



## ***Liturghia psaltică a compozitorului Nicolae Lungu***

*O valoroasă contribuție la îmbogățirea  
repertoriului coral psaltic românesc*

**Zaharia MATEI\***

**Abstract:** *Nicolae Lungu remains one of the greatest composers of choral music from Romania, in the twentieth century. His work includes numerous pieces of choral work, religious and secular, which entered the repertoires of the church choirs and of the professional ones. Follower of the composer D.G. Kiriac, Nicolae Lungu observed, like his master, that the romanian choral repertoire is pretty poor in autohtonous choral creations. That's why he started to compose, from his youth, choral works based on folk music, which he interpreted with Romania Choir; at the same time, he composes religious choral works based on the traditional psaltic songs, which were sang at the lectern, and on his own works, in the psaltic style, interpreted by the Choir of Patriarchy. Through the appearance of The Psaltic Liturgy in 1957, with the support of Patriarch Justinian, Nicolae Lungu hands down to our Church the most important and representative liturgical choral work, in this manner contributing in a special way to the enrichment of the ecclesiastic romanian choral repertoire. Using the classical and modal harmony, as well as the moderated polyphony, the author of The Psaltic Liturgy, makes up a musical creation, which is accessible to every ecclesiastic choir. Since its apparition, The Psaltic Liturgy became the nominative liturgy in the Romanian Orthodox Church, at its base being the concept of the liturgic-musical uniformity defined by The Holy Synod of*

---

\* PhD, Lecturer, Faculty of Orthodox Theology „Justinian Patriarhul” from Bucharest.



*our Church. The Holy Synod saw, in the choral creations and in the songs which were sang at the lectern, the most important way of bracing christians' unity.*

**Keywords:** *Blaj, Elementary School, the Latin School, the School for Priests.*

### **Argument**

Liturghia psaltică a maestrului Nicolae Lungu, publicată în anul 1957 la Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă din București, rămâne și astăzi o lucrare de referință pentru Biserica Ortodoxă Română, normativă am putea adăuga, deoarece, din momentul apariției și până în zilele noastre, a devenit liturghia tuturor formațiilor corale mixte bisericești din întreaga țară. De aceea, ea ocupă un loc de frunte în repertoriul acestor coruri, fiind poate cea mai cunoscută și cea mai des cântată liturghie.

Alcătuită pe vechile melodii bisericești tradiționale în **glasurile 5 și 8**, cântate de psalți la strună, *Liturghia psaltică* s-a impus destul de repede, devenind, grație stilului componistic foarte clar și accesibil al compozitorului ei, profesorul Nicolae Lungu, liturghia corală psaltică model în Biserica noastră.

Însuși profesorul, compozitorul și dirijorul Nicolae Lungu dobândise în acest timp o mare autoritate în materie de muzică bisericească, prin tipărirea în cadrul Editurii Patriarhiei Române a multor cărți de muzică bisericească - în dublă notație, psaltică și liniară - necesare stranei, ce se înscriau în programul de uniformizare a cântării bisericești în Biserica Ortodoxă Română, aprobat de Sfântul Sinod, la inițiativa Patriarhului Justinian Marina. Nu trebuie să dăm uitării faptul că, înaintea instaurării regimului comunist ateu, maestrul Nicolae Lungu fusese inspector cu învățământul muzical pe toată țara, fiind cunoscut ca un mare pedagog și autor de manuale de muzică pentru învățământul românesc.

Totodată era fondatorul coralei „România”, cu care întreprinsese multe turnee în țară și peste hotare și cu care cântase pe

scena Ateneului Român cele două oratorii bizantine, de Paști și de Crăciun compuse de Paul Constantinescu.

Astfel, luând în considerare Sfânta Liturghie ca nucleu al cultului liturgic ortodox, *Liturghia psaltică* urma să aibă rol unificator. Melodiile armonizate, fiind bine cunoscute în versiunea lor monodică, au pătruns foarte ușor în auzul și în inimile credincioșilor, astfel încât, într-un mod cu totul firesc, acestea au ajuns cele mai iubite cântări corale liturgice. Aceasta nu înseamnă că lucrările celorlalți compozitori clasici, precum G. Musicescu, D.G. Kiriac, Gh. Cucu, Ioan. D. Chirescu, Gh. Dima, T. Popovici, A. Sequens, S. Drăgoi și alții, nu s-au mai executat în cafaturile catedralelor și bisericilor, ci *Liturghia psaltică* a devenit liantul diversității culturale și de mentalitate existente în provinciile românești.

Liturghia cântată și ascultată astfel la București, Iași, Cluj sau Timișoara întărea conștiința unității de credință și de mărturisire ortodoxă a românilor de pretutindeni. Considerăm că la 20 de ani de la trecerea la cele veșnice a regretatului maestru Nicolae Lungu, profesor, dirijor și compozitor, acest recurs la cea mai însemnată operă corală a sa, *Liturghia psaltică*, va avea menirea de a evidenția rolul important pe care domnia sa l-a avut în cultivarea și dezvoltarea cântării corale psaltice și în păstrarea valorilor muzicale românești transmise de înaintași.

### **Contextul formării și desăvârșirii muzicianului Nicolae Lungu**

Sub raport muzical, începutul de secol XX a fost de bun augur pentru muzica românească, tendința muzicienilor fiind aceea de orientare către cultura națională, populară, sub imboldul dat de Școlile Naționale înființate în celelalte țări ale Europei, precum Școlile Franceză, Rusă, Spaniolă, Cehă etc. La noi, marele Enescu valorifică din plin în lucrările sale simfonice resursele muzicale folclorice dar și modalul religios de tradiție bizantină; spre acest izvor nesecat de cultură muzicală autohtonă își vor îndrepta atenția și alți compozitori precum: Ion Vidu, Tiberiu Brediceanu, Gh. Dima, D. G. Kiriac, Gh.



Cucu, Ioan D. Chirescu, Sabin Drăgoi, Mihail Jora, Teodor Rogalski etc.

La sfârșitul secolului al XIX-lea, cântarea corală bisericească era preponderent occidentalizată și de proveniență rusească, melosul tradițional nefiind în atenția compozitorilor, de regulă necunoscători ai tradiției muzicale psaltice.

Maestrul Nicolae Lungu mărturisea faptul că „începând din prima jumătate a secolului al XIX – lea, unele biserici de la orașe au introdus la slujbele Sfintei Liturghii cântarea corală, cântarea pe mai multe voci, scrisă pe notația liniară a portativului. Trebuie amintit că această cântare corală, introdusă în cultul nostru la începutul secolului al XIX-lea, are un vădit caracter laic, un caracter de împrumut, cu totul străin și nepotrivit spiritului Bisericii noastre Ortodoxe de Răsărit. Urmele ei se mai resimt și azi, în majoritatea bisericilor care au cor.”<sup>1</sup>

Înstrăinarea de melosul bisericesc autohton se datora fie faptului că mulți dintre compozitori erau formați la școlile din Occident și la cele rusești, fie unor complexe culturale manifestate la vremea aceea de unii muzicieni și oameni de cultură și politici, care considerau mai grozav și mai la modă coralul apusean decât muzica de obârșie bizantină, practică dintotdeauna de cântăreții și slujitorii altarului Bisericii noastre Ortodoxe. Spre sfârșitul secolului al XIX – lea și începutul secolului al XX – lea, se înregistrează o reîntoarcere la tradiția muzicală psaltică. Compozitori precum: Teodor Teodorescu, Alexandru Podoleanu, Gavriil Musicescu, Teodor Teodorescu – Iași, Gh. Cucu, în frunte cu marele susținător al cântării corale psaltice D. G. Kiriac, au încercat să contracareze curentul nesănătos al cântării corale străine de cântarea noastră ortodoxă, care transpunea la meditație, umilință și rugăciune profundă.

Despre acest neajuns din Biserica noastră, Kiriac afirma: „În biserică, muzica are rolul de a ne face să gândim și să ne rugăm. Plăcerea și trivialul trebuiesc evitate cât se poate. Ei bine, cu muzica corală de care ne servim astăzi în biserică, cu forma de cânt și cadențele ei proprii cântecului lumesc, cu forma pătrată, cu repetarea unor

---

<sup>1</sup> Nicolae C. Lungu, Prefața la *Liturghia Psaltică* pentru cor mixt, București, EIBMO, 1957.

perioade de efect, cu ritmuri săltătoare, cu toate aceste elemente suntem siguri că muzica noastră va plăcea, însă nu tot așa de siguri suntem că vom dispune pe credincioși la rugăciune... Când s-a introdus corul pe la biserici s-a simțit lipsa unui repertoriu și deocamdată au alergat la repertoriul rusesc. Mai târziu, profesorii de la Conservatoriile noastre și dirigenții au început a scrie ei însăși liturghii după modelul rusesc... Orice altă muzică decât vechea melodie bisericească nu va fi la locul ei în biserică. Această melodie simplă, înțeleasă de întregul popor credincios... nu se va putea înlocui prin aceea... pe care o auzim la teatre și saloane.”<sup>2</sup>

Tot Kiriac, făcând o paralelă între muzica psaltică ortodoxă și cântul gregorian valorificat armonic și polifonic în secolul al XV – lea de G. P. da Palestrina, arăta necesitate prelucrării corale a melosului de strană, tradițional: „Tema lui Palestrina a fost cântarea tradițională a Bisericii (cântul gregorian) dezvoltat prin arta contrapunctului. Tot astfel noi vom lua ca teme melodii din Biserica noastră pe care le vom dezvolta conform regulilor artei: armonie și contrapunct.”<sup>3</sup>

Prin urmare, compozitorul considera sintaxa polifonă cea mai adecvată melodiei pe cele opt glasuri bisericești, modalitate componistică ce lasă melodia să se desfășoare liber, punându-i în valoare valențele ei modale.

În sensul promovării creației corale psaltice, Kiriac a compus o liturghie psaltică pentru cor bărbătesc, executată în primă audiție la capela română din Paris, în anul 1899, unde compozitorul era dirijor și cântăreț, și apoi, în anul 1900, la București, de către corul studenților teologi și al seminariștilor, sub conducerea sa.

Liturghia psaltică pentru cor mixt i-a fost tipărită postum, prin grija lui Gheorghe Cucu, Constantin Brăiloiu și a lui Paul Constantinescu.<sup>4</sup> Însă, Kiriac, în timpul activității sale la Conservator își

---

<sup>2</sup> Constantin Brăiloiu, Lămurire la *Liturghia Psaltică pentru cor mixt* a lui D. G. Kiriac, ediție postumă, București, Ed. Compozitorilor Români, f.a., p. I.

<sup>3</sup> Constantin Brăiloiu, Lămurire la *Liturghia Psaltică pentru cor mixt* a lui D. G. Kiriac... p. II.

<sup>4</sup> Nicu Moldoveanu, *Istoria muzicii bisericești la români*, București, Editura Basilica, 2010, pp. 221-222.



apropiase câțiva tineri ucenici, precum, Gh. Cucu și Ioan D. Chirescu<sup>5</sup>, care au aderat la crezul să muzical – artistic și i-au urmat drumul, compunând o muzică corală în stil bisericesc.

Tot în acest timp, tânărul Nicolae Lungu, talentat muzician, care învățase ca elev să cânte muzică bisericească cu cântăreții bisericii satului Florea Cojocaru și Constantin Barabancea, vine la București, urmează cursurile Seminarului Central de aici, între anii 1911 – 1920. Aici va studia muzica psaltică cu marele profesor, compozitor și protopsalt I. Popescu Pasărea și muzica vocală cu Dimitrie Teodorescu, „vestit bas al companiilor de operă răzlețe – cum frumos îl prezenta maestrul Valentin Teodorian – ce se străduiau să se unească în fondarea în sfârșit a Operei Române.”<sup>6</sup> De la acesta deprinsese elevul seminarist Nicolae Lungu noțiunile legate de nuanțe și frazare muzicale, pe care le va aplica în chip desăvârșit de-a lungul întregii sale cariere muzicale, și care asigurau acea *căldură în cântare*, expresie ce aparține maestrului.<sup>7</sup> După absolvirea Seminarului Central, urmează cursurile Facultății de Teologie și ale Conservatorului.<sup>8</sup> Pe când era student la Teologie, câțiva colegi-preoți l-au prezentat pe tânărul talentat Nicolae

---

<sup>5</sup> A se vedea liturghiile pentru cor mixt ale celor doi compozitori: Gheorghe Cucu, *Cântările Sfintei Liturghii* pentru trei voci egale și pentru cor mixt – pe melodiile psaltice tradiționale, iar altele în stil liber, București, 197.. și Ioan D. Chirescu, *Cântările Sfintei Liturghii*, după vechile melodii tradiționale psaltice, ce se cântă la strană în Biserica Ortodoxă Română, transcrise și armonizate pentru cor mixt, extras din revista „Glasul Bisericii”, nr. 3 – 12, 1972, pe glasurile 5 și 8.

<sup>6</sup> Valentin Teodorian, *Pagini din viața muzicianului Nicolae Lungu*, scurtă monografie, București, Editura Holy-Prest, 1993, p. 13.

<sup>7</sup> Valentin Teodorian, *Pagini din viața muzicianului Nicolae Lungu...*, pp. 13-14

<sup>8</sup> Pentru o documentare biografică mai completă, a se vedea: Nicu Moldoveanu, *Compozitorul, profesorul și dirijorul Nicolae Lungu, octogenar*, în „BOR”, București, an. XCVIII (1980), nr. 3-4 (martie – aprilie), pp. 450-472; Valentin Teodorian, *Pagini din viața muzicianului Nicolae Lungu...*, lucrarea citată mai sus; Gheorghe C. Ionescu, *Muzica bizantină în România*, Dicționar cronologic, Editura Sagittarius, 2003, pp. 394-397; Viorel Cosma, *Muzicieni din România*, Lexicon, Vol. 5 (K-M), București, Editura Muzicală, 2002, pp. 198-205; Constantin Drăgușin, *Inegalabila artă interpretativă corală românească a profesorului, dirijorului și compozitorului Nicolae Lungu* (2 martie 1900 – 18 iulie 1993), modestă monografie, București, Editura Global, 2011. O prezentare completă a vieții și activității muzicale a maestrului Nicolae Lungu poate fi urmărită în lucrarea semnată de Nicu Moldoveanu: *Profesorul, dirijorul și compozitorul Nicolae Lungu* - monografie - , București, Editura Basilica, 2013.

Lungu profesorului de teorie și solfegii de la Conservator, D.G.Kiriac, care l-a primit mai întâi ca membru în Corala „Carmen” înființată de el în anul 1901, apoi l-a numit bibliotecar și treptat a devenit dirijorul secund ale acestei prestigioase formații corale mixte. Paralel cu Teologia va urma și cursurile Conservatorului, unde îl va avea profesor pe Kiriac.

Bun cunoscător al muzicii psaltice pe care o studiasse la seminar cu profesorul Ion Popescu Pasărea, Nicolae Lungu își va folosi pregătirea și talentul în cariera muzicală. A fost profesor de muzică vocală la Seminarul din Ismail și la liceul de fete de aici (1920-1921). A dirijat multe coruri de biserici, lucru ce-i era la îndemână, datorită dublei sale pregătiri, teologice și muzicale; era conștient de faptul că un dirijor de coruri trebuie să aibă această dublă pregătire; pe de o parte, să cunoască muzica bisericească tradițională și rânduielile liturgice ale cultului ortodox, iar pe de altă parte, să cunoască principiile muzicii și arta dirijorală. Tânărul Nicolae Lungu deținea aceste două instrumente cu ajutorul cărora se va desăvârși ca muzician și teolog al cântării bisericești. Profesorul Kiriac avea să-i traseze în viață drumul creației, acela al compoziției corale psaltice, pe care a redat-o Bisericii noastre ca nimeni altul. Înțelese că acesta este fâgașul pe care trebuie să se situeze cântarea corală bisericească, acela al valorificării monodiei psaltice în cele opt glasuri, ca moștenire primită de la protopsalții înaintași, după cum, în ceea ce privește cântarea laică, aceasta va trebui să aibă ca sursă de inspirație tezaurul neostoit al cântecului popular. Acestea au constituit filioanele de bază ale creației sale: cel psaltic bisericesc și folcloric. Șansa maestrului a fost aceea de a-și pune în aplicare opera corală bisericească și folclorică la pupitrul multor formații corale din Capitală, dintre care două au rămas cel mai profund în amintirea maestrului, reprezentând însăși viața sa: Corala *România*, înființată în anul 1934 și cu care a susținut nenumărate concerte în țară și peste hotare, și cu care a interpretat cele două capodopere ale muzicii românești și universale aparținând compozitorului Paul Constantinescu, Oratoriile: „Patimile și Învierea Domnului” (3 martie 1946) și „Nașterea Domnului” (21 decembrie 1947, respectiv, 5 ianuarie 1948) și Corala *Patriarhiei Române*, alcătuită din membrii Societății Corale *România*, începând din 1 noiembrie 1947, și până când s-a retras, în



anul 1985. Deopotrivă, a avut posibilitatea să-și valorifice cunoștințele muzicale și dirijorale ca profesor la „Catedra de muzică bisericească și ritual” de la Institutului Teologic de grad universitar, înființată de el însuși în anul 1949, unde a trudit până în anul 1975, formând în spiritul cântării noastre bisericești tradiționale mii de tineri teologi, viitori preoți.

### **Liturghia psaltică – reper în peisajul cântării corale psaltice**

În cadrul etapei de uniformizare și unificare a cântărilor psaltice bisericești, „Liturghia Psaltică” a maestrului Nicolae Lungu vine să umple un gol existent în repertoriul coral bisericesc românesc; este adevărat că au existat izbutiri în domeniul muzicii corale românești, ale unor compozitori despre care tocmai am amintit mai înainte, precum Kiriac, Cucu, Teodor Teodorescu, Chirescu, etc. Fiecare dintre aceștia a încercat să dea impuls și elan cântării bisericești tradiționale, să elimine unele cântări de împrumut și să traseze adevăratul drum al cântării noastre corale bisericești.

La momentul instaurării regimului comunist ateu, în Biserica Ortodoxă Română se simțea nevoia strănerii rândurilor, tradusă printr-o foarte bună și eficientă organizare sub aspect muzical și liturgic. Însă, acest lucru nu putea fi împlinit decât prin contribuția unor persoane capabile să selecteze și să sistematizeze cântările bisericești existente în uzul stranei. Biserica urma să-și desfășoare de acum activitatea liturgică, misionară și pastorală între zidurile locașurilor de cult. Pentru ca și credincioșii români ortodocși să rămână uniți în sânul Bisericii era nevoie, între altele, de un instrument practic prin care să se realizeze acest deziderat. Cel mai potrivit mijloc pentru întărirea comuniunii spirituale a credincioșilor era cântarea bisericească. Pentru această lucrare bisericească au fost cooptați în comisia de uniformizare teologi, profesori de muzică și compozitori, precum Nicolae Lungu, preotul Grigore Costea, Ion Croitoru, preotul Ene Braniște, arhidiaconul Anton Uncu și profesorul Chiril Popescu. La inițiativa Patriarhului Justinian și cu binecuvântarea Sfântului Sinod, comisia a procedat la alegerea, simplificarea și stilizarea celor mai frumoase cântări ale



Bisericii noastre, elaborând cărți de cântări bisericești, existente și astăzi în uzul bisericesc românesc. Toate cântările selectate au fost așezate pe dublă notație, psaltică și liniară în ideea de a face cât mai accesibilă tuturor credincioșilor cântarea de strană.<sup>9</sup>

Se mai poate vorbi aici și de un alt aspect, și anume, de fenomenul sectar bine reprezentat în țara noastră în prima jumătate a secolului al XIX-lea. Se știe că foarte multe cântări străine (neoprotestante) ca melos și ca mesaj textual de învățatura și tradiția muzicală ortodoxă se strecuraseră chiar în repertoriile unor asociații ortodoxe. Simplificarea și uniformizarea a urmărit și acest scop, al feririi credincioșilor noștri de învățăturile greșite și de muzica pietistă și siropoasă a acestor grupări sectare.<sup>10</sup> Încercări de transcriere a cântărilor psaltice în notație liniară au existat și pe la sfârșitul secolului al XIX-lea. Astfel, mitropolitul Silvestru Morariu Andrievici al Bucovinei tipărea la Viena, în anul 1879, *Psaltichia bisericească*, doar în notația liniară. La Sibiu, profesorul Dimitrie Cunțan tipărea *Cântările bisericești după melodiile bisericești ale celor opt glasuri*. La Iași, Gavriil Musicescu, Grigore Gheorghiu și Gheorghe I. Dima-Iași au început transpunerea în notația liniară a cântărilor Anastasimatarului, operă neîncununată de succes. Musicescu își propusese chiar înlocuirea notației psaltice cu cea liniară, lucru ce nu ar fi fost benefic pentru soarta muzicii bisericești. Ideea prezentării cântărilor psaltice tradiționale în dublă notație, psaltică și liniară s-a bucurat de succes în Biserica noastră, pe de o parte păstrându-se notația bisericească proprie tradiției dintotdeauna a Bisericii noastre Ortodoxe, pe de altă parte transmițându-se aceste cântări într-o semiografie pe portativ, cunoscută multor credincioși, acomodați din școală cu muzica liniară. Cărțile tipărite în perioada anilor 1950 – 1960, dar și ulterior, au rămas și vor

---

<sup>9</sup> O prezentare succintă a cărților de cântări bisericești editate și tipărite de BOR în această perioadă o face Nicu Moldoveanu în monografia închinată personalității profesorului Nicolae Lungu, între pp. 140-144.

<sup>10</sup> În acest sens se poate cerceta studiul profesorului Nicolae Lungu, intitulat: *Cântarea în comun ca mijloc de lămurire a dreptei credințe*, în rev. BOR, anul LXX, nr. 1-3, ianuarie-martie, 1952, București, EIBMO, pp. 890-899.



rămâne un tezaur prețios de cântare bisericească.<sup>11</sup> Prin cântarea omofonă, s-a urmărit ca tot poporul credincios să participe efectiv la slujbele cultului ortodox și astfel să se creeze acea atmosfera de mărturisire a credinței ortodoxe și de comuniune sfântă. Revenind la perioada maestrului Nicolae Lungu, putem spune că el a pregătit terenul pentru armonizarea cântărilor Sfintei Liturghii, cea mai importantă rânduială ortodoxă, în cadrul căreia se afirmă în mod plener comuniunea de credință și iubire a tuturor credincioșilor. Cântările erau deja pregătite<sup>12</sup> pentru a fi prelucrate în stil coral. Astfel, în anul 1957 vedea lumina tiparului *Liturghia Psaltică vechile melodii bisericești tradiționale, transcrise pe notația liniară și armonizate pentru cor mixt*. Lucrarea apărea, cum reiese din pagina de titlu, cu binecuvântarea Preafericitului Justinian și cu aprobarea Sfântului Sinod al BOR. Așadar, lucrarea se înscria în opera de uniformizare a cântării bisericești atât omofone, cât și corale. Se dorea a fi liturghia model pentru toate corurile de catedrale și biserici. La vremea aceea, Biserica noastră avea o corală reprezentativă, Corala Patriarhiei Române, care activa sub bagheta magică a profesorului Nicolae Lungu, întemeietorul ei, și din care făceau parte mari artiști ai scenei lirice românești, dar și teologi. Cântările în **glasurile 5 și 8** se cântau la strună, iar acestea, prin talentul și măiestria sa au urcat și în cafaturile bisericilor și în repertoriile formațiilor corale mixte<sup>13</sup>.

În pofida succesului și aprecierii acestei lucrări, compozitorul, pătruns de duhul smereniei, o consideră drept „o modestă contribuție la îmbogățirea acestui repertoriu de cântare psaltică și trebuie socotită ca

---

<sup>11</sup>Toate aceste cărți de cântări bisericești au fost reeditate și retipărite într-o formă revizuită și îmbogățită de Nicu Moldoveanu de la Facultatea de Teologie din București. A se vedea studiul nostru, intitulat: „Contribuția Preotului profesor doctor Nicu Moldoveanu la valorificarea și îmbogățirea tezaurului muzical psaltic românesc”, în Vol. „Nicu Moldoveanu la 70 de ani” – volum omagial, București, Editura Basilica, 2010, pp. 282-310.

<sup>12</sup> În anul 1951, anul tipăririi *Gramaticii muzicii psaltice* este tipărită și lucrarea: *Cântările Sfintei Liturghii*, în rev. *Studii Teologice*, seria a II-a, an III, nr. 1-2, pp. 29-60 și nr. 3-4, pp. 135-136.

<sup>13</sup> Și astăzi, Corala *Nicolae Lungu* a Patriarhiei Române, aflată sub conducerea artistică a Stelian Ionașcu și a colaboratorilor săi interpretează cu aceeași sensibilitate și măiestrie neegalatele cântări liturgice prelucrate și armonizate de întemeietorul ei.

*o încercare de continuare a strădaniilor vrednicilor noștri înaintași. Ea se încadrează deplin în acțiunea de redresare și reorganizare a muzicii psaltice, pe care Sfântul Sinod al Bisericii Ortodoxe Române – din inițiativa Preafericitului Patriarh Justinian – o duce sub directă supraveghere, cu sorți de izbândă, spre marea mulțumire a credincioșilor noștri.”<sup>14</sup>*

Deși Liturghia Psaltică avea recunoașterea Patriarhului și a Sinodului, aceasta nu înseamnă că în bisericile românești nu s-au mai ascultat și răspunsurile liturgice ale celorlalți compozitori români; după cum în Biserica Ortodoxă este mărturisit același Simbol de Credință, și există uniformitate liturgică, exceptând unele deosebiri locale, tot astfel și în cântarea bisericească românească s-a produs același fenomen, al unificării prin cântare, nu al nivelării, cu scopul mai înalt întăririi comuniunii credincioșilor.

### **Modalități de travaliu în valorificarea melosului psaltic**

De la bun început se observă faptul că Nicolae Lungu a folosit ca material de lucru, cântările Sfintei Liturghii cuprinse în *Liturghierul de strană* al profesorului I. Popescu Pasărea, pe care le cunoștea din perioada când studia la Seminarul Central, direct de la autorul cărții care-i fusese profesor de psaltichie. Aceste melodii erau poate cele mai uzuale la strana bisericească în perioada aceea.<sup>15</sup> Bineînțeles că, pentru întregul ritual al Sfintei Liturghii, maestrul Lungu apelează și cântări psaltice compuse de alți protopsalți români, precum Ghelasie Basarabeanul, Evghenie Humulescu, Ioan Zmeu etc., neafiate în Liturghierul de strană.

Prima etapă în realizarea *Liturghiei psaltice* a constat în selectarea materialului muzical brut, a doua, în transcrierea melodiilor din notația neumatică psaltică în cea liniară, a treia, în prelucrarea, simplificarea și stilizarea liniei melodico-ornamentale, iar apoi,

<sup>14</sup> *Prefața* la Liturghia Psaltică, p. III.

<sup>15</sup> I. Popescu Pasărea, care reușise în mare parte să culegă cele mai alese și frumoase melodii psaltice în scopul cântării lor în toată Biserica Românească, intitulează această tipăritură: *Liturghier de strană cuprinzând cântările Sf. Liturghii pe muzica bisericească orientală după cum se cântă în Biserica Română-Ortodoxă.*



alegerea tonalităților muzicale potrivite prelucrării armonico-polifonice a materialului sonor.

Autorul abordează două moduri muzicale de lucru: **8** și **5**, primul de tip major, al doilea de tip minor, considerate mai melodioase și mai expresive, iar tonalitățile, destul de accesibile, **Fa major** și **Mi minor**. Forma arhitecturală a compozițiilor este strofică, textul liturgic deținând întâietatea, iar muzica punând în valoare, așa cum se vede, sensurile și înțelesurile profunde ale frazelor textuale. Maestrul nu forțează în niciun fel textul, nu-l supune tiparelor formale existente în muzica apuseană, precum lied-ul tripartit sau tripentapartit, așa cum întâlnim în scriiturile de tip instrumental și chiar în unele de tip coral, ci respectă traiectul melodiilor psaltice alcătuite din anumite turnuri și figuri melodico-ornamentale specifice stilului muzical de sorginte bizantină. Ca tipuri de sintaxă muzicală întâlnim monodia simplă susținută de unisonul în octave paralele sau de ison sau pedală simplă, ori obținută din dublajul vocilor, armonia (omofonia) de tip tonal și pe alocuri de tip modal, polifonia moderată și stilul de cânt antifonic (alternativ) exprimat prin dialogul dintre vocile femeiești și bărbățești. Intrarea din unison în armonie și revenirea dinspre armonie spre monodie prin tehnica unisonului în octave paralele ne trimite cu gândul la principiul generator al acestei muzici, monodia, ca forma de sintaxă primordială, căreia i se subordonează celelalte două, armonia și polifonia.

Un alt element, important de subliniat, îl constituie întrebuintarea măsurilor alternative cerute de neregularitatea accentelor silabice ale cuvintelor din text. **Antifoanele** se derulează vioi, în mișcarea *allegretto*. Antifonul I din Liturgia în glasul 8 debutează cu binecunoscuta Doxologie mică, reminiscență din finalul psalmului 102 ce se cântă integral la strana mănăstirilor în fiecare duminică și sârbătoare, cântată, în prima parte trinitară de vocile femeiești (3 voci, Soprano I, Soprano II și Alto) și continuată în partea a doua de vocile bărbățești, izocron și izoritmice, după același calapod: Tenor I, Tenor II și Bas, păstrând astfel forma de cânt de tip antifonic dezvoltată în sânul Bisericii Creștine încă din secolul al IV-lea, în timpul disputelor trinitare dintre ortodocși și ereticii lui Arie. Textul: „Binecuvintează suflete al meu...” este redat armonic, la cele patru voci. Antifonul al II-

lea urmează aceleași tipare componistice, de tip antifonic în care dialogul vocilor oferă un anumit dinamism discursului muzical, armonic, în care tema cântată de soprane este acompaniată de celelalte voci și în unison, cu rolul de evidențiere și fixare a unor idei text. Mersul melodic are contur sinusoidal și conține mici culminații melodice. Antifoanele din Liturghia în **glasul 5** prezintă ca noutate decalajul melodico-textual al vocilor. Pot fi observate situații în care, pentru un moment armonia celor patru voci se suspendă, iar vocile execută imitativ fragmente din temă la distanță de 2 timpi sau de o măsură, sub formă de replică-ecou. Această modalitate de lucru frecvent întâlnită în scriiturile corale este menită să înlăture monotonul din muzică și să-i confere noutate și dinamism.

**Fericirile**, compoziție proprie a maestrului Nicolae Lungu<sup>16</sup>, au fost cântate la trei voci egale cu corul studenților teologi, iar ulterior au fost armonizate pentru cor mixt și cântate cu Corala Patriarhiei.<sup>17</sup> Și aici, sunt întrebuițate aceleași procedee componistice, armonia la patru voci și alternanța dintre vocile de femei și bărbați, la trei voci, în care vocea a treia execută un ison izoritmnic. Versetul evanghelic final este un fel de culminantă melodico-textuală a fericirilor.<sup>18</sup> **Troparul Sfântului Cuvios Dimitrie** ocrotitorul Catedralei Patriarhale alcătuit în tonalitatea **Sol major** a fost armonizat fiindcă, după Tipicul Ortodox, după cântarea „Veniți să ne închinăm...”, se cântă troparul hramului. După tropar, maestru a adăugat condacul Născătoarei de Dumnezeu, **Apărătoare Doamnă**, în aceeași tonalitate, pentru a fi cântat în timpul sărbătorilor care cad în timpul săptămânii. Ambele cântări sunt compuse în stil armonic, destul de accesibil. Cântarea **Doamne mântuiește** este o simplificare și prescurtare melodică a variantei alcătuite de I. Popescu Pasărea. Melodia debutează cu unisonul în octave paralele, iar a doua este redată variat, datorită faptului că sopranele încep melodia, iar la distanță de doi timpi, intră celelalte trei

<sup>16</sup> Nicu Moldoveanu, *Profesorul, compozitorul și dirijorul Nicolae Lungu...*, p. 166

<sup>17</sup> Stelian Ionașcu, *Prima înregistrare integrală a unei Sfinte Liturghii în țara noastră*, în Anuarul FTOUB, Ed. Universității din București, (anul VIII), 2008, p. 163.

<sup>18</sup> De câțiva ani, ultima fericire se cântă corect din punct de vedere lingvistic și muzical, astfel: „Fericii veți fi când din pricina Mea vă vor ocări și vă vor prigoni, și mințind vor zice tot cuvântul rău, împotriva voastră.”



voci cu rol de acompaniament. **Și ne auzi pe noi** este preluată după același I. Popescu Pasărea, dar prescurtată de maestrul Lungu, în primele două sisteme predominând alternanța vocilor și isonul, într-o construcție ce se desfășoară pe o progresie melodico-armonică și pe un crescendo treptat. Pentru momentul **Sfinte Dumnezeule**, maestrul întrebunțează trei variante psaltice, după cum urmează: prima, în **glasul 8**; a II-a, în **glasul 5** (după melodia lui Ghelasie Basarabeanul din finalul doxologiei sale), iar a III-a în **glasul 5 agem** (enarmonic). Dintre acestea, se cântă de către Corala Patriarhiei, în mod frecvent, varianta lui Ghelasie în glasul 5 și uneori cea în glasul 8. Ultima expunere, cea în **glasul 5** – în tonalitatea **mi minor**, în care partida basului cântă în octave paralele concepută pe alternanța major-minor, dintre acordul tr. **a III-a** (în Sol major – în debutul cântării) și acordul tr. **I**, prezintă două elemente noi, cu efect psihologic deosebit, și anume, modificarea temei prin saltul dinamizator din **S1-m3** și cadența dramatică pe tr. **a VI-a** în **Do major** din **S2-m1**.<sup>19</sup>

(Ex. Nr. 1)

În următoarele măsuri, prin înlănțuirea acordică: **VI – I4/3 – IV – IV** se produce reîntoarcerea la tonalitatea inițială. Inserarea acordului treptei **a VI-a** aduce o schimbare bruscă, un real suspans, binevenit în derularea atmosferei muzicale create – purtând semnificația de *sectio aurea* sau de moment culminant (ictus) al piesei.<sup>20</sup> Potrivit Tipicului Bisericii Ortodoxe, la anumite praznice împărățești și la sărbătorile

<sup>19</sup> Vom nota secțiunea cu litera **S**, iar măsura cu litera **m**.

<sup>20</sup> Valentin Gruescu, *Liturghia corală de tradiție bizantină pe drumul clasic al desăvârșirii de la Dumitru G. Kiriac la Paul Constantinescu – privire diacronic-analitică* (teză de doctorat), Universitatea Națională de Muzică, București, 2004, format electronic, pp. 482-485, *apud*, Ionașcu Stelian, *Prima înregistrare integrală a unei Sfinte Liturghii în țara noastră...*, pp. 163-164.

închinare Sfintei Cruci, în locul Cântării întreit sfinte se cântă **Câți în Hristos v-ați botezat**, respectiv, **Crucii Tale ne închinăm Hristoase**. De aceea, maestrul Lungu introduce aceste două cântări, cea dintâi în **glasul 1** după melodia psaltică clasică și cea de-a doua în **glasul al 2-lea**, după cum se cântă la strană. Celelalte răspunsuri înainte și după citirea Sfintei Evanghelii sunt armonizate în același stil clasic, pe melodiile tradiționale; **Aliluia**, (în glasurile 1 și 7), **Mărire Ție Doamne** în glasul 8 și **ectenă întreită** și **ectenă celor chemați**, în același glas. Unul din momentele cheie ale Sfintei Liturghii îl constituie **Heruvicul** sau **Cântarea heruvimică**, ce delimitează Liturghia Catehumenilor de Liturghia Catehumenilor. Ca mișcare, heruvicul este o cântare papadică, cântată lent, în mișcarea adagio. Compozitorul alege două heruvici din creația lui I. Popescu Pasărea<sup>21</sup>, primul în **glasul al 8-lea** (în tonalitatea **Fa major**), al doilea în **glasul al 5-lea** (în tonalitatea **mi minor**), stilizate și aranjate pentru a fi prelucrate armonico-polifonic. După indicații compozitorului, heruvicul se cântă *rar și liniștit*. **Heruvicul – glasul 8**. Din perspectiva arhitecturală, cântarea aceasta cuprinde două părți despărțite de momentul Vohodului.

**Prima parte** cântată foarte pe larg se subîmparte în trei secțiuni:

- I.** „Noi care pe heruvimi cu taină închipuim;”  
**II.** „Și făcătoarei de viață Treimi, întreit sfântă cântare aducem;”  
**III.** „Toată grija cea luminează acum să o lepădăm.”

**Partea a doua** este continuarea de la cuvintele: „Ca pe Împăratul tuturor să-L primim, înconjurat de cetele îngerești. Aliluia.” **Secțiunea I** a părții **I** debutează cu o mică introducere de două măsuri, cântată în unison de partidele sopranelor și altistelor, după care se adaugă vocile bărbățești, basul cu rol de pedală pe fundamentala **Fa**. În **m2**, **S3** soprano II și alto preiau rolul principal conducând mai departe tema pe cuvintele „**cu taină**”, în aria sonoră a treptei **a V-a**,

<sup>21</sup> A se vedea *Liturghierul de strană*, București, Tipografia cărților bisericești, 1925, pp. 13-15. Din compararea cântărilor psaltice ale lui Pasărea cu compozițiile profesorului Lungu reiese faptul că, în mare parte melodiile sunt identice, însă compozitorul a recurs la unele modificări melodice, fie prescurtând melodia heruvicului în glasul 8, fie prelungind finalul heruvicului în glasul 5.



timp de 4 măsuri, apoi, același fragment melodic, dar ceva mai extins (**m11-17**) este executat de coralul bărbătesc, tema repartizată tenorului I fiind acompaniată de Tenor II, Baritoni și Bași, pe cuvintele „**cu taină închipuim**”, în aceeași zonă melodico-armonică a treptei a **V-a** (Do major). Asistăm aici la folosirea unui procedeu componistic, anume acela al fragmentării tematice, melodia fiind un cumul al fragmentelor executate nu numai de soprane, ci și de celelalte voci. Începând cu **m17** tema revine sopranului care încheie prima secțiune. **Secțiunea a II-a** are un caracter mult mai dinamic sub aspectul scriiturii, compozitorul întrebuițând imitația la distanța de o măsură între partida sopranelor și a basilor sau procedeul replică – ecou (de tipul propoza – risposta), la cuvintele „**Și făcătoarei de viață**”, în acest fel făcând să apară decalajul textual (primele 6 măsuri). Procedeul este reluat și la cuvintele „**întreit sfântă cântare**” între aceleași partide. Din punct de vedere ritmic întâlnim procedeul complementarității ritmice și timpii anticipativi, prin care tema este pregătită de formule anacruzice de trei timpi care o preced. Acest mod de lucru poate fi observat în **Secțiunea a III-a**, la cuvintele: „**grija luminească**” și „**s-o lepădăm**”, semnificația sublinierii acestor cuvinte din text fiind una majoră pentru cei care participă la Sfânta Liturghie, aceștia fiind pregătiți pentru momentul Jertfei tainice a Mântuitorului care urmează să aibă loc doar peste câteva momente. În partea a doua a **cântării heruvimice**, ce se cântă la încheierea Vohodului Mare, intitulată **Ca pre Împăratul**, compozitorul întrebuițează aceleași procedee întâlnite anterior: unisonul vocilor, în primele două măsuri, preluarea imitativă strictă sau variată a unor celule din temă de către vocile bărbătești la diferență de o măsură, ca de exemplu, la cuvintele: ...**pre Împăratul (S+A) / pre Împăratul (T+B)**, între **m5-7**, **pre Cel nevăzut (S+A) / pre Cel nevăzut (B)**, între **m10-11**, sau **Aliluia**, între **m16-18**.

**Heruvicul – glas 5.** După indicația din partitură, melodia prelucrată după compoziția lui Anton Pann, deși varianta melodică se află în Liturghierul lui I. Popescu Pasărea. Muzica este organizată într-un mod de **Mi**, ca și în cazul primului heruvic, autorul întrebuițând măsurile alternative binare: 4/4 și 2/4.

**Secțiunea I:** „Noi care pe heruvimi cu taină închipuim.” Debutul cântării se face tot în unison – **m1-2**, după care tema se așează



pe subtonica **Re**, ducându-ne cu gândul la modurile **1 și 5**, pentru care subtonul **Do** este foarte important în a evidenția modalul bisericesc. În continuare muzica se derulează pentru trei măsuri și jumătate la trei voci (**S+A+T**), basul asigurând pedala **Mi** a modului. În măsurile următoare întâlnim aceeași cursivitate muzicală proprie compozițiilor maestrului (o voce stă, iar celelalte se mișcă), dinamica compozițională concretizată prin micile momente imitative stricte sau variate, de preluare a unor motive sau celule tematice, precum: ... **cu taină**, între **m9-11**, prin aplicarea procedurii binom **replică/ecou**, sau prin folosirea formulelor anacruzice anticipative sau pregătitoare ale momentelor tematice din **m15**, la partida **tenorilor**, aceste suprapuneri melodico-textuale având și rolul de subliniere a unor cuvinte cu rol semantic major. Un element melodic foarte interesant de remarcat îl reprezintă apariția structurii modale din **m12-14**, în care partidele sopranelor și altistelor, la cuvintele **cu taină** execută un mers treptat descendent de la **Fa** la **Si** prin treapta **Do#**, tipar melodic preluat din melodica registrului grav al **glasului 5**, în care, treapta **Zo** se cântă natural fără ifes, atunci când melodia cadențează pe treapta **Ke**. În cazul nostru, rolul lui **Ke** este jucat de **Si**.

Astfel, în tetracordul descendent **Mi – Si**, semitonul **Re- Do#** este identic cu cel format între treptele psaltice **Ni și Zo**, din tetracordul descendent **Pa-Ke**.



(Ex. nr. 2)

Mersul descendent pe cuvintele „**cu taină închipuim**” redau misterul de nepătruns al Dumnezeirii și legătura iconică între creștini și cetele îngerești care neîncetat cântă doxologie Preasfintei și de viață făcătoarei Treimi. **Secțiunea a II-a:** „Și făcătoarei de viață, viu



făcătoarei de viață Treimi, întreit sfântă cântare aducem.” Compozitorul inserează adaosul: „**viu făcătoarei de viață**”, vocile intrând în armonie sincronă, după ce au cântat în perechi **S+A** și **T+B** la diferență de o măsură. De la cuvintele **de viață Treimi**, muzica se desfășoară **progresează** spre registrul acut, în ambianța armonică a treptei **a V-a**, lucru care conferă expansivitate și semnificație deosebită momentului. Se constată aici și o acumulare în planul intensității, melodia fiind într-un crescendo poco a poco, ajungându-se la **mf**; se observă, deopotrivă, predilecția compozitorului spre afirmarea modalismului, prin prezența treptei **a VI-a**  $\hat{1}$  – **Do#** și prin menținerea acordului minor pe treapta **a V-a**: **Si-Re-Fa**, fără alterarea cu **#** a sunetului **Re**, așa cum se practică în armonia tonală clasică.

(Ex. nr. 3)

Folosirea complementarității ritmice și a conflictului metro-ritmic dat de apariția sincopelor constituie procedee ce contribuie la dinamizarea muzicii (**m4**, **m11**, **m15**, **m18**). Folosirea frecventă a acordurilor eliptice de terță și a pedalelor ținute au rolul de a reliefa ancestralul modal (**m20-22**). Repetarea unor cuvinte ale textului liturgic cu rolul de subliniere ne duce cu gândul la muzica psaltică a secolului al XIX-lea, în care protopsalții obișnuiau în compozițiile lor să construiască anumite structuri melodice prin repetarea unor cuvinte sau silabe ale acestora, tot cu rolul de afirmare și subliniere a unor idei sau cu rolul de implorare adusă direct lui Dumnezeu, Maicii Domnului și sfinților.

**Secțiunea a III-a:** „Toată grija cea luminează, acum să o lepădăm.” În această secțiune, maestru readuce unisonul vocilor din debutul lucrării, în primele două măsuri, apoi, tema își continuă traseul în **m2-4**, în zona armonic-melodică a treptei **a V-a** (**Mi**), după care, în

**m5**, tenorii și bașii pregătesc (prefăteză) intrarea vocilor femeilor pe sunetul **Mi** (dublu ison) repetat și în următoarele două măsuri, și redat izoritmnic pe valori de doime. Din **S4-m2** melodia își urmează traseul descendent prin înlănțuirea de secvențe muzicale, tenorii și bașii executând isonul-suport armonic primordial, fie în octave sau în cvinte paralele (**m10-12**), marcând silabele melodizate de soprane și altiste. Un element modal important de menționat îl constituie înlănțuirea armonică din **m13**, configurată de autor astfel: **I-V-VI-VII**, succesiune modală ce conferă muzicii un aer sobru și solemn, accentuând substratul arhaic bizantin. În **m 16** ar trebui să aibă loc finalul heruvicului, însă maestrul Lungu, recurgând la isonul dublu al bașilor și realizează o construcție cu rol de codă sau final de mare frumusețe, demonstrând astfel rigoarea și măiestria componistică ce-l caracteriza. Preluând material tematic din măsurile anterioare creează un tipar melodic în **m17** bazat pe tandemul dintre **Soprane** și **Tenori**, secvențat pe aceleași trepte, în **m 19** de **Altiste** și **Tenori**, și redat identic de acestea în penultima măsură. Totul se stinge într-o armonie restrânsă în tonalitatea **mi minor**. **Ca pre Împăratul**. După cum ne-a obișnuit, maestrul Nicolae Lungu folosește din nou unisonul vocilor în primele două măsuri, după care muzica se desface în armonie. Pe lângă procedeele armonico-polifonice enunțate mai sus, introduce un element nou în **S4-m3** după saltul de **6m** al basului, și anume sensibilă, prin alterarea cu diez a sunetului **Re**, terța acordului de cvintă în **mi minor**, **Si-Re#-Fa**, lucru neîntâlnit în prima parte a Cântării heruvimice; procedează astfel pentru a da forță și expansivitate discursului muzical. Chiar saltul de **6m** al basului cele acest acorș major. În continuare, la cuvântul **Aliluia** regăsim același dialog (imitație) între **S+A+T** și partida **bașilor** la aceeași distanță de o măsură. Reapare treapta a **VI-a** ridicată-**Do#**, ca în scriitura psaltică, indicând trecerea în tetracordul superior. Repetarea cuvântului **Aliluia** prin execuția alternativă a vocilor se face pe o formulă ornamentală ( obținută prin prezența semnelui consonant omalon) împrumutată din melodia psaltică care vine să sugereze bucuria laudei închinată lui Dumnezeu. Cântarea *Iubite-voi Doamne*, alcătuită în **glasul 5** de arhiepiscopul Evghenie Humulescu Piteșteanu, se cântă de regulă de către preot, în Sfântul Altar, potrivit indicației din Liturghier. Datorită inspirației și trăirii



curate, ea a devenit o splendidă lucrare corală a maestrului Nicolae Lungu, o adevărată bijuterie a coralisticii religioase românești, fiind interpretată atât în trecut, precum și în zilele noastre de diverse formații corale mixte, de voci egale și de voci bărbătești. A fost scrisă în tonalitatea **mi minor**, pentru cor și solo tenor.<sup>22</sup> Scrisă în mișcarea **andante**, concepută dintr-un moment coral introductiv ce precedă și pregătește intrarea solistului și din dialogul bine realizat dintre cor și solist, în care cel din urmă cântă tema ușor modificată de compozitor, *Iubite-voi Doamne* a devenit pentru totdeauna o rugăciune de mare efect, mult așteptată în cursul desfășurării Sfintei Liturghii.

**Răspunsurile Mari în glasul 8**, compuse de marele protopsalt și mitropolit al Moldovei Iosif Naniescu, au, în la bază, în versiunea corală, același concept componistic propriu compozitorului: prezența imitațiilor succesive ale vocilor ce vin să sublinieze anumite cuvinte din textul liturgic și mersul simultan al vocilor, fie armonic, fie în unison. **Sfânt, Sfânt, Sfânt Domnul Savaot** – cântarea întreit sfântă, este o desfășurare a melodiei la soprane acompaniate de altiste, pe strigătul de ajutor – Osana executat în mare parte de vocile bărbătești pe timpii 2 și 4 din măsurile, iar către finalul piesei de toate vocile. În penultimul sistem, compozitorul aduce unisonul tuturor vocilor, iar în ultimul sistem, prin întrebuintarea diviziilor la soprane și tenori care cântă în unison, cântarea se încheie cu strigătul continuu **osana** repetat de trei ori până la nuanța **ff**, sugestiv, vrând să sublinieze faptul că lucrarea răscumpărătoare împlinită de Mântuitorul Hristos este o lucrare a Sfintei Treimi. Prin cele două variante de **Amin** în **mp** credincioșii sunt invitați la meditație profundă asupra momentului central al Liturghiei, prefacerea pâinii și a vinului în **Trupul și Sângele Domnului Iisus**

---

<sup>22</sup> În anul 1982, Corala Patriarhie Române înregistra câteva discuri de muzică religioasă corală, printre care și cea dintâi Liturghie integrală, în glasul 8. În cadrul acestei Liturghii a fost imprimată și această cântare, avându-l ca solist pe domnul Constantin Bulancea, membru până mai deunăzi al acestei speciale corale. În varianta pentru cor bărbătesc, piesa a fost înregistrată în anul 2000 de Corala bărbătească ortodoxă *Te Deum Laudamus*, aflată la acea vreme sub conducerea artistică a maestrului Dan Mihai Goia, pe un compact disc intitulat, *Liturghia Sfântului Ioan Gură de Aur*, solistul piesei fiind preotul Florian Paraschiv, care într-un mod plin de sensibilitate și înaltă trăire religioasă a reușit să immortalizeze această frumoasă și curată rugăciune ce precede momentul Crezului Ortodox în cadrul Sfintei Liturghii.

**Hristos.** Cântarea epiclezei **Pre Tine Te laudăm** debutează cu vocile sopranelor și altistelor, primele cântând tema, celelalte acompaniind. În **S3-m1**, pe timpul 3 intră tenorii și bașii care imită textual vocile femeiești, pe cuvintele, **Ție îți mulțumim**. Se observă că toate vocile aduc mulțumire succesiv, ceea ce sugerează recunoștința întregii suflări înaintea Jertfei Mântuitorului. Alte cuvinte cheie din text sunt subliniate prin aceeași repetare a lor, precum: „**Ție Îți mulțumim**” și, „**și ne rugăm.**” **Răspunsurile Mari – glasul 5.** Au fost alcătuite de Anton Pann și tipărite în **Liturgierul său din 1847**, iar prin cântarea lor la strună au intrat în tradiția psaltică românească fiind cântate astfel de toți credincioșii. În penultima măsură a cântării „**Pre Tatăl pre Fiul și pre Sfântul Duh**”, compozitorul apelează la procedeul diminuării valorilor de note la partida bașilor (care cântă în octave paralele), față de celelalte partide, subliniindu-se și ritmic și acustic caracterul uniființial și nedespărțit al Persoanelor Sfintei Treimi. Formula ritmică alcătuită din valori de optimi, întâlnită aici este reluată identic în finalul cântării, „**Cu vrednicie și cu dreptate**”, pe aceeași înlănțuire armonică: **I6 – IV5/3 – V6/4 - 7 – I.** În cadrul cântării **Sfânt, Sfânt, Sfânt Domnul Savaot**, în **S2-m3-4**, compozitorul readuce prin intermediul sincopei contratimpate a basului, cadența dramatică, pe acordul în **Do major**, dând sublimitate și monumentalitate momentului: „**plin e cerul.**”

The image shows a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in 4/4 time. The lyrics are 'plin e cerul'. The score includes dynamics like 'PLIN', 'E', 'CE', and 'RUG' with accents and slurs. A box highlights the final measure of the bass part.

(Ex. Nr. 4)

Același strigăt după ajutor, „**Osana**” este repartizat tot vocilor bărbătești, tema fiind la soprane care sunt acompaniate melodic de altiste. În **S6, m3** readuce sincopa de subliniere prin anticipare textuală a ceea ce sopranele și altistele vor cânta pe timpul trei al măsurii. Cele două **Amin-uri** care preced cântarea epiclezei sunt prezentate diferit



sub aspect armonic; primul se derulează în zona acordului treptei a III-a-Sol major, iar al doilea se menține în acrdurile principale ale treptei I Mi. **Pre Tine Te lăudăm** este o scriitură deosebit de bine elaborată; debutează cu isonul altistelor, tenorilor și bașilor, iar sopranele divizate interpretează tema psaltică alcătuită din formule de triolet. În **S3-4**, maestrul inițiază la partida tenorilor un lanț de cinci sincope contrapuse temeii sopranului I acompaniat se sopran II, cu mersul său descendent, subliniind silabele textului.

(Ex. nr. 5)

În acest timp, celelalte voci subliniază silabele pe accent metric și pe valori de doime, dând cântării un caracter sobru și scoțând în evidență drama Golgotei care se petrece acum în formă liturgică. La fel de interesantă este și construcția din **S6-8**, în care momentul „și **ne rugăm Ție**” este prezentat în aceeași manieră a dialogului vocilor, obținut prin decalajul dintre voci, fapt care conferă noutate și continuitate muzicii. Finalul se realizează meditativ și concludiv pe isonul sopranelor în **Mi**, altistele, tenorii și bașii, reluând pluralul de rugăciune: **ne rugăm, ne rugăm**, susținut pe nuanța **ppp** până ce această rugăciune cântată se stinge în focul devoțiunii, adorației și iubirii dumnezeiești.

**Axionul duminical – glasul 5.** Pentru a ilustra momentul sublim al preacinstirii Născătoarei de Dumnezeu, maestrul Lungu alege o înălțătoare melodia psaltică „**Vrednică ești cu adevărat**” alcătuită de Varlaam Barancescu protosinghelul, menținând tonul minor. Ulterior, compozitorul avea să armonizeze un alt axion psaltic, în același glas, compus de dascălul grec Hristodor Gheorghiu, tradus și

adaptat de profesorul Ștefanache Popescu, cu solo tenor.<sup>23</sup> Lucrarea este o monodie acompaniată, în care întâlnim unele momente polifonice imitative care apar la nivel de o măsură, și de doi timpi, așa cum se poate observa în **S1m1-2**, în care tenorii și bașii imită în **m2**, pe aceleași sunete prima măsură executată de soprane și altiste, respectiv în **S4m1-3**, în care sopranul este imitat variat de tenor. Este de remarcat unisonul realizat de soprane și tenori în acut - **S11**, care sublimează puritatea Născătoarei de Dumnezeu, autorul folosind treapta a VI-a<sup>1</sup> (Do#) care subliniază astfel modalismul temeii, dar și caracterul tetracordului superior al scării glasului 5, în care, de obicei **Zo** se cântă natural, fără semnul de alterație ifes. Un element de efect acustic și de impact psihologic îl constituie acordul treptei a VI-a în **Do major**, la cuvintele „te mărim”. Unisonul ce pleacă de pe subtonul **Re** (transpunere la **2M** a treptei Ni din scara glasului 5) pe repetarea acelorași cuvinte, din penultima măsură (autorul renunțând la armonie), cu care se încheie axionul, vine să afirme simplitatea și smerenia Maicii Domnului.

The image shows a musical score for voice and piano. It consists of four staves. The top two staves are for voice (Soprano and Tenor) and the bottom two are for piano. The music is in 4/4 time and features lyrics 'TE MA - RIM'. A specific unison passage is highlighted with a box, showing the voice and piano playing the same notes together.

(Ex. nr. 6)

La acest capitol, compozitorul introduce și axionul în stil psaltic al lui Gh. Popescu Brănești. În rugăciunea **Tatăl nostru**, pe melodia alcătuită în **glasul 5** de marele dascăl de psaltichie Anton pann, N. Lungu reușește să realizeze o frumoasă prozodie la cuvintele: **precum în cer**, cu cadența pe treapta a IV-a a tonalității **mi minor**, **așa și pre pământ**, cu mersul basului în registrul grav, dar și la momentul „și nu ne duce pre noi în ispită”, încheindu-l în unison pe sunetul **Si**

<sup>23</sup> Acest axion este înregistrat pe același disc din vinil de Corala Patriarhiei Române, având ca solist pe același Constantin Bulancea.



(S12m1) din registrul grav. Câteva momente polifonice, precum cel de la cuvintele, „și ne iartă nouă”, „și nu ne duce pre noi” și „ci ne izbăvește” vin să dinamizeze momentele cheie ale Rugăciunii Domnești. Continuând șirul cântărilor Sfintei Liturghii, observăm faptul că autorul nu introduce chinonicul duminical *Lăudați pe Domnul*, lăsând la latitudinea dirijorilor de coruri să aleagă piesele de concert pe care le doresc spre a fi cântate la momentul împărtășirii slujitorilor. Continuă cu cântările: *Bine este cuvântat* – **glasul 1**, cântarea *Trupul lui Hristos*, – **glasul 8** (chinonicul din ziua de miercuri), urmată de *Aliluia*, ce se cântă la momentul împărtășirii credincioșilor, structurată astfel: **A** → **Avar** — **B** → **B** → **Bvar** și *Am văzut lumina* – **glasul 5**, melodia aparținând lui Evghenie Humulescu, fiind revizuită de N. Lungu<sup>24</sup>, cu finalul în **3M** (Fa – La becar). *Fie numele Domnului* – **glasul 8**, este un aranjament antifonic, prima expunere aparținând corului femeilor, a doua o reexpunere identică a corului bărbaților, iar a treia oară o reunire a celor două coruri, în care compozitorul epuizează diapasonul, cadentând pe acordul **treptei I Fa**, în *forte*, parcă trâmbițând până peste veacuri lauda ce se cuvine numai lui Dumnezeu. Liniei melodice ascendente (anabasis-încordare) ce culminează la tenori la soprane cu sunetul **Fa2**, îi urmează replica părții a doua a melodiei cu sens descendent (katabasis - relaxare), ce se încheie pe acordul **treptei Fa** din registrul grav al vocilor femeiești. Cântarea se constituie într-o ofrandă concluzivă a rânduielii Sfintei și Dumnezeieștii Liturghii, expresia cea mai înaltă a iubirii jertfelnice a lui Dumnezeu față de noi oamenii. **Amin-ul** de la finalul Sfintei Liturghii, structurat pe cadența autentică compusă a tonalității **Fa major: I – IV – V – I**, vine să concluzioneze și pecetluiască astfel lucrarea sfințitoare a Altarului, și totodată să ofere credincioșilor pacea și echilibrul lăuntric, dar și nădejdea în purtarea de grijă a lui Dumnezeu. *Liturghia psaltică* are un adaos ce cuprinde câteva axioane praznicale și axionul *De tine se bucură*, stihiri din slujba *Vecerniei* și cântări din Postul Mare și de la Paști, compuse de N. Lungu, precum și lucrări corale ale compozitorilor, D. G. Kiriac,

<sup>24</sup> *Cântările Sfintei Liturghii și alte cântări bisericești*, ediție revăzută și adăugită, București, EIBMBOR, 1999, p. 245.



Teodor Teodorescu și Gh. Cucu, apoi cântări din slujba Parastasului și a Tainei Sfintei Hirotonii.

## Concluzii

În urma acestei analize, putem concluziona că *Liturghia psaltică* compusă de Nicolae Lungu este și va rămâne reperul principal al repertoriului coral liturgic românesc. Volumul, apărut în anul 1957 Editura Institutului Biblic, cuprinde toate cântările corespunzătoare momentelor liturgice întâlnite în Liturghia Arhierească, fiind alcătuită după Tipicul Catedralei Patriarhale.

Din analiza muzicală pot fi evidențiate următoarele particularități ale stilului componistic al maestrului Nicolae Lungu:

1. Sub aspect melodico-tematic, compozitorul rămâne fidel tradiției muzicale psaltice, selectând și prelucrând cântări psaltice aflate în uzul stranei, după ce, în prealabil, au fost transcrise în notația liniară și prelucrate pentru a fi armonizate. Astfel, cântarea de la strană urcă, în forma scriiturii corale în cafasul bisericilor. N. Lungu se situează pe drumul deschis de profesorul său, D. G. Kiriac, fiind un continuator al stilului componistic psaltic. Dacă muzica sa corală laică preferă ca repertoriu tematic melodiile folclorice, în creația corală bisericească compozitorul preia cântarea psaltică și o înveșmăntează prin cele două procedee componistice, armonia și contrapunctul.

2. Din punct de vedere sintactic, preferă tipul de sintaxă omofonă (armonia), făcând apel, uneori și la polifonie. Pot fi întâlnite unele structuri polifonice, imitative, la nivel de o măsură sau pe timpi, ce au rolul de a conferi noutate și dinamism discursului muzical. În unele cântări din Liturghie întrebunțează cântul antifonic, repartizând tema diferitelor partide, fie vocilor de femei, fie vocilor bărbătești. Aceste combinații îmbogățesc sub raport stilistic și creează un anumit interes auditiv participanților la slujbă.

3. Din punct de vedere armonic, se poate spune că rămâne tributari stilului clasic, folosind acordurile pe treptele principale și secundare, dar iese uneori din acest tipar, creând anumite clișee armonico-modale, prin renunțarea la terță (folosire acordurilor eliptice de terță ce duc la apariția cvintelor goale), prin întrebunțarea isonului



dublu și triplu, prin dublarea vocilor, prin folosirea unisonului vocilor (cântul în octave paralele) și a cântului în cvinte paralele, prin dublarea, iar uneori, triplarea cvintei, precum, și prin eliminarea sensibilei, readucând în auzul tuturor „ancestralul”, cadrul propice rugăciunii și interiorizării spirituale.

4. Din punct de vedere formal – arhitectural, maestrul respectă forma strofică a textelor liturgice, foarte rar întrebuițând structurile arhitecturale clasice (de ex. Lied-ul); totodată, întâlnim măsurile alternative notate la armură, acestea fiind determinate de succesiunea neregulată a accentelor silabice din text.

Prin urmare, *Liturghia Psaltică* în glasurile 5 și 8, compoziție reprezentativă a maestrului Nicolae Lungu a umplut un gol creat în repertoriul coral bisericesc. Scriitura accesibilă trădează o dată în plus, capacitatea de sinteză și concizie a compozitorului, precum și măiestria și calitățile de strălucit metodist și pedagog al artei muzicale, precum și de bun cunoscător al sufletului românesc.



