiind cunoscut doar faptul că aerul pune în funcțiune coardele vocale, sunetul fiind ajutat și de limbă, vălul palatin, dinți și cavitatea craniană. Fondatorul adevărat al laringologiei apare cu cinci secole mai târziu, filozoful Galen, care a descoperit că pentru producerea sunetului sunt angajate cartilajele principale ca aritenoidul, cricoidul sau tiroidul, mușchii externi și interni precum și nervii pneumogastrici și recurenți. Thomas Willis din Oxford (anii 1600) denumeste glota ca fiind spațiul dintre corzile vocale, observând că de acest spațiu depinde volumul și înălțimea sunetului emis. Odată cu dezvoltarea genurilor vocale de operă sau oratoriu crește și interesul pentru studiul aparatului fonator. Primul experiment acustic al laringelui este realizat de Ferrein², în 1741, care demonstrează că benzile vocale funcționează ca o coardă vibrantă de vioară, el fiind cel care denumeste buzele glotei ca și *cordes vocales* sau corzi vocale, termen ce rămâne în folosință până azi.

În concluzie, laringele este un organ musculos și cartilagos, sub forma unui trunchi de piramidă dar cu baza în sus. Este format din: 3 cartilaje neperechi (cricoid, epiglotă, tiroid); 3 cartilaje perechi (aritenoid, corniculate, cuneiforme); și mușchi (cricotenoide, cricotenoide posterior, tiroaritenoid). Așadar, aerul intră și iese din laringe prin orificiul superior denumit glotă (aceasta este acoperită în momentul deglutiției de capacul cartilagos denumit epiglotă).

¹ Holmes, Gordon, *History of the Progress of Laryngology from the Earliest Times to the Present* (trad. *Istoria progresului laringologiei din timpuri străvechi până în prezent*), în The Medical Press, London – 1885;

² Ferrein, Antoine, *De la Formation de la Voix de l'Homme*, p. 40932, Éditura Academie Royale des Sciences, Paris – 1741.

Laringele si corzile vocale



Mucoasa care acoperă organul fonator formează două perechi de plci denumite coarde vocale, una fiind superioară iar cealaltă inferioară, care deține controlul vorbirii.



Vibrația corzilor vocale în expirație este responsabilă pentru producerea sunetelor articulate la care participă limba, buzele și părțile rezonatoare: cavitățile bucale și nazale precum și sinusurile osoase, la nivelul cărora se realizează impostația în cântat, culoarea timbrală depinzând direct atât de bombardarea hormonală cât și de structura fiziologică craniană a cântărețului.

8.1.2 Respirația

Sistemul respirator este compus din plămâni și căi aeriene, acestea din urmă conținând fosele nazale, faringele, laringele, traheea și bronhiile.

Respirația este factorul cheie în fonație și, efectuată ca reflex, presupune schimburi gazoase necesare prin două etape: inspiro și expiro. Inspiro fiziologic este cel nazal deși uneori poate fi și bucal sau buco-nazal, ritmul respirației fiind determinat de uzanța emisieii sunetelor. La fiecare respirație se folosește $\frac{1}{2}$ l de aer. În expiro, aerul pulmonar se evacuează la nivelul glotei, aceasta închizându-se încet și incomplet. Pentru emisie, crește presiunea subglotică ce acționează asupra corzilor vocale. Deși depinde de constituția plămânilor și a mușchiiului diafragmei, respirația poate fi dezvoltată prin exerciții, astfel vocea ajunge să fie caldă, fără stridentă sau perturbări fonatice.

Deși respirația corectă a interpreților de instrumente de suflat (lemnele și alama) este cea abdominală, respirația corectă în cântul vocal este cea costo-diafragmatică, o respirație profundă ce se realizează cu ajutorul mușchilor centurii abdominale (dreptii abdominali), antrenând în același timp și mușchii dorsali, intercostali și bineînțele, mușchii

diafragmei. Efectuată corect pentru obținerea egalității între registre și a ușurinței trecerii de la un registru la altul este singurul tip de respirație care conduce cu succes presiunea maximă a aerului în rezonatoarele superioare, realizându-se astfel impostația vocii, mulându-se pe caracteristicile fizice proprii, prin sunetul produs curat și fără impurități se arată culoarea și timbrul vocal, căpătând armonice unice individuale. În schimb, celelalte tipuri de respirație: abdominală, toracică sau costală, nu dau suficientă presiune aerului, ce ajunge numai până la nivelul maxilarului superior provocând zbârnâială în sunetul cântat ce se lovește de arcada dentară.

Până în epoca *belcanto*³-ului, respirației nu i se atribuia o așa de mare importanță în tehnica vocală, trebuia numai să nu se respire zgomotos, să nu se respire în mijlocul cuvântului, și să se poată doza atât cât era de dorit, lucruri de bază și astăzi în cântul creștin. Rameau⁴ este de părere că arta cântului constă în maniera prin care aerul este scos din plămâni pentru ca fraza muzicală să sune cât mai natural. El avertizează că forțarea vocii în expiro provoacă marginile glotei să se întărească, toată flexibilitatea necesară interpretării fiind pierdută printr-o constrângere și lipsă a libertății și flexibilității vocale. Astfel că sunetul devine gutural, intonația falsă, iar vocea tremură și nu mai poate executa corect pasajele. Spre sfârșitul secolului al XVIII-lea, apar completări la tehnica respiratorie, scrise de către Manfredini⁵ care sugerează că, dacă se cere o respirație rapidă între două fraze muzicale, atunci ultimul sunet al primei fraze se scurtează pentru a putea începe a doua frază la timp. Respirația trebuie dozată în așa fel încât mereu să rămână destul aer pentru interpretare și ornamentații.

Ca adăugare, din cauza structurii pulmonare și a naturii cartilajinoase a laringelui, respirația poate fi stăpânită foarte bine prin exercițiu. Ea nu trebuie să întrerupă ritmul piesei, nici să fie realizată înainte de o pauză scrisă sau de încheierea unei idei muzicale sau pasaj ornamental, sau între grupuri de cuvinte ce sunt legate din punct de vedere gramatical. De asemenea, respirațiile pot fi adânci, scurte sau furate, augmentate sau diminuate, în funcție de scriitură și necesități, atât fizice cât și de expresie. De exemplu, un solist respiră de aproximativ 4 ori într-un imn strofic, așadar organismul trebuie să se adapteze stării de apnee, de lipsă a oxigenului. Totodată este necesar exercițiul prin care trebuie să rămână aer în plămâni la sfârșitul unei fraze muzicale pentru a crea senzația de continuitate și nu de epuizare în cânt. În executarea pasajelor lungi și rapide, în afara pauzelor și a sfârșitului de frază muzicală sau de text, respirația trebuie efectuată scurt, în locul în care se repetă o notă ce nu se află pe timp tare.

O respirație este esențială pentru frazarea corectă, ea trebuie efectuată în timpul pauzelor sau când este permisă de text, niciodată între un substantiv și adjectivul său sau între verb și obiectul său; cuvintele nu trebuie întrerupte. Dacă este necesară o respirație de urgență, aceasta trebuie efectuată în așa fel încât audiența să nu observe, cântărețul să încheie mai devreme un sunet în piano și să pornească tot din piano crescând către restul frazei. Așadar, atât în cântul vocal cât și în cel instrumental, inhalarea aerului și expiro-ul se

³ Termenul de *belcanto* (provenit din limba italiană) înseamnă „cânt frumos” (vocal și instrumental), s-a dezvoltat de-a lungul secolelor XVIII – XIX și este în special asociat cu lucrările compozitorilor italieni Gaetano Donizetti (1797-1848), Vincenzo Bellini (1801-1835), Gioacchino Rossini (1792-1868) și Giuseppe Verdi (1813-1901) în compozițiile timpurii. *Â Belcanto* este, de asemenea, și un stil specific italian sau o tehnică de cânt (adoptată ulterior și de cântăreții altor țări) ce pune accentul pe frumusețea și claritatea tonului și a pronunției, pe flexibilitate, frazare deosebit de fină și o dinamică meticuloasă gradată;

⁴ Rameau, Jean Philippe, *Code de musique pratique ou Methodes* (trad. *Codul de muzică practică sau Metode*), Paris – 1760;

⁵ Manfredini, Vincenzo, *Difesa della musica moderna* (trad. *Apărarea muzicii contemporane*), Bologna – 1788 și *Regole Armoniche* (trad. *Regulile armonice*), ediția a doua, Venice – 1797.

realizează în maniera în care performanța artistică sună natural și corect. Acest control foarte precis al respirației va acționa ca un reflex al solistului ce-și va concentra toată atenția asupra interpretării pe care dorește să o exprime.

8.2 Igiena aparatului vocal

Igiena vocală presupune grija cu care se efectuează întreținerea și menținerea sănătății vocii. Deoarece vocea este un instrument foarte delicat și fragil la care pot apărea boli trecătoare sau chiar incurabile (pareze, noduli, disfonie sau insuficiență glotică⁶), susceptibilă spre deteriorare sau chiar pierdere totală, se impune o seriozitate maximă și igienă strictă, în care cuvântul cheie este cumpătarea. Există un *modus vivendi* aparte pentru cântăreți: moderarea în mâncare, băutură, și în general, în viață, și evitarea eforturilor vocale de orice natură constituie principiile de bază ale igienei vocale.

8.2.1 Recomandări pentru calitatea și întreținerea vocii:

- odihna în mod regulat și culcarea devreme;
- o dietă proporționată: trebuie alese mâncărurile ușor de digerat; benefice pentru calitatea vocii se consideră a fi usturoiul crud, mirul pus sub limbă, oul crud, ceai din semințe de chimen dulce sau anason; legume benefice pentru clarificarea vocii: praz și ceapă;
- exerciții fizice în mod frecvent;
- cântatul regulat; după cânt, se stă jos câteva minute fără a bea imediat;
- vorbitul trebuie să fie moderat;
- îmbrăcămintea trebuie purtată lejer în special în regiunea abdomenului și după „principiul de ceapă”, la încălzire să se poată da jos sau adăuga în caz de răcoare. (Gâtul și pieptul trebuiesc protejate mai ales în perioada de iarnă, dar nu exagerat, pentru a nu deveni prea sensibil, atrăgând astfel răceli sau răgușeli);
- pentru răgușeală: ceai din rădăcină de lemn dulce;
- pentru inflamația gâtului: suc de orz, licorice îndulcit cu zahăr, decoctie de smochine, miere;
- picioarele trebuie să fie păstrate calde întotdeauna;
- înainte de concert, abstenența la plăceri, îndeosebi în ceea ce privește actul intim;
- partitura se învață folosind vocea în registrul mediu și în *mezzoforte*.

8.2.2 A se evita:

- sășietatea în mâncare și băutură;
- mâncarea condimentată și grasă, cea arsă sau prea sărată, acră, sau prea dulce, uleiul rece, oțetul, untul, laptele, nucile de orice fel sau fructele cu crustă groasă;
- vinul (nu este bun în cântat pentru că acesta contractă gâtul și laringele);
- exercițiile vocale nu trebuie să înceapă în registrul înalt sau cel grav;
- cântatul violent sau strigatul (dăunează corzilor vocale);
- cântatul înainte de a se digera mâncarea din stomac, dar nici pe burta goală;
- vânt, fum, ceață, praf, aerul care nu este pur, ceea ce este prea fierbinte sau prea rece;
- poziția în care se cântă să nu fie stând aplecat presând pe abdomen;

⁶ Insuficiența glotică – ades întâlnită la cântăreții amatori – apare atunci când coardele vocale nu se mai apropie perfect, rezultând un zgomot continuu de fâșâit în cânt.

- înainte de cântat, nu este recomandat exercițiul puternic, cum ar fi gimnastica, alergatul, urcatul multor scări, călăritul, iar după cântat trebuie neapărat evitate băuturile reci sau fierbinți;
- mânia în timpul cântului;
- fumatul este exclus;
- uleiul, oțetul, ridichiile, anghinarea, țiparii, strugurii, portocalele, lămâile sau fructele dure, și alimentele răncede;
- statul târziu în noapte;
- vorbitul tare sau pasional, plânsul cu voce tare, tusea și strănutul controlate;
- schimbarea bruscă de temperatură de la cald la rece sau invers;
- în timpul unei răceli, se evită exercițiul vocal pe o coardă inflamată;
- cântatul în exces sau cel în registrul acut și supra-acut.

8.3 Clasificarea vocilor

Genurile vocale – cu volumul vocii cultivate a fiecăruia dintre ele ce ajunge la 2500 - 3000 Hz – se pot împărți în următoarele categorii:

1. Voci feminine:

a) **Soprană:**

- **de coloratură** (*hoch* – voce rară, cea mai înaltă voce feminină cu sunet cristalin și ușurință în execuția elementelor de bravură, și *dramatică* – are același ambitus ca vocea coloraturii *hoch* [de obicei, *Lab* din octava mică – *Fa 3*] la care se adaugă o plinătate timbrală a sunetului).
- **lirică** – cea mai firească și obișnuită voce feminină, poate fi: soprană lirico-lejeră sau lirică plină;
- **dramatică sau spinto** – este soprana ce posedă culoarea timbrală cea mai plină, o voce mare ca volum;

b) **Mezzosoprană** – voce gravă feminină;

c) **Contraaltă** – voce foarte rară feminină, cea mai gravă, confundată din punct de vedere audibil cu cea de contratenor.

2. Voci masculine:

a) **contratenor** – cea mai înaltă voce masculină folosită în zilele noastre în rolurile de *castrati*, similară cu vocea feminină de alto; **tenor** liric sau dramatic – voce înaltă masculină;

b) **bariton** liric, *cavaliere* sau de *agilită* – cea mai firească voce bărbătească;

c) **bas-bariton sau bas pedală** – vocea gravă masculină.

8.4 Registrele vocale

Trecerea de la un registru vocal inferior la cel superior sau invers, denumită și pasaj vocal, este la fel de dificilă indiferent de genul vocal al cântărețului. Diferențele majore ale genurilor vocale sunt culoarea vocală (calitatea sunetului și grosimea lui) și punctele de pasaj (fiecare cântăreț are două pasaje, cel grav și cel acut).

La începutul perioadei *belcanto*, italienii se fereau de vocea de cap (it. *Voce di testa*) – numită astfel de Școala de la Mannheim – neconsiderând-o naturală ci falsă, de unde denumirea de *falsetto*. Martini subliniază că vocea cuprinde trei registre: vocea de piept,

gât și cea de cap alias *falsetto*. Trecerea de la vocea la falset este mai puțin simțită la vocile feminine decât la cele masculine. La vocea de soprană, vocea de cap începe undeva de la sunetul *re* sau *mi* din octava a doua pe când la vocea înaltă masculină, tenorul, trecerea s-ar produce undeva pe sunetul *mi* sau *fa*.

Trecerea de la un registru la altul trebuie făcută așa încât să nu fie simțită, vocea ideală fiind considerată cea care este egală și calitativă în tot ambitusul ei. Primordial este ca ceea ce se cântă să sune natural. Se recomandă exerciții de egalizare a registrelor, executate într-o intonație perfectă.

8.5 Coordonatele tehnice

În interpretarea unui cântec creștin sunt esențiale vigoarea articulației și atacul ferm al sunetului. Desigur că se păstrează acoperirea și rotunjirea naturală a sunetelor – atât de apreciată de italieni – în toate registrele, cu precădere în cel înalt și mediu pentru a se obține omogenizarea registrelor, bătaia de diafragmă ce facilitează elanul (fr. „*le coup de soleil*”) constituind fundația interpretării fiecărui element tehnic. Printre elementele de tehnică vocală ce asigură o frazare fină sau o dinamică gradată care pot fi aplicate în cântul creștin se numără următoarele:

- ***messa di voce*** (fr. „*le son file*”) – reprezintă susținerea unui sunet (sau grup de sunete), cu intonație perfectă, ce se realizează cu o mlădiere a vocii prin creșterea și descreșterea sunetului emis într-o singură expirație; aceasta se execută pe suport de respirație costo-diafragmatică deoarece numai astfel se poate porni sunetul ușor, apoi crește gradual, și retrage fără a se observa vreun efort (it. „*filare la voce*”); astfel că interpretul trebuie să știe a economisi respirația, folosind foarte puțin aer la început, pentru ca apoi să crească ușor către punctul maxim de volum, de unde se descrește la fel de ușor până la valoarea inițială. În acest fel se evită oboseala cântărețului până la sfârșitul unui sunet lung, precum și dacă acesta pornește tare de la început, înălțimea sunetului ar suna fals, mai înalt la început, și din lipsă de aer susținut, mai jos către sfârșitul sunetului emis, produs foarte deranjant pentru urechea spectatorului.
- ***porta la voce*** – un element de expresie ce poate fi executat ascendent sau descendent, în *legato*, numai pe o tehnică bună a respirației corecte, prin dozarea ei; o purtare a vocii de la un sunet la altul, fie în intervale mici (de secundă, terță), fie în cele mari (de octavă, decimă), trecerea dintre registre fiind făcută cu mare finețe fără a se observa vreo modificare de culoare vocală, timbru sau intensitate.
- ***portamento*** – este efectul purtării (și nu alunecării) unui sunet către celălalt, pe *legato*, printr-o executare rapidă a cromatismelor în sens ascendent sau descendent.
- ***glissando*** – alunecarea sunetului dintre două note, în sens ascendent sau descendent (folosirea în locuri nepotrivite sau prea des, constituie o interpretare inadecvată în cântul creștin românesc).
- ***arc de aer*** – cântul *legato* ce creează o punte de aer expresivă pentru trecerea de la un sunet la altul, în sens ascendent, fără ca ascultătorul să simtă această trecere; are un ușor efect de ecou.
- ***canto spianato*** – cântul firesc și fără afectare ce pretinde cântatul *sostenuto*, precis din punct de vedere ritmic, respectând mișcarea ce de obicei este lentă; implică o respirație largă, sunete filate, treceri insesizabile ale dinamicii într-un zbor lin în *tempo* ce induce o stare de visare, cu inflexiuni *f-p*; este procedeul tehnic ce dă

culoare frazei muzicale și care realizează *legato*-ul în frază prin *porta la voce*, *portamento* și *messa di voce*; chintesența tehnică a triadei: agogică, dinamică, frazare exprimată vocal prin liniștea frazelor de lungă respirație și dulceața timbrului.

- **tril** – un ornament ce apare în imnurile și cântecele din perioada Barocului, cu precădere în partiturile corale creștine, este folosit pentru accentuarea ritmică și sublinierea armonică. Pentru executarea corectă a trilului, trebuie luați în considerare mai mulți factori: agogica și perioada în care a fost compusă piesa. Trilul se poate executa cu pregătire (începând cu *acciaccatura* la interval de secundă mare pentru sunetul de bază, acesta fiind foarte repede bătut cu sunetul de deasupra, tot cu secundă mare și încheiat, uneori, pentru rezolvare la sunetul scris în partitură, cu două șaisprezecimi compuse din sunetul de dedesubt, la secundă mică și sunetul de referință) sau fără pregătire (adică fără a cânta sunetul de bază urmat de unul la ton crescând tempo-ul până la bătaia de aripă a trilului).

Alte elemente tehnice care necesită o dozare bine repartizată a aerului sunt: *staccato* (care, din cauza sonorității cu ecou, sunt numite și *flutes á echo*), *pichettato*, *martelato*, *appoggiatura*, *acciaccatura*, *fioriture*, atacul *di slancio* (sau *di posto* – atacul direct pe sunet, fără alunecare de sunete între intervalele scrise).

Doresc să subliniez faptul că *vibrato*-ul nu se studiază, ci este produsul repartizării aerului – bine susținut pe suportul respirației corecte – în rezonatoarele superioare, o vibrație involuntară, ca senzație, între ochi, în față. Atunci când se controlează *vibrato*-ul, apar probleme după o folosire îndelungată, deoarece se folosesc mușchii cricoizi și aritenoizi care sunt mușchi constrictori, și în timp, apare așa-numita bătaie în glas, un *tremolo* continuu, foarte deranjant la ascultare.

Pentru interpretare, în construcția dinamică de la *forte* la *piano*, se ține cont de forma largă a lucrării, de construcția motivică, de modulațiile sau inflexiunile modulatorii, de pasajele ritmico-melodice dezvoltătoare și de flexibilitatea vocii solistului. Gândirea se realizează pe verticală pentru a împrumuta culorii vocale sensul și expresivitatea tonalității în care modulează. Prin sensurile modulatorii se realizează un dialog între voce și orchestră sau pian.

Deși elementele muzicale de agogică, dinamică sau expresie apar în mod frecvent și independent în partitură, ele nu acționează independent ci lucrează împreună și se integrează urmându-se una pe cealaltă pentru a face diferența între o simplă producere a sunetului și adevărata interpretare a muzicii. Nu este de ajuns să execuți un *crescendo* ci acesta trebuie înțeles, dorit și simțit ca și când ar exista o flacăra ce arde înăuntrul interpretului, aceasta realizându-se pe o gândire curată și pozitivă, abia astfel se poate spune că un *crescendo* este interpretat. Să cânti ca un instrument, dar să emoționezi ca o voce.

8.6 Sonoritatea limbii române. Pronunția textului

Fiecărei limbi îi corespunde o anumită „bandă de frecvență” care determină sonoritatea specifică limbii respective. Sonoritatea depinde de numărul armonicilor și raportul dintre acestea precum și de echilibrarea intensității lor la trecerea prin laringe în drumul sunetului către rezonatoarele superioare. Numărul armonicilor cât și intensitatea depind în mod direct de reducerea turbulenței aerodinamice în cavitățile de rezonanță

precum faringele sau gura. Această reducere este favorizată prin rezistența opusă de diafragmă și mușchii dreptilor abdominali.

Banda de frecvență corespunzătoare urechii ce aude o limbă latină, așa cum este și limba română, percepe frecvențe care urcă până peste 4000 Hz. Așadar, un cântăreț poate emite doar aceleași frecvențe pe care le poate auzi, deoarece armonicile sunetelor produse de posesorul urechii nu pot depăși banda de frecvență a posesorului. Există limbi care favorizează mai puțin expresia vocală profesională datorită structurii sonore care limitează fonația (exemplu: limba franceză – nazalizarea consoanelor).

Vocalele se formează în faringe și în cavitatea bucală și, în funcție de volumul spațiului în care se dezvoltă, fiecărei vocale îi corespunde o frecvență. Astfel vocalei *a* îi corespund 220 Hz, *e* = 880 Hz, *i*=2400 Hz, *o* = 440 Hz. Vocala *u*, sprijinită pe coloana de aer luată cu respirație înaltă, este cea pe care se studiază exercițiile tehnice, vocalizele și agilitățile, deoarece direcționează cel mai bine sunetul în cutia de rezonanță și îi dă căldură, catifelare și rotunjire atâta timp cât este gândită înalt și în față, cumva pe poziția vocalei *i*.

O tentativă interpretativă este acoperirea sunetelor în mod exagerat de dragul omogenizării vocii, amestecându-se vocalele, așadar, pentru a stabili o relație cu ascultătorul, este necesară o dicție corectă și inteligibilă, conexiunea dintre text și muzică dorită de compozitor contribuind la o interpretare corectă semantic ce respectă integritatea textului.

Deoarece în cântul creștin se găsesc multe piese de proveniență americană, pentru a interpreta aceste song-uri trebuie luat în calcul și limba în care au fost scrise. În cântul cult de limbă engleză, chiar nativii cântă altfel decât vorbesc:

- întotdeauna consoanele trebuie mușcate ca într-o limbă latină, inclusiv *r*-ul care dacă este cântat ca atunci când e vorbit poate duce la ingolarea sunetului și la emisia palatală; aceeași situație este și la *l*-ul moale, lingual; *t*-ul trebuie pronunțat în față, aproape ca în limba română, pentru că pronunțat ca în engleza vorbită dă o conotație copilărească, superficială.
- vocalele trebuie acoperite cu grijă, cu precădere trebuie îngrijită vocala *a* din *and* precum și *e*-ul sau *i*-ul pentru a nu avea o emisie deschisă, acestea provocând sunetul să fie ori dezimpostat ori meschin și ușor zbârnâit din cauza poziției joase a coloanei de aer ce se lovește de arcada dentară;
- consoana *h* din *hour* nu se aude în cântat iar acolo unde sunt cuvinte ca *where* sau *when*, din contră, se articulează un puternic *h* înaintea cuvântului pentru a-l face perceput;
- pentru a nu pune în pericol emisia sunetului, nazalizarea anumitor consoane ca *ng* din *wings*, precum și grupurile de *th* din *the* sau *months*, acestea trebuie spuse la începutul emisiei sunetului sau la sfârșitul acestuia.

Având în vedere că muzica vocală creștină are ca scop și sensibilizarea ascultătorului folosindu-se de text, exactitatea pronunției este o necesitate fundamentală care poate fi realizată prin mușcarea consoanelor dar cântând pe vocale (excepție făcând numai anumite cuvinte în care se poate îngâna o consoană mută (*n* sau *m*) pentru a accentua o stare afectivă).

8.7 Fiziologia emoției în relația muzică-medicină: simțire-trup.

Pornind de la premiza că emoția se traduce prin tonul și culoarea vocală, interpretul de cânt creștin va transmite prin muzica sa bucuria sau necazul, dorința sau tristețea, veselia sau durerea.

Muzica a fost folosită de-a lungul timpului – nu numai pentru plăcere sau divertisment – ci și ca tratament terapeutic social, fiziologic și psihologic. Oameni din toată lumea au studiat relația dintre muzică și influența pe care o are în inima ascultătorului, ceea ce ea transmite dincolo de sunete. Aceeași muzică poate traduce emoția diferit de la un ascultător la altul, în funcție de modul de înțelegere al acestuia și de gradul său de implicare emoțională. Creierul uman a găsit calea de a lega muzica de emoție astfel că perceperea muzicii se face atât în funcție de cultură, mediul înconjurător și educație, cât și în funcție de predispoziție genetică moștenită și rezervor emoțional acumulat în experiența de viață personală (socială și religioasă) sau muzicală.

Se cunoaște deja că emisfera cerebrală dreaptă este cea care discerne, interpretează și procesează nuanțele inflexiunii vocale, incluzând intensitatea, intonația sunetului, timbrul, culoarea, tonul emoțional, frecvența, amplitudinea, melodia și cât durează aceasta. Regiunea emisferei drepte devine foarte activă la stimuli auditivi care redau înțelesuri afective. Evenimentele emoționale sunt percepute de multipli senzori afectivi. În urma unor teste, s-a observat că emoțiile au fost percepute diferit în funcție de genul muzical pe care oamenii îl ascultau, stările acestora – chiar cele fiziologice – s-au îmbunătățit ascultând muzica clasică, cultă sau creștină. Astfel apare terapia prin muzică – ce este procesată în partea emoțională a creierului, amigdala – care nu numai că îi face pe pacienți să fie mai veseli dar le și grăbește vindecarea. S-a descoperit că muzica întărește sistemul imunitar și înmulțește chiar celulele anti-cancer.

Pe lângă activitatea creierului, muzica are efect și asupra nivelului hormonal, deoarece poate scădea nivelul cortizolului (asociat cu excitația sau stresul), ridică nivelul melatoninei (asociată cu somnul) și eliberarea endorfinei (ce luptă împotriva durerii). Se pare că puterea miraculoasă a muzicii pentru trup și spirit, este folosită atât pentru reducerea stresului, a anxietății, eliberarea de durere și alte emoții negative (ca frica sau deprimarea), cât și pentru schimbarea stării emoționale.

Emoția (limba latină *emotio*) reprezintă reacția afectivă la o situație de stimul, de durată relativ scurtă, cu o trăire intensă și o puternică angajare neuro-vegetativă. Acest proces poate fi plăcut (stenic) sau neplăcut (astenic) și întărește forțele biologice și psihice provocate de sistemul nervos și glandele endocrine.

Emotivitatea unei persoane este aptitudinea de a reacționa la evenimente implicând emoția; este așa-zisa trăire intensă ce apare sub acțiunea unor stimuli de natură internă – chimică provocată de trăiri interiorizate și gândire profundă asupra unui subiect delicat – sau externă. Emotivitatea este vizibilă prin următoarele reacții neuro-vegetative ale organismului: transpirație, paloare, roșeață, intensificarea ritmului cardiac și respirator. Aceste schimbări corporale sunt datorate nivelului hormonal provocat de trăirea respectivă.

Răspunsurile subconștientului sunt declanșate la apariția unui excitant. Responsabil de acțiunile involuntare ale corpului – care sunt legate direct de starea emoțională – este sistemul nervos simpatic. Semnele care pun în evidență stabilirea stării de emotivitate sunt: dezechilibru al reacțiilor vaso-motorii și secretorii – hiper-sudații, senzații de frig/cald, variații ale secreției gastrice, lacrimale; spasme ale mușchilor netezi – după construcția

faringelui, senzație de nod în gât, greață, spasme gastrice sau intestinale; exagerarea reflexelor cutanate, pupilare; tremurări ale mușchilor striati – frisoane, clănțănit de dinți, aritmii cardiace, bâlbâială; hiperestezie senzitivă și senzorială – vivacitate sau varietate a expresiilor mimice. Influența emoției asupra comportamentului solistului ce simte ceea ce interpretează este afectată de o serie de modulatori ca: frica, tristețea, mânia, durerea sau fericirea. (Exemple ale diferitelor emoții cu reacția ce se produce în organism: frica/teamă – trupul produce adrenalină, glucoza se scurge în circuitul sanguin; implică o senzație neplăcută, de tensiune, un impuls și reacții fiziologice ca accelerarea bătăilor inimii, încordarea mușchilor, mobilizarea organismului pentru luptă sau fugă; zâmbet – mușchii faciali se relaxează și se reflectă favorabil asupra scoarței cerebrale; fericire/bucurie – corpul eliberează serotonină ce dă o senzație de bine, de euforie).

O dereglare impresionantă din punct de vedere chimic a interpretului se poate produce pornind de la starea indusă de muzică și ajutat de trăirea adâncă transmisă de textul partiturii religioase. Această emoție poate fi copleșitoare pentru unele persoane. Astfel pot apărea tulburări fiziologice ca: oprirea involuntară a respirației în starea de profundă concentrare; modificarea chimică sanguină (prin încordare psihică) și dereglările endocrine; spasmele organismului până la pierderea din greutate a interpretului în timpul unui concert. O emoție generează un comportament tipic, dar comportamentul nu este o copie izomorfică a emoției. Emoția reglează comportamentul și este o adaptare folositoare a organismului la atmosfera proprie creată. Emoția nu reprezintă motivație: dacă motivația determină ce trebuie făcut, emoția determină *cum* trebuie să fie făcut.

Astfel se face că emoția este direct proporțională cu sentimentul sau simțământul creat. Sentimentele ce pot constitui o emoție se prezintă cu riscul de a fi covârșitoare pentru o persoană. Expresia feței sau limbajul corporal sunt numai două aspecte principale generate de emoție. Manifestarea emotivității este influențată și percepută pe mai multe niveluri: de provocare, de rezoluție, de dominanță al motivului *alfa* determinant principal, de lucruri și amintiri din trecut al mediului înconjurător, și de operația directă subnumită țintă. Modulatorii ce influențează comportamentul sunt: percepție, gândire, planificare, *recalling*, și acțiuni.

Concluzii

Prin ritm, melodie, dinamică, timbre și text, muzica exprimă o serie de sentimente sau afecte expuse printr-o serie de efecte; considerând că acestea sugerează anumite tablouri afective ce pot indica o stare sufletească „colorată”, în interpretarea unui imn este de dorit zăgrăvirea personalității proprii a solistului, prin temperament, caracter și imaginație, păstrând echilibrul între latura tehnică și cea a expresivității muzicale și nealterând prin aceasta nimic din intenția pe care compozitorul sau poetul/textierul a dorit-o alegând muzica ce induce starea respectivă.

Abordarea oricărui tip de muzică religioasă – fie ea muzică sacră din perioada Barocă, sau cea contemporană de origine română sau americană (gospel/negro spiritual) – cere o deosebită maturitate nu numai din punct de vedere tehnic, ci mai ales în interpretare, pentru că un muzician autentic este un gânditor ce se folosește de mijloacele tehnice pentru a ne transporta către o imagine filozofică a existenței, imagine favorizată de logica organizării sonore și emoționale, într-o lume a cunoașterii ce ne poate învălui fără să o putem cuprinde. Frumusețea tonului, a timbrului și a culorilor vocale îmbinate într-același

mănunchi cu strălucirea virtuoză a tehnicii vocale și cu sensibilitatea viziunii imaginative a artistului este cheia succesului interpretării.

Astfel că sonoritatea trebuie obținută dintr-un amestec de intelectualitate și emoție, atribuind un sens fiecărui contur melodic și transformând fraza muzicală în realul simțit viu, sintetizat. De aceea, menirea interpretării este o menire sfântă ce apropie inimile ascultătorilor într-o caldă înfrățire, vorbind graiul sufletului.

Așadar, muzica se sprijină pe realitatea simțită nu pe cea fizică. Implicată în legile simțurilor, primește senzațiile fără a le transfigura prin sinteză, ci cânta, fiind subordonată vieții ce izvorăște din ea, muzica contopindu-se cu viața însăși prin intuiție melodică covârșitoare și volatizându-se în fluiditatea ei nostalgică și eternă...

Acum aș dori să mă adresez direct solistului de muzică creștină împărtășind câteva lucruri care pe mine m-au ajutat și m-au marcat de-a lungul anilor de cânt creștin:

1. NU UITA! Dumnezeu te-a ales pe tine pentru a fi purtătorul Său de cuvânt în simțire divină, ți-a făcut acest dar minunat ție, fericitul, și deși darurile Sale sunt necondiționate, trebuie să fii conștient de responsabilitatea pe care o ai îngrijind și folosind vocea ta – nu cu mândrie, ci cu meticulozitatea și perseverența izvorâtă din responsabilitate: poate că, dacă te gândești că ai de dat socoteală Domnului pentru ce faci cu vocea ta, atunci alegerile tale vor fi întotdeauna potrivite, însoțite de asemenea și de rugăciune. Poate că prin vocea ta, vei ajuta la salvarea unui suflet sau chiar al tău, și de aceea:
2. NU TE DESCURAJA! Pentru că interpretarea muzicală este subiectivă prin natura ei, bineînțeles că nu vei fi pe placul tuturor. În special, prin tehnica modernă, îți vor ajunge la „urechi” multe comentarii și critici adesea răutăcioase. Nu lăsa acest lucru să te doboare într-atât încât să nu mai cânti muzică creștină! Poate că, dacă iei în considerare câteva principii bazate pe învățătura biblică și conștiința ta (de exemplu, la o întrunire religioasă sau servicii divin în țara noastră, poate fi nepotrivită alegerea pieselor în limbi străine sau cu influențe din alte culturi – nu mă refer aici la atmosfera din cadrul unui concert – sau îmbrăcăminte să fie „neasortată” la evenimentul creat, sau gesturile să fie gratuite în timpul cântului cu atât mai mult cu cât fiind pe scenă, la amvon sau „în față”, tot ceea ce faci este amplificat și totodată transparent), vei găsi și comentarii constructive sau sfaturi, atunci, aplică-le, atâta timp cât produsul final este: **să te dăruiești și să dăruiești „trăire” și „frumos”**. **Simte Muzica, simte Cuvântul** atât de bine ales pe muzica Sa... și atunci **vei simți cum să acționezi cel mai bine**.
3. NU NEGLIJA lumina revelată în 1 COR 13:13! **Cântă cu credință, cu speranță și mai ales, cu dragoste!** Domnul să te binecuvinteze în continuare și să te însoțească pas cu pas în alegerile muzicale pe care le faci!

de Mediana GrațIELA Vlad

Bibliografie

1. VLAD, Mediana, **Portretul emoțional al sopranei de coloratură dramatică în belcanto-ul italian** (coordonator științific prof. univ. dr. Serban-Dimitrie Soreanu) – 2010;
2. BADIU, Gh., Dr.; PAPARI, A, **Controlul nervos al funcțiilor organismului – neurofiziologie**, Editura Fundației “Andrei Saguna”, Constanța – 1995;
3. CACCINI, Giulio, **Le Nuove Musiche**, Reale accademia d'Italia, Roma – 1934;
4. CIOCAN, Dinu, **O teorie semiotică a interpretării muzicale**, Editura Universității Naționale de Muzică București – 2005;
5. FERREIN, Antoine, **De la Formation de la Voix de l'Homme**, p. 40932, Editura Academie Royale des Sciences, Paris – 1741;
6. GARCIA, Manuel, **Hints on Singing** (trad. *Ponturi în cântat*), London and New York – 1894;
7. GERBERT, Martin, **De cantu et musica sacra** (trad. *Cântul și muzica sacră*), San Blasianis – 1774;
8. HOLMES, Gordon, **History of the Progress of Laryngology from the Earliest Times to the Present** (trad. *Istoria progresului laringologiei din timpuri străvechi până în prezent*), p. 49, Editura The Medical Press, London – 1885,;
9. LAMPERTI, Francesco, **L'arte del canto** (trad. *Arta cântului*), Ricordi, Milan – 1883. **Guida teorica-practica-elementare per lo studio del canto** (trad. *Ghid practico-elementar pentru studiul cântului*), Ricordi, Milan – 1864. **A Treatise on the Art of Singing** (trad. *Tratat în arta cântului*), tradus de J. C. Griffith, Ricordi, London – 1877;
10. MANCINI, Giovanni Battista, **Riflessioni pratiche sul Canto figurato** (trad. *Reflecții practice în canto*), Ediția a III-a, Milano, Galeazzi – 1777;
11. MANFREDINI, Vincenzo, **Difesa della musica moderna** (trad. *Apărarea muzicii contemporane*), Bologna – 1788. **Regole Armoniche** (trad. *Regulile armonice*), ediția a doua, Venice – 1797;
12. MARTINI, Jean Paul Egide, **L'art du chant** (trad. *Arta Cântului*), Paris, Chez Naderman – 1792;
13. MENGOZZI, B., **Methodes de chant du Conservatoire de Musique, contenant les principes du chant, des exercices pour la voix, des solfeges tires des meilleurs ouvrages anciens et modernes et des airs dans tous les mouvements et les differens caracteres**, Paris – 1803;
14. MERSENNE, Marin, **De la voix, Des Parries qui servent, a la former, de sa definition, de ses proprietes, e de Fouye**. Harmonie Universellef, Paris – 1636;
15. MORLEY, Thomas, **A plaine & easie introduction to practicall musicke**, London – 1608;
16. PISO, Jon, **Cibernetica fonației în canto**, Editura Muzicală, București – 2000;
17. RAMEAU, Jean Philippe, **Code de musique pratique ou Methodes** (trad. *Codul de muzică practică / Metode*), Paris – 1760;
18. ROGERS, Francis, **Discussion of bel canto in Educational Department of Musical America** (trad. *Discuții despre bel canto în departamentul educațional al Americii muzicale*), December 25 – 1940;
19. SILVA, Giulio, **The Beginnings of the art of bel canto; remarks on the critical history of singing** (trad. *Începuturile artei belcantiste; remarci asupra istoriei criticate a cântului*), In Musical Quarterly, VIII, no. I, p.53-68, New York – 1922;

20. TAYLOR, David Clark, ***New light on the old Italian method; an outline of the historical system of voice culture, with a plea for its revival*** (trad. *Metoda veche italiană într-o lumină nouă; o subliniere a sistemului istoric asupra culturii vocale, cu o scuză pentru revitalizarea ei.*), New York, H. W. Gray – 1916;
21. TOSI, Pietro Francesco, ***Observations on the Florid Song***, (trad. *Observații asupra cântului ornamentat*), transl. by Mr. Galliard. London, J. Wilcox – 1743;
22. VOINEA, Silvia, ***Incursiune în istoria artei cântului și a esteticii muzicii vocale***, Editura Pro Transilvania, București – 2002;
23. WRIGHT, Jonathan, ***A History of Laryngology and Rhinology*** (trad. *O istorie a laringologiei și rinologiei*), Philadelphia, Lea and Febiger – 1914.

Capitolul 9. Ansamblurile muzicale

Motto: Psalmul 150

9.1 Pași pentru înființarea unui ansamblu

9.1.1 Motivație

Orice proiect care are ca scop prioritar mulțumirea și lauda la adresa lui Dumnezeu, chiar dacă urmărește performanța, va fi susținut de puterea Duhului Sfânt. Astfel influența sa va fi benefică și puternică (Eclesiastul 9:10 p.p.; Coloseni 3:16 u.p.). O motivație greșită sau neclară va face ca proiectul să nu își atingă scopul, putând să aducă dezbinare (lipsa binecuvântării). Organizatorul / dirijorul are responsabilitatea de a educa în acest sens membrii formației. Proiectul se poate limita la activitățile bisericii locale sau poate fi extins ca proiect misionar. În acest caz pot fi implicați copii, tineri și prieteni din afara bisericii (școli muzicale de vacanță, tabere de muzică, concerte, etc.).

9.1.2 Resurse

Persoanele care doresc să învețe să cânte la un instrument, trebuie să-și prezinte opțiunea în mod deschis față de cei care îi pot ajuta la împlinirea dorinței lor. De asemenea cei care cântă la un instrument pot să-i inițieze și pe alții. Va trebui să se țină cont de dificultatea sau incapacitatea învățării unor instrumente la vârste înaintate. Noi ne vom ocupa de cazul în care persoane cunoscătoare doresc să formeze un ansamblu instrumental. Alte resurse necesare în organizarea unei formații instrumentale sunt: instrumente utilizabile (cât se poate de calitative), pupitre, partituri, spațiu pentru repetiție și un organizator / dirijor.

9.1.3 Inițiativă

Aceasta poate fi acțiunea unei persoane sau a unui grup și trebuie să fie susținută cu: seriozitate, umilință, dragoste de Dumnezeu și de oameni, consecvență, perseverență, îngăduință, sacrificiu, altruism, ascultare, supunere (chiar dacă este organizator / dirijor), dedicare, respect față de membrii formației și în final, un caracter creștin, asemănător cu cel al lui Hristos. Încăpățânarea, spiritul dictatorial și de independență, nu își mai găsesc astăzi locul în fața orchestrelor. Cu atât mai mult în biserică.

Inițiativa trebuie să aibă susținerea mai multor persoane și implicit, a bisericii. În acest sens este nevoie de comunicare și colaborare cu cei care pot sprijini proiectul în vreun fel. Nu este neapărat nevoie ca inițiatorul să fie și dirijorul ansamblului, dar colaborarea strânsă va fi necesară. Inițiatorul se poate ocupa de organizare promovând alte persoane de încredere ca dirijori, astfel câștigând susținere în proiect.

9.1.4 Organizare

Ansamblul se va organiza în funcție de instrumentiștii disponibili care vor fi repartizați pe voci (partide). Combinațiile posibile de instrumente după tradiția (genurile) muzicii culte vor genera formații ca: duo, trio, cvartet, cvintet de corzi sau suflători – în componența cărora poate intra și pianul – și orchestră de cameră sau simfonică. De asemeni în funcție de creativitatea și viziunea organizatorului sau dirijorului, se pot forma ansambluri cu o tentă particulară. Important este să se asculte raportul dinamic dintre instrumente,

compatibilitatea timbrală (sonoritatea ansamblului) și să se ceară totuși părerea unei persoane avizate.

9.1.5 Componentă

Persoanele care au un nivel mediu de a cânta la un instrument pot face parte dintr-o formație (copii, tineri, adulți). Cu cât nivelul este mai scăzut, cu atât nevoia de a studia în prealabil partitura este mai mare. Avansații vor trebui să aibă răbdare cu începătorii. În formație învățăm să ascultăm ce cântăm noi, dar și ce cântă ceilalți, ținând cont de: tempo, intonație, arcușe, dinamică, frazare (respirații), începuturi, sfârșituri, etc. (1 Corinteni 14:15 u.p.). Unele lucruri trebuiesc clarificate între instrumentiști (ca de exemplu notarea arcușelor), altele împreună cu dirijorul (nuanțe, tempo, frazare, etc.). Nu în ultimul rând, ascultăm de dirijor care, prin gestică și mimica sa, conduce ansamblul transmițându-i intențiile sale.

Într-o formație putem avea invitați. Modul în care ne comportăm cu aceste persoane va fi o mărturie (pro sau contra) și va avea o influență mare în decizia lor finală. Invitații suplinesc lipsa de instrumentiști din biserică, dar sunt și cazuri în care lor li se împlinește o nevoie (cea spirituală) de care poate nici nu sunt conștienți. Ei se supun programului prestabilit. Pentru ca mărturia să fie favorabilă este nevoie ca aparținătorii bisericii să aibă un spirit misionar. „Primul impuls al unei inimi renăscute este să îi aducă și pe alții la Mântuitorul” (White, Ellen, *Tragedia veacurilor*, pag. 50, Editura Viață și Sănătate, București – 2011).

9.1.6 Repertoriu

Pot fi abordate piese din repertoriul național sau internațional, preluate de la compozitori consacrați, alese în funcție de gradul de dificultate raportat la nivelul ansamblului. Este indicat să se aleagă o piesă mai ușoară care va fi interpretată la un nivel bun, decât una grea la un nivel scăzut. De asemeni pot fi aranjate/orchestrale piese din repertoriul creștin, respectiv advent. Este bine ca aceste prelucrări să fie făcute de persoane care au cunoștințe avansate de: teoria muzicii, armonie, forme, contrapunct, orchestrație, compoziție și estetică. Ele sunt îndemnate să se sfătuiască cu mentorii lor.

Repertoriul va fi ales în funcție de caracterul ocaziei în care se cântă dar și de momentul din program. Muzica va susține permanent mesajul Cuvântului. Noi credem că ea este un mijloc și nu un scop în sine.

9.1.7 Calitățile dirijorului

9.1.7.1 Calități morale

„Adevărata educație nu ignoră valoarea cunoașterii științifice sau a valorilor literare; ea pune însă puterea mai presus de informație; deasupra puterii, bunătatea; deasupra culturii intelectuale, caracterul. Lumea nu are o nevoie atât de mare de oameni cu un intelect puternic, cât de oameni cu un caracter nobil. Are nevoie de oameni în care calitățile să se afle sub controlul principiului statornic.” (White, Ellen, *Educație*, p. 225, Editura Viață și Sănătate, București).

Putem să înțelegem caracterul ca fiind modalitatea obișnuită de a răspunde în fața experiențelor vieții.

„Caracterul are trei părți care interrelaționează: cunoștințele morale, sentimentele morale și comportamentul moral. Un caracter bun presupune să știi ce este bine, să dorești binele și să îl faci - obiceiurile minții, ale inimii și ale acțiunii. Este nevoie de toate aceste trei

aspecte pentru ca individul să ducă o viață morală. Aceste trei dimensiuni duc către maturitate morală.” (Thomas J. Lickona, *Educating for character. How our schools can teach respect and responsibility*, p. 51, 1991).

„Caracterul nu este un simplu inventar de acțiuni executate sau o descriere a intențiilor, a libertății sau a raționamentului moral, ci este măsura unui principiu interiorizat, care conferă motivație, coerență, consistență și direcție tuturor funcțiilor relaționale și comportamentale ale omului. Construcția caracterului include ceea ce este omul - motivele, sentimentele și gândurile sale - și ceea ce face - faptele și obiceiurile sale, vizavi de relația sa cu Dumnezeu, cu semenii și cu sine însuși.” (John M. Fowler, *The concepts of character development in the writings of Ellen G. White*, p. 236 – 1977).

În acest context dirijorul are nevoie de următoarele trăsături temperamentale și de caracter:

- voință, energie și fermitate (acestea țin de temperament dar, sunt determinate și de siguranța sa, cunoașterea partiturii și a scopului propus);
- perseverență și punctualitate;
- spontaneitatea reflexelor (temperamentul, în cazul dirijorului, se manifestă cu o forță interioară profundă, de simțire și nu ca o stare exterioară de tensiune ce distrage atenția);
- spirit de observație, inițiativă și disciplină (trebuie să corecteze la timp toate greșelile; are nevoie de atenție distributivă);
- calm și stăpânire de sine (chiar dacă trebuie să acționeze rapid în unele situații, nu este nevoie să fie nervos, fiindcă această stare se transmite ansamblului; nu trebuie să fie excesiv de sever dar nici excesiv de îngăduitor);
- modestie și entuziasm în muncă.

9.1.7.2 Calități organizatorice

Activitatea dirijorului presupune o serie de acțiuni cu caracter organizatoric:

- organizarea muncii individuale;
- alegerea membrilor formației precum și organizarea ei (timp de repetiție, instrumente, partituri, pupitre);
- organizarea repetițiilor (durata lor, timpul acordat fiecărei lucrări, modalități de repetare - în plen sau pe partide);
- alcătuirea repertoriului (alternarea gradului de dificultate al lucrărilor).

9.1.7.3 Calități pedagogice

Dirijorul, ca pedagog, va organiza procesul de educație și instruire al ansamblului în așa fel încât, prin desfășurarea sa, să asigure cele mai bune rezultate. Este nevoie în prealabil de pregătire teoretică și practică, de asimilarea cunoștințelor de specialitate și de cultură generală, de pedagogie și psihologie, de formarea unor deprinderi practice. Cunoscând o serie întregă de metode și procedee, pedagogul le aplică în raport cu situațiile create. Dirijorul, în calitatea sa de pedagog, va trebui:

- să coordoneze activitatea;
- să întrevadă etapele desfășurării procesului de învățare a unei lucrări muzicale planificându-le;
- să cunoască în fiecare moment ceea ce face și rezultatele pe care le urmărește;

- să explice și să dea indicațiile cele mai potrivite alegând metode creative și adecvate puterii de înțelegere a ansamblului, vârstei membrilor și nivelului de pregătire generală și muzicală;
- să fie un bun psiholog;
- să observe greșelile, să descopere cauzele și să ofere modalitățile de rezolvare tehnică (observațiile să fie întemeiate, la obiect, adresate în mod politicos);
- să-și analizeze critic munca și atitudinea (P. Casals spunea: „Dirijorul trebuie să înceapă prin a fi sever față de el însuși și să se întrebe dacă într-adevăr reușește să se facă înțeleș. Nu se poate cere totul de la alții”).

9.1.7.4 Calități muzicale

Aptitudinile și cunoștințele muzicale ale unei persoane, într-o măsură mai mică sau mai mare, o vor califica în slujba de dirijor. Va fi aleasă persoana care împlinește așteptările și cerințele colectivului (într-un cadru organizat) sau ea își va alege colaboratorii (în cazul unei inițiative personale).

- a) Aptitudinile muzicale țin de predispozițiile pentru muzică, de talentul persoanei și de trăsăturile de caracter ale acesteia. Ele pot fi:
 - muzicalitatea (sensibilitate în descifrarea sensului muzicii, naturii și caracterului ei, rafinament; se dezvoltă prin studiu sistematic și audiții muzicale);
 - auzul muzical (distinge elementele calitative ale sunetelor muzicale în cele mai mici diferențe; poate fi – în raport cu înălțimea sunetelor – relativ sau absolut, de asemeni poate fi melodic, armonic și timbral și nu în ultimul rând intern; auzul intern îi este necesar dirijorului în timpul studiului partiturii, dar mai ales în timpul execuției ei);
 - simțul ritmic (este nevoie ca dirijorul să simtă structura ritmică a piesei pentru a o transmite prin gesturi. El este responsabil de unitatea metro-ritmică a ansamblului);
 - talent dirijoral (capacitatea de a exprima prin gesturi, prin mijloace dirijorale, conținutul de idei și sentimente al unei compoziții muzicale);
 - memoria muzicală (cunoscând lucrarea din memorie dirijorul poate urmări cu mai multă atenție executarea ei, poate da corect și la timp intrările, poate sublinia momentele importante);
 - gustul muzical (el determină limitele contribuției personale a dirijorului în interpretarea unei lucrări muzicale; de finețea acestuia depinde realizarea problemelor de: tempo, nuanțe, sonoritate, etc.).

- b) Dirijorul are nevoie și de cunoștințe muzicale temeinice de teoretician și interpret, cum ar fi:
 - teoria muzicii cu toate elementele ei (ritmica, metrica, gamele, termenii de nuanță, tempo și caracter);
 - solfegiu (se recomandă solfegiarea mintală, deprindere necesară în studiu și în timpul execuției);
 - armonie (cunoștințe necesare pentru a putea identifica sensul expresiv al partiturii, bazat pe raportul funcțional dintre acorduri);
 - contrapunct (ajută dirijorul în studierea partiturilor polifonice, în reliefaarea liniilor melodice suprapuse și a vocii care are mai mare importanță);

- forme muzicale (ajută la înțelegerea conținutului și structurii lucrării; o arhitectonică echilibrată, clară, constituie condiția esențială a înțelegerii mesajului muzical; se impune cunoașterea genurilor muzicale, vocale și instrumentale);
- cunoașterea unui instrument (în special pianul este de mare ajutor în studierea armonică a partiturii; instrumentul dezvoltă auzul melodic și armonic, simțul ritmic, muzicalitatea și educă în studiul unei piese, dar și în interpretarea ei, lucru foarte important pentru un dirijor, care este în final, un interpret);
- citirea partiturilor (se realizează vizual dar și la pian, astfel formându-se o imagine clară despre sonoritatea, mișcarea și dinamica ei; se înlătură greșelile strecurate de intonație sau ritm; se însușește armonic piesa; se sesizează liniile melodice; dacă deprinderea aceasta nu este formată se va pierde timp la repetiții);
- teoria instrumentelor și orchestrație (pentru dirijorul de orchestră este obligatorie cunoașterea instrumentelor, a posibilităților lor tehnice și de expresie);
- istoria muzicii (cunoașterea vieții, creației, epocii, aspectelor stilistice ale unui compozitor ajută pe dirijor la o înțelegere profundă a muzicii sale).

În ansamblu, acestea sunt aptitudinile și cunoștințele de care trebuie să dispună o persoană pentru a trece la însușirea tehnicii dirijorale.

Concluzie

Muzica inspirată de Dumnezeu care a dăinuit de-a lungul secolelor, poate fi cântată și ascultată și în bisericile noastre. Ea va pregăti mintea și inima pentru ca Duhul Sfânt să genereze emoții profunde asupra noastră, o atitudine de umilință, de recunoștință și laudă la adresa Lui. Această muzică aduce bucurie, liniște, echilibru, demnitate, stabilitate emoțională într-un timp de declin moral-educațional, hrănind sufletul. Atenție la muzica incitantă prin: ritm, armonie, dinamică (șoapte/decibeli), mijloace de expresie (glissando, apogiaturi), etc. care alimentează firerea pământească. În ce privește ansamblul instrumental și calitățile dirijorului, prezentarea de mai sus poate părea complicată pentru unii, iar pentru alții simplă, dar vă îndemn să păstrați ce se potrivește contextului în care activați. Inițiativele unor pastori și laici de a organiza ansambluri instrumentale cu zeci de ani în urmă, care și-au pus amprenta asupra unor biserici, educându-le muzical, sunt demne de lăudat și sper ca ele să se înmulțească. Doresc ca Dumnezeu să ne inspire ce muzică să cântăm, ce instrumente să folosim, ce sonorități să apreciem, ca în final, stilul muzicii noastre să fie în acord cu Cerul.

de Mugur Iacob

Bibliografie

1. Habenicht, Donna J., ***O perspectivă creștină despre psihologia dezvoltării caracterului*** (ghid de studiu revizuit și actualizat de Dr. Therlow A. Harper G.), Michigan – 2007;
2. Gâscă, Nicolae, ***Arta dirijorală. Tehnica dirijorală***, Editura Didactică și Pedagogică, București – 1982;

3. Lickona, Thomas J., ***Educating for character. How our schools can teach respect and responsibility***, p. 51 – 1991.
4. White Ellen, ***Tragedia veacurilor***, pag. 50, Editura Viață și sănătate, București – 2011;
5. White Ellen, ***Educație***, p. 225, Editura Viață și Sănătate, 2001;
6. Fowler, John M., ***The concepts of character development in the writings of Ellen G. White***, p. 236, 1977;
7. Korsakov, Rimski, ***Principii de orchestrație***, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R. P. R., București – 1959.

9.2 Blockflöte

Motto: „Lăudați-L cu coarde și *tuburi sonore*.”
(Psalm 150:4 u. p. – trad. Florin Lăiu)

„Muzica poate fi o mare putere spre bine, totuși noi rareori considerăm această ramură a închinării ca fiind partea cea mai importantă. Cântarea este executată adesea la îndemn sau pentru a corespunde situațiilor speciale. Alteori cei care cântă sunt lăsați să cânte greșit și muzica își pierde efectul propriu-zis asupra minții celor prezenți. Muzica trebuie să aibă frumusețe, patos și putere. Lăsați ca glasurile să se înalțe în cântări de laudă și devoțiune. Folosiți, dacă este posibil, *muzica instrumentală* și astfel o armonie sublimă se va înălța la Dumnezeu ca o jertfă plăcută...

Nu trebuie să ne opunem folosirii instrumentelor muzicale în lucrarea noastră. Această parte a serviciului trebuie să fie condusă cu grijă, deoarece este o laudă adusă lui Dumnezeu prin cântare. Cântarea să fie însoțită de *instrumente muzicale*, folosite cu iscusință” (Ellen G White, *Evanghelizare*, p. 404).

9.2.1 Denumirea instrumentului

Înainte de sec. XVIII, instrumentul avea denumirea de „*flauto*” în limba italiană. În zilele noastre acest instrument este cunoscut ca *flauto dolce* (flaut dulce) în italiană, *flute à bec* (flaut cu cioc) în franceză, *blockflöte* în germană și *recorder* în engleză. În limba română, denumirea uzuală a acestui instrument este preluată din limba germană: *blockflöte* sau *flaut drept (longitudinal)*.

9.2.2 Definiție

Blockflöte este un instrument de suflat confecționat din lemn sau plastic, având forma unui tub prevăzut cu opt orificii (șapte pe partea superioară – în față, și unul pe partea inferioară – în spate), iar în partea de sus un dop cu un orificiu prin care se introduce coloana de aer. Are o formă cilindrică și se compune din trei părți: cap, mijloc și picior. (P. Diaconu, adapt după Th Borgia, Manual și culegere de cântece pentru blockflöte, p 3).

9.2.3 Istoricul instrumentului. Caracteristici

Blockflöte este un instrument muzical din lemn sau plastic și face parte din familia flautelor. Fiind foarte popular în timpurile medievale, a intrat în declin spre sfârșitul sec. XVIII în favoarea instrumentelor din lemn care intrau în componența orchestrei simfonice (flautul transversal, oboiul, clarinetul), deoarece aceste instrumente aveau posibilități tehnice, cromatice și dinamice superior dezvoltate. În epoca sa, acest instrument era asociat cu cântecele păsărilor, ale păstorilor, cu anumite evenimente miraculoase, etc. Compozitori renumiți ca Purcell, Telemann, Vivaldi și Bach au folosit acest instrument pentru a sugera aceste imagini prin creațiile lor, iar acest exemplu s-a perpetuat și în secolul XX.

În perioada modernă (sec. XX-XXI), blockflöte a reînviat datorită necesității de interpretarea pieselor vechi scrise pentru acesta, dar și pentru ușurința cu care se poate învăța și cânta la el. În zilele noastre, blockflöte este considerat ca fiind un instrument pentru copii, dar cu toate acestea, numeroși interpreți virtuozii au demonstrat potențialul solistic al acestui instrument așazis „copilăresc”.

Sunetul său este remarcabil de clar și dulce datorită lipsei armonicilor superioare și predominării celor impare. Ca ambitus (întindere), blockflöte cuprinde aproximativ două octave. Unii interpreți, pot extinde ambitusul acestuia cu o cvintă mai mult, ajungând deci la două octave și o cvintă. Există de asemenea două sisteme de construcție și funcționare ale acestor instrumente: sistemul de construcție baroc și german, cel din urmă fiind mai nou, mai accesibil și mai temperat, față de cel baroc, motiv pentru care este mai frecvent folosit.

9.2.4 Tipuri de blockflöte

Cele mai uzuale tipuri de blockflöte sunt: *sopranina, soprano (descant), alto (treble), tenor, bass (bas in F) și grandbas (în Do), sau contrabas*. Dacă fiecare blockflöte are o întindere de cel puțin două octave, un ansamblu de blockflöte poate cuprinde aproximativ cinci octave. Din cauza distanțelor preamari dintre găurile instrumentului de dimensiuni mai mari (tenor, bas, grandbas), se folosesc clape pentru a veni în ajutorul instrumentistului. Cele mai performanțe blockflöte sunt confecționate din lemn tare (lemn de păr, bambus, trandafir), iar cele mai uzuale și mai practice sunt din plastic, fiind mai ieftine, rezistente la condens și nu necesită o îngrijire specială.

9.2.5 Mod de execuție

Sunetele muzicale se obțin prin *acoperire a găurilor* și prin *sufierea aerului în tubul instrumentului*.

a) *acoperire a găurilor* se poate realiza în două moduri: complet și parțial. Prin acoperirea completă se obțin sunetele diatonice, iar prin acoperirea parțială se obțin sunetele cromatice și cele din octava a doua. Aranjarea degetelor pe găurile instrumentului determină formarea notelor de înălțimi diferite.

b) *sufierea aerului în tubul instrumentului* trebuie să fie constantă și moderată pentru a nu distorsiona sunetul. Sunetele din registrul grav se obțin printr-un suflu ușor, slab, iar cele din registrul acut printr-un suflu mai puternic. Nuanțele sunt mai dificil de realizat la blockflöte, deoarece pentru obținerea unui *ff*, va trebui suflat mai puternic ceea ce duce la falsarea sunetului muzical, mai ales în registrul grav; însă același lucru se întâmplă și în cazul nuanțelor foarte mici ca *pp*. Pentru delimitarea (separarea) clară a sunetelor între ele (non-legato și staccato), se folosește un anumit mod de atac. Acesta se poate realiza prin pronunțarea silabei „tu” în momentul suflului în tubul instrumentului, iar legarea sunetelor se realizează printr-un suflu continuu în timp ce degetele își modifică poziția de acoperire a orificiilor pe instrument.

9.2.6 Cum poate fi înființată o orchestră de blockflöte

9.2.6.1 Ce înțelegem printr-o orchestră de blockflöte

a. *Un ansamblu* general de instrumente care cuprinde toate tipurile de blockflöte, în vederea execuției și interpretării unei partituri muzicale complexe, cuprinzând astfel toate vocile unui cor mixt (S., A., T., B.).

b. *O administrare omogenă* (același producător de instrumente, de exemplu Yamaha) și echilibrată (număr corespunzător de instrumente pe voci) a tuturor tipurilor de blockflöte. Dacă avem un grup de 12 membri, o repartizare echilibrată a vocilor ar presupune următoarea schemă:

Vocea I (Sopran) = 6 membri, Vocea II (Alto) = 3 membri,
Vocea III (Tenor) = 2 membri, Vocea IV (Bas) = 1 membru

c. *Partituri muzicale specifice* cu aranjamente și prelucrări pentru ansambluri de blockflöte (a nu se confunda cu aranjamentele pentru alte tipuri de instrumente), etc.

9.2.6.2 Elementele orchestrei

Pentru înființarea unei orchestre de blockflöte sunt necesare următoarele elemente:

a. Membrii (cine poate învăța și cânta într-o orchestră de blockflöte)

- copiii
- tinerii
- vârstnicii

În concluzie, pot învăța și cânta oricine dorește, indiferent de vârstă sau abilități muzicale specifice.

b. Instrumentele muzicale

Cu privire la instrumente, trebuie să se țină cont de câteva aspecte:

- Să fie achiziționate odată și din timp toate tipurile de blockflöte (Sopran în Do (G), Alto în Fa (G), Tenor în Do (B), Bas în Fa (B));
- Să fie achiziționate de la același producător (de exemplu Yamaha);
- Să fie în sistem german (G) toate instrumentele de Sopran și Alto, și în sistem baroc (B) toate cele de Tenor și Bas. Cele în sistem german prezintă o digitație mai simplă decât cele în sistem baroc pentru anumite sunete muzicale. Diferența dintre cele două sisteme constă în inițialele cu majuscule a literelor „G” sau „B”, inscripționate în partea inferioară, în spatele instrumentului, deasupra orificiului.

c. Programul de învățare

Un curs intensiv de învățare la blockflöte, va avea următorul program:

- perioada de lucru între 7 - 10 zile
- un timp de studiu zilnic între 5 - 7 ore
- catalog pentru prezență și note
- sală de clasă și anexe

d. Disciplinele (materiale) de studiu

Cele mai elementare obiecte de studiu pentru însușirea cunoștințelor și abilităților muzicale pot fi:

- un *devoțional* care să cuprindă un mesaj biblic specific pentru pregătirea spirituală a elevilor (minim 15 min.);
- un curs de *teoria muzicii* care să cuprindă elemente generale despre învățarea notelor;
- metoda de blockflöte care se referă la însușirea și învățarea propriu-zisă a instrumentului.

e. Materiale de studiu auxiliare

O dotare eficientă a orchestrei de blockflöte presupune următoarele componente:

- Manuale (cursuri) de teoria muzicii;
- Colecții cu piese muzicale, cum ar fi: *Aranjamente pentru ansamblul de blockflöte „Fluier din Sion”,* vol. I (50 piese pentru începători) și vol. II (aprox.

200 piese pentru începători și avansați) de Petru Diaconu; alte colecții sau partituri cu aranjamente, prelucrări sau reducții;

- Înregistrări audio și video (CD, DVD), cu formații, ansambluri de blockflöte;
- Stative sau pupitre;
- Tablă sau retroproiector.

f. Instructor

Instructorul v-a trebui să aibă anumite calități:

- ✓ Competență (profesionalism)
- ✓ Spiritualitate
- ✓ Experiență pedagogică

9.2.6.3 *Înființarea propriu-zisă a orchestrei*

O planificare a activității pe o perioadă intensivă de 7 zile, poate avea următoarea structură:

- Noțiuni introductive din teoria muzicii și însușirea instrumentului (în primele 3 zile);
- Elemente și conținuturi generale ale teoriei muzicale cu aplicații practice precum: citirea notelor pe partitură și transpunerea lor pe instrument, prin abordarea unui repertoriu muzical simplu (în următoarele 3 zile);
- Elemente concludive ale activității prin susținerea unui program festiv, public cu piesele învățate și decernarea diplomelor de participare (în ultima zi din cele șapte zile – aceasta poate avea loc în Sabat).

9.2.6.4 *Beneficiile înființării unei orchestre*

Iată unele beneficii și avantaje ce reies din înființarea orchestrelor de blockflöte:

- Descoperirea și dezvoltarea abilităților muzicale latente;
- Posibilitatea de a fi activ, creativ și nu sedentar sau comod;
- Dezvoltarea lucrului în echipă;
- Crearea de relații durabile între tineri;
- Formarea de gusturi muzicale sănătoase;
- Cultivarea altruismului;
- Atașamentul copiilor și a tinerilor de biserică și de Dumnezeu având ca preocupare slujirea semenilor și glorificarea Creatorului.

„Cu cât poporul lui Dumnezeu cântă mai corect, mai armonios, cu atât I se aduce Lui mai multă slavă, biserica este avantajată, iar necredincioșii sunt afectați în mod favorabil” (Ellen G. White, *Mărturii*, vol. I, p. 158). Înțeleptul Solomon, ni se adresează astfel: „Învață pe copil *calea pe care trebuie să meargă*, iar când va îmbătrâni nu se va îndepărta de la ea” (Proverbe 22:6 NTR).

de Petru Diaconu

Bibliografie

1. Borcea, Th., **Manual și culegere de cântece pentru blockflöte**, Editura Panfilius, Iași – 2005;
2. Bossanyi, Z., **Tarka madar.162 konnyu darab szopran-es altfurulyara**, Editura Abel, Cluj-Napoca – 2007;
3. Diaconu, P., **Fluier din Sion: aranjamente pentru ansamblul de blockflöte**, Editura Pim, Iași – 2011;
4. Knapp, K., **Blockflötenschule lern-und spielbuch fur die c-flote**, vol. I, Editura Helbiling KG – 1980;
5. Pișecnikov, I., **Școla igrâna blokfleite**, Moscva – 1987;
6. White, Ellen, **Mărturii, vol. I. Editura Viață și sănătate**, București – 1997.

9.3 Fanfara

Motto: „Ferice de poporul care cunoaște sunetul trâmbiței” (Psalm 89:15).

Utilizarea instrumentelor aerofone (instrumente la care sunetul este produs prin vibrația unei coloane de aer în tubul instrumentului) este extrem de obișnuită în interpretarea muzicală.

Cântatul la instrumentele de suflat își are originea în perioada antediluviană. În Biblie, în cartea Geneza în capitolul 4, versetul 21 este menționat Iubal, care „a fost tatăl tuturor celor ce cântă cu alăuta și cu cavatul”.

Cercetătorii care au studiat îndelung evoluția acestor instrumente sunt aproape unanim de acord că datorită simplității construirii lor ele au apărut cu mult timp înaintea celor cu coarde dat fiind faptul că prepararea intestinelor din care erau confecționate corzile în vederea utilizării lor ca material sonor era un procedeu cu mult mai complex.

Această realitate poate fi demonstrată și în zilele noastre prin existența instrumentelor respective la triburile înapoiate și care au un mod de viață foarte primitiv, cât și de lejeritatea cu care ciobanii din toate timpurile, inclusiv cei de azi confecționează instrumente aerofone după o tehnologie extrem de simplă.

Desigur, pe parcursul mileniilor de istorie muzicală marea familie a lor s-a diversificat și s-a perfecționat, ajungându-se în epoca modernă la construirea de instrumente foarte performante care fac posibilă o interpretare muzicală de un înalt nivel artistic.

Îmbucurător este faptul că ele și-au găsit utilitatea și în cadrul muzicii de cult, în Sfânta Scriptură fiind des menționate atât în Vechiul cât și în Noul Testament în diferite procesiuni, culminând cu prezența „trâmbițelor” la glorioasa revenire a Domnului Isus Hristos. Efectul acustic va fi atunci de proporții cosmice (Matei 24:31; 1Corinteni 15:52; 1Tesaloniceni 14:16).

9.3.1 Denumire

Fanfara este un cuvânt cu etimologie nesigură, având mai multe semnificații. Atunci când definesc termenul dicționarele de specialitate vorbesc despre un semnal de sirena produs de așa zisele sunete naturale ale instrumentelor de suflat de alamă cât și despre un ansamblu format din persoane care cântă la instrumente de suflat din alamă și de percuție.

În Franța, de exemplu, denumirea se referă la orchestrele militare și la ansamblurile instrumentelor de alamă. Uneori termenul se referă la o lucrare muzicală pentru trompete și timpani, piesa fiind cântată de cvartete de trompete, dar și la melodii pentru vânătoare cântate de corni. Alteori, termenul semnifică melodiile cu caracter războinic, scrise pe una sau pe mai multe voci și executate de instrumentele de suflat de alamă, cu ocazia unor sărbători militare, defilări, etc.

În cadrul unor spectacole de operă termenul de fanfară se referă la o trompetă lungă, fără clape sau ventile, folosită la intonarea unor semnale (instrumentul este denumit și trompetă „Aida”). În secolul 18 termenul mai definea și unele părți ale suitelor pentru orchestră, părți cu caracter umoresc, cu o structură de acorduri care se repetă cu repeziune. În sensul cel mai general al cuvântului, fanfara este un ansamblu compus numai din instrumente de suflat din alamă și lemn la care se adaugă și o partidă de

instrumente de percuție, ansamblul având un număr destul de variabil de executanți: de la 20 la 150-160 de persoane.

În această structură, fanfara s-a cristalizat în secolul 19 impunându-se alcătuirea unei repertorii special cunoscut sub denumirea de muzică de fanfară. Acest repertoriu se execută de obicei în aer liber și cuprinde marșuri, muzică de promenadă compusă în mod special, potpuriuri din opere, prelucrări de muzică populară cât și transcrieri din repertoriul muzicii simfonice, uverturi, fantezii, rapsodii, suite etc.

9.3.2 Fanfara în bisericile protestante

În bisericile protestante utilizarea muzicii de fanfară în cadrul serviciilor de cult a fost multă vreme o permanentă temă de discuție, existând păreri pro și contra în legătură cu acest subiect.

Acceptarea sau neacceptarea acestui gen muzical în biserică s-a datorat unor factori obiectivi care sunt hotărâtori în abordarea acestei chestiuni, și anume:

- Ce instrumente de suflat se pretează în biserică;
- Ce repertoriu este potrivit unui asemenea loc;
- Stilul interpretării;
- Cadrul în care fanfara are un mesaj potrivit misiunii bisericii.

Dat fiind faptul că Biserica Adventistă a manifestat în general deschidere pentru întrebuițarea instrumentelor de suflat la serviciile divine este un lucru pozitiv, care presupune în același timp responsabilitate pentru ca ascultarea acestui gen muzical să fie nu doar o binecuvântare pentru credincioși, ci în primul rând lauda la adresa lui Dumnezeu iar efectul estetic să nu diminueze cu nimic impactul spiritual.

9.3.3 Specificul și componența ansamblului

Principiul de bază după care funcționează fanfara este același cu al oricărui ansamblu muzical coral sau instrumental. Complexitatea și specificul acestui ansamblu constă în multitudinea de posibilități tehnice ale instrumentelor ce intră în componența lui, cât și paleta timbrală atât de variată.

Totuși, pentru omogenitatea ansamblului este de preferat ca acolo unde este posibil să fie folosite instrumente aparținând aceleiași familii. Desigur, cel mai la îndemână sunt instrumentele de alamă, din această familie cele mai reprezentative sunt trompeta, cornul, trombonul și tuba. Aceste patru instrumente de bază ale alamei sunt cele mai potrivite pentru a se asigura evidențierea elementelor de bază ale discursului muzical: melodia, armonia și culoarea (despre elementul ritmic ceva mai târziu).

Toate aceste patru instrumente dispun de posibilități de expresie în registrele înalt, mediu și grav facilitând – pe de o parte o interpretare corespunzătoare a liniei melodice – pe de altă parte permițând realizarea unei armonii la patru sau mai multe voci, nemaivorbind de bogăția timbrală datorată armonicelor naturale pe care le emit sunetele fiecăruia dintre ele.

Trompeta a cunoscut o evoluție spectaculoasă pe parcursul veacurilor, iar odată cu cromatizarea ei, indiferent că este cu sistem de clape sau de ventile permite o interpretare fără probleme a liniei melodice indiferent de dificultatea ei, inclusiv a pasajelor de virtuozitate.

În fanfară, **trompeta** asigură în general interpretarea corespunzătoare a vocilor mai înalte asemănător vocilor de sopran și alt ale corului mixt. Trompetele utilizate de fanfarele

din zilele noastre au acordajul în *si bemol*, ele fiind instrumente transpozitorii, efectul este cu o secundă mare mai jos decât nota scrisă pe portativ.

Având posibilități de nuanțare dinamică, agilitate și un timbru strălucitor, trompetei i se poate acorda în general rol solistic, iar pentru intonarea unei linii melodice în registrul acut și supraacut se pot folosi și instrumente *discant* acordate de obicei în *Re* și *Mi-bemol*.

Construcția trompetei permite realizarea unor efecte speciale, precum: *triluri*, *staccato*-uri duble și triple, *tremolo*, iar folosirea surdinei permite obținerea unui timbru mai închis schimbând strălucirea originală și estompând în aceleși timp intensitatea.

Un instrument foarte important în fanfară este **cornul**. Evoluția lui a fost extrem de spectaculoasă, extinzându-se pe parcursul a câteva milenii. În zilele noastre el este foarte performant și se folosește atât în fanfare cât și în ansamblurile simfonice.

În fanfarele noastre este bine pe cât posibil ca instrumentul să fie în formulă pereche: corn I. și II., acolo unde este posibil o distribuție chiar la trei sau patru voci e binevenită datorită întinderii cornului cromatic, inclusiv al oportunității celui de-al patrulea ventil numit „cvartventil” care înlesnește emiterea sunetelor înalte.

Majoritatea acestor instrumente sunt acordate în *Fa*, nota scrisă pe portativ sună cu o cvintă mai jos.

Sunetul cornului este moale, plăcut, catifelat, iar în zona mediană are un aport însemnat în realizarea unei armonii bogate atât ca structură cât și sub aspect timbral.

Acolo unde există instrumentiști foarte buni, la corn se pot realiza câteva efecte speciale: *tril*, *glissando*, *tremolo*, iar prin înfundarea pavilionului se poate obține un timbru suav, discret ca un sunet de ecou.

Trombonul este un alt instrument indispensabil fanfarei. El este cunoscut în trei dimensiuni: trombon alto, trombon tenor și trombon bas, în fanfarele noastre cel mai utilizat fiind trombonul tenor. Trombonul este construit în două variante: cu culise și cu clape. Ar fi de preferat ca în fanfarele noastre să fie cât mai mult întâlnit trombonul cu culise.

Tehnica de interpretare la acest fel de instrument chiar dacă este mai dificilă (presupunând un auz bine dezvoltat al instrumentistului datorită instrumentului de acest tip care, fiind netemperat are o intonație ce trebuie foarte bine controlată) este expresivă, spectaculoasă prin permanenta mișcare a culisei în cele șapte poziții. Tocmai din acest motiv *tremolo*-ul la trombon și mai ales *glissando* are un efect sonor extraordinar.

Rolul trombonului în fanfară este abordarea registrului mediu și grav asemănător vocii de tenor și bariton a corului mixt (uneori a vocii de bas), dar se pretează și unor roluri solistice, succesul fiind garantat datorită lejerității interpretării cât și a posibilităților dinamice și expresive.

Mai sunt întâlnite încă în multe fanfare troboanele cu ventile care nu sunt atât de pretențioase din punct de vedere al intonației, dar care nu dispun de atâtea posibilități de efecte speciale ca varianta cu culise.

La ambele tipuri de trombon pot fi folosite surdine care montate în pâlnia instrumentului fac să scadă intensitatea sunetului precum și modificarea sunetului care dintr-unul metalic devine înăbușit, închis.

Un alt instrument indispensabil fanfarei este **tuba**, ea susținând partida basului. Datorită sunetului ei plin, amplu și cald, tuba reprezintă fundamentul sonor al oricărui ansamblu instrumental. Cu o tehnică bine pusă la punct, se pot obține și la tubă efecte speciale: *tremolo* și *glissando*. În general tuba este construită cu trei clape, unele

instrumente având și a patra clapă care face posibil ca întinderea sunetelor să coboare cu o cvartă perfectă. Tuba este acordată în *Fa, Si-bemol, Do* (unele în *Mi-bemol*).

Cu aceste patru instrumente de alamă tratate până aici, un ansamblu de suflători ar fi suficient pentru biserică. Desigur, există și alte instrumente înrudite cu acestea și pe care le întâlnim în fanfarele noastre. Acestea sunt saxhornurile, care și-au luat numele de la Adolphe Sax, constructorul lor.

Le vom menționa în continuare, chiar dacă nu le vom acorda un spațiu atât de mare.

Înrudit cu trompeta este **fligornul**, acest instrument are pavilionul mai larg, contribuind la închiderea timbrului, lucru extrem de util unei sonorități de biserică, mai ales că vocea a doua, cântată cu fligorn este cu mult mai rotundă, mai moale.

În fanfarele noastre se mai întâlnește **althornul** care în lipsa cornului poate fi util nefiind atât de pretențios. Instrumentul este transpozitoriu, sunetul scris sunând cu o cvintă perfectă mai jos, prin construcție althornul fiind un instrument în *Mi-bemol*.

Foarte utilizat, am putea zice chiar indispensabil este **fligornul tenor**, cunoscut în fanfare sub numele de basfligorn. Instrumentul susține partida de tenor.

Fligornul bariton cunoscut sub numele de eufoniu are un tub mai lărgit facilitând astfel obținerea unui sunet mai plăcut și mai plin. În fanfară rolul lui este în general identic cu cel al basfligornului dar poate avea și rol solistic dublând cu mare efect vocea de sopran, contribuind la timbrarea acesteia. De asemenea poate cânta vocea basului atunci când are clapa a 4-a ce face posibilă prelungirea întinderii cu o cvartă perfectă mai jos.

Atât basfligornul cât și eufoniul sunt notate în cheia *sol* (în unele locuri eufoniul în cheia *fa*), ambele fiind instrumente în *Si-bemol*.

Mai este încă întâlnit în fanfarele noastre și **fligornul-bas grav**, numit *bombardon* sau *helicon*, instrument de dimensiuni mai mari cu tub foarte larg. Acest instrument poate fi ușor observat, el se poartă în jurul corpului instrumentistului, sprijinit pe umărul acestuia. Partida lui se notează în *fa*, având același rol ca și tuba.

Alături de instrumentele de alamă, în fanfară se mai întâlnesc și instrumente de suflat din lemn, din familia acestora făcând parte **flautul, oboiul, clarinetul și fagotul**. Oboiul și fagotul fiind instrumente cu ancie dublă sunt destul de pretențioase. Pe de altă parte, din punct de vedere timbral nu sunt combinația cea mai fericită cu alama, și mai ales cu saxhornurile.

Împreună cu flautul și clarinetul pot crea însă o culoare aparte, permițând contrastarea sonorității din punct de vedere timbral dar și din punct de vedere al intensității, efectul unei dinamici scăzute fiind mai ușor de realizat.

În fanfarele noastre cele mai indicate instrumente din această familie rămân clarinetul în *Si-bemol* și flautul.

Clarinetul în *Si-bemol* este extrem de util pentru cântarea partidei de sopran și de alto, având o întindere destul de mare. De obicei, ele sunt folosite pereche pentru a se realiza omogenitatea timbrală ce atenuază culoarea deschisă, strălucitoare a trompetelor.

Timbrul clarinetului în *Si-bemol* este moale, cald, feminin și din punct de vedere tehnic permite realizarea de arpegii ascendente și descendente, pasaje de virtuozitate, *triluri* și *tremolo*-uri de mare efect cu mult mai ușor rezolvabile decât la instrumentele de alamă.

Chiar dacă mai sunt întâlnite în unele fanfare, nu recomandăm utilizarea în biserică a clarinetului mic (*piccolo*) în *Mi-bemol*, dar nici a saxofonului, timbrul acestora fiind nepotrivit pentru serviciul de închinare.

Foarte util în fanfară este flautul tocmai datorită ușurinței cu care se pot executa în tempo rapid game, arpegii, pasaje de virtuozitate, salturi la octave sau la alte intervale mari și mici.

Prin abordarea registrului acut și supraacut (mai ales utilizând flautul mic, *piccolo*), întreaga culoare a fanfarei se îmbogățește timbral, iar linia melodică este evidențiată în mai mare măsură.

Folosirea judicioasă în biserici a instrumentelor mai sus menționate, dă o sonoritate amplă, complexă și o paletă timbrală bogată, plăcută și solemnă, asemănătoare cu sunetul de orgă cu tuburi; orga, regina instrumentelor este de dorit să existe în toate spațiile cu destinație sacră. Prin multitudinea de posibilități de cuplare a zecilor de registre cu efecte sonore diferite dar și omogene crează o sonoritate specială care corespunde unui locaș de închinare. Tocmai acest lucru ar trebui să se realizeze și prin folosirea fanfarei la serviciile de închinare.

Prin tradiție, multe fanfare au în componența lor și o partidă a **instrumentelor de percuție**. Prin specificul lor, acestea sunt instrumente de ritm, ori în biserică ritmul nu este elementul muzical ce trebuie evidențiat, ci claritatea, puritatea melodică și armonia consonantă.

Cu precauție ar putea fi folosite **clopotele tubulare**, instrumente cu înălțime determinată cât și **trianglul**. Timbrul acestor instrumente îmbogățește culoarea fanfarei, iar combinarea lor cu flauții, clarineții și uneori cu cornii și trombonii crează un efect special. **Timpanii**, fiind instrumente acordabile se pot folosi cu rolul de a stabili tonica, subdominanta și dominantă acordurilor cât și pentru a se amplifica sonoritatea instrumentelor grave. Din păcate, aceștia sunt destul de costisitori și presupun și o pregătire solidă a instrumentistului care le utilizează, pregătire dublată și de foarte mult rafinament în interpretare.

Cât despre **toba mare, toba mică, cineli și mai nou bateriile de jazz**, chiar dacă sunt folosite de multe fanfare, lucrul acesta poate funcționa în aer liber, ajutând la menținerea tempourilor și evidențierea unor formule ritmice. În biserică, utilizarea lor trebuie evitată pentru a nu se confunda atmosfera solemnă de aici cu grotescul care nu are nimic comun cu închinarea.

9.3.4 Repertoriu

În câteva cuvinte, despre problema repertoriului. Biserica Adventistă fiind o biserică mondială cuprinde nenumărate culturi răspândite pe întregul mapamond, dar e bine ca în selectarea repertoriului, inclusiv a celui de fanfară să existe o selecție riguroasă care să țină cont de mai multe criterii. Fiind parte integrantă a serviciilor divine, muzica (deci și cea instrumentală cu varianta ei de fanfară), trebuie să fie caracterizată prin solemnitate, sobrietate și estetică potrivită muzicii sacre. În spațiul european, din care face parte și biserica din țara noastră, există de sute de ani o cultură solidă a muzicii sacre care s-a consolidat mai ales în ultimii cinci sute de ani pe structura coralului protestant. Pe de altă parte, compozitori inspirați de Dumnezeu precum Johann Crüger, Johann Walter, Erhard Bodenschatz, mai târziu Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel, Felix Mendelssohn-Bartholdy ne-au lăsat niște valori muzicale uriașe construite pe acest atât de simplu gen: coralul.

Este de dorit ca repertoriul interpretat de fanfarele noastre în biserică să cuprindă obligatoriu prelucrări de corale, de motete, fragmente din oratorii cât și imnuri ale

predecesorilor noștri, inclusiv melodiile simple dar arhicunoscute scrise de pionierii bisericii advente.

Ține apoi de știința orchestratorilor de a realiza partituri pentru fanfară care să pună în valoare acele lucrări din genurile menționate care să corespundă standardelor bisericești din spațiul nostru sacru.

Mai ales atunci când e vorba de cântatul la serviciile divine nu-și găsesc locul acele genuri care au o altă destinație aparținând muzicii de estradă, de jazz, de divertisment.

De asemenea, cei care prelucrează sau orchestrează lucrări pentru fanfară trebuie categoric să evite stilul improvizatoric, cu introduceri și *intermezzo*-uri care nu corespund caracterului lucrării pe care o prelucrează cât și obiceiul de a sări de la o cântare la alta, cu fel de fel de refrene discutabile și care deviază de la tema muzicală propriu-zisă.

Tot ce se întâmplă în biserici este spre slava lui Dumnezeu, nu spre satisfacerea unor gusturi diferite, iar muzica de fanfară are rolul de a contribui prin limbajul ei specific la proslăvirea divinității.

Desigur, există ocazii speciale în afara bisericii, în care fanfara mai poate să slujească și unde repertoriul interpretat în asemenea circumstanțe (nunți, înmormântări, alte festivități) poate fi mai variat: marșuri, uverturi, fragmente din diferite suite etc.

9.3.5 Stilul interpretării în biserică

Stilul interpretării muzicii de fanfară în biserică, de asemenea trebuie să fie unul potrivit serviciului de închinare. Trebuie să se pună accent în primul pe intonația perfectă, pe frazarea corespunzătoare și pe dozarea corectă a intensității, evitându-se dinamica maximă asurzitoare. Scopul fanfarei nu este acela de „a suna tare”, ci acela de a suna frumos, armonios, echilibrat, trezind prin mijloacele-i specifice de interpretare sentimente curate, îndemnând pe credincioși să aducă adevărată închinare lui Dumnezeu.

De asemenea, atunci când e vorba de slujirea în biserică, interpretarea muzicii de fanfară trebuie să fie foarte bine pregătită și pusă la punct până în cele mai mici amănunte. Stând înaintea lui Dumnezeu și cântând lauda Lui, trebuie să ne apropiem de perfecțiune, aducând și prin muzica de fanfară o jertfă fără cusur.

Concluzie

Fanfara poate fi o binecuvântare și în ocaziile speciale organizate de biserică în alte locații și cu diferite scopuri.

Ea poate să se constituie într-un adevărat mesager al evangheliei cu condiția ca repertoriul abordat să fie unul bine selectat, un stil de interpretare corespunzător convingerilor noastre profund creștine, precum și a dorinței de a promova autenticele valori muzicale. Totul însă spre slava lui Dumnezeu.

de Vasile Cazan

Bibliografie

1. **Biblia sau Sfânta Scriptură cu trimiteri**, Editura Societatea Biblică – 1995;
2. Casella Alfredo, Mortari Virgilio, **Tehnica orchestrei contemporane**, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din RPR, București – 1965 ;
3. van der Meer, John Henry, **Hangszerek az ókortól najpáinkig**, Editura Muzicală, Budapesta – 1988;
4. Pașcanu, Alexandru, **Despre instrumentele din orchestra simfonică**, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din RPR, București – 1962;
5. Hempel, Gunter, Hempel Irene, Zeraschi Helmut, Ziegenrucker Wieland, **Stichwort Musik**, Editura VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig – 1977;
6. **Dicționar de termeni muzicali**, Editura Științifică și Enciclopedică, București – 1984;
7. Bence Szabolcsi, Aladár Tóth, **Zenei Lexikon I, II, III kötet**, Editura Muzicală, Budapesta – 1965;
8. Demian, Wilhelm, **Teoria instrumentelor**, Editura didactică și pedagogică, București – 1968;
9. Geantă, Cezar, **Estetica Muzicii Sacre**, Editura „Viață și sănătate”, București – 2009;
10. Gâscă, Nicolae, **Tratat de teoria instrumentelor**, Editura Muzicală, București – 1988;
11. Urmă, Dem, **Acustică și muzică**, Editura științifică și enciclopedică, București – 1982.

Capitolul 10. Muzica pentru copii

Motto: „Nici o artă nu are o înrâurire așa de mare asupra omului, ca muzica. Ascultarea unei opere muzicale este asemenea unei băi a spiritului, ce duce cu sine toate necurățiile, toate josniciile, toate relele și ridică pe om pe cea mai înaltă treaptă spirituală.” A. Shopenhauer

10.1 Rolul muzicii pentru copii

Muzica este unul dintre marile daruri ale lui Dumnezeu pentru om. Ea are puterea să înalțe sufletul spre Dumnezeu. Ea poate fi folosită în slujba binelui, are puterea de a supune firile aspre și necultivate, de a reînvia gândirea și de a trezi simpatie, de a contribui la armonie în acțiune și de a alunga întristarea, pesimismul și prevestirile rele care distrug curajul și slăbesc eforturile.

Contactul copiilor cu muzica religioasă îi înobilează, le trezește emoții și sentimente care îi determină să acționeze pozitiv, le imprimă vieții lor psihice un adevărat colorit, contribuie la formarea receptivității față de frumos, le dezvoltă capacitatea de a aprecia valorile morale și religioase, îi învață să prețuiască și să aleagă binele. În plus, cântatul contribuie la dezvoltarea auzului muzical și a memoriei muzicale. Activitatea corală în special, implică atenție și disciplină, dezvoltă în ei calități sociale și nu în ultimul rând, îi ajută să descopere adevăruri spirituale.

10.2 Rolul cântului coral pentru copii

Activitățile realizate de către ansamblurile corale au preponderent caracter formativ-educativ, contribuie semnificativ la formarea integrală și armonioasă a personalității umane în devenire. Implicațiile formativ-educative se răsfrâng în plan psihologic asupra dezvoltării unor fenomene psihosociale, cum ar fi: cooperarea, comunicarea, întrajutorarea, competiția constructivă, punctualitatea, autocontrolul etc. Toate acestea sunt necesare nu numai activității grupului coral, ci și mai larg, la scară socială.

De asemenea, activitatea corală are și o funcție pregnant terapeutică, oferind personalității umane căi de exprimare și eliberare psihică, de înălțare sufletească și de laudă la adresa Creatorului.

Conținutul pieselor corale construiește un sistem coerent de valori estetice și moral-religioase, ce pot deveni repere majore pentru constituirea conștiinței și a conduitei copiilor. De asemenea, mesajul textului, linia melodică, armonia și polifonia sporesc intrinsec receptivitatea pentru asimilarea actului artistic-muzical, dezvoltă simțul estetic sub aspectul exprimării artistice și al creativității.

S-a constatat că în familiile unde se cântă, se ascultă muzică de calitate (acea muzică în care melodia, armonia și ritmul sunt în echilibru), copiii manifesta calități deosebite: auz muzical, voce plăcută, simț ritmic, plăcerea de a cânta etc. Aceste calități sunt rar întâlnite în cadrul familiilor unde nu se practica muzica.

10.3 Rolul cântului solo pentru copii

Atât în cadrul serbărilor școlare, cât și în aparițiile corale de pe scenă, am observat mobilizarea elevilor și dorința lor de a pregăti cât mai bine piesele muzicale puse în lucru, fapt ce m-a determinat să-i încurajez, să îmi arăt toată disponibilitatea prin a-i ajuta să-și dezvolte capacitățile și talentele cu care au fost înzestrați de Dumnezeu. Interpretarea unor piese corale într-un mod cât mai frumos, cât mai expresiv, cât mai aproape de gândirea compozitorului dau mari satisfacții atât educatorului, cât și membrilor corului.

În plus, în timp ce lucrăm cu elevii Școlii de Sabat, avem ocazia de a descoperi voci deosebite, asupra cărora ar trebui să ne aplecăm cu un plus de interes. Pe acești copii, ar trebui să îi încurajăm spre a cânta solo. Ar trebui să-i desemnăm ca soliști în cadrul unor piese corale ce au și parte solistică, ba chiar să le încredințăm lucrări dedicate exclusiv cântului solo. Ar trebui să ne apropiem cu mare tact și îngăduință asupra lor. Creatorul a investit acest dar în ei, spre a-L lăuda și al face cunoscut lumii întregi. Prin punerea acestui dar la schimbător, copii pot să își dezvolte încrederea în Dumnezeu împreună cu stima de sine. Ce mare bucurie, ce satisfacții pot trăi acești copii alături de părinții lor...

Apreciem inițiativa festivalului-emisiune „Vreau să cânt”, produsă de postul de televiziune adventist Speranța TV. Aici, au fost implicate persoane special dedicate lucrului diferitelor categorii de copii, în vederea descoperirii și susținerii tinerilor interpreți. Cu ajutorul acestei emisiuni, a fost creată o alternativă timpului liber irosit de multe ori. Copii au fost ajutați și implicați într-o lucrare deosebită care a contribuit și continue să contribuie la dezvoltarea lor armonioasă, atât pe plan spiritual, psihic, cât și fizic.

10.4 Ce trebuie să cunoască responsabilul cu muzica pentru copii

În educația muzicală este importantă cunoașterea particularităților psihologice ale celor educați, deoarece muzica vorbește prin intermediul psihicului. Muzica reflectă viața și acționează asupra vieții prin conștiința estetică. „Un om care intonează sau murmură în tăcere o melodie fredonând-o la o sărbătoare colectivă, un public care o ascultă concentrat, transpus în opera de artă din sala de concert, la radio sau în alt fel. Toate aceste moduri de a ne însuși opera de artă muzicală, constituie interpretări, comentarii, atitudini pe care le suscită frumusețea artistică a mesajului acesteia. Armonia imaginii sonore muzicale determină răspunsuri lăuntrice similare...” (Parocescu, Nicolae, *Despre particularitățile limbajului muzical și ale educației estetice prin muzică în Studii de muzicologie, vol. 1*, pag. 364).

În activitatea artistică a unei formații corale, responsabilul cu muzica pentru copii îi revine un rol considerabil. El trebuie să posede capacitatea de a direcționa ansamblul coral pe drumul interpretării cât mai aproape de caracterul melodiei și al textului, încercând să recreeze imaginea muzicală dorită de compozitor.

Câteva dintre calitățile necesare pe care educatorul muzical ar trebui să le aibă: pregătire muzicală corespunzătoare (teoretică și practică), gestică dirijorală adecvată, capacitatea de a stabili, formula și justifica cerințele interpretării, calități afectiv-volitive și morale, prestanță și ținută în fața colectivului.

Pregătirea muzicală corespunzătoare constă în:

- ✓ Capacitatea de a descifra și analiza lucrări muzicale;
- ✓ de a alege modul însușirii pieselor muzicale, ținând cont de structură, caracter și dificultate;

- ✓ Capacitatea de a exemplifica vocal sau instrumental ceea ce urmează a fi însușit de formația corală;
- ✓ Calități ale auzului melodic, ale simțului ritmic și armonic, al memoriei muzicale, necesare receptării și interpretării lucrărilor corale;
- ✓ Capacitatea de a transmite ideile și sentimentele ascunse în valoarea pieselor abordate;
- ✓ estică dirijorală adecvată (cunoștințe teoretice de dirijat, dublate de deprinderi formate prin exerciții de tactare a diferitelor măsuri, marcarea a intrărilor, a încheierilor, intrarea și ieșirea din fermate, elemente de expresie etc.);
- ✓ Capacitatea de a stabili, formula și justifica cerințele interpretării derivate din conținutul textual și muzical al piesei, abordându-se tehnica de lucru adecvată. Instructorul trebuie să știe precis ce, cât și cum cere ansamblului, pentru a obține unitatea de gândire și simțire a membrilor componenți;
- ✓ Calități afectiv-volitiv și morale (puterea dirijorului de a mobiliza, de a antrena colectivul printr-o atmosferă plăcută, plină de bucurie și satisfacție a lucrului în comun. Dirijorul trebuie să fie perseverant, să aibă voință, să fie un bun organizator, intransigent, dar nu rigid, entuziast și optimist);
- ✓ Prestanța și ținuta în fața colectivului depind de calitățile enumerate mai sus, concretizându-se în poziția corectă a corpului și mâinilor, mișcarea elegantă a brațelor, mimica expresivă, ținută vestimentară sobra și adecvată;
- ✓ Cunoașterea modului în care se face selectarea vocilor copiilor. Astfel, selecționarea se va face cu grijă și tact, fără a-i descuraja pe cei mai puțin dotați (aceștia pot fi antrenați în alte activități, potrivit aptitudinilor pe care le au). Copiii trebuie să aibă auz muzical și voce frumoasă, fiind repartizați pe două sau trei voci, în funcție de ambitus și timbru. De exemplu, cei cu timbrul luminos, cristalin și cu extinderea vocii până la Mi2, vor fi grupați la vocea I, iar cei cu vocea mai vibrată, mai plină și cu extinderea în jos până la Si din octava mică, la vocea a doua și a treia după caz.

10.5 Repertoriul abordat

În alegerea repertoriului se cere din partea responsabilului muzical, să cunoască foarte bine posibilitățile vocale ale copiilor, să cunoască particularitățile fiecărei vârste, să țină cont de faptul că vocea copiilor este în formare (cel mai evident la băieți, schimbarea vocii).

Selectarea pieselor pentru cor se face după următoarele criterii :

- **accesibilitate** care constă în respectarea capacităților muzicale ale copiilor (structura ritmică și/sau polifonică a pieselor, linia melodică să nu depășească ambitusul vocii copiilor, conținutul de idei să facă parte din sfera de preocupări ale copiilor, iar textul să fie inteligibil);
- **valoare artistică** ce rezultă din îmbinarea perfectă a textului cu muzica (concordanță dintre conținutul de idei al textului și caracterul melodiei, dintre vers și fraza muzicală, dintre accentele limbii vorbite și accentele muzicale);
- **Valoare educativă** ce reiese din conținutul ideilor și sentimentelor ce se desprind din text și melodie;
- **Valoarea didactică** desprinsă din însușirea cântecelor cu diferite tematici, optimizând atât procesul de educație muzicală, cât și pe cel de educație moral-religioasă, contribuind atât la dezvoltarea simțului estetic, cât și la formarea personalității copiilor.

10.6 Repetițiile pentru copii

Pregătirea formațiilor muzicale se face în repetiții. Este bine ca desfășurarea lor să se facă de fiecare dată în aceeași zi a săptămânii, la aceeași oră (se va alege o oră potrivită, când copiii să nu fie obosiți, flămânzi sau imediat după masă), în aceeași sală (pentru a se forma deprinderi de muncă programată, susținută).

În timpul repetițiilor se vor păstra aceleași locuri. Activitatea debutează cu un moment organizatoric în care au loc exercitiile de cultură vocală, ce vizează următoarele obiective: ținuta corpului, respirația costo-diafragmală, dicția corectă, emisia prin intonarea directă, fără apogiaturi a sunetelor maleabilitatea și extensia ambitusului vocal prin exerciții (vocalize ce pornesc de la terță, cvintă, până la octavă).

Pasul următor poate fi repetarea unui cântec deja cunoscut și apoi se va trece la prezentarea cântecului nou, care urmează a fi interpretat model de către instructor sau audiat într-o interpretare de pe CD. Cântecul se va însuși de către copii astfel: întâi exersarea lui pe fragmente, apoi integral.

Consolidarea se va face prin diferite procedee în câteva repetiții, fiecare reluare aducând un nou salt calitativ: acuratețe, interpretare în nuanța potrivită conținutului textului și mai ales al caracterului melodiei. Se va ține astfel cont de: corectitudinea liniilor melodice, claritate, emisie frumoasă, respirație, mimică adecvată.

Instructorul trebuie să respecte riguros tehnica de lucru pentru eficiență maximă, să aibă o atitudine activă, urmărind permanent corectitudinea execuției și participarea conștientă a tuturor copiilor.

Repetiția este o activitate care solicită efort atât din partea dirijorului, cât și a copiilor, efort ce trebuie compensat prin satisfacția unei interpretări reușite. De asemenea, ei trebuie mereu conștientizați că această activitate conține un mesaj care va ajunge la inimile ascultătorilor, determinându-i astfel să aducă laudă lui Dumnezeu.

În cadrul repetițiilor, munca este anevoioasă și cere răbdare, deoarece rezultatul apare uneori după un număr mare de repetiții și reluări. Plictiseala și oboseala ce se instalează în rândul coriștilor (copii, tineri), poate fi înlăturată prin alegerea unei tehnici didactice adecvate, prin care dirijorul trebuie să reușească să creeze unitate și colaborare creatoare între el și cor, precum și între coriști.

10.7 Modalități eficiente în slujirea copiilor

Dacă ne referim la perioada prenotației – după caz, în funcție de vârstă – se vor folosi diferite modalități pentru formarea priceperilor și deprinderilor muzicale (melodice, ritmice, dinamice, de înțelegere a conținutului cântecelor). Acestea vor fi asociate cu jocul muzical, cu utilizarea unor instrumente muzicale (precum blockflote, triola, muzicuța, instrumente de percutie, jucării muzicale etc.). De asemenea, pot fi folosite mijloace audio-vizuale (CD-uri, DVD-uri etc.), materiale ilustrative (planșe, machete, mulaje etc.). În funcție de sarcina muzicală urmărită jocul muzical poate fi: melodic și/sau ritmic. Cu ajutorul lui se poate insista și rezolva anumite probleme ce țin de cultura vocală, expresie, melodică și ritmică. Toate acestea contribuie semnificativ la optimizarea procesului de educație muzicală și dinamizează activitatea de cântare.

Pentru o eficiență cât mai mare în educația muzicală a copiilor, întreaga activitate de repetiție trebuie să fie foarte bine organizată de către îndrumător. El va putea astfel, să dețină controlul necesar desfășurării activităților muzicale în condiții optime și va putea imprima un stil de lucru plăcut prin abilitate și răbdare.

Concluzie

Educația muzicală este o condiție sine qua non a dezvoltării integrale a copilului și de aceea merită orice efort din partea formatorilor. Ea poate fi făcută de către persoane avizate (profesori, educatori, învățători), dar și de persoane talentate și care doresc să se pregătească pentru aceasta activitate, având chemarea lui Dumnezeu, talantul încredințat pe care vor să-l pună la schimbător. Investiția sufletească și de timp în formarea și educarea copiilor va fi o binecuvântare cu multe rezultate și care va aduce roade pentru veșnicie.

Dumnezeu ne-a înzestrat cu sensibilitate, iar formarea și întreținerea acesteia constituie efectul benefic al muzicii. „Cu cât copilul va fi mai atras spre muzică, cu atât mai mult el va deveni beneficiarul emoțiilor artistice. Muzica va fi pentru el un izvor curat de munte care, pe unde trece, face să rodească pământul și, cu timpul, modelează chiar și piatra. Ea îi va fi prietenul credincios, nedespărțit la bine și la rău, va fi substanța care îi va purifica sufletul.” (Lupu, Jean, **Educarea auzului muzical dificil**, pag. 17, Editura Muzicală, București – 1988)

Închei aceste succinte concluzii cu câteva dintre cele mai semnificative și profund umane idei din gândirea filozofică și estetică a tuturor timpurilor exprimate de George Enescu, referitor la efectele muzicii asupra omului: „Menirea sfântă a muzicii este să stingă urile, să potolească patimile și să apropie inimile într-o caldă înfrățire” și „...muzica este un grai izvorât din inimă și merit să aducă dragoste și înfrățire printre cei pe care îi despart credințe și obiceiuri deosebite.”

de Dorina Cașcaval

Bibliografie

1. Ilea Anca, Stoica Magdalena, Petre Beatrice, **Metodica pentru clasa a XI-a, școli normale**, Editura Didactică și Pedagogică, R. A. București – 1994;
2. Parocescu, Nicolae, **Despre particularitățile limbajului muzical și ale educației estetice prin muzică în Studii de muzicologie**, vol. 1 pag. 364;
3. Lupu, Jean, **Educarea auzului muzical dificil**, pag. 17, Editura Muzicală București – 1988;
4. Breazul, George, **Gavriil Musicescu**, pag. 169, Editura Muzicală, București – 1962;
5. Cașcaval, Dorina, **Activitatea corală în perimetrul băcăuan - Rolul Școlii Normale în promovarea acesteia**, Bacău – 1999.

Capitolul 11. Cântul cu sala

Introducere

S-a constatat că din timpuri străvechi muzica și cântarea au constituit un mijloc practic de legătură cu lumea care este mai presus de simțuri. Prin graiul nemijlocit exprimat prin felurite stări sufletești, prin limba naturală și universală, omul a izbutit să intre în legătură cu Dumnezeu. La numeroase civilizații antice, muzica era considerată chiar o știință sacră. Filozofii greci din antichitate, credeau că muzica poate să vindece atât sufletul cât și trupul.

Istoria păstrează pentru Reformă, privilegiul introducerii cântării comune în biserică. Reformatorul german Martin Luther, el însuși muzician, era de părere că muzica poate deveni un instrument misionar foarte puternic pentru răspândirea mesajului Evangheliei. El a spus: „Voi înălța din toată inima acest dar prețios pe care ni l-a dat Dumnezeu în arta muzicală... Muzica trebuie socotită secundară doar Cuvântului lui Dumnezeu.”

Muzica deține rolul de căpetenie în practica vieții creștine, de aceea vom discuta în continuare despre rolul cântului din cadrul serviciilor divine.

11.1 Rolul cântului cu sala și importanța acestuia

Cântarea în biserică are un rol important deoarece, asemenea rugăciunii publice, avem părtășie cu Dumnezeu și împreună simțire cu ceilalți credincioși. Cântul cu sala este modul prin care ne închinăm lui Dumnezeu în unitate. Cântul poate fi considerat o rugăciune, o mărturie, o cerere, o mărturisire de credință, poate fi laudă la adresa lui Dumnezeu, poate fi o mulțumire etc.

Se spune că Reforma a devenit atât de populară tocmai prin intermediul acestor cântece, pentru că prin ele se făcea cunoscută doctrina protestantă.

Jean Calvin considera cântul și muzica drept daruri speciale date de Dumnezeu. Din această cauză, omul creștin poate să le folosească spre slăvirea lui Dumnezeu, dar subordonându-le în mod consecvent propovăduirii Evangheliei. Cântarea cu întreaga comunitate este bine să se desfășoare în limba maternă pentru a putea fi înțeleasă de toată lumea.

Calvin afirma că Dumnezeu trebuie laudat și respectat prin cântări. El considera că pentru adunare, cei mai buni sunt psalmii, iar omul trebuie să cânte cu inima și cu limba.

Toth Kalman, spune despre învățătura lui Calvin despre muzică și cântul adunării:

- Muzica și cântul sunt daruri aduse lui Dumnezeu, iar Dumnezeu dorește ca El să fie laudat cu acestea;
- În liturghie (serviciul divin), Dumnezeu îi vorbește adunării prin Sfânta Evanghelie, iar adunarea îi răspunde prin muzică. Astfel muzica și cântul devin mărturisirea credinței adunării;
- Cântecele sunt încurajare, atunci când omul se află în tristețe, în păcate, când este bolnav sau descurajat;
- Cântecele să se facă cu limba, cu inima și cu sufletul;
- Copiii și tinerii trebuie să învețe să cânte laude lui Dumnezeu;
- Cântarea se desfășoară cu întreaga adunare.

Psalmul 150:6 ne îndeamnă ca tot ce are suflare să laude pe Domnul. Martin Luther de asemenea considera că psalmii stau la baza cântecelor adunării. El a văzut în cântecele

bisericești unealta cea mai potrivită pentru lucrarea credincioșilor în cadrul unei slujbe. Lui Dumnezeu îi place să audă glasul omenesc, care intonează muzică divină, pornită dintr-o inimă plină de mulțumire și recunoștință.

Cu ocazia sfințirii bisericii din Torgua, Luther a spus: „La slujbă nu trebuie să se întâmple nimic altceva, decât să se audă Cuvântul lui Dumnezeu, iar noi să-i răspundem cu rugăciunile și cântecele noastre.”

Muzica de închinare ne îndreaptă gândurile spre tot ce este mai nobil și mai bun, adică spre Dumnezeu. Ea nu trebuie să se adreseze impulsurilor noastre josnice, ci spiritului intelectului nostru.

Textul imnurilor trebuie să fie în armonie cu melodia și este menit să ne înalțe spiritual, să eleveze gândirea și să ne transmită dorul de Dumnezeu, de Cel care a făcut atât de mult pentru noi. În închinare, avem nevoie de muzica aceea care ne înalță gândurile, care ne duce la piciorul crucii și care ne conștientizează de mântuirea noastră prin Hristos. În centrul cântării de laudă și de adorare se află Domnul Isus, Creator și Răscumpărător. Dacă ființele cerești cântă despre aceste lucruri, cu cât mai mult ar trebui să cântăm noi despre ele...

Muzica are puterea de a atinge sufletul și de a impresiona așa cum nu reușesc s-o facă alte forme de comunicare. Când este curată și bună, muzica ne înalță în prezența lui Dumnezeu. Muzica sacră răspunde nevoilor spirituale în relația omului cu divinitatea, aceste nevoi fiind adorarea, lauda, pocăința și rugăciunea.

David, în Psalmi, ne îndeamnă adesea la cântare: "Cântați Domnului o cântare nouă! Cântați Domnului toți locuitorii pământului!" (Psalmul 96:1). El considera că atât închinarea, cât și cântarea și lauda sunt esențiale pentru viața și pentru experiența lui cu Dumnezeu. După exemplul lui, cântările și rugăciunile noastre ar trebui să fie pătrunse de simțământul de venerație față de Dumnezeu și să-L lăsăm să ne fie Prieten și Mântuitor personal.

Cântarea cu toată biserica trebuie să fie încurajată pentru a putea deveni un moment de maximă delectare spirituală, o jertfă de laudă de un plăcut miros înaintea lui Dumnezeu, fără cusur, ca toate celelalte jertfe. Exemplul îngerilor, care cântă împreună, se bucură și simt împreună cu Dumnezeu și cu omul, trebuie să ne însoțească. La cântare nu trebuie să participe doar un număr restrâns de persoane ci, ori de câte ori este posibil, să participe întreaga adunare.

Muzica serviciilor divine trebuie să acopere o gamă largă de stări sufletești și de sentimente creștine. Astfel cântarea, cât și predica, trebuie să răspundă unor nevoi spirituale variate ale închinătorilor, cum ar fi: lauda, închinarea, adorarea, mulțumirea adusă lui Dumnezeu, pocăința, regretul, hotărârea de îndreptare, cererea de iertare, implorarea harului ceresc, meditația sfântă, autocercetarea, autocunoașterea, bucuria făgăduințelor, fericita nădejde a revenirii lui Isus, îndemn la lucrarea misionară, chemarea la împăcare cu Dumnezeu, experiența convertirii povestită altora prin cântare etc. Doar prin muzica sacră autentică, mesajul evanghelic este amplificat și poate fi fixat în memoria afectivă, mai puternic decât orice mijloc oratoric.

Unele persoane au darul deosebit de a cânta și sunt cazuri când o solie specială este făcută cunoscută prin cântare, fie de către o singură persoană, fie de mai multe.

În adunările primilor creștini, întâlnim trei categorii de muzică religioasă care acoperă toate nevoile și toate aspectele privind relația omului cu Dumnezeu: psalmul, cântările de laudă și cântările duhovnicești.

- Psalmii răspund nevoii de rugăciune, de pocăință, de meditație, de autocercetare, de evocare a faptelor și a minunilor săvârșite de Dumnezeu în istoria poporului evreu.

- Prin cântări de laudă se înțeleg atât psalmii de laudă cât și o serie de cântări noi, cu subiecte privind jertfa lui Hristos și cântări de mulțumire.

- Cântările duhovnicești cuprind experiența convertirii, a nașterii din nou, a eliberării de sub jugul legii ceremoniale.

Cântul cu sala dacă este folosit ca un dar prețios, conceput să înalțe gândurile prin temele lui nobile și înălțătoare, să inspire și să conducă sufletul spre divinitate, atunci efectele benefice ale acestuia nu vor întârzia să apară. Cântul cu sala fiind ca o rugăciune și folosit pentru a impresiona inima cu adevăr spiritual, unește sufletele celor prezenți la actul de închinare, îi motivează la acțiune în vederea studiului și propovăduirii valorilor spirituale. Acesta are și rolul de a desființa barierele dintre noi, ajutându-ne să înțelegem mai bine că avem același Tată Ceresc și alelași Mântuitor, Isus Hristos, care a murit pentru toți oamenii, indiferent de poziția noastră socială, culturală sau etnică, pe care le deține fiecare dintre noi. Cântarea împreună ne ajută să ne integrăm mai bine în biserică. Implicarea noastră, a tinerilor, a bătrânilor, dar și a copiilor ne aduce în legătură mai stransă cu Dumnezeu și unul cu celălalt.

11.2 Rolul unei persoane în conducerea congregației

Rolul unei persoane care conduce poporul în lucrarea muzicală se întâlnește încă din timpul Vechiului Testament. Dumnezeu este un Dumnezeu al ordinii și dorește ca toate lucrurile să fie de folos și spre binele semenilor. Chiar El a dat instrucțiuni cu privire la lucrarea muzicală de la Templu și i-a înzestrat pe copiii Lui (Core și fiii săi) cu daruri muzicale speciale. Aceștia trebuiau să-și pună talanții în slujba lui Dumnezeu pentru ca El să poată fi proslăvit.

La trecerea Mării Roșii, îi găsim pe toți bărbații lui Israel cântând dirijați de Moise, iar pe toate femeile le găsim cântând, dirijate de Maria (Exod 15:1).

Ellen G. White subliniază și ea rolul conducătorului sau al liderului muzical: „Mi-au fost arătate cete de îngeri care se aflau pe un careu mare, având în mână fiecare câte o harpă de aur... Un înger dă tonul totdeauna, el atinge cel dintâi harpa și începe cântarea, apoi se unesc toți îngerii în muzica bogată și desăvârșită a cerului" (Ellen G. White, *Mărturii pentru comunitate*, vol. I, Editura Viață și sănătate, București – 1997).

Pentru noi, părtășia cu cerul începe pe pământ. Aici deprindem tonalitatea laudei lui Dumnezeu. În întâlnirile care au loc, trebuie ales un număr de persoane care să cânte. Cântarea trebuie să fie acompaniată cu talent de instrumente muzicale. Să nu ne opunem folosirii instrumentelor muzicale în lucrarea noastră. Această parte a serviciului divin trebuie să fie condusă cu atenție, căci prin cântare se aduce laudă lui Dumnezeu.

Rolul persoanei sau al grupului de persoane care conduc adunarea în cântare este acela de a da intrări exacte, de-a acorda și de-a sincroniza, dar nu în ultimul rând, acela de a da un mesaj clar, deslușit și bine înțeles de toți cei prezenți, pentru a se putea cânta cu sufletul și cu mintea.

În vechime, găsim chiar din tradiția iudaică, cantaretul principal care dădea tonul, începea și conducea efectiv cântarea. Cânta el însuși versetele din psalmi, iar credincioșii din biserică se uneau cu el, acompaniindu-l prin anumite refrene sau raspunsuri scurte ex. Alleluia.

Această persoană sau grup care conduce comunitatea trebuie să însufletească cântul, insistând pe cuvintele importante din textul pieselor muzicale, să creeze starea

potrivita fie de fericire, solemnitate etc. care sa fie in armonie cu mesajul cantecului. Acesta trebuie sa vina cu propuneri de imnuri sau sa ceara propuneri din sala in momentele cand nu se desfasoara serviciul divin dar oamenii sunt stransi pentru inchinare dar si in pauzele din timpul Cinei si inaintea inceperii serviciului divin aici fiind in armonie cu tema ce urmeaza a fi prezentata conducand la o mai buna intiparire in minte a mesajului ce urmeaza sa fie prezentat.

11.3 Sugestii pentru persoana sau grupul de persoane care conduc biserica în cântare. Calități necesare și ce ar trebui să facă

Cine primește chemarea să fie predicator, pastor sau să facă lucrare pentru Domnul are responsabilitatea să se instruiască, să lucreze și să dezvolte ce a primit de la Dumnezeu, să fie destoinic pentru lucrarea la care a fost chemat. Tot așa și persoana care conduce biserica în cântare trebuie să se pregătească spiritual și profesional pentru aceasta pentru că lucrarea lui Dumnezeu se face cu băgare de seama, cu frică și cutremur, nu pentru slava omenească, ci pentru folosul altora.

Nu este nimic mai nepotrivit decât să vezi oameni nenăscuți din nou, făcând lucrarea lui Dumnezeu. Oricât de buni, de talentați și de pregătiți sunt ei, trebuie mai întâi să fie schimbați de Cuvânt și de Duhul Sfânt, și astfel să înțeleagă voia lui Dumnezeu, pentru ca lucrarea lor să fie spre slava lui Dumnezeu și spre zidirea bisericii. Când omul este născut din nou, el înțelege că trebuie să fie servul lui Dumnezeu și că trebuie să facă lucrarea în termenii Stăpânului său. Atunci nu va mai cânta slava omenească, ci va fi folosit de Domnul pentru mântuirea celor pierduți și pentru edificarea credincioșilor.

Un mod greșit de gândire este acela de-a cânta ce ne place sau ce le place celor care ne ascultă. Biserica nu este un loc unde facem ce ne place ca să ne simțim bine; acela ar putea fi numit club. Biserica este arealul lui Dumnezeu, este locul unde omul trebuie să caute fața Domnului, în reverență. Dacă prietenia lumii este vrăjmășie cu Dumnezeu, nu avem motive să credem că-l aducem jertfe plăcute dacă folosim metodele lumii. Dacă lumea și practicile ei ne despart de Dumnezeu, atunci trebuie să-l lăsăm pe El în centrul vieții și al slujirii noastre, ca Dumnezeu să găsească plăcere în ceea ce facem pentru El. Astfel Domnul va revărsa binecuvântările Lui asupra noastră.

Un paragraf frumos din „Muzica în biserică” de Daniel Brânzei subliniază: „Coardele sufletului nostru sunt asemenea unei claviaturi de pian. Pot cânta la ea și Dumnezeu și ... diavolul! Este datoria noastră să hotărâm cui îi dăm voie să ne atingă... clapele”.

Persoanele care conduc biserica în cântare trebuie să fie înzestrate cu aptitudini naturale cum ar fi: auzul muzical, simțul ritmic, memorie muzicală, forță de sugestie, simț psihologic, temperament și calități dobândite prin cultură generală în sensul acesta.

Trebuie să se aleagă o muzică de calitate pentru ca gândurile noastre să fie îndrumate spre Dumnezeu și spre oamenii care au nevoie de lumină și speranță mai mult decât de satisfacții auditive de o clipă. Cântul trebuie să fie consacrat pe deplin lui Dumnezeu. Prudența e cea mai bună atitudine pentru cel care este pus în situația să aleagă o muzică adevărată pentru serviciile de închinare, într-o zi sfântă și într-un loc sfânt. Imnurile trebuie să fie potrivite ocaziei, nu cu tonuri funebre, ci melodii voioase și totuși solemne, să fie cunoscute, dar și simple și plăcute.

Trebuie să fie o strânsă legătură între predicator și cei care se ocupă de conducerea bisericii în cântare. Piese muzicale trebuie alese în armonie cu mesajul vorbit; mare atenție trebuie acordată alegerii unei cântări bune, care atât prin muzică, cât și text (care trebuie să

fie în armonie și să aibe același scop) să înalțe sufletele și să le conducă la Cel ce ne-a creat și S-a jertfit pentru noi. Putem alege piese muzicale care au în centrul atenției lauda și preamărirea Creatorului, închinarea, adorarea, măreția, plăcerea spirituală, pacea sufletească, iertarea semenilor dar și pocăința, autocercetarea, reculegerea, meditația religioasă, purificarea cugetelor, măreția divină; toate acestea fiind în armonie cu mesajul transmis de vorbitor. Să se sugereze folosirea unei dicții bune, care dă sens cuvintelor și idelor, așa cum Dumnezeu ne-a dat un mesaj clar și deslușit prin Cuvântul Său. Tot așa și noi trebuie să-l înălțăm rugăciunea, fie cântată, fie rostită, prin tonuri clare, într-un mesaj care să fie bine înțeles atât de oameni cât și de mesagerii cerului.

În ce privește grupul, cei care cântă trebuie să se străduiască să cânte în armonie. Ei ar trebui să dedice un timp pentru repetiții astfel încât să poată folosi acest talent spre slava lui Dumnezeu. Trebuie să fie evitate manifestările teatrale sau acceptul pus pe ceremonie. Cântul cu sala să nu semene cu un concert, ci cu un serviciu de închinare prin cântec potrivit unei adunări religioase.

Muzica este o adevărată comoară dacă știm să o folosim. Efectele ei benefice asupra psihicului, sufletului și trupului se cunosc încă din antichitate. Dumnezeu să ne dea înțelepciune ca să folosim acest dar divin spre beneficiul nostru și al semenilor noștri, lăudându-L și lăsându-L pe El să ne călăuzească în toate lucrurile.

Ca sugestie, avem un sfat foarte bun și util din partea Ellenei White, acela de a ne cultiva vocea pentru a vorbi și a cânta în așa fel, ca toți să poată înțelege ceea ce vrem să transmitem. Nu a cânta cu voce tare este necesar și cu o intonație clară, cu o exprimare și o pronunție corecte în tonuri clare, nu cu asprime și stridentă.

Cei care conduc trebuie să cunoască imnurile și să îndrume sala în mod corespunzător. Să aleagă imnuri potrivite cu subiectul ce urmează să fie prezentat. Să se țină cont de nivelul intelectual dar și cultural al celor din sala.

Acestia trebuie să însufletească sala și să traseze o cale precisă în ceea ce privește mesajul cântării. Să se pună accent pe o dicție bună care ajută atât la o înțelegere mai clară a mesajului dar și o implicare mai profundă a sufletelor celor care cântă. Este de preferat chiar să se dirijeze sala în timpul cântării, aici mă refer la cântările din timpul de pauză înainte de începerea serviciului divin dar și în timpul Sfintei Cîine. Să se dea intrări clare, tonul cântării să fie potrivit cu posibilitățile vocale ale celor ce cântă, aici este bine să se aleagă cântări în registrul mediu pentru a putea fi intonate de toți cei ce vor și pot să cânte.

Repertoriul ales de cei ce conduc sala să fie unul actual care să ne înalțe la Cel ce ne-a salvat. Este bine ca aceste cântări să fie de bucurie, de reverență și recunoștință la adresa Mantuitorului dar și cântări de mulțumire în care întâlnim experiențe ce ne ajută să privim la Hristos.

de Claudiana Călin

Bibliografie

1. Genată, Cezar, **Muzica religioasă**,
<http://www.intercer.net/muzica/geanta/muzica15.htm>;
2. Geantă, Cezar, **Estetica muzicii sacre**, Editura Viață și Sănătate, București – 2008;
3. Brânzei, Daniel, **Muzica în biserică**;
4. White, Ellen G., **Educație**, p. 168;
5. White, Ellen G., **Mărturii**, vol. 9, Editura Viață și sănătate, București – 1997
6. White, Ellen G., **Mărturii**, vol. 6, Editura Viață și sănătate, București – 1997
7. White, Ellen G., **Mărturii**, vol. 7, Editura Viață și sănătate, București – 1997;
8. White, Ellen G., **Evangelizare**, Editura Societatea Dosoftei, Iași – 1991;
9. Albrecht, Christoph, **Einführung in die Hymnologie**, Vandenhoech/Ruprecht, Gotingen p. 18 – 1995;
10. Barth, Karl, **Gotteserkenntnis und Gottesdienst ... vorlesungen über Schottische Bekenntnis von 1560**, p. 588, Zollikon – 1938;
11. Trubetskoi, N., **Cântarea bisericească ortodoxă**, articol apărut în Revista Patriarhiei din Moscova – 1959;
12. Țună, Sebastian Emil, **Despre muzica în biserică**, articol apărut în Guest Post.

Capitolul 12. Principii de lucru pentru textieri

„A cânta la pian nu este greu deloc: trebuie să apeși cu degetul potrivit, pe clapa potrivită, la timpul potrivit!” „A scrie text, ce mare ispravă? Trebuie să pui cuvântul potrivit (silaba potrivită) pe nota potrivită, în forma potrivită și cu sensul potrivit”.

A scrie text pentru muzică este cu mult mai greu decât a scrie versuri, deoarece pe lângă exigențele poetice, care sunt destul de flexibile și relative de altfel, trebuie să ai în vedere exigențele muzicale care sunt mai puțin flexibile. Textierul trebuie să știe a se integra în atmosfera muzicii respective, astfel ca muzica și textul să se potrivească precum mâna cu mănuașă, dar și să respecte accentele muzicale. Se pare că, cel mai adesea, compozitorii de imnuri sau cântări creștine au compus muzică pentru niște versuri scrise dinainte. În acest caz, compozitorul trebuie să respecte accentele din poezie și să se inspire din tematica acesteia pentru a scrie o muzică adecvată. Munca dificilă a unui textier intervine însă atunci când e nevoie de scris versuri după ce compozitorul a scris muzica, fie că e vorba de o melodie selecționată sau special scrisă pentru o temă dată, fie că e nevoie de traducerea unei cântări, al cărei text este scris în altă limbă. Dar situația ideală este atunci când melodia și textul se scriu odată, și se condiționează reciproc, astfel fiind nevoie de o strânsă colaborare între textier și compozitor. Când compozitorul și textierul sunt una și aceeași persoană, nu mai sunt probleme.

Notă 1: Înțelegerea noțiunilor din acest capitol este imposibilă fără exemplificări. Vom folosi exemple din 3 cărți, astfel că avem abrevierile: ICV = Imnuri Creștine Vechi, cu referire la cartea de imnuri 1920; FL = Flori de Lăcrămioare, cu referire la anexa aceleiași cărți de imnuri; ICN = Imnuri Creștine Noi cu referire la cartea de imnuri 2006; iar CC se referă la culegerea de Cântări Creștine” – Bacău, 2012.

Notă 2: Deoarece problema accentelor se discută foarte mult în acest capitol, silaba accentuată dintr-un cuvânt a fost evidențiată prin majuscule: si-LA-ba.

12.1 Noțiuni generale

a) Grade de exigență

Dacă adoptăm un grad foarte sever de exigență, atunci vom lucra astfel încât să nu apară absolut nici un cuvânt, fie el și secundar, cu accente greșite sau cu alte deficiențe. Dacă adoptăm un nivel puțin mai scăzut, atunci acceptăm unele accente greșite, unele prescurtări cu apostrof, unele alăturări de consoane mai dificil de cântat, etc., considerând că acestea nu deranjează. Chiar și în ce privește semnele ortografice de exemplu, putem fi foarte scrupuloși și, ca urmare, vom avea o aglomerare de virgule, sau putem fi mai flexibili, și vom avea mai puține virgule. De reținut este că, din punctul de vedere al exprimării, adesea ne putem permite mai multă indulgență la un text cu idei de valoare, deoarece forța ideilor este aceea care pune în umbră detaliile.

b) Cuvinte secundare și principale

Nivelul de exigență este determinat și de diferența pe care trebuie s-o facem între cuvintele principale de vorbire și cele secundare. De exemplu, într-o propoziție de valoare putem tolera un accent greșit pe o prepoziție, de exemplu: pen-TRU; lân-GĂ; pâ-NĂ. Dacă avem însă cuvinte principale de vorbire, un substantiv sau un verb, cu accente greșite, lucrul

acesta deranjează foarte mult, pentru că oricât ar fi ideea de valoroasă, accentul deranjează și trebuie corectat.

De exemplu, la „Doamne, lasă-a Ta iubire” (ICV 15 = CC 354) , era verbul „ce-nseamNĂ” la strofa 2, cu accent greșit pe ultima silabă, precum și pronumele „tiNE”, în aceeași situație, care deranjează. Dar la „De ce-ntârzi” (CC 404), în măsură ternară, 9/8, avem „DE-cât” cu accent greșit pe prima silabă, și a rămas neschimbat, fiind parte secundară de vorbire, dar și estompat de accentul melodic pe a doua silabă (mersul ascendent al melodiei). Chiar și la începutul cântării avem o problemă identică: „DE ce-ntârzi”.

c) Forța ideii față de detalii

S-a amintit mai înainte de situația în care o idee este atât de bine construită ca exprimare, atât de valoroasă, încât o acceptăm, chiar având, de exemplu, un accent greșit pe un cuvânt secundar. Dacă dorim să corectăm accentul greșit, sau o altă deficiență, ajungem poate la o construcție tehnică „desăvârșită”, dar am pierdut un vers deosebit, fiind afectată eventual și identitatea cântării.

La „O cântare de mărire” (CC 54), finalul „valea plângeRII” are un accent greșit pe ultima silabă, cu toate acestea, a-l modifica, ar însemna să ne lipsim de niște versuri cu mare forță de expresie: „*Mai frumos, nici îngerii nu cântă/ Ca acei din valea plângerii*”.

Un exemplu foarte bun este „M-a cuprins un dor de casă”, (ICV 115 = ICN 551). Cântarea aceasta a rămas nemodificată nu doar pentru a păstra identitatea unui imn foarte cunoscut, ci pentru că textul este excepțional. De exemplu, versul „Inima-mi se simte-atrasă de iubirea lui Isus” are un accent greșit („i-ni-MA”), dar datorită frumuseții versului, a puterii de expresie și a stilului elegant, literar, accentul trece în umbră. Într-un vers mai slab, mai opac, orice deficiență iese în evidență. Dar observați că în fiecare vers din cântarea amintită se simte inspirația și o deosebită forță în exprimare, astfel că micile cusururi nu deranjează (strofa 1: un alt accent greșit, „când voi MOȘ-teni”; strofa 2: regionalism „să vie”; strofa 3: accente greșite „ȘI-N-frunt”; „A-mintindu-mi”; frazare defectuoasă: „...de-un cuvânt / (respirație)/ din a Lui făgăduință”).

d) Ce se aude, nu ce se vede

Un principiu important în lucrarea textelor este să ne detașăm de ce se vede, și eventual cu ochii închiși, să fim atenți la ce se aude. Când ochii privesc cuvintele și modul lor de scriere, acceptarea este mai permisivă. Dar atunci când ascultăm cuvintele, întrebându-ne ce înțelege cineva care doar ascultă ceea ce se cântă, ne dăm seama că exprimările ar trebui să fie mai clare, mai simple, mai directe. Obișnuința cu anumite versuri poate să fie atât de mare încât să nu observăm, de exemplu, unele așa-numite „ligamente”, alăturări de silabe care duc la cuvinte noi, sau la asemănări sonore ciudate sau vulgare. Asemenea cacofoniilor de care ne ferim ca de foc, trebuie să ne ferim și de alte alăturări întâmplătoare.

De exemplu, la „Aș dori” (CC 7) era alăturarea „ne-bun”, în expresia „Doamne bun”, și nu este deloc recomandabilă, mai ales în legătură cu numele sau persoana Domnului.

La vechiul și foarte cântatul text de nuntă, la vremea lui, „Ceasul a sunat”, avem alăturarea dintre primele două cuvinte, de care cântăreții și-au dat seama târziu, și au acceptat o modificare.

La „Doamne, cum să te găsesc” (CC 285), era expresia „ruga-am adus”, care se aude „rugam adus”, sau „rug am adus”, de aceea eliziunile trebuie evitate, pe cât posibil, și toate construcțiile cu diverse prescurtări.

La CC 153, avem expresia „ea ar vrea” pentru care ar fi nevoie de trei silabe, numai că aici era loc doar pentru două silabe, și atunci autorul a comprimat expresia cu ajutorul cratimei astfel: „ea-ar vrea”. Dar această expresie se aude „iar vrea”. Urechea nu poate vedea ce este scris.

12.2 Cuvintele

a) Corectitudinea dogmatică, biblică

Unul din principiile importante trebuie să fie corectitudinea doctrinală, sau conformitatea cu mesajul Sfintei Scripturi.

La cântarea „Maria și Marta” (CC 253), erau versurile „*Maria și Marta sunt două surori / Ce-n rai își petrec veșnicia*”. Versul 3 vine să accentueze ideea „*Iar eu pe pământ...*”. După Biblie, raiul vine mai târziu, atunci când Domnul va face un pământ nou și un cer nou.

La cântarea „În Ghetsemani Isus” (CC 314) era versul „Să mântuie El vrea / Pe om din veșnic chin”. Doctrina chinurilor veșnice nu este biblică.

La cântarea „Locui-vom noi vreodată” (CC 645 = ICV 82) era versul „Legea Lui ce ne-a impus”. După câte cunoaștem, Dumnezeu nu obligă, nu forțează, nu silește și nici nu impune. Deși Legea trebuie păzită, și Domnul recomandă cu hotărâre ascultarea de Lege, totuși expresia „ce ne-a impus” nu se potrivește cu caracterul lui Dumnezeu.

La cântarea „Preamăriți pe Domnul slavei” (CC 63), era versul „*veniți... toți biruitorii, toți nemuritorii*”, dar, deși biruitorii vor primi corpuri glorficate, nemurirea rămâne o însușire doar a lui Dumnezeu.

La „Dacă ceas de ceas”, (CC 527) la refren era versul: „*Ai tărie, săvârșești minuni*”, cu referire la cel care se roagă. Poate că ar exista un sens indirect al mesajului, și, din punctul acesta de vedere am putea considera că e vorba de o figură de vorbire, însă în felul în care sunt construite primele două versuri ale refrenului, rezultatul nu este prea fericit. În această situație este mai de dorit exprimarea directă, pentru că nu omul, ci Dumnezeu poate face minuni.

La cântarea „Doamne sfinte” (ICV 314 = ICN 628) avem rugăciunea: „*Să fim iertători și buni ca să merităm cununa*”. Oricât de buni am fi noi, tot nu putem avea un merit personal, în urma căruia să dobândim cununa slavei. Toate meritele sunt ale lui Hristos, iar noi, ca păcătoși, merităm doar moartea.

b) Vocabularul imnologic (biblic)

Pentru a-și împlini menirea, un text destinat să fie cântat nu poate folosi cuvinte inadecvate. Putem vorbi despre un „vocabular imnologic”, referindu-ne la faptul că doar unele cuvinte se potrivesc pentru a fi cântate, iar altele nu se potrivesc. Într-o poezie puem să ne luăm libertatea folosirii oricăror cuvinte, dar într-un text cântat, mai ales un text religios, nu avem această libertate. Nu există o regulă după care să stabilim care cuvinte fac parte din vocabularul imnologic și care nu, doar bunul simț și Duhul lui Dumnezeu ne pot ajuta, precum și exemplele ce urmează. Vocabularul imnologic mai poate fi înțeles și prin faptul că acceptă cu prioritate cuvinte ce se regăsesc în Biblie. Folosirea unor cuvinte sau chiar a unor expresii biblice, sau a unor aluzii la învățături biblice, este de mare preț într-un text destinat cântării. Altfel spus, vocabularul imnologic trebuie să fie foarte apropiat de limbajul biblic.

La cântarea „Departa-i patria” (CC 611), cuvântul „fatal”, care era la strofa 4, nu părea destul de potrivit din acest punct de vedere, apropiindu-se mai mult de prozaic.

La cântarea „Uniți în rugă” (CC 129) apare cuvântul „Rusalii”, evident nebiblic. De aceea a fost înlocuit.

La ICV 38, 47, 69, 186, 297 și altele, avem cuvântul „sânul” care n-ar trebui să facă parte din vocabularul imnologic. S-a considerat însă a fi tolerabil, datorită expresiilor biblice din Isaia 40,11; Ioan 1,18; Ioan 13,23. Prin urmare avem și această situație, în care anumite cuvinte sunt și în Biblie, dar trebuie folosite mai cu discernământ.

La cântarea „Din stânca cea tare” (CC 355), a fost înlocuită expresia „mă fă”, care sună urât, cu „să fiu”. Este greu de definit ce înseamnă „urât” în dreptul unor cuvinte și expresii, și nu putem stabili ca un principiu că „trebuie să ne ferim de ceea ce sună urât”, totuși aceasta este realitatea și adesea spunem că „sună urât”. Despre unele construcții cu cratimă putem spune că sună urât, de exemplu „viaț-oi părăsi” care se dorește a fi „viața voi părăsi” (CC 539). Uneori, vocala „î” sună urât când este pusă pe o notă accentuată: „Î...ți doresc” (CC 754).

La CC 12 avem cuvinte și expresii din Psalmul 103: „Binecuvântează suflete pe Domnul”; „pe aripi de vultur”, etc. Aceeași situație cu alte cântări care preiau idei din psalmi sau alte pasaje biblice, cu rezultat benefic: (CC: 35, 41,42, 512, 654).

c) Sensul greșit al unor cuvinte și expresii

La cântarea „Flori frumoase” (CC 238), era versul „*griji nevoi s-adun din greu*” unde observăm și forma greșită a verbului („adun”, în loc de „adună”), dar avem expresia „din greu” cu sens greșit: aici se dorește a înseamna „la greu”, adică se adună noian, mult, dar, de fapt, pare ca și cum grijile și nevoile se adună foarte greu, ceea ce nu este adevărat.

La cântarea „Stai tare-n ispite” (ICV 150 = ICN), „veșnic bărbat”, era o expresie ciudată, deoarece cuvântul „veșnic” nu este folosit cu sensul lui adecvat. Ideea este de bărbăție, de tărie, și a fost păstrată prin înlocuirea lui „veșnic” cu „vajnic”. În aceeași situație apare și cuvântul „destrămat”, care a fost înlocuit cu „ne-nfrânat” (ca să nu fie chiar „desfrânat”...)

La CC 384, avem la strofa 2, versul: „Nimeni n-a iubit mai mult”, cu referire, sigur, la Domnul Hristos. Totuși acest vers este precedat de versurile: „Te-am ales, Te-am ales, Dintre mii și mii de mii Te-am ales!” și în această succesiune a ideilor, deoarece subiectul este „EU”, care Te-am ales, și alegerea n-a fost ușoară, pentru că Te-am ales dintre mii și mii, atunci urmează versul „Nimeni n-a iubit mai mult”. Despre cine e vorba? Despre mine, și atunci cântarea devine o laudă pentru alegerea mea, pentru iubirea mea față de El.

La CC 558 era versul „Pace avem în clipa când murim”, care, exprimat pe melodia respectivă, cu accentul pe „avem”, ne conduce la ideea că nu avem pace altcândva, decât în clipa când murim. Dacă accentul muzical ar fi fost pus pe „pace”, atunci s-ar ajuns la un sens corect: „în clipa când murim avem pace”. Pentru sens corect s-a modificat astfel: „Pacem avem și-n clipa când murim”, după ce în strofa anterioară s-a spus că avem pace când suntem iertați și când trecem prin dureri.

La ICV 238 = ICN 693, era expresia „de când te-ai pomenit” care înseamnă în mod normal „de când ai apărut pe pământ”, dar aici vrea să spună „de când te-ai trezit”. Sensul greșit este evident.

d) Adverbele

La cântarea „Ce bucurie!” (CC 398) era versul „*Cântați azi cu noi bucuroși*”, unde „bucuroși” ar putea fi considerat adverb de mod, însemnând „cu bucurie” și rimează cu Hristos, din versul 2; totuși este destul de incomodă expresia „cântați bucuroși”, și există

tendința de a pronunța „cântați bucuroși”, în plus, se simte și forțarea pentru rimă. Asemenea situații ar trebui evitate.

Aceeași situație o avem și la „Vin’ la Isus azi” (ICV 70 = ICN 457), la refren, unde „curat” apare ca adverb și totdeauna există tendința de a cânta „Fericiți vom fi atunci, curăț”, de aceea, s-a ales modificarea persoanei: „Fericit voi fi atunci, curat”.

La cântarea „Eu nu cunosc”, (CC 539) ultima strofă, apare o problemă regăsită și în alte imnuri, în legătură cu ortografia unor adverbe: „Defel” se scrie legat, ca și „deloc”. Se scrie și dezlegat, dar în alte situații (de pildă când vrem să afirmăm că adverbele sunt de mai multe feluri: de loc, de timp, de spațiu, etc). Tot la fel, adverbul „întruna” se scrie legat, cu înțelesul de mereu, neconținut. Dezlegat, are un alt sens, anume când este opus lui „în două” sau „în trei”, ca într-o propoziție regăsită chiar în acest material: „strofa 4 și 5 se concentrează într-una singură”.

e) Majusculele

Un alt aspect al scrierii corecte apare în legătură cu majusculele și cu numele persoanelor divine. Numele persoanelor divine trebuie scrise cu majuscule: Dumnezeu, Tatăl, Fiul, Isus Hristos și Duhul Sfânt. În cazul Duhului Sfânt, trebuie scris cu majusculă și „Duhul”, precum și „Sfânt” deoarece „sfânt” nu este doar adjectiv ci este chiar numele Lui. Tot la fel, pronumele personale care se referă la persoanele divine trebuie scrise cu majuscule: El, Tu, Ție, Ta, Tău, Sa, Său, Lui, Îl, Cel, Acel, Se, S-a, etc.

Din dorința de a trata cu respect pe Dumnezeu, de multe ori se ajunge în situația de a scrie cu majusculă și alte lucruri care aparțin lui Dumnezeu, dar nu tot ce aparține lui Dumnezeu trebuie scris cu inițială majusculă. De exemplu, nu este necesar să scriem cu majusculă: mâna, fața, ochiul, urechea lui Dumnezeu, etc. O aglomerare de majuscule nu este de nici un folos.

Cuvintele „Creatorul” și „Atotstăpânitorul”, etc., trebuie scrise cu majuscule, mai ales atunci când apar pe poziție de subiect, ca în situația din ICV 11, unde avem „Preasfinte Creator”. Totuși aici este o altă greșală, și anume scrierea lui „Prea sfânt” dezlegat. Cuvântul „prea” se scrie dezlegat de ceea ce urmează când avem sensul de mult, exces, etc. (un vas prea plin, o măsură prea plină, deși și „preaplin” se scrie legat când e vorba de un element de instalații). În cazul lui Dumnezeu nu se poate spune că este „prea sfânt”, adică „mult peste necesar”, dar se poate spune că este „preasfânt”, legat, în sensul de foarte sfânt. Tot la fel, ar trebui să scriem despre Dumnezeu că este „preabun”, „preamărit”, etc.

La ICV 194, 195, și altele despre Sabat, cuvântul „Sabat” apare cu majusculă, și așa este obișnuința, și am resimțit ca o lipsă de respect scrierea fără majusculă a acestei instituții binecuvântate de Dumnezeu. Totuși a scrie „Sabat Sfânt”, adică și cuvântul „sfânt” de lângă Sabat, tot cu majusculă, este o exagerare.

La CC 141, la strofa 2, avem „Cuvântul” cu majusculă, cu referire la Biblie, și e necesar să-l scriem așa. Totuși, nu totdeauna un „cuvânt” al lui Dumnezeu se referă la Biblie, și atunci nu trebuie scris cu majusculă. De exemplu în propoziția „El va liniști furtuna de rostește un cuvânt”, cuvântul nu are nevoie de majusculă. La ICV 115, strofa 3, avem versul „amintindu-mi de-un Cuvânt din a Lui făgăduință”, dar „cuvântul” nu are nevoie de majusculă deoarece nu e vorba de „Cuvântul lui Dumnezeu”, Biblia, ci de „un” cuvânt, deci substantiv comun cu articol nehotărât.

La ICV 36, la refren, mai apare și cuvântul „Mângâietorul” cu referire la Duhul Sfânt, și atunci e normal să-l scriem cu majusculă, fiind întărit prin expresia „Acel Mângâietor”.

În multe imnuri este vorba despre locurile cerești prezente sau viitoare: Paradis, Rai, Eden, Canaan, Împărăția lui Dumnezeu, Regat, Cetatea, Orașul, Sion, Țara de sus, Patria de sus, etc. De regulă, ele se scriu cu majusculă, spre a le deosebi de locurile pământești exprimate prin aceleași cuvinte (oraș, țară, patrie, etc).

La cântarea „Pentru soarele-auriu” (CC 62) avem „Lege”, cu majusculă, și e bine să scriem așa, deoarece e vorba de Legea lui Dumnezeu, cea sfântă, singura porțiune din Scriptură care a fost scrisă chiar de Dumnezeu cu degetul Său. Într-o anumită discuție s-a pus întrebarea de ce „Legea” apare scrisă cu majusculă, iar „harul” cu literă mică? Este Legea mai mare decât Harul? Răspunsul este că nu majuscula sau minuscula face un cuvânt mai important decât altul. Legea e foarte bună și importantă, Harul e foarte bun și important. Probabil că s-a moștenit un anumit fel de scriere de la varianta lui Cornilescu a Bibliei pe care o folosim în general. În această versiune, Legea apare cu literă mare, iar harul apare cu literă mică. Totuși nu ar fi rău să scriem și Harul cu majusculă. Este doar neobișnuit, dar ne putem obișnui...

f) Forma greșită a unor cuvinte și expresii

La CC 20 era dezacordul „fiecare dau”, corect: „fiecare dă”.

La CC 258, era expresia „crucea care-o sui”, când corect este „pe care-o sui”.

La ICV 23, strofa 1, avem cuvântul „măsur”, incorect folosit, în loc de „măsor”.

La ICV 27 strofa 1, avem „îndreptează”, formă învechită pentru actualul „îndreaptă”. Asemenea arhaisme sunt percepute acum ca incorecte.

La ICV 44, primul vers era: „*Oare n-ați aflat voi încă cât e blând și iubitor?*” În afară de cacofonia discutată la locul ei, avem expresia „cât e blând” care este incorectă datorită lipsei lui „de”. Corect este „Cât e de blând”.

La ICV 48 era versul „Nimic în mine-i bun”, care încalcă, ceea ce numim în limba română, „legea dublei negații”. Corect este „Nimic în mine nu este bun”.

La ICV 76, strofa 2, era expresia „se-ncred loruși”, adică „lor”. În afară de accentul pe dos „lo-RUȘI”, discutăm aici de faptul că expresia „se-ncred lor” nu este corectă ca dativ. Corect ar fi „se încredințează lor” sau „se încredințează Lui”. Corect de asemenea ar fi „se încred în ei înșiși”, și acesta este sensul dorit aici, dar „loruși” este incorect. La ICN 68 s-a ales varianta „se-nchină lor”.

La ICV 77, forma „scântie”, cu accent pe „scân-TI-e”, pentru verbul „scânteiază”, nu este corectă.

La ICV 78, strofa 3, verbul „voi rămânea” nu este corect ca formă. Corect: „voi rămâne”.

La ICV 93 avem titlul/primul vers: „Nu urma ispitei”. Corect ar fi fost „Nu urma ispita” sau „Nu ceda ispitei”, aceasta din urmă fiind varianta aleasă pentru ICN 293.

La ICV 194, avem versul „Când văd pe cer stele cum luce”, unde verbul „luce” nu este corect folosit. El este de fapt o prescurtare cam neobișnuită, totuși, să zicem tolerabilă, pentru „lucește”, dar aici vorbim de un plural, „stele”. Dacă ar fi o stea care „luce”, ar fi mers, dar expresia „stelele luce”, nu merge, mai degrabă „stelele luc”...

La ICV 205, strofa 1, avem cuvântul „bălbătăi”, nu doar ciudat, dar incorect pentru limba actuală, preluat și în cartea veche fără note. E clar că e vorba de „vâlvătăi”.

La ICV 224 avem la strofa 1, forma incorectă „mosafirul” în loc de „musafirul”, iar la strofa 5, expresia „ce fel au să meargă”, în loc de forma corectă „în ce fel au să meargă”.

La CC 790 a fost o lipsă gravă de acord gramatical: „Ele balsam are”.

g) Conotațiile negative (vulgare)

Unele cuvinte sau expresii, folosite cu un anumit sens, pot avea și alte semnificații (conotații) nedorite, și uneori chiar vulgare, mai ales pentru cei cu imaginație bogată. Pe cât posibil, este bine să ne ferim de expresii care ar putea avea astfel de sensuri colaterale.

La ICV 327, versul „și când cu mâna mă mângâi” a fost înlocuit la CC 212, cu versul „și când cu milă mă mângâi”; la fel, la ICV 186 expresia „cu mâna te mângâie” a fost eliminată și înlocuită în ICN 466 cu expresia „Ca o mamă te mângâie”, deoarece mângâierile „cu mâna” pot avea conotații nepotrivite.

La ICV 344, era cuvântul „peniș”, cu sensul de penaj, totalitatea penelor, dar, pentru același motiv, (cuvinte paronime), nu este de recomandat. La ICV 38, 47, 69, 186, 297, etc., apare cuvântul „sânu”, despre care s-a discutat ca nefiind potrivit pentru vocabularul imnologic.

La ICV 118, apare expresia „vreau să mă scap”, precum și „păsărica”. Probabil, la momentul scrierii, acestea nu deranjau, dar în vremea noastră nu pot trece neobservate și necomentate.

La ICV 200, s-a discutat despre „varsă” și despre „drăgăstos” care ar putea avea conotații nedorite.

La ICV 231, expresia „ne înfierbântă” deranjează ca semnificații secundare.

La ICV 275, și ICVC 299 apărea expresia „cu legea mă-mpresoară”, și, respectiv „îngeri ne-mpresoară” care nu se potrivesc, deoarece verbul „a împresura” are conotații negative: Oștirile dușmane te pot împresura, demonii, etc., dar nu legea sau Dumnezeu sau îngerii. Verbul are în rădăcină particula „pres” de la presiune, forță.

h) Pleonasmul

Pleonasmul/tautologia – este procedeul greșit de exprimare, constând în alăturarea unor cuvinte care repetă inutil aceeași idee.

La CC 9, strofa 2, avem un exemplu tipic: „se ’nalță-n sus” (nu se poate înălța și în jos...)

La CC 620 era expresia „ridică în sus”.

La ICV 18, strofa 6, avem alături cuvintele „mereu, neîncetat”, care au aceeași semnificație; la ICV 26 „cu ochiul poți vedea”, (nu se poate vedea și cu urechea); la ICV 48 „doar numai”; la ICV 165 „crescând în sus”; la ICV 181 „încrederea-mi mi-o pun” (repetarea mi-mi); la ICV 252 „micul mielușel”; la ICV 284 „spre cer în sus privesc”; la ICV 289 „aripi plutitoare”; la ICV 356 „la arcă iar reviu”; (dacă „iar” înseamnă din nou, iar „reviu” înseamnă vin din nou, atunci expresia sună: „la arcă din nou vin din nou”); la ICV 375 „vesel și voios”; la ICV 376 „jos pe pământ”. La CC 744 era vorba de mama, „nume scump și drag”...

i) Arhaismele, neologismele

Arhaismele sunt cuvinte ieșite din uz, dintre care, unele nici nu se mai înțeleg, altele doar învechite, care se înțeleg, dar care, prin forma lor, devenită incorectă pentru limba actuală, deranjează. La fel, neologismele (cuvintele noi) pot deranja, dacă nu sunt folosite într-un context favorabil lor. Totuși, atât arhaismele cât și neologismele trebuie analizate de la caz la caz; nu putem stabili legi generale. Uneori, arhaismele pot avea o anumită valoare literară prin nuanța pe care o conferă unui text vechi, și merită păstrate, dar formele incorecte ale acestora nu adaugă valoare textului, ci, dimpotrivă.

La ICV 245 (preluată la CC 106) era cuvântul „Cătăm”, (în loc de „căutăm”) care deranjează poate și pentru că e chiar primul cuvânt cu care începe cântarea.

La ICV 385 (CC 126) întâlnim expresia „carele ești în ceruri”, unde pronumelui relativ „care” i s-a adăugat un fel de articol hotărât „-le”, incorect pentru limba actuală, deși poate fi convenabil pentru numărul de silabe.

La ICV 127, forma învechită „îndreptează” a devenit incorectă pentru limba actuală. Corect: „îndreaptă”.

La ICV 90, „priincios” este un arhaism care se poate păstra deoarece nu e vorba de o formă incorectă a cuvântului. Înseamnă „favorabil” și este din familia verbului „a prii”, „priește”, „priincios”. A fost păstrat la ICV 2/ ICN 58.

La ICV 143 (CC 611) era cuvântul „rezbel” cu varianta „răzbel”, (război).

j) Regionalisme

Ca și arhaismele, și regionalismele deranjează, dar acestea din urmă au un motiv în plus să fie evitate, datorită faptului că, pentru vocabularul imnologic avem nevoie de cuvinte care fac parte din limba literară, general acceptată pe tot teritoriul României.

„Oltenismele” sau „moldovenismele” pot avea o anumită valoare pentru zona folosirii lor, dar ar trebui evitate într-un text. Moldovenismele deranjează cel mai mult prin faptul că reprezintă forme poate incorecte (la ICV 45 „viu” în loc de „vin”; la ICV 144 „să ne iee”; la ICV 163 „să rămâie”, etc). Oltenismele regăsite în ICV sunt verbe la perfectul simplu, iar folosirea lor, spre deosebire de moldovenisme, prezintă avantajul că au silabe mai puține și se pot folosi în loc de perfectul compus (Ex: în loc de „am fost”, cu 2 silabe, se poate spune „fui”, cu o singură silabă).

Prin faptul că reprezintă un timp verbal corect din limba română, oltenismele nu au fost în mod categoric eliminate din imnuri, totuși, acolo unde muzicalitatea lor a fost considerată dubioasă, au fost înlocuite.

La ICV 138, la strofa 1 s-au păstrat „muri” și „jertfii”, dar la strofa 2, „fui”, considerat ca având și o sonoritate inadecvată, a fost eliminat. A deranjat și faptul că sunt la un loc prea multe verbe la perfectul simplu.

La ICV 41, 57, 61, 121, 231, FL 55, etc., se găsește verbul „a căta”, (cat, cați, cată, cătăm), un moldovenism care a fost eliminat datorită formei sale învechite, devenită incorectă.

La ICV 94 și 378, „veniși” a fost eliminat; de asemenea, de la ICV 175 „chemași”; de la FL 28, „știui” și „cunoscu” au fost înlocuite cu alte timpuri verbale.

k) Alăturări (muzicalitate)

Unul din principiile importante de care să ținem seamă în alcătuirea unui text este sonoritatea sau muzicalitatea unui cuvânt, a unei expresii sau a unei alăturări de cuvinte. De cele mai multe ori, nu suntem atenți la felul „cum se aude” o alăturare de cuvinte, sau o expresie, deoarece avem în ochi „cum se scrie”. De exemplu, la ICV 8 avem cuvintele „de cădere”, în care caz, cineva care nu vede textul ar putea auzi „decădere”, adică cele două cuvinte legate, formând un cuvânt neașteptat și nedorit.

La ICV FL.10 (CC 238) avem expresia „în calea mea mi-apar”, unde auzim foarte clar un mieunat: „meamia”.

La CC 7, avem un exemplu regăsit la multe texte, de care să ne ferim: „Ca să plâng...”, unde prin alăturare apare un cuvânt nou, nedorit: „casă”.

La CC 223, avem la ultima strofă versul „Când cântul meu cel vesel”, unde cele două cuvinte alăturate „Când cântul” crează o muzicalitate cel puțin hilară: „cân-cân”.

La ICV 46, „nu doresc alt bine” se poate auzi și „nu doresc albine”, dar aici, pentru a nu interveni într-o cântare foarte cunoscută, s-a decis ca versul să nu fie modificat.

La ICV 52, expresia „m-ai cătat”, care conține și un „moldovenism” (cătat), se aude foarte evident: „maică-ta”.

La ICV 97 avem alăturarea binecunoscută „o, vino”, care se aude „ovino” (oaie).

La ICV 328, la refren, avem expresia „în veci aceasta”, care prezintă un bizar „ciacia”, dar care nu a fost eliminat pentru că textul este foarte cunoscut.

l) Cacofoniile

Deși „alăturările” descrise mai sus pot fi numite „cacofonii” (DEX: asociație neplăcută de sunete), totuși acele alăturări de cuvinte care prezintă consoana „c” sunt cu totul nepotrivite pentru texte și în general pentru orice vorbire.

La ICV 385 (devenită CC 126) avem cacofonia „căcum” în expresia „să se-mplineacă-cum în cer...”

La ICV 409 (CC 176), era cacofonia „cu curaj”;

La FL 66 (CC 283) era propoziția „veni el ca-copil”;

La FL 4 (CC 146) era „Ca cei din coroana Lui”;

La ICV 44 avem versul: „Oare n-ați aflat voi încă cât e bun”.

m) Repetările, aglomerările

Evitarea repetărilor de cuvinte este un principiu de lucru foarte important. Dacă un cuvânt se repetă, trebuie să avem o justificare serioasă. Ar fi bine ca un cuvânt să se regăsească doar o singură dată în tot textul. O expresie care se repetă ca un lait-motiv, este altceva.

La CC 191, era repetat cuvântul „ești” la depărtare de 2 versuri, dar și în poziție de rimă univocă, ceea ce face ca repetarea să fie și mai indezirabilă.

La CC 299, la str 2 era cuvântul „avarul” și imediat în versul următor „avari”.

La CC 314 era repetat nu doar un cuvânt ci chiar un vers întreg la strofa 2 și la strofa 3: „Paharul de venin”. Este slăbiciune sau lipsă de atenție.

La CC 685, era prezent cuvântul „toți” în trei versuri succesive, ceea ce deranjează foarte mult.

La ICV 376 avem în strofa 1, repetat, pronumelele „ea”: „de-am înțeleș cât de mare-i EA, o scumpă comoară în EA găsim”.

n) Cratimele

În limba română, cratimele sau „liniuțele de unire” se folosesc foarte mult pentru a arăta, grafic, că anumite cuvinte (legate) se pronunță împreună. Există construcții cu cratimă care nu deranjează, pentru că ele sunt folosite și în vorbirea curentă (m-am, s-a, ne-am, v-ați). Există alte construcții care s-au admis în poezie pentru economie de silabe: „iubirea-i”, „mâna-ți”, „fața-ți”, în loc de „iubirea lui”, „mâna ta”, „fața ta”, dar în unele cazuri poate apărea o sonoritate inadecvată, când apare sunetul „ț”, de exemplu. Pentru eleganța limbajului actual, astfel de construcții trebuie evitate pe cât posibil. Dar deranjează și mai mult acele construcții care sunt construite artificial, forțat, tot pentru economia de silabe.

De pildă, la cântarea „Eu Te voi lăuda”, CC 33, era propoziția „*voi lăuda-al Tău nume*” unde avem în atenție și principiul „ce se aude - nu ce se vede”. Dacă citim, expresia poate părea corectă, dar dacă suntem atenți la ce se aude, rezultatul este ciudat ca sonoritate: „voi LĂ-udal Tău”, unde avem și un accent nepotrivit pe „LĂ”.

La CC 180, precum și la multe texte regăsim expresia „pe-Isus” care ar putea fi „înghițită” în situații extreme, dar ar fi mai bine să evităm această expresie mai ales pentru că tot ce se leagă de persoanele divine trebuie tratat mai cu respect. Cuvântul Isus trebuie rostit cu claritate, întreg, și nu trunchiat. La aceeași cântare avem construcția „m-ocrotește” care nu este așa de fericită datorită și sonorității create: „moco...”

La ICV 3 avem expresia „Dumnezeu-i de față”, unde, în loc de „Dumnezeu e”, cu patru silabe, s-a recurs la „Dumnezeu-i”, cu 3 silabe, dar expresia nu este fericită, fiind o construcție neobișnuită, forțată și care nici nu se poate cânta.

ICV 62, expresiile "ispășitu-mi-a" și "spăla-mă-va" sunt construcții total inadecvate, în plus, chiar neînțelese în context.

Trebuie să fim foarte atenți la folosirea construcțiilor cu cratimă, deoarece și abundența lor deranjează, dar deranjează și sonoritatea lor, uneori cu aspecte de paronimie nedorite (ICV 43 „trupu-ți”; ICV 145 „dac-oi”; ICV 381 „cuvân-tui”; sau „Spiritu-ți”). Principiul trebuie să fie evitarea lor, cât de mult posibil.

o) Apostroful

Apostroful este semnul ortografic în formă de virgulă (') care marchează absența accidentală a unor sunete ori silabe. Uneori, construcțiile sau prescurtările cu apostrof pot deranja, alteori nu. Totuși, pentru o exprimare elegantă, literară, ele trebuie evitate, ca și construcțiile amintite mai înainte, cu cratime. De exemplu, „frum'seșea” (ICV 108) ar putea deranja sau nu.

La CC 447, apăsarea cuvântul „acas'” în loc de „acasă”. La CC 144, precum și la CC 412 era cuvântul „îndat'” în loc de îndată. La CC 466, la refren era versul „Vin', o, vin'”, o prescurtare poate admisibilă pentru vremea în care a fost scris acest cântec, dar pentru astăzi, avem nevoie de mai multă precizie și claritate.

La fel și construcțiile următoare: la ICV 3 „trebui'”; la ICV 8 „apostol'lor”; la ICV 10 „cu Tin'”; la ICV 70, 351 „vin'” în loc de „vino”; la ICV 61 prescurtările „poat' și 'geaba” deranjează foarte mult; la ICV 74 „pân'”; la ICV 79 „Miel'lui”; la ICV 84 „afar'”; la ICV 118 „acas'”, la ICV 137 „zor'le”; la ICV 165 „cin'”; la ICV 176 „sforțăr'le”; la ICV 199 „soar'le”, etc.

p) Cuvintele de umplură

În versurile clasice (textele de la imnuri, în majoritatea lor, sunt de fapt versuri clasice), trebuie să respectăm cu strictețe picioarele metrice, și pentru că uneori apar goluri de silabe, există uzanța a se folosi unele cuvinte doar pentru a umple golurile, și de aceea le numim „de umplură”. Măiestrie s-ar numi capacitatea de a construi în așa fel versurile încât să nu existe cuvinte de umplură. Acestea fac versurile prozaice, stângace. Astfel, apare de multe ori pronumele-subiect („eu” sau „tu, sau „noi”) deși nu este nevoie de el, acesta fiind subînțeles în forma verbului. De exemplu la ICV 328, la refren avem „cânta-voi eu”, unde „eu” este și de umplură, dar și forțat pentru rimă.

La CC 558, avem cuvântul „noi” de umplură, la refren, și la ultima strofă, cuvântul „El” este tot de umplură în versul „Hristos la Sine El ne va primi”.

La CC 685, la refren, avem cuvântul „chiar” care este chiar de umplură!

La CC 697, era la strofa 2, cuvântul „ea” de umplură, în versul: „inima-mi când ea suspină”

Pentru a fi probat un cuvânt dacă este sau nu de umplură, se verifică dacă și în lipsa lui, expresia din care face parte are sens sau nu.

Cuvântul „toți” poate să fie de umplutură, mai ales în cazul ICV 254, la strofa 1, unde apare de patru ori; dar poate să nu fie de umplutură, ca în cazul ICV 131, strofa 3, unde este îndemnul ca „toți” să se roage.

r) Semnele de întrebare

Într-un text de cântare, semnele de întrebare se văd la citit, dar se percep foarte greu și uneori niciodată, la cântat. De exemplu, la ICV 113, intenția este ca strofele să fie întrebări, iar refrenul un răspuns. Dar dacă la strofa 1, de exemplu, întrebarea pare a fi mai evidentă, la strofa 2, întrebarea nu se mai percepe: cei care ascultă percep strofa ca pe o afirmație. Și nu e rău deloc, în acest caz. În varianta din cartea nouă, ICN 545, strofele nu mai sunt întrebări, chiar la primul vers, „vreodată” a fost înlocuit cu „odată”, iar strofa 2 a fost preluată fără semn de întrebare. La fel, strofele 3 și 4. Dar la strofa 5, pentru a păstra întrebarea și a o face mai evidentă, s-a introdus cuvântul „oare”.

La strofa 1, mai este o problemă legată de semnul de întrebare de la versul „Unde e Hristos Isus?” Acest vers are un fals accent în propoziție pe prima silabă: „UN-de e?”, care încurcă în plus problema discutată aici. Deoarece sensul general al întrebării este început în primele 2 versuri, „revedea-ne-vom odată?”, prelungirea ideii și în versurile 3 și 4, face să pierdem oarecum sensul, și să fim atenți la o nouă întrebare apărută la întâmplare: „Unde e Hristos Isus?”

Pentru ca o propoziție interogativă să fie bine potrivită pe muzică, trebuie ca să urmeze intonația din vorbire. Dacă nu, se ajunge la situații contradictorii, ca în ICV 317, unde, la strofa 2, cei care ascultă, nepercepând întrebarea, înțeleg că „E drept să sufere Isus!” În varianta nouă, la imnul 127, întrebarea a fost făcută evidentă prin introducerea cuvântului „oare”: „E oare drept să stea Isus pe cruce?”

Pentru a lua un exemplu pozitiv, avem la ICV 44, întrebarea „Oare n-ați aflat voi încă?” În vorbirea curentă, întrebarea are un accent pe silaba „n-ați”, astfel: „Oare N-AȚI aflat voi încă?” Accentul frazei muzicale respective este exact nota pe care stă această silabă, astfel rezultatul este foarte bun, întrebarea se percepe și în cântat, mai ales că avem și cuvântul „oare”.

s) Accentul în cuvânt

O problemă specifică de text o constituie accentele. Dacă nici scrierea de versuri, în general, nu este o chestiune destul de ușoară, a scrie versuri pentru muzică este ceva cu mult mai complicat, pentru că ești obligat să te supui și cerințelor muzicale. De aceea nu orice poet poate să scrie și text. Secretul reușitei stă în destoinicia de a face ca accentele cuvintelor să cadă exact pe accentele muzicale. Cunoscând unde sunt accentele muzicale, și cunoscând pe ce silabe avem accentele într-un cuvânt, nu avem decât să le potrivim.

De exemplu, într-o măsură de 3/4, avem primul timp accentuat și următorii doi neaccentuați:

/ - -

Prin urmare vom alege cuvintele care au accentele la fel: „I-ni-mă” sau „LA-cri-mă”. Nu vom putea alege un cuvânt care să aibă accentul pe silaba a doua, de ex: „du-RE-re”, și nici vreun cuvânt cu accentul pe silaba a treia, de ex: „fe-ri-CIT”, pentru că ar suna cam așa: „DU-re-re” și „FE-ri-cit”.

La ICV 146, primul cuvânt: „a-prin-DEȚI” apărea cu accent greșit, de aceea s-a ales, la CC 476, un cuvânt care să aibă accentul normal, pe ultima silabă: „răs-pân-DIȚI”.

La CC 63, la str 2 avem versul „PE nori în mărire”, unde „PE” capătă un accent nejustificat. La strofa 3 avem „VE-niți” cu accent nejustificat pe prima silabă.

La CC 7, era accent nejustificat pe ultima silabă a cuvântului „la-cri-MA”;

La CC 504, avem o situația asemănătoare, unde ultima silabă de la „dragos-TE” este așezată pe primul timp al măsurii, deci pe o notă accentuiată. Și totuși este o deosebire, și anume, prima silabă de la „DRA-gos-te”, este așezată pe o notă mai înaltă, cu alte cuvinte avem un accent melodic pe silaba care trebuie. Deși acest lucru nu justifică totdeauna toleranța, avem aici și nevoia de a salva ideea: „Dumnezeu e dragoste”.

La cântarea CC 69, s-au operat mai multe modificări datorită faptului că „I-sus” apărea cu accent pe prima silabă, când accentul normal este pe a doua silabă „i-SUS”.

La cântarea CC 76, la strofa 2 era cuvântul „dra-go-STE” cu accent greșit pe ultima silabă; iar aici nu mai avem nici un accent melodic să salveze situația.

La ICV 8, expresia „dreap-TA credință” are un accent greșit; corectarea s-a făcut prin simpla inversare: „cre-DIN-ța dreaptă”, caz în care a fost necesară și modificarea rimei.

t) Accentul în frază (sau propoziție)

Pe lângă accentul din cadrul unui cuvânt, accentul din propoziție este o problemă foarte importantă. Poate părea un detaliu, și poate să scape atenției, dar efectele sunt mari: fie nerespectându-l, textul deranjează și poate nu ne dăm seama din ce cauză; fie respectându-l, textul va suna ca foarte bine realizat. Problema constă, pe de o parte, în cunoașterea faptului că în orice propoziție vorbită există un accent, în afară de accentele din fiecare cuvânt; pe de altă parte, trebuie să ținem seamă că și într-o frază muzicală avem un accent, sau mai multe, pe nota sau notele acute dintr-o linie melodică, în afară de accentele care sunt în fiecare măsură pe primul timp.

La ICV 379 (devenită CC 396), avem un exemplu strălucit de ce înseamnă un accent pe frază greșit: „să nu privești la EL cu nepăsare”. Accentul corect pe frază ar trebuie să cadă pe silaba „nu”: „să NU privești la el cu nepăsare”. Or, dacă accentul cade pe EL, întrebarea care se naște, logic, este „dar unde să nu privesc cu nepăsare?” De asemenea este greșit și accentul pe fraza următoare: „te-a iubit cu O iubire mare”. Accentul corect este „te-a iubit cu o iubire MARE”. Dacă accentul cade pe „O”, logica te face să înțelegi că nu te-a iubit cu DOUĂ iubiri mari, ci numai cu UNA singură...

La ICV 120, strofa 3, avem propoziția „Măriți-L cu cântări de PSALMI”, dar pe muzică se aude: „Măriți-L CU cântări de psalmi”. Accentul pe „CU” nu are nici o justificare, și deranjează, în contextul în care există și o cacofonie.

La ICV 345 avem chiar la titlu un accent greșit: „O, cât este DE sfânt locașul”. În vorbirea curentă, este o exclamație: „O, CÂT este de SFÂNT locașul!” În varianta nouă, pentru a avea accentul la locul lui, s-a găsit propoziția: „O, CÂT de plă-CUT este locul!”

La „Eu sunt un sol trimis”, FL 31 (preluată la ICN 471), avem un exemplu bun cu privire la negații: „În țara LUI Isus / Acolo NU-S dureri, / Nici lacrimi NU sunt sus, / Ci numai MÂN-gâieri.” Observăm că negația „NU” care apare de două ori, este așezată în mod corect pe accentul muzical al frazei, însă silabele „LUI” din primul vers și „MÂN” din ultimul vers apar accentuate nejustificat.

Cauza unor asemenea greșeli este în mod cert necunoașterea principiului respectării accentului din propoziție. Atunci când accentele cuvintelor precum și accentele muzicale se potrivesc, avem de a face cu un text de calitate.

u) Cuvintele lungi și scurte

O problemă înrudită cu accentele o reprezintă lungimea cuvintelor. Limba germană este poate limba care are cuvintele cele mai lungi; limba română de asemenea, are cuvinte lungi, iar pentru a cuprinde o idee într-o anumită măsură de vers, ne sunt necesare cuvinte cât mai scurte. Limba engleză, deși nu este o limbă așa de muzicală ca italiana de exemplu, are avantajul cuvintelor scurte. De aceea este foarte greu adesea să traducem un text din engleză în română, pentru că avem nevoie de cuvinte scurte. Tehnica scrierii unui text reușit în limba română, printre altele, constă și în folosirea cu precădere a cuvintelor scurte.

De ce avem nevoie de cuvinte scurte și de ce cuvintele lungi nu sunt recomandate? Pentru că se pune problema accentelor. Dacă în vorbirea obișnuită cuvântul „neprihănire”, de exemplu, are un singur accent, „ne-pri-hă-NI-re”, pus pe note, acest cuvânt va căpăta fără să vrem accente secundare care, de cele mai multe ori, deranjează (fie în 4/4 „ne-PRI-hă-NI-re”, fie în 3/4 „NE-pri-hă-NI-re”).

La CC 742, avem cuvântul „binecuvânTĂRI” format din 5 silabe, care în vorbire are un accent pe ultima silabă, dar în cântare i se dă un accent nepotrivit pe silaba a treia. „bi-ne-CU-vân-tări”.

La CC 9, avem versul „Mielului lui Dumnezeu”, care a rămas neschimbat din indulgență, totuși nu putem trece cu vederea că ambele cuvinte primesc câte un accent nepotrivit, cu toate că au doar 3 silabe fiecare: „mie-lu-LUI” și „DUM-ne-zeu”.

Cuvântul „biruiTORul” are 5 silabe, și accentul normal este pe silaba „to”. La ICV 79, precum și la ICN 274 acest cuvânt apare chiar la primul vers, dând și tematica, și identitatea cântării, și de aceea nu a putut fi schimbat. Fiind în măsura de 3/4, primește un accent puternic pe primul timp, „BI”, mai primește un accent pe al doilea timp, „RU”, pentru că e vorba de o notă mai înaltă decât prima și a treia, și în fine, primește și accentul normal, pe silaba „to”, pentru că este iarăși vorba de primul timp al măsurii următoare. Cuvântul arată cam așa: „BI-RU-i-TO-O-rul” .

Realitatea este că nu putem înlătura toate cuvintele lungi, dar ideea este să cunoaștem problema, și acolo unde se poate, să folosim cu precădere cuvinte scurte, pentru ca accentele în cuvinte și în fraze să fie cât mai corecte.

12.3 Modul de exprimare

a) Clar, fără explicații sau subînțelesuri

Pentru ca o cântare să-și împlinească menirea, e necesar ca mesajul să fie clar de la prima auzire. Dacă există lucruri despre care spunem „se subînțelege”, sau dacă se simte nevoia de explicații, de note de subsol, etc, nu avem un text de calitate. Întotdeauna trebuie să ne întrebăm: dacă cineva aude pentru prima dată cântarea aceasta, sau dacă a venit pentru dată în Biserică, înțelege el ce se cântă? Totuși claritatea unui text nu înseamnă neapărat și lipsă de poezie, lipsă de metafore, lipsă de un vocabular ales. Altfel, se ajunge la expresii uzuale, prozaice.

La cântarea CC 749, prima strofă se dorește a fi poetică, cu un limbaj ales, totuși, pentru că nu avem explicit cuvântul „mamă”, nu se înțelege despre ce este vorba. Chiar dacă se cântă de 8 martie, nu e satisfăcător să umblăm cu subînțelesuri.

La cântarea CC 657, finalul refrenului spunea „Cu luntrea vieții vreau să mă predau”. Despre ce predare este vorba? S-ar spune că se subînțelege că e vorba de predarea vieții în mâna lui Dumnezeu, poetic exprimat „cu luntrea vieții”. Dar subliniem din nou: textul trebuie să fie clar, nu cu subînțelesuri.

La CC 229, primul vers era „Ține-mă în mâna Ta”, și în toată strofa 1 nu se exprimă direct către cine este adresarea. Vedem că „Ta” este cu majusculă și „se subînțelege” că e vorba despre Dumnezeu, dar principiul este „fără subînțelesuri!”. Și ținem seama în special de ce se aude: majuscula nu se poate face înțeleasă în cântat.

La ICV 50, versurile „Ah, dulce-i să știi că stă scris: te-ascult în timp plăcut” nu sunt destul de clare, deoarece nu știm unde sunt scrise aceste cuvinte și nu știm cu claritate ce înseamnă „timp plăcut”. Și apoi, Domnul ne ascultă doar în „timp plăcut”?

La ICV 106, pe fundalul temei despre revenirea Domnului, strofa 4 introduce expresia „Rupe cătușa ce vrerea-ți desparte”, o expresie ce necesită explicații: despre ce cătușă e vorba? Vrerea desparte? Desparte de ce? Și apoi ce este fiara? Care fiară? Cea de pe pământ? E vorba de fiara care se ridică din pământ sau de fiara care se ridică din mare?

b) Precis, fără echivoc (sau ambiguități)

Un cuvânt, o expresie sau chiar un vers poate fi exprimat într-un anumit fel, cu dorința să aibă un sens, totuși, din neatenție, s-ar putea să nu observăm că același cuvânt, expresie sau vers au și un alt sens, nedorit. E vorba astfel de cuvinte sau exprimări echivoce, sau ambigue, care trebuie evitate.

La cântarea CC 326, la primul vers, aveam propoziția: „Dumnezeu dă-n Isus” care are două sensuri: Primul, cel dorit, este: „Dumnezeu dă, în Isus, o veste sublimă”, iar cel nedorit este „Dumnezeu dă (lovește) în Isus”.

La CC 466 (FL 60), erau versurile: „Un lucru cât de mic, Oricât de ne-nsemnat, Cu greu de-l împlinești, de El nu e uitat”. Sensul nedorit este că „dacă împlinești cu greu, Dumnezeu nu va uita” și urmează mustrarea sau pedeapsa... Sensul dorit este „Un lucru cât de mic, împlinit cu mari dificultăți” va atrage răsplata. Problema vine din faptul că expresia „cu greu” nu înseamnă nicidecum „cu dificultăți”, ci înseamnă „silit, din obligație”.

La cântarea ICV 125 (CC 691), avem la strofa 2 versul „n-am habar ci-aștept azi țara mea”, dar în cântare se aude „n-am habar ce-aștept azi”...

La ICV 315 (CC 216), „cu Cel Sfânt începe tot”, expresia aceasta care se repetă de multe ori pe parcursul imnului are două înțelesuri. Primul înțeles: este vorba de o afirmație, la modul impersonal: „Cu Cel Sfânt se începe tot”, adică așa se face, totdeauna cu Dumnezeu trebuie să începem toate lucrurile. Al doilea sens este de a fi un îndemn: „Cu Cel Sfânt, (tu) să începi totul!”. Confuzia este legată de verbul „începe” care are în sine două sensuri: „începe” cu sens impersonal (începe ploaia!), și imperativul pentru persoana a II-a singular: „începe!”. E adevărat că cele două sensuri sunt apropiate și nu e o problemă dacă cineva înțelege una și altcineva cealaltă, totuși e necesar să fim conștienți de sensurile care apar și să evităm exprimările neclare. Varianta a doua pentru sensul lui „începe!”, adică a imperativului, este varianta pe care trebuie s-o admitem și lucrul acesta este întărit și de faptul că după exprimarea sintagmei „Cu cel Sfânt începe tot”, ceea ce urmează este tot un imperativ: „Ca un fiu în El te-ncrede!” Totuși ar fi trebuit semnul de exclamare după „tot”, dar acesta lipsește cu desăvârșire la toate strofele. Să fie vorba totuși de primul sens, acela de afirmație impersonală? Greu de răspuns!... Deci avem de a face cu o confuzie foarte... clară, dar e un caz fericit pentru că ambele sensuri sunt corecte, acceptabile!

În finalul ICV 52 se vorbește despre un viitor frumos: „să aștept mereu în tihnă revenirea lui Hristos”. Autorul se referă la venirea lui Hristos ca fiind viitorul cel frumos, dar din modul de exprimare se înțelege că viitorul cel frumos este așteptarea „mereu” (la nesfârșit?) a revenirii.

La ICV 13 avem expresia „cum putem obține viața fără griji și suferinți”. Autorul se referă la viața aceea care este lipsită de griji și de suferințe. Dar în cântare, verbul „putem” se oprește pe o notă lungă, astfel că „fără griji și suferinți” pare că se leagă de „cum putem obține”. Rezultatul poate fi: „Cum putem obține, fără griji și suferinți, viața veșnică”, ori acest lucru este imposibil.

La ICV 251, expresia „Vezi de-a tale fapte!” poate însemna „Vezi de faptele tale!”, (nu de ale altora!) Problema se leagă de acel „de” care vrea să însemne „dacă”. Adevărat că în limba română putem folosi pe „de” în loc de „dacă”, de exemplu: „dacă vrei” sau „de vrei”. Dar aici în text, folosirea lui „de” în loc de „dacă” produce ambiguitate. Ideea este: „Vezi dacă faptele tale atrag și pe alții!”, dar în acest context, nu se poate folosi pe „de” în loc de „dacă”.

La ICV 289, la strofa 4 avem expresia „Unde-i Tatăl, Mielul blând”. Problema aici este lipsa conjucției „și”, care ne face să înțelegem că Tatăl este Mielul blând, în afară de faptul că în Noul Ierusalim, Fiul lui Dumnezeu nu va mai apărea ca un miel blând „pe care-l duci la măcelărie”, ci ca un Împărat în toată slava și puterea Lui.

La ICV 224 apare o expresie folosită și cu alte ocazii, și anume „la rău și la bine”. Este bine când oamenii se unesc la „bine”, dar nu e bine când se unesc și la „rău”, adică la faptele rele. În acest caz, echivocul este dat de conotațiile cuvântului „rău” care poate însemna „rău moral” dar poate însemna, așa cum se dorește și în textul respectiv „situații grele, necazuri”.

La ICV 254 avem o altă expresie care se întâlnește în multe imnuri și cântări și anume „scăpare” sau „scăpați”, „scăpat”. De regulă, când spunem: „prin jertfa Domnului suntem scăpați”, înțelegem că suntem „mântuiți”. Dar o deficiență tot există în folosirea lui „scăpați” pentru că ar trebui să precizăm: „scăpați de ce sau de cine?” Dacă se face această precizare, atunci înțelegerea e clară, dar dacă nu se precizează, mai există și primejdia altui sens: scăpat din mână, scăpat printre degete...

c) Exagerările

Din dorința sublinierii unor învățături foarte importante, sau a evidențierii unor aspecte speciale, exprimarea poate ajunge la anumite exagerări.

La cântarea CC 50, era o exagerare: „Pentru lacrimi, Ție Doamne, Îți aducem slavă-n veci!” Ideea este că trebuie să mulțumim lui Dumnezeu pentru toate lucrurile, chiar și pentru lacrimi, și cunoaștem această latură formativă a încercărilor, dar chiar să mulțumim în veci, nu merge!

La cântarea CC 273, se spunea la strofa 2 că „farmecul lumii nu m-a atras niciodată”. Dacă autorul versurilor ar putea spune acest lucru cu sinceritate, îi adresăm felicitări! Totuși să nu uităm că dacă scriem versuri spre a fi cântate, atunci acest lucru ar putea fi o mare minciună în gura cuiva...

La cântarea CC 744, la strofa 2 se spune că numele mamei e așa de scump, încât „aș vrea mereu să-l spun”. Oare autorul versurilor chiar își iubește așa de mult mama, sau a găsit o rimă la versul anterior care se termină cu „bun”? Și apoi, cum ar arăta cineva care ar spune mereu și mereu, la fiecare pas: mama, mama, mama, mama, mama?...

La ICV 191, Școala de Sabat este numită „scumpă”, și autorul mai afirmă că oriunde s-ar găsi, se gândește la ea, și o dorește. E adevărat că Școala de Sabat este ceva de mare valoare în Biserică, prin posibilitatea pe care o oferă de studiu și părtășie, dar exprimarea din text seamănă destul de bine cu o exagerare.

La ICV 41, expresia „ce nu e-n ea (Biblie) nu-i de folos” este o exagerare, pentru că sunt destul de multe lucruri care nu sunt în Biblie, dar sunt de folos. Varianta din ICN 153 este mai realistă dar și pozitivistă: „Tot ce e-n ea e de folos”.

La fel, la ICV 275 despre cel care Îl găsește pe Isus, se spune că va avea fericire negrăită până la sfârșit...

d) Ostentativ, sectar, jignitor, peiorativ

Textul unui imn nu trebuie să aibă cuvinte sau expresii care ar putea să jignească sau să înjosească pe cineva.

La cântarea ICV 172 (CC 415), sensul peiorativ este foarte discret, neobservat, totuși dacă ne întrebăm: „de ce trebuie ca mintea să se întoarcă?” vine cu siguranță răspunsul „pentru că e plecată!”...

La cântarea ICV 335 (CC 481), la strofa 3 avem expresii peiorative: „alene” și „ce-a crezut capul tău”.

La ICV 9 (ICN 54), expresia "voi, sfinți din adunare" poate însemna că cei din adunare sunt sfinți, iar cei din afară sunt niște păcătoși.

La ICV 198, cuvântul „careva” nu este destul de respectuos.

La ICV 97 strofa 4, expresia „noi cei drepți” poate să spună că „noi”, cei care cântăm suntem drepți, iar „voi”, cei care ascultați cântarea noastră, sunteți altfel...

La ICV 47 apare expresia „al lumii răs nemernic”, o expresie peiorativă, nedemnă de textul unei cântări.

e) Prozaicul

Caracterul prozaic al unui cuvânt, al unei expresii, poate fi dat de proveniența lui din vocabularul prea uzual, sau/și de lipsa unor expresii alese, literare.

Exemple: „Pacea Lui ca acuma” (CC 33); „Mă ia moartea, nu mai scap!” (CC 412); „La copil și la bătrân” (CC 457); „Un mic efort din partea mea” (CC 488); „Deci azi în unire” (CC 501); „Depinde cum te pregătești” (CC 567); „sforțările proprii” (ICV 176); „carnea cu poftele sale” (ICV 37); „dări de seamă” (ICV 79); „o sumă de mângâieri” (ICV 88); „tata, mama și alte rude” (ICV 113); „mijloc de-nvățământ” (ICV 191); „Ascultă tot ce-ți prezentăm” (ICV 382); etc.

f) Epicul

În general, textele cântărilor nu sunt epice, cu alte cuvinte, nu povestesc anumite întâmplări sau episoade, ci sunt lirice, exprimând trăiri sufletești, gânduri, dorințe, idealuri, speranțe. Totuși, uneori, apar texte epice, de exemplu ICV 302, în care autorul povestește cum a fost vizitat de Domnul chiar în pragul morții; a fost vizitat și de un sol al Domnului, de un prieten care i-a vorbit despre Hristos. Sunt aici alte deficiențe care au fost corectate într-o anumită măsură, dar caracterul epic a rămas și în varianta din ICN 402. Probabil că epicul deranjează, nu în sine, ci prin modul de exprimare, sau când apare secvențial, ca o excepție, sau ca un intrus într-un text liric. Mai avem abordări epice în cântări despre nașterea lui Isus în Betleem, etc.

La cântarea „Spre Golgota” (CC 337), era strofa 2 astfel: „Când Domnul sfânt muri pe lemn,/ Pământul s-a cutremurat,/ Și soar’le chiar s-a-ntunecat,/ Pe credincioși El i-a salvat”. Aspectul epic deranjează în contextul în care mai sunt și alte deficiențe: prescurtarea „soar’le”, cuvânt de umplutură „chiar”, ultimul vers prozaic, și un sistem de rime neglijent.

La ICV 376, strofa 3 începe prin cuvintele: „Odată privind spre Isus Hristos, El mi-a zâmbit mângâietor”. Caracterul epic al acestor versuri nu deranjează, totuși pentru varianta din ICN 14 s-a ales renunțarea la epic în schimbul unei exprimări care să fie asemănătoare cu celelalte strofe.

La ICV 160, primul vers prezintă o abordare epică: „Viu sunt! - Așa a zis Dumnezeu”. Deci „Viu sunt” sunt cuvintele lui Dumnezeu, iar „Așa a zis Dumnezeu” sunt cuvintele celor care cântă, adresate celor care ascultă. Mai departe, până la finele strofei, apar din nou cuvintele lui Dumnezeu. În varianta ICN 460 s-a renunțat la „așa a zis Dumnezeu”, și întreaga strofă conține doar/chiar cuvintele lui Dumnezeu.

g) Poeticul

Cântările, de regulă, abordează un stil simplu, chiar nepoetic, uneori spre prozaic, pentru că e nevoie de a transmite un mesaj clar, direct, fără explicații suplimentare. Când este prea prozaic un text, sau un vers, sau o anumită expresie, o considerăm ca atare și vrem s-o schimbăm. Dar și când avem un stil „prea” poetic la o strofă sau la un vers, deranjează prin lipsa de claritate. Prin urmare, trebuie să ne ferim și de maniera prozaică de exprimare dar și de o manieră „prea poetică”, ce ar putea caracteriza foarte bine o poezie pentru citit, dar nu un text pentru cântat.

De exemplu versurile „Azi stele nasc speranța-n flori de dor, Cer spre inimi la hotar” (CC 602) prezintă o abordare poetică, dar suferă datorită lipsei de claritate și precizie.

Cântarea CC 610 încerca să descrie „Edenul păcii” cu elemente poetice: zefirul, melodii, raze calde, laude, pacea, îmbie, străluce, seri cu stele, dar ideile nu se leagă și suferă de superficialitate.

La ICV 137 avem, un text simplu, aparent prozaic pentru că nu prea are poezie, metafore, etc, dar este o frumoasă exprimare a stărilor sufletești ale închinătorului:

*Tu mi-ești speranța, Tu mi-ești chiar viața
Și fața Ta privesc mereu!
În tinerețe și-n bătrânețe
Tu ești, Isuse, scutul meu. (ICV 357)*

La cântarea CC 742 avem un text poetic, dar echilibrat, inteligibil, cu expresii deosebite:

*Veniți cu lumini și flori albe de crin,
Cărare iubirii s-așternem,
Veniți cu cântări, veniți cu urări
De dulci binecuvântări!
Veniți să 'nălțăm mâini curate spre cer,
Duh Sfânt peste ei să coboare,
Aducând din 'nălțimi cununi de lumini
Împletite din fericiri.*

La fel se prezintă și cântarea CC 392:

*Ziua cea de azi s-o faci zi de sărbătoare,
Pentru Domnul s-o îmbraci în podoabe rare
Și să te-nsoțească-n veci dulcea ei lumină,
Fericirea s-o petreci plină, tot mai plină.*

12.4 Rimele

a) Noțiuni de bază

Rima este definită ca fiind „Omofonia (identitatea sunetelor) ultimelor silabe din două sau mai multe versuri, începând cu ultima vocală accentuată, numită „vocală prozodică”. Dacă omofonia începe dinainte de vocala accentuată avem de a face cu o rimă mai bogată, (Leonina este o rimă bogată, formată din 2 sau 3 silabe omofonice) iar dacă omofonia nu cuprinde chiar toate literele de după vocala accentuată, avem de a face cu o asonanță, sau rimă imperfectă. În poezia populară, asonanța este foarte des întâlnită, dar în literatura cultă este numai tolerată, eventual ca o licență poetică, dar, de regulă, este bine să se folosească doar în situații complicate, după ce am epuizat toate căutările (ex: la cuvintele „spe-ran-ță” și „vi-a-ță”, vocala prozodică este aceeași, „a”, din penultima silabă, dar după această vocală, urmează la primul cuvânt „nță”, iar la a doua „ță”, astfel avem o asonanță. Alt exemplu: „Doamne” cu „doarme”).

Deci condiția de bază rămâne vocala prozodică identică, și nu asemănarea unor litere din coada cuvintelor. Astfel, „Dom-nu-lui” nu rimează cu „des-tui”, de exemplu, deși ultimele litere sunt aceleași; în acest caz, vocala prozodică diferă: la primul cuvânt este „o”, din antepenultima silabă, iar la al doilea este „u”, din ultima silabă.

Rima se mai numește masculină, atunci când accentul cade pe ultima silabă, sau **feminină**, atunci când accentul este pe penultima silabă („fe-ri-cit” este rimă masculină, „fe-ri-ci-tă”).

este rimă feminină; din acest exemplu deducem și rațiunea acestor denumiri ale rimelor. La fel, „ves-tit” și „ves-ti-re”). O alternare a rimei feminine cu o rimă masculină într-o strofă, oferă sonoritate satisfăcătoare, pe când folosirea doar a rimelor masculine sau doar a celor feminine într-o strofă, sau chiar într-o poezie întregă, deranjează. Denumirea de masculine sau feminine se aplică numai în cazul rimelor simple. Cuvintele cu silaba antepenultimă accentuată, de exemplu, („re-pe-de”) nu pot fi denumite în felul acesta.

După calitatea rimelor, acestea pot fi:

Rime facile:

a. Rime obținute prin simpla flexiune gramaticală, chiar dacă sunt destul de bogate (furat-jurat, pornim-sosim, văzând-crezând, iubește-izbește);

b. Rime obținute prin utilizarea unor sufixe de diminutiv sau augmentativ (copilaș-drăgălaș, puișor-fulgușor, poeniță-grădiniță, frumușel-ușurel, pietroi-greoi);

c. Rime obținute prin terminații, cu care unele adjective se formează din verbe sau substantive (mânios-fricos-gustos, cântător-băutor).

Rime de calitate: părți diferite de vorbire („cerească” și „trăiască”, primul este adjectiv, al doilea verb).

După poziția pe care o au unele față de altele într-o strofă, rima poate fi:

a. Împerecheată, atunci când versurile rimează, între ele, succesiv, două câte două (după schema: “aa bb”);

b. Încrucișată, atunci când rimează primul vers cu al treilea și al doilea cu al patrulea, alternant (după schema: “a-c b-d”);

c. Îmbrățișată, atunci când primul vers rimează cu al patrulea și al doilea cu al treilea (după schema: “a-d b-c”);

d. Variată, sau amestecată (mai ales la fabule);

e. Redublată, atunci când se succed trei versuri, sau chiar mai multe cu aceeași rimă;

f. Monorimă, atunci când aceeași rimă este reluată la mai multe versuri care se succed, sau la toată poezia; cazul acesta este doar definit, dar nu se recomandă a fi

folosit.

g. **Univocă**, atunci când întâlnim același cuvânt repetat ca rimă. Această situație trebuie să apară doar în cazuri speciale, bine justificate, altfel este o greșeală.

b) Exemple

La ICV 1, ultima strofă se termina cu „datorim”, ca rimă pentru „vorbit”. Cuvântul corect este „datorăm”. În cazul acesta avem o rimă forțată, dar care nu merge nici ca licență poetică măcar. Este și în poziție finală, unde concluzia trebuie să se impună prin cuvinte și expresii bine realizate.

La ICV 18, strofa 3, „veacuri” nu rimează cu „ceruri”. Aici e vorba de confuzia care se face uneori în legătură cu definiția rimei: nu asemănarea câtorva litere de la urmă definește rima, (în cazul de față sunt trei litere de la urmă: „uri”) ci ultima vocală accentuată, numită vocală prozodică (prozodie = rimă). Astfel, ultima vocală accentuată de la „vea-curi” este „A”, iar ultima vocală accentuată de la „ce-ruri” este „E”. Vocala trebuie să fie aceeași la ambele cuvinte, de exemplu „veacuri” rimează cu „leacuri” iar „ceruri” rimează mai bine cu „cecuri” chiar dacă după vocala prozodică „e”, avem o mică diferență, în care caz vorbim de o „asonanță”.

La ICV 43, sistemul de rime este mult deficitar. Trebuie să fim atenți nu doar la rime, ci și la sistemul de rime, adică e necesar să avem aceeași structură a rimelor la toate strofele. În acest caz, avem rimă încrucișată, 1 cu 3 și 2 cu 4 la primele două strofe, dar la ultimele două strofe, în poziția 1 - 3, rima a dispărut de tot. În plus, intonarea acestui text devine dificilă prin faptul că nu avem peste tot rime feminine, așa cum sunt la strofa 1, ci intervin și rime masculine cu inconsecvență, ceea ce conduce la utilizarea legăturilor punctate, deoarece silabele nu sunt identic repartizate pe note la toate strofele. Rime feminine avem, de exemplu la strofa 1, „mân-gâ-ie-re”, „pu-te-re”, iar rime masculine, la strofa 3 „le-gă-mânt”, „sfânt”. Varianta de la ICN 306 păstrează peste tot rime feminine în poziția 1-3, iar în poziția 2-4, rime masculine, structura cea mai răspândită, cea mai armonioasă poate, pentru forma clasică.

La ICV 48, avem rime masculine peste tot, 1 cu 3 și 2 cu 4, dar a scăpat o singură rimă și anume, doar la strofa 1, nu este rimă în poziția 1-3: „blând” cu „deci”. Refrenul adoptă un alt sistem de rime, rima alăturată, 1 cu 2 și 3 cu 4, dar acest lucru nu deranjează, ba prezintă o varietate binevenită. Dacă schimbarea era la una din strofe, poate ar fi deranjat.

La CC 223 avem aceeași problemă de structurare a sistemului de rime: Așa cum apar rimele pe strofe, avem: amic/nimic; ridic/nimic și iarăși amic/nimic. Ca să avem un sistem bine structurat, la strofa 3 trebuie altceva, ca să nu pară a fi slăbiciune sau lipsă de inspirație. Varianta propusă prezintă următoarea structură la strofe: zic/nimic; ridic/nimic; Amic/nimic.

La ICV 99, strofa 2, nu rimează „trece” cu „pace”, și acest lucru deranjează mai ales pentru poziția de final a strofei.

La ICV 111, la strofa 1, rima univocă „ceruri” cu „ceruri” nu merge. Pentru calitatea exprimării, rimele ar trebui să fie cuvinte chiar diferite ca funcție morfologică. Dar în cazul de față avem cuvinte nu doar cu aceeași funcție morfologică, ci cuvinte identice, și acest lucru nu este recomandabil.

La ICV 144 avem un sistem de rime mai deosebit. Astfel, strofa este alcătuită din 9 versuri, primele 4 versuri au rime încrucișate, 1 cu 3 (masculină) și 2 cu 4 (feminină), următoarele 4 versuri au rime alăturate, două câte două (și toate sunt masculine), iar ultimul vers nu rimează cu nimic: este rimă feminină, și ar fi normal să rimeze cu ultima rimă feminină dinainte. Varianta din ICN 268 corectează în felul acesta sistemul de rime, deși ar

mai exista poate și soluția ca ultimele versuri de la cele 4 strofe să rimeze între ele, așa cum am mai întâlnit la alte imnuri.

La ICV 184 s-a constatat lipsa totală a rimelor, și adevărul este că această situație nu este cu totul inadmisibilă: muzicalitatea versului este dată de ritm (iambic, aici). Versurile ebraice nu aveau rimă, iar muzicalitatea lor era dată de construcția poeziei: forme și idei. Totuși, pentru ICN 699 s-a considerat necesar introducerea rimelor. E vorba totuși de construcții clasice scrise special pentru a fi cântate și în cultura noastră prezența rimelor este apreciată.

La ICV 236, strofa 5, avem un aspect de rimă forțată: „sănătoși” cu „voioși”. Rima este foarte bună, problema este sensul ultimului vers: „Deci să-L iubim voioși”. Dacă se poate iubi și altfel decât voios, atunci cuvântul „voioși” are rost, dacă nu, e vorba de rimă forțată. Și deoarece nu se poate iubi „trist”, sau „din obligație”, concluzia e evidentă.

La ICV 251 avem o structură prozodică mai aparte, din păcate structura respectivă nu a fost finalizată la toate strofele, rezultatul: e ceva care deranjează. Strofa 5 oferă tiparul, și anume: E vorba de o strofă cu 7 versuri în care rimează 1 cu 2 și 3, 5 cu 6, 4 cu 7. Modificările care s-au făcut oferă tuturor strofelor această structură.

La ICV 289, la strofa 3, apare din nou rima univocă, și anume cuvântul „val” repetat ca rimă în versurile 1-3 și acest lucru deranjează.

12.5 Structura

Problemele de structură sunt acelea de care ne dăm seama atunci când ne dăm trei pași înapoi, și privim textul ca pe o pictură, de exemplu, pentru a observa ansamblul.

a) Structurarea ideilor, succesiunea lor.

După ce am analizat care este tema și ideile prezentate într-un text, ne întrebăm cum se leagă între ele, precum și în ce succesiune apar. Sigur că problemele de structură sunt multe și variate, am ales aici doar câteva exemple:

La CC 193, avem laitmotivul „Doamne, iartă-mă!” prezent de două ori. Aceasta este expresia de valoare a acestei cântări, care nu se mai găsește în altă partitură. Dar dispariția ei totală din strofa 2, precum și reapariția ei, o singură dată în strofa 3, este o lacună de structură.

La CC 194, strofa 1 începe cu întrebarea: „Unde să mă duc?”. Tonalitatea minoră adaugă dramatism acestei întrebări. Se simte nevoia ca și în strofa 2 să se continue cu laitmotivul „unde?” și să nu se vină prea repede cu soluția.

La ICV 2, strofa 2, era vorba de Tatăl și de Fiul, dar lipsește Duhul Sfânt. La ICN 58 s-a încercat remedierea acestei deficiențe.

La ICV 9, la strofa 3, era exact aceeași problemă, și apărea foarte nepotrivit să spui „Măriți pe Tatăl și pe Fiul!”, pentru că se naște întrebarea: „Dar pe Duhul Sfânt, de ce nu?” E o problemă de structură a textului: lipsește în mod evident o idee dintr-o succesiune logică.

La ICV 97, este un exemplu, chiar hazliu, de felul cum se leagă ideile în succesiunea prezentării lor. Astfel, strofa 2 se termină cu faptul că Satana va sta legat o mie de ani, și imediat începe refrenul: „Ce frumos va fi atunci!” La fel, strofa 3 se termină cu ideea că cei nedrepti își vor primi plata în foc mistuitor, și imediat începe refrenul: „Ce frumos va fi atunci!”. Dar dacă la primul exemplu se poate spune că „va fi frumos” prin faptul că cei mântuiți vor fi în cer, pe tronuri de domnie, în cel de al doilea exemplu, imaginea unui foc în care sunt mistuiți cei răi nu poate în nici un fel conduce la exclamația: „Ce frumos va fi atunci”...

La ICV 150, erau 3 strofe care repetau o idee și anume: „Privește spre Domnul!” Fiecare strofă specifica o anumită situație când să privim spre Domnul, și rezultatul este o structurare interesantă: La strofa 1 „când ești încercat”, la strofa 2 „când ești ispitit”, la strofa 3 „când ești biruit”. Succesiunea este foarte bine gândită: ispita, păcatul, căderea. Dacă era o altă succesiune, nu ar fi fost logică. În cartea nouă (ICN 291) a fost adăugată o a patra strofă, cu o a patra situație, și anume: „Privește spre Domnul căci El te-a salvat”. Cu alte cuvinte, privirea la Domnul în ispită, în păcat și în cădere, se face deja cu dorința și cu speranța biruinței. În situația când Domnul a intervenit și te-a scăpat de ispită, de păcat, sau, în ultimă instanță, de cădere, să nu mai privim la Domnul? Dacă avem o biruință, să nu mai privim la Domnul? Să nu recunoaștem că de la El vine biruința? Ba, dimpotrivă, totdeauna să privim la El, recunoscând că toate meritele sunt ale Lui.

La ICV 345 avem o anumită structură în succesiunea ideilor pe strofe: „locașul sfânt”, „locașul măreț”, „locașul sfințit”. Succesiunea e negândită, pentru că „sfânt” a fost deja la prima strofă, astfel, la strofa 3 trebuia altceva, nu sfințit. În noua variantă (ICN 660), structura a fost îmbogățită, în sensul că nu s-au ales doar adjective pentru locașul de închinare, ci s-au ales locuri diferite: la strofa 1 locul de adunare de pe pământ (Biserica), în a doua strofă de locul de adunare din cer, și în a treia strofă inima în care Domnul e Rege.

b) Consecvență tematică, omogenitate, primul vers

Am amintit câte ceva despre versul final al unei cântări, care lasă în urmă o anumită impresie. Tot la fel, primul vers al unei cântări este foarte important prin faptul că el imprimă tema generală a cântării; practic, ne dăm seama de la început despre ce e vorba, sau, cel puțin, așa ar trebui să fie. Dar și mijlocul este foarte important: Dacă pe parcursul textului tema se schimbă, lucrul acesta nu este favorabil, inconsecvența mesajului derută și imnul nu are efectul dorit. În concluzie putem spune că nu este greu a scrie un text: trebuie să ții seama de introducere, de cuprins și de încheiere!...

La CC 229, primul vers era „Ține-mă în mâna Ta”. Sigur că dacă citim, vedem majuscula la „Ta” și ne dăm seama că e vorba de Dumnezeu. Dar majuscula nu se cântă, așadar, în toată strofa 1, nu știm despre cine e vorba, iar cu subînțelesuri nu trebuie să ne mulțumim. Abia în refren, la versul 2, apare cuvântul „Doamne”. Dacă cineva consideră că acest lucru nu este chiar atât de important, gândiți-vă că acest cântec ar putea fi interpretat de doi cântăreți, eventual un băiat și o fată... Adresarea este derutantă: „Ține-mă în mâna ta!” Prin urmare orice detaliu este important și trebuie luat în calcul de către textier.

La ICV 56, prima strofă începe cu tema jertfei Domnului, și este o referire directă la Ioan 3,16: „Iubit-ai Doamne întreaga omenire, încât ai dat jertfă pe Fiul Tău!” Ar fi fost bine dacă toate strofele ar fi fost consecvente cu această temă. Însă strofa 2 este o rugăciune, ca Dumnezeu să ne conducă pașii, la strofa 3 este tot o rugăciune, pentru iertare; iar ultima strofă are tema laudei și a mulțumirii pentru iubirea divină și pentru mântuire. La ICN 77, s-a ales soluția următoare: strofa 2 și 3 schimbate total pentru a se potrivi cu tema jertfei, iar ultima strofă, cu mulțumirea pentru dragostea și mântuirea lui Dumnezeu, rămâne, fiind strofă de final, deci consecventă tematic.

La ICV 174 începutul este tot despre jertfa lui Isus, dar strofa 2 și 3 sunt cu altă temă: invocare la începutul unui serviciu divin. De aceea pentru ICN 619 s-a ales soluția modificării primei strofe, astfel ca toate strofele să fie cu tema invocării.

La ICV 109, începutul este pe tema laudei și a proslăvirii. Dar la strofa 2 se spune că „pe pământ au venit timpuri grele”, la strofa 3 se vorbește de Eden, la strofa 4 despre faptul că „în cer vom fi uniți cu Hristos”, și la strofa 5 o rugăciune pentru revenirea Domnului.

Practic, fiecare strofă are tema ei. Am putea să cântăm această cântare și așa cum este ea, dar, datorită inconsecvenței tematice, nu are putere, nu are efect. În ICN 28, toate strofele sunt pe tema laudei.

La ICV 196, din prima strofă ne dăm seama că această cântare este despre Sabat, iar refrenul întărește această idee. Totuși, strofele 2, 3 și 4 au ca temă preamărirea Harului divin.

c) Consecvența adresării

S-a ales cuvântul „adresare” deoarece textul poate fi, și chiar trebuie analizat din punctul de vedere al adresării: poate fi un mesaj pe care cei care cântă îl adresează lui Dumnezeu, practic, o rugăciune; poate fi un mesaj pe care cei care cântă îl adresează celor care ascultă, despre Dumnezeu; poate fi un mesaj al lui Dumnezeu, adresat, prin cei care cântă, celor care ascultă, etc.

A respecta planurile adresării în toate strofele – este un principiu important. Dacă uneori se schimbă planurile, în cadrul general al cântării, faptul trebuie justificat și bine construit, nu haotic. Dacă la o strofă e vorba de persoana II singular, „tu”; la altă strofă de persoana III singular „el”; la alta, de persoana I plural „noi”, și apoi iar revine la persoana II singular, fără o anumită logică, lucrul acesta deranjează. Dar dacă 3 strofe sunt la persoana II plural, de exemplu, și avem o a patra strofă, ca o concluzie, în care e vorba de persoana I plural, „noi”, atunci poate fi foarte bine. Schimbarea planurilor în cadrul unei singure strofe poate deranja și mai mult.

La ICV 1, erau primele 3 strofe la persoana III singular, cu alte cuvinte, cei care cântă, spun ceva, celor care ascultă, despre Dumnezeu, despre El (la persoana III singular): Plecați-vă LUI, veniți înaintea LUI, cântarea s-o înălțăm Lui; dar la strofa 4, cei care cântă spun ceva lui Dumnezeu („Tu” – persoana II singular): cuprinsul TĂU, TU ești statornic, Tu ești stânca, pentru ca la strofa 5, să se revină la adresarea din primele strofe. În cazul acesta se poate lăsa strofa 4 de final, sau, se poate modifica strofa 4 ca adresare: în loc de „cuprinsul TĂU” să fie „cuprinsul SĂU”, etc.

La ICV 27, prima strofă era o rugăciune pentru „noi”, a doua strofă era o rugăciune pentru „mine”, iar a treia strofă o rugăciune mai întâi pentru „mine”, apoi iarăși pentru „noi”. Dacă lucrul acesta este logic analizând ideile, faptul poate fi interpretat într-un fel, dar dacă ideile nu pot fi argumentate, atunci putem interpreta ca fiind un caz de inconsecvența adresării.

Principiul consecvenței adresării cheamă la o analiză specială a textului și nu poate fi aplicat decât cu flexibilitate. Psalmii lui David, de exemplu sunt plini de exemple în care, aparent, este vorba de lipsă de consecvență. La psalmul 23, avem primele 3 versete în care David vorbește despre Dumnezeu: El este Păstorul meu, El mă paște, El mă povățuiește. Apoi, în versetele 4 și 5, David vorbește lui Dumnezeu: Tu ești cu mine, toiagul și nuiua Ta, Tu îmi întinzi masa; Dar, din nou, David revine la primul plan, în ultimul verset: voi locui în Casa Lui...

De ce oare David scrie cu atâta inconsecvență psalmii Lui? Psalmul 23 nu este singurul psalm scris în felul acesta, există și multe alte exemple. Putem interpreta că David nu a cunoscut principiul de care vorbim aici, nu a cunoscut regulile. Dar putem interpreta și altfel: Timpul său special, în care scrie un psalm, este un timp de comuniune cu Dumnezeu; David scrie despre Dumnezeu (El – persoana III singular). După ce scrie 3-4 propoziții, își ridică ochii spre cer, și se adresează lui Dumnezeu cu o rugăciune (Tu – persoana II singular); apoi iarăși revine la planul realităților din jur, la creațiunea lui Dumnezeu și scrie ceva despre Cel care a fost Creator (El – persoana III singular). Această schimbare de planuri apare ca un exemplu de cum să se desfășoare devoțiunea noastră: citim în Scriptură anumite lucruri despre

Dumnezeu, apoi ne ridicăm ochii spre cer și ne adresăm Lui într-o rugăciune; apoi din nou, privim în Scriptură, citim mai departe și în felul acesta împletim studiul cu rugăciunea și meditația. Totuși, să nu uităm că un text cântat nu este un psalm, și de aceea avem nevoie de mai multă consecvență în planul adresării.

d) Frazare

Când vorbim de frazare corectă ca principiu de text, ne referim la respectarea frazelor muzicale. Dacă luăm ca exemplu un coral obișnuit, celor 4 fraze muzicale trebuie să le corespundă 4 versuri, cu respirație între ele. Fiecare vers ar trebui să reprezinte o propoziție (prezența predicatului), fiecare vers trebuie să fie clar exprimat, și să reprezinte o bază de înțelegere pentru versul următor, astfel ca fraza literară alcătuită din cele 4 propoziții (sau 3, sau 2) să fie clară, fără echivocuri.

La ICV 1, strofa 1 suna astfel: *„Plecați-vă lui Dumnezeu,
Popoare-oriunde vă găsiți!
„El ne e Domn în Fiul Său,
Cunoașteți-L și Îi serviți!”*

Aici, fiecare vers are predicat, se poate respira foarte bine la sfârșitul fiecărui vers fără a se întrerupe cursul vreunei propoziții și s-ar părea că totul este foarte bine. Totuși versul 2 ne dă puțin de gândit și anume „El ne e Domn ÎN FIUL SĂU”. Prima parte „El ne e Domn” are înțelesul întreg, dar de ce „în Fiul Său?” Se pot găsi unele explicații, totuși, după o comparație cu originalul german al textului, ne putem da seama de intenția inițială:

*„El ne e Domn. În Fiul Său
Cunoașteți-L și Îi serviți”.*

Deci apare un punct la mijlocul versului, cu intenția ca partea a doua a versului, „În Fiul Său” să se lege de versul următor pentru a i se întregi înțelesul. Acest lucru se cheamă frazare incorectă și ar trebui evitat. Corectura s-a produs pe parcursul anilor, prin dispariția punctului, mai ales că pentru versul respectiv s-au găsit sensuri acceptabile.

La ICV 6, la strofa 3, avem versul „Și din nevoi, de câte ori El pe voi”, un vers fără predicat, al cărui înțeles se leagă de versul următor, unde se găsește și predicatul lipsă: „V-A scos, ci-NEA-AR putea spune?” care are în plus, și accente greșite. Faptul că predicatul este în versul următor face ca respirația să fie în mod obligatoriu interzisă în acest punct. Dar lucrul acesta este imposibil și deci frazarea este greșită. Varianta nouă preluată la ICN 22 are frazare corectă, precum și accente corecte:

*„Și din păcat, de câte ori v-a salvat,
Cine-ar putea, oare, spune?”*

La ICV 9 avem versul „pe noi întotdeauna” și abia după respirație vine înțelesul: „de griji ne-a ușurat”.

La ICV 49, strofa 2, avem versul „căci din mâna morții a scăpat”, și abia după, respirație, tocmai în partea ultimă a versului următor înțelegem cine a scăpat: „prin căință și prin har – un păcătos”.

La ICV 99, versul „cu tine veseli vom putea” se repetă, și abia după respirație, în versul următor se precizează „ce vom putea”. Frazarea greșită e accentuată și de repetarea versului (vom putea... vom putea...).

La ICV 202, avem versul „și numai Ție închinare” după care respirăm și rostim predicatul „Ți-aduc”. Prin urmare ar trebui să nu respirăm decât după predicat, pentru a

exprima sensul propoziției, și pentru a delimita sensul propoziției următoare: „Te rog să-mi dai Spiritul Tău”.

La fel, la ICV 212 avem versul „iar fratelui tău ură”, și abia după respirație se întregește înțelesul: „păstrezi...”.

e. Legato punctat

La ICV 43, este o „mică” diferență între strofa 1 și 2, (și nu numai aici). De exemplu, versul 2 de la prima strofă are 11 silabe (rîma feminină), iar versul 2 de la strofa 2, are 10 silabe (rîma masculină): „A-ici în a du-re-rii tris-tă va-le” și „Căci pe o-riun-deaș mer-ge și-aș că-ta”. Pentru repartizarea silabelor pe note, rîma masculină de la „că-ta” are nevoie de un legato: „că-ta-a”, dar versul 2 de la prima strofă nu are nevoie de legato. Și atunci se folosește un „legato punctat”, care indică faptul că la o strofă se va cînta o silabă legat, dar la o altă strofă, în locul respectiv, legato-ul se desface pe două silabe. Situația aceasta nu este o tragedie și întîlnim uneori legato-uri punctate în diverse partituri. Dar dacă avem o partitură, cum este cazul de față, ICV 43, unde apar multe legato-uri punctate, învățarea imnului respectiv și interpretarea lui sunt destul de dificile, pentru că diferențele dintre strofe sunt destul de mari, și apar în locuri neașteptate.

La ICV 3 apar legatouri punctate în partea a doua a strofelor, astfel: la strofa 1 și 2 avem versurile : „Cine vi-ne / să-l se-nchi-ne” și „Doamne-ascultă / și ce-Ți cîntă”, care se încheie cu rîmă feminină și nu ar avea nevoie de legato, dar la strofele 3 și 4, în această poziție avem versurile „Numai Tu / ni-ești de-acu” și „Tot așa / eu aș vrea”, care se termină cu rime masculine și au nevoie de legato. De aceea, aici apar legato-uri punctate. Deși recomandarea este să ne ferim de ele, deoarece ele derută și învățarea cîntării este îngreunată, varianta din ICN 4, a preluat legatourile punctate, ca excepție, deoarece versurile sunt deosebite și modificarea lor doar pentru desființarea legato-ului punctat ar fi însemnat o reală pierdere.

La ICV 377, textul n-ar fi necesitat nici o modificare, (în afară de câteva accente greșite, suportabile), dar, datorită legatouri-lor punctate, au survenit modificări. În scrierea din cartea veche, unde avem doar prima strofă așezată sub note, nu se observă diferența dintre strofe. În momentul cînd așezăm toate strofele în partitură, diferențele de repartizare a silabelor s-au făcut evidente, și a fost necesară modificarea în text.

f) Număr de strofe

Numărul de strofe este un detaliu care nu trebuie să ne scape, legat de structura generală a unei cîntări. Un număr de 3 strofe la o cîntare cu refren este rezonabil; un număr de 4 strofe la o cîntare fără refren, la un coral de exemplu, este rezonabil. Apar situații cînd avem o singură strofă sau două, la unele doxologii, și acest lucru este binevenit. La ICV 79 avem 8 strofe, și lucrul acesta nu este întîmplător, deoarece este gîndit: fiecare strofă se referă la câte o făgăduință din cele șapte făgăduințe prezentate în Apocalipsa 2 și 3, în legătură cu cele 7 biserici, iar strofa 8, ultima, se vrea o concluzie. Din păcate realizarea versurilor lasă mult de dorit, ele prezintă multe deficiențe, și în plus, intonarea tuturor celor 8 strofe lungi (cu câte 8 versuri fiecare) ia destul de mult timp și, practic, foarte rar s-a cîntat această cîntare vreodată, în întregime. Varianta din ICN 274 a redus toate ideile la 3 strofe.

La ICV 172 avem tot la fel, 7 strofe lungi, fiecare de câte 8 versuri, în încercarea de a cuprinde cele zece porunci. Din păcate versurile acestea prezintă multe deficiențe, stilul apare destul de prozaic, astfel că varianta din CC 415 concentrează totul în doar 4 strofe.

A fost modificat numărul strofelor, prin reducere, acolo unde s-a considerat că sunt prea multe (la ICV 19, 26, 39, 61, 63, 111, 113, 121, 160, 199, 212, 231, 261, 282, 352), și prin adăugare, acolo unde s-a considerat că sunt prea puține, sau, acolo unde, pentru completarea ideilor, s-a simțit nevoia de strofe noi (la ICV 23, 42, 150, 193, 201, 291, 314, 317, 367, 403).

g) Finalul

Finalul unui text trebuie să fie o idee de valoare, bine construită, fără deficiențe. Nu este deloc recomandabil ca ultimul vers să fie deficitar, cu o rimă deficitară, sau să prezinte o idee neclară, sau într-o succesiune nelogică sau haotică față de restul ideilor de până la final.

De exemplu, la ICV 9, la final avem îndemnul de a-L mări neîncetat pe Dumnezeu, și acest final este prezent în foarte multe texte din imnuri. E vorba de o idee, care, prin prea multa folosire, se poate banaliza. Totdeauna trebuie căutat ceva nou, sau măcar exprimat într-o formă mai aleasă. Dar aici avem și două versuri de final, deficitare: „Măriți-L deci mereu” (cuvântul „deci” nu trebuie folosit nici el prea des, deoarece introduce o notă de prozaism, și pare a fi și de umplutură, iar „cuvântul „mereu” este și el prea uzat, prea rar nefiind de umplutură), „de-acum până-n sfârșit” (dacă am spus „mereu”, versul următor este fără sens, deoarece spune același lucru, adică mereu! În plus, are și un accent pe dos: „pâ-NĂN”). Prin urmare finalul este foarte slab și deficitar, iar încheierea intonării are un efect descurajant.

Chiar și finalul fiecărei strofe trebuie să fie bine realizat. Astfel, la ICV 18, strofa 3 are un final deficitar prin faptul că rima este deficitară.

La finalul ICV 99, avem de asemenea o rimă deficitară: „mărire” cu „vecie” și acest lucru reduce foarte mult din efectul la care ne așteptăm să rămână în suflet după terminarea cântării.

La ICV 205, strofa 2 se termină cu ideea revenirii Domnului Hristos, iar strofa 3 cu ideea permanenței dragostei Lui. Totdeauna se consideră că ideea revenirii Domnului ar fi mai potrivită pentru finalul textului, totuși și o altă structurare a ideilor poate să fie binevenită. Așa cum este textul din ICV 205, nu era o problemă că ideea revenirii apărea în strofa 2. Totuși în varianta din ICN 605 s-a recurs la inversarea strofelor 2 și 3, pentru a avea ideea revenirii în final, în plus, s-au produs și alte îmbunătățiri în versurile celor două strofe, care au condus la un final mai bine realizat.

La ICV 399, ca la toate cântările cu refren, finalul cântării este refrenul. Cu toate acestea finalul ultimei strofe nu trebuie neglijat. Dar refrenul, în mod deosebit trebuie să fie bine finalizat. În cazul de față, refrenul se termină cu o întrebare: „Pot eu oare să sper că primesc răsplătiri ce nu pier?” Ideea finalizării cu o întrebare (retorică) nu este rea, dimpotrivă. Dar trebuie să fim foarte atenți cu întrebările cântate, care, de cele mai multe ori, nu se percep ca întrebări, ci ca afirmații. Aici intervine principiul „ce se aude, nu ce se vede”. Totuși în refrenul citat, apare cuvântul „oare”, și acest cuvânt întărește întrebarea, astfel că aici nu este nici o îndoială că propoziția este interogativă. Și totuși, în decursul vremii a apărut o variantă care a circulat și a prins foarte bine, și anume, un final mai categoric care este o afirmare a credinței: „Cred statornic și sper / Să primesc răsplătiri ce nu pier”. Probabil că între o întrebare retorică ce poate include nesiguranță, și o afirmare categorică a credinței, aceasta din urmă a părut mai potrivită pentru un final de cântare. În varianta din ICN 440 s-a ales acest final.

h) O bună potrivire cu muzica

Este neapărat necesar ca textul să fie potrivit cu muzica respectivă, astfel un text despre misiune, de exemplu, va avea o muzică mai avântată, iar un text cu tema rugăciunii va fi pus pe o melodie mai liniștită. De exemplu, ICV 87 are o muzică mai avântată, este practic un marș. Textul englez a fost scris în 1864, și are ca prim vers îndemnul: „Înainte, ostași creștini!” iar muzica pentru acest text a fost scrisă ulterior, în 1871. Textul românesc care este la ICV 87 începe astfel: „*Fii deci liniștită înaintea Lui, inimă zdrobită!*” E adevărat că muzica se poate domoli pentru a se potrivi cu aceste cuvinte, totuși, caracterul general al muzicii este de marș, adică nu prea adecvat pentru astfel de cuvinte. Textul scris în 1990 de către renumitul poet Benone Burtescu pentru această muzică, este foarte potrivit, s-a răspândit cu rapiditate și a și fost adoptat la ICN 273.

La ICV 93 avem tema luptei contra ispitei și a păcatului: Nu urma ispitei! Luptă neconținut! Nu da înapoi! Uită-te la Isus! etc. Problema este că toate aceste imperative, chemări la luptă sunt puse pe ritm ternar, 6/8. Deoarece acest ritm este foarte apropiat de vals, este total nepotrivit ca să ofere cadrul pentru cuvintele citate. Schimbarea măsurii în 4/4, la ICN 293, oferă o altă atmosferă, mai potrivită pentru mesajul luptei cu ispita.

12.6 Elemente de muzică

a) Import de muzică

Importul de muzică trebuie făcut cu discernământ, cel mai adesea, piesele importate trebuie modificate și adaptate. Există din nefericire o practică actuală, aceea de a importa muzică din alte culturi, în special din cea americană care invadează internetul. Nenorocirea este că importul nu este făcut de specialiști, ci de amatori care nu se conduc după principii sănătoase. Cel mai adesea cântările se preiau așa cum sunt, cu tot cu sincope, cu întârzieri și anticipări ritmice, specifice culturii respective. În cultura noastră românească, nu suntem obișnuiți cu astfel de piese, pe care masa credincioșilor nu le poate cânta; doar cântăreții care știu notele sau care au o ureche bună, le pot memora mai ușor și le pot interpreta. Ideea este că astfel de artificii și sofisticări muzicale trec pe planul principal, practic, ritmul capătă întâietate, în timp ce melodia și mai ales mesajul rămân în umbră. Dacă am păstra melodia, (în cazul că există o melodie bună) curățită de sinuozitățile ritmice, eventual și armonia la fel, curățită de surplusuri, am putea ajunge poate la o piesă bună. În culegerea de față s-au preluat unele partituri care aveau sincope, întârzieri și anticipări ritmice complicate, în dorința de a oferi variante mai accesibile, simplificate, care să pună în lumină mesajul:

229 – „Doame-ntinde mâna Ta” (Când oceanele), care avea sincope obositoare (ex: optime/doime/optime);

551 – „Nu este munte prea 'nalt”, care în varianta de aici, prezintă formule sincopate mai accesibile.

794 – „Lumea noastră nu-i Paradisul” avea la refren anumite anticipări și întârzieri ritmice care au fost „domolite”.

788 – „Din zori în asfințit”, poate fi un exemplu tipic de muzică ce nu pare deloc religioasă. În acest caz, un text care vorbește despre Isus, despre pocăință, despre rugăciune, nu se potrivește deloc cu muzica. Dacă preluăm astfel de piese, din dorința de a oferi, de exemplu, tinerilor, o muzică distractivă, atunci în nici un caz să nu se traducă textul respectiv. Poate fi un text despre natură, despre flori, despre soare și stele, alte subiecte nereligioase, dar decente, etc.

b) Consecvență cruzic – anacruzic

La ICV 53, avem primul vers cruzic (începe cu accent), și celelalte 3 versuri anacruzice (încep pe un timp neaccentuat, dinaintea barei de măsură). Analiza melodiei originale „Duke Street” a descoperit faptul că toate cele 4 versuri sunt cruzice, prin urmare s-a urmărit în ICN 366, revenirea la original.

La ICV 281 avem primul vers cruzic (Toți copilașii...), al doilea anacruzic (vor fi aduși...) apoi versul 3 din nou cruzic (Și ei de-a pururi...), dar versul 4 tot cruzic (Căci vor trăi...). Această incosecvență, în afară de faptul că este un dezechilibru de structură, este ceva care derută în interpretare. De altfel, cei care au cântat de-a lungul vremii această cântare, au făcut toate versurile cruzice. În această formă a fost preluată și în ICN 703.

La FL 41 toate versurile de la strofă sunt cruzice, dar la refren, versul 1 și 3 sunt cruzice iar versul 2 și 4 sunt anacruzice. La ICN 596 s-a dorit ca toate versurile și de la refren să fie cruzice, cu excepția ultimului vers care, pentru final s-a păstrat anacruzic. În analiza acestei structuri sunt foarte importante și accentele, atât la începutul versului, cât și pe parcursul lui, practic, în textul vechi sunt multe accente greșite, (un accent tare pe „Și purtând a Sa credință”...) ceea ce face dificilă interpretarea cruzic-anacruzic. În varianta din ICN 596 lucrurile se clarifică și din acest punct de vedere.

c) Diviziuni de note (la sincopă, etc)

Problema sincopii este mult discutată, ea fiind mai mult sau mai puțin acceptată, în funcție de locul unde este amplasată, și de alți factori. Uneori s-a încercat cuminițirea sincopii prin modificarea formulei ritmice, astfel, din optime-pătrime-optime, să fie pătrime-optime-optime. Totuși, dacă se consideră că această soluție elimină tocmai caracterul vioi, tineresc, care se dorește prin sincopă, și se ajunge la o formulă ritmică plată, fără viață, se poate încerca varianta care se propune aici pentru cântarea „Valea umbrei morții”, și anume divizarea pătrimii din celula optime-pătrime-optime. Teoretic, această divizare conduce la o formulă ce apare ca plată, și anume, o succesiune de optimi, dar în realitate, mărunțirea pe optimi accentuează caracterul vioi, dinamic. Prin urmare, în loc de „Valea umbrei morții - nu va mai fi” (CC 702), avem „Valea umbrei morții-n veci nu va mai fi”. Se poate opta pentru formula optime cu punct – șaisprezecime, pentru primele două optimi, eventual, și atunci nu mai avem chiar o succesiune monotonă de 4 optimi egale.

Divizarea este o soluție salvatoare și în alte situații, de exemplu avem la CC 144 (FL 4) expresia chinuită „Harul Domnului-ntrece”, comprimată astfel ca să încapă pe valorile de note din original. Divizarea pătrimii pe care este silaba „Dom” rezolvă situația: „Harul Domnului-ntrece”.

d) Revenire la original

La ICV 72 avem măsura de 3/4 cu melodia pornind pe optimi, practic desfășurându-se în binar: „Dom-NUI iu-BI-REA ce MÂN-tu-IEȘ-TE” (- / - / / - / - / /) etc., cu unele accente greșite, chiar pe versul de la începutul refrenului „Deci ZIC în-CO-da-TĂ”. În interpretare, poporul a încercat să corecteze acest început de refren printr-o formulă care diferă față de cea scrisă, conferindu-i-se cumva accentul corect pe o-DA-tă :



Poate că ar fi fost o soluție bună scrierea acestei formule ritmice care s-a răspândit prin cântat, totuși s-a dorit revenirea la originalul acestui foarte cunoscut imn, care este în 3/4, dar cu melodia pornind pe pătrimi, și desfășurându-se în ternar, cum e normal:

/ - - / - / - - / - (DOM-nu-i iu-BI-rea CE mân-tu-IEȘ-te...)

Exemplul imnului ICV 53 devenit ICN 366 s-a mai discutat la consecvența cruzic-anacruzic. Aici subliniem doar principiul revenirii la original, în care, toate versurile sunt cruzice.

La ICV 276, „Să fie oare-adevărat”, este vorba de o eroare de scriere, asemenea cu ICV 271, ambele la refren, în sensul că silabele nu au fost scrise corect sub notele respective. La ICV 271, trebuia să avem versul „Să tremure tăria”, anacruzic, cu silaba „Să” pe ultimul timp al măsurii, deci ca auf-takt, iar la ICV 276, versul „Deci crede în Isus”, la fel, cu silaba „Deci” pe ultimul timp al măsurii, ca auf-takt. În variantele din cartea nouă s-au remediat aceste deficiențe. Deși la ICV 276 ne-am obișnuit de ani de zile să cântăm în modul acesta (greșit), totuși, a fost necesară schimbarea și datorită dorinței de a respecta originalul.

e) Elemente solistice /instrumentale

La ICV 16, versul „Grijile, le-azvârle, cântă, spune” de la strofa 1, s-a apreciat a fi de factură solistică, prin pasajul cu șaisprezecimi, de aceea la ICN 43 s-a încercat o variantă fără șaisprezecimi. Poate fi aici factorul subiectiv, anume că această cântare s-a învățat și s-a cântat chiar așa, și poate, de aceea, nu ar fi trebuit schimbat. Dar din punct de vedere obiectiv, pasajele cu dificultăți ritmice sau melodice, considerate a fi de factură solistică, nu pot fi preluate în imnurile care sunt destinate cântării cu comunitatea.

La ICV 197, „Astăzi este ziua sfântă”, refrenul începea cu un fragment solistic ce n-a putut fi cântat cu biserica; în decursul vremii s-a făcut o corectare orală, și practic, această melodie simplificată a fost preluată aici la CC 201.

La ICV 273, versul „fericire negrăită”, deși este cu optimi, pare a fi la fel cu cel de la ICV 16, de mai sus, deoarece în economia cântării, se cântă cam la fel. A rămas totuși neschimbat ca formulă ritmică.

ICV 290, (CC 225) „Din toată inima Te-ador, Isuse” este, în ansamblu, o partitură solistică, prin linia melodică elaborată, prin ambitus, note înalte, chiar printr-o ritmică aparte. Melodia aceasta nu poate fi cântată allegro, deoarece exprimă adorare și se cântă liniștit, ca o rugăciune. Prin urmare versul lung, cântat și lent, are nevoie de o susținere serioasă din partea unui solist experimentat. Adunarea o poate cânta eventual, dar cu mare greutate și fragmentată de dese respirații. Din acest motiv ICV 290 nu a fost preluată în cartea nouă.

ICV 15 (CC 354) este preluată din creația instrumentală a lui Weber. Factura instrumentală se simte prin pasajele cu ornamente, cu ritmică elaborată și cu grad sporit de dificultate în interpretare. Deși această melodie nu este deosebit de dificilă, și s-ar putea recupera pentru cântarea cu comunitatea, principiul rămâne valabil și anume evitarea pieselor sau pasajelor de tip instrumental sau solistic.

Despre ICV 388 (CC 793), se pot spune aceleași lucruri, sunt pasaje melodice cu ornamente, ambitus, ritmică elaborată, toate de tip instrumental.

f) Schimbarea măsurii

La ICV 93 avem de a face cu o schimbare de măsură, din 6/8 în 4/4 la ICN 293, deoarece ritmul ternar nu este potrivit cu tematica generală a imnului. Într-adevăr, în măsura 4/4, se poate cânta foarte bine un text cu tematica luptei.

La ICV 132, „De ce nu vii ca să ne iei la Tine”, precum și ICV 88, „Ce fericit sunt că Tatăl din cer” avem măsura de 9/8 și în noua carte aceste imnuri au fost preluate în măsura de 4/4 la ICN 455 și ICN 399. Probabil că a fost o greșeală scrierea acestor imnuri în 9/8 deoarece nici accentele nu se potriveau destul de bine. Ideea este că de-a lungul timpului, cei mai mulți le-au cântat deja în 4/4, și astfel au și fost preluate.

La ICV 370 „Plutim prin furtună”, nu e vorba de schimbarea măsurii, ci doar de o schimbare în ritmică, prin eliminarea acelei întârzieri la fiecare a doua măsură, care o făcea dificilă în interpretare. Muzicienii care stăpânesc bine ritmul pot să cânte fără nici o problemă, dar pentru comunitate e mai greu. Motivul întârzierii devine evident la refren, unde răspunsurile corale fructifică bine întârzierea cu o optime. S-a optat pentru egalizarea ritmului la ICN 279.

La ICV 335 „Samanța-arunc-o”, este vorba de aceeași întârziere cu o optime, asemenea cu „Plutim prin furtună”. Este un artificiu de interpretare solistică ce ar trebui evitat în imnuri. Și din nou avem aici o temă (misiunea) care nu se potrivește cu ritmul ternar, astfel că CC 481 a fost preluată cu măsura de 4/4.

g) Transpoziția

Transpoziția unui imn într-o tonalitate accesibilă (de regulă mai înaltă, dar și mai joasă, dacă este cazul) este o modificare justificată și discretă, cu efecte benefice.

De exemplu, la ICV 18, „Ador puterea salvatoare”, soprana ajungea până în Fa diez 2, destul de dificil pentru comunitate. La ICN 162, s-a făcut transpoziția cu un ton mai jos. Trebuie să se aprecieze de la caz la caz în ce tonalitate e necesară transpoziția deoarece unele imnuri ar putea să se defășoare melodic mai mult pe note accesibile și să existe doar un apogeu pe o notă mai înaltă și în acest caz, nota respectivă chiar dacă este fa 2, poate fi cântată. La alte imnuri melodia se poate desfășura mai mult pe note relativ înalte, de exemplu, do-re, și dacă deja vocea este obosită, ea nu mai face față unui apogeu chiar pe mi, de exemplu.

h) Structuri muzicale

La ICV 89 avem două strofe formate din 12 versuri, adică 4+4+4, spre deosebire de structura celor mai multe cântări, 4 versuri pentru strofă și 4 versuri pentru refren. Nu există nici un tipar obligatoriu, totuși la această cântare, celor 4 versuri din mijloc le corespund 4 fraze muzicale care s-ar dori o dezvoltare a melodiei. Dar dezvoltarea este foarte palidă, practic doar primul vers („Pământeașca viață pier”) este mai deosebit din punct de vedere muzical, celelalte trei nu adaugă nimic nou față de melodiile existente, iar cântarea devine prea încărcată. Dacă se elimină această parte de mijloc, rămâne o structură bine proporționată (4+4 versuri) și dispare senzația de cântare greoaie. În schimb, materialul de idei s-a păstrat într-o a treia strofă. (CC 693).

La ICV 410, avem 5 portative cu structura muzicală următoare: a / a variat / b, / c / c variat; iar versurile au o altă structură: a / b / c / d / d. Ceea ce observăm este că portativul din mijloc prezintă o melodie mai puțin accesibilă pentru cântarea cu comunitatea datorită modulării, de la Mi bemol major, prin si becar, (sol major) spre do minor. Construcția melodică este de tip instrumental, accesibilă pentru voci mai bune. Scoaterea acestui portativ lasă în urmă 4 portative echilibrate ca structură. Varianta propusă la CC 260 păstrează portativul respectiv pentru un preludiv instrumental.

de Benoni Catană

CONCLUZII GENERALE

Poate că uneori este greu să fie trasate linii precise referitoare la subiecte controversate, cu atât mai mult atunci când este vorba despre muzică. Departate de a putea epuiza subiectele înglobate în acest univers creat prin însăși existența ei, am încercat să oferim credinciosului sincer și mai ales, doritor de mai bine în ceea ce privește relația personală cu Dumnezeu, direcții care să întărească și poate să reorienteze o conștiință asaltată mereu de tot felul de idei și păreri care nu sunt întotdeauna bazate pe Scriptură și/sau pe o experiență muzicală ce denotă profesionalism.

Chiar dacă muzica ne înconjoară, de multe ori cu agresivitate, rolul ei este de foarte puține ori conștientizat, dar mereu însușit și manifestat prin alegerile noastre (felul în care vorbim, cu ce haine ne îmbracăm, cum și cu cine relaționăm, ne apropiem sau ne îndepărtează de Dumnezeu, etc.).

În general, plăcerea și instinctul alcătuiesc cheia succesului în societatea contemporană. Aceste două ingrediente constituie ghidul celui care dorește să fie apreciat, important și chiar dorit (în cazul nostru, muzicianul). Alternativa ghidului *Slujirea Muzicii în închinare* – așa după cum s-a putut citi în capitolele ce-l alcătuiesc, oferă sugestii și direcții pentru ceea ce credem și dorim cel mai mult: pregătirea pentru cea de-a doua venire a Mântuitorului. Poate că este anacronic sau ni se pare imposibil să simțim aceeași plăcere atunci când ascultăm o muzică care odată înțelegea ne înalță sufletele, în comparație cu ceea ce am fost obișnuiți să ascultăm. Cu toate acestea, efortul depus va fi răsplătit, iar perspectivele ce decurg dintr-o minte trează și întărită sunt nebănuite, de dorit și chiar necesare în vederea scopului final. Nu te mulțumi cu ceea ce este la îndemână, ușor de găsit sau ieftin. Caută frumusețea acolo unde știi că este, dar poate nu ai fost obișnuit să o găsești.

Sperăm ca *Slujirea muzicii în închinare* să fi trezit interesul pentru cântec, pentru cântat, pentru calitate, religiozitate și apropiere de Dumnezeu... Niște întrebări simple ne pot ajuta să descoperim cât și cum cântăm în raport cu cât și cum ar trebui: Câte imnuri pot cânta în întregime? Simt influența Duhului Sfânt atunci când cânt? Cântul imnurilor este și pentru mine o rugăciune? Când a fost ultima dată când m-am rugat cântând? Atunci când intonez o piesă muzicală în biserică (interpret fiind), ce este mai important pentru mine? Ce mesaj doresc să transmit ascultătorilor? Mă rog pentru călăuzirea divină atunci când interpretez în biserică? Îi place lui Dumnezeu ce cânt? Dar cum cânt? Câți compozitori reprezentativi ai muzicii clasice mai vechi sau contemporană cunosc? Ce pot spune despre lucrările lor? etc.

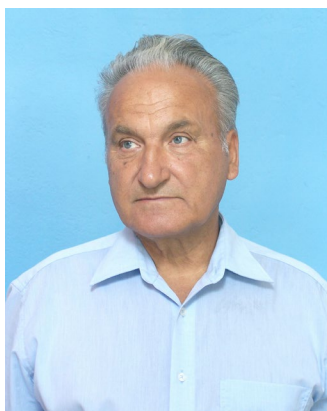
Mulțumim fratelui Daniel Chirileanu, sorei Alina Chirileanu, fratelui Theodor Huțanu și întregului comitet al Uniunii A.Z.Ș din România pentru susținerea acordată în vederea realizării acestui proiect. De asemenea, dorim să mulțumim autorilor: Cezar Geantă, Iacob Coman, Gabriel Dumitrescu, Felician Roșca, Marta Burduloi, Mediana Grațielă Vlad, Mugar Iacob, Petru Diaconu, Vasile Cazan, Dorina Cașcaval, Claudiana Călin, Benoni Catană care, alături de experiență și profesionalism, și-au răpit ore însemnate pentru a se documenta și a ne aduce „de-a gata” rezultatul cercetărilor dumnealor.

Dacă te-a interesat ghidul *Slujirea muzicii în închinare* și l-ai citit din scoarță în scoarță, ne bucurăm și apreciem efortul tău. Ne rugăm ca Dumnezeu să te călăuzească în vederea luării celor mai înțelepte decizii. Pentru întrebări, sugestii sau comentarii, nu ezita să ne contactezi la adresa: vladrbaciu@gmail.com.

Vlad Răzvan Baciu

Repere biografice ale autorilor

Cezar Geantă



Născut în anul 1938 (8 VI) în comuna Bujoru (Teleorman), fiul lui Marin și al Mariei Geantă, de profesie agricultori. A studiat muzica din pasiune ca autodidact până în anul 1957, când începe studiul sistematic la Seminarul Teologic cu Horst Gehann (teorie și armonie), iar cu profesorul Ana Maria Teodorescu (Matei) vioara, în particular.

În 1957 este admis la Conservatorul Ciprian Porumbescu din București, unde îi are ca maestri pe **Victor Iusceanu** (teoria muzicii-sofegiu), **Alexandru Pașcanu** (armonie), **Ion Marin** și **Ion D. Vicol** (dirijat coral), **Zeno Vancea** (contrapunct și fuga), **Tudor Ciortea** (forme muzicale), **George Bălan** (estetică muzicală), **A. Sachelarie**, **Ovidiu Varga**, **Octavian Cosma** (istoria muzicii), **Emilia Comisel** (folclor musical), **Eugenia Ionescu** (pian), **Adia Ghertovici** (vioara), **Aurel Stroe** (orchestrație), **Tiberiu Olah** (teoria instrumentelor). După absolvirea cursurilor de armonie și contrapunct, a studiat în continuare aceste discipline cu Alexandru Pașcanu și respectiv Zeno Vancea pentru a stăpani cât mai bine mijloacele principale de compoziție muzicală, un vis și o pasiune de o viață.

În anul 1964, după examenul de Stat, a fost propus pentru postul de asistent universitar de către prof. Victor Iusceanu, la catedra de Teoria muzicii, post refuzat de către activiștii de partid communist din Conservator, pe motiv de „misticism”. A funcționat în calitate de profesor de vioară la *Liceul de Muzică și Arte Plastice* din Ploiesti (1964-1967) și în aceeași specialitate la *Școala de Muzică și Arte Plastice nr. 5* din București până în 2008. A predat trei ani și la Liceul Adventist „Ștefan Demtrescu” din București.

A fost dirijor de cor la Biserica Popa Tatu între anii 1964-1981, unde a promovat muzica de factură clasică, a marilor maieștri ai muzicii universale. În 1981 a alcătuit colecția de muzică religioasă corală „Muzica Sacră” cu 114 lucrări, dintre care o parte aparțin marilor compozitori români: G. Musicescu, E. Mandicevski și D. Popovici.

În compoziție s-a afirmat în anul 1970 când formația „Pro Musica”, dirijată de Horst Gehann, i-a interpretat un cântec de leagan și *Fuga în do minor* pentru orchestra de coarde. În cadrul bisericii are scris lucrări corale, publicate în colecții corale, precum și în cartea de *Imnuri Creștine*, Ediția 2006.

A colaborat la publicația anuală „Adu-ti aminte”, începând din anul 1991 până în 2007, cu versuri, proză și compoziții muzicale, publicație editată de dr. Mircea Diaconescu și dr. Cornelius Greising în Germania. A participat la Seminarul Internațional de Imnologie de la

Facultatea de Muzică din cadrul Universității de Vest din Timișoara, unde a susținut referate și comunicări științifice la patru editii anuale.

Dintre publicații, amintim:

- *Cântece pentru copii și tineret pe versuri proprii*, Editura Zappy's – 1995;
- *Coruri mixte și pe voci egale Jertfa Deplină*, Editura Graphe – 2006;
- *O istorie subiectiva amuzicii în Biserica AZȘ din România*, Editura Viață și Sănătate – 1999;
- *La masa sfințelor tăceri* (volum de versuri), Editura Pazitorul Adevărului – 2003;
- *Estetica muzicii sacre*, Editura Viață și Sănătate – 2009;
- *Scânteii în noapte* (1000 de maxime și cugetări), Editura Păzitorul Adevărului – 2011.

Muzică instrumentală și vocală:

- „Fuga în do minor” pentru orchestră de coarde;
- „Două trio-uri” pentru flaut, vioară și violoncel;
- „Trio” pentru doua viori și violoncel;
- „Trei lieduri” pentru mezzosoprană și pian.
- „Trei melodii bizantine” pentru cor mixt și are în pregătire un al doilea volum de piese corale.

Este membru al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România.

Felician Roșca



A studiat în cadrul Conservatorului „Ciprian Porumbescu” din București.

A lucrat cu maestrul organist Franz Xaver Dressler din Sibiu.

Este licențiat al Conservatorului de Muzică „Ciprian Porumbescu” din București, promoția 1973.

Este Doctor în muzică, titlu obținut la Academia de Muzică „Gheoghe Dima” din Cluj-Napoca, 2000 susținând teza cu titlul: *Incursiune în arta și pedagogia organistică de pe teritoriul României*”.

A obținut nenumărate diplome, dintre care amintim: Premiul I la *Concursul Național de Interpretare Muzicală*, orgă clasică, etapa republicană, 1983, Premiul I la *Concursul Național de Interpretare Muzicală*, orgă clasică, etapa republicană, 1985, Premiul II la *Concursul Național de Muzică Românească*, organizat de Conservatorul de Muzică "Ciprian Porumbescu", din București, 1976, Premiul II la *Concursul Național de Interpretare Muzicală*, orgă clasică, etapa republicană, 1984, Diplomă, solo orgă clasică, *Gala Muzicii Culte, Bihor*, 1987, Diplomă Jubiliară, *10 ani de la existența a Facultății de Muzică*, din cadrul Universității de Vest, Timișoara, 2001, Diplomă de onoare pentru organizarea primului *Seminar Internațional de Imnologie*, din partea Fundației „Misiunea Română pentru Europa” Timișoara, 25 mai, 2000, etc.

A aprofundat studiul orgii prin cursuri de măiestrie cu Milan Schlechta la Praga și Lehotka Gabor la Budapesta.

S-a specializat în muzică medievală cu Simon Peres la Paris.

Este muzician de carieră internațională, a susținut concerte nenumărate în România, SUA, Canada, Austria, Cehia, Germania, Rusia, Moldova, Belarus, Ungaria, Danemarca, Polonia, Italia, Slovenia, Norvegia, Franța etc.

Ca muzicolog a scris nenumărate 4 cărți, studii de cercetare și volume importante în domeniul muzicii de orgă și în arta interpretativă organistică.

Este profesor universitar din anul 2003 și până în prezent, în cadrul Facultății de Muzică ce aparține Universității de Vest din Timișoara.

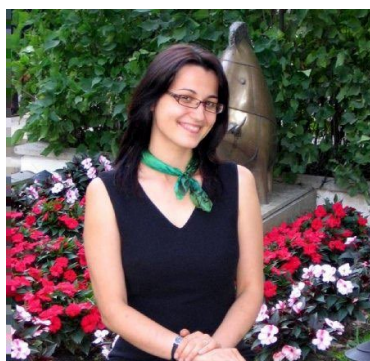
Felician Roșca este membru fondator și director al Seminarului Internațional de Imnologie din Timișoara, începând cu anul 1996.

Este directorul unor importante proiecte precum Festivalul Internațional Timorgelfest (www.timorgelfest.net), proiecte de cercetare în domeniul construcției de orgi (www.monografia-orgilor.uvt.ro).

Este președintele Societății Române de Imnologie din România.

Este organistul titular al Bisericii Adventiste de ziua a șaptea „Betania”, Timișoara.

Marta Burdului



Este licențiată a Universității de Arte „George Enescu” Iași, cu specializările Dirijat Cor Academic și Pian, 2002. De asemenea, este licențiată a Universității de Arte „George Enescu” Iași, în cadrul Facultății de Interpretare Muzicală, cu specializarea Canto, 2004. A absolvit masterul în cadrul Universității de Arte „George Enescu” Iași, susținând lucrarea de dizertație cu titlul: „Muzica în viața spirituală a Bisericii Adventiste de Ziua a Șaptea. Actualitate și perspectivă”, 2003. A obținut titlul de doctor în muzică, la Universitatea de

Arte „George Enescu” Iași, susținând teza cu titlul: „Stiluri ale muzicii corale americane ale secolului XX Spritual și Gospel”, 2008.

În prezent este profesor, cu Gradul de învățământ I la Colegiul Național de Artă „Octav Băncilă” Iași și asist. univ. colaborator al Universității de Artă „George Enescu” Iași.

Este dirijoare a grupului vocal Bel Canto, Iași.

Mediana GrațIELA Vlad



Venită din Statele Unite ale Americii pentru a studia tehnica vocală în România la clasa sopranei Prof. Dr. Silvia Voinea, Mediana GrațIELA Vlad este licențiată a **Universității Naționale de Muzică – București**, unde a absolvit și cursurile de master și a obținut, în 2010, înaltul titlu academic de **Doctor în Muzică** pentru prezentarea temei *“Portretul emoțional al sopranei de coloratură dramatică în bel canto-ul italian”* sub îndrumarea Prof. Univ. Dr. Șerban Dimitrie-Soreanu.

Printre specializările în urma cursurilor de master adiționale se numără: interpretarea muzicii baroce cu soprana Sophie Boulin (Franța) – profesor de Canto Muzică Veche, declamație și gesturi baroce la *Conservatoire National Supérieur de Paris* (Franța) și Mișcare scenică Baroc cu Mary Collins (Marea Britanie) – fondatoare a *Early Dance Circle*, Londra (2007); participarea la *Cursurile de măiestrie artistică Master Classes*, sub îndrumarea sopranei Mariana Nicolesco (2004); curs practic de interpretare a muzicii americane, specializare: George Gershwin, cu regizorul Vincent Liota, Prof. Univ. la *Indiana Music University*, SUA (2003); muzică americană (specializare: *musical*) cu Ms. Bronwyn Fix-Keller – Șef de Catedră Canto la *Moravian College*, Bethlehem, Pennsylvania, SUA (1999); Lied-Oratoriu cu soprana Bianca Manoleanu – Prof. Univ. Dr./Decan al *Facultății de Interpretare, Universitatea Națională de Muzică*, București.

Începând cu 2004, Mediana activează ca prim-solistă a **Teatrului Național de Operetă “Ion Dacian”** din București în urma debutului cu rolul Adelei din “Liliacul” de J. Strauss.

A susținut atât spectacole cât și concerte pe scene importante ale țării cum ar fi: **Opera Națională Română – București, Ateneul Român, Radiodifuziunea Română, Opera Comică** – București și Filarmonici și Teatre din țară și străinătate precum și participări la Festivaluri de renume ca: **Festivalul Internațional George Enescu, MozartFest, Festivalul Internațional de Muzică Barocă** sau **Bucharest Music Film Festival**.

A colaborat cu *Studioul Experimental de Operă și Balet al Operei Naționale Române – București* cu care a susținut premiera națională a **operelor baroce** *Pyram & Thisbe* de Montclair respectiv *Lampe* precum și *Orfeu și Euridice* de Gluck/Adrian Enescu în colaborare cu Teatrul Bulandra (regia Alexandru Darie).

De asemenea, Mediana are un repertoriu bogat în arii de concert, oratorii, cantate, musical dar și gospel / negro spiritual, cu care a efectuat turnee în Germania, Italia, Spania, Austria, Croația, Ungaria și Statele Unite ale Americii.

Rolul Reginei Noptii din „*Flautul Fermecat*” de Mozart a constituit debutul operistic din Statele Unite, unde a cântat și *Requiem*-ul de Mozart cu *Chicago Symphony Orchestra* și *Messiah* de Handel cu *Blue Mountain Academy Orchestra*.

Premii obținute la concursuri naționale și internaționale: *Premiul Special al Juriului la “Concursul Internațional de Canto Hariclea Darclee”* – Brăila, România (2005); *Premiul II și Premiul Special “Emilia Petrescu”* la *Concursul Național de Interpretare muzicală Mihail Jora*, București – România (2003).

Mediana a avut plăcerea de a se transforma în mult-îndrăgitele roluri de desene animate semnate de Disney, atât în partea muzicală cât și de actorie a personajelor *Frumoasa din Pădurea Adormită* și *Albă-ca-Zăpada*. A interpretat personajele solistice muzicale și din *Cenușăreasa*, *Peter-Pan* (Wendy), *101 Dalmațieni II*, *Cartea Junglei* (Fata de la apa), *Mulan*, *Mickey și Vrejul de Fasole*, *Toy Story 2*, *Shrek 3* (Albă-ca-Zăpada) ș.a.

Mugur Iacob



Este licențiat al Universității de Arte „George Enescu” Iași, în cadrul Facultății de Interpretare muzicală, cu specializarea Interpretare instrumentală (vioară). A făcut cursurile de master la Real Conservatorio Superior de Musica de Madrid.

În prezent, este profesor de vioară la Colegiul Național de Artă „Octav Băncilă” Iași. A organizat proiectul Școală muzicală de vacanță (Orchestra de elevi). Din 2010 și până în prezent, este organizator și dirijor al Orchestrei de cameră „Finalis”. De asemenea, studiază arta dirijorală în cadrul Universității de Arte „George Enescu”, Facultatea de Compoziție, Muzicologie, Pedagogie Muzicală și Teatru, Iași.

Petru Diaconu



Născut la data de 1 August 1960 la Bohotin, județul Iași, Petru Diaconu a încheiat studiile generale în localitatea Moșna, județul Iași. Studiile liceale le-a finalizat în localitatea Răducăneni, județul Iași. A absolvit Școala populară de artă din Vaslui, cu specializarea în pian. A absolvit studiile universitare la Academia de Arte „George Enescu” Iași, Facultatea de Pedagogie muzicală, Universitatea de Arte „George Enescu” Iași, Facultatea de Compoziție muzicală, cu specializarea în compoziție, Universitatea București, Facultatea de Teologie Baptistă, specializarea în Teologie Adventistă Pastorală. La Universitatea Montemorelos din Mexic, Facultatea de Educație, cu specializarea în Arta predării a absolvit studiile de master.

Are următoarele grade didactice: *Definitivat în învățământ* la Colegiul Național de Artă „Octav Bancilă” Iași, specialitatea Muzică vocală, *Gradul II în învățământ* la Colegiul Național de Artă „Octav Bancilă” Iași, specialitatea Muzică vocală, *Gradul I în învățământ* la Colegiul Național de Artă „Octav Bancilă” Iași, specialitatea Muzică vocală.

A fost profesor de educație muzicală (suplinitor necalificat), la Școala Genl VIII, Satu Mare, jud. Suceava, profesor de armonie (suplinitor necalificat) la Colegiul Național de Artă „Octav Bancilă” Iași, profesor de armonie (calificat-detașat) la Colegiul Național de Artă „OctavBancilă” Iași, profesor de educație muzicală la Școala Generală „Al. Russo” nr. 40, Iași, profesor de educație muzicală (calificat-detașat) la Școala Generală nr. 3, Rădăuți, jud. Suceava. Este actualmente profesor de armonie și forme muzicale în calitate de titular la Colegiul Național de Artă „Octav Bancilă” Iași.

A obținut și premii, dintre care amintim: Premiul I pentru lucrări și aranjamente corale, la Festivalul de muzică și poezie – Bacău, Premiul II pentru lucrări și aranjamente corale, la Festivalul național de creație – Ploiești, Diplomă de participare la cursurile de interpretare a muzicii lui J. S. Bach și interpretare vocală – Cluj-Napoca, Diplomă-laureat pentru aranjamente orchestrale și interpretare muzicală, la Festivalul național de creație și interpretare muzicală – Cernica, București.

A publicat: „Cântările speranței” colecția cu 60 de piese la care a realizat armonizarea și corectarea lor, Bacău – 2001; „Manual de armonie” partea I (pentru Liceele de muzică) (2007), „Fluier din Sion” aranjamente pentru ansamblul de blockflöte, vol. I cu 50 de piese – 2007 și vol. II cu aproximativ 200 piese – 2011;

Are numeroase compoziții personale (corale, imnuri, aranjamente vocale și instrumentale, etc.).

S-a implicat în activitatea Bisericii, înființând nenumărate ansambluri muzicale, printre care amintim: formația de coarde, Comunitatea Huși, Vaslui; formația de coarde, Comunitatea Iaslovăț, Suceava; formații de blockflote în comunitățile Siret, Suceava; Răcăciuni, Bacău; Rădăuți, Suceava; „Betania” Iași, Budăi, Iași; Tâmboești, Vrancea; Rediu, Iași; Spineni, Iași; Perieni, Iași; Dumbrăvița, Botoșani; Milișăuți, Suceava; Tîrgu-Ocna, Bacău; Matca B, Galați; Iaslovăț, Suceava; Darabani, Botoșani; Strugari, Bacău; Bacău; Buzău; Iași (Sărărie); Colacu, Suceava, Merii-Petcii, Lipia și Gherghița Ilfov; Botuș, Suceava; Botoșani (Betel); Vama, Suceava; Moldovița, Suceava; Botoșani (Speranța); Poiana-Hîrlău; Botoșani; Radovanu, Călărași; Săveni, Botoșani; Iași (Maranata); Ziduri, Buzău; Pătrăuți, Suceava; Timișoara (Betania) și Bethausen, Timiș.

A inițiat festivalul de muzică interpretată la blockflöte „Fluier din Sion”: **Ediția I:** Sărărie, Iași (24 noimbrie 2007); **Ediția a II-a:** Milișăuți, Suceava (01 nov 2008); **Ediția a III-a:** Matca A, Matca, Galați (01 mai 2010); **Ediția a IV-a** (pe diverse etape în funcție de nivel): Moldovița, Suceava (14 mai 2011); Speranța, Botoșani (04 iunie 2011); Onești, Bacău (25 iunie 2011); **Ediția a V-a:** Maranata, Iași; Colegiul Național de Artă „Octav Băncilă”, (26 mai 2012); Pătrăuți, Suceava, (10 nov 2012).

Vasile Cazan



A absolvit Academia de Muzica „Gheorghe Dima” din Cluj-Napoca, Facultatea de Compozitie și muzicologie, specializarea Pedagogie Muzicală. A absolvit cursurile de maiestrie, dirijat coral la Corul „Madrigal”, clasa prof. univ. dr. Marin Constantin. A studiat compozitia cu maestrul Csiky Boldizsár. A studiat orga cu maestrul Kozma Mátyás (organist si compozitor). S-a specializat în dirijat orchestra la New York cu László Halász – profesor la Academia de Muzică „Juillard”, fost director la New York City Opera și asistent principal al dirijorilor Arturo Toscanini si Bruno Walter. În prezent, este doctorand la Academia de Muzica „Gheorghe Dima” din Cluj-Napoca, având drept coordonator științific pe prof. univ. dr. Eduard Terényi.

A practicat arta dirijatului coral și orchestral în cadrul a diferitor coruri, formații și orchestre de muzică bisericească, susținând turnee în multe localități din România, Ungaria, Franța, Austria și Danemarca. A orchestrat și aranjat nenumarate lucrări muzicale pentru aceste ansambluri. A dirijat corurile din biserica noastră din New York (română și maghiară) și am compus mai multe lucrări cu textul fratelui Timis (în limba maghiară și română). A compus lucrări muzicale (corale și vocal-simfonice), unele înregistrate cu Orchestra Simfonică, Corul Mixt al Filarmonicii de Stat Târgu Mureș, Corul Radioteleviziunii Ungare și Corul Radio București. În calitate de dirijor și initiator al corului mixt „Laudate Domini”, a înregistrat 2 albume. De asemenea, a fost dirijorul și initiatorul formației „Camerata Brass”, împreună realizând alte 2 albume.

În prezent, este dirijorul Corului Mixt al Filarmonicii de Stat Târgu Mureș, dirijorul Corului Liceului de Artă Târgu Mureș, secretar muzical al Filarmonicii de Stat Târgu Mureș, Directorul Filarmonicii de Stat Târgu Mureș. A susținut turnee artistice în Ungaria, Austria, Germania, Elvetia, Franța, Belgia, Danemarca, SUA, Canada, Japonia.

Este cadru didactic la Universitatea de Artă Teatrală din Târgu Mureș, Facultatea de Pedagogie Muzicală. A susținut cursuri de dirijat cor în Cluj-Napoca și în Târgu Mureș pentru dirijorii din bisericile noastre, având peste 50 de participanți din tot atâtea biserici.

Dorina Cașcaval



A absolvit Conservatorul de Muzică „George Enescu” din Iași, în anul 1976, la secția Pedagogie Muzicală. A profesat un an, după care a fost dată afară din învățământ și a revenit la catedră în anul 1990. Din anul 1990 până în 2000, a reușit cu brio la 4 dintre cele mai importante examene: de titularizare, de definitivare, gradul didactic 2 și în sfârșit, gradul didactic 1.

În anul 1990, a fost repartizată de către Inspectoratul Școlar Județean Bacău, la Colegiul Național „Stefan cel Mare” din Bacău, (pe atunci se numea „Școala Normală”), pe postul de profesor suplinitor. În anul școlar următor a dat concursul pentru titularizare, pe catedra de muzică vocală, unde a funcționat până la ieșirea la pensie. Disciplinele predate au fost: Teorie și Solfegiu, Metodica predării și Istoria Muzicii. A îndrumat practica pedagogică a viitorilor educatori și învățători, ca profesor metodist și dirijor al corului școlii, participând la diferite concursuri. De asemenea, a predat instrument muzical (pian, mandolină și chitară).

S-a simțit atrasă în mod special de activitatea corală. A fost dirigoare a corului bisericii din Bacău. A activat de asemenea și în Sinagoga comunității locale timp de 4 ani. A înființat

orchestră de violi și mandoline în Comunitatea Berești Tazlău. A dirijat orchestra de suflători, mandoline și coarde din Bacău.

Cea mai activă și îndelungată latură a fost cea de dirijare a corului de copii, apoi de tineri și a corului Comunității Enenergiei din Bacău. Corul „Orion” a numărat până la 60 de persoane. Din repertoriu amintim: *Gloria* de Antonio Vivaldi; *Concert coral 1* de Gavriil Musicescu; *din oratoriul Messias* de G. F. Handel corurile: nr. 3, nr. 9, nr. 15, nr. 20, nr. 22, nr. 31, nr. 42, nr. 44, nr. 51; *Corul Aleluia* de L. van Beethoven; *Corurile 13 Întreaga suflare să laude pe Domnul și 26 Lucrarea Lui s-a-ndeplinit din Oratoriul Creațiunea* de Joseph Haydn; *Corul 10, Tatăl nostru, viul Dumnezeu, din Cantata Bethleem* de Geo F. Root; *Corul din Fantezia pentru cor, pian soliști și orchestră* de L. van Beethoven, etc.

Timp de 10 ani, după ce corul a putut „ieși” dintre zidurile bisericii și în sala de concert, a susținut numeroase concerte corale la Ateneul Român din Bacău. În anul 1993, a participat la concursul interconfesional „Laude Domini” București, unde a obținut Marele Premiu, iar în 1998 am colaborat cu Asociația Studentească Amicus, Filiala Iași, susținând un concert important la Filarmonica „Ion Băciu”, alături de formația Pro Muzica, dirijor Anca Băciu.

Se caracterizează prin cuvintele nobile ale compozitorului Gavriil Musicescu : „A fi amicul celor ce prin muncă onestă își petrec zilele în lumea asta mare, ca să lase posterității obolul activității lor intelectuale și morale, este idealul spre care am îndreptat pașii mei” (George Breazu, *Gavriil Musicescu*, pag. 169, Editura Muzicală, București – 1962).

Claudiana Rotaru



Născută pe 3 noiembrie 1975, la Mangalia Claudiana Călin este căsătorită și are o fetiță pe nume Renata.

Este absolventă a Universității „Spiru Haret”, Facultatea de Sociologie- Psihologie, cu specializare în Psihologie.

A studiat Lied und Oratorium, cu prof. Adolf Winkler între anii 2001-2002 la Prayner Konservatorium, Viena, Austria,

S-a perfecționat cu prof. Mi Soon Choi- Germania, Prof. Arta Florescu-Romania, Prof. Mariana Nicolescu- Romania, între anii 1996-1999.

A absolvit Universitatea de Muzică „George Enescu” București, în cadrul Facultății de

interpretare muzicala, specializarea Canto, la clasa prof. Iulian Baiasu.

A susținut nenumărate concerte printre care amintim: Concerte dedicate nașterii Mântuitorului și Paștelor în diverse săli din București, Concert de Muzică Sacră în Georgia Dome, Atlanta, Georgia – SUA, cca 200 de concerte umanitare organizate în cadrul proiectelor „Nu contează etnia, ci contează omenia” și „Dilaba le Devleka rromanes” susținute în penitenciare, săli de concerte, azile și biserici din SUA, România, Croația, Ungaria, Spania, Italia și Austria, în cadrul cărora a activat ca solistă și dirigoare a Grupului vocal *Gaborii*, concerte vocal-simfonice interpretând lucrări precum: *Mattheus Passion* de J. S. Bach, *Stabath Mater* de J. B. Pergolese, *Messias* de G. F. Handel, *Gloria* de A. Vivaldi, *Johannes Passion* de J. S. Bach, *Die Schopfung* de J. Haydn, *Paulus* de F. Mendelssohn etc., numeroase concerte de arii și lieduri în Austria, Spania, Germania, Japonia, etc.

A colaborat împreună cu Speranța TV, Radio Vocea Sperantei (unde a înregistrat 8 albume de muzică sacră), TVR1, TV Neptun, Radio Romania Cultural, TV Doice velle. A fost menționată în diverse apariții ale presei românești (Evenimentul Zilei, Actualitatea Muzicala), dar și internaționale: presa Deutsche Zeitung, Salzgitter, Zeitung, Rhein, Westfalen Blatt, Muntersch Zeitung, Westfalisches Volksblatt, Die Quelle, etc.

A fost colaboratoare a filarmonicilor Târgu Mureș, Pitești, Vâlcea, Ploiești, Casa Radio,

Benoni Catană



S-a născut într-o familie unde muzica era la ea acasă. De mic copil a fost atras către muzică, a învățat să cânte la câteva instrumente mai simple (mandolină, blockflöte, acordeon), iar trecerea spre pian i-a fost mijlocită de către mama care i-a observat pasiunea și a sacrificat mult ca să poată cumpăra unul. Pe lângă muzică, înclinația de a scrie versuri a fost observată de timpuriu, mai întâi prin imitații stângace, apoi prin versuri mai serioase (de exemplu, prin anii de liceu, încerca să pună versuri inspirate din psalmi pentru coralele de Bach, pe care le cânta la pian).

Pasiunea pentru muzică și poezie s-a dezvoltat în paralel. A absolvit în 1976 Școala Populară de Artă din Piatra Neamț, cu 5 ani de studiul pianului. Între anii 1990 și 1993 a fost profesor de pian la Școala de Artă „Sergiu Celibidache” din Roman.

În 1998, își termină studiile teologice ca licențiat al Institutului Teologic Adventist din București, Cernica, an în care devine Referent muzical al Conferinței Moldova din Bacău, precum și Responsabil Sola Scriptura al Conferinței.

Activitatea deosebit de rodnică pe care a depus-o mai întâi în cadrul Bisericii A.Z.Ș din Piatra Neamț și apoi, din 1983 în Biserica AZȘ din Roman ca dirijor al corului local (timp de 11 ani – între 1983-1994), i-a prilejuit formarea și dezvoltarea sa în cele două direcții, poezie și muzică. La un moment dat, un sondaj al lucrărilor realizate a dat la iveală următoarele cifre: 50 de compoziții muzicale (pentru cor mixt, imnuri, piese pentru copii, etc.); 500 de poezii (dintre care cele mai multe născându-se din colaborarea cu „Mesagerii Speranței” din Piatra Neamț) și peste 5.000 de texte pentru muzică. Numărul textelor pe care le-a scris pentru muzică arată de fapt specializarea către care era călăuzit de Providență, aceea de textier. Un textier are nevoie să cunoască și arta muzicală și arta prozodiei, și tocmai aceste două pasiuni l-au urmărit toată viața.

Nu există o Școală superioară pentru textieri, dar Benoni Catană a fost un autodidact, cu o mare sete de a se desăvârși în acest domeniu, în care nu se implică foarte mulți. Specializarea ca textier își capătă mai multă forță prin colaborarea la Cartea de Imnuri din 2006 a Bisericii A.Z.Ș., în contact cu un colectiv foarte exigent.

Benoni Catană se dovedește foarte prolific prin câteva realizări de excepție: „*Pași în lumină*” – 1991 (culegere de cântece pentru copii și tineret, 61 de piese, unele din acestea fiind compoziții proprii); „*Mă încred în Tine*” – 1993 (colecție de 65 cântece pentru cor mixt, născută din colaborarea cu „Mesagerii Speranței” din Piatra Neamț, piese culese de P. Cosma, și texte scrise de B. Catană); „*Copăcel*” – 1996 (cärticică de poezii pentru copii, Editura Card, București); 45 poezii, 132 de pagini cu ISBN; „*Floare călcată în picioare*” – 1998 (90 de poezii născute din colaborarea cu Mesagerii Speranței” din Piatra Neamț; 106 pagini cu ISBN); „*Cântările Speranței Advente*” – 2001 (o colecție de 60 de cântări creștine, culese din diverse comunități, în care munca minuțioasă de textier s-a revărsat în versuri de calitate, cu un mesaj mișcător, atât de necesar pentru sufletele oamenilor); în anul 2006 se tipărește Cartea oficială de Imnuri Creștine a Bisericii A.Z.Ș., în care B. Catană are o contribuție semnificativă; „*Doamne, dă-mi o poezie*” – 2010 (o carte de poezii în care au fost puse laolaltă lucrări mai vechi și mai noi ale poetului, poezii pentru mici și mari, 334 în total, pe 520 pagini cu ISBN); „*Culegere de Cântări Creștine*” – 2012 (801 cântări, culese din diverse surse și din diferite zone, o lucrare de proporții, devenită renumită prin capitolele speciale prezente sub titlul „Cu îndrumări tehnice pentru textieri”).

În prezent, este solicitat de soliști, formații corale de copii, formații mixte sau de voci egale, pentru versurile pe care le scrie cu profesionalism pentru diverse piese muzicale.

„Muzica este secret pentru unii, joacă pentru alții. Dar muzica destinată închinării publice este o știință și o artă care, pe lângă estetic, cunoaște criteriul spiritual, sau cum se armonizează cu Cuvântul. Ghidul „Slujirea muzicii în închinare” sugerează principii și exprimă opinii cu autoritate care să ne informeze și să ne formeze pentru a fi în stare să slujim închinarea prin muzică, ceea ce înseamnă chiar mai mult decât a sluji muzica prin închinare. Eforturile autorilor, muzicieni profesioniști, oameni ai credinței și închinării, merită toată atenția noastră, începând cu aprecierea practică a acestui ghid în casele și comunitățile noastre.”

– Florin Lăiu

„Un studiu al Noului Testament bazat pe Istoria Bisericii Primare arată că închinarea are trei funcții principale: didactică, profetică și apologetică. Aceste funcții au fost adesea considerate ca fiind parte dintr-un întreg. *Funcția didactică* avea rolul de a instrui neamurile și noii creștini pe baza credinței. *Funcția profetică* era îndeplinită de predicarea și răspândirea voinței lui Dumnezeu prin Cuvântul Său. *Funcția apologetică* consta în formularea doctrinei și a teologiei. Muzica le conținea pe toate. Prin ea însăși, nu avea puterea de a transforma vieți și nici de a-i conduce pe membrii bisericii la o închinare în spirit și în adevăr, ca și în zilele noastre. Acest ghid prezintă în detaliu rolul muzicii din cadrul închinării precum și responsabilitatea noastră, a celor implicați în activitatea muzicală a bisericii, de a crea o atmosferă în care mintea și inima vor fi îndreptate spre Maestrul divin.”

– Anca Baciu-Vincent, MMus, USA